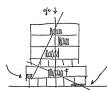




20 y 21 de Mayo de 2016  
Arquería Nuevos Ministerios  
Madrid

Organiza:



FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA

Con la colaboración de:



## **ORGANIZACIÓN**

### **Institución organizadora:**

Fundación Alejandro de la Sota, con la colaboración del Ministerio de Fomento.

### **Comité Científico:**

#### **Juan Calatrava Escobar:**

Catedrático. Universidad de Granada

#### **Juan Carlos Arnuncio Pastor:**

Catedrático. Universidad Politécnica de Madrid

#### **Ricardo Sánchez Lampreave:**

Profesor. Universidad de Zaragoza

#### **Enrique de Teresa Trilla:**

Profesor. Universidad Politécnica de Madrid

#### **Cristina Gastón Guirao:**

Profesora. Universitat Politècnica de Catalunya

#### **Jorge Tárrago Mingo:**

Profesor. Universidad de Navarra

#### **Juan José López de la Cruz:**

Profesor. Universidad De Sevilla.

#### **Guillermo Guimaraens Igual:**

Profesor. Univeristat Politècnica de València.

#### **Eduardo Prieto González:**

Profesor. Universidad Politécnica de Madrid

#### **M<sup>a</sup> Dolores Sánchez Moya:**

Profesora. Universidad de Castilla-La Mancha

#### **Antonio S. Río Vázquez:**

Profesor. Universidad de A Coruña

#### **Alberto Peñín Llobell:**

Profesor. Universitat Politècnica de Catalunya

### **Dirección y coordinación del congreso:**

Teresa Couceiro Núñez

### **Con la colaboración de:**

José Manuel López-Peláez

### **Comité organizador:**

Débora Domingo Calabuig

Diego Palomares Gaspar

Marta Causapé Ruiz

Paula López Velasco

### **Con la colaboración de:**

Ana Pascual Rubio

Moisés Puente

Carlos Asensio Wandosell

Actas del III Congreso Nacional  
Pioneros de la Arquitectura Moderna Española  
Análisis crítico de una obra

Madrid, 20-21 de Mayo de 2016

Fundación Alejandro de la Sota

ISBN: 978-84-608-7409-6

índice de comunicaciones

nº	Autor. Título de la comunicación.	Páginas
1	<b>Alfaro Lera, José Antonio.</b> <i>Modernidad empírica: el Instituto Laboral de Sabiñánigo.</i>	7-18
2	<b>Almonacid Canseco, Rodrigo.</b> "Una utopía de cristal: Sota y el proyecto de Sede para Aviaco en Madrid."	19-31
3	<b>Aparicio Fraga, Jaime.</b> <i>El hálito de la tierra. Identidad y paisaje en la iglesia de Canfranc de Miguel Fisac.</i>	32-49
4	<b>Baladrón Carrizo, Alfredo.</b> <i>De focas, liebres y gatos. Aproximaciones al proyecto de la Central Lechera CLESA de Alejandro de la Sota desde una dialéctica entre lo industrial y lo humano.</i>	50-66
5	<b>Barberá Pastor, Carlos.</b> <i>Entre Son Boter y Son Abrines. Miró en Mallorca.</i>	67-76
6	<b>Bardí i Milà, Berta; Díez Barreñada, Rafael y García-Escudero, Daniel.</b> <i>El concurso para la Facultad de Ciencias de la Ciudad Universitaria de Pedralbes. La propuesta de Josep María Sostres: del campus a una idea de ciudad.</i>	77-95
7	<b>Barrios Pérez, Roberto.</b> <i>Apartamentos Skol: cuando el límite es un mito.</i>	96-108
8	<b>Blanes Pérez, Eduardo.</b> <i>Dice Cabrero: "...yo he visto en Italia una cosa muy distinta..." Monumentalidad exterior frente a monumentalidad interior a través de la Casa Sindical.</i>	109-121
9	<b>Bosch Martín, Cristina del.</b> <i>El primer racionalismo como ejemplo de investigación y desarrollo. Instituto Anatómico Forense, Sevilla.</i>	122-130
10	<b>Bravo Bravo, Juan.</b> <i>Razón y modernidad de la Universidad Laboral de Cheste (1967-1969).</i>	131-142
11	<b>Cabecera Soriano, Rubén.</b> <i>Valuengo y De la Sota, un pueblo y un arquitecto.</i>	143-159
12	<b>Carrau Carbonell, Teresa.</b> <i>Casa Guzmán de Alejandro de la Sota. Vigencia de las casas del Movimiento Moderno.</i>	160-169
13	<b>Cepedano Beteta, Elisa.</b> <i>La obra escondida de fray Coello.</i>	170-180

14	<b>Ceresuela Puche, Antonio.</b> <i>Los estudios de Alejandro de la Sota para un hotel en Ibiza y su relación con otros proyectos coetáneos.</i>	181-189
15	<b>Cidoncha Pérez, Antonio José.</b> <i>Las Nuevas Reglas del Juego: del Nuevo Chamartín al Santiago Bernabéu.</i>	190-205
16	<b>Coca Leicher, José de.</b> <i>El pabellón de la Obra Sindical del Hogar. Una fusión entre tradición, modernidad y arte plástico. Francisco de Asís Cabrero y Felipe Pérez Enciso.</i>	206-216
17	<b>Crespo, Milena.</b> <i>El edificio de viviendas de Antonio Fernández Alba, calle Marquesa Almarza en Salamanca: síntesis relevante entre tradición y modernidad en un territorio de patrimonio-histórico.</i>	217-229
18	<b>Díaz del Campo Martín Mantero, Ramón Vicente.</b> <i>Miguel Fisac y el Instituto Laboral de Daimiel. La Tradición como materia de la Modernidad.</i>	230-239
19	<b>Díaz-Pines Mateo, Fernando y Blanco Martín, Javier.</b> <i>La casa Sobrino en Ondarreta de Javier Carvajal, en el inicio de una tendencia en la arquitectura residencial española.</i>	240-251
20	<b>Eguíluz Gutiérrez-Barquín, Francisco Javier y Romero Rey, Carlos.</b> <i>Casa Huarte. Casa para un mecenas.</i>	252-261
21	<b>Feliz Ricoy, Sálvora.</b> <i>Unidad Vecinal nº3 en el Polígono de Elviña. Edificios de Vivienda en la Gran Escala.</i>	262-272
22	<b>Fernández-Cobián, Esteban.</b> <i>La iglesia de Santa Cruz, 1966/71. Génesis y desarrollo de un proyecto.</i>	273-287
23	<b>Fernández Nieto, María Antonia.</b> <i>600 viviendas frente al Manzanares. El sueño moderno para Madrid del Hogar del Empleado.</i>	288-297
24	<b>Ferrer, Mónica y Sustersic, Paolo.</b> <i>La Ricarda, la casa (des)habitada. La música, el silencio y el ruido.</i>	298-307
25	<b>Ferreras Ubierna, Covadonga.</b> <i>Casa Tornos en Torrelodones, muestra de simbiosis arquitectónica.</i>	308-315
26	<b>Galán Gómez, Rafael.</b> <i>Análisis y reconstrucción virtual del centro de enseñanza de Herrera de Pisuerga (Palencia), de Corrales y Molezún. La espacialidad de una obra adelantada a su tiempo.</i>	316-332
27	<b>García-Sánchez, José Francisco.</b> <i>El 'Edificio Parque' de Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño: Una atalaya habitada frente al puerto de Almería.</i>	333-343
28	<b>García Herrero, Jesús.</b> <i>El Seminario de Castellón: la espiral y la cruz.</i>	344-355
29	<b>García-Asenjo Llana, David.</b> <i>Santuario del Amor Misericordioso en Collevaleza. Julio Lafuente. La obra a través la mirada de la crítica.</i>	356-367
30	<b>García Martos, Alberto Javier y Pinedo Pérez, Noemí.</b> <i>Ingenuidad y primitivismo del carácter campesino en la arquitectura moderna: Guadalimar desde Vegas del Caudillo de José Antonio Corrales.</i>	368-382
31	<b>Genua Díaz de Tuesta, Begoña.</b> <i>Detrás de la máscara. El Mercado de Pescados de Marcelo Carqué.</i>	383-396

32	<b>Gil Campuzano, Miguel Ángel; Palomares Figueres, María Teresa y Portalés Mañanós, Ana.</b> <i>Colegio Mayor Jaime del Amo. Un estudio en tres tiempos.</i>	397-408
33	<b>Gómez García, Alejandro.</b> <i>Las Microescuelas de Rafael de La-Hoz. Una arquitectura de emergencia.</i>	409-418
34	<b>González Blanco, Fermin.</b> <i>Arquitectura EnTera. La iglesia de Pumarejo de Tera.</i>	419-431
35	<b>González Pérez, Carlota.</b> <i>Un ensayo Moderno en un contexto Romántico: Edificio HEREDERO para 10 viviendas subvencionadas y local comercial, Francisco Fernández-Vega, Segovia, 1965.</i>	432-444
36	<b>Gutiérrez Calderón, Pablo Jesús.</b> <i>Luis Berges Roldán, una vivencia americana. El pabellón de acceso al Camposanto de Jaén.</i>	445-453
37	<b>Hevia Ochoa de Echagüen, Juan y Fernández Bayo, Irene.</b> <i>Contenedor terrenal, contenido espiritual. Una aproximación al Templo de La Unión de Gerardo Cuadra.</i>	454-468
38	<b>Josa Martínez, María Eugenia y Naya, Carlos.</b> <i>La tienda Loewe de Serrano, imagen comercial proyectada desde la arquitectura de Javier Carvajal.</i>	469-479
39	<b>Licordari, Mariangela.</b> <i>Casa Ugalde en la poética arquitectónica de José Antonio Coderch: ejemplo de síntesis entre modernidad y tradición.</i>	480-491
40	<b>Magén Pardo, Jaime.</b> <i>La Iglesia Parroquial de Canfranc, Miguel Fisac. Memoria y materia del lugar.</i>	492-499
41	<b>Martín Sevilla, Jose Julio.</b> <i>Una casa de verano para el escritor Ignacio Agustí en Sitges. José María Sostres. 1953-54: un tema de arquitectura mediterránea.</i>	500-518
42	<b>Martínez Gregori, Carmen.</b> <i>Mauro Lleó Serret, pionero en la utilización del hormigón pretensado. Nave para almacenamiento de arroz en la factoría arrocera de Sueca (1954).</i>	519-529
43	<b>Mata Solana, Flor.</b> <i>El último eslabón de una modernidad anunciada. Residencia de Estudiantes "Don Bosco", en la Almunia de Doña Godina (Zaragoza), de Santiago Lagunas Mayandía.</i>	530-543
44	<b>Millán-Millán, Pablo Manuel.</b> <i>Lugar, materia y razón: Ramón Pajares Pardo en la construcción del Ayuntamiento de Porcuna (Jaén).</i>	544-551
45	<b>Moncada García, Nicolás.</b> <i>"La Casa Zobel De Ayala. J.A.Coderch. La formación del espacio moderno por acumulación".</i>	552-560
46	<b>Moncada García, Nicolás.</b> <i>La Buena Casa. Pragmatismo y hedonismo en la casa Lladó.</i>	561-570
47	<b>Monje Pascual, Ángela.</b> <i>La Arquitectura del Trabajo de Antonio Perpiñá Sebría en la Castellana. Una ciudad de los negocios americana para la administración pública española.</i>	571-584
48	<b>Moreno Moreno, María Pura.</b> <i>José Luis Fernández del Amo. Club Náutico de la Dehesa de Campoamor, 1969. La rótula de una trama hexagonal.</i>	585-598
49	<b>Muñoz Carabias, Francisco Felipe.</b> <i>La Capilla del Padre Llanos de Sáenz de Oiza. La transustanciación espacio-materia.</i>	599-609
50	<b>Olona Casas, Joan y González Moreno-Navarro, José Luis.</b> <i>Casa Bloc: Registro de un materialidad energética a principios del siglo XX. J.B.Subina: R+I+D de Alemania a España.</i>	610-620

51	<b>Parra Martínez, José.</b> <i>El Club Náutico Dos Mares de Antoni Bonet. Ecos de un paisaje pretérito.</i>	621-633
52	<b>Pascual Rubio, Ana.</b> <i>Un lugar para la vida. Alejandro de la Sota: Casas en la bahía de Alcudia.</i>	634-642
53	<b>Pemjean Muñoz, Rodrigo; Martínez Arroyo, Carmen y Delgado Cámara, Enrique.</b> <i>La casa Cabrero en Puerta de Hierro. Construcción desnuda y naturaleza.</i>	643-653
54	<b>Pérez Hernández, María Isabel.</b> <i>La fallida intervención de Luis Moya Blanco en la Alameda de Osuna.</i>	654-664
55	<b>Pirina, Claudia.</b> <i>Alejandro de la Sota. Complejidad y sencillez en el Colegio mayor César Carlos.</i>	665-675
56	<b>Resano Resano, David.</b> <i>Fábrica Monkey. La arquitectura de un escaparate industrial.</i>	676-686
57	<b>Ródenas García, Juan Fernando; Ferrer Sala, Manuel y Zuaznabar Uzkudun, Guillermo.</b> <i>Antonio Bonet. Casa Rubio, La Manga del mar Menor, Murcia (1966)</i>	687-697
58	<b>Rodríguez Peña, José Manuel.</b> <i>Escena Estival. Concurso para el Teatro al Aire Libre de Santander de 1957.</i>	698-709
59	<b>Rodríguez Rodríguez, Pablo.</b> <i>El salto en el muro. Pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra, 1956. Alejandro de la Sota Martínez.</i>	710-732
60	<b>Rueda Galán, Luis.</b> <i>La discreción del mucho saber. Alejandro de la Sota y la casa de Correos de Úbeda.</i>	733-741
61	<b>Ruiz Íñigo, Miriam.</b> <i>El colegio de los Sagrados Corazones en Torrelavega.</i>	742-752
62	<b>Saavedra Rando, Estrella.</b> <i>El edificio para el Ayuntamiento de Valuengo. Arquitectura dual.</i>	753-768
63	<b>Salazar Lozano, María del Pilar.</b> <i>La huella de Neutra en España. Viviendas de Federico Faci en Aravaca.</i>	769-783
64	<b>Sanahuja Rochera, Jaime.</b> <i>Los apartamentos Santa Águeda. MBM, 1964-1975. Benicàssim, Castellón.</i>	784-795
65	<b>Sebastián Sebastián, María.</b> <i>El edificio Torremar de Antonio Lamela en Palma. Entre la estandarización y la plasticidad.</i>	796-806
66	<b>Senra, Ignacio y Valdivieso, Alejandro.</b> <i>Lugares pedagógicos: el colegio de Nuestra Señora de Santa María de Antonio Fernández Alba.</i>	807-820
67	<b>Vaquero Caballería, Pedro Pablo.</b> <i>"Iglesia del Complejo Escolar Madre Alberta, 1966 Palma de Mallorca. Bartolomé Vaquer Colom, arq."</i>	821-828
68	<b>Varela de Ugarte, Miguel.</b> <i>Vivienda Unifamiliar en Collado Mediano de Alejandro de la Sota.</i>	829-842
69	<b>Vázquez Saavedra, M<sup>a</sup> del Carmen.</b> <i>Ignacio Álvarez Castela y la Delegación de Hacienda en Oviedo, 1960-1966. Una emblemática intervención moderna sobre un edificio histórico.</i>	843-851

## Modernidad empírica: el Instituto Laboral de Sabiñánigo

### Autor: Alfaro Lera, José Antonio

Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza  
Zaragoza  
España  
alfaro@cerouno.es

### Resumen

Los Institutos Laborales comenzaron a construirse a principio de los años cincuenta del pasado siglo, a iniciativa de José María Albareda, Secretario General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, quien encargó a Miguel Fisac - autor de los magníficos edificios para el CSIC en la Colina de los Chopos de Madrid - varios prototipos de centro, inspirados en el sistema educativo alemán.

La intervención de Fisac, que había construido en Daimiel, su ciudad natal, uno de los primeros institutos laborales, fue decisiva en la convocatoria en 1953 de un concurso clave para la emergente arquitectura docente moderna en España: el Concurso Nacional de Soluciones Arquitectónicas para los nuevos Institutos Laborales.

La agrupación de dos jóvenes estudios de arquitectos catalanes, Bohigas-Martorell y Gili-Bassó, obtuvo el tercer premio, y los consecuentes encargos de dos Institutos Laborales: Amposta (1956) y Sabiñánigo (1958).

En Sabiñánigo, el habitual solar plano requerido por el Patronato Nacional de Institutos Laborales es una porción de ladera de media hectárea, orientada al sur, con un fuerte desnivel y un entorno consolidado de arquitectura vernácula con la poderosa presencia de los Pirineos como telón de fondo. La respuesta proyectual trasciende la propuesta del concurso con una inteligente combinación de pabellones de cubierta inclinada dispuestos sobre un *pattern* neoplástico, que incorpora con refinada elegancia los valores sensoriales y topológicos del contexto.

La aparente sencillez de la propuesta no oculta la multiplicidad de lecturas. Nos encontramos ante un edificio/escalera, que se acomoda a la ladera con porte ambiguo: alto y rotundo al sur, doméstico y discreto al norte. Los espacios vacíos son tan importantes como los construidos, y predomina de una sutil ambivalencia entre figura y fondo que permite su percepción simultánea como conjuntos de volúmenes desplazados y girados, o como dos grandes espacios públicos, el claustro/*impluvium* de acceso y la gran plaza aterrazada abierta al sur, integrados en un tejido de edificación tradicional.

Obra pionera de precoz madurez de unos jóvenes arquitectos que proyectan con la convicción de las vanguardias de preguerra, el Instituto de Sabiñánigo es un excelente edificio moderno, magníficamente implantado en un entorno de arquitectura doméstica tradicional. Poliédrico en sus referencias, como corresponde a la profunda y activa cultura arquitectónica de sus autores, es deudor de la base empírica de la arquitectura de Aalto y Jacobsen, pero también de la abstracción matemática del racionalismo italiano o la *Neue Sachlichkeit*. La confluencia de referencias es resuelta con una arquitectura honesta y exacta que actúa con naturalidad y elegancia desde las categorías de la forma moderna y que no renuncia a cuestiones intemporales que siguen presidiendo la producción arquitectónica contemporánea: la relación con la arquitectura vernácula, los valores táctiles de una construcción esencialmente tectónica o la responsabilidad de los edificios públicos en la construcción de nuevos lugares.

Del acierto de su arquitectura, da fe el uso ininterrumpido del edificio hasta nuestros días.

### Palabras clave

Institutos Laborales, Arquitectura Docente Moderna

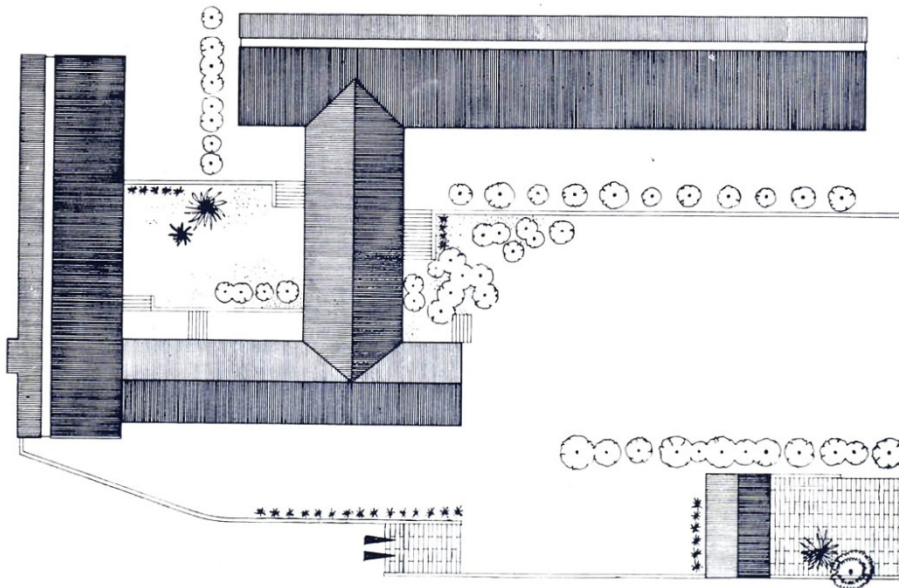
## Modernidad empírica: el Instituto Laboral de Sabiñánigo



*Instituto Laboral de Sabiñánigo  
Vista General con los Pirineos al fondo*

En 1962 la revista *Architectural Review* dedica un pionero artículo <sup>1</sup> al examen de la “*furiosa investigación*” que habían desarrollado los arquitectos españoles más relevantes en la década 1950-1960, cuya producción poliédrica refleja las principales corrientes europeas del momento, a pesar de las rígidas barreras culturales levantadas por la autarquía imperante. Entre las obras escogidas se destaca el *funcionalismo mediterráneo* del Instituto Laboral de Sabiñánigo (1958) <sup>2</sup>, obra de un grupo de jóvenes arquitectos barceloneses - Bohigas, Martorell, Gili y Bassó - , fundadores y activos miembros del *Grupo R*. Clasificados en tercer lugar en el Concurso Nacional de Anteproyectos para los nuevos Institutos Laborales de 1953 <sup>3</sup>, habían materializado su propuesta en el Instituto de Amposta (1954-56), su primer centro de este tipo, expresión directa de la propuesta de concurso.



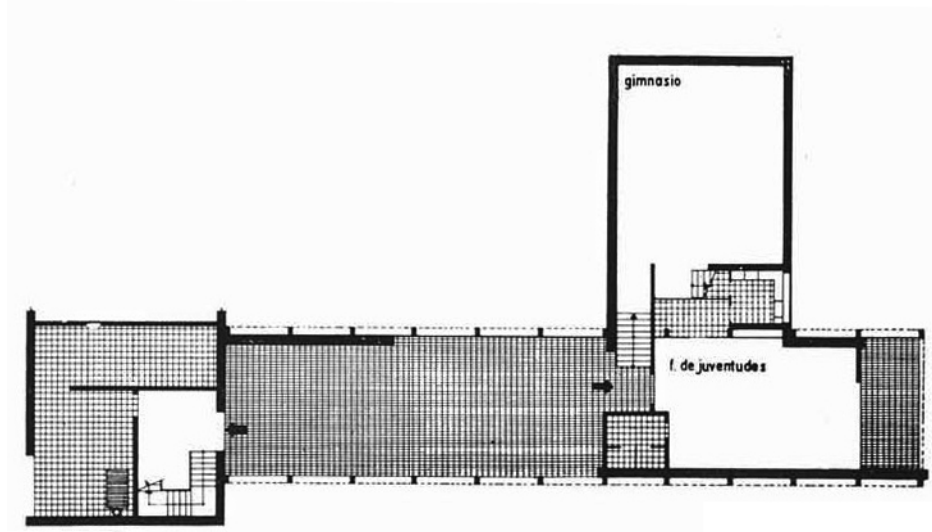


El Instituto Laboral *San Alberto Magno*<sup>4</sup> se construyó en una parcela donada por el municipio de Sabiñánigo con una superficie de 5.000 m<sup>2</sup> y una topografía singular para las preferencias del Patronato Nacional de Institutos laborales: el habitual solar plano es aquí una porción de ladera con un desnivel de diez metros entre los frentes opuestos.

En la memoria del proyecto – precisa y escueta como tantas de la época - se relacionan taquigráficamente las condiciones de partida del proyecto.

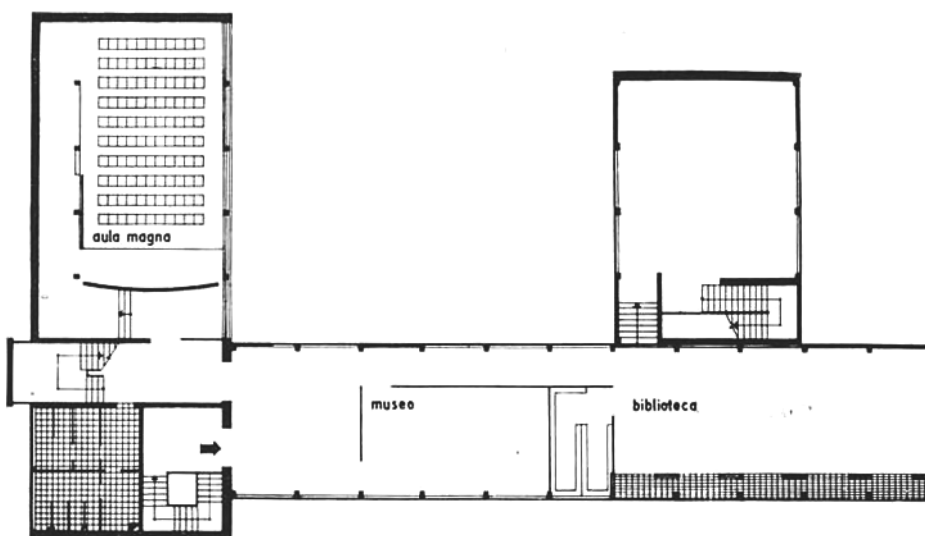
*Sabiñánigo (Huesca), en pleno Pirineo aragonés. Ambiente rural de alta montaña. Temperaturas extremas: verano, 30°; invierno, 32° bajo cero. Nevadas frecuentes. Arquitectura tradicional, a base de muro de piedra y cubierta de pizarra. Población de gran desarrollo industrial reciente. Debido a la gran cantidad de fábricas en construcción, se conoce bastante bien el trabajo de hormigón armado.*

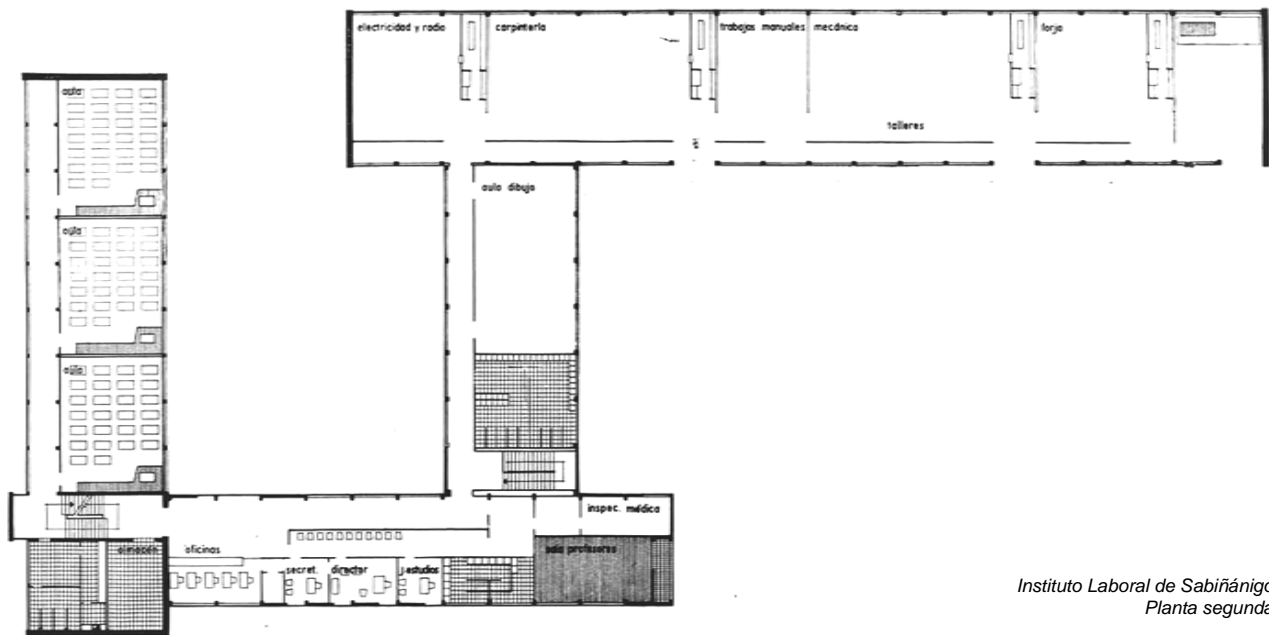
En enero de 1954, el Departamento Técnico de Construcciones Laborales había divulgado las *Normas para la construcción de Centros de Formación Profesional*, un compendio de criterios para los diseñadores de los futuros centros. Debía prevalecer la organización funcional, con una separación precisa entre las zonas de silencio (aulas y dirección) de las zonas ruidosas (talleres, gimnasio y campos de juego). Las circulaciones tenían que ser claras y reducidas, según los siguientes aspectos: fácil comunicación entre aulas, biblioteca y sala de actos con acceso directo desde el exterior, talleres aislados del área de aulas pero relacionados con ella, el núcleo de dirección debía tener independencia sin perder la relación directa con el resto de dependencias. Se primaba la construcción por etapas y la posibilidad de ampliación de clases, laboratorios y talleres. La arquitectura debía aportar una imagen distintiva acorde con la propia novedad de los Institutos Laborales sin descuidar la economía de construcción, la calidad de las instalaciones y el fácil mantenimiento.<sup>5</sup>



La solución del concurso - ensayada en el Instituto Laboral de Amposta sobre un solar aislado y plano - se basaba en una organización sistemática de bloques tipo prefabricados, y atendía con exactitud los requerimientos normativos del Patronato de Institutos. Pero lo aprendido en Amposta es insuficiente para abordar la complejidad del reducido emplazamiento de Sabiñánigo, inserto en tejido urbano que no se puede obviar: un contexto de construcciones domésticas posadas en una serie de terrazas entre calles orientadas este- oeste que se escalona para ofrecer las fachadas principales al sur, una disposición típica de los núcleos pirenaicos en ladera. El nuevo edificio debía relacionar las dos calles paralelas que delimitaban el solar al norte y al sur y acomodarse sin estridencias a un entorno de edificios predominantemente lineales, generados por la extrusión de una sección característica de nave con cubierta inclinada a dos aguas.

El programa de 3.300 m<sup>2</sup> se distribuye en una composición centrípeta de cuatro pabellones articulados en torno a una plaza central abierta al norte, correspondiente a las cuatro unidades funcionales en que se agrupan las dependencias requeridas: dirección y representación, aulas y laboratorios, talleres y gimnasio y club de estudiantes.





Instituto Laboral de Sabiñánigo  
Planta segunda

El pabellón de aulas actúa como ancla del conjunto en la ladera, dispuesto perpendicularmente a la pendiente. Las aulas se distribuyen en cada una de las plantas adosándose a un corredor lateral de dirección norte sur. La última planta aprovecha el volumen del bajo cubierta con un elegante escalonamiento de planos inclinados que se giran para permitir el paso de la luz de poniente. Frente a él, otro cuerpo perpendicular a la pendiente, actúa como puente entre el pabellón representativo y el bloque de talleres. Contiene el gimnasio, aula de dibujo, y un núcleo de escaleras y servicios.

El pabellón de dirección ofrece la fachada representativa al municipio. Adosado en paralelo a la calle inferior, en dirección este-oeste, opta por una intensa abstracción en la composición. La monumentalidad simétrica da paso al equilibrio entre las partes, con la doble escala de la fachada principal, icono punteado por huecos exactos.

El bloque de talleres, paralelo al límite norte de la parcela y con una sección similar a la empleada en la parte superior del pabellón de aulas, es una gran nave longitudinal que determina la fachada norte del conjunto. Desplazándose hacia el este, conforma la entrada a la plaza superior, abrazada por los cuatro pabellones.

La distribución de las circulaciones responde al orden cartesiano de la planta. Cada pabellón se organiza sobre una doble crujía, formada por el distribuidor y la secuencia de aulas o talleres. De esta manera se establece una circulación en hélice en torno al patio central, con dos núcleos de comunicación que actúan de charnela en los cambios de dirección.

Sobre la aparente sencillez de la composición trascienden cuestiones formales complejas. Nos encontramos ante un edificio/escalera, que se acomoda a la ladera con porte ambiguo: alto y rotundo al sur, doméstico y discreto al norte. Cada una de las piezas, articuladas sobre la base de un *pattern* neoplástico mantiene una intensa relación topológica con las restantes y los vacíos entre ellas. Sobre un podio de piedra y una escalera desplazada del eje principal (que finalmente no se construyó) la secuencia sincopada de pabellones se pliega sobre dos vacíos: el patio/impluvium sobre el que gravitan las circulaciones del edificio y la plaza abierta al sur delimitada por el bloque de talleres.

Es una disposición deudora de uno de los *partis* favoritos de Aalto: las organizaciones en forma de U alrededor un patio que se acomodan a la topografía con una secuencia de plataformas, trasunto de las granjas carelianas y base de obras como su propia casa de verano en Muuratsalo o el Ayuntamiento de Säynätsalo.

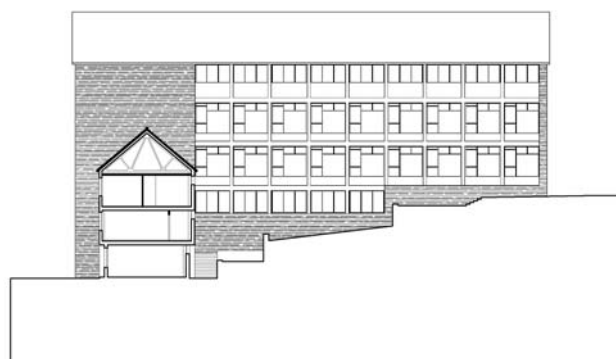
El diagrama empleado en Sabiñánigo activa una intensa relación con el tejido urbano circundante: una *forma cívica* particularmente innovadora en el caso de edificios educativos, que difícilmente renuncian a su carácter de *instituciones cerradas*. Los espacios abiertos no son meros campos de deportes o patios de juego sino que son la base de las operaciones de fragmentación y desplazamiento que dotan de forma al edificio.

Esta formalidad abstracta precisa de una construcción esencialmente tectónica en la que el suprematismo del muro blanco deviene en material principal de proyecto. La construcción del edificio <sup>6</sup> se funda en un eficaz sistema de pórticos de hormigón separados 330 cm, que permite una luz única de entrevigado, apoyado en jácenas paralelas de luces adaptadas a las necesidades de crujía que ocultan su verdadera magnitud, revestidas por los testeros ciegos.

El estricto ritmo impuesto por la modulación de la estructura determina la legitimidad de plantas y alzados. En las fachadas se realizan delicadas manipulaciones de la relación entre cerramiento y estructura: los pilares sólo se muestran en aulas y talleres y quedan insertos en los lienzos continuos de revoco blanco predominantes en el resto del edificio. Los huecos se organizan según dos sistemas: como signos de puntuación recortados en la piel blanca, o como plementería de vidrio enmarcado por perfiles de acero pintado de negro. En el bloque de aulas el delicado problema del necesario fraccionamiento de los huecos de vidrio en tamaños razonables evita las modulaciones simétricas y opta por una composición neoplástica que organiza la totalidad del hueco de 3 x3 metros en una elegante yuxtaposición de marcos rectangulares que rotan sobre la base de un cuadrado de mayor dimensión. El tratamiento de la carpintería como un elemento autónomo, sin más leyes que su propia formalidad, comparte la visualidad de la fachada principal de la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona, proyecto de Javier Carvajal y Rafael García de Castro, en cuya dirección de obra participaron Bassó y Gili entre 1955 y 1961. Esta solución para los grandes huecos de aulas ensayada en Sabiñánigo se convertirá en un recurso frecuente en sus edificios docentes, como los tres grupos escolares que Bohigas y Martorell construyeron en Tarrasa en 1960.

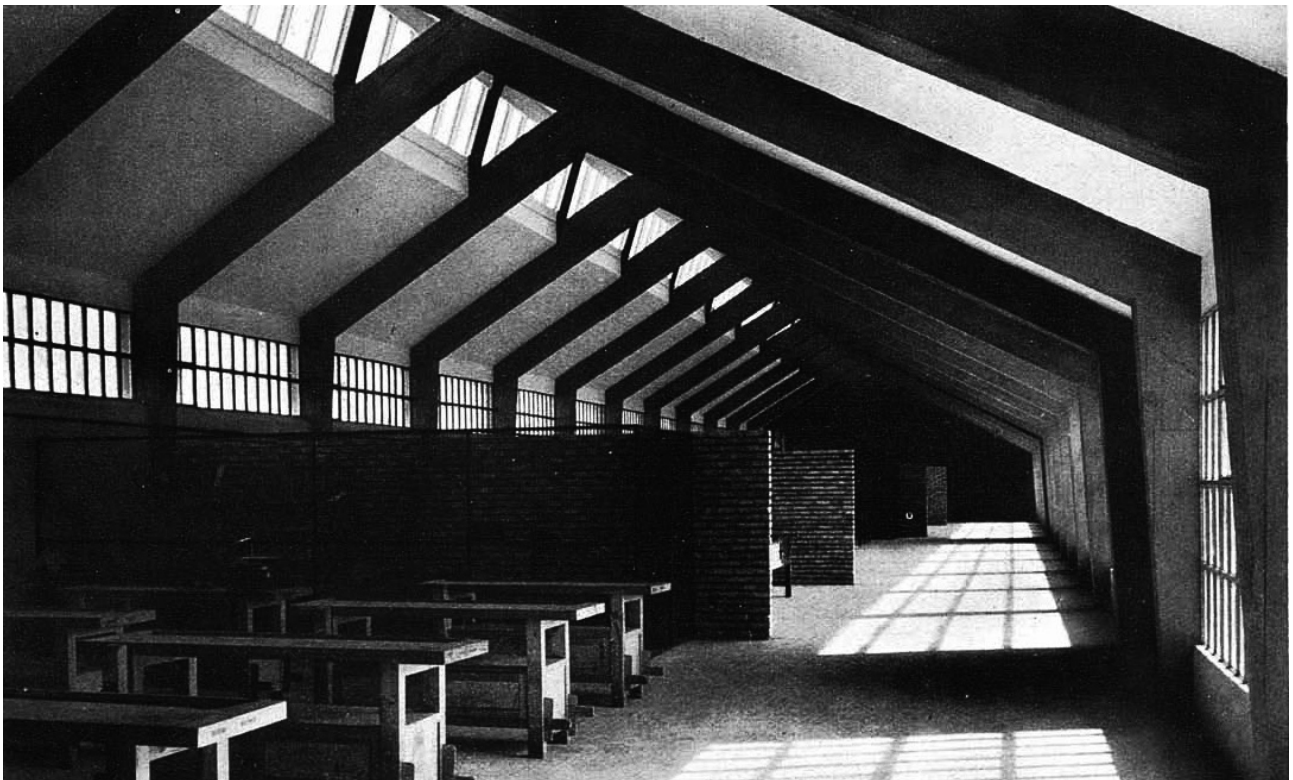


*Instituto Laboral de Sabiñánigo  
Alzado Pabellón de aulas*



La necesidad de explicar la propia construcción del edificio como *ensamblaje* de piezas singulares, alienta la enfática presencia de la escalera de Sabiñánigo. La tribuna volada sobre un paramento intensamente masivo - una invención que Jacobsen utilizará insistentemente desde su casa Møller (1950-52) y que De la Sota reinterpretó magistralmente en muchas de sus obras – aparece en la fachada norte del bloque de aulas como expresión de la escalera principal, que se expande en forma de plano terso suspendido. Con sus cuatro plantas de altura, el plano volado parte del basamento de piedra para superponerse al orden impuesto por la estructura a las plantas superiores. En una disposición de intensa plasticidad, los rellanos en ménsula son el soporte de este lienzo ciego de fábrica revocada, quedando inundados de la luz atrapada a través de las fisuras laterales generadas por su deslizamiento.

En los inicios de la década de 1950, la cubierta plana era una de las divisas de las nuevas generaciones de arquitectos de posguerra, que no disimulaban su abierto recelo a las soluciones tradicionales de faldones de teja, considerados antimodernos. Nuevamente son las arquitecturas escandinavas las que proporcionan elegantes soluciones que legitiman el plano inclinado como una categoría más de la formalidad moderna. Jacobsen había establecido las reglas de esta visualidad innovadora de la cubierta en las casas Søholm (1951-53) o en la Escuela Munkegårds (1951-58), uno de los edificios que más influjo ejerció sobre la arquitectura docente moderna española. En cierta medida Jacobsen abrió el camino a una consideración distinta del plano de cubierta como prolongación facetada de los alzados del edificio, motivo tan recurrente en la arquitectura contemporánea.



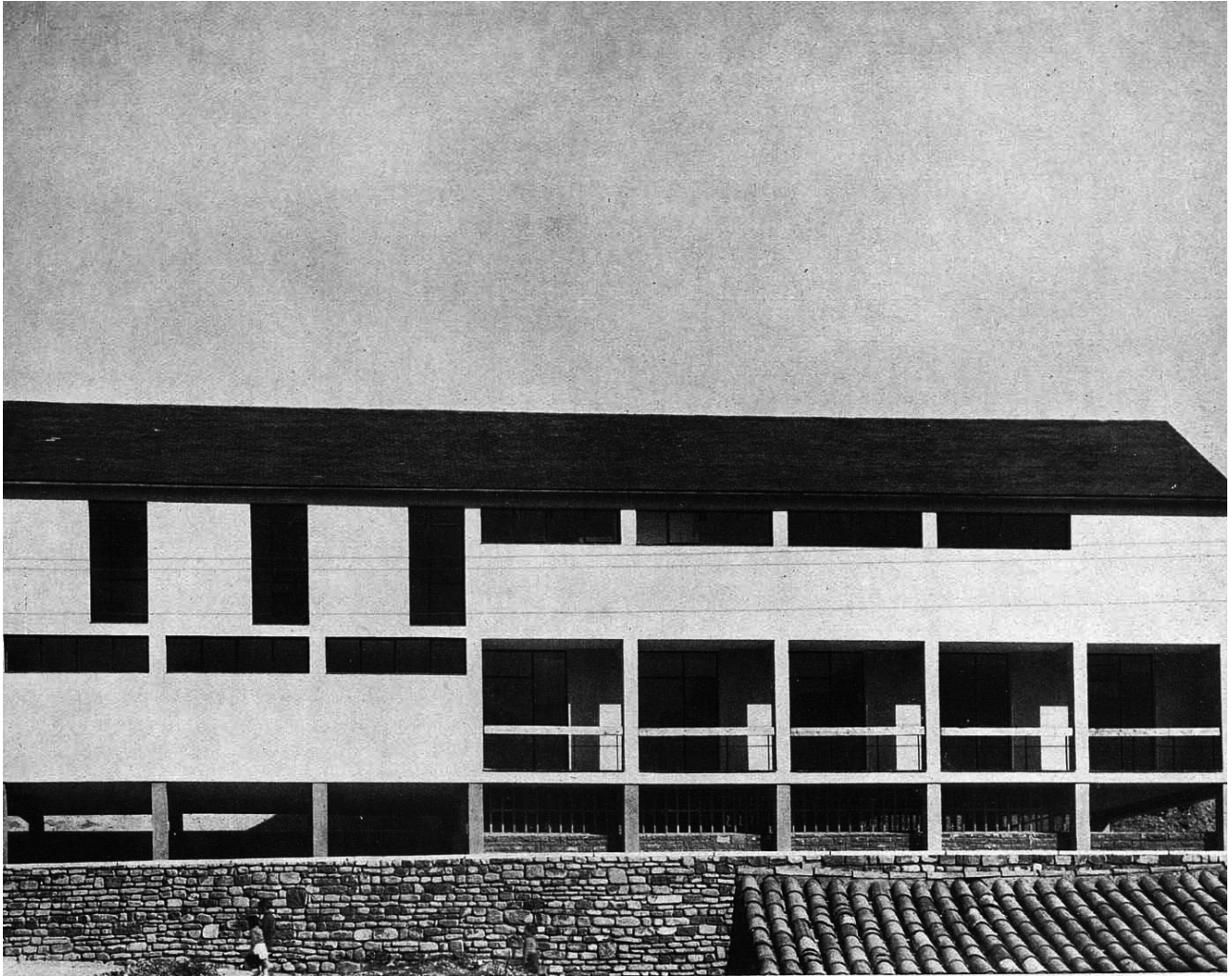
*Instituto Laboral de Sabiñánigo*  
*Vista interior de la nave de Talleres*

Tanto en la propuesta de concurso como en su proyecto de Amposta, los arquitectos habían rechazado la cubierta inclinada tan frecuente en otros institutos laborales, optando por la azotea horizontal o lucernarios derivados de las plásticas variaciones de Le Corbusier sobre la bóveda catalana. El clima pirenaico de Sabiñánigo determinó el uso de los planos inclinados de pizarra que cubren los galpones del entorno del instituto. Sin embargo, la construcción de las cubiertas de Sabiñánigo es aprovechada para acentuar su formalidad abstracta: el negro intenso de los diedros de pizarra levita sobre los blancos paramentos del edificio con un límite estricto entre ambos que propicia la dicotomía perceptiva. La delgadez de la pizarra permite esta solución suprematista que se integra sin estridencias en el vernacular entorno urbano. La aversión a la ensimismada cubierta a dos aguas se supera con la rotación y la fractura de los planos inclinados en lucernarios corridos que evidencian la admiración por las luminosas aulas de las escuelas de Jacobsen. El envés de estos planos negros se apoya en la secuencia de pórticos de hormigón que al encontrarse con la cubierta se fracturan en una elegante metonimia de las estructuras de madera. Delgadas y esbeltas, las vigas de hormigón de la cubierta expresan el mismo ensamblaje tridimensional que conforma las mesas de trabajo de la nave de talleres.

La responsabilidad del edificio en la construcción de un nuevo espacio público es patente en la organización de su fachada sur. Sobre la pauta subyacente de la estructura de hormigón, el cerramiento pierde toda masividad para cumplir el papel de pantalla de relación entre el edificio y el espacio urbano. Se combinan libremente los huecos cuadrados de gran tamaño, que ocupan todo el espacio libre con aberturas rectangulares más pequeñas, en disposición horizontal o vertical, pero siempre sobre la pauta oculta de la trama estructural. Esta disposición, aparentemente azarosa, es una inteligente solución al problema de escala, pues establece una visualidad de múltiples lecturas: desde la incorporación del desorden compositivo propio de las edificaciones domésticas del entorno, hasta la lectura como plano blanco horadado que gana en masividad a medida que se asciende a su borde superior.

El gran lienzo blanco de Sabiñánigo, con sus estrictos huecos *neue sachlichkeit*, es deudor a escala menor de grandes edificios pantalla de la modernidad: desde la precisión matemática de la Casa del Fascio de Terragni y su *loggia* inferior, hasta la elegante y sutil descomposición de la representatividad institucional conseguida por De la Sota en el Gobierno Civil de Tarragona. Una ambigua frontalidad preside la composición general: tras el giro impuesto en el acceso al podio, el pórtico central abre paso al patio, sobre el que sobrevuelan a manera de puente las *instituciones* del centro: dirección, museo y biblioteca. La aparente simetría deviene en un equilibrio entre equivalentes: el cuadrado matriz de la planta se descompone por sus cuatro lados: los bloques se deslizan para articularse por contigüidad y yuxtaposición mostrando sus testeros ciegos, con un ensamblaje acusadamente neoplástico. La evidente fractura de la base clásica del patio cerrado es particularmente intensa en el deslizamiento del bloque norte de talleres que abraza un patio virtual equivalente al patio principal abierto al norte por este desplazamiento.

El Instituto Laboral de Sabiñánigo fue la última obra que realizaron juntos ambos estudios. Bohigas y Martorell seguirían una dilatada e ininterrumpida labor profesional, entre cuyas realizaciones destacan sus innovadores edificios docentes. El *aggiornamento* de la obra de MBM es paradigma de las principales vicisitudes y transformaciones de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX. Gili y Bassó mantendrán una producción menos intensa pero especialmente selecta, con el edificio para la editorial Gustavo Gili (1961) como obra más reconocida. Entre sus elegantes y precisas líneas se reconocen muchos de los aciertos de Sabiñánigo.



*Instituto Laboral de Sabiñánigo  
Vista frontal del acceso principal*

Obra pionera de precoz madurez de unos jóvenes arquitectos que proyectan con la convicción de las vanguardias de preguerra, el Instituto de Sabiñánigo es un excelente edificio moderno, magníficamente implantado en un entorno de arquitectura doméstica tradicional. Poliédrico en sus referencias, como corresponde a la profunda y activa cultura arquitectónica de sus autores, es deudor de la base empírica de la arquitectura de Aalto y Jacobsen, pero también de la abstracción matemática del racionalismo italiano o de la *Neue Sachlichkeit*. La confluencia de referencias es resuelta con una arquitectura honesta y exacta que actúa con naturalidad y elegancia desde las categorías de la forma moderna y que no renuncia a cuestiones intemporales que siguen presidiendo la producción arquitectónica contemporánea: la relación con la arquitectura vernácula, los valores táctiles de una construcción esencialmente tectónica o la responsabilidad de los edificios públicos en la construcción de nuevos lugares.

Del acierto de su arquitectura, da fe el uso ininterrumpido del edificio hasta nuestros días.

### *Bibliografía*

AA. VV. "Concurso de Institutos Laborales de España". *Revista Nacional de Arquitectura*, 1954, núm 153, p. 1-44.

GILI, Joaquín, BASSÓ, Francisco, MARTORELL, José María, BOHIGAS, Oriol. "Instituto laboral de Sabiñánigo (Huesca)". *Cuadernos de Arquitectura*, 1959, núm. 36, p. 13-17.

GILI, Joaquín, BASSÓ, Francisco, MARTORELL, José María, BOHIGAS, Oriol. "Instituto laboral de Sabiñánigo". *Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, núm. 203, p. 23-26.

SANTIAGO, Michel. "The Spain of Carlos Flores". *Architectural Review*, 1962, núm. 781, p. 187-189.

### *Biografía del autor*

*José Antonio ALFARO LERA*

Arquitecto, ETSA, Universidad de Navarra, 1989

Premio Extraordinario Fin de Carrera, 1990, ETSAUN.

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Universidad de Zaragoza 2012

Profesor de Proyectos Arquitectónicos  
EINA Universidad de Zaragoza

Desarrolla su actividad profesional como socio de **cerouno** Arquitectos. La obra del estudio, publicada en diversos medios, ha obtenido premios nacionales e internacionales como el Premio de Urbanismo Arquitectura y Obra Pública del Ayuntamiento de Madrid en 1991, el premio del COA Aragón de 2008, siendo prefinalista en la XII Bienal de Arquitectura Española.



---

<sup>1</sup> SANTIAGO, Michel. "The Spain of Carlos Flores". *Architectural Review*, 1962, núm. 781.

<sup>2</sup> Los Institutos Laborales comenzaron a construirse a principio de los años cincuenta del pasado siglo, a iniciativa de José María Albareda, Secretario General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, quien encargó a Miguel Fisac - autor de los magníficos edificios para el CSIC en la Colina de los Chopos de Madrid - varios prototipos de centro, inspirados en el sistema educativo alemán.

La red nacional de Institutos Laborales atendía un criterio geográfico estricto: los centros se ubicaban en las cabeceras de las comarcas más importantes, pero nunca en capitales de provincia o ciudades con otros centros docentes de rango similar. Primó un criterio de descentralización destinado a la promoción de comarcas y regiones más desfavorecidas. El régimen impulsó activamente la implantación de estas instalaciones, de tal manera que en 1954 hay en funcionamiento 78 institutos en todo el país.

El periodo de actividad de los Institutos Laborales no llegó a las dos décadas. Los cambios en la política educativa nacional hacia una red de escuelas rurales y la promoción de las nuevas Universidades Laborales aceleraron la crisis del modelo de Institutos laborales. El bachillerato laboral desapareció con la Ley de Unificación del Primer Ciclo de Enseñanza Media y los centros que lo impartían pasaron a denominarse Institutos Técnicos, para integrarse con posterioridad en el régimen general de enseñanza media.

<sup>3</sup> La intervención de Fisac, que había construido en Daimiel, su ciudad natal, uno de los primeros institutos laborales, fue decisiva en la convocatoria en 1953 de un concurso clave para la emergente arquitectura docente moderna en España: el Concurso Nacional de Soluciones Arquitectónicas para los nuevos Institutos Laborales.

Se reunieron treinta y ocho propuestas, número elevado e inhabitual en los concursos de la época, bajo unas estrictas condiciones de anonimato. Entre los premiados estaba una buena parte de los grandes arquitectos del momento, encuadrados en la primera generación de posguerra - Fisac, Aburto y Laorga - y la segunda como Corrales y Bohigas.

La colaboración de dos estudios de arquitectura diferentes, Bohigas-Martorell y Gili-Bassó, para afrontar el concurso de anteproyectos y los encargos derivados del éxito obtenido, es una situación habitual en la segunda generación de arquitectos modernos de posguerra. Carlos Flores señala tres rasgos distintivos para estos arquitectos: la generalización del trabajo en equipo, la preocupación social y el recelo cuando no abierto divorcio ideológico hacia los compañeros de mayor edad.

Frente a las otras propuestas destacan por su radicalidad formal, que es mirada con recelo por el asesor especial del jurado, el arquitecto suizo, William Dunkel, y por ser los más explícitos continuadores de la línea renovadora del espacio docente iniciada por el GATEPAC antes de la guerra civil.

Además, abordan el proyecto con una labor previa de investigación de la arquitectura docente contemporánea como soporte de sus decisiones formales. No en vano el padre de José Martorell fue uno de los renovadores de la pedagogía en la Cataluña de comienzos de siglo XX. El análisis teórico previo era una de las principales aportaciones al concurso según indica el acta del jurado. *"Una extensa información sobre la arquitectura escolar de todo el mundo, y una considerable bibliografía sobre el tema, sirvieron de guía para formar el criterio general del anteproyecto. Hoy día, la tipificación de elementos y la prefabricación constituyen la norma para la construcción de escuelas en todos los países en los que la arquitectura escolar está más desarrollada. Tal concepción va acompañada siempre de una gran flexibilidad y posibilidades de adaptación."*

Proponían una serie de "elementos estructurales tipificados", principalmente aulas y talleres, que se combinarían en función de las necesidades de cada centro. Estos elementos podían ser construidos a pie de obra según las técnicas locales o prefabricados y transportados al emplazamiento.

Como señalan en la memoria del concurso: *"En cada Centro, a pesar de este criterio de tipificación, las partes más representativas y las de estructura muy simple, o las que dependan directamente del emplazamiento, se adaptarán a los sistemas constructivos de la localidad, clima, etc. Asimismo, dentro de ciertos límites, se emplearán los materiales constructivos y tradicionales del lugar (tejas, muros macizos de cerramiento, etc.), tanto en completar la construcción realizada con elementos tipificados como en la parte variable y peculiar de cada obra"*

<sup>4</sup> En el origen del Instituto Laboral de Sabiñánigo está la actividad de un grupo de químicos locales, que presentaron un proyecto de centro laboral de modalidad industrial y minera, que atendería la necesidad de mano de obra especializada para la pujante industria local que contaba con empresas dedicadas a la fabricación de perfiles de aluminio, productos químicos y papel.

---

El Instituto inició sus actividades académicas en un edificio de tres plantas situado en la calle Serrablo, que resultó insuficiente para la enorme demanda de alumnos de la comarca. En 1958 se construyó el nuevo edificio situado en el número 9 de la actual calle Instituto Laboral. Tras la desaparición del bachillerato laboral en 1967, el centro se transformó en Instituto Técnico de Enseñanzas Medias, y recibió las primeras alumnas en el curso de 1968. Como Instituto de Enseñanza Secundaria continuó su actividad hasta que en el curso 2004-2005 se inauguró la nueva sede del Paseo de la Corona. El viejo edificio fue completamente reformado para su uso como Centro Educativo y Cultural "Capitiellos"

<sup>5</sup> El informe de William Dunkel , experto internacional y asesor del jurado del concurso de 1953, fue una de las bases principales de esta normativa . Para Dunkel la arquitectura de los nuevos centros tendría que ser sencilla y eficaz:

*Utilización de los materiales locales, evitando en las construcciones las materias primas ajenas al lugar de emplazamiento. Sin embargo, deberá tenerse en cuenta la ventaja que sería utilizar unidades prefabricadas materiales nacionales (vigas de piso, entrevigados para forjado, etc.).*

*La disposición de la obra deberá ser sobria y honrada, reflejando el carácter de su modalidad, de sus construcciones y de los materiales empleados.*

*Deberá evitarse toda clase de fastuosidad representativa mal relacionada con la misión y la funcionalidad del edificio (por ejemplo, vestíbulo y escalera de dimensiones exageradas, etc.).*

*De acuerdo con el mismo principio, se considera que teniendo en cuenta la utilización específica del edificio la construcción deberá ser en general, a base de sola planta*

Sobre estos criterios, se proyectó una relevante muestra de centros, determinantes para que la arquitectura de los institutos laborales fuese un vector fundamental en la introducción del empirismo nórdico en el panorama español, en un viaje de ida y vuelta entre los valores formales mediterráneos y las pujantes arquitecturas escandinavas. Un delicado equilibrio entre las categorías abstractas de la Modernidad y la empatía de la mirada próxima, recorre las realizaciones de Fisac ( Daimiel ), Aburto ( Elche), Corrales ( Miranda de Ebro), o del edificio de Sabiñánigo.

<sup>6</sup> La memoria del proyecto , lacónica y exacta, da cuenta de los sistemas constructivos del edificio:

*Esqueleto resistente en hormigón armado a base de pórticos de dimensiones distintas según las cuatro zonas diferenciadas (representativa, aulas, gimnasio y club y talleres), aunque tomando como módulo 3,30 m. Forjado cerámico tipo I.S.A. Los muros testeros son de mampostería del país y los paramentos exteriores de cierre o relleno, de fábrica de ladrillo, revocada y pintada.*

*Ventanas de carpintería metálica. Cubiertas de pizarra clavada sobre solera cerámica y un grueso de hormigón pobre. Pavimentos de «panot» estriado en talleres, gimnasio y recreo; mosaico hidráulico de 25 x 25 en las demás dependencias. Aislamiento térmico con lana de vidrio en techos y con termita en muros exteriores. Revocos hidrofugados y pintura «Extolite» blanca o color coral en antepechos de ventanas. El hormigón se ha dejado sacado de cofre. En el interior la gama de colores es la siguiente: suelos color cuero; paredes en blanco, pardo, gris y azul; interiores de terrazas en azul; puertas en blanco o negro y techos en blanco o coral.*

## Almonacid Canseco, Rodrigo

Doctor Arquitecto.  
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos  
E.T.S. Arquitectura - Universidad de Valladolid (España).

[r-arquitectura@r-arquitectura.es](mailto:r-arquitectura@r-arquitectura.es)

---

### “UNA UTOPIA DE CRISTAL: SOTA Y EL PROYECTO DE SEDE PARA AVIACO EN MADRID.”

(Resumen)

El límpido cubo cristalino que proyecta Alejandro de la Sota en la madrileña calle Serrano para la aerolínea Aviaco constituye uno de los momentos de máxima lucidez en la Arquitectura de los años setenta en España. Este proyecto rezuma un deseo de rozar los límites de la disciplina, un *tour de force* donde poner a prueba el progreso tecnológico para que su resultado “sea puro extracto”, un anhelo que ya el arquitecto llegó a manifestar por escrito dos décadas antes.

Se propone un análisis de este sintético proyecto como la superposición de tres aproximaciones: una, la de la propia obra del autor, rastreando entre los sedimentos de su trayectoria profesional ese proceso de decantación hasta ese momento; dos, la del análisis de los hechos consumados en el propio proyecto, valorando objetivamente los documentos disponibles en relación a las circunstancias del trabajo; y tres, un acercamiento más tangencial y periférico, intentando desvelar referencias ajenas en la obra plástica y arquitectónica afines a la sensibilidad contemporánea del arquitecto gallego.

La primera vía nos mostrará el rastro de la idea plasmada en el proyecto del edificio Aviaco (1975) a través de otros proyectos precedentes. En este sentido, resulta especialmente decisivo el Gobierno Civil de Tarragona (1957-64), sobre todo si comparamos los dibujos originales del proyecto de ejecución (1957) con los redibujados para publicar en la revista *Quaderns* (1982), por cuanto reflejan mucho de esa labor de “despojamiento” desarrollada en ese lapso temporal dentro de la carrera de Sota. Y también inexcusable es acudir al fallido proyecto de Bankunió (1970), cuya propuesta a concurso se planteaba como dos alternativas germinadas a partir de una semilla común verdaderamente elemental, con el que comparte muchos temas (el “cubo que funciona”, la “arquitectura física” de su piel de vidrio y volumetría ortoédrica, e incluso la calle Serrano de su emplazamiento), y que acaso podría ser interpretado como el paso previo ineludible para la “sencillez sencilla” lograda en la sede de Aviaco.

Del estudio del proyecto en sí se podrán inferir algunos de esos principios de su denominada “arquitectura lógica”, bien sea a través de la interpretación del contexto urbano (a la que dedica mucha atención en la memoria del proyecto), bien a partir de su idea de espacio destinado al trabajo en la tipología de los edificios de oficinas, bien a partir de las cuestiones referentes a la audaz fórmula constructiva. Está será un verdadero desafío para la tecnología del momento a la que Sota pretende implicar para demostrar que la innovación en Arquitectura es tan factible y deseable como la que todos admiramos en la Ingeniería Aeronáutica, aprovechando la naturaleza del cliente (una compañía aérea) y sus demandas corporativas en forma de sutil reclamo icónico en pleno centro de Madrid.

La última aproximación persigue localizar referencias externas que de uno u otro modo pudieron ser considerados por Sota para alumbrar este proyecto. Algunos, más arquitectónicos, como el rascacielos Seagram de Mies, la sede de la Johnson Wax de F.L.I.Wright o el pabellón de USA en la expo’67 de Montreal de B.Fuller; otros más pictóricos, como las “Casas de cristal” de Paul Klee, los “Skyscrapers on transparent yellow” de J.Albers, o el universo “Pop” de los anuncios luminosos en las fachadas urbanas (con la que el arquitecto ilustra la descripción de este proyecto aludiendo al *cityscape* de Las Vegas).

En la distancia, Aviaco se torna en el “canto del cisne” de su etapa madura. Inmerso en circunstancias biográficas nada favorables, el resultado fue tan brillante que aún hoy nos seguimos interesando por él debido a su irrefutable modernidad y vigencia, próxima al sentido de estricto servicio y máxima simplicidad que el maestro ilustraba con la imagen de una simple bombilla.

**Palabras clave:** Sota, Aviaco, cristal, oficinas, arquitectura lógica.

## “UNA UTOPIA DE CRISTAL: SOTA Y EL PROYECTO DE SEDE PARA AVIACO EN MADRID.”

En la primera mitad de la década de los años setenta se concentran algunos de los proyectos más depurados e innovadores de toda la carrera de Alejandro de la Sota. Tras perder el concurso a la cátedra de Elementos de Composición en la ETSAM y el concurso para las oficinas del Bankuni6n (ambos en 1970), se recluye en su estudio profesional con el firme prop6sito de profundizar en lo esencial de su arquitectura como 6nica v6a de escape. Esta actitud introspectiva, que podr6amos calificar como ejercicio de expurgaci6n o de catarsis incluso, no es solo una comprensible reacci6n ante las hostilidades profesionales sobrevenidas, sino una convicci6n que siempre hab6a manifestado:

*“Ahora sentimos y deseamos reducir al m6nimo la arquitectura para que, la que salga de la prueba, sea puro extracto. (...) Ya se ha escrito que cultura no es saberlo todo, sino m6s bien haberlo sabido, y as6 queremos nuestra cultura arquitect6nica; estamos en momentos de olvido”.*<sup>1</sup>

En 1975 es invitado a participar en el concurso para la nueva sede de la compa6a a6rea Aviaco, ocasi6n que aprovecha para proponer un edificio que responda a lo que 6l entiende por la “arquitectura nueva”. A lo largo de la Memoria insiste en el t6rmino “novedad” con diversos enfoques: la de las formas singulares, la de la intervenci6n en el contexto urbano en el que se inscribe, la del sistema constructivo y lum6nico-publicitario de su envolvente... Razones “*diferentes, de distinta indole, que juntos y sintetizados dan lugar a una nueva arquitectura*”, con los que su autor conf6a en lograr un orden basado en el asentamiento natural y novedoso en su emplazamiento.<sup>2</sup>

El prop6sito de esta investigaci6n es, precisamente, mostrar la naturaleza y origen esos rasgos innovadores con los que Sota resuelve este proyecto. Conviene antes aclarar dos cuestiones metodol6gicas relacionadas con las fuentes directas de la investigaci6n, por su relevancia dentro del an6lisis planteado. La primera est6 relacionada con los documentos del proyecto disponibles en el Archivo de la obra de Sota: los planos, croquis y escritos son verdaderamente escasos en n6mero y muy similares entre s6, 6ndice de la escasa distancia entre los esquemas iniciales y la depurada soluci6n final, aunque 6sta solo alcanzase el nivel de anteproyecto al no resultar ganadora del concurso. La segunda tiene que ver con la actividad en el estudio en aquellos tiempos, para lo cual se ha contado con la estimable contribuci6n del arquitecto Carlos Puente<sup>3</sup>, colaborador de Sota por entonces (junto con V6ctor P6rez-Cotelo), quien ha facilitado la reconstrucci6n de ciertos pasajes del proyecto con la verosimilitud que otorga ser co-part6cipe activo del mismo.

### CONTEXTO URBANO.

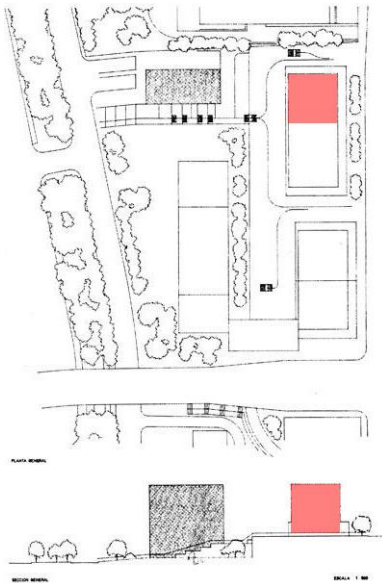
El solar del proyecto estaba situado en la calle Serrano del madrile6o barrio de Salamanca, frente a la Embajada de los Estados Unidos. No existe “plano de emplazamiento” como tal, pero no ha de extra6ar pues coincide pr6cticamente con el del concurso para el edificio de Bankuni6n, solo que con acceso desde la calle Serrano y no desde el Paseo de la Castellana. De hecho, en el plano de emplazamiento elaborado en 1970 para Bankuni6n se dibuj6 el volumen proyectado para aquel concurso y el previsto seg6n la normativa urban6stica para este de Aviaco, tanto en planta como en secci6n. Esta omisi6n queda as6 justificada, e indica ya desde el principio la relaci6n estrecha entre sendos proyectos. Pero las condiciones espec6ficas del solar, que forma parte de un ambiente urbano amenazado, conducen a Sota a una reflexi6n m6s profunda y detallada acerca del contexto en este proyecto de 1975.

---

<sup>1</sup> Texto extra6do de la carta enviada por Sota a la *Revista Nacional de Arquitectura*, fechada el 10/06/1953, aunque no publicada en su d6a. Recogida en: PUENTE, Mois6s (ed.): *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Madrid/Barcelona: Fundaci6n Alejandro de la Sota / Ed. Gustavo Gili, 2002, p.26.

<sup>2</sup> Palabras escritas como conclusi6n de la Memoria del proyecto en enero de 1975. Cfr. 6BALOS, I., LLIN6S, J., PUENTE, M.: *Alejandro de la Sota*. Barcelona: Fundaci6n Caja de Arquitectos, colecci6n “arqu6a/temas” n6.28, 2009, pp.424-426.

<sup>3</sup> Conversaci6n personal mantenida con D. Carlos Puente en Madrid el 26 de febrero de 2016, a quien agradezco p6blicamente la informaci6n revelada y las valiosas observaciones efectuadas en la entrevista concertada con motivo de esta investigaci6n.

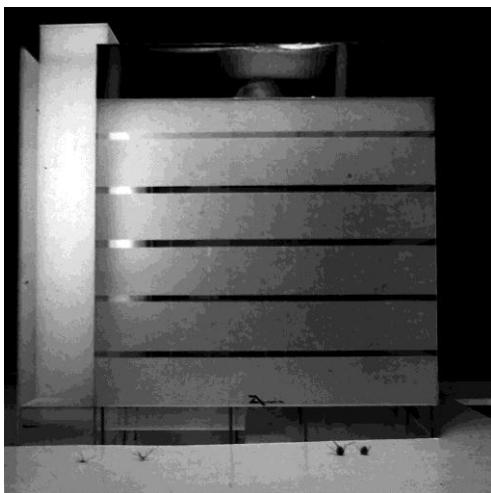


[Fig.1] Plano de emplazamiento del proyecto para Bankuni3n de 1970 (izq.), con el solar de Aviac3 (señalado en rojo por el autor). Inmuebles característicos del Barrio de Salamanca en 1975 de los que se estudiaron sus invariantes (diapositiva del archivo de Sota).

En la génesis del proyecto hay dos preocupaciones directamente relacionadas con el lugar: una general, a escala de barrio, en cuanto al compromiso del edificio para con “la vieja calle”; y otra más particular, a escala de manzana, pues el edificio debía adosarse a otro vecino en su medianería sur, como dos siameses de igual tamaño unidos por la espalda.

Sin llegar a plantearse el problema de diseo como un ejercicio tipológico, Sota realiza una aproximación evocativa y analógica acudiendo a un mecanismo de abstracción a partir de ciertas invariantes presentes en edificios del entorno que sus colaboradores se esmeran en fotografiar y redibujar con precisión.

Las limitaciones urbanísticas del solar obligaban a dejar un pequeño espacio libre de edificaci3n, excusa suficiente para crear sendos retranqueos en las fachadas oriental y occidental para “conseguir un aparente aislamiento del otro edificio que forma un bloque con el de Aviac3; ligera pero efectiva singularidad, que se consigue aislando un limpio cubo Aviac3”. Esto conllevará trasladar el núcleo denso del edificio (ascensores, aseos, vestíbulos, escaleras e instalaciones) a esa medianería para liberar el espacio en el resto de direcciones.



[Fig. 2] A.Sota: maqueta del proyecto Aviac3 (1975). Fachada Este hacia la calle Serrano.



G.Bunschaf (S.O.M.): sede de Pepsi-Cola Co. (1956-60). Fachada hacia Park Avenue.

Esta cuestión del retranqueo fue asumido como inamovible desde el principio y orientará el desarrollo formal de todo el proyecto. Carlos Puente ha apuntado que en el estudio de Sota se tomó como referencia el edificio para Pepsi-Cola en Nueva York (1956-60) de los S.O.M., donde G.Bunshaft realiza un profundo rehundido del plano de fachada entre su edificio y el adyacente en Park Avenue.

## IDEA ARQUITECTÓNICA.

La idea central de la propuesta gira en torno a las “estructuras cristalinas”. Esta idea posee una enorme potencialidad, tanto en lo formal como en lo visual: por un lado, porque al tratarse de una “estructura” resulta oportuna para procurar un orden interno, que en el caso de la Mineralogía implica una geometría precisa; por otro lado, porque apela a la materialidad del cristal, y por tanto a aquellas cualidades más vinculadas a los efectos visuales de la luz al incidir en su superficie: transparencia, reflejo, translucidez, sombra, contraluz... son palabras recurrentes en la descripción que hace Sota de esta obra.

Hay desde el comienzo un discurso arquitectónico que recuerda notablemente al de Mies van der Rohe. Reafirma su convicción en que la “singularidad” de la obra no reside en la de su forma, pese a que construir una nueva sede corporativa podría invitar a devaneos formalistas como reclamo comercial. Al contrario, en su Memoria incide precisamente en la contención formal, justificando su postura diciendo que *“Las estructuras cristalinas pueden tener una apariencia externa amorfa, hasta que los expertos las limpien y tallen para que sean como son”*. Recordemos que, para Bankunión, Sota concluía su Memoria con una cita de Mies acerca del problema de la forma publicadas en el número inaugural de la revista *G* (1923). Y ahora, para Aviaco, de nuevo recurre al aforismo escolástico *miesiano*, diciendo:

*“Si quienes intervienen en un nuevo producto ¿arquitectónico? sintieran siempre estas limitaciones dentro de sí, la singularidad profundizaría como premisa importante hacia su interior y, una vez lograda, daría una exteriorización que, contenida, sería el reflejo de este producto de excepción: que refleje en cualquier grado la pureza y verdad de su planteamiento”*.

La otra idea vertebral de la propuesta tiene un cariz más tecnológico. En un sentido más amplio, Sota recurre a la idea de progreso que oportunamente vincula a la propia naturaleza del cliente (una compañía de aviación). Su alusión al avance tecnológico recuerda la Memoria elaborada para la oposición a la cátedra de Elementos de Composición cinco años antes, donde curiosamente ya acudía al “símil del avión” para justificar que *éste “se sostiene por su avance, por su movimiento”*, denunciando así la escasa experimentación arquitectónica. Pero aún más relevante es su texto “Nuevos materiales, nuevas arquitecturas”<sup>4</sup>, todo un manifiesto acerca de la capacidad revolucionaria que tiene la aparición de un material para lograr cambios profundos en la arquitectura del presente, mencionando explícitamente al vidrio.

Sota reclama proyectar atendiendo a las circunstancias culturales y tecnológicas del presente como única vía de futuro. Para Aviaco propondrá una imagen con atributos luminosos muy seductores conseguidos con una tecnología insólita. Se refiere a la luz de un día con niebla como mejor manera de percibir y apreciar su arquitectura, frente al dogmático discurso del contraste entre luces y sombras, repitiendo su reflexión en “Arquitectura postmoderna”:

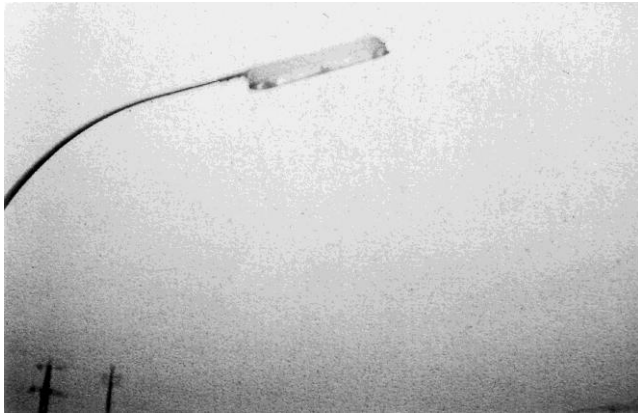
*“No son mejores los edificios por muchas sombras que se dibujen en sus proyectos. (...) Las sombras de los edificios son variables o no existen. ¿No hay arquitectura en días nublados o durante la noche? Son precisamente en días sin sol cuando he preferido fotografiar las obras, y eso suponiendo que la arquitectura debe y puede fotografiarse”*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Se trata de un texto manuscrito en 11 hojas, sin título ni fecha, que debió ser escrito en esos primeros años de los años 70. Léase completo en: PUENTE, Moisés (ed.). Op. Cit. p.64-66.

<sup>5</sup> Texto manuscrito sin fechar, probablemente escrito en el momento de elaboración del proyecto para Aviaco, dadas las enormes coincidencias con las expresiones de la Memoria del concurso. Cfr. PUENTE, Moisés (ed.). Op. Cit. p.67-69.

Además del ambiente nebuloso también Sota sugiere prestar atención a la apariencia nocturna. Y lo hace reconociendo cómo los edificios contemporáneos pierden sus cualidades de noche al quedar salpicado caóticamente de anuncios publicitarios y letreros, que tacha de “indecentes”<sup>6</sup> pero “inevitables”. Propone convertir al edificio en un espécimen camaleónico, de piel sedosa y mate por el día, y luminiscente (con anuncios publicitarios) por la noche, para el que el crepúsculo representaría un momento mágico en su mutación.



[Fig.3] Imagen de la luminaria de autopista empleada por Sota.

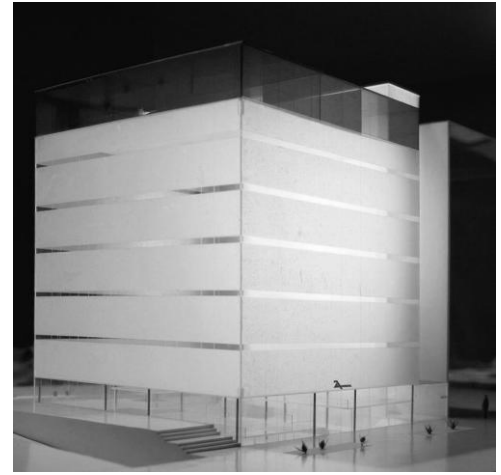


Imagen “nocturna” de la maqueta de Aviaco.

Para explicar este fenómeno acude a una foto de una vulgar luminaria de autopista, cuyo encendido progresivo parece acompañarse con la pérdida de luz en el ocaso, un “equilibrador lumínico” (parafraseando a López-Peláez); aunque lo cierto es que no fue mostrada entonces a sus colaboradores. En cambio, Carlos Puente recuerda a Don Alejandro sugiriéndoles ese efecto a partir de la típica figurita de una “virgencita fosforescente” (uno de esos *souvenirs* habituales de los santuarios religiosos). Esta imagen nos parece, pese a lo anecdótico, mucho más coherente con la idea, ya que la luz cobra corporeidad en todo su volumen.

Es pertinente conocer en este punto uno de los libros de cabecera de Sota que sirve de referencia para muchos proyectos de ese período. Se trata del libro *Glass in Modern Architecture* de Arthur Korn, una monografía muy visual dedicada a divulgar las posibilidades plásticas del vidrio a partir de obras construidas en territorio germánico hasta 1927<sup>7</sup>. En él aparecen muchos edificios fotografiados de noche para apreciar el efecto de la iluminación artificial desde el interior. En otros casos también se valoran los letreros luminosos como parte de la estética urbana de entonces.

De entre todos ellos destaca la co-operativa “De Volharding” (La Haya, 1927-28), obra de J.W.S.Buijs y J.B.Lürsen, presentado a doble página con una imagen diurna a toda página y otra nocturna muy expresiva al quedar todo él iluminado; es un edificio de proporciones cúbicas que ocupa una posición urbana en esquina, en cuyas fachadas se combinan franjas transparentes de ventanas con otras de antepechos opales, usados de noche como pantallas retroproyectoras sobre los que se colocaron numerosos letreros informativos a los viandantes.

---

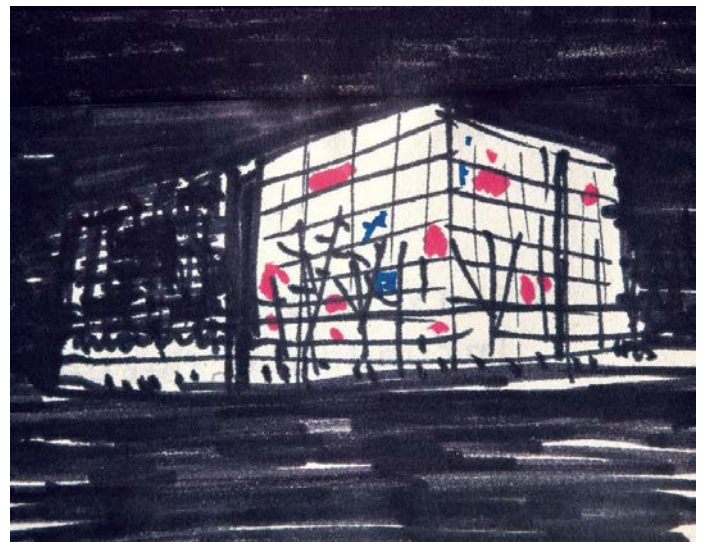
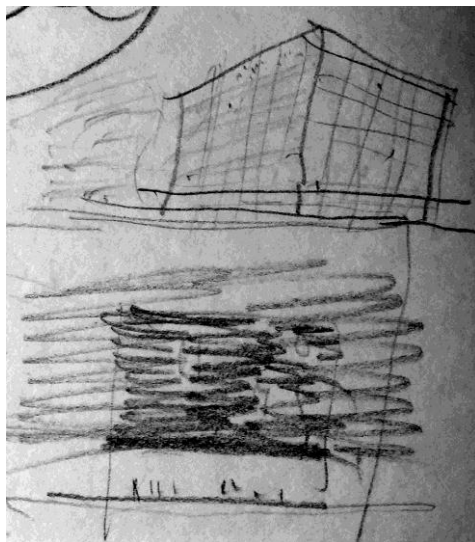
<sup>6</sup> La alusión directa es al edificio “Torre-Madrid” de la madrileña Plaza de España, del que dice “es como Las Vegas”. Léase su descripción completa del proyecto para Aviaco en una conferencia pronunciada en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1980. Cfr. PUENTE, Moisés (ed.). Op. Cit. pp.180-181.

<sup>7</sup> El libro original en alemán se publicó con el título *Glas im Bau und als Gebrauchsggegenstand* (Berlín, 1929). El ejemplar consultado por Sota es la versión inglesa de la editorial Barrie & Rockliff (Londres, 1967), fecha que explica su mayor atención a las posibilidades plásticas del vidrio justo a partir de 1970. Esta referencia bibliográfica me fue revelada por C.Puente (ver nota 3).



[Fig.4] Fotografías del edificio para la co-operativa “De Volharding” publicadas en el libro *Glass in Modern Architecture* (1967).

Parece muy probable que su representación dual (diurna-nocturna) y la forma de ubicar los anuncios en sus fachadas influyera en Aviaco. En uno de sus escasos bocetos de idea se sugiere esa volumetría cúbica esquemática tanto de día como de noche. De ellos desarrolló solo el nocturno en una perspectiva rápida a rotulador negro, cuyas únicas notas de color eran los futuros anuncios publicitarios de sus fachadas translúcidas. Es una imagen fugaz, con el edificio vecino “apagado” en violento contraste con el suyo “encendido”, prueba de las virtudes plásticas de su inédito cubo luminoso.



[Fig.5] A.Sota: croquis preliminar del cubo Aviaco en vista diurna y nocturna (izq.); perspectiva a rotulador desde la calle Serrano, con el edificio vecino detrás.

Conviene aclarar que en la Memoria se describe el cerramiento exterior como una combinación de una piel translúcida, formada por un panel sándwich de metacrilato “blanco arenoso” con aislante de fibra de vidrio, y unas ventanas rasgadas de metacrilato transparente “de una forma análoga a las antiguas barras de hielo”. Esta importancia del metacrilato seguramente estuviera relacionada con los típicos letreros comerciales, construidos como cajas de metacrilato opal y con el nombre de la marca comercial en negro para leerse “en negativo” sobre el fondo retroiluminado, según constatan algunas diapositivas suyas de entonces.



Hipótesis al margen, la verdad es que la maqueta que encargó realizar para este concurso fue realizada con planchas de metacrilato transparente sobre las que se adhirieron láminas adhesivas translúcidas e incluso reflectantes (simulando el efecto del vidrio atémico de espejo en la última planta). Las fotografías de la misma también presentan esa doble apariencia diurna-nocturna, en lógica coherencia con la idea planteada. E igualmente lo es que se construyese vacía, pues, al eliminar los forjados interiores, la idea de “caja de luz” queda plasmada nítidamente. En cierto modo Aviaco se adscribía al género *Glass Box* norteamericano, cuyo primer exponente sería la sede del *Manufacturers Trust Company* (Nueva York, 1954) de los S.O.M., a quienes Sota prestaba mucha atención por entonces tras haber adquirido la primera monografía suya en español ese mismo año (1975).<sup>8</sup>

## FORMA Y CONSTRUCCIÓN.

El volumen cúbico es recurrente en la obra de Sota, a menudo presente entre los primeros croquis de los proyectos como una especie de forma apriorística a modo de cubo abstracto posado sobre el suelo, como una *boîte à miracles corbusieriana*. Designó al cubo como la forma más neutra posible, una “anti-arquitectura”, que adquiere su mayor valor si se limita a resolver sus problemas funcionales al margen de la forma en sí.

Al año siguiente de proyectar Aviaco, reconocía que “*el hombre es cúbico, ha cristalizado en sistema cúbico*”<sup>9</sup>. De nuevo aludía a las estructuras cristalinas, a su sistema de cristalización, y además justificando que ese fue el aplicado para la casa Domínguez con “*la intención de que fuera bastante pura*”. Exactamente el mismo argumento *miesiano* de la Memoria para el cubo Aviaco del que dice: “*la pureza del cubo es total, una pureza que se intenta que sea cristalina*”.

A partir de los documentos de Aviaco disponibles en su archivo, poco es posible colegir en cuanto a una posible génesis “paulatina” de la forma. Solo existen los planos del concurso, realmente abstractos, y unos pocos croquis, que básicamente se limitan a fijar la posición exacta de la estructura sobre una planta cuadrada. Esta particularidad es efectivamente coherente con la firmeza que expresada en la Memoria:

*“El cubo exige una estructura que responda al concepto de cristal. Se proyecta ésta con crujeas de 8 m. en todo su contorno que envuelvan un cuadrado, una forma pura entre pilares de 4 m. que dé un reposo al conjunto. Una mayor diafanidad resultaría forzada”.*

También Carlos Puente ha corroborado este sorprendentemente rápido desarrollo formal del proyecto, pues apenas recordaba otra cosa que no fuera la disposición de la estructura y el dibujo de sus fachadas, una vez que la decisión del cubo exento fue tomada. La estructura surgió de manera súbita, y aunque hay algunos otros tanteos a nivel de croquis, en seguida se impuso una retícula de pilares con tres vanos por fachada, siendo el central la mitad de amplio que los de los extremos en las tres caras libres del cubo. El sencillo esquema en planta inscribía una cruz griega de 4 metros de grosor en un cuadrado de 20 metros de lado, con cuatro cuadrantes idénticos de 8x8 metros en sus esquinas.

Con esta precisa geometría se atienden unas demandas funcionales de segundo orden: en dirección norte-sur, conecta con efectividad el vestíbulo del núcleo fijo de la medianería con el centro del espacio en cada planta, y sitúa dos escaleras secundarias (una a nivel de calle para la entreplanta comercial, y otra en la planta ático para uso restringido del personal de dirección de la compañía); en dirección este-oeste facilita la ubicación de los dos accesos públicos al cubo en sendas fachadas, y dota de una “galería de descanso” a la última planta para segreggar los despachos de dirección de las salas de reuniones.

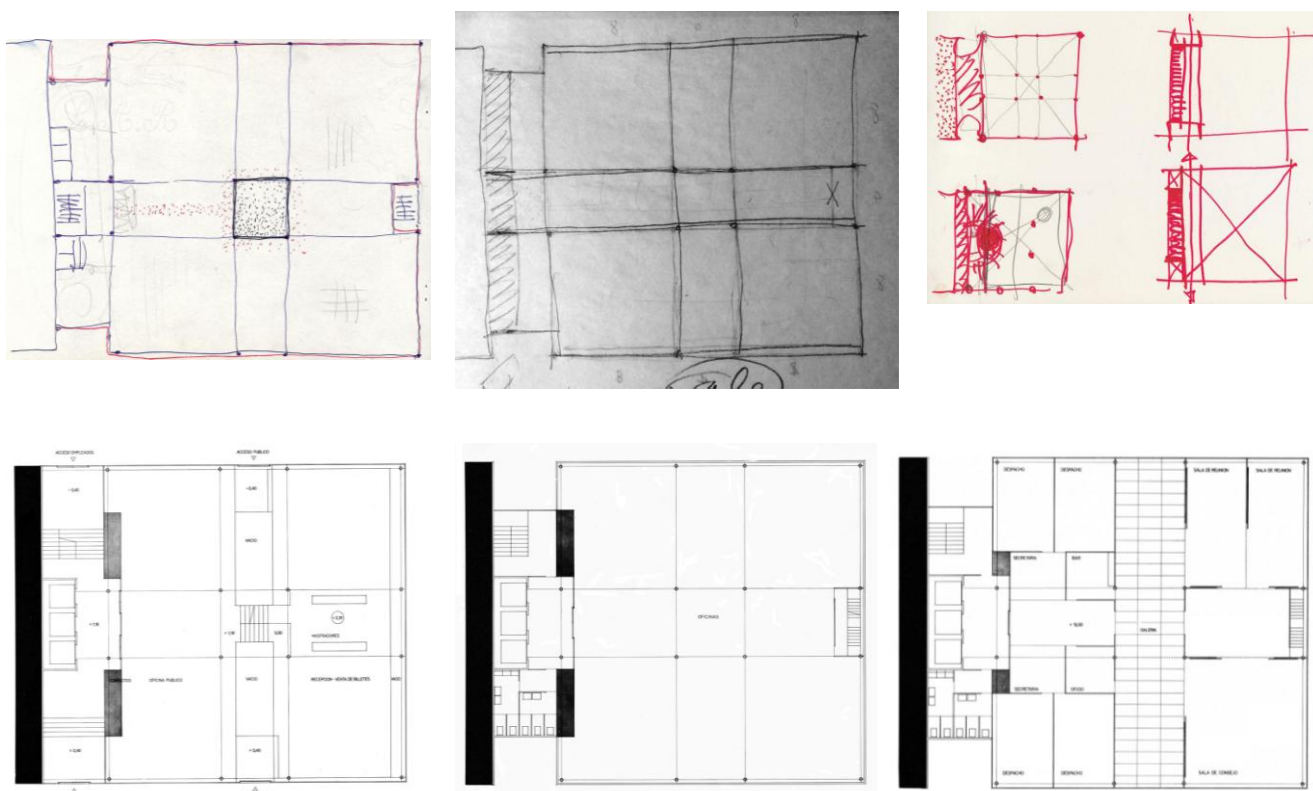
---

<sup>8</sup> Cfr. DANZ, Ernst ; MENGES, Axel: *La arquitectura de Skidmore, Owings and Merrill 1950-73*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1975.

<sup>9</sup> La cita procede de la explicación de su uso de la forma cúbica en la casa Domínguez en La Caeyra (Pontevedra, 1976), durante su conferencia en la ETSAB ya mencionada (nota 6).

Haciendo un pequeño ejercicio genealógico acerca de este tema de la retícula del cubo en la obra de Sota, observamos ciertas coincidencias realmente relevantes. Una de ellas es la división del cuadrado en planta en una trama de 3x3 módulos o vanos estructurales. Aparece ya esbozado en el campanario de Esquivel (1952-63), en el vacío del gran vestíbulo de la Delegación de Hacienda en La Coruña (1956), en el Centro Parroquial de Vitoria (1957), en el volumen pétreo del Gobierno Civil de Tarragona (1957-64), en el cuerpo de oficinas del Instituto de Materiales No Férreos del CENIM (1963), y en la pareja de cubos blancos del Centro de Cálculo para la Caja Postal de Ahorros (1972-77), su inmediato precedente<sup>10</sup>. Pese a las notables diferencias de tamaño en el módulo empleado en cada caso, todos coinciden en una configuración de tramos cuadrados idénticos en dimensiones, normalmente derivadas del encaje de una escalera o núcleo de servicio en uno de los 9 módulos.

Sin embargo, en Aviaco este orden interno de la retícula es modificado. Al desigualar las dimensiones de los vanos, se pasa de una cuadrícula con isotropía simple (A-A-A x A-A-A) a una malla de tipo “escocesa” (A-A/2-A x A-A/2-A), alternándose un módulo amplio en los extremos (A) con otro estrecho de aproximadamente la mitad de anchura, lo que sugiere una trama de 5x5 (y no de 3x3) si se toma como base el módulo central (A/2). Y decimos “aproximadamente” porque esta nueva retícula tampoco presenta unas dimensiones perfectas ajustadas al módulo cuadrado: la supuesta “cuadrícula escocesa” es realmente una malla ortogonal con vanos de diferentes medidas, resultando así que los 4 cuadrantes de las esquinas del cubo no son cuadrados sino rectangulares, con una mayor dimensión en dirección este-oeste. Siguiendo la analogía mineralógica, diríase que, en Aviaco, Sota abandona el sistema de cristalización “cúbico” (o al menos “tetragonal”) por el “ortorrómbico”.



[Fig.6] Evolución del trazado en planta del proyecto para Aviaco.

- Croquis (arriba): preliminar con el retranqueo y la traza cuadrada; de estructura con medidas 8+4+8 por lado; de la idea del cubo, „a posteriori“;
- Planos del concurso (abajo): planta baja-entrepanta, planta tipo de oficinas; planta ático de dirección.

<sup>10</sup> Es precisamente para la Memoria del Centro de Cálculo donde Sota escribe por primera vez sobre “el cubo que funciona”, al que posteriormente aludía en sus conferencias y que tantas veces ha sido mencionado. Publicada en la revista *Temas de Arquitectura y Urbanismo* nº 213 (1977), p.42.

La constatación de tal “imperfección” no tiene excesiva relevancia para el desarrollo de este proyecto, excepto en la definición de la envolvente translúcida como veremos. Ahora bien, en una visión más general de la obra de Sota, la observación anterior nos permite afirmar que el arquitecto gallego no tenía un especial interés por las formas ideales en sí sino por su orden interno. Al materializar sus cubos nunca hubo una intención “teórica” de formalizar ese volumen platónico ideal sino solo de procurar una forma compacta y unitaria, con apariencia bien proporcionada y próxima al hexaedro<sup>11</sup>. Esa inclinación por la forma cúbica solo responde a la idea de unificar visualmente un volumen según unas ciertas proporciones aproximadas, nunca exactas, y por tanto alejadas de un ideal formal. Es la presencia de la retícula la realmente decisiva en su arquitectura, pues como ha apuntado Pedro de Llano: “*Todo elemento presente en el proyecto aparece relacionado con esa trama que, en último término, contribuirá decisivamente a la definición de una arquitectura*”<sup>12</sup>. Tal es así que en el dibujo se hacen patentes esas inquietudes de orden, y no es casualidad que en su primera aproximación al uso de la cuadrícula en el concurso para la Delegación Provincial de Hacienda en Coruña (1956) aparezcan ya dibujados los ejes de la cuadrícula estructural, repitiéndolos en los proyectos del Centro de Cálculo para la Caja Postal de Ahorros y en la sede de Aviaco.

Como anticipábamos antes, el problema de los “desajustes” de la retícula tiene su eco en los alzados. En rigor debemos hablar solo de “un” alzado pues los restantes no fueron dibujados. Dada la estereoscopia del cubo, tampoco era realmente imprescindible dibujarlos, pues se deducen del único delineado. Sobre esa cara oriental del cubo se traza una trama ortogonal de líneas finísimas cuyo origen proviene del contexto urbano como se indicó al principio. En la Memoria, Sota desvela el procedimiento formal:

*“Existía una constante arquitectónica con pequeños matices en todo el barrio. (...) Se estudiaron estas viejas constantes que desaparecen y se consideraban tramas ideales sobre las que habría que desarrollar lo nuevo. Fue en ese instante cuando se actuó: líneas horizontales de impostas y balcones, líneas verticales de huecos”.*

La innegable abstracción formal e ingravida de este cubo, próxima a la tan admirada por el arquitecto gallego en el lienzo “Casas de Cristal” (1930) de Paul Klee<sup>13</sup>, se pretende hacer ligeramente figurativa a partir de este procedimiento analógico derivado del contexto. Además, las demandas funcionales del edificio se dejan ver tras el esquema de líneas, mediante una composición clásica tripartita reforzada por la materialidad física de cada cuerpo-estrato.

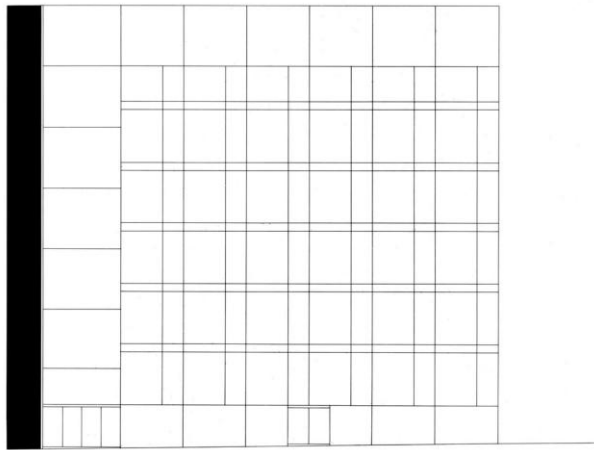
El basamento es totalmente transparente para mostrar el espacio más comercial. En él solamente se trazan líneas de carpintería verticales provenientes de los 6 módulos en que divide el alzado verticalmente. No concuerda, por tanto, con la modulación en planta, pero al situar las puertas para acceso público en el eje del alzado no ofrece ambigüedad respecto a la pareja central de pilares que los enmarcan. Nótese que la estructura no se dibuja en el alzado, y solo se aprecia en la maqueta en forma de escuetos pilares en su estrato inferior, pues en los superiores no existen ni pilares ni forjados como ya se advirtió.

---

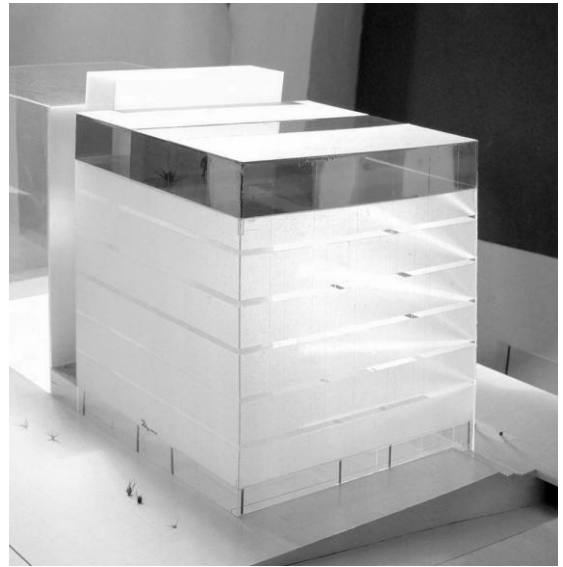
<sup>11</sup> No compartimos la interpretación “idealista” del cubo expresada por el profesor Antón Capitel en: “Alejandro de la Sota: una antología inconclusa”, en revista *Arquitectura* del COAM, nº 233 (noviembre-diciembre de 1981), pp. 17-23. Antes bien, compartimos la tesis más neutral del profesor J.A.Cortés considerando el “factor de unificación” que posee la forma cúbica como tal, y que en el Gobierno Civil de Tarragona se percibe en el volumen formado entre las plantas primera y quinta, sin llegar a ser un hexaedro exacto tampoco. Cfr. CORTÉS, Juan Antonio: *Gobierno Civil de Tarragona 1957-1964*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2006, pág. 77.

<sup>12</sup> Cfr. LLANO, Pedro de: *Alejandro de la Sota. O nacemento dunha arquitectura*. Vigo: Excma. Deputación Provincial de Pontevedra, 1995, p.87-91.

<sup>13</sup> Sota utilizaba la diapositiva de este cuadro de Klee en sus conferencias. En la mencionada conferencia de Barcelona (nota 6), decía: “Una inspiración fabulosa, la cosa que no pesa, que no se sabe cómo se enlaza, pero que hay un orden; esto es”. No sabemos de dónde tomó la traducción del título original de esta obra pictórica (en alemán “Swebendes”, que podría traducirse como “Flotando”), pero lo cierto es que la notable alteración del mismo pudo ser incluso renombrada por él mismo para su función didáctica. En todo caso, apuntamos esta referencia puesto que es una de las imágenes con que ilustró el proyecto de Bankuniión (tanto en aquella conferencia como en la monografía de su obra que él mismo supervisó: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos, 1989), proyecto con el que de Aviaco comparte una idea similar de ligereza visual.



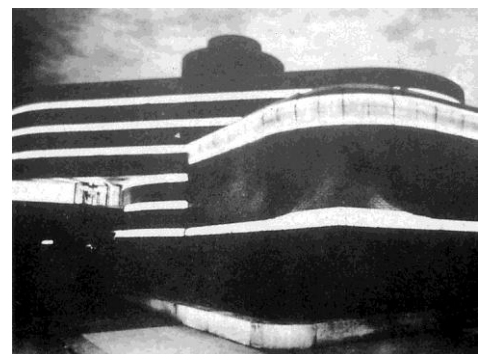
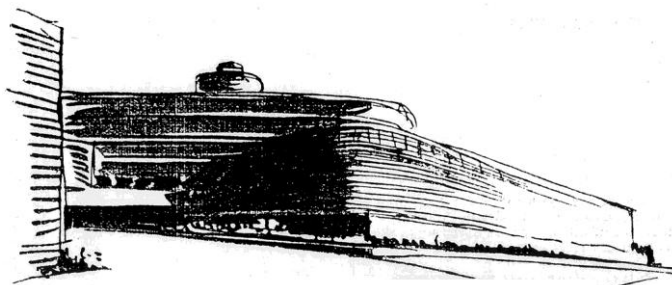
[Fig.7] Alzado del proyecto (fachada Este, calle Serrano).



Maqueta del cubo vista desde la esquina Noreste.

En el cuerpo central predomina el metacrilato translúcido para las 5 plantas siguientes. La trama de líneas se hace más densa, con nuevas verticales paralelas a las anteriores que desequilibran la malla principal hacia el norte. Se trazan particiones de carpinterías con proporciones similares a las de un hueco-balcón (6 por planta), pero se prolongan verticalmente a lo largo de todo este cuerpo central, impidiendo así una interpretación doméstica del hueco. En horizontal se insertan franjas estrechísimas de metacrilato transparente “a la altura de la vista para facilitarnos la visión”, considerando la posición de un oficinista sentado. Esta atención al desahogo visual del trabajador permite a Sota crear una alternancia horizontal de bandas anchas translúcidas con otras estrechas transparentes, evitando señalar la posición de los forjados en el alzado.

Resulta así un ritmo estratificado muy liviano que recuerda a la composición “Rascacielos sobre amarillo transparente” (1929) de Josef Albers<sup>14</sup>. El estrecho hueco continuo de los pasillos del monasterio de La Tourette de Le Corbusier podrían haber sido una referencia para estas ventanas rasgadas a la altura del observador; y, considerando la imagen exterior del edificio, cabría mencionar las tiras de luz de las fachadas de la fábrica Johnson de F.LI.Wright<sup>15</sup>, cuya torre de laboratorios también podría haber inspirado a Sota al contar con una piel translúcida.

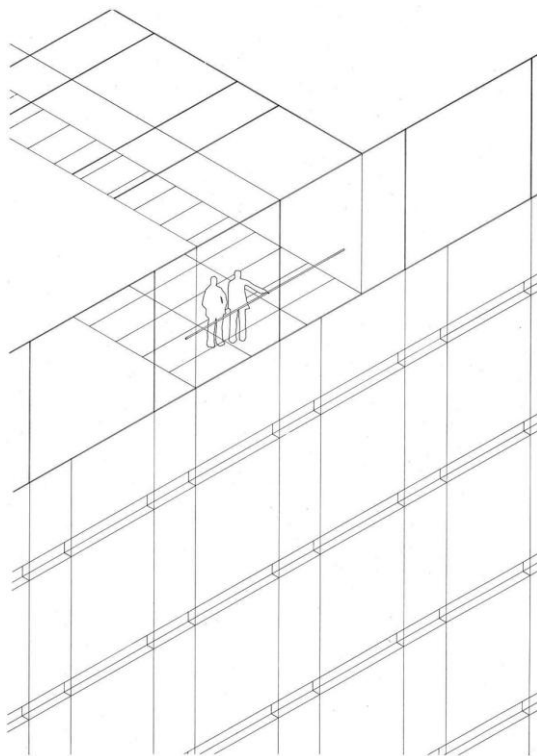


[Fig. 8] Apunte de A.Sota sobre la fábrica Johnson en Racine de F.LI.Wright (años 50) e imagen nocturna de la misma con que ilustraba la explicación del proyecto Aviaco (años 80).

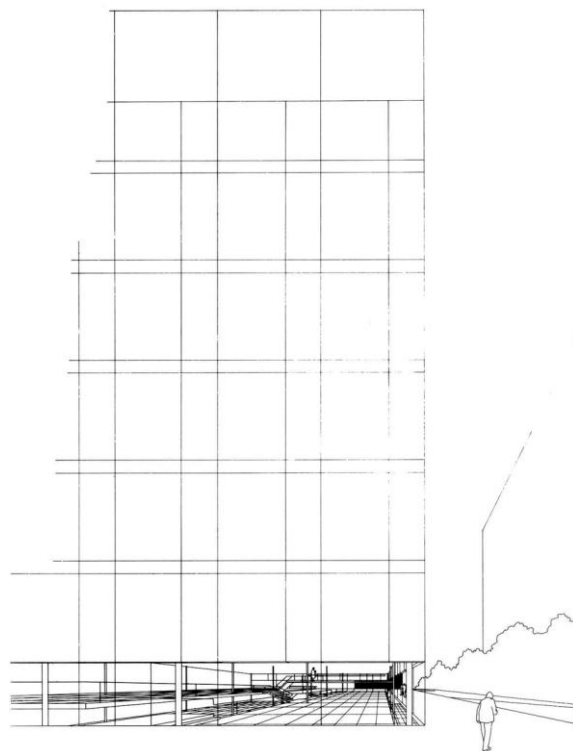
<sup>14</sup> Esta obra también fue empleada para ilustrar el proyecto de Bankuni6n. Albers la pint6 sobre vidrio en lugar del lienzo habitual, por lo tambi6n fue recogida en *Glass in Modern Architecture* (ver nota 7). De ese mismo libro tambi6n tom6 para sus conferencias la c6lebre diapositiva de la bombilla, otro elemento de vidrio de m6nima materialidad, imagen tantas veces publicada y mencionada.

<sup>15</sup> Recu6rdese Sota hizo varios bocetos sobre obras de Wright, entre los que se encuentra este edificio de Winsconsin. Adem6s, emple6 una imagen nocturna suya para ilustrar el proyecto de Aviaco en su monograf6a autorizada de 1989 editada por Pronaos.

El cuerpo de coronación va de suelo a techo de la última planta, con aspecto exterior reflectante y oscuro pues debía ir “acristalado con *Thermopane Parelio*, un vidrio con protección total de sol y luz”. Como en el basamento, solo se representan las verticales de los 6 módulos de la fachada, que en este estrato tienen igual anchura que la altura del ático, resultando una serie de 6 cuadrados en su fachada. El “desencaje” de modulación respecto a la planta es aún más patente que en el basamento, ya que la galería de descanso que atraviesa esta planta debería manifestarse en el plano de fachada. Este desacuerdo geométrico no queda reflejado en el alzado pero sí en la maqueta del concurso, al marcarse las líneas de carpintería sobre sus planchas de metacrilato. Y, sobre todo, es manifiesto en la soberbia axonometría cenital realizada por Carlos Puente, aunque la delicadeza del dibujo diluye estas “anomalías”.



[Fig.9] Axonometría con la fachada Este y la “galería de descanso” de la planta ático (dibujo de Carlos Puente).



Perspectiva a nivel de calle, eludiendo mostrar el “desencaje de líneas” sobre la fachada (dibujo de Víctor López-Cotelo).

## CONCLUSIÓN.

La investigación aquí presentada sobre el edificio Aviaco ha permitido estudiar ciertos temas invariantes en la obra de Sota, a la luz de la génesis del proyecto y del análisis de su desarrollo: la abstracción y figuratividad de la forma cúbica, la tecnología del edificio tipo *glass box* de la posguerra norteamericana, la “arquitectura de cristal” europea de entreguerras según el libro de Arthur Korn, la interpretación del contexto urbano como consecuencia de su mirada atenta al lugar, la representación de la idea a través de dibujos-diagrama y maquetas experimentales, o el empleo dispar de las referencias arquitectónicas al incorporarlas subjetivamente a su proyecto, por citar algunos de los más relevantes.

A la vista de los resultados, podemos afirmar que este caso de estudio (pese a no haber sido estudiado monográficamente hasta ahora) posee una enorme fertilidad para el conocimiento de los valores de la obra de uno de los maestros de la arquitectura española del siglo XX como es Alejandro de la Sota. La modernidad del proyecto para Aviaco encierra claves tan contemporáneas que su lectura hoy, transcurridos ya más de 40 años desde su gestación, ofrece una riqueza arquitectónica tan universal como vigente.

## BIBLIOGRAFÍA.

ÁBALOS, I., LLINÁS, J., PUENTE, M.: *Alejandro de la Sota*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, col. "arquía/temas" n.º.28, 2009.

CAPITEL, Antón: "Alejandro de la Sota: una antología inconclusa", en revista *Arquitectura* del COAM, n.º 233 (1981).

CORTÉS, Juan Antonio: *Gobierno Civil de Tarragona 1957-1964*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2006.

KORN, Arthur: *Glass in Modern Architecture*. Londres: Ed. Barrie & Rockliff, 1967.

LLANO, Pedro de: *Alejandro de la Sota. O nacemento dunha arquitectura*. Vigo: Excma. Deputación Provincial de Pontevedra, 1995.

PUENTE, Moisés (ed.): *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Madrid/Barcelona: Fundación Alejandro de la Sota / Ed. Gustavo Gili, 2002.

SOTA, Alejandro: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos, 1989.

## BIOGRAFÍA.

Rodrigo Almonacid Canseco (Teruel, 1974).

Licenciado en Arquitectura con Premio Extraordinario por la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid (1999), y Doctor *cum laude* por la tesis *Arne Jacobsen: el paisaje codificado* (2012). Profesor del área de “Composición Arquitectónica” del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Valladolid desde 2004.

Su campo de investigación oscila entre la obra de los maestros de la Arquitectura moderna y la crítica de la práctica contemporánea. Colaborador como redactor-blogger en varios medios de comunicación *on-line* sobre Arquitectura.

Blog: <https://rarquitectura.wordpress.com>

## **El hálito de la tierra. Identidad y paisaje en la iglesia de Canfranc de Miguel Fisac.**

**Aparicio Fraga, Jaime**

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos,  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, España,  
jaimeapariciofraga@gmail.com

### **Resumen**

En 1963 Miguel Fisac recibió el encargo de realizar la iglesia parroquial de Canfranc, un exiguo asentamiento en el Pirineo Aragonés.

El objetivo era desarrollar un programa de iglesia rural, pero también se trataba de dar respuesta a un lugar de dura climatología, en un terreno de topografía muy abrupta.

Un encargo de carácter religioso fuera de la ciudad consolidada, en los que tenía ya una importante experiencia, destacando los conjuntos dominicos de Arcas Reales (1952-1953) o Alcobendas (1955-1958); pero con una singularidad en relación a los mencionados: la marcada presencia de los accidentes geográficos.

Fisac pretende entonces extraer del lugar su vigor para conseguir con él un diálogo profundo e intenso, y despliega para ello una estrategia ya utilizada: construir el paisaje desde la identidad del lugar. Desde la comunión con la tierra, así como desde la idiosincrasia social y psicológica del lugar.

En ello juega un papel sustancial la arquitectura popular, concretamente las casetas que poblaban las laderas de Los Arañones, utilizadas por pastores y labradores como refugio, bien conocidas por él. Y como no, el Aprendizaje realizado a través de sus viajes de estudio y el contacto con una serie de maestros de la modernidad.

Con estos antecedentes, Fisac da respuesta al paisaje mediante un proyecto de dos componentes: un muro, que pertenece a la tierra, y una cubierta ligera, que flota sobre ella. La expresión formal de una idea elemental, que evoca resonancias prehistóricas, conectando con el lugar y su valores etnológicos, más allá del tiempo.

En un análisis del conjunto, podemos observar ciertos elementos comunes a una suerte de gramática que Fisac utiliza en su arquitectura para llevar a buen término la certera construcción del paisaje: umbrales, sombras, texturas, relieves, tránsitos, o la captura de la fuerza de los ancestros del lugar.

Esto habla de un enorme respeto al lugar, de una voluntad de comunicación con él fruto de la contemplación del mismo; y del desarrollo de un sentimiento de amor por lo que se contempla, -aprendido en una infancia en íntimo contacto con el medio natural y grabado en su memoria- .



Asimismo, destacan tres aspectos:

- La implantación del elemento principal en abanico, que sugiere, más allá del desarrollo de las ideas postconciliares, una voluntad integradora de aroma organicista con el escarpado entorno.

- La utilización del material y su textura, que produce una arquitectura hecha de "*carne de la carne de la tierra*", favoreciendo que el lugar lo acepte y realce.

- La sombra, como materia del proyecto. Por un lado, enlace entre el muro -la tierra- y la cubierta, o la cubierta y la montaña. Y por otro, ya cartesianamente geometrizada, como conformadora de un hueco a escala del lugar.

Un proyecto a través del cual Fisac redefine el paisaje tradicional con capacidad de activar el lugar, de inyectarle una energía que permite entender su identidad de forma diferente. Un proyecto que procede del hálito que emerge de lo más profundo de la tierra.

**Palabras clave:** Paisaje, Miguel Fisac, Identidad, Arquitectura popular, iglesia.

\*\*\*

En 1963 Miguel Fisac recibió de manos del Obispo de Jaca el encargo de realizar la iglesia parroquial de Canfranc, un exiguo asentamiento de casas en un entorno apacible, inmerso en el Pirineo Aragonés y muy próximo al paso fronterizo. Se trataba de un lugar bien conocido por el arquitecto pues había proyectado unos años antes un refugio de descanso familiar en unos terrenos próximos<sup>1</sup>, y pasaba allí cortos períodos vacacionales.

El objetivo era desarrollar un programa de iglesia rural, que además del templo y la sacristía debía contener un despacho, un lugar de reunión para la comunidad, un almacén y la vivienda del párroco.

De sobra conocido es el gran protagonismo que tuvo Fisac en la renovación de la arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo veinte, gracias a la cantidad de encargos recibidos sobre los que aplicaba sus renovadoras ideas

---

<sup>1</sup> En el verano de 1959 Miguel Fisac proyectó una pequeña casa para su familia en unos terrenos que había adquirido poco antes en Canfranc, con el objetivo de que su familia tuviera contacto con el lugar de procedencia de su esposa, Ana María Badell, que era oscense. En este mismo lugar el arquitecto había iniciado en 1945 el proyecto de una central hidroeléctrica y un contraembalse (en el ibón de Ip), en colaboración con el ingeniero Conrado Sancho Rebollida, cuyas obras, por motivos fundamentalmente climatológicos, se alargaron hasta 1969.

-en la definición espacial, en la invención estructural, o en la expresión material-, superando los modelos historicistas<sup>2</sup>.

En este caso se trataba de un proyecto ajeno a la ciudad consolidada, en los que también tenía una importante experiencia, destacando el Colegio Apostólico de Arcas Reales en Valladolid (1952-1953) o el Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas, Madrid (1955-1958). Pero existía aquí una singularidad en relación a los mencionados: la marcada presencia de los accidentes geográficos, la necesidad de dar respuesta a un lugar de marcado carácter alpino y dura climatología, en un terreno rocoso de topografía muy abrupta. Porque si en Valladolid o en Madrid Fisac tuvo que enfrentarse a una llanura baldía sin referencias o a un paisaje disperso con cualidades por definir, respectivamente, en este caso las circunstancias de partida eran diametralmente opuestas y por ello determinantes.

Fisac pretende entonces extraer del lugar su vigor y lozanía para conseguir con él un diálogo profundo e intenso, y despliega para ello una estrategia ya utilizada en otras intervenciones en parajes agrestes: construir el paisaje desde la identidad del lugar. Desde la comunión con la tierra y la confianza en la fuerza de lo ancestral, así como desde la idiosincrasia social y psicológica del lugar.

En efecto, desde sus primeras obras buscó con ahínco el arquitecto esa unión íntima con la tierra, encontrando uno de sus fundamentos en la arquitectura popular<sup>3</sup>, esa que está hecha por el pueblo y el tiempo y que para Fisac es generadora de energía creadora, fundamentalmente porque el hombre es el centro de la misma.

Una arquitectura que "*no es de antes ni de ahora, sencillamente es*"<sup>4</sup>, y cuya esencia, basada en su condición artesana y su decantación lenta y sosegada, es el elemento "*que le proporciona esa realidad de permanencia, de inmutabilidad, de intemporalidad.*"<sup>5</sup>.

Fisac conocía bien la arquitectura popular de Huesca, la tierra que crió a su mujer; y como no las casetas que poblaban las laderas de Los Arañones -en

---

<sup>2</sup> Para una completa información sobre la arquitectura religiosa de Fisac, véase DELGADO, Eduardo. Las iglesias de Miguel Fisac. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, (1): 130-168, 2007. ISSN-e 2340-5503

<sup>3</sup> En efecto, su fascinación por la arquitectura popular comienza a materializarse en el proyecto del Instituto Laboral de Daimiel (1951), donde realiza una relectura emocional de la arquitectura popular manchega. Desde esta óptica, podríamos realizar un viaje paralelo a la obra de Fisac desde lo vernáculo, que enriquecería la mirada sobre su actitud ante el paisaje. Así, no se podría entender su posicionamiento ante el paisaje en las casas de la Costa de los Pinos en Mallorca sin la influencia de los volúmenes blancos y puros de la arquitectura popular ibicenca; ni el muro terso del conjunto dominico de Arcas Reales en Valladolid, sin los palomares de la Tierra de Campos; ni las viviendas gemelas para los hermanos Larragueta en Ortigosa del Monte sin la existencia del Berrocal de aquella zona segoviana, etc.

<sup>4</sup> FISAC, Miguel. *Arquitectura popular manchega*. Ciudad Real: Colegio de Arquitectos, 2005. p. 11.

<sup>5</sup> Idem

el entorno próximo de Canfranc-, llamadas *de bóveda* ó *de falsa cúpula*<sup>6</sup>, -con mucha cercanía constructiva a los primitivos bombos manchegos vistos en su infancia-, utilizadas por pastores y labradores como refugio.

Por sus similitudes constructivas, su integración -en este caso por mimesis- en el paisaje, y la belleza de la descripción realizada por el propio arquitecto, reproducimos aquí su definición de estas construcciones: "*de planta circular, o más propiamente cuadrada o rectangular, con las aristas ampliamente redondeadas, construida con lajas de piedra, generalmente caliza, de mediano tamaño y aparejadas a matajunta en seco, sin mortero, creando una falsa cúpula por avance horizontal de unas piedras sobre otras, lo que hace suponer que las primitivas tuvieron una antigüedad de varios miles de años, ya que esta manera de construir es anterior a la invención del arco, de la bóveda y la cúpula, y por tanto podría remontarse a la Edad de Bronce.*

(...)

*El mimetismo de los bombos resulta casi perfecto en el paisaje manchego, especialmente en el tiempo de invierno, ya que no es que tengan el color del terreno, sino que propiamente son terreno.*"<sup>7</sup>



Caseta de falsa cúpula. Canfranc<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Las casetas de "falsa cúpula" son una manifestación de la arquitectura popular construida con piedra en seco y con unas interesantes bóvedas de morfología variable. Se utilizaban de refugio por pastores o labradores (existían plantaciones y campos de labor en las laderas de Los Arañones y muchos otros lugares de Huesca), para protegerse de la lluvia o el calor del verano. Su construcción es de gran sencillez, y disponen de un pequeño hueco de acceso. La "cúpula" se construía mediante la colocación de losas ligeramente inclinadas que "volaban" cada vez más hacia el interior, hasta culminar en una losa horizontal de gran tamaño que podía ponerse o quitarse como salida de humos. El exterior se cubría con tasca (cuadrados de hierba con tierra) para evitar la entrada de agua. Al igual que los "bombos manchegos" tienen un enorme interés etnológico y forman parte de su propio paisaje.

<sup>7</sup> FISAC, Miguel. Op. cit, p. 24.

<sup>8</sup> Procedencia de la imagen: <http://depaseoporcanfranc.blogspot.com.es/2014/11/el-arboretum-de-canfranc.html>

El aprendizaje realizado por Fisac a través de sus viajes y del estudio *in situ* de la obra de los maestros de la modernidad fue decisivo para lograr una serie de herramientas con las que definir gradualmente su posicionamiento ante el paisaje, no sólo en la mirada sobre la arquitectura popular como punto de referencia de ciertas actuaciones en entornos agrestes, sino en el desarrollo de ideas propias y una capacidad crítica en el diálogo de la arquitectura con la naturaleza.

De ellos, destacaremos su Viaje a Europa, en 1949, en el que por primera vez entra en contacto directo con la arquitectura nórdica, cuya analogía de sensibilidades queda patente en esta iglesia, tanto en la arquitectura como en sus relaciones con el paisaje, y que estarán presentes a lo largo de toda la trayectoria del maestro daimieleño.

Con estos antecedentes, Fisac da respuesta al paisaje mediante un proyecto de dos componentes: un muro, que pertenece a la tierra, y una cubierta ligera, que flota sobre ella.

Se trata de la expresión formal de una idea basada en una absoluta sencillez, con elementos que evocan resonancias prehistóricas, conectando con el lugar, más allá del tiempo.

Una forma de posicionarse ante el paisaje, sin necesidad de aperturas, grandes huecos o transparencias; un objeto que emerge de la propia tierra y construye el paisaje desde la conexión con lo primitivo y los valores etnológicos del lugar.

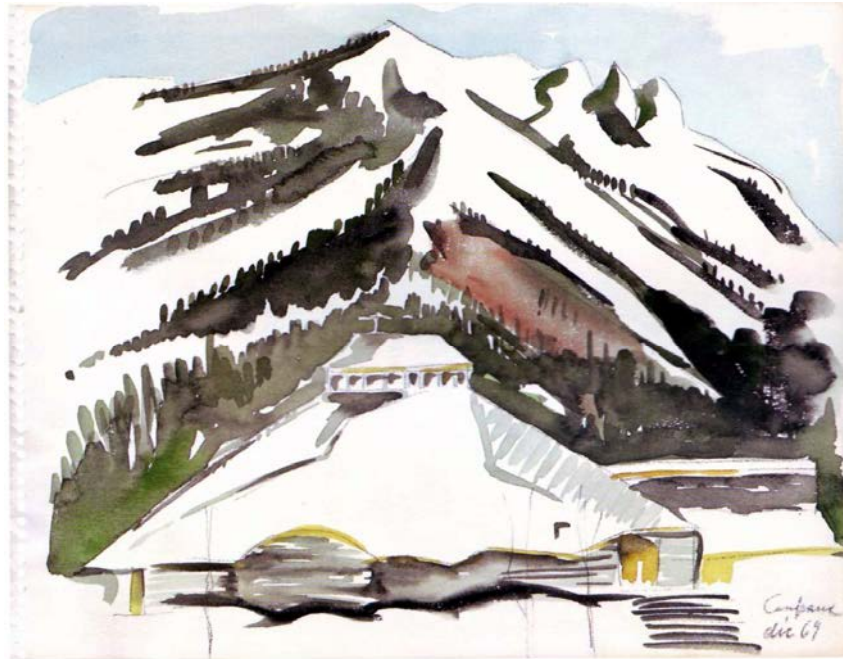
Al igual que los bombos y las casetas de cúpula, que como hemos visto "*son propiamente el terreno*", el conjunto tiene un cierto afán de mimesis. No en vano, si analizamos el dibujo en acuarela que de esta iglesia realiza Fisac en 1969 nos podríamos preguntar: ¿dónde empieza la arquitectura y termina la naturaleza?

Pero no se trata aquí de una mimesis camaleónica, con vocación de camuflaje; se trata de una voluntad de pertenencia al lugar, de ser la arquitectura parte del paisaje.

En el estudio del conjunto, podemos observar ciertos elementos de una suerte de gramática<sup>9</sup> que Fisac utiliza con insistencia en su arquitectura para llevar a buen término la certera construcción del paisaje: umbrales, sombras, texturas, relieves, tránsitos, o la captura de la fuerza de los ancestros del lugar.

---

<sup>9</sup> Cfr. APARICIO, Jaime. Memoria, Aprendizaje y Experimento. La invención del paisaje de Miguel Fisac. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2016. pp. 162-208. De acuerdo con la esta Tesis Doctoral existe un sistema, quizás inconsciente, de variables que se repiten en la obra de Fisac como si de un léxico se tratara y que actúan como elementos activadores del paisaje.



Iglesia de Canfranc. Dibujo en acuarela realizado por Miguel Fisac. Diciembre 1969. (Fundación Miguel Fisac)

En primer lugar, es relevante la actitud ante el relieve, la posición tomada ante la acusada topografía y su implantación. En este sentido, se selecciona una ubicación a media ladera, nivelando un claro entre las abundantes masas de coníferas sin elementos de contención, e influyendo lo menos posible en el arbolado.

*"El solar (...) está en ladera rocosa y muy pronunciada, que se aprovecha para poner el edificio en completa armonía con esa pendiente, evitando de esta forma trabajos fuertes de desmonte y la desaparición del terreno natural con todo su arbolado circundante. De esta forma, el edificio quedará protegido de la carretera con una banda de coníferas de unos 15 metros de longitud y en la parte posterior continuará un espeso bosque, aprovechándose también la colocación de este complejo precisamente en una calvera del terreno."*<sup>10</sup>

Esto habla de un enorme respeto al lugar, de una voluntad de comunicación con él fruto de la contemplación del mismo; y del desarrollo de un sentimiento de amor por lo que se contempla, -aprendido en una infancia en íntimo contacto con el medio natural y grabado en su memoria- evitando realizar cualquier daño al mismo pues nadie hace daño a lo que ama.

---

<sup>10</sup> FISAC, Miguel. Proyecto de iglesia parroquial en Canfranc. 1965. Memoria. Inédito.

Además, esta operación consigue una posición de altura diferencial respecto de la carretera próxima, así como que el conjunto se proyecte sobre un fondo montañoso en pleno apogeo.

La implantación del elemento principal en abanico sugiere, más allá del desarrollo de las ideas postconciliares en el posicionamiento de los fieles, una voluntad integradora de aroma organicista con el escarpado entorno.

No se busca aquí una posición dominante, sino una intensa pertenencia. Ello se potencia por una suerte de escalones de huella vegetal en el acceso que evocan un asentamiento previo a la existencia de esta iglesia, que posteriormente se hubiera cubierto.

A continuación, en segundo lugar, la utilización del material y su textura. En el diálogo entre el objeto construido y el entorno es esencial la materialización constructiva.<sup>11</sup>

*"(...) se ha procurado crear un tipo de edificio de carácter alpino que entone perfectamente con los bosques circundantes, armonizando en analogía los muros de mampostería de piedra del país y el contraste de la gran cubierta de aluminio, totalmente adecuada a la situación montañosa del lugar."*<sup>12</sup>

El uso de la mampostería de piedra del lugar desnuda encaja con lo sustancial del paisaje formado a lo largo de la historia, y favorece que el lugar lo acepte. Lo construido armoniza con el entorno, con lo circundante y se da una unión íntima entre el lugar, el material y la construcción. Un material, la fábrica, colocado de forma manual, artesanal, que invoca las citadas construcciones de arquitectura popular.

Y su forma y textura, con la rugosidad propia de la materia en su estado natural, levantado en un muro de complaciente sinuosidad con cierto aroma a Saarinen<sup>13</sup>, que hace amable su prolongado frente.

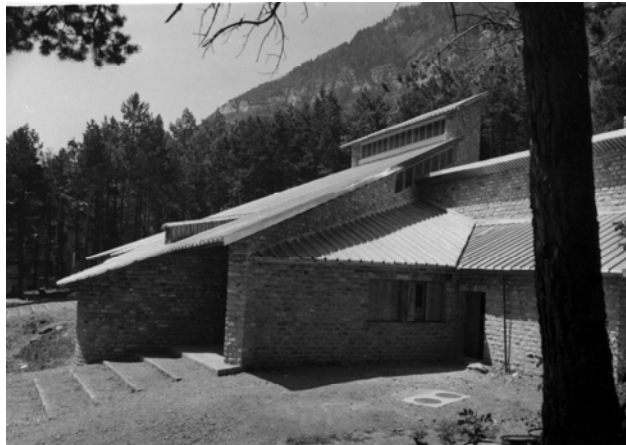
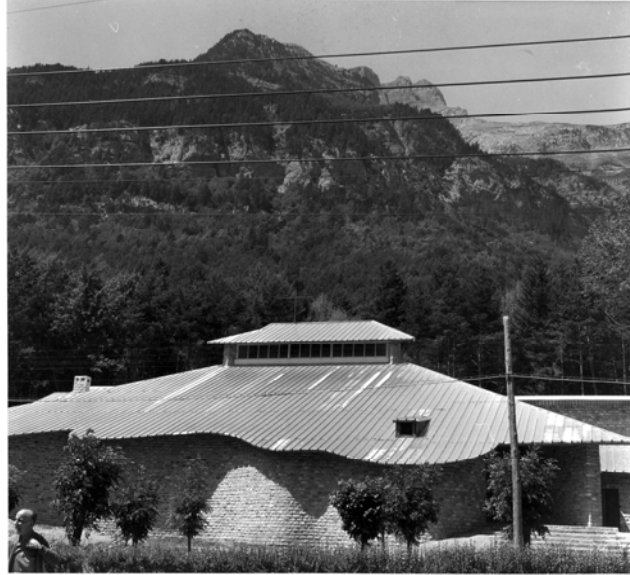
Esta materialidad desemboca necesariamente en la idea de pertenencia del muro a la tierra citada anteriormente. Una idea de disolución sobre la que Fisac reflexiona en varias ocasiones a través de su arquitectura.

---

<sup>11</sup> La elección de los materiales es decisiva en cuanto a la relación del conjunto parroquial con el entorno. En la Memoria del Proyecto, firmada en Marzo de 1965 se indica: *"El sistema constructivo se ha procurado (...) utilizar materiales locales más económicos y más conocidos en la localidad. (...) Los muros perimetrales y estructurales del conjunto son de mampostería del país. (...) El pavimento es, exteriormente, de lajas de piedra sin labrar, así como también el del presbiterio, siendo el resto de madera machihembrada."*

<sup>12</sup> Fisac, MIGUEL. Proyecto de iglesia parroquial en Canfranc. 1965. Inédito.

<sup>13</sup> Fisac visita en su Viaje alrededor del Mundo de 1955 la capilla Kresge del MIT en Cambridge, con paramentos de fábrica de ladrillo de formas onduladas que aportan una gran elasticidad al mismo. Esta obra causó un fuerte impacto en Fisac, relacionándose el diseño del lucernario sobre el altar de la iglesia del Teologado de Alcobendas con éste.



Iglesia de Canfranc. (Fundación Miguel Fisac)

Es notable la relación de dibujos en los que la arquitectura se disuelve en la tierra, o la tierra en la arquitectura; y otros en los que la propia naturaleza querría ser arquitectura. La traslación de este concepto al proyecto se materializa en esta iglesia de Canfranc: la interpretación de esta idea contiene la fuerza de lo ancestral, y por tanto una gran potencia poética. Como los elementos que se encuentran enclavados en los peñascos: aldeas, o incluso castillos, iglesias o monasterios no destrazan el lugar, sino que lo celebran. Estos elementos, por grandes que sean, parecen siempre pequeños en el paisaje. No lo minoran ni lo eclipsan, bien al contrario, hacen más visible su grandeza.



1/ Castillo de Calatrava La Vieja. Carrión de Calatrava (Ciudad Real). Dibujo de Miguel Fisac, 1979. (Fundación Miguel Fisac)

2/ Ariza, Zaragoza. Dibujo de Alvar Aalto, 1951

Una sensibilidad coincidente con la mostrada por Alvar Aalto, que en su visita a España, -como vemos en su dibujo de Ariza-, también resalta como protagonista la ambigüedad entre tierra y arquitectura y el paisaje que resuena en la textura de la arquitectura.

Este concepto de arquitectura en la ladera que se fusiona con la misma interesó a Aalto desde que descubrió las ciudades italianas que se encaraman en las colinas, como materialización de un hermoso y armónico pacto entre hombre y naturaleza, adaptándose la arquitectura a la topografía y conformando una suerte de simbiosis en el paisaje.

Siguiendo con la iglesia, surge necesariamente en este punto la cubierta como contrapunto a lo expuesto, como elemento de contraste que reafirma la tecnología, el compromiso del arquitecto con el tiempo vivido, con la invención. Pero realizado de una forma sostenida: si hacia el exterior el aluminio logra la flotación entre la tierra y la montaña, al interior el revestimiento de madera de pino tosca con sus nudos vistos logra la naturalización necesaria para acompañar la estructura metálica tridimensional



en un ejercicio de sinceridad constructiva. La potente inclinación de la misma -50% de pendiente- colaboran en el diálogo con las cadenas montañosas que circundan Canfranc de forma consustancial y espontánea, integrando la arquitectura en el paisaje.

El estudio del material, por tanto, es un potente instrumento de diálogo con el lugar, y en este sentido también destaca la utilización de la madera en determinados frentes, cuestión ya ensayada en el ya citado vecino refugio familiar, como si se tratara de un experimento a menor escala, y que reivindica como conjunto la localidad de los materiales.

En dicho refugio, también la fábrica de piedra, su utilización natural y desnuda a modo de mampostería en sus muros longitudinales, y la madera en los cerramientos transversales -utilizada en listones verticales para reafirmar la vocación de verticalidad de la pieza-; así como el contraste de sus texturas, acercan igualmente el objeto al paisaje y lo hacen pertenecer a él.

La sencillez constructiva y estructural también colabora para su entendimiento como refugio, ligado a la celebración del concepto de "lo primitivo", constructivamente fuera tan sencillo, que cualquiera pudiera levantarlo:

*"una casita con tres muros y unos rollizos... para que la pudiera hacer un albañil que no supiera casi nada... y la hizo. Ahí está. Ahí está pero rodeada de una naturaleza preciosa..."<sup>14</sup>*

Y también en este caso unos dibujos realizados con posterioridad a su construcción, en 1986, nos desvelan intenciones de proyecto.

En ellos la casa se intuye, no se muestra en su total volumetría, y la arquitectura se funde con los árboles, con la niebla, con las montañas. Como si deseara que fuera el paisaje el que hubiera imitado a la arquitectura: las ramas de los árboles tienen la misma inclinación que la cubierta, y el trazo horizontal de sus ramas quieren tener continuidad con las hiladas de la teja. Hay un intercambio de valencias entre arquitectura y paisaje, y de esta forma fluyen, la una hacia la otra y la otra hacia la una. Como si se materializaran aquí las palabras de Camilo José Cela que tanto gustaban repetir a Oiza:

*"Fruto del amor del hombre con la Tierra, nace la casa, tierra ordenada en la que el hombre se guarece, cuando la tierra tiembla -cuando pintan bastos- para seguir amándola"*

---

<sup>14</sup> Miguel Fisac a los estudiantes de arquitectura. Conferencia dictada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia como clausura del curso académico, el día 31 de mayo de 1995.



Acuarelas firmadas en Julio de 1986. Archivo personal de Miguel Fisac. (Fundación Miguel Fisac)

En tercer lugar, es imprescindible hablar de la sombra como uno de los elementos protagonistas del proyecto, enlace entre el muro -la tierra- y la cubierta por un lado, y la cubierta y la montaña por otro.

En el largo muro ondulante que se presenta ante nosotros, cuyas formas son enfatizadas por la sinuosidad del borde de la cubierta, la sombra continua diferencia dicha cubierta de lo que no lo es; la cubierta flota sobre el terreno. Ayuda la sombra de una forma fundamental a entender los muros como nacientes de la tierra y pertenecientes a ella, intensificando su estereotomía. Así, por contraste, aunque en los dibujos Fisac nos muestra una clara intención de no diferenciación -¿qué es montaña y qué es iglesia?-, la gran cubierta de aluminio flota y se aligera, reflejando sus bordes laterales, como espejos, la naturaleza a la que se enfrentan.

Una gran discontinuidad del mismo en sombra invita a entrar como si cambiáramos nuestra posición de un claro en el bosque a un lugar con más espesura. Una enorme sombra de clara geometría cartesiana que sugiere la mano del hombre sobre unas formas mucho más sensuales y cercanas a la Naturaleza. Una sombra que transforma la puerta en hueco, y la hace participar de la escala del paisaje.

Este posicionamiento ante el paisaje, que profundiza sobre el entorno y lo protege, que lo ama en definitiva, permite una conexión profunda con él, no exenta de misticismo, y que se completará con el espacio interior.

Y también la formalización de la arquitectura. El proyecto de esta iglesia establece claramente un frente y una espalda. Un frente materializado por el citado muro de piedra y su sinuosidad característica, que establece un diálogo amable entre arquitectura y naturaleza, poniendo de manifiesto la actuación del hombre como artesano. Y una espalda, próxima a la montaña, con una geometría mucho más cartesiana.



Iglesia de Canfranc. (Fundación Miguel Fisac)

Desde el interior también se conecta esta iglesia con el paisaje. El acto de penetrar una gruta que forma parte del entorno montañoso cuyo acceso está en penumbra sublima la relación de pertenencia a la tierra, y una vez dentro, el espacio tensado por la luz cenital encierra un trozo del Cosmos, "humaniza" un trozo de la propia Naturaleza.

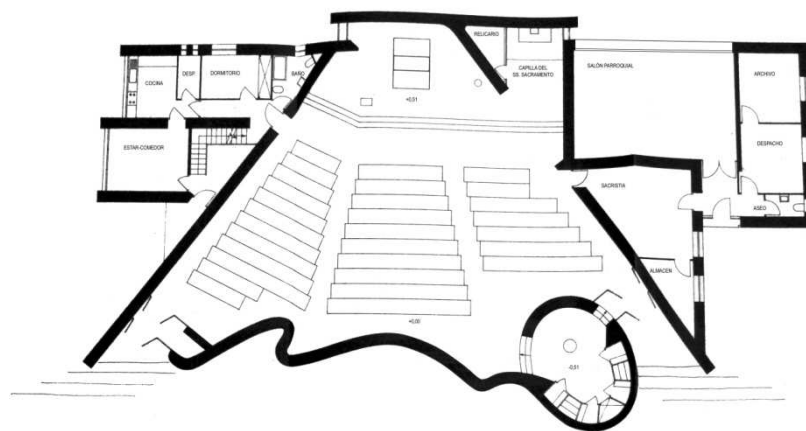
Se trasladan así al interior ciertas singularidades recogidas del paisaje: la luz, el espacio, la estructura, el material; los elementos básicos de la arquitectura son interpretados de forma que subliman la Naturaleza y la hacen emocionante, conectando al hombre con la divinidad a través de la aprehensión de la belleza de la creación y acercándose así a la humanización -perseguida insistentemente por Fisac- de la arquitectura.

Abundando en la concepción de pertenencia a la tierra de la propia iglesia, destaca la capilla bautismal. Como remate de la sinuosidad del muro frontal en su extremo norte y ubicado en el acceso, como inicio de un itinerario

metafórico del catecúmeno hacia el altar -ya ensayado anteriormente, como en la iglesia de la Coronación de Vitoria (1957-1960), y que utilizará en otras ocasiones como en Santa Ana de Moratalaz (1965-1971)-, aparece ésta como insistencia del concepto de "nuevo nacimiento"<sup>15</sup>. La cercanía formal de un útero materno, únicamente iluminado por un pequeño óculo cenital, la continuidad material del muro y el pavimento, y el descenso de 51 centímetros con respecto a la cota de piso de la iglesia subrayan esta idea; como si tras el bautismo se produjera una cierta salida desde el seno de la montaña al exterior, a la luz.

La formalización de la iglesia en planta, conocida y utilizada en múltiples ocasiones por Fisac, focaliza la atención principal sobre el altar para potenciar la atención de los fieles. Se trata de una solución denominada convergente, enunciada por primera vez en 1949, en la revista *Arbor* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

*"Es evidente la necesidad de recurrir a una planta compuesta de una parte importante y elevada que marque el altar, el ábside y que pueda ser circular, cuadrado o de otra forma simple, y otra parte, la de los fieles, marcadamente axial, bien rectangular con su eje mayor partiendo del centro del ábside, o bien en abanico, con una apertura angular de 30 ó 45 grados como máximo, para que el altar quede situado sensiblemente de frente."*<sup>16</sup>



Iglesia de Canfranc. Planta

<sup>15</sup> *Baptismus est sacramentum regenerationis per aquam in verbo* ("El bautismo es el sacramento del nuevo nacimiento por el agua y la palabra": Catecismo Romano 2,2,5).

<sup>16</sup> FISAC, Miguel. Orientaciones y desorientaciones de la Arquitectura religiosa actual. *Arbor*, (39): 379-390, 1949.

Es notable destacar que Fisac realiza esta investigación, como señala Eduardo Delgado, "*sin ser todavía completamente consciente del alcance de sus afirmaciones*"<sup>17</sup>, ya que ésta tuvo una importante repercusión tanto en la obra del propio arquitecto como "*en la evolución del espacio sacro español de los años cincuenta y sesenta —precisamente hasta el Concilio Vaticano II, cuando el mismo Fisac volvería a señalar el norte proyectual con su "desdoblamiento en varios focos" de la atención sobre el presbiterio en el proyecto de la iglesia parroquial de Santa Ana de Moratalaz—*".

Cabe decir, que la citada solución convergente se encuentra en la obra de Fisac desde el diseño de la capilla del Instituto Laboral de Daimiel, en 1951, - que nunca se llegó a construir-, idea que se desarrolla y perfecciona en el tiempo desde la puesta en práctica en la iglesia del Colegio Apostólico de Arcas Reales, anteriormente citado. Estas propuestas guardan intensas conexiones con el proyecto de Canfranc, tanto la geometría confluyente de los muros, como la directriz ascensional del plano de la cubierta, o el estudio de la luz, que ahora desarrollaremos.

No en vano aparecen en esta iglesia de Canfranc, una serie de intenciones que alcanzarán su cénit en el citado conjunto de Moratalaz, tanto en la nave de la iglesia, -proponiendo la aparición de un segundo foco, exclusivo para la capilla del Santísimo que participa del espacio de la nave pero que contiene una identidad propia-; como en la disposición del conjunto parroquial, intersecando una geometría mixtilínea y convergente con otras mucho más cartesianas, dedicadas a servicios parroquiales y a la vivienda del sacerdote.

Asimismo, es interesante observar cómo en los proyectos de arquitectura religiosa en los que Fisac trabaja de forma casi simultánea en esta época, existe un rico intercambio de valencias. Junto a Canfranc, es el caso de Santa Ana de Moratalaz (Madrid, 1965-1971), Santa Cruz de Oleiros (A Coruña, 1967), el proyecto de iglesia para la misión dominicana en Formosa (Taiwan, 1967), ó Santa María Magdalena en el polígono de Santamarca (Madrid, 1967).

La luz es uno de los temas centrales de esta arquitectura. El presbiterio se reafirma mediante una sobre-exposición lumínica, que por contraste deja a los fieles en una situación de menor luminosidad.

La luz cenital, que se cuela aquí por el tragaluz practicado con precisión en la cubierta de aluminio y que tensa el corazón de la iglesia, -el lugar reservado al sacrificio del altar- es un recurso presente desde el origen de la obra religiosa de Fisac, La iglesia del Espíritu Santo (Madrid, 1942), que ya presentaba un tambor perforado; pasando por otras obras singulares, como las citadas iglesias de Alcobendas, Valladolid, Moratalaz, etc... Asimismo, como en este caso, la luz diagonal viene acompañada en varios casos de un gran hueco vertical semioculto en uno o ambos laterales, que subrayan la mencionada sobre-exposición, mecanismo también utilizado de forma aislada -sin claraboya-, como en la iglesia de Vitoria, o en la de Almagro (1980). En

---

<sup>17</sup> DELGADO, Eduardo. Op. cit., p. 134.

Canfranc, además de los dos recursos mencionados, los muros laterales disponen de sendos huecos horizontales en su coronación, de forma que la nave aparece bañada de una luz homogénea teñida del color de la madera procedente del intradós del enlatado de la cubierta, equilibrando la cantidad de luz entre la nave y el presbiterio, y cuyo reflejo diluye la presencia, ya de por sí liviana, de la estructura de cerchas de acero de sección triangular.



Iglesia de Canfranc. Vista general del presbiterio, con doble iluminación cenital y lateral a Sur; y de la nave, con dos huecos longitudinales en la parte superior de los muros. (Fundación Miguel Fisac)

La cercanía a la sensibilidad nórdica queda patente en esta iglesia, no sólo a través de aspectos formales o de geométricas ondulaciones aaltianas, sino mediante características más cercanas a la vinculación de la arquitectura con la naturaleza, o al desarrollo de cualidades que potencian el entendimiento de esta arquitectura como cercana a lo sensorial, más allá del sentido de la vista. En Canfranc, Fisac nos envuelve en la carne del mundo -piedra y madera- a la vez que allana el abrazo con lo divino a través de la luz.

La hapticidad de los muros, la rugosidad táctil de la mampostería nos evoca la textura de la piel de la iglesia de San Marcos de Lewerentz, tan sugerentemente descrita por Luis Moreno Mansilla: "*Se puede decir aquí que la naturaleza imita al arte, pues la argamasa y el ladrillo adquieren el mismo aspecto que el velo de abedules con sus cortezas rugosas que la rodean*"<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> MORENO MANSILLA, Luis. Más allá del muro de Villa Adriana. El viaje de Lewerentz a Italia. *Circo*, (12): 7-8, 1994.

Este envoltorio sensorial también nos introduce el olor del bosque<sup>19</sup>, a través del uso tosco de la madera, cuya disposición en tableros solapados dejan a la vista los nudos, exhibiendo su propia naturaleza, apoyada sobre una ligera estructura que nos traslada bajo las ramas de las coníferas que crecen en torno a nosotros, y de las que casi podemos oír su murmullo.

Todo esta celebración de la materia, de conexión con experiencias primarias forma parte de las investigaciones sobre la expresividad de los materiales que acompañaran al arquitecto durante toda su trayectoria. Sin embargo, el uso de la misma se fundamenta en dos características, austeridad y sinceridad.



Iglesia de Canfranc, acceso desde el sur bajo la nieve. (Fundación Miguel Fisac)

Como conclusión a lo expuesto, podemos decir que Fisac redefine el paisaje tradicional mediante una serie de elementos de una gramática propia con capacidad de activar y reinterpretar el lugar, de inyectarle una energía que permite entender su identidad de forma diferente, y que un sencillo proyecto de iglesia rural también permite poner en práctica.

---

<sup>19</sup> "Para un sueco o un finlandés la humanización es meter un poco el bosque dentro de la ciudad y dentro de la casa". Cfr. FISAC, Miguel. Enseñanzas de una exposición de arquitectura finlandesa. *Blanco y Negro*, (2495): 50-53, Febrero 1960.

Elementos a través de los cuales se habita el paisaje, y por lo tanto, de acuerdo con Heidegger, se construye. Elementos que permiten reafirmar el diálogo entre arquitectura y el lugar, desde el carácter, la identidad y la atmósfera del paisaje.

Este sistema de variables produce que sus arquitecturas se alcen como si hubieran surgido propiamente de la tierra. Toman fuerza de lo ancestral, de la memoria, de las energías que subyacen en el lugar, de forma que el paisaje resuena en ellas.

Esos elementos, esta iglesia, recuerdan a la visión de Dimitris Pikionis sobre la pequeña y sencilla capilla en medio de un lugar baldío, que de alguna manera conectaba el trabajo del arquitecto, a través de su humildad, con la obra de Dios, haciendo mejor el lugar, transformándolo en paisaje. Unos elementos que despiertan la emoción que le corresponde a la verdadera arquitectura y que proceden, como explicaba el arquitecto heleno parafraseando a Aristófanes, del hálito que emerge de lo más profundo de la tierra<sup>20</sup>.

## Bibliografía

APARICIO, Jaime. Memoria, Aprendizaje y Experimento. La invención del paisaje de Miguel Fisac. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2016

DELGADO, Eduardo. Las iglesias de Miguel Fisac. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, (1): 130-168, 2007. A Coruña: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. ISSN-e 2340-5503

FISAC, Miguel. Arquitectura popular manchega. Discurso de ingreso en el instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real: Colegio de Arquitectos, 2005.

FISAC, Miguel. Enseñanzas de una exposición de arquitectura finlandesa. *Blanco y Negro*, (2495): 50-53, Febrero 1960.

FISAC, Miguel. Orientaciones y desorientaciones de la Arquitectura religiosa actual. *Arbor*, (39): 379-390, 1949.

MORENO MANSILLA, Luis. Más allá del muro de Villa Adriana. El viaje de Lewerentz a Italia. *Circo*, (12): 7-8, 1994.

---

<sup>20</sup> Cfr. PIKIONIS, Dimitris. In a waste place. Discurso de ingreso a la Academia de Atenas en 1966, que nunca fue leído: "I was anxious to build a chapel like that: nothing simpler, and nothing more difficult. How much hidden glory there was in that waste place. So what I wanted was that everything you see- what you called a stark building, and that spoil, and this bare mountainside, and this passing flock of sheep, and the light floating clouds, and the evening sunshine - to look like a single thing. It is consubstantive nature, the work of God, that humble man must imitate in the inner essence of his work, so as to elevate in to the consubstantive unity of the cosmos. And then there are the words of Aristophanes which you quoted: he talks of the **γπγνεζ φνοπμα** which means the breath that emerges from the soil of the earth".



## **Biografía**

Doctor Arquitecto por la UPM, con Sobresaliente *cum laude*, realizada en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM, donde se tituló en 2002.

Consultor de la Junta de Andalucía en el 35º Programa de Rehabilitación de Viviendas. Su obra "Casa en La Jara", fue Obra Seleccionada para la 3ª edición los Premios Torres-Clavé del Colegio de Arquitectos de Cádiz, en 2008.

Actualmente, compatibiliza la labor investigadora con su estudio profesional, ubicado en Valencia.

## **De focas, liebres y gatos.**

### **Aproximaciones al proyecto de la Central Lechera CLESA de Alejandro de la Sota desde una dialéctica entre lo industrial y lo humano.**

**Autor: Baladrón Carrizo, Alfredo**

Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, UPM, Madrid, España, alfredo.baladron@gmail.com

#### **Resumen**

En 1958, Alejandro de la Sota recibió el encargo para la realización del proyecto para la Fábrica de leche CLESA en el norte de Madrid. Este proyecto y su construcción se extendió hasta 1963 y coincidió en el tiempo con otras dos obras significativas: el Gobierno Civil de Tarragona (1956-1963) y el Gimnasio del Colegio Maravillas (1960-1962). Este periodo supone un momento de inflexión en su obra, hacia una mayor abstracción e importancia de la técnica.

La Central Lechera CLESA es el único proyecto construido de los seis que realizó entre 1955 y 1969 para centrales lecheras. En algunos de ellos expresa con claridad las ideas principales que guían el trabajo en la fábrica madrileña, una clara voluntad de levantar contenedores anónimos y flexibles que, agrupados, forman un conjunto armónico en donde no pierde cada parte su propia personalidad, como el mecanismo de un reloj, o como los antiguos equipajes de los toreros coronados con el botijo y el estoque.

Este conjunto de volúmenes está compuesto por dos grandes naves centrales, en diferente cota, iluminadas por una serie de lucernarios, coronados por una secuencia de ventiladores que otorgan al edificio una cierta identidad. Sota, tan dado a las caricaturas, dibujó esta sección con forma de foca. Entorno a estas dos naves principales se sitúan tres volúmenes prismáticos y uno con cubierta a dos aguas. Este conjunto de volúmenes con diferentes secciones, junto a los miradores en voladizo en las fachadas, mitigan el efecto adverso de la proximidad de la carretera en la fachada norte del edificio.

Entre las imágenes del archivo del proyecto se encuentra un proyecto para una fábrica de leche en Kyodo, Japón, extraído de una revista de arquitectura del momento. Alejandro de la Sota tomó este proyecto como referencia, especialmente en el uso de las pasarelas de conexión entre volúmenes. En el caso de CLESA, estas pasarelas tienen un doble objetivo. Por un lado conectar los dos prismas que se separan del cuerpo principal, la nave de recepción de leche y el cuerpo de entrada y restaurante. Por otro lado, vincular el edificio con un paisaje constituido por la imagen entonces lejana del norte de Madrid. Dado que el edificio, además de su uso como fábrica, iba a ser destinado a visitas del público, las pasarelas son utilizadas en el interior del edificio para establecer itinerarios para visitantes.

La escasez de hierro llevó a optar por estructuras de hormigón armado y pretensado y a la producción de bloques de hormigón in situ para sus fachadas. La justificación del sistema constructivo señala la voluntad de obtener la máxima diafanidad posible con dos objetivos, la flexibilidad y la visibilidad del espacio. De esta manera se da respuesta a dos cuestiones principales, unos espacios que respondan a las funciones propias de la fábrica, y una fábrica visitada por el público.

Todas estas decisiones llevaron a erigir uno de los mejores ejemplos de arquitectura moderna industrial en España que hoy en día se enfrenta a un complejo proceso de rehabilitación a través de la

convocatoria de un concurso internacional de ideas. La respuesta al nuevo contexto urbano y al nuevo uso que se le dé a la fábrica debe tener presentes las consideraciones y condicionantes del proyecto de don Alejandro de la Sota, para intentar, como él, conseguir siempre algo mejor de los que se nos pide como arquitectos, *“dar liebre por gato”*.

**Palabras Clave:**

ALEJANDRO DE LA SOTA, CLESA, ARQUITECTURA INDUSTRIAL, REHABILITACIÓN, CONCURSO.

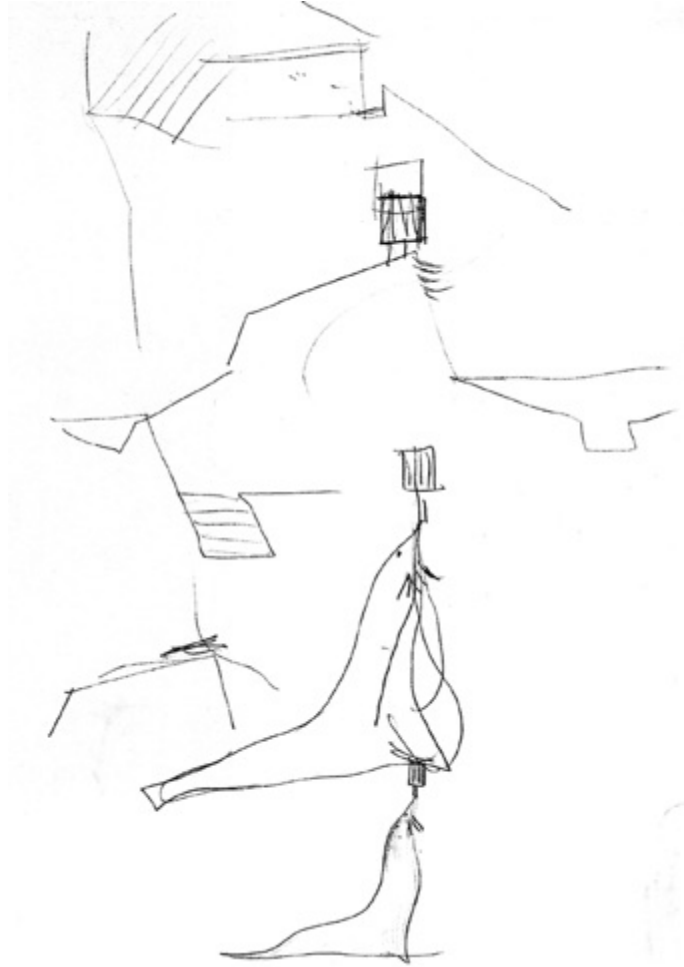


Fig. 1 Caricatura de los lucernarios de la Central Lechera Clesa dibujados a modo de focas

## Introducción

A Alejandro de la Sota le gustaba hablar de arquitectura como divertimento<sup>1</sup>, y decía que nunca se había reído más que ante su tablero de dibujo<sup>2</sup>. Tal vez por eso afirmaba que la emoción de la arquitectura hace sonreír, da risa. Admirador de los dibujos de Castelao, cultivó desde pequeño su afición por la caricatura y el piano, antes incluso que por la arquitectura. No podría ser entendida completamente su obra sin tener en cuenta esta pasión.

La caricatura sotiana nos permite aproximarnos al sentido del humor con el que se enfrentaba a la vida. Un humor capaz de escrutar en profundidad y producir una mirada singular, una tensión creativa<sup>3</sup>. Un humor que iba más allá de la desfiguración o la crítica, más bien hacia el análisis y la síntesis de lo observado, ya fuese un personaje, un detalle constructivo o un edificio. “El análisis certero de la figura hasta lograr la destilación, de sus rasgos característicos y el posterior trazado resuelto y ágil de las

<sup>1</sup> SOTA, A.d.I. *Alejandro De La Sota: Arquitecto*. 3ª ed. Madrid: Pronaos, 2003, p.19. ISBN 8485941438; 9788485941438.

<sup>2</sup> LÓPEZ PELÁEZ, J.M., *Viewing Sota. Reflections in the Gymnasium*. En SOTA, A.d.I. *Alejandro De La Sota: The Architecture of Imperfection*. London: Architectural Association, 1997, p. 41. ISBN 1870890744; 9781870890748.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ VILLEGAS, A. ‘*El nudo gordiano. Caricaturas de Alejandro de la Sota*’ [en línea] [fecha de consulta: 1 marzo de 2016] . Disponible en: <http://www.arquitecturaviva.com/es/Info/News/Details/5285>.

líneas más reveladoras de la fisonomía se encuentran muy próximos, en realidad, al planteamiento que hay detrás de su quehacer arquitectónico. La reducción significativa de un rostro a su caligrafía elemental y la delicada purificación de sus edificios hasta quedarse con la sustancia medular surgen de la raíz común del dibujo entendido como herramienta suficiente de escrutinio y expresión, hasta tal punto que en alguna ocasión llegó a preguntarse a sí mismo *¿es este el edificio o es su caricatura?*<sup>4</sup>.

En toda caricatura bien hecha se asume la certeza de que es necesario abandonar ciertos rasgos superfluos para que lo más importante gane intensidad. No se trata tanto de deformar la realidad como de cuestionarla con inteligencia.<sup>5</sup>

La caricatura era el medio por el cual Alejandro de la Sota se aproximaba a la realidad que le rodeaba, ya fuesen las personas cercanas, un personaje conocido, o los detalles constructivos. Él mismo cuenta la forma en la que Antonio Palacios le enseñó a “moldurar” en sus años de formación, para lo cual dibujó las molduras como personajes. También era capaz de explicar la estructura de las catedrales góticas por medio del trazado de sus nervios a modo de paraguas<sup>6</sup>. En el proceso de elaboración del proyecto de la Central Lechera Clesa en el norte de Madrid, llegó a transformar uno de los elementos más representativos del edificio, los lucernarios, en unas juguetonas focas que se divertían con los elementos de ventilación natural (Fig. 1). ¿Cuántas veces no dibujaría esa sección y cuanto no se reiría con sus diferentes versiones?

En el presente artículo trataremos de comprender el proyecto y la obra de la Central Lechera CLESA en Madrid, a través de un análisis de los rasgos esenciales, aquellos con los que podría trazarse su caricatura. Para ello, realizaremos una aproximación a la arquitectura industrial que Alejandro de la Sota comenzó a realizar a mediados de los años 50 y a los diferentes proyectos de Centrales Lecheras que realizó. El edificio de Clesa puede ser analizado en base a una dialéctica entre lo industrial y lo humano que permitirá comprender los aspectos esenciales del edificio. Del estudio del proyecto y la observación del edificio construido se adivinan importantes decisiones que alteraron la concepción inicial del proyecto, tal vez por condicionantes económicos y técnicos. Desde estos análisis se plantea una posible intervención a propósito del concurso de ideas para la rehabilitación del edificio convocado en el año 2015.

---

<sup>4</sup> LÓPEZ-PELÁEZ, J.M., en: SOTA, A.d.l. *Caricaturas*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013 ISBN 9788461666256; 9788493932770; 8493932779; 8461666259.

<sup>5</sup> Ídem.

<sup>6</sup> SOTA, A.d.l. *Alejandro De La Sota: Arquitecto*. Ibídem, p.14.

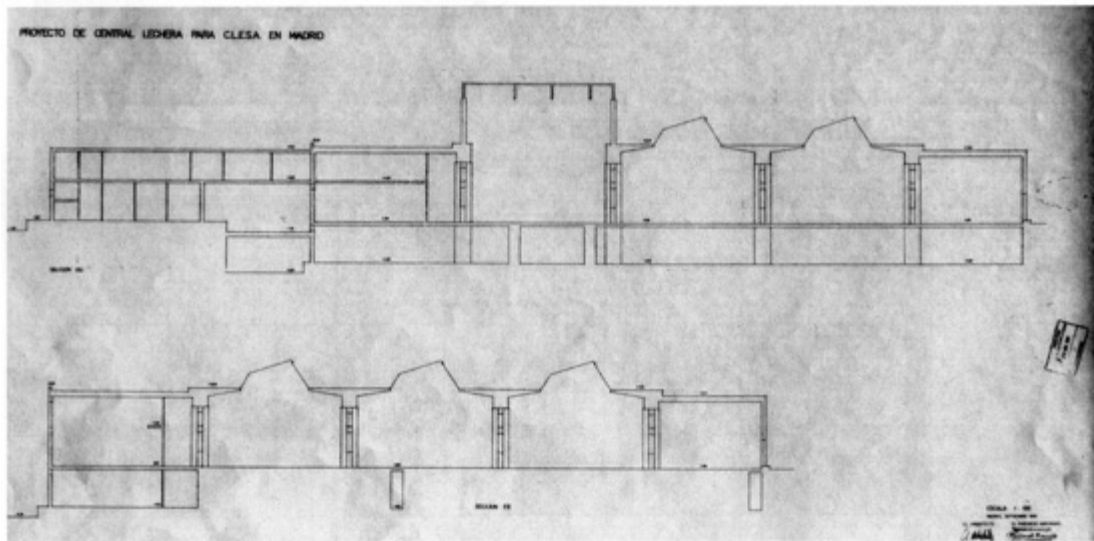


Fig. 2 Sección transversal de la fábrica Clesa por las naves principales con "pilares especiales". 1961.

### La arquitectura industrial

La Central Lechera CLESA se sitúa en un momento de inflexión en la biografía de Alejandro de la Sota. Tras el lenguaje amable y pintoresco de la primera etapa de su carrera, la aproximación a la arquitectura industrial le permite abordar los proyectos desde la doble pulsión de la abstracción y la técnica y que le conducirán con el tiempo a una arquitectura diagramática<sup>7</sup>.

En 1956 se producen tres acontecimientos que harían evolucionar su arquitectura, el proyecto del Gobierno Civil de Tarragona, su ingreso en el ETSAM como profesor, y el viaje a Berlín que le permite entrar en contacto con la última arquitectura europea e incluso conocer a Le Corbusier en la obra de la Unidad de Habitación de Charlottenburg. Estos acontecimientos producen en él un periodo de reflexión crítica en un país con un modelo autárquico económicamente fracasado. Durante los años siguientes colabora profesionalmente con los arquitectos Corrales y Molezún y Tenreiro, y también con los ingenieros Rojas Marcos y Guzmán. Esporádicamente, en algún concurso, llega a colaborar también con Oiza y Romany<sup>8</sup>.

Tras el viaje iniciático desarrolla dos registros complementarios, el cubo y los contenedores. Estos registros evolucionarían posteriormente hacia "la caja que funciona" que perseguiría en la última etapa de su carrera. Fruto de la exploración plástica del cubo son los proyectos para una serie de edificios institucionales que culminarían en la obra maestra del Gobierno Civil de Tarragona. Proyectos más vinculados con la arquitectura industrial son los frutos de la otra línea, la de los contenedores y la

<sup>7</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, L., [1950- ]. Una estética pragmática. *Concurso CLESA = CLESA The Competition*. p. 14 ISBN 978-84-608-5158-5.

<sup>8</sup> Información extraída de: BALDELLOU SANTOLARÍA, M.Á. *Alejandro De La Sota*. Madrid: Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras, 2006, p.18. ISBN 9788478126354; 847812635X.

cualidad del espacio contenido. Esta línea inicia en TABSA en 1957, y pasa por CLESA, el gimnasio Maravillas, los talleres del CENIM y el polideportivo en Pontevedra<sup>9</sup>.

Es en Tarragona, TABSA y en el Maravillas donde la arquitectura de Alejandro de la Sota alcanza la madurez. La arquitectura industrial desempeña un papel fundamental en su carrera al permitirle entrar en relación con un mundo en el que la forma se supedita a la eficacia y en todo caso depende, en principio, de ella. Sota conecta con facilidad aparente con el mundo de los ingenieros y le permite distanciarse de los problemas presuntamente arquitectónicos. La arquitectura industrial posibilita la utopía de sus mejores propuestas y le acerca a soluciones constructivas que condicionan su pensamiento maduro.

*“Una obra industrial se decora en la mente y en el corazón de quienes la conciben, y nada más; con un espíritu de selección y de estética que, eso sí, es indispensable. Son de las obras que tienen que tener bonitos los huesos y no las carnes, y menos los trajes, las ropitas”<sup>10</sup>.*

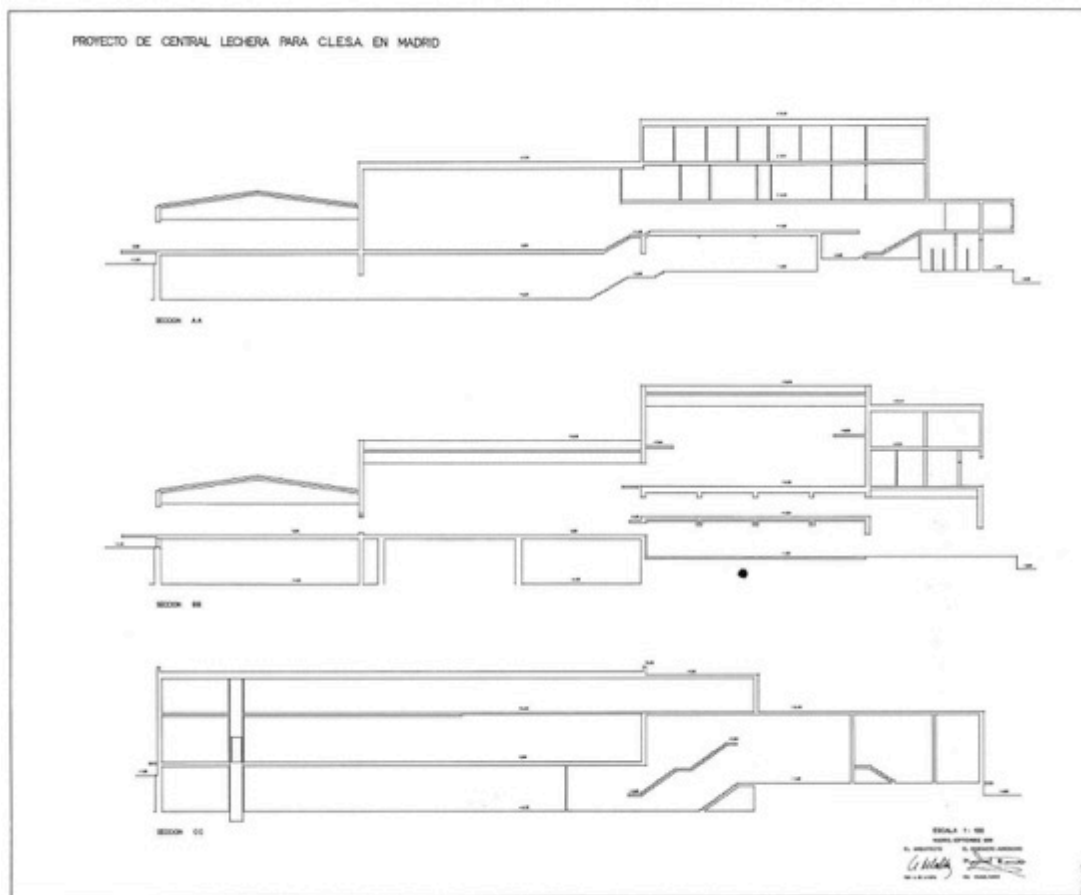


Fig. 3 Sección longitudinal de la fábrica Clesa sin pilares intermedios en las naves principales. 1961.

<sup>9</sup> Idem. p.19.

<sup>10</sup> SOTA, A. Conferencia: La arquitectura y el paisaje, Madrid 1952. En: SOTA, A.d.I. and PUENTE, M. *Alejandro De La Sota: Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 138 ISBN 8425218802; 9788425218804.

TABSA es el primero de sus proyectos contenedores que le permite la experimentación de una poética personal gracias a un programa abierto. A partir de esta obra, la arquitectura de Sota se encauza hacia una estética pragmática derivada de la razón técnica.

El edificio de los Talleres TABSA se supedita a su sección transversal que desarrolla un esquema muy simple: dos cuerpos cierran lateralmente una gran nave diáfana. Una serie de cerchas que soportan en su cordón intermedio una cubierta de diente de sierra y deja “abierto” su parte superior, envuelven la nave. La repetición de los arcos superiores de las cerchas, libres, produce un alzado lateral sorprendente cuyo efecto visual reivindica un territorio para la emoción estética y técnica.

Si TABSA es el resultado de un programa lineal de taller de montaje, CLESA (1958) tiene un complejo organigrama fruto de la funcionalidad de la central lechera, que provoca su traducción en un conjunto de cuerpos cuya unidad depende de la articulación espacial de sus intersticios<sup>11</sup>.

*“Cuando de fábricas se trata, una vez conocido con todo detalle su funcionamiento, la concepción lleva pareja también conceptos arquitectónicos que en obras normales imaginamos”<sup>12</sup>.*

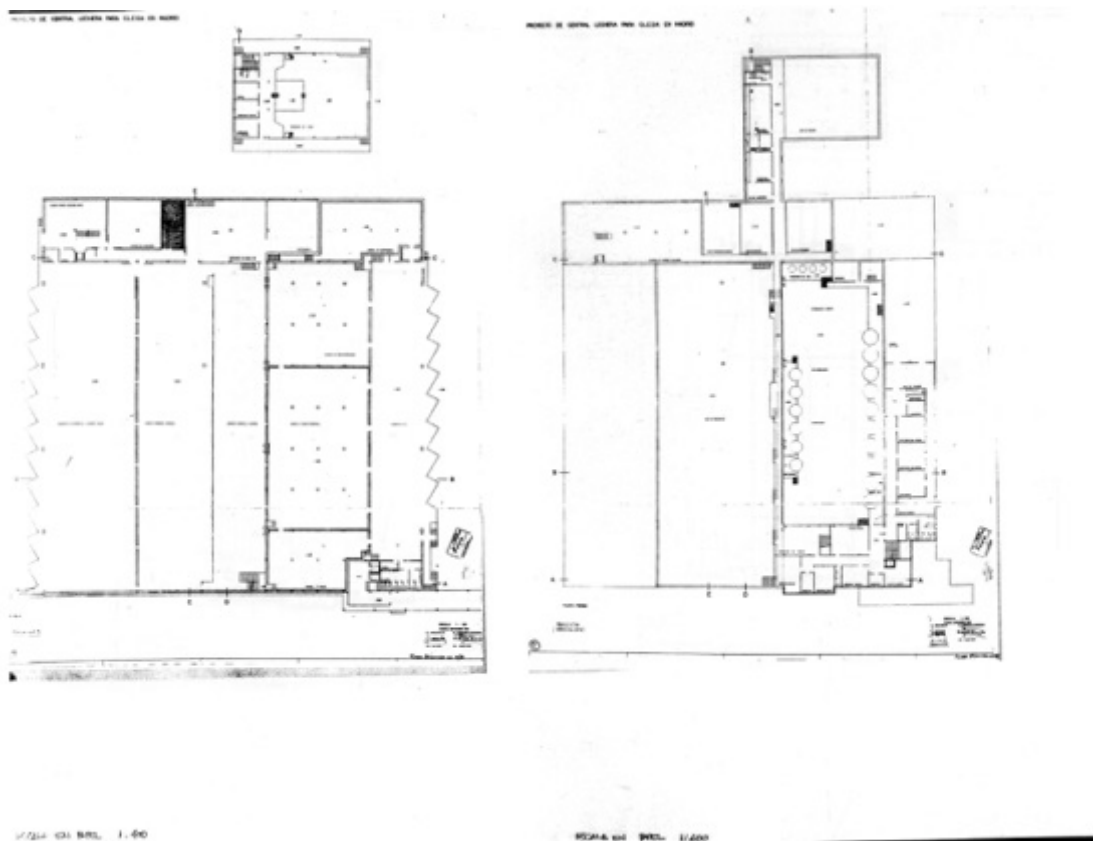


Fig. 4 Plantas de la fábrica Clesa sin pilares intermedios en las naves principales. 1961.

<sup>11</sup> BALDELLOU. *Ibidem*, p.118-119.

<sup>12</sup> SOTA, A.d.I. *Alejandro De La Sota: Arquitecto*. *Ibidem*, p.40.



## Las Centrales Lecheras

En 1952 se aprueba un Decreto y el Reglamento de Centrales Lecheras e industrias lácteas con objeto de impulsar la escasamente desarrollada higienización del consumo de leche en España. Hasta aquel momento apenas un pequeño porcentaje de la leche consumida en las principales ciudades pasaba por un proceso de pasteurización. Siguiendo el ejemplo de otros países occidentales, la industria láctea se activa y surgen varios proyectos para la realización de Centrales Lecheras en los que Alejandro de la Sota participa. Entre 1955 y 1969, Sota realiza hasta seis proyectos para otras tantas centrales lecheras de las que solo se realiza la Central Lechera CLESA en Madrid. Todas estos proyectos tienen en común la transformación directa del organigrama en la planta del proyecto.

En 1955 realiza dos proyectos de Centrales Lecheras, uno para la Cooperativa Navarra en Pamplona y otro para la Cooperativa Provincial de Productores de Leche en San Sebastián en los que aparecen algunos elementos que se repetirían en el proyecto de CLESA en 1958.

En 1961, año en el que comienza la construcción de CLESA, realiza el proyecto de Central Lechera para la cooperativa SAM en Santander, que Sota describe como un circuito impreso, y en el que afirma verse influenciado por la arquitectura expresionista, especialmente por Erich Mendelssohn. En este proyecto, a diferencia de CLESA donde el procesado seguía un esquema lineal y continuo, el procesado tiene forma de L, como el planteado en la de San Sebastian, pero perdiendo la eficacia conseguida en CLESA.

En 1965 realiza un proyecto para Tetrapak y, finalmente, en 1969 el proyecto para UNACO, donde repite el esquema de la central madrileña, esta vez con un sistema constructivo en seco y naves de 25 metros de luz como las planteadas en el proyecto visado CLESA<sup>13</sup>.

## La dialéctica entre escala industrial y escala humana

*“Conceptualmente corresponde al pensamiento de adaptar cada volumen específico de cada parte del programa de necesidades, tratado con independencia, a un conjunto armónico, en donde no pierde cada parte su propia personalidad... Hoy son los contenedores y abogamos por ello”<sup>14</sup>.*

El proyecto de CLESA se realiza en 1958 aunque no es hasta 1961 cuando es visado en el COAM y comienza su construcción. El edificio se sitúa en el norte de Madrid, en aquel entonces a las afueras, alejado de toda contaminación, en un punto suficientemente cercano al núcleo urbano que, a su vez, facilitaba el acceso de los productores de leche.

En la memoria del proyecto Sota define el edificio como abstracto, independientemente de la parcela de emplazamiento<sup>15</sup>. El edificio funciona como una perfecta maquinaria en la que todo ha sido pensado para su óptimo funcionamiento, desde la disposición de los volúmenes en la parcela y entre sí, hasta la circulación de los diferentes vehículos y usuarios del edificio. La ordenación de los diferentes contenedores que forman el conjunto resulta de la traslación directa del organigrama de la fábrica para conseguir su máxima eficacia. Cada contenedor responde a una función específica, lo que determina su sección y su planta. Sin embargo, el proyecto adquiere un punto de tensión especial cuando Alejandro de la Sota desarrolla su potencial poético en la interacción del cuerpo humano con el

<sup>13</sup> FERRANDO ÁLVAREZ-CORTINAS, J.I., et al. *Espacios Máximos Con Recursos Mínimos: Edificio Central Lechera CLESA, Alejandro De La Sota*. Madrid: J.I. Ferrando, 2015, p.34.

<sup>14</sup> SOTA, A.d.I. and COUCEIRO, T. *Alejandro De La Sota: Central Lechera CLESA : Madrid, 1961*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2007, p.9. ISBN 9788461209774; 846120977X.

<sup>15</sup> Memoria del Proyecto Visado en el COAM en 1961. En: FERRANDO ÁLVAREZ-CORTINAS, J.I., et al.

pragmatismo derivado de la aplicación eficaz del programa. Es en el complejo sistema de circulaciones de visitantes y personal, y en su relación con el edificio donde se crea un lenguaje a partir de elementos constructivos como las pasarelas, los miradores, las barandillas, las puertas, etc.

#### **La escala industrial**

*“Ordenación de volúmenes. Son claros y perfectamente definidos y corresponden de manera real y verdadera al proceso de fabricación que albergan. Bastó una simple ordenación de los mismos volúmenes para obtener un conjunto armónico y equilibrado”<sup>16</sup>.*

El conjunto se divide en cuatro bloques que se ordenan en la parcela de tal forma que facilitan y optimizan el tráfico de vehículos y el proceso de elaboración de productos lácteos. El bloque principal se destina a la fabricación de productos lácteos así como al almacenamiento de materiales y productos y la parte destinada a la administración. Ligeramente separado, pero muy ligado al bloque principal, un volumen para recepción del leche. También en edificio aislado, aunque unido al conjunto, las zonas destinadas a vestuarios y comedores de obreros y personal directivo con vistas a Madrid. Los demás servicios de garaje, calderas, etc, se sitúan en edificios independientes conectados mediante galerías subterráneas.

Si bien hacia el exterior el edificio se muestra como un conjunto agrupado de volúmenes, en el interior se produce un fenómeno de transparencia que difumina los límites de cada uno de ellos. El ensamblaje funcional se conecta visualmente en su interior por medio de cerramientos de vidrio y pasarelas, lo que permite que todo el proceso de elaboración pueda ser observado desde cualquier punto. Una de las primeras ideas del proyecto fue que se buscaba impresionar favorablemente a las futuras visitas. Fruto de ello es el gran ventanal la norte que hace que el procesado sea visible desde el exterior, y la pensada circulación de visitantes a través de un recorrido propio.

La configuración del espacio viene determinada por las diferentes circulaciones que se producen en su interior. Las botellas vacías se descargan en el muelle de la fachada este y siguen un proceso lineal en dirección este-oeste, mediante lavado, envasado y preparación hasta llegar a su distribución y salida por el muelle de la fachada oeste. En el eje norte-sur se producen dos circulaciones, la de la leche y la de los visitantes. La leche llega al volumen de recepción de leche, cuya separación respecto al bloque principal permite una duplicación del muelle de descarga, lo que optimiza su funcionamiento. La leche pasa a través de una pasarela, donde se encuentran los laboratorios, al interior del bloque principal y se distribuye a los diferentes procesos de elaboración aprovechando la gravedad que otorga la diferencia de altura entre la entrada de leche y el procesado.

Los proyectos industriales de Alejandro de la Sota son característicos por su sección. En el caso de CLESA, la sección no se impone al exterior como en TABSA, sino que queda envuelta por volúmenes. Un perfil en sierra en dos niveles, que probablemente nace de la fascinación que el proyecto de Vegaviana de Fernández del Amo le producía a Alejandro de la Sota, cubre las dos naves principales. Las naves están coronadas por una serie de “aerateurs” para la ventilación natural. Entre estas dos naves irrumpe un prisma de 20 metros de altura para dar cabida a la gran maquinaria de pasteurización/refrigeración. Las naves centrales se rodean por volúmenes de cubierta plana o a dos aguas<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Ídem, p.12.

<sup>17</sup> BALDELLOU. Ibídem, p.120.



Fig. 5 Imagen de Central Lechera en Japón perteneciente al archivo del proyecto. Fundación A. la Sota .

### La escala humana

En el lado norte de la parcela se encuentra el acceso principal para empleados, administrativos y visitantes. Las circulaciones se segregan para permitir compatibilizar todos los usos. Los trabajadores de la fábrica acceden a través de una puerta y una escalera que les conduce hasta la pasarela en planta primera que conecta los vestuarios con el bloque principal. Los visitantes acceden bajo la pasarela a un vestíbulo donde una tendida escalera les lleva hasta el bar de leche situado en la planta superior. Desde allí toman otra escalera que les sube hasta la planta en la cota +4,33m, donde nace una pasillo en voladizo desde el que se pueden observar todo el proceso de elaboración de la leche.

A través de acciones humanas como “mirar”, “tocar” o “moverse” se definen los espacios por medio de los elementos que los constituyen. El conjunto de miradores, escaleras, barandillas, etc componen un lenguaje en el que se desarrolla la poética de Alejandro de la Sota.

Los miradores, tanto exteriores como interiores, señalan la voluntad de mirar desde el interior. Miradores que por aquella época comienza también a utilizar en el gimnasio Maravillas y en los que reconocería una gran influencia del Jacobsen de la casa Jensen y de sus recuerdos de su Galicia natal<sup>18</sup>.

Existen cuatro miradores exteriores, uno en la fachada norte y tres en la oeste, que alteran la secuencia perspectiva centrando la vista de las fachadas en las que se ubica y que buscan el paisaje lejano de Madrid desde las dependencias administrativas.

Esas miradas también tienen lugar en el interior, ligadas principalmente al recorrido de los visitantes en la cota +4,33m y a la voluntad de contemplación del proceso de fabricación. Unos prismas de vidrio se

<sup>18</sup> SOTA, A.d.I. and PUENTE, M. *Ibidem*, p.121.

asoman a la nave de lavado en su lado norte. Una larga pasarela permite la observación de las dos naves principales sin estorbar al proceso de fabricación. En esta pasarela se producen ensanchamientos para permitir el cruce de grupos o simplemente la contemplación.

Entre las imágenes del archivo que Alejandro de la Sota utilizó como referencia para el proyecto se encuentran unas páginas de una revista de arquitectura en las que se ilustra un proyecto para una Central Lechera en Kyodo, Japón (Fig.5) . Tal vez la fascinación por las pasarelas que conectaban los diferentes volúmenes del edificio le llevó a utilizarlas en CLESA. Estas pasarelas, además de conectar los volúmenes separados del bloque principal, relacionan al usuario del edificio con el paisaje por medio de unos vidrios de suelo a techo que, como decía Sota citando a Richard Neutra, permiten que el paisaje se extienda desde el horizonte hasta nosotros, incorporándonos a él.

*“El paisaje es el aire que respiramos. En las casas de Neutra, el paisaje, siguiendo el camino, penetra en ellas. ¿Cómo podría detenerse? ¿con un muro? Nacen las grandes cristaleras en las paredes, las grandes puertas deslizantes. Hay que ver el paisaje, es necesario verlo penetrar”<sup>19</sup>.*

Diferentes tipos de escaleras son utilizados en el interior de la fábrica. Estos tipos se caracterizan por su uso y su destino. Cómodas y tendidas para los visitantes y la administración; rápidas y pragmáticas cuando se trata de conectar los diferentes ámbitos en el proceso de elaboración. Las barandillas apoyan esta diferenciación, utilizando petos ciegos de madera en las zonas de entrada y tubos a modo de conducciones de leche cuando se encuentran en los espacios de la fábrica, llevando al extremo la estética industrial.

Los paramentos de los pasillos en la zona de administración están compuestos por una parte ciega en la zona inferior y otra de vidrio transparente en la superior para permitir la visión global de la fábrica. También en los pasillos, las puertas, de madera de 7cm de espesor para enrasarse a ambos lados de los tabiques y lo suficientemente estrechas como para apenas permitir el paso de una sola persona. Este tipo de solución se utilizaría posteriormente en el CENIM.

Se podría seguir repasando uno a uno todos los elementos que componen este particular lenguaje y en todos ellos hallaríamos una clara voluntad de llevar hasta sus últimas consecuencias la idea de abstracción que subyace en la interacción de lo industrial y lo humano.

---

<sup>19</sup> SOTA, A.d.I. and PUENTE, M. *Ibidem*, p. 27.



Fig. 6 Imagen de la obra en la nave de lavado en la que aparecen los pilares intermedios.

### El sistema constructivo

Debido a la escasez de hierro en España y a la voluntad de evitar mohos por las humedades que pudieran producirse en el interior, se optó por una estructura de hormigón pretensado cubierta por cerramientos ligeros en cubierta y bloques de hormigón “in-situ” en fachadas.

Mientras que la mayoría de los volúmenes se disponen de una trama ortogonal en base a la que se sitúan los pilares, el sistema elegido para la cubrición de las naves principales surge de la obligación de obtener la mayor diafanidad en la manera de cubrir las naves de fabricación por dos razones:

- Permitir una mayor flexibilidad en la disposición de la maquinaria e incluso el cambio y aumento de ella.
- Por ser visitada por un gran número de gente y deber impresionarla favorablemente.

Para las naves de lavado y tratamiento la estructura portante se realizaría mediante unos “pilares especiales” de hormigón destinados a soportar las vigas pretensadas tipo TT que procurarían la diafanidad buscada como premisa del proyecto, salvando, sin apoyos intermedios las luces de 20 y 25 metros. Sobre estas, cada 4 metros, “vigas nervio” que sustentarían entre ellas las vigas prefabricadas tipo V14A colocadas cada 95cm que recibirían las placas onduladas de la cubierta. Atando el extremo de los voladizos, dos elementos del tipo VP1420, también pretensado. Aunque los lucernarios no están definidos en el documento de cálculo, se hace alusión a ellos en la memoria del proyecto y en los planos:

*“Lucernarios formados por piezas metálicas en forma de pórticos articulados y que se cierran con materiales ligeros aislantes y planchas onduladas de fibrocemento”<sup>20</sup>.*

<sup>20</sup> FERRANDO ÁLVAREZ-CORTINAS, J.I., et al. Ibidem, p. 83.

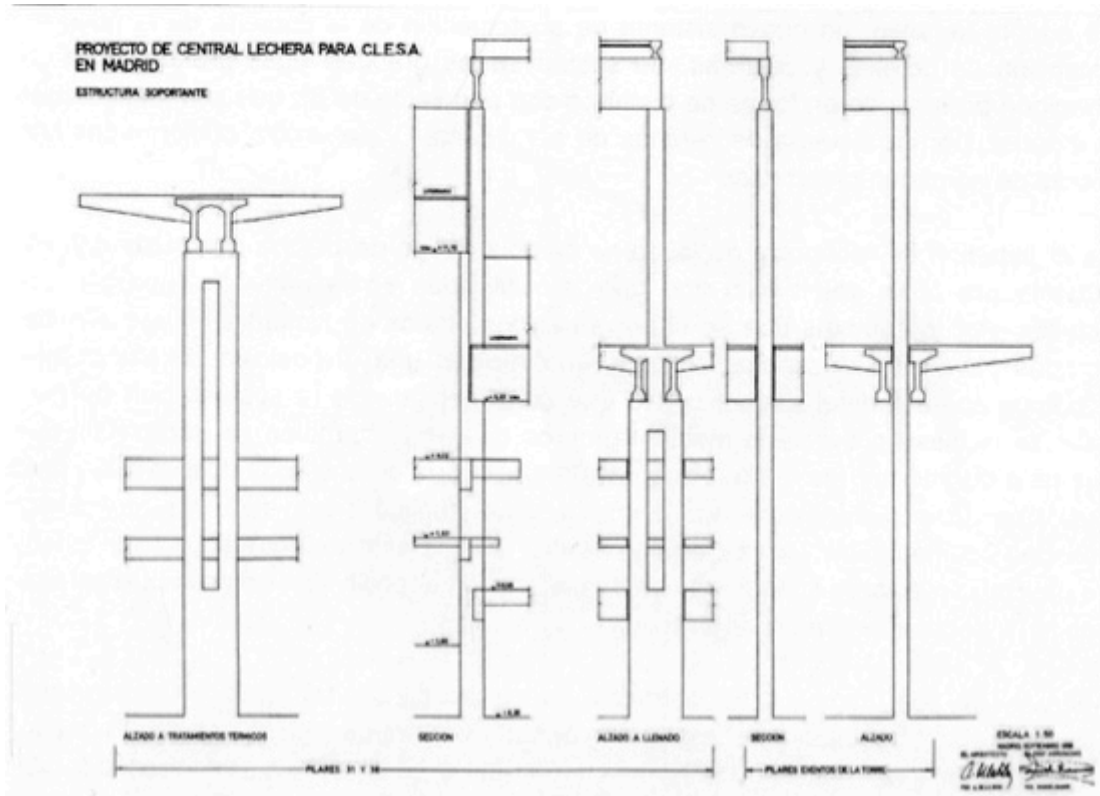


Fig. 7 Plano de estructura: "pilares especiales". 1961.

Esta solución que hubiera permitido salvar la luz al completo de las naves principales, no fue finalmente ejecutada. Según un artículo publicado en 1965 por José Antonio Fernández Ordoñez, ingeniero durante la construcción de la obra, la modificación pudo deberse a motivos económicos y a motivos técnicos. El presupuesto de la obra se redujo de 25 millones de pesetas a 16 millones. Además, a esto se añade que el transporte en aquella época en España tenía una limitación de 21 metros de longitud, lo que nos lleva a pensar que estas pudieron ser las razones que motivaron la modificación<sup>21</sup>.

Sin embargo, los pilares situados en el centro de las naves principales contradecían las ideas iniciales del proyecto de diafanidad y flexibilidad del espacio, impidiendo la visión espectacular de las naves y la inclusión de nuevas líneas de llenado. Podría aducirse que esto pudo motivar el nefasto conjunto de adiciones que la fábrica original soportó durante las décadas posteriores hasta llevarlo a su estado de ruina.

A pesar de ello, la solución estructural finalmente adoptada por medio de unos pilares en Y, serviría para ser aplicada posteriormente en los proyectos para instalaciones deportivas, fruto de los cuales se construyó el pabellón polideportivo de Pontevedra.

<sup>21</sup> FERRANDO ÁLVAREZ-CORTINAS, J.I., et al. *Ibidem*, p. 206.

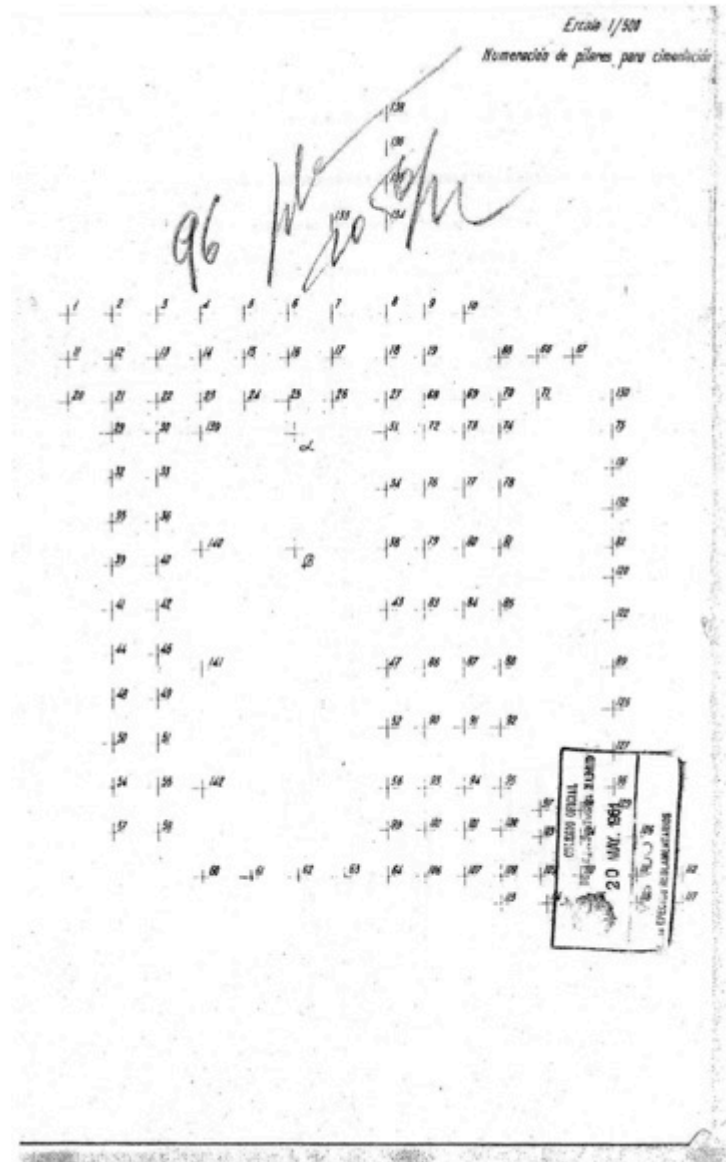


Fig. 8 Plano de Pilares (1961) en el que no figuran los pilares intermedios finalmente ejecutados en las naves principales

### Intervención y conclusión

Cuando se planteó el concurso para la Rehabilitación de la Fábrica Clesa en el año 2015, tratamos de remontarnos desde la obra realizada hasta el núcleo originario con todas sus implicaciones, tal como señala Juan Navarro Baldeweg, al hablar de Alejandro de la Sota. En primer lugar tratando de describir su sustancia para tomarlo como punto de referencia constante: captar ese empuje que rige el desarrollo del proyecto y dejándonos llevar por ciertas sensaciones que cristalizan en una imagen nítida y vibrante a la vez<sup>22</sup>. Extrajimos los trazos con los que se podría definir la caricatura del edificio.

Tomamos los contenedores en un lugar, ahora urbano y transformado, para responder del mismo modo con nuevos contenedores que se yuxtapusiesen a los cuerpos restantes fruto de la nueva ordenación urbana. De esta forma se restituían las fachadas afectadas por la transformación. Los nuevos

<sup>22</sup> NAVARRO BALDEWEG, J. , Alejandro de la Sota. En: NAVARRO BALDEWEG, J. and MUÑOZ MILLANES, J. *La Habitación Vacante*. 2ª ed. Girona; Valencia: Pre-Textos, 2001, pp. 93-97 ISBN 8481914150; 9788481914153.

volúmenes se disponían siguiendo la ortogonalidad marcada por la fábrica y no por los viales. Estos nuevos bloques, separados del bloque principal, se conectaban de la misma forma que en el proyecto original, utilizando el mismo lenguaje fabril de las pasarelas que relacionan los volúmenes y el paisaje. Mediante este conjunto de actuaciones se perseguía dar unidad y proporción al conjunto para establecer un diálogo con los grandes volúmenes residenciales planificados en el sur de la parcela.

En el interior de los volúmenes, ya vacíos de su programa y contenido, nos preguntamos cómo se podría intervenir, qué uso proponer y si éste tendría sentido que fuese determinado por nosotros. Concluimos que, más allá de un uso específico, era preferible restituir la idea inicial del proyecto, unas naves con grandes luces de 20 y 25 metros que permitiesen la visión espectacular del espacio iluminado a través de los lucernarios y que otorgasen una flexibilidad que admitiese usos hasta ahora no imaginados y necesarios en el nuevo entorno urbano. La intervención principal pasaba por eliminar los pilares intermedios de las grandes naves, pese a la protección estructural de la que goza el edificio.

Nunca tendremos la certeza de si la propuesta sería acertada o no, pero en busca de la radicalidad con la que Sota abordaba sus proyectos, creímos adecuado abrir un debate en la manera de abordar la intervención en un edificio, redefiniendo el alcance de la protección estructural con la humilde voluntad de intentar, como decía Alejandro de la Sota, *“dar liebre por gato”*<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> SOTA, A.d.I. and PUENTE, M. *Ibíd*em, p.17.



## Bibliografía

1. ÁBALOS, I., et al. *Alejandro De La Sota*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2009 ISBN 8493669393; 9788493669393.
2. BALDELLOU SANTOLARÍA, M.Á. *Alejandro De La Sota*. Madrid: Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras, 2006 ISBN 9788478126354; 847812635X.
3. FERRANDO ÁLVAREZ-CORTINAS, J.I., et al. *Espacios Máximos Con Recursos Mínimos: Edificio Central Lechera CLESA, Alejandro De La Sota*. Madrid: J.I. Ferrando, 2015.
4. NAVARRO BALDEWEG, J. and MUÑOZ MILLANES, J. *La Habitación Vacante*. 2ª ed. Girona; Valencia: Pre-Textos, 2001 ISBN 8481914150; 9788481914153.
5. SOTA, A.d.l. *Caricaturas*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013 ISBN 9788461666256; 9788493932770; 8493932779; 8461666259.
6. SOTA, A.d.l. *Alejandro De La Sota: Arquitecto*. 3ª ed. Madrid: Pronaos, 2003 ISBN 8485941438; 9788485941438.
7. SOTA, A.d.l. *Alejandro De La Sota: The Architecture of Imperfection*. London: Architectural Association, 1997 ISBN 1870890744; 9781870890748.
8. SOTA, A.d.l. and COUCEIRO, T. *Alejandro De La Sota: Central Lechera CLESA : Madrid, 1961*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2007 ISBN 9788461209774; 846120977X.
9. SOTA, A.d.l. and CURTIS, W. *Alejandro De La Sota*. Madrid: Arquitectura Viva, 1997.
10. SOTA, A.d.l. and PUENTE, M. *Alejandro De La Sota: Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 ISBN 8425218802; 9788425218804.

## **Biografía**

Alfredo Baladrón Carrizo (Madrid, 1978). Arquitecto ETSAM-UPM (2003). Socio del joven colectivo internacional de arquitectos Vírgula i, con sedes en Oporto y Madrid. Sus proyectos y obras han sido premiados en numerosos concursos. Ha sido director de proyectos en estudios de arquitectura de reconocido prestigio como Nieto Sobejano Arquitectos (2006-2015) y Luis Martínez Santa-María (2001-2005). Investigador en el Departamento de Proyectos de la ETSAM, donde colabora como mentor, su trabajo ha sido publicado y expuesto en congresos internacionales y en el Joint Research Centre de la Comisión Europea. Ha sido profesor invitado en la ETSAM y la UEM.

## Entre Son Boter y Son Abrines. Miró en Mallorca.

**AUTOR: Barberá Pastor, Carlos**

Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía. Universidad de Alicante. Alicante. España. [carlos.barbera@ua.es](mailto:carlos.barbera@ua.es)

### Resumen

El espacio doméstico de una vivienda y el espacio para el arte en un estudio de pintura conlleva contextualizar, en arquitectura, vínculos entre las actividades que desarrolla la persona que ocupa indistintamente el espacio de la casa y el espacio del taller. El uso que le da al espacio quien vive y trabaja en un edificio, construido para estas actividades, no puede caracterizarse de la misma manera que el uso que le da quien estudia estos espacios. La experiencia en el espacio, en el sentido de la vivencia del habitante y desde el significado que puede dársele a su contenido, exige un análisis que es ajeno al propio contenido del documento que lo estudia. Uno de los motivos a partir de los cuales la pintura occidental se conforma por sí misma desde Giotto hasta Picasso, por ejemplo, son las relaciones entre espacio y uso que el lienzo muestra. Cualquier pintura, entre los periodos de los autores, está mostrando el misterio de un acontecimiento que presenta el propio contenido de la pintura, por ser este el medio para presentarlo. Las relaciones entre espacio y uso, vinculados de forma general al mundo de la pintura, es uno de los motivos que conlleva a investigar sobre el espacio de un taller y una vivienda de forma concreta. Un obrador de pintura, una vivienda, y una interpretación a sus contenidos, es uno de los temas que se plantea para el estudio a la arquitectura del taller de Miró que propone José Luis Sert en Mallorca y a la vivienda en la que vive el pintor. Los materiales para el análisis son los planos del proyecto, la construcción del taller proyectado por Sert, las plantas de la vivienda, algunas fotografías, y las conexiones interpretativas a una visita de los edificios en relación con el entorno y la fundación Miró. Posibilitan a su vez un razonamiento referido al momento del análisis, donde el autor hace del objeto de investigación una arquitectura propia. Las proximidades que nos llevan a caracterizar el espacio del taller y el espacio de la vivienda, como lugares de las vivencias del pintor, y el misterio que presenta su análisis entablan nuevos vínculos. El motivo de la investigación trata de conjugar el espacio de trabajo y el espacio doméstico desde una interpretación al espacio íntimo. Son inherentes al espacio de la pintura y al espacio arquitectónico. Entre el taller y la vivienda se intenta ahondar en contenidos privados y públicos que entablan conexiones entre pintura y arquitectura, por ser ahí donde se gestan los pensamientos y las ideas del espacio pictórico y el espacio arquitectónico.

Se propone el desarrollo de una investigación a dos edificaciones, tan representativas para la vida del pintor. Se plantea acercarse y entablar relaciones sobre el misterio de estos lugares. La posibilidad de crear un vínculo entre el espacio de la pintura y el espacio doméstico se entrelaza en el discurso que plantea introducirse en un cuadro sin abandonar el espacio arquitectónico. El fin es revelar o mostrar el contenido de dos programas característicos del siglo XX: vivienda y taller de pintura; desde un análisis concreto entorno a Joan Miró y Jose Luis Sert.

### Palabras clave.

Miró, Sert, Le Corbusier, Son Boter, Son Abrines.

### Artículo.

Cuando Joan Miró se traslada al estudio del número 22 de la Rue Turlaque en París, hacia 1927, *les ateliers Villas Lipchitz-Miestchaninoff o la Maison-atelier du peintre Amédée Ozenfant*, proyectados por Le Corbusier, ya estaban construidos. Tendrían que pasar 30 años para que el pintor catalán dispusiera de un taller que proyectaría Josep Lluís Sert, en Son Abrines, Mallorca. Joan Miró, en el artículo publicado en el número 2 del XX<sup>e</sup> Siècle, titulado *Je rêve d'un gran atelier*, escribe en 1938 sobre las condiciones del lugar de trabajo que disponía veinte años antes. "Era una època molt dura, els vidres eren trencats; la paella, que m'havia costat quaranta-cinc francs als encants, no funcionava. I, tantmateix, el taller estava molt net. Jo mateix me l'endegava. Com que era molt pobre, només podia esmorzar un cop la setmana; els altres dies m'acontentava amb figues seques i mastegant xiclet."<sup>1</sup>

Joan Miró escribía estas palabras. Josep Lluís Sert, después de su compromiso con el Pabellón Español de 1937, "entraba en contacto con conocidas figuras del mundo artístico parisino que habían huido de la Europa ocupada, como Marc Chagall, André Bretón, Marcel Duchamp, Max Ernst, Andrés Masson, Jacques Lipchitz, Georges Duthuit, Amedée

---

<sup>1</sup> "Eran tiempos muy duros: los cristales estaban rotos, y mi sartén, que me había costado cuarenta y cinco francos en el Marché aux puces, estaba inservible. El taller, en cambio, se encontraba siempre muy limpio. Yo mismo me cuidaba de que así fuera. Como era muy pobre, solo podía realizar una comida a la semana. Los demás días me contentaba con algunos higos secos, y masticaba chicle," Aparece -también la traducción- en: AA.VV., *Joan Miró: anys 20. Mutació de la realitat*, Fundació Joan Miró. Barcelona: CEAC. 1983. p.9. Otra de las referencias al texto de Miró aparece en: FREIXA, Jaume [et al.]. *Taller per a Joan Miró. Josep Lluís Sert, D'A. Mallorca: Col.legi Oficial d'Arquitectes de Balears.*

Ozenfant, Piet Mondrian, Fernand Léger o el americano Alexander Calder que había regresado del viejo continente”<sup>2</sup>. Sert sobre el taller de Miró dice: “en 1956 proyecté un estudio para Miró en Palma de Mallorca. Se trata de un pequeño edificio situado en un solar aterrazado. Su tamaño se vio influenciado por el mural [*Cincinnati*] que pintó en nueva York en 1947; un gran espacio con techo abovedado, un altillo que daba sobre el nivel inferior para ver mejor los grandes lienzos, un patio para trabajar la escultura, para ver los objetos a la luz del sol. Se conservaron los viejos muros, que pasaron a formar parte del estudio.”<sup>3</sup>

La explicación de Sert sobre el taller está estructurada como si estuviera definiendo la sección del edificio. La descripción es un corte que expresa el interés que tiene el espacio y los huecos que permiten la entrada de luz o la relación con el altillo y el patio definido por la ladera de la montaña en las terrazas de piedra. La sección de un edificio no suele presentarse por dos muros cortados de arriba abajo, sin huecos, ni espacios con escaleras, o dobles alturas enfrentados a una pared de fondo totalmente lisa, o para mostrar una cubierta sencillamente horizontal. La sección de un proyecto de arquitectura se dibuja por la información que ofrece para entender el espacio de una sala. Porque la sección suele ser constructiva nos informa de huecos, escaleras, alturas, visuales, texturas, materiales o relaciones con el exterior. Expone una idea de todo un sistema constructivo que liga distintos procesos. Y aunque pueda aludir a cuestiones del uso, normalmente una sección no es trazada para explicar la esencia de un programa arquitectónico. Que un edificio no se relacione con el exterior, aunque esta sea la función más importante de la obra, no es el fin de la sección en un proyecto de arquitectura. Sin embargo, es ésta la sección no dibujada que mediante este escrito trataremos de delinear, para intentar mostrar una interpretación al taller de Joan Miró proyectado por Sert. Este documento pretende trazar uno de los dibujos no publicados del taller, tras ser vivido y ocupado durante casi 30 años por Joan Miró.

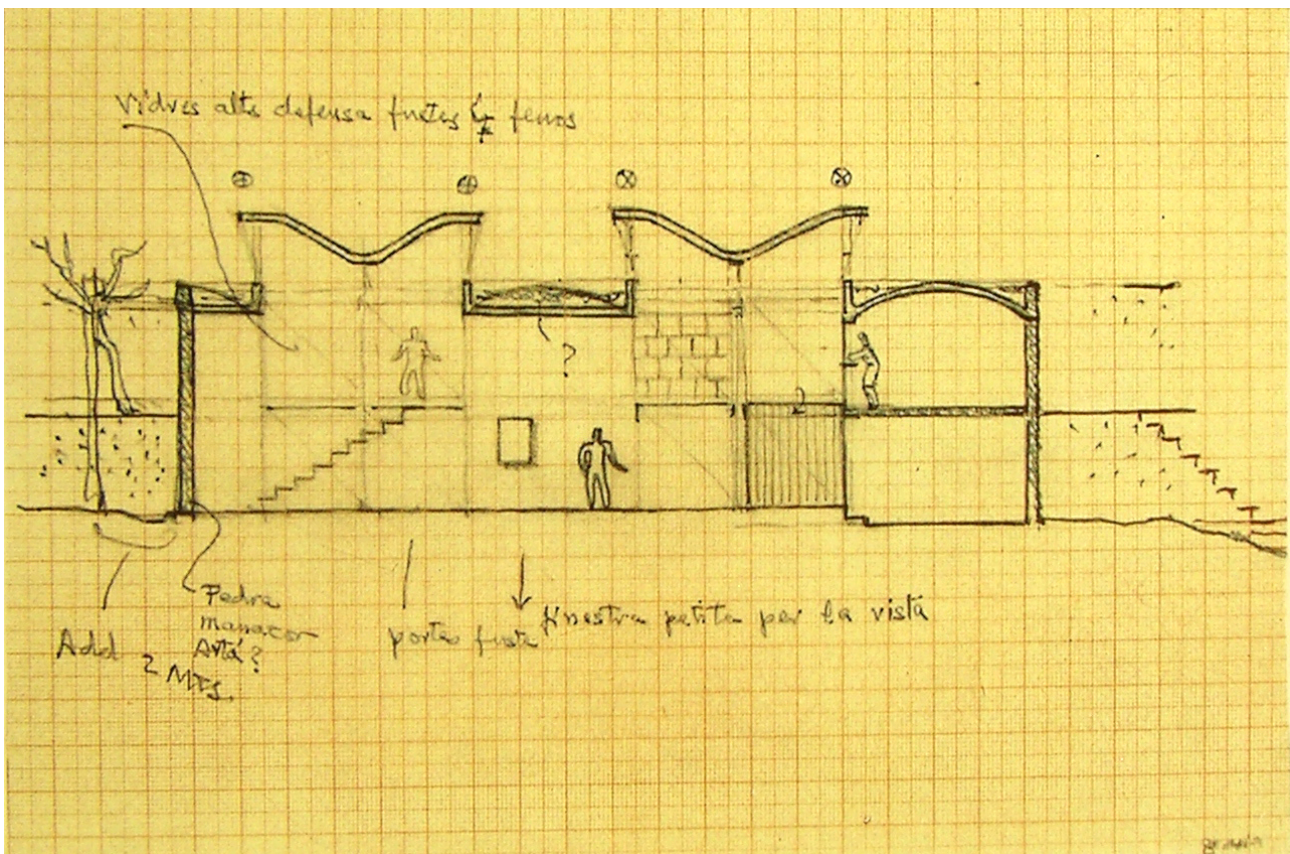


Figura 01. Josep Lluís Sert. Sección longitudinal a lápiz sobre papel cuadrulado. (Fotografía provisional previa a permisos y derechos)

A través del espacio de la pintura y el espacio de la arquitectura, el discurso va a intentar ligar dos mundos, distintos y distanciados, que depara plantear una concepción sobre el contenido del espacio del taller a través de una nueva sección transversal que se abre a los lienzos del pintor catalán.

<sup>2</sup> JUNCOSA, Patricia. *Segons ells mateixos, Miró, en sus propias palabras, Sert, in their own worlds*. Murcia: Cendeac, 2008. p. 729.

<sup>3</sup> SERT, Josep Lluís. *Jospe Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 78.



Figura 02. Joan Miró sentado sobre mecedora en su taller de Mallorca. (Fotografía provisional previa a permisos y derechos)

Figura 03. Lienzos, caballetes y mobiliario con objetos en interior del taller Miró. (Fotografía provisional previa a permisos y derechos)

El ambiente, la atmósfera del espacio interior<sup>4</sup> del taller, la escenografía conformada no solo por los límites, sino por los caballetes y los lienzos, los objetos que lo ocupan, los muebles repletos de piezas como “los *siurells* y las demás muestras de artesanía popular” junto a “muñequitos y pequeños juguetes varios, piedras llamativas, palmas trenzadas del domingo de Ramos, fotos, estampas, postales, y la más diversa parafernalia que se pueda imaginar”<sup>5</sup>; podríamos decir, son o forman parte de la arquitectura propia del edificio proyectado por Josep Lluís Sert. En el taller, todos los pedazos y fragmentos dispersos, ya sea un lienzo sin terminar o una piedra<sup>6</sup>; las telas contra la pared, las mecedoras y las banquetas, o la pasarela en la planta primera desde donde poder asomarse a la sala, son tanto o más relevantes, en la arquitectura del taller, como la construcción del edificio. El contenido del espacio en la habitación, al estar conformado desde el acontecimiento que supone la concentración del pintor para enfrentarse a un lienzo, plantea una relación entre los objetos que son muestra de estos hechos. Es una circunstancia, en su condición de espacio y tiempo. Cualquier objeto sacado de su entorno; recogido de un camino de los alrededores de Son Abrines y trasladado hasta el banco de entrada del taller, permite relacionar todo el cosmos que rodeaba esta pieza encontrada con el cosmos que rodea la piedra en el taller. El resultado, lo más probable, es que sea una pintura realizada tras un proceso que podría durar uno, dos, o tres años; mediante la expresión que trasmite el marco delimitado por un lienzo, o mediante el espacio de tiempo y las circunstancias que acompañan la mente del pintor tras experiencias muy básicas. Este vínculo, a partir de objetos que son recogidos en el exterior del taller e introducidos en su interior, plantea relacionar el espacio de la pintura y el espacio de la arquitectura desde acontecimientos que se dan en el propio taller y a partir de las piezas que lo ocupan. Las relaciones, establecidas por Miró, trazan la esencia del espacio para el cual fue concebido el edificio proyectado por

<sup>4</sup> “Todo lo que permito entrar aquí está relacionado con mi trabajo, son cosas que constituyen recordatorios, cosas que necesito como atmósfera.” Aparece en: RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.151.

<sup>5</sup> PUNYET, Joan. *El ojo de Miró*, Madrid: La fábrica. 2015. p. 16.

<sup>6</sup> “Cuando yo encuentro una piedra es una piedra, cuando Miró recoge una piedra es un miró”. En palabras de Joan Prats y citado en: “Op. cit”. p. 21.

Sert. Fotografías e imágenes del taller<sup>7</sup> muestran momentos concretos de la vida del edificio, que son quienes hacen patente unos hechos que permiten vincular arquitectura y pintura de una manera concreta.

El edificio tiene varios accesos. La puerta de entrada que hay por encima de la cubierta abovedada del estudio plantea una relación con la casa de la familia Miró. La vivienda, proyectada por Enric Juncosa<sup>8</sup>, es la residencia de Joan Miró y su mujer Pilar Juncosa, junto a su hija María Dolors, a partir de 1954, cuando expresan sus planes de trasladarse a Mallorca. El acceso al taller desde la vivienda es el que Joan Miró realizaba con asiduidad. Son varias las referencias que el pintor hace a sus horarios, en relación al taller y sus paseos<sup>9</sup>. La visión al taller es desde arriba, una vez se accede. Es la visión que adopta Joan Miró que es quien entra. El resto de los que viven en la vivienda se quedan fuera. Su nieto, pocas veces accedía al estudio del pintor ya que este espacio era propio de Miró. A veces, se acercaba para pisar “sus cubiertas longitudinales en forma de “ala de gaviota”, sobre los que solía subir a escondidas<sup>10</sup> de sus abuelos. No obstante, este texto no pretende referirse a las personas que entran al taller sino a lo que ven. Porque es, desde la cubierta, desde donde puede verse el exterior que rodea el estudio. Una vez dentro, el paisaje no se presenta, a pesar de los ventanales y los tragaluces. Si atendemos a los movimientos que se suceden en el estudio, la relación visual con el exterior es escasa. Teniendo en cuenta la enorme cantidad de luz que cae por los tragaluces de las bóvedas de hormigón y a pesar del entorno sobre la línea del mar en dirección a Cala Major, el exterior, desde el interior, se presenta de forma muy fragmentada. En la planta del taller o desde el despacho en la planta superior, pueden obtenerse vistas siempre que la posición sea enfrentada a las ventanas. Los “brise soleils” nos exigen adoptar una determinada posición para visualizar el paisaje. Los tableros en vertical y “les rajoles”, que van a impedir que la luz entre de forma directa, nos muestran un exterior puntual que nos separa de él.

Joan Miró dice:

- Mientras trabajo, nada. Absolutamente nada. No miro el paisaje, que es magnífico. Hay pocas ventanas y corro las cortinas. Nada, nada, nada. Lo que me excita es eso: esa manchita blanca en el suelo. Hay quien se hace leer poemas, textos, no sé qué. En mi caso está absolutamente descartado. Es esa mancha blanca lo que constituye para mí un estímulo excitante, incitante, aquella roja, esta negra (camina de una mancha a otra). Se saca esa baldosa y ya hay una obra que me espera, un punto de partida.<sup>11</sup>

Así es como Miró define la relación con el exterior desde el taller, a través de una baldosa. Es justamente lo corpóreo, lo opaco, la textura y el límite del espacio interior, lo que proporciona el punto de partida, según dice, para vincularse con el mundo de la pintura. Es por esto, que si consideramos no solo lo que literalmente se ve al acercarnos al taller o las posibles imágenes del paisaje que veríamos a medida que nos acercamos a las ventanas una vez dentro, y atendiéramos más a un estado de ánimo y una interpretación sobre las manchas y el color de una gota de pintura o un trazo de pincel, es aún menos relevante la falta de relación con el paisaje que puede observarse desde el espacio del taller.

- ¿No entra usted rutinariamente al taller? -Pregunta George Raillard-
- No, nunca, la tensión es cada vez más viva. Cuando más envejezco más fuerte es la tensión. Esto inquieta a mi mujer. Cuanto más envejezco me vuelvo más loco, agresivo o malvado, si usted quiere.
- En su obra.

---

<sup>7</sup> Los libros consultados sobre el taller con las fotografías a los objetos y piezas se encuentra en la bibliografía.

<sup>8</sup> “Poc temps després començarien les obres de la vivenda i del taller que, a pesar d’iniciar-se alhora, van ser encarregades a dos arquitectes diferents. La vivenda al germà de pilar, Enric Juncosa, que projectà una casa convencional dins d’una línia més o menys regionalista. L’estudi, en canvi, s’encarregà a Josep Lluís Sert, amic del pintor des de feia molts d’anys i defensor d’uns principis arquitectònics i artístics en els quals Miró també hi creia. Aquesta decisió, que reproduceix aquella diferenciació tan freqüent entre l’àmbit familiar i el que atany a la pròpia obra, demostra que l’interès de Miró pel seu taller transcendia les necessitats estrictes del programa i atenia al valor com a obra d’arquitectura.” FREIXA, Jaume [et al.]. Taller per a Joan Miró. Josep Lluís Sert, D’A, Mallorca: Col·legi Oficial d’Arquitectes de Balears, p. 11.

<sup>9</sup> “Quina vida de treball feu cada dia? - La d’un obrer. A dos quarts de vuit m’hi poso, fins a les dotze. Després una estona de cultura física i em dutxo (...) Un cop dinat torno al treball, fins a dos quarts de sis, que surto a passejar fins devers Gènova. Després treballo un horeta més, fins a les set, diguem...” Aparece en: PORCEL, Baltasar. *Els tallers de Miró*, Barcelona: Institut català d’Estudis Mediterranis, 1989.

<sup>10</sup> PUNYET Miró, Joan. *El taller de Miró*, Madrid: H Kliezkowski-Onlybook.

<sup>11</sup> RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.53.

- Con la gente no. Por ejemplo siempre le digo a Dupin: "Me gustaría morirme diciendo: "mierda". (...)
- En 1925 ya se decía que era usted secreto e indescifrable. Pero nunca se ha dejado de ver con nitidez creciente lo que tiene "dentro".
- Yo me exteriorizo más. Es consecuencia de mi trabajo y de todas las historias de nuestro país (gesto violento del brazo, como si arrojara algo por encima del hombro).<sup>12</sup>

Referirnos a un estado de ánimo agresivo conlleva mostrarse ausente de unas relaciones con el exterior. La agresividad es un mostrar lo que uno tiene dentro, es exteriorizar un estado de ánimo. Es contrario a un exterior que entra. Estar disconforme a la mirada a un paisaje que uno recrea tras dejarse impresionar por la visión que viene de fuera supone adoptar una concentración. Ser agresivo es el hecho de pronunciar, de romper con el orden tras dar un puñetazo en la mesa, propinar un grito, o hacer una pintada en una pared o un lienzo. Es ahí donde se relaciona el estado de ánimo con el hecho de entrar al taller, porque es en éste donde "me exteriorizo más" como "consecuencia de mi trabajo". Es el taller el lugar donde Miró va a tratar de expresar, de mostrar mediante un lienzo un mundo propio, íntimo, interior. Los objetos, las figuras que lo ocupan, serán las protagonistas cuando se relacionan con esta acción, y un trazo sobre el lienzo plantearán numerosas alusiones a un interior que se expresa, que sale fuera, que se encuentra en el interior del pintor. "Es como la ortografía. Pero no viene del exterior. Me lo dicta lo que deseo expresar. No hay reglas de gramática ni de sintaxis, no hay nada. Es preciso que haga mi trabajo y me las arregle."<sup>13</sup> Y en ese intento por mostrar, por definir, por expresar, está el esfuerzo que requiere de una energía que tratará de arrancar del cuerpo el medio para conmover a quien mira. De ahí la agresividad y la violencia. "Cuando estoy en mi taller, y es la mayor parte del tiempo, y siempre a solas, soy muy violento; cuando salgo de él descanso".<sup>14</sup>

El sentido que puede tener el taller proyectado por Sert, aquello que nos descubre que el estudio de Miró es una manifestación arquitectónica, está en todos los objetos que expresan unos acontecimientos pictóricos que relacionan los lienzos desde un sentido intelectual. Son objetos que dan importancia a los acontecimientos que han ocurrido en un momento, dando protagonismo a un tiempo<sup>15</sup> que la pintura convierte en eterno, en el cual la expresión que define el significado de una "transformación plástica implica en sí misma una transformación de las ideas".<sup>16</sup>

El interior del cuerpo que trata de expresarse en la pintura, que se expone al público, a partir del acontecimiento que plantean las fotografías con Joan Miró entre los lienzos, ¿con qué se relaciona? ¿Qué exterior que se vincula con el taller? ¿De qué exterior hablamos? ¿Es cala major? ¿Son las montañas que se ven a través de las ventanas en la doble altura? Obviamente no. El taller no plantea una relación a través de la construcción, de las ventanas. Como dice Miró, siempre están tapadas. La relación del taller con el exterior es a través de los lienzos que ocupan el espacio interior. En ellos, Miró nos muestra toda la esencia que hay en la mirada a los objetos que encuentra, a los cuerpos y elementos que observa y presenta desde la mirada. En este sentido, el taller, es uno de los máximos exponentes en arquitectura para definir un espacio íntimo, como lugar delimitado en el que se "expresa" un interior. Es en el taller donde hay una expresión de una intimidad, que aunque nunca podrá ser explícita, siempre posibilitará una interpretación y por tanto, mediante ese medio, poder hablar de ella.

<sup>12</sup> RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.35-36.

<sup>13</sup> RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.103.

<sup>14</sup> RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 223.

<sup>15</sup> Miró hace bastantes referencias al tiempo. Dice en alusión a las salidas que hacían la banda de pintores en París, en torno a 1925, a las que él no solía ir: "¿Ya entonces practicaba usted un riguroso empleo del tiempo? - Ah, sí, con todo rigor. Pero no es tanto el empleo del tiempo: lo que me resulta imposible es interrumpir el trabajo. Todavía hoy sigue siendo así. Por eso evito los viajes. para llegar a París en avión, basta una hora, pero eso corta el trabajo; y si me quedo cuarenta ¡y ocho horas en París necesito por lo menos una semana para recomenzar, para retomar el hilo." También dice: "Por la mañana hago el trabajo duro. A la tarde reviso lo que he hecho a la mañana para corregir, si es necesario, y para preparar la tarea al día siguiente. El trabajo verdaderamente duro es por la mañana, la mañana es sagrada para mí. A la tarde empiezo a estudiar lo que haré y a las cuatro de la mañana surgen las ideas." Aparece en: RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 29, 57.

<sup>16</sup> RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.199.



Figura 04. Joan Miró agachado en su taller de Mallorca. (Fotografía provisional previa a permisos y derechos)



Figura 05. Joan Miró agachado entre láminas en su taller de Mallorca.. (Fotografía provisional previa a permisos y derechos)

Algunas fotografías del taller de Sert están plagadas de lienzos que expresan un espacio propio<sup>17</sup>. Es una relación con un espacio conformado desde los sentimientos que el pintor trata de transmitir con toda la fuerza que expresa un trazo. Es exclusivo. Pertenece al pintor. Por mucho tiempo que nos enfrentemos a un lienzo nunca podremos sentir de igual manera las emociones que el propio cuadro trata de expresar. Mediante los lienzos, en el espacio del taller, puede leerse alguno de los rastros de un contenido, que levemente puede ser descifrado según Miró. Esta circunstancia plantea relacionar, posibilitar el discurso, sobre el contenido del espacio arquitectónico. Hace de la arquitectura una manera de plasmar las condiciones más inherentes de la arquitectura, aquello que permanece en el interior del cuerpo cuando un lugar es vivido mediante una actividad, en este caso la de pintar un cuadro.

Una relación conceptual entre pintura y arquitectura podemos encontrarla en Le Corbusier. En sus obras, cuando enmarca un paisaje mediante un hueco rectangular en algunos edificios que proyecta, alude a la pintura. En la Villa Savoye, en la parte más alta de la rampa que sube a la terraza, un marco encuadra la imagen del paisaje, trasladando al ámbito de un plano el propio exterior del edificio. Igual ocurre en la casa de su madre, enfrentando al árbol el hueco del muro que convierte en una pintura el lago Lemán y los Alpes franceses. Estas dos casas, de forma conceptual, plantean una relación en los dos aspectos que ligan el espacio arquitectónico -y doméstico- con el pictórico. A través del espacio tridimensional de la arquitectura, construida por muros y paredes, y el espacio bidimensional de la pintura, conformada por el exterior al quedar enmarcado; se plantea una relación como concepto básico y originario entre estos dos espacios. Uno es ocupado por el cuerpo y otro ocupado por la mirada. El exterior al quedar enmarcado por el propio perfil del hueco concierne al espacio de un lienzo. El propio Le Corbusier nos muestra, de esta manera, la relación entre dos espacios. En este caso es la construcción quien enmarca el paisaje por la condición del arquitecto para definir el marco. El espectador es quien elige el paisaje enmarcado. Josep Lluís Sert, en sus distintas visitas al estudio de Le Corbusier, debió empaparse, aunque fuese por ósmosis, de estas relaciones que planteaba el arquitecto suizo entre arquitectura y pintura. No obstante, es el propio Joan Miró, en el propio taller proyectado por Josep Lluís Sert, quien vincula estas dos artes, desde su condición de pintor.

<sup>17</sup> "¿Trabaja solo? -pregunta Raillard-. Ah, sí. Absolutamente solo. Sobre todo, que no haya nadie. nunca. Nadie entra en el taller cuando estoy trabajando." RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.47.





Figura 06. Le Corbusier. Villa Savoye, Poissy. Hueco enmarcando el paisaje en cubierta. (Fotografía provisional previa a permisos y derechos)

Figura 07. Le Corbusier. Villa Le lac, Corseaux, junto al lago Lemán. Vista del paisaje a través de muro perforado. (Fotografía provisional previa a permisos y derechos)

Si la pintura es un arte puramente visual, depende de la mirada fundamentalmente; en arquitectura, además de la mirada, ésta depende del movimiento del cuerpo. Las circunstancias, los acontecimientos, es lo que llenan el espacio. Miró explica el carácter visual de la pintura y la refiere a la propia acción de pintar. Dice:

- “Usted siempre busca materiales nuevos...
- No busco. Me atraen, vienen a mí. (Se acerca a una mesa cubierta de manchas). Por ejemplo, uso esta mesa para poner mis brochas y pinceles. Fatalmente, a medida que se van manchando, me excita. Esas manchas negras un buen día serán alguna cosa. Son un choque. Los choques son necesarios en la vida. Muy necesarios.
- Esos choques ¿son siempre visuales?
- Con mucha frecuencia.”<sup>18</sup>

El uso que se le da al taller, Miró lo define como un choque. Lo que hace concebir, en este caso, una relación entre pintura y arquitectura es la actividad del pintor. Es una conexión casi directa, un choque, ya que el programa arquitectónico del edificio proyectado por Sert, es un taller de pintura para Joan Miró. Sin embargo, este vínculo con lo comentado de Le Corbusier no es para referirlo exclusivamente al taller sino para referirlo a otra de las residencias del pintor.

En 1959, unos años después de fijar su residencia en Mallorca, Joan Miró “aprovechando la dotación del Guggenheim International Award de pintura, decide comprar Son Boter, un antiguo caserón mallorquín del siglo XVIII contiguo a la casa de Son Abrines”.<sup>19</sup> Georges Raillard, en la entrevista que le hace a Miró en la propia casa describe así el inmueble: “Son Boter es el nombre de la hermosa casa catalana del siglo XVII situado en lo alto del jardín de Joan Miró. Es una gran masía, último vestigio de lo que eran los alrededores de Palma antes del delirio turístico. Son Boter es otro taller. Unas habitaciones blancas, pintadas con cal, sin ningún mueble y con decenas de telas. Como en todos los lugares donde Miró trabaja, hay, clavados en las puertas con chinchetas, fotos, artículos de periódico, tarjetas, postales, dibujos de niños. La gran puerta abre sobre una vasta sala a la que dan otras habitaciones más pequeñas. La misma disposición se repite en la planta alta. En un entresuelo, la vieja cocina y las habitaciones de servicio. Hay algunos objetos de arte popular entre las telas, en su mayoría de grandes dimensiones y que parecen sin tocar. Una poderosa armonía en blanco.”<sup>20</sup>

Cuando Raillard visita Son Boter entre el 3 y 8 de noviembre de 1975, el profesor de literatura y arte moderno en la Universidad de París no hace alusión alguna a los bocetos que cubren las paredes de la casa. Sin embargo, entre telas, lienzos y bastidores dispersos, - uno de los escritos sobre la pared indican “bastidor buid”-, se hallan una serie de

<sup>18</sup> RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.43.

<sup>19</sup> JUNCOSA, Patricia. *Segons ells mateixos, Miró, en sus propias palabras, Sert, in their own worlds*, Murcia: CENDEAC, 2008, p. 735.

<sup>20</sup> RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.143.

bocetos pintados con carboncillo sobre la última de las capas de cal sobre sus paredes. En estos bocetos, justamente, está la relación que exponíamos en las viviendas del lago Lemán y la Villa Savoye, en un sentido opuesto. El carboncillo sobre la cal, en la casa de Miró, plantea una relación entre arquitectura y pintura, a partir de los precedentes del taller, que lleva a considerar que la expresión de la pintura se desarrolla en las paredes de la casa. Esta acción, además de relacionar el espacio íntimo en el interior de una vivienda con la acción de mostrarla mediante la propia pintura, vincula el espacio arquitectónico, y doméstico, con el espacio pictórico.

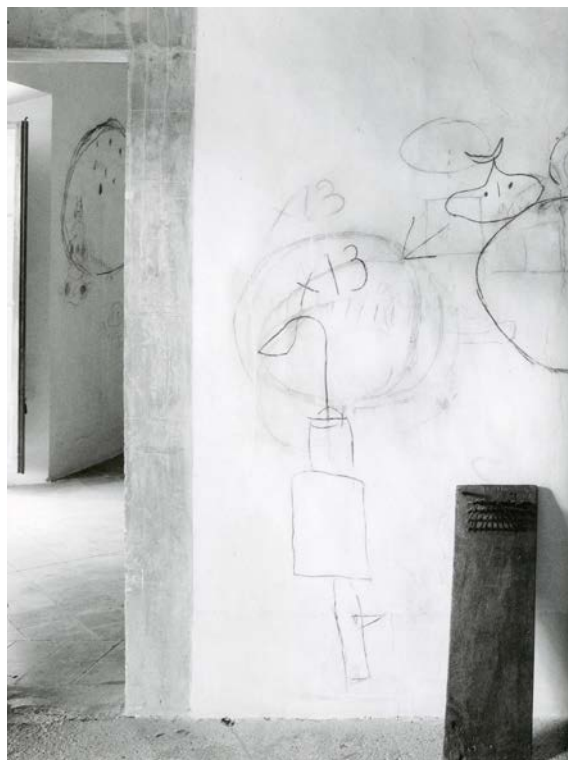


Figura 08. Boceto en So'n Boter junto a silla y puerta. Carboncillo sobre pared de cal. (Fotografía provisional previa a permisos y derechos)

Figura 09. Bocetos en So'n Boter. Carboncillo sobre pared de cal. (Fotografía provisional previa a permisos y derechos)

De alguna manera, Miró o Le Corbusier, con la acción de pintar los bocetos en las propias paredes de una vivienda o con la propuesta de enmarcar el paisaje creando un lienzo en la ventana de una casa<sup>21</sup>, ansían de expresión pictórica en el interior del espacio doméstico. Esto se acerca a mostrar un vestigio de intimidad. La cal, la textura del interior de las habitaciones en la casa mallorquina, se convierte en un lienzo. Es el soporte para la expresión de un interior; el del pintor. Son el espejo del propio Miró, su autorretrato. Con esta propuesta, al pintar con el carboncillo negro una pared blanca, quizás, Miró nos indica que una casa es la expresión de algo íntimo, en la faceta por sacar al exterior la expresión de un trazo, dotándola de un sentido artístico. Con esta acción, la relación del interior con el exterior expresado mediante un boceto, lleva a dejar el vestigio de una acción, en el espacio arquitectónico. A través de una pintura, mediante el trazo directo entre la cabeza y la mano, la casa, al llenarla de palabras y bocetos, explican un contenido del espacio. Es un modo de expresar una acción desde lo más básico. No hay color, porque es el modo que se utiliza cuando nos enfrentamos a una hoja en blanco y surgen las primeras ideas en su connotación más ingenua del propio dibujo, de la propia expresión. Pero quizá está ahí uno de los fundamentos de la expresión del pintor cuando dice: "habría que encontrar un medio de que estos talleres sean conservados tal como están cuando yo no esté aquí, cuando me haya marchado. Sería necesario que todo lo que está en marcha quede aquí. Las cosas a medio hacer no deben ir al museo. Aquí son cosas vivas. Y ya verá en Son Boter. Este taller es moderno; Son Boter es una casa del siglo XVII con grandes paredes, sobre las cuales dibujo... eso tiene un valor, un valor documental y humano. Siempre lo digo a la gente de Barcelona, espero que lo hayan comprendido."<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Sobre la ventana en relación a un cuadro Miró dice: "He llamado al cuadro *La Fenêtre* porque leí un poema de Rilke que me gustó mucho, y me dije: *Pero si ésta podría ser la ventana*. No partí del poema de Rilke. Ya estaba ocupado en esta tela, y durante el trabajo, algo después, encontré ese texto y me dije: "Esto es". Aparece en: RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.126.

<sup>22</sup> RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.56.

- “¡Qué casa! ¿No le habría gustado vivir aquí, y no en la otra villa?
- Prefiero que sea mi taller. Si estuviera solo, viviría aquí, sin dormitorio, poniendo un colchón aquí, en cualquier parte.”<sup>23</sup>
- “La verdad está aquí, en Son Boter.”

De la misma manera que los lienzos blancos se superponen, almacenados para ser pintados y modificar la tela, la pared pintada de cal se transforma cuando Miró traza sobre sus muros las líneas que dibujan una mujer, una cara, un pájaro, junto a inscripciones y fotografías cogidas con chinchetas. La casa queda alterada. La expresión de un lienzo queda plasmada en las paredes. Forma parte de los límites del espacio de la propia casa. Es una manera de entrar en un cuadro. Más que una relación entre arquitectura y pintura de forma genérica, se relaciona el espacio cotidiano y doméstico con el espacio de un lienzo, mediante la expresión de la violencia interior para transmitir una conmoción en el espacio de lo cotidiano. Con esto Miró vincula dos artes fundamentales para la vida de las personas y lo hace para evidenciar, aún más, la necesidad de conformar un espacio para la vida desde el vínculo entre pintura y arquitectura. Lo hace en Son Boter, en sus propias paredes, quizás porque justamente no iba a encontrarse un medio para que estos talleres fueran “conservados tal como están cuando yo no esté aquí, cuando me haya marchado.”



Figura 10. Boceto sobre pared y boceto sobre lienzo en Son Boter.  
(Fotografía provisional previa a permisos y derechos)

Valencia, marzo de 2016.

<sup>23</sup> RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.175.

## **Bibliografía.**

RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.175.

JUNCOSA, Patricia. *Segons ells mateixos, Miró, en sus propias palabras, Sert, in their own worlds*. Murcia: Cendeac, 2008.

PUNYET Miró, Joan. *El taller de Miró*, Madrid: H Kliezkowski-Onlybook.

PUNYET Miró, Joan. *El ojo de Miró*, Madrid: La fábrica, 2015, p. 16.

PORCEL, Baltasar. *Els tallers de Miró*. Barcelona: Institut català d'Estudis Mediterranis. 1989. B-40679-1989

AA.VV., *Joan Miró: anys 20. Mutació de la realitat*, Fundació Joan Miró, CEAC, Barcelona, 1983.

FREIXA, Jaume [et al.]. *Taller per a Joan Miró. Josep Lluís Sert, D'A (5-6)*. Mallorca: Col.legi Oficial d'Arquitectes de Balears, 1990.

SERT, Josep Lluís. *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 78.

## **Biografía.**

Carlos Barberá Pastor. Doctor arquitecto. Profesor de Composición Arquitectónica en el Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía de la Universidad de Alicante. Su último escrito trata sobre una interpretación del espacio pictórico y arquitectónico en los ateliers de Le Corbusier.

## El concurso para la Facultad de Ciencias de la Ciudad Universitaria de Pedralbes La propuesta de Josep Maria Sostres: del campus a una idea de ciudad

### **Bardí i Milà, Berta**

Universitat Politècnica de Catalunya,  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
ETSAB, Sant Cugat del Vallès, España, berta.bardi@upc.edu

### **Díez Barreñada, Rafael**

Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC)  
Barcelona, España, rdb@coac.net

### **García-Escudero, Daniel**

Universitat Politècnica de Catalunya,  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
ETSAB, Barcelona, España, daniel.garcia-escudero@upc.edu

## Resumen

Se asocia Josep Maria Sostres a la construcción de unas pocas obras dentro del territorio catalán, la mayoría de escala reducida y doméstica. Si bien su producción es mucho más extensa de lo que muestran las publicaciones, su figura está exclusivamente ligada a obras emblemáticas como las casas Agustí o Moratíel, o la sede del diario El Noticiero Universal. Algunos otros proyectos, de mayor envergadura y complejidad, quedan frustrados después de meses o años de trabajo. Parte de estos ejemplos se concentran al inicio de su carrera, como el Hotel en el Montseny (1949-54), en el que trabaja incluso una vez finalizado el encargo, o los estudios preliminares para un casino-teatro (1952-53), que tampoco se llegan a materializar. Sin embargo, uno de los casos más sorprendentes y menos estudiados está formado por varios anteproyectos, nunca publicados, en relación a la Ciudad Universitaria de Pedralbes, en la avenida Diagonal de Barcelona -en ese momento "Avenida del Generalísimo Franco"-, en el barrio de Les Corts. Sostres trabaja sobre el tema durante los primeros años de la década de 1950, en el momento de gestación del importante proyecto urbano y de los concursos que finalmente se convocan para la construcción de diversas facultades y colegios mayores. Misteriosamente, Sostres nunca se presentará a ninguno de estos concursos, aunque se conservan una treintena de dibujos preparatorios.

La inédita documentación que se encuentra en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya revela un trabajo intenso sobre dicha Ciudad Universitaria, que durante los primeros años cincuenta fue motivo de airadas discusiones en relación a su ubicación. El Grup R, formado en esta época, y el Colegio de Arquitectos vehiculan diversas quejas a las autoridades del momento por lo que consideran un emplazamiento poco afortunado, en lo que entonces era la periferia de Barcelona, y alrededor de una gran vía circulatoria que impediría la unidad del campus. A pesar de las propuestas alternativas de ubicación, Sostres plantea varios tanteos generales en la zona de Pedralbes, así como un anteproyecto para la Facultad de Ciencias. El grado de desarrollo de las propuestas no permite analizar aspectos particulares como su organización interior, pero sí su articulación volumétrica y relación con el emplazamiento, especialmente con la Diagonal. Tanto de los planteamientos generales, como de la propuesta concreta para la facultad, se deriva una idea de ciudad para la zona. Una idea que recoge lo que desde principios del siglo XX se planificaba para Pedralbes y que nunca se consolidó, como muestra el estado actual del campus.

**Palabras clave:** Josep Maria Sostres, ciudad universitaria, facultad, proyecto arquitectónico, concursos

En junio de 1954, la Universidad de Barcelona (UB) recibe las propuestas para el concurso de la nueva Facultad de Ciencias, en la incipiente Ciudad Universitaria de Pedralbes, en el barrio de Les Corts, en la periferia noroeste de la ciudad, junto a la Diagonal -entonces Avenida del Generalísimo-. Al concurso, convocado en noviembre de 1953, se presentan 166 arquitectos de toda España, entre ellos algunos jóvenes que se convertirían en figuras importantes de la arquitectura española del siglo XX. El primer premio queda desierto, como ocurrirá en algunos otros concursos universitarios. Los hermanos Manuel y José Romero Aguirre ganan el segundo premio y son invitados a desarrollarlo, aunque nunca se llegará a construir. Francisco J. Carvajal y Rafael García de Castro, futuros autores de la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de la UB (1954-61), ganan el tercer premio. Diversos anteproyectos más son recompensados con una mención y una pequeña retribución económica. Este es el caso de las propuestas de Xavier Subias Fages, futuro autor de la Facultad de Derecho de la UB (1957-58) en un solar próximo, de Rafael Aburto y Miguel Fisac, o de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.<sup>1</sup>

Entre los arquitectos que se presentan al concurso no se encuentra Josep Maria Sostres. No obstante, en su archivo existe una carpeta en la que figuran una treintena de dibujos para la Facultad de Ciencias.<sup>2</sup> Los dibujos, la mayoría croquis en planta y pruebas volumétricas, se refieren tanto al solar del concurso como a un área mayor, sin emplazamiento concreto, donde se tantean varias agrupaciones de volúmenes dispares. Únicamente la indicación de "Decanato" ofrece pistas sobre el sentido de esos dibujos generales. De hecho, esos dibujos junto a los documentos del concurso solo cobran sentido al relacionarlos con la polémica ubicación de la Ciudad Universitaria de Pedralbes. Aunque Sostres forma parte de los diversos colectivos que abogan por una ubicación más céntrica, los tanteos parecen ofrecer una incipiente idea de campus y ciudad, alternativa a la oficial, junto a la Diagonal. Un planteamiento, aún vago y general, que sin embargo prelude ciertas relaciones con el lugar que se

consolidan en la propuesta para la Facultad de Ciencias. Así, debido a la escala de la intervención, se puede entender que las decisiones tomadas por Sostres tienen una fuerte repercusión urbana. Por tanto se hace necesario un reconocimiento del emplazamiento y su función y significado dentro del conjunto de la ciudad de Barcelona.

#### LA AVENIDA DIAGONAL EN LA ESTRUCTURA DE LA CIUDAD

Nos encontramos muy alejados del núcleo histórico de la ciudad, en el antiguo municipio de Pedralbes. En el plano que dibuja Cerdà en 1859, la trama proyectada de la cuadrícula no llega hasta esos terrenos. Se detiene mucho antes, en el pueblo de Sants, justo al aproximarse a Montjuïc, mientras que por el otro lado se prolonga hasta el río Besós. De ese plano se hace preciso distinguir la distinta funcionalidad de sus vías principales. Destacan las avenidas Meridiana y Paralelo -nombradas según su orientación-, que cruzan la trama en un ángulo de 45 grados, desde los dos accesos principales al llano de la ciudad, que facilitan las cuencas de los ríos Besós y Llobregat hasta el puerto. Son los dos grandes ejes circulatorios ligados a la actividad industrial y comercial de la ciudad. Permiten las conexiones regionales -Besós- y las relaciones con los grandes ejes de comunicación hacia el interior de la península y Francia -Llobregat-. Mientras que la gran avenida urbana que estructura la ciudad es la Gran Vía. Se trata de un eje circulatorio y un gran paseo urbano paralelo a la costa y tangente, en la plaza Universidad, a la ciudad antigua, delimitada por las Rondas. Perpendicular a ella, el Paseo de Gracia se ensancha a modo de salón urbano, en su parte superior, mientras que en la inferior se desvía de su traza original para dirigirse hacia las Ramblas. La avenida Diagonal no tiene la absoluta claridad de propósito de las anteriores. Por un lado, permite un más rápido acceso, desde el Llobregat, a la nueva parte central de la ciudad. Pero principalmente es un gran paseo que recorre la ciudad desde sus dos extremos más distantes.



Fig.1

Son conocidas las dificultades para la implantación del proyecto de Cerdà tal y como fue pensado. El único de estos grandes ejes que fue construido sin grandes problemas fue el Paralelo porque, tras la antigua carretera de CollBlanc, cumplía una función vital como acceso al puerto. Su simétrico, la Meridiana, no es tan determinante como acceso al puerto. Se construye, pero solo como acceso a la ciudad, y se detiene antes de llegar a la plaza de las Glorias. Su posible enlace con el puerto queda finalmente imposibilitado por la construcción, en los terrenos de la antigua Ciudadela, de la Exposición de 1892, que posteriormente se transformará en un parque. Por su parte, la Gran Vía se urbaniza en su tramo central, entre las plazas España y Glorias. La problemática urbanización de ésta última impide su conexión con la Meridiana. La Diagonal tiene un desarrollo similar. Se urbaniza con intensidad en su tramo central y tiene los mismos problemas en la cercanía de Glorias. Su prolongación hacia el Llobregat es olvidada, porque los accesos y conexiones por ese lado ya los garantizan el Paralelo y la Gran Vía. La extensión hacia el noroeste, un área de cultivo que Cerdà no ocupa con la trama, tampoco se lleva a cabo.<sup>3</sup>

De hecho, no se abordará la extensión noroeste hasta la segunda década del siglo XX, cuando un grupo de ciudadanos conforma una comisión para la construcción y donación a su majestad de un Palacio Real situado en la ciudad. Para ello, el conde Güell ofrece en donación de su residencia de verano, cuyos terrenos debían ser atravesados por la Diagonal, en caso de construirse. La residencia, después de reforma y reorientación, podría tener un acceso desde un eje estructural de la ciudad, aunque a través de un pequeño parque intermedio. De esta manera se construye la prolongación de la Diagonal, debido a la posición de un pequeño palacio que ni siquiera se propone como un frente monumental a la avenida. Una avenida cuya sección, cuando se plantea su prolongación a partir de la plaza Francesc Macià, el límite de la trama urbana hasta este momento, varía en dimensión y diseño. Los arquitectos Francesc de P. Nebot y Nicolau M. Rubió y Tudurí, también implicados en las obras del Palacio Real,

piensan el nuevo tramo a modo de parque lineal, como una extensión de los jardines que preceden al Palacio Real.

El tramo central de la Diagonal, en su paso por el Ensanche consolidado, es un bulevar urbano de 50 metros de anchura con una amplia calzada de doble sentido acompañada de dos paseos peatonales arbolados que quedan separados de las aceras, que dan acceso a los edificios que la bordean por una calzada de servicio y de un solo sentido. Tras la plaza Francesc Macià, la sección se amplía a 80 metros, aunque el número de calzadas y su distribución es el mismo. El cambio consiste en introducir una asimetría en su diseño. El paseo de la fachada orientada a sur-sureste se amplía para convertirse en un jardín lineal, en el cual recae la mayor parte de la población arbórea y un espacio para el paseo de carruajes. La posición en ese costado del Palacio Real y el mayor soleamiento en invierno son claves que permiten entender esta asimetría. Por otro lado, el carácter de parque lineal de este tramo de la Diagonal retoma una vieja aspiración de convertir el área de Pedralbes y Les Corts en una gran ciudad-jardín que hiciera el papel de gran parque metropolitano.<sup>4</sup> Prueba de ello son el Plan Jaussely (1903) -claramente influido por Howard y las ciudades jardín inglesas- y el proyecto de parque para Pedralbes de Jean Claude-Nicolas Forestier (1916). Por su parte, Rubió y Tudurí promueve para la prolongación de la Diagonal un área de crecimiento suburbano de baja densidad y altura, con edificación aislada rodeada de jardín.<sup>5</sup>

Los posteriores proyectos de ocupación que se plantean para el sector -jamás realizados-, a partir de la existencia del vial, construyen una ciudad lineal de alta densidad edificada y aislada de su entorno. Este es el caso del proyecto de urbanización de GATPAC a principios de los años treinta,<sup>6</sup> mediante manzanas "abiertas" de bloques laminares paralelos a la Diagonal, y también de las ordenanzas de finales de los cuarenta,<sup>7</sup> mediante manzanas "cerradas" a base de edificios historicistas, simétricos y de porte monumental. En general, se abandona el carácter de ciudad jardín y parque urbano, y se apuesta por una edificación



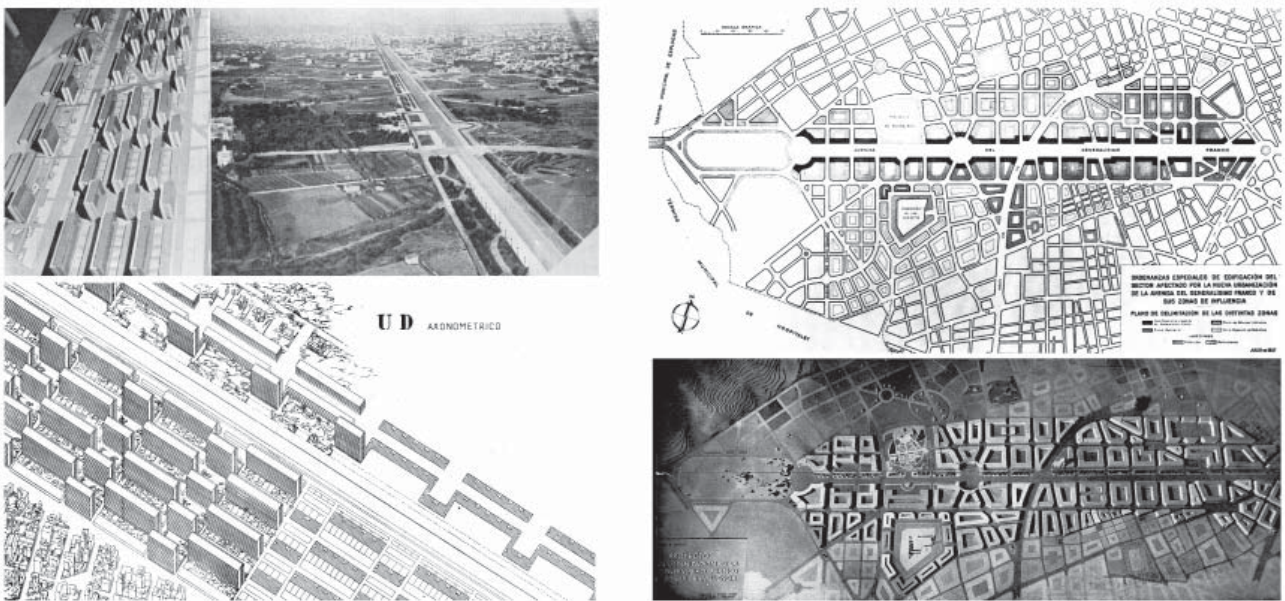


Fig.2

que retoma el frente hacia la vía como generatriz de la propuesta. A principios de los cincuenta, Sostres, tanto en sus tanteos para la Ciudad Universitaria como para la Facultad de Ciencias, retoma el papel del sector como parque urbano denso, en el cual la edificación se dispone con libertad y solo puntualmente referida a la vialidad.

#### EL CAMPUS SUBURBANO DE PEDRALBES

En los años cuarenta, cuando se plantea la ampliación de la Universidad de Barcelona,<sup>8</sup> los terrenos cercanos al Palacio Real cobran una especial fuerza. Las autoridades se plantean ubicar allí la ampliación en forma de Ciudad Universitaria, aunque el tramo final de la Diagonal no se ha conectado con los accesos a la ciudad y tiene un carácter de parque urbano. Con el fin de agilizar este asunto, se crea en 1950 la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona, cuya misión es desarrollar y gestionar la compra y expropiación de solares, así como la construcción de las diferentes facultades y colegios mayores. En 1953 se presenta el "Anteproyecto general de urbanización para la Ciudad Universitaria de Pedralbes", proyectado por el omnipresente Nebot. El anteproyecto retoma las estrategias para el sector de la década anterior, y se formaliza con la Diagonal como gran eje de referencia de manzanas cerradas, organizadas alrededor de un patio interior, y un desenlace en forma de parquerotonda, al estilo de las operaciones fascistas de Roma y Berlín de la época. La idea que muestra el proyecto es la de crear un entorno adecuadamente monumental que refuerce su carácter de gran paseo señorial, donde la poca presencia del edificio real quede compensada por los imponentes edificios de las facultades que marcan un ritmo construido tras los jardines que las preceden. La textura urbana de Nebot sigue el ejemplo de los grandes equipamientos de la época modernista, como la Escola Industrial o el Hospital de Sant Pau i de la Santa Creu.

Frente a este uso de los edificios universitarios para crear un fondo teatral en un parque alejado de la vida urbana, el Grup R<sup>9</sup> y el Colegio de Arquitectos reivindican una

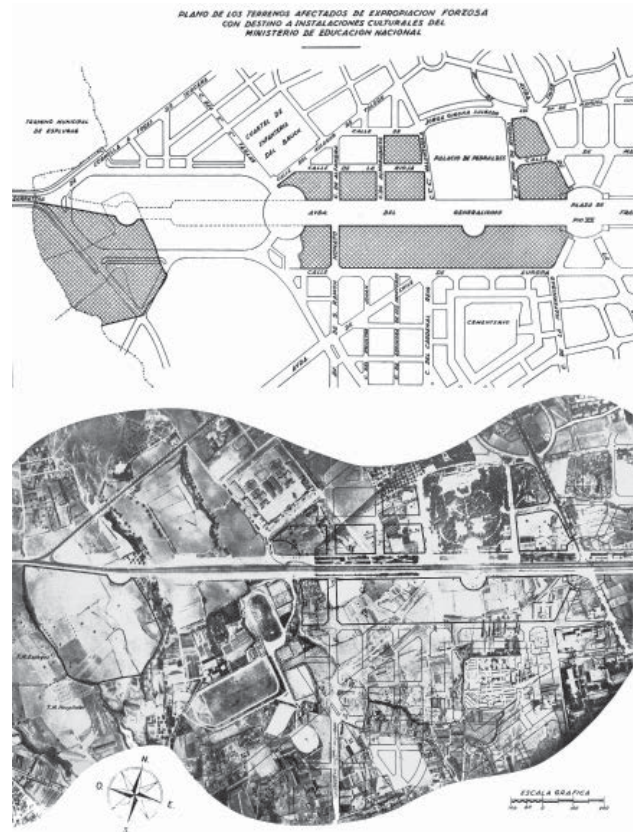


Fig.3

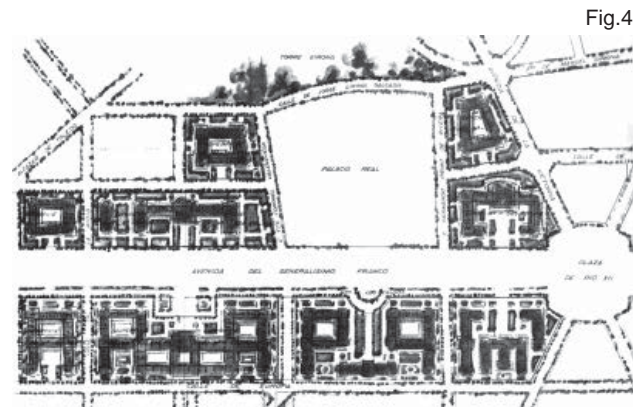


Fig.4

ubicación que haga partícipe a la Universidad de la vida ciudadana, como lo era hasta ese momento. Recordemos que el edificio de la Universidad estaba situado en la plaza de su mismo nombre, sobre la Gran Vía y tangente a la ciudad antigua y sus Rondas. Por eso proponen la ubicación en los terrenos de la Exposición de 1929, pues si bien la posición deja de ser central, su acceso permanece en el mismo eje estructural y en el importantísimo nodo urbano de plaza España. Por otro lado, permitiría una ocupación más intensa de la montaña de Montjuïc, que reforzaría su carácter de gran parque urbano, pues hasta el momento, por las dificultades que plantea su urbanización y accesos, no ha logrado tener un buen engarce con la ciudad.<sup>10</sup>

Finalmente se mantiene la opción de Pedralbes, es decir, la opción de un campus de raíz anglosajona, periurbano y descentralizado. Ahora bien, solo se construyen tres edificios de carácter historicista,<sup>11</sup> pues el resto de facultades se proyectan con un lenguaje moderno, aunque sin renunciar a una idea moderna de monumentalidad. Así, el plan de Nebot es sustituido por un conjunto de concursos para las diferentes facultades,<sup>12</sup> que propiciará la pérdida de unidad de toda la operación. No obstante, Sostres, antes de los sucesivos concursos durante los cincuenta y sesenta, parece tantear en paralelo a Nebot algunas estrategias de implantación para la opción de Pedralbes. Sin encargo alguno ni programa, y al margen de la Junta de Obras, realiza diversas plantas generales, a nivel de croquis. Pese a que no se nombran las calles ni la orientación, una superposición en el emplazamiento sugiere que podría tratarse de los solares que aproximadamente ocupan hoy las escuelas de Arquitectura e Ingenieros, en el lado sur de la Diagonal, más allá del Palacio Real. La forma concreta del área que dibuja no parece ser importante -ni siquiera se mantiene exactamente igual en todos los croquis-, pues recordemos que se trata, en este momento, de un sector sin urbanizar -a excepción de la Diagonal-, ocupado por parcelas agrarias.

De modo que Sostres no está proponiendo una urbanización concreta de calles y solares para el campus.

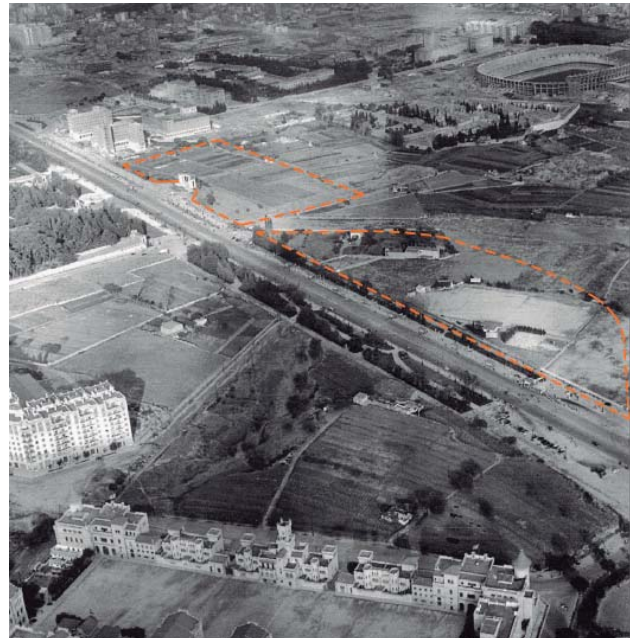


Fig.5

Ni tan siquiera una posición de las diferentes facultades y colegios mayores a construir, de los que debe estar informado gracias a los diferentes debates públicos del momento. Lo que parece plantear es una idea de ciudad para este sector. Una ciudad que retoma el carácter de parque urbano que desde principios del siglo XX se ha planteado para el área y que el propio diseño del tramo norte de la Diagonal refuerza. Con este objetivo dibuja cuatro propuestas sucesivas que podemos ordenar en función del único elemento que se mantiene constante, por posición y uso: el Decanato.<sup>13</sup> Siendo la única pieza que nombra en sus dibujos, este programa, organizado en dos volúmenes alrededor de un espacio común a modo plaza, se va perfilando en unos dibujos que por lo demás son aún muy embrionarios. Con el foco permanente del Decanato, el resto de masas construidas se disponen con libertad, sin una ley común que las unifique, ni una trama de calles y plazas que las estructure.

En la serie de cuatro plantas se adivinan dos franjas de edificación separadas por un vial. En la franja norte, junto a la Diagonal, apenas se reconoce la presencia de la gran vía urbana, y se organiza a través de volúmenes dispares en posición y escala, la mayoría de pequeño formato. La segunda franja alberga varias piezas de mayor tamaño, con diversa orientación -aunque tienden a seguir el eje norte-sur-, y el Decanato, que progresivamente va formalizando una plaza entre sus dos volúmenes principales. La única pieza que parece hacer referencia a la Diagonal, pese a no darle frente, es el Decanato. En las sucesivas plantas se coloca aproximadamente paralelo a ella, aunque separado a través de una franja desalojada de edificación, de modo que pueda existir una relación visual y espacial. De esta manera, la actuación hace recaer toda la urbanidad en el micro-conjunto del Decanato, al estilo de las operaciones urbanas nórdicas y escandinavas de la época, denominadas de manera general como ciudades-bosque. Al estilo de su admirado Alvar Aalto,<sup>14</sup> la arquitectura pretende infundir urbanidad a través de un foco de referencia -normalmente una plaza o un patio-, alrededor del cual las piezas construidas se colocan con

libertad y sin tener las vías de circulación como referencia. Esta embrionaria ciudad jardín densa será determinante para la propuesta de la Facultad de Ciencias, que también se dispondrá con libertad respecto la Diagonal, y consciente de los futuros espacios libres que la deberían rodear.

#### EL PROYECTO DE SOSTRES PARA LA FACULTAD DE CIENCIAS COMO PARTE DE UNA IDEA DE CIUDAD

Los terrenos para la nueva Facultad de Ciencias, a continuación de la Facultad de Farmacia -en construcción-, son unos de los primeros en adquirirse. Los problemas técnicos y de espacio en las antiguas dependencia de Plaza Universidad empujan a la Junta a convocar el concurso con celeridad. En los solares adyacentes se prevé, en breve, convocar nuevos concursos para dos colegios mayores y las escuelas de Ingenieros, Arquitectura y Bellas Artes.<sup>15</sup> Con el traslado de estos centros, las instalaciones de Plaza Universidad liberarían espacios para ampliar las facultades de Derecho y Filosofía y Letras.<sup>16</sup> Bajo estas circunstancias se fija un solar frente a los jardines del Palacio Real, alrededor del Monumentos a los Caídos (1947), de aproximadamente 145 m. de profundidad por 360 m. de longitud, y 6 m. de desnivel en su parte central. La propuesta debe albergar los departamentos de Matemáticas y Físicas, Química, Ciencias Naturales y los servicios centrales y Decanato. El programa menudo se puede descomponer en tres paquetes: aulas generales para 150 y 300 estudiantes, seminarios -aulas pequeñas- y laboratorios, y dependencias de diversa naturaleza, como administración, biblioteca, restaurante, etc.

El desnivel no acaba siendo determinante en las propuestas presentadas, que en general lo solventan mediante la construcción de alguna planta más hacia la fachada sur. La mayoría de propuestas, desarrolladas principalmente en planta, están condicionadas por tres aspectos: la división programática de la facultad en los diferentes departamentos; la imponente presencia de la Diagonal y el frente de los jardines del Palacio Real; y finalmente la proporción desmesuradamente lineal del

[Avenida Diagonal ]

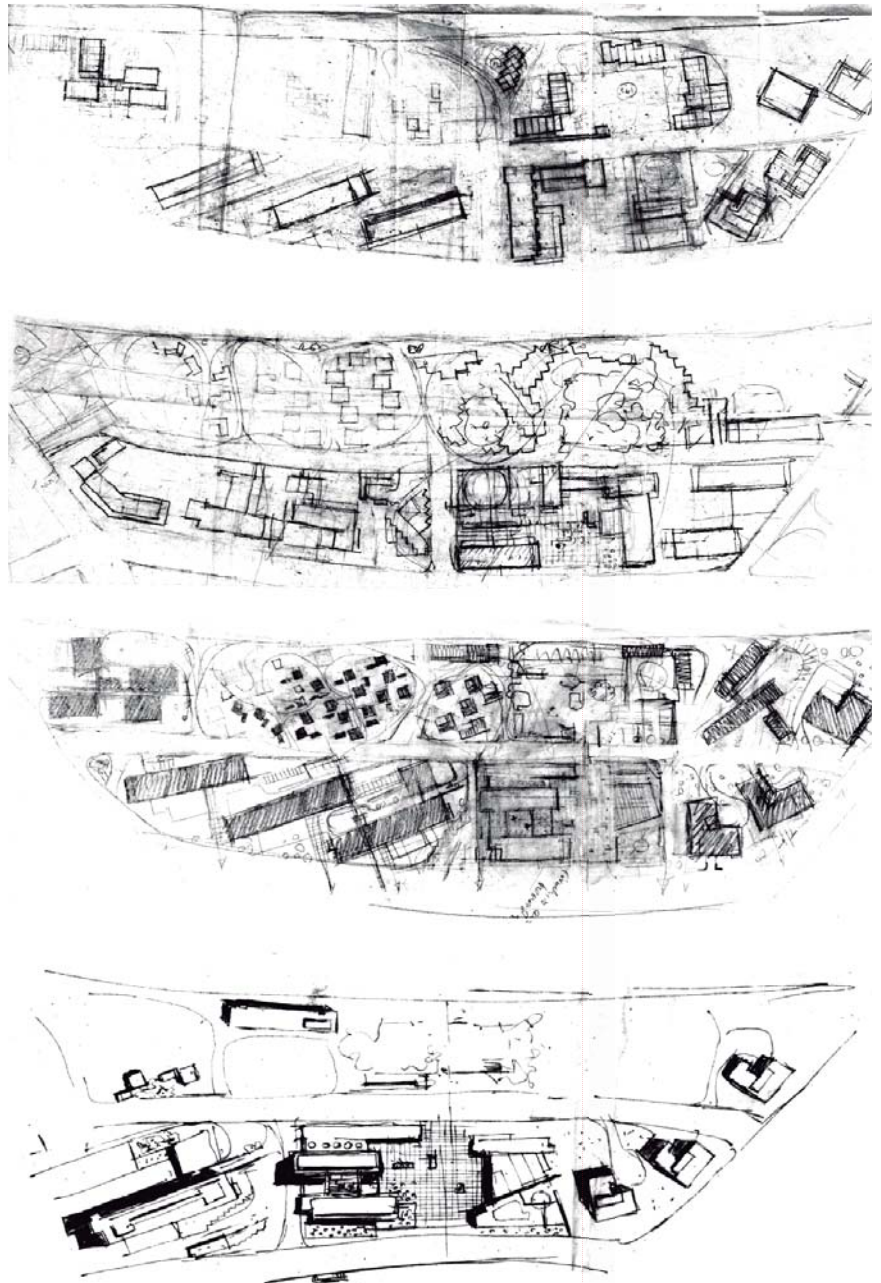


Fig.6

solar. En términos generales, las propuestas no consiguen desligarse de estos aspectos, y acaban generando conjuntos apaisados de entre 6 y 9 plantas de altura, compuestos por varios cuerpos -uno por departamento -, paralelos o muy condicionados por la traza longitudinal de la Diagonal. Esta disposición, a la que cabría añadir la consideración solar -el frente hacia la Diagonal es nornoroeste-, provoca conjuntos que claramente construyen una fachada principal y una posterior. Un frente noble y monumental -aunque de lenguaje racionalista- y una cara trasera secundaria, aunque soleada. En definitiva, conjuntos que eluden una consideración general del campus y de los aledaños mismos de los cuerpos construidos, y se centran en consolidar el frente hacia la avenida. Una actitud no muy alejada, aunque con otro “disfraz” y una composición “abierta”, de la propuesta de Nebot, presentada sólo unos meses antes.

Sostres cuenta con la experiencia de los tanteos generales del campus, que presumiblemente ha realizado algunos meses antes. A través de los dibujos que se conservan, podemos deducir que, aunque no llega a presentar la propuesta final, trabaja intensamente. Los diferentes dibujos se pueden agrupar en dos paquetes: aquellos que plantean una organización general de los volúmenes de la facultad; y croquis y esbozos particulares de las diferentes partes constituyentes -los departamentos y el Decanato-. El segundo grupo resta incompleto y sólo muestra parcialmente algunas dudas sobre la organización interior de los espacios y la distribución del programa menudo de cada área. Del primero se pueden extraer conclusiones de mayor calado, vinculadas a la ciudad jardín que se ha planteado sólo unos meses antes, en la que los edificios más importantes se apartaban de la Diagonal, seguramente con la voluntad de que quedaran ocultos entre la vegetación. En este sentido, podemos establecer una serie de cuatro plantas de conjunto -a escala 1:1000-, que resumen la evolución de la propuesta de Sostres y sus principales decisiones.<sup>17</sup>

En la primera propuesta parece que no sabe evitar

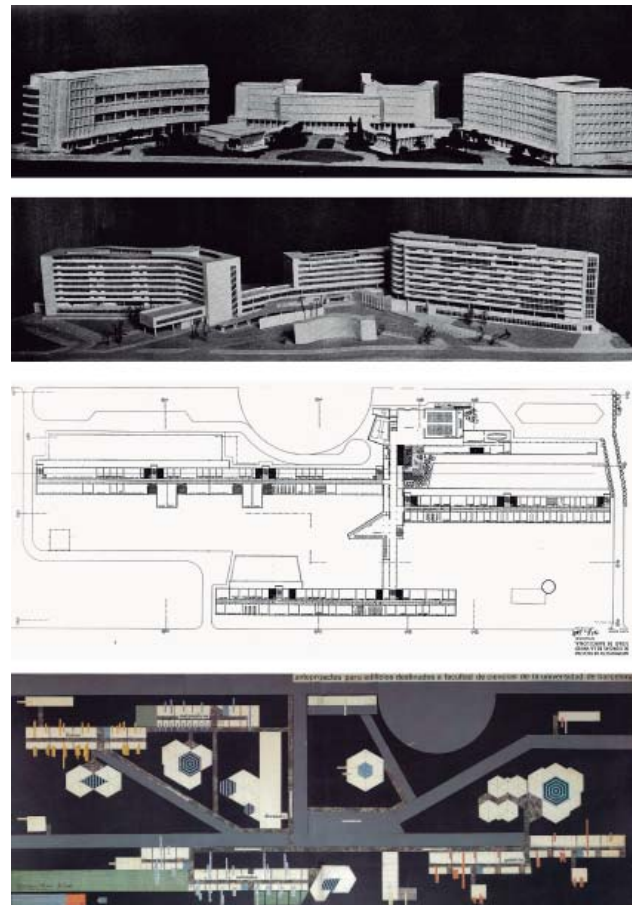


Fig.7

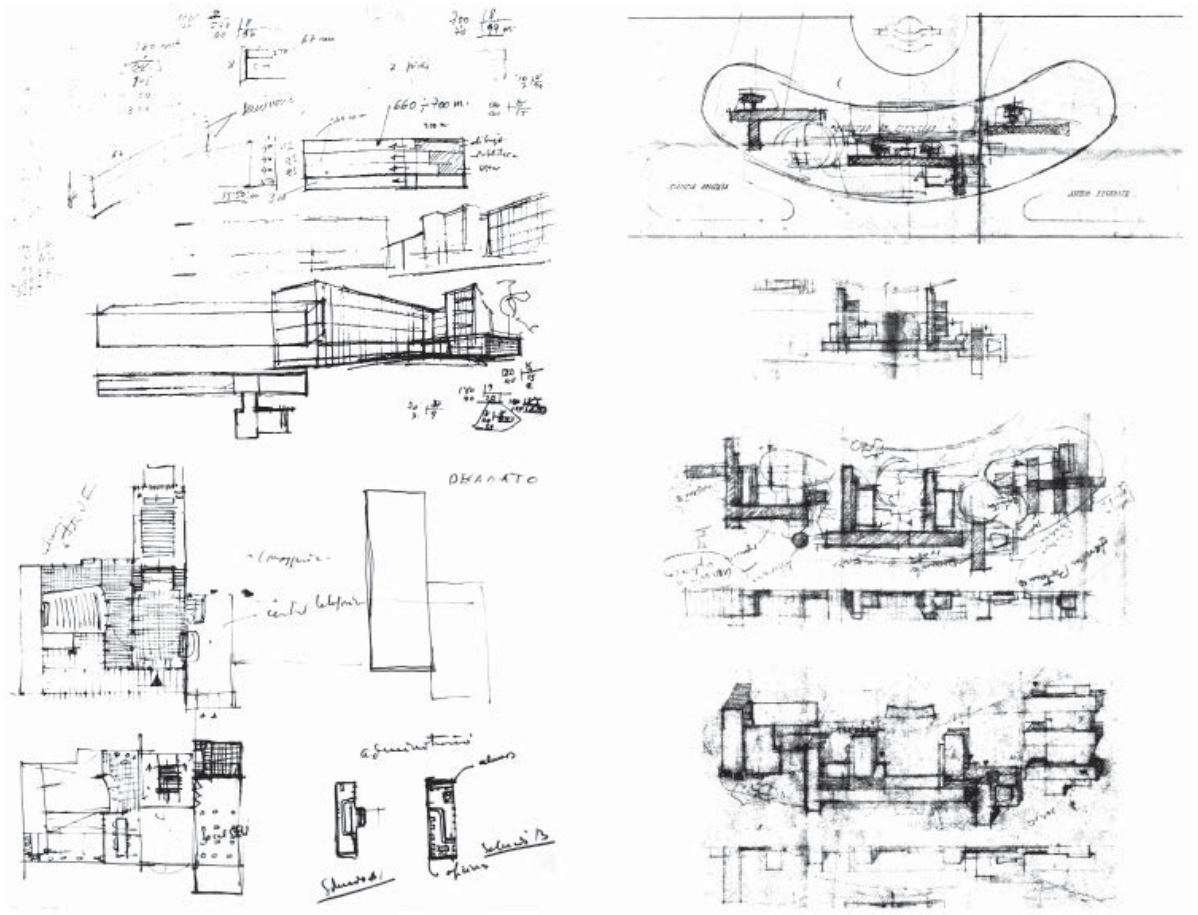


Fig.8

esa tendencia a crear un fondo edificado, aunque en dos planos, a la Diagonal. El conjunto se descompone en tres volúmenes laminares paralelos a ella, de clara ascendencia corbuseriana -piénsese, sino, en el Pabellón Suizo de París-. El central alberga Matemáticas y Físicas, y en un extremo el Decanato, articulado perpendicularmente a través de un sistema clásico de zócalo y torre apantallada. En las bandas Químicas y Ciencias Naturales. En correspondencia con la orientación, unos pequeños volúmenes anexos -intuimos que los núcleos de comunicación- se colocan en la fachada norte, hacia la Diagonal. En las propuestas siguientes se mantiene la distribución del programa, pero poco a poco se descomponen las volumetrías en piezas más autónomas organizadas perpendicularmente, con lo que se desdibuja cada vez más el frente continuo hacia la avenida. El Decanato avanza hacia la banda sur, y el volumen de Ciencias Naturales gira 90 grados, de manera que el conjunto comienza a “activar” todo su espacio perimetral. Además, es muy significativo que la pieza más representativa e institucional del proyecto, el Decanato, ocupe esa posición en segundo plano, sin querer convertirse en la pieza urbana y representativa, como sí plantearán las restantes propuestas del concurso, o la facultades que se construirán a lo largo de las siguientes décadas.

En la última propuesta se opta por tratar definitivamente los extremos del conjunto de manera opuesta. El más cercano a la ciudad -Ciencias Naturales- a través una serie de bloques paralelos al vial, de poca altura, que permiten que la vista los atraviese. En el otro extremo Químicas, cuya planta baja sirve de zócalo para un gran volumen en altura -40 metros-, perpendicular a la avenida, que se convierte en el eje compositivo del conjunto universitario. Este volumen, sin embargo, no se presenta en la primera línea de la Diagonal, sino retrasado. De hecho, se evita cualquier presencia contigua al vial que diese a entender que éste se consolida en sus bordes, de modo que la Diagonal mantiene su condición de jardín lineal. El conjunto tiene un carácter de parque urbano, en el cual unas pequeñas plazas abren la serie de edificios hacia la ciudad que ha de crecer en este sector, evitando que conformen,

como en la mayoría de propuestas, un continuo cóncavo hacia la Diagonal, ofreciendo su espalda a lo que quede más allá. Una simple puesta en paralelo del 2º premio y la propuesta de Sostres hace evidente el cambio de paradigma en la consideración del lugar. De hecho, el 2º premio nunca se llegaría a materializar precisamente por su falta de consideración hacia los espacios envolventes y libres que progresivamente deberían estructurar los ámbitos entre las facultades, y entre ellas y la ciudad.<sup>18</sup>

De hecho, en 1955 la Junta de Obras critica el plan general de urbanización que ella misma ha impuesto para el campus y que ha determinado la forma y posición de los solares para los primeros concursos de facultades y colegios mayores. Tras conocer los resultados de la Facultad de Ciencias, entre otras cuestiones, advierte de la dificultad de acoplar los complejos programas a las áreas concedidas. La Junta argumenta que “la ordenación lineal adoptada por composición de edificios en fachada a la Avda. del Generalísimo, carece de profundidad para el desarrollo de la vida social universitaria”, y considera que “toda ordenación universitaria debe ofrecer unas posibilidades de vida interior con independencia de la influencia que pueda ejercer una vía importante de acceso a una ciudad”. Además, espera que, en adelante, las diferentes propuestas para los concursos que restan consigan “eludir la actual concepción lineal y comprimida [de los solares], debido a lo reducido del espacio disponible, y adoptar una ordenación en sentido de mayor profundidad, estableciendo conjuntos rodeados de los espacios verdes pertinentes”.<sup>19</sup> En definitiva, unos criterios urbanos que ya contempla la inédita propuesta de Sostres, pese a lo esquemático de su desarrollo proyectual.



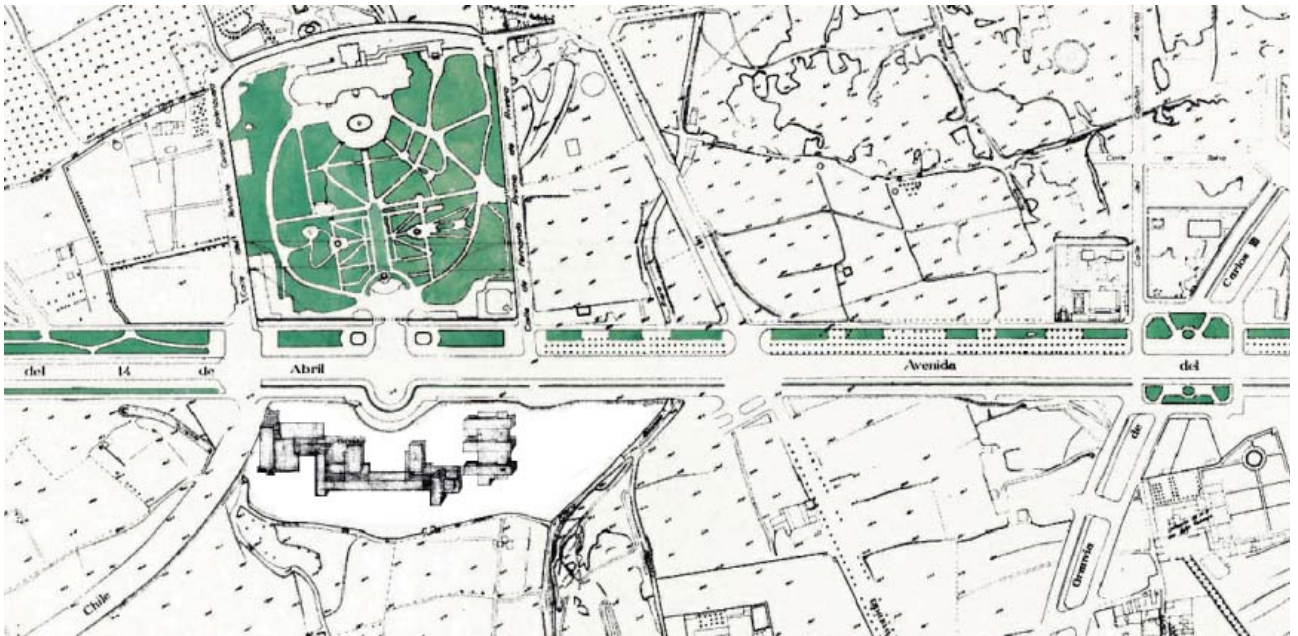
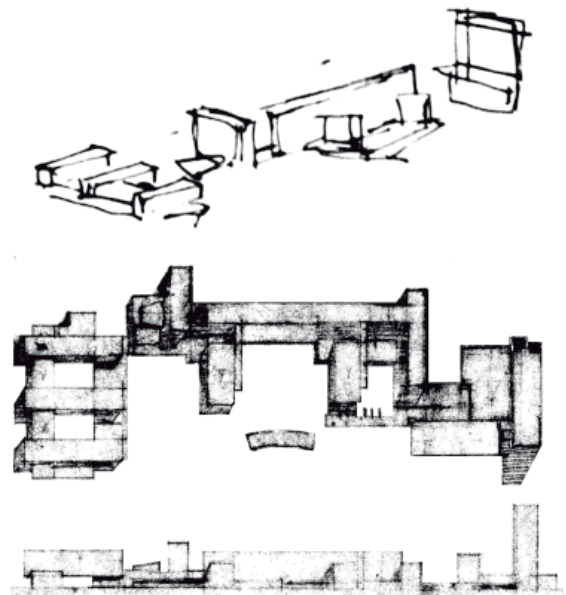


Fig.9



### CONCLUSIONES: EL CAMPUS DE PEDRALBES HOY

Finalmente la Ciudad Universitaria se ha ido construyendo a base de concursos aislados.<sup>20</sup> Se ha perdido así toda idea de crear un conjunto unitario y cada facultad se ha proyectado autónomamente, aunque han ido dando respuestas análogas al emplazamiento. Las dispuestas en el frente sureste -parque lineal-, las facultades de Derecho, Empresariales y Económicas, tienden a alejarse del borde de la parcela, permaneciendo semiculta entre la vegetación gran parte de su volumetría, de solo una o dos alturas, mientras que la edificación en altura nunca se eleva demasiado. Las dispuestas en el frente noroeste, Ingenieros y Arquitectura, optan por bloques laminares de gran porte, perpendiculares al vial, precedidos por un cuerpo bajo que crea un frente edificado que reconoce el carácter más urbano de ese lado.<sup>21</sup> El procedimiento de colocar el edificio de mayor altura perpendicularmente a la avenida es así compartido por varios proyectos, y conforma una perspectiva general y lejana de la vía de carácter distinto, y complementario, al tradicional modo de disponer los edificios, alineándolos a la calle. Todas estas estrategias, en mayor o menor medida, ya son tomadas en consideración en el proyecto de Sostres, quien quiso mantener el carácter de parque urbano para esta área de la ciudad, que siempre se había considerado como lugar de recreo ciudadano, como un último recuerdo del antiguo carácter rural arcádico del llano de Barcelona.



Fig.10

## NOTAS

1. *Memoria de la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona, 1954*. Barcelona: Universidad de Barcelona (UB), 31 de diciembre de 1954, pp. 13-14.

2. El archivo se donó al Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya en 1984. Por otro lado, no será hasta 1999, con motivo de una exposición en la institución citada, que se mencione escuetamente dicho proyecto. Véase: ARMESTO, Antonio; MARTÍ, Carles (ed.). *Sostres: Arquitecte-arquitecto*. Barcelona: Ministerio de Fomento de España y COAC, 1999, p. 200 y p. 212.

3. Para una crónica completa de la construcción de la Diagonal, véase: PERMANYER, Lluís. *Biografía de la Diagonal*. Barcelona: La Campana, 1996.

4. En 1914 aparece en el periódico *La Vanguardia* una noticia donde se explica la voluntad de convertir el recién anexionado barrio de Les Corts en una ciudad jardín. En 1915, en el mismo periódico, el arquitecto Bonaventura Bassegoda publica el artículo "La Gran Diagonal", en el cual también se refiere al citado proyecto de ciudad-jardín. Véase: PERMANYER, Lluís. op. cit., 59-60.

5. Se trata de las "Ordenanzas Especiales" para la edificación privada en los laterales de la entonces llamada avenida Alfonso XII, en el tramo comprendido entre la calle Urgell y el Palacio Real, aprobado en 1925. Las ordenanzas limitan la altura de los edificios a 15 metros, teniéndose que reservar un 30% de jardín, así como 5 metros de separación a vial, también destinado a jardín.

6. Plan preparado para acudir al CIAM IV en Moscú sobre la Ciudad Funcional (1931).

7. Se trata de las "Ordenanzas Especiales de Edificación del sector norte de la avenida del Generalísimo Franco" (1947).

8. Para profundizar en la historia de la Universidad de Barcelona y su relación con la ciudad, véase: CARRERAS I VERDAGUER, Carles. *La Universitat i la ciutat*. Barcelona: Aula Barcelona, 2001.

9. Véase: RODRÍGUEZ, Carmen; TORRES, Jorge. *Grup R*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994, p. 36.

10. Para profundizar en los avatares y las polémicas surgidas a raíz de la ampliación de la Universidad de Barcelona, véase: BOHIGAS, Oriol. El campus universitario de Pedralbes. En: *Història de la Universitat de Barcelona: I Simposium, 1988: 150 aniversari de la Restauració*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1990, pp. 571-580.

11. Se trata de la Facultad de Farmacia (1947-57) y los colegios

mayores Sant Raimon de Penyafort y Nostra Senyora de Montserrat (1955-58). Véase: GASPÀR GARCÍA, M. Dolors. *La Facultat de Farmàcia: avatars d'un projecte universitari*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2007.

12. Véase: SUSTERSIC, Paolo. Arquitectura moderna y razón de Estado: el extraño caso de la ciudad Universitaria de Barcelona. En: *Equipamientos e infraestructuras culturales: 1925-1965. Cultura, origen y destino del Movimiento Moderno: actas Tercer Seminario DOCOMOMO Ibérico: Porto 15, 16, 17-11-2001*. [Barcelona]: DOCOMOMO Ibérico, 2002, pp. 43-48.

13. Los documentos según la propuesta de evolución son: c726/0900-8, c726/0900-9, c726/0900-10 y c726/0900-5.

14. Para estudiar la relación de Sostres y Aalto, véase: GARCÍA-ESCUADERO, Daniel; BARDÍ MILÀ, Berta. Alvar Aalto según Sostres: comentarios sobre una conferencia. En: B. M., Berta; G.-E., Daniel (compiladores). *Josep Maria Sostres: centenario*. Buenos Aires: Diseño, 2015. También se intuyen otras referencias a obras escandinavas, como los conjuntos suburbanos Søholm de Arne Jacobsen, en la periferia de Copenhague, junto a la importante vía Strandvagen. Los tanteos de pequeñas piezas en L, escalonadas en diagonal y macladas, son muy parecidos a las disposiciones de Jacobsen, y a las propuestas que poco tiempo después desarrolla para los apartamentos de Torredembarra (1954-57). Operaciones de unión y macla similares también ensayará en otro infructuoso proyecto poco conocido, los apartamentos La Fornenca, en Mataró (Barcelona), a finales de los sesenta.

15. Finalmente los proyectos son adjudicados directamente entre el profesorado de las Escuela de Arquitectura.

16. *Memoria de la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona, 1952-53*. Barcelona: Universidad de Barcelona (UB), 31 de diciembre de 1953, pp. 3-5.

17. Los documentos que contienen las plantas son: c726/0900-2, c726/0900-6 y c726/0900-3.

18. *Memoria de la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona: Memoria quinquenal 1952-56*. Barcelona: Universidad de Barcelona (UB), 31 de diciembre de 1953, pp. 23-24.

19. *Memoria de la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona, 1955*. Barcelona: Universidad de Barcelona (UB), pp. 7-8. En la misma memoria se menciona la necesidad de establecer una ordenación de manzanas "abiertas" en el perímetro del campus, con el objetivo de mejorar la transición hacia la ciudad consolidada. Sin lugar a dudas, estos comentarios están condicionados por dos factores. En primer lugar, el propio resultado de los concursos realizados hasta

el momento; en segundo, la conferencia de José Soteras -arquitecto municipal- de 1954 en el Ayuntamiento en relación al sector norte de la Diagonal y su conversión en un barrio “moderno” según los nuevos criterios internacionales de diseño urbano. Véase: SOTERAS MAURI, José. Presente y futuro de la Avda. del Generalísimo Franco. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1955, núm. 21, anexo.

**20.** Para una idea global del estado actual del campus, y una revisión de los últimos concursos llevados a cabo, véase: ROCA BLANCH, Estanislau. *Campus de la Diagonal. Un projecte urbà*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2009.

**21.** Para profundizar en el análisis de estos edificios, véase: MONTEYS, Xavier (ed.). *La Arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo [etc.], 1987, pp. 126-141.

## PIES DE FOTOS

**Figura 1:** Plano general de Barcelona de 1891. Institut Cartogràfic de Catalunya.

**Figura 2:** Propuestas para la Diagonal: GATPAC (1931) y Ordenanzas municipales (1947).

**Figura 3:** Fotoplano del área de 1957. Situación de los solares para los tanteos generales del campus [hipótesis de los autores], y el solar del concurso de la Facultad de Ciencias, frente a los jardines reales.

**Figura 4:** Plan de urbanización de la Junta de Obras (1951).

**Figura 5:** Plan General del campus de Francesc de P. Nebot (1953)

**Figura 6:** Evolución de las propuestas generales de Sostres para el campus. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

**Figura 7:** Propuestas presentadas al concurso de la Facultad de Ciencias. De arriba abajo: 2º Premio, 3º Premio (Fundación Miguel Fisac) y Mención -proyecto de Vázquez-Molezún-.

**Figura 8:** Dibujos de Sostres para el concurso de la Facultad de Ciencia. A la derecha tanteos particulares sobre el departamento de Físicas y el Decanato. A la izquierda serie de cuatro plantas ordenadas que muestran la evolución del proyecto. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

**Figura 9:** Propuesta final de Sostres. Inserción en el lugar [montaje de los autores], planta general, alzado y volumetría. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

**Figura 10:** Estado actual del campus. Bing Maps, 2016.

## BIBLIOGRAFÍA

ARMESTO, Antonio; MARTÍ, Carles (ed.) [Quetglas, Josep; Monteys, Xavier; Pierini, Simona; Bonino, Michele; Martí, Carles; Armesto, Antonio (autores)]. *Sostres: Arquitecte-arquitecto*. Barcelona: Ministerio de Fomento de España y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999 [Catálogo de la exposición en el COAC].

GARCÍA-ESCUADERO, Daniel; BARDÍ MILÀ, Berta (compiladores). *Josep Maria Sostres: centenario*. Buenos Aires: Diseño, 2015.

BOHIGAS, Oriol. El campus universitario de Pedralbes. En: *Història de la Universitat de Barcelona: I Simposium, 1988: 150 aniversari de la Restauració*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1990, pp. 571-580.

CARRERAS I VERDAGUER, Carles. *La Universitat i la ciutat*. Barcelona: Aula Barcelona, 2001.

*Memoria de la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona, 1952-53*. Barcelona: Universidad de Barcelona (UB), 31 diciembre de 1953.

*Memoria de la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona, 1954*. Barcelona: Universidad de Barcelona (UB), 31 diciembre de 1954.

*Memoria de la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona, 1955*. Barcelona: Universidad de Barcelona (UB), 31 diciembre de 1955.

*Memoria de la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona, memoria quinquenal 1952-56*. Barcelona: Universidad de Barcelona (UB), 31 diciembre de 1956.

GASPAR GARCÍA, M. Dolors. *La Facultat de Farmàcia: avatars d'un projecte universitari*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2007.

PERMANYER, Lluís. *Biografia de la Diagonal*. Barcelona: La Campana, 1996.

MONTEYS, Xavier (ed.). *La Arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo [etc.], 1987.

ROCA BLANCH, Estanislau. *Campus de la Diagonal. Un projecte urbà*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2009.

RODRÍGUEZ, Carmen; TORRES, Jorge. *Grup R*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

SOSTRES, Josep Maria. *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983.

## BIOGRAFÍA

### **Bardí i Milà, Berta**

Doctora Arquitecta en Proyectos Arquitectónicos por la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) con la tesis *Las casas de Arne Jacobsen: el patio y el pabellón*, con mención internacional y propuesta para su publicación digital en el X concurso Arquia/Tesis de la Fundación Caja de Arquitectos. Es profesora del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallès (ETSAV), y forma parte del comité redactor de la revista DPA. Es investigadora del grupo Form+ (PAB) y GILDA. Ha sido Personal Docente Investigador en Formación con una beca FPI UPC-Recerca (2006-2009). Ha realizado estancias investigadoras en centros europeos gracias a las becas “BE-DGR 2009 Copenhagen” y “Alvar Aalto Foundation Grant”. Recientemente ha publicado *Josep Maria Sostres: centenario* (Editorial Diseño, 2015).

### **Díez Barreñada, Rafael**

Doctor Arquitecto en Proyectos Arquitectónicos por la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) con la tesis *Coderch. Variaciones sobre una casa*, publicada por la Fundación Caja de Arquitectos en 2003. Ha sido profesor Agregado del Departamento de Proyecto Arquitectónicos de la ETSAV, UPC. Es autor y editor de numerosas publicaciones en torno la obra de Jose Antonio Coderch, con editoriales como Gustavo Gili o Santa&Cole.

### **García-Escudero, Daniel**

Doctor Arquitecto en Proyectos Arquitectónicos por la UPC con la tesis *Espacio y recorrido en Alvar Aalto*, premiada con una Mención en el IX concurso Arquia/Tesis de la Fundación Caja de Arquitectos. Es Profesor Lector de la UPC, imparte docencia en el Grado y el Máster Habilitante (PFC), y es miembro del Grupo de Investigación Form+ y GILDA. Ha sido Personal Docente Investigador en Formación con una FPI UPC-Recerca (2007-2010). Ha realizado estancias investigadoras en centros europeos gracias a las becas “BE-DGR 2009 Helsinki” y “Alvar Aalto Foundation Grant”. Recientemente ha publicado *Josep Maria Sostres: centenario* (Editorial Diseño, 2015).

## APARTAMENTOS SKOL: CUANDO EL LÍMITE ES UN MITO

**Barrios Pérez, Roberto**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga, Profesor Área de Construcción, Universidad de Málaga, Málaga, España, [rbarrios@uma.es](mailto:rbarrios@uma.es)

### Resumen

Palabras clave: Relax, modernidad, turismo, innovación, coherencia

Las relaciones del hombre con el espacio se organizan a partir del sentido práctico y el gozo estético, y en el edificio APARTAMENTOS SKOL en Marbella gracias a su original planteamiento y su situación frente al mar en la playa de la Fontanilla, nos ofrece una capacidad figurativa que suscita emociones y expresa las aspiraciones de la sociedad de los 60.

Un acercamiento crítico exige construir lecturas diagonales para aproximarse con rigor y desvelar la realidad que se oculta bajo las formas. Ningún gesto parece estar decidido por razones puramente estéticas. Inventar, significa resolver un problema, convertir la forma en un crisol de cuestiones, en una amalgama de experiencias heterogéneas; en la conclusión necesaria de una búsqueda continua y de una reflexión densa a partir de materiales complejos sobre los que fundar las ideas estructurantes del proyecto. La validez de esta arquitectura está basada en su capacidad para superar el juicio de la razón, en la coherencia de los presupuestos técnicos que se infiere de la misma, y, en la superación de su enfrentamiento con una realidad (condiciones del solar, programa, limitaciones constructivas, etc.), contra la que esta arquitectura puede ser contrapuesta.

Esta razón práctica es utilizada por el arquitecto Manuel Jaén Albaiteiro autor del edificio SKOL (1963), para llegar al trabajo del arquitecto. Para él es precisamente la obra enfrentada con la realidad de la construcción lo que proporciona el entendimiento de la teoría que sustenta a la misma, y esta teoría es conocimiento apropiable y transmisible a terceros.

El edificio compuesto por tres prismas con 230 habitaciones, de diversa tipología, forma un recinto abierto por el lado que se orienta a la playa, que permite todas las vistas. El espacio entre edificios resuelve los encuentros con la topografía y las zonas de esparcimiento aunando la volumetría con la calidez de los detalles constructivos, constituyendo un ejemplo de gran interés en cuanto adaptación del lenguaje formal moderno a la arquitectura residencial turística y las nuevas formas de habitarla.

El cuerpo de mayor altura incorpora referencias a la Unidad de Habitación (Marsella) de Le Corbusier, destacando el juego de unidades de apartamentos de distintas alturas, dúplex, los brise-soleil de fachada y la escalera escultórica exterior. El tratamiento interior, las zonas comunes y el equipamiento posee una clara alusión, a la tipología ensayada en Marsella, tanto en su distribución y proporcionalidad como en el enorme trabajo realizado en la sección.

Como explica en el libro *El Estilo del Relax*, Juan Antonio Ramírez<sup>1</sup>, Manuel Jaén se inspiró en las Unités d'habitation de Le Corbusier, de las que toma la configuración prismática y la idea de la doble altura de los apartamentos dispuestos a modo de cajones alineados y superpuestos.

Un acabado blanco y rugoso, con aire vernáculo, combinado con superficies acristaladas, y, composiciones decorativas de azulejos inspiradas en las olas del mar, presentan la obra como una disciplina autónoma, para ser concertada con la industria, que permite la presencia de valores arquitectónicos, uniendo una tradición clásica con un funcionalismo del momento.

---

<sup>1</sup> En 1987 Juan Antonio Ramírez participó, en colaboración con el artista Diego Santos y el fotógrafo Carlos Canal, en la elaboración del libro de *El estilo del relax*, que definía las peculiaridades del lenguaje de la arquitectura turística construida en la Costa del Sol a lo largo de la carretera N-340 entre 1953 y 1965. Entendía este tipo de arquitectura como el fruto de la aclimatación del Estilo Internacional a una región turística del Sur de Europa; una modernidad de aluvión, hecha de elementos heteróclitos e incluso antagónicos, desprejuiciada y que da la bienvenida a la hibridación de alta y baja cultura, construida a gusto del consumidor para satisfacer la creciente demanda turística



“Para poder conocer la unidad, tenemos que reconocer, en toda vida, la dualidad. Porque quien ve la unidad – en el tiempo – como una apariencia singular, ve la unidad aún vaga e inconcreta. Por ver la unidad como dualidad, distinguimos por primera vez en qué manera existe la unidad (es decir el equilibrio). Por eso la Nueva Imagen no es la manifestación de un concepto de la vida dualístico, al contrario: es la manifestación del sentido de unidad consciente, madurado, que forma la base de la nueva conciencia del tiempo.”

Piet Mondrian, La nueva imagen en la pintura

Le Corbusier, con una extensa producción práctica y teórica que apuntaba hacia una nueva arquitectura, aparece en el panorama arquitectónico de los años 20, donde el ideal es un “espíritu nuevo de construcción guiado por una concepción clara”. Su compromiso con el Esprit Nouveau le anima a emprender iniciativas productivas junto con Jean Prouvé (1901 -1984), para crear en 1939 la asociación MAS (Maisons Assamblées à Sec) y construir las casas montadas en seco; en 1945, la plataforma de constructores, empresarios y técnicos, ATBAT (Atelier des Bâtitseurs), daría forma al lado colectivo que ha alcanzado la arquitectura y que abandonaría tras la realización de l’Unité d’Habitation de Marsella.

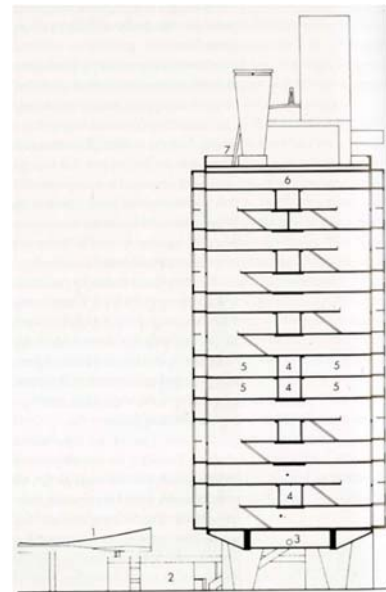
La hipótesis en este trabajo es develar las relaciones del edificio SKOL de Manuel Jaén con la obra de Le Corbusier, que no concibe sus proyectos como una invención personal, sino como una labor de transformación de un material preexistente conforme a los fundamentos teóricos del GATCPAC.

A partir del proyecto para Marsella de Le Corbusier, se analiza la evolución tipológica del bloque y de las referencias a la sección en la obra de Manuel Jaén, socio del arquitecto Antonio Bonet que vivía y trabajaba entre Buenos Aires, Madrid y Barcelona.

En la obra de Jaén Albaitero no puede establecerse una línea que separe la arquitectura del urbanismo. Los tipos de vivienda-apartamento del SKOL, desarrollan una capacidad aditiva y combinatoria en la propuesta de vivienda, que se extiende al lugar en la periferia de la ciudad a orillas del Mediterráneo.



Plano de situación del Edificio SKOL en 1961, en las playas de mediodía. Marbella



Unité d'Habitation, Le Corbusier, 1952, Marseilla Fuente: FLC Paris

Esta comunicación se estructura en tres apartados:

- relaciones y límites: el lugar, el programa y las referencias;
- superar la razón: análisis crítico; y
- las secciones verticales: relaciones morfológicas de espacio, y construcción



Alzado Este edificio A Apartotel SKOL (1961-63) Marbella. Arquitecto: Manuel Jaén Albaitero Fuente: AHMarbella

### Relaciones y límites

La trayectoria del arquitecto Manuel Jaén está marcada, sin duda, por la influencia que tuvieron tanto Bonet Castellana -que regresa a España en 1963- como el GATCPAC en su formación, y, que se manifiesta en su metodología de trabajo, en su actitud investigadora, basada en una sólida base teórica, sin sobresaltos, ajeno a modas pasajeras. Esta actitud puede ser la clave para una mayor comprensión de sus propuestas para la costa del Sol, como el Hotel Alay (1962) en Benalmádena.

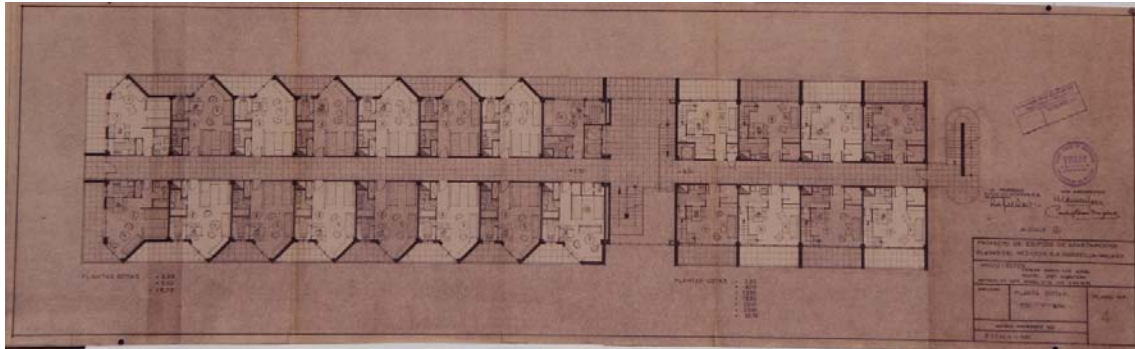
Para esta generación de arquitectos, para desarrollar su trabajo en la costa turística el primer principio fue seguir la verdadera naturaleza de la arquitectura mediterránea: geometría y formas vernáculas, y así, conectar con las ambiciones y propuestas del GETEPAC; al mismo tiempo que pretenden demostrar que la malla y el bloque podían perder su carácter absoluto, según investigaban una forma más abstracta que estableciera nuevas relaciones entre ciudad y naturaleza, es decir, se hicieron abstractos para adaptarse al nuevo orden y al nuevo paisaje.

Los límites entre la arquitectura, el arte, la naturaleza y el lugar se desdibujan a medida que objetivos y actitudes convergen. La intervención, el lugar y la sociedad que representa esta actitud o este uso de la naturaleza para ocio y turismo se parecen cada vez más, aunque de forma novedosa en los principios de la década de 1960.

Ciertas obras tienen la influencia del promotor<sup>2</sup> que propone un programa, o del arquitecto que busca su expresión y posibilidad, o del artista que se enreda en el proyecto, que resulta difícil determinar autorías, influencias y teorías aplicadas.

El respeto mutuo y las aspiraciones similares provocan a menudo un debate entre las referencias utilizadas, y, su ámbito ya sea arquitectónico, artístico o cultural. La arquitectura moderna, la Bauhaus, o la arquitectura racionalista son algunos movimientos de la historia reciente en los arquitectos lidian en torno a visiones compartidas y objetivos comunes. Las relaciones del hombre con el espacio se organizan a partir del sentido práctico y el gozo estético, y en el edificio APARTAMENTOS SKOL en Marbella gracias a su original planteamiento y su situación frente al mar en la playa de la Fontanilla, ofrece una capacidad figurativa que suscita emociones y expresa las aspiraciones de la sociedad de los 60.

<sup>2</sup> Mucho del encanto de la Villa Savoye-de la Arquitectura- tiene origen en una interrumpida y precaria complicidad entre los que la realizan: promotores, constructores, proyecto (...) no sabemos qué dioses la habitan (...) publicado en *Sulle Tracce di Le Corbusier*, G. Palazzolo e R. Vio, ed. Arsenale, Venecia, 1989



Planta tipo. Edificio A Apartotel SKOL (1961-63) Marbella. Arquitecto: Manuel Jaén Albaitero Fuente: AHMarbella

La coincidencia que se produjo en la arquitectura -su condición técnica- de principios de la mitad del siglo XX, en la Costa del Sol, entre la voluntad de expresión y la realidad de un nuevo tiempo, combinado con las ideas de triunfo de la técnica y la metrópoli dinámica, aunó las relaciones entre arte, industria del turismo y el ocio y la nueva sociedad.

*“Técnicamente la arquitectura moderna es en parte el resultado de la contribución de los países del Norte. Pero espiritualmente, es el estilo de la arquitectura mediterránea que influye en la nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras y tradicionales del Mediterráneo. Es la victoria del mar latino”,* señala J. LL. Sert<sup>3</sup>

La tradición de vanguardia que enlaza los siglos XIX y XX, que pretendía construir una sociedad mejor, concebía la arquitectura como un producto de la industria, de donde surgió la expresión de la “era de la máquina”, en alusión al uso de la técnica en la solución el problema del espacio y de la habitación.

¿Por qué recuperar las viejas discusiones entre límite, referencia, mito y obra? ¿Por qué hacer un nuevo esfuerzo para definir sus semejanzas, sus conceptos y modos comunes de expresión?

Los últimos años han sido testigos de un gran cambio en la estructura y punto de vista de la sociedad; dichos cambios han alterado y redefinido los objetivos y la práctica del análisis crítico de la obra de arquitectura. El cambio en los valores culturales ha afectado a ambas disciplinas, por lo que resulta interesante observar cuánto terreno común han encontrado en respuesta a este cambio, examinando los paralelismos existentes en la evolución del proyecto desde sus límites.

Las referencias y alusiones a obras y proyectos realizados constituyen una parte de la cultura arquitectónica del momento, en realidad es materia del proyecto en favor de una inserción y sentido de pertenencia a un momento de la historia, en pro de una identificación con la contemporaneidad, mediante la proclamación de transgresiones de las referencias como límites mutuos.

Un acercamiento crítico exige construir lecturas diagonales para aproximarse con rigor y desvelar la realidad que se oculta bajo las formas.

Ningún gesto parece estar decidido por razones puramente estéticas. Inventar, significa resolver un problema, convertir la forma en un crisol de cuestiones, en una amalgama de experiencias heterogéneas; en la conclusión necesaria de una búsqueda continua y de una reflexión densa a partir de materiales complejos sobre los que fundar las ideas estructurantes del proyecto.

<sup>3</sup> Sert, Joseph Lluís, Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna. AC 18(1935) pp.31-33



Unite d'Habitation, Le Corbusier, 1952, Marseilla  
Fuente: FLC Paris



Edificio A Apartotel SKOL (1961-63) Marbella.  
Fuente: AHMarbella

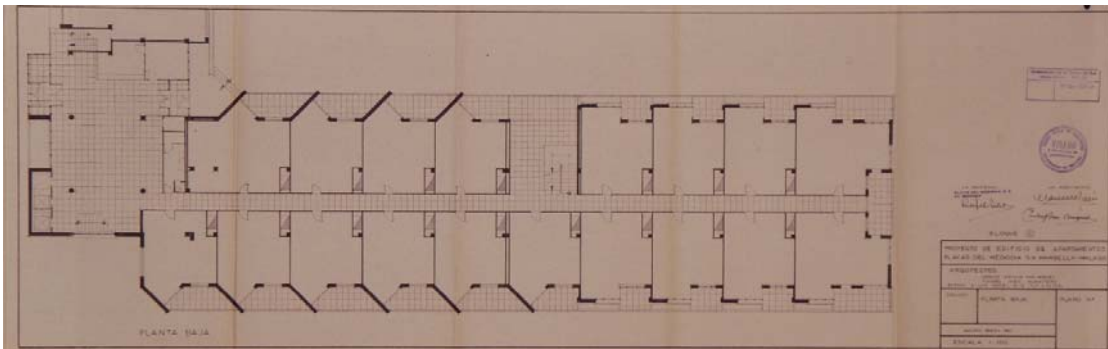
Esta razón práctica es utilizada por el arquitecto Manuel Jaén Albaiteiro autor del edificio SKOL (1963), para llegar al trabajo del arquitecto. Para él es precisamente la obra enfrentada con la realidad de la construcción lo que proporciona el entendimiento de la teoría que sustenta a la misma, y esta teoría es conocimiento apropiable y transmisible a terceros.

La trayectoria del arquitecto Manuel Jaén y su relación profesional con Antonio Bonet Castellana, deja traslucir la complejidad que marcó la difícil búsqueda de la modernidad, produciéndose un abandono de las certidumbres y transformándose en racionalidad creativa, y, cualidad arquitectónica basada en un compromiso con la innovación programática y tecnológica.

Por otra parte, las comparaciones acerca de su integridad y relevancia, o su autonomía o independencia han definido siempre la relación ambigua entre mito como límite (*Unité d'habitation* -obra heroica), y, proyecto como propuesta (apartamentos-hotel SKOL). Sin embargo, por divergentes que sean los objetivos o las referencias concretas, por distinta que sea la licencia del compromiso arquitectónico, proyecto y límite están unidas por su función esencialmente creativa.

Para las generaciones posteriores, familiarizadas, a través de reediciones, publicaciones y viajes, con aquellas propuestas de un nuevo tipo de vida. ¿puede la *Unité d'habitation* desarrollada en las propuestas de la cité radieuse de Le Corbusier ser mítica? ¿puede tener aún la esencia de su intención revolucionaria?

Resulta imposible definir una respuesta y delimitar con exactitud sus ámbitos; no obstante, precisamente esta dificultad de delimitación (poner límites) es la que constituye la esencia misma de esta comunicación. Cada obra, cuenta con un sistema de referencia que lo abarca todo en su fuerza rectora. Sólo con una visión panorámica y un repertorio expresivo amplio pueden la *Unité d'habitation* y el SKOL crear vívidas similitudes, así como, añadir a nuestras vidas conmovedores detalles que modifiquen e intensifiquen nuestra percepción.



Planta estructura Edificio A SKOL (1961-63) Marbella. Arquitecto: Manuel Jaén Albaiteiro Fuente: AHMarbella



Alzado Oeste edificio A SKOL(1961-63) Marbella. Arquitecto: Manuel Jaén Albaitero Fuente: AHMarbella

La época de construcción del Apartotel SKOL (1961-63), está marcada por la tendencia creciente hacia una percepción sensual del espacio y la importancia cada vez mayor del usuario y observador, puesto que, durante este periodo, la arquitectura ha abandonado su idealización y se ha atrevido a proponer nuevos usos y formas en busca de una sociedad más amplia. El interés se desplaza de las obras autónomas y autorreferenciales casi prototípicas a conceptos que incluyen a los nuevos usuarios.

El proyecto es especialmente representativo de los cambios operados en España en la producción arquitectónica a principios de la década de los años 60. La solución representa nítidamente su actitud de búsqueda de referencias, del abandono del monumentalismo, del énfasis en lo constructivo, la búsqueda de la capacidad expresiva del material, en una modernidad basada en la concepción arquitectónica desde la experimentación y la referencia a tipos construidos, la incorporación tecnológica y la interpretación de las condiciones del lugar.

El Mediterráneo no sólo inspiró a artistas y arquitectos nativos de esta región, sino que les permitió profundizar en una renovación creativa espacialmente y visualmente; también atrajo a nórdicos que viajaban a sus costas en busca de cultura y ocio. Esta relación Norte-Sur llevó a los habitantes del norte a la búsqueda de proporciones clásicas y nuevas experiencias que empiezan a cambiar, a dar un giro al paradigma económico y social, y continuó con la transformación y la industrialización desde los países del Norte.

### **Superar la razón**

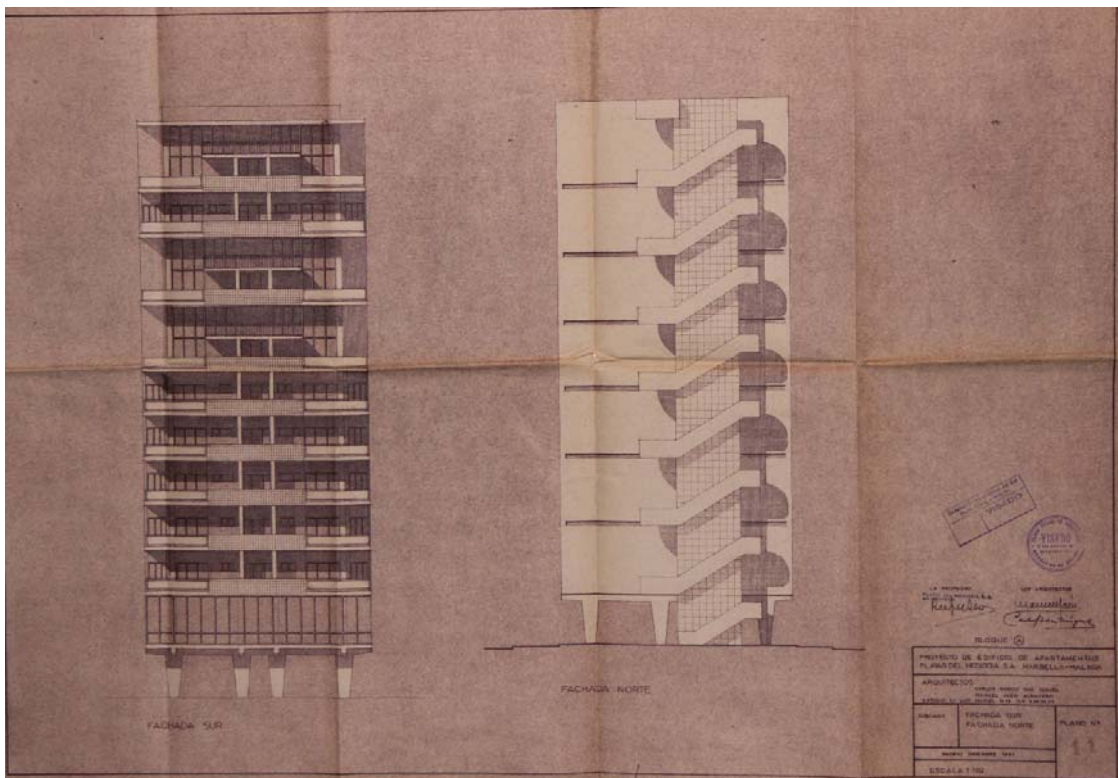
La validez de esta arquitectura está basada en su capacidad para superar el juicio de la razón, en la coherencia de los presupuestos técnicos que se infiere de la misma, y, en la superación de su enfrentamiento con una realidad (condiciones del solar, programa, limitaciones constructivas, etc.), contra la que esta arquitectura puede ser contrapuesta.

Observar la arquitectura del SKOL, el espacio y el juego recíproco de ambos, y no dejan de ser preguntas. Estas preguntas no se limitan a la construcción, o a la composición plástica configurada de múltiples maneras. Esta configuración sucede en a la delimitación del espacio interior y exterior, entendida como inclusión y exclusión con respecto a un límite sea tierra o el mar. Aquí es donde entra en juego el espacio, que es ocupado y queda moldeado como volumen cerrado, perforado y vacío.

A partir de la aceptación pasiva de las condiciones dadas en la naturaleza, el arquitecto avanza con la pretensión de sustituir la imposición de unas leyes establecidas por un planteamiento racional y abstracto. En el territorio

límite del Mediterráneo, desde su ocupación, a la ordenación; la construcción responde a un criterio "ideal" de ordenación del espacio, conforme a unas leyes basadas en un control racional que comporta la creación de un hábitat artificial. La tradición de vanguardia cuya fuerza residía en la voluntad de construir una sociedad mejor; era un impulso social y estético, que concebía la arquitectura como el "producto de la lógica universal de producción industrial". La expresión de la modernidad de la "era de la máquina", surgía directamente del mismo uso de la técnica en la solución del problema del espacio y de la habitación.

Las complejas relaciones entre Arquitectura Moderna y lo mediterráneo (mediterraneidad), un lugar de encuentro de realidades sociales, diversidad cultural y económica son el tema común de las propuestas arquitectónicas que ven en el Mediterráneo un manantial de tradiciones clásicas y vernáculas. La coincidencia que se produjo en la arquitectura del periodo de entreguerras, entre la voluntad de expresión y la realidad de un nuevo tiempo, donde las ideas de triunfo de la máquina rescataron a la arquitectura de la frustración de la vanguardia, tienen un cierto paralelismo con la transformación de la Costa del Sol por la actividad turística desde la década de los años 50.



Alzados Sur y Norte edificio A SKOL(1961-63) Marbella. Arquitecto: Manuel Jaén Albaiteiro Fuente: AH Marbella

Se podría decir, que la propia condición técnica y tecnológica redimió a la arquitectura de aquellos años, de la disyunción de las relaciones entre el arte y la sociedad que se desarrolló en aquella época. El arte y la técnica elaboran el espacio en el edificio de Manuel Jaén, con intenciones de expresar de una forma tenaz el dominio sobre este lugar entendiéndolo como respuesta a un desafío, como confrontación que confirmaría su carácter contemporáneo.

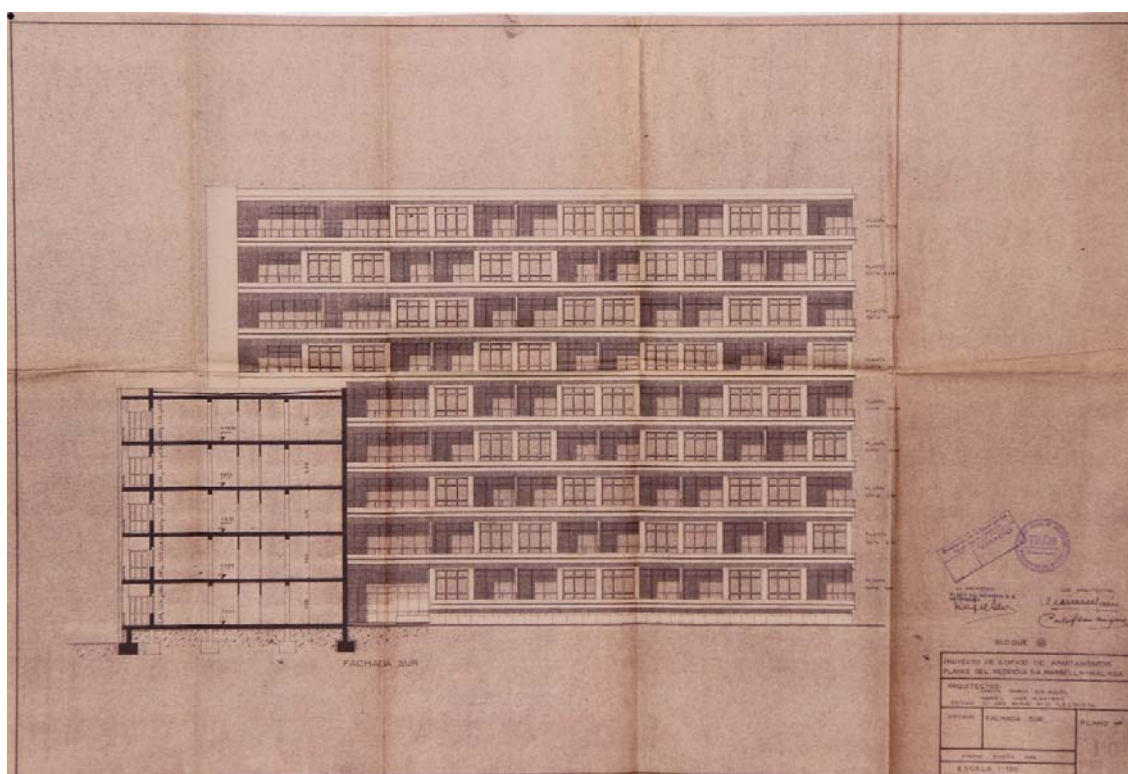
El SKOL se inaugura en 1963, el proyecto esta fechado en 1961, y aunque no es el primer edificio en altura en Marbella, ya que le pequeño pueblo de había empezado a transformarse diez años antes, el peso del autóctono es enorme y la población respiraba tradición y formas de vida rurales. La mezcla de un mundo cosmopolita y otro, apegado a la tierra, dió como resultado una Marbella tranquila, bulliciosa, internacional donde se sentía el paraíso. En este lugar: optimista, con vocación de modernidad y de tradición a un tiempo, surge este original planteamiento de turismo residencial del SKOL: apartamentos de gestión hotelera para inversionistas.

Existía la convicción de que el progreso material y cultural dependían de la tecnología, y éste comenzaba a alterar el equilibrio entre investigación y humanismo, que había desempeñado un papel tradicional en la arquitectura desde el Renacimiento.

### Las secciones verticales

Las estrategias que adoptarán los arquitectos ante la pérdida de control sobre los procesos constructivos, tienen en la visión ideal de la construcción de Le Corbusier no sólo la proyección de prototipos, sino que el discurso permite fraccionar la construcción en distintos elementos, como proyectos dentro del proyecto.

La Carta de Atenas, se refiere a la ciudad a partir de las cinco funciones (habitar, trabajar, circular, hacer deporte...) y constituye un ejemplo de esta fórmula racionalista, también inspirada por Le Corbusier, basada en la desagregación de los problemas. Otro aspecto, aportación fundamental del Movimiento Moderno, será el espacio fluido y el espacio continuo horizontal que convive con el espacio vertical relacionado continuamente en la vanguardia moderna.



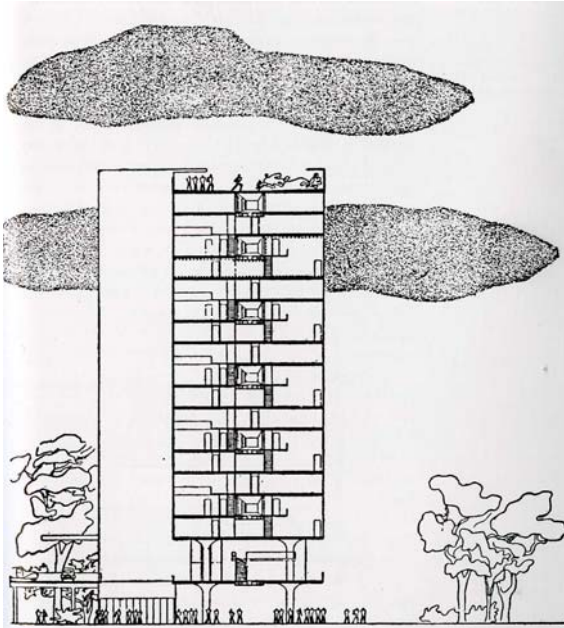
Alzado Este edificio C y sección edificio B SKOL(1961-63) Marbella.Arquitecto: Manuel Jaén Albaitero Fuente: AH Marbella

Este tipo, es el producto de un proceso largo y gradual de desarrollo y evolución. Una vez alcanzado, conseguida la utilidad y la economía, su diseño se estabiliza y normaliza. En el proyecto SKOL, se trata de formas de vida normalizadas elaboradas a partir de un repertorio limitado de elementos básicos, por otra parte, considera muchos de estos vivienda-tipo como si fueran en cierto modo órganos del cuerpo humano

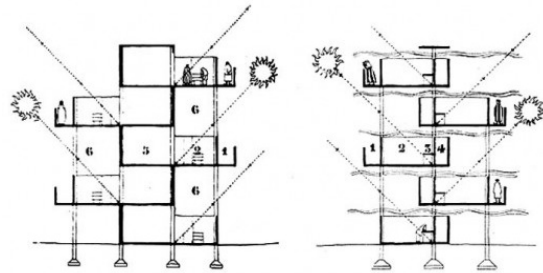
Otro aspecto de la obra del edificio SKOL, característico también en Marsella, es que no se puede establecer una línea que separe la arquitectura del urbanismo. Manuel Jaén no solo trata de resolver los problemas del encargo, su investigación va en una búsqueda del tipo como elemento susceptible de ser mejorado, perfeccionado, y, sistematizado. La nueva vida en la costa mediterránea del sur de España crea funciones nuevas que el arquitecto debe resolver utilizando la tecnología impuesta por la época, es decir, debe enfrentarse con nuevos métodos ofrecidos por la industria creando arquetipos o utilizando tipos existentes.

Como consecuencia de este nuevo tiempo, este tipo ideal utilizado desde Marsella, pensado por Le Corbusier para ser producidos por la industria, será a su vez prototipo entendido desde aquí, para asimilarse en el proyecto

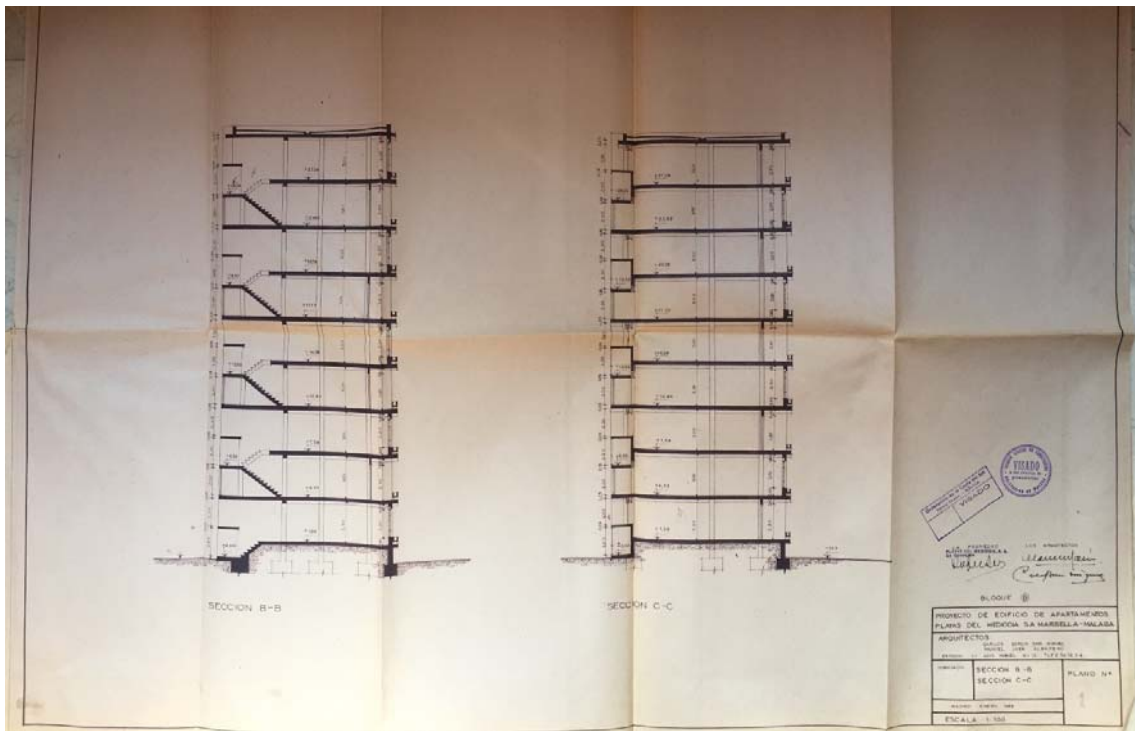
en Marbella, manteniendo la aspiración racionalista de una belleza ideal, basada en el recurso a formas arquetípicas pero impregnada de un cierto idealismo de finales del siglo XIX.



Sección bloque-dúplex Ville Radieuse. 1934 Fuente: FLC



Inmueble-tipo "Nid d'abeilles". Georges Candilis and Shadrach Woods. Casablanca, 1953.



Secciones vivienda duplex y vivienda SKOL(1961-63) Marbella. Arquitecto: Manuel Jaén Albaiteiro Fuente: AH Marbella

Los componentes morfológicos determinan en el SKOL, una estética ligada a las innovaciones tecnológicas: transparencia -cerramientos de vidrio- las siluetas planas y cuadradas, las paredes blancas, con mínimo relieve,



la planta rectangular compacta y las columnas exentas, las bandas de ventanas, las cubiertas planas, la escalera exterior escultórica de hormigón, las referencias a un trasatlántico. Las formas se tratan como simples experiencias físicas reforzando el parámetro visual de la arquitectura para un enfoque racional, cuyo interés se centra en el funcionamiento (máquina de habitar).

Los elementos arquitectónicos están formados por una serie, de estructuras sistematizadas porticadas de hormigón que pautan y ordenan las plantas. Esta estructura se pretende que llegue al máximo de su perfección estética, técnica y económica, ya que además de estar colocada en un terreno libre, su estudio estará basado en el perfeccionamiento de tipos anteriores. Si una primera lectura puede parecer una transcripción figurativa del proyecto de Marsella, a través del análisis compositivo como hipótesis de partida, podemos identificar elementos estructurales de orden urbano que revelan la aplicación de los fundamentos teóricos de Le Corbusier.

El proyecto SKOL puede entenderse más como un modelo urbanístico que arquitectónico, dada su situación exterior a la ciudad y su vocación de integrarse o ser ciudad. Esta circunstancia es constante en muchas obras de Manuel Jaén, y nos puede ayudar a entender la evolución tipológica desde una óptica basada en los modelos teóricos de ciudad de Le Corbusier, en los que el bloque laminar de una sola orientación, propuesto por primera vez en la Urbanización de Nemours, se puede entender como una secuencia que culmina en las unités d'habitation.

Al analizar la obra del maestro francés nos damos cuenta de que no concibe el proyecto como una invención ex novo, sino, como una labor de transformación de un material preexistente. Cada nuevo proyecto es el desarrollo de ideas implícitamente contenidas en trabajos anteriores. La solidez y cohesión que en su conjunto manifiestan, proviene de la continuidad de la propia investigación, de la fijeza de sus objetivos, del encadenamiento de la experiencia. Toda obra es fruto de una trayectoria personal, y su ámbito está surcado por una red de caminos que se entrelazan: el territorio de la arquitectura entendida como disciplina, como compendio de saberes.

El proyecto se construye, entonces, orientándose en ese territorio, trazando en él nuevas sendas, uniendo puntos antes inconexos, pero confrontándose, de un modo inevitable, con su topografía y con los lugares. En esta ocasión, la adaptación de este tipo de edificio casi autosuficiente, se transgrede por diferentes motivos, ya sea para adaptarse a las condiciones específicas del lugar: clima, vegetación y topografía; ya sea para ensayar un sistema constructivo, o ya sea por necesidades programáticas, o para satisfacer unos requerimientos de orden superior como su condición aislada del núcleo urbano y ser el edificio su soporte urbanístico.

La mayor dificultad en el edificio de Marbella radica en la definición de un criterio ordenador que permita dar forma superior a las unidades de vivienda o apartamento de carácter turístico o temporal, y a los equipamientos, sin que el conjunto acuse monotonía. Sin embargo, en el proyecto se apuntan elementos relacionados con el espacio público, el paisaje, el tratamiento de 'umbrales' o espacios intermedios, a través de la inclusión de entramados modulares, de extensión horizontal entre plantas, a través de los vestíbulos de comunicaciones de escaleras y ascensores que definen recintos y espacios que producen una alternancia espacial en planta, que se expresa exteriormente en los cambios de escala del entramado de huecos y la relación entre macizo y vacío.

Pese a este deseo de aprovechar todos los avances de la revolución tecnológica, los arquitectos modernos no habían conseguido elaborar una estética capaz de expresar su propia "era de la máquina" en palabras de Banham. La supervivencia del mito mediterráneo y algunas reglas de la estética clásica ponen de manifiesto que la forma cúbica y prismática obedecen a la tradición clásica, produciéndose en el edificio una contradicción entre la naturaleza tecnológica del programa y su solución constructiva y estructural, y, el empleo de una estética clásica.

El patrón en planta de la ocupación está caracterizado por su capacidad aditiva y combinatoria que utiliza la fuerza expresiva de la cubierta plana, y un testero ciego para la fachada urbana, en el que el uso de una figura geométrica, para la escalera de incendios, casi escultural, provocará la creación de un acceso esencial al edificio. Es decir, se pretende que la escala urbana de la fachada se relacione con el espacio de acceso desde la principal vía de comunicación (CN -340), potenciado por la presencia de unos mástiles de banderas en una metáfora de fondo-figura, y así, con el uso de figuras geométricas: cilindros, curvas y volúmenes compongan un tema abordado por Le Corbusier, como se puede extraer de la lección de Marsella.

El recurso de presentar el edificio de Apartamentos SKOL cuando el límite es un mito, en referencia a la obra de Le Corbusier en Marsella y a su situación junto al Mediterráneo ha sido ideado para acentuar el notable grado de correspondencia entre Mito y Proyecto y para poner de relieve las cualidades físicas y conceptuales, identificando la relación con su entorno natural, investigando la percepción del espacio con el movimiento, fijándonos en la fuerza evocadora de la imagen doble y la cualidad tectónica de los materiales a la luz, desde la realidad y desde nuestros recuerdos.

Podríamos descubrir, utilizando el dibujo de las plantas, los dibujos y los planos, su compleja sencillez en el SKOL. Se parece al cuerpo humano, las dependencias son funcionales porque están pensadas para proporcionar unos medios, más que sugerir un fin, que depende de quienes las habiten. Esta arquitectura que ofrece proporciones discretas, propone un funcionalismo que no reside en la utilidad, sino en su ejemplo: un ejemplo de confianza, de rechazo a la ostentación, para contemplar el mar Mediterráneo, olas y ondulaciones, que dan la impresión de que el mar podría reconocer algo más que la arquitectura, los diques, los rompeolas, la silueta de Sierra Blanca, la luz que cae hasta el mar.

El edificio se fragmenta en tres volúmenes- denominados A, B, C- y se vuelve permeable y su programa más flexible, de modo que se ha pasado de crear objetos fijos para ser admirados a crear ambientes para ser experimentados y utilizados, como expresión de un programa.

El edificio compuesto por tres prismas con 230 habitaciones, de diversa tipología, forma un recinto abierto por el lado que se orienta a la playa- patio semicerrado-, que permite todas las vistas. El espacio entre edificios resuelve los encuentros con la topografía y las zonas de esparcimiento aunando la volumetría con la calidez de los detalles constructivos, constituyendo un ejemplo de gran interés en cuanto adaptación del lenguaje formal moderno a la arquitectura residencial turística y las nuevas formas de habitarla. El conjunto recrea la idea mediterránea con sus recorridos y pequeños rincones ajardinados. En este sentido, debe apuntarse la propuesta de Le Corbusier en el Mediterráneo en la Côte d'Azur: Roq et Rob, Roquebrune Cap-Martin, Francia (1949), un proyecto que también recrea las condiciones de la aldea vernácula y que puede entenderse como descomposición horizontal del esquema urbanístico del proyecto de Marsella.

El cuerpo de mayor altura -edificio A- incorpora referencias a la Unidad de Habitación (Marsella) de Le Corbusier, destacando el juego de unidades de apartamentos de distintas alturas, dúplex, los *brise-soleil* de fachada y la escalera escultórica exterior. El tratamiento interior, las zonas comunes y el equipamiento posee una clara alusión, a la tipología ensayada en Marsella, tanto en su distribución y proporcionalidad como en el trabajo realizado en la sección. Las áreas de esparcimiento (piscina y pistas deportivas) se ubican en el exterior, al pie de los bloques. El esquema urbanístico del proyecto SKOL se basa en la separación de funciones que promulgaba la Carta de Atenas: circulación, habitación, esparcimiento y trabajo.

Como explica en el libro *El Estilo del Relax*, Juan Antonio Ramírez<sup>4</sup>, Manuel Jaén se inspiró en las *Unités d'habitation* de Le Corbusier, de las que toma la configuración prismática y la idea de la doble altura de los apartamentos dispuestos a modo de cajones alineados y superpuestos.

Un acabado blanco y rugoso, con aire vernáculo, combinado con superficies acristaladas, y, composiciones decorativas de azulejos inspiradas en las olas del mar, presentan la obra como una disciplina autónoma, para ser concertada con la industria, que permite la presencia de valores arquitectónicos, uniendo una tradición clásica con un funcionalismo del momento.

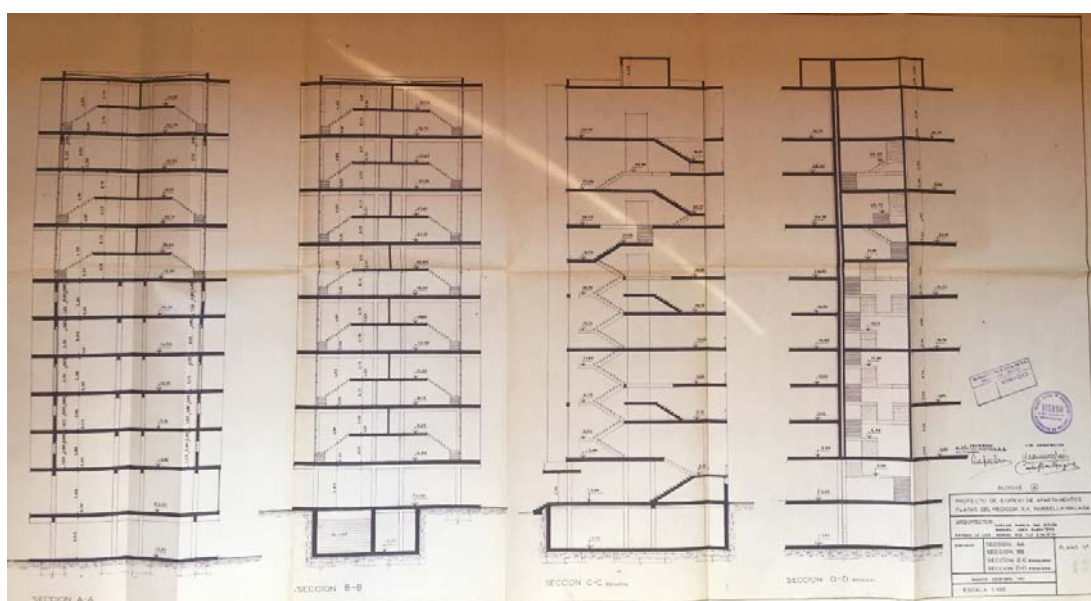
En medio de la huerta de Molino de Viento en Marbella, los edificios se elevan sobre el suelo mediante los pilotes, dejando al usuario libre en su recorrido, surgiendo una experiencia nueva en el campo de lo edificado, de modo que, para conseguir una jornada de ocio, útil y propicia, se insertan en esta nueva forma de hábitat. El edificio erguido sobre el mar contiene espacios para el deporte, guardería, restaurante, espacios de encuentro,

---

<sup>4</sup> En 1987 Juan Antonio Ramírez participó, en colaboración con el artista Diego Santos y el fotógrafo Carlos Canal, en la elaboración del libro de *El estilo del relax*, que definía las peculiaridades del lenguaje de la arquitectura turística construida en la Costa del Sol a lo largo de la carretera N-340 entre 1953 y 1965. Entendía este tipo de arquitectura como el fruto de la aclimatación del Estilo Internacional a una región turística del Sur de Europa; una modernidad de aluvión, hecha de elementos heteróclitos e incluso antagónicos, desprejuiciada y que da la bienvenida a la hibridación de alta y baja cultura, construida a gusto del consumidor para satisfacer la creciente demanda turística

de estar y de relación que dan pie a múltiples creaciones colectivas útiles e indispensables a la vida armoniosa de sus habitantes. La referencia es sin duda, la Unidad de Habitación de Marsella, ejecutado entre 1946-1952, cuyo principio era entregar un modelo de residencia que asegurase completamente la presencia de todos los servicios primarios esenciales.

Se trataba de una concepción que consideraba al hábitat como un conjunto que va desde la vivienda propiamente tal a los servicios anexos a ella, tales como escuelas y guarderías infantiles, tiendas o comercio de primera necesidad, servicios comunes, etc. remitiéndonos a los utopistas del siglo XIX (Owen, Fourier, etc.). Le Corbusier creyó en la necesidad de encontrar una vía intermedia entre la habitación colectiva de las grandes ciudades y la vivienda individual. El problema estaba en definir estándares funcionales adaptados a una ciudad moderna. La respuesta de Le Corbusier a este problema es "la Unidad de Habitación de Magnitud Conforme", cuyos primeros estudios se remontan a 1914, con las experiencias de la casa Citrohan y de la Ciudad Contemporánea (1922) -villas inmuebles-, los cinco puntos de una arquitectura nueva, el quiebra-sol, el ventanal, la teoría de la clasificación, y el Modulor.



Secciones verticales. SKOL(1961-63) Marbella.Arquitecto: Manuel Jaén Albaitero Fuente: AH Marbella

Desde el gran artefacto de la Unité d’Habitation, hasta las viviendas-apartamentos del SKOL hemos identificado estrategias proyectuales tendentes a una fragmentación progresiva de la escala tanto del edificio como de las secuencias de su esquema urbanístico que podríamos resumir en los siguientes puntos: disminución de la altura de los edificios- A,B,C-; incorporación de porches; desplazamientos y desencajes del borde de la fachada desencajes en planta de la unidad elemental; desplazamiento de los corredores peatonales en las plantas con cambios de niveles en torno a los núcleos de escaleras y en la planta baja; creación de entramados modulares de extensión horizontal con patrones de crecimiento en varias direcciones; creación de espacios intermedios mediante la estratificación de los episodios que enriquecen la experiencia de aproximación a los edificios que protegen el “patio interior” semiabierto; sustitución de los brise-soleil por celosías y parteluces que dotan a la fachada de mayor espesor; incorporación de elementos extraídos de la arquitectura vernácula-acabados, artesanías cerámicas.

La aproximación a una escala doméstica no es algo nuevo para el arquitecto Manuel Jaén que está atento a la evolución del debate urbanístico europeo a partir de la segunda mitad del siglo XX. No entiende la arquitectura como una cuestión estilística, ya que el verdadero cometido de la arquitectura es resolver los problemas del hombre común. En este sentido, el mismo espíritu y las estrategias proyectuales que propusieron Le Corbusier y Manuel Jaén en sus obras son, particularmente oportunos para afrontar los problemas, en un panorama de deterioro del paisaje que afecta especialmente a la costa del mediterráneo español.

Embarcarse en la corriente de la Historia, para Manuel Jaén y el SKOL, tenía una connotación optimista sobre las expectativas sociales y políticas. La definición de máquina mediante las relaciones entre el usuario y el equipamiento para la vida cotidiana incluye el lugar de borde o límite donde vive. Como señala John Berger en Cuatro Horizontes (una visita a la capilla de Ronchamp):

*" Le Corbusier que fue el más práctico, democrático y visionario de los arquitectos de nuestro tiempo (...) Los pocos edificios que llegó a levantar fueron todos prototipos para unas series que nunca se llegaron a construir. Representaba una alternativa a la arquitectura tal como la conocemos, (...) Fuimos a visitar de nuevo la Unité d'Habitation de Marsella. ¿Qué tal ha soportado el paso del tiempo? Me preguntan. Pues sigue siendo un magnífico ejemplo, aunque nadie lo haya seguido. Los chavales todavía se bañan en la pequeña piscina de la azotea, seguros, pero sin refinamientos, entre el mar y las montañas, en un escenario que, hasta este siglo, sólo podía imaginarse como un exuberante decorado (..)*

*Lo más importante de todo: el edificio es tan sencillo que fácilmente se da por supuesto; y esa era la intención de Le Corbusier. Miramos este edificio desde cierta superioridad, sí prefieren verlo así, porque, pese a su tamaño y originalidad, no sugiere nada mayor que uno mismo, ni gloria, ni prestigio, ni demagogia ni moral propietarista. No se excusa por vivir por debajo de uno mismo. Y esto, aunque empezó siendo una cuestión espiritual, en la práctica sólo fue posible como una cuestión de proporción."*

### **Biografía**

**Roberto Barrios Pérez** (Diciembre, 1959) Arquitecto.

E.T.S.A. M (P.M) MADRID [rbarrios@uma.es](mailto:rbarrios@uma.es)

**Premios Concursos de Arquitectura Nacionales:** (colegio oficial de Ingenieros de CCP. Granada; Colegio Coin. (Málaga. Consejería de educación. J. Andalucía; remodelación de Mijas. Plan fomit (fondo para la modernización de las infraestructuras turísticas). Mijas (Málaga); edificio usos múltiples. Málaga. Consejería de cultura. J. Andalucía; Teatro municipal. Alhaurín de la torre. (Málaga).J. Andalucía; Viviendas en Soliva, Ayto. Málaga; Viviendas en García Grana, Ayto. .Málaga.

### **Experiencia Docente:**

2.005/14

Profesor asociado. Área de construcción. ETSA. Málaga.

2.007/08

Ponente. Curso de verano "arquitectura y turismo". Universidad de Málaga.(uma).

Comunicador. I Congreso grandes maestros de la arquitectura contemporánea: Utzon. Universidad internacional de Andalucía (UNIA). Sevilla.

Comunicador. II seminario de debates de urbanismo y ordenación del territorio (DUOT).ETSA Barcelona (UPC).

2.008/09

Doctorando. Con tesis en elaboración. ETSA Málaga.

2.009/10

Subdirector del curso "CTE: un documento transversal", titulación propia. ETSA Málaga.

2012

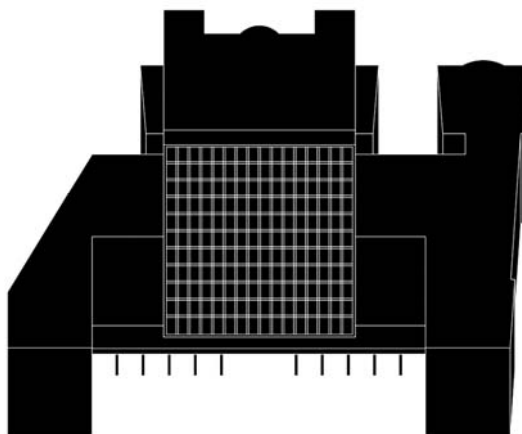
Comunicación . VIII Congreso internacional de la arquitectura moderna española, E.T.S.A Navarra.

**Blanes Pérez, Eduardo**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Proyecto Arquitectónicos DPA, Madrid, España, eduardo@jesusaparicio.net

**Dice Cabrero: “...yo he visto en Italia una cosa muy distinta...”**

## **Monumentalidad exterior frente a monumentalidad interior a través de la Casa Sindical**



Dos arquitectos, uno italiano y otro español, Libera y Cabrero, acuden a la ciudad de Roma, uno para quedarse y confrontarse con la ciudad y el peso de su Historia y otro para no olvidarla ante cada proyecto que surgiese a lo largo de su trayectoria. Frente a una misma realidad, respuestas semejantes cohabitan en dos contextos diferentes, que dan como respuesta dos arquitecturas que sitúan la idea de monumentalidad en el edificio público como concepto intrínseco a través de dos discursos paralelos.

Esta condición del edificio público monumental del primer racionalismo italiano, heredero de la Antigüedad Romana, fue el elemento extraído por Cabrero de la arquitectura de Libera, con sus propios matices<sup>1</sup>. Interesante será descifrar cada uno de los diálogos ocultos que surgirán entre ambos arquitectos.

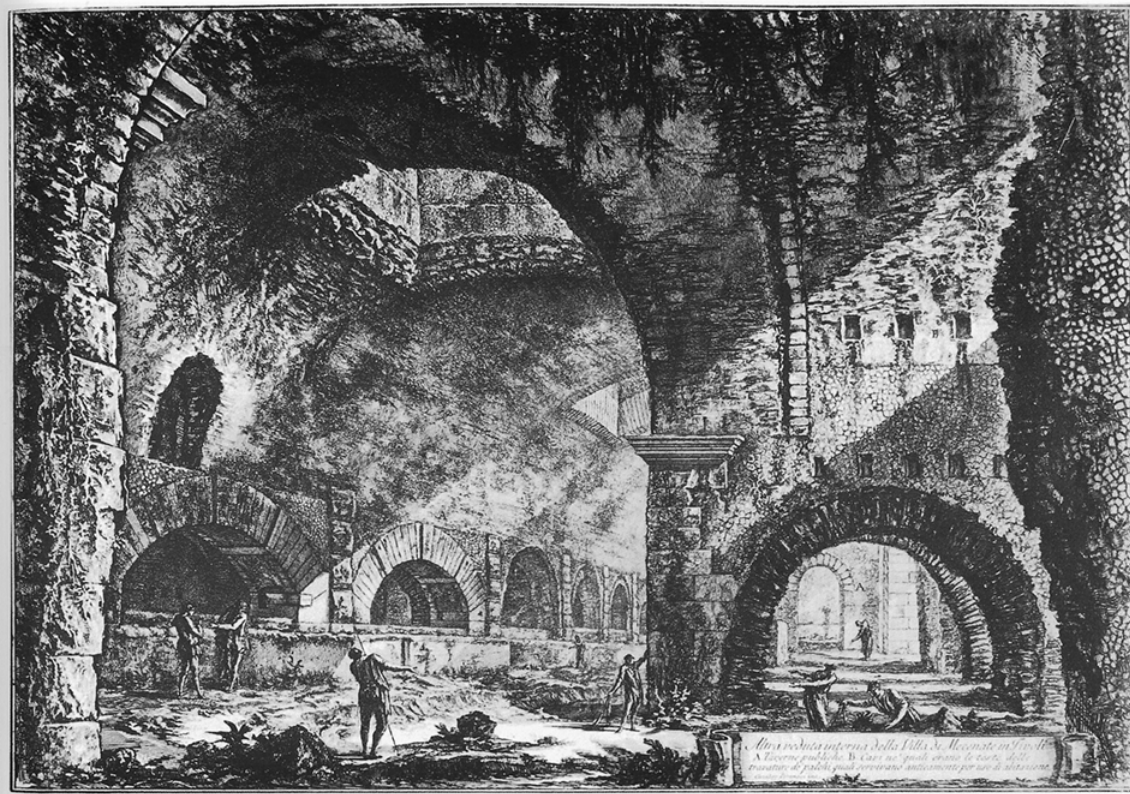
Bajo este panorama común de ideas universales, surgirán dos edificios, que serán objeto de estudio, por un lado, el Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, de Libera y, por el otro, la Casa Sindical, de Francisco de Asís Cabrero. Ambos edificios comparten una misma idea inicial, basada en la yuxtaposición de dos piezas arquitectónicas; por un lado, el basamento y, por otro, el gran cubo. En la relación y forma de entender ambas piezas, los dos arquitectos encontrarán su propia expresión arquitectónica. Si en el edificio de Libera, el gran cubo era perímetro y se vaciaba hacia el interior, recogiendo aire y luz, en el de Cabrero, el cubo se colmatará de programa y su perímetro se verá horadado en consecuencia. Este ejemplo servirá para demostrar las pequeñas variaciones que surgirán en torno a un tema común a ambos.

Cabrero aprenderá de Libera varios mecanismos proyectuales entre los que destacan el valor inmutable del plano y la fuerza gravitatoria vertical, no entendiéndolo como un espacio en sí mismo, como hace Libera, sino como un tipo arquitectónica que se basa en la observación del plano vertical. Este desfase presente, entre un vivir y un contemplar, es donde se separan las arquitecturas de Libera y Cabrero, pasando de un espacio con una condición eminentemente tridimensional como el de Libera, a uno bidimensional, de contemplación, a través de la plaza construida por el basamento.

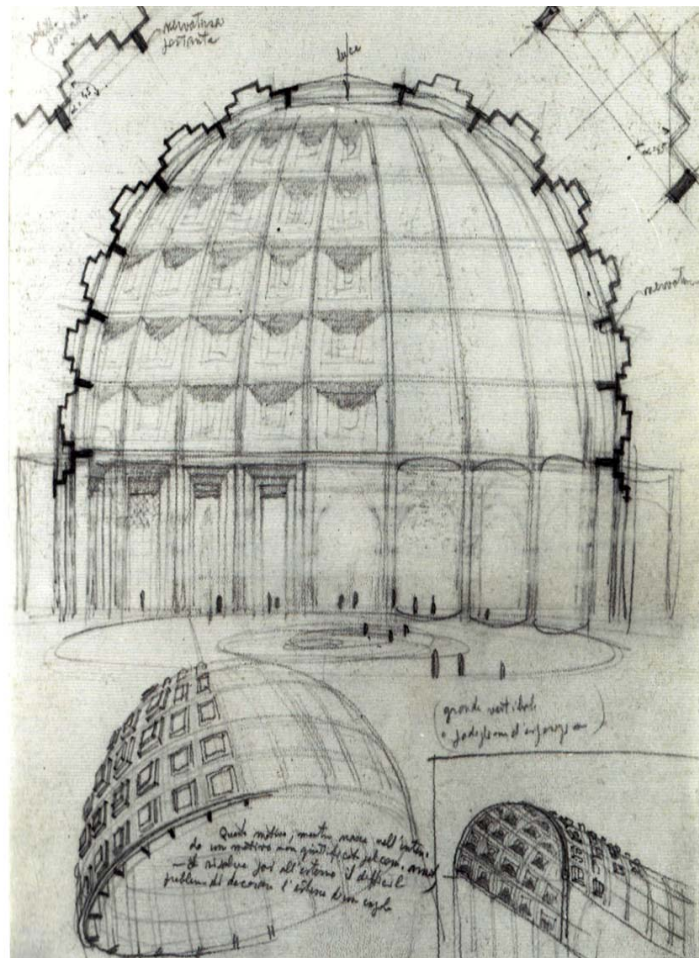
El artículo, por tanto, profundizará en las pequeñas variaciones que surgirán entre ambos arquitectos, a través del edificio de la Casa Sindical de Cabrero, como gran referente, que han sido capaces de buscar la modernidad a través de espacios arquitectónicos que se ligan con las fábricas más absolutas de la Historia de la Arquitectura.

**Palabras clave:** Libera / Sindicatos / Ricevimenti / Cubo / Roma / Cabrero

<sup>1</sup> A raíz del viaje de Cabrero a Italia, “...un arquitecto, educado en España, cualquier lección que recoja en el extranjero, al llevarla a la práctica lo hará en español: es innecesario preocuparse de hacerlo así, le saldrá arquitectura española sin querer...”.



[FIG.1] Veduta di Roma. Gian Battista Piranesi. 1760



[FIG.2] El Panteón en hormigón armado. 1925

## TEXTO

El secreto de fijar la atención sobre lo ajeno ha sido una práctica muy habitual para todo arquitecto que ha tenido la intención de poder profundizar sobre temas trascendentes para la Historia de la Arquitectura. Dos arquitectos, uno italiano y otro español, Adalberto Libera y Francisco de Asís Cabrero, distanciados en el tiempo por apenas nueve años, desarrollaron una prolífica actividad investigadora, teniendo como verdadera base de estudio la ciudad de Roma y toda su Antigüedad [FIG. 1].

En ellos, advertiremos puntos de contacto, invariantes o situaciones semejantes que harán que podamos descifrar su método de trabajo. Este se basó en la identificación de diferentes sistemas operativos que tuviesen un carácter universal y que al mismo tiempo pudiesen ser releídos en el futuro. Por esta razón, utilizarán el viaje como verdadero momento de estudio, donde poder establecer nuevas relaciones con el pasado. Será esta actitud propositiva las que les permitirá poder metabolizar cada una de las lecturas analíticas que hiciesen.

Libera y Cabrero combinaron cada elemento que vieron, alejándose de aquellos que únicamente pretendían discutir sobre lo que habían visto sus predecesores. Esta actitud será la que inundará la trayectoria de estos dos arquitectos distantes en el mapa europeo, pero absolutamente reconocibles dentro de una visión universal de la Historia de la Arquitectura. Esta misma posición será la que denunciará Paul Valery, en su interesante libro titulado *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, "...había pensado siempre, tal vez sin dudar, y donde los demás aún no veían nada, había mirado y combinado, no hacía otra cosa que leer con su espíritu..."<sup>1</sup>. Esta cualidad propositiva hará que cada uno de sus discursos sea entendido como verdadero punto de referencia para entender una vía de continuidad para la arquitectura contemporánea.

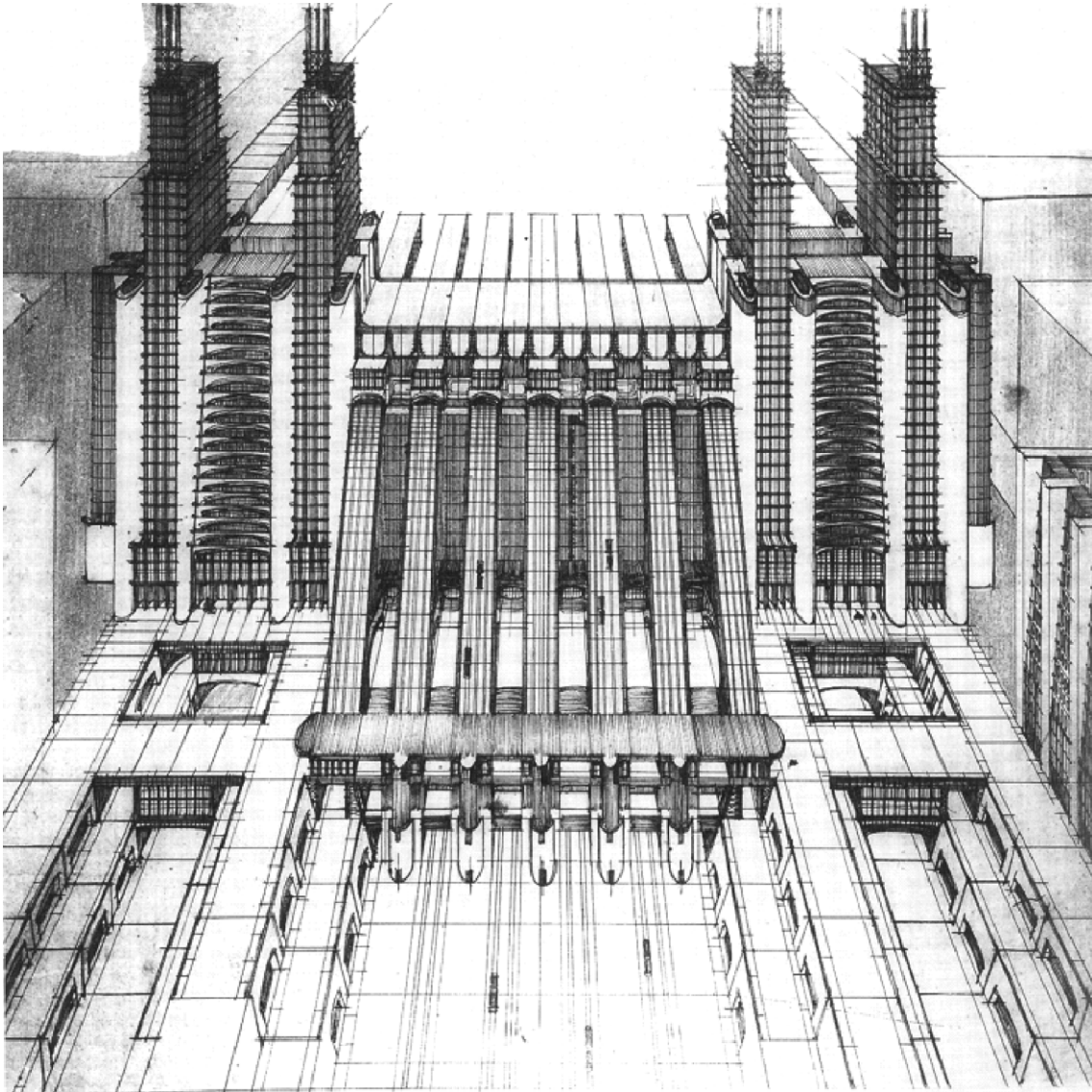
### 1. Una ciudad y dos arquitectos. En búsqueda de una monumentalidad moderna

La relación entre ambos proyectistas nace a través del viaje realizado por Cabrero en el año 1941 a Roma, ciudad a la cual solía referirse siempre con esta frase, "*A Roma, hay que ir a ver Roma*"<sup>2</sup>. Cabrero visitó diferentes lugares pero aprovechando su visita a esta ciudad, conoció a Adalberto Libera, momento desde el cual, la trayectoria de ambos podrá entenderse como una continua referencia transversal. Años antes llegó a la ciudad romana, este joven arquitecto del norte de Italia, que despojado de cualquier tipo de prejuicio, realizó en el año 1925, un pequeño dibujo, sin grandes aspiraciones, pero que asemejándose a las pinturas del Settecento del Panini, lo tituló "*el Panteón en hormigón armado*".

Este dibujo estudiantil se convirtió en el verdadero manifiesto de toda su obra arquitectónica futura. De él [FIG. 2] podemos obtener una doble clave de estudio, decisiva para la comprensión de la figura de Libera y de su fiel seguidor Cabrero, refiriéndonos a las llamadas familias espirituales de Henri Focillon. Por un lado, la apuesta por un determinado tipo arquitectónico, perteneciente a la Historia de la Arquitectura, como es el Panteón, afirmando la condición atemporal del tipo arquitectónico y descubriendo el valor de la materia como circunstancia definitoria del valor de tiempo en la obra de arquitectura. Por otro lado, esta otra observación no tiene que ver con el título del dibujo, sino con una pequeña anotación en el margen derecho del mismo que contiene las siguientes palabras, "...un grande vestibolo o un salone suggestivo..."<sup>3</sup>, donde un joven Libera dibuja el gran templo de la Antigüedad como un gran vestíbulo para personas, como un gran portal de entrada a una casa.

Ambas importantes observaciones fueron realizadas en el año 1925, momento en el cual, la crisis de la idea de monumento más presente se encontraba. Periodo en el que Antonio Sant Elia [FIG.3], en el año 1914, pronostica la imposibilidad de hacer convivir la obra moderna con la idea de monumento, "...Hemos perdido el sentido de lo monumental, lo ligero, lo estático, y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con el gusto por lo pesado y lo práctico, ..., ha llegado el momento de desembarazarnos de la fúnebre arquitectura conmemorativa; la arquitectura debe ser algo más vital y la mejor manera de alcanzar ese algo es derribar todos los monumentos y pavimentos monumentales, arcadas y escalinatas, ..." Es decir, un verdadero ataque a todos aquellos, quizás pocos en ese momento, que podrían pensar que la arquitectura moderna podía experimentar un camino de reactualización de la idea de monumento.

Este rechazo a la monumentalidad de la modernidad ortodoxa será la que provocará que otros críticos, como John Summerson se sume a esta corriente, "...Debemos aceptar, de buena gana y sin autocompasión, el hecho de que la arquitectura hoy no puede ser monumental... A excepción de iglesias y algunas otras pocas obras singulares, los tipos de edificios que necesitamos hoy no tienen capacidad



[FIG.3] La città nuova. Antonio Sant'Elia. 1914



[FIG.4] Espacio como membrana. Sigfried Ebeling. 1926



*para ser monumentales, porque allí donde vamos, hagamos lo que hagamos, vamos o actuamos como individuales*". Es sorprendente, como Summerson establece un paralelismo entre obra singular y monumentalismo, prácticamente descartando la posibilidad de alcanzar la monumentalidad con los edificios de uso y tipo moderno.

Decía Grassi sobre esto último, que para él, *"...la idea de monumentalismo no es otra cosa que la particular belleza de la misma. Y es esta cualidad la que la distingue. Si monumentalismo quiere decir condición de testimonio concreto y durable, ambas condiciones son propias de la arquitectura, más que cualquier otra forma de representación. Hasta el punto que me encuentro tentado de decir que la arquitectura es monumental por definición..."* Esta aportación llevada a cabo por Grassi, que debería de haber supuesto la no renuncia a la condición monumental de la arquitectura, no impidió que en los mismos años de Summerson, Lewis Mumford declarara la muerte del monumento del siglo XIX, reclamando una nueva monumentalidad.

En este contexto pesimista sobre el futuro de la idea de monumentalidad presente en la arquitectura moderna, comienzan a surgir críticos que generan un halo de esperanza. En el año 1943, Sert, Léger y Giedion escriben *"nueve puntos sobre la monumentalidad"* en los que se reivindica la función simbólica y casi de referencia colectiva que tienen estos edificios hacia las personas. Este manifiesto será imprescindible para entender el momento y la importancia del camino desarrollado tanto por Libera como por Cabrero, como posibles últimos eslabones de una continuidad histórica.

Los edificios llamados monumentales desde el siglo XIX y, sobre los que la arquitectura moderna se rebela, son todos aquellos edificios con ambición compositiva monumental pero que carecían de contenido. Es la exaltación de la forma por la forma, pero carentes de un fondo profundo. Libera comenzará un camino en el que adivinará un posible futuro que asegure la actualización de la idea de monumentalidad. Dice Libera *"...criterio diferencial en el desarrollo de la arquitectura a través de los tiempos, es que mientras hace un tiempo, el hombre vivía entre los volúmenes arquitectónicos, ahora vive SIEMPRE DENTRO de los volúmenes convertidos en elementos arquitectónicos..."*. Se produce, por tanto, un paso desde la mera composición arquitectónica a una nueva lectura del monumento como verdadero espacio interior.

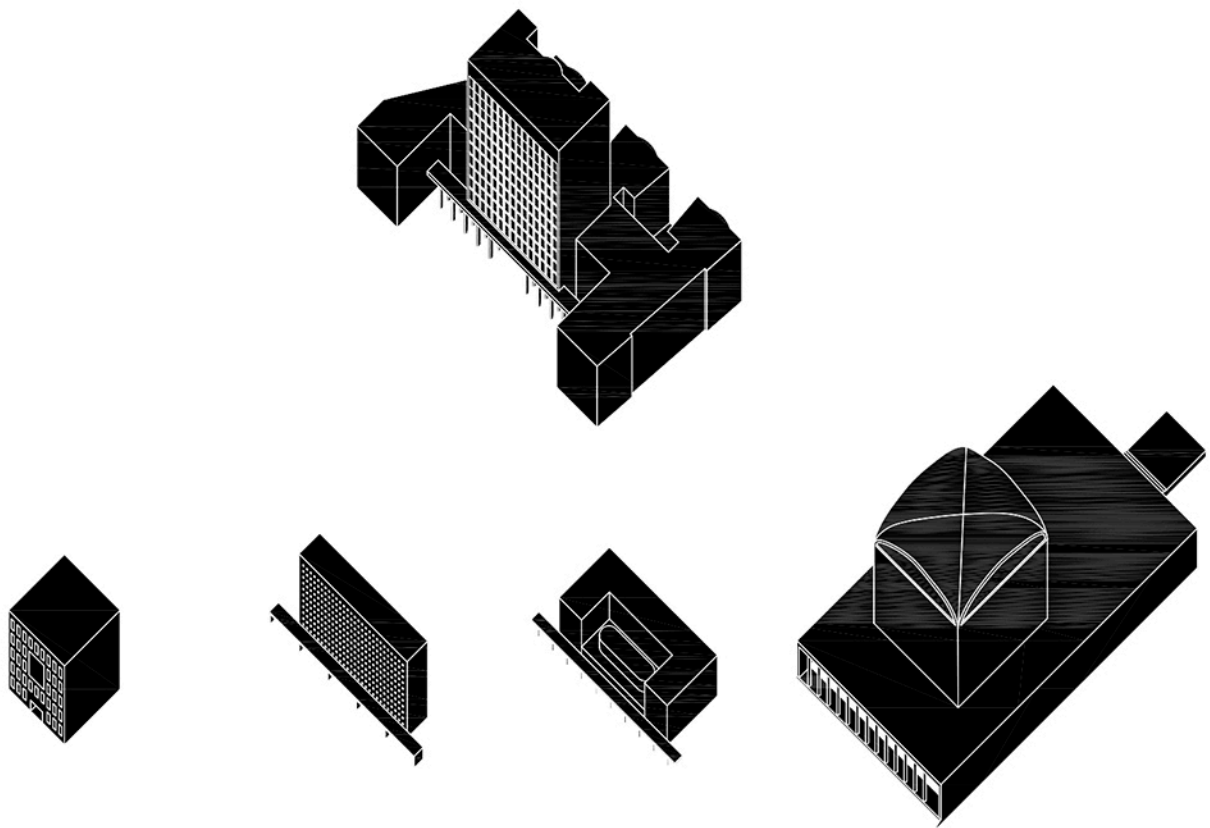
Libera entendió que la idea de monumentalidad en la época romana respondía a una doble condición, por un lado, una estabilidad monumental exterior y una expresividad espacial interior. Cabrero, a diferencia de Libera, se apoyó en la primera condición de estas arquitecturas romanas. Si a partir del concepto de monumentalidad se pueden extraer una serie de características propias a este, como es solidez, estabilidad, simplicidad, grandeza de idea, juego escalar, elaborada frontalidad, simetría o una determinada idea de orden establecido, limitaremos cada una de estas propiedades a la condición vertical de la arquitectura de ambos arquitectos.

En cuanto a lo vertical de la arquitectura, tanto Libera como Cabrero, se unieron en una defensa conjunta de la condición de respuesta sobre este plano que debía tener la arquitectura moderna. Porque evidentemente, uno de los motivos de crisis del monumento en la arquitectura moderna, tuvo que ver con la continua desaparición de la representación de fachada. Esta idea asimilada a una gran máscara, que sirve de elemento de transición entre espacio interior y exterior, entró en crisis o, como algunos críticos comentan, en evolución. La fachada del siglo XIX, del periodo neoclásico había sido acusada de estática, cuando en momentos pasados había sido un elemento arquitectónico activo en su relación con la ciudad (véase Francesco Borromini). Este fue el verdadero origen de la crisis del elemento de fachada [FIG.4].

Hasta un determinado momento, la arquitectura había estado basada en la yuxtaposición de piezas, donde siempre había existido una de ellas, que servía para resolver la continuidad entre un espacio interior y otro exterior (por ejemplo el pórtico de entrada al Panteón). Sobre la importancia de esta, Colin Rowe decía *"...mientras la planta como documento dirigido a la mente, siempre será el concepto básico, la superficie vertical, como presentación dirigida al ojo, va a ser siempre la impresión primaria, la que determina el comienzo de la comprensión..."*. ¿Es insoluble la idea de monumentalidad con la de fachada? ¿Todo edificio que no tiene fachada puede llegar a ser monumental? ¿La ausencia de la fachada, de la ausencia de diálogo entre exterior e interior, ha degenerado en una pérdida de la arquitectura? ¿La ausencia de fachada implica la no representación del edificio?

A esto intenta responder Francisco de Asís Cabrero con su edificio de la Casa Sindical. La condición del edificio público monumental del primer racionalismo italiano, heredero como hemos dicho anteriormente de la Antigüedad Romana, fue el elemento extraído de la arquitectura de Libera, pero otorgándole una visión personal, como recogen sus palabras a propósito del viaje 4, *"...un arquitecto, educado en España, cualquier lección que recoja en el extranjero, al llevarla a la práctica lo hará en español: es innecesario preocuparse de hacerlo así, le saldrá arquitectura española sin querer..."*. Como veremos más adelante, en el edificio surge el valor del material como instrumento de nacionalización de la obra arquitectónica.

Porque, efectivamente Cabrero, no solo actualizó la idea de monumentalidad a la modernidad, sino que supo separarse de su compañero de viaje, Libera y, adaptarse a la condición nacional. El viaje de Cabrero a Roma, se produjo en un momento en el que Adalberto Libera ya había realizado cuatro proyectos que pudieron tener un gran impacto sobre el joven Cabrero. El primero de ellos será el edificio postal de Via Marmorata, realizado en 1932, más tarde, el pabellón de la Exposición Universal de Bruselas de 1935, el



[FIG. 5]. Axonometrías Casa Sindical, Ayuntamiento Aprilia . Pabellón Italia, Bruselas . Edificio Postal, Roma .  
Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, Roma



[FIG. 6] Maqueta Casa Sindical

ayuntamiento del plano regulador de Aprilia, realizado en 1936 y, por último, el Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, realizado en 1942 [FIG.5].

En todos ellos, se observa una composición de base similar. Una eminente puesta en valor del plano vertical mediante diferentes mecanismos. Por un lado, en el edificio postal, un gran lucernario que reafirma la condición de iluminación cenital del espacio central del edificio postal, por otro lado, el paralelepípedo vertical de gran altura perforado mediante pequeñas aberturas que hacen vibrar la fachada del volumen, reafirmando dicha condición vertical, con la superposición de los elementos verticales propios del fascismo. Finalmente, tanto en el ayuntamiento del plano regulador de Aprilia (que tiene un enorme parecido con el conjunto de Béjar de Cabrero) como en el Palazzo dei Ricevimenti, emergen dos volúmenes puros, uno horadado, al modo de la Casa Sindical y, por el otro el de la Sala dei Ricevimenti que enfatizan la condición vertical de estas arquitecturas.

Estos mecanismos, en su condición de piezas de arquitectura representativas, recuperan la idea de monumentalidad. En esta línea de tiempo establecido entre estas obras, se sumará el edificio de la Casa Sindical [FIG.6]. Esta obra realizada en el año 1951, posee por tanto, estas características que le hacen vincularse con una apuesta por el sistema bidimensional, del trilito griego o adintelado, propio del Partenón, frente a la cualidad tridimensional de la arquitectura clásica romana, recuperada por Libera, con los numerosos espacios interiores en planta central que plantea. Podríamos decir casi, que la idea de la arquitectura griega tiene más que ver con el espacio contemplativo, casi bidimensional, frente a la condición más estereotómica y, por tanto, más de espacio interior y tridimensional de la arquitectura romana.

En ambas arquitecturas, como en las de los arquitectos clásicos, todo surge de una absoluta unidad de sus concepciones arquitectónicas. La racionalidad está dominada por un espíritu generativo unitario que no se abandona a la causalidad, sino que trata de reconducir todo hacia un resultado que ponga de manifiesto cualidades como la simplicidad, la unidad o la eliminación de todo aquello que es epidérmico o superfluo.

## **2. Un arquitecto de espacio interior**

Bajo este panorama común de ideas universales que ambos arquitectos persiguen, como la idea de estabilidad o monumentalidad exterior de sus arquitecturas, en su relación con la ciudad, Libera en el Palazzo dei Ricevimenti e Congressi se relacionará directamente con ese dibujo realizado en el año 1925, donde le interesa el reverso del espacio, de un espacio lo suficientemente autónomo respecto al resto de las piezas del edificio. Un reverso del espacio sin referencias. Esto sucede en la gran sala dei Ricevimenti [FIG.7], que, en palabras de Libera, es donde se resume todo el edificio, surgiendo como un gran templo o como una verdadera basílica.

Un lugar interior donde el espacio de planta central está construido a escala humana, una escala que entra en contacto con las dimensiones inmensas del gran vacío construido, que no hace sino imponer al ser humano el sentimiento de su propia medida. Se conforma como un gran lugar de contemplación, de preparación, en definitiva, un gran espacio para el hombre, que a modo de gran palio acompaña al visitante, hacia la secundaria sala de congresos. Porque en este espacio es el hombre el que se reposiciona al centro de la escena, viéndose bañado de una luz, que es elemento vivo, susceptible de entrar en el ciclo propio de la metamorfosis del espacio, a través de una gran bóveda celeste que levita sobre el plano del suelo habitado por los hombres y rehundido apenas 100 centímetros. Dentro de la gran sala, las referencias desaparecen y solamente la inmensa bóveda que levita pone en relación al hombre con el exterior, construyéndose un espacio de absoluta abstracción.

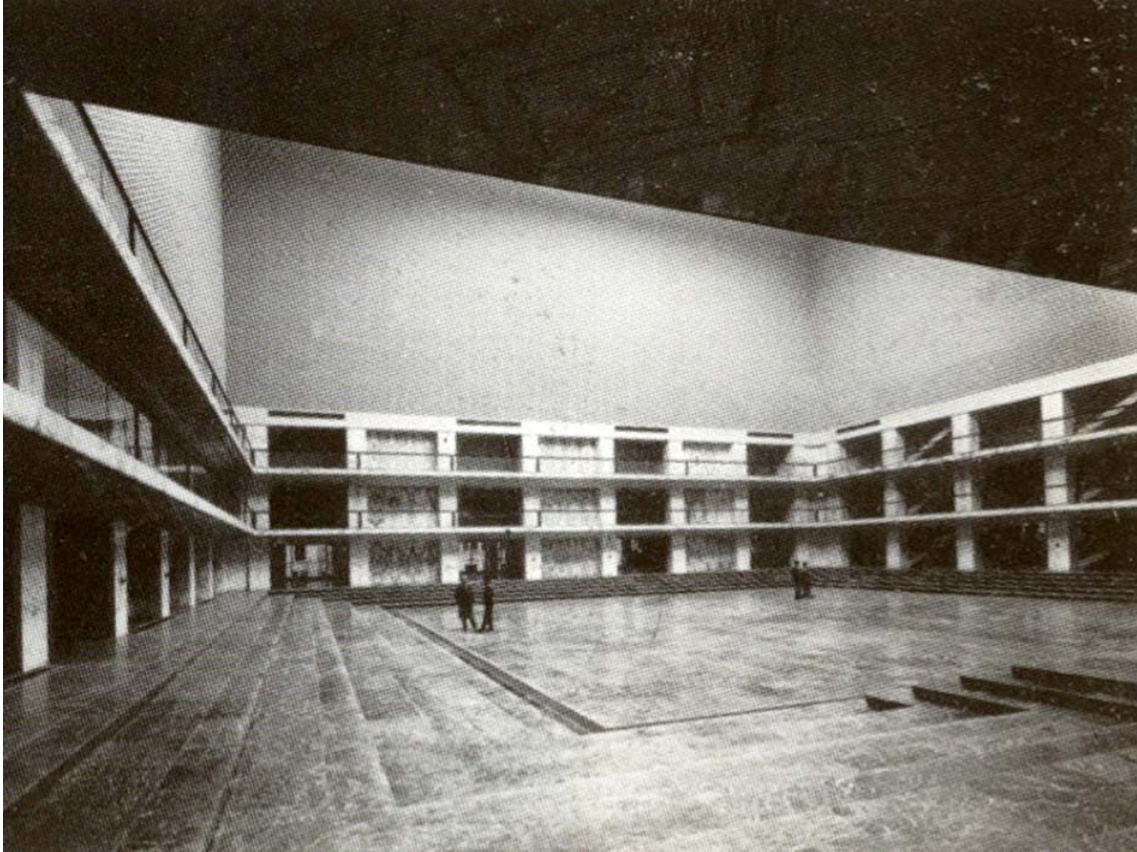
Cabrero visitó la construcción de este edificio y seguramente prestaría atención a la singularidad de este espacio interior, de este lugar cubierto a modo de gran plaza cubierta o de casa con techo protector, que posteriormente él mismo desarrollaría en su propio palacio de cristal y, que igualmente fue perseguido por Mies Van der Rohe, en su Convention Hall o en su Neue National Gallery, pero siempre con esa peculiaridad presente en la arquitectura de Libera donde la dilatación del espacio tiene que ver con la vertical y no con la horizontal, presente en estas otras arquitecturas.

## **3. Un arquitecto de espacio exterior**

En la pregunta sobre si podían trazarse líneas de continuidad con el pasado a través del concepto de monumentalidad es donde reside gran parte del interés de planteamiento de Cabrero en la Casa Sindical.

En este sentido, el edificio es un buen ejemplo de relación entre un aprendizaje del pasado y un proyector futuro. Por diferentes razones es un buen ejemplo pero quizás la principal se encuentra en el uso al que era destinado el edificio. Un uso moderno, un edificio de oficinas, que combinaba dicha cuestión programática con la expresividad monumental del mismo. Hasta este momento se había entendido una determinada monumentalidad en los dos periodos antiguos más importantes, el griego y el romano. Eran dos formas de expresividad arquitectónica diferentes, como hemos visto anteriormente.

Si se analiza con detenimiento el proyecto entenderemos de la importancia de lo que hablamos. Lo que en dichos periodos de la historia, la arquitectura monumental había estado referida al templo, como pueden ser dos iconos de ese momento, el Partenón y el Panteón, más tarde, se trasladó al edificio



[FIG.7] Vista de la Sala dei Ricevimenti del Palazzo dei Ricevimenti e Congressi. Libera. 1942



[FIG.8] Vista del cubo horadado de la Casa Sindical

público, con carácter monumental. Cuando hablamos de edificio público nos referimos a Ayuntamiento, Biblioteca, Museo, es decir, seguía manteniéndose la idea de edificio colectivo ligado al carácter representativo y monumental de la ciudad. Si analizamos los grandes edificios públicos italianos, entenderemos como entre estos y su contexto físico más próximo existía una relación de continuidad muy importante. Lo que producía una reflexión sobre el carácter de una determinada fachada arquitectónica que respondiese a la demanda de ese espacio previo sobre el cual se vinculaba el edificio público.

De repente, el transcurso del cambio de programa hace cuestionar la composición. Si anteriormente, el edificio público, representante de la idea de monumentalidad hasta principios del siglo XX, era eminentemente un espacio interior que escondía la forma de iluminarse y sin necesidad de mirar hacia fuera. Ahora hablamos justo de lo contrario, la presión programática hace que la composición absolutamente clásica se vea alterada por el hueco [FIG.8]. Ya que el volumen puro se horada interviniendo un factor nuevo en arquitectura. Será la fachada densa, con umbrales de luces y de sombras.

Esta nueva situación es absolutamente interesante en la obra de arquitectura. Si extraemos algunos de los ejemplos más sugestivos, entendidos como antecedentes de esta arquitectura, como el Panteón, la Villa Rotonda o el Altes Museum. En todos ellos, existe un espacio interior propio de la arquitectura romana que no rechaza la idea de frontalidad o de fachada urbana necesaria para todos estos edificios. Esto no sucede en la arquitectura moderna. Se pone el énfasis en el espacio interior entendiendo que la fachada ha de ser un tránsito hacia el exterior de ese interior poderoso. Es ahí la reivindicación que hace Cabrero. Efectivamente, su alzado a la Castellana, de frente al Museo del Prado, es el resultado de una idea de interior, pero más por una cuestión programática que tensa la composición que de una imagen apriorística o preconcebida.

Tras este primer acercamiento a la cuestión basililar planteada por Cabrero, se avanza sobre la idea de monumentalidad presente en el edificio. Algunos críticos han reparado sobre el mismo, como el profesor Antón Capitel que dice *"...en el edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos se logra una idea monumental de gran pureza, preparada tanto para la gran escala urbana del Paseo como para la inmediata de su gran frente, y servidas ambas cuestiones con la regularidad, la pureza formal y la simetría a pesar de insertarse en un terreno irregular de la ciudad vieja..."* 5. Sin duda, esta característica de ser capaz de moldear la monumentalidad [FIG.9] a la propia ciudad es un avance respecto a la idea de monumentalidad planteada por Libera y otros arquitectos, por entender la idea de que la arquitectura tiene la capacidad de contextualizarse a pesar de la enorme autonomía de sus arquitecturas. En este sentido, el edificio de Cabrero avanza varios pasos respecto al del Palazzo dei Ricevimenti e Congressi del EUR42.

Pero además de esta interesante idea introducida por Capitel, si consideramos el edificio como dos elementos diferenciados, como en el de Libera, con un gran basamento, de gran altura que se relaciona con los edificios aledaños y, por otro lado, el gran volumen, en este caso horadado, podremos observar como la composición no están similar, puesto que dicho basamento viene deformado para la disposición de un atrio de ingreso al edificio, generándose un retranqueo respecto al eje del Paseo del Prado. Este mecanismo arquitectónico asegura ya no solo la creación de dos planos verticales y una profundidad importante entre ambos, sino que plantea un espacio colectivo descubierto previo al ingreso al edificio.

Esta condición quizás le permite equilibrar la condición programática de partida, muy densa, para poder destensarse desde el inicio del edificio, del mismo modo que el que realiza el propio Libera en el Palazzo dei Ricevimenti e Congressi. La plaza cubierta de aquel edificio es transferida a este con una plaza descubierta al modo de la generada por Mies Van der Rohe en el Seagram de Nueva York. Asimismo, cabe decir que esta manipulación del entorno próximo por parte del edificio, presenta similitudes con el proyecto de edificio postal de Adalberto Libera en Roma, comentado anteriormente.

Si analizamos en esta misma línea argumental el segundo elemento de la composición, el gran cubo, observaremos las posiciones de partida en ambos edificios. Si en el edificio de Roma, el cubo es perímetro y se vacía en el interior, recogiendo aire, en el de Madrid, el cubo se colmata de programa y se horada el perímetro. Son dos condiciones absolutamente diferentes, pero que no reniegan sobre la condición de gran efigie monumental que ambos edificios poseen en su relación con su contexto más inmediato. Se trata de pequeñas variaciones sobre un tema común que es aceptado de forma universal por ambos arquitectos, porque en ese sentido *"...el cubo representa la integridad, porque sus dimensiones son iguales entre sí, inmediatamente comprensibles y dan al espectador la certeza definitiva y segura..."* 6.

En el cubo, Cabrero encuentra los valores inmutables del plano y la fuerza gravitatoria vertical, pero ya no como un espacio en sí mismo que vive de la vertical, sino como un tipo arquitectónico basado en la contemplación de la vertical. Este desfase entre un vivir y un contemplar es donde se separan las arquitecturas de Libera y Cabrero aún conservando numerosos puntos de contacto, es decir, se pasa de un espacio que se lee de forma tridimensional a un espacio leído de forma bidimensional. Este paso se acentúa con el carácter material dotado a la composición. Si en Roma, el edificio era abstracción material, a través del travertino, en el de Cabrero surge un orden material que avanza igualmente varios pasos en su cuestión moderna.



[FIG.9] Vista aérea de la Casa Sindical en relación con el contexto próximo

Tras estas cuatro observaciones críticas, es decir, la monumentalidad entendida como expresividad de una cuestión programática moderna, la contextualización del edificio monumental a su situación local, el espacio público de carácter colectivo adosado al edificio y, finalmente, la abstracción del plano vertical junto a la cuestión material, todas ellas presentes en el edificio de la Casa Sindical, reside la nueva modernidad planteada por Cabrero.

#### 4. Conclusiones

La aparición de la línea argumentada por Libera y por Cabrero supone un camino claro y sólido sobre el cual construir una posible contemporaneidad, donde la permanencia de valores inmutables relacionados con la idea de monumentalidad aseguran la atemporalidad de sus respuestas.

Pero lo sorprendente de todos ellos, se encuentra en la capacidad de adaptación al momento histórico en el que se recurren a ellos, es decir, en el que se materializan. Porque, efectivamente, estas cuestiones son capaces de mezclarse con la técnica moderna, de adaptarse a la situación de contexto próximo, de absorber un uso moderno, de relacionarse con el espacio público adherido o de llegar a abstraerse sin perder un ápice de todo el contenido conceptual que todos estos invariantes de la arquitectura poseen.

Se han tratado dos arquitectos que han entendido el valor de la estructura en la arquitectura como un elemento que se funde con la imagen del propio edificio, donde el hecho constructivo ha poseído una expresividad formal propia, donde los procesos técnicos y las necesidades portantes que la construcción lleva consigo han sido protagonistas de ambas arquitecturas.

Así lo confirmaba el propio Cabrero en un párrafo de su conocida obra llamada los Cuatro Libros de la Arquitectura, al referirse a Adalberto Libera, "*...paisajes de siempre, urbanos, fabriles, monumentales, arrabaleros, clásicos, descubren problemas arcanos de evidente exaltación estética. Entre las obras de arquitectura inscritas en tan imaginativa tendencia se reconocen las realizadas por Adalberto Libera...*" 7. En Libera, encontró Cabrero una mirada que aseguraba la relectura de los espacios arquitectónicos del pasado, como ya demostró el primero con ese pequeño dibujo realizado en el año 1925 que se titulaba el Panteón en hormigón armado. La vigencia del discurso presente en ese dibujo es el testimonio más claro de la lección arquitectónica presente en las ruinas del pasado que les hacen fundirse con las fábricas más absolutas de la historia de la arquitectura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Libera*. Roma. Ed. Editalia. 1975.
- BARREIRO PEREIRA, Paloma. *Francisco Cabrero, poeta de la esencia arquitectónica. La arquitectura bien hecha está fuera de discusión, pero es muy difícil*. Madrid. Arquitectura 301. 1995.
- BERGERA, Iñaki. *Racionalismo franciscano: Asís Cabrero, el clasicismo abstracto*. Madrid. Arquitectura Viva 100. 2005.
- BERGERA, Iñaki. *Rafael aburto. La otra Modernidad*. Madrid. Arqutesis. 2011.
- BUCHANAN, Peter. *Asís Cabrero y la Casa Sindical*. Madrid. Arquitectura Viva 4. 1989.
- CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís. *Francisco de Asís Cabrero*. Madrid, Fundación COAM, 2007.
- CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís. *Los Cuatro Libros de la Arquitectura*. Madrid. Fundación COAM, 2007.
- CAPITEL, Antón. *Abstracción plástica y significado en la obra de arquitectura de Francisco Cabrero*. Madrid. Arquitectos 118. 1990.
- CASA. *La Casa Sindical*. Madrid. Arquitectos 118. 1990.
- CLIMENT ORTIZ, Javier. *Francisco Cabrero. Arquitecto*. Madrid. Ed. Xarait. 1979.
- COLL BARREU, Juan. *Cabrero y el mar*. Pamplona. RA 8. 2006.
- ESTEBAN MALUENDA, Ana. *La difusión de la Arquitectura Moderna en España a través de sus revistas especializadas. Los casos alemán e italiano*. Pamplona. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. 2004.
- FLORES, Carlos. *Arquitectura Española Contemporánea*. Madrid. Aguilar. 1961.
- FULLAONDO, Juan Daniel. *Asís Cabrero y la Arquitectura de los 40*. Madrid. Nueva Forma 76. 1972.
- GAROFALO, Francesco. *Adalberto Libera*. Bolonia. Ed. Zanichelli. 1989.
- GIOVANETTI, Francesco. *Il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi*, en la revista "Civiltà", 21 junio 1940.
- GRASSI, Giorgio. *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*. Milán. Ed. Franco Angeli. 2007.
- GRASSI, Giorgio. *Una vita da architetto*. Milán. Ed. Franco Angeli. 2008.
- GRIJALBA, Alberto. *Cabrero: La arquitectura de Francisco Cabrero*. Valladolid. Universidad de Valladolid. 2000.
- LIBERA, Adalberto. *La Mia Esperienza di Architetto*. Lavis. Ed. La Finestra. 2008.
- LIBERA, Adalberto. *Adalberto Libera. Opera Completa*. Milán. Ed. Electa. 1989.
- LINAZASORO, José Ignacio. *La memoria del orden*. Madrid. Ed. Ácbar. 2013.
- MATA MEDRANO, Sara, NIETO, Fuensanta, SOBEJANO, Enrique. *Entrevista a Francisco de Asís Cabrero*. Madrid. Arquitectura 267. 1987.
- PONTI, Gio. *Lo Stile di Libera*. Revista Stile. 1942.
- ROGERS, Ernesto Nathan. *Adalberto Libera*. Revista Casabella Continuità 274. 1963.
- RUIZ CABRERO, Gabriel. *El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000*. Madrid. Tanais. 2001.
- QUILICI, Vieri. *Adalberto Libera. L'architettura come ideale*. Roma. Ed.Officina. 1981.
- VALÉRY, Paul. *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. México. Ed. Verdehalago. 2006.
- ZAMBONI, Andrea. *Dall'involucro all'invaso. Lo spazio a pianta centrale nell'opera architettonica di Adalberto Libera*. Tesis Doctoral. 2010.

## NOTAS

- 1 Ver en la *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, de Paul Valery. "...el misterio- el de Leonardo como el de Bonaparte o como el todo aquel que posee una vez la más alta inteligencia, está en que encontraron, entre cosas cuya ley de continuidad se nos escapa..."
- 2 Frase pronunciada a sus compañeros de generación a raíz de su viaje en Italia.
- 3 Anotación que aparece en el margen derecho del dibujo realizado por Adalberto Libera como estudiante de arquitectura en la Universidad de Roma.
- 4 Frase pronunciada a sus compañeros de generación a raíz de su viaje en Italia.
- 5 CAPITEL, Antón. *Abstracción plástica y significado en la obra de arquitectura de Francisco Cabrero*. Madrid. Arquitectos 118. 1990.
- 6 ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona. Poseidón. 1976
- 7 CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís. *Los Cuatro Libros de la Arquitectura*. Madrid. Fundación COAM, 2007.



Eduardo Blanes Pérez

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, ETSAG, donde fue profesor asistente durante el curso 2006-07 en Proyectos IV y Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la ETSAM. Actualmente, desarrolla su tesis doctoral titulada “la desacralización del templo en la arquitectura de Adalberto Libera” en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM.

Sus artículos como proyectos han sido publicados en diferentes publicaciones nacionales e internacionales, colaborando, profesionalmente, con el arquitecto Jesús Aparicio y a nivel docente con las unidades de Jesús Aparicio y José Ignacio Linazasoro.

## **EL PRIMER RACIONALISMO COMO EJEMPLO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO.** **Instituto Anatómico Forense, Sevilla.**

**del Bosch Martín, Cristina.**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, Universidad de Sevilla, España, [cristinadelbosch@gmail.com](mailto:cristinadelbosch@gmail.com)

### **Resumen**

En general, los edificios civiles racionalistas surgieron como objetos singulares sin pretensiones de ser protagonistas de la ciudad y rompiendo con la búsqueda del elemento conmemorativo. Se crearon desde la experimentación de conceptos como el espacio, la convergencia de funciones y el uso de materiales o técnicas constructivas novedosas.

Un buen ejemplo de esta arquitectura es el Instituto Anatómico Forense<sup>1</sup> de Sevilla. Se trata de una obra pionera, creada desde un trabajo de investigación sobre la arquitectura racionalista europea. Se diseñó para resolver una demanda social, sin pensar en el futuro<sup>2</sup> o vida del edificio porque no perseguía ser considerado un objeto de culto. Además, este edificio, adaptado a su realidad local, llegó a ser fuente de inspiración para futuras generaciones porque posee un significado propio, diferente y único, en el que la lectura de su articulación espacial es parte esencial de su autenticidad<sup>3</sup>. En un principio, combinaba la función docente y sanitaria para finalmente desarrollar sólo la actividad docente.

El Instituto Anatómico fue proyectado en una zona de crecimiento, con el objetivo de generar una ciudad ordenada y logró que en torno a él se construyese<sup>4</sup> la universidad y ciudad sanitaria norte. Este prototipo de edificio racionalista no intentaba resolver un problema estético o de apariencia y sí responder a una carencia funcional de la ciudad. No se buscaba la fachada monumental sino real, la que Loos definía como el reverso de la afectación artística y negación de cualquier engaño de la realidad<sup>5</sup>. El edificio refleja una clara premisa volumétrica que recuerda los trabajos realizados en los sanatorios racionalistas europeos. Su lectura exterior es unitaria y uniforme, contrastando con una planta irregular que resulta de la organización de las diferentes actividades y espacios contenidos.

Actualmente, se podría pensar que se ha transformado en un elemento obsoleto, con similar función, y que ha pasado desapercibido, sin generar nostalgia, ni aprecio social en la ciudad. Sin embargo, ahora es el momento de llamar la atención sobre él, tras este periodo de olvido<sup>6</sup>, recuperando sus valores arquitectónicos.

En el conjunto universitario construido durante estos años, podemos destacar una desacertada ampliación, ejecutada en detrimento de la forma del edificio y los espacios urbanos más inmediatos. Se trata de un trabajo irreversible, ejecutado sin un análisis previo que desequilibra su significado. El resto de afecciones existentes son patologías estructurales debidas a la utilización de inexpertas soluciones constructivas y una notable contaminación visual de sus fachadas por erróneas integraciones de elementos para instalaciones.

Este edificio intentaba reconciliar lo útil-funcional con lo artístico a través de la 'evolución' de un tipo de arquitectura y la 'renovación' de unos arquitectos. Los elementos figurativos arbitrarios desaparecieron por primera vez para dejar paso a una nueva ideología. Este ejemplo racionalista, desde la memoria de la ciudad y sin llegar a la historia, defiende su valor patrimonial al resolver un problema social y funcional desde la investigación y la experimentación.

**PALABRAS CLAVE:** arquitectura sanitaria, arquitectura docente, autenticidad, valor de uso, funcionalismo.

## INTRODUCCIÓN

“El arte moderno nos ha de ofrecer formas modernas creadas por nosotros mismos, que concuerden con nuestros conocimientos y nuestras actividades” (Wagner, 1993:54).

A principios del siglo XX y gracias al trabajo previo realizado por la primera generación de arquitectos del Movimiento Moderno, se desarrollaron diferentes teorías urbanísticas apoyadas sobre una base ideológica común. En términos como *Ciudad Funcional*<sup>7</sup> o *Cité Humaine*<sup>8</sup> se reflejaba la necesidad de descentralización y descongestión de los centros históricos para la búsqueda de una ciudad más eficiente, sostenible, independiente y menos caótica. Para alcanzar este objetivo, arquitectos como Lupiáñez defendían la ciudad “dispuesta y resuelta de una manera racional y adecuada para que el hombre pudiese desarrollar sus actividades, libre de criterios rutinarios, y dando entrada a los nuevos conceptos que el ritmo de la vida y, en especial, el maquinismo habían impuesto” (Jiménez, 1999:144). Luego, existía una reflexión intencionada sobre la necesidad de investigar sobre una arquitectura acorde con la nueva sociedad.

Si dentro de este contexto, nos centramos en los edificios públicos y analizamos los nuevos modelos, se puede comprobar cómo hubo una clara evolución arquitectónica, reflejo de aquella nueva situación social. Estos edificios civiles racionalistas surgieron como objetos singulares sin pretensiones de ser protagonistas y rompiendo con la búsqueda del elemento conmemorativo histórico. Se crearon desde la experimentación de conceptos como el espacio, la convergencia de funciones y el uso de materiales o técnicas constructivas novedosas y, en el caso de España, se adaptaron a realidades locales muy concretas. De esta forma, cada edificio y su contexto daban lugar a una realidad conceptual específica y, geográficamente, diferente.

Hoy, estas ideas se han transformado en las cualidades que definen el valor de autenticidad<sup>9</sup> del objeto patrimonial racionalista. Lamentablemente, una gran parte de estos edificios se ha perdido y algunos elementos ejecutados durante la primera mitad del siglo XX presentan importantes patologías. Durante el proceso de conservación y mantenimiento, aquellas cualidades que los hacían destacar se han transformado en sus puntos más débiles. La falta de práctica en la aplicación de algunas técnicas constructivas o la inexperiencia sobre los materiales empleados han hecho que algunos edificios hayan visto amenazada su estabilidad estructural.

Un buen ejemplo de esta arquitectura es el Instituto Anatómico Forense<sup>10</sup> de Sevilla. Se trata de una obra pionera, creada desde un trabajo de investigación sobre la arquitectura racionalista europea<sup>11</sup> del momento, que nunca pretendió ser la referencia ideal ni perfecta a seguir. Simplemente, se diseñó para resolver una demanda social, sin pensar en el futuro<sup>12</sup> o vida útil del edificio porque no perseguía ser considerado un objeto de culto arquitectónico en sí mismo. El equilibrio<sup>13</sup> del proyecto con la realidad social fue uno de los principales objetivos a alcanzar por los autores. Sin embargo, este edificio, adaptado a sus circunstancias locales, llegó a ser fuente de inspiración de futuras generaciones de arquitectos y el inicio de una trayectoria profesional novedosa<sup>14</sup> dentro de un contexto principalmente regionalista.

Inicialmente, el Instituto Anatómico fue concebido para combinar la función docente y académica junto con la sanitaria, mejorando las instalaciones asistenciales existentes en la ciudad en 1935. Con el tiempo, la demanda del uso asistencial se incrementó notablemente y fue independizada para, finalmente, liberar al edificio del estrés funcional y desarrollar sólo la actividad docente. No obstante, hay que destacar que esta unión de usos y espacios, diferentes e incluso opuestos, fue uno de los principales condicionantes del diseño. En las memorias del proyecto original, redactado a principios de los años 30, se puede comprobar cómo los arquitectos diseñaron desde “la división por planos horizontales las distintas actividades agrupadas según la analogía de sus servicios; y, por planos verticales, los espacios correspondientes a enseñanza y los destinados a investigaciones” (Jiménez, 1999:253). Porque creían que la distribución debía “permitir el que los investigadores pudiesen trabajar sin ser molestados y que al mismo tiempo los estudiantes guardasen estrecha relación con los asistentes y ayudantes” (Jiménez, 1999:253) como parte indispensable del periodo académico universitario.

Se podría considerar una reacción lógica que con el paso del tiempo el significado de los edificios, principalmente públicos, “empiece a ser considerado de forma diferente. La propia dinámica de la existencia hace que cada generación no tenga necesariamente que hacer uso, modificar o conservar intacto el universo entero de cultura material con el que se relaciona. Una parte de los objetos que aguantan el paso del tiempo se tornan obsoletos porque otros objetos nuevos hacen la misma función; otros son arrinconados (...) mientras que otros pasan totalmente desapercibidos (...) En realidad, una parte de los instrumentos, lugares, estructuras y objetos presentes en el territorio concreto habitado por los individuos de una determinada generación pasarán de largo. Paralelamente, hay cosas que despertarán de nuevo la atención sólo tras un lapso de olvido y se impondrá en aquel momento la urgencia del rescate del pasado (...) El uso de objetos, el desuso, el re-uso y el cambio de uso son procesos normales que afectan en todas partes las relaciones individuo-objeto” (Ballart, 1997:19). Al aplicar este concepto de uso del edificio al Instituto Anatómico se puede comprobar que al no estar incluido dentro del

patrimonio histórico protegido y reconocido socialmente, ha sido fácilmente modificado y olvidado sin llegar a formar parte de la historia de la ciudad ni generar en ningún momento la relación individuo-objeto.

Generalmente, la arquitectura pública racionalista “persigue una meta más amplia que el valor estético. Se abandonaron las líneas de trabajo cuyo origen fuese exclusivamente la creación personal del autor (...) el racionalismo es el reflejo de la unión teoría-práctica y el compromiso de mejorar la realidad social” (del Bosch, 2016). Este objetivo se alcanzaba desde la configuración y la articulación de espacios que definirán la autenticidad<sup>15</sup> y valor del objeto racionalista. En nuestro caso, espacialmente, el Instituto Anatómico muestra una rotunda volumetría e imagen exterior sin simetrías, lo que no facilita una lectura volumétrica funcional intuitiva (Fig.1). Se trata de una agrupación de espacios con uso preestablecido entorno a un núcleo de comunicación vertical que vertebra el edificio, alcanzando un significado propio, diferente y único.

Inevitablemente, para valorar correctamente el concepto del edificio racionalista es imprescindible poseer la capacidad funcional de captar este espacio en su percepción más amplia sin ornamentos<sup>16</sup> ni artificios (Fig.2). Esta valoración se debe realizar exterior e interiormente porque “existe una relación directa y complementaria entre la parte material del edificio y la inmaterial. El espacio tiene un carácter dinámico e imprescindible en la definición de lo construido” (del Bosch, 2016) lo que provoca que esta arquitectura sea formalmente vulnerable, sensible y fácilmente modificable si no es acertadamente comprendida.



Fig. 1. Fachada principal del conjunto desde el acceso principal, avenida Sánchez Pizjuán.

Fig. 2. Detalle del acceso principal, avenida Sánchez Pizjuan.

Imagen: C. del Bosch (2016).

## ANÁLISIS DE LOS VALORES Y CRITERIOS DEL PROYECTO

“La ciencia del arte sólo contempla los edificios que contienen algo que merezca su reflexión, y es a éstos a los que llama monumentos arquitectónicos” (Gadamer, 2012:207).

Actualmente, se podría pensar que el Instituto Anatómico se ha transformado en un elemento obsoleto, con similar función, y que ha pasado desapercibido sin generar nostalgia, ni aprecio social en la ciudad. Sin embargo, ahora “es el momento de llamar la atención sobre él, tras este periodo de olvido” (Ballart, 1997:19), recuperando sus valores arquitectónicos racionalistas.

Durante la redacción del proyecto, los arquitectos llegaron a justificar el emplazamiento del edificio, la organización funcional durante el periodo de ejecución y la planificación de obra estimada porque se deseaba realizar “su construcción sin que por ello dejase de funcionar el departamento anatómico y depósito de cadáveres que, aunque deficientemente, desempeñaba la labor que el nuevo Instituto no podía realizar hasta no quedar perfectamente terminado y dotado” (Jiménez, 1999:247). También se tuvo en cuenta que “el emplazamiento y forma del edificio no ocupase, de la parcela que se segregaba de la huerta del Hospital, más superficie que la realmente indispensable, rodeándole de espacios libres que permitían el desarrollo futuro del establecimiento y que, por el pronto, podían quedar como jardines provisionales o zonas de expansión y aislamiento que, llegado su día si así se consideraba preciso, pudieran servir de enlace con otros pabellones” (Jiménez, 1999:249). En resumen, se creó un edificio ideado para generar ciudad en su entorno más próximo sin “constituir un estorbo para futuras construcciones y aún para su propia expansión” (Jiménez, 1999:249). El conjunto se podría ampliar mediante una serie de pabellones universitarios, independientes pero conectados y relacionados funcionalmente.

El resultado final ha sido la actual Facultad de Medicina y ciudad sanitaria norte (Fig.3). Afirmamos que las premisas iniciales se cumplieron y dentro de las zonas de crecimiento previstas, se construyó un tejido urbano ordenado<sup>17</sup>, creado sin aspiraciones estéticas o de apariencia pero sí funcionales (Fig.4). Se llegó a un justo equilibrio aunque la falta de iniciativa para continuar con el trabajo teórico inicial ha terminado arrojando una zona urbanísticamente saturada.

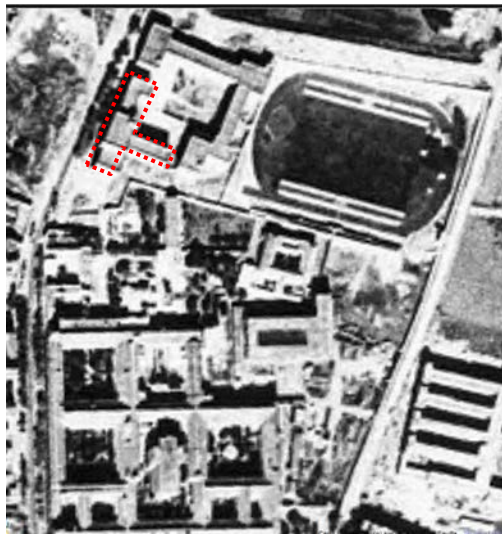


Fig.3. Imagen aérea de Sevilla, vuelo americano, 1956. Imagen: [www.sig.urbanismosevilla.org](http://www.sig.urbanismosevilla.org) [09.02.2016]



Fig.4. Orto-foto IDE Andalucía, Sevilla, 2010-2011. Imagen: [www.sig.urbanismosevilla.org](http://www.sig.urbanismosevilla.org) [09.02.2016]

Cuando el observador llega a un edificio siempre enfatiza aquello que ve en primer lugar, el significante<sup>18</sup> del edificio. Su parte material se desarrollará como “el arte visual de organizar volúmenes en el espacio tridimensional (...) la noción de espacio tridimensional se transfiere a un mundo de objetos destinado a ser habitado, y no exclusivamente contemplado, pasa a cubrir propiedades nuevas tanto en el mundo físico como en el visual” (Arnheim, 1992:103). En la materialización o apariencia visual del Instituto Anatómico no se puede contemplar la fachada monumental sino real, la que Loos definía como “el reverso de la afectación artística y negación de cualquier engaño de la realidad” (Aracil y Rodríguez, 1988:133). Se refleja una clara idea volumétrica que recuerda los trabajos realizados en los sanatorios racionalistas europeos.

Su lectura volumétrica exterior es unitaria y uniforme, contrastando con una planta irregular que resulta de la organización de las diferentes actividades y espacios contenidos que perseguían “la orientación adecuada de todas y cada una de las dependencias que componen el conjunto. Dichas dependencias no tienen la misma función y (...) requieren para su mejor funcionamiento una determinada orientación que asegure una iluminación constante y sin variaciones durante la mayor parte del día” (Jiménez, 1999:250). Destaca su eje vertical, organizador de todo el conjunto, que contiene la escalera principal, único elemento común de todo el edificio, y a la que se vuelcan las zonas de aseos y los diferentes espacios horizontales de comunicación y distribución.

Funcionalmente, el edificio cuenta con tres grupos de sectores contenidos en los tres volúmenes que forman el edificio (Fig.5): área de laboratorios-investigación, zona de aulas-docente y espacios para preparación de cadáveres-duelos. Originalmente, existía una diferencia de revestimientos y acabados entre estas zonas<sup>19</sup> pero, hoy, ha desaparecido y se ha producido una homogeneización y desvirtuación de los mismos. Probablemente, una gestión del edificio coordinada y planificada habría podido conservar este gesto distintivo que tenía una clara intención para diferenciar sectores y usos.

Dentro del conjunto universitario construido, se debe subrayar una desacertada ampliación, ejecutada durante los años 60-70 y motivada por la falta de espacios y el estrés funcional por contener múltiples actividades. Esta acción fue realizada en detrimento de la forma original del edificio y su relación con los espacios urbanos más inmediatos (Fig.6), destruyendo parte de los objetivos marcados por los autores en la redacción del proyecto.

Se trata de un trabajo irreversible, ejecutado sin un análisis previo del área que desequilibra el significado del Instituto Anatómico. Según Benjamin, el “aura” del objeto - obra de arte, que es uno de sus valores simbólicos, ha sido desvirtuada porque el espacio exterior que rodeaba al edificio y generaba un punto de encuentro para docentes, ha desaparecido al ser reducido y transformado formalmente. El edificio se abrió al exterior y este espacio libre actuaba como “vehículo vacío preparado y con capacidad para llenarse de cosas. Porque conscientemente o no, la gente deduce esta noción de espacio de su propia visión del mundo, y a menos que sean psicólogos, artistas o arquitectos, es improbable que lleguen a plantearse el reto de ponerla en tela de juicio (...) El espacio era para Platón una nada existente (...) como los objetos que podría contener. Y, en ausencia de

tales objetos, el espacio continuaría existiendo como un recipiente vacío e ilimitado” (Arnheim, 1978:13). Luego, este espacio libre, que podía considerarse vacío, ha sido deformado y estrangulado por dicha ampliación, destruyendo el orden y diálogo creado entre los pabellones universitarios.

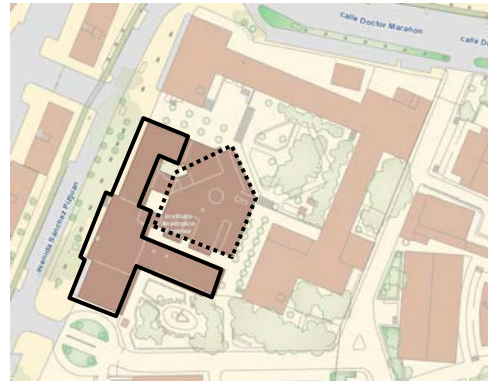
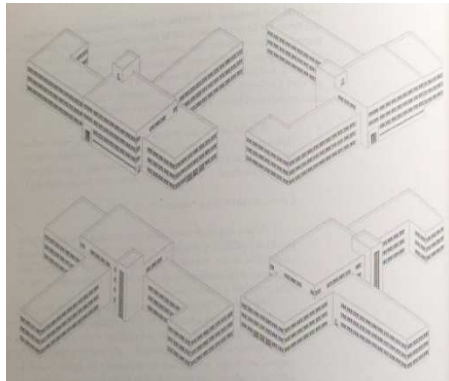


Fig. 5. Volumétricas. Vistas axonométricas del Instituto Anatómico.

Imagen: (Jiménez,1999:272)

Fig.6. Planimetría del Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas, Dirección General del Catastro.

Imagen: [www.siq.urbanismosevilla.org](http://www.siq.urbanismosevilla.org) [09.02.2016]

En general, en todo proyecto existe un “equilibrio función-forma adaptado a un programa. Cuando alguno de estos dos puntos se modifica, desaparece la armonía del diseño original. Normalmente, un incremento en la función-actividad puede destruir la forma-espacio” (del Bosch, 2016). En nuestro ejemplo, se comprueba como un edificio precursor ha visto alterada y transformada su imagen inicial. Esta modificación ha sido restada del espacio negativo<sup>20</sup> del edificio, provocando una desconfiguración del mismo. Este espacio que rodea al edificio “asumía la función activa de lo que ya no puede considerarse un espacio vacío de relleno (...) esto es lo que ocurre mientras consideramos la arquitectura exclusivamente como la relación entre lo que está ocupado por materiales construidos y lo que está libre de ellos. Pero, obviamente, la función del espacio negativo queda fortalecida ante el hecho de que en arquitectura los espacios abiertos constituyen el territorio de los ocupantes humanos” (Arnheim, 1992:106-108).

Junto con lógicas redistribuciones interiores ocasionadas por la falta de espacio, el edificio ha sufrido una serie de alteraciones provocadas por patologías estructurales, originadas por la utilización de desconocidas soluciones constructivas que lo llevaron a un estado de ruina que está siendo solucionado mediante un proyecto de intervención patrimonial integral; además, se puede apreciar una significativa contaminación visual de sus fachadas principales por erróneas integraciones de elementos para instalaciones que, en todo caso, son acciones reversibles (Fig.7); y, finalmente, se han realizado adaptaciones a las actuales medidas de seguridad para la protección en caso de incendio (Fig.8) en evidente detrimento de sus alzados interiores.



Fig. 7. Alzado posterior con integración de elementos de instalaciones.

Fig. 8. Alzado posterior con integración de elementos de seguridad en caso de incendio.

Imagen: C. del Bosch (2016).

Aunque, el Instituto Anatómico puede llegar a estar parcialmente irreconocible por las transformaciones sufridas. El edificio sigue siendo la suma del arte como abstracción formal (espacial) y la realidad funcional (prestación). Porque “cuando un edificio es una obra de arte no sólo representa la solución artística de una tarea arquitectónica planteada por un nexos vital y de objetivos al que pertenece originalmente, sino que de algún modo

retiene también este nexo de manera que su emplazamiento tiene algún sentido especial, aunque su manifestación actual éste muy alejada de su determinación de origen. Hay algo en él que remite a lo original” (Gadamer, 2012:207-208). Y, en nuestro edificio, los cambios interiores y exteriores son significativos, pero la idea inicial del proyecto sigue estando presente y es reconocible.

## CONCLUSIÓN. ANÁLISIS CRÍTICO DE SU VIGENCIA

“La palabra estilo (...) describe siempre el momento culminante de una época, es decir la cúspide de una montaña. Pero, en realidad, siempre es más correcto referirse a una época artística sin delimitarla con tanta precisión, es decir, hablar de la montaña entera” (Wagner, 1993:52).

En el racionalismo, los elementos figurativos arbitrarios desaparecieron por primera vez para dejar paso a una corriente que aportaba nuevos valores arquitectónicos. Entre ellos, se puede destacar el interés de los autores por desarrollar el valor funcional y de uso de un edificio. Esta búsqueda de utilidad se puede comprobar en la lectura de las memorias justificativas de los proyectos conservados. Y, hoy, gracias a ellos al analizar los documentos originales que justifican los razonamientos de las soluciones adoptadas, se comprueba la relación y justificación de la relación teoría y práctica.

La proximidad temporal de este patrimonio ha hecho que la falta de memoria destruya partes importantes e identificables del conjunto. En el Instituto Anatómico, se reconciliaba lo útil-funcional con lo artístico a través de la ‘evolución’ de un tipo de arquitectura (Fig.9 y Fig.10) y la ‘renovación’ de unos arquitectos que dentro de un contexto tradicional intentaban buscar una nueva expresión arquitectónica basada en ejemplos exteriores y no locales. Los autores, desde este trabajo disciplinar, iniciaron una “línea de continuidad racionalista, un particular (e internacional) modus operandi que, a poco que se profundice en el análisis del corpus de su obra, se encuentra en la práctica totalidad de la misma. Éste es un caso decididamente insólito dentro del marco arquitectónico sevillano” (Jiménez, 1999:309) donde la arquitectura regionalista disfrutaba de la aceptación social y era acogida como estilo tradicional. Ésta puede ser una de las razones por las que el Instituto Anatómico se suponía efímero, sin expectativas de futuro, porque no se ajustaba a la arquitectura reconocida. Sin embargo, su importante valor funcional y la capacidad de respuesta-adaptación a la demanda social han hecho que se consolide y, ahora, forme parte de la ciudad. Probablemente, si este objeto no hubiese estado creado para evolucionar y hubiese sido concebido como un elemento rígido y hermético, no habría podido generar a su alrededor este importante tejido docente y asistencial.



Fig.9 y Fig.10. Espacio interior, escalera principal.  
Imagen: C. del Bosch (2016).

Funcionalmente, los valores patrimoniales del Instituto Anatómico se han conservado y adaptado a las nuevas demandas educativas. Aunque, especialmente, los valores relacionados con la figura y el fondo generado por sus espacios se hayan destruido de forma parcial. El vacío que envuelve un edificio, espacio negativo, se transforma dinámicamente porque es “el campo de batalla pasivo donde se encuentran las fuerzas antagonistas” (Arnheim, 1992:105) materiales e inmateriales. Al igual que en el resto de las artes, el fondo del edificio se convierte en “generador activo de energía visual que contrarresta las fuerzas de las figuras y desempeña así una función positiva (...) el fondo asume una cierta responsabilidad en la forma material de la “figura”. De este modo, también el fondo se convierte en una figura y las relaciones entre ambos se reducen a una diferencia jerárquica. Los sólidos materiales de los edificios siguen siendo dominantes, pero el arquitecto tiene la posibilidad, e incluso la necesidad, de intercambiar temporalmente la relación entre la figura y el fondo como instrumento de

comprobación del espacio intermedio" (Arnheim, 1992:106). Esta evolución constante no es siempre negativa. Sin embargo, en el caso del patrimonio racionalista es necesario prestar especial atención a las posibles desvirtuaciones formales de sus espacios de transición porque una incorrecta intervención patrimonial puede restar de forma irreversible valores simbólicos del edificio.

En la lectura del Instituto Anatómico, se ha comprobado que en la arquitectura racionalista, "el concepto tradicional de obra de arte se ha ampliado (...) pero no subordinado a los valores estéticos como ocurría con el patrimonio histórico" (del Bosch, 2016), el número de características que lo definen se ha incrementado. Luego, hay que realizar un análisis específico de estos valores iniciales y conservar una cierta independencia en la relación arquitectura-tiempo para medir las transformaciones sufridas. Porque el edificio en sí, es el reflejo de un momento, de un tiempo constructivo y de un periodo concreto aunque siempre estará sometido a los cambios. Desde la imagen de evolución de estos primeros edificios racionalista, se puede valorar objetivamente el grado de acierto de los trabajos de intervención realizados hasta ahora. En 1923, Mies van der Rohe expresaba como "ni al pasado ni al futuro, sólo puede dársele forma al presente" (Mies van der Rohe, 1995:363-364) pero esta acción debe estar basada en el conocimiento teórico del objeto y en la experiencia de trabajos previos de intervención porque sólo desde el ejemplo podremos mejorar.

---

<sup>1</sup> Instituto Anatómico Forense (actual Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla), Sevilla, 1935.

Arquitectos: Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco. PGOU de Sevilla, 8 agosto 2008, Catálogo Periférico CP. 019, grado de protección C.

<sup>2</sup> "Las casas durarán menos que nosotros, cada generación deberá construir su propia ciudad" Sant'Elia, Antonio. Manifiesto de la arquitectura futurista ("L'architecture furista", Lacerba, 10 agosto 1914) en: *La arquitectura del siglo XX-textos*, Alberto Corazón, Madrid, Marchan Fiz, Ed. Simón. 1974, pp.80-86.

<sup>3</sup> The Nara Document on Authenticity, 1994.

<sup>4</sup> Instituto de Fisiología, Farmacología e Higiene, Sevilla, 1956-1960. Arquitecto: Alberto Balbontín de Orta.

<sup>5</sup> Aracil y Rodríguez, *EL SIGLO XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Ediciones ISTMO.1988. pp. 133-142.

<sup>6</sup> Ballart, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona: Ariel, 1997. p. 19.

<sup>7</sup> "El 2 de abril de 1935, Lupiáñez publica un proyecto de *Ciudad Funcional* como suplemento nº 1 del segundo número de la revista Hojas de Poesía" (Jiménez, 1999:143).

<sup>8</sup> "La Ciudad está hecha para la liberación de la persona humana y para que pueda realizarse. La ciudad material, la ciudad edificada deberá estar, pues, equipada de tal manera que facilite esta liberación en las mejores condiciones posibles, dados el lugar, la época y la raza (...) la persistencia familiar, o sea, la estabilidad de la persona humana, depende de su estabilidad física en un lugar y en un trabajo. En el caso general, los cambios de lugar y de estado social tienden a disgregar la persona y a matar el alma de la familia" (Le Corbusier, 1999:26).

<sup>9</sup> Autenticidad: "La conservación del patrimonio histórico bajo todas sus formas y en toda época se funda en los valores que se atribuyen a ese patrimonio" (Carta de Nara, 1994).

<sup>10</sup> Instituto Anatómico Forense (actual Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla), Sevilla, 1935.

Arquitectos: Gabriel Lupiáñez Gely y Rafael Arévalo Carrasco. PGOU de Sevilla, 8 agosto 2008, Catálogo Periférico CP. 019, grado de protección C.

<sup>11</sup> Previamente a la redacción de este proyecto, se realizó un "estudio comparativo en establecimientos de índole análoga existentes en el extranjero, entre los cuales figuran especialmente los que a continuación se indican: L'Institut d'Anatomie de l'Université Libre. Bruxelles; The Department of Anatomy. University College-London; L'Institut d'Anatomie. L'Université de Strasbourg; Department of Anatomy, Neuroanatomy and Histology. Washington; University School of Medicine. St. Lois Missouri; Die Interakademische Hirnforschungsanstalt. Budapest; Dutch Central Institute for Brain Research. Amsterdam; El Instituto de Anatomía Normal de la Universidad de Milán" (Jiménez, 1999:253).

<sup>12</sup> "Las casas durarán menos que nosotros, cada generación deberá construir su propia ciudad" Sant'Elia, Antonio. Manifiesto de la arquitectura futurista ("L'architecture furista", Lacerba, 10 agosto 1914) en: *La arquitectura del siglo XX-textos*, Alberto Corazón, Madrid, Marchan Fiz, Ed. Simón. 1974, pp.80-86.

<sup>13</sup> "La solución adoptada se basa en un criterio de equilibrio (entre lo ideal y lo posible) orientando el proyecto y de forma que con él queden satisfechas las necesidades actuales, dentro de un presupuesto de mantenimiento proporcionado, y sea factible, sin embargo, su ulterior desarrollo gradual, en estrecha concomitancia con las causas que lo exijan y los medios económicos disponibles" (Jiménez, 1999:246).

<sup>14</sup> Posteriormente, existieron otros ejemplos de arquitectura racionalista realizados en Sevilla por los mismos autores que muestran la evolución del trabajo iniciado en el Instituto Anatómico Forense. Entre ellos destacamos la Clínica para el Doctor Vázquez Elena en la Ronda de Capuchinos, 38 (1937).

<sup>15</sup> "Dependiendo de la naturaleza del patrimonio cultural, su contexto cultural, y su evolución a través de tiempo, los juicios de autenticidad pueden relacionarse a la validez de una gran variedad de fuentes de información. Los aspectos de las fuentes pueden incluir forma y diseño, materiales y substancia, uso y función, traiciones y técnicas, la localización y contexto, espíritu y sentimientos, y otros factores interiores y exteriores. El uso de estas fuentes permite elaborar la dimensión artística, histórica, social y científica específica del patrimonio cultural en examen" (Carta de Nara, 1994).

<sup>16</sup> En Ornamento y Delito (1908), Loos exponía como "la evolución cultural equivale a eliminar el ornamento del objeto de uso cotidiano. Creía con ello entregarle al mundo algo nuevo por lo que alegrarse, algo que no me ha agradecido. La gente estaba triste y andaba cabizbaja. Lo que les preocupaba era saber que ya no se podía crear un ornamento nuevo (...) cada época ha



---

tenido su estilo, ¿sólo la nuestra se quedará sin uno propio? Con estilo se hacía referencia al ornamento. Por tanto dije: "No lloréis. La grandeza de nuestra época radica en el hecho de que es incapaz de crear un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Hemos decidido finalmente prescindir de él".

<sup>17</sup> Posteriormente, se realizó la ampliación de la actual Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla formada por el Instituto de Fisiología, Farmacología e Higiene, Sevilla, 1956-1960. Arquitecto: Alberto Balbontín de Orta.

<sup>18</sup> "Siendo significado el tema que uno se propone y significante la demostración desarrollada con argumentos teóricos y científicos" (del Bosch, 2014).

<sup>19</sup> "Exteriormente, cada una de estas ramas o secciones se acusa de una manera clara y precisa, no sólo por su forma sino por los materiales empleados en su construcción, siendo el núcleo central o matriz de edificio, destacado como una masa de ladrillos aparentes de color rojo, que contrasta con el tono blancuzco de la piedra caliza de que van revestidos los paramentos de las tres alas o secciones anteriormente enumeradas" (Jiménez, 1999:252).

<sup>20</sup> El espacio negativo en la arquitectura: "El término espacio negativo fue inventado probablemente por los pintores ya que implica una concepción espacial más próxima a la experiencia de los artistas pictóricos que, por ejemplo, a la de los arquitectos. Sin embargo, tanto para pintores como para arquitectos, el "espacio negativo" denota lo contrario de lo objetos sólidos. Engloba el espacio que rodea a los objetos y los vacíos que quedan entre ellos" (Arnheim, 1992:102).

## Recursos bibliográficos

ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín. *EL SIGLO XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Ediciones ISTMO, 1988.

ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

ARNHEIM, Rudolf. *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Cátedra, 1992.

BALLART, Josep. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Ariel Patrimonio Histórico, 1997.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.

DEL BOSCH, Cristina. Absoluta validez de una arquitectura amenazada por una incorrecta acción patrimonial. Pérdida de sus cualidades espaciales. En: *I Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid. 2014.

DEL BOSCH, Cristina. EL 'ESPACIO NEGATIVO' EN LA ARQUITECTURA RACIONALISTA. En: *Arquitectura, Educación y Sociedad. Fórum Internacional*. Barcelona. 2016.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1994.

JIMÉNEZ, José María. *La arquitectura del movimiento moderno en Sevilla. Tres aportaciones cruciales de Gabriel Lupiáñez Gely*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999.

JIMÉNEZ, José María. *Cuatro ensayos en torno a la arquitectura racionalista en Sevilla*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2001.

LE CORBUSIER. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Apóstrofe, 1999.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

LOOS, Adolf. Mi escuela de construcción ornamento y educación. 1931. En: *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994, pp. 200-204.

MIES VAN DER ROHE, Ludwig. Edificio de oficinas ("Bürohaus" G nº1 julio 1923) en: Neumeyer, Fritz, Mies van der Rohe. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El croquis, 1995, pp. 363-364 (Mies van der Rohe-Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst, 1986).

WAGNER, Otto. *La arquitectura de nuestro tiempo: una guía para los jóvenes arquitectos*. Madrid: El Croquis, 1993.

## Sitios web

<http://www.docomomoiberico.com>

<http://www.iaph.es>

<http://sig.urbanismosevilla.org>

## Biografía

### Cristina del Bosch Martín

Arquitecta, ETSAS, Universidad de Sevilla-US (2005). Máster Oficial en Arquitectura, Rehabilitación y Patrimonio Histórico, por Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en colaboración con US (2006-2008). Suficiencia investigadora (2009). Doctorando en US. Inscripción de tesis doctoral (2011): *Instrumentos de intervención en el Patrimonio Arquitectónico del siglo XX*. Asistente honorario en Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, ETSAS, US (2014-2015). Autora de trabajos de investigación y artículos relacionados con *Patrimonio Arquitectónico del siglo XX, Racionalismo, Arquitectura Industrial, Valores Patrimoniales, Educación Patrimonial y Gestión Patrimonial*. Ha participado en congresos nacionales e internacionales, seminarios y jornadas sobre Patrimonio Histórico y Arquitectura Contemporánea.

## Razón y modernidad de la Universidad Laboral de Cheste (1967-1969)

**Autor: Juan BRAVO BRAVO, dr. arqto.**

Departamento de Composición Arquitectónica  
Universitat Politècnica de València (España)  
jbravo@cpa.upv.es

### Resumen

Las Universidades Laborales (UULL, 1950-79) constituyeron un peculiar sistema educativo profesional bajo la cobertura institucional del Ministerio de Trabajo y el patrocinio de las Mutualidades Laborales. Mediante esa privilegiada fuente de financiación, unida a su marcada autonomía, se dotó de sobresalientes medios e infraestructuras que le permitieron anticipar innovadores métodos pedagógicos y convertirse en uno de los principales escaparates de la política social del franquismo, pese a lo limitado de su alcance.

En el ámbito patrimonial, el sistema nos ha legado un conjunto de veintiuna sedes cuyo estudio global había permanecido pendiente hasta fechas recientes. Existía algún trabajo previo, bien monográfico sobre alguna de ellas, bien en el contexto de la trayectoria profesional de sus autores pero una documentación completa no llegó hasta septiembre de 2014 cuando se presentó una tesis específica a partir de la cual se ha reactivado cierto interés por dicho patrimonio, como puede deducirse de los numerosos estudios presentados en distintos foros especializados desde entonces.

De estos trabajos se deduce que estudiar las UULL supone estudiar el devenir de la arquitectura moderna en España pero, además, implica hacerlo de manera especialmente económica. Económica porque debido a su funcionamiento en régimen de internado, a sus generosas dimensiones y a la complejidad de sus programas, sus arquitectos probaron su destreza tanto en la resolución de funciones docentes como también residenciales, deportivas, de administración y servicios, etc. así como también tuvieron oportunidad de ejercitar todas las escalas de proyecto, desde la ordenación urbana hasta la escala de producto de determinados equipamientos o, incluso la gráfica de elementos de orientación e identificación pasando, claro está, por la arquitectónica. Por otro lado, su distribución cronológica permite observar la diversidad de respuestas de la arquitectura española frente a la modernidad internacional, desde los iniciales planteamientos alternativos de Gijón junto a las tímidas aceptaciones de Tarragona, pasando por las ortodoxas reelaboraciones de Cheste hasta llegar a la incorporación de revisiones procedentes bien de determinadas tendencias organicistas en Toledo o bien de innovadoras composiciones tipo *mat-building* en Huesca o Almería, por citar sólo algunos ejemplos.

En este significativo panorama, Cheste constituye una de sus piezas clave debido a su singular posición central, de características radicalmente modernas en cualesquiera de sus aspectos. Concebido como puerta de entrada al sistema, se diseñó para alumnos de edad inferior y en número claramente superior al del resto de establecimientos por lo que, en consecuencia, sus estándares son los mayores del sistema. Resulta asimismo singular la peripecia de su ejecución que incluyó un cambio de emplazamiento durante la subasta de las obras, lo que puede interpretarse como empírica demostración de la idoneidad de los principios racionales para resolver con acierto complejos programas a la vez que superando con éxito imprevistos de obra.

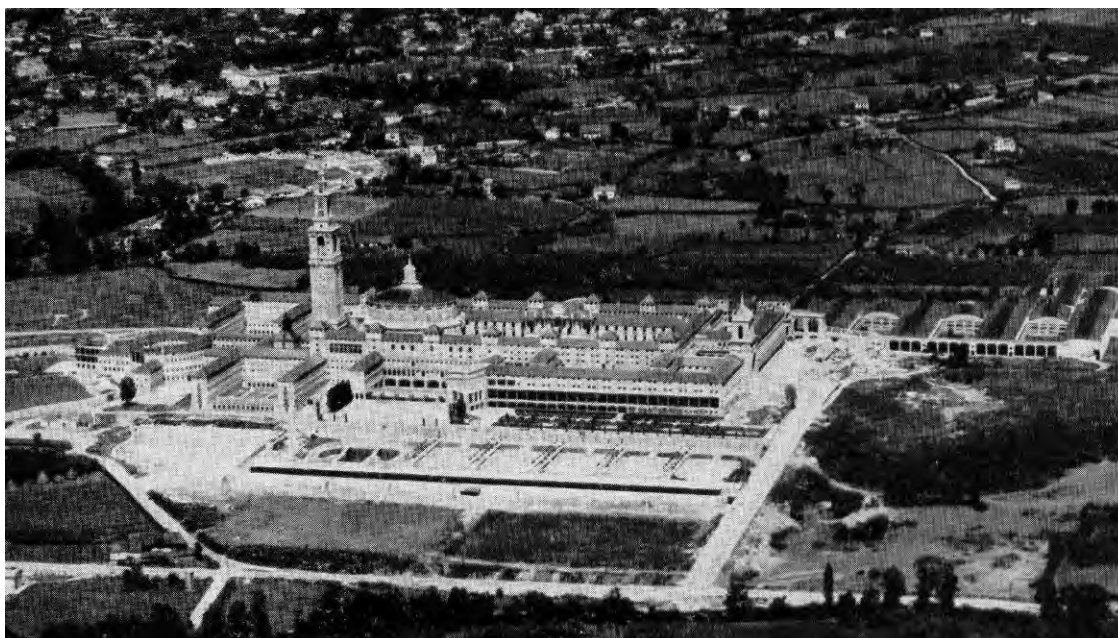
Lamentablemente, desde el desmantelamiento del sistema, el conjunto ha sido claramente infrutilizado y reclama un plan integral de mantenimiento y reutilización todavía pendiente que detenga su progresiva degradación, facilite su recuperación de algunas desafortunadas intervenciones de que ha sido objeto, a la vez que revitalice el aprovechamiento de tan valiosas y singulares instalaciones.

**Palabras clave:** Historia, arquitectura moderna, España, siglo XX

## Introducción

Las Universidades Laborales (en adelante UULL) constituyeron un sistema educativo de naturaleza profesional que, bajo la cobertura institucional del Ministerio de Trabajo, convivió en paralelo al sistema general amparado por el de Educación. Nacieron en 1950 por iniciativa de José A. Girón, al frente durante muchos años de la cartera de Trabajo, con el objetivo de nutrir el incipiente proceso de industrialización español de los imprescindibles cuadros medios de obreros cualificados. Al amparo del desarrollismo económico vigente durante las décadas de los sesenta y setenta, se fueron extendiendo hasta alcanzar un máximo de veintidós centros. Sin embargo, a partir de la Ley General de Educación de 1970, su autonomía y singularidad se redujo considerablemente lo que, unido a la crisis económica que frenó el proceso de desarrollo y a la decadencia del propio régimen político que las amparaba, vino a determinar su extinción en 1979, cuando uno de los últimos gobiernos presididos por Adolfo Suárez al frente de la transición democrática, determinó su adscripción al Ministerio de Educación y Ciencia, sumándose a las transformaciones efectuadas en las diferentes instituciones y organismos del Estado.<sup>1</sup>

Las características del sistema estuvieron claramente marcadas por contar con una privilegiada fuente de financiación que procedía, hasta en un 90%, de las Mutualidades Laborales, entidades gestoras de la Seguridad Social, que recaudaban cotizaciones obligatorias de todos los trabajadores. Bajo tal cobertura, los beneficiarios del sistema fueron hijos de los trabajadores adscritos a las diferentes mutualidades que estudiaban en un régimen de internado —inicialmente en exclusiva—, y de beca integral que cubría todos sus gastos, no estrictamente los educativos sino incluso aquéllos de manutención, vestido, transporte, etc. Tal generosa financiación, junto a su elevada autonomía y ágil y jerarquizada estructura, le dotaron de excepcionales medios —tanto materiales como humanos—, que le permitieron incorporar actividades educativas y metodologías docentes en la vanguardia pedagógica como, por ejemplo, bajas ratios de alumnos por aula; gabinetes de orientación psicológica; aulas específicas para dibujo, música o audiovisuales; excelentes instalaciones deportivas, etc.



(Fig. 1). Luis MOYA, et. al.: *UL de Gijón, 1946-57*. Vista general

A la hora de intentar un balance del sistema no debe olvidarse el contexto en el que fue concebido, a finales del período autárquico, con un panorama socioeconómico donde el grueso de la población pertenecía al sector rural y se encontraba poco preparada —con más de cinco millones de analfabetos—, en una situación de evidente subdesarrollo económico. El proyecto surgió y se desarrolló en el marco de un sistema político totalitario, sustentado por unos principios que procedían fundamentalmente del falangismo —a cuyas filas pertenecieron todos los ministros de Trabajo de la dictadura, desde el propio Girón—, e inspirados y apoyados en el nacional-sindicalismo por un lado y en el nacional-catolicismo, por otro. Condicionantes a los que, además, hay que añadir su conveniente instrumentalización para convertirlo en buque insignia de la política social del franquismo.

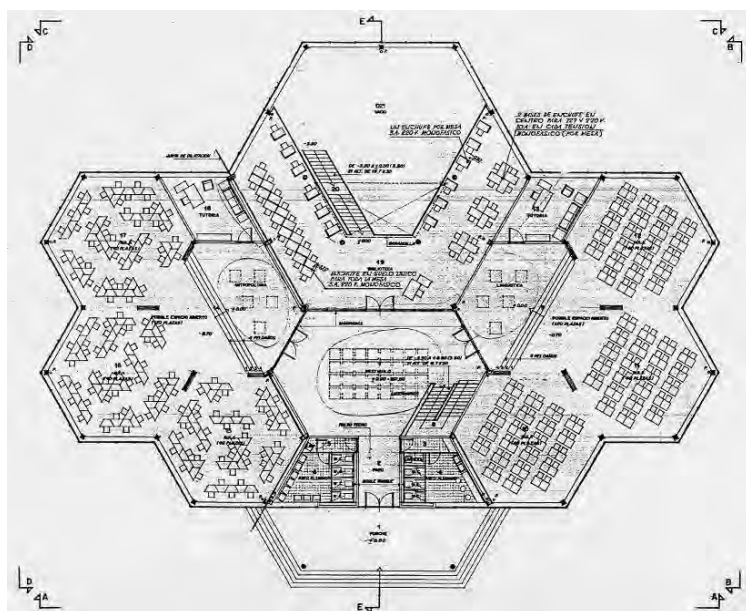
En su saldo negativo cabe anotar, sobre todo, un planificación prácticamente ausente, de manera que, pese a contar con cuantiosos medios materiales —«sin duda la institución mejor dotada, junto con la Universidad de Navarra y algunos colegios privados para ricos»<sup>2</sup>—, el número de sus beneficiarios fue relativamente bajo: «en los momentos de mayor expansión, a mediados de los 70, el número de alumnos por todos los conceptos y enseñanzas sobrepasaba ligeramente los 50 000».<sup>3</sup> Por otra parte, entre sus aspectos positivos, hay que situar el carácter innovador de esos medios pedagógicos anteriormente mencionados, que se utilizaron en sus enseñanzas, incorporando estructuras organizativas, procedimientos y metodologías cuya aplicación anticipó en décadas su adopción por el sistema educativo general.

Con la perspectiva que proporcionan los casi cuarenta años transcurridos desde su desaparición, su legado probablemente más valioso está constituido por la, en términos generales, magnífica serie de conjuntos docentes dispersos por la geografía española. Éstos constituyen, en su mayoría, una notable aportación al patrimonio

arquitectónico contemporáneo cuyo estudio conjunto y detallado no había sido abordado hasta fechas recientes. Es cierto que existían algunos trabajos previos, bien monográficos sobre aquellos centros cuya sobresaliente calidad los había hecho destacar —casos de Cheste, Tarragona, Orense o Almería, por ejemplo—,<sup>4</sup> bien en el ámbito más general de estudios sobre la arquitectura de determinados territorios —como Andalucía o Galicia—,<sup>5</sup> o también, en el contexto de la trayectoria general de aquellos arquitectos —casos de Luis Moya, Julio Cano o Fernando Moreno—,<sup>6</sup> objeto de investigaciones generales sobre el conjunto de su obra. Sin embargo, un estudio completo de los veintiún centros —más un vigésimo segundo que quedó en proyecto— no vio la luz hasta la tesis doctoral presentada en septiembre de 2014 por Miguel A. Robles.<sup>7</sup> Dicho trabajo realiza una catalogación de arquitectos, proyectos e intervenciones a lo largo del tiempo; revisa el estado actual de uso y conservación; analiza las características relevantes y los principales datos estadísticos y reúne una completa compilación bibliográfica que le permite reflexionar sobre la evolución de unos centros cuya distribución cronológica comprende un periodo fundamental de la arquitectura española, así como fundamentar sus valores patrimoniales como conjuntos arquitectónicos de características poco comunes tanto por sus considerables dimensiones como por la complejidad de sus programas.

Parecería que dicho estudio ha reactivado el interés por dicho patrimonio, como puede deducirse de diversos trabajos aparecidos desde entonces. Por ejemplo, a ellas se dedicaron, como era previsible, varios trabajos presentados al VIII Congreso Docomomo Ibérico, dedicado a *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación*,<sup>8</sup> pero también alguno del II Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: *Aprender de una obra*,<sup>9</sup> llegando incluso a celebrarse el pasado mayo un curso específico en la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera, íntegramente dedicado a ellas: *Monumentos inevitables. Universidades Laborales*.<sup>10</sup>

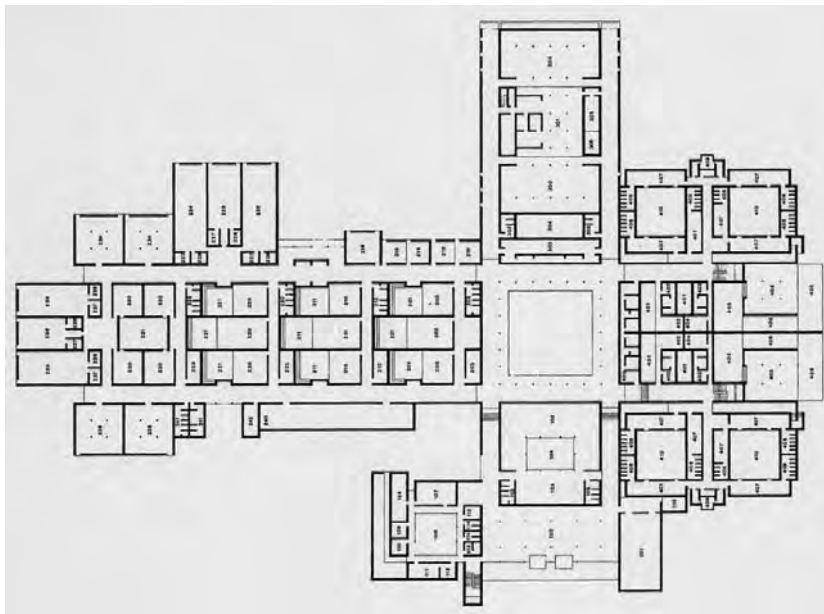
La revisión de tales trabajos permite comprobar cómo la arquitectura de las UULL supone un claro reflejo de la arquitectura española de las décadas centrales del siglo XX, cuando se produce la progresiva asimilación y definitiva aceptación de los principios del Movimiento Moderno, no solo por parte de los profesionales sino también por los poderes políticos y económicos, así como por la sociedad en general. Más allá de los cuestionables valores arquitectónicos particulares de algunos de estos centros, estudiar la arquitectura de las UULL supone estudiar la evolución de la arquitectura española durante la dictadura. Estudio que, además, se revela muy pertinente dado que éstas constituyen un conjunto coherente y completo —a modo de canónico microcosmos especialmente significativo—, cuyo conocimiento puede resultar especialmente económico en términos de esfuerzo y rendimiento. Su representatividad radica en que todos y cada uno de los casos abarcan una amplia diversidad de usos —residenciales, docentes, administrativos, de servicio y mantenimiento, representativos del poder civil y religioso, etc.—; variedad de escalas de diseño —desde la planificación urbanística hasta, en muchas ocasiones, la de producto e identidad gráfica—; diversidad y complejidad de problemas de proyecto —numerosa población que realiza determinadas tareas cotidianas de manera simultánea, espacios de grandes luces para concentraciones multitudinarias, dificultades de acceso a materiales constructivos modernos durante los primeros años, etc.—, dispersión territorial por toda la geografía estatal —lo que implica diversidad de condiciones de implantación, climáticas, topográficas, etc.—; amplia distribución cronológica durante casi tres décadas —lo que posibilita comparaciones diacrónicas para ilustrar su evolución—; etc.



(Fig. 2). Fernando MORENO BARBERÁ: *UL Las Palmas*, 1971-73: Aulario de lingüística con particiones plegables que permiten una distribución flexible. © Archivo personal del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia (en adelante, © AP-CTAV)

No hay que olvidar, tampoco, que se trata de conjuntos de promoción pública de cuyos encargos se ocuparon algunos de los mejores profesionales del momento, siempre bajo condiciones de ajustados presupuestos unitarios y de plazos, tanto de proyecto como de ejecución, especialmente breves para su envergadura. Bajo tales condiciones, parece razonable suponer que sus arquitectos ejercieron su creatividad con elevados grados de libertad, lo que permitiría interpretar cada uno de estos conjuntos como una especie de *foto fija*, representativa no únicamente de la poética personal de sus autores sino también como una pieza especialmente significativa de

los temas en discusión por parte de la arquitectura española del momento. Así, el ciclo empieza con los iniciales planteamientos críticos y alternativos de Luis Moya y su equipo en Gijón (1946-57) o Zamora (1947-57), pasa por los titubeos de Tarragona (1950-58), Córdoba (1952-56) o Sevilla (1952-65), para alcanzar su ejemplo de más ortodoxa modernidad en Cheste (1965-69), de la mano de Moreno Barberá. A continuación, este mismo arquitecto incorpora en Toledo (1971-77) y Las Palmas (1971-73) determinadas revisiones críticas procedentes de tendencias organicistas contemporáneas mientras que, paralelamente, otros profesionales como el equipo formado por Luis Laorga y José López Zanón en A Coruña (1960-67), Cáceres (1964-67) o Huesca (1964-67) o, también los dirigidos por Julio Cano Lasso en Almería (1973-74), Logroño (1973-74) o Albacete (1974-75), ensayarán otro tipo de innovadoras revisiones derivadas de composiciones tipo *mat-building*,<sup>11</sup> por ejemplo.



(Fig. 3). Julio CANO LASSO, et. al.: UL de Almería, 1973-74. Planta general

Conviene señalar, sin embargo, cómo esa progresiva asimilación de corrientes formales internacionales está indisolublemente asociada a la progresiva apertura e internacionalización de la economía española, así como al imparable proceso de industrialización que, además de demandar necesidades nuevas, facilita la disposición de los nuevos materiales de producción industrial —acero y hormigón armado, principalmente—, así como posibilitan el recurso a sistemas de construcción industrializada, cuyo carácter decididamente experimental ha dificultado, en muchas ocasiones, posteriores condiciones de conservación y mantenimiento. Conviene pues distinguir entre una modernidad de planteamientos y actitudes y un lenguaje arquitectónico moderno, dado que hay casos en los que la modernidad es meramente epitelial mientras que, en otros, bajo lenguajes de apariencia claramente tradicional se descubre una metodología y unos planteamientos decididamente modernos.

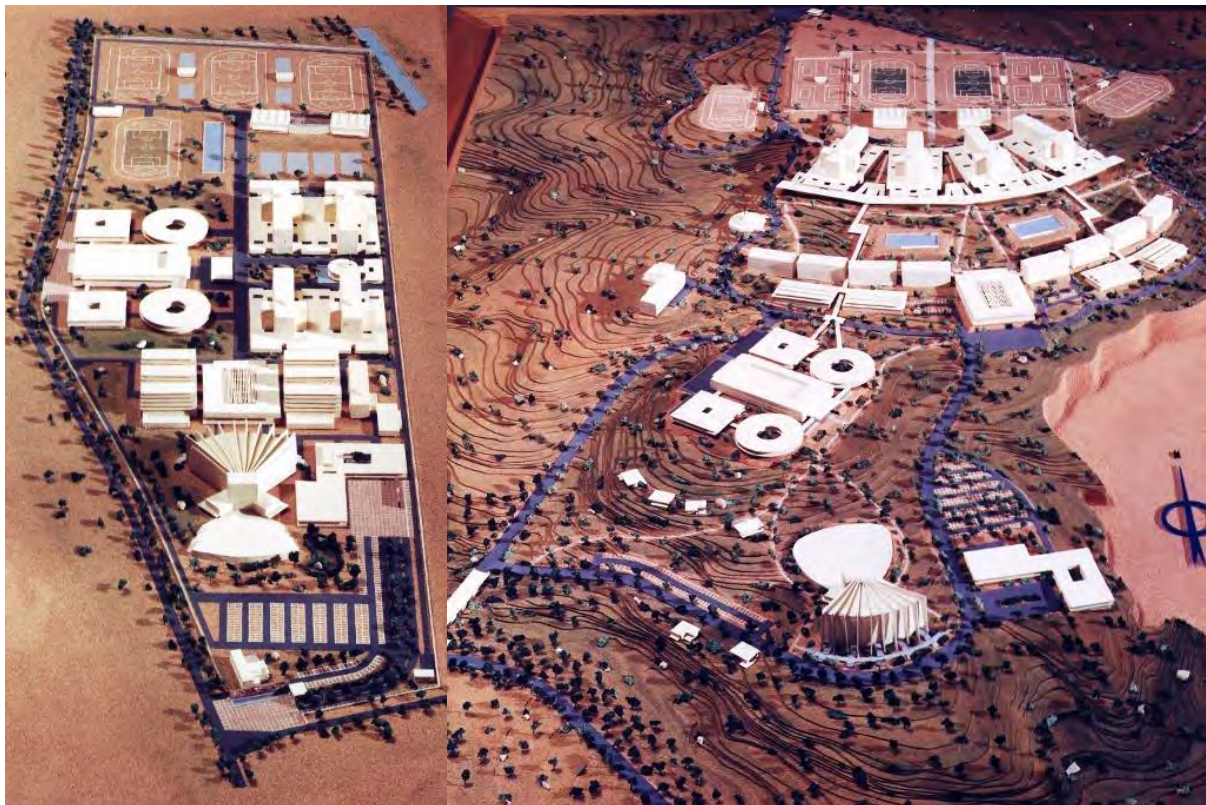
Hay que mencionar, por último, que esos profesionales responsables del proyecto y ejecución de las UULL fueron, en su mayoría, representantes sobresalientes de una generación de arquitectos españoles que compartía similares principios como, por ejemplo: una exigente formación; una profunda curiosidad que les llevó a elevar su mirada más allá de sus fronteras hacia el panorama arquitectónico internacional; una mentalidad abierta que provocó su interés por la experimentación con aquellos materiales y productos que una industria en progresivo desarrollo iba poniendo a su disposición, colaborando incluso, en muchos casos, en el desarrollo de nuevas soluciones técnicas y suministros cada vez más elaborados; una evidente destreza en el planteamiento y solución de problemas de diseño a diferentes escalas o, finalmente, una generosa manera de entender la arquitectura como soporte para la expresión y desarrollo de otras disciplinas artísticas.

## Desarrollo

En ese fértil panorama anteriormente descrito, el centro de Cheste constituye, como se ha visto, una de sus piezas clave debido a su posición central y singulares características, cualquiera de cuyos aspectos resultan claramente modernos. El centro fue concebido como puerta de entrada al sistema por lo que se diseñó para una capacidad de cinco mil estudiantes —muy superior al del resto de centros—, de edades comprendidas entre los doce y los catorce años, inferior a la de las demás UULL. Por tanto, sus superficies de suelo, útiles y construidas son, con mucho, las mayores del sistema, hasta el punto de que al arquitecto le gustaba ilustrarlas destacando que la población del centro era superior a la del noventa por ciento de los municipios españoles de la época.

Igualmente singular resulta la peripecia de su ejecución dado que, inicialmente, el proyecto fue minuciosamente redactado para un emplazamiento de marjal, próximo a la Albufera, cuya ajustada superficie, plana topografía y escasa salubridad consecuencia de su naturaleza pantanosa, no acababan de satisfacer al arquitecto quien insistió en la búsqueda de alternativas. La opción de Cheste apareció con la subasta de las obras ya iniciada y, ante sus evidentes ventajas, el arquitecto aceptó el desafío del cambio de emplazamiento de manera

que la redacción del proyecto modificado —consistente en la adaptación a la nueva topografía de unos edificios que mantenían sus características a partir de la cota cero—, transcurrió en paralelo al rápido avance de las obras.<sup>12</sup> El resultado final no trasluce en absoluto lo adverso de tales condiciones, antes bien, podría interpretarse como una especie de comprobación experimental de la validez de principios y recursos de la modernidad para resolver extensos y complejos programas funcionales —incluso en un contexto de limitadas condiciones financieras y tecnológicas—, adaptándose a distintos emplazamientos, dado que la parcela definitiva en Cheste reúne características radicalmente distintas a la inicial, tanto por su topografía en ladera —cuyos desniveles rozan los cien metros—, como por sus mucho mayores superficie, perímetro y altitud, diferentes posición y relaciones respecto la ciudad central e, incluso, microclima o vegetación.

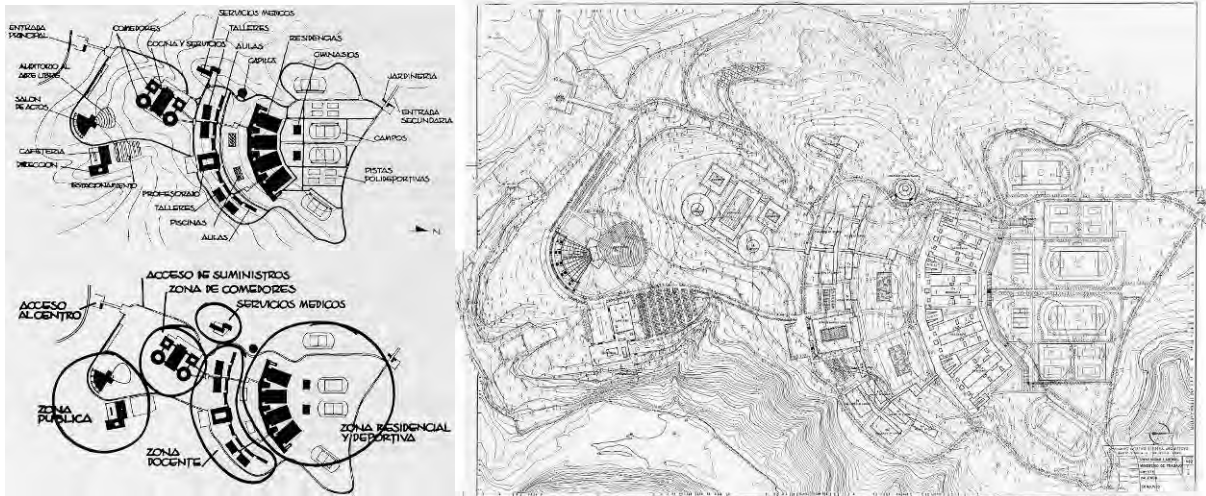


(Fig. 4). *UL de Cheste*: Comparación entre la solución inicial en la Albufera y la solución definitiva en Cheste. © AP-CTAV

La economía se convirtió en uno de los principios rectores del proyecto. Economía que orienta gran parte de las decisiones como, por ejemplo, someter todas las dimensiones de proyecto a una rígida modulación para propiciar la estandarización de numerosos elementos constructivos —tales como carpinterías, peldaños, barandillas, etc.—, paso previo para facilitar su prefabricación y seriación, así como su puesta en obra. Resulta igualmente económica la reducción a tres del número de materiales principales: hormigón armado visto, para la estructura; ladrillo de cemento visto, de textura rugosa y fabricado *ex profeso*, para los cerramientos; y madera de pino visto, barnizado en su color, para las carpinterías. A estos cabe añadir baldosas de gravilla para los pavimentos y la vegetación autóctona, que asume un papel protagonista en la cualificación de los espacios exteriores, introduciendo el color como variable temporal en contraste con la austeridad cromática de los elementos permanentes. Al mismo principio de economía obedece la decisión de dejar al aire todas las circulaciones del conjunto, no solo las exteriores de tipo urbano que relacionan los edificios entre sí, sino incluso también aquellas otras interiores a las mismas edificaciones, de modo que los únicos espacios cerrados son las estancias habitables —aulas, comedores, dormitorios, servicios higiénicos, etc.—, mientras que los elementos de circulación horizontal y vertical —corredores, escaleras, pasillos, atrios, vestíbulos, etc.— se mantienen siempre como espacios sin cerrar y, por tanto, sin acondicionar, aunque se maticen sus diferentes grados de apertura exterior. Tales premisas redundan no solo en una notable economía de ejecución —siempre conveniente en un conjunto de tales destino y dimensiones—, sino también en la futura reducción de gastos de mantenimiento y conservación, principio tomado siempre en cuenta dado el elevado número y particulares características de sus ocupantes, de los que podía deducirse un uso intensivo y unos cuidados no siempre tan exigentes como merecidos.

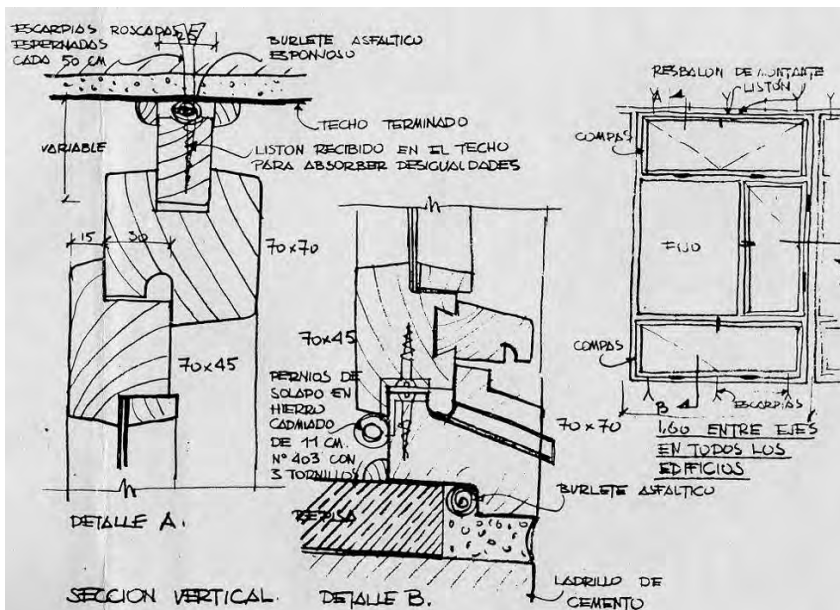
De esa manera podría decirse que resulta una especie de anticipado edificio ecológico, no solo por su reducción a lo esencial —eliminando todo elemento superfluo y todo gasto no debidamente justificado—, sino también por la temprana consideración de ese principio de mantenimiento sostenible, así como por la incorporación al proyecto de diferentes variables naturales. Por ejemplo, el protagonismo concedido a los mecanismos de control solar, consistentes en un expresivo repertorio de parasoles debidamente calculados en función de la orientación de cada una de las fachadas y convertidos en verdadero *leitmotiv* de éstas, patrón gráfico que evidencia los ritmos y módulos compositivos a la vez que dota al conjunto de una deseable uniformidad de textura y vibrante claroscuro. De ecológico podría calificarse asimismo el ya mencionado recurso a la vegetación autóctona que favorece la prolongación de la edificación hacia los espacios libres circundantes donde la estancia resulta agradable durante buena parte del año gracias a la suavidad de la climatología mediterránea. Con este objetivo, se

puso análogo cuidado tanto en el proyecto de los edificios como en el de los espacios intersticiales, contando para ello con la vegetación y la jardinería —con toda su extensa gama de posibilidades—, como elementos a integrar en el diseño con la específica función de lograr la apropiación, por parte de los usuarios, de los espacios exteriores. Consecuentemente, aparece un amplio abanico de espacios que podrían denominarse de transición: patios, galerías, porches, umbráculos, pasos cubiertos, plantas bajas exentas, terrazas,...



(Fig. 5). *UL de Cheste*: Esquemas de zonificación y ordenación general del conjunto. © AP-CTAV

Sobresaliente representante de su generación, Fernando Moreno Barberá asume el proyecto con una elevada exigencia profesional —llegando a elaborar más de seiscientos planos—; atendiendo con solvencia todas las escalas —desde la urbana referida a la ordenación de las edificaciones hasta la de producto e incluso la gráfica—; dando respuesta a todo tipo de pormenores técnicos —relativos, por ejemplo, al acondicionamiento térmico, acústico o lumínico de los espacios de estancia y de trabajo—; al tiempo que abre el proyecto a la colaboración de otros artistas y profesionales, no ya a modo de asesorías técnicas sino también para el enriquecimiento artístico de un conjunto que incluye piezas escultóricas de Javier Clavo o un diseño de señalética debido a José María Cruz Novillo.

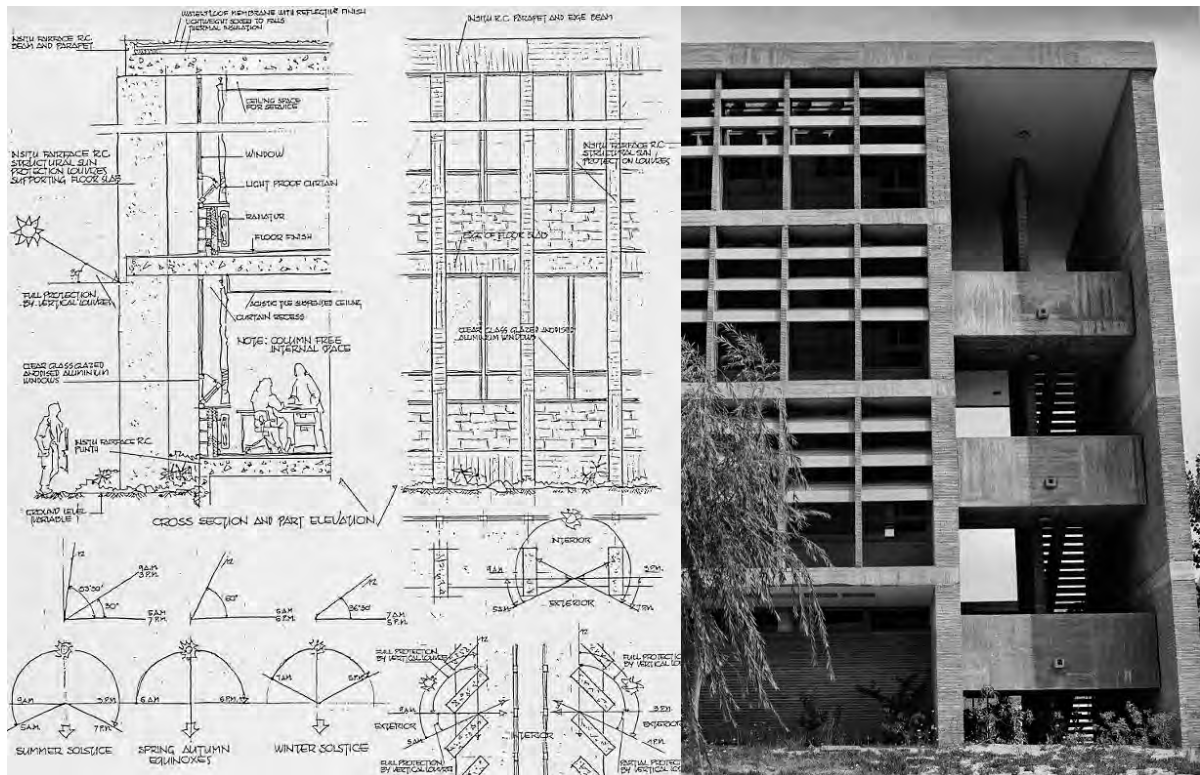


(Fig. 6). *UL de Cheste*: módulo de carpintería tipo en pino natural para todos los edificios. © AP-CTAV

La modernidad de Cheste resulta omnipresente pero donde quizás resulte más evidente sea en sus dimensiones constructiva y compositiva. Toda la arquitectura de Moreno Barberá muestra una especial predilección por la construcción, una construcción siempre moderna, entendida como superposición de capas cada una de las cuales resuelve una necesidad del edificio: sostén estructural, aislamiento térmico y acústico, iluminación, control solar, etc. Se utilizan con solvencia tecnologías contemporáneas —derivadas del hormigón armado y del acero—, con soluciones a menudo novedosas ensayadas con espíritu experimental —como los forjados reticulares, por ejemplo— y con una clara vocación industrializadora donde diferentes elementos —tales como el propio ladrillo de los cerramientos, los peldaños de hormigón armado o las carpinterías de madera de pino, por ejemplo—, se estandarizan para posibilitar su prefabricación entendiendo la construcción como un proceso de montaje. Muchos de estos planteamientos se venían ensayando y afinando en proyectos anteriores como, por ejemplo, la *Facultad de Derecho* de Valencia (1959),<sup>13</sup> la *Escuela de Maestría Industrial* de Santiago (1956-59)<sup>14</sup> o la *Escuela de Ingenieros Agrónomos* de Córdoba (1964-68).<sup>15</sup> Tales soluciones se manejan con soltura y se evidencian de



acuerdo con un principio de sinceridad material y constructiva que conduce a convertirlos en tema dominante no solo de los exteriores —como expresión de las fachadas—, sino también de los interiores donde los mismos materiales sin revestir solucionan imperativos tales como el confort ambiental —acústico, térmico, visual—, o la solidez y resistencia frente al desgaste derivado de la intensidad de uso.



(Fig. 7). *UL de Cheste*: esquema de cálculo y diseño de parasoles y ejemplo de aplicación en edificio de aulas © AP-CTAV

El conjunto coincide quizás, con el momento de máxima madurez de su autor cuya obra se referencia generalmente en la arquitectura de Le Corbusier. Es cierto que la imagen de Cheste está fuertemente marcada por el protagonismo de los parasoles, claramente asociados con el maestro a partir de su colaboración con Lucio Costa y Oscar Niemeyer en el *Ministerio de Educación Nacional* de Río de Janeiro (1945) y frecuentes en su obra posterior destinada a territorios de fuerte insolación. Tampoco son éstos los únicos elementos del repertorio de Le Corbusier que es posible encontrar en la *UL de Cheste*. Resulta fácil reconocer los cinco puntos de su arquitectura: plantas bajas exentas —elevadas sobre *pilotis*—, para configurar espacios exteriores cubiertos de circulación y esparcimiento para los estudiantes; plantas libres, cuyas particiones son independientes de la estructura; fachadas libres, trazadas siempre siguiendo un plano distinto al definido por los pórticos de hormigón; ventanas horizontales, convenientemente protegidas allí donde el soleamiento resulta excesivo, por esos mencionados parasoles; e, incluso, algunas terrazas ajardinadas, para posibilitar su colonización como espacios de estancia al aire libre. Sin embargo, no es Le Corbusier el único maestro cuyas referencias son posible reconocer en Cheste, antes bien la filiación de algunos otros elementos podría relacionarse mejor con Mies van der Rohe. Por ejemplo, la ligereza de unas edificaciones que parecen levitar sobre el terreno gracias a la profunda sombra que arrojan las fachadas voladas sobre el plano estructural retrasado; la consideración extensiva del espacio, identificando interior y exterior; la insistencia en el patio como espacio arquitectónico especialmente cualificado; o, incluso, la solución constructiva particular de determinados elementos a partir de la gramática del ladrillo o la de unas escaleras exteriores cuyos peldaños se despliegan —carentes de tabica— a modo de sucesión de planos horizontales exentos apoyados sobre casi invisibles zancas; etc. De esta manera, el autor consigue una interpretación propia de la modernidad arquitectónica, a modo de particular síntesis de características de los maestros, a la que, como profesional culto e informado, incorpora determinadas preocupaciones procedentes del debate arquitectónico de su tiempo, tales como la recuperación de una cierta monumentalidad —significativa del noble destino público y educativo del conjunto y evidencia de la jerarquía formal y funcional de las composiciones—; o de invariantes que lo enraízan con la arquitectura histórica, como la relación de los numerosos patios con la tradición mediterránea. De todo ello resulta un estimulante conjunto de edificaciones que combinan unidad y variedad, proporcionando una sucesión de ricos contrastes espaciales porque, en palabras de su autor:

«Los edificios son para las personas, para ser utilizados y habitados por personas. Es necesario [...] sentirse como se sentiría el que lo recorra, el que viva en él. Prever e incluso provocar las reacciones que, según su psicología van a tener los habitantes de cada edificio o conjunto al acercarse a él o al trasladarse dentro del mismo.»<sup>16</sup>

En el mismo texto, el arquitecto detalla cómo en un conjunto de la índole de una *UL*, se deben organizar las diferentes actividades de la vida de sus ocupantes: docencia, ocio, descanso y relación social, entre otras, cada una con sus diferentes características y, por tanto, requerimientos espaciales. Resultan necesarios, por tanto, desde espacios introvertidos, adecuados a la disciplina mental propia del uso docente, hasta espacios naturales abiertos, apropiados para el tiempo libre y de esparcimiento. A continuación pasa a formular un principio estético

de validez genérica para todo tipo de composiciones artísticas, sean éstas literarias, musicales o arquitectónicas, basado en que, una vez escogido un tema, éste debe desarrollarse hasta hacerlo llegar a un clímax o momento de máxima intensidad que desemboque en el desenlace o final.



(Fig. 8). *UL de Cheste*: Patio central del edificio de departamentos docentes. © AP-CTAV

Pasa a establecer un paralelismo entre un proyecto arquitectónico y una composición musical que, en el caso del conjunto de Cheste, podría asimilarse a un cuarteto donde, pese a la limitación a cuatro del número de instrumentos, las posibilidades de expresión son ilimitadas. Análogamente, en el conjunto de Cheste, los elementos se han limitado voluntariamente a los cuatro materiales principales anteriormente mencionados: hormigón armado, ladrillo gris, madera de pino natural y vegetación, de manera que:

«Con estos cuatro instrumentos se han construido todos los edificios, y con ellos se expresa lo mismo el ritmo plástico y arbitrario de una escultura abstracta, que la escala humana del Rectorado, de la cafetería y de sus porches [...] los edificios de aulas, de rígida funcionalidad [...] las Residencias, el Oratorio y el Hospital, lo mismo los comedores [...] que el Salón de Actos en que este ritmo se lleva a la superación...»

«...A veces se cede a la tentación de tocar una trompeta en medio del concierto. En todo caso, a lo que no se ha cedido es, continuando con la metáfora, a hacer intervenir a una Banda Municipal tocando *La Revoltosa*.»<sup>17</sup>



(Fig. 9). *UL de Cheste*: Plaza principal de acceso con escultura-fuente en hormigón armado de Javier Clavo © AP-CTAV

En una primera impresión, tales argumentos expresan una reflexión metodológica acerca de cómo afrontar la labor proyectual pero también es posible interpretarlos como defensa de una modernidad arquitectónica donde la referencia a la Banda Municipal aludiría a la cuestión *casticista*, contemporánea a los primeros centros y ya felizmente superada en el debate arquitectónico de su tiempo. Tal interpretación parece confirmarse por la manera en que el texto concluye, afirmando que, para el caso de la Universidad Laboral valenciana, los condicionantes impuestos y las premisas adoptadas, unidos a los procesos constructivos considerados como adecuados:

«...han conducido, por depuración, a formas de líneas simples que contrastan con el accidentado terreno en que cada una de ellas parece tener raíces. Es curioso cómo las simples formas derivadas de la técnica del hormigón, han producido soluciones de escaleras y patios asombrosamente similares a los patios góticos que tanto abundan en la zona antigua de Valencia.»<sup>18</sup>

Lo que evidencia también una personal manera de entender los valores arquitectónicos esenciales frente al vano debate meramente estilístico. El texto concluye con una clara defensa de la austeridad y el rigor formal como caracteres más adecuados para la formación física, intelectual y espiritual de los usuarios del centro puesto que, en definitiva, se trata de un conjunto cuya función primaria es la educativa:

«Sería inadmisibles la creación de un espacio en el cual los ritmos de la arquitectura arrastrasen al alumno en el sentido que aquella definiere. Se crean simplemente espacios [...] donde la personalidad de éste se forme, sin forzarse, en un espacio definido [...] cuya influencia sobre el alumno sea la misma sensación ordenada que se siente al escuchar, como se ha dicho, un concierto de Bach.»<sup>19</sup>

Palabras estas últimas que parecen recordar ecos de aquellos argumentos de la vanguardia europea de entreguerras que defendían la capacidad de la arquitectura para mejorar la sociedad mediante la positiva influencia que el espacio arquitectónico podía producir en el desarrollo de las actividades humanas que en él iban a tener lugar, a la vez que constituyen un verdadero manifiesto pedagógico —cuya actual predicamento parece, lamentablemente, estar en cuestión—, que defiende la asunción por parte del espacio docente de un sistema de valores que se desea y se pretende trasladar a sus usuarios: jóvenes en proceso de formación no solo profesional sino, eminentemente, humana.

## Conclusiones



(Fig. 10). *UL de Cheste*: Fachada principal del paraninfo en su estado original con las circulaciones al aire libre. © AP-CTAV

El éxito de la operación de Cheste determinó que el arquitecto recibiera el encargo de nuevos centros. Diferente carácter tienen los dos siguientes, Toledo y Las Palmas, proyectados y construidos de manera simultánea, bajo la cobertura ya de la nueva Ley General de Educación de 1970. En ellos se ensayó una configuración muy diferente desarrollada a partir de la geometría del hexágono. Cabe recordar cómo el *Pabellón español* de Corrales y Molezún para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 insufló nuevos vientos a la arquitectura española, derivados de tendencias organicistas que, probablemente, alcanzaron su punto culminante hacia finales de la década de los sesenta y principios de los setenta con la construcción del edificio de *Torres Blancas* en Madrid (1961-68) por parte de Sáenz de Oiza.<sup>20</sup> En el caso de Fernando Moreno, tales geometrías vinculadas a principios de agregación, crecimiento, flexibilidad, etc. se consideraron la respuesta formal más adecuada a las innovadoras necesidades pedagógicas planteadas por el sistema. Éste demandaba espacios polivalentes, capaces de adaptarse a usos diversos y, por tanto, de modificar sus dimensiones con facilidad para posibilitar niveles de trabajo diferentes en agrupaciones de alumnos de tamaño variable que oscilaban desde pequeños equipos de

entre cinco y diez miembros, pasando por grupos normales de cuarenta, hasta conjuntos de doscientos alumnos. Cada una de esas dependencias desempeñaba así, una función primaria por sí misma y, al mismo tiempo, una función secundaria como parte integrante del conjunto, configurando una especie de sistema orgánico.

Sin embargo, la experiencia no debió resultarle completamente satisfactoria dado que cuando, poco después, abordó en Málaga (1972-78) el que sería su cuarto y último proyecto de UL, retomó aquellos principios más racionalistas con los que debía sentirse, indudablemente, mucho más cómodo. Desde una perspectiva actual, Málaga ha demostrado además que —a diferencia de Toledo por ejemplo—, tales principios le han permitido asimilar mucho mejor las numerosas intervenciones puntuales sufridas con el paso de los años y destinadas a su adaptación a los cambios de titularidad, denominación, destino, normativas de seguridad, legislaciones educativas, tanto como de edad, comportamiento y actitudes de sus numerosos, y no siempre considerados, usuarios. Pese al inevitable deterioro material consecuencia del paso de sucesivas generaciones de jóvenes estudiantes, puede afirmarse que el conjunto ha envejecido con nobleza, mostrando con enorme dignidad las huellas del tiempo.

Lamentablemente, no ha ocurrido lo mismo en Cheste aunque, el hecho de compartir parecidos principios y características con Málaga, permite albergar grandes esperanzas si se acometen las medidas adecuadas. Desde el desmantelamiento del sistema, el conjunto no solo se encuentra infrautilizado sino que ha sido objeto de algunas intervenciones claramente desafortunadas. Actualmente alberga determinadas instituciones docentes de naturaleza especial que apenas ocupan una pequeña parte del total disponible, quedando grandes zonas en estado de práctico abandono. Algunos edificios han modificado el uso para el que fueron diseñados y otros han sufrido erróneas actuaciones ocupando las plantas bajas exentas, revistiendo los materiales vistos o cerrando esos espacios de circulación que, como se ha explicado, el proyecto dejaba siempre al exterior. Sin olvidar la ruidosa vecindad, a partir de 1999, del Circuito Ricardo Tormo cuya compatibilidad de usos resulta, cuanto menos, cuestionable. El acceso de nuevos equipos políticos a las instituciones municipal y autonómica, parece tener interés en su recuperación<sup>21</sup> para lo que resultaría urgente la redacción y puesta en marcha de un plan integral de mantenimiento y rehabilitación. El objetivo prioritario debe ser detener su progresiva degradación, revirtiendo aquellas agresiones más graves de que ha sido objeto, a la vez que revitalizar el aprovechamiento de tan valiosas y singulares instalaciones mediante la implementación de nuevos usos.

---

## Notas:

- <sup>1</sup> Para ampliar los aspectos históricos, legislativos y organizativos de las UL, cfr. las numerosas publicaciones del profesor Ricardo ZAFRILLA TOBARRA, en particular la incluida en la bibliografía del presente artículo
- <sup>2</sup> «Informe sobre las Universidades Laborales», p. 85
- <sup>3</sup> Federico GÓMEZ R. DE CASTRO: «Las Universidades Laborales», p. 278
- <sup>4</sup> Cfr. Carmen JORDÁ sobre Cheste; José Manuel SANZ sobre Orense; Xavier MONTEYS sobre Tarragona o Elisa VALERO sobre Almería
- <sup>5</sup> Cfr. Víctor PÉREZ ESCOLANO sobre Andalucía o la de Antonio S. RÍO VÁZQUEZ sobre Galicia
- <sup>6</sup> Cfr. Antón CAPITEL sobre Luis Moya; Julio CANO sobre su propia trayectoria profesional; o, también, Juan BLAT o Juan BRAVO sobre Moreno Barberá
- <sup>7</sup> Cfr. Miguel Ángel ROBLES CARDONA: *La arquitectura de las Universidades Laborales Españolas (1946-1978)*
- <sup>8</sup> En el VIII Congreso Docomomo, dedicado a la arquitectura educativa, las UULL tuvieron un papel destacado pues sobre ellas versaron diferentes colaboraciones: una ponencia de carácter general de Antón CAPITEL: «La arquitectura de los edificios de la enseñanza laboral en la España de la Dictadura»; y dos de carácter particular dedicadas a sendos centros de Moreno Barberá, la de Maite PALOMARES con Ivo y Ciro VIDAL: «La singularidad en la Universidad Laboral de Cheste: la gran escala en el equipamiento docente» y la de Francisco J. RODRÍGUEZ: «Nueva arquitectura para una enseñanza nueva: la Universidad Laboral de Málaga»; además, se presentaron tres pósteres, uno general del propio Miguel Ángel ROBLES: «Las 21+1 Universidades Laborales Españolas (1946-1976). 21 conjuntos y 1 proyecto no construido»; el de José Ramón GONZÁLEZ: «Arquitectura y pedagogía en el desarrollismo español: Universidades Laborales y agrupamiento flexible» sobre las relaciones entre innovaciones pedagógicas y distribuciones arquitectónicas y, por último, el de Carlos LABARTA y José Antonio ALFARO: «Educación de la mirada y construcción del lugar: la Universidad Laboral de Huesca»
- <sup>9</sup> Cfr. José A. ALFARO LERA: «Megaestructuras modernas: la Universidad Laboral de Huesca»
- <sup>10</sup> Cfr. Alberto HUMANES BUSTAMANTE y Álvaro MARTÍNEZ-NOVILLO (dirs.): *Monumentos inevitables. Universidades Laborales*. Nájera: Escuela de Patrimonio Histórico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 6, 7 y 8 de mayo de 2015
- <sup>11</sup> Sobre este tipo de composiciones cfr., por ejemplo, las publicaciones de Raúl CASTELLANOS, Débora DOMINGO y Jorge TORRES: «Los *mat-buildings* y las universidades de los 60»; ó Débora DOMINGO, Raúl CASTELLANOS y Ana ÁBALOS: «The strategies of Mat-building»
- <sup>12</sup> La ejecución de la obra se culminó en apenas dieciocho meses, merced a la participación de cuatro mil obreros trabajando ininterrumpidamente durante tres turnos diarios de ocho horas
- <sup>13</sup> Cfr. Juan BRAVO: «Fernando Moreno Barberá y la configuración de la Avenida de Blasco Ibáñez»
- <sup>14</sup> Cfr. Juan BRAVO: «Fernando Moreno Barberá: Escuela de Maestría Industrial. Santiago de Compostela, 1956-59»
- <sup>15</sup> Cfr. Juan BRAVO: «Fernando Moreno Barberá: Escuela de Ingenieros Agrónomos. Córdoba, 1964-68»
- <sup>16</sup> Cfr. Fernando MORENO BARBERÁ: «Una arquitectura condicionada a la vida profesional del estudiante»
- <sup>17</sup> *Id. ib.*
- <sup>18</sup> *Id. ib.*
- <sup>19</sup> *Id. ib.*
- <sup>20</sup> Cabe recordar también la influencia derivada de la publicación en España de los textos de Bruno ZEVI así como, a partir de 1966, la labor de difusión de una modernidad menos ortodoxa realizada desde la revista *Nueva Forma*, dirigida por Juan Daniel FULLAONDO
- <sup>21</sup> Cfr. «El renacer de la "universidad laboral" de Cheste. Una subse de la Universitat y un centro de tecnificación deportiva, entre los proyectos»

---

## Bibliografía

- ALFARO LERA, José Antonio: «Megaestructuras modernas: la Universidad Laboral de Huesca», pp. 17-30, en FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA: *II Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una Obra*. Madrid: Arquería de Nuevos Ministerios, 8-9 may. 2015
- BLAT PIZARRO, Juan: *Fernando Moreno Barberá. Modernidad y arquitectura*. Barcelona: Caja de arquitectos, 2006
- (ed.): *Fernando Moreno Barberá, arquitecto*. Valencia: COACV, 2006
- BRAVO BRAVO, Juan: *Enseñanzas prácticas: espacios para la docencia y la investigación en la obra de Fernando Moreno Barberá*. Valencia: tesis doctoral inédita, Universitat Politècnica de València, 2007
- «Fernando Moreno Barberá: Escuela de Ingenieros Agrónomos. Córdoba, 1964-68», pp. 224-230, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Edición 2015
- «Fernando Moreno Barberá: Escuela de Maestría Industrial. Santiago de Compostela, 1956-59», pp. 134-144, en FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA: *II Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una Obra*. Madrid: Arquería de Nuevos Ministerios, 8-9 may. 2015
- «Fernando Moreno Barberá y la configuración de la Avenida de Blasco Ibáñez», pp. 117-168, en Juan Carlos COLOMER y Josep SORRIBES (coords.): *València, 1808-2015. La Història continua...* Valencia: Balandra, 2016
- CANO LASSO, Julio: *Julio Cano Lasso: arquitecto*. Madrid: Xarait, 1980
- *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Madrid: Fundación Antonio Camuñas, 1988
- *Julio Cano Lasso: Medalla de Oro de la Arquitectura 1991*. Madrid: CSCAE, 1992
- *Cano Lasso: 1949-1995*. Madrid: MOPUTMA, 1995
- *Estudio Cano Lasso. Julio Cano Lasso*. Madrid: Munillarería, 1995
- CAPITEL, Antón: *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Madrid: COAM, 1982
- «La arquitectura de los edificios de la enseñanza laboral en la España de la Dictadura», pp. 107-112, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico, Málaga, 27, 28 y 29 de noviembre de 2013*. Edición 2015
- CASTELLANOS, Raúl, Débora DOMINGO y Jorge TORRES: «Los mat-buildings y las universidades de los 60», pp. 46-51, en *DPA: documents de projectes d'arquitectura*, n.º 27-28: *Mat-building*, 2011
- DOMINGO, Débora, Raúl CASTELLANOS y Ana ÁBALOS: «The strategies of Mat-building», pp. 83-91, en *The Architectural Review*, v. CCXXXIV, n.º 1398, 2013
- «El renacer de la "universidad laboral" de Cheste. Una subse de la Universitat y un centro de tecnificación deportiva, entre los proyectos», p. 9, en *El Mundo*, 21-11-2015
- GÓMEZ R. DE CASTRO, Federico: «Las Universidades Laborales», pp. 273-278, en Julio RUIZ BERRIO (ed.): *La educación en la España Contemporánea. Cuestiones históricas*. Madrid: Sociedad Española de Pedagogía, 1985
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Ramón: «Arquitectura y pedagogía en el desarrollismo español: Universidades Laborales y agrupamiento flexible», p. 299, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Edición 2015
- «Informe sobre las Universidades Laborales», pp. 73-86, en *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 16, oct-1969
- JORDÁ SUCH, Carmen: *Universidad Laboral de Cheste, 1967-1969. Fernando Moreno Barberá*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2005
- LABARTA AIZPÚN, Carlos y José Antonio ALFARO LERA: «Educación de la mirada y construcción del lugar: la Universidad Laboral de Huesca», p. 301, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Edición 2015
- MONTEYS, Xavier, et. al.: *La Universidad Laboral de Tarragona 1952-1956*. Tarragona: COAC, 2006
- MORENO BARBERÁ, Fernando: «Centro de Orientación de Universidades Laborales Jesús Romeo – Cheste, Valencia», pp. 17-24, en *Arquitectura*, n. 142, oct.-1970
- «Una arquitectura condicionada a la vida profesional del estudiante», en *Ya*, 24-07-1969
- PALOMARES FIGUERES, María Teresa, Ivo VIDAL CLIMENT y Ciro VIDAL CLIMENT: «La singularidad en la Universidad Laboral de Cheste: la gran escala en el equipamiento docente», pp. 161- 167, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Edición 2015
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor et. al.: *50 años de arquitectura en Andalucía: 1936-1986*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1987
- RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: *Las Universidades Laborales gallegas. Arquitectura y modernidad*. Santiago de Compostela: COAG, 2011
- ROBLES CARDONA, Miguel Ángel: *La arquitectura de las Universidades Laborales Españolas (1946-1978) (2v.)*. Barcelona: Tesis doctoral inédita, leída el 19-09-2014 en la ETSA-UPC, disponible en línea <<http://miguel-angel-robles-cardona.weebly.com/phd-thesis--tesis-doctoral.html>>, última consulta 7-3-2016
- «Las 21+1 Universidades Laborales Españolas (1946-1976). 21 conjuntos y 1 proyecto no construido», p. 293, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Edición 2015
- RODRÍGUEZ MARIN, Francisco J.: «Nueva arquitectura para una enseñanza nueva: la Universidad Laboral de Málaga», pp. 196-203, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Edición 2015

---

SANZ SANZ, José Manuel y José Manuel POZO: *Julio Cano Lasso. Universidad Laboral de Orense*. Pamplona: T6, 2003

VALERO RAMOS, Elisa: *Universidad Laboral de Almería, 1971-1974*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2008

ZAFRILLA TOBARRA, Ricardo: *Universidades Laborales. Un proyecto educativo falangista para el mundo obrero (1955-1978)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998

### **Biografía**

Juan BRAVO BRAVO, doctor arquitecto por la Universitat Politècnica de València, profesor titular EU del Departamento de Composición Arquitectónica de dicha Universidad. Sus campos de docencia, investigación y publicación se centran en el ámbito de la Historia del Diseño, principalmente sobre espacio y equipamiento domésticos; y también en la Historia de la Arquitectura española del siglo xx, en particular sobre la recuperación de la modernidad tras la Guerra Civil y la autarquía. E-mail: [jbravo@cpa.upv.es](mailto:jbravo@cpa.upv.es)

### III CONGRESO NACIONAL DE ARQUITECTURA PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA: ANÁLISIS CRÍTICO DE UNA OBRA.

Autor:

Cabecera Soriano, Rubén.

Doctor Arquitecto

Profesor de la Universidad de Extremadura, Centro Universitario Santa Ana.

Miembro del Grupo de Investigación de la Universidad de Extremadura, GICA.

Institución: Profesor Doctor Asociado en el Departamento de "Ingeniería de las obras y construcciones agroindustriales". Centro Universitario Santa Ana, Universidad de Extremadura, Almendralejo, España.

Título de la comunicación:

**Valuengo y De la Sota, un pueblo y un arquitecto.**

#### **Introducción.-**

La guerra civil española provocó una paralización en el desarrollo de la teoría urbanística, especialmente en el ámbito rural, que había comenzado a gestarse en la etapa finisecular del XIX, aunque los problemas a los que debía enfrentarse el agro español tenían un origen muy anterior. Concretamente, en Extremadura el origen de las diferencias socioeconómicas puede localizarse en los procesos de repoblación y reparto de bienes que se produjo en la etapa de la Reconquista con la formación de una "población de aluvión"<sup>1</sup> conformada fundamentalmente por labriegos de modesta condición que dependían de los caballeros leoneses y castellanos que los defendían de los ataques moriscos y que generó un desigual reparto de tierras con grandes latifundios cedidos a dichos señores que no fueron restituidos a los pobladores de esos territorios, ni tan siquiera con las sucesivas desamortizaciones que se llevaron a cabo durante los siglos XVIII y XIX. La desvinculada herencia que dejó esta coyuntura histórica en la Extremadura de principios del siglo XX se puso de manifiesto con graves consecuencias tras la Guerra Civil de 1936 que se tradujo en esta abandonada región en una extrema pobreza alojada en un inmenso territorio inculto sin capacidad de conversión en un suelo productivo ante la ausencia de recursos. La necesidad de desarrollar un proceso de colonización interior en estas regiones españolas más desfavorecidas se resolvió en favor de las teorías de concentración auspiciadas por José Tamés<sup>2</sup>, a la postre Jefe del Servicio de Arquitectura del Instituto Nacional de Colonización (INC) desde 1943 hasta 1975<sup>3</sup>, frente a la disgregación *colonística* de Víctor D'Ors. El sistema de Tamés permitió la creación de pequeños núcleos poblacionales distribuidos por los territorios colonizados por el INC.

La colonización en Extremadura fue la acción de gobierno más importante sobre las estructuras agrarias de la región convirtiéndose en un elemento de articulación ideológica que conjugaría las políticas implementadas en el agro con las migraciones internas, consecuencia de la industrialización incipiente que comenzó en las postrimerías de la primera mitad del siglo XX, y que provocó un alivio de la presión social del campesinado sobre la tierra al reducirse ostensiblemente su número<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> MARTÍN LOBO, Manuel. *Un luchador Extremeño. La conquista del Guadiana. El Plan Badajoz*. Badajoz: Diputación provincial de Badajoz, 1962, p.98.

<sup>2</sup> José Tamés Alarcón entra a formar parte del cuerpo de funcionarios del INC junto con Alejandro de la Sota, Pedro Catañeda Cagigas, Víctor D'Ors Peix y Manuel Jiménez Varea según indica el BOE número 291 de 18 de octubre de 1941, por Resolución del Ministerio de Agricultura en el que la Dirección General de Colonización resuelve el concurso convocado para provisión de cinco plazas de Arquitectos en el Instituto Nacional de Colonización. En el mismo se refiere que la concesión se ha resuelto a favor de los concursantes al no haberse presentado ningún Caballero Mutilado de Guerra por la Patria.

<sup>3</sup> El Servicio de Arquitectura del INC fue organizado por Germán Valentín Gamazo desde 1941 hasta el relevo de José Tamés en 1943.

<sup>4</sup> PÉREZ RUBIO, José Antonio. *Yunteros, braceros y colonos, la política agraria en Extremadura (1940-1975)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1995, p. 363.

El INC buscaba el apaciguamiento en ciertas regiones españolas de los exaltados ánimos tras la contienda bélica. Se entendió que los colonos debían percibir como propios los pueblos que iban a construirse. Por tanto, era necesario conseguir que se identificasen con ellos para asegurar su permanencia. El urbanismo y la arquitectura fueron los medios que se eligieron para tal fin. Sin embargo, esto no fue posible solo con la elaboración de un recetario de manos del INC que a través de sus numerosas circulares, tal y como se comprobará, fue implementando, sino que precisó del concurso de arquitectos que supieron aunar los preceptos serviles del Instituto con gran creatividad consiguiendo obras evocadoras de asombrosa actualidad.

Estos poblados respondían a unos esquemas que se alejaban de los modelos urbanos más tradicionales: Se incorporaron al trazado planificado densidades poblacionales muy bajas; los usos dotacionales previstos fijaban unos estándares elevados; se optó por la jerarquización del viario en función de su uso, diferenciando el trazado rodado del peatonal; se crearon espacios públicos en los que se ubicaban los edificios más representativos, a saber, la iglesia y el ayuntamiento principalmente, que permitieron liberar densidades, articular transiciones viarias y ordenar la trama urbana ofreciendo a los colonos áreas de esparcimiento que se llenaban de mobiliario urbano permitiendo a sus habitantes su uso y disfrute. Al mismo tiempo, estos poblados debieron responder a una suerte de reglamentación definida a través de las numerosas circulares que desde el INC fueron emitidas con la idea de controlar, entre otras cosas, el proceso proyectual a la hora de diseñar dichas intervenciones. Así, las circulares más relevantes desde el punto de vista técnico<sup>5</sup> que fueron emitidas por el INC y en las que se establecían los estrictos parámetros que debían cumplir estos pueblos fueron:

- Circular nº 37, archivo 21, de 15 de septiembre de 1941, de "*Redacción de Proyectos*".
- Circular nº 118, archivo 116, de 3 de agosto de 1943, sobre "*Proyectos repetidos*".
- Circular nº 187, archivo nº 116, de 20 de octubre de 1945, del "*Plan de Colonización de las Zonas Regables*".
- Circular nº 222 y ampliación, archivo 116, de 23 de julio de 1947, sobre las "*Instrucciones para la redacción de proyectos de pueblos*".
- Circular nº 255, archivo 116, de junio de 1950, de las "*Normas a que se ha de ajustar el estudio y redacción de los Proyectos de los Planes Generales de Colonización de las Zonas Regables, de Acuerdo con lo dispuesto en la Ley de 21 de abril de 1949*".
- Circular nº 300, continuación y modificación, archivo 116, de 4 de julio de 1953, sobre la "*Estructura de los nuevos pueblos construidos por el I.N.C. en las grandes zonas regables*".

Por tanto, los pueblos surgidos desde el INC fueron capaces, en su mayoría, de trascender a la normativa que el propio Instituto generaba, a la que había que añadir la correspondiente a las viviendas sociales promulgada por el Instituto Nacional de Vivienda<sup>6</sup> (INV) con sus Ordenanzas de 1946, creando espacios públicos de gran interés y ordenaciones urbanas reseñables durante el proceso de colonización.

Uno de estos pueblos fue Valuengo (1954, Badajoz) creado por Alejandro de la Sota que se convirtió en uno de esos arquitectos capaces de superar el estricto corsé normativo del Instituto para dejar improntas de una arquitectura y un urbanismo de extraordinaria calidad que debe pasar a formar parte de nuestro bagaje patrimonial.

Esta investigación pretende poner de relieve los valores de esta obra de Alejandro de la Sota desde su análisis crítico con la finalidad de demostrar su potencial patrimonial y ofrecer una visión arquitectónica y urbanística de los criterios proyectuales utilizados por el arquitecto para el desarrollo del pueblo de Valuengo. Al mismo tiempo se navegará por la historia de este conjunto de espacios creados por De la Sota manifestando nuestra preocupación por la presión transformadora a la que la ausencia de una normativa específica, analítica y responsable somete, y que puede terminar destruyendo una obra relevante de nuestra arquitectura reciente.

<sup>5</sup> Muchas de estas circulares se pueden encontrar transcritas en VILLANUEVA PAREDES, Alfredo y LEAL MALDONADO, Jesús. *Historia y evolución de la colonización agraria en España. Volumen III. La planificación del regadío y los pueblos de colonización*. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo y Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1988, vol. III. Estas circulares han sido publicadas a raíz de la tesis de CABECERA SORIANO, Rubén. *La Arquitectura perdida de Alejandro de la Sota en la Colonización Extremeña de la posguerra: Los poblados de Valuengo, La Bazana y Entrerrios, patrimonio actual de una época olvidada*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2014.

<sup>6</sup> Este organismo fue creado en 1939 por la Ley de 19 de abril, de protección de vivienda de renta reducida y creación del Instituto Nacional de la Vivienda. Boletín Oficial del Estado, 20 de abril de 1939, 110. Esta Ley fue modificada posteriormente por Orden de 21 de abril de 1939, rectificando el texto de los artículos sexto, séptimo y décimo quinto de la Ley de diecinueve de abril, creando el Instituto Nacional de Vivienda. Boletín Oficial del Estado, 28 de febrero de 1940, 59.



## Un arquitecto, Alejandro de la Sota.-

Alejandro de la Sota Martínez ingresa en el INC en 1941, el mismo año en que se licencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid, e inmediatamente comienza a recibir encargos para “*hacer pueblos*”<sup>7</sup>. Se enfrenta a este trabajo sin experiencia previa y asienta sus actuaciones tomando como referencia la arquitectura popular de la época<sup>8</sup>.

De la Sota proyecta su primer pueblo para el INC con Gimennells, firmado en diciembre de 1943. Esta intervención denota que en esa temprana fecha el INC aún no había desarrollado con suficiencia el cuerpo normativo con el que se pretendía controlar los proyectos de los distintos pueblos, puesto que el mismo adolece de las referidas características de los pueblos de colonización del INC, al tiempo que el propio trazado ofrece cierta inocencia consecuencia de un De la Sota “inmaduro” arquitectónicamente y cuyo lenguaje se encontraba en fase de maduración<sup>9</sup>. A pesar de ello, la implantación de Gimennells (Figura 1) responde a los cánones establecidos por Tamés para el Instituto con una trama urbana ortogonal en la que aparecían alternancias en forma de espacios urbanos en los que se reproducía la imagen de la España tradicional que quería presentarse desde el Régimen<sup>10</sup>. La labor de Alejandro de la Sota en Gimennells se prolongará en el tiempo con dos intervenciones más: La Escuela Unitaria, de junio de 1946; y el Centro Cívico con la iglesia, el ayuntamiento y las viviendas de artesanos, de agosto de 1946. Esta intervención coincide en el tiempo con la finalización de uno de los cambios de etapa referidos por Baldellou<sup>11</sup> quien hace también referencia a la formación musical de De la Sota como influencia palpable en su arquitectura, especialmente en lo referente a las variaciones y al control de sus espacios “seriables”<sup>12</sup>, lo que le permitió situarse a la vanguardia de la arquitectura española del momento.

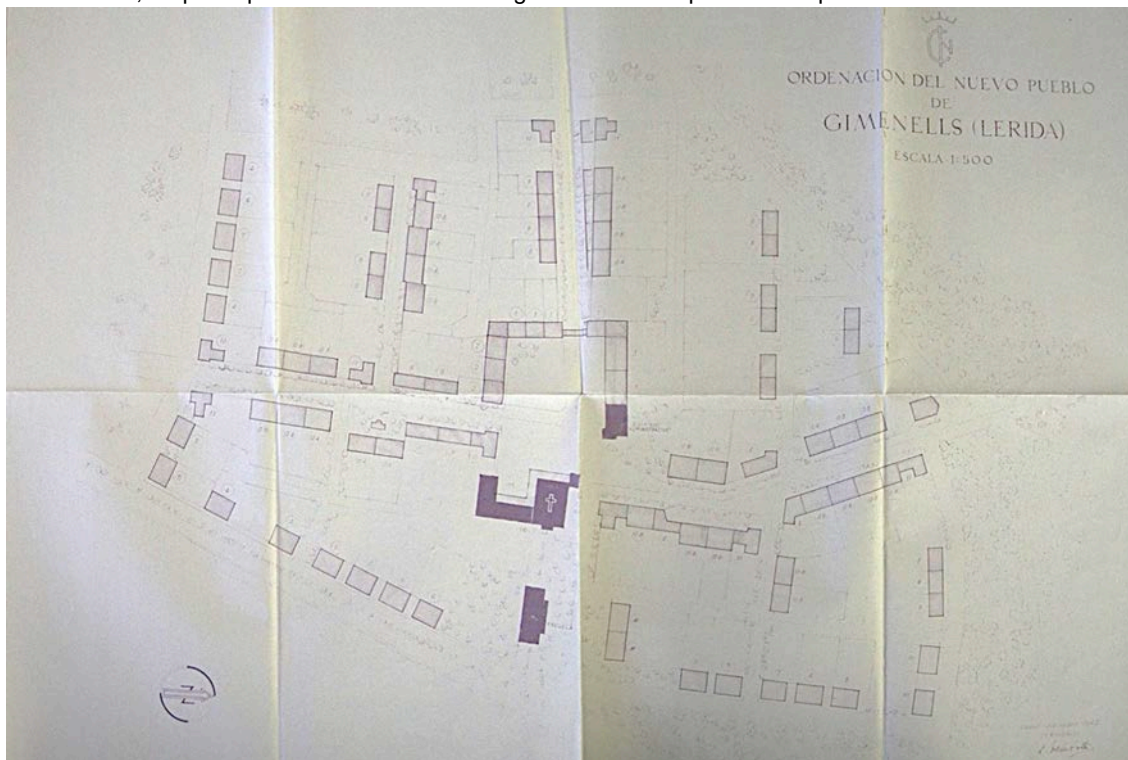


Figura 1. Ordenación de Gimennells por Alejandro de la Sota.

Posteriormente De la Sota se enfrentará a otros encargos del INC destacando el reconocido Esquivel (proyecto de septiembre de 1952), tras el que llegará Entrerriós (proyecto de diciembre de 1953), La Bazana (proyecto de enero de 1954) y finalmente Valuengo (proyecto de mayo de 1954) con el que culminará su trabajo como creador de pueblos para el INC. La etapa en la que realiza estos encargos

<sup>7</sup> SOTA MARTÍNEZ, Alejandro de la. Entrevista realizada por Marta Thorne a Alejandro de la Sota. *Quaderns*, abril-junio de 1983, 156, pp. 106-109.

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> CABECERA SORIANO, Rubén. *Los Pueblos de Colonización Extremeños de Alejandro de la Sota*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2014.

<sup>10</sup> SAAVEDRA RANDO, Estrella María. Trazado urbanístico y trama urbana en los proyectos de Valuengo y La Bazana de Alejandro de la Sota. 1954. *Revista de Estudios Extremeños*, 2014, Tomo LXX, III, pp. 1701-1728.

<sup>11</sup> BALDELLOU, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Colección Arquitectos de Madrid, 2. Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras de la Comunidad de Madrid, 2006.

<sup>12</sup> BALDELLOU, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

reflejan un De la Sota más maduro en búsqueda de valores arquitectónicos y urbanos más alejados de los promulgados por el Instituto, pero respetuoso con ellos, y que bebe incansable de sus maestros, reconocidos por él mismo en sus escritos<sup>13</sup>, como por ejemplo Le Corbusier, Gropius, Breuer, Van der Rohe, Aalto, Asplund, Jacobsen, Neutra, Mendelsohn, Loos, la propia Bauhaus, etc., pero entre los que destacará Paul Bonatz a través de quien pondrá de manifiesto su interés por el paisaje<sup>14</sup> que se verá reflejado en estos últimos pueblos de colonización.

### Un pueblo, Valuengo.-

La práctica totalidad de las intervenciones llevadas a cabo por el INC en la provincia de Badajoz estaban fundamentadas en los estudios llevados a cabo por la *Secretaría General para la Ordenación Económico-Social*<sup>15</sup>, creada en 1946 y que culminó en 1948 con el *Plan General de Ordenación Económico-Social* de la Provincia de Badajoz que fue desarrollado bajo la dirección de Joaquín López Tienda, Gobernador Civil. Se estudió la casuística socioeconómica en toda la región y se propusieron soluciones que afectaban a las infraestructuras principales tanto energéticas y de transportes, como de aguas, destacando la transformación en regadío de las Vegas del Guadiana cuyas zonas se habían estudiado concienzudamente analizando las obras que se habían llevado a cabo durante etapas anteriores. Se pretendía dotar con dicho plan de los necesarios recursos que asegurasen el éxito de dicha transformación, así, aparecen por toda la provincia aquellos elementos que los técnicos redactores consideraban imprescindibles en su propuesta (Figura 2).



Figura 2. Plano del Plan de Ordenación Económico-Social de la Provincia de Badajoz. 1948. Puede observarse cómo se indican las infraestructuras necesarias para la preparación técnica rural.

Este estudio concluyó en la Ley de 1952<sup>16</sup> y puso de relieve la extrema pobreza de la región que podía llegar a provocar un conflicto de carácter social que el régimen debía contener. De este modo se puso en marcha la política hidrológica y colonizadora característica del Plan Badajoz (Figura 3) destacando la falta de rendimiento de los terrenos cultivables, la carencia de regadíos, a pesar de la capacidad hídrica de la

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ CHEDA, José Benito. Alejandro de la Sota. Construcción, Idea y Arquitectura. Santiago de Compostela: COAG, 1994.

<sup>14</sup> SOTA MARTÍNEZ, Alejandro de la. *Sesiones de crítica de la arquitectura. La arquitectura y el paisaje*. Revista Nacional de Arquitectura, Sesión crítica de arquitectura, agosto de 1952, 128.

<sup>15</sup> España, Ley de 18 de diciembre de 1946, por la que se convalida el Decreto de 21 de enero de 1946, que creó la Secretaría General para la Ordenación Económico-Social. *Boletín Oficial del Estado*, 20 de diciembre de 1946, 354.

<sup>16</sup> España, Ley de 7 de abril de 1952, sobre el Plan de obras, colonización, industrialización y electrificación de la provincia de Badajoz. *Boletín Oficial del Estado*, 8 de abril de 1952, 99.

cuenca del río Guadiana, la mínima explotación de la masa forestal y la escasa cabaña ganadera, con lo que fue necesario desarrollar numerosas intervenciones que paliasen esas deficiencias (Figura 4).

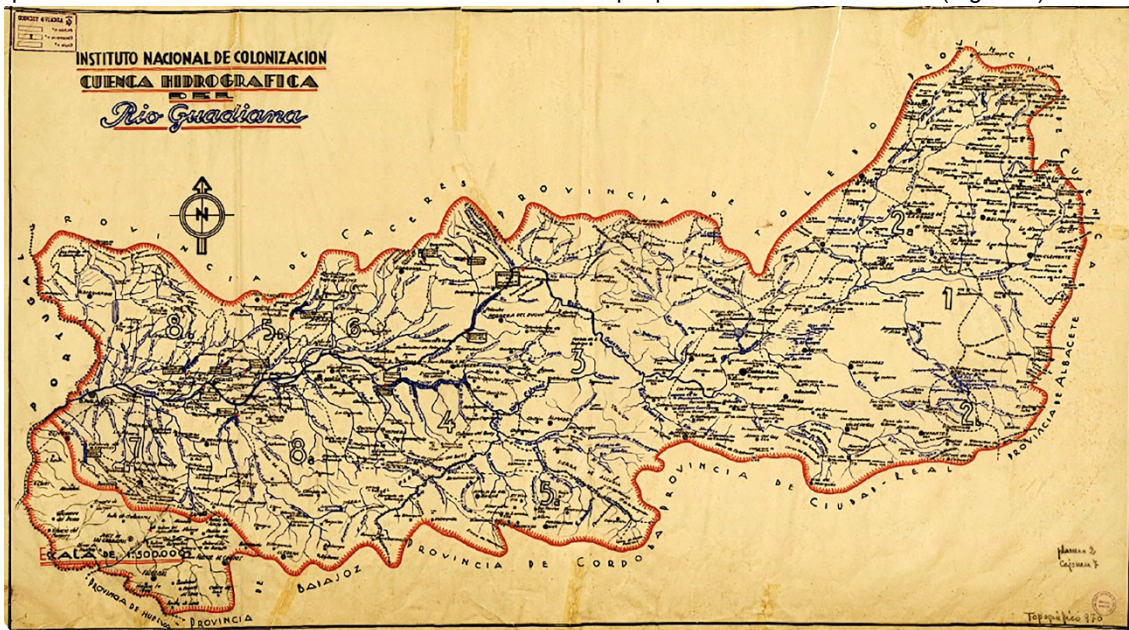


Figura 3. Plano de la Cuenca Hidrográfica del Guadiana incluyendo las intervenciones a desarrollar en materia hidrológica.

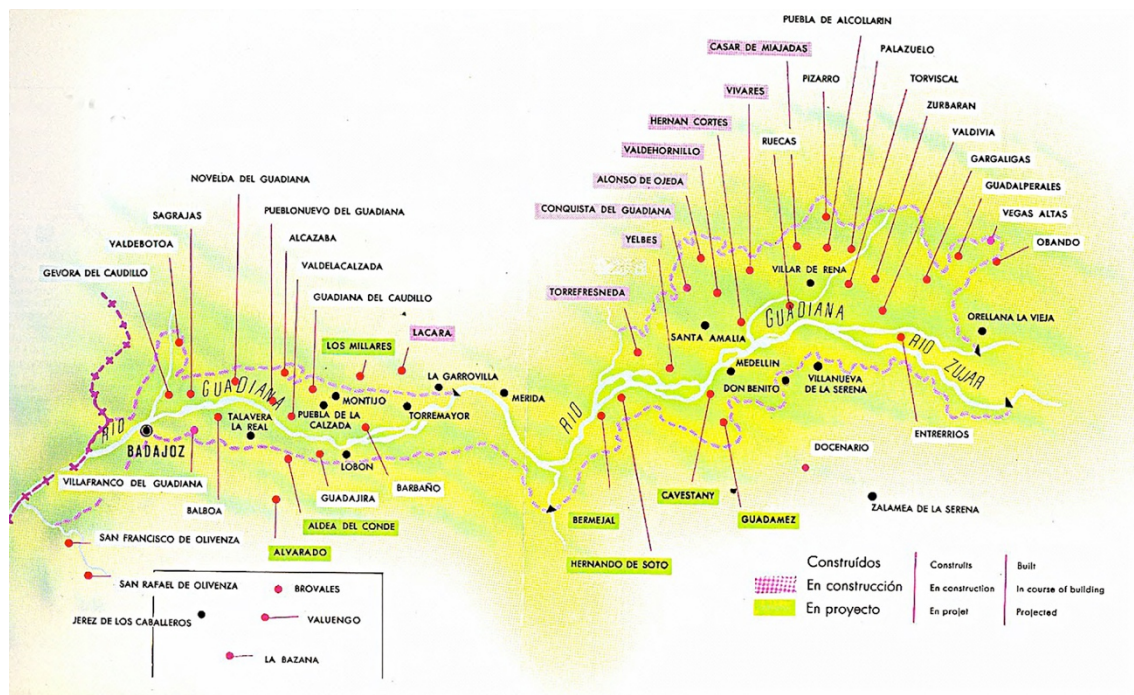


Figura 4. Estado del Plan Badajoz en diciembre de 1965. Puede comprobarse como Valuengo en esta fecha estaba totalmente construido.

A pesar de que el encargo que recibiera Alejandro de la Sota para la construcción del pueblo de Valuengo le llevó a entregar el proyecto en mayo de 1954, no será sino hasta 1966 con el Decreto de 10 de febrero de ese año<sup>17</sup> cuando se declarará el *Alto Interés Nacional* para la zona de pequeños regadíos de Jerez de los Caballeros (a pesar de que la expropiación de las fincas por causa de interés social con sujeción a la Ley de 27 de abril de 1946<sup>18</sup> ya se había materializado mediante la aplicación de varios Decretos durante la década de los 50) con la consiguiente aprobación de su *Plan General de Colonización* amparado en la Ley de 1949<sup>19</sup> y su modificación de 1962<sup>20</sup>. Este dato, en apariencia irrelevante, pone de manifiesto la

<sup>17</sup> España, Decreto 506/1966 de 10 de febrero, por el que se declara de Alto Interés Nacional la zona de pequeños regadíos de Jerez de los Caballeros y se aprueba el correspondiente Plan General de Colonización. *Boletín Oficial del Estado*, 1 de marzo de 1966, 51.

<sup>18</sup> España, Ley de 27 de abril de 1946, sobre expropiación forzosa de fincas rústicas, con la debida indemnización, previa declaración de interés social. *Boletín Oficial del Estado*, 28 de abril de 1946, 118.

<sup>19</sup> España, Ley de 21 de abril de 1949, de Colonización y distribución de la propiedad de las zonas regables. *Boletín Oficial del Estado*, 22 de abril de 1949, 112.

descoordinación existente a la hora de afrontar las perentorias necesidades que acuciaban al agro extremeño, más aún cuando en el preámbulo de dicho decreto se hace hincapié en que la finalidad de la actuación era resolver los problemas agrosociales del término municipal utilizando como organismo gestor al INC que incluiría en su intervención una serie de fincas del entorno del embalse de Valuengo cuyos pueblos (el propio Valuengo, Brovales y La Bazana, este último también de Alejandro de la Sota) ya estaban construidos (Figura 5), así como parte de las infraestructuras hidráulicas. Este decir, este plan anacrónico pretendía completar y, sobre todo, dar cobertura legal a las actuaciones deslavazadas que se habían llevado a cabo en el entorno de Jerez de los Caballeros seguramente atendiendo a la premura requerida por la delicada situación social y con el notable respaldo técnico que proporcionaba el estudio elaborado con el *Plan General de Ordenación Económico-Social de la provincia de Badajoz*.



Figura 5. Estado de la construcción del pueblo de Valuengo en 1956. Ortofoto del Vuelo Americano (1956-1957).

### Un pueblo y un arquitecto.-

Alejandro de la Sota recibe el encargo de redactar el proyecto del Nuevo Pueblo de Valuengo junto con el de la Iglesia para la misma localidad y sus correspondientes documentos son entregados de forma conjunta en mayo de 1954 (Figura 6). El proyecto del pueblo es concebido por De la Sota desde tres puntos de vista: "*Orientación, configuración del terreno y las vistas que del pueblo han de tenerse [...]*"<sup>21</sup>. El arquitecto resuelve la escarpada topografía ordenando los espacios urbanos como si se tratase de un *pueblo-propaganda*, retomando la idea desarrollada en Esquivel y dotando a los edificios de carácter edilicio de gran representatividad poniendo de manifiesto esta cuestión por su preocupación por "*... las vistas que del pueblo han de tenerse desde la carretera General y la orilla del río Ardila, opuesta a la que ha de ocupar Valuengo.*"<sup>22</sup>. Sin embargo, De la Sota no olvida al colono y profundiza en su concepción de "*pueblo con calles-plaza [...]*"<sup>23</sup>, que comenzó a utilizar en Entreríos y La Bazana, proyectando para Valuengo una serie de calles a modo de *bolsones* que facilitan una suave transición entre las curvas de nivel del terreno y generan plazas alargadas destinadas a circulación peatonal que conforman espacios públicos recogidos y vivideros para los usuarios de las viviendas que delimitan dichas plazas.

<sup>20</sup> España, Decreto 7/1962 de 14 de abril, complementario de la Concentración Parcelaria. *Boletín Oficial del Estado*, 16 de abril de 1962, 91.

<sup>21</sup> Extracto de la memoria. Documento custodiado en los Archivos del Centro de Estudios Agrarios (CEA) de la Junta de Extremadura.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

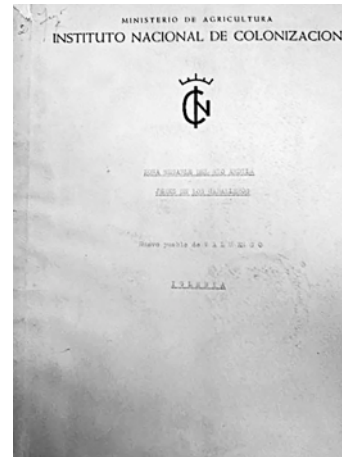
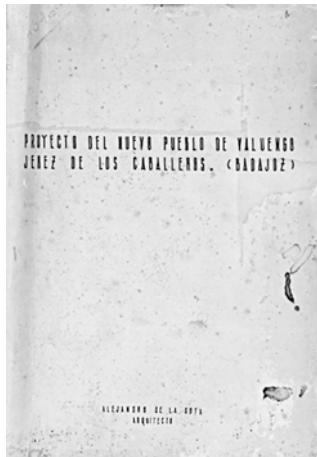


Figura 6. Portadas de los proyectos realizados por De la Sota: Proyecto del Nuevo Pueblo de Valuengo. Jerez de los Caballeros. (Badajoz) (izquierda), y Nuevo Pueblo de Valuengo, Iglesia (derecha).

La original configuración urbanística creada por De la Sota para Valuengo, formalizada mediante un organismo populista contenido, queda definida por esas tres *calle-plaza* con viviendas que enlazan la *calle-plaza* principal de los edificios públicos con la carretera que circunvala el pueblo (Figura 7). Estas aportaciones de De la Sota constituyen un magnífico referente en el urbanismo del siglo XX en España de incuestionable valor patrimonial que debe preservarse evitando la destrucción (consecuencia de una evolución y desarrollo descontrolados) de los valores que representa.

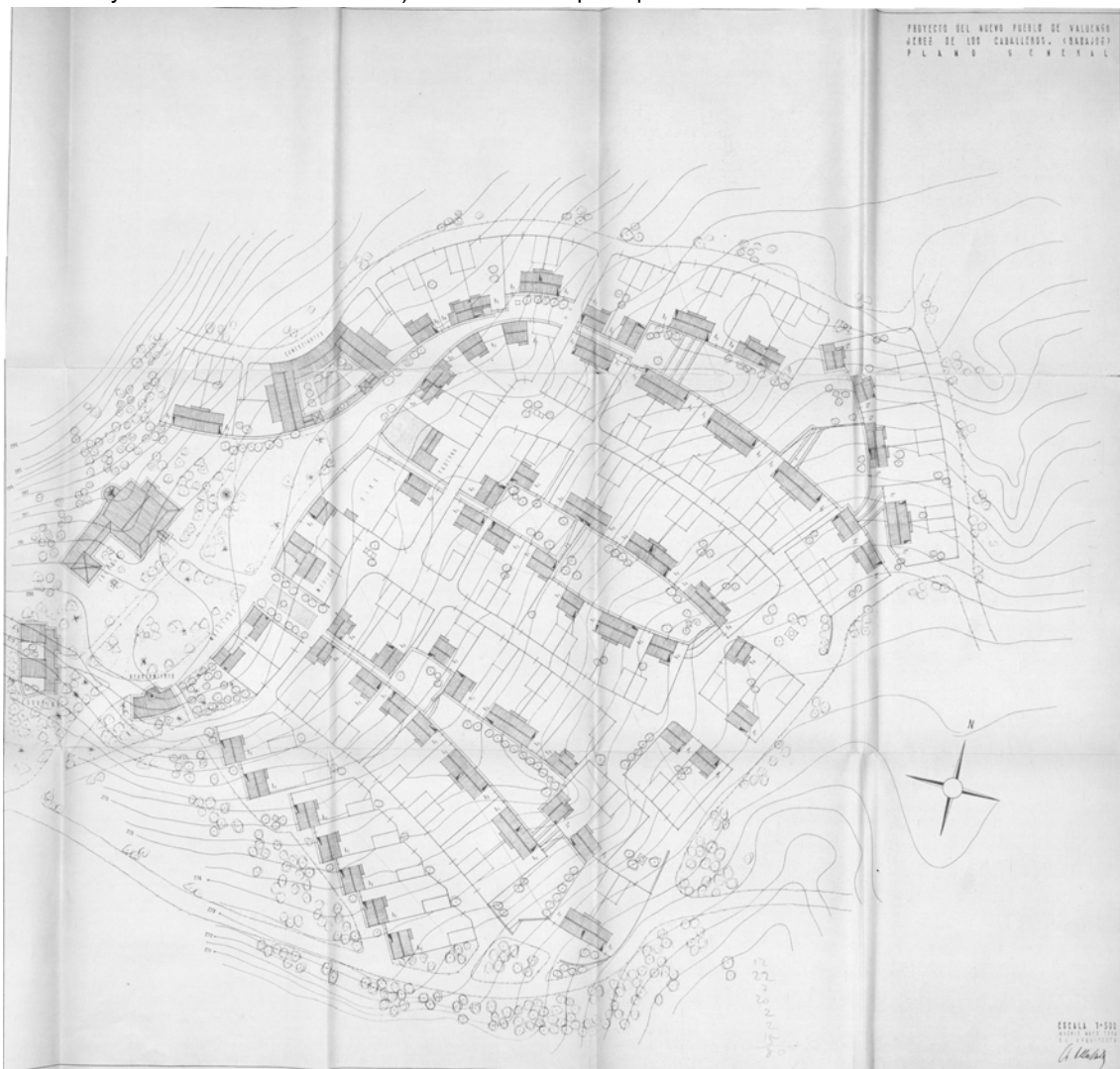


Figura 7. Ordenación de Valuengo por Alejandro de la Sota, mayo de 1954.

El programa original de Valuengo recogía las premisas correspondientes a un pueblo completo, “estabilizado” según explica la citada circular 246 de 22 de julio de 1949, a pesar de que fue ampliado posteriormente atendiendo a los parámetros de los pueblos “con evolución prevista”. Además, debía ofrecer los servicios comunes al cercano poblado de La Bazana que carecía de las mínimas infraestructuras, pero que, por contra, se encontraba centrado en los terrenos de regadío, mientras que Valuengo se estableció en una zona extrema de dichas fincas, aunque cercana a la carretera que llevaba a Jerez de los Caballeros.

De la Sota debió enfrentarse a los condicionantes de partida que la ubicación del proyecto presentaba, así como los parámetros que, tanto para la ordenación del pueblo como para las edificaciones, imponía el INC a través de sus citadas circulares. La destreza de De la Sota al conseguir superar estas premisas iniciales, tales como la ruptura de perspectivas, el agrupamiento de las edificaciones separando las distintas tipologías por clases sociales, la separación de tránsito peatonal del de carros, la generación de una calle principal con una plaza en la que se concentrasen los servicios y la previsión de los bosquetes, propició una implantación muy sugerente cumpliendo los conceptos de partida para el pueblo a los que añadió su ideario arquitectónico con la intención de hacer más amable el entorno para sus habitantes, esto es, procurando que el hombre viva mejor, devolviendo a la arquitectura su sentido humano, interpretando el paisaje humanizándolo, buscando una estética basada en la propia expresión, y encontrando la sincronía entre las artes y los valores humanos<sup>24</sup>.

Siguiendo la premisa indicada en la memoria del proyecto, el pueblo se ordena con los tres referidos espacios públicos principales, que De la Sota denomina *calles-plaza*, destinados al uso y disfrute de los colonos (Plaza de las Flores, Plaza de Jerez y Plaza Núñez de Balboa). Todas estas plazas presentan una geometría orgánica alargada diferenciada, alternando muros cóncavos y convexos en sus alineaciones, que facilitan su diferenciación y que las singulariza. Cada una de ellas se dispone con la misma orientación este-oeste y se desarrollan siguiendo una pendiente pronunciada, consecuencia de la orografía de la ladera donde se implanta el pueblo, que el arquitecto resuelve con sucesivas plataformas más o menos horizontales y comunicadas con escaleras que absorben el desnivel. Las calles peatonales que las comunican transversalmente aprovechan las curvas de nivel para mantener la horizontalidad.

Originalmente, tal y como se puede comprobar en el plano de ordenación (Figura 7) y en el plano de análisis (Figura 8), De la Sota creó una fachada continua para cada plaza en la que las tapias de los patios de labranza de cada parcela constituían un elemento masivo que daba continuidad al espacio público, al tiempo que lo delimitaba. La altura de las viviendas hacia la plaza era uniforme en su fachada abierta al norte con una única planta (viviendas tipo A2 y A3 con dos y tres dormitorios), mientras que la abierta al sur presentaba las tipologías de 4 y 5 dormitorios (viviendas tipo B4 y B5) junto con algunas viviendas de 2 y 3 dormitorios, es decir, mezclaba una y dos plantas siguiendo un criterio compositivo que respondía a cuestiones de orientación y soleamiento, materia esta que preocupaba mucho a De la Sota como ya había puesto de manifiesto en sus anteriores pueblos para el INC.

Las manzanas de las viviendas de colonos, conformadas por las distintas tipologías de viviendas de una y dos plantas antes referidas, se cierran sobre sí mismas abriéndose hacia las *calles-plaza* que tienen carácter interior. Esta aparente paradoja tiene una clara explicación proyectual. De la Sota utiliza este recurso para separar el viario destinado a los carros de las circulaciones peatonales. De este modo, estas grandes manzanas se encuentran delimitadas por las tapias de los espacios privados destinados a uso agrícola donde se ubican los portones de acceso que abren al viario rodado. Estas calles de tráfico rodado ramifican hacia el viario que circunvala el pueblo y que conecta con la carretera principal hacia Jerez de los Caballeros. Subyace en De la Sota una evidente intencionalidad al separar este viario rodado de la *calle-plaza* principal situada al oeste del pueblo, en la que se ubican los edificios públicos, y que sirve de cabecera para las plazas de los colonos. En esta plaza (Plaza de España) la sensación de apertura es mucho mayor que en las destinadas a los colonos, que son más recogidas. Además, los edificios institucionales conforman un fondo de perspectiva para las calles peatonales que se abren a la plaza configurando un escenario en el que se entremezclan la arquitectura y el urbanismo en una singular interrelación en la que la presencia de la naturaleza pone de manifiesto la preocupación de De la Sota por crear paisajes amables, humanizados.

---

<sup>24</sup> SOTA MARTÍNEZ, Alejandro de la. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Además, como ya hiciera De la Sota en Esquivel, en Entrerriós o en La Bazana, recurre al mobiliario urbano y a la vegetación, como elementos útiles para su urbanismo con los que establecer referencias que sirven a los habitantes del pueblo para identificar las diferentes *calles-plaza* (salvando de este modo los procesos de seriación y repetición utilizados por De la Sota) y estableciendo barreras vegetales de protección térmica y control solar necesarias en las latitudes en las que se ubica este pueblo.

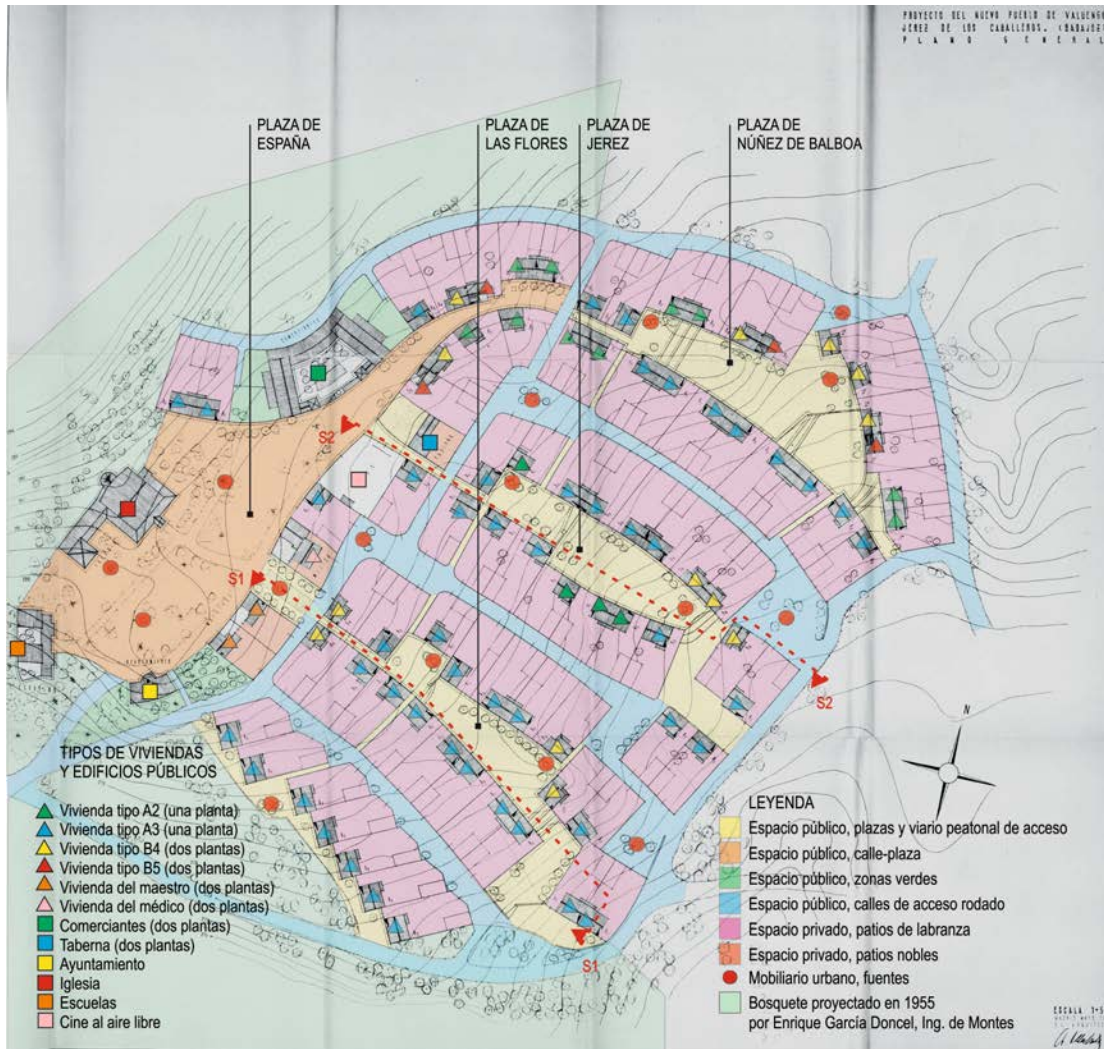


Figura 8. Plano de análisis de la ordenación del Nuevo Pueblo de Valuengo (Badajoz) por Alejandro de la Sota, Madrid, mayo de 1954. Se han grafiado sobre el plano original los distintos tipos de espacios y las tipologías de viviendas y edificios de carácter público. Al mismo tiempo se han dibujado dos secciones en las que se puede comprobar la continuidad de los espacios y el gran desnivel que el terreno imponía a la implantación.

Con posterioridad a la intervención de De la Sota en Valuengo, desde el INC se llevaron a cabo una serie de actuaciones destinadas a mejorar el pueblo y a ampliar el número de residentes colonos de la localidad, así como los servicios ofrecidos. Atendiendo a los archivos estudiados, tanto en el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente (MAGRAMA) de Madrid como en el Centro de Estudios Agrarios (CEA) de Extremadura estas actuaciones son<sup>25</sup>:

<sup>25</sup> Pueden analizarse en profundidad dichas actuaciones en CABECERA SORIANO, Rubén. *Los Pueblos de Colonización Extremeños...*, óp. cit.

**Repoblación de Valuengo.** Ingeniero de Montes, Enrique García Doncel. Julio de 1955.

**Proyecto de Ampliación del Pueblo de Valuengo.** Arquitecto, Perfecto Gómez Álvarez. Mayo de 1958.

**Proyecto de asfaltado de calles principales, bordillos y fuentes.** Núcleo de Valuengo. Arquitecto, Perfecto Gómez Álvarez. Febrero de 1959.

**Proyecto de Reforma y Reparación de Ventanales en la Iglesia de Valuengo.** Arquitecto, Perfecto Gómez Álvarez. Noviembre de 1963.

**Proyecto de Hogares Rurales para el Frente de Juventudes y Sección Femenina en Valuengo y La Bazana.** Arquitecto, Perfecto Gómez Álvarez. Mayo de 1965.

**Proyecto de Artesanías y Cine en Valuengo.** Arquitecto, Manuel Mondéjar Horodiski. Febrero de 1967.

**Reformado de Artesanías y Cine en Valuengo.** Arquitecto, Manuel Mondéjar Horodiski. Octubre de 1969.

**Ampliación de Edificio de Acción Católica y acondicionamiento de la Iglesia en Valuengo.** Arquitecto, Manuel Mondéjar Horodiski. Octubre de 1969.

**Ampliación de Edificio de Acción Católica y acondicionamiento de la Iglesia en Valuengo.** Arquitecto, Manuel Mondéjar Horodiski. Marzo de 1971.

**Proyecto de asfaltado de calles en los pueblos de La Bazana y Valuengo.** Arquitecto, Manuel Mondéjar Horodiski. Junio de 1977.

Todas estas intervenciones, cuyo análisis se escapa de la finalidad de este estudio, pero cuya enumeración resulta imprescindible para entender el alcance de las mismas en Valuengo, conforman la narrativa de la reciente historia de la localidad y se realizaron con el INC como administración soporte o el Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario (IRYDA) que, a partir de 1971, tomó el relevo del INC. A pesar de la transformación sustancial en la configuración del pueblo, especialmente en el tejido residencial, estas actuaciones se desarrollaron utilizando los principios básicos determinados por la reglamentación del INC y fueron sumamente respetuosos con la propuesta original de De la Sota. Posteriormente, ya en democracia, comenzaron a realizarse intervenciones (Figura 9) que castigan severamente la ordenación espacial de la localidad y que inciden negativamente en los valores patrimoniales que transmite la obra de De la Sota, que alcanza, no solo al bagaje material de su arquitectura y urbanismo, sino también a la componente inmaterial, puesto que se pierden los elementos *identitarios* de la historia que describe la localidad.

En la actualidad el planeamiento vigente en la localidad es la Norma Subsidiaria de Jerez de los Caballeros, aprobada definitivamente el 29 de junio de 1992 y publicada en el BOP el 6 de octubre del mismo año, que coincide con la de la Bazana y Brovales, al ser todos ellos pedanías de Jerez. Dicha normativa adolece del análisis necesario para poder regular las intervenciones en Valuengo y en el resto de pedanías, de hecho, su articulado es totalmente genérico en lo referente a las intervenciones en el tejido residencial hasta el punto de que solo diferencia una única tipología para toda la trama urbana que es la "Zona VI- Residencial unifamiliar en hilera"<sup>26</sup> que difiere sustancialmente de la realidad del pueblo. Esta circunstancia ha permitido la aparición de esas intervenciones indicadas anteriormente que provocan la alteración de la percepción espacial proyectada por el arquitecto y que es precisamente lo que confiere a estos espacios urbanos su particular singularidad.

---

<sup>26</sup> Esta es la denominación específica con la que se recoge en los planos de ordenación de la Norma Subsidiaria referentes a Valuengo.





- |   |   |
|---|---|
| <span style="color: red;">—</span> Delimitación proyecto original 1954    | <span style="color: green;">- - -</span> Repoblación, bosque, Enrique García Doncel, 1955                     |
| <span style="color: orange;">—</span> Viviendas B-5                       | <span style="color: green;">- - -</span> Repoblación, plantaciones y cerramientos Enrique García Doncel, 1955 |
| <span style="color: lightgreen;">—</span> Viviendas B-4                   | <span style="color: brown;">—</span> Asfaltado de calles, Perfecto Gómez Álvarez, 1959                        |
| <span style="color: yellow;">—</span> Viviendas A-3                       | <span style="color: red;">- - -</span> Ampliaciones proyectadas en el INC                                     |
| <span style="color: pink;">—</span> Viviendas A-2                         | <span style="color: red;">1</span> Ampliación del pueblo, Perfecto Gómez Álvarez, 1958                        |
| <span style="color: lightpink;">—</span> Viviendas complementarias        | <span style="color: red;">2</span> Frente de Juventudes y Sección Femenina, Perfecto Gómez Álvarez, 1965      |
| <span style="color: blue;">—</span> Dotaciones                            | <span style="color: red;">3</span> Proyectos de artesanías y cine, Manuel Mondéjar Horodiski, 1967            |
| <span style="color: blue;">—</span> Dotaciones, ubicación final           | <span style="color: red;">4</span> Ampliación edificio de acción católica, Manuel Mondéjar Horodiski, 1971    |
| <span style="color: grey;">—</span> Dependencias agrícolas                | <span style="color: blue;">- - -</span> Ampliaciones proyectadas fuera del INC                                |
| <span style="color: purple;">—</span> Plazas de manzanas                  | <span style="color: blue;">5</span> Viviendas de promoción pública, Eopexsa, 2002                             |
| <span style="color: green;">—</span> Espacio públicos peatonales y plazas | <span style="color: blue;">6</span> Viviendas de promoción privada  |
| <span style="color: brown;">—</span> Mobiliario urbano                    |   |
| <span style="color: teal;">—</span> Viario rodado                         |   |

Figura 9. Valuengo, análisis de su evolución desde su creación sobre foto aérea de IDEEX.

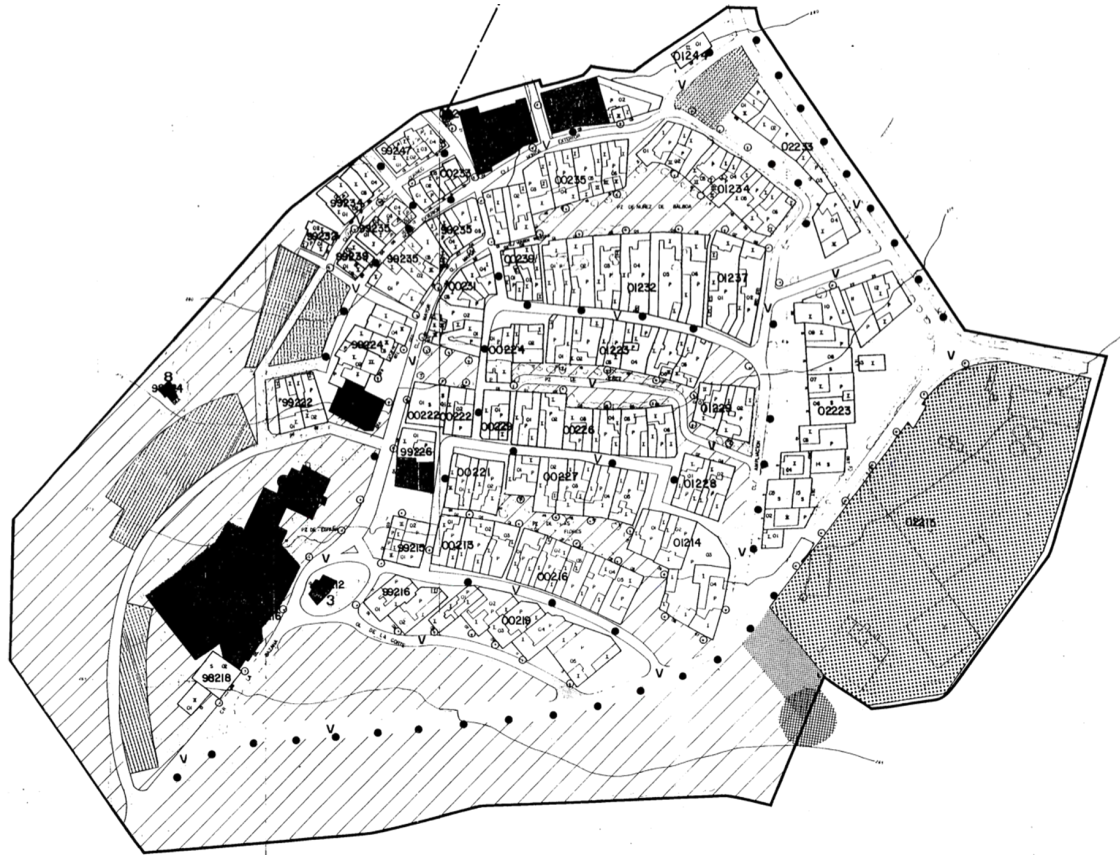


Figura 10. Planeamiento de Valuengo vigente en 2016, según las Normas Subsidiarias de Jerez de los Caballeros. Todo el tejido residencial responde a la ordenanza de edificación en línea o hilera del capítulo XIII de las normas subsidiarias. Los elementos marcados en color negro corresponden a dotaciones (están identificados con números) y los rayados a espacios libres, mientras que el rayado más denso es para nuevos suelos residenciales.

Se han producido cambios en las alturas de planta de las edificaciones, cambios de textura en las fachadas, alteraciones de los faldones de teja de las viviendas, aparecen elementos que producen ruido visual en las cubiertas, etc. (Figura 11, Figura 12 y Figura 13). Estas alteraciones se han producido principalmente en el tejido residencial de la localidad a iniciativa de promotores privados que requieren adecuar sus viviendas a nuevas necesidades. Es aquí donde se hace patente una normativa capaz de incorporar estos requerimientos de los habitantes a la defensa de los valores patrimoniales que ofrece el pueblo.



Figura 11. Plaza de Las Flores desde el acceso norte.



Figura 12. Plaza de Jerez en su parte norte. En el centro una vivienda tipo A-3 con una planta encimada. A la derecha una vivienda tipo A-3 con la fachada coloreada. Fuente:



Figura 13. Plaza Núñez de Balboa desde su acceso norte. En el centro una vivienda tipo A-3 que ha incrementado su altura con una planta adicional. A la derecha la agrupación de viviendas B-5, B-4.

Los espacios públicos a los que abren los edificios institucionales han sufrido menos alteraciones con respecto a lo inicialmente proyectado por De la Sota (Figura 14 y Figura 15), sin embargo adolecen del cuidado necesario para conservar su riqueza patrimonial descuidando aspectos tan básicos como la pavimentación, las infraestructuras o los elementos de protección, así como el propio mantenimiento de dichos edificios.



Figura 14. Calle-plaza principal con el Ayuntamiento a la izquierda y la iglesia a la derecha.



Figura 15. Iglesia (parte trasera) vista desde el norte con la casa del párroco en el centro y la ampliación del edificio de Acción Católica, la Sección Femenina a la derecha y el Ayuntamiento al fondo.

### Conclusiones.-

La intervención de Alejandro de la Sota en el pueblo de colonización de Valuengo pone de manifiesto un urbanismo capaz de hacer converger los criterios restrictivos del INC con la creatividad y la preocupación del arquitecto por una arquitectura humanizada pensada para quien la vive, en este caso el colono.

Ese urbanismo propuesto por De la Sota aúna la funcionalidad requerida para la finalidad agraria con la que se gestó con un intencionado simbolismo que permite a sus habitantes establecer vínculos con el pueblo considerándolo suyo gracias a la utilización de recursos sencillos tales como la seriación y la singularización de los distintos elementos que configuran los espacios, así como la seriación de los propios espacios. De la Sota utiliza en su proceso proyectual el mobiliario y la vegetación como parte integrante de su urbanismo humanizándolo y consiguiendo espacios más agradables de vivir.

Además, De la Sota aplica sobre este urbanismo unos principios racionales que compatibiliza con la perentoria limitación de recursos y que conjuga con sutiles pinceladas populares que facilitan la identificación de los colonos con el entorno.

De otra parte, la ausencia de una normativa específica que haya estudiado pormenorizadamente y analizado la idiosincrasia de Valuengo ha permitido, ya en democracia, el afloramiento de intervenciones en el tejido residencial que han alterado sustancialmente la configuración espacial concebida por De la Sota. Este escenario hace peligrar la conservación de los valores patrimoniales que aporta la localidad y que trascienden de lo puramente material acercándose a los valores inmateriales por la acusada componente histórico-social que envuelve a los pueblos de colonización. En este sentido los distintos agentes sociales deben aunar esfuerzos para preservar los valores intrínsecos que ofrece esta localidad.

#### **Bibliografía referenciada.-**

BALDELLOU, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Colección Arquitectos de Madrid, 2. Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras de la Comunidad de Madrid, 2006.

BALDELLOU, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

CABECERA SORIANO, Rubén. *La Arquitectura perdida de Alejandro de la Sota en la Colonización Extremeña de la posguerra: Los poblados de Valuengo, La Bazana y Entreríos, patrimonio actual de una época olvidada*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2014.

CABECERA SORIANO, Rubén. *Los Pueblos de Colonización Extremeños de Alejandro de la Sota*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2014.

MARTÍN LOBO, Manuel. *Un luchador Extremeño. La conquista del Guadiana*. El Plan Badajoz . Badajoz: Diputación provincial de Badajoz, 1962.

PÉREZ RUBIO, José Antonio. *Yunteros, braceros y colonos, la política agraria en Extremadura (1940-1975)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1995.

RODRÍGUEZ CHEDA, José Benito. *Alejandro de la Sota. Construcción, Idea y Arquitectura*. Santiago de Compostela: COAG, 1994.

SAAVEDRA RANDO, Estrella María. *Trazado urbanístico y trama urbana en los proyectos de Valuengo y La Bazana de Alejandro de la Sota. 1954*. Revista de Estudios Extremeños, 2014, Tomo LXX, III, pp. 1701-1728.

SOTA MARTÍNEZ, Alejandro de la. *Entrevista realizada por Marta Thorne a Alejandro de la Sota*. Quaderns, abril-junio de 1983, 156, pp. 106-109.

SOTA MARTÍNEZ, Alejandro de la. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

SOTA MARTÍNEZ, Alejandro de la. *Sesiones de crítica de la arquitectura. La arquitectura y el paisaje*. Revista Nacional de Arquitectura, Sesión crítica de arquitectura, agosto de 1952, 128.

#### **Bibliografía básica.-**

ACOSTA BONO, Gonzalo. *De los trabajos forzados a la autoconstrucción. La otra cara de la colonización agraria*. En: *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.

- BAIGORRI, Artemio. *La red urbana de Extremadura y el Alentejo*. En: RODRÍGUEZ CANCHO, M., Atlas visual de Extremadura y Alentejo. Salamanca: Editorial Extremadura, 1997.
- BALDELLOU, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- BARCIELA LÓPEZ, C. y LÓPEZ ORTIZ, M. I. *El fracaso de la política agraria del primer franquismo, 1939-1959. Veinte años perdidos para la agricultura española*. En: *Autarquía y mercado negro. El fracaso de la política agraria del primer franquismo, 1939-1959*. Barcelona: Crítica, 2003.
- BEATO ESPEJO, Manuel. *El régimen local y la colonización interior del siglo XX*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1990.
- BOSQUE MAUREL, Joaquín. *Del I.N.C. al I.R.Y.D.A.: el análisis de los resultados obtenidos por la política de colonización posterior a la Guerra Civil*. Agricultura y Sociedad, 1984, 32.
- CALZADA PÉREZ, Manuel. *Pueblos de colonización II: Guadiana y Tajo*. En: Itinerarios de Arquitectura 04. Córdoba: Fundación Arquitectura Contemporánea, 2007.
- CENTELLAS SOLER, Miguel. *Los pueblos de colonización en la administración franquista en la España Rural*. P+C, 2010, 1.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. *Las tres vidas de Alejandro de la Sota*. AV, Arquitectura Viva, 1997, 68.
- FLORES SOTO, José Antonio. *Aprendiendo de una Arquitectura Anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea: El INC en Extremadura*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid: 2013.
- FONSECA, M. *Población agrícola y económica*. Revista de Trabajo, 1945, p. 253.
- GARCÍA DE OTEIZA, Luis y MARTÍN LOBO, Manuel. *El Plan de Badajoz*. Madrid: Secretaría Gestora del Plan Badajoz, 1958.
- GÓMEZ AYAU, EMILIO. *La colonización como base del asentamiento de la población*. En: VI Reunión de técnicos urbanistas, Madrid, 1955.
- LOSADA QUINTAS, Jorge. *El artificio de la nada en la obra del joven Sota*. Ra, Revista de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2013, 15, pp. 67-76.
- MARTÍN LOBO, Manuel. *Realidad y perspectiva de la planificación regional en España*. Revista de Estudios Agrosociales, 1961, 34.
- OYÓN BAÑALES, José Luis. *¿Qué estudiaría yo hoy de la colonización del INC? En: Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.
- OYÓN BAÑALES, José Luis. *Colonias Agrícolas y Poblados de Colonización. Arquitectura y Vivienda en España (1850-1965)*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universidad Politécnica de Barcelona, 1985.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Pueblos de colonización*. En: *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.
- PICÓ VALIMANA, Ramón. *Los poblados de colonización: Una oportunidad para el acuerdo*. En: *La habitación y la ciudad moderna: rupturas y continuidades*, Actas del primer seminario DOCOMOMO Ibérico, Zaragoza, 1998.

PIZZA, A. *Los lugares del habitar en los poblados de colonización*. En: La habitación y la ciudad moderna: rupturas y continuidades, Actas del Primer Seminario DOCOMOMO Ibérico, Zaragoza, 1998.

RODRÍGUEZ CHEDA, José Benito. *Alejandro de la Sota. Construcción, Idea y Arquitectura*. Santiago de Compostela: COAG, 1994.

SIGUÁN, Miguel. *Colonización y desarrollo social. Estudio en el marco del Plan Badajoz*. Madrid: Instituto Nacional de Industria, Secretaría Gestora del Plan Badajoz, 1963. (Ejemplar mecanografiado). Cuatro volúmenes. Tomo IV.

TAMÉS ALARCÓN, José. *Disposición de la vivienda en los nuevos regadíos*. Agricultura, suplemento Colonización, 1947.

TAMÉS ALARCÓN, José. *Proceso urbanístico de nuestra colonización interior*. Revista Nacional de Arquitectura, 1948, 83.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. *La vivienda popular en España*. En: Folklore y Costumbres de España, III. Barcelona, 1933.

VILLANUEVA PAREDES, Alfredo y LEAL MALDONADO, Jesús. *Historia y evolución de la colonización agraria en España. Volumen III. La planificación del regadío y los pueblos de colonización*. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo y Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1988, vol. III.

#### **Legislación.-**

España. Ley de 13 de abril de 1932, de Obras de puesta en Riego. *Gaceta de Madrid*, 14 de abril de 1932, 105.

España. Ley de 15 de septiembre de 1932, de Reforma Agraria. *Gaceta de Madrid*, 21 de septiembre de 1932, 265.

España. Ley de 30 de agosto de 1907, de colonización y repoblación interior. *Gaceta de Madrid*, 8 de septiembre de 1907, 251.

España. *Gaceta de Madrid*, 21 de enero de 1936, 21, p. 672.

España. *Gaceta de Madrid*, 13 de octubre de 1935, 286, p. 306.

España. Orden, 24 de febrero de 1940, dictando normas para la depuración de la conducta política y social de los arquitectos. *Boletín Oficial del Estado*, 28 de febrero de 1940, 59.

España. *Boletín Oficial del Estado*, 18 de octubre de 1941, 291.

España. Decreto 506/1966, de 10 de febrero, por el que se declara de Alto Interés Nacional la zona de pequeños regadíos de Jerez de los Caballeros (Badajoz) y se aprueba el correspondiente Plan General de Colonización. *Boletín Oficial del Estado*, 1 de marzo de 1966, 51.

España. Ley de 27 de abril de 1946, sobre expropiación forzosa de fincas rústicas, con la debida indemnización, previa declaración de interés social. *Boletín Oficial del Estado*, 28 de abril de 1946, 118.

#### **Fuentes de imágenes.-**

1: Imagen cedida por el Archivo del Centro Nacional de Tecnología de Regadíos de San Fernando de Henares pertenecientes al Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente (MAGRAMA).

2: Imagen cedida por el Archivo del Centro de Estudios Agrarios (CEA) en Mérida, Junta de Extremadura.

3: Imagen cedida por el Archivo del Centro de Estudios Agrarios (CEA) en Mérida, Junta de Extremadura.

4: *El Plan de Badajoz. Resumen informativo de su situación en fin de 1965*. Madrid: Presidencia del Gobierno, Instituto Nacional de Industria, Secretaría Gestora del Plan de Badajoz, 1965. Derechos expirados.

5: [www. ideextremadura.com](http://www.ideextremadura.com).

6: Imágenes cedidas por el Centro de Estudios Agrarios, Junta de Extremadura.

7: Imagen cedida por el Centro de Estudios Agrarios, Junta de Extremadura.

8: Imagen cedida por el Centro de Estudios Agrarios, Junta de Extremadura, CABECERA (2010) y elaboración propia.

9: Imagen cedida por la Dirección General de Urbanismo de la Junta de Extremadura, CABECERA (2010) y elaboración propia.

10: Dirección General de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la Junta de Extremadura. Documento público.

11: Autor del trabajo, 2012.

12: Autor del trabajo, 2012.

13: Autor del trabajo, 2008.

14: Autor del trabajo, 2005.

15: Autor del trabajo, 2012.

## **Casa Guzmán de Alejandro de la Sota**

### **Vigencia de las casas del Movimiento Moderno**

**Teresa Carrau Carbonell**

Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, España, [teresa.carrau.es@gmail.com](mailto:teresa.carrau.es@gmail.com)

#### **Resumen**

¿Son vigentes las viviendas unifamiliares del Movimiento Moderno? ¿Se puede vivir hoy en ellas? Desde esta perspectiva se estudian las casas del Movimiento Moderno Español, y en profundidad las de Alejandro de la Sota.

El modus operandi de Sota, sobre el que tanto se ha escrito, que busca la esencia del problema y es fiel a la verdad ¿tiene como consecuencia una arquitectura habitable en nuestros días? Las viviendas unifamiliares que construyó, que fueron soporte de investigaciones tecnológicas ¿siguen siendo casas que se usan como casas o están en peligro de extinción como tales? Tras la pista de respuestas, se hace un análisis crítico de la vivienda que construyó en Algete en 1974: la Casa Guzmán.

Se analiza el ayer y el hoy de la casa. Se estudia el lugar, la génesis de la idea, la materia y el resultado utilizando las fotografías y planos originales. Se profundiza mediante el redibujado de los mismos. En paralelo, se observa el estado actual en una visita realizada a la casa, a finales del 2014, de la mano de Enrique Guzmán hijo, actual propietario. De esta panorámica se extraen las claves del proyecto, y con ellas la esencia de la arquitectura de Sota.

Durante la lectura crítica de la casa Guzmán, el morador se topa con la particular relación exterior- interior; ensanchados umbrales convertidos en verdaderas estancias tornadizas. Se repasa aquel dibujo que interpreta las palabras de Saarinen y que Sota utilizó para explicar la casa Domínguez, culminación de una idea ya tanteada en la Casa Guzmán. La casa es una caracola, *se abre y se cierra sobre si misma*, se vive desde dentro hacia fuera y viceversa, encontrándose o escondiéndose con total naturalidad con el paisaje, enmarcado, subrayado o como telón de fondo. La Atalaya, el dipolo ligero- pesado o las circulaciones abiertas son otras de las propiedades de la arquitectura de Sota presentes en la casa que se analiza. Un hilo imperecedero teje todas ellas; arquitectura como medio para estar bien.

Para descifrar la vigencia de esta casa como casa, se estudia el lugar, el clima, el aire y la materia, como medidores de la validez de una vivienda unifamiliar. Aunque ciertas características coyunturales han permitido la vigencia de la Casa Guzmán, su validez radica en el modo de proyectar practicado por Sota, inherente y fiel a su pensamiento. Radica precisamente en ese hilo inmarcesible, siendo un valioso regalo para quien sabe descifrarlo. Este estudio es solo el primer paso en la investigación de la vigencia de las casas como casas, en la búsqueda de confirmar teorías o encontrar otras nuevas.

**Palabras clave:** vivienda, Sota, Guzmán, vigencia, conservación



*“El tiempo prepara las perfecciones. Hacer caer lo que no estaba sujeto a la esencia de nuestros pensamientos; actúa también de manea positiva, haciendo germinar lo que no estaba más que en estado de semilla”<sup>1</sup>. Veamos que les pasa a las modernas viviendas unifamiliares con el paso del tiempo.*

La casa es una tipología peculiar, generalmente hecha a medida y donde el hombre habita libremente. Además ha sido un tipo utilizado por los arquitectos como *“tubo de ensayo de las grandes experiencias”* como diría Sota. Si observamos hoy las casas de los Grandes Maestros a nivel internacional, veremos que la mayoría son museos o fundaciones y que una minoría se sigue utilizando como vivienda. ¿Se han vuelto inhabitables estas viviendas o es que el cambio de uso es la única vía para protegerlas como Patrimonio?

Ante esta realidad, se estudia al *“Maestro de esencias”<sup>2</sup>*, que defendía una arquitectura libre de modas. Se analiza la vigencia de la Casa Guzmán, que se encuentra, como otros ejemplos de Arquitectura de la misma época, en un momento crucial pues los propietarios originales han desaparecido y su destino dependerá de las circunstancias o la sensibilidad de los nuevos adquirentes. Su validez actual sería reflejo de ser la solución a un problema esencial de entonces y de ahora; la ordenación del medio para que el hombre habite feliz.

### **CASA GUZMÁN DE ALEJANDRO DE LA SOTA**

*“Solamente es de forofos del volante notar el coche cuando se va en el rápida y cómodamente de un lugar a otro, ya que naturalmente, lo lógico es ir cómoda y rápidamente sin más. Vivir cómoda y lentamente es la mejor manera de utilizar un edificio, aunque sea necesario mucho saber para lograrlo y luego no hacerlo notar”<sup>3</sup>.*



1. Vista sureste de la casa Guzmán en los años 70.

### **Pasado**

Estudiemos la Casa Guzmán en su origen. En primer lugar, se recopilan los datos y se describe la casa de forma objetiva, como base del sucesivo análisis crítico.

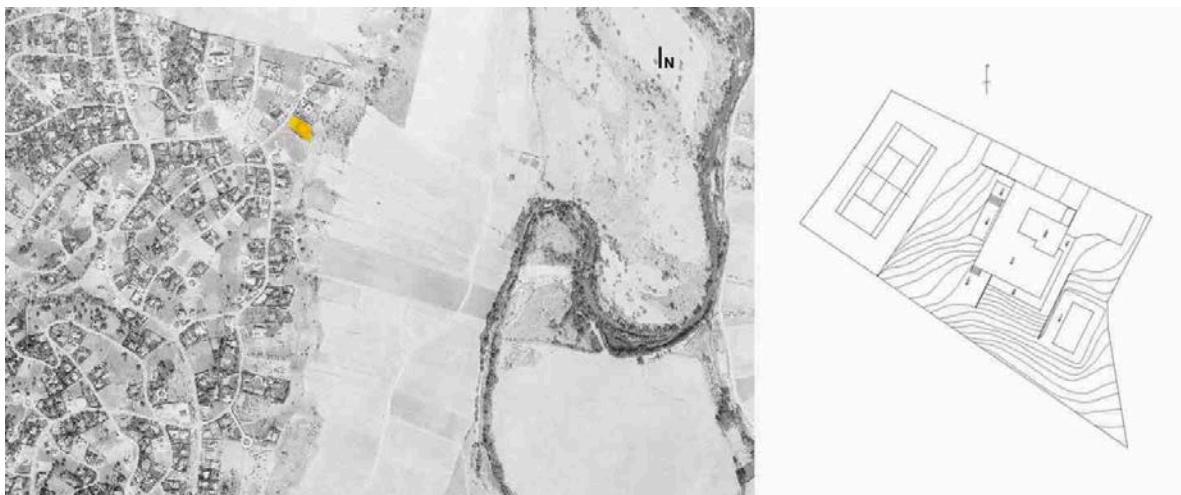
A comienzos de los años 70, Enrique Guzmán encarga a Alejandro de la Sota una casa en Algete. Guzmán y De la Sota se conocían desde 1957, cuando elaboraron el Proyecto de Talleres Aeronáuticos TABSA junto con el ingeniero industrial Eusebio Rojas.

<sup>1</sup> GUITTON, J.: *El trabajo intelectual*. Madrid: Ed. Rialp, 2000

<sup>2</sup> Así calificó Kenneth Frampton<sup>2</sup> a Alejandro de la Sota en KENNETH, F.: *“Maestro de esencias”* en *AV Monografías* nº 68, 1997, p.24-25

<sup>3</sup> DE LA SOTA, A.: Entrevista publicada en *Método* 119, Madrid 1968. Texto recogido en LA SOTA, A.: *Escritos, conversaciones, conferencias*. Edición a cargo de Moisés Puente. Barcelona., Gustavo Gili, 2002. p.99

“La parcela de esta casa es un rectángulo con la dimensión mayor perpendicular a la carretera, donde tiene el acceso, rectángulo que cae en su lado opuesto sobre el único gran paisaje de la cuenca del río Jarama. La cota más alta está en esa cornisa sobre el paisaje; ahí estará la casa”<sup>4</sup>. La vivienda se sitúa en el Callejón del Jarama nº6 de la Urbanización Santo Domingo, a unos 30km al norte de Madrid. Se trata de un entorno de topografía suave que cae hacia el sur desde la Sierra de Guadarrama y se abrupa para encontrarse con el río. La ubicación de la parcela es privilegiada; en el borde este de la urbanización, justo en el banco sobre el Jarama. El arquitecto sitúa la casa en la parcela dejando a sus espaldas el resto de la urbanización y la sierra y mirando a su frente al exquisito paisaje del río.



2. Emplazamiento: ortofoto 1973-1986 IGN y planta de la parcela.

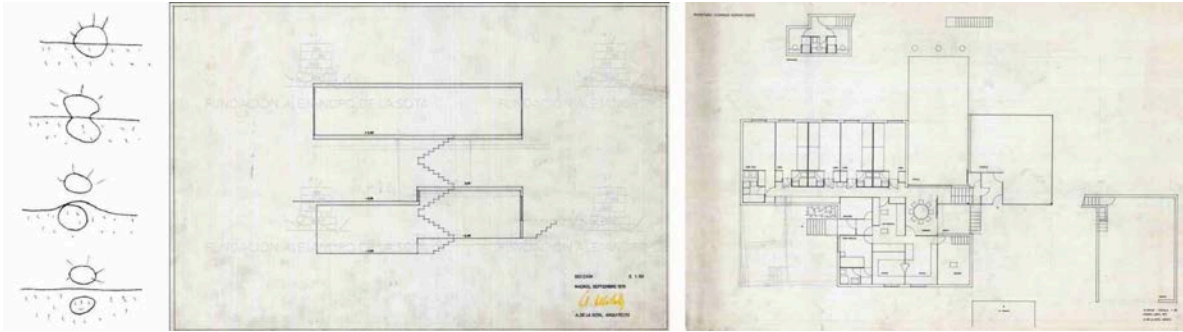
Sota dibuja dos anteproyectos para esta casa que depurará en la versión final. El hilo conductor es siempre el mismo: “Hablamos de vez en cuando del peso específico de una construcción para un determinado fin. Hay que dejar que la casa flote, suba, baje y quede en su cota; la casa es un sólido flotando en un magma y ella sola fijará esa cota. Es preciso ser observador del sube y baja hasta el edificio final. ¡Gracias casa!”<sup>5</sup>. En 1970 Sota plantea un volumen hincado en el terreno colocado en el límite de la parcela, reflejando ya la voluntad de meter la casa en el paisaje del valle. La parte enterrada contiene la zona de noche y de servicio. Un volumen que flota en el aire alberga la zona de día dominando el horizonte. Una terraza y un patio difuminan el límite entre interior y exterior. Guzmán no aceptó este proyecto y Sota dibujó una nueva propuesta. Esta vez el volumen que flotaba en el aire, se posa en el terreno junto a una piscina que articula la casa. Al otro lado, la zona de noche se esconde en el terreno. “El vivir esta casa es consecuencia de sí misma. Se vive en la parte integrada a la parcela, con dominio y paz del campo – entorno y vacíos o patios, piscina y cubiertas de la vivienda igualmente incorporados-, casa toda “acaracolada” que se abre y se cierra sobre sí misma”<sup>6</sup>. Tras la segunda negativa del Señor Guzmán, Sota propone una versión muy próxima a la definitiva. Retirándose algo más del límite de la parcela, la casa sigue apoyando las espaldas en el terreno y se abre al paisaje de frente. En 1973 Sota dibuja el proyecto definitivo en el que reaparece depurado el cuerpo emergente del primer anteproyecto. Lo convierte en una pequeña biblioteca apoyada en el volumen principal con una ventana mirador y una amplia terraza desde donde se domina el paisaje. Kenneth Frampton resume este proceso citando a Sota: “Como indica con una claridad difícilmente superable la casa Guzmán (1972): -lo que podría haber sido y lo que ha sido señalan hacia un mismo fin que está siempre presente-”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Extracto de la Memoria “Vivienda Unifamiliar Sr. Guzmán” publicado en DE LA SOTA, A.: “Alejandro de la Sota. Arquitecto”. Madrid: Pronaos, 1989, p. 134-135

<sup>5</sup> Extracto de la Memoria “Vivienda Unifamiliar Sr. Guzmán” publicado en DE LA SOTA, A.: *op. cit.*, 1989, p. 134-135

<sup>6</sup> Extracto de la Memoria del primer proyecto dibujado para el Sr. Guzmán. DE LA SOTA, A (1971). “Memoria. Proyecto de vivienda para los Señores de Guzmán”. Archivo digital Fundación Alejandro de la Sota.

<sup>7</sup> FRAMPTON, K.: *op. cit.*, 1997, p.24-25



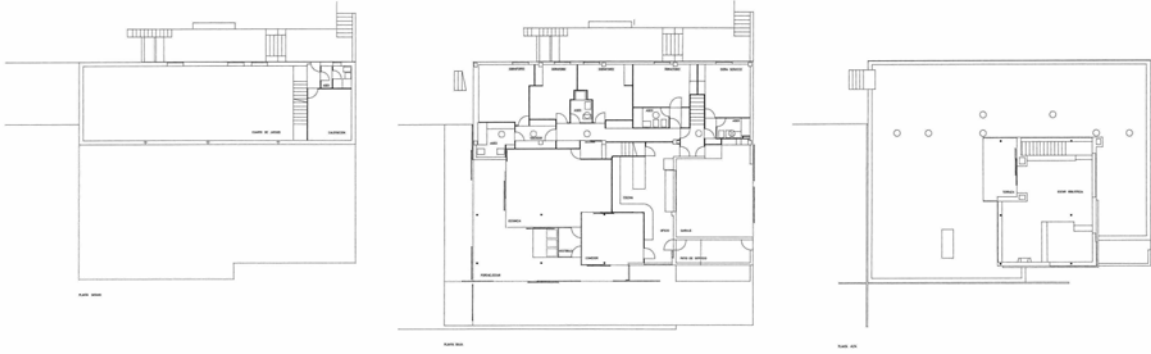
3. Croquis de Sota interpretando un texto de Saarinen, publicado junto a la casa Domínguez. Sección del primer anteproyecto de la Casa Guzmán (1970) y planta del segundo anteproyecto (1971).

*“Lo bueno de hoy día es que podemos hacer una casa abierta, abierta, que se cierre, cierre. Parece que es una tontería pero así es, esa es la gran novedad. Estar dentro de tu casa y que en ella penetre el jardín, que no pises raya al pasar sobre ese dentro-fuera. Vienen después todas esas otras cosas de situación de cota para vistas, dominio, recogimiento, etc.; esas otras cosas de la orientación y tantas otras de todo: seguridad. Es importantísimo sentirse bien dentro de toda ella, en cada rincón.”*<sup>8</sup> La estructura de la parte excavada y en contacto con la tierra es lógicamente, pesada, de hormigón y en la parte abierta al jardín es ligera, metálica. Sota utiliza gres Burela como piel tersa en los volúmenes que emergen del terreno y como pavimento sobre la tierra húmeda. La “cima de la montaña” es una cubierta vegetal, interrumpida por algunos lucernarios que iluminan la zona de noche. Para materializar “la gran novedad”, Sota dispone de unas carpinterías color champagne y vidrios Thermopan realizadas nada menos que por la empresa aeronáutica CASA. En una visita que realicé a la casa, Enrique Guzmán hijo contó algunas anécdotas de la fase de ejecución que reflejan bien lo que era la arquitectura para Sota. La más particular fue el nombramiento del muro norte de la biblioteca como el “muro de las lamentaciones”. La ventana horizontal debía estar a una altura tal, que sentado cómodamente en el escalón de la biblioteca pudiera verse la Sierra. La diferencia de altura entre el señor Guzmán y D. Alejandro hizo que este muro se hiciera y rehiciera tras cada visita de obra, hasta encontrar la altura justa de la ventana. La ventana en esquina fue otro invento para obtener la panorámica del paisaje dentro de casa.

*“Por el buen clima en primavera, verano y otoño, se dispone la zona de estar muy abierta al exterior. Terrazas enlazadas en distintas alturas. Estudio del conjunto muy en relación con el paisaje.”*<sup>9</sup> El programa se agrupa en dos; día-noche, separados por la escalera lineal que conduce a la biblioteca. Esta dualidad se ensaya en los espacios, de dimensiones reducidas y tenues en la zona de noche y amplios y luminosos en las de día. La sala puede ser tan abierta que se funde con el exterior. Las marquesinas correderas conforman distintos espacios según su disposición, obteniendo un cuarto completamente exterior, o una habitación interior-exterior. La continuidad del pavimento de plaqueta y la presencia de vegetación en puntos estratégicos permite ampliar este umbral. Arriba, la biblioteca es una estancia cálida, que asoma al paisaje del Jarama por el noreste y a la Sierra por el este. Las distintas circulaciones y accesos en esta vivienda conforman multitud de recorridos, haciendo que su uso sea amable y que exterior-interior estén muy mezclados.

<sup>8</sup> DE LA SOTA, A.: *op. cit.* 1989, p. 134-135

<sup>9</sup> Extracto de la Memoria “Vivienda Unifamiliar Sr. Guzmán” publicado en DE LA SOTA, A.: *op. cit.* 1989, p. 134-135



4. Proyecto definitivo. Planta sótano, baja y primera 1973

#### Resolución del problema

*“Si un topo hace túneles porque siempre vive en la tierra, y hacen nidos los pájaros porque vuelan, es lección aprovechable. Pensemos lo que somos y acertaremos al hacer nuestra arquitectura”<sup>10</sup>*. El primer anteproyecto de esta casa se utilizó años más tarde en la Casa Domínguez. Se trata de un concepto que Sota dibujó interpretando las palabras de Saarinen (imagen 3). El primer anteproyecto para Guzmán reflejaba esta idea en su forma más clara, pero el segundo anteproyecto y la construcción final contienen también esta concepción de separación de mundos, de enterramiento y flotación materializándose de modo menos drástico. Se encuentra un paralelismo entre el dibujo de las esferas de forma ascendente y el orden cronológico de los proyectos dibujados en Algete. Baldellou ya hizo alusión a esta relación: *“La vivienda Guzmán en la Urbanización “Santo Domingo” en Madrid, de 1972 y la Domínguez, en la Caeyra, en Pontevedra, de 1976, son piezas concretas de una serie cuyo fin último es la definición del tipo, tal como Sota fue concretando sin prisa pero sin pausa a lo largo de su carrera”<sup>11</sup>*.

Por otra parte, se puede interpretar la biblioteca y terraza de la Casa Guzmán como una atalaya. Este es un recurso que encontramos repetidamente en la arquitectura de Sota: en la Casa Aversú con un balcón al final de la espiral, en las azoteas de Bahía Bella, en el mirador de Cesar Carlos...Es un regalo de Sota a sus clientes; el espacio flotante donde se eleva el espíritu.



5. Ventana en esquina de la biblioteca

<sup>10</sup> DE LA SOTA, A.: “Arquitectura y naturaleza”. Conferencia pronunciada en la ETSAM en 1956. Texto recogido en DE LA SOTA, A.: *op. cit.* 2002, p. 150

<sup>11</sup> BALDELLOU, M.A.: *Alejandro de la Sota*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006. p.82

Como no podía ser de otra manera, los materiales brotan de la idea, están sometidos a ella. Se materializa el “dipolo ligero/pesado”<sup>12</sup>. La zona de día y zona de noche son dos cajas diferentes, se distinguen de forma clara y sin interferencias.

Y todo esto ¿porqué? “La separación grande de zonas influye en un buen vivir. En otras ocasiones es su proximidad”<sup>13</sup>.

#### La relación con el entorno

Analicemos cómo se integra la casa en el paisaje, como se asoma sutilmente sin voluntad de quitarle protagonismo. López Cotelo reflexionaba durante la entrevista realizada en Octubre del 2015, sobre cómo sería el entorno en la urbanización si todos hubieran actuado como Sota. “Es labor de artistas descubrir lo bueno de cada paisaje. Quiero decir que, cuando de crear paisaje se trate, paisaje grande o pequeño paisaje, jardín, es necesario usar solamente aquello que nos quedó en el tamiz. Quien proyecta hoy jardín o paisaje, ama más la naturaleza que su propia obra. Por eso, y antes que nada, la respeta; luego la trata con serenidad”<sup>14</sup>. El arquitecto utilizó en la segunda versión de la vivienda el adjetivo “acaracolada”. La casa se abre y se cierra sobre si misma y por tanto contra el entorno. El arquitecto consigue que el paisaje quede integrado en la vida cotidiana con total naturalidad.

Visité la Casa Guzmán en Noviembre de 2014 y para mi sorpresa, a pesar de haber estudiado los planos y fotos publicadas, únicamente la comprendí al recorrerla, allí mismo. Giedion dijo sobre la Villa Savoye que “es literalmente una construcción según el principio espacio-tiempo”<sup>15</sup>. Esto sucede en la Casa Guzmán. La rampa en Savoye está dentro y es de ida y vuelta, aquí está afuera, en el jardín, y es una espiral. Es una vivienda que puede recorrerse en caracol, de dentro a fuera y de afuera hacia adentro. Al final de la espiral, la bisagra que conduce a la cima de una montaña desde donde se divisa su extensa falda.



6. Bisagra, último ascenso hasta la “cima de la montaña”

Creo que una de las claves de la relación exterior-interior está en la separación del plano de carpintería y el plano de marquesina. Umbrales amplios difuminan el límite dentro-fuera; el porche-estar ocupa una superficie igual a la del interior-estar. Además, estira el pavimento interior hacia el exterior, confundiendo aún mas los límites. Esta relación con el entorno, que ya había utilizado en cierto modo anteriormente, la seguirá experimentando en sus futuras viviendas unifamiliares, será referencia para sus producciones venideras. “Se pensó en una casa abierta, convirtiendo la parcela, el jardín, en auténtica casa, debajo de buganvillas, enredaderas...”<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> BURGOS, A.: “Modernidad atemporal”. Valencia: TC Cuadernos, 2010, p.303

<sup>13</sup> DE LA SOTA, A.: “Casa Domínguez en La Caeyra” en *Obradoiro* nº9, 1984, p.6

<sup>14</sup> DE LA SOTA, A.: “Algo sobre paisajes y jardines”, 1954. Texto recogido en DE LA SOTA, A.: *op. cit.* 2002, p.27

<sup>15</sup> GIÉDION, S.: “Espacio, Tiempo y Arquitectura”. Barcelona: Editorial Hoelpli, 1958

<sup>16</sup> Extracto de la Memoria “Urbanización en la Alcudia, Mallorca. 1984”. DE LA SOTA, A.: *op. cit.* 1989 p. 200

Otra de las innovaciones de la Casa Guzmán es la flexibilidad de espacios. Aparecen y desaparecen mediante el movimiento de planos verticales y horizontales. Sota refleja esto en algunos de sus planos, colocando una tumbona en el diedro formado por las marquesinas completamente corridas. Conforma una habitación completamente exterior limitada por dos paredes metálicas, el cielo y el paisaje.

Y todo esto ¿porqué? *"El hombre normal y de un mínimo de sensibilidad, necesita de un mínimo de naturaleza"*<sup>17</sup>

### Resultado

A al hora del almuerzo, sentados en cómodas butacas a la sombra de un toldo y sobre la calidez de una alfombra, sentimos la brisa que llega del paisaje de fondo. Así nos presenta Sota a la casa Guzmán, que fue fotografiada en toda su espiral desde un punto de vista generalmente bajo, subrayando así el recogimiento que proporciona el equilibrio en el magma. Descubrimos una vida cómoda y lenta en una casa que no se nota. Como diría Josep Llinás *"Nada por aquí, nada por allá: un edificio; o una cuerda que se convierte en paraguas"*<sup>18</sup>.



7. Vista del estar exterior

### **Presente**

Conocida la casa en su origen, veamos como ha evolucionado en sus 40 años de vida, si es la misma que construyó Sota y si aún es habitable.

### Análisis de la evolución

Para comenzar, subrayaría que los propietarios vivieron cómodamente en su morada, a la que guardaban un profundo cariño, hasta el final de sus días. Los cambios que se hicieron fueron mínimos y necesarios para su mantenimiento. La intervención más trascendente fue la eliminación del césped en la cubierta. Enrique quiso poner riego automático y los albañiles estropearon la impermeabilización de la cubierta al colocarlo, provocando infiltraciones de agua. Guzmán tomó la drástica solución de eliminar por completo el agua en la cubierta colocando un pavimento de cemento, lo que provocó el enfado de su amigo Alejandro, que prometió no volver a la casa hasta que hubiera césped en la cubierta. Lógico; había decapitado la cima de la montaña.

Por otra parte, el sótano original era una zona mas o menos libre que servía de zona de juegos. A principios de los 90 con los hijos ya mayores, el Sr. Guzmán quiso tener un espacio habitable y tranquilo con acceso independiente al de la casa. Esta sala se convirtió en un mini apartamento independiente donde el matrimonio quiso vivir hasta el final de sus días. Ya en el siglo XXI, se cambiaron parte de las instalaciones de climatización; aire acondicionado y calefacción eléctrica en el salón.

<sup>17</sup> DE LA SOTA, A.: *op. cit.* 2002 p.27

<sup>18</sup> LLINAS, J. "Nada por aquí, nada por allá..." en DE LA SOTA, A (1989). *op. cit.* p. 11



## 8. Intervenciones realizadas en la Casa Guzmán

### Análisis de la vigencia

¿Es habitable hoy la Casa Guzmán? ¿cumple con las prestaciones de una vivienda actual? Respondamos a estas preguntas atendiendo a cuatro aspectos; *el lugar* cuya evolución podría modificar la propia arquitectura, *aire* para referirnos a los espacios, *clima* para referirnos a la confortabilidad imprescindible para vivir bien, y *materia* para hablar sobre la construcción y conservación de la materia.

Respecto al lugar, Santo Domingo es una urbanización dotada de toda la infraestructura necesaria para la vida actual. Por suerte la parcela de Guzmán se encuentra en límite edificable de la urbanización, y el paisaje del Jarama del que se hablaba al inicio está intacto. Llama la atención desde la calle la inexistente presencia de la casa. Al llegar al callejón del Jarama nº6 no hay casa. Hay chopos amarillos, abetos verdes y un murete de bloque de hormigón de 1 metro de altura sepultado bajo hojas amarbarinas.

Recorramos la casa Guzmán en un día de Otoño. Subimos por la rampa de los coches dejando atrás una explanada de cemento que antes era una pista de tenis. Ya arriba te topas con una vista espectacular al Jarama, llena de ocres, tonos pardos y verdes. El terreno invita a seguir rodeando la casa, un rodeo ascendente entre vegetación. En esta subida la casa se asoma o se esconde en la tierra. Llega un momento, tras girar la piscina, en el que la casa desaparece entre plantas y arbustos. Seguimos subiendo y llegamos al punto más alto de la casa. Esta terraza, que antes era de hierba, ahora es de losas de cemento, aunque entre ellas ha florecido el verdín...¿será el destino? Sin darnos cuenta, hemos subido un montículo pisando tierra y césped y nos encontramos ante una imponente e infinita panorámica. La casa sigue siendo una caracola. Atravesando la puerta más próxima entramos a la biblioteca, un ambiente cálido envuelto en madera y libros y entradas de luz suaves. En el lado opuesto, una esquina desaparece para acercarnos el paisaje que veíamos afuera lejano. Justo ahí, el suelo está rehundido, conformándose un ambiente recogido de estar. Desde aquí, sentados en el escalón giramos la mirada hacia el norte, donde una ventana muy horizontal enmarca la sierra, hoy borrada por los frondosos arboles. Nos dirigimos hacia esa ventana y bajando una escalera en línea

llegamos a la sala. Una atmósfera distinta nos recibe llena de luz y pavimento de barro. Me llama la atención una enredadera que gira sobre un pilar interior, recordándome a la Villa Mairea, detalles que mezclan aún más el interior-exterior. No se en que momento se deja de estar dentro para estar fuera. Las marquesinas conforman espacios gratos en este umbral y me doy cuenta de que estoy junto al lugar donde comencé la espiral ascendente exterior. A las espaldas de la zona recorrida discurre en paralelo la zona de noche. Linternas en el techo conducen a las habitaciones. Los materiales y la intensidad de luz cambian, siendo esta zona más tenue y reposada. Las dimensiones de cada una de las estancias son holgadas, alejándose de los mínimos exigidos por la normativa de habitabilidad.



9. La casa es una caracola; ascenso frontal, bisagra y panorámica desde la cima en una visita en 2014.

Aunque las instalaciones de la vivienda se han ido actualizando, el propietario nos cuenta que en general la casa está bien aislada. Ciertamente, se trata de una vivienda protegida a norte y abierta a sur lo que favorece la protección del frío y apertura al sol. Además es una casa protegida por el propio terreno, lo que ayuda a mantener constante la temperatura. Los vidrios originales dobles tipo “Climalit” siguen funcionando bien. Probablemente habría que actualizar las instalaciones de climatización, pero en líneas generales se trata de una casa confortable respecto a temperatura y humedad.

En relación a la materialidad, la casa está afectada por patologías propias del paso del tiempo. Algunas por falta de mantenimiento y pocas por fallos constructivos: carpinterías que no cierran bien, problemas de condensación en vidrios, rotura de plaquetas, aparición de manchas de sales en el revestimiento, y grietas en hormigón expuesto al exterior (celosía que da paso a la biblioteca). Este es el mayor hándicap que tiene la casa en la actualidad; patologías reparables (o según el elemento, restaurables siguiendo los Criterios de Conservación del Patrimonio) para que la casa cumpla unas condiciones de confort admisibles.

Lugar, aire, clima y materia. La casa Guzmán mantiene su esencia y la posibilidad de ser gratamente habitada, en la medida en que se resuelvan problemas lógicos de mantenimiento. Sus espacios y el programa para el que se ideó son perfectamente vigentes y adecuados a la vida del hombre actual. “*Cuando las cosas no se pueden hacer de otra manera empiezan a ser interesantes*” decía Sota.



10. Vista del estar exterior



## Futuro

Es importante la labor que se está realizando para salvaguardar las obras maestras del siglo XX que forman parte de la Cultura Española. Las viviendas unifamiliares ofrecen distintas posibilidades de conservación cuando desaparecen sus propietarios. Sin embargo, creo que quizás la más adecuada o por lo menos, la más lógica, es que se vivan. Estoy de acuerdo con Ruskin cuando dice que la restauración no sería necesaria si cuidásemos bien de nuestros edificios, y vivir una casa es la mejor manera de asegurar su mantenimiento. Por el momento nos quedamos con el mensaje del Maestro y tratemos de serle fiel también en el modo en que conservemos su obra; el fin de la arquitectura es habitar bien, es el hombre y la arquitectura es solo un medio para este cometido.

Mies van der Rohe dijo cuando le preguntaron si estaba influido por los japonesa: “*Nunca he visto ninguna arquitectura japonesa. Nunca he estado en Japón. En nuestro despacho hacemos las cosas con la razón. Quizás los japoneses hagan igual*”<sup>19</sup>. Wright contó “*Acostumbrarse a pensar siempre en el porqué respecto a cualquier efecto que les agrade o les desagrade*”<sup>20</sup>. Alvar Aalto explicaba que la premisa principal de la arquitectura debía ser el hombre: “*Nosotros construimos para los hombres y es a ellos a quienes, principalmente, debemos atender. Procurando no coartar ni poner trabas al libre ejercicio de su libertad*”. Sota supo hacer suyo el mensaje de los Grandes Maestros: “*Desde mis primeros años de profesión entendí que todo giraba en ese “estar bien”, entendía que tenía que albergar a gente para que estuviera bien*”<sup>21</sup>. Esta es la enseñanza que nos deja Sota, quien probablemente nos diría lo mismo que sostenía Cézanne: “*Me basta abrir la ventana para tener los más hermosos Poussins y los mas hermosos Monets del mundo...los museos son cavernas de Platón. Yo mandaría grabar en la puerta: Prohibida la entrada a los pintores. El sol está fuera*”<sup>22</sup>.

## Bibliografía

- GUITTON, J.: *El trabajo intelectual*. Madrid: Rialp. 2010
- KENNETH, F.: “Maestro de esencias” en *AV Monografías* nº 68, 1997
- DE LA SOTA, A.: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos, 1989
- DE LA SOTA, A.: *Escritos, conversaciones, conferencias*. Edición a cargo de Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili., 2002
- BALDELLOU, M.A.: *Alejandro de la Sota*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006
- BURGOS, A.: *Modernidad atemporal*. Valencia: TC Cuadernos, 2010
- DE LA SOTA, A.: “Casa Domínguez en La Caeyra” en *Obradoiro* nº9. 1984
- GIEDION, S.: *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Hoelpli, 1958
- GASQUET, J.: *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir Editorial, 2010

## Biografía

Teresa Carrau Carbonell, arquitecto (2012), Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico (2014). Doctorando en el Departamento de Proyectos, ETSAV, UPV. Cursó estudios sobre Restauración del Patrimonio en la IUAV (Venecia 2010-2011) y participó en Workshop como *International Workshop of Acropolis. Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia* (Atenas 2014). Premio al mejor estudiante en los Premios del Consejo Social de la Universitat Politècnica de València (2013). Comunicación “La Villa Savoye. Permanencias y transformaciones”, entorno a la Conservación del Patrimonio del M.M, en el Congreso Internacional LC2015. Ejerce la profesión libre desde 2014 y en colaboración con el Estudio Alberto Burgos desde 2012.

<sup>19</sup> VAN DER ROHE, M; “Escritos, diálogos y discursos”. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Comisión de Cultura, 1981.

<sup>20</sup> WRIGHT, F.L: “Al joven que se dedica a la arquitectura” citado por DE LA SOTA, A.: “Alumnos de arquitectura” en DE LA SOTA, A.: *op. cit.* 2002, p.38

<sup>21</sup> DE LA SOTA, A.: “El Espíritu de un verdadero moderno” Entrevista con Pilar Rubio en *Lápiz* 42,1987. Texto recogido en DE LA SOTA, A.: *op. cit.* 2002, p.110

<sup>22</sup> GASQUET, J.: “Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo”. Madrid: Gadir Editorial, 2010, p.256

## LA OBRA ESCONDIDA DE FRAY COELLO

Cepedano Beteta, Elisa

Doctorando, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga.  
Marbella, Málaga, España, [elicepedano@madarquitectura.com](mailto:elicepedano@madarquitectura.com)

Palabras clave: Capilla, Coello, Moderno, Virgen, Camino

*“Tal vez sea una suposición mía, pero me consideré obligado a ser sincero y confesar ese sentimiento de que no había pasado el tiempo por mis obras”. Alejandro de la Sota*

### Resumen

En 1972 como si se tratara de un figurante de una obra de teatro, cuyo argumento desconocía, comenzó una nueva etapa de mi vida escolar, el primer acto en Padre Damián 34 (Madrid), el segundo en el CEU de Claudio Coello y el último acto se representó en la ETSAM de Madrid.

Durante mi trayectoria profesional, he recordado como se ha ido escribiendo el guion y como habían sido los distintos escenarios. Anunciada la celebración del 50 aniversario del Colegio de los SSCC para 2016, pienso como esa Capilla, ha sido el decorado de tantos momentos de mi vida.

Esta Capilla es obra de Fray Francisco Coello de Portugal, se asoma sobre una colina destacando sobre la línea del horizonte, pero es discreta, susurra y así, permanece escondida.

Es un privilegio analizar esta obra, no desde los planos, sino desde la admiración y la experiencia, con una visión retrospectiva aderezada con la profesión de arquitecto.

Se considera que el edificio más representativo de su obra es el Santuario de la Virgen del Camino de León (1955-1961), con este proyecto recuperaba su primera vocación, su obra más querida, una primera obra con una ubicación establecida, la necesidad de alojar un retablo; además el templo debía tener una vocación de llamada, misión que cumple el campanil y la fachada principal con la aportación escultórica de José M<sup>º</sup> Subirasch. Fray Coello introduce el lenguaje del Movimiento Moderno, hecho que ya se había producido en la arquitectura religiosa europea y que en España adelantaban Oiza y Fisac.

Si atendemos esa llamada silenciosa de la Capilla de los Sagrados Corazones terminada en Febrero de 1966, se percibe como algunos elementos a la Virgen del Camino se han trasladado a Madrid, un único volumen, su capacidad, la fachada, los materiales, las entradas de luz a la nave y al altar, inspiradas en Ronchamp, los huecos de la fachada Oeste, la ausencia de cornisas, esculturas de Subirasch; cuatro años después todos estos elementos dialogan entre ellos de manera más natural, no hay condicionantes previos, crea un espacio que cumple las necesidades para el culto, pero con una extrema delicadeza, pensando en las miles educandas que durante 50 años han procesionado por él. Como dice Juan Miguel Otxotorena en la presentación de las tres conferencias de Fray Coello en Pamplona, tenía presente: *“... la enorme responsabilidad de participar en la configuración del entorno para el despliegue de nuestra vida, y de la vida de las generaciones venideras.”*

El tratamiento de la luz, lejos de la oscuridad y la opacidad, la claridad de los paramentos, la disposición de los accesos y los confesionarios como si de un zócalo de madera se tratase, la convergencia de los muros laterales, la curvatura de la cubierta, la relación con la sala de la congregación escondida y callada, la articulación del espacio del coro como en la Capilla de las dominicas en Barañaín (1967), las estaciones del vía crucis integradas en el muro, todo contribuye a guiar la atención hacia el altar, sin intimidar, sin impresionar, creando un espacio confortable que ha estimulado la vida de tantas generaciones.

Esta obra destaca por su vigencia como obra de arquitectura y funcional, su síntesis estética, por la modulación del espacio sin incluir recursos artificiales que, no es fruto de la austeridad eclesíástica como proclaman algunos estudiosos sobre la obra de este arquitecto, sino de su contemporaneidad y coherencia con el momento que se estaba viviendo en España en el ámbito de la arquitectura.

Así lo refleja Tilopa van Pallandt, sobrino y colaborador, en la presentación del monográfico que la revista Documentos de Arquitectura dedica a Fray Coello que, con sus propias palabras manifiesta:

*“Los necios complican y los genios simplifican”* y añade *“yo creo que así llegaré a ser un buen arquitecto”*.

## Comunicación

En 1972 como si se tratara de un figurante de una obra de teatro, cuyo argumento desconocía, comenzó una nueva etapa de mi vida escolar, el primer acto en Padre Damián 34 (Madrid), el segundo en el CEU de Claudio Coello y el último acto se representó en la ETSAM de Madrid.

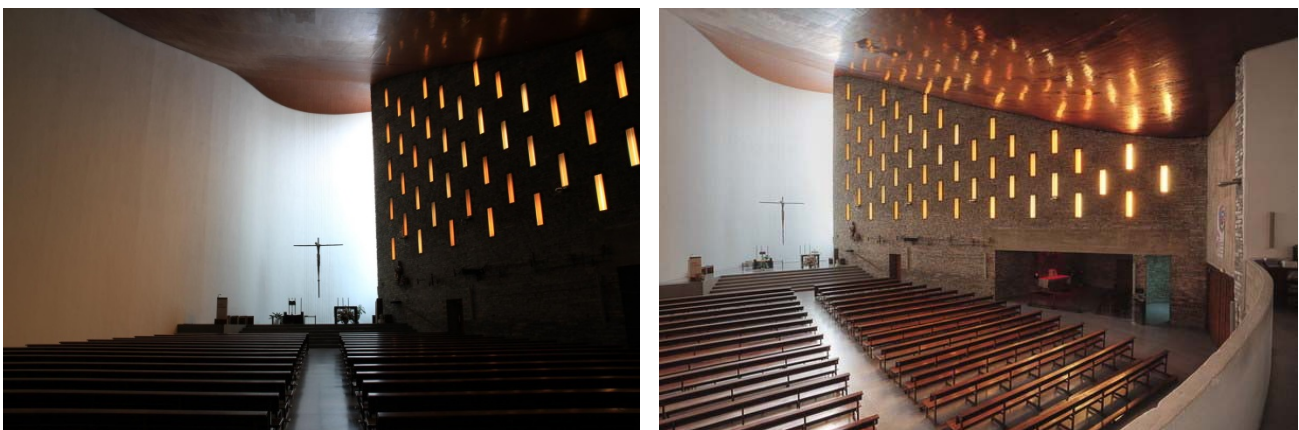
Durante mi trayectoria profesional, he recordado como se ha ido escribiendo el guion y como habían sido los distintos escenarios. Anunciada la celebración del 50 aniversario del Colegio de los SSCC para este 2016, pienso como la Capilla, junto con las demás dependencias del Colegio, habían constituido el decorado de tantos momentos de mi vida.

Tengo cierto sentimiento de culpabilidad, siempre había tenido este espacio en mi memoria y conforme avanzaba mi trayectoria personal como arquitecto aún más, "*debe de ser de alguien*", era la frase que con cierta frecuencia brotaba de mi subconsciente.

Esta Capilla es obra de Fray Francisco Coello de Portugal, se asoma sobre una colina destacando sobre la línea del horizonte, pero es discreta, susurra y así, permanece escondida.

Es un privilegio analizar esta obra, no desde los planos, sino desde la admiración y la experiencia, con una visión retrospectiva aderezada con la profesión de arquitecto.

Se considera que el edificio más representativo de su obra es el Santuario de la Virgen del Camino de León (1955-1961), con este proyecto recuperaba su primera vocación, su obra más querida, una primera obra con una ubicación establecida, la necesidad de alojar un retablo; además el templo debía tener una vocación de llamada, misión que cumple el campanil y la fachada principal con la aportación escultórica de José M<sup>a</sup> Subirasch. Fray Coello introduce el lenguaje del Movimiento Moderno, hecho que ya se había producido en la arquitectura religiosa europea y que en España adelantaban Sáenz de Oiza y Luis Laorga con el santuario de nuestra señora de Aránzazu en Oñate (1955) y con la Iglesia de la Coronación de Nuestra Señora, en Vitoria de Miguel Fisac (1957-1960).



**Fig. 1 y 2.** La Iglesia de la Coronación de Nuestra Señora (Yoxito, usuario de Flickr)

Hago referencia a estas obras construidas con anterioridad a la celebración del Concilio Vaticano II, al igual que el Santuario de la Virgen del Camino y, relacionadas directa o indirectamente con el Padre Aguilar, fundador de la revista ARA e impulsor de la renovación de la arquitectura Sacra, y la orden de los dominicos, para definir la atmosfera que Fray Coello está percibiendo cuando va a enfrentarse con su primer Proyecto, el Santuario de la Virgen del Camino. Es necesaria la mención, en este mismo contexto de la orden dominicana la obra de Le Corbusier la Iglesia Notre Dame du Ronchamp (1954). Dentro de la sencillez y honestidad de Fray Coello, el conocimiento de estas obras y la orden de los dominicos, a la que pertenecía y, que demostraba un interés por el ambiente cultural del momento, podemos afirmar que no

son los movimientos de renovación del culto cristiano los que subyacen dentro de sus obras, sino la arquitectura del Movimiento Moderno.

La orden de los dominicos era una de las instituciones religiosas sensibles a los cambios que se estaban produciendo dentro de la cultura en todas sus formas, es más, podríamos decir que son las conclusiones conciliares las que se ajustan a los cambios que se están produciendo en el ámbito de la arquitectura sacra, más ligados a la modernidad; el mismo Fray Coello<sup>1</sup> *“un hito esencial, que recogió muchas inquietudes de artistas y hombres de la Iglesia del momento, fue el Concilio Vaticano II; sin embargo en el terreno de la liturgia, capítulo próximo al arte y la arquitectura, se ha hablado de una mala aplicación o incluso de una no aplicación de su espíritu”*,

Algunos estudiosos de la obra de este lustre dominico atribuyen la austeridad de su obra a las nuevas líneas conciliares, los principios de austeridad y pobreza; sin embargo la obra de Fray Coello se guían por la tipología dominicana, según sus palabras: sintética y elemental, las postulaciones del Movimiento Moderno y su efervescencia en España en la décadas de los 50 y 60. Estas premisas son necesarias para entender y analizar la obra de la Capilla de los Sagrados Corazones.

En 1955, un año después de su ingreso en la Orden, el Padre Aniceto Fernández, le pide que se haga cargo del proyecto de un seminario menor y convento para los Dominicos en la Virgen del Camino, en León, en el que trabajará hasta 1961. Una obra que renovaría el panorama de arquitectura religiosa del momento, y que suscitó cierta polémica, tal vez por ello sea de las más conocidas. Se fusionaban así "su vocación arquitectónica y la religiosa en el servicio a la predicación; Fray Coello inicia así su trayectoria profesional, después de haber diseñado algún mobiliario, el Santuario de la Virgen del Camino, lugar de parada para peregrinos, para él fue el primer paso de un "largo camino", que nunca imagino cuando decidió ingresar en la orden religiosa de los dominicos<sup>2</sup>.

Para abordar este Proyecto, el mecenas del Santuario D. Pablo Diez, sufraga un viaje a Alemania (1958) junto con Domingo Iturgaiz Ciriza OP<sup>3</sup>, para ver la arquitectura religiosa que allí estaban realizando Dominicus Böm, Rudolf Schwarz, Herman Baur, Emile Stefan o Hans Shädel, dentro del rito protestante Dieter Oesterlen, Paul Baumgarten, Jacob Semler y Jacob Haider. En su viaje anterior con Emilio Garcia de Castro, había despertado su interés esta arquitectura religiosa, de alguna manera su futuro comenzaba a escribirse.

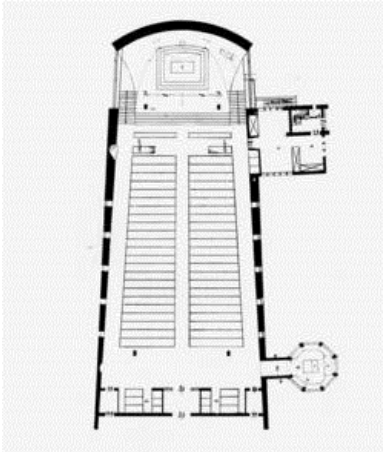
Según los principios de la Bauhaus, una iglesia no debía presentar una mayor dignidad y nobleza en su diseño que una fábrica de coches, por ejemplo, pues en ambos tipos era obligado el predominio de la racionalidad y la funcionalidad arquitectónicas por encima de cualquier otro condicionante. Estos principios estéticos introducían a las iglesias unos ideales de sencillez olvidados por la tradición cristiana.

---

<sup>1</sup> Fray Coello, La Orden Dominicana y las artes. Conversaciones con el Padre Coello de Portugal, O.P., ARQUITECTURA 311, Ediciones Reunidas. Madrid 1997.

<sup>2</sup> *Solía decir en el noviciado que me costaba tanto dejar la Arquitectura como la mujer a los hijos. Efectivamente fue muy duro, pero cuando asimilé que ya no volvería a coger el lápiz me llamaron para hacer la primera obra, la Fundación Virgen del Camino y a continuación, el Santuario Virgen del Camino. Me lo propusieron siendo yo un mequetrefe recién salido de la Escuela, metido en el noviciado... era como para darse con un canto en los dientes. Ahora veremos cómo salió. Espero vuestra benevolencia, teniendo en cuenta que era todo un principiante.* Fray Coello de Portugal, La arquitectura, un espacio para el hombre, T6 ediciones. Navarra, 2005.

<sup>3</sup> AAVV, Esteban Fernandez Cobian, Coordinador, Fray Coello de Portugal. Dominico y arquitecto, Ed, Fundación Antonio Camuñas /Sanesteban

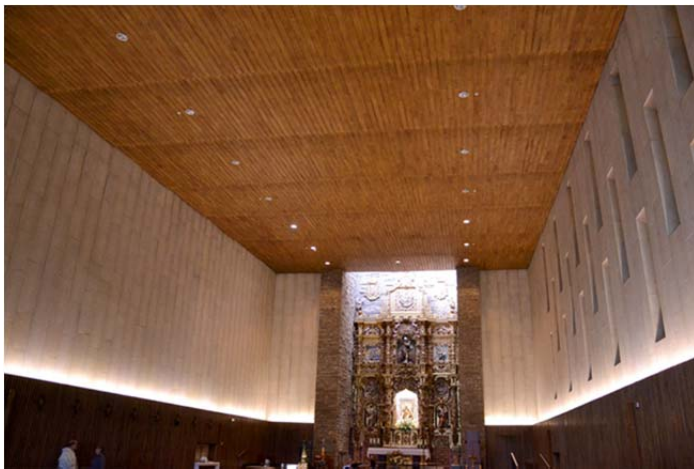


**Fig. 3.** La Iglesia Católica de Santa Hildegarda, (1953-1957), Gottfried Böhm. Fuente, [www.kuenstlerlexikon-saar.de/artikel/-/boehm-gottfried/](http://www.kuenstlerlexikon-saar.de/artikel/-/boehm-gottfried/)

Estas ideas, que aplicadas al templo cristiano suponían una auténtica revolución respecto a la tendencia imperante en el catolicismo durante numerosos siglos, comenzaron a llevarse a la práctica por la vanguardia alemana.

La arquitectura vanguardista alemana se había adelantado a los cambios litúrgicos, presentaba fuertes volúmenes, la concepción racionalista de la estructura, pureza de sus paramentos en materiales como el hormigón armado, el uso de la luz cenital sin reflejarse en el exterior, la inmensidad de los espacios y, Fray Coello los trasladará a su arquitectura.

El proceso renovador estuvo acompañado por la proliferación de numerosas revistas de investigación que pretendieron indagar y difundir los nuevos planteamientos. Las revistas especializadas de arte sacro difundieron en sus páginas las obras de arte contemporáneo más valoradas e interesantes, a la vez que crearon una vasta teoría artística sobre la ordenación de los templos y de sus imágenes en función de los presupuestos del movimiento litúrgico, una de las de mayor difusión en Europa fue *L'Art Sacré*, fundada en 1935 en París por los padres dominicos G. Mollard, J. Pichard y L. Salavin, y que era publicada con una periodicidad bimestral; su época de mayor difusión la alcanzó entre 1937 y 1954, cuando estuvo dirigida por el padre Régamey y el padre Couturier. No cabe duda que Fray Coello tenía conocimiento de esta publicación y que despertara su interés por esta arquitectura sacra.



**Fig. 4.** Interior de la Virgen del Camino.

Así, el proyecto de la Virgen del Camino se convertirá en la revelación de una nueva arquitectura religiosa, él decía “...*hay algo especial en esta primera obra mía, en primer lugar fue la que me permitió expresarme como arquitecto nada más acabar la carrera*”... .y así es introduce y avanza sobre las nuevas formas del rito de la liturgia sin abandonar la tradición monumental; propone y evita, propone nuevos volúmenes y espacios, evita la utilización de elementos y formas tradicionales como la planta de cruz latina, los detalles extravagantes. Propone una planta trapezoidal, geometría mágica que nos hará concebir el espacio de una forma “divina”. Reinventa el espacio sagrado, al igual que había hecho Le Corbusier con la Iglesia Notre Dame de Ronchamp.

La Orden de los Sagrados Corazones, tenía un Colegio en la Calle Fuencarral, la necesidad de ampliar les llevo a un chalet en Chamartín “El Árbol del Paraíso”, en la Calle Romero Girón; este chalet, hoy desaparecido, es el Germen del Colegio. El incremento del alumnado y sus necesidades, amplía y transforma el edificio progresivamente, el primer pabellón lo proyecta el arquitecto Daniel Zavala, que ya

había trabajado para la Orden, En 1957 se pone la Primera piedra del nuevo Colegio de Padre Damián, intervienen Daniel Zavala y Carlos Bertrán de Lis, sin embargo el encargo de la Capilla lo recibe Fray Coello, que es el arquitecto del Colegio de los Sagrados Corazones de Jesús y de María (1964-1968) y el Colegio de la Paz, ambos en Torrelavega (Santander), en estas fechas el arquitecto tiene su estudio de arquitectura en el convento de Santo Domingo el Real (Madrid).

Este proyecto está lleno de referencias de las dos Iglesias del Complejo de la Virgen del Camino, la nave del propio santuario y la “Capilla de Padres”. En la primera en aspectos espaciales, tratamiento de la luz, materiales y en la segunda reproduciendo el volumen a mayor escala.



**Fig. 5.** Estado actual. Fuente, Colegio SCCC.

Fray Coello se encuentra con la misión de proyectar un Capilla, dentro de un conjunto edificatorio definido, en construcción y, lo soluciona con una gran maestría, genera un volumen más orgánico que en la Virgen del Camino, delimitado por muros texturados donde sitúa las pequeñas cajas de luz que se refleja en los lienzos tersos y claros de las paredes opuestas, dotando al espacio interior de vida y simbolismo. Los peregrinos de la Virgen del Camino se han transformado en pequeños seres que inician su andadura vital, Fray Coello lo tiene en cuenta<sup>4</sup>, la Capilla es monumental por su espacio pero establece un sistema de líneas que configuran su volumen y que convergen hacia el altar que recogen, invitan abrazan, pero no sobrecogen. Fisac, en La Iglesia de la Coronación de Nuestra Señora había utilizado el recurso de un muro curvo, aquí el arquitecto con gran maestría, transforma los cuatro lados de la forma trapezoidal de la Virgen del Camino en cuatro líneas que fluyen hacia el altar sin vocación de ser paralelas creando un espacio que no sobrecoge y unifica el volumen, como había observado en sus viajes a Alemania, ese volumen permite las diferentes funciones del templo, cada uno con su significación concreta. Con esta solución, entiende que los fieles se congregan como en una procesión, acerca las miradas a los al altar, el muro, sin ninguna interrupción, de manera que la vista resbalaba por él, así como por el lienzo del techo hasta el foco principal, el altar.

---

<sup>4</sup> Para mí, la Arquitectura es conseguir un espacio para la actividad del hombre. Me figuro que para todos será así. Un espacio en donde el hombre pueda desarrollar su actividad lo mejor posible. De ahí me viene la idea de la responsabilidad. No cabe duda de que somos muy responsables de lo que haga la gente, porque el sitio donde trabaja, donde vive, donde duerme y donde realiza sus actividades cotidianas ha de cumplir unas normas para cubrir unas necesidades.



**Fig. 6.** Estado actual. Fuente, Maria Cepedano Querol.

Otro aspecto importante en el diseño de esta obra, son las esporádicas ventanas que perforan los muros. Las perforaciones son profundas, y permiten que la luz entre de forma directa. Cada ventana ilumina de forma distinta debido a su tamaño, posición en el muro. La luz ingresa creando un patrón como el de la Virgen del Camino pero, sin la confusión que allí producen las vidrieras de Ráfols-Casamada. La forma de tamizar la luz, contribuye a entender el espacio y a cambiar su escala, no se trataba de crear una iglesia monumental, como en el Santuario, aunque por su función tenía que acoger a gran número de fieles.

La luz que proviene del oeste y que se asemeja a la luz norte durante la tarde, cuando el sol incide directamente sobre el muro de las aberturas rematadas con un cristal, ingresa al interior entregando una luz filtrada, que ilumina de manera cálida la totalidad del interior de la nave. Esta luz indirecta por la tarde contrasta con la luz indirecta del altar, que recibe la luz cenital del Sur y más suave del Este, mediante la ruptura del muro del presbiterio, a través de un patio que no se percibe desde el exterior, funcionalmente aprovecha este gesto para crear el acceso a la sacristía. La iglesia queda así, organizada y atravesada por la luz que, define la planta del proyecto y los materiales utilizados.

El muro Este, totalmente ciego, se pliega sobre sí mismo en curva para no necesitar ningún tipo de arriostramiento y poder soportar la enorme altura que alcanza en el lado sur. Este muro que, en el interior es de color claro, recoge la luz directa del oeste en un momento del día a través de su parte cóncava. Como se aprecia en la planta es un muro de tres dimensiones que ejerce de muro guía conduciendo la mirada del espectador hacia el altar y gira para que nos asomemos al coro, toda esta volumetría pasa desapercibida desde el exterior, desde donde es solo un paramento de ladrillo.

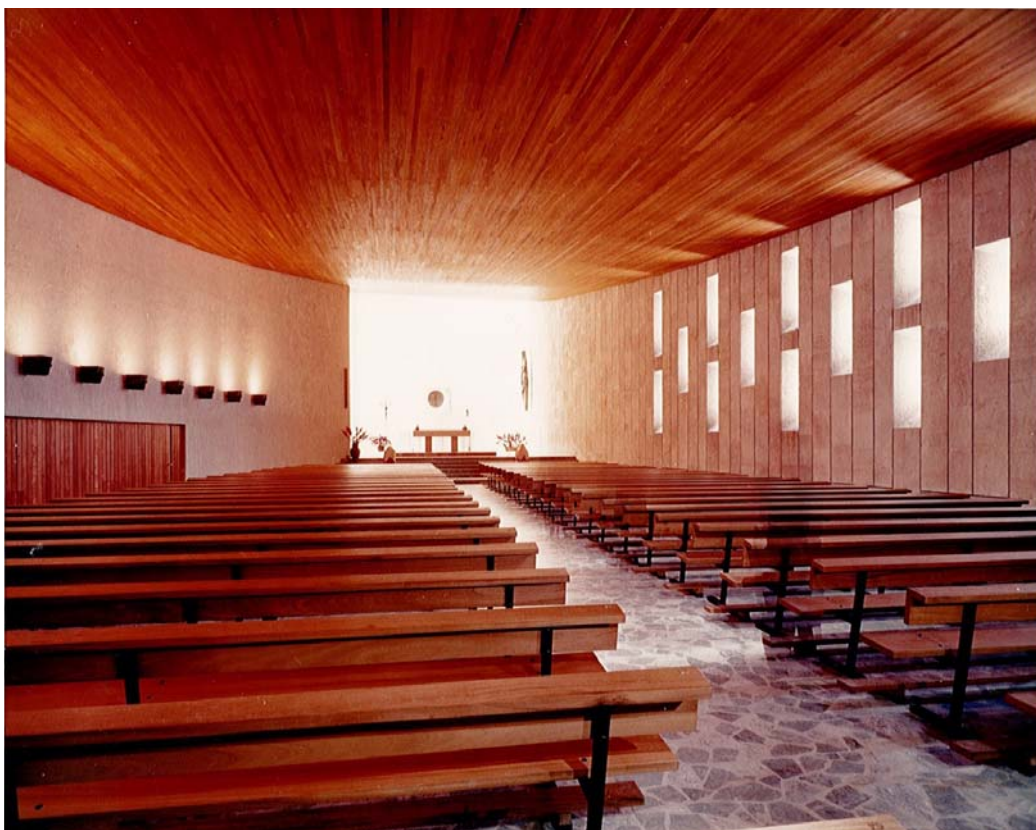
El espacio creado por el diferente tratamiento de los muros enfrentados, el que proyecta la luz del que la recibe, agrupa los elementos adicionales que el rito católico supone, el Santísimo, vía crucis, los confesionarios, la Sacristía, el Coro, la sala de Comunidad en el paramento de acceso, etc.

La desnudez espacial, la ausencia de color, vidrieras y de decoración, salvo aquellos elementos necesarios para el rito de la liturgia y la que el uso de los distintos materiales proporciona, equipara la funcionalidad y el simbolismo, como recogía Rudolf Schwarz en su libro *Kirchenbau* sobre arquitectura religiosa, para Schwarz, el espacio de la iglesia debe encerrar un elevado componente simbólico, la desnudez de los muros, la funcionalidad del espacio, es el argumento simbólico que mejor se adecua a la representación del verdadero concepto de Dios, el vacío espiritual manifiesta la grandeza del Creador, pero también su humildad, sencillez, propio de los principios de austeridad de los dominicos, preparando así a los diminutos

fieles para la oración.

Mientras que en la Virgen del Camino había introducido las vidrieras, en “El Paraíso” desaparecen, el color lo proporcionará la propia luz que incide sobre las aperturas del muro Oeste y en el presbiterio, donde proyecta una luz cenital y otra que recoge la luz de la mañana.

La centralidad del altar es ficticia, el volumen tiene un eje direccional, pero no geométrico, podríamos decir que existe un eje del “vacío”. Las cuatro líneas que confluyen hacia el altar, son líneas curvas, excepto una, la intersección entre los planos que forman el suelo y el muro por donde penetra la luz, Fray Coello proyecta un espacio prodigioso por medio de este recurso, prodigioso y sereno que, le permite incorporar el espacio del Coro (**Fig.8**). En el altar no hay cambio de materiales, como sucedía en la Virgen del Camino el paramento que recoge la luz se pliega y sigue recibiendo la iluminación cenital y lateral del altar.



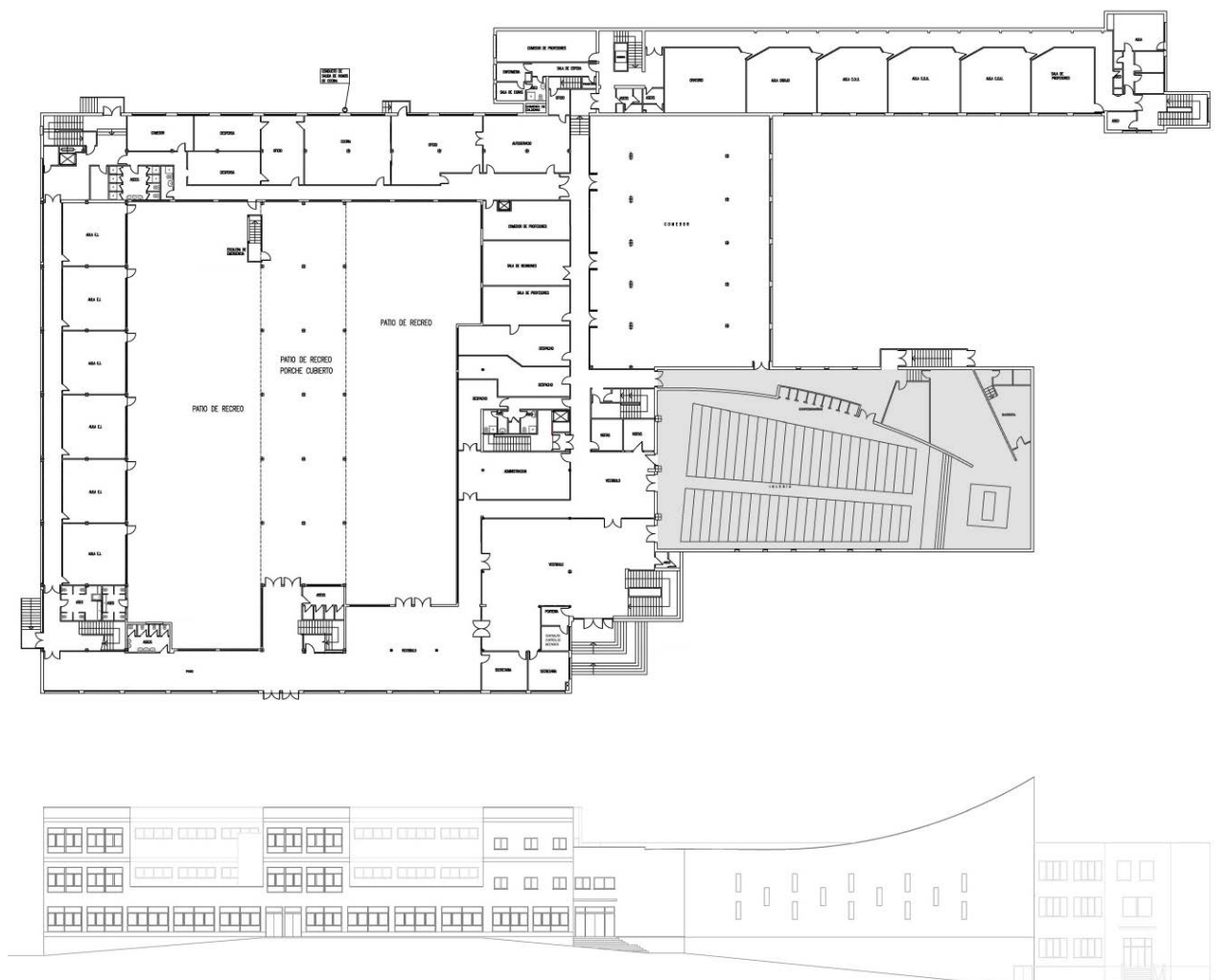
**Fig. 7.** Interior de la Capilla del Paraíso. Fuente, Colegio SSCC.

Uno de los aspectos más llamativos de la Iglesia, es el cielo curvo, el techo parece flotar sobre el espacio, sin referencias externas de apoyos, hablando del grupo Parroquial de Adeje (Tenerife) en su ciclo de conferencias de la Escuela de Arquitectura de Pamplona, comenta “*Tengo hecha ya una en las Madres de los Sagrados Corazones, en un colegio en Madrid, y da una sensación de globo muy ligero que se da por el hecho de ser dos curvas que se encuentran*”. Técnicamente utiliza un sistema de cerchas, sobre estas, un forjado cerámico a la catalana, manteniendo por el exterior un escalonamiento como si de otro lugar de culto se tratase el paramento de madera se percibe desde el interior como un elemento ingrávito. Fray Coello había conocido en México a Félix Candela, y manifestaba su admiración por las “cáscaras”, le impresionaban estas superficies alabeadas, de alguna manera la traslada pero con otro sistema constructivo, más artesanal colaborando José Ruiz-Castillo Ucelay y Ricardo Urgoiti y que lleva a cabo de manera literal en la Iglesia Parroquial Nuestra Señora del Valle (Becerril de la Sierra).

Desde el exterior, la Iglesia destaca por su forma contundente, la línea curva superior que delimita el volumen, su relación con las áreas de aulario, sin cornisas, desde el exterior se percibe una única fachada que hábilmente integra con el acceso principal del Colegio envolviéndolo con el material. La fachada es un



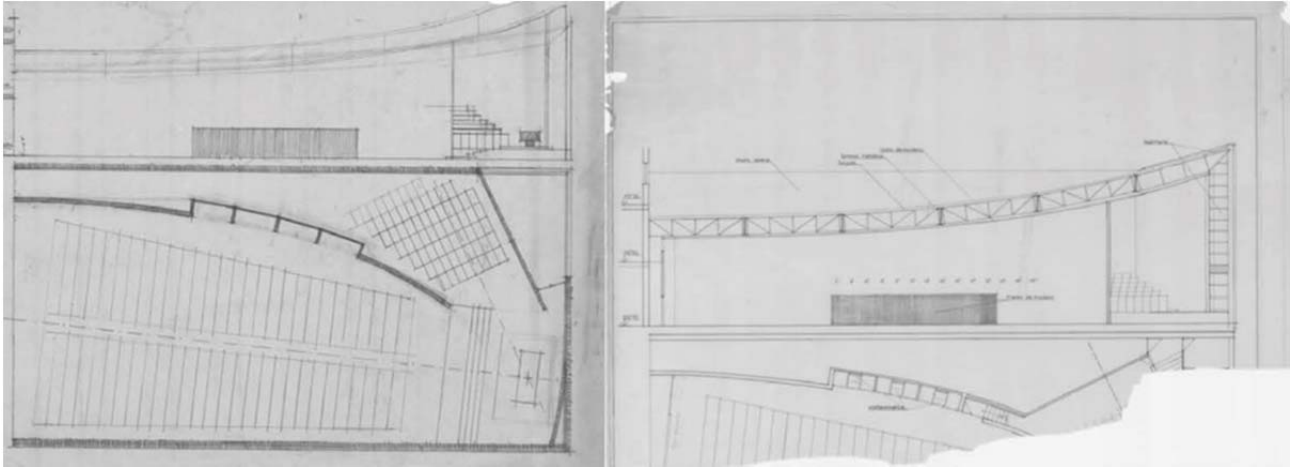
reflejo dominado por la sencillez, reflejo del muro interior añadiendo las protecciones de la luz del Sur que crean sus respectivas sombras sobre el paramento blanco, creando un juego plástico de gran belleza; la imagen de la Capilla se resuelve en el exterior con una sola fachada, la que se alza sobre la colina, pero esa imagen es la que siempre ha estado en mi memoria. Como asegura Plazaola, “lo notable, lo nuevo y lo desconcertante para muchos en aquel momento era la simplicidad, la pureza y la desnudez abrumadoras del volumen central: ni columnas, ni partición del espacio, ni decoración ni ornamentación alguna”, sin embargo no existían todavía los postulados del Concilio Vaticano II.



**Fig. 8.** Situación en Colegio “El Paraíso”. Fuente, Colegio SSCC

La ausencia de decoración que impregna el interior de la Capilla refuerza la importancia lineal de su arquitectura que no sería posible sin el ingenioso tratamiento de la luz, Mientras que en León el muro es mediodía y la luz cenital es de tarde, en el Colegio del Paraíso las invierte, la del muro es la luz de poniente y la cenital capta los rayos del Sur.

En la Virgen del Camino Fray Coello cuenta con algunos colaboradores que complementan los elementos del culto, uno de ellos es Jose Maria Subirasch, además del grupo escultórico de la entrada, crea figuras que se sitúan en el interior como son el crucifijo, en el Paraíso se utiliza la misma figura, el vía crucis se asemeja a las llamas que levitan sobre las figuras de los apóstoles, creo que el alumnado agradece este simbolismo en lugar de observar imágenes más borrascosas, a las que nos acostumbramos otros templos.



**Fig. 9.** Planos de Fray Coello. Fuente, Rubén Labiano.

Si atendemos esa llamada silenciosa de la Capilla de los Sagrados Corazones terminada en Febrero de 1966, se percibe como algunos elementos a la Virgen del Camino se han trasladado a Madrid, un único volumen, su capacidad, la fachada, los materiales, las entradas de luz a la nave y al altar, inspiradas en Ronchamp, los huecos de la fachada Oeste, la ausencia de cornisas, esculturas de Subirasch; cuatro años después todos estos elementos dialogan entre ellos de manera más natural, no hay condicionantes previos, crea un espacio que cumple las necesidades para el culto, pero con una extrema delicadeza, pensando en las miles educandas que durante 50 años han procesionado por él. Como dice Juan Miguel Otxotorena en la presentación de las tres conferencias de Fray Coello en Pamplona, tenía presente: “... la enorme responsabilidad de participar en la configuración del entorno para el despliegue de nuestra vida, y de la vida de las generaciones venideras.”

El tratamiento de la luz, lejos de la oscuridad y la opacidad, la claridad de los paramentos, la disposición de los accesos y los confesionarios como si de un zócalo de madera se tratase, la convergencia de los muros laterales, la curvatura de la cubierta, la relación con la sala de la congregación escondida y callada, la articulación del espacio del coro como en la Capilla de las Dominicas en Barañáin (1967), las estaciones del vía crucis integradas en el muro, todo contribuye a guiar la atención hacia el altar, sin intimidar, sin impresionar, creando un espacio confortable que ha estimulado la vida de tantas generaciones.

Si el Santuario de la Virgen del Camino de León donde realiza en realidad una gran caja para albergar el retablo venerado de la Virgen, es una lección de luz, el Colegio de los Sagrados Corazones es la culminación de esa obra tan emblemática y más conocida de Fray Coello; eliminando las vidrieras y el color consigue una atmósfera nítida y radiante. Con menos elementos y distracciones consigue que la luz pueda definir el espacio.

La obra escondida de Fray Coello, escondida en el paisaje y en la bibliografía, no se menciona en el monográfico Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto, Revista de Almería<sup>5</sup> Nº 66 donde se le dedica un monográfico, aparece en un único documento: Fray Coello de Portugal, La arquitectura<sup>6</sup>, un espacio para el hombre, donde hace alusión él mismo. Recientemente se han leído dos tesis, una de Rubén Labiano que me ha facilitado varias imágenes, por lo que puedo dar fé que una vez sea publicada, será una obra menos escondida.

Esta obra destaca por su vigencia como obra de arquitectura y funcional, su síntesis estética, por la modulación del espacio sin incluir recursos artificiales que, no es fruto de la austeridad eclesíástica como

<sup>5</sup> AAVV, DA Documentos de Arquitectura, Nº 66

<sup>6</sup> Fray Coello de Portugal, La arquitectura, un espacio para el hombre, T6 ediciones. Navarra, 2005.

proclaman algunos estudiosos sobre la obra de este arquitecto, sino de su contemporaneidad y coherencia con el momento que se estaba viviendo en España en el ámbito de la arquitectura.

Esta obra reúne todos los valores plásticos que actúan sobre el espectador, dirigiendo su mirada hacia el altar y abrazando a la comunidad mediante dos muros convergentes, Fray Coello da prioridad al culto cristiano creando una atmosfera religiosa.

Así lo refleja Tilopa van Pallandt, sobrino y colaborador, en la presentación del monográfico que la revista Documentos de Arquitectura dedica a Fray Coello que, con sus propias palabras manifiesta:

*“Los necios complican y los genios simplifican”* y añade *“yo creo que así llegaré a ser un buen arquitecto”*.



**Fig. 10 y 11.** El Santuario de la Virgen del Camino y el Colegio “El Paraíso”.

Si al Comienzo de este escrito decía en el Colegio “El Paraíso”, transcurría el primer acto de mi vida, el segundo transcurrió en el CEU de Claudio Coello, obra también de Fray Coello, me pregunto si de alguna manera me guio a elegir la profesión de arquitecto.

## Biografía

**Elisa Cepedano Beteta** (Enero, 1962) Arquitecto.

E.T.S.A.M (P.M) MADRID, [elicepedano@madarquitectura.com](mailto:elicepedano@madarquitectura.com)

**Premios Concursos de Arquitectura Nacionales:** (colegio oficial de Ingenieros de Caminos de Granada; Colegio Coín. (Málaga. Consejería de Educación. J. Andalucía; remodelación de Mijas. Plan FOMIT (fondo para la modernización de las infraestructuras turísticas). Mijas (Málaga); edificio usos múltiples. Málaga. Consejería de cultura. J. Andalucía; Teatro municipal. Alhaurín de la torre. (Málaga).J. Andalucía; Viviendas en Soliva, Ayto. Málaga; Viviendas en García Grana, Ayto. .Málaga.

### Experiencia Docente e Investigadora:

2015

COMUNICACIÓN EN EL II CONGRESO NACIONAL DE LA FUNDACION ALEJANDRO DE LA SOTA, "PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA".,APRENDER DE UNA OBRA: **VIVIENDA MINIMA: MODELO PRESTADO DE LA MODERNIDAD** ( Apartamentos dúplex Avenida en Marbella (1962) de Juan Pedro Capote y J. Serrano Suñer).

2014

COMUNICACIÓN EN EL I CONGRESO NACIONAL DE LA FUNDACION ALEJANDRO DE LA SOTA, "PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA". : **CASTO FERNÁNDEZ-SHAW: IMAGEN, ARQUITECTURA. MARBELLA, UN DISCURSO DE LA MODERNIDAD.**

2.013

Profesora invitada. Área de Urbanismo. ETSA. Málaga.

2.010/14

Doctorando. Con tesis en elaboración. ETSA Málaga.

2.012

Comunicación .VIII Congreso internacional de la arquitectura moderna española, E.T.S.A Navarra.

2011

Ponente en las jornadas sobre "PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO- ARQUITECTÓNICO en MARBELLA"

2010

Comunicación expuesta en la celebración del VII CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA, VIAJES EN LA TRANSICIÓN DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA HACIA LA MODERNIDAD, Pamplona, ETSA de la Universidad de Navarra.

## **Los estudios de Alejandro de la Sota para un hotel en Ibiza y su relación con otros proyectos coetáneos.**

**Autor:** Ceresuela Puche, Antonio

### **Resumen**

El trabajo analiza la documentación de la Fundación Alejandro de la Sota referente a un hotel en Ibiza (1962) y compara la solución esbozada con otras obras de la misma época realizadas o proyectadas por el mismo autor o por otros arquitectos.

Los estudios para el hotel coinciden en el tiempo con el desarrollo de las obras de la fábrica Clesa, el Gobierno Civil de Tarragona y el gimnasio del Colegio Maravillas.

Las obras de otros arquitectos destacados con los que mantuvo una relación directa, con planteamientos similares a los contenidos en el estudio para el hotel, son las de José Antonio Corrales (Hotel en Sotogrande y Hotel Victoria, este último colaborando con Luis Gutiérrez Soto), y Ramón Vázquez Molezún (Museo de Arte Contemporáneo) con los que había intervenido en la residencia de Miraflores.

Los croquis para el hotel de Ibiza representan una solución atrevida en una localización difícil, durante una época de fuerte impulso del turismo.

El proyecto de hotel no llegó a realizarse por Alejandro de la Sota.

### **Palabras clave:**

De la Sota, Hotel, Ibiza

## -Introducción.

Alejandro de la Sota ha realizado interesantes proyectos de arquitectura residencial de viviendas, y dentro de la arquitectura residencial colectiva cuenta entre sus obras con los edificios de la Residencia Infantil de Miraflores de la Sierra, el Colegio Residencia en Orense y el Colegio Mayor César Carlos.

Una consulta en el archivo de la Fundación Alejandro de la Sota sobre la posible intervención del arquitecto en tipologías residenciales hoteleras permitió conocer la existencia de los estudios realizados para un Hotel en Ibiza. La documentación que aquí se analiza da lugar a unas reflexiones sobre los criterios de composición de un edificio de estas características y establecer relaciones con otros trabajos relacionados con ella.

## -El hotel en Ibiza. Documentos.

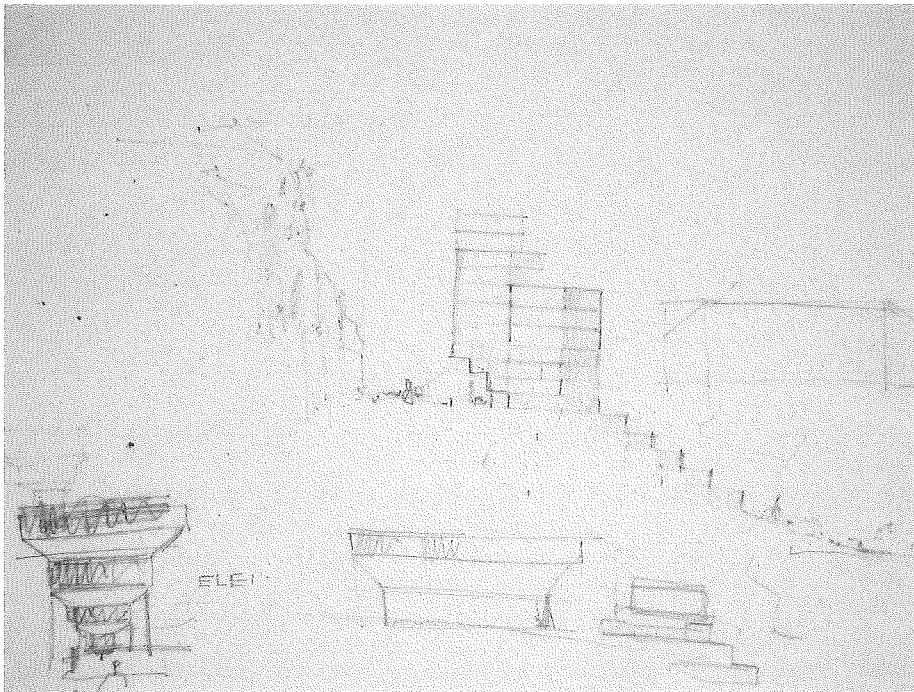
La documentación original corresponde a la carpeta 61-B del archivo de la Fundación, en la que constan los siguientes datos "Ref: HOTEL IBIZA. Edificio hotel 1961. 61-B Anteproyecto. Cliente José Javier Herreros de Tejada. Dirección: Ibiza"

La documentación incluye una carpeta que contiene tres hojas Din A4 con varios croquis realizados a mano alzada con lápiz, así como otra serie de documentos.

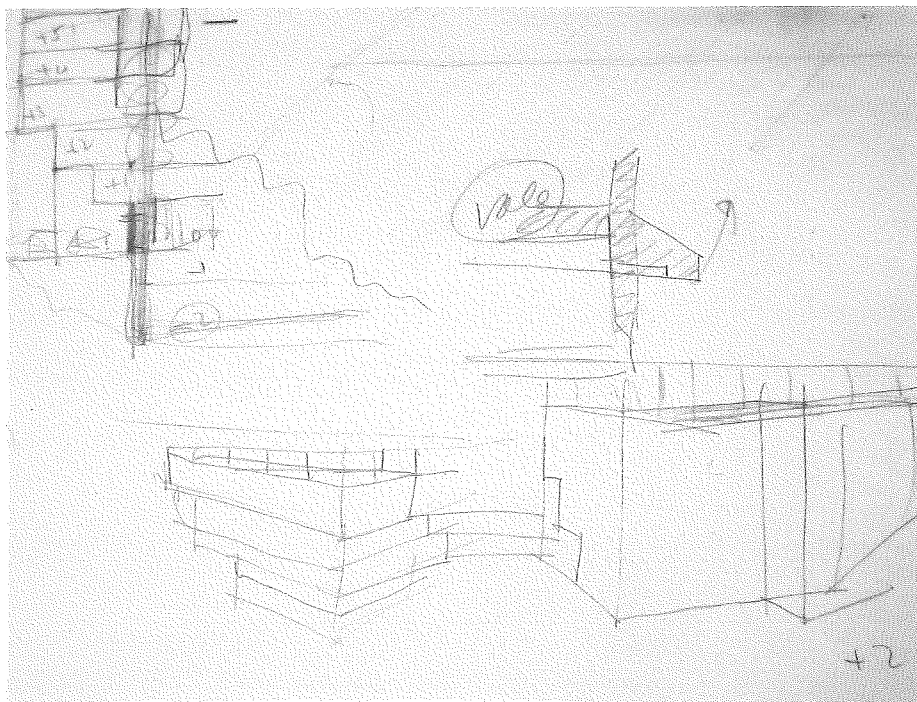
En una de las hojas de croquis que denominaremos "A" (Fig. 1) se representan esquemáticamente los niveles, en un alzado con la sección del terreno, muy escarpado, que desciende hasta el mar. El edificio se ubica a media ladera, en una plataforma horizontal en la que acaba la pared rocosa bordeada por el vial de acceso, desde la que se reduce la inclinación de la pendiente. El edificio tiene la planta baja en esta plataforma, indicando un paso hasta la zona de mar, que llega a sus proximidades en una sucesión de cinco terrazas.

Sobre la planta baja se desarrollan las plantas de pisos. Las plantas primera, segunda y tercera tienen voladizos sucesivos en la fachada enfrentada al talud rocoso por la que se accede al edificio, manteniendo a partir de la tercera el mismo plano de fachada en las plantas restantes. Se indica un primer retranqueo a partir de la sexta planta y un segundo retranqueo en las dos últimas. La altura total es de once plantas. Un croquis situado a la derecha del anterior representa un rectángulo con dos divisiones verticales simétricas en sus extremos que contienen otras dos líneas inclinadas, de difícil interpretación.

El escalonado de los voladizos sucesivos del acceso se representa como detalle en una perspectiva frontal escenográfica que figura debajo del dibujo de la sección (con una anotación o comienzo de anotación: "ELE"), junto a otro croquis que podría referirse a una variante en el movimiento de las plantas del edificio.



(Fig. 1) Hotel en Ibiza Croquis hoja A Fundación Alejandro de la Sota



(Fig. 2) Hotel en Ibiza Croquis hoja B Fundación Alejandro de la Sota

En la hoja "B" (Fig. 2) se representa la sección del edificio, en la que figuran dos semisótanos que seguirían la pendiente de la ladera al mar, indicados como "-1" y "-2", la planta baja "00", los voladizos sucesivos sobre el acceso de las plantas marcadas como "+1" "+2", y "+3", así como las plantas indicadas como "+4" y "+5", donde termina la hoja impidiendo conocer más datos de otras plantas. El perfil de la fachada al mar en las zonas de semisótanos y plantas 0, +1 y +2, que correspondería a zonas de servicio y zonas comunes de clientes, se representa mediante una línea escalonada de trazos ondulados, sin detalle; no así la clara indicación del núcleo de comunicación vertical, marcado con líneas rectas verticales, sobre las que se esbozan las escaleras mediante una línea helicoidal continua a partir de la planta baja. Se destaca con trazo negro la comunicación vertical (posiblemente el ascensor) en el tramo que une la planta baja y los dos semisótanos.

En una perspectiva frontal situada debajo de la sección se analiza la parte inferior de la fachada de acceso, indicando los volúmenes con los retranqueos de las plantas primera y segunda sobre el acceso. En esta vista el acceso parece delimitar dos zonas, una a su izquierda, que también aparece en parte escalonada con un criterio similar, y otra a la derecha, con volumen prismático en el que aparece un volumen saliente, con una indicación "+2". La hoja se completa con un esquema situado sobre este dibujo, destacado con un rayado y sobre el que aparece la palabra "vale", enmarcada con un círculo. Podría tratarse de una indicación de circulaciones representada en planta.

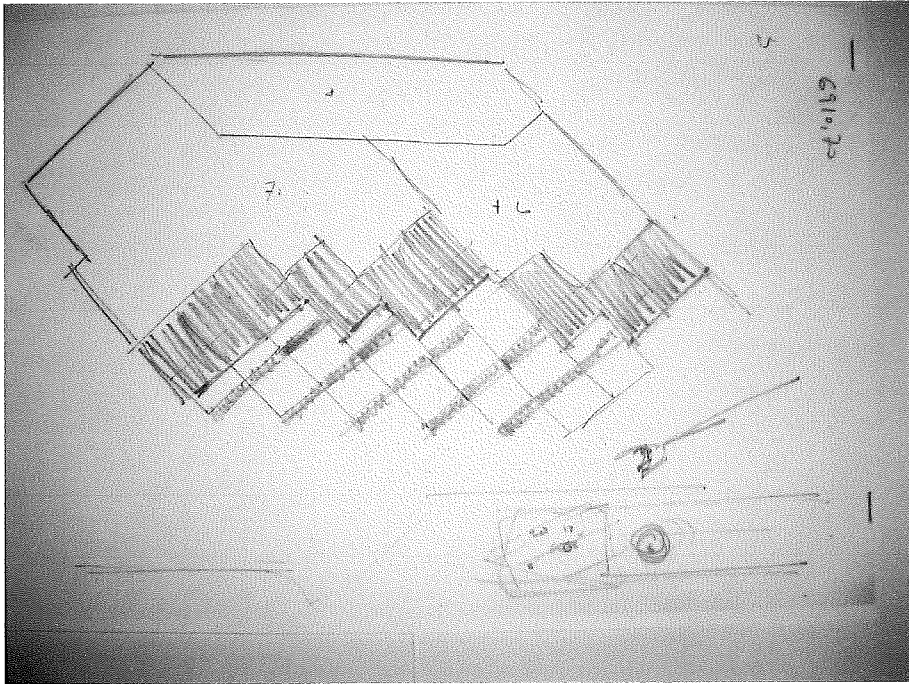
En la hoja "C" (Fig. 3) se representa una planta que parece corresponder al trazado de distribución de los módulos de habitaciones, apoyados en líneas diagonales, indicando también las terrazas y otras tres zonas con anotaciones de "7", "+6" y "4" que pueden referirse al número de plantas de cada de ellas. Una línea recta con trazos en un extremo posiblemente marcaría la orientación del plano. La cantidad "6.910,70" podría referirse a ser una estimación de la superficie construida.

En el archivo se encuentran también los siguientes documentos:

Carpeta que contiene el plano del solar en el "Puig des molins" procedente de la finca "Es porxet". El plano corresponde a un terreno, sin indicación de curvas de nivel.

Carta del promotor, José Javier Herreros de Tejada, fechada el 7 de agosto de 1962, en la otras cuestiones se indica: *"hasta ahora no he vuelto a tener noticias de Ibiza... creo interesa tener una idea muy aproximada de costos... tres y cuatro veces más que en la península, lo que haría totalmente imposible, por antieconómica, la construcción del Hotel"*.

La documentación incluye una carpeta con fotos informativas.



(Fig. 3) Hotel en Ibiza Croquis hoja C Fundación Alejandro de la Sota

#### -La lectura e interpretación de los dibujos.

En 1974, Alejandro de la Sota, afirmaba lo siguiente: *"creo más en la arquitectura pensada que en la dibujada. La arquitectura se piensa pero no se dibuja. Los dibujos son para los "mirones". Otra cosa son los dibujos para construir"*<sup>1</sup>

Sería un atrevimiento tratar de interpretar los dibujos de una idea en su mismo origen, pensada pero apenas esbozada. Pero también pueden entenderse como una fuente de sugerencias que permitan conectarlos con otras ideas y otras obras y así poder ser entendidos como dibujos para construir ideas.

El planteamiento del hotel, que se desarrolla en una zona situada en plena costa trataría de encajar un edificio en altura situado en un terreno con fuerte pendiente, limitado por el vial de acceso y por la gran escala de la pared casi vertical situada frente a la entrada, según se representa en el croquis de la sección del terreno y el edificio (Fig. 1). La implantación en el plano de acceso se resuelve con una suave articulación en planta (Fig. 2).

En cuanto al programa de uso hotelero, en los croquis se hace un tanteo de la posible disposición de las habitaciones dentro de los volúmenes totales considerados, con una orientación en diagonal que parece buscar las vistas desde las habitaciones y la privacidad entre ellas destacando su individualidad, lo que a la vez puede aligerar el gran volumen relativo del edificio consiguiendo un interesante movimiento de fachada. (Fig. 3).

No hay referencias concreta a las zonas comunes y de servicio, que se situarían en la plantas bajas y semisótanos, abiertos también hacia el mar (Fig. 2).

Se da especial importancia a la entrada al edificio: la fachada de acceso, junto a la calle, se articula para destacarla y su presencia se potencia mediante los voladizos sucesivos de las tres primeras plantas (Fig. 1 y 2).

#### -Obras coetáneas.

En los años 1961-1962 el estudio de Alejandro de la Sota trabajaba en varios edificios importantes y destacados: la fábrica Clesa proyectada en 1958-59 que se finalizaría en 1963; el Gobierno Civil de Tarragona, a mitad de la obra y el gimnasio del Colegio Maravillas en su final, según la más reciente cronología<sup>2</sup>, aunque no se aprecian en el estudio del hotel rasgos comunes con ninguno de ellos, dedicados a usos y funciones muy diferentes.

Más importantes pueden ser las referencias a la Residencia infantil de Miraflores de la Sierra (1957), sobre todo por las ideas y formas de hacer de los tres arquitectos que intervinieron en ella: Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, basadas en su relación de admiración, enseñanza y aprendizaje mutuos.

#### -La gruta que dialoga con la montaña. La tentación de la curva.

De los croquis del Hotel en Ibiza se podría interpretar que el escalonamiento de los voladizos sucesivos que se organiza en el acceso por la zona central del edificio trata de crear una cavidad ordenada. Esta embocadura y el hueco que crea en la masa del edificio, con un marcado carácter escenográfico y escultórico, viene a ser el



motivo central. Se destaca el escalonado tanto en las dos secciones esquemáticas, en el dibujo volumétrico en perspectiva del conjunto, así como en el mencionado dibujo de detalle en perspectiva fugada.

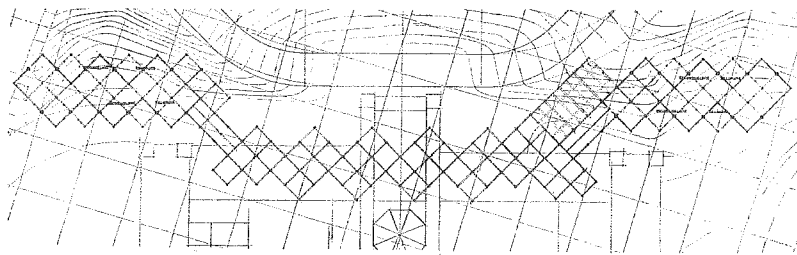
Esta sugerencia de "cueva" o vaciado de un volumen como espacio arquitectónico podría guardar relación con los pensamientos de Alejandro de la Sota sobre un proyecto de Ramón Vázquez Molezún, el "Teatro al aire libre, homenaje a Gaudí", premiado en la I Bienal Hispanoamericana. Fueron escritos en un artículo de la revista Arquitectura de 1951 que incluía comentarios y una serie de dibujos del propio De la Sota. En él se hace una encendida (y sorprendente) defensa cerrada de la línea curva, citando a Gaudí ("la línea de los dioses") y añade "alguna vez había yo pensado en esa casa hecha de masa, donde estaríamos dentro, envueltos en ella...y la puerta la abriríamos en la masa"<sup>3</sup>

#### **-El museo de Arte Moderno de Ramón Vázquez Molezún. 1951. La "picorrea".**

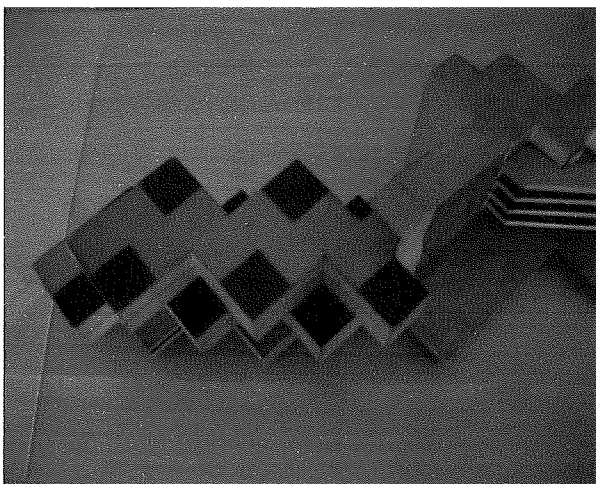
El proyecto de Museo de Arte Moderno fue realizado en 1951 por Ramón Vázquez Molezún durante su pensionado en Roma, obteniendo posteriormente el Premio Nacional de Arquitectura en 1954. (Fig. 4 y 5)

En la Sesión de Crítica de Arquitectura recogida en la Revista Nacional de Arquitectura de octubre de 1954, su autor explicó el siguiente planteamiento: "...dentro de una modulación que en principio parece rígida, se consigue una gran elasticidad para esas exposiciones... la orientación obligada para este corredor... sería la que proporcionaría luces del Este y Oeste, que son las peores. De aquí entonces que surja el zigzag que veis en los planos." Y a continuación, declara: "La "picorrea" que surgió como una necesidad en la parte central, la he continuado, quizá por manía, en los extremos".

A partir de ese momento, el término "picorrea" fue empleado en sus intervenciones durante la sesión por otros arquitectos: Javier Lahuerta, Enrique Colás y Alejandro de la Sota. Este último afirmó que consideraba el proyecto como "un hecho tan importante como es el que por primera vez, desde hace bastante tiempo, estamos delante de un proyecto de un arquitecto español que tiene verdadera categoría internacional", comparándolo con "la fuerza de un proyecto de Wright". Menciona la "picorrea" y, curiosamente, vuelve a referirse a las superficies curvas de la maqueta de Corrales en homenaje a Gaudí.<sup>4</sup>



(Fig. 4) Museo de Arte Moderno. Ramón Vázquez Molezún. Planta de estructura. Revista Nacional de Arquitectura nº 154 Oct 1954 pag. 18.

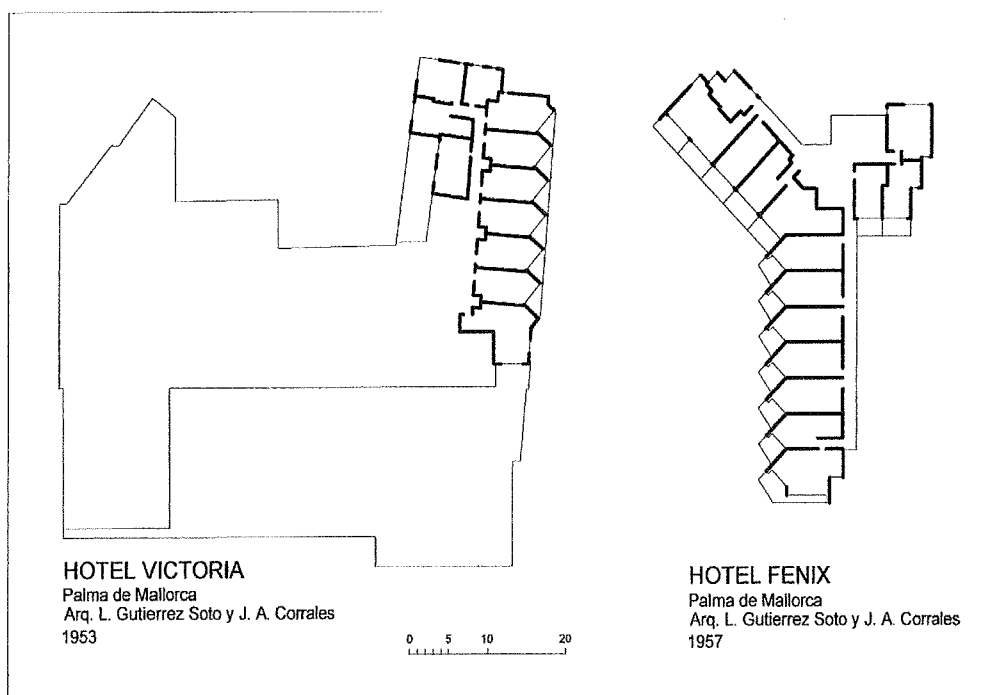


(Fig. 5) Museo de Arte Contemporáneo y Palacio de Exposiciones. Madrid. Ramón Vázquez Molezún, 1952. Servicio Histórico. Fundación Arquitectura COAM Legado R. Vázquez Molezún. Maqueta. Detalle (Foto del autor).

La búsqueda de la orientación adecuada de los huecos planteada en el proyecto del Museo y su expresión formal es también un caso de estudio característico de los hoteles, buscando la mejor orientación de los huecos y terrazas de habitaciones, Pasa a ser una solución habitual la inclinación de los módulos de habitaciones respecto a la línea de fachada, con lo que se crean los "picos" .

**-El Hotel Victoria de Luis Gutiérrez Soto en colaboración con José Antonio Corrales. 1953.**

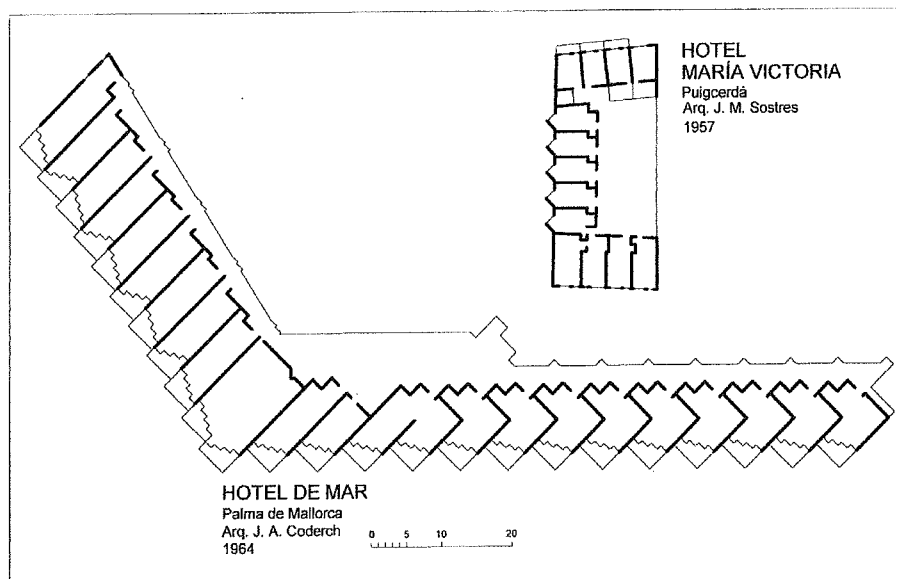
José Antonio Corrales colabora en el estudio de Luis Gutiérrez Soto en los años 50, hasta 1957. interviniendo en el Hotel Victoria del Paseo Marítimo de Palma de Mallorca (1953) y luego en el vecino Hotel Fénix (1957). Sobre la intervención de Corrales en el estudio de Gutiérrez Soto, M.A. Baldellou dice lo siguiente: *"Aunque resulta aventurado determinar el nivel de participación de Corrales en las obras de su tío, aparte de la firma conjunta en algunos proyectos, sí que se advierte un aire de renovación en muchos de ellos, que con bastante probabilidad provenían del joven Corrales, y a su través parece colocarse en el estudio una cierta influencia de la arquitectura mediterránea de Coderch (ver el hotel Fénix, por ejemplo)".* <sup>6</sup> Respecto al tratamiento de los balcones en la reforma y ampliación del Hotel Victoria escribe: *"este nuevo cuerpo acusa la mano de Corrales en el retranqueo dentado al que en ese tiempo parece tan aficionado el joven arquitecto. En este caso favorecida por la necesidad de orientar hacia el mar las vistas de las habitaciones de ese cuerpo"* <sup>7</sup>



(Fig.6) Esquema de organización de habitaciones en los hoteles Victoria y Fenix (Dibujos del autor y J. Domínguez Panadero basados en imágenes del libro "La obra de Luis Gutiérrez Soto" Madrid 1978 COAM Comisión de Cultura).

El "retranqueo dentado", que también podría considerarse como un "avance" de la habitación mediante la terraza, tiene una diferencia interesante en ambos, ya que en el Hotel Victoria la terraza de planta triangular se encaja entre el cerramiento acristalado de la habitación y el lateral ciego de la colindante, marcando las líneas verticales y creando sombras que aligeran la vista de la gran superficie de fachada (Fig. 6). En la solución posterior para el Hotel Fénix la planta de la terraza adoptando una forma trapezoidal que permite ampliarla, quedando sus lados exteriores conformados por las barandillas y las jardineras. (Fig. 6)

Respecto a las posibles relaciones con la arquitectura mediterránea de las fachadas con salientes o retranqueos dentados, se pueden citar dos ejemplos interesantes que utilizan criterios similares: el hotel María Victoria en Puigcerdá (1957) de Josep María Sostres y el Hotel del Mar en Palma de Mallorca (1964) de J.A. Coderch. (Fig.7) En el primero de ellos, de escala más reducida y situado en casco urbano, los miradores de base triangular salientes en fachada forman parte de la habitación, siendo orientados hacia las mejores vistas mediante el cierre de uno de sus laterales. En el caso del Hotel de Mar el cerramiento de las habitaciones en línea quebrada paralela a la fachada secciona una parte de la habitación conformando las terrazas de planta dentada.



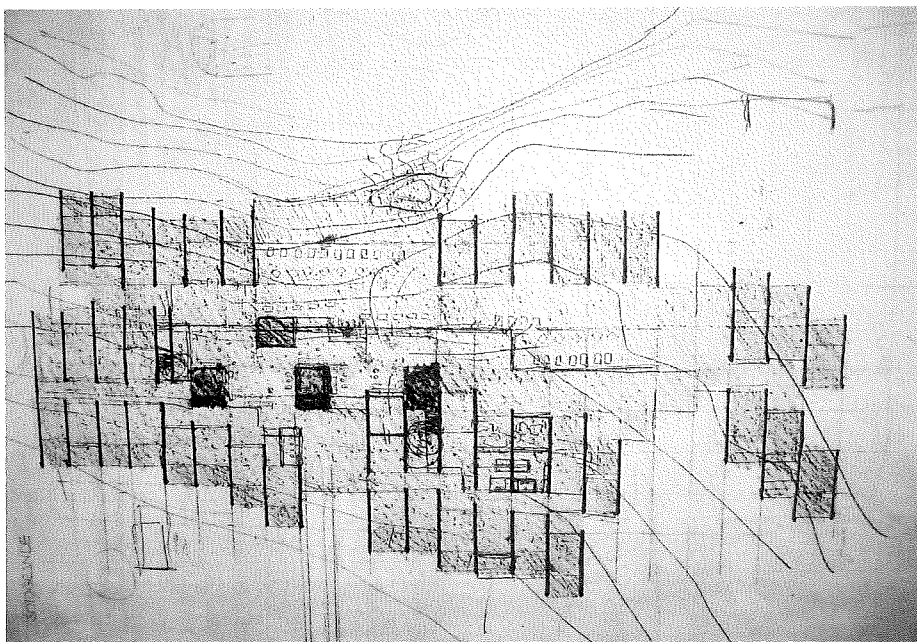
(Fig.6) Esquemas de organización de habitaciones en los hoteles María Victoria y Hotel de Mar.

**-El Hostal El León en Sotogrande del Guadiaro (1963-1965), de José Antonio Corrales.**

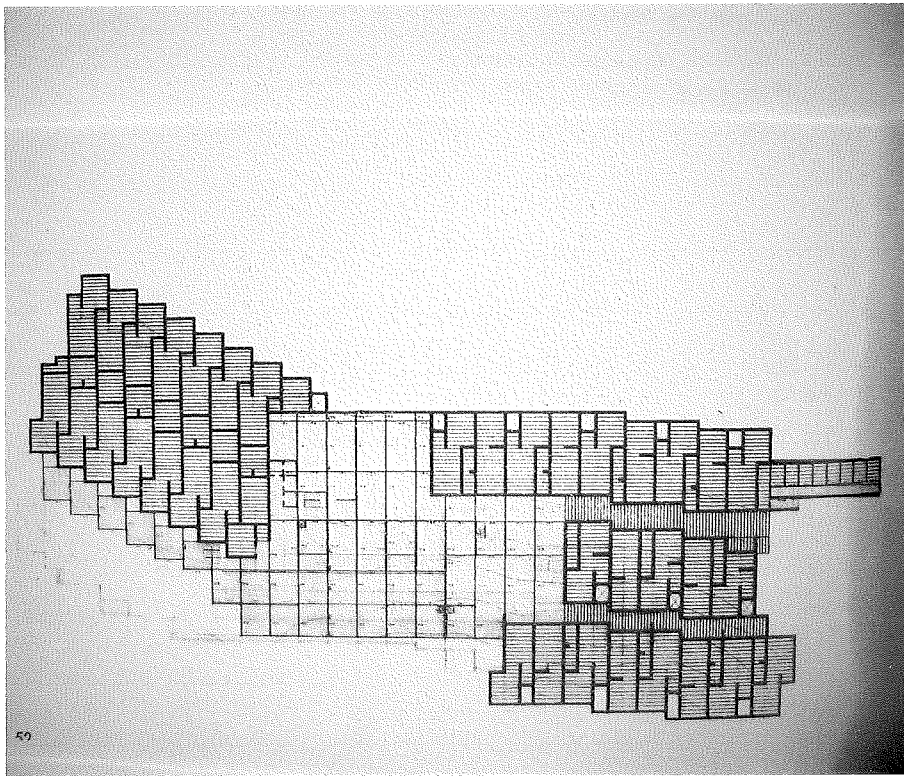
En los croquis iniciales de este proyecto todas las habitaciones tienen una disposición en planta semejante a la sugerida en los croquis del Hotel de Ibiza, con desplazamientos o retranqueos de varias de ellas al adaptarse a los relieves del terreno (Fig.8) . En estudios más detallados de las habitaciones se aprecia como, al desplazarse lateralmente los patios de las habitaciones de uno de los extremos, el ensamblaje genera unas maclas que modifican la distribución inicial.

Las habitaciones de un extremo de la fachada se articulan y presentan una fachada dentada en los patios (que aquí hacen las veces de terrazas), similar a la que tendría el edificio de Ibiza según expresa el arquitecto, en "esquina pez para formar la obra con rectángulos colocados oblicuamente a las cintas, con lo cual las juntas resultan escalonadas". (Fig.9) .

Las cubiertas a dos aguas cruzadas adaptadas a las pendientes del terreno tienen aquí una solución similar a la empleada en la citada residencia infantil de Miraflores, y también a las de otra obra de referencia, El instituto escuela de Herrera de Pisuergra de Corrales y Molezún (1958), "sin duda una de las obras de más interés de los años 50"



(Fig. 8) Hostal El León Sotogrande de Guadiaro. Primeros croquis de conjunto. Revista Arquitectura nº 84 Dic. 1965



(Fig. 9) Hostal El León Sotogrande de Guadiaro. Estructura de muros. Revista Arquitectura nº 84 Dic. 1965

### De la Sota, Corrales, Molezún.

Con motivo de la exposición dedicada a José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Alejandro de la Sota escribió en el catálogo *"...Ramón y José Antonio... toda una obra de lo más serio, que no se conoce suficiente para que siga siendo modelo para todos como lo fue para mi cuando estábamos en edad de aprender.*

*¡Qué caray, si siempre se está, os seguiré estudiando!*

*¡Mil gracias, Ramón y José Antonio!"*

### Notas

- (1) Bayón, Mariano, 1974 "Conversación con Alejandro de la Sota desde su propio arresto domiciliario". Arquitecturas Bis nº 1 mayo 1974, pag. 25
- (2) Fernández-Galiano, Luis. 2015 "Una estética pragmática" CLESA The Competition pag. 14 Madrid 2015 ISBN 978-84-608-5158-5
- (3) De la Sota, Alejandro, 1951 "Sesión de Crítica de Arquitectura. Teatro al aire libre, homenaje a Gaudí" Revista Nacional de Arquitectura nº 120, pags 10 a 13.
- (4) De la Sota, Alejandro, 1954 "Sesión de Crítica de Arquitectura. Proyecto de exposición de arte moderno" Revista Nacional de Arquitectura nº 154, pag 15.
- (5) Otro becado en Roma, Joaquín Vaquero Palacios, desarrolló un edificio residencial colectivo con una solución de habitaciones en espina de pez, el Colegio Mayor América en Oviedo (1954). Ver "Nanclares, Fernando y Ruiz, Nieves, 2014. "Lo moderno de nuevo". Arquitectura en Asturias 1950-1965 "Joaquín Vaquero Palacios", pag. 139. Otro Colegio Mayor con planeamiento similar es el Santo Tomás de Aquino en Madrid (1956) de José María García de Paredes y Rafael de la Hoz.
- (6) Baldellou, Miguel Ángel, 1997 "Gutiérrez Soto" Electa, Madrid 1997. ISBN: 84-8156-173-8 pag 42
- (7) Baldellou, Miguel Ángel, 1997 "Gutiérrez Soto" Electa, Madrid 1997. ISBN: 84-8156-173-8 pag 210
- (8) Moneo, Rafael, 1975 "Melnikovianos Españoles" Arquitecturas Bis nº 6 marzo 1975, pag. 15 y 16
- (9) Baldellou, Miguel Ángel y Capitel, Antón, 1995. "Summa Artis. XL Arquitectura española del siglo XX" Tomo 40, pag 408 . También hay un comentario interesante en la pag. 401 sobre la casa de la calle Doctor Arce en Madrid (1954) de Alejandro de la Sota, citada en referencia a las "obras de carácter muy distinto" (Empleo de curvas, etc.)
- (10) De la Sota, Alejandro, 1993. AA.VV., 1993 "Corrales y Molezún Medalla de oro de la Arquitectura 1992. CSCA. Madrid ISBN: 84-600-8516-3

## Bibliografía

- Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. Ref: HOTEL IBIZA. Edificio hotel 1961. 61-B Anteproyecto. Cliente José Javier Herreros de Tejada. Dirección: Ibiza
- Fernández-Galiano, Luis. 2015 "Una estética pragmática" CLESA The Competition pag. 14 Madrid 2015 ISBN 978-84-608-5158-5
- Baldellou, Miguel Ángel. 1975 "Alejandro de la Sota" Madrid 1975 Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. ISBN 84/369-0463-X
- Baldellou, Miguel Ángel, 1997 "Gutiérrez Soto" Electa, Madrid 1997. ISBN: 84-8156-173-8
- Baldellou, Miguel Ángel y Capitel, Antón, 1995. "Summa Artis. XL Arquitectura española del siglo XX" Madrid 1995 Espasa Calpe ISBN: 84-239-5482-X
- AA.VV., 1993 "Corrales y Molezún Medalla de oro de la Arquitectura 1992. CSCA. Madrid ISBN: 84-600-8516-3
- COAM Comisión de Cultura "La obra de Luis Gutierrez Soto
- Capitel, A. y Baldellou, M.A. 2001, Summa artis: Arquitectura española del siglo XX (Vol. 40). Espasa Calpe, Madrid. ISBN: 9788423954827
- COAM Comisión de Cultura "La obra de Luis Gutierrez Soto" Madrid 1978. Depósito Legal M-16926-1978.
- José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001. Ministerio de Fomento, Madrid, 2007. ISBN: 978-84-96387-07-2 .
- Urrutia Núñez, Ángel, 1994 "Ramón Vázquez Molezún, de pensionado en Roma a gran arquitecto" Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte Volumen VI (U.A.M.)
- Nanclares, Fernando y Ruiz, Nieves, 2014. "Lo moderno de nuevo". Arquitectura en Asturias 1950-1965 "Joaquín Vaquero Palacios", pag. 139. Madrid . ISBN: 978-84-941342-1-0
- Puente, Moises, Editor: "Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias." Editorial: Gustavo Gili, 2012. ISBN 978-84-252-1880-4
- Proyecto de palacio de exposición de arte moderno. Sesión de Crítica de Arquitectura. Revista Nacional de Arquitectura nº 154 octubre de 1954 (Pag 15)

## Biografía

Antonio Ceresuela Puche, Arquitecto (ETSAM 1971)

Desarrolla su tesis doctoral en el Departamento de Proyectos de la ETSAM bajo la dirección del catedrático Antonio González-Capitel Martínez con el tema "El proyecto de Hotel en España 1929-1999. Nacimiento y desarrollo de los tipos modernos"

Autor del libro "Rehabilitación ambiental con métodos tradicionales" (Madrid 1985, COAM).

Autor, en colaboración con la Doctora Arquitecta María José Rodríguez Pérez, de varios artículos sobre los Albergues de Carretera (2014-2016), participando ambos como "research assistants" en la Exposición dedicada al Arquitecto Martín Domínguez Esteban en la universidad de Cornell (NY, EEUU, 2015).

Cidoncha Pérez, Antonio José

Departamento de Proyectos, Universidad de Navarra, Pamplona, España.

### **Las Nuevas Reglas del Juego: del Nuevo Chamartín al Santiago Bernabéu.**

#### Abstract

Cuando en 1929, como resultado del famoso concurso internacional para la reforma y ampliación de Madrid, el equipo formado por Secundino Zuazo y Hermann Jansen proyecta el trazado de prolongación del Paseo de la Castellana hacia el norte, no es consciente de la importancia que cobraba entre la sociedad madrileña un estadio de fútbol tangencial al nuevo paseo. En 1925, el Real Madrid ocupa unos terrenos en Chamartín de la Rosa para establecer la primera sede representativa de la historia del club. Este humilde estadio de aire inglés a través de sucesivas ampliaciones se convierte antes del comienzo de la guerra civil en un recinto capaz de albergar a cerca de 30000 espectadores.

Con la llegada al poder de Franco, las experiencias recientes de regímenes italianos y alemanes otorgaron al estadio un insospechado protagonismo dentro del plan de reconstrucción de Madrid. En este caso con Pedro Bidagor como encargado de la redacción del plan de ampliación de la avenida del generalísimo, se confirmaron parte de las ambiciones e intereses plasmados en el plan de reconstrucción de Madrid, y que informes de la JONS y las FET habían secundado, en los que un nuevo estadio, el nuevo Chamartín, iba a pasar a ser “el gran estadio Nacional”.

Gestiones administrativas y económicas facilitaron el traspaso de terrenos necesarios para la nueva posición del estadio, ahora paralelo a la nueva avenida. La convocatoria de un concurso ejemplar dio como ganadores a Manuel Muñoz Monasterio y Luis Alemany Soler, que proyectaron un recinto sin precedentes hasta la fecha en España, y cuya decoración atendía directamente a la voluntad de Bidagor de dotar de una nueva fachada a la ciudad de Madrid, símbolo de la unidad de la nación.

Esta construcción no hizo sino acrecentar al auge que el deporte experimentó en los años de la postguerra, en el que tuvo un papel determinante fomentando la cultura de la evasión. La proyección del propio club fue también paralela hasta tal punto que en 1953, su triunfo en la Copa de Europa lo sitúa en una posición privilegiada en la escena internacional. Este hecho lleva a sus dirigentes a proyectar una ampliación que encargan a los mismos arquitectos, que escogen, amparados por el pujante ingeniero Carlos Fernández Casado, otorgar una imagen plenamente contemporánea al nuevo graderío, confiando en la expresividad de su estructura como protagonista de una imagen con voluntad de trascender su carácter infraestructural.

## Comienzos del siglo XX en Madrid. Arquitectura, deporte y sociedad.

Desde mayo de 1901 hay referencias de partidos disputados en el Campo de la Estrada<sup>1</sup> por el embrión de lo que a la postre pasaría a llamarse Madrid Foot Ball Club<sup>2</sup>. El devenir del club en años posteriores tuvo un carácter nómada, en busca de mejores condiciones para la disputa del deporte, como las que ofreció el Campo del Hipódromo, sede de las primeras Copas del Rey. En 1910, el club muda su sede al campo de O'Donnell, y aun con la ampliación y mejora a mediados de la década de las instalaciones de este precario recinto, unos años más tarde la directiva decide alquilar el Velódromo de la Ciudad Lineal. Con terrenos de hierba y a pesar de disponer de 8.000 localidades, el estadio se reveló insuficiente en poco tiempo<sup>3</sup>, por lo que el Real Madrid adquirió unos terrenos en Chamartín de la Rosa para construir un nuevo estadio. El 17 de mayo de 1924<sup>4</sup> el estadio de Chamartín, obra del arquitecto y antiguo jugador del club José María Castell<sup>5</sup>, pasó a ser la primera sede representativa en la historia del club. (FIG1-2)

Estrechamente relacionada con el proceso de industrialización, la presencia pública de las primeras sociedades deportivas fue una constante en las capitales españolas a comienzos del siglo XX<sup>6</sup>. La aparición de estos "vacíos" en la trama urbana, escenarios de uso esporádico y con altas exigencias en sus necesidades infraestructurales, condicionaron de manera inevitable los nuevos desarrollos, y su popularidad y capacidad para congregarse a las masas no pasó inadvertida para los estamentos políticos, pasando como veremos, a convertirse en ocasiones en matices esenciales de los proyectos de paisaje urbano que se emprendieron en las primeras décadas del siglo XX.

En 1929, el Ayuntamiento de Madrid anuncia un concurso internacional para ordenar el crecimiento urbano de Madrid. Aunque la principal inquietud del consistorio fue la de planificar la intervención en el degradado casco histórico y, sobre todo, fomentar la vivienda social en un entorno preocupado por el incremento demográfico, en las bases del concurso se plantea como idea fundamental valorar el eje Castellana como pieza vertebradora del crecimiento futuro de la capital. Los ganadores, el equipo formado por Hermann Jansen y Secundino Zuazo, se destacaron con un proyecto de gran solvencia ya desglosado y analizado en profundidad por voces acreditadas como Carlos Sambricio y Lilia Maure<sup>7</sup>. Conviene detenerse no obstante en el estudio de detalle que realizan los arquitectos sobre la prolongación de la Castellana para notar una notable ausencia, el ya citado estadio de Chamartín (FIG3). Son varios los motivos por los que destaca el olvido del popular estadio en los trazados de una personalidad tan conocedora de la capital como Zuazo, que quizás no hagan más que evidenciar que efectivamente fue en el desarrollo del proyecto de ampliación de la Castellana donde Jansen tuvo un papel más determinante. Por un lado, como relata una María José Muñoz<sup>8</sup>, el ayuntamiento de Madrid

---

<sup>1</sup> Ubicado en la confluencia de las calles José Ortega y Gasset y Velázquez. Según consta en algunas de las historias del Real Madrid, el terreno de juego donde jugaba el equipo pertenecía a don Claudio Estrada, un reputado marmolista que tenía su taller en la calle Claudio Coello, y era suegro de Julián Palacios, primer presidente del Club.

<sup>2</sup> El 6 de marzo de 1902 se fundó oficialmente el club en la tienda de modas Al Capricho, ubicada en el número 48 de la calle Alcalá, con su primera junta presidida por Juan Padrós Rubio.

<sup>3</sup> Además de la falta de aforo, se le sumaba la incomodidad del desplazamiento de una afición que contaba con pocas alternativas de transporte.

<sup>4</sup> El Estadio de Chamartín se inauguró coincidiendo con las fiestas de San Isidro, el 17 de mayo de 1924, en un partido entre el Real Madrid y el Newcastle FC que ganaron los locales por 3-2.

<sup>5</sup> Se da la circunstancia de que el propio José María Castell proyectó también el Estadio Metropolitano, terreno de juego del eterno rival en la ciudad, el Atlético de Madrid.

<sup>6</sup> El desarrollo de este tipo de espectáculos deportivos relacionados con la creciente industria del ocio urbano que se completará con el cinematógrafo, el music-hall y el espectáculo de variedades, es paralelo al proceso de institucionalización deportiva en España. Este proceso, en el caso del fútbol, debido a la rápida popularidad de las sociedades practicantes y a su incipiente difusión pública como espectáculo, reflejará en pocos años un nuevo modelo de comercialización del ocio deportivo.

<sup>7</sup> Véase SAMBRICIO, C. (ed.) *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo*. Madrid, 2003, y SAMBRICIO, C. "Herman Jansen y el concurso de Madrid de 1929", *Arquitectura*, nº303, 1995, pp.8-15.

<sup>8</sup> MUÑOZ DE PABLO, M.J., "Intención y eficacia en el dibujo de la ciudad. El concurso de Madrid de 1929", *Actas del XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Oporto, pp. 605-610.

impulsó una extensa labor de documentación para que los participantes al concurso tuvieran una noción clara del estado de la capital. Entre toda ella destacan las imágenes aéreas, en la que el hipódromo y el estadio son quizá las entidades más reconocibles del final del antiguo paseo. Por otro lado, llama la atención como tanto a nivel de croquis como en el estudio detallado del plan, aparecen con un enorme protagonismo una gran Sala de conciertos sinfónicos y el Kursal y Sala de Exposiciones. Situados de manera simétrica con respecto al eje de la prolongación y a una altura muy similar a la que en ese momento ocupaba el estadio, estas dos edificaciones articulaban las dos nuevas arterias verdes que dividían de manera cartesiana en cuatro la ampliación norte de la capital. El estadio en ningún caso había sido contemplado o reubicado, no así como el hipódromo o la plaza de toros, sin embargo, se disponía de manera evidente un nuevo foco cultural de la capital en esa ubicación.

### La prolongación de la Avenida del Generalísimo

La guerra civil paralizó el proceso iniciado en 1929 y, como no podía ser de otra manera, sus dramáticas consecuencias en Madrid permutaron los anhelos de crecimiento hacia la urgencia de la reconstrucción. A partir de 1939 son varios los planes que se proponen para continuar con la actualización del urbanismo Madrileño<sup>9</sup>. Sin embargo, tras la llegada al poder de Francisco Franco, es un joven arquitecto licenciado en 1931 y que había colaborado posteriormente en el estudio de Secundino Zuazo el que pasa a cobrar especial importancia. Pedro Bidagor había sido, como señala Fernando Terán<sup>10</sup>, uno de los arquitectos que en los años de guerra participa, dentro de la Confederación Nacional del Trabajo, en la elaboración de un proyecto de posible Madrid el cual se desarrolló a partir de 1939, cuando fue nombrado Jefe de la Sección de Urbanismo de la Dirección General de Arquitectura.

Bidagor asume los trabajos recientes sobre el urbanismo madrileño, ya que de hecho su colaboración con Zuazo lo convertía en un gran conocedor de los mismos. Sin embargo, desde el principio entiende que la Reconstrucción de Madrid no puede consistir simplemente en reedificar lo destruido<sup>11</sup>. Una vez más, la investigación sobre el “cómo” ha tenido ya páginas que acreditan una serie de posibles influencias directas e indirectas<sup>12</sup>, y sobre todas ellas vuelve a aparecer la figura de Hermann Jansen, el arquitecto que concibió el proyecto de la *Südstadt*, profesor de urbanismo de Speer, y del que tuvo conocimiento directo Bidagor a través del estudio de Zuazo. (FIG4)

La prolongación de la Castellana, nombrada entonces Avenida del Generalísimo, vuelve a ser objeto de una especial intensidad teniendo de nuevo especialmente presente el proyecto de Suazo-Jansen. Como parecía intuirse, pero esta vez con mayor convicción, Bidagor advierte una oportunidad inmejorable para planificar una suerte de ciudad del poder, ajena y alejada topográficamente de la ciudad, y asumir más

---

<sup>9</sup> Especialmente destacado el de José Paz Maroto, que se puede consultar en PAZ MAROTO, J., “El Futuro Madrid. Plan General de Ordenación, Reconstrucción y Extensión de Madrid”, Madrid, 1939.

<sup>10</sup> Fernando de TERÁN publicó, en *Planeamiento urbano en la España Contemporánea; historia de un proceso imposible*, Barcelona, 1978, la relación del grupo de arquitectos que colaboraron con Bidagor en aquel servicio de CNT (pp.118-119).

<sup>11</sup> BIDAGOR, P., “Primeros problemas de la Reconstrucción de Madrid”, *Reconstrucción*, nº1, p. 17. “Junto a esta destrucción material, tangible, existe la otra destrucción moral de todo orden urbano, fruto de un siglo completo ausente de tradición y de sentido orgánico. Limitar la reconstrucción a la reconstrucción material, sin comprender la reorganización total urbana, sería reconstruir el caos pasado, dejando viva una fuente constante e importantísima de desorden. Reconstruir Madrid será, por tanto, modelar la ciudad, haciendo que cada uno de los sectores actuales, hoy uniformes y anárquicos, se convierta en un miembro definido en dimensión y función, para cumplir perfectamente aquella parte que le corresponde en la misión conjunta de la ciudad como órgano del Estado” En este mismo texto, se puntualiza como un punto de partida claro “la revalorización de la fachada como símbolo real de la unidad, de la jerarquía y de la misión del estado”

<sup>12</sup> Como apunta una vez más Carlos Sambricio en SAMBRICIO, C., “Madrid, 1941. Tercer Año de la Victoria” *Arquitectura en regiones devastadas*, 1987, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, p. 94., quizá el único que cumple estos requisitos sea Pérez Mínguez, arquitecto que antes de la Guerra, concretamente en Arquitectura y en Nuevas Formas desde 1932 a 1936, había demostrado conocer perfectamente el urbanismo alemán, como lo prueban sus trabajos sobre el Plan de Hamburgo de Schumacher y la ordenanza de Berlín de 1934: PÉREZ MÍNGUEZ, L., “La organización del Plan Regional. Estudio sobre el Plan Regional Hamburgo-prusiano hecho a base del material facilitado por su director, Doctor Fritz Schumacher», *Arquitectura*, noviembre-diciembre 1932, p.350. Igualmente, ver “Las ordenanzas municipales en la Urbanización», *Formas Nuevas*, 1933, p. 353.



claramente los proyectos berlineses defendidos por Speer<sup>13</sup>. Ante esta perspectiva no resulta extraño que el arquitecto del gran estadio para *Südstadt*, Werner March, visitara Madrid<sup>14</sup> sugestionando la posibilidad de construir en la Castellana un estadio de parecida naturaleza. Como vemos en la maqueta del plan de Bidagor, al contrario que los planes anteriores, la presencia del estadio a la altura del viejo Chamartín destaca sobre las edificaciones colindantes, convirtiéndose en un hito claro dentro del proyecto de ampliación (FIG5). Este hecho no obstante, no hace más que confirmar lo que ya se empezó a esbozar de manera paralela en los informes redactados por los Servicios Técnicos de Arquitectura de FET y JONS<sup>15</sup>, así como en numerosas publicaciones en la revista *Gran Madrid*, revalidando el concepto de gran Estadio Nacional. El modelo de desarrollo urbano alemán, junto a la idea de crear un recinto capaz de albergar grandes manifestaciones, va a llevar finalmente en 1942 a la idea de plasmar estas ambiciones en un gran estadio deportivo. Es en este estadio donde se piensan organizar todas las grandes concentraciones de masas en posibles actos políticos, en los que el Nuevo Chamartín pasaría a convertirse en el "Gran Estadio Nacional"<sup>16</sup>.

### Un concurso ejemplar.

El Real Madrid convocó un concurso arquitectónico restringido cuyas bases aparecieron publicadas en Octubre de 1944 en el nº34 de la *Revista Nacional de Arquitectura*<sup>17</sup>. Previo a la convocatoria fueron tomadas una serie de decisiones de carácter morfológico que condicionaron las bases de la misma. Por un lado, se descartó de manera unánime la presencia de cualquier otra pista ajena al terreno de juego para el fútbol, dando absoluta preferencia a las localidades en vez de dejar abierta la puerta a futuros usos. El aforo final se estableció en 70.000 localidades, si bien estas irían repartidas en 50.000 fijas en una primera fase y el resto reservadas para futuras ampliaciones. Fueron ocho las propuestas presentadas al concurso<sup>18</sup>. El jurado resolvió, por unanimidad, el 4 de septiembre de 1944 Adjudicar el primer premio a los Sres. Muñoz Monasterio - Alemany, encomendándoles con carácter discrecional la redacción del proyecto definitivo.<sup>19</sup>

Un análisis de las propuestas atendiendo a aspectos meramente técnicos, destaca en primer lugar que si bien las propuestas de Monasterio-Alemany y Vaquero-Baseлга (FIG6) presentan unos números similares en cuanto al aforo total y la proporción de este, en función de si están sentados o no, la segunda propuesta se ve claramente penalizada por la ausencia de cubierta para el graderío principal, que una vez ampliado representaría más del 50 por cien del aforo total. Su volumetría rotunda, con unos alzados muy "acabados" no ayudaron a entender las posibilidades de ampliación de la propuesta, todo lo contrario de la propuesta ganadora, que incluso presentó una maqueta desmontable con los distintos niveles de

---

<sup>13</sup> BIDAGOR, P., *Orientaciones sobre la reconstrucción de Madrid*, Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Madrid, 1941, p.18. "Parece natural ir decididamente a crear al Norte de la ciudad, en el corazón del Madrid de los próximos veinte años, junto a los Nuevos Ministerios, y tomando como base la prolongación de la Castellana, un centro de nueva planta y darle una disposición adecuada. Sería interesante plantear el problema del centro comercial a la manera de los foros comerciales clásicos de las ciudades romanas [...] El nuevo centro reuniría el comercio de lujo, los espectáculos, las exposiciones, los elementos todos de la vida social moderna en un ambiente adecuado, digno, muy lejos de la ramplonería, la mezquindad y el mal gusto del centro actual. La distribución de funciones entre centro antiguo y nuevo sería análoga a la existente en Berlín, con un funcionamiento verdaderamente satisfactorio."

<sup>14</sup> En Agosto de 1944, el número 33 de la *Revista Nacional de Arquitectura* recoge la visita a España del Arquitecto Werner March. En una breve nota se destaca como el reputado arquitecto visita un gran número de instalaciones deportivas de Madrid, sorprendiéndole vivamente el auge que estas actividades alcanzaron en esos momentos en Madrid.

<sup>15</sup> *Ideas generales sobre el plan nacional de ordenación y reconstrucción*, Servicios Técnicos de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas, Sección de Arquitectura, Madrid, 1939, p.73.

<sup>16</sup> SAMBRICIO, C., "La arquitectura española 1939-45: la alternativa falangista", *Arquitectura*, Nº 199, 1976, pp. 77-88.

<sup>17</sup> "Campo de deportes del Real Madrid" *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº34, octubre 1944, pág. 353

<sup>18</sup> En un primer estudio comparativo en base a las disposiciones apuntadas en el párrafo anterior, los proyectos fueron catalogados en tres grupos. "El primero, constituido por los trabajos de los Sres. Manuel Muñoz Monasterio - José Alemany Soler, Joaquín Vaquero Turcios - Eduardo Vaselga y Rafael Aburto; el segundo, compuesto por los Sres. Juan Navarro Carrillo - César de la Torre Trasierra, Antonio Muñoz Salvador y José María Castell; el tercero, por los Sres. Mirones y Codes, quedando aparte el trabajo de los Sres. Carlos de Miguel - Ricardo Magdalena". En el número de la *Revista Nacional de Arquitectura* citado anteriormente se publicaron las propuestas premiadas, a excepción de la de Rafael Aburto, cuya documentación gráfica no fue recibida antes del cierre de la publicación.

<sup>19</sup> "Campo de deportes del Real Madrid" *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº34, octubre 1944, pág. 354

cubrición y ampliación. Por otro lado, y como indica el fallo del jurado, el anteproyecto de De Miguel – Magdalena (FIG7), a pesar de ser una propuesta realmente acertada, partió de la base de modificar el Reglamento de Espectáculos vigente, en contra de lo indicado en las bases. De este modo: *“esta razón, que indudablemente les ha ayudado a conseguir una solución más desahogada que sus compañeros en el concurso, obliga a prescindir de él”*<sup>20</sup>. Qué duda cabe que la disposición en base a un solo graderío muy tendido, de clara influencia nórdica, provocaba en las vistas interiores una sensación de amplitud más propia de un estadio olímpico. La clara intención de convertir este nuevo estadio en un recinto exclusivamente dedicado al fútbol, decantó el fallo del jurado a esquemas mucho más verticales.

El proyecto ganador de Muñoz Monasterio - Alemany (FIG8) apuesta por el clásico sobrevolado en doble graderío de mayor eficacia funcional, al aproximar el terreno de juego a los espectadores situados a mayor altura. Se optó por una fórmula constructiva que, inspirada en las normas mediterráneas, tuviera matices nacionales, cumpliendo ampliamente con las necesidades impuestas por la Junta del Real Madrid. La propuesta presentada al concurso, no obstante, dista en la resolución del segundo anfiteatro del proyecto que se ejecutó posteriormente. La maqueta desmontable que presentan Muñoz Monasterio - Alemany muestra en primer lugar, el estadio en una primera fase, en la que un tercer anfiteatro corona los dos frentes longitudinales. La posible ampliación pasaría por completar este tercer anfiteatro. El estudio de la sección nos indica el porqué de la no consideración de este tercer anfiteatro en la construcción final. Al contrario que el segundo anfiteatro, la tercera grada no vuela sobre la segunda, sino que se apoya en unos pilares intermedios que reducirían drásticamente la visibilidad y limpieza del conjunto. Es por ello que una vez adjudicada la obra, se decidiese ampliar la crujía y vuelo de este segundo graderío. De este modo, finalmente el estadio consta de dos anfiteatros: el bajo, empotrado en el terreno cinco metros y medio bajo la rasante de la calle, y el superior, que con un voladizo de siete metros y medio sobre aquel consigue cubrir once filas de espectadores. Además, las líneas curvas a las que debían adaptarse los respectivos anfiteatros habían sido objeto de un detenido estudio para garantizar la mayor visibilidad desde todas las localidades.

Al exterior, la fachada continua mostraba una disposición clara y regular mediante un severo clasicismo en el que el efecto estético quedaba subordinado a la estructura y a los efectos de luz y sombra. No obstante, dada la importancia del edificio y el ya reseñado lugar de emplazamiento en la Avenida del Generalísimo, fueron objeto de especial estudio sus fachadas, en las que se procuró suplir la falta de riqueza en sus materiales, obligadas por razones económicas, con soluciones arquitectónicas que dotaran de categoría y dignidad al conjunto. Dentro del ritmo dado a las fachadas destacan sus cuatro pórticos, Norte, Sur, Este y Oeste, en donde se acumuló la mayor riqueza decorativa mediante piedras, emblemas, escudos, inscripciones y mástiles.

### **Construir un mito.**

Aunque el proceso de construcción dio comienzo oficialmente el 28 de octubre de 1944, la obra salió a concurso entre empresas constructoras en abril de 1945, con un estudio muy detallado de la estructura, y resultó adjudicataria Huarte y Cía, S.L., que presentó al Real Madrid una nueva estructura proyectada por Carlos Fernández Casado, que fue la que se construyó. Se cambió la cimentación, las vigas principales, se trasladó uno de los pilares de cubierta para alinearlos con los inferiores, se eliminaron los cartabones macizos de apoyo del voladizo inferior y se sustituyeron por dos células triangulares contrapesadas, con lo que se ahorró una gran cantidad de falso techo<sup>21</sup>. Sin duda alguna, el abaratamiento y limpieza de la

---

<sup>20</sup> Ibid., pág. 354.

<sup>21</sup> FERNÁNDEZ CASADO, C. “La estructura del estadio Bernabéu” *Revista Nacional de Arquitectura*, N°162, julio de 1955, p. 47.

estructura diseñada en un primer momento por Monasterio-Alemaný fue clave en la adjudicación de la obra a la constructora. (FIG9)

Tras el obligado exilio en el Metropolitano, la inauguración del nuevo coliseo madridista tuvo lugar el 14 de diciembre de 1947<sup>22</sup> con el triunfo del Real Madrid sobre el club portugués Os Belenenses por 3-1. Con una capacidad para 75.145 espectadores, el nuevo estadio fue calificado por la prensa internacional como el mejor estadio de Europa, e inauguró, sin duda, una época de colosalismo en los recintos deportivos en España.

### **Nuevos aires en la Castellana. Crónica de una ampliación revisada.**

La construcción del Nuevo Chamartín significó un enorme impulso para la popularidad del club, que tras la guerra ya había dado un salto cualitativo en su prestigio popular y sus ingresos económicos. Sin embargo, en el plano meramente deportivo la evolución no fue paralela, y al contrario de lo que se piensa, la primera década franquista tras la guerra civil fue realmente aciaga para el equipo en la consecución de títulos<sup>23</sup>. Como narra el propio Muñoz Monasterio, desde 1953, coincidiendo con el fichaje de Di Stéfano, y un año después de las bodas de Oro del club, la ambición del presidente Don Santiago Bernabéu reclamaba un estadio mayor, *"con la consigna de no terminar el proyecto con su concepción inicial de uniformidad, sino en virtud del éxito del público [...] romper totalmente la concepción primitiva y provocar el máximo desarrollo en planta y en altura para poder rebasar la cifra de los 100000 espectadores."*<sup>24</sup> (FIG10)

Bajo estas premisas, la primera gran remodelación se concretó en 1954. El 19 de junio de ese año se inauguró la ampliación del lateral con un gran festival y un encuentro amistoso frente al Athletic de Bilbao<sup>25</sup>. El coliseo blanco pasó a acoger 110.000 espectadores, convirtiéndose así en el segundo estadio con más capacidad de Europa, tras el londinense Wembley. La consecución de dos campeonatos de Liga consecutivos y el consiguiente acceso a la máxima competición continental, dio lugar al periodo más triunfal de la historia del fútbol de clubes. El 4 de Enero de 1955, la Asamblea General de Socios Compromisarios decidía cambiar el nombre de Chamartín por el de Estadio Santiago Bernabéu, en honor al presidente del club y promotor y artífice del estadio y su reforma.

El proyecto de ampliación obedece a la idea de continuar la estructura existente del lado oriental del estadio, que no se había ejecutado en su totalidad en la primera fase de construcción. Una vez completada la tribuna perimetral lo recorre, sobre este lado oriental se incorporaría una nueva tribuna asentada en una doble crujía cimentada sobre los terrenos propiedad del club que habían sido destinados para otras actividades deportivas. Esta nueva crujía se limita en sus extremos por dos torres, en las que se alojan las escaleras que dan acceso desde las rasantes inferiores hasta la galería de coronación. La capacidad de las nuevas tribunas proyectadas será de 2.144 espectadores sentados en el primer anfiteatro, de forma análoga al resto del anfiteatro de circunvalación del campo. En las tribunas inferiores del segundo anfiteatro se disponen dos primeras filas de espectadores sentados, con capacidad de 768, y el resto, hasta once filas, para 6.025 espectadores de pie, calculadas considerando un ratio de tres

---

<sup>22</sup> "En la solemne inauguración del nuevo estadio de Chamartín, el Madrid venció a Belenenses, de Lisboa, por 3 a 1", *Diario ABC*, 16 de diciembre de 1939, p. 23.

<sup>23</sup> Tras la guerra, y hasta la citada liga de 1953, el Real Madrid tan sólo pudo incorporar a sus vitrinas dos Copas del Rey en las temporadas 45-46 y 46-47. En el campeonato Nacional de Liga, el Atlético de Madrid con cuatro campeonatos, el F.C. Barcelona con cinco, el Valencia con tres, y el Athletic y el Sevilla con un título, relegaron al Madrid siempre por detrás de los tres primeros puestos, lo que a su vez le impidió participar en las competiciones europeas.

<sup>24</sup> "Ampliación del Estadio Bernabéu en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura*, N°159, marzo 1955, p.37.

<sup>25</sup> "Esta tarde se celebrará el gran festival para inaugurar la ampliación del campo de Chamartín", *Diario ABC*, 19 de Junio de 1954, p.35.

personas por cada metro cuadrado. Este nuevo graderío sobre el segundo anfiteatro, que ocupa el lateral oriental en su totalidad, tendría una capacidad cercana a los 9.050 espectadores de pie<sup>26</sup>. (FIG11)

Un año después de finalizar la construcción, y ante la generalización de los partidos nocturnos, sobre todo en el extranjero, la Junta Directiva del club decidió completar las instalaciones deportivas del estadio con una nueva instalación de alumbrado. Más allá de la necesidad de cubrir una franja horaria demandada por la competición europea, la decisión de plantear un proyecto de alumbrado acorde al nuevo estadio se basó en una serie de premisas hasta entonces no consideradas. En primer lugar, las condiciones climatológicas de los meses de calor justifican la celebración de los partidos después de la puesta de sol. Por otro lado, el evitar el deslumbramiento de los aficionados situados en entradas de sol, así como la desaparición del fuerte contraste entre las zonas de sol y sombra. Aunque no era práctica habitual en España, que los partidos que se tuviesen que disputar en días laborables pudiesen tener lugar fuera del horario de trabajo, aseguraría una mayor afluencia de público<sup>27</sup>. En conjunto se instalaron 875.000 vatios, cifra pionera en Europa, y muy por encima de cualquier recinto en territorio español, y que al igual que la construcción del estadio, sentó un precedente que pasaría a ser modelo en los nuevos escenarios de todo el continente. (FIG12)

En 1955, cuando se produce esta ampliación, la arquitectura de los estadios ya presenta un amplio recorrido a lo largo de todo el mundo. En el artículo en el que Fernández Casado explica el desarrollo estructural del estadio y su ampliación para la Revista Nacional de Arquitectura<sup>28</sup>, pone sobre la mesa varios estadios que fueron tomados como referencia para establecer en el nuevo frente un lenguaje y una solución estructural adaptada a los nuevos modelos arquitectónicos.

Partiendo de la premisa que impone la ley elemental, válida para todas las graderías organizadas en pisos, que puede enunciarse con la claridad de un teorema de geometría, Fernández Casado establecía que la proyección de una gradería inclinada sobre los planos de los diferentes pisos, determina superficies mayores de las necesarias para la circulación horizontal y servicios, aumentando la desproporción con la altura absoluta de la gradería. Por esta razón, casi todos los estadios modernos habían desarrollado la denominada fachada “en desplome”. Los estadios reseñados por el ingeniero son el de Lausanne, el olímpico de Helsinki, el de Buenos Aires, Budapest, Caracas y Melbourne. Además, destacándolo por su precocidad, apunta uno de los primeros ejemplos en utilizar esta solución; el estadio florentino Giovanni Berta, de Pier Luigi Nervi. (FIG13)

La influencia del maestro italiano en la generación de arquitectos e ingenieros de la época es cuanto menos obvia, debido al manejo y desarrollo de la técnica del hormigón armado y a la audacia de sus diseños. Sin embargo, llama la atención que tras esta referencia, y a pesar del ya comentado afán viajero de Fernández Casado, las demás construcciones que pone como ejemplo en su artículo, sean las integrantes de una serie de publicaciones que aparecieron en 1954 en varias revistas de gran difusión<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> “Ampliación del Estadio de Chamartín”, *Informes de la Construcción*, N°58, 1954.

<sup>27</sup> HERNÁNDEZ RUBIO, J., “La iluminación del Estadio Santiago Bernabéu”, *Revista Nacional de Arquitectura*, N°188, agosto 1957, pp. 31-34.

<sup>28</sup> FERNÁNDEZ CASADO, C. “La estructura del estadio Bernabéu” *Revista Nacional de Arquitectura*, N°162, julio de 1955, pp.46-48.

<sup>29</sup> Concretamente, en el número correspondiente a los meses de julio y agosto de 1954 de la revista francesa *Architecture d'aujourd'hui* (“Cité universitaire de Caracas, centre sportif”, “Parc des sports de Lausanne”, “Stade et Piscine Olympiques a Melbourne”, *Architecture d'aujourd'hui*, N°25, julio-agosto 1954, pp.52-61.), aparecen publicados el estadio de la ciudad universitaria de Caracas, el estadio de Lausanne, y el proyecto para estadio olímpico de Melbourne. En la misma revista ese mismo año, en el número de mayo y junio, nos encontramos con el estadio olímpico de Helsinki. Estos dos artículos fueron reproducidos casi idénticamente por *Informes de la Construcción* y la *Revista Nacional de Arquitectura* en 1955, añadiendo curiosamente, el estadio de Boca Juniors en Buenos Aires. De todos los citados por Fernández Casado en su artículo, tan sólo el estadio Ferenc Puskás de Budapest no aparece publicado, poniendo en evidencia la influencia y el papel fundamental que desempeñaron las revistas de arquitectura europeas en estos años en nuestro país.

La similitud tipológica de la ampliación del estadio Chamartín con todos estos ejemplos es evidente, si bien la sección transversal que más se acerca al resultado final sea la del estadio de Buenos Aires. La utilización del hormigón y la disposición de los graderíos en voladizo, con una inclinación similar a la del estadio madrileño, y la fachada en ligero desplome, caracterizan las visuales interiores y exteriores del estadio. No obstante, conceptualmente hablando, y en la consideración de la operación de ampliación como un “lavado de cara” del estadio, la tribuna principal del centro deportivo universitario de Caracas sea sin duda el principal punto de comparación al que atenemos. En esta tribuna, Carlos Raúl Villanueva reinterpreta la solución antes comentada de Nervi en Florencia, ajustando las secciones resistentes de las costillas que conforman la cubierta a los momentos resistentes producto de las sollicitaciones. Para Sibyl Moholy-Nagy, en la obra de Villanueva los estadios universitarios “significan la transición entre el empleo experimental del hormigón armado y el absoluto dominio del mismo”, ejemplificado por la levedad estructural de las gradas y la insuperable elegancia del ala voladiza sobre la tribuna, en la que se aprovechan al máximo los momentos de fuerza de la estructura y la plasticidad del hormigón hasta alcanzar la belleza constructiva<sup>30</sup>.

Esta obra desnuda, esencial en su función, dota al igual que las costillas inclinadas que pasaron a presidir el exterior del Chamartín, de un carácter y atractivo que radica en sentir un espacio creado por una clara geometría, junto a la franqueza en el empleo de la estructura y los materiales, los cuales son aprovechados hasta sus máximas posibilidades y en toda su capacidad expresiva. La forma tiene su raíz primera en la construcción. El ritmo, la sombra y el material modelan el espacio a gran escala, con un solo gesto, sin concesiones expresivas gratuitas ni vacilaciones retóricas.

### **Sesión Crítica de Arquitectura**

Esta ampliación, tuvo una repercusión tal que su valoración arquitectónica llamó la atención a Pedro Muguruza, director en aquel momento de la Revista Nacional de Arquitectura, que decide dedicarle una de sus célebres sesiones críticas de Arquitectura<sup>31</sup>. La razón que esgrime para discutir acerca de la propuesta, es la del “*cambio de estilo en la arquitectura exterior de este edificio*”. Calificando el Bernabéu como “*el punto más alto y más logrado de la arquitectura deportiva española*”, admite su gran interés en el aspecto y disposición interiores, por el que felicita a sus autores. Sin embargo, esta admiración no es compartida en su exterior. (FIG14)

“La parte que ahora completa y cierra el edificio, sometida interiormente a exactas normas que la parte primitiva, es, sin embargo, totalmente dispar en su estilo arquitectónico exterior. Si las gentes, como dijo aquí una vez Luis Moya, no hubieran perdido la sensibilidad visual, como no les ocurre con la auditiva, este cambio, esta especie de gallo arquitectónico, hubiera chocado. He creído oportuno que, con la previa autorización de sus autores, se traiga aquí a consideración este edificio, por la gran importancia que tiene.”

La crítica fue amable y reconoció la honradez y humildad que desprendían las palabras del arquitecto madrileño. Figuras como Luis Gutiérrez Soto, Miguel Fisac, Luis Pérez Mínguez o José A. Domínguez Salazar apuntaron a la bondad de una solución económica y funcional, que respondía a una sincera evolución del criterio estético del arquitecto. Gutiérrez Soto, coartado por una explicación tan “*noble, honrada y modesta*”, aprueba la doble solución de fachada y justifica la solución original. Desde su propio punto de vista, un arquitecto español que trabajó en la postguerra, comprende este tipo de soluciones tan limitadas en lo económico. La aportación de Miguel Fisac apoyó la tesis de que la expresión sincera de una solución estructural de estas dimensiones debía ser en si misma suficientemente bella como para no

---

<sup>30</sup> VILLANUEVA, P., PINTÓ, M., *Carlos Raúl Villanueva*, Tanais Ediciones, Sevilla, 2000, p.60.

<sup>31</sup> “Ampliación del Estadio Bernabéu en Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, N°159, marzo 1955, pp. 33-40.

necesitar el acopio de *“arcos fingidos, las molduras, los retallos o los brise-soleils sin misión, que equivocadamente acompañan a la estructura cuando ésta debe aparecer limpia y definitiva”*.

Decía Mies van der Rohe que la arquitectura es la voluntad de una época traducida a espacio. De modo que cuando se producen novedades importantes en la arquitectura y el urbanismo, estas responden a cambios en la sociedad. Los grandes escenarios de masas respondieron a esta premisa, la pasión por el deporte en España concretó estas primeras grandes infraestructuras. Precisamente, esta condición infraestructural es la que convierte a los estadios en una suerte de “forma edificada”, que asume en su condición unitaria y original la de ser instrumento de expresión. La constitución de una fachada, la superposición de un acopio de molduras y simbología falangista a la sobria estructura nos habla de una “voluntad de expresión” alejada de los conceptos arquitectónicos de la época. Identificándose así con la concepción clásica de portada, capaz de “representar” el objetivo último de la construcción del recinto y proyectarlo a la ciudadanía. (FIG15)

La ampliación, por el contrario, fruto del resultado de una concienzuda investigación estructural transforma la forma edificada en un instrumento de expresión, en este caso del refinamiento y la máxima eficiencia alcanzada. En un ejercicio en el que el proyecto relaciona variables fundamentales tales como el espacio, la luz y el programa, la seriación estructural caracteriza por completo la intervención. El “anonimato” de la solución final simboliza un verdadero avance en valores arquitectónicos que van más allá del objeto construido.

FIG1y2. Estadio de Chamartín.

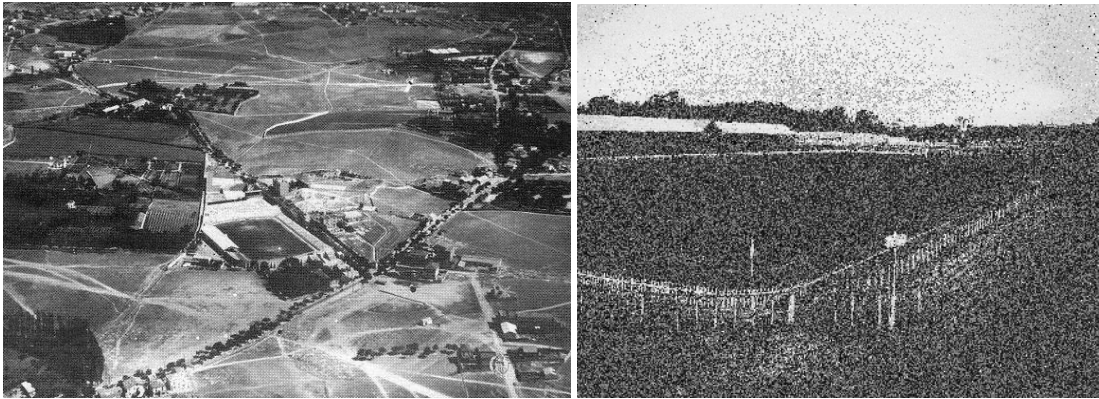


FIG3. (Izq) Hermann Jansen. Estudio para la ordenación de la extensión de Madrid. Plano original de la Plansammlung del Kunntwissenschaft Intitut de la T.U. de Berlín, 1929. Reproducido en SAMBRICIO, C. (ed.) Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo. Madrid, 2003. (Der) Secundino Zuazo y Hermann Jansen. Concurso de 1929, ordenación de la Extensión de Madrid, croquis de la zona verde.

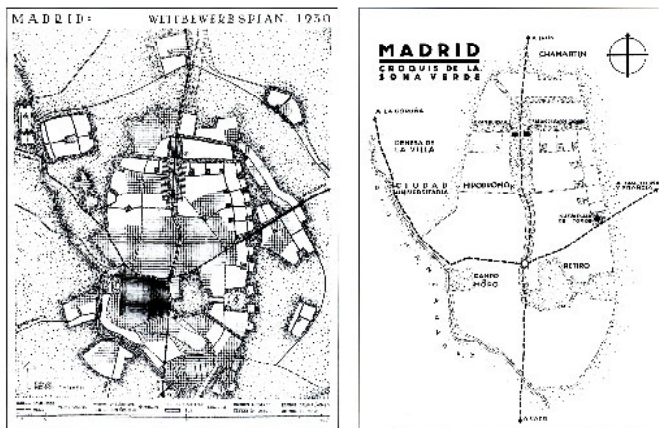


FIG4. Trazado de la Sudstadt. Prolongación de la avenida del generalísimo. 1949.

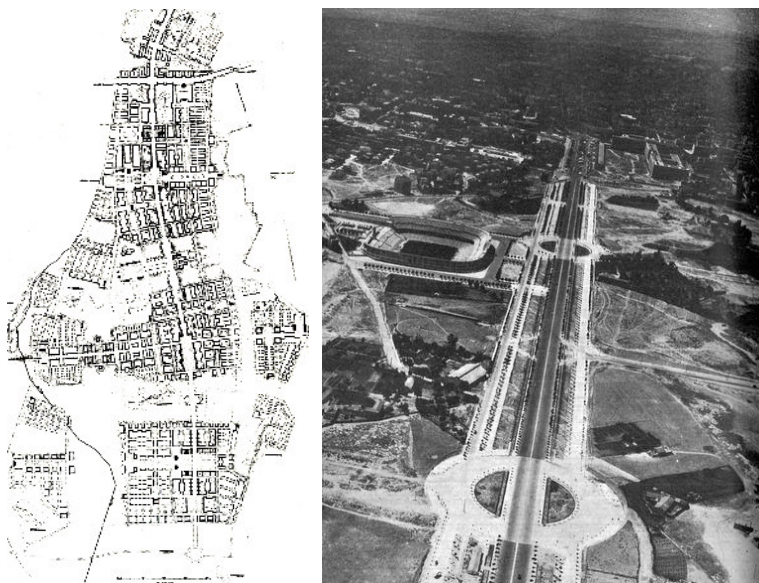


FIG5. Perspectiva y maqueta de la prolongación de la Avenida del Generalísimo por Pedro Bidagor.

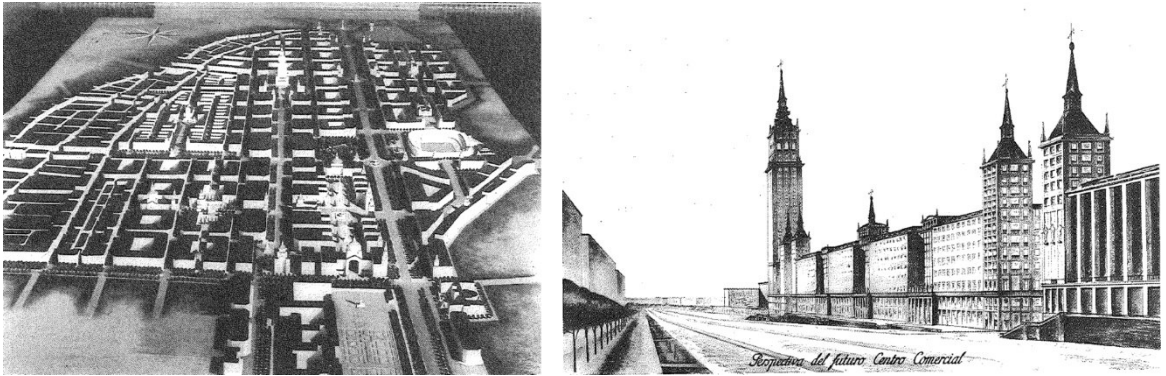


FIG6. Propuesta de Vaquero-Baselga. Segundo Premio.

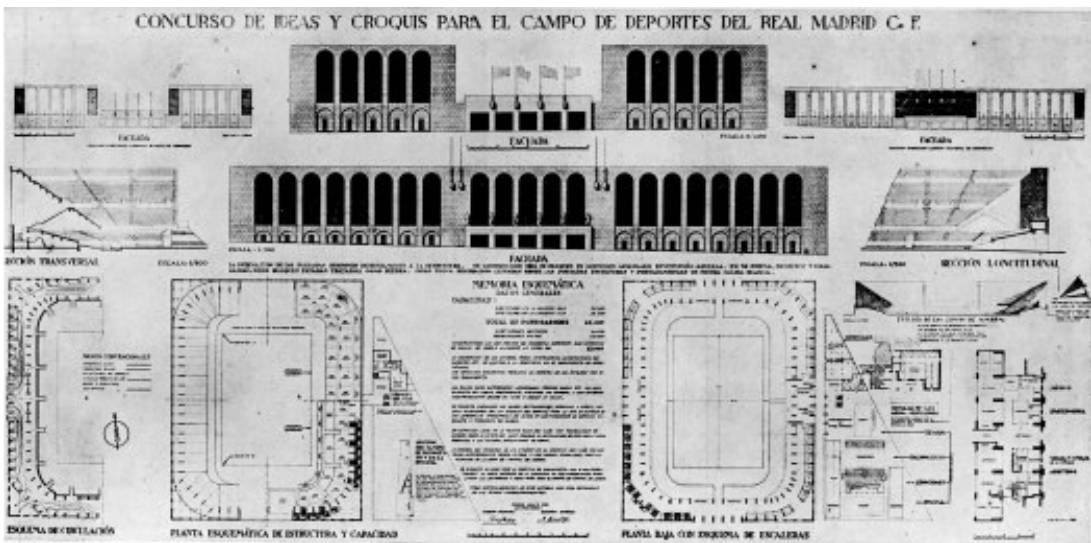
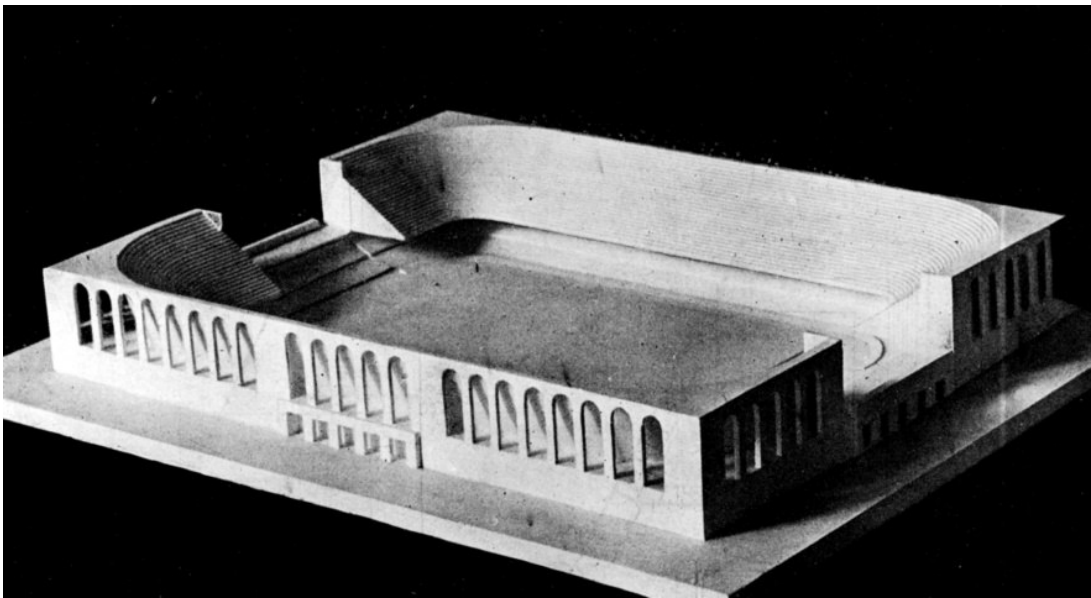
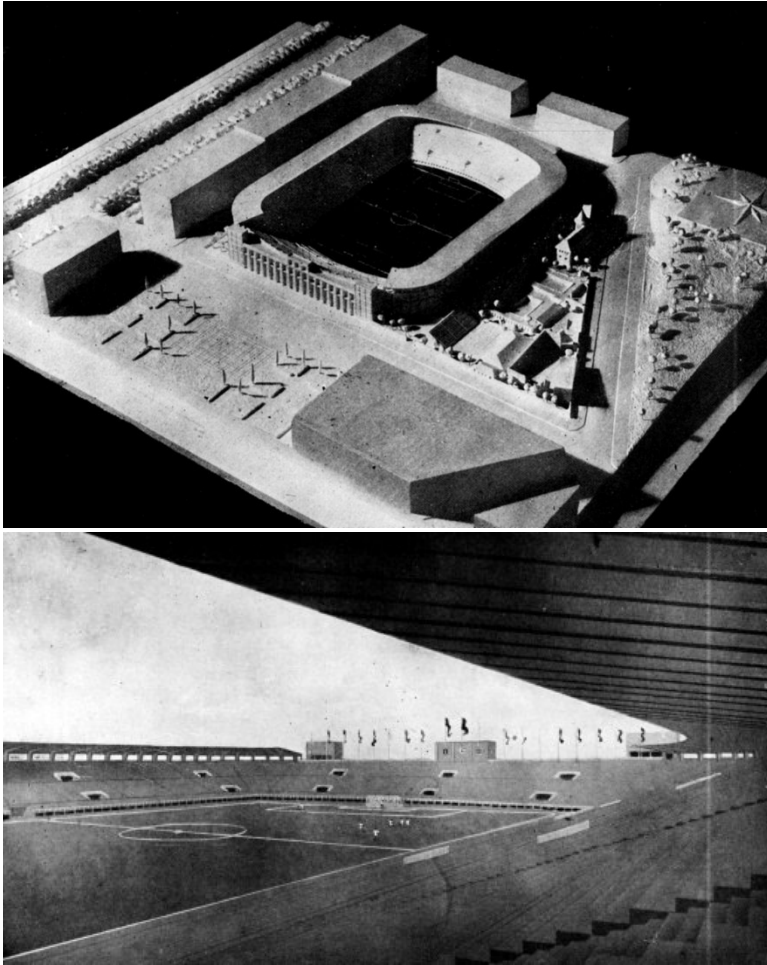




FIG7. Propuesta de De Miguel-Magdalena. Mención de Honor.



Boceto de Rafael Aburto sobre su propuesta. Archivo personal de Rafael Aburto. Universidad de Navarra.

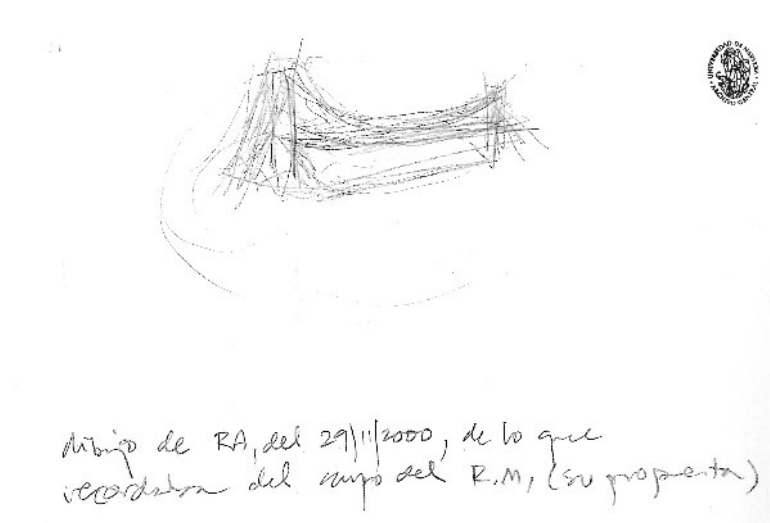


FIG8. Propuesta de Muñoz Monasterio-Alemany. Primer premio.

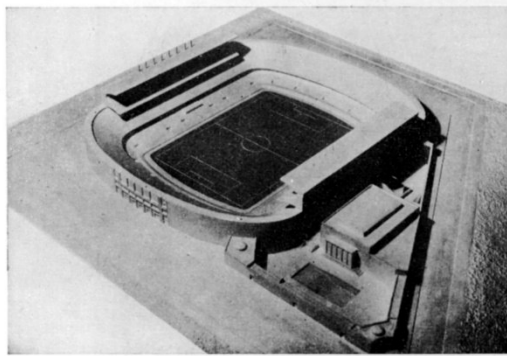
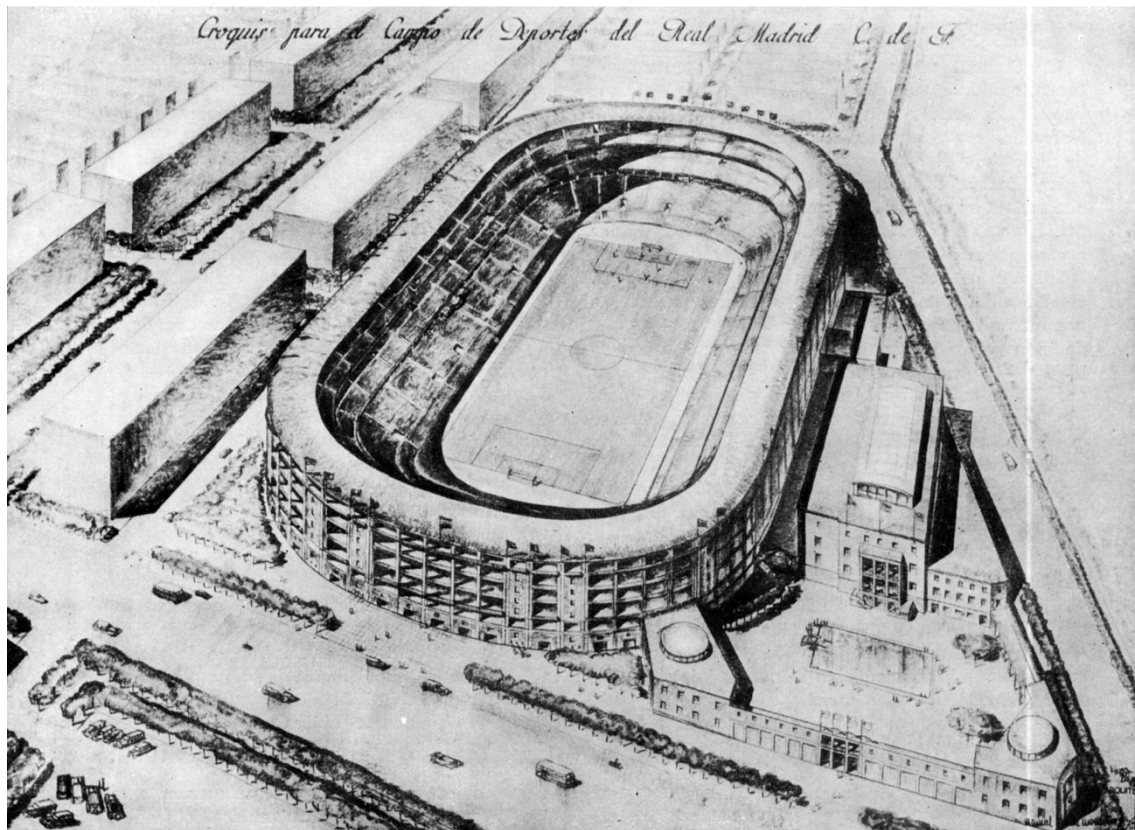


FIG9. 27 de octubre de 1944. Bendición de los terrenos y colocación de la primera piedra de mano de don Santiago Bernabéu.



FIG10. 1954. Santiago Bernabéu con la maqueta de la tribuna ampliada.



FIG11. Armado y cálculos realizados para la ampliación de la tribuna del Santiago Bernabéu. FERNÁNDEZ CASADO, C., *Estructuras de Edificios*, Dossat, Madrid, 1955, pp.197-221

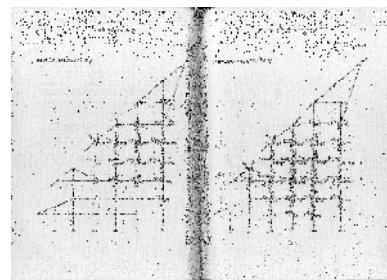
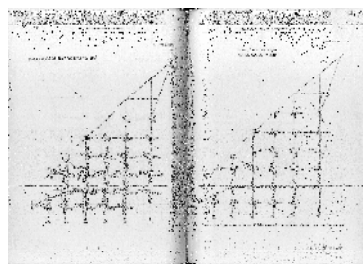
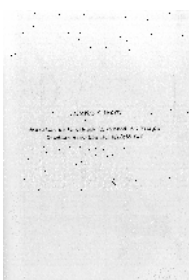
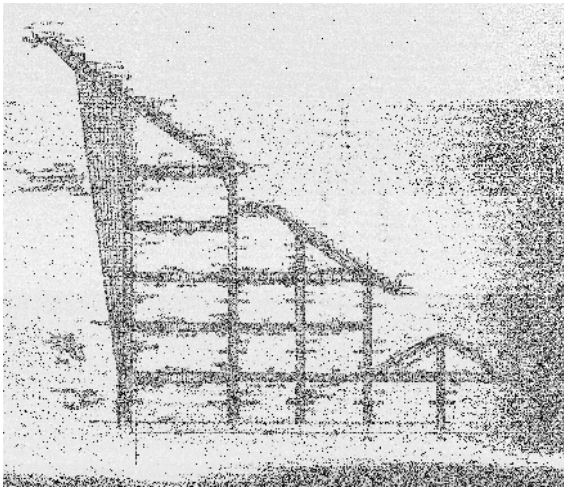


FIG12. "Iluminación del Santiago Bernabéu", *Informes de la construcción*, N°93, 1957.



FIG13. "Cité universitaire de Caracas, centre sportif", "Parc des sports de Lausanne", "Stade et Piscine Olympiques a Melbourne", *Architecture d'aujourd'hui*, N°25, julio-agosto 1954, pp.52-61. "Stade Olimpique d'Helsinki", *Architecture d'aujourd'hui*, N°24, mayo-junio 1954, pp.79-82.

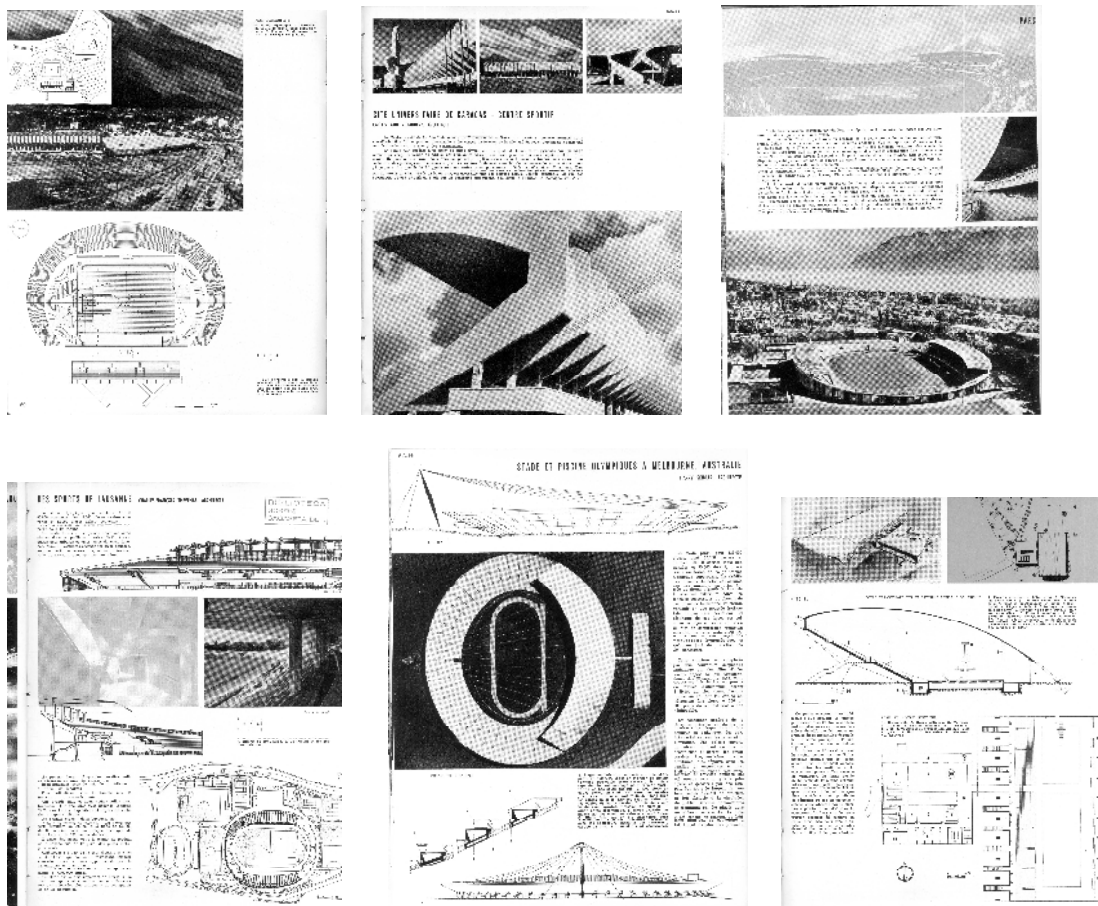


FIG14. Exterior de la tribuna ampliada



FIG15. 1957. Estadio Santiago Bernabeu



## **El pabellón de la Obra Sindical del Hogar. Una fusión entre tradición, modernidad y arte plástico. Francisco de Asís Cabrero y Felipe Pérez Enciso.**

**COCA LEICHER, JOSÉ DE. Dr. Arquitecto. Profesor Asociado.**

Universidad de Alcalá. Área de Proyectos Arquitectónicos. Departamento de Arquitectura, Alcalá de Henares, Madrid, España. jose.coca@uah.es

Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid., Madrid, España. jose.decoca@upm.es

pepe.decoca@gmail.com

### RESUMEN

El pabellón de la O.S. del Hogar, construido en 1956, ocupa una posición dominante en el recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid frente al pabellón de la Pipa en el ágora de la feria y en su fachada posterior a la explanada del pabellón de hexágonos. Actualmente se conserva sin uso y en un preocupante deterioro a pesar de estar catalogado con nivel de protección 1 y grado integral.

Era la sede donde se mostraban las realizaciones del plan Sindical de la Vivienda, estableciéndose tipologías y normas -la planta era un ejemplo- acción que se extendió en 1957 mediante una instalación similar realizada en la exposición internacional "Interbau" de Berlín.

Aparte de su originalidad y calidad, es un ejemplo de la evolución en la arquitectura de los años 50 desde el organicismo y el expresionismo, ensayados por Miguel Fisac o Alejandro de la Sota y por Asís Cabrero con la Pipa en 1953, hacia la abstracción de las casas-patio de Mies van der Rohe, Richard Neutra o Charles y Ray Eames. En 1956, Cabrero también construirá la escuela de Hostelería, otra versión del patio inspirada del racionalismo italiano o las viviendas en la calle Reyes Magos basada en las esculturas del admirado Max Bill. El pabellón es un experimento previo hacia la "inherencia" de forma y función que culminará con el espacio unitario del pabellón de Cristal.

La radical solución estructural y "constructivista" con dos pórticos paralelos en la dirección larga de la sala principal con pilares y vigas metálicas tridimensionales, apoya sobre una planta rectangular basada en la concatenación de tres espacios flanqueados por dos muros paralelos. Un patio de recepción abierto, con el alegre mural sobre la vivienda -en milagroso buen estado- realizado por Manuel Suarez Molezún y Amadeo Gabino y un frente de celosías móviles de paja sobre bastidor metálico, la sala con "impluvium" y el patio trasero con otro frente de celosías, mirador al oeste y rampa-escalinata salvando el desnivel con la explanada posterior, sirviendo además de conexión con el ágora de la feria.

El movimiento "en turbina" conseguido con las puertas en los extremos de cada paño acristalado, combinado con la rigurosa sucesión de espacios, producen una sala de exposiciones original, recuerdo del pabellón de Barcelona pero también de los patios de la arquitectura Islámica evocados mediante las celosías móviles y las láminas de agua que facilitan la climatización natural. En 1962, el edificio se repara por Luis Labiano, sustituyendo las frágiles celosías por lamas metálicas, restaurando soleras y cubiertas. La documentación de archivo y revistas, el levantamiento y las fotografías realizadas en el edificio permiten la restitución fidedigna y su inclusión en el discurso evolutivo de la arquitectura moderna madrileña con el esbozo de una propuesta de recuperación aún viable.

ASÍS CABRERO, PABELLÓN OSH, CASA DE CAMPO, CASA PATIO, MIES

## TEXTO

### El pabellón en el contexto del recinto ferial de la Casa de Campo

El antiguo pabellón de la Obra Sindical del Hogar (OSH) construido en 1956 para la III Feria Internacional del Campo se conserva aún, sin uso y muy deteriorado, en la avenida principal del recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid. Está situado frente al actual pabellón de la Pipa realizado con motivo de la ampliación del primer recinto de la Feria Nacional. Ambos edificios están catalogados con nivel 1, grado singular la Pipa y grado integral el pabellón de la OSH. (Fig. 1)

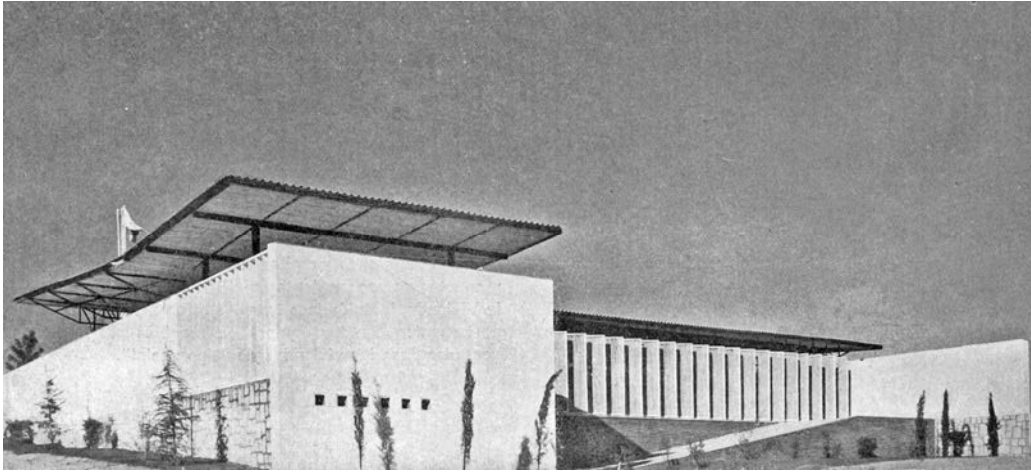


FIG. 1 Pabellón de la Obra Sindical del Hogar vista noroeste. *Hogar y Arquitectura*, 1956.

El nuevo recinto de la Feria Internacional del Campo iniciado en 1953, se basó en que cada provincia debía de tener su pabellón en una parcela independiente. El crecimiento se proyectó hacia el oeste buscando un nuevo punto dominante desde el que se divisaba la cornisa y la sierra de Madrid, situando allí los edificios emblemáticos que serían el Palacio de la Agricultura, actual pabellón de la Pipa y el pabellón Internacional, actual de Convenciones. Una vía paisajista unía los dos recintos adaptándose a la topografía, organizada temáticamente con la calle de las Provincias, paralela a la avenida de Portugal y la calle del Ferial, que rodeaba el ágora o núcleo simbólico según mostraba un croquis inicial de Cabrero<sup>1</sup>.

Para la segunda Feria Internacional, se construyeron apenas 25 pabellones incluidos los representativos. Los pabellones de provincias, eran encargados a arquitectos vinculados a las Diputaciones o a las Cámaras Regionales. Algunos realizados por jóvenes arquitectos modernos, el de Ciudad Real de Miguel Fisac, el de Jaén de J. L. Romaní, otros por arquitectos de generaciones anteriores como el de Canarias de Secundino Zuazo, el de Huelva de L.M. Feduchi y J.L. Manzano Monis y otros de gran calidad como el de Asturias de los hermanos Federico y Francisco Somolinos. Abundaron arquitecturas regionalistas, con reproducciones de elementos históricos, que a pesar de su menor interés fueron las que tuvieron mayor difusión y se conservaron mejor.

El comisario, Diego Aparicio y los arquitectos directores de la Feria, Francisco Cabrero y Jaime Ruiz eran conscientes del desorden que producían estas arquitecturas que intentaron regular mediante una ineficaz normativa<sup>2</sup>, a pesar de la contundencia del trazado paisajista flanqueado por árboles, en paralelo y desde el principio se decidió la disposición de edificaciones singulares que cumplieran la función de estructurar el recinto. Una pieza rotunda era el pabellón Internacional, que por su tamaño y concepto espacial se diferenciaba radicalmente de los pabellones de provincias. Serán Cabrero y Ruiz los que normalmente realizarán estos proyectos representativos de la Organización Sindical y de los organismos involucrados en la política de vivienda: la Obra Sindical de Hogar y el Ministerio de la Vivienda.

A medida que surgen las Ferias, el concepto espacial evoluciona culminando en 1965 con el gran espacio diáfano de pabellón de Cristal. Es una exploración permanente donde la idea de modernidad basada en la tradición se va perfeccionando mediante la oportunidad del ensayo continuo que ofrece “el laboratorio de arquitectura” de la Feria del Campo.

## La arquitectura de patios, muros paralelos y cubiertas “flotantes”

Una de las líneas de investigación será la organización del programa expositivo alrededor de patios. Cabrero había utilizado este sistema en el “zoco expositivo” de la primera Feria con los conocidos sistemas de bóvedas tabicadas y arcos de ladrillo, concentrándose en la organización de piezas alrededor de un vacío central pero manteniendo paralelas las tramas de muros y arcos con lo que los patios surgían recortados del tapiz de bóvedas. Sistemas parecidos utilizados por Le Corbusier en la granja en Cherchel en Marruecos en 1942 y José Luis Sert en las viviendas de Chimbote en Perú en 1949, basados en los ejemplos clásicos romanos y predecesores de las soluciones del estructuralismo de los años 60 y a principios de los 70 de los conocidos “mat-buildings”<sup>3</sup>. Las composiciones con patios de proporciones similares y conectados a “escuadra” son característicos de la arquitectura hispanomusulmana según afirma Fernando Chueca en su libro *Invariantes Castizos*, estando presentes en la mezquita de Córdoba y en la Alhambra<sup>4</sup>. Proceden de la tradición asiria, romana, visigótica, árabe occidental y andaluza e influirán posteriormente en la planta del Escorial como también señala Luis Moya<sup>5</sup>. Cabrero conoce bien estos invariantes compositivos analizándolos en varios capítulos del Libro II de su historia de la arquitectura: ejes ortogonales y patios interconectados delimitados por un contorno rectangular cerrado por potentes muros ciegos. Dibuja diversas mezquitas, alcázares y jardines a partir de la influencia de los conjuntos orientales (mausoleos, madrasas y caravaneras)<sup>6</sup> asimilándolos en el libro III con la rectangularidad de las catedrales españolas (Sevilla, Salamanca y Valladolid) y los trazados de ciudades hispanoamericanas<sup>7</sup>. Veremos cómo en el pabellón de la OSH combinado los conceptos del neoplasticismo y la influencia del pabellón de Barcelona se consolidará la idea de utilizar el muro como elemento definidor de la organización general, adquiriendo los pilares un carácter diferenciador como elementos sustentantes de la cubierta independiente. (Fig. 2)



FIG. 2 Patio de entrada al pabellón de la OSH vista sureste. Hogar y Arquitectura, 1956.

Un primer ensayo de cubierta flotante fue el “stand bajo los pinos” realizado en la primavera de 1950 poco antes de la inauguración de la primera feria, solución antagónica a los arcos y bóvedas y sin duda precursora del pabellón de la OSH, que había sido improvisada en el último momento y que Alejandro de la Sota había destacado por su ligereza y abstracción como una de las piezas más acertadas de la Feria<sup>8</sup>. Se trataba de un plano de vidrio que sobrevolaba una planta organizada en tres partes: cabeza, cuerpo y apéndice en forma de “impluvium”, apoyado sobre pilares ménsula, muros de mampostería de granito en seco y formas arriñonadas, resultando un “organismo” abierto que apenas interfería la continuidad del espacio del pinar en ladera. (Fig. 3)



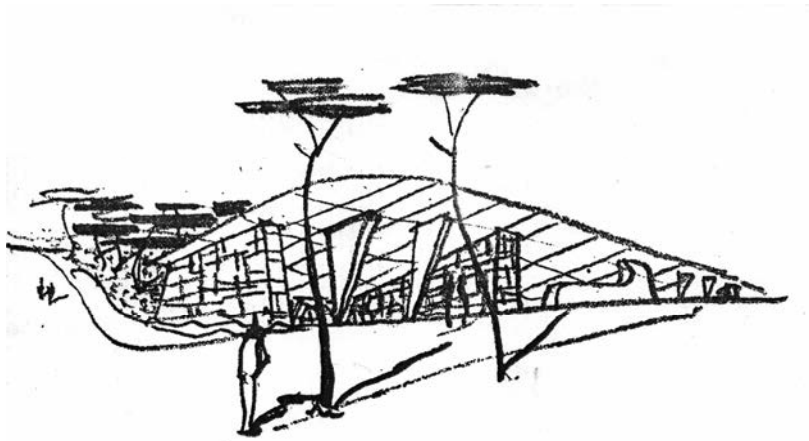


FIG 3. Stand bajo los pinos, Fco. Cabrero y Jaime Ruiz. Dibujo de Alejandro de la Sota. Boletín de la Dirección General de Arquitectura, 1950.

El pabellón Internacional, fue fruto de un proceso proyectual complejo que arranca de una primera solución “unitaria” de planta circular y espacio cupular probablemente basada en la Sala del Centenario en Breslau de Max Berg<sup>9</sup>. En la versión definitiva el espacio único se convierte en un “tubo expositivo” que consiste en un espacio rectangular, limitado por dos muros laterales de ladrillo visto que no tocan la cubierta ondulada de hormigón, creando una abertura por la que la luz natural inunda el espacio y dos testeros abiertos, señalados por la curvatura exterior de los muros y una enorme ménsula de hormigón atirantada y apoyada sobre pantallas que marcan la entrada como una boca que engulle a los visitantes, visible desde la avenida principal. La misión estructural queda confiada a 15 pilares cilíndricos de gran altura y diámetro que separados interiormente de los muros provocan el vuelo las ondas de la cubierta al exterior. Resulta una arquitectura parecida a un hangar, en la línea del admirado P.L. Nervi<sup>10</sup>, con un gran espacio de exposiciones entre los pilares -central y alargado- donde se podían situar grandes piezas o máquinas y un espacio lateral que funciona como un deambulatorio. Bóvedas en este caso de hormigón, muros de ladrillo y grandes voladizos también de hormigón sintetizan el acuerdo entre tradición y modernidad -el arco y el voladizo- cómo símbolo recuperado de la primera Feria. Actualmente el pabellón está muy transformado con cerramientos y falsos techos que lo alejan de su aspecto original.

#### El nuevo pabellón de la OSH

El edificio sustituía a tres bóvedas y un arco de hormigón que servían de remate de la primera Feria que fueron demolidos en 1956 para realizar la Escuela Nacional de Hostelería, hoy aún en funcionamiento y también de Cabrero y Ruiz. En sólo 6 años, si comparamos los dos edificios: el primero cercano a la estética del fascismo italiano y a los hangares de aviación, rematado por el arco de hormigón, modesto homenaje de Cabrero al arco monumental de aluminio que había proyectado Adalberto Libera para el recinto de la EUR en 1942. Con el segundo pabellón, una arquitectura-patio marcadamente horizontal, de carácter más introvertido y carente de toda monumentalidad, percibimos la gran evolución de Cabrero y de la arquitectura moderna del periodo. El año 56 es un punto de inflexión, basta recordar el gobierno Civil de Tarragona de Alejandro de la Sota o las propuestas ya inequívocamente modernas presentadas al concurso del pabellón de Bruselas ganado por J.A. Corrales y R.V. Molezún<sup>11</sup>, o el Concurso de Viviendas Experimentales realizadas en Carabanchel<sup>12</sup>, donde, entre otros participó Miguel Fisac, destacando los prototipos de casas patio y bloques de pequeña altura de F.J. Sáenz de Oiza, coetáneos a los poblados de Fuencarral y Entrevías. Francisco Cabrero desde su posición privilegiada como arquitecto jefe de la OSH, tiene una visión panorámica y en tiempo real de la compleja política de vivienda, que involucra a distintos organismos públicos y a la apertura a la iniciativa privada.

La intención era disponer de una sede permanente en la Feria para mostrar las realizaciones del Primer Plan Sindical de la Vivienda aprobado en 1954 que inicia una nueva etapa de inversiones y protagonismo de la OSH en la política de vivienda, anunciada con la salida del primer número de la revista Hogar y Arquitectura en noviembre de 1955. Cabrero había realizado entre marzo y abril un viaje por Europa, visitando Italia, Alemania y Bélgica con el fin de estudiar el problema de escasez y las soluciones de vivienda económica realizadas con nuevos sistemas constructivos y distribuciones con el fin de superar las tipologías tradicionales empleadas durante la autarquía. Se redactaron normas exhaustivas que determinaban como presentar los proyectos, las ordenaciones de conjuntos, el tamaño de los elementos estructurales hasta criterios de diseño de las plantas y la distribución funcional del mobiliario.



FIG 4. Pabellón de la OSH vista suroeste con avenida principal de la Feria en la parte superior, 1956. Archivo Cabrero.

El pabellón de la OSH (Fig.4) se publica inmediatamente en julio, figurando como autores Francisco Cabrero y Felipe Pérez Enciso<sup>13</sup> aunque es probable que durante la obra intervinieran Rafael Aburto y Luis Labiano autores de dos proyectos reformados encontrados en el Archivo General de la Administración<sup>14</sup>. La planta y unas cuidadas fotografías exteriores de Kindel en la Revista Nacional<sup>15</sup> junto a los proyectos del concurso de Bruselas y en un reportaje más amplio, aparecido en el número de mayo-junio de Hogar y Arquitectura<sup>16</sup> donde se reproduce la memoria, con planta y alzados, nuevas fotografías y una interesantísima imagen del interior. (Fig 5)



FIG 5. Interior del Pabellón de la Obra Sindical del Hogar. Hogar y Arquitectura, nº 4, Mayo-Junio 1956.

El pabellón se dota de cierto aire doméstico mostrando nuevos criterios de racionalidad residencial mediante un espacio abierto, flexible y adaptable a diferentes distribuciones interiores. La planta (Fig.10) se divide en tres recintos consecutivos que el visitante atraviesa y recuerdan a la secuencia de espacios de una vivienda tipo, con patio delantero y trasero y muros de carga laterales que se comienzan a construir por la OSH en los Poblados de Absorción de Madrid. El patio de entrada se separa de la avenida del Ferial mediante un plano frontal de ladrillo

visto de 2 pies de espesor, que alcanza gran longitud y altura. Por el lado derecho se accede al pabellón a lo largo de un muro lateral que sobresale del plano definido por el ladrillo, animado con un mural de cerámica vidriada con policromías relativas a la vivienda, en ordenaciones combinando plantas con axonometrías, en tonos pastel con contrastes en negro sobre fondos blancos utilizando la cuadrícula del azulejo como base geométrica, todo ello con una estética cercana al informalismo realizado por el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suarez Molezún. En el lado izquierdo un estanque pegado al otro muro lateral limita este primer patio. Amadeo Gabino recordaba la realización del gran mural que aún se conserva en buen estado<sup>17</sup>:

*“Lo nuestro eran los interiores...Esto era una diversión de cerámica haciendo casitas, eso lo hacíamos en una cerámica que había en la carretera de Valencia...”*

La incorporación del arte plástico a la arquitectura no era nueva, y se basaba en la idea de la integración de las artes defendida por J.L. Fernández del Amo. Ya en la primera feria se habían decorado con pinturas murales de los artistas Carlos Pascual de Lara, Antonio Rodríguez Valdivieso y Antonio Lago Rivera la plaza circular y el salón de recepciones, directamente contratados por los arquitectos directores<sup>18</sup> y que habían sido elogiadas por Alejandro de la Sota<sup>19</sup>.

La cubierta flota, quedando abierta la sala central en las dos fachadas largas y sobre los muros ciegos laterales. Un plano de fibrocemento con un cielo raso de placas aislantes de viruta de madera sobrevuela los cerramientos. Se apoya en cuatro pórticos dispuestos en la dirección larga de la sala, formados por cerchas y pilares tridimensionales de angular metálico soldado en forma de pirámide invertida que se separan 3,50 m, salvando una luz de 19 m y volando 7 m en cada extremo sobre los muros laterales. La estructura metálica adquiere gran protagonismo espacial liberando el centro de la sala. Está en la línea de otro proyecto realizado por Cabrero en 1956, el teatro al aire libre en Santander, donde la cercha en “zigzag” resuelve el graderío, las escaleras y el sistema de cubrición, aunando función y forma estructural<sup>20</sup>. A la derecha, al final del recorrido flanqueado por el mural, la entrada se organiza con un prisma de cristal para la oficina que engloba a los dos pilares inclinando sutilmente el plano de cristal, seguida de un recorte en el techo y una lámina de agua en el suelo que forman un “impluvium” entre las dos cerchas centrales. La luz entra en la sala tamizada horizontalmente mediante un sistema de lamas orientables de bastidor metálico y relleno de cañizo, fijadas al suelo y a la cubierta mediante un tubo vertical que a la vez sirve de eje de giro. Hacia la sala se sitúa una celosía de hormigón vibrado con los huecos acristalados que ayuda, según la memoria, a evitar los deslumbramientos y las corrientes de aire. (Fig. 6)

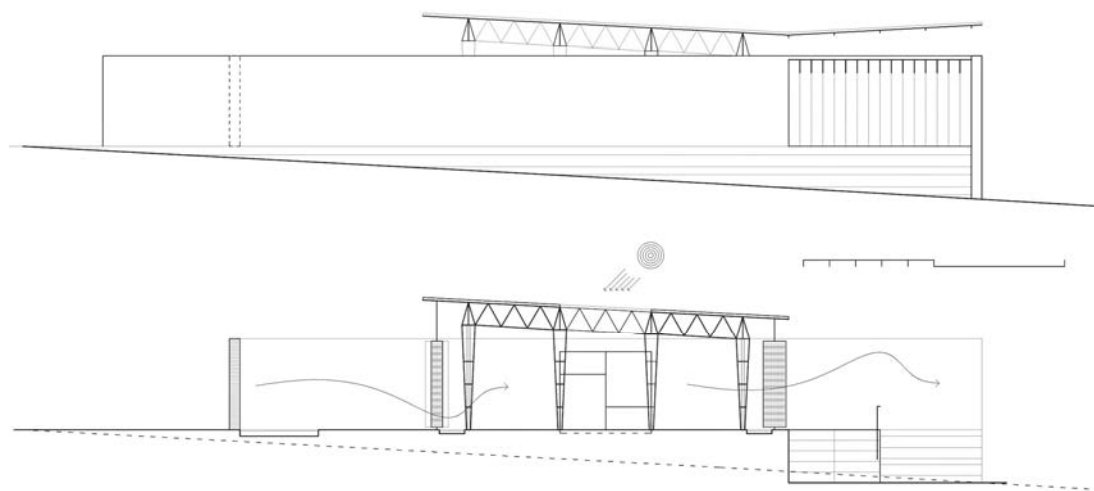


FIG 6. Alzado noreste y sección transversal por la sala con “impluvium” y lamas de cañizo orientables . Dibujo del autor.

Al interior, la temperatura se regula refrigerando el aire proveniente de los patios ajardinados mediante dos láminas de agua situadas en el suelo, justo detrás de las lamas, aprovechando la ventilación cruzada este-oeste. En la sala, mediante estructuras desmontables formadas por elementos modulares de andamio, se crean superficies horizontales y verticales donde se exponen las maquetas, las fotografías y los planos de las actuaciones del Plan Sindical de la Vivienda realizadas por la OSH, combinados con muebles modernos de tubo y cuadradillo metálico fino y otros de caña, todos diseñados para las viviendas sociales. La sala rectangular se prolonga en el lado derecho con una pequeña cubierta sobre dos pórticos metálicos, creando en el patio trasero

una terraza en forma de "L" rodeando la gran rampa por la que el público desciende al terminar la visita. La rampa sirve también para subir las mercancías desde el almacén situado en el zócalo y comunicar la avenida principal con la gran explanada posterior, orientada al oeste y donde se situará en 1959 para la IV Feria Internacional la nueva instalación del pabellón traído de Bruselas, también proyectada por J.A. Corrales y R.V. Molezún.

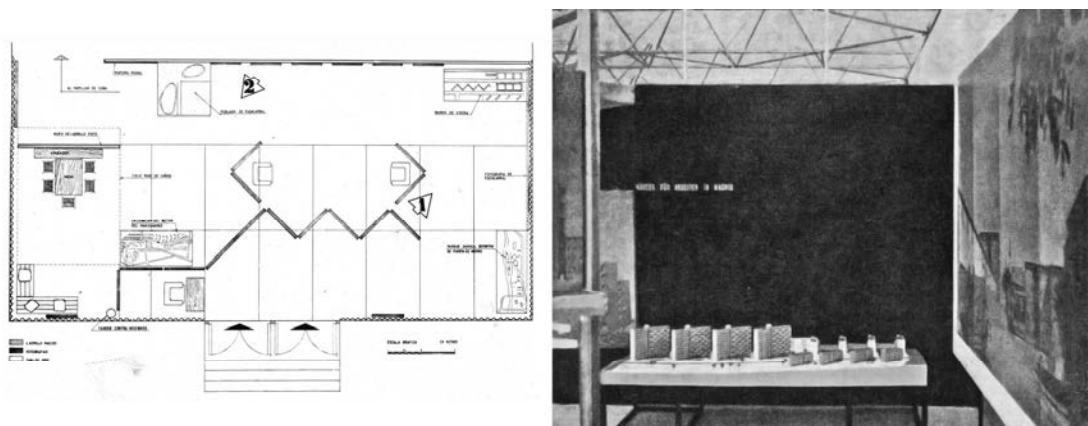


FIG 7. Planta e interior del pabellón de la OSH en la "Interbau" de Berlín, Hogar y Arquitectura, 1957.

Esta solución de planta frontal -estrecha y alargada- combinando los sistemas tradicionales con soluciones prefabricadas se continuó desarrollando en el pabellón desmontable que representó a la OSH en la exposición "Interbau" celebrada en Berlín en 1957<sup>21</sup>. En el pabellón (Fig. 7) situado en el parque Bellevue se exhibieron "las viviendas más económicas del mundo", además del mobiliario, los bloques abiertos del barrio de Usera de Rafael Aburto, la piscina Sindical de Puerta de Hierro y un grupo de viviendas de Francisco Cabrero, el poblado de Fuencarral "A" de F.J. Sáenz de Oiza y la nueva ordenación del Manzanares de Antonio Perpiñá, todos realizados en Madrid. Se diseñó para un montaje rápido y el aprovechamiento posterior de las piezas, estudiando las circulaciones, rodeando un biombo central con la exposición escalonada de paneles fotográficos y maquetas. Resultaba una versión comprimida de la planta de la Casa de Campo con dos entradas opuestas y una especie de patio interior alargado formado al no cubrir la pared del fondo que pintada de negro ampliaba el espacio donde se situaron las maquetas de Usera y Fuencarral. Suelo de planchas de fibra de madera gris azulado, alfombras de paja, cercos y biombos de madera de nogal, madera pintada de negro en soportes, todo rodeado de fibrocemento ondulado y una lona blanca con bajantes de plástico blanco sobre una estructura tetraédrica de tubos de acero. Un espacio sencillo y elegante a pesar de la pobreza de los materiales, en la línea de otros montajes conocidos de mediados de los años 50 realizados por los arquitectos y artistas que formarán el equipo del concurso de la instalación interior del pabellón de Bruselas<sup>22</sup>.



FIG 8. Pabellón reformado de la OSH, 1962. Mural de Amadeo Gabino y M.S. Molezún. Archivo general de la Administración.

En 1962, para la V Feria Internacional, se reparan las soleras, se desmontan las placas del techo dejando vista la estructura completa y la cubrición de fibrocemento (Fig. 8) y son sustituidos los bastidores de cañizo por lamas plegadas de acero lacado en blanco, pintando todos los elementos metálicos de negro, adquiriendo un aire más frío, en la línea de la arquitectura institucional de los años 60. Como puede verse en los planos de la instalación<sup>23</sup> se realiza el rediseño integral del pabellón (Fig. 9), con rótulos, logotipos, estructuras de paneles y el mobiliario, que es un perfeccionamiento de los elementos utilizados en el pabellón del Ministerio de Vivienda realizado para la IV Feria Internacional en 1959. La mano de Cabrero se nota en los muebles, mediante el diseño en los tableros de las mesas con listones de madera y el soporte de la mesa de vidrio, una “cruz” que es una traslación en madera del pilar del pabellón de Barcelona y de los diseños de nudos de Max Bill. En la vivienda de puerta de Hierro, construida también en 1962 volvemos a encontrar los temas del pabellón: basamento, cubierta flotante, sala alargada, organización en “L” y expresión de la estructura “constructivista” además de conservarse unos sillones de madera realizados con igual técnica.

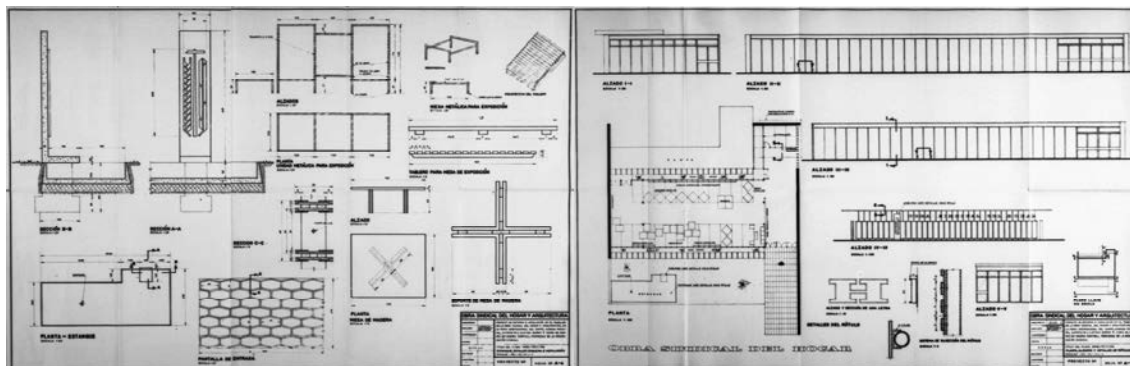


FIG 9. Planos del proyecto de reforma del pabellón de la OSH, 1962. Archivo General de la Administración.

## Conclusión

El esquema frontal de la planta con dos muros ciegos laterales, formando un cuerpo central con brazos que se extienden en forma de “U”, son soluciones típicas utilizadas por Francisco Cabrero en el edificio de Sindicatos terminado en 1956 o ese mismo año en la composición alrededor del patio de la Escuela Nacional de Hostelería. También la cubierta exenta con perfil en “V” que sobrevuela el cuerpo construido, con una disposición alargada y fondo corto sobre un zócalo de mampostería, recuerda a los ya mencionados “stands bajo los pinos”.

La composición de los muros sobre el cuadrado general de la planta definido por el muro izquierdo, el estanque, el muro frontal de ladrillo, el testero de la pequeña sala y la rampa al oeste, con el plano del mural cerámico sobresaliendo y marcando el recorrido, infieren un movimiento “en turbina” provocando la atracción del visitante hacia el espacio central definido por el vacío cubierto por las grandes cerchas “constructivistas”. De otra manera, pero con leyes compositivas similares, la relación entre el espacio abierto y cubierto, los muros exentos, los pilares, el estanque y el lucernario-oficina tienen presente la organización del admirado pabellón de Barcelona.

En la Sesión Crítica celebrada en la Revista Nacional de Arquitectura en 1953 y moderada por J.M. Muguruza, sabemos por los comentarios de los asistentes, entre otros, Luis Moya, Francisco Cabrero, Casto Fernández-Schaw y Alejandro de la Sota, que el pabellón de Mies (Fig. 10) es una referencia fundamental. Especialmente para Alejandro de la Sota, que también realiza en 1956 el pabellón de Pontevedra para la Feria del Campo aplicando las enseñanzas de Mies y que aparece publicado en el mismo número de la Revista Nacional que el pabellón de la OSH y del que dirá al explicar la exposición de Ingenieros Agrónomos en 1955<sup>24</sup>:

“Mies van der Rohe, con el pabellón de Alemania en la exposición de 1929, en Barcelona, marcó el principio de una arquitectura (maravillosa obra, la única que Barcelona no conserva de aquella exposición; cuida, sin embargo, con mimo el desgraciado Pueblo Español); Alvar Aalto, con el pabellón de Finlandia de 1937, en Nueva York, Max Bill, en el Suizo de la Trienal de 1951; Powel y Moya en el Festival de Britania y tantos...”.

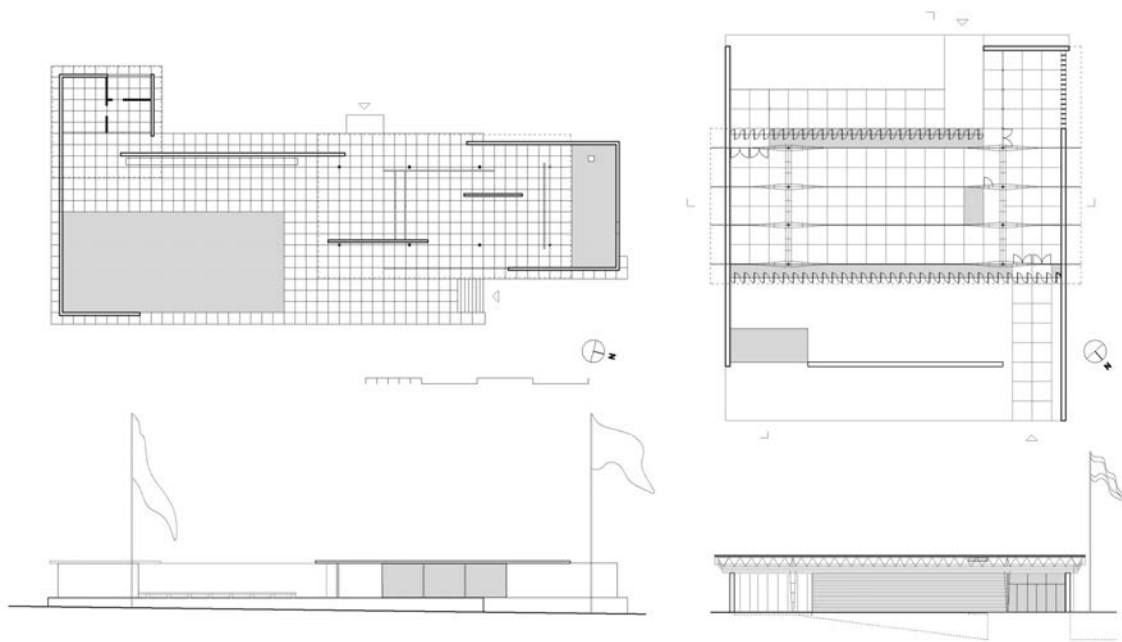


FIG 10. Plantas y alzados principales a la misma escala de los pabellones de Barcelona y OSH. Dibujo del autor

Cabrero dedicará en el Libro III, en el capítulo “Cubismo” un dibujo de la planta general del pabellón de Barcelona sin las 8 columnas de la plaza, y un detalle de la sala representativa con el mobiliario, ambas plantas de la versión idealizada con el zócalo rodeando el patio pequeño. Del pabellón apenas unas frases<sup>25</sup>:

“Pronto llegaría su nueva afirmación neoplástica, plasmada en el pabellón de Alemania en la exposición Universal de Barcelona. Eran entonces tiempos, en España, del Directorio presidido por el general Primo de Rivera; tal política, en arquitectura, se tradujo en la firme entrada del Movimiento Moderno...Este edificio se reducía, en cuanto a programa, a la más simple solución: un único ambiente abierto y techado en dos zonas –la propiamente de exposición, sobre pilares de acero, y la de servicio, apoyada en la fábrica de reparto-, cuidado basamento, ricos cerramientos revestidos por diferentes mármoles y ordenada planta según el más puro sentido *vandoesburgués*.”

El aspecto ligero de la construcción y la idea de prefabricación están muy cerca de la obra californiana de Richard Neutra y Ray y Charles Eames. Es curioso que precisamente en 1956, Neutra viaja a Madrid y Cabrero contacta con él<sup>26</sup>. También Neutra había conocido la Alhambra y confiesa su influencia en una conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1952<sup>27</sup>. Es sabido que Cabrero es uno de los asistentes a las reuniones en la Alhambra celebradas en octubre, organizadas por Francisco Prieto Moreno, encargándose junto con Miguel Fisac de la ponencia sobre jardines<sup>28</sup>, siendo ambos firmantes del Manifiesto redactado por Fernando Chueca y publicado en 1953. Esto nos lleva a afirmar que la verdadera novedad del pabellón de la OSH, no es tanto la adopción de los principios de Mies, más bien es el sistema de acondicionamiento natural del espacio interior abierto superiormente y regulado por las celosías aprovechando el contexto de economía y urgencia con que debían hacerse los edificios de la Feria. Esta arquitectura abierta está claramente basada en la experiencias recogidas del estudio de la Alhambra, las mezquitas y la tradición de los patios presentes en la arquitectura popular mediterránea que Cabrero conoce y admira e incorpora con naturalidad en su búsqueda de un estilo moderno, basado en la “inherencia” o acuerdo entre la forma y la función en su definición progresiva del espacio arquitectónico.

## NOTAS

- <sup>1</sup> La Feria del Campo: Madrid (España) [Perspectiva general]. *Gran Madrid*. Boletín informativo, 1951, nº 16, pp. 22-24.
- <sup>2</sup> AGA COAM C1120 exp. 1152/56. Ordenanzas de la FIC (10 artículos). Se prohibían materiales de imitación, composiciones "que reflejen falsamente el contenido y función interior", torres y torreones. Se establecían retranqueos mínimos con los pabellones aislados en la parcela. La dirección técnica debía supervisar el anteproyecto. Los pabellones regionales incumplían sistemáticamente. Curiosamente los modernos sí solían cumplir las ordenanzas.
- <sup>3</sup> SMITHSON, Alison. Cómo reconocer y leer un Mat-Building. Evolución de la arquitectura actual hacia el Mat-Building. *MAT-BUILDING*. DPA 27/28, Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, 2011.
- <sup>4</sup> CHUECA, Fernando. *Invariantes Castizos de la arquitectura española*. 1ª Ed. Barcelona: Dossat, 1947, pp. 37-63. Estante E. Posición 7. "Catalogación biblioteca de Francisco Asís Cabrero" en: AAVV, *Pabellón de Cristal*. Cánovas, Andrés, Casqueiro, Fernando (ed.). Madrid: DPA ETSAM-UPM, 2008, p.201.
- <sup>5</sup> MOYA BLANCO, Luis. Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial, en: *El Escorial*, tomo I. Madrid: Patrimonio Nacional, 1963, pp. 155-180.
- <sup>6</sup> CABRERO, Fco. de Asís. Libro II: Estilos Clásicos en: *Cuatro libros de Arquitectura*. Madrid: COAM, 1992, pp. 175-243.
- <sup>7</sup> CABRERO, Fco. de Asís. Libro III: Crisis Moderna en: op. cit., pp. 49-104.
- <sup>8</sup> SOTA, Alejandro de la. I Feria Nacional del Campo. *Boletín de la DG de Arquitectura*, 1950, nº 16, pp. 7-8.
- <sup>9</sup> COCA LEICHER, José de. *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid 1950-75*. Directores: Mercé Hospital, J.M<sup>º</sup>, Ortega Vidal, Javier. ETS. Arquitectura UPM, Madrid, 2013, pp. 258-259. <http://oa.upm.es/19952/>
- <sup>10</sup> Libro III, op. cit., pp. 364-365.
- <sup>11</sup> Pabellón Español en Bruselas. Concurso de ideas. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, nº 175, pp. 13-22.
- <sup>12</sup> AAVV. La vivienda experimental. Concurso de Viviendas Experimentales de 1956. Madrid: COAM, 1997.
- <sup>13</sup> Una carta conservada desvela la amistad entre ambos. Pérez Enciso está destinado en Cádiz y pide ayuda a Cabrero para el traslado a Madrid para poder hacer arquitectura moderna. Archivo Cabrero EC P-100. Carta de Felipe Pérez Enciso a Fco. Asís Cabrero. Cádiz 25/06/1952.
- <sup>14</sup> AGA Sindicatos Top 34 C472. Proyecto reformado pabellón OHS en la FIC, Madrid 1956. Arquitecto Rafael Aburto. AGA Sindicatos Top 34 C497. Proyecto de ejecución 3ª Fase del pabellón OSH en la FIC, Madrid 1956. Arquitecto Luis Labiano.
- <sup>15</sup> Pabellón de la OSH en la Feria del Campo. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, nº 175, pp. 36-38.
- <sup>16</sup> Pabellón de exposición de la OSH y de Arquitectura en la III Feria Internacional del Campo. Madrid. *Hogar y Arquitectura*, 1956, nº 4, pp. 50-55.
- <sup>17</sup> Entrevista a Joaquín Vaquero y Amadeo Gabino. 09/01/2003
- <sup>18</sup> AGA Sindicatos Top 34 Caja 468. Partida 45: Pinturas murales Rivera, Lara y Valdivieso. Ejecutado por 55.000 ptas.
- <sup>19</sup> SOTA, Alejandro de la. Op. cit., p. 8
- <sup>20</sup> CABRERO, Fco. de Asís. Francisco Cabrero. Arquitecto. Climent, Javier (Ed.) Madrid: Xarait, 1979, pp. 80-81.
- <sup>21</sup> Pabellón de la OSH en la "Interbau" de Berlín. *Hogar y Arquitectura*, 1957, nº 10, pp. 10-15.
- <sup>22</sup> COCA Leicher, José de. *El enigma de Bruselas* en: Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958, Madrid 1959. J.A. Corrales, R.V. Molezún. Cuaderno de Investigación 05. Exp. Arquitecturas Ausentes. Madrid: Rueda, 2004, pp. 33.
- <sup>23</sup> AGA Sindicatos Top 34 C465, C477. Instalación pabellón OSH en la FIC. Madrid, febrero 1962. Arquitecto Luis Labiano.
- <sup>24</sup> SOTA, Alejandro de la. Exposición de Ingenieros Agrónomos. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, nº 170, pp. 30-31.
- <sup>25</sup> Op. cit, pp. 354-359.
- <sup>26</sup> AAVV. *Francisco de Asís Cabrero. Legado 02*. Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 149.
- <sup>27</sup> NAVARRO, María Isabel. "La crítica italiana y la arquitectura española de los años 50. Pasajes de la arquitectura española en la segunda modernidad" En: *Actas del congreso internacional Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2004, pp. 99
- <sup>28</sup> ISAAC, Ángel. Manifiesto de la Alhambra. Fernando Chueca Goitia (prol.). Granada: Fundación Rodríguez Acosta/ COAAO, 1993, 169 p. Reedición Manifiesto y sesiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Francisco de Asís Cabrero. Legado 02*. Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 149.
- AAVV. *La vivienda experimental. Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*. Madrid: COAM, 1997.
- CABRERO, Fco. de Asís. Libro II: Estilos Clásicos en: *Cuatro libros de Arquitectura*. Madrid: COAM, 1992.
- CABRERO, Fco. de Asís. *Francisco Cabrero. Arquitecto*. Climent, Javier (Ed.) Madrid: Xarait, 1979.
- CHUECA, Fernando. *Invariantes Castizos de la arquitectura española*. 1ª Ed. Barcelona: Dossat, 1947.
- COCA LEICHER, José de. *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid 1950-75*. ETS. Arquitectura UPM, Madrid, 2013. <http://oa.upm.es/19952/>
- COCA LEICHER, José de. *El enigma de Bruselas* en: Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958, Madrid 1959. J.A. Corrales, R.V. Madrid: Rueda, 2004.
- FERIA
- La \_\_\_ del Campo: Madrid (España). *Gran Madrid*. Boletín informativo, 1951, nº 16.
- ISAAC, Ángel. Manifiesto de la Alhambra. Fernando Chueca Goitia (prol.). Granada: Fundación Rodríguez Acosta/ COAAO, 1993.
- MOYA BLANCO, Luis. Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial, en: *El Escorial*, tomo I. Madrid: Patrimonio Nacional, 1963.

---

NAVARRO, María Isabel. "La crítica italiana y la arquitectura española de los años 50. Pasajes de la arquitectura española en la segunda modernidad" En: *Actas del congreso internacional Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2004.

#### PABELLÓN

\_\_\_ Español en Bruselas. Concurso de ideas. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, nº 175.

\_\_\_ de exposición de la OSH y de Arquitectura en la III Feria Internacional del Campo. Madrid. Hogar y Arquitectura, 1956, nº 4.

\_\_\_ de la OSH en la "Interbau" de Berlín. Hogar y Arquitectura, 1957, nº 10.

\_\_\_ de la OSH en la Feria del Campo. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, nº 175.

SMITHSON, Alison. Cómo reconocer y leer un Mat-Building. Evolución de la arquitectura actual hacia el Mat-Building. MAT-BUILDING. DPA 27/28, Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, 2011.

SOTA, Alejandro de la. Exposición de Ingenieros Agrónomos. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1956, nº 170.

SOTA, Alejandro de la. I Feria Nacional del Campo. *Boletín de la DG de Arquitectura*, 1950, nº 16.

#### BIOGRAFÍA

José de Coca Leicher, Madrid 1965, arquitecto ETSAM 1993, Doctor UPM 2013. Mención Especial 2014. Profesor Asociado Proyectos Arquitectónicos en ETSA-UAH (-2006) y Dibujo en ETSAM-UPM (-1998) Grupos de Investigación: Dibujo de Arquitectura y Ciudad UPM y Proyectos Arquitectónicos e Intervención en el Patrimonio y Arquitectura Sostenible UAH. Consejo Asesor revista Proyecto, Progreso, Arquitectura. Redactor de Planes Especiales: Renovación de la escena del río Manzanares, Finca de Vista Alegre y Feria del Campo. Autor del estudio de evolución urbana en los márgenes construidos del río Manzanares. Publica en revistas y congresos internacionales, especializándose en arquitectura, diseño urbano, espacios y edificios expositivos, comisariando así mismo exposiciones de arte y arquitectura.



## **El edificio de viviendas de Antonio Fernández Alba, calle Marquesa Almarza en Salamanca: síntesis relevante entre tradición y modernidad en un territorio de patrimonio-histórico.**

**Crespo, Milena**

Escuela del Louvre, Paris, Francia, milena.crespo@laposte.net

Con motivo del día mundial de la arquitectura, el edificio de Alejandro de la Sota, ubicado en la calle Prior en Salamanca, recibió una placa conmemorativa por parte de Docomomo Ibérico. Ejemplo destacado de la integración de las teorías modernas en un tejido histórico fuerte, esta obra tiene un precedente importante aunque poco conocido: la casa de viviendas construida en 1958 por Antonio Fernández Alba justo titulado, calle Marquesa Almarza. Frente al Colegio de Calatrava, obra barroca de Joaquín de Churriguera y luego Jerónimo García de Quiñones, Antonio Fernández Alba propone un edificio sencillo de cuatro plantas con fachada en piedra de Villamayor y zócalo de granito, sin ninguna moldura ni detalles ornamentales. En su coronación, estrechas incisiones crean un juego de claroscuro que recuerda el apilastrado plateresco y dialoga con el edificio adyacente. Lejos del historicismo que había regido hasta ahora la arquitectura en el conjunto histórico, el arquitecto ofrece una expresión plástica humilde con respeto hacia unos valores plásticos planteados en el conjunto que le rodea. La sencillez formal, el tratamiento sutil de los materiales, el uso de las proporciones y de las técnicas de construcción tradicional confiere a este edificio una gran expresividad y una fuerza plástica frente al barroco Colegio.

La presencia de una estación-garaje detrás de la casa de vecindad, con un tratamiento industrial, indaga en la integración de los usos modernos en un tejido histórico denso contra una visión petrificada del ambiente. Se trata de una solución a las necesidades actuales en un entorno de otro tiempo. El rechazo en un primer tiempo de la licencia de construcción por una ordenación de fachada demasiado “esquemática” y por un uso inapropiado considerando la localización en el conjunto histórico-artístico, y la ampliación que resulta posible por la reforma de las ordenanzas municipales de la construcción son tantos elementos que inscriben el edificio en la historia arquitectónica y urbanística del conjunto histórico de las décadas 1950-1960. Enfrentándose a los debates que agitaron la ciudad entre defensores de una modernidad a toda costa y los de la preservación de una imagen ideal, este edificio realiza una primera síntesis, un equilibrio entre la tradición y la modernidad. Así, allana el camino a una arquitectura cualitativa y depurada en el conjunto histórico de Salamanca, de Alejandro de la Sota hasta Juan Navarro Baldeweg.

Constituye un ejemplo del cambio de sensibilidad operado en la generación de arquitectos titulados a los finales de la década cincuenta, y el primer caso en Salamanca. A pesar de su relevancia, el edificio de Antonio Fernández Alba está en un estado lamentable. Graffiti, presencia en fachada de canalización et de cables son tantos elementos que desfiguran la noble simplicidad original. Aunque los edificios construidos en las décadas 1950 y 1960 hacen parte, cincuenta años después, del patrimonio de la ciudad, la falta de conocimiento y de protección pone de relieve la construcción de una imagen idealizada de un entorno histórico, poniendo en peligro una parte entera de su historia arquitectónica reciente. [495 palabras]

Palabras-clave: Salamanca – edificio de viviendas – conjunto histórico – memoria – sencillez

## Introducción

Con un legado artístico sobresaliente, Salamanca llegó al siglo XX con una estructura e identidad plenamente configuradas. Su evolución a lo largo del siglo, ligada al éxodo rural y la consolidación de la vida urbana, fue análoga a la de otras ciudades históricas. No obstante, cuartel general de Franco hasta 1937, Salamanca llamó la atención del régimen triunfador, una vez la guerra terminada. Su simbolismo histórico ofrecía el referente formal apropiado a un nuevo régimen ávido de ejemplos esplendidos y potentes del pasado sobre el suelo hispánico mientras era objeto de numerosas remodelaciones urbanísticas que alteraran bastante su rostro histórico. La intervención en la ciudad histórica se pensó como modo de preservar la identidad y de modernizar el tejido urbano todavía medieval. Brazo fuerte de esta nueva planificación urbana, la arquitectura va oscilar entre especulación y exceso de conservadurismo. Sin embargo a partir de 1958, un tercer camino abierto por una nueva generación de arquitectos, entre los cuales forma parte Antonio Fernández Alba, intentó aportar nuevas soluciones basadas en la búsqueda de un equilibrio entre la tradición y la modernidad; intención que es el tema de nuestra intervención.

Aunque sea la primera obra del arquitecto apenas titulado, el edificio de viviendas calle Marquesa Almarza en Salamanca es considerado por el Colegio oficial de arquitectos de León – Delegación de Salamanca, como uno de los ejemplos salmantinos de viviendas más notables para la década 1960<sup>1</sup>. Constituye uno de los primeros jalones en el cambio de mentalidad de los arquitectos hacia un interés más grande para el tejido urbano; el entorno. A pesar de su relevancia, este pequeño edificio de cuatro plantas es muy poco conocido y hoy en peligro...

## Génesis

Nacido en Salamanca, Antonio Fernández Alba recordó a lo largo de su carrera la monumentalidad de los monumentos de piedra y las joyas platerescas de los artesanos y maestros de obras renacentistas, pero también la arquitectura racionalista, de la cual su padre Antonio Fernández Sánchez, fue uno de los promotores. Propietario de una empresa moderna dedicada a la construcción, construyó en 1936 uno de los primeros chalets racionalista de Salamanca para su familia, en Alto del Rollo, un barrio de la periferia norte. Después de su traslado profesional a Madrid, Antonio Fernández Alba quedó muy ligado a su ciudad natal con numerosos proyectos y realizaciones. Desde los primeros años de su carrera, en la Escuela de arquitectura de Madrid, elaboró proyectos de monumentos a la memoria de literatos importantes de la ciudad como Fray Luis de León o Miguel de Unamuno. Pronto obtuvo su primer encargo en su ciudad de origen, en 1958 un año solo después de haber sido titulado. Se trata de un edificio de tres pisos con una estación de garaje en la planta baja, calle Marquesa Almarza, para los promotores Manuel Gutiérrez Rodríguez y Antonio Delgado López. Este primer ensayo dejó paso a muchas otras realizaciones a lo largo de su carrera en el centro histórico de Salamanca y en el ensanche, entre los cuales destaca el Convento del Rollo en 1962, recompensado en 1963 con el premio nacional de arquitectura.

De profesión empleado y funcionario, Manuel Gutiérrez Rodríguez y Antonio Delgado López fueron el origen de numerosos encargos de viviendas en el centro histórico. Para ellos, Antonio Fernández Alba diseñó, en 1959, un inmueble de ocho plantas, calle Rodríguez Fabres. Francisco Antonio Delgado le encargó también la construcción de un edificio de viviendas de ocho plantas con locales comerciales en la planta baja, Paseo Calvo Sotelo, en 1962, y de otro de cuarenta y ocho pisos y locales comerciales, calle Espoz y Mina, en 1964. Todos estos edificios fueron construidos con el beneficio de la *Ley de renta limitada* aprobada en 1954. Ante la falta efectiva de viviendas en España, el Estado había emprendido, a partir de 1939, una serie de medidas favoreciendo la construcción de viviendas de renta limitada por la iniciativa privada. La ley de 1954 en la cual se apoyaron Manuel Gutiérrez Rodríguez y Antonio Delgado López favorecía la inversión privada por medio de exoneraciones, de reducciones fiscales, de distribución de materiales, de primas a la construcción y de préstamos por entidades financieras en condiciones muy ventajosas. La burguesa oportunista se transformó pues en promotores inmobiliarios, esfera hasta entonces circunscrita al dominio público, y así participó por completo a la renovación urbanística de la ciudad y al desarrollo de los nuevos barrios. Para obtener la cualificación de viviendas de renta limitada, las plantas bajas y semisótanos debían ser dedicados a usos comerciales, industriales, fondos comerciales, oficinas o centros de enseñanza. Acogiendo en su planta baja un taller-garaje, el edificio de la calle Marquesa Almarza podía pretender a esta denominación. Como tal, los derechos a pagar fueron reducidos de 90%.

---

<sup>1</sup> NUNEZ PAZ, Pablo (*et al.*), *Salamanca guía de arquitectura*, COAL – Delegación de Salamanca, Salamanca, 2001, p.173.

En junio de 1958, D. Manuel Gutiérrez Rodríguez solicitó licencia para derribar y edificar nuevas plantas en la casa número 31 de la calle Marquesa de Almarza. El antiguo inmueble constaba de planta baja y principal con un patio atrás. Luego la información previa para construir en el solar resultante del derribo de la dicha finca hizo mención de un edificio proyectado con planta baja, cuatro plantas y posiblemente un ático de conformidad con el criterio de altura de fachada de 13.05 metros impuesto por las Ordenanzas. No obstante, el expediente de instancia de don Manuel Gutiérrez Rodríguez para obtener la licencia de construcción habla de “*un edificio de 3 plantas y un garaje en el patio interior*”, acogido al Plan Nacional de la Vivienda, Grupo I, Categoría Ia. De igual modo, los planos dibujados por Antonio Fernández Alba en enero 1958 muestran un edificio de planta baja y tres plantas, cada uno con un piso solo, además de la estación-garaje (**fig. 1-2**). Después de la reforma de las ordenanzas de la construcción en 1958 que permite llevar en esta zona la altura de la fachada de los 13.05 mts a 17.50 mts, el edificio entonces en construcción fue ampliado de una planta en noviembre 1958. A esta ocasión, Antonio Fernández Alba firmó un proyecto reformado indicando la misma ordenanza de fachada pero con una planta más.

### **El proyecto: un compromiso entre la tradición et la modernidad**

En un terreno de forma irregular típico de un solar dentro del casco viejo de la ciudad, el edificio se dispone en forma de rectángulo. La gran profundidad del solar permite introducir además de una casa de vecindad una estación-garaje, invisible desde la calle. El terreno da al Colegio de Calatrava, diseñado por par Joaquín de Churriguera al siglo XVIII mientras que a poca distancia se encuentra la iglesia románica Santo Tomas de Canturiense del siglo XII. Por esta ubicación en el recinto amurallado, en una zona de escasa interés, se utiliza como materiales de fachada para el nuevo edificio un zócalo de granito y el resto en sillería de piedra franca de acuerdo con las ordenanzas municipales en vigencia. Piedra típica de la ciudad con que se construyeron los monumentos arquitectónicos más emblemáticos de la ciudad, esta es dispuesta sobre una estructura mixta de fábrica de ladrillo y hormigón armado mientras que en la fachada posterior la fábrica de ladrillo cerámico es dejada a cara vista. La fachada principal se presenta como un gran paramento liso, sin molduras historicistas ni detalles ornamentales. Ningún respaldo, ningunas jambas o dinteles rodean los huecos. Sin embargo, en su coronación, estrechas molduras crean un juego de claro oscuro y ofrecen un contrapunto moderno a las pilastras clásicas del edificio adyacente en una cierta continuidad y dialogo visual (**fig.3**). Esta fachada de piedra toma asiento sobre un grande zócalo de granito oscuro, cuyo color fue elegido para armonizarse con la reja del Colegio de Calatrava (**fig.4**). Del mismo modo, las puertas de acceso a las viviendas y al garaje utilizan un lenguaje ambiguo entre la celosía metálica industrial y la rejería de factura tradicional. El empleo simultaneo de la piedra y del hierro forma una referencia significativa a los valores del plateresco salmantino.

El uso de materiales tradicionales y el tratamiento matizado de colores dan a este humilde edificio una expresión y una calma<sup>2</sup> similar a los grandes monumentos salmantinos. A la pericia constructiva heredada de su padre y de su formación como aparejador<sup>3</sup>, Fernández Alba une las lecciones de los grandes maestros de la arquitectura moderna, como el arquitecto finlandés Alvar Aalto cuya influencia fue primordial en sus años de formación. Reivindicando una correlación entre una formulación actual y explícitos modelos históricos, el arquitecto propone aquí una interpretación personal y poética del entorno, lejos de la mimesis formal de las historicismo que florecían hasta entonces. Esta dualidad se encuentra en numerosas obras del arquitecto como en el Convento del Carmelo cuya horizontalidad puede ser confrontada, según Santiago Amón<sup>4</sup>, con la fachada que Juan Bautista de Toledo dibujó para el Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Para el mismo autor, la arquitectura de Antonio Fernández Alba se inscribe en la división de lo que Hegel llama “*el alma del tiempo*” y “*el espíritu de la época*”. Conserva del pasado el proceso histórico sin la formalización material para ofrecer en el presente nuevas formas impregnadas de sedimentos históricos. Esta relación entre memoria del pasado y modernidad del tiempo presente encuentra su mejor expresión en el Convento del Rollo (1958-1962), obra la más emblemática del arquitecto. Para Antón Capitel<sup>5</sup>, esta obra forma un pacto entre la modernidad y su revisión,

---

<sup>2</sup> La palabra es utilizada por Antonio Fernández Alba en “Viviendas y garaje en Salamanca”, *Arquitectura*, n.18, 1960, p.33.

<sup>3</sup> Concluyo la carrera de aparejador en 1952 antes su ingreso en la Escuela de arquitectura de Madrid y mantuvo a lo largo de los años la pertenencia al Colegio de Arquitectos Técnicos (ALLAIRE, Françoise, « Resumen de datos biográficos más sobresalientes”, *Anthropos*, n.152, enero 1994, p. 29; CALVO LOPEZ, José, *Elogio del excelentísimo señor don Antonio Fernández Alba pronunciado en el acto de su investidura como doctor honoris causa por la Universidad Politécnica de Cartagena*, 2007).

<sup>4</sup> AMON, Santiago, “Antonio Fernández Alba: vanguardia e historia”, *Anthropos*, n.152, p.55.

<sup>5</sup> CAPITEL, Antón, *Arquitectura española, años 50 – años 80*, MOPU, Madrid, 1986, p.23.

en una interpretación interior de los valores históricos de la meseta castellana, y constructivos de los grandes monumentos y conventos de la ciudad.

Detrás, el garaje ocupaba la totalidad del solar con un tratamiento específico, adaptado a su uso industrial moderno. En una planta única, el espacio se organizaba en dos zonas: una de recepción y estancia del público, otra de aparcamiento, reparación, engrase, lavado, revisión de neumáticos y control de autobuses. La cubierta del garaje está constituida por placas de acero y fibrocemento cuyas vertientes metálicas se inclinaban alternativamente para permitir una luz mayor (**fig.5**), en una citación indirecta al pabellón de París de Melnikov<sup>6</sup>. Los pilares que sostenían la cubierta permitían liberar y ampliar el espacio interior, uniendo a la función estructural las de la iluminación y de la ventilación de la nave. Al mismo tiempo, en Madrid, Antonio Fernández Alba trabaja también a otro proyecto de construcción de garaje –Garaje Niagara– para Tomas Fernández Cruz. El uso de los materiales innovadores como el fibrocemento así como el recurso a soluciones técnicas originales demuestran la capacidad de adaptación del arquitecto a construir según el programa. En un mismo lugar, el arquitecto concibe dos arquitecturas sin expresar exteriormente el uso industrial perjudicial para la estética del entorno inmediato, pero necesario a las necesidades de la vida contemporánea. Uniendo materiales diferentes con simbolismos antitéticos, mezclando técnicas de construcción tradicional y moderna, y adaptando la expresión plástica según la función y el emplazamiento, Antonio Fernández Alba ofrece un edificio que a la vez se inserta respetuosamente en el tejido urbano histórico y que propone una solución de integración novedosa de una forma plástica y de un uso moderno en el centro histórico de Salamanca.

No obstante, en un primer tiempo el proyecto no obtuvo el asentimiento de la Comisión técnica de obras del ayuntamiento. Aunque la altura de la fachada y su tratamiento integral en piedra franca fueron aceptados, su organización fue considerada como demasiado esquemática y le valió al proyecto un aviso desfavorable. Las estrías en bajo-relieve del ático, recuerdo de las pilastras clásicas, no convencieron. Además, el uso de la planta baja como garaje fue considerado como inapropiado por su situación dentro del casco antiguo: « *no se debe ser permitido tal uso para evitar que se repita el caso inadmisibles de concentración de automóviles que se produce en la Rúa Antigua – San Isidro – y que constituye uno de los mayores errores urbanísticos de la Ciudad* »<sup>7</sup>. Siguiendo la opinión de la Oficina técnica, la Comisión técnico-artística de la ciudad no aprobó los documentos gráficos del proyecto, poniendo en causa la simplicidad extrema del edificio para el lugar donde se debe construir. Defendiéndose, Antonio Fernández Alba intentó demostrar la armonía buscada con los edificios adyacentes y argumentó contra el recurso a « *una copia formal y mediocre de los elementos decorativos tan vulgarmente utilizados en las recientes construcciones salmantinas. Estimamos que la discreción cuando falta la genialidad es la mejor lección de esas piedras donde cada golpe de cincel tenían significado profundo y auténtico* »<sup>8</sup>. De acuerdo con el pensamiento que desarrolló en otras memorias y en escritos posteriores, el arquitecto rechazó la mimesis de modelos arcaicos en beneficio de una recuperación simbólica del entorno inmediato del edificio. Al final, en diciembre del mismo año, la Comisión técnico-artística validó el proyecto que será edificado según los deseos del arquitecto (**fig.6**). Esta confrontación y la demanda casi explícita de recurrir a una construcción pseudo-monumental y a elementos decorativos testimonian de un problema recurrente a este momento entre los defensores de una arquitectura basada únicamente sobre una apariencia formal y los de una expresión representando las circunstancias actuales en un entorno de otro tiempo.

### **La intervención moderna en el centro histórico de Salamanca: los antecedentes**

El desarrollo demográfico y la entrada en el siglo XX ya habían iniciado un nuevo impulso hacia la construcción y la introducción parcial de la modernidad en la clausura que Salamanca era hasta entonces. Aunque fueron pocos, los ejemplos de utilización del hierro como material estructural visible marcaron el preludio de la modernidad salmantina en paralelo de una corriente regionalista que se inspiraba en los estilos históricos locales y la arquitectura popular. Si la década de los años treinta marcó el abandono progresivo de formas históricas en beneficio del racionalismo, éste quedó sin embargo una aplicación mimética de las tendencias las más avanzadas del modernismo en España. La arquitectura era entonces concebida en términos formales y estilísticos sin reflexión sobre sus desafíos. Del racionalismo hacia una arquitectura historicista, la generación de arquitectos activos desde los años treinta efectuó un viraje estilístico imperante en la inmediata posguerra, en adecuación con la ideología del nuevo régimen triunfador. La España medieval y la Salamanca renacentista

---

<sup>6</sup> Cf. Nota 1.

<sup>7</sup> Archivo Municipal de Salamanca, caja 6489 (409): informe al ayuntamiento firmado por la dirección de obras técnicas, el 17 julio 1958.

<sup>8</sup> Servicio histórico, Colegio Oficial de los arquitectos de Madrid, FA/P33/G5-1-03: memoria descriptiva de la composición de la fachada, noviembre 1958.

ofrecieron entonces el referente formal y decorativo ideal a un régimen en búsqueda de un estilo patriótico e histórico.

Esta dualidad entre tendencia moderna y tendencia conservadora empezó a resolverse a partir de 1950 por una flexibilización de la normativa vigente y la llegada de una nueva generación de arquitectos sensibilizados a las tesis del Movimiento Moderno gracias a las revistas internacionales de arquitectura. Arquitectos como Antonio Fernández Alba, Fernando Población del Castillo, Alejandro de la Sota, Antonio Jarcia Lozano firmaron a partir de ese momento proyectos que interpretaron la modernidad en términos nuevos, con soluciones en muchos casos inéditas. Aunque procedente de la generación anterior, Francisco Gil González tiene, según Sara Núñez Izquierdo<sup>9</sup>, la primera iniciativa notable en Salamanca que marca en materia de arquitectura doméstica el viraje hacia la novedad. El inmueble construido para Manuel Rodríguez, Paseo de Canalejas en 1954, demuestra la voluntad de cambio por un tratamiento original de la fachada que recordaría el frente reticulado del edificio madrileño de Sindicatos diseñado por Francisco de Asís Cabrero Torres y Rafael Aburto (**fig.7**). A pesar de todo, el edificio de viviendas de Antonio Fernández Alba parece bien ser el primero en cumplir una síntesis perfecta entre el espíritu del conjunto histórico y los postulados de la modernidad de entonces.

El antecedente más notable y más próximo que quizás inspiró a Antonio Fernández Alba no se debe buscar en Salamanca sino en Zamora. En efecto, dos años antes del proyecto de la calle Marquesa Almarza, Alejandro de la Sota había realizado en el conjunto histórico de Zamora, el “edificio Olmedo”, del nombre de su propietario. Construido sobre las ruinas del convento de Santa Clara derribado en 1949, el arquitecto reutilizó las piedras del antiguo convento para constituir las fachadas antes de animarlas con tablas en fibras de madera insertas en una estructura de hierro, marcando así el ritmo de los tramos de las aperturas. Un importante trabajo sobre las relaciones entre el zócalo de vidrio y la fachada de piedra, así como el juego de volúmenes de los cuerpos voladizos crean una impresión de ligereza en contrapunto con la masividad de la piedra (**fig.8**). La relación a los materiales tradicionales y a la técnica constructiva, el dialogo entre el zócalo y la fachada de piedra encuentran ecos directos en el edificio de vivienda de Antonio Fernández Alba, calle Marquesa Almarza.

#### **La modificación de las ordenanzas municipales de la construcción: un momento crucial**

La modificación de las ordenanzas municipales de la construcción en 1958 con respecto a los materiales y a la altura de los edificios en el ensanche y en el conjunto histórico ofreció nuevas posibilidades a los arquitectos y favoreció el nacimiento de soluciones novedosas y rupturistas. Estas modificaciones fueron la continuación de un informe de la Oficina técnica de obras municipal criticando la piedra franca de Villamayor a causa de la monotonía que producía en utilización total de las fachadas y de sus características químicas que lo hacía inapropiada para las construcciones en altura y para los grandes huecos. En el mismo informe, esta Oficina preconizaba un empleo graduado de la piedra tradicional a medida que se alejaba el núcleo histórico: piedra en totalidad, esgrafiado o mampostería con predominio de la piedra, aplicación de la piedra en los esquinales y los contornos de huecos con predominio del esgrafiado o mampostería, y por fin fachada libre en la elección del material en el ensanche. Esta permisividad de uso se acompañó de la revisión de la altura autorizada para las nuevas construcciones. La aprobación del proyecto por parte de la Comisión técnico-artística, del C.O.A.L. y del ayuntamiento llevó la modificación de los artículos 9, 10, 58 y 70 de las *Ordenanzas de la construcción en el interior y en el ensanche de la ciudad* en mayo 1958. Esta primera modificación clave conllevó una serie de revisiones sucesivas de las ordenanzas cada vez más permisivas con el pretexto de adaptar la ciudad a las necesidades contemporáneas y a la demanda creciente del inmobiliario. Las nuevas ordenanzas pretendían también resolver así una anomalía urbanística: la pequeña altura de las habitaciones en el perímetro tradicional de la ciudad que originaba la sub-explotación de las parcelas.

Estas medidas fomentaron el debate entre los defensores de la ciudad antigua y los de un ingreso parcial de la modernidad, del cual se hizo eco el periódico local, la *Gaceta de Regional de Salamanca*<sup>10</sup>. Justo cuando hubo la promulgación de las ordenanzas de 1958, Víctor d’Ors Pérez-Peix se sublevó ante la voluntad de construir una Salamanca moderna a imagen y semejanza de Madrid por la autorización del ladrillo en algunas zonas, lo que, según él, alteraba el espíritu mismo de la ciudad. De esta manera, el arquitecto quedó fiel a su plan de urbanización para la ciudad de 1939 que prohibía teóricamente el uso de cualquier otro material que la piedra de Villamayor para las fachadas en la totalidad de la ciudad. En octubre 1958, el periódico reprodujo un artículo de Miguel Fisac Serna, titulado “Ciudades Monumentales” en el cual el arquitecto manifestó su deseo de

---

<sup>9</sup> NUNEZ IZQUIERDO, Sara, *El arquitecto Francisco Gil González (1905-1962) y la arquitectura salmantina del segundo tercio del siglo XX*, Tesis doctoral de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, p.191.

<sup>10</sup> Las referencias de este párrafo han sido sacado de NUNEZ IZQUIERDO, pp.171 – 175.

evicción de los modelos historicistas tomando como ejemplo Salamanca. Según él, el problema urbanístico y arquitectural de la ciudad residía en la ausencia de una posible cohabitación entre la Salamanca artística y la arquitectura moderna; los pastiches historicistas negando más que respetando la tradición. Incitó por entonces la coexistencia de criterios estéticos y de arquitecturas distintas a la imagen de la presencia simultánea de las arquitecturas platerescas y neoclásicas que forman el centro de Salamanca. Como repuesta un mes más tarde, Victor d'Ors presentó su visión de la ciudad entendida como una *urbe* estática en la que primaba la preservación de los escenarios del pasado y la eliminación de toda construcción que pudiese perjudicar a la silueta histórica de la ciudad.

Si estas medidas supusieron una alteración y una ruptura en la homogeneidad del corpus arquitectural de la ciudad, permitieron también a los arquitectos, como Antonio Fernández Alba y Alejandro de la Sota, proponer una síntesis entre la tradición salmantina y los postulados del Movimiento Moderno. En los inmuebles que Antonio Fernández Alba construyó después en el conjunto histórico de Salamanca, recurrió a otros materiales en fachada pues la piedra de Villamayor no podía ser utilizada en pequeña sección. De este modo utilizó un enchapado de calizas tipo Colmenar de tonalidad ligeramente más clara en el edificio calle Azafranal (1962). Utilizó la piedra roja de Sepúlveda en el inmueble de Francisco Antonio Delgado López, calles Rector Lucena y Rector Tovar (1963) (**fig.9**). En el caso del edificio calle Espoz y Mina, la larga fachada en piedra roja de Sepúlveda fue ritmada con franjas de piedra de Riaza, material impuesto por la Comisión técnico-artística que había juzgado, esta vez, la utilización masiva en la fachada de la piedra roja de Sepúlveda como perjudicaba el « *buen aspecto estético* »<sup>11</sup>. Varias veces, Antonio Fernández Alba fue confrontado al escepticismo de la Comisión que por aquellas fechas hizo numerosos casos de incertidumbre a la hora de aprobar los proyectos que apostaban por estas novedades. Rechazando un enfoque urbanístico centrado únicamente en la textura de un material para « *conservar ese sabor monumental en los nuevos edificios* »<sup>12</sup> y el empleo forzado de otros materiales nobles, nuestro arquitecto quería una revisión inteligente de las ordenanzas pensadas desde el lugar y en función de la cualidad arquitectónica del edificio.

En *Diagnostico de una situación; Salamanca*<sup>13</sup>, Fernández Alba puso de relieve la creación de una imagen simbólica del monumento en perjuicio de una valorización efectiva del patrimonio de la ciudad. Señaló que las vanguardias de los principios del siglo XX no tuvieron ocasión de manifestarse en Salamanca, favoreciendo la exaltación y la creación de una imagen simbólica de la ciudad centrada en sus monumentos. La ausencia de revolución industrial –y por consecuencia de evolución del concepto urbano- y la presencia de instituciones seculares habían transformado la ciudad en « *un Símbolo imperecedero y une Signe eterno* »<sup>14</sup>. La renovación de este núcleo urbano fue por entonces regida por valores simbólicos y estéticos aferrados a la permanencia del estilo, evacuando el contenido al beneficio de una forma inmutable. Según él, esa configuración ha llevado a una petrificación de la ciudad, incapaz de crear un modelo de organización espacial que respondiese a las esperanzas sociales de entonces. Deseando conciliar los usos y las funciones de la vida moderna con la presencia de un tejido histórico, Antonio Fernández Alba promueve entonces un uso diacrónico del suelo como principio de planificación y de recuperación del suelo histórico del cual había participado el edificio de viviendas de la calle Marquesa Almarza por su fachada y la presencia de una estación-garaje.

## Posteridad

Aunque este edificio no responde a la tipología desarrollada a continuación en el centro histórico – edificio de media altura con locales comerciales en planta baja-, tiene una importancia no menor al nivel local por sus soluciones formales y técnicas. Su actitud de renovación conceptual y técnica tiene eco ante una generación de arquitectos preocupados por la intervención en la ciudad histórica, y dotados de suficientes recursos formales para huir del pastiche tan frecuente en el entorno colindante.

Algunos años después, en 1965, Alejandro de la Sota construyó un edificio de viviendas y locales, calle Prior, de nueve para el señor Olmedo. En co-visibilidad con la Plaza Mayor, Alejandro de la Sota transformó el imperativo del uso de la piedra arenisca en una posibilidad para liberarse del dictamen moderno contra los materiales nobles y para poner su saber de la tradición constructiva en práctica. El cubo de cristal insertado en la fachada de piedra resulta de formas cercanas de las vanguardias pero también constituye una libre reinterpretación formal de un elemento constructivo tradicional, el mirador (**fig.10**). A proximidad también de la

<sup>11</sup> A.M.S., caja 611 (329): comisión técnico-artística, sala de comisión, el 27 febrero 1965.

<sup>12</sup> S.H., C.O.A.M., FA/D041/C03-0: memoria, febrero 1963, p.1.

<sup>13</sup> In FERNANDEZ ALBA, A., *Crónicas del espacio perdido*, 1986, p.25-38. Primera publicación en *La Gaceta Regional* en septiembre de 1970.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.28.

Plaza Mayor, el banco de Salamanca, plaza de los Bandos, es otro ejemplo destacado de ese diálogo entre tradición y modernidad. Fernando Población del Castillo que lo realizó en 1963 había incorporado un muro-cortina en aluminio y vidrio sobre una fachada en piedra de Villamayor, granito y aplacados de piedras nobles, siguiendo así un criterio de composición actual que valora su entorno por su sencillez.

Esta misma atención al entorno y observación de los edificios adyacentes, cuya escala y tratamiento material refleja una solidez monumental y un peso visual, dieron origen a edificios de gran calidad en las décadas 1980 y 1990. En 1988, los arquitectos José Luis Rodríguez Noriega y Emilio Tuñón Álvarez realizaron un conjunto de viviendas colectivas, en el Patio Chico junto a la Catedral y a un jardín asentado en la muralla. Notamos también en el casco histórico la Facultad de Geografía e Historia de Emilio Sánchez Gil, en 1991, el Palacio de congreso de Juan Navarro Baldeweg en 1992, la ampliación del Rectorado por Jesús Marcos Nevado en 1991, el Colegio Cruzados de María de Alejandro de la Sota, en 1994, y la biblioteca Abraham Zacut en 1999-2001 por Carlos Puente Fernández y Luis Ferreira Villar. Todos tienen en común una misma presencia monumental gracias a una sutil proporción de huecos, de calidades y colores de materiales con respecto a la implantación urbana.

### Epilogo

Por primera vez en su joven carrera, Antonio Fernández Alba hizo dialogar la tradición local con formas inspiradas de los movimientos de vanguardias. Inscribió así su obra en la reapropiación de la modernidad en España por una generación de posguerra que a partir de 1957, sobresalió a la vez todos residuos historicistas y el estilo internacional por su inmediata revisión orgánica. Su gran conocimiento de la historia le permitió conceptualizar un proyecto concreto en dos tiempos y dos espacialidades diferentes: la del contexto histórico y la del tiempo en lo cual se hace. Esta aparente contradicción constituye de hecho el punto de equilibrio entre la tradición y la vanguardia.

El supremo ideal estético de Winckelmann de “noble simplicidad y calma grandeza” parecen encontrar en el pequeño edificio de la calle Marquesa Almarza un eco particular. Desgraciadamente el edificio es considerado hoy por el C.O.A.L. como « *lamentablemente maltratado, casi perdido* »<sup>15</sup>. Un canalón e hilos eléctricos recorren los paramentos lisos de la fachada mientras que grafiti y huellas de oxidación cubren el zócalo. El edificio de Alejandro de la Sota muy cercano no está en mejor estado. Aunque son considerados ambos como ejemplos importantes de la integración de la arquitectura moderna en un centro histórico, estos edificios han sido desnaturalizados en sus valores plásticos y arquitectónicos. Si el edificio de De la Sota hace parte del Registro Docomomo Ibérico y ha recibido por parte de esta institución una placa conmemorativa, el de Fernández Alba no es objeto, por el momento, de ningún reconocimiento que pudiese permitir su salvaguardia. Por otra parte, notamos que sobre los cuarenta y dos bienes culturales de Salamanca, solamente dos son del siglo XX.

El edificio de la calle Marquesa Almarza interroga pues sobre la necesidad de herramientas de protección eficaces que puedan garantizar la preservación de este patrimonio para las generaciones futuras. La fuerte presencia simbólica e histórica de los cascos antiguos lleva a un desconocimiento del patrimonio más reciente y una falta de consideración por parte de las instituciones y del gran público. Considerados como secundarios, incluso perjudiciales a la imagen ideal de ciudad histórica recompensada del prestigioso título de patrimonio mundial de la humanidad por la Unesco, los edificios modernos de la ciudad sufren todavía del dictamen impuesto por el imaginario colectivo de una Salamanca universitaria y eclesiástica inmutable. Por eso, es primordial redefinir la plaza del patrimonio moderno en la gestión del centro histórico, de inventarlo y de conocerlo para preservarlo. Por fin, esperamos que este artículo sea el primer paso hacia un reconocimiento de este humilde edificio de Antonio Fernández Alba, para asegurar su salvaguardia y su revalorización. [4909 palabras, 5063 con pies de foto]

---

<sup>15</sup> NUNEZ PAZ (*et al.*) 2001, p.173.

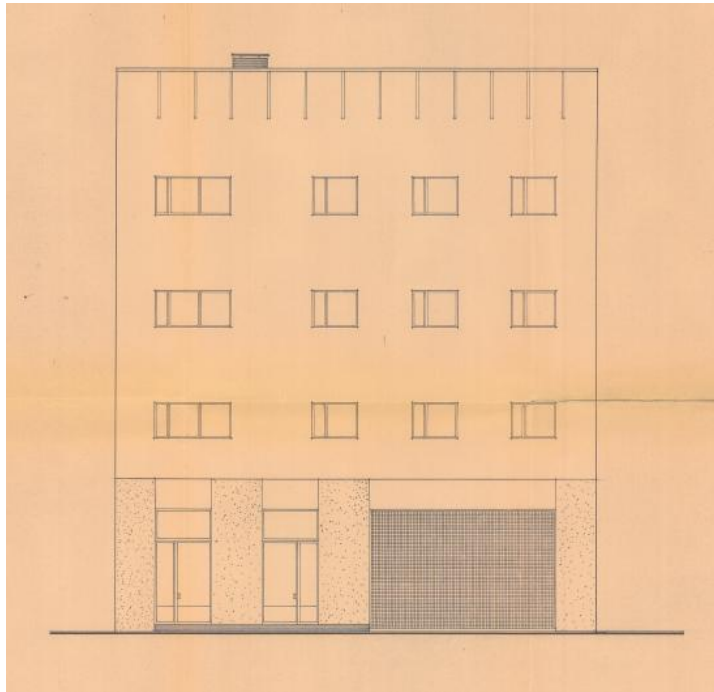


Fig.1: elevación, 1958 (C.O.A.M., FA/P336/G5-1-10)

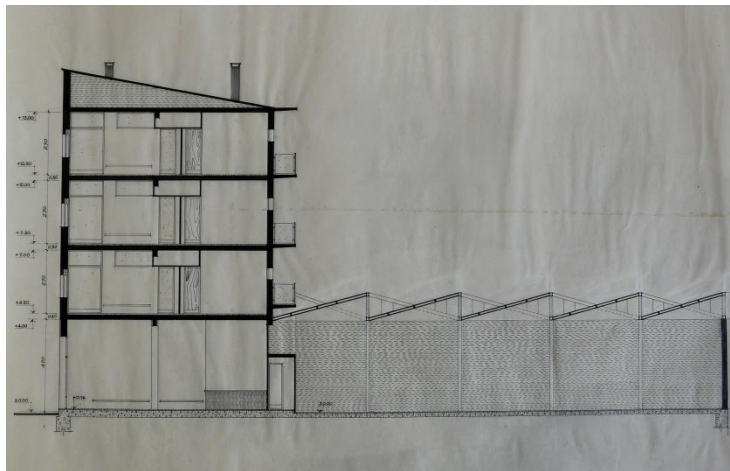


Fig.2: sección longitudinal XX, 1958 (C.O.A.M., FA/P336/G5-1-08)





Fig.3: vista de la fachada principal y del edificio colindante (Milena Crespo, 2015)



Fig.4: fotomontaje del edificio frente al Colegio de Calatrava, marzo 1963 (Archivo histórico provincial de Salamanca, Actas de la Comisión provincial de monumentos, caja 11-2-4)

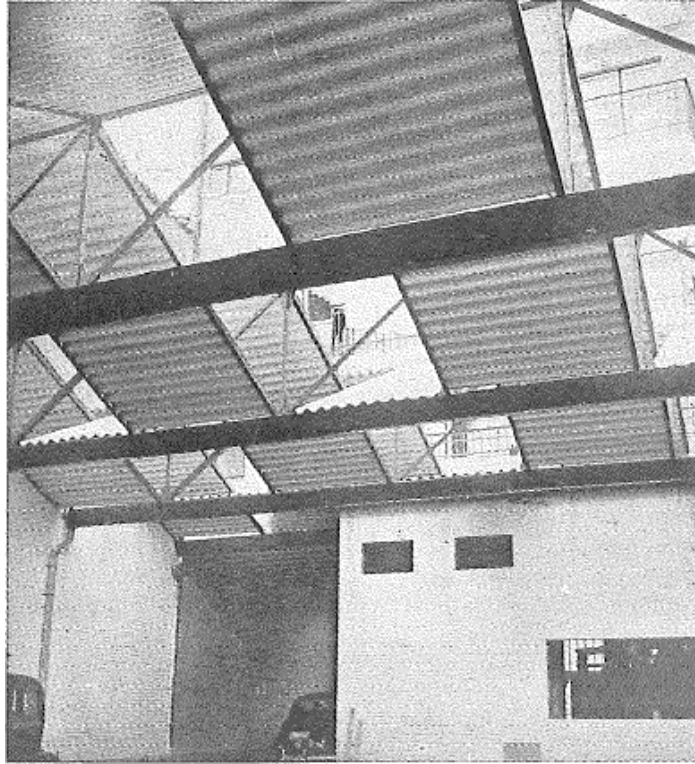


Fig.5: vista interior del garaje y de la cubierta (*Arquitectura*, n.18, 1960, p.35)



Fig.6: vista del edificio en su entorno en 1963 (A.H.P.S., AT 4185, tomo II)



Fig.7: edificio de viviendas en Paseo de Canalejas (1954), Gil González, (Sara NUNEZ IZQUIERDO, *El arquitecto Francisco Gil Gonzalez (1905-1962)...*, 2014, p. 211).



Fig.8: edificio Olmedo en Zamora (1956), Alejandro de la Sota (base de datos, [docomomoiberico.com](http://docomomoiberico.com))



Fig. 9: edificio de viviendas y locales comerciales, calles Rector Lucena y Rector Tovar (1963), Antonio Fernández Alba (Milena Crespo 2015)

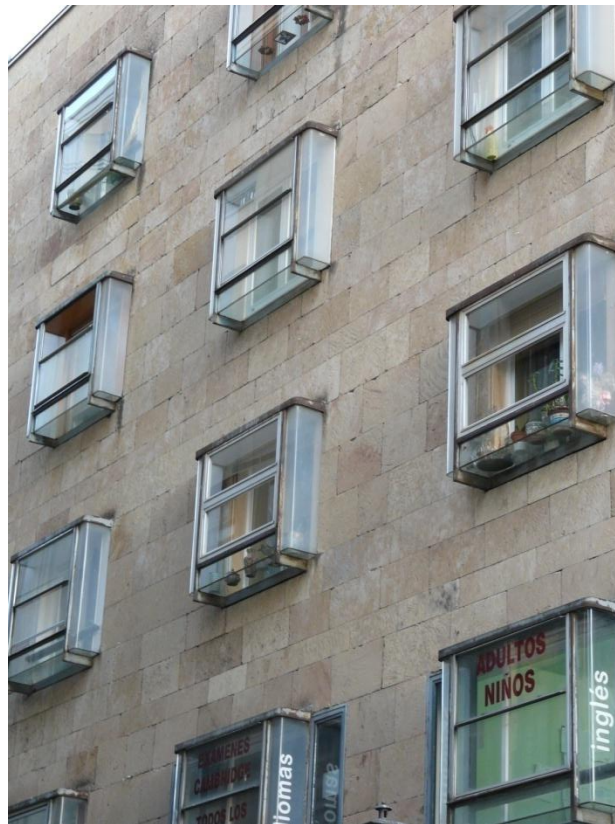


Fig. 10: detalle de la fachada del edificio de viviendas, calle Prior (1965), Alejandro de la Sota (Milena Crespo, 2015)

## BIBLIOGRAFIA

ALLAIRE, Françoise, « Resumen de datos biográficos más sobresalientes », *Anthropos*, n.152, enero 1994, pp.28-30.

AMON, Santiago, "Antonio Fernández Alba: vanguardia e historia", *Anthropos*, n.152, enero 1994, pp.54-55.

CAPITEL, Antón, *Arquitectura española años 50 – años 80*, M.O.P.U., Madrid, 1986, 193 p.

FERNANDEZ ALBA, Antonio, "Viviendas y garage en Salamanca", *Arquitectura*, n.18, 1960, pp. 32-36.

FERNANDEZ ALBA, Antonio, "Diagnostico de una situación. Salamanca", *Crónicas del espacio perdido*, M.O.P.U, Madrid, 1986, pp.27-38.

NUNEZ IZQUIERDO, Sara, *El arquitecto Francisco Gil González (1905-1962) y la arquitectura salmantina del segundo tercio del siglo XX*, Tesis doctoral de la Universidad de Salamanca, Universidad de Salamanca, col. Vitor, Salamanca, 2014, 1456 p.

NUNEZ PAZ, Pablo (*et al.*), *Salamanca Guía de arquitectura*, Colegio Oficial de arquitectos de Leon Delegación de Salamanca, Salamanca, 2001, 225 p.

**Fuentes:** legado Fernández Alba Servicio Histórico del C.O.A.M., archivo municipal de Salamanca, archivo provincial histórico de Salamanca.

## BIOGRAFIA

Titulada de la Escuela del Louvre en 2014 de un Máster 1 en Museología, Milena Crespo conseguí en 2015 el Máster 2 de estudios avanzados en historia del arte, investigando desde Madrid sobre la obra construida y restaurada de Antonio Fernández Alba en el centro histórico de Salamanca. El año precedente había realizado un estudio sobre la Fundación Avicenne de Claude Parent en la ciudad universitaria de París, focalizándose sobre la problemática de la obsolescencia técnica frente al fenómeno de patrimonialización. Actualmente colabora con DO.CO.MO.MO France a la realización, bajo la dirección de Riccardo Forte, del nuevo periódico de *Docomomo France Journal*. [102 palabras]

## Miguel Fisac y el Instituto Laboral de Daimiel. La Tradición como materia de la Modernidad.

Díaz del Campo Martín Mantero, Ramón Vicente  
Universidad de Castilla-La Mancha  
Departamento de Historia del Arte, Facultad de Letras,  
Ciudad Real, España  
[Ramonvicente.diaz@uclm.es](mailto:Ramonvicente.diaz@uclm.es)

### RESUMEN:

La historia de la arquitectura española tiene uno de sus episodios más interesantes durante la década de los años cincuenta, cuando un grupo de jóvenes arquitectos intentan introducir las novedades que supone el Movimiento Moderno en nuestro país. Uno de estos arquitectos, y figura clave de la modernidad en el panorama español, fue Miguel Fisac Serna (Daimiel 1913 – Madrid 2006). Su obra durante aquellos años se caracterizó por el abandono del lenguaje clásico utilizado en obras anteriores y por la experimentación en múltiples campos en busca de una nueva estética.

El uso de la arquitectura vernácula fue esencial en varias de sus obras donde nos habla de una nueva utilización de “la arquitectura tradicional” como puede verse en el caso del Instituto Laboral de Daimiel (1951). En su construcción el arquitecto puso en práctica todas las lecciones aprendidas durante un interesante viaje que efectuó por Europa en 1949. El conjunto fue definido por Fisac como “su primer edificio moderno” ya que supuso una verdadera ruptura con la sus obras anteriores. Miguel Fisac ideó la construcción de uno de los primeros institutos laborales de España, con un programa humano y unos medios técnicos modernos, tomando como referencia los valores plásticos de la arquitectura popular de La Mancha que se pueden ver en algunos elementos del edificio como el predominio del macizo sobre el hueco; la anárquica disposición de las ventanas, las aristas redondeadas de los elementos y las texturas exteriores generadas por sucesivas capas de cal. Un edificio donde el arquitecto diseñó la totalidad de los elementos como mobiliario, un singular sistema de iluminación en el salón de actos, así como unas interesantes pinturas murales realizadas en cada una de las aulas.

PALABRAS CLAVE: Fisac, Instituto, Modernidad, Popular, Daimiel.

### El contexto: los intensos cincuenta

La construcción de un Instituto Laboral en Daimiel (Ciudad Real), pueblo natal de Miguel Fisac, surgió de una petición que el arquitecto realizó en 1949 al entonces Ministro de Educación Ibáñez Martín que quería premiar el éxito obtenido por los edificios construidos para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas<sup>1</sup>. El periodo de construcción del edificio (1950-1953) coincidiendo con años clave para el desarrollo del Movimiento Moderno en España. La edificación del conjunto estuvo directamente influida por este contexto y por una apuesta personal por la arquitectura popular como materia principal no sólo motivada por una economía de medios sino como elemento idóneo para conseguir un lenguaje que aspiraba a recuperar la modernidad.

Los arquitectos que como Fisac se titularon tras la Guerra Civil Española, iniciaron su carrera arquitectónica con obras acordes a las tendencias historicistas vigentes en el panorama de posguerra, comenzando poco después una fase en la que fueron los introductores de la modernidad arquitectónica en España. El aislamiento sufrido en el país en la década de los cuarenta fue uno de los principales factores que motivó la desconexión con lo que se realizaba fuera de nuestras fronteras, exceptuando las influencias italiana y alemana. Las revistas extranjeras de arquitecturas apenas llegaban, situación que cambió en los inicios de la década de los cincuenta. Coincidiendo con ese periodo de apertura varios arquitectos españoles realizaron viajes al extranjero con la intención de entrar en contacto con la realidad europea y encontrar nuevos caminos para huir del punto muerto en la que se encontraba la arquitectura española<sup>2</sup>: Cabrero viajó a centroeuropea en 1950, Vázquez Molezún estuvo en Roma de 1949 a 1952 y García Paredes visitó distintos países europeos de 1950 a 1952. Un buen número de estos viajes fueron financiados por organismos oficiales y tenían como destino principal destino países europeos.<sup>3</sup> Miguel Fisac efectuó un recorrido por varias ciudades europeas en el año 1949. Durante este periodo trabajaba para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas realizando el proyecto para la construcción del Centro de Investigaciones Biológicas de los Patronatos Cajal y Ferrant, y como parte del estudio del programa para los laboratorios, el viaje tenía como objetivo principal conseguir información

<sup>1</sup> Conversación con Miguel Fisac mantenida el día 24 de abril de 2003 en su vivienda en el Cerro del Aire (Madrid).

<sup>2</sup> CAPITEL, Antón. *Arquitectura española años 50-años 80*. Madrid, Dirección General de arquitectura, 1986. p. 28.

<sup>3</sup> URRUTIA, Ángel. *Historia de la arquitectura española*. Madrid: Cátedra, 1997.p. 516.

directa sobre los elementos necesarios para la estabulación de animales: ratas, ratones, cobayas, etc., proporcionando al arquitecto la ocasión de visitar varios centros de investigación en Lausanne, Basel, París, Copenhague, Estocolmo, Goteborg y Ámsterdam. Fisac durante el viaje se encontró con interesantes propuestas arquitectónicas descubriendo la arquitectura nórdica y en concreto las obras de Arne Jacobsen y Erik Gunnar Asplund<sup>4</sup>.

Durante aquellos años surgió en España la necesidad de realizar un debate sobre el momento que vivía la arquitectura española y los organismos oficiales, en lugar de oponerse o acallar esta situación, tuvieron la habilidad de plantear en público el problema. No sólo no se pusieron impedimentos, todo lo contrario, se apoyó y se incentivó la discusión. En mayo de 1949 se celebró la V Asamblea Nacional de Arquitectura en las ciudades de Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca convocada por la Dirección General de Arquitectura y el Consejo Superior del Colegio de Arquitectos. El resultado de aquella Asamblea fue clave para la evolución de la arquitectura española en los siguientes años. Se dedicó una de sus mesas de debate al tema "Tendencias actuales de la Arquitectura"<sup>5</sup> que se convirtió en el más interesante y participativo de los propuestos. Miguel Fisac estuvo presente con una ponencia titulada "Estética de la Arquitectura" que publicó el Boletín de la Dirección General de Arquitectura donde achacó de una falta de verdad en la producción española y animó a sus compañeros a realizar una verdadera lectura de lo popular dejando de lado los pastiches:

Todos estamos de acuerdo en la necesidad de abandonar el camino que seguíamos, por faltarle contenido vital. Estamos de acuerdo también en la necesidad de renovación. (...) Muchos arquitectos proyectan y ejecutan obras con honradez constructiva y estética; por ejemplo, el grupo de los neo-empiristas suecos. (...) Copiar el arte popular o clásico español conduce al folklore o a la españolada. Extraer su esencia, saber sacar esos ingredientes de verdad, de modestia, de alegría, de belleza que tiene, sería encontrar el camino de una nueva arquitectura y, en general, de un arte nuevo<sup>6</sup>.

En este contexto de debate vieron la luz numerosos textos en publicaciones profesionales debatiendo sobre el panorama arquitectónico nacional. Fisac volvió a tener un papel significativo con la aparición en escena del artículo titulado "Lo Clásico y lo español" en la Revista Nacional de Arquitectura que para algunos autores fue el punto de partida en la búsqueda de nuevos caminos. En él, el arquitecto manchego dictó sentencia en contra de la arquitectura de corte historicista:

¿Dónde está lo clásico en estas obras? Vemos con tristeza que está -que quiere estar- en esas pilastras, y cornisas, y frontones rotos o sin romper, en esas bolas y en esos pináculos; en fin, en todo aquello que se ha pegado allí, venga o no a cuento. (...) ¿Qué es la arquitectura española? No voy a intentar definirla, ni creo, por otra parte, que sea algo tan concreto que quepa en una definición. Si tiene algo de común denominador puede ser esa reiteración de enfoque de problemas análogos a lo largo de nuestra Historia. Algo, en fin, que no se puede definir con un edificio<sup>7</sup>.

Pero la búsqueda de referencias no sólo se buscó por parte de los arquitectos españoles fuera de nuestro país, también en la historia del arquitectura española se indagaron referentes. En este sentido destacó el conocido "Manifiesto de la Alhambra" de 1953. Se trató de una reunión extraordinaria de las sesiones de la Revista Nacional de Arquitectura, en la que un grupo de arquitectos se retiró durante tres días para meditar sobre las bases de una nueva arquitectura española<sup>8</sup>. La reunión realizada en la ciudad de Granada, generó un manifiesto cuya redacción definitiva fue encargada a Fernando Chueca Goitia, quien resumió las ideas debatidas<sup>9</sup>. Los arquitectos participantes basándose en las características de la arquitectura hispanoárabe dejaron clara la necesidad de búsqueda de unos nuevos espacios constructivos. El encuentro se celebró durante los días 14 y 15 de octubre de 1952. El manifiesto tuvo una repercusión limitada en la arquitectura española debido a múltiples e interactivos factores, entre los cuales cabría

---

<sup>4</sup> CAPITEL, Antón. *Arquitectura española...*, p. 28.

<sup>5</sup> SAMBRICIO, Carlos. "De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta" en *Ra. Revista de arquitectura*, Nº 4. 2000. p.75-76.

<sup>6</sup> FISAC, Miguel. "Estética de la Arquitectura" en *Boletín de la D.G.A.* nº11, 1949 p. 13.

<sup>7</sup> FISAC, Miguel. "Lo clásico y lo español" en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 78. 1948. p. 197.

<sup>8</sup> SOLANA SUAREZ, Enrique. "Granada, 1953. El manifiesto de la Alhambra" en *Revista de Edificación RE*, Nº 17. 1994. p. 72.

<sup>9</sup> El Manifiesto de lo Alhambra aparece publicado en enero de 1953 firmado por los arquitectos participantes en la sesión: Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, José Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmes, Luis García Palencia, Fernando Lacasa, Emilio Larrodera, Manuel López Mateas, Ricardo Magdalena, Antonio Marsa, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juana Otañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto Moreno, Francisco Robles, Mariano Rodríguez Avial, Manuel Romero y Secundino Zuazo.

destacar la heterogeneidad de sus firmantes, el no seguimiento de sus principios por parte de algunos de ellos, lo difuso de sus conclusiones y lo tardío de su redacción<sup>10</sup>. Miguel Fisac jardines apuntar referencias a sus obras siguientes.

### El programa: Fisac y la arquitectura educativa del franquismo

En el decreto de 10 de Agosto de 1.950 se autorizó por parte del Ministerio de Educación Nacional la creación en Daimiel de un Centro de Enseñanza Media y Profesional de modalidad Agrícola y Ganadera<sup>11</sup>. El proyecto de los institutos laborales era un fiel reflejo de la política económica y educativa del gobierno de Francisco Franco durante su primer periodo. El nuevo régimen surgido tras la guerra optó por la agricultura como motor de la reconstrucción de España. Fue más una necesidad, había que levantar la economía a partir de lo que se disponía; un país agrario y preindustrial con la mitad de la población activa campesina. El gobierno se hizo eco de esta situación y proporcionó a un importante sector de la población española, situada lejos de los núcleos urbanos importantes, el acceso a la formación de carácter secundario y técnico<sup>12</sup>. El nuevo Bachillerato se impartió en Centros de Enseñanza Media y Profesional -denominados popularmente Institutos Laborales-, que se establecieron en cabeceras de comarcas alejadas de los núcleos importantes de población que tenían acceso a otro tipo de instituciones educativas. El Plan Nacional de creación de Institutos Laborales estableció rigurosamente la ubicación de los centros, creando tres modalidades diferentes: agrícola-ganadera, industrial-minera y marítimo-pesquera.

Cuando se comenzó a plantear la construcción de los primeros edificios educativos en la España franquista no existían referentes nacionales en cuanto a arquitectura docente. La educación en España había dependido históricamente de iniciativas privadas, órdenes religiosas mayoritariamente, y su lenguaje arquitectónico grandilocuente estaba pensado más desde la representatividad de la institución que desde necesidades educativas reales. En la década de los veinte se produjo un primer movimiento hacia la depuración del lenguaje arquitectónico educativo encabezado por el arquitecto Antonio Flórez que organizó un gabinete especializado en arquitectura escolar, labor que continuó posteriormente Bernardo Giner de los Ríos<sup>13</sup>. Tras el paréntesis provocado por la guerra se llegó sin logros significativos a la década de los cincuenta. Durante esos años la arquitectura escolar se convirtió en un campo apto para la experimentación arquitectónica, sobre todo los Institutos Laborales. Durante años Fisac se convirtió en un pionero y referente de la nueva arquitectura docente. En 1950 diseñó el Instituto laboral de Daimiel (Ciudad Real), un año más tarde inició la construcción de otro Instituto en Almendralejo (Badajoz) y en 1952 otro en Hellín (Albacete). La construcción puso sobre la mesa todos los elementos que presidió la gestación de una nueva tipología arquitectónica que fue ampliamente utilizada en años venideros, y despertó un gran interés entre los compañeros de profesión. En octubre de 1952, después de la celebración en Granada de las Sesiones del Manifiesto de la Alhambra, Carlos de Miguel, Cabrero, Aburto y Fisac realizan juntos el viaje hacia a Madrid y visitaron el centro que se encontraba todavía en obras<sup>14</sup>. En 1954 desde el Ministerio de Educación se planteó la necesidad de convocar un Concurso Nacional<sup>15</sup> entre arquitectos para proyectar las futuras construcciones de institutos laborales. El concurso resultó, sin duda alguna revelador, por los precedentes, por los arquitectos que intervinieron y por la respuesta de éstos que llevó consigo la obtención de buenos resultados. Carlos de Miguel (Director de la Revista Nacional de Arquitectura) pidió a Fisac publicar en la revista un artículo sobre el Instituto de Daimiel<sup>16</sup>, para orientar a los que se presentaran.

En el año 1950 Miguel Fisac comenzó la construcción del Instituto Laboral de Daimiel, el primer edificio considerado por él mismo como moderno<sup>17</sup>. En él se visualizan algunos de los cambios importantes como la preocupación por el espacio, la utilización de técnicas de tradicionales, el protagonismo de los detalles, el diseño de la totalidad del edificio y las ordenaciones de los elementos que los configuran. Juan Daniel Fullaondo describe estos años como de “*experimentación*”<sup>18</sup> y podemos rastrear las diferentes

---

<sup>10</sup> GRIJALBA BENGOETXEA, Alberto. “Del campo a la ciudad. Los frenéticos cincuenta” en POZO, José Manuel y TRUEBA, Ignasi (Coords.). *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*. Pamplona, T6 Ediciones, 2002. pp. 110-111.

<sup>11</sup> BOE de 14 de septiembre de 1950

<sup>12</sup> ESTEBAN MALUENDA, Ana. “Tradición versus tecnología. Un debate tibio en las revistas españolas” en POZO, José Manuel y TRUEBA, Ignasi (Coords.). *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, Pamplona, T6 Ediciones, 2002. pp. 97-106.

<sup>13</sup> BERGUERA, Iñaki. “Institutos laborales: de la teoría a la práctica” en POZO, José Manuel (Coord.): *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia.*, Pamplona, T6 Ediciones, 2002. pp. 195-207

<sup>14</sup> BERGUERA, Iñaki: “Institutos...”, p. 198.

<sup>15</sup> “Concurso de institutos Laborales: Presentación” en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 153, 1954. p. 1

<sup>16</sup> FISAC, Miguel. “Instituto Laboral en Daimiel” en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 139, 1953. pp. 3-14.

<sup>17</sup> CALERO, Alfonso. “Miguel Fisac: La arquitectura es un trozo de aire humanizado” en *Añil*, nº 14, 1998. p.46.

<sup>18</sup> FULLAONDO, Juan Daniel. *Miguel Fisac*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972. p. 8.



influencias en la obra de Miguel Fisac que se pueden resumir en varios ejes: las arquitecturas hispano-árabe, japonesa, nórdica y popular.

Para la configuración del Instituto Laboral el arquitecto se enfrentó a una serie de elementos típicos de la arquitectura popular manchega como tejas, tapial, encalados, tinajas,... pero con un planteamiento totalmente distinto al habitual, consiguiendo despegarse de una interpretación trivial de lo popular y alcanzar el tono poético que caracterizó a sus obras siguientes. Durante los años cincuenta Fisac recurrió en diversas ocasiones a la arquitectura popular como principal material constructivo con la finalidad de evitar elevados costes económicos, pero encontrando unos elementos que le permitían desarrollar una estética acorde a sus tiempos. En Miguel Fisac la valoración de lo popular también se puede rastrear en sus planteamientos teóricos dispersos en varias obras publicadas en aquellos años donde analizó las posibilidades que proporcionaba la arquitectura popular:

La casita que se construye en un lugar sigue siempre no sólo ligada al paisaje por vínculos de clima, de color y de ambiente físico, sino también a otros morales, etnológicos, de idiosincrasia de los habitantes de la región... Esa idiosincrasia ha creado espontáneamente una Arquitectura popular —riquísima en España—; copiarla alegremente acarrea los tristes resultados que tan abundantemente conocemos, pero desconocerla u olvidarla es privarse de un gran medio<sup>19</sup>.



Fig. 1. Vista exterior del Instituto Laboral de Daimiel en la actualidad

El edificio se construyó en unos terrenos a las fueras de la localidad, después de superar cierta oposición que encontró por parte de las autoridades locales. Miguel Fisac se planteó como principal objetivo crear una serie de ambientes donde fuera posible realizar unas determinadas actividades. El programa propuesto para el Instituto de Daimiel estaba formado por cinco aulas con un despacho adjunto para el profesor y archivo de material pedagógico; un aula de dibujo; un taller de ajuste; otro de máquinas y un laboratorios de química; un salón de actos que a la vez se utilizó como sala de proyección; una biblioteca y un núcleo de dirección. A partir de esas necesidades se hizo un estudio de cada uno de los elementos del programa, su superficie, volumen, forma y orientación. En el análisis de cada uno de los elementos el arquitecto hizo especial hincapié en cuanto al estudio de la morfología en plantas, alzados, propiedades de iluminación, climáticas, aislamiento acústico e insonorización<sup>20</sup>.

Yo me dibujaba unos cartoncitos a escala 1:50 ó 1:100 y veía donde se colocaban las cosas, qué vínculos tenían unas con otras, y así iba resolviendo el edificio<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> FISAC, Miguel. "Las Tendencias Estéticas Actuales" en *Boletín de la D.G.A.*, nº 9, 1948. p. 9.

<sup>20</sup> FISAC, Miguel: "Instituto Laboral..." pp. 3-14.

<sup>21</sup> "Instituto Laboral de Daimiel" en *A&V Monografías: Miguel Fisac, Arquitectura Viva*, nº 101, 2003. p. 30.



Fig. 2. El Instituto Laboral en los años cincuenta  
(Fundación Miguel Fisac)

Posteriormente el arquitecto realizó la ordenación de los elementos distribuyendo el edificio en dos partes bien diferenciadas; por un lado un grupo de aulas unidas por una larga galería y por otro una zona compuesta por talleres. Ambas se unieron en el Salón de actos donde también se encontraba la zona de dirección. Alejados parcialmente del resto de dependencia se ubicó un gimnasio y un cobertizo que se unían al resto de la edificación a través de una galería porticada de pies derechos de madera abierta al exterior, dejando un espacio libre preparado para en el futuro poder instalar allí una pequeña capilla que nunca llegó a construirse. El diseño de este espacio planteaba muchas similitudes con la construida poco después en el Colegio Apostólico de Arcas Reales en Valladolid. En la capilla los muros laterales opacos tendían a unirse según se aproximaban a la zona del altar que se conjugaba con una elevación progresiva del suelo y techo hacia el presbiterio. El efecto dinámico de la planta de la iglesia se reforzaba aún más con una pequeña puerta lateral dejando atrás la entrada tradicional a los pies de la iglesia.

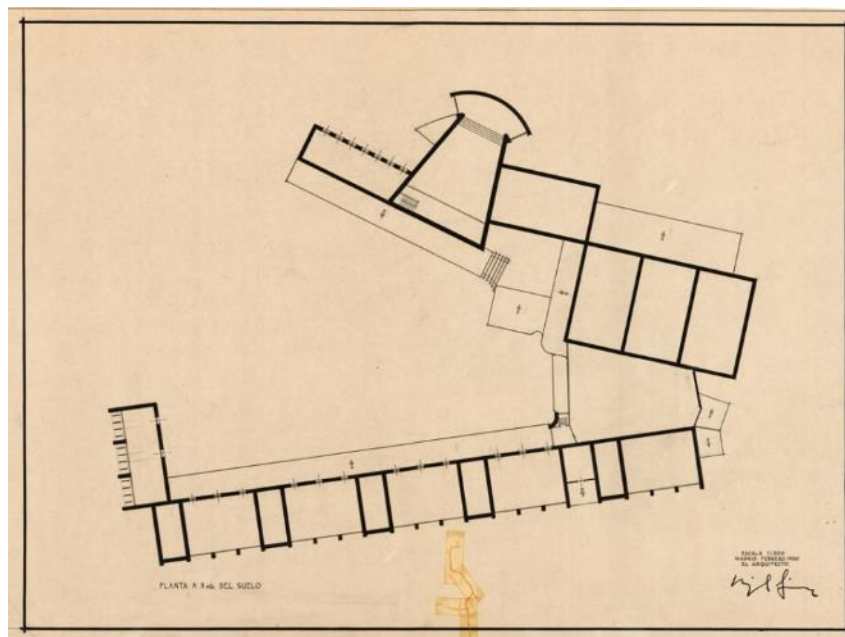


Fig. 3. Planta del edificio  
(Fundación Miguel Fisac)

Dentro de estos espacios individualizados destacó el salón de actos, en su configuración se tuvo en cuenta que sirviera a la vez como elemento de recepción y de enlace de las diferentes partes del edificio. Estas condicionantes provocaron algunos problemas funcionales, la cabina de proyección debía de situarse en un lugar que no perturbase la entrada del edificio y se producía una deformación en los visionados cinematográficos. Para corregir este defecto el paramento del salón donde se sitúa la pantalla de proyección se colocó de forma que era normal a la bisectriz que formaba el eje general de la sala con el eje de proyección, mejoraron todos los puntos de vista del salón<sup>22</sup>. Las cubiertas del salón se sustentaron con una serie de cerchas metálicas que marcaban el aspecto exterior en el edificio, y que permitían graduar la iluminación ocultándose tras un forro cuya sección se asemeja al perfil de las vigas-huesos que años más tarde realizó en hormigón<sup>23</sup>.



Fig. 4 Cubiertas del Salón de Actos

Las aulas del centro estaban perfectamente estudiadas en cuanto a cuestiones de iluminación, ya que contaban con unos amplios ventanales laterales abiertos al exterior para conseguir la mejor iluminación posible. Como protección frente al sol diseñó unos grandes paneles verticales de madera que giraban para conseguir regular y ocultar la luz. El techo destacaba por su silueta curva que sorprendiente al espectador y que buscaba conseguir una perfecta dispersión acústica del espacio y al mismo tiempo servía como soporte de unas lámparas fluorescentes que diseñó en 1949 y registró bajo el nombre de Blancanieves en 1956<sup>24</sup>. Los luminarios conseguían matizar de forma sencilla todo el espacio interior mediante la rítmica disposición de la luz cenita<sup>25</sup>. En uno de los lados menores de las aulas el arquitecto realizó pinturas murales basadas en composiciones geométricas que se inspiraban en paisajes de La Mancha vistos desde altura. Cada una de las pinturas murales fue ejecutada en una gama distinta de color con la finalidad de representar las cuatro estaciones, los alumnos no las visualizaban ya que se encontraban de espaldas a ellas con el fin de no distraer su atención.

<sup>22</sup> FISAC, Miguel: "Instituto Laboral..." pp. 3-14.

<sup>23</sup> "Instituto Laboral de Daimiel..." p. 33.

<sup>24</sup> Oficina Española de patentes y marcas. Modelo de utilidad nº 118812.

<sup>25</sup> La solución espacial del diseño de las aulas será repetida en futuros proyectos como el Colegio Apostólico de Arcas Reales o el Centro de Formación del Profesorado en Madrid.



Fig. 5. Aula del Instituto Laboral de Daimiel



Fig.6 Galería del Instituto Laboral

### La materia: lo popular como elemento de la modernidad

Copiar el arte popular o clásico español conduce al folklore o a la española. Extraer su esencia, saber sacar esos ingredientes de verdad, de modestia, de alegría, de belleza que tiene, sería encontrar el camino de una nueva Arquitectura y, en general, de un arte nuevo<sup>26</sup>.

Para la configuración del proyecto se enfrentó a un repertorio de elementos de la arquitectura manchega dotándoles de una nueva formulación y convirtiéndose en el material idóneo para adelantar múltiples soluciones y preocupaciones que encontramos en las futuras construcciones del arquitecto. En el Instituto de Daimiel se visibilizaron, aunque de forma muy básica, las siluetas de los huesos, el espacio dinámico religioso, la preocupación por el acabado los muros y el diseño de un modernísimo mobiliario, entre otros. Fisac dio una gran importancia al entorno para lograr la estética de su edificio, era muy crítico con algunos arquitectos del Movimiento Moderno por despreciar el lugar construían sus edificios. Las relaciones entre arquitectura y paisaje están muy presentes en este edificio a través de una serie de conexiones que intentaban armonizar los elementos de color, forma, e incluso materiales del edificio, por ello partió de una construcción de tapial típica de la zona, pero consiguió sacarle el máximo partido plástico, cambiándole el contenido y dotándole de mejores condiciones de habitabilidad e higiene.

Me molesta referirme a mi propia experiencia, pero no tengo más remedio que constatar que ha tenido que vivir en La Mancha los primeros años de mi vida y, después, alejarme de allí durante cuarenta años, para darme conscientemente cuenta de esa realidad estilística, aunque ya mucho antes hubiera captado de una forma más intuitiva – no en profundidad- los valores plásticos que contenía esta arquitectura popular manchega; por ejemplo, al redactar, en 1951, el proyecto para el Instituto Laboral de Daimiel<sup>27</sup>.

El encalado se convirtió en el remate estético del edificio, en los muros de tapial se muestran numerosas texturas y acabados que adelantan su preocupación por el acabado de los paramentos exteriores en muchas de sus obras a partir de los años setenta:

Las paredes interiores y exteriores de la casilla se enjalbegaban con cal en su doble misión higiénica y de consolidación de las superficies del tapial. La belleza de esa cal, unida a la preciosa textura que originaban las sucesivas capas blancas al tirársela, generalmente con un cacillo o sartenilla atados a la punta de una caña de tornasol, es la propia estética de un planteamiento programático y constructivo.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> FISAC, Miguel: "Estética...", pp. 13-14.

<sup>27</sup> FISAC, Miguel. *Arquitectura popular manchega*. Ciudad Real, Colegio de Arquitectos, 2005. p. 15

<sup>28</sup> FISAC, Miguel. *Arquitectura popular...* p.19



Fig.7 Detalle de los muros

La Mancha se convirtió en la verdadera protagonista del edificio como quedaba patente en el diseño del jardín central, que adquirió un gran protagonismo ya que servía de acceso al edificio al carecer el conjunto de la típica fachada principal y las distintas partes del conjunto se articulaban entorno a él. Miguel Fisac incorporó en la mayoría de sus edificios elementos relacionados con el agua. Se trataba de corrientes que circulaban y conectaban distintas partes de los edificios en la mayoría de los su construcciones de la década de los cincuenta. Era un recurso de influencia directa de la arquitectura hispano-árabe. En el caso del Instituto de Daimiel el origen del agua lo encontramos en una original fuente situada en el patio donde manaba el agua de la boca de un cántaro que sobresalía del muro de tapial y descargaba el caudal sobre una tinaja partida. Posteriormente el agua circulaba hasta un estanque que recordaba a las próximas riberas del Guadiana. A través de estos elementos Fisac trataba de evocar en sus edificios paisajes, poniendo en contacto directo la arquitectura con el lugar que la vio nacer.

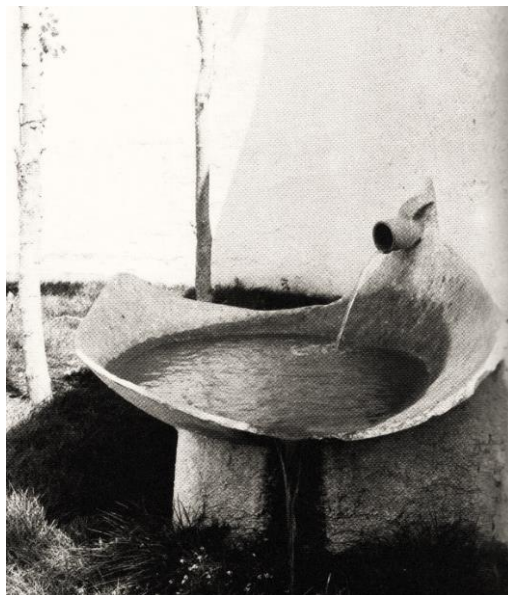


Fig. 8. Fuente  
(Fundación Miguel Fisac)

Uno de los aspectos donde más quedó patente la influencia nórdica del conjunto fue en el ejercicio de diseño de todos los elementos que formaban el edificio. El arquitecto los diseñaba y recurría para su elaboración a artesanos locales ante la inexistencia en el mercado español de muebles acordes con una estética moderna, creando soluciones ingeniosas como la barandilla de la escalera de acceso al torreón que servía como conducto que canalizaba el agua del aljibe. Uno de los elementos más llamativo del conjunto fue la utilización de una técnica novedosa para el tratamiento de la madera que él denominó como “desalburizada”. Fisac utilizó madera de pino tratada con cal para resaltar la veta y posteriormente rascarla con un cepillo de púas metálicas para eliminar la cal. El mobiliario constaba de diversas piezas como mesas, estanterías, sillas,... todas ellas con un sobrio diseño de influencia nórdica<sup>29</sup>. En el Instituto Laboral de Daimiel podemos ver como las novedades arquitectónicas que se empezaron a implantar en España tuvieron un reflejo directo en el diseño del mobiliario<sup>30</sup>. En los pequeños matices del edificio se puede observar un intenso sabor nórdico en el sencillo diseño formado a base de las sencillas curvas como en los picaportes o en los bordes de las puertas. El instituto laboral de Daimiel es deudor del momento de su planificación y tiene importantes influencias de Jacobsen y de la fábrica de sazonar arenques en la isla de Sjaellands que Fisac conoció en su viaje europeo de 1949<sup>31</sup>.



Fig. 9 Puerta

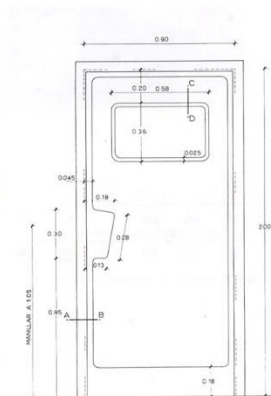


Fig. 10 Ventanales

El edificio fue fríamente acogido por parte de la población local, surgieron bastantes críticas ya que se esperaba una arquitectura de un corte monumentalista como era costumbre en la época. Pero, a pesar de esas pequeñas reticencias locales, Miguel Fisac con la construcción de este edificio se convirtió de este modo en un referente para la arquitectura educativa española. Varias décadas después debido al crecimiento del número de alumnos en la localidad se construyó un nuevo edificio derribando algunas dependencias del conjunto sin tener ninguna sensibilidad con el diseño de Miguel Fisac. El resto del edificio con el paso del tiempo quedó inutilizado por parte de la institución educativa. Esta situación generó que se llegara a una situación de completo abandono y casi de ruina en los inicios de la década de los noventa. Es entonces cuando el Ayuntamiento de Daimiel decidió poner fin a este panorama e inició un proceso de rehabilitación total del edificio, que fue de gran dificultad técnica en algunas ocasiones como en el caso de la recuperación de las cubiertas de las aulas. En el año 1996 volvió a abrir sus puertas las dependencias que quedaban en pie del Instituto Laboral albergando en su interior las oficinas del Parque Nacional de las Tablas de Daimiel y el Centro de Interpretación del Agua y de los Humedales Manchegos que tiene entre sus objetivos principales poner en valor el recurso agua, aunque lo más paradójico fue la imposibilidad de recuperar el cauce de agua que protagonizaba el patio central.

<sup>29</sup> AGUILO ALONSO, María Paz. “Acerca del diseño: Miguel Fisac y el mobiliario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas” en *X Jornadas de Arte El arte español del siglo XX*. Su perspectiva al final del milenio, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 82.

<sup>30</sup> CARUANA MOYANO, Sonsoles. “La fortuna del mueble español en el mercado de arte como reflejo de su valoración social en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, N° 1, 2011, pp. 197-228.

<sup>31</sup> CABAÑAS GALAN, María de las Nieves. *Convento dominico de Miguel Fisac en Madrid. El acento de los objetos*. (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Madrid, 2014, p. 381

## Bibliografía:

AGUILO ALONSO, María Paz. "Acerca del diseño: Miguel Fisac y el mobiliario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas" en *X Jornadas de Arte El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001. págs. 69-88

BERGUERA, Iñaki. "Institutos laborales: de la teoría a la práctica" en POZO, José Manuel (Coord.): *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia.*, Pamplona, T6 Ediciones, 2002. pp. 195-207

CABAÑAS GALAN, María de las Nieves. *Convento dominico de Miguel Fisac en Madrid. El acento de los objetos.* (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Madrid, 2014

CALERO, Alfonso. "Miguel Fisac: La arquitectura es un trozo de aire humanizado" en *Añil*, nº 14, 1998. pp. 42-46.

CAPITEL, Antón. *Arquitectura española años 50-años 80.* Madrid, Dirección General de arquitectura, 1986.

CARUANA MOYANO, Sonsoles. "La fortuna del mueble español en el mercado de arte como reflejo de su valoración social en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Nº 1, 2011, pp. 197-228.

DUNKEL, William. "Concurso de institutos laborales: Acta del fallo del jurado" en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 153, 1954. pp. 4-6.

ESTEBAN MALUENDA, Ana. "Tradicón versus tecnología. Un debate tibio en las revistas españolas" en POZO, José Manuel y TRUEBA, Ignasi (Coords.). *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, Pamplona, T6 Ediciones, 2002. pp. 97-106.

FISAC, Miguel. "Lo clásico y lo español" en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 78. 1948. pp. 197-198.

FISAC, Miguel. "Las Tendencias Estéticas Actuales" en *Boletín de la D.G.A.*, nº 9, 1948. pp. 21-25.

FISAC, Miguel. "Estética de la Arquitectura" en *Boletín de la D.G.A.* nº11, 1949. pp. 13-14.

FISAC, Miguel: "Instituto Laboral en Daimiel" en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 139, 1953. pp. 3-14.

FISAC, Miguel. *Arquitectura popular manchega.* Ciudad Real, Colegio de Arquitectos, 2005.

FULLAONDO, Juan Daniel. *Miguel Fisac*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972.

GRIJALBA BENGOTXEA, Alberto. "Del campo a la ciudad. Los frenéticos cincuenta" en POZO, José Manuel y TRUEBA, Ignasi (Coords.). *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana.* Pamplona, T6 Ediciones, 2002. pp. 107-113.

"Instituto Laboral de Daimiel" en *A&V Monografías: Miguel Fisac*, nº 101, 2003. pp. 30-33.

SAMBRICIO, Carlos. "De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta" en *Ra. Revista de arquitectura*, Nº 4. 2000. pp. 75-90.

SOLANA SUAREZ, Enrique. "Granada, 1953. El manifiesto de la Alhambra" en *Revista de Edificación RE*, Nº 17. 1994. pp. 71-73.

URRUTIA, Ángel. *Historia de la arquitectura española.* Madrid: Cátedra, 1997.

VALCÁRCEL, Carlos María. "Concurso de institutos Laborales: Presentación" en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 153, 1954. p.1.

## Biografía:

Doctor por la Universidad de Castilla-La Mancha (2009) y profesor del Departamento de Historia del Arte. Sus principales líneas de investigación y publicaciones están relacionadas con el arte español durante la Guerra Civil Española y la Dictadura Franquista. También ha sido comisariado en varias exposiciones temporales.

## La casa Sobrino en Ondarreta de Javier Carvajal, en el inicio de una tendencia en la arquitectura residencial española.

**Díaz-Pines Mateo, Fernando**

Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valladolid, España

**Blanco Martín, Javier**

Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valladolid, España

### Resumen

La casa Sobrino en Ondarreta (1971) de Javier Carvajal Ferrer, estuvo considerada como una de las obras de obligada cita en la arquitectura contemporánea de la ciudad de San Sebastián. En el acta de defunción (derribada en 2008) pesa que no estuviera registrada en el Archivo de la Arquitectura Ibérica del Siglo XX, según Iñaki Bergera. En un manifiesto, Ekain Jiménez y varios arquitectos más señalan que: *“Esta obra es, seguramente, el único ejercicio de «caserío» contemporáneo, desmaterializado y llevado a la ciudad que teníamos en el País Vasco. Masivo, negro y potente desde la lejanía del Paseo Nuevo; frágil, leve y artesanal en la distancia corta”*. La intención va más allá de una cuestión de depuración formal del caserío tradicional. Responde a “la forma icónica del arquetipo de la casa” como imagen simbólica de hogar.

Se trata de una obra realizada en la madurez, pero muy distinta de los planteamientos de otras obras suyas próximas en el tiempo, como su propia residencia en Somosaguas, de marcada impronta brutalista y desarrollo organicista tanto volumétrica como espacialmente. La casa Sobrino supone un contrapunto en su contención expresiva, pues el conjunto se configura con un volumen único y reconocible en su forma, flota sobre un zócalo. A la vez se desmaterializan sus caras por una celosía continua de largueros verticales de madera. Así muestra un ambiguo juego formulado con una liviana galería perimetral que envuelve equidistante el cerramiento masivo de ladrillo oscuro, que queda en un segundo plano. El interés radica en que, a diferencia de casas contemporáneas con cubiertas a dos aguas, ésta se singulariza en cierto modo respecto de una imagen ligada a lo vernáculo. La prominente cubierta se ciñe con precisión a la celosía de madera perimetral, de tal modo que se genera el poliedro puro del arquetipo, cuya intencionalidad quedó reflejada en el croquis, aparece flotante y autónomo en el entorno. El volumen aparente tiene una relación anchura-altura muy alejada de las casas tradicionales, es más ancha que alta, aunque lejos de asemejarse material y conceptualmente a la casa Vanna de Robert Venturi para su madre presenta una proporción similar.

Carvajal siguió con atención las lecciones de Louis Kahn, y ante la obstinación imperante por lo funcional se aplicó la máxima: *“Es cierto que la función genera la forma, pero no es menos cierto que la forma puede engendrar la función”*. Quizás sea en la casa Sobrino, dentro de su obra residencial, en la que mejor ejemplificó esta idea, en la cual una forma previamente definida recoge un programa complejo.

En el contexto de la época, respecto de sus coetáneos como De la Sota y Sáenz de Oiza, la casa Sobrino dista de ser equiparable en términos formales y quizás se deba entender que no es solo “una casa con forma de casa” sino que representa una aproximación a “la forma icónica de la casa”. Apareció en el inicio de una tendencia en la arquitectura española, de lo que dieron cuenta obras de los más importantes arquitectos.

**Palabras clave:** Casa, Sobrino, Arquetipo, Icónico, Carvajal





Imagen de la casa (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

*“Terreno vacío..., una superficie en la que, en la forma de simples marcas y con una uniformidad aterradora, se condensan los hechos y sus secuencias, el pensamiento y sus herramientas, la historia y sus versiones, los lenguajes y sus códigos.”*<sup>1</sup> Aunque Tuñón y Mansilla se referían en este texto a aquel dibujo trazado por Le Corbusier al ver, por vez primera, el lugar de Chandigarh y bajo el que dejó escrito: *“le terrain était vide...”*, esa sensación aterradora conviene acaso más a la disolución de los hechos y sus secuencias en el vacío que dejó la donostiarra casa Sobrino de Javier Carvajal tras su derribo.

No hay peor vacío que aquel que deja la ausencia de algo muy valioso. En este caso lo aterrador es precisamente esa demolición que lleva a la ausencia de esta obra hermosa, una demolición atropellada, con un apresuramiento tal vez resultado de la proximidad de la catalogación de la casa que hubiera impedido su derribo y dificultado intereses especulativos tras una triste historia de desencuentros entre la administración y los nuevos propietarios. Apenas algunos plenos municipales más, como narra la noticia periodística<sup>2</sup>, y la casa se hubiera salvado. Hoy, ocho años después del derribo, el terreno sigue vacío, no había pues tanta prisa por otros motivos.

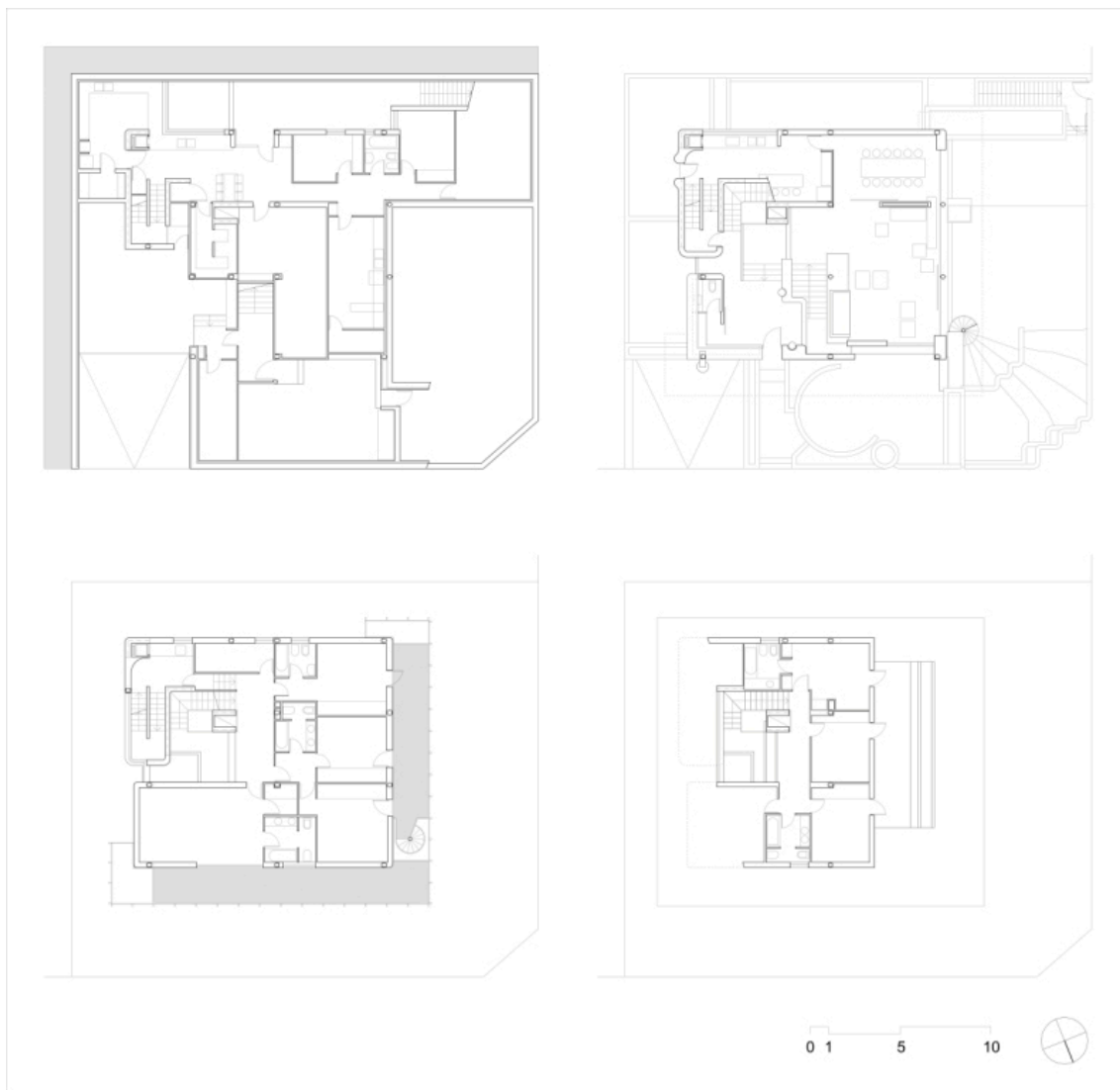
Carvajal proyecta dos “casas Sobrino”, que se construyen respectivamente en Aravaca<sup>3</sup> (Madrid, 1964) y en San Sebastián (1971), en un lugar privilegiado frente a la playa de Ondarreta. Al parecer, una y otra no comparten la misma propiedad, aunque pudieran concurrir lazos familiares entre ambas<sup>4</sup>. Mientras que la primera se expresa en los términos formales y compositivos más homogéneos del arquitecto, la segunda obedece a una configuración que busca una adecuación territorial, antropológica -más que estrictamente climática-, convirtiendo la forma icónica de la casa en una de las principales ideas del proyecto. De aquí nuestra elección de la Casa Sobrino como objeto de estudio, motivada por nuestra investigación continuada sobre la forma icónica del arquetipo de la casa como idea de proyecto y la manera en la que se ha entendido en la modernidad y en la contemporaneidad<sup>5</sup>. En efecto, en los años sesenta del siglo XX, va consolidándose un acercamiento hacia las formas proscritas por la primera modernidad. La casa Sobrino de Javier Carvajal Ferrer es de hecho una de esas apuestas decididas por una forma reconocible, la forma icónica del arquetipo de la casa, lo que Javier Maderuelo denominaría «casita»<sup>6</sup>, o el arquitecto americano Andrew Geller *Monopoly House*<sup>7</sup>, dada la literalidad de la forma icónica. El uso de la herramienta de la abstracción para la representación volumétrica de la iconicidad de la casa, comenzó a resultar conveniente para los arquitectos desde mediados de los años sesenta, al pretender sintetizar formas complejas. Conviene recordar el esquema “elementos masa” (1967) que elaborara Christian Norberg-Schulz<sup>8</sup>, quien incardinó este poliedro de siete lados como un arquetipo en el conjunto de las formas puras utilizadas desde la antigüedad sin asignarle un uso específico: casa, templo u otro, sino que lo trató como un “elemento-masa” abstracto. En el arquetipo lo ciertamente superfluo es el detalle, de ahí que lo incluyera en su análisis como una forma exacta y perteneciente, por sí misma, al conjunto de las formas elementales y pregnantes de la arquitectura. La casa Sobrino nace en efecto con una imagen buscada ya en la primera propuesta proyectual y se mantendrá, depurándose, hasta el final, mejorando y sustanciándose con la significativa diferencia de dimensiones entre el primer programa y el que de hecho se ejecutó. Una imagen no destilada en una mera forma de casa a dos aguas sino en la figuración abstracta de dicha forma en una obra desarrollada en una etapa de plenitud profesional e intelectual como arquitecto y como profesor. La casa Sobrino donostiarra es en sí una doble singularidad, tanto dentro de la obra del propio autor y como también dentro de la historia de la modernidad española, convirtiéndose al tiempo en una precursora del uso de la forma icónica de la casa como idea de proyecto en la contemporaneidad.



Plantas del proyecto de 1970 (Dibujo L. Pahino)

Al principio de los años 70, cuando proyecta la casa Sobrino, Javier Carvajal se encuentra en un momento álgido de su carrera profesional tras una década de los 60 verdaderamente fecunda y sin que nada haga presagiar los quince años de ostracismo que le esperaban desde 1975, como narraría con amargura en su última lección académica<sup>9</sup>. Egresado en el 53, ya a partir del 54 lleva a cabo el hermoso edificio de viviendas en la Plaza de Cristo Rey de Madrid y en el 55 gana la Pensión para la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde reside hasta 1957. Vuelto a Madrid, continúa la labor docente que había iniciado ya en el 54 y en 1965 gana por oposición una Cátedra de Proyectos. Los primeros diecisiete años de obra presentan ya un historial admirable, en solitario o en colaboración con otros

compañeros, como Rafael García de Castro, Francesc Bassó o José María García de Paredes. Es importante resaltar que ya ha hecho su periplo americano, al que le lleva ganar en 1963 el concurso para el Pabellón Español en la Feria de Nueva York, obra con un gran éxito de crítica en EEUU aunque poco comprendida entonces en su patria. Con el Pabellón Español se inicia un giro en su carrera, un proceso de revisión que puede tener a la Torre de Valencia como cumbre, uno de los hitos de su carrera profesional, un año antes del primer proyecto de la casa Sobrino. La experiencia americana, más que abrir nuevos caminos formales –que también- dota de mayor libertad y de naturalidad a la manera de proyectar de Carvajal. Basta un acercamiento somero a su obra a través de la bibliografía existente para sentirse en la necesidad de reivindicar una monografía crítica, más estructurada y completa de su obra, estableciendo pesquisas e investigaciones que la relacionen no solo con lo conocido y evidente: Le Corbusier, Mies, Aalto, Niemeyer o Wright y, más tarde, con Eisenman, Meier, Botta o Ando, a los que conoció personalmente, sino las conexiones –si las hubo- personales o intelectuales con, por ejemplo, arquitectos contemporáneos como Paul Rudolph, Denys Lasdun o no tan contemporáneos como Carlo Scarpa o Edwyn Lutyens o con otros experimentos plásticos contemporáneos como los de Pablo Palazuelo .



Plantas del proyecto de 1971 (Dibujo L. Pahino)

Tras esta breve semblanza<sup>10</sup> del momento biográfico en el que Carvajal inicia el proyecto de la casa Sobrino, examinemos las características de la serie principal de viviendas unifamiliares que la precedieron: casa Sobrino en Aravaca (1964), casa Carvajal y casa Valdecasas en Somosaguas (Madrid, 1966), siendo estas dos últimas paradigmáticas. La Casa Biddle en Sotogrande (Cádiz, 1966) se situaría como un caso particular dentro del grupo principal, bien que dominada su composición por una cuadrícula de pilares y una fábrica enfoscada en blanco más acorde con la latitud geográfica. Por su parte, la casa Hartmann en La Font del Lleó (Barcelona) (1969) es un caso algo distinto de las anteriores, con su potente fábrica de ladrillo y su configuración en altura, derivada de la fuerte pendiente en la que se

asienta, aunque contribuye también a la caracterización de la serie, caracterización que se mantendrá en las viviendas posteriores en los 70 y los 80 incluso a través de los cambios estilísticos a la entrada del PostModern. En primer lugar nos encontramos una manera de hacer, no achacable estrictamente a la oportunidad que da disponer de un terreno amplio, cual es la predilección por proponer una casa extensiva, desarrollada en poca altura. Se puede observar, en ese sentido, una voluntad determinada, un gusto por trabajar una topografía interior en lugar de producir arquitecturas en pabellón rodeadas de jardín. Es una forma específica de incorporación al paisaje, como señala Urrutia<sup>11</sup>, siguiendo series de plataformas, fragmentación de volúmenes y disolución de límites, enraizada en los estudios para dos casas de campo de hormigón y de ladrillo de Mies de 1923 y pasada la llamada revisión orgánica con la incorporación de mecanismos compositivos de Wright o Neutra, después de entender (aún en un país con deficiencias tecnológicas sensibles) los nuevos incentivos tecnológicos<sup>12</sup>. Para ello, la opción estructural preferente pasará por el uso de pantallas de hormigón, que permiten con facilidad continuidades y deslizamientos compositivos y los ajustes del relieve interior. De aquí que, en segundo lugar, aparezca como esencial el uso preferente que Carvajal hace del hormigón visto (salvo, como ya se ha dicho, en las casas Biddle y Hartmann) situándose en lo formal junto a Rudolph o Lasdun en un elegante y manierista brutalismo final. Julio Cano Lasso escribe en 1974 un artículo en la revista Nueva Forma<sup>13</sup> que revisa en 1990. Poco mayor que Carvajal, Cano Lasso, arquitecto de una especial sensibilidad y gran conocimiento de la obra de su compañero, da algunas claves importantes sobre la misma al hacer especial hincapié en el trabajo en detalle que Carvajal hacía en sus proyectos, su asidua vigilancia en obra y su conocimiento de la tecnología de la construcción, que posibilitaban una arquitectura *“con una extraordinaria perfección formal a nivel de ejecución y diseño”*, una arquitectura *“afirmativa y segura, donde no parece asomarse en ninguna ocasión la perplejidad, el titubeo, la duda o la ironía”* conseguida a través de una *“facilidad aparente”* sin que la *“cuidada atención dirigida a la elaboración de las formas [se haga] a costa de otros sacrificios o abandonos, y que igual atención se presta al estudio y desarrollo de los programas, a la tecnología del proyecto y la eficacia funcional”*. Cano Lasso da así cuenta de la metodología de trabajo de Carvajal. *“El duro aplomo del áspero hormigón visto [utilizado] en quebrados planos de variada e innegable expresividad plástica”*, señala Urrutia<sup>14</sup>, da lugar a los *“prismas emparedados entre planos característicos e invariantes en Carvajal”*, todo lo cual, sumado a la característica *“inexistencia de la cubierta inclinada”* en la que las chimeneas prismáticas son los *“únicos elementos de contrapunto en el discurso volumétrico apaisado”*, lleva a transformar la casa en una suerte de *“fortaleza domesticada”*, la madriguera que Carlos Saura buscaba para su película en 1969, que describe –refiriéndose a la Casa Carvajal- como *“una estructura a modo de un ‘bunker’ de la guerra europea”* en la que la *“sensación de frialdad que se sentía en el exterior, desaparecía cuando uno se encontraba dentro de la casa. Allí todo era más cálido.”*<sup>15</sup> De estas acumulaciones armónicas de volúmenes de hormigón, preferiblemente trabajadas en poca altura y extensivamente, Cano Lasso hace una observación brillante y certera, entreverando una duda crítica en su admiración por la obra de la casa del arquitecto: *“La constante de una retórica monumental, más o menos perceptible en toda la obra de Carvajal, se hace más notoria en sus viviendas unifamiliares, quizá por tratarse de un tema que requiere, en mi opinión, otro tratamiento”*<sup>16</sup>. Con ello llegaríamos a la última de las claves de esta serie de obras, esta vez de la mano de Juan Daniel Fullaondo, quien detecta que en el fondo de esa retórica monumental se encuentra una vocación de trascendencia que se hace explícita en el espesor laberíntico del trasdós y cuya expresión física se traduce en la elusión de una *“fenestración como diagrama traslúcido superpuesto al muro”*<sup>17</sup>. Es decir, la pulsión monumental de Carvajal trataría de llevar al límite del arte su arquitectura para hacerla trascendente a la manera loosiana<sup>18</sup>, acercando la casa al monumento funerario o el monumento conmemorativo mediante la ocultación de la fenestración o, dicho de otro modo, no haciendo de la fenestración una parte fundamental de la composición en alzado. Un ejemplo claro es la Casa Hartmann y su paralelo -como el propio Carvajal declara en su monografía- con el monumento a Rosa Luxemburgo de Mies<sup>19</sup>.

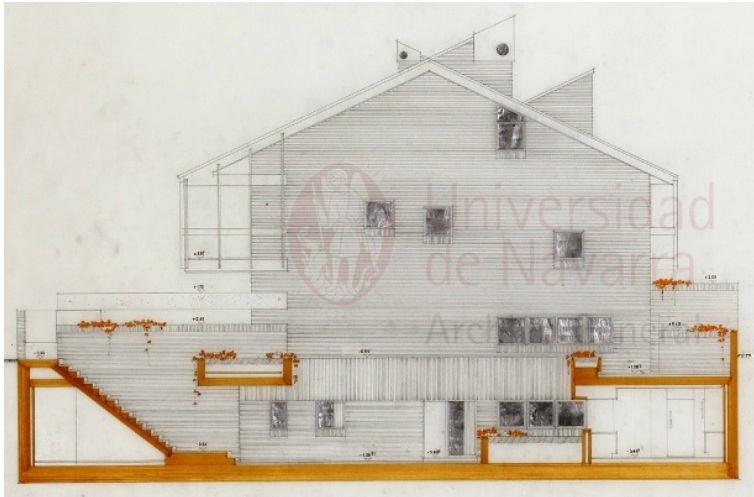
Veamos ahora como Carvajal traslada este campo de experiencias a un solar en el que las condiciones elegibles, tamaño y contexto y las deseables no coinciden, cómo el arquitecto será capaz de producir una variación de la serie mediante una medida y reflexiva repetición de mecanismos, haciendo buena la máxima kahniana: *“Es cierto que la función genera la forma, pero no es menos cierto que la forma puede engendrar la función”*, manifestando tal vez la irrelevancia de la forma final cuando, como en este caso, no es tanto el arquitecto cuanto el contexto el que impone o alienta la forma.

La documentación examinada, muy completa<sup>20</sup>, la componen dos proyectos sucesivos consignados en fechas distintas: noviembre de 1970 y diciembre de 1971, aunque hay planos, que suponemos de obra, de 1972, que sería el año de terminación, siendo el proyecto de derribo de la casa preexistente de enero del 71. Sorprende la precisa y exhaustiva definición del proyecto en la documentación gráfica si se atiende a los estándares de la época para un proyecto de vivienda. Este rigor se hace patente desde el propio levantamiento de la Villa Ondar-Etxe, que ocupaba entonces la parcela en la zona de Miramar-Ondarreta del Antiguo, una construcción convencional de carácter pintoresco, si ningún interés particular, de finales del s. XIX o principios del XX, de planta cuadrada, dos alturas y bajo-cubierta y sótano, de cuyo cuerpo principal sobresalían dos porches, uno de entrada frente a la calle Infanta Cristina y una veranda al frente de los jardines y la playa. Su esquema de implantación, dado el tamaño y posición de la parcela, se mantendrá en cierto sentido en el proyecto de Carvajal.



Sección por escaleras principales (1970) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

El solar de esquina entre la avenida Satrústegui y la calle Infanta Cristina, es un rectángulo (25,55 x 21,65 m), cuyo borde largo enfrenta la playa con orientación nor-noreste, con un pequeño chaflán de esquina. Las parcelas colindantes se encontraban ya ocupadas con edificaciones seguramente coetáneas de la original Ondar-Etxe, una vivienda regionalista en el lateral y una edificación clasicista afrancesada de algo más porte en la trasera. El tamaño del solar –poco menos de 550 m<sup>2</sup>– es ya una novedad y representa la primera singularidad en la obra de vivienda unifamiliar de Carvajal, enfrentado en todo caso, con un programa amplio (hasta doce dormitorios inicialmente) que representa sin duda el principal motivo por el que el viejo inmueble resultaba insuficiente o inapropiado.



Alzado sección por patio trasero (1971) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

No conocemos los extremos por los que el primer proyecto da lugar al segundo. En alguna pesquisa posterior podríamos encontrar alguien cercano a los participantes que nos los indicase. Un cambio de esta índole a iniciativa del arquitecto no resulta probable, lo son más las causas habituales: un programa de máximos por parte del cliente que luego se enfrenta al presupuesto real o un problema de exceso de cabida por edificabilidad o superación de la altura máxima posible... a los efectos del presente análisis quizás no resulta relevante. Lo cierto, es que en el plazo de un año el proyecto, se ajusta a una reducción de programa y, realmente, el proyecto final gana en coherencia con respecto al primero, dando lugar a una obra formidable.

Entre uno y otro proyecto, solo una de las plantas no cambia en absoluto. La planta de ingreso del proyecto del 70 se mantiene incólume, sin un ajuste, en el proyecto del 71, lo cual da la pauta a seguir en el cambio. En efecto, se trata de una planta muy depurada desde el principio, funcional, compositiva y,

sobre todo, estructuralmente, es decir, Carvajal ha resuelto ya decididamente las contradicciones más significativas entre lo que ocurre bajo rasante y lo que debe ocurrir por encima de ella, una planta que se convierte en un verdadero intercambiador entre el caserío moderno que va a sostener y el suelo, que ha convertido en primer material de construcción activándolo topográficamente.



Sección por la triple altura (1971) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Si la nueva casa se sitúa en la parcela de manera semejante a la existente, en seguida se percibe el nuevo enfoque: al contrario que en la villa Ondar-Etxe a la casa Sobrino se entra directamente desde la avenida Satrústegui, a través de una plataforma elevada tras tres escalones, haciendo que la valla frontal se pliegue en un gran cilindro, y el salón principal se vuelca a un patio jardín que se rehúnde en el borde de la calle Infanta Cristina, de tal modo que, aunque la pieza principal se dote de más altura, se asegure su privacidad con respecto a la calle mejorando su orientación a poniente. La rampa del garaje se acorta pero se mantiene en la misma posición.

Aparece aquí el primer invariante del método proyectual de Carvajal, el trabajo con la topografía interior. La planta baja literalmente reposa, flota, sobre un terreno magmático, podría decirse que Carvajal lleva al suelo al punto de ebullición. En torno y bajo la planta de ingreso, el terreno se ha convertido en un fluido plástico que, tanto permite la sección variable de la planta de ingreso como los distintos niveles de relación de la rasante tanto con la planta de ingreso como con la de subsuelo. Esta última se convierte en realidad en un basamento –una suerte de podio- enterrado, sobre la que se alza el desarrollo -la columna achatada en la que se convierte la planta de acceso- para dar lugar al elemento más visible, la coronación, que será, como luego veremos, finalmente el cuerpo flotante del oscuro caserío moderno.



Sección por la doble altura (1970) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Entre el primer proyecto y el segundo, el sótano y su contorno sufren ajustes de carácter funcional: en la segunda versión se reajustan cuartos de lavado y plancha, almacenes e instalaciones, desaparecen unos ambiciosos vestuarios de playa y aparecen mejor dimensionados los dormitorios del servicio (alguno de ellos migrado de la planta primera), pero los elementos principales, como son garaje, cocina, cuarto de juegos de niños y, sobre todo, los sistemas de acceso vertical, además de todo el juego de plataformas y jardineras perimetrales, permanece prácticamente igual.

En las dos plantas a las que nos hemos referido, la estructura persiste. La documentación de ambos proyectos define exhaustivamente el sistema estructural, que en esta casa Sobrino combina la estructura metálica en pilares y forjados mediante losas aligeradas: "forjado cruzado tipo 'dolmen'". La coherencia planimétrica se consigue a través de una argucia estructural, algunos pilares que nacen en sótano no continúan a partir de planta baja y nuevos pilares nacen en esta. El punto más conflictivo se resuelve haciendo nacer el pilar de la esquina izquierda del frente de la casa sobre una potente viga metálica que ejerce como dintel de la puerta del garaje. El artificio se lleva al extremo llevándose el plano de la puerta de acceso y la ventana de la fisura horizontal que ilumina el vestíbulo y el aseo de planta en profundidad hacia el interior de la planta, haciendo ver que es la valla que corre sobre la entrada del garaje la que entra bajo la casa y que esta se apoya sobre este muro mediante una aparente viga, en realidad una mensulita de cuya cabeza pende un globo de iluminación que surge del pilar sobre la que se apoya realmente. Es decir confiere la tranquilidad del soporte a una suerte de viga pared en lugar de a una carga puntual sobre una barra. Esa esquina de la casa concentra una explicación jeroglífica de la mayor parte de los artificios formales del exterior de la casa, como veremos más adelante. La resolución de la estructura se determina finalmente en el cuarto trasero interior de la planta, en el que se concentran los elementos ligados a la verticalidad: escaleras, montaplatos, alturas libres e instalaciones. Aquí, el perímetro del cuadrado ligeramente achatado de la planta se desborda, se deshoja y se dobla en esta esquina interior, resolviéndose mediante el siguiente invariante: un ajustado sistema de pantallas de hormigón, algunas de ellas poco más que un pilar apantallado o -de dos en dos- grandes pilares huecos, que permiten dar continuidad a las líneas de estructura de lo que en su origen compositivo vendría a ser una retícula tripartita en las dos direcciones. Así el elemento estructural que confiere mayor rigidez se hace cargo de los deslizamientos y en su conjunto se convierte en un comodín a la hora de graduar las alturas de los planos adyacentes, permitiendo asociar el flanco derecho con la crujía frontal o con la trasera.



Esquina izquierda de la fachada principal (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Las dos plantas inferiores, que contienen el programa diurno, acogen, como vemos, un sistema topográfico de gran densidad. Como comenta Blanco Lecroisey, "[Carvajal] *Toca el dibujo de tal forma, que sale el relieve. No es broma; pone cotas hasta en el agua. Y cuando lees el trabajo, resulta que no es plano, sino el espacio*<sup>27n</sup>. Si separamos esta parte del volumen de la casa, aunque constreñido por el perímetro de la parcela y por el de la planta de acceso, encontramos contenidos aquellos prismas emparedados entre planos característicos, el tercer invariante, dando lugar aquí, también, a la madriguera de Saura o a la fortaleza domesticada, al decir de Urrutia, dentro de una suerte de *Raumplan* loosiano,

dominado por el eficaz juego de escaleras y dobles (o triples) alturas que enhebran las plantas con el cuarto trasero interior actuando como pivote.

En las dos plantas inferiores el cambio de un proyecto al otro, como venimos observando, apenas supone diferencia de superficie construida, hay más ajustes y simplificaciones en sótano que verdaderos cambios. Es en las superiores, en las plantas de noche, donde se va a producir el cambio fundamental: de once dormitorios pasaremos a nueve, con lo que la planta segunda del proyecto del 70 desaparece. Felizmente, se diría, pues esto va a dar lugar a los cambios fundamentales, cualitativos, que producirán tanto la hermosa imagen final como una planta primera muy depurada en su trazado.

En efecto, la necesidad de reducir el programa obliga a optimizar las plantas primera y bajo-cubierta, compactándolas para obtener más habitaciones, eliminando un pasillo en la planta primera y una escalera que abandonaba el cuarto trasero dominado por los accesos verticales. La solución final de planta primera la dota de un dormitorio más y equilibra las proporciones de habitaciones y cuartos de baño -ordenando estos en una banda vertical- y obteniendo igualmente un dormitorio más en la planta bajo-cubierta. La solución dota además de independencia a la terraza del dormitorio principal, haciéndola privativa de este mediante la escalera de caracol que sube del patio-jardín del salón.

Paradójicamente, al perder una planta, tanto el volumen final como los alzados llegan a una definición más rotunda. Si la imagen del proyecto del 70 era la de una vivienda que denotaba intenciones y conocimiento y se producía con una elegancia evidente, no dejaba de tener un cierto aire de convencionalidad. La reducción en altura permite la aparición de la forma icónica de casa, la imagen arquétipica, en este caso de proporción vernácula. Con ello, se cumple otra de las características de la obra de Carvajal, ese tono de retórica monumental, al colocar ese volumen del caserío abstracto flotando casi ingravido sobre el podio preparado a tal efecto por las plantas sótano y primera. En 1962, premonitoriamente, Carvajal, con aire de manifiesto, escribía: "*Que los hipócritas sigan pidiendo el folklore, de confusos cortijos, del caserío falso*"<sup>22</sup>: la gran caja de siete lados, de carácter vernáculo pero no pintoresco, aparece aquí mediante la terraza –en realidad un gran telar colgado del alero- en una forma envolvente que presenta una proporción más ancha que alta, acorde a la de los caseríos tradicionales de la zona, configurando el volumen con la cumbrera en el sentido más corto, declarando la intención de posicionar el hastial al frente, mirando al mar, a la playa y a la avenida de Satrústegui. Ya Luis Peña Ganchegui en algunos proyectos residenciales como el de la casa Imanolena (1964), tanto en la propuesta llevada a cabo como en los primeros y muy diferentes esbozos de ella, trabaja con esta proporción en la que domina el ancho sobre el alto.

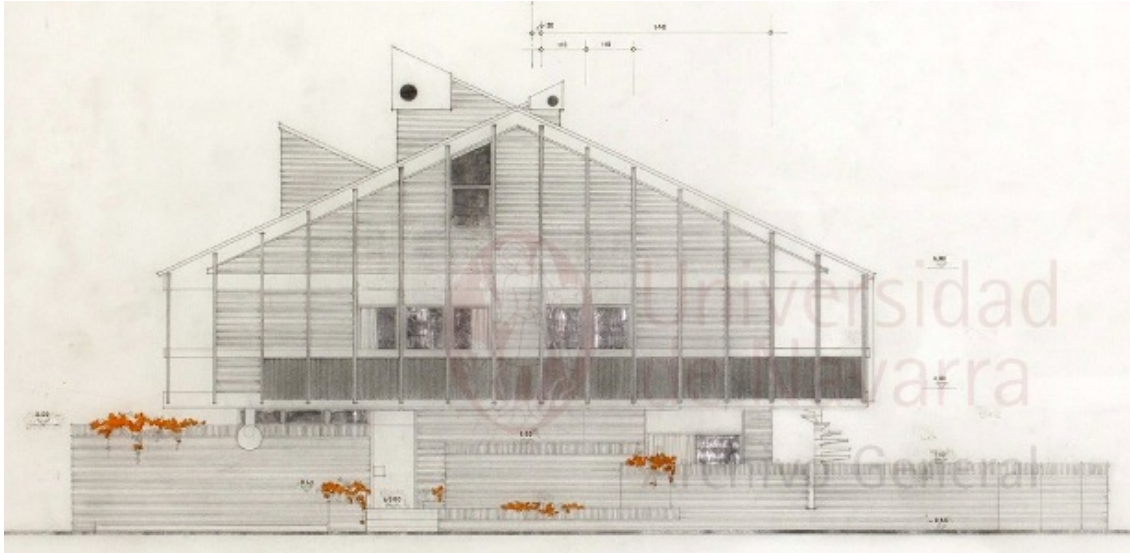


Alzado frontal (1970) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Algo que hasta ahora había sido para Carvajal característico, la inexistencia de la cubierta inclinada, se trastoca aquí, configurando con gran intensidad la imagen urbana de la *casa Sobrino* mediante un solemne hastial configurado mediante una celosía muy abierta de madera, formada por tubos de acero revestidos de madera y anclados con pletinas a los forjados de cubierta y planta primera, envolviendo como una jaula el edificio masivo, dejando este volumen en un segundo plano y restándole profundidad aparente. Este umbral continuo solo abrazaba la edificación de ladrillo oscuro por los frentes a ambas calles, de modo que parecía flotar como una forma autónoma sobre el cerramiento de la parcela, fomentando la percepción de ingravidez del volumen, estrategia semejante a la utilizada mediante las sobrecubiertas en las casas de Somosaguas realizadas pocos años antes. En este mismo sentido, quizás se pueda encontrar un paralelo formal con la Iglesia de Santa María de los Ángeles (1957-60) que realizó en Vitoria junto con el arquitecto José María García de Paredes, donde un volumen pregnante de forma



piramidal aparece suspendido en el aire sobresaliendo sobre el muro de ladrillo exterior. El plano vibrante definido por este “telar” –más tupido en la banda inferior con una barandilla de madera de exquisito diseño- hace que los huecos se queden en la sombra, casi desapareciendo en el entorno inmediato, cumpliendo ese último invariante que detectaba Fullaondo, la elusión de una “*fenestración como diagrama traslúcido superpuesto al muro*”. Al tiempo, de nuevo, en un gesto de honestidad constructiva, las terrazas no se llevan a los extremos, ni las barandillas, se deja solo la estructura abierta, poniendo de manifiesto el artificio. Volvemos aquí a la esquina izquierda del frente principal para reconocer otra vez las claves del proyecto.



Alzado frontal (1971) (AGUN. Fondo Javier Carvajal Ferrer)

Terminamos como empezábamos, esperando haber atenuado siquiera levemente la sensación aterradora de vacío que dejó la demolición de la casa Sobrino en San Sebastián de Javier Carvajal Ferrer, en una primera recuperación del pensamiento y sus herramientas, la historia y sus versiones, los lenguajes y sus códigos, en la que aún esperamos profundizar en el futuro.

## Bibliografía

CANO LASSO, Julio. *La obra de Javier Carvajal*. Nueva Forma, nº 104, septiembre 1974.

CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto* (Coord. José María Fernández Isla). Madrid: Fundación COAM, 1991.

CARVAJAL, Javier. *Javier Carvajal*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2000

JIMÉNEZ, Ekain y 18 firmas más. "Demolición de la villa Sobrino". El Diario Vasco: San Sebastián, 8 de febrero de 2008. Disponible en <http://www.diariovasco.com/20080208/san-sebastian/demolicion-villa-sobrino-20080208.html>

LOOS, Adolf. *Escritos II 1910-1931*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Barcelona: Mondadori España, 1990

MORENO MANSILLA, Luis y TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. Le terrain était vide.... *CIRCO* (18). 1994. Disponible en: [http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1994\\_018.pdf](http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1994_018.pdf)

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 1979. p. 206

URRUTIA, Ángel. *Arquitectura Española Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. Pp. 489-495.

Imágenes: Archivo General de la Universidad de Navarra / Fondo Javier Carvajal Ferrer / Proyecto 204 (AGUN. Fondo Javier Carvajal)

## Biografía

Fernando Díaz-Pinés Mateo es arquitecto por la ETSA de Madrid (1984) y Doctor por la ETSA de Valladolid (1994). Además de su trabajo profesional e investigador, es docente desde 1989 (EGA-ETSAM) y desde 1991 en Proyectos Arquitectónicos, de los que es Profesor Titular desde 1997, en la ETSAV, donde ha ocupado diversos cargos académicos.

Javier Blanco Martín es arquitecto y doctor arquitecto por la ETSA de Valladolid (1994-2014). Además de su trabajo profesional e investigador, es docente desde 1997.

<sup>1</sup> MORENO MANSILLA, Luis y TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. Le terrain était vide... *CIRCO* (18). 1994.

<sup>2</sup> JIMÉNEZ, Ekain y 18 firmas más. Demolición de la villa Sobrino. *El Diario Vasco*: San Sebastián, 08/02/2008.

<sup>3</sup> Ver [http://docomomoiberico.com/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=430:casa-sobrino&lang=es](http://docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=430:casa-sobrino&lang=es)

<sup>4</sup> En el presente texto, salvo excepción, nos referiremos como casa Sobrino a la que motiva la comunicación.

<sup>5</sup> BLANCO MARTÍN, Javier. *La forma de la casa como idea de proyecto: recuperación del icono de la casa en la arquitectura contemporánea*. (Director: Fernando Díaz-Pinés Mateo), Tesis (Doctor arquitecto). Valladolid: Universidad de Valladolid. ETSAV. 2014. 640 p.

<sup>6</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Barcelona: Mondadori España, 1990, p. 276. "La forma de la «casita» aparece como un emblema, con sus hastiales y su tejado a dos aguas, tratándose de una de las figuras metafóricas más potentes de la arquitectura. Consiste en una figura que puede representar lo mismo al antiguo templo griego –a su vez metáfora de la cabaña primitiva- que a la pequeña casa unifamiliar. Es formalmente el único nexo de unión entre ambos, ya que ni funcional, ni espacial, ni constructivamente puede establecerse entre templo griego y «casita» ninguna otra relación".

<sup>7</sup> Geller llamó así a su casa Jossel situada sobre las dunas de Davis Park, Fire Island, Nueva York, EE.UU. 1959

<sup>8</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 1979. p. 206

<sup>9</sup> CARVAJAL, Javier. Última lección académica. *En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. J. Carvajal Arquitecto* (Coord. José María Fernández Isla). Madrid: Fundación COAM, 1991. pp. 73-81. En particular, p. 75.

<sup>10</sup> Véase URRUTIA, Ángel. *Arquitectura Española Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. Pp. 489-495.

<sup>11</sup> URRUTIA, Ángel. Op. Cit. p. 492.

<sup>12</sup> FULLAONDO, Juan Daniel. De Nuevo la Torre de Valencia (Extracto de los números 84 y 85 de la revista Nueva Forma). *En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. J. Carvajal Arquitecto*. Op. cit. pp. 27-30. Aquí Fullaondo cita a Zevi para reflejar ese proceso de Philip Johnson también paralelo a Rudolph: "1) La fase miesiana de sus inicios, 2) El nuevo incentivo tecnológico, y 3) la nueva temática expresionista [...] "...reglas deliciosas pero gratuitas... reconocible por la insistencia de algunos motivos más que por la fuerza de la afirmación espacial... más que un estímulo de vida se proporciona un superficial instrumento de realce y alienación..."

<sup>13</sup> CANO LASSO, Julio. La obra de Javier Carvajal. *Nueva Forma*, nº 104, septiembre 1974. Este artículo, daría origen en 1990 a una revisión: CANO LASSO, Julio. Sobre la arquitectura de Carvajal. *En CARVAJAL Ferrer, Francisco*

---

Javier. Op. cit. pp. 15-20. También Carvajal lo publica en su monografía: CARVAJAL, Javier. *Javier Carvajal*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2000,

<sup>14</sup> URRUTIA, Ángel. Op. cit. p. 492.

<sup>15</sup> SAURA, Carlos. La madriguera. En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto*. Op. cit. pp. 21-23

<sup>16</sup> CANO LASSO, Julio. Op. cit. p. 19. Aunque considera “ *la vivienda del propio arquitecto [...] una obra maestra en cuanto al estudio del detalle, riqueza de diseño, tratamiento del espacio continuo, y juego de volúmenes y formas de hormigón; todo ello con una ejecución perfecta*”

<sup>17</sup> FULLAONDO, Juan Daniel. Op. cit. p. 30.

<sup>18</sup> LOOS, Adolf. *Escritos II 1910-1931*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993. p. 33

<sup>19</sup> El monumento a Rosa Luxemburgo, de Mies Van Der Rohe, fue erigido en 1926 y destruido en 1935. CARVAJAL, Javier. *Javier Carvajal*. Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2000. p. 44

<sup>20</sup> En la que, tal vez, lo que más se echa de menos es una memoria descriptiva.

<sup>21</sup> BLANCO LECROISEY, Ignacio. *Javier Carvajal: los croquis*. En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto*. Op. cit. p. 25

<sup>22</sup> CARVAJAL, Javier. Cuando todo empezaba. En CARVAJAL Ferrer, Francisco Javier. *J. Carvajal Arquitecto* Op. cit. pp. 53-55. Cita en p. 54

## CASA HUARTE

### Casa para un mecenas

**Autor1: Francisco Javier Eguíluz Gutiérrez-Barquín**

Arquitecto, España, email: [patxieguiluz@gmail.com](mailto:patxieguiluz@gmail.com)

**Autor2: Carlos Romero Rey**

Doctor en Derecho, especializado en Urbanismo, España, email: [carlos.romero@poderjudicial.es](mailto:carlos.romero@poderjudicial.es)

**Resumen:**

Así como es difícil entender su esencia contemplando sólo la planta, es imposible comprender la trascendencia de la Casa Huarte (José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, 1963) sin saber de su promotor, Jesús Huarte. Hijo de un empresario que estuvo siempre rodeado de buena arquitectura (Félix Huarte construyó, entre otros, el mítico Frontón Recoletos, de Zuazo y Torroja), Jesús heredó ese interés por el arte y la arquitectura de manera natural.

La Casa Huarte responde de manera precisa a lo que el poco atractivo solar demandaba, así como a lo que una familia como los Huarte necesitaba: crear su universo particular, una isla ilustrada en medio de una época gris.

En una época en que las ordenanzas urbanísticas no eran tan estrictas, la vivienda se hace dueña prácticamente de toda la parcela, de tal manera que en su extensión se van creando los espacios vivideros: los de acceso, los de estancia, los de disfrute, los de servicio, los de descanso, creando cinco patios correspondientes a cada uso.

La casa se muestra hacia los linderos como una fortaleza de protección más que como una casa con patios. De esta manera, sin contacto con lo que le rodea, la vivienda se abre completamente a sus patios: una casa hermética y abierta al mismo tiempo.

En lugar de un muro convencional en los linderos, se levanta una ciudadela ajardinada, escalonada, que crea recintos propios de disfrute. Corrales y Molezún, partiendo de la tradición clásica mediterránea, llegan a soluciones similares de modificación de paisaje a las que llegaba Aalto en alguna de sus propuestas: Ayuntamiento de Säynätsalo o Maison Louis Carré.

Las terrazas privadas, que son el telón de fondo de las aperturas de las estancias principales, se utilizan como espacio expositivo, donde se encontraban piezas de Jorge Oteiza o de Carlos Ferreira. Los arquitectos, grandes amigos de la familia, les proporcionaron un marco para el disfrute del arte como un ejercicio de unión de diversas disciplinas difícil de encontrar en este país. J. Huarte negaba su condición de mecenas, pero su desinteresado interés por la promoción de las distintas esferas artísticas no podría ser catalogado de otra manera.

Esa misma modestia de J. Huarte respecto de su aportación clave en el devenir de las vanguardias artísticas españolas a partir de mediados del siglo XX, también la aplican los arquitectos en su vivienda: la Casa Huarte es una casa sin fachada, sin pretensión de mostrarse. "Era una casa mínima maravillosa de vivir". Podría parecer sencilla pero es rica en sus materiales de construcción, y soluciones innovadoras, como su carpintería de madera o su galería subterránea visitable de instalaciones.

Como dijo el propio Alejandro De la Sota: "No sería lo mismo si detrás de tanta alegría no hubiera por parte de Ramón y José Antonio una obra, una obra de lo más serio, que no se conoce suficientemente, para que siga siendo modelo para todos".

**Palabras clave:** Corrales-Molezún, Casa Huarte, domus, casa-patio, arte.

## CASA HUARTE

### Casa para un mecenas

Así como resulta difícil entender la complejidad de una arquitectura contemplando únicamente la planta, es imposible comprender la trascendencia de la Casa Huarte sin saber de su promotor, Jesús Huarte, su familia, así como de determinados creadores como Jorge Oteiza cuya influencia en la propia concepción del proyecto resulta indudable.

Constituye el propósito del presente estudio poner de manifiesto el carácter pionero y experimental de esta arquitectura y su papel de eje aglutinador no sólo de una familia que ha desempeñado un papel central en el desarrollo del arte contemporáneo en nuestro país sino también un campo de pruebas para el nacimiento de nuevas formas, alumbradas por arquitectos y otros artistas que encontraron en ella un nuevo marco para el desarrollo de propuestas de vanguardia.

### LOS HUARTE Y EL MECENAZGO

Jesús es uno de los cuatro hijos que tuvo el constructor y promotor de origen navarro Félix Huarte. Aunque Félix fue un hombre de negocios que lideró varias empresas de diversa índole, una de sus actividades principales fue la creación de la empresa de construcción, "Huarte y Cía", que llevó a cabo, entre otras, la edificación de uno de los símbolos de la primera modernidad española: el Frontón Recoletos, de Secundino Zuazo y Eduardo Torroja.

Sus hijos mantuvieron esa conexión con la arquitectura de vanguardia en varios frentes: bien como constructores de los que iban a convertirse en los nuevos emblemas de la arquitectura española (entre otros, de Torres Blancas o de la Torre del Banco de Bilbao, de Francisco Javier Sáenz de Oíza) bien promoviendo para sí mismos obras esenciales, como la casa que el propio Sáenz de Oíza proyectó para Juan, en Formentor. O la Casa Huarte, para Jesús, que idearon José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún en el año 1963 y a la que hoy nos referimos.

De la misma manera que su potencial económico se diversificaba en direcciones diversas, su influencia sobre la cultura del momento se ejerció sobre ámbitos ciertamente heterodoxos y poco comunes en nuestro país: la familia Huarte estableció desde un inicio que un porcentaje anual de los beneficios de las empresas familiares se dedicaran al mecenazgo. Y así es como el Grupo Huarte intervino de una manera decisiva y altruista en el hasta entonces cerrado mundo de la cultura en España, en casi todas las disciplinas artísticas:

- Música: con el patrocinio de la familia Huarte, Luis de Pablo fundó el Grupo Alea ("suerte" en latín), promoviendo, entre otros asuntos, el desarrollo de la música contemporánea, creando el primer laboratorio de música electrónica en España.
- Literatura: con la creación por parte del propio Jesús Huarte de la editorial Alfaguara ("la fuente que mana y corre" en árabe) en el año 1964, bajo la dirección de Camilo José Cela, amigo íntimo de la familia (y al que los arquitectos Corrales y Molezún hicieron su casa en Mallorca).
- Cine: mediante la creación, por parte de Juan Huarte, de la productora X Films, que comenzó con películas documentales de corte experimental dirigidos por Néstor Basterretxea o Jorge Oteiza y pasó a producir películas de autor, José Luis Garci, Pío Caro Baroja o José Luis García Sánchez, entre otros, alejados del cine comercial que se producía en aquella España franquista.
- Arquitectura: además de las actividades propias de la constructora, también promovieron la divulgación de la nueva arquitectura española al crear la revista Nueva Forma, que dirigió Juan Daniel Fullaondo y que, con periodicidad mensual desde el año 67 hasta 1975, sirvió de altavoz de la cultura arquitectónica del país, influyendo de manera decisiva en el pensamiento y la práctica profesional en aquella época.

Parece que no hubiera práctica artística en aquellos difíciles años para la vanguardia de la cultura en los que no interviniera la familia Huarte, de una u otra manera. Toda esta ebullición cultural culmina, en buena medida, con la celebración de uno de los experimentos culturales más importantes que se llegaron a realizar en el siglo XX en España, los Encuentros de Pamplona, del año 1972.

Ideados como un homenaje al patriarca de la familia, Félix Huarte tras su fallecimiento, se trató de un conjunto de actividades artísticas de vanguardia, donde la poesía, el cine experimental, las artes plásticas o la música tenían cabida. Fueron íntegramente sufragadas por la familia Huarte, que dio total libertad a los artistas para que lo idearan y diseñaran. En aquellos días, en una capital de provincia española, el arte colonizó las calles, con más de ciento cincuenta artistas presentaron propuestas muy alejadas de lo que el común de los habitantes de aquella España había podido imaginar. Como epicentro de aquellos días, las cúpulas neumáticas que proyectó el arquitecto José Miguel de Prada Poole, que sirvieron de espacio de reunión y eje de las intervenciones.

La propuesta resultaba radical y coincidía con un difícil ambiente sociopolítico, con amenazas de ETA y rechazos por parte de la izquierda (que estaba en contra de propuestas que provenían de un conglomerado empresarial cercano a las clases dirigentes franquistas). Esta radicalidad estética y el ambiente crispado del tardofranquismo pusieron en peligro el desarrollo del festival y supuso que aquellos Encuentros, que nacieron con vocación bianual, nunca se volvieron a celebrar, contribuyendo a su mitificación y a su consideración, hoy unánime, como una isla que situó a una España gris a la vanguardia mundial del arte contemporáneo y la relación de éste con la ciudadanía.

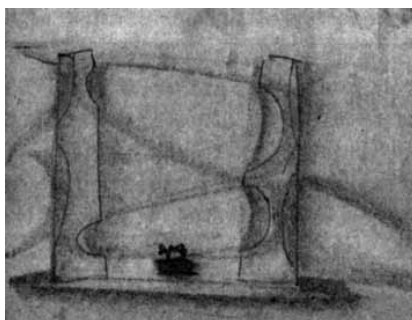
Lo ocurrido con aquellos Encuentros vanguardistas es, en buena medida, la perfecta síntesis de lo que era la familia Huarte en aquel entonces: unos adelantados a su tiempo. Resulta, por lo tanto, comprensible que cuando Jesús Huarte y su mujer decidieron hacerse una vivienda que les alejara de su hogar de trabajo (hasta entonces vivían en el edificio del Paseo de La Habana donde se encontraban las oficinas de la empresa), lo que finalmente acabaran consiguiendo es, confiriendo libertad a los arquitectos Corrales y Molezún, una vivienda ensimismada y tremendamente vital, la perfecta casa unifamiliar que una familia como los Huarte necesitaba: su universo particular, una isla ilustrada en medio de una época gris.

#### OTEIZA Y LA CASA HUARTE

Hemos de señalar que las conexiones de la familia con el arte de vanguardia español del momento fueron especialmente intensas, llegando incluso a ser determinantes para algunos de los más importantes artistas del siglo XX. Pese a que siempre el propio Jesús ha tratado de minimizar esa importancia, sin el apoyo decidido de los Huarte, la figura, por ejemplo, de Jorge Oteiza hubiera sido distinta, tanto por el apoyo económico como por la libertad a la que le animaban a la hora de crear. Se puede visitar en el Museo de la Universidad de Navarra, recientemente inaugurado, la colección particular que donó María Josefa Huarte, hermana de Jesús, que tiene varias piezas de Oteiza, entre otras, un frente de chimenea que tenía en su casa de Madrid. Un signo de la necesaria coexistencia para los Huarte entre vida doméstica y arte.

Pero la relación entre la Casa Huarte y Jorge Oteiza no sólo viene establecida por sus propietarios. Ya desde el Pabellón de los Hexágonos de Bruselas, en el año 1957, los arquitectos Corrales y Molezún invitaron al artista de Orio, entre muchos otros, a participar en la instalación interior expositiva del pabellón. Y la influencia que ejerció su obra en estos arquitectos fue notoria y declarada desde entonces. Las conexiones se multiplican, ya que el propio Grupo Huarte fue el que se encargó de la fabricación, traslado y montaje del material expositivo al Pabellón de Bruselas.

En Casa Huarte uno de los principales lugares de la vivienda estaba dedicado a una obra de Jorge Oteiza (aunque había hasta otras cinco obras repartidas por la vivienda). Como telón de fondo en el patio de relación se encontraba una de las obras esenciales en la deriva del artista hacia la abstracción, *Monumento al Prisionero Político Desconocido*, también conocida como *El Prometeo Encadenado* en Casa Huarte, por deseo expreso de Jesús que reconoció en una entrevista: "Cambiamos el nombre porque tener una escultura homenaje a un preso político en casa de un plutócrata..."<sup>1</sup>). Formada por dos elementos verticales distanciados entre sí y unidos por una basa común, "la sustancia de la propuesta es un vacío definido por las relaciones entre unos mínimos elementos formales"<sup>2</sup>.



Oteiza, bocetos para el Monumento al prisionero político desconocido, 1952.

Fuente: Archivo Fundación Jorge Oteiza ID: DI00151.

<sup>1</sup> OLALQUIAGA, Pablo. *Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, el concepto de lo experimental en el ámbito doméstico*, Tesis Doctoral leída en la ETSAM, Madrid, 2014, Anexo 5.

<sup>2</sup> LÓPEZ BAHUT, Emma. Oteiza y la construcción del paisaje: intervenciones desde la arquitectura en los años 50, *Zarch Journal of interdisciplinary studies in architecture and urbanism*, nº 1, 2013, pág. 104 y ss.

La pieza la forman tanto los dos elementos masivos, como el espacio que queda entre ambos y las relaciones que se establecen entre ellos. Oteiza reflexiona: la escultura crea un vacío. Este vacío pretendía crear un microespacio cósmico aislado de la naturaleza.

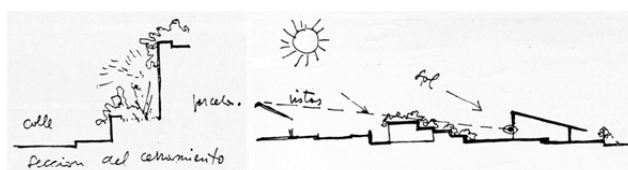
De la misma manera que esa obra, la Casa Huarte se comprende mejor desde la contemplación de lo no construido, de los espacios no edificados a través de los cuales se articulan las diversas dependencias domésticas. El vacío, los patios, como génesis de un universo paralelo.

En una época en que las ordenanzas urbanísticas no eran tan estrictas, la vivienda se hace dueña prácticamente de toda la parcela. La Casa Huarte se podría entender como una pieza escultórica a la que los arquitectos restan volumen.

### HABITAR EL VACÍO<sup>3</sup>

I

El principal de los espacios no construidos de Casa Huarte es el denominado patio de relación. Su ámbito queda definido por la sala de estar de los padres (al sur), el comedor (con doble orientación este-oeste) y la ciudadela escalonada, ajardinada que Corrales y Molezún proyectaron en los linderos, en lugar de un muro convencional para cerrarse a la vialidad y al norte.



Croquis de Ramón Vázquez Molezún sobre la Casa Huarte.

Publicado en Nueva Forma nº 20, "La casa-patio y un chalet en Puerta del Hierro", septiembre 1967.

Este hecho de construir los límites, dándoles altura, profundidad y volumen convierte a la vivienda en un recinto ensimismado, en un mundo propio que acaba donde acaba el jardín escalonado.

Es en este punto donde se encuentran, dominando el espacio, las dos obras de arte principales del hogar: las terrazas privadas, que son el telón de fondo de las aperturas de las estancias principales y que se utilizan como espacio expositivo.

Los arquitectos, grandes amigos y cómplices de la familia, les proporcionaron un marco para el disfrute del arte como un ejercicio de unión de diversas disciplinas. Del mismo modo que en la vivienda tradicional romana se reservaba un espacio para la exhibición de piezas escultóricas, en el patio de relación de la Casa Huarte se encuentran dos obras de los artistas preferidos de Jesús Huarte: Carlos Ferreira y la propia *El Prometeo Encadenado* (u *Homenaje al preso político desconocido*, según se conocía originalmente y que cambió de nombre al llegar a Casa Huarte) de Jorge Oteiza.



Vista de las esculturas en el patio de relación desde el comedor.

Foto de la época, cortesía de Cristina Huarte. Fotógrafo: Numay.

A pesar del reducido tamaño de la parcela, el cuidado tratamiento del espacio libre permite ampliar la sensación visual. La idea de escalonar el terreno amplía la superficie libre, haciendo parecer mayor la dimensión de lo no construido.

<sup>3</sup> LATORRE, Jorge. Habitar el vacío. Homenaje a Jorge Oteiza, *Nuestro Tiempo*, nº 587, 2003.

El tratamiento del jardín aumenta esta sensación de amplitud, a pesar del poco espacio. Desde la fase de proyecto, se planteaba un tratamiento gradual del jardín: desde el jardín ordenado, con flores y césped cercano a la casa, al jardín salvaje con los grandes árboles, los olmos, que rematan la parcela.

Frente a este vacío que ha de convertirse en el centro y corazón de la casa (el patio de relación) la sala de estar de los padres se organizaba sin apenas mobiliario, salvo el que el propio Molezún diseñó para la vivienda, que está intrínsecamente unido a su arquitectura.

Se trata de un mobiliario casi a ras de suelo, de tal manera que el punto de vista se dirige, en diagonal, hacia los linderos aterrazados, las esculturas, la vegetación y el cielo. Diversos grupos de sofás rodean una gran chimenea de obra que preside el interior. Las paredes de la chimenea se decoraron con un mural de Lucio Muñoz. Las obras de arte rodean el espacio habitado, completándolo, sin necesidad de más artificios.

## II

Al otro lado del comedor (que es el elemento transversal que conecta los espacios principales con los de servicio) se encuentra el segundo de los vacíos no construidos, el patio de los niños. Originalmente se separaba visualmente del patio de relación con un panel corredero opaco. En este patio proyectaron una piscina o alberca.

Este vacío, de uso necesariamente más privado, se encontraba cerrado por edificación por todos sus vientos, a diferencia del patio de relación. Es en este patio donde mejor se entiende que la Casa Huarte es una casa compleja y experimental.



Vista del patio de los niños desde la cubierta de la zona de servicio.  
Foto de la época, cortesía de Cristina Huarte. Fotógrafo: Numay.

La complejidad de la casa Huarte reside en la concepción volumétrica de los cuerpos construidos: no existe una unidad de proyecto que fije un patrón en la resolución de cada ala, más allá del aterrazamiento que cubre casi todo el lindero sur. Cada cubierta responde a una necesidad y a una situación: la gran cubierta de la biblioteca (que es la sección más famosa de la casa); la pequeña cubierta, la única a dos aguas del dormitorio del niño; y la cubierta transversal de los dormitorios, que permitía con su pendiente ascendente desahogar el patio de la alberca.

Se ha criticado esta falta de unidad lógica en la manera en la que se articulan las cubiertas, tanto por Juan Daniel Fullaondo (“La solución de este engarce es más complicada, más artificiosa que la que encontramos en el ala este”<sup>4</sup>) como por Pablo Olalquiaga (“... el elemento más dudoso en relación con el conjunto es el cuerpo transversal de los dormitorios y su prolongación en el altillo-estudio... Es un juego de geometrías cambiantes excesivamente confuso que no posee la contundencia del elemento volumétrico más conseguido de la Casa Huarte: el encuentro de la cubierta del cuerpo principal de la casa con el volumen de la biblioteca”<sup>5</sup>).

Pero Casa Huarte entronca aquí, con sus grandes cubiertas de teja, más con la vivienda tradicional que con un proyecto rígido que ha de regirse por una única idea fija. Como señalaba el propio Corrales, esta conjunción de cubiertas que no se disponen siguiendo un único patrón se asemejan más a un pequeño poblado con cubiertas libremente dispuestas. La Casa Huarte es, a la vez, una vivienda unifamiliar en una parcela de reducido tamaño y también toda una pequeña ciudad.

<sup>4</sup> FULLAONDO, Juan Daniel. En torno a la casa-patio, *Nueva Forma*, nº 20, 1967.

<sup>5</sup> OLALQUIAGA, Pablo. *CASA HUARTE...*, ob. cit.



La vivienda combina, como puede observarse, con absoluta naturalidad las soluciones constructivas propias del movimiento moderno (la cubierta plana, que aquí se ajardina en el cuerpo de servicio) con otras soluciones de la arquitectura tradicional.

### III

El último patio es el patio íntimo, el de los dormitorios. En Casa Huarte los diferentes grados de privacidad necesarios en una vivienda se ordenan mediante la jerarquización de los patios: este último, el de los dormitorios, es el de menor tamaño y el que se encuentra al final del recorrido de una vivienda que se puede abrir o cerrar gracias a las grandes puertas correderas.

Hay que señalar que el proyecto inicial de Ramón Vázquez Molezún mantenía ese carácter de intimidad bajo la apariencia de un bunker, con una propuesta de vivienda centrada en la parcela. Pero que la mujer de Jesús Huarte, María Luisa Giménez Altolaquirre, lo que quería era una vivienda con patios, puede que por su origen cordobés. Y que, el proyecto se modificó con una vivienda de desarrollo horizontal y abierta a patios gracias a la contribución de José Antonio Corrales.

### IV

El resto de vacíos en la parcela viene constituido por los patios de acceso. El acceso principal junto al lindero norte. Este vacío se presenta como un gran acceso rodado pensado para el coche, al modo de la vivienda del suburbio americana. Los arquitectos son conscientes de que los vehículos, en esta zona suburbana, serán el modo normal de acceder a la vivienda, por lo que lo dignifican y vinculan con el acceso peatonal, con un gran alero de protección, que conecta la puerta de la vivienda con la zona de parking.

El otro acceso se corresponde con el del servicio, directo a la calle principal, y a través del cual ventilan las diferentes dependencias de servicio.

Hay un último vacío en la vivienda, que no aparece al exterior de la misma manera que el resto, pero no por ello es menos importante: la gran galería subterránea que conecta toda la casa en anillo, y por la que discurren las instalaciones. De esta manera, las reparaciones se realizaban sin tener que afectar a la propia vivienda, que se mantenía inalterada.



Esquema explicativo de instalaciones existente en el sótano.  
Fotografía: Francisco Javier Eguíluz.

Además de ese vacío subterráneo, la vivienda contaba también con otras innovaciones técnicas del momento: calefacción por suelo radiante, aspiración centralizada, automatización de las persianas o ventanas que seguían la patente Pierson, con cristales deslizantes uno sobre el otro en sentido horizontal, que se convirtió años más tarde en uno de los símbolos inequívocos de construcción de calidad en el ámbito residencial en España.

Pese al carácter experimental y de vanguardia de Casa Huarte, la misma mantiene una clara influencia de la arquitectura tradicional, sin que los arquitectos cayeran en la tentación de recurrir a modernidades gratuitas. En el fondo, lo que les preocupaba era conseguir una recia y buena construcción, utilizando materiales clásicos como el ladrillo, la teja o la baldosa cerámica. Bajo ella, se encuentra una vivienda tecnológica que funciona como un reloj, con el mecanismo registrable pero oculto.

## NATURALEZA Y ARTIFICIO

De la misma manera que la sabia utilización de los elementos constructivos crean un gran espacio doméstico (“Era una casa mínima maravillosa de vivir” según dijo el propio Jesús Huarte<sup>6</sup>), también la manipulación de elementos naturales ayudan a completar la vivienda perfecta.

Corrales y Molezún plantearon un tratamiento total de la parcela, de tal manera que proporcionaron a una familia como los Huarte todo lo que necesitaban. En este universo particular de pequeña población se incluyeron también los elementos naturales: la vegetación y el agua. De la misma manera que el paisaje es el resultado de la intervención, en mayor o menor medida, del medio natural por parte del hombre, en Casa Huarte, a la menor escala posible, se consigue crear un paisaje propio.

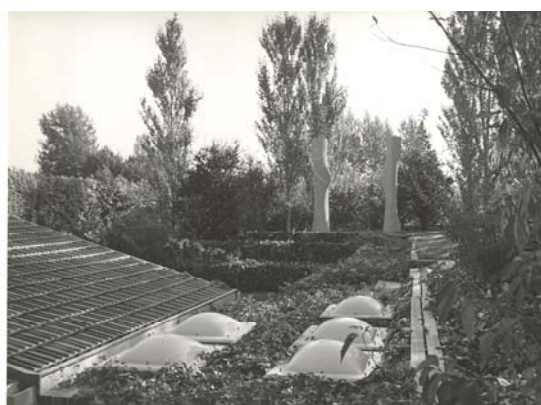
En primer lugar, dotando de volumen a los límites edificados. En segundo lugar, naturalizando parte de lo edificado: el cuerpo de los servicios, donde se encuentra la cocina, el office y los dormitorios del servicio, se asimila en su apariencia exterior a los muros aterrazados de la parcela. Sobre esta cubierta, se plantan (ya recogido en el propio proyecto de ejecución) plantas trepadoras de hoja perenne, de tal modo que se mantenga siempre como una alfombra vegetal.

Sin embargo, las plantas trepadoras que se apoyan en la fachada y que ocuparán la pérgola adosada de madera son de hoja caduca. Así se recurre a la naturaleza como elemento de control térmico, consiguiendo que el follaje de las enredaderas impide la entrada de la luz estival al interior de la vivienda.



Vista del patio de los niños desde la cubierta de la zona de servicio.  
Foto de la época, cortesía de Cristina Huarte. Fotógrafo: Numay.

Gracias a la cubierta plana del ala de servicio, ajardinada y que se ilumina cenitalmente con lucernarios, parte de la superficie edificada se convierte también en paisaje y vegetación.



Vista de la cubierta ajardinada de la zona de servicio.  
Foto de la época, cortesía de Cristina Huarte. Fotógrafo: Numay.

De esta manera, este elemento que aloja las zonas de trabajo, generalmente secundario en una vivienda, se convierte en Casa Huarte en parte de la topografía modificada, formando parte del límite, del *finisterre*

---

<sup>6</sup> OLALQUIAGA, Pablo. *CASA HUARTE...*, ob. cit.

de este mundo minúsculo. Al igual que en la vivienda romana, se consigue una naturaleza controlada, proyectada y mantenida por el hombre.

Esta utilización de la cubierta vegetal es otro de los elementos en los que la Casa Huarte entronca con el Movimiento moderno. Sin embargo, hay otro elemento natural que la conecta con la vivienda tradicional española, y en concreto, con la tradición residencial árabe: el agua, que está presente en los tres patios.

Por un lado, en el patio de relación y en el de los dormitorios, mediante dos fuentes de tres chorros, diseñadas por el artista Pablo Palazuelo, que surgen del centro de piezas de piedra circulares, a modo de pequeña fuente en un jardín ilustrado.

En los planos de la obra de Casa Huarte ya aparecen aquellos dos grupos de fuentes, colocados uno en paralelo al cuerpo principal (en el patio de relación) y el otro en paralelo al cuerpo de dormitorios (en el patio íntimo). Lo cual nos da varias pistas sobre la ejecución de la casa: por un lado, de la constante colaboración entre propietarios y arquitectos sobre el transcurso de la obra (al introducir estos elementos desde un inicio) como de la importancia del arte para los propietarios. La presencia del agua que corre, refresca el ambiente y resuena al chocar contra el elemento pétreo recuerda a las viviendas tradicionales andaluzas.

La maestría con la que Corrales y Molezún supieron hacer frente al duro clima madrileño se percibe rápidamente al estudiar un elemento de Casa Huarte: el ala del comedor, que se sitúa en perpendicular al cuerpo principal de día y que lo conecta con la zona de servicio. Al igual que sucedía en las viviendas romanas, alrededor de los patios y del jardín, está el comedor. En las viviendas romanas, había dos o más *triclinium* o comedores, situados en diferentes orientaciones para aprovechar las diferentes estaciones del año. En Casa Huarte se diferencia el comedor de invierno (cerrado, con pequeñas ventanas longitudinales pensadas para la altura de la vista al estar sentado) del comedor de verano, protegido del sol por la gran cubierta inclinada pero que, gracias a grandes puertas correderas, se podía abrir por completo, con doble orientación este-oeste.



Vista del comedor de verano y del comedor de invierno.  
Foto de la época, cortesía de Cristina Huarte. Fotógrafo: Numay.

Desafortunadamente, estas inteligentes transiciones entre interior y exterior se perdieron con la última modificación que se llevó a cabo en la vivienda, al cerrar con cristalería el espacio este comedor de verano, haciendo prácticamente imposible su uso en época estival.

Por último, en el patio de disfrute de los niños se encuentra la alberca elevada, adosada a tres muros y que, además de refrescar el patio más cerrado de todos, convierte al agua en un elemento de ocio y divertimento al estar asociado al espacio de los niños, al igual que ocurría en las viviendas de tradición árabe, donde las albercas de las grandes viviendas estaban planteadas más para el ocio que para la mera ornamentación.

## PÚBLICO Y PRIVADO

La Casa Huarte es también un ejemplo paradigmático de transición en un espacio doméstico entre la zona más pública y la zona íntima. Para una familia como la de Jesús Huarte, que organizaba fiestas y eventos varios, era muy importante contar con un espacio generoso donde recibir a sus invitados. Esa función la cumplían el salón de los padres y el patio de relación, que se conectaban directamente con el acceso principal de la vivienda. El resto de la vivienda, gracias a puertas correderas y a tabiques móviles opacos, se podía mantener aislado. O sumarse a la fiesta, al abrirse las grandes puertas.

Esta privacidad de los espacios de los niños se perdió también en la última de las grandes modificaciones que ha sufrido la casa (aquella que también cerró el comedor de verano), sustituyendo las puertas correderas opacas que cerraban la zona de niños de la zona de los padres por puertas correderas

acristaladas. Todo el juego posible de combinaciones de privacidad se perdió con este cambio que parece insignificante.

El paso hacia las zonas íntimas de la residencia se realizaba de manera natural sin que existiera un pasillo que se pudiera considerar como tal, sino que se realizaba mediante el paso a través de estancias y puertas correderas, y atravesando patios que, con su tamaño y situación, daban pistas de una transición necesaria hacia el ámbito más privado.

En una vivienda que se desarrolla casi por completo en planta baja, solo hay dos dependencias situadas en una planta superior. Curiosamente, estos dos ámbitos se reservaron desde el proyecto para los miembros masculinos de la familia: por un lado, el estudio que se sitúa sobre la sala de estar de los niños y que se reservó (según la memoria del proyecto) "para el niño, futuro varón independiente". Por el otro, la biblioteca, el espacio privado que se reservó Jesús, donde se podía aislar del resto de la familia, bien para tocar el piano, bien para disfrutar de su colección de libros. De nuevo una referencia, que ahora se ve trasnochada, hacia la disposición tradicional de las viviendas clásicas mediterráneas, donde se diferenciaban las estancias masculinas de las femeninas. A diferencia, sin embargo, de la vivienda árabe, el espacio reservado para los hombres es de difícil acceso y situado en la zona alta.

En estos ámbitos, ya no hay un paso progresivo entre lo público y lo privado. Y es que a ambos espacios se accedía por una pequeña escalera de caracol, que se podía cerrar con una puerta corredera, que da cuenta de la necesaria privacidad de esos espacios altos. Los dos ámbitos de planta primera fueron decorados concienzudamente. El estudio por Jesús de la Sota, hermano de Alejandro. Y la biblioteca con las estanterías de marcado carácter horizontal a modo de interior de un navío, por el propio Molezún.

#### EXPERIMENTAL Y ATEMPORAL

La Casa Huarte es por lo tanto una vivienda compleja y adelantada a su época. Uno de los mejores ejemplos de vivienda unifamiliar experimental en la arquitectura del Siglo XX. Lamentablemente, desde hace años, continúa sin uso, a la espera de un nuevo dueño que la entienda y valore como se merece o de que una institución decida involucrarse en la preservación de una arquitectura que habría de ser patrimonio de todos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

OLALQUIAGA, Pablo. *Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, el concepto de lo experimental en el ámbito doméstico*, Tesis Doctoral leída en la ETSAM, Madrid, 2014, Anexo 5.

LÓPEZ BAHUT, Emma. Oteiza y la construcción del paisaje: intervenciones desde la arquitectura en los años 50, *Zarch Journal of interdisciplinary studies in architecture and urbanism*, nº 1, 2013, pág. 104 y ss.

LATORRE, Jorge. Habitar el vacío. Homenaje a Jorge Oteiza, *Nuestro Tiempo*, nº 587, 2003.

FULLAONDO, Juan Daniel. En torno a la casa-patio, *Nueva Forma*, nº 20, 1967.

## **BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES**

Francisco Javier Eguíluz Gutiérrez-Barquín (Orduña, 1972) es Arquitecto por la Universidad del País Vasco, licenciado en el año 1997. Además de su labor en la edificación, colabora semanalmente con la revista *Architectural Digest* (AD España) en redacción de artículos relacionados con la Arquitectura. Además ha publicado artículos en la revista especializada en Arquitectura y Urbanismo MAS CONTEXT, de Chicago. Es miembro y actual secretario de la Comisión de Patrimonio de Arquitectos de Bizkaia, dependiente de la Delegación de Bizkaia del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro.

Carlos Romero Rey (Cáceres, 1973) es Doctor en Derecho por la Universidad de Extremadura, especializado en Urbanismo y Ordenación del Territorio. Es colaborador semanal de la Sección de Arquitectura de *Architectural Digest* (AD España). Ha publicado artículos igualmente sobre Arquitectura y Urbanismo en las siguientes publicaciones: MAS Context (Chicago), Concorde (Londres). Tiene en su haber además otras publicaciones de carácter científico-jurídicas así como ponencias y comunicaciones.

## Unidad Vecinal n3 en el Polígono de Elviña

### Edificios de Vivienda en la Gran Escala

**Feliz Ricoy, Sálvora**

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos, ETSAM, Madrid, España, info@salvorafeliz.com

#### Resumen

Dentro del popularmente conocido como Barrio de las Flores, se encuentra la Unidad Vecinal n3 del Polígono de Elviña (A Coruña), proyectada por José Antonio Corrales (1921-2010) y construida entre 1965 y 1967. Esta obra se haya dentro del contexto de la segunda etapa de desarrollo de asentamientos residenciales en España (que comienza en 1954) llevada a cabo por la Obra Sindical del Hogar en estrecha colaboración con el Instituto Nacional de la Vivienda y con un Plan de construcción de mínimo 20.000 viviendas. Será dentro de este Plan en el que, en 1965, se plantearía la posibilidad de construir una serie de conjuntos residenciales en el Polígono de Elviña, en el sector B, con un total de 2.000 viviendas que se distribuirían en 5 unidades vecinales. El Programa de esta Unidad Vecinal que nos ocupa, se conforma de 3 bloques de viviendas con locales comerciales, 3 torres residenciales, 10 viviendas unifamiliares, un supermercado, 2 guarderías y garajes varios, lo que engloba un total de 391 unidades de vivienda que alojan a máximo 2.582 personas, localizadas en un solar de 25.300 m<sup>2</sup>.

Según señala el DoCoMoMo, esta obra puede reconocerse como la solución de vivienda más rotunda de la época moderna en España y, en palabras de Toba (2009), introduce las nuevas técnicas que contribuyeron a desordenar y trastornar del todo la ciudad tradicional. Los diferentes bloques que la componen se unen entre sí a través de puentes que dibujan un recorrido peatonal, soleado y cubierto a una cota superior a la del acceso a cota de calle de los volúmenes residenciales. Estas calles elevadas aparecen en muchas otras obras de vivienda tanto dentro como fuera de España, tales como Robin Hood Garden (de los A+P Smithson, proyectado en 1968). Respecto a esta referencia en concreto, el propio autor afirmaría no conocerla en el momento del proyecto (Corrales 1997). Estas calles se perciben como espacios para habitar, trabajar, recrearse o circular, y se decoran con elementos vegetales que insinúan diferentes cotas. Un recorrido arquitectónico que el habitante ha de realizar en el intervalo entre la calle o abandono de su vehículo y la vivienda. Pero además de una descripción pormenorizada del estudio de caso y del redibujado y entendimiento de su planimetría, se aporta una discusión sobre Edificios de Vivienda en la Gran Escala, atendiendo a la existencia de otras obras internacionales de características similares, lo que permite extraer nuevas conclusiones de la Unidad Vecinal n3. Estas cualidades, como su sobriedad, raciocinio y claridad, se encuentran en plena actualidad.

**Palabras clave:** vivienda, gran escala, infraestructuras residenciales, arquitectura moderna

#### ANTECEDENTES

Entre 1965 y 1967, el arquitecto José Antonio Corrales (1921-2010) construyó la Unidad Vecinal n3 del Polígono de Elviña en A Coruña, que constaba de 400 viviendas subvencionadas, locales comerciales, guarderías y pequeños garajes, promovido por la Obra Sindical del Hogar (OSH) y el Instituto Nacional de la Vivienda (INV). Este arquitecto, que nació y desarrolló su trayectoria arquitectónica fundamentalmente en Madrid, se tituló en 1948 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Además, estuvo vinculado al grupo de Madrid, del que también formaron parte otros arquitectos como Alejandro de la Sota, Asís Cabrero o Francisco Javier Sáenz de Oiza. A partir de 1952, empezaría numerosas colaboraciones con el arquitecto, de origen gallego, Ramón Vázquez Molezún (1922-1993), nacido en A Coruña. Sería ésta su principal unión con esta tierra, en la que elaboraría varios proyectos como el Grupo de Viviendas en San Antoniño, Pontevedra (1962); el Grupo de Viviendas para Fenosa en Vigo (1963); el Centro Parroquial en Elviña en A Coruña (1969); o la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos Pablo Picasso en A Coruña (1983). Su obra, en concreto la actuación en el Polígono de Elviña, ha sido reconocida por colegas como Alberto Noguerol y Pilar Diez (2009), entre otros muchos, como de gran calidad.

A partir de los años 40, la OSH realizó diversos asentamientos residenciales en España para paliar la necesidad de alojamiento producida por los movimientos de emigración del campo a la ciudad y el progresivo crecimiento demográfico. El primer proyecto que realizaron fue el de la Colonia Virgen del Pilar en Palencia (1939), con 14 grupos de viviendas construidas. En 1954, comienza una segunda etapa de la OSH en estrecha colaboración con el INV, con un Plan de construcción de un mínimo de 20.000 viviendas.

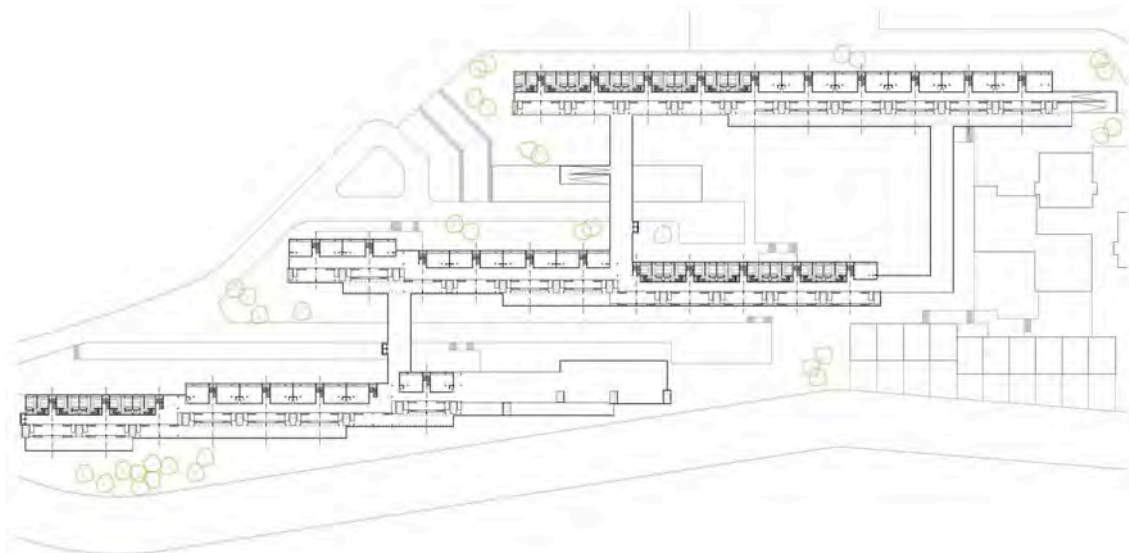
El proyecto que nos ocupa se encuentra en A Coruña, una ciudad de Galicia con un desarrollo portuario importante. Su tejido urbano se ha desarrollado entre su borde marítimo y la ciudadela original hasta el barrio de la Pescadería. Por esta misma razón, en 1948 se aprueba el primer Plan general de

urbanización, denominado Plan de Alineaciones. En 1965, Pagola, Corrales y Molezún realizarán una revisión del Plan, a la que llamarán Plan General de Ordenación, en la que ya se encuentra reflejado el reparto de sectores de la ciudad en el que se planteará la posibilidad de construir una serie de desarrollos residenciales en el Polígono de Elviña, en el sector B, con un total de 2.000 viviendas que se distribuirían en 5 unidades vecinales. De este modo, el Polígono delimitado por vías rodadas a su alrededor, constará de cinco asentamientos diseñados por Andrés Fernández Albalat, José Antonio Corrales, Jacobo Losada, José Luque Sobrini e Ignacio Bescansa, siendo este último el encargado de dirigir el equipo. Así, cada una de las promociones albergará un total de 400 viviendas, que se distribuirán alrededor de un Centro cívico localizado en el corazón de la actuación, y que se conformará por un edificio para instalaciones deportivas, un centro de relación, un edificio de producciones cinematográficas y un centro parroquial, siendo este último proyectado en 1969 por José Antonio Corrales.

En el desarrollo de las intervenciones en las que José Antonio Corrales participó en el entorno gallego, llama la atención las diferentes asociaciones que se produjeron. Así, indicaremos de modo sintético, que entre 1961 y 1963 trabajó con Joaquín Basilio Bas, en los dos proyectos de viviendas realizados en Galicia en esta época, mientras que en 1965 participaría a nivel urbanístico con Vázquez Molezún y Pagola, siendo a partir de esta fecha cuando iniciaría su periodo de autoría en soledad dentro de este territorio. En concreto, el diseño de la Unidad Vecinal n3 fue desarrollado únicamente por Corrales debido a que, en aquel momento, Vázquez Molezún se encontraba desarrollando otro encargo para la OSH en Madrid (que finalmente no se construyó), lo que hizo incompatible la colaboración de los dos en este proyecto.

#### ESTUDIO DE CASO: ANÁLISIS DESCRIPTIVO

La Unidad Vecinal n3 del Polígono de Elviña (denominado también Barrio de las Flores) se encuentra en la Rúa das Petunias, localizada en aquella época a las afueras de la ciudad, aunque actualmente ya se encuentra absorbida por la urbe. Su distancia desde la Praza de María Pita es de unos 4-6 Kms, lo que supone 14 minutos en coche o 50 minutos andando. El proyecto consta de 3 bloques residenciales con locales comerciales, tres torres residenciales, diez viviendas unifamiliares, un supermercado, dos guarderías y garajes varios (Ilustración 01. Planta de calle elevada del proyecto de la Unidad Vecinal n3). El número total de viviendas es de 391 unidades, que alojan a 2.582 personas. La longitud de fachada sumada de los tres bloques principales es de 472 metros, siendo el número de viviendas que corresponden a estos de 351 unidades, y pudiendo albergar a 2.332 personas.



*Ilustración 01. Planta de calle elevada del proyecto de la Unidad Vecinal n3*

El terreno sobre el que se encuentra situado consta de una orografía en pendiente con una caída hacia el Oeste que salva 20 metros de desnivel. La geometría del solar se conforma como un trapecio irregular de 330 m por 170 m en sus dimensiones máximas, siendo la superficie del solar de 25.300 m<sup>2</sup>. En su entorno cercano se encuentra un fuerte declive Noreste-Suroeste por el que discurre un oleoducto soterrado que va desde la refinería hasta el puerto, y que atraviesa el Polígono de Elviña diagonalmente, con zonas verdes aterrazadas sobre él, cayendo hacia el Oeste. Perimetralmente, el polígono se encuentra rodeado por una vía rodada, que produce su aislamiento de la ciudad. El diseño del nuevo Barrio de las Flores permite una intrusión mínima del vehículo, localizándose un Centro cívico como articulador central, que consta de instalaciones deportivas, un centro de relación, un edificio de producciones cinematográficas y una parroquia (proyectada por Corrales). El acceso del tráfico rodado se produce a través de fondos de saco, que suponen los accesos al Polígono. Una vía rodada se encuentra

en el lateral Oeste de las viviendas de la Unidad Vecinal n3, con una isleta que permite el giro de autobuses.

El conjunto se caracteriza por 3 bloques lineales Este-Oeste que se unen mediante 3 puentes de dirección Norte-Sur, elevados y cubiertos, en una planta que consta de una paseo o calle elevada que da acceso a locales comerciales y fachadas de viviendas dúplex. Entre el Bloque 1 y 2 se localiza el volumen del supermercado y una plaza dura con lucernarios piramidales, que proporcionan iluminación natural al aparcamiento que se encuentra en la cota inferior. En el lado Este del solar, se localizan 3 torres de 5 alturas, 2 guarderías con acceso desde uno de los puentes elevados y 10 viviendas unifamiliares con jardín. Todas las fachadas se resuelven igual, dándole apariencia de unidad a las diferentes edificaciones.

La longitud de la fachada de los diferentes bloques es de 142 m, 155 m y 175 m (de Norte a Sur). Las crujeas de los bloques son únicamente dos, de 11,40 m y 14,50 m. La altura del Bloque 1 (al Norte) es de 7 plantas, con un total de 21,25 m; la altura del Bloque 2 (en el centro) es de entre 7 y 8 plantas, y varía entre 21,25 m y 24,00 m; mientras que la altura del Bloque 3 (al Sur) es de entre 5 y 9 plantas, y varía entre 15,75 m y 26,75 m. Por otra parte, la dimensión que se establece entre plantas de vivienda es de 2,75 m, mientras que las plantas de calles elevadas son de 3,05 m. Esto supone una altura libre en vivienda y calle elevada de 2,45 m.

En su contacto con el terreno, los bloques tocan el suelo mediante una planta de acceso con portales en su fachada Norte, mientras que cuando la fachada Oeste está en contacto con la plaza, se genera un paso porticado. Para el acceso peatonal a las viviendas, existen portales de acceso en las fachadas Norte de cada bloque con un núcleo de comunicaciones que distribuye a 2 viviendas por planta. Para llegar a la calle elevada, hay núcleos de 2 ascensores situados en el lateral de los puentes elevados y en el extremo del Bloque 3, donde se encuentra también la plaza en altura. Además, el Bloque 1 posee una rampa en su extremo Este que desemboca en la calle elevada. Los 3 bloques se unen entre sí mediante los puentes localizados en planta 3 (del Bloque 1), planta 4 (del Bloque 2) y planta 5 (del Bloque 3). De este modo, la distribución de los volúmenes y sus recorridos permiten acceder a la vivienda por múltiples itinerarios a través de este circuito peatonal, soleado y cubierto.

En la fachada Sur, más abierta, se localizan los patios por los que pasa una viga a nivel de antepecho, que continúa desde la fachada de viviendas. Así, se proporciona mayor privacidad al patio, donde los vecinos pueden colgar la ropa, además de aportar uniformidad al conjunto. De este modo, la fachada es de apariencia constante, aunque la profundidad de las viviendas varíe. Las ventanas son lineales y continuas. Sus dimensiones son de 60 cm de altura localizadas a medio nivel de suelo-techo en dormitorios orientados a Norte. La fachada de los locales comerciales posee el mismo hueco de 60cm, añadiéndosele en su zona superior otra luna para mayor incursión de luz.

En altura (Ilustración 02. Sección de Unidad Vecinal n3), la distribución de plantas en los bloques varía dependiendo de cada uno. En este sentido, en las plantas bajas se encuentran los accesos a los bloques desde portales y también viviendas. Por encima de este nivel, podemos encontrar 2 plantas residenciales en el Bloque 1, 3 plantas residenciales en Bloque 2 y 4 plantas residenciales en el Bloque 3. Luego se localiza la planta de la calle elevada, que sirve de acceso a locales comerciales, una plaza elevada en el Bloque 3 y donde también se encuentran parte de las fachadas de las viviendas tipo dúplex. Superpuestas a este nivel se encuentran 3 plantas residenciales más y, posteriormente, la planta de mantenimiento de cubierta. A nivel residencial, las plantas consisten en la agrupación de viviendas tipo, produciéndose variaciones de ancho de crujía, disminuyendo a medida que toma más altura el volumen.



*Ilustración 02. Sección de Unidad Vecinal n3*

La calle elevada se encuentra en planta 3 en el Bloque 1, en planta 4 en el Bloque 2 y en planta 5 en el Bloque 3, manteniendo su horizontalidad. Su ancho es de 6,75 m o de 9,75 m y su longitud es tanta como la extensión total del edificio. Existen zonas en las que la calle se encuentra cubierta, otras en las que no y en otras se genera una plaza en altura al aire libre (como sucede en el Bloque 3). La velocidad con la que se recorren estas calles es la del peatón y siempre están dispuestas con orientación sur. Dan acceso a locales comerciales y a fachadas de dúplex. Entre los locales comerciales se encuentran diferentes escaleras, contrapeadas en planta y la calle elevada se interrumpe por los huecos de los patios. El antepecho de las calles elevadas posee elementos de cerrajería que permiten colgar andamios para limpiar la fachada.



La continuidad de la calle elevada entre bloques se mantiene gracias a los puentes elevados. Su dimensión es de 6 metros y están cubiertos por una losa de hormigón, localizándose principalmente en las zonas centrales de los bloques. Existen 2 puentes cortos y uno de mayor longitud en quiebro y dos de ellos se relacionan con los volúmenes de ascensores. Las distancias entre puentes son de 35,60 m y 14,25 m. Por otra parte, las escaleras se encuentran cada 14 metros (2 viviendas). Además, hay ascensores en el extremo Oeste del Bloque 3 y en el lateral de los 2 puentes elevados. Las distancias a las que se encuentran son de entre 90 m y 115 m.

La estructura es de pórticos de hormigón armado in situ, que se encuentran retranqueados de fachada a 45 cm. Los pilares son rectangulares de 25 x 25 cm<sup>2</sup>. Las luces que salvan los pórticos son de 3 m y 4,45 m. La cubierta a dos aguas es de fibrocemento, con un canalón central de desagüe apoyado sobre tabicones de ladrillo y con un desagüe vertical por las chimeneas de ventilación. El detalle de ventana, consta en el salón (al Sur) de una luna en la parte superior (que en los dormitorios se sustituye por un armario), contribuyendo a que penetre la luz. Para conformar el armario superior, se elevaron las vigas del pórtico Norte, dando lugar a los bancos corridos que se encuentran bajo las ventanas. La ventana, patente Pearson de origen inglés, no tiene hoja, sino un cerco con unas canaladuras sobre las que corren las lunas. Las canaladuras tienen unos tubos que desaguaban al caer el agua en el cerco. Por otra parte, el pavimento exterior consiste en unas losas de hormigón con acabado de garbancillo. Las losas se apoyan en unos tabiques impermeabilizados, formando canales que discurren en el mismo sentido en el que se apoyan las losas. El desagüe es registrable.

Existen 7 viviendas tipo localizadas en los Bloques, que pueden ser de una planta o dúplex y poseen gran profundidad. Las ventajas que presentan son la de menor superficie de fachada, menos pérdidas energéticas y más baratas en su construcción. Todas las viviendas poseen el mismo ancho, debido a que se conforman a partir de 7 módulos de 1 metro, incluyendo este conjunto un tramo de escalera o la mitad de un patio. A continuación, se describen las diferentes unidades de vivienda con sus datos básicos (Ilustración 03. Vivienda tipo B-2-4 superior, Vivienda tipo B-2-4 inferior, Vivienda tipo B-2-2 y Vivienda tipo B-2-3).



*Ilustración 03. Vivienda tipo B-2-4 superior, Vivienda tipo B-2-4 inferior, Vivienda tipo B-2-2 y Vivienda tipo B-2-3*

Vivienda tipo B-2-4 para 8 personas: se accede por el núcleo de comunicaciones y se localiza en las calles elevadas del Bloque 3. Sus dimensiones son de 6 m de ancho por 11,40 m de largo. Posee 102,96 m<sup>2</sup> útiles. Su distribución consta de salón en fachada Sur, 2 dormitorios en fachada Norte, cocina hacia patio y baño en el centro de la distribución. Bajando a su segunda planta, se encuentra otro baño y 2 dormitorios más en la misma fachada.

Vivienda tipo B-2-2 para 4 personas: se accede por el núcleo de comunicaciones y se localiza en el Bloque 3. Sus dimensiones son de 6 m de ancho por 11,40 m de largo. Posee 72,52 m<sup>2</sup> útiles. Su distribución consta de salón en fachada Sur, 2 dormitorios en fachada Norte, cocina hacia patio y baño en el centro de la distribución.

Vivienda B-2-3 para 7 personas: se accede por el núcleo de comunicaciones y se localiza en el Bloque 3. Sus dimensiones son de 6 m de ancho por 14,50 m de largo. Posee 88,93 m<sup>2</sup> útiles. Su distribución consta de salón y un dormitorio en fachada Sur, 2 dormitorios en fachada Norte, cocina y dormitorio hacia patio y baño en el centro de la distribución.

Vivienda tipo B-3-5 para 10 personas: se accede por el núcleo de comunicaciones y se localiza en las calles elevadas de todos los bloques. Sus dimensiones son de 6 m de ancho por 11,40 m de largo. Posee 115,49 m<sup>2</sup> útiles. Su distribución consta de salón y dormitorio en fachada Sur, 2 dormitorios en fachada Norte, cocina hacia patio y baño en el centro de la distribución. Bajando a su segunda planta, se encuentra otro baño y 2 dormitorios más en la misma fachada.

Vivienda tipo B-3-3 para 6 personas: se accede por el núcleo de comunicaciones y se localiza en todos los bloques. Sus dimensiones son de 6 m de ancho por 11,40 m de largo. Posee 71,94 m<sup>2</sup> útiles. Su distribución consta de salón y dormitorio en fachada Sur, 2 dormitorios en fachada Norte, cocina hacia patio y baño en el centro de la distribución.

Vivienda tipo B-3-3-E para 6 personas: se accede por el núcleo de comunicaciones y se localiza en los Bloques 2 y 3. Sus dimensiones son de 6 m de ancho por 11,40 m de largo. Posee 72,16 m<sup>2</sup> útiles. Su distribución consta de salón y dormitorio en fachada Sur, 2 dormitorios en fachada Norte, cocina hacia patio y baño en el centro de la distribución. Esta es una variación de la vivienda tipo B-3-3, con el patio interior.

Vivienda B-3-4 para 8 personas: se accede por el núcleo de comunicaciones y se localiza en todos los bloques. Sus dimensiones son de 6 m de ancho por 14,50 m de largo. Posee 92,91 m<sup>2</sup> útiles. Su distribución consta de salón y un dormitorio en fachada Sur, 2 dormitorios en fachada Norte, cocina y dormitorio hacia patio, y baño y aseo en el centro de la distribución.

También en el conjunto se localizan 3 torres aisladas de 5 plantas y 2 viviendas por planta. Todas las viviendas de las torres son del mismo tipo y poseen 104,01 m<sup>2</sup> de superficie útil, pudiendo alojar hasta 6 personas. Tienen 4 dormitorios en las dos fachadas, salón a Este y comedor a Sur, estando la cocina hacia el patio y los 2 baños en el interior.

Ya aisladas, pero dentro de esta promoción, se encuentran las 10 viviendas unifamiliares para 7 personas cada una, con acceso desde el Norte y situadas delante de las guarderías. Poseen 2 plantas con un jardín-terraza orientado a Sur, colindante a la ronda perimetral. La superficie útil es de 146,02 m<sup>2</sup> y se reparten entre diferentes espacios como distribuidor, cocina en fachada Oeste, además de salón y dormitorio de servicio en fachada Este. En la planta superior se encuentran 3 dormitorios con un baño y un aseo en el interior.

Como elementos de servicio, el conjunto consta de un Supermercado, distribuido en un volumen de 2 plantas, situado entre el Bloque 1 y 2, con una rampa de acceso desde la plaza. Además, las Guarderías se conforman como dos volúmenes bajos situados entre las torres residenciales y las viviendas unifamiliares.

Desde su inauguración, se han realizado otras actuaciones supervisadas por el propio José Antonio Corrales, como la de 1990, cuando se añadieron núcleos de ascensores en la fachada Norte del Bloque 3. En otra intervención, la rampa de acceso al supermercado fue modificada, siendo substituidos elementos como las rejas y los azulejos. En la actualidad, el conjunto no ha envejecido muy bien, pese a que se han realizado labores de mantenimiento como el pintado de las fachadas de hormigón en gris. Además, la humedad ha oscurecido los muros y las patologías derivadas de ésta y el musgo son patentes. Las carpinterías de madera blanca se han cambiado por otras de aluminio, respetando el color, y los núcleos de ascensores no han sido tratados. Situaciones, todas ellas, que muestran el conjunto en ausencia de la pulcritud que en su momento tuvo. (Ilustración 4. Fachada Sur de la Unidad Vecinal n3)

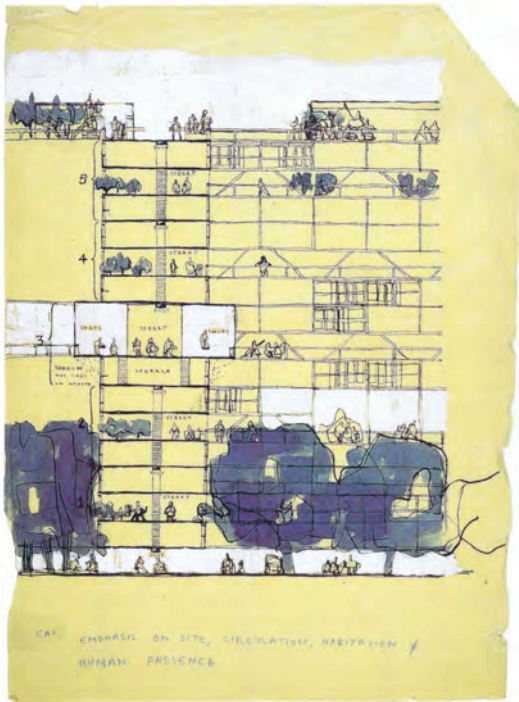


*Ilustración 4. Fachada Sur de la Unidad Vecinal n3*

#### DISCUSIÓN: LA VIVIENDA EN LA GRAN ESCALA

Al estudiar esta obra de arquitectura y las dimensiones de la misma, surgen diversos interrogantes de investigación que requieren de respuesta. Tengamos en cuenta que sólo los 3 bloques de viviendas de este conjunto albergan a 2.332 personas, lo que es una cantidad de población muy considerable. Existen otros conjuntos que poseen capacidades similares, como es el caso del Edificio Park Hill (1955-1961), en Sheffield, con 3.448 personas; el Conjunto residencial Forte di Quezzi (1956-1968), en Génova, con 2.010 personas solo en el edificio principal (Bloque A); el Conjunto Rozzol Melara Estate (1969-1982), en Trieste, con 2.500 personas; la Nueva comunidad residencial Byker (1970-1980), en New Castle upon Tyne, con 1.900 personas solo en su edificio longitudinal; la Nueva Corviale (1973-1981), en Roma, con 8.953 personas; o el 8 House y su pequeña torre (2006-2010), en Copenague, con 1.500 personas.

Habiendo observado que existen proyectos de envergadura similar, cabría preguntarse si podrían detectarse otro tipo de similitudes formales o sustanciales que forjasen más relaciones entre ellas. Quizás sea posible estar ante la posible acotación de un tipo de artefactos residenciales de gran escala no agrupados hasta el momento de forma científica. Fernández (2009) diferenciaba entre dos conceptos a los que denominó “Condensadores sociales” y “Edificios híbridos”, y según ella, estos edificios que hemos citado anteriormente formarían parte de la primera definición. Así mismo, hace referencia al concurso sobre nuevas propuestas residenciales (1927) de la revista *Sovremennaya Arkhitektura*, en la que aparecen, por primera vez, proyectos con viviendas en dúplex o triples, calles interiores y galerías de acceso. No obstante, no deberíamos obviar que la Colonia Kiefhoek en Rotterdam (1925-1929) de J. J. P. Oud, fue el primer edificio de vivienda donde se localizaban servicios colectivos. En 1928, se desarrollarían las existenz-minimum, que serían presentadas en el CIAM II (1929), dedicado íntegramente a este tema. Tampoco podemos dejar de citar el proyecto presentado por Le Corbusier en el Plan Obus (1933), que guarda muchas características en común con los aparatos de vivienda citados. Es por tanto, en toda esta época, cuando los “Condensadores sociales”, es decir, edificios principalmente con una finalidad residencial, comienzan a albergar otras funciones destinadas a un uso comunitario, y cuando empiezan a aparecer calles o galerías elevadas que dan acceso a viviendas o a espacios de comunidad. Dando un salto a años posteriores, nos referiremos al término usado por A+P Smithson, en el proyecto Golden Lane Housing (1952), donde hablaban de las “Street in the sky” cuando se referían a estas calles elevadas (Ilustración 05. Sección de Golden Lane Housing). El propio José Antonio Corrales comentaría en una conferencia posterior desarrollada en la ETSAM (1997) que desconocía el proyecto de los Smithson de 1968, Robin Hood Gardens, donde ellos aplicaron esta teoría, en el momento de la elaboración de la Unidad Vecinal n3.



*Ilustración 05. Sección de Golden Lane Housing*

Entendemos entonces, que podríamos hablar de estos artefactos como Infraestructuras, sabiendo que su definición según la RAE es la de una realización humana diseñada y dirigida por profesionales de Arquitectura, Ingeniería Civil, Urbanismo, etc., que sirve de soporte para el desarrollo de actividades. Si esta actividad está principalmente destinada a la vivienda, podremos referirnos a ella como una Infraestructura residencial, que será aquella edificación o artefacto que dé soporte a conjuntos de viviendas. Esta Infraestructura podría estar formada por un único volumen, o quizás conformar una unidad compuesta por diferentes bloques, como sería el caso de la Unidad Vecinal n3. Para que varias edificaciones pudieran ser consideradas una unidad, éstas deberían tener trazos comunes que permitan que sean reconocidas como un conjunto, ya sea por una estética similar, por una sección representativa o por una comunidad que las aúne. Podemos referirnos como ejemplo a la Nueva Corviale (1973-1981) que se compone de 5 unidades de gestión, aunque es considerada un conjunto unificado (Ilustración 06. Nueva Corviale, Roma).



*Ilustración 06. Nueva Corviale, Roma*

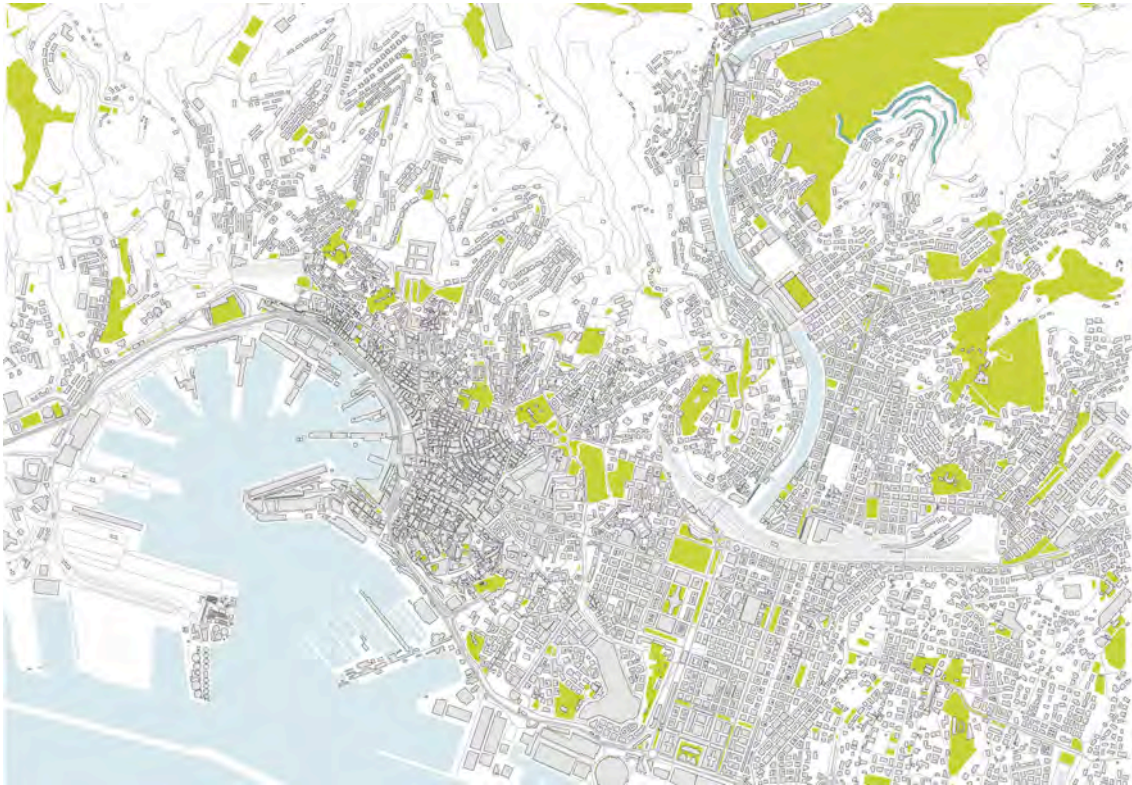
Puesto que ya hemos comprobado que la cantidad de habitantes que alojan estas Infraestructuras Residenciales son muy considerables, parece importante introducir un nuevo concepto como el de Comunidad. Para acuñar la definición del mismo, recurrimos a De Llano (2006), donde lo describe como una agrupación de individuos que comparten elementos en común representativos y de los que los usuarios se sienten orgullosos. Y sin embargo, en esta definición notamos la ausencia de una magnitud que la cuantifique, y que nos asegure realmente cuándo un conjunto de personas conforman Comunidad.

En paralelo a esta cuestión, se analizan también las longitudes de las diferentes Infraestructuras Residenciales que se han citado primeramente, siendo la suma de las fachadas de la Unidad Vecinal n3 de 472m de longitud, como ya se ha citado anteriormente; las fachadas del Edificio Park Hill son de 1.010m; las del Conjunto residencial Forte di Quezzi de 1.550m; las del Conjunto Rozzol Melara Estate de 837m; las de la Nueva comunidad residencial Byker de 1.300m; las de la Nueva Corviale de 958m; y las del 8 House de 640m. Parece que todos estos conjuntos tienen algo en común que se podría denominar XL, entendiéndolo como Extra-Largo. Recordemos que Koolhaas y Mau (1995) recogían diferentes ejemplos de arquitectura que englobaba bajo esta nomenclatura en su libro, en el que se señalaban las diferentes escalas en las que la Arquitectura actúa. Sin embargo, incluían dentro de este rango XL tanto los conjuntos edificatorios como el Barrio de Bijlmermeer (1965-1975) proyectado por la Oficina de Arquitectura de Ámsterdam (Ilustración 07. Barrio de Bijlmermeer), como grandes extensiones como el Parque de la Villete, o territorios enteros a semejanza de Holanda. No obstante, nos parece adecuado apropiarnos de estas siglas para dimensionar estas Infraestructuras Residenciales XL, aplicándolo al objeto arquitectónico. Otros autores se han referido a estos conjuntos de viviendas que se entienden en la gran escala como Metropolitan buildings, Megaestructuras urbanas, Condensadores urbanos o Suburbios verticales (Bjarke 2011). Todas estas nomenclaturas hacen referencia a la idea de que en una construcción (o en un conjunto unificado de construcciones) se pueden encontrar todos los elementos que componen una ciudad, y contenerla dentro de ella.



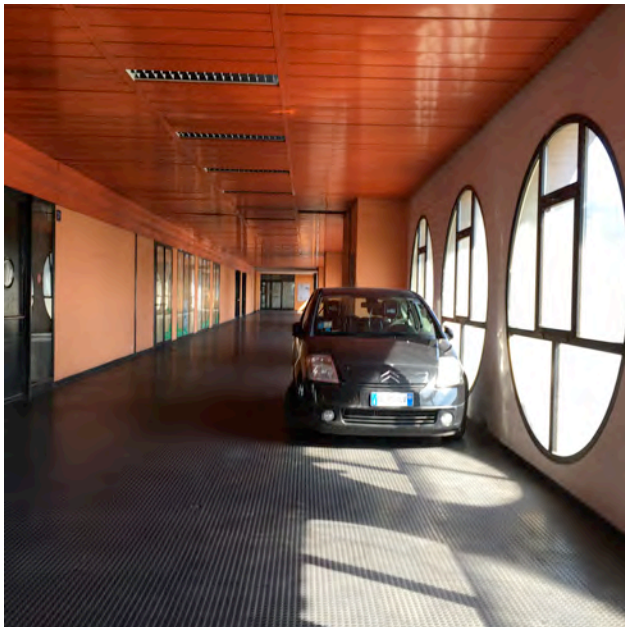
*Ilustración 07. Barrio de Bijlmermeer*

Curiosamente, los ejemplos aportados para estas Infraestructuras Residenciales XL se localizan a las afueras de la ciudad o en situaciones de extrarradio (Ilustración 08. Plano de situación del Conjunto residencial Forte di Quezzi, Génova). Quizás sea su propia situación e interacción con la no-ciudad que la rodea, la que propicia la reafirmación de esta edificación como un conjunto de habitantes, que pueden tener un sentimiento de barrio o ciudad. Pero para que esto sea posible, es preciso poseer una masa crítica o mínima de vecinos que conformen un sentimiento de conjunto unitario, además de una serie de espacios comunes en los que estos habitantes puedan comunicarse con sus semejantes y establecer relaciones sanas, mediante plazas, calles elevadas, espacios verdes, etc.



*Ilustración 08. Plano de situación del Conjunto residencial Forte di Quezzi, Génova*

Podemos entender así, que estos edificios se conforman debido a la superposición de diferentes capas que forman ciudad, o que son una ciudad amontonada; espacios en los que conviven la máquina, la vivienda y el ocio (Ilustración 09. Calle interior en Rozzol Melara Estate, Trieste), y que admiten diversas velocidades de recorrido, pudiendo ser utilizadas por peatones, bicicletas, skaters, motos o coches, siendo "ciudades" que necesitan unas normas de convivencia propias, como las que se pueden encontrar todavía en el Conjunto residencial Forte di Quezzi, en Génova (Ilustración 10. Regolamento Interno del Caseggiato en el Conjunto residencial Forte di Quezzi, Génova).



*Ilustración 09. Calle interior en Rozzol Melara Estate, Trieste*

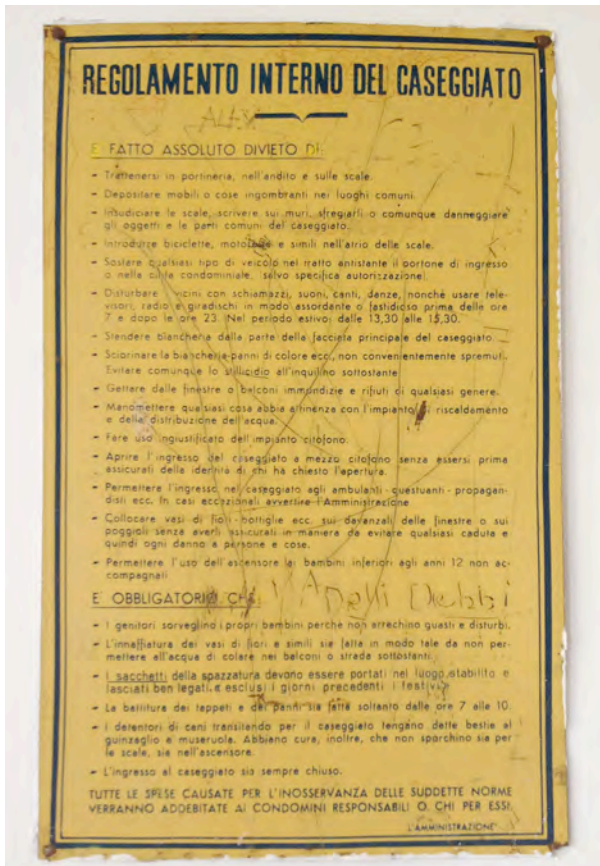


Ilustración 10. Reglamento Interno del Caseggiato en el Conjunto residencial Forte di Quezzi, Génova

## CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA

Debido a las características que se observan en la Unidad Vecinal n3, que son afines con otros conjuntos de la época en el ámbito internacional, lo caracterizamos como una Infraestructura Residencial XL, puesto que se presenta como un artefacto que es habitado, conformándose por la seriación de unidades o células de vivienda tipo, característica común a todos los ejemplos estudiados. Este artefacto consta de varias edificaciones que se perciben como un conjunto unificado, cuya longitud de fachada es superior a 400m de longitud, por lo que se puede englobar dentro de la dimensión de Extra-Largo. Su entidad o escala es urbana y envuelve un entorno que funciona como espacio intermedio entre la ciudad ajena y la vivienda. Su sección constructiva es clara, con una estética unitaria, de hormigón o masiva, constituyendo una masa urbana en sí mismo. Su programa se distribuye horizontalmente y consta principalmente de viviendas tipo que se encuentran en una estructura que funciona a modo de soporte, con calles elevadas públicas o privadas (que dan facilidad para recorrerlas a diferentes velocidades), zonas comunitarias, espacios verdes, plazas y otros servicios localizados puntualmente, como tiendas.

Otros autores (Bjarke 2011; Fernández 2009) han hecho referencia a las posibles similitudes funcionales que algunos de los casos citados pueden tener con una estructura urbana. Sin embargo, como prospectiva nos gustaría lanzar algunos interrogantes que nos parecen que quedan en el aire como ¿Cuál es la magnitud necesaria para que una Comunidad se perciba como unitaria? ¿Es determinante la conformación de una Comunidad para el buen funcionamiento de las Infraestructuras Residenciales XL? ¿Pueden ser identificados como el nacimiento de una ciudad dentro de otra? ¿Se rigen por unas leyes de funcionamiento socio-político internas? ¿Cómo ha afectado el paso del tiempo a estas Infraestructuras? ¿Cómo han influido los sistemas de comunicación 2.0 en el mantenimiento y gestión de éstas?

## Bibliografía

BJARKE, I. 2011. *BIG Architects, Bjarke Ingels Group Projects 2001–2010*. Tokio: Design Media Publishing Ltd. ISBN 9789881973863.

CORRALES, J. A. 1997. *Conferencia 19.11.1997 en la ETSAM*. Audiovisuales docentes. Madrid: ETSAM. Disponible en el depósito bibliotecario de la ETSAM.

DE LLANO, P. 2006. *Arquitectura popular en Galicia, razón y construcción*. A Coruña: Xerais. ISBN 9788497824637.

FERNÁNDEZ, A. 2009. Híbridos vs Condensadores sociales. *Híbridos residenciales = Residential mixed-use buildings*, pp. 4-13. ISSN 11326409.

KOOLHAAS, R.; MAU, B. 1995. *S, M, L, XL*. EE.UU: The Monacelli Press. ISBN 9781885254863.

NOGUEROL, A.; DIEZ, P. 2009. Grupo de viviendas subvencionadas en el barrio de Elviña. *Arquitectura*, **357** (tercer trimestre), pp. 36-43. ISSN 00042706.

TOBA, M. 2009. *José Antonio Corrales. Unidad vecinal nº3*. Coruña: Ed. C.O.A.G. ISBN 9788496712096.



## **La iglesia de Santa Cruz, 1966/71**

### **Génesis y desarrollo de un proyecto**

**Esteban Fernández-Cobián**

Universidade da Coruña, Departamento de Construcciones Arquitectónicas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, A Coruña, España, [efcobian@udc.es](mailto:efcobian@udc.es)

#### **Resumen**

La iglesia del Puerto de Santa Cruz (Oleiros, A Coruña), construida por Miguel Fisac entre 1966 y 1971, es una obra poco estudiada que siempre ha estado a la sombra de sus dos hermanas mayores: la iglesia de Santa Ana y la Esperanza (Moratalaz-Madrid, 1965/66) y la capilla del colegio Asunción Cuestablanca (Alcobendas-Madrid, 1965ss). También está emparentada con el resto de las iglesias transversales de Miguel Fisac, especialmente, con el proyecto de iglesia para la misión dominicana en la isla de Formosa (actualmente Taiwan, 1966), con la que comparte casi todas sus características formales.

Las razones por las que apenas ha sido estudiada son variadas. Entre ellas cabe destacar la ausencia del proyecto original del archivo del arquitecto, motivado por su cambio de estudio en 1971, así como su confusa advocación y situación canónica. A pesar de todo, se trata de una iglesia muy celebrada, que aparece en casi todos los catálogos sobre el autor, si bien en un discreto segundo plano.

Hasta ahora, todos los comentaristas se han apoyado en el texto escrito por Fisac en sus artículos de 1972, sin contrastarlo con la obra construida. Este texto contiene algunas afirmaciones confusas, que si bien no son completamente falsas, tampoco son ciertas del todo. De hecho, durante su ejecución, la iglesia sufrió cambios muy significativos que, hasta ahora, nadie se ha detenido a analizar. Indudablemente, era necesaria una lectura crítica y completa de esta iglesia, pero primero había que reconstruir su historia.

Tomando como base el relato inédito de don Manuel García Calviño, párroco de Liáns y promotor de la iglesia, y contrastándolo con los relatos que el arquitecto hizo sobre la génesis y la construcción de la iglesia en distintos foros durante los últimos años de su vida, intentaremos restablecer con una cierta precisión el desarrollo de los hechos.

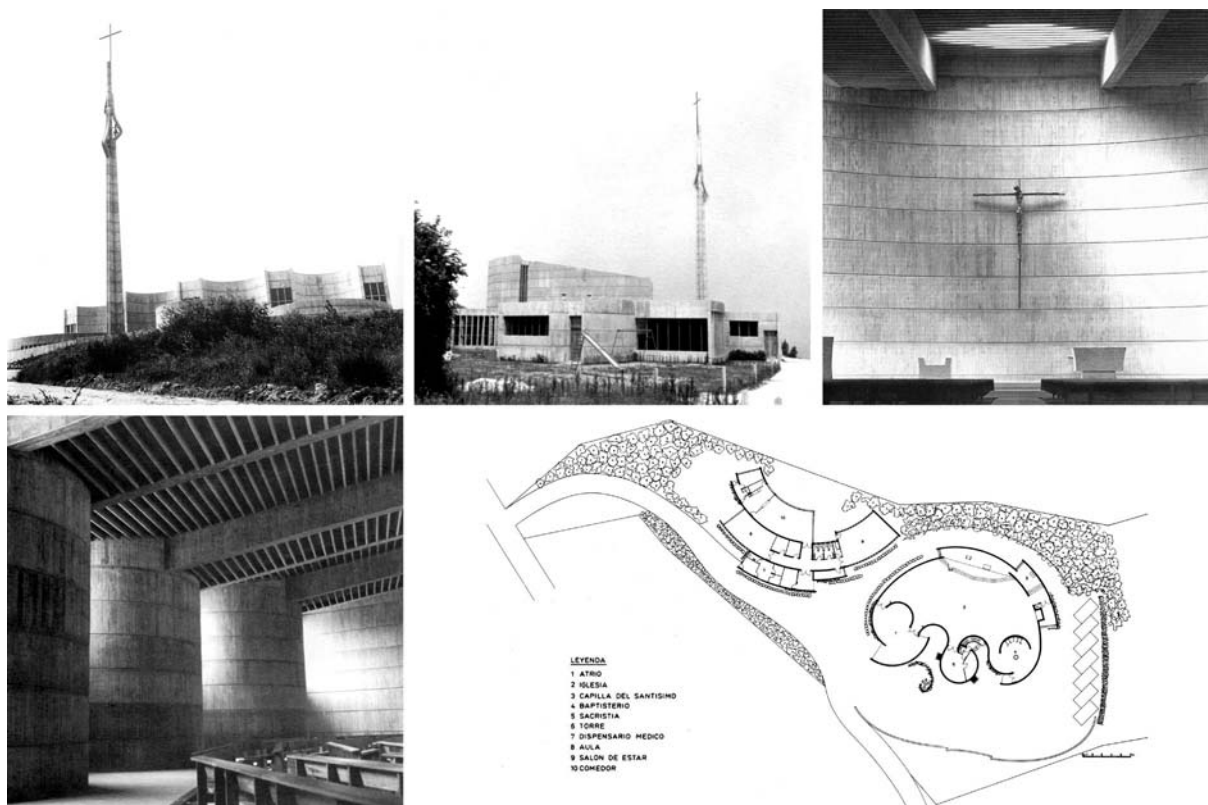
**Palabras clave:** Miguel Fisac Serna, Manuel García Calviño, arquitectura religiosa, Puerto de Santa Cruz, A Coruña.

## Una obra poco conocida

La iglesia del Puerto de Santa Cruz (Oleiros, A Coruña), construida por Miguel Fisac Serna entre 1966 y 1971, es una obra poco estudiada que siempre ha estado a la sombra de sus dos hermanas mayores: la iglesia de Santa Ana y la Esperanza (Moratalaz-Madrid, 1965/66) y la capilla del colegio Asunción Cuestablanca (Alcobendas-Madrid, 1965ss). También está emparentada con el resto de las iglesias transversales de Miguel Fisac: Nuestra Señora del Pilar (Canfranc, Huesca, 1963/64), Santa María Magdalena (Santamarca-Madrid, 1966/67), la primera versión de la ermita de Nuestra Señora del Espinar, (Guadalix de la Sierra, Madrid, 1969) y, especialmente, con el proyecto de iglesia para la misión dominicana en la isla de Formosa (actualmente Taiwan, 1966), con la que comparte casi todas sus características formales.

Pienso que ha sido poco estudiada por varias razones. En primer lugar, porque se construyó en un lugar recóndito de la costa gallega y —hasta hace diez años— sólo se abría durante los meses de verano. Y, fundamentalmente, porque en el cambio de estudio que Fisac hizo de la calle Villanueva al Cerro del Aire (1971), casi toda la información relativa a esta iglesia (que no del centro parroquial) desapareció, de forma que apenas se conservan en el archivo del arquitecto algunos documentos sueltos<sup>1</sup>.

Desde el punto de vista canónico, su situación es confusa. No es exactamente la iglesia parroquial, ya que la iglesia titular de la parroquia de Liáns es Santa Eulalia (Santa Baia, en gallego), un templo barroco que se encuentra algunos kilómetros monte arriba. La iglesia que nos ocupa se podría denominar «auxiliar»<sup>2</sup>. Además, su advocación no está clara (tal vez ni siquiera la tenga); personalmente, me gusta referirme a ella como iglesia de «La Santa Cruz»<sup>3</sup>.



(Fig. 1) Fotografías que ilustran habitualmente la iglesia de Santa Cruz: alzado norte, alzado sur, presbiterio, fondo de la nave y emplazamiento. ARA/Obradoiro/Arques Soler.

<sup>1</sup> Él mismo lo decía años después: «Como tantos papeles se tuvieron que destruir por falta de espacio en las mudanzas de mi estudio sólo se han conservado algunos planos» (Miguel Fisac Serna, «Algunas consideraciones sobre la Iglesia de Santa Cruz», *Santa Cruz 2000. Festas do Santísimo* (1998): 15).

<sup>2</sup> Aunque ni siquiera aparece en el registro de la archidiócesis de Santiago de Compostela, la dirección es correcta... Cf. «Arciprestazgo de Cerveiro. Liáns, Santa Baia», con acceso el 02/03/2016, [www.archicompostela.es/arciprestazgo-de-cerveiro](http://www.archicompostela.es/arciprestazgo-de-cerveiro).

<sup>3</sup> Cf. Esteban Fernández-Cobián, «Iglesia de la Santa Cruz. Ficha técnica» (2006); ejemplares en el archivo parroquial. Todos los comentaristas hablan de «la iglesia de Santa Cruz», porque el pueblo se llama así, aunque de manera abreviada: Puerto de Santa Cruz es el nombre completo.

## Las fuentes

A pesar de todo, se trata de una iglesia que aparece en casi todos los catálogos sobre el autor, si bien en un discreto segundo plano.

La información que existe en la Fundación Miguel Fisac se refiere a la «Guardería Infantil y Escuela del Complejo Parroquial Santa Cruz», pero no a la iglesia<sup>4</sup>. La memoria del proyecto, fechada «Madrid, diciembre de 1966» — así como el dossier completo de la iglesia, que incluye también 15 planos— se encuentra en el archivo del ayuntamiento de Oleiros (A Coruña) y permanece inédita<sup>5</sup>. Se trata de un texto muy interesante, que más allá de la mera descripción del edificio, está lleno de intenciones y juicios de valor acerca de cómo ha de construirse una iglesia tras el Concilio Vaticano II.

Junto con la de Canfranc, la iglesia se publicó en 1972 en «Informes de la Construcción» y en la revista «ARA»<sup>6</sup>. En ambos casos, el texto fue redactado por Fisac para la ocasión y es exactamente el mismo, con pequeñas correcciones de estilo. Este texto también apareció muchos años después (1990) en la revista «Obradoiro»<sup>7</sup>, en el libro *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002* (2009)<sup>8</sup>, y ha servido de base para casi todas las referencias posteriores a esta iglesia, más o menos recreadas según el ingenio o la habilidad de cada articulista<sup>9</sup>.

Hasta ahora, todos los comentaristas nos hemos apoyado en el texto escrito por Fisac sin contrastarlo con la obra construida. Pero este texto contiene algunas afirmaciones confusas, que si bien no son completamente falsas, tampoco son ciertas del todo. Estas afirmaciones se han venido repitiendo como mantras desde entonces: que el solar era un lugar bellissimo con unas maravillosas vistas sobre la bahía de La Coruña; que el conjunto quedó incompleto; que el albañil que la construyó se apellidaba «Mañanas» (también se le ha llegado a llamar «Manzanas»<sup>10</sup>); que las piezas de cubierta habían sido prefabricadas; etc. Además, durante su ejecución, la iglesia sufrió cambios muy significativos que, hasta ahora, nadie se ha detenido a analizar.

<sup>4</sup> Cf. «Fundación Miguel Fisac», último acceso el 29/06/2010, [www.fundacionfisac.org/fondos/?id=257](http://www.fundacionfisac.org/fondos/?id=257). En la actualidad, este acceso no está operativo.

<sup>5</sup> El dossier sobre el centro parroquial, por el contrario, se encuentra en el Archivo del Reino de Galicia, ubicado en los Jardines de San Carlos de La Coruña. También existe una colección de planos de la iglesia en el Centro de Extensión Universitaria y Divulgación Ambiental de Galicia (CEIDA), ubicado en la pequeña isla de Santa Cruz, frente al Puerto de Santa Cruz ([www.ceida.org](http://www.ceida.org)).

<sup>6</sup> Miguel Fisac Serna, «Dos iglesias-España» [1. Iglesia Parroquial, en Santa Cruz (La Coruña); 2. Iglesia Parroquial en Canfranc], *Informes de la Construcción*, 241 (1972): 35-44; «Iglesia parroquial en Santa Cruz, La Coruña», *ARA. Arte Religioso Actual*, 31 (1972): 25-28.

<sup>7</sup> Miguel Fisac Serna, «Igrexa de Santa Cruz», *Obradoiro*, 17 (1990): 28-31. La «traducción castellana» de la página 150 sigue el texto de ARA, aunque con algunos —mínimos— ajustes tipográficos.

<sup>8</sup> Madrid: Ministerio de Vivienda, 2009, 304-309.

<sup>9</sup> María Cruz Morales Saro, *La arquitectura de Miguel Fisac* (Ciudad Real: Colegio Oficial de Arquitectos de Ciudad Real), 1979, 149-151; Fernando Agrasar Quiroga, «Santa Cruz, el templo de hormigón vivo», *Suplemento «Galicia» de La Voz de Galicia*, 146 (29/01/94): 1; Francisco Arques Soler, *Miguel Fisac* (Madrid: Pronaos, 1996), 230-233; Esteban Fernández-Cobián, *El espacio sagrado en la arquitectura contemporánea española* (Santiago de Compostela: COAG, 2005), 314-316; Ramón Vicente Díaz del Campo Martín Mantero, «Hormigón y Fe. Las iglesias de Miguel Fisac», en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Cádiz: Instituto Juan de Herrera/SEHC/Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz), 2005, 341-351; Eduardo Delgado Orusco, *Entre el cielo y el suelo. Arte y arquitectura sacra en España 1939-1975* (Madrid: SEK, 2006); Eduardo Delgado Orusco, *Santa Ana de Moratalaz (1965-1971)* (Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 2007), 86; Eduardo Delgado Orusco, *Bendita vanguardia* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2014), 282-283; Elena García Crespo, *Los altares de la renovación. Arte, Arquitectura y Liturgia en la revista ARA (1964-1981)* (Madrid: San Esteban, 2015), 233-234.

<sup>10</sup> Cf. por ejemplo, Arques, *Miguel Fisac*, 230; o Paloma de Roda Lamsfus, *Miguel Fisac. Apuntes y Viajes* (Madrid: Scriptorum, 2007), 176.



(Fig. 2) El Puerto de Santa Cruz. En el centro, ligeramente a la derecha, la iglesia (2016). Google Maps.

A finales de los años noventa y tras haber recibido la Medalla de Oro de la Arquitectura CSCAE 1994, se sucedieron los homenajes a Fisac en toda España. El 13 de enero de 1996 nuestro arquitecto impartió una conferencia en la ETSA de La Coruña titulada «Mi arquitectura religiosa». Traía unas dispositivas, pero con su vehemencia habitual, dio la conferencia dos veces: primero sin imágenes, de carrerilla, y después comentándolas, añadiendo algo más. Esa charla quedó registrada en vídeo y está disponible en la biblioteca de la ETSAC. Yo, que entonces me encontraba realizando mi tesis doctoral, la grabé en audio, la transcribí íntegra, le mandé a Fisac el texto para que lo revisara y él me contestó con un tarjetón, adjuntándome un ejemplar dedicado del libro de Felipe Morales, ya completamente descatalogado<sup>11</sup>.

Parte de este archivo —inédito— lo utilicé en 2003 para redactar un artículo sobre sus tres últimas iglesias importantes. Era la primera vez que se publicaba en un medio de tirada nacional una versión del proceso de encargo y proyecto de la iglesia de Santa Cruz diferente del habitual<sup>12</sup>. A los pocos meses cayó en mis manos una copia del escrito que Fisac había realizado en 1998 para la comisión de fiestas de Santa Cruz, en el arquitecto contaba muchos detalles sobre la construcción de la iglesia, aunque dulcificando algunos aspectos del proceso<sup>13</sup>. No resulta improbable que se apoyara en los recuerdos que había verbalizado en La Coruña dos años antes y que yo le envié transcritos. Ese mismo texto se publicaría como su último escrito en las actas del homenaje que el Colegio de Arquitectos de Ciudad Real le tributó poco después de su muerte (2006)<sup>14</sup>.

La iglesia ha sido citada de manera más o menos extensa en muchos otros trabajos<sup>15</sup>. En cualquier caso, todas las referencias al edificio son meras descripciones (repetidas). Sólo a partir de 2007, ya fallecido Fisac —y des-

<sup>11</sup> Miguel Fisac Serna, *El espacio religioso* (vídeo VHS) (A Coruña: ETSAC, 13/01/1996); «Mi arquitectura religiosa», grabación en audio y transcripción de Esteban Fernández-Cobián (pro manuscrito), Archivo de Esteban Fernández-Cobián; Felipe Morales Simal, *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac* (Madrid: Librería Europa, 1960).

<sup>12</sup> Esteban Fernández-Cobián, «Aprendiendo a construir todos los días. Miguel Fisac, Premio Nacional de Arquitectura 2002», *Ars Sacra*, 28 (2003): 14-24.

<sup>13</sup> Fisac, «Algunas consideraciones sobre la Iglesia de Santa Cruz», 15-16.

<sup>14</sup> Miguel Fisac Serna, «Iglesia de Santa Cruz», *Formas de Arquitectura y Arte* [Monográfico sobre Fisac], 13 (2006): 40-43. Durante los años 2002 y 2005, la historiadora del arte Paloma de Roda Lamsfus mantuvo una serie de encuentros con Fisac para hablar de su producción pictórica, en los cuales fueron apareciendo recuerdos y anécdotas de su vida. Una acuarela de la iglesia de Santa Cruz le lleva a volver a narrar la génesis del edificio, acaso de manera un poco más exagerada en los detalles, aunque sustancialmente igual en el fondo. Cf. De Roda, *Miguel Fisac*, 174-177.

<sup>15</sup> María Cruz Morales Saro, *La arquitectura de Miguel Fisac* (Ciudad Real: Colegio Oficial de Arquitectos de Ciudad Real, 1979), 149-151; «Miguel Fisac», *AV monografías* 101 (2003): 72; Michael Gaenssler, dir., *Miguel Fisac Arquitecto* [Catálogo de la exposición] (Santiago de Compostela: COAG, 1995), 33. Edición original en Zaragoza: Delegación de Zaragoza del Colegio

pués de la saturación de comentarios elogiosos aparecidos en la prensa acerca del personaje y de su obra—, comenzaron a surgir algunas lecturas diferentes, como ocurrió en la exposición «Arquitectura religiosa en Galicia: 15 obras», realizada en el marco del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea (Ourense, 2007)<sup>16</sup>, que contó con unas magníficas fotos en color de Vari Caramés.

Indudablemente, era necesaria una lectura crítica y completa de esta iglesia. Pero primero había que reconstruir su historia.

En el año 2008, el alumno de doctorado Marcos Álvarez Montes entrevistó a don Manuel García Calviño, párroco de Liáns y promotor de la iglesia<sup>17</sup>. Don Manuel tenía en ese momento 88 años, pero todavía recordaba con detalle las circunstancias del encargo. Su relato resulta muy clarificador porque difiere del de Fisac en varios puntos. No debemos olvidar que, cuando ambos recuerdan el proceso, han pasado de treinta a cuarenta años de las obras y que ambos son personas de edad avanzada y fuerte carácter. Por eso, aunque no debemos tomar al pie de la letra todo lo que nos cuentan, el acoplamiento de ambos relatos tal vez nos permita reconstruir con una cierta fiabilidad el desarrollo de los hechos. Tomemos, por tanto, a partir de ahora, el relato de don Manuel como base, para ir matizándolo con los del arquitecto<sup>18</sup>.

## El terreno

«Cuando conseguí los terrenos, después de muchas dificultades, pude por fin hacer una iglesia en Santa Cruz. Por entonces yo celebraba misa en un garaje que me habían dejado, y después de muchas cuestiones que hubo que resolver, pensamos hacer la iglesia en unos terrenos que tenían los señores de Abente, en una finca que llamaban «La Fontañía», porque había una especie de pequeño lago que estaba siempre con agua, en verano y en invierno<sup>19</sup>. Toda la parte alta [del pueblo] confluía en ese lago y había una fuentecita que salía más abajo, por el camino.

---

Oficial de Arquitectos de Aragón, 1995. Curiosamente, en la edición gallega es la única obra que aparece con dos fechas (1967/69), destacándose así sobre el resto. «Miguel Fisac», *Documentos de Arquitectura*, 10 (1989): número monográfico; Andrés Cánovas Alcaraz, ed., *Fisac* (Madrid: Ministerio de Fomento/CSCAE, 1997), 119; Antonio S. Río Vázquez, *La recuperación de la modernidad. Arquitectura gallega entre 1954 y 1973* (A Coruña: COAG, 2014), 255. No aparece en F. García, «El simbolismo en las iglesias de Miguel Fisac», *Informes de la Construcción* [Monográfico sobre Miguel Fisac], 503 (2006): 19-32 doi: 10.3989/ic.2006.v58.i503.377.

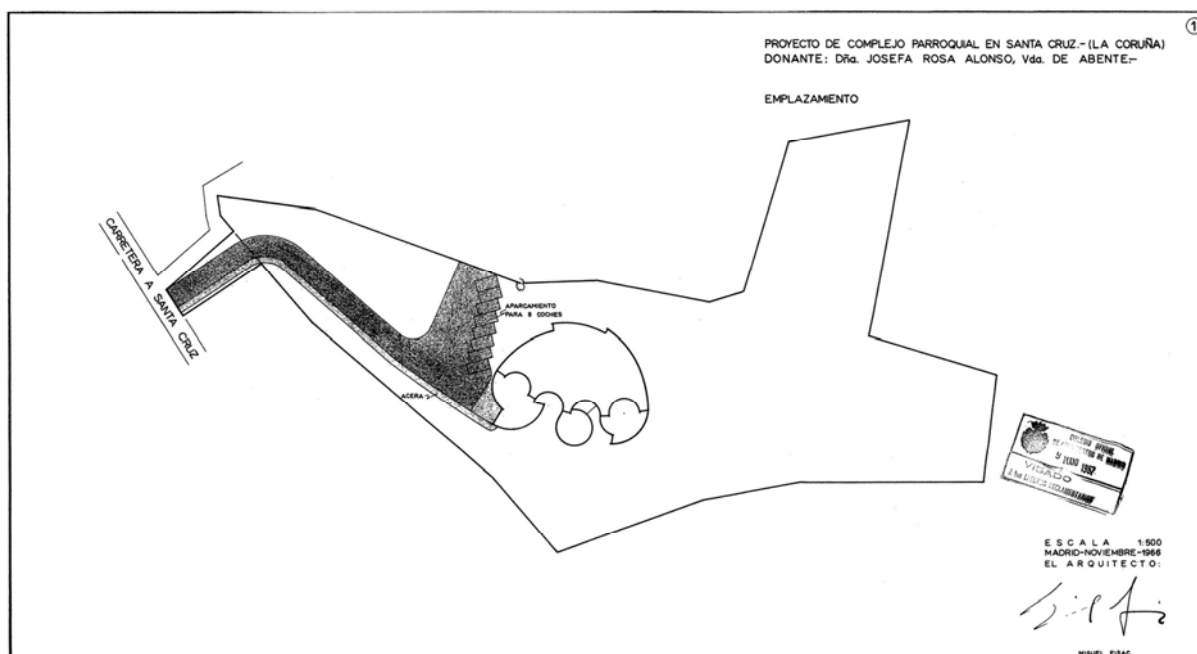
<sup>16</sup> Esteban Fernández-Cobián, ed., *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto* (A Coruña: Netbiblo, 2009), 340-343.

Tengo también en mi archivo un interesante trabajo inédito del entonces alumno de la ETSAC Pablo Vázquez Pita titulado «A igrexa nova de Santa Cruz de Liáns. Miguel Fisac» (A Coruña: ETSAC, 2002), donde se analiza y critica pormenorizadamente el edificio.

<sup>17</sup> Se continuaba el trabajo comenzado en 2002 por la alumna de doctorado Elisa Gallego Picard, que realizó el primer levantamiento de la iglesia terminada.

<sup>18</sup> Este texto es una elaboración —realizada por mí para esta ocasión— de la transcripción de esa entrevista. El audio de la entrevista y su transcripción literal se encuentran en mi archivo.

<sup>19</sup> Realmente, se trataba de un «prado encharcado», donde confluían —y siguen confluendo— las escorrentías de los terrenos situados alrededor.



(Fig. 3) Emplazamiento original de la iglesia, todavía sin el centro parroquial. Archivo del Ayuntamiento de Oleiros.

»A los señores de Abente les conocí cuando llegué aquí de párroco<sup>20</sup>. Veraneaban en una casa solariega de la parte alta del pueblo. Un día me los encontré; ellos iban a coger el autobús para La Coruña y yo venía hacia Santa Cruz. Me dijeron que se despedían, porque igual ya no nos veíamos; se iban a Madrid, y para el próximo año iban a venderlo todo. Para ellos era un lío y ya no estaban para esas cosas.

—Pues miren: si venden todo, acuérdense que ustedes tienen una deuda con la Iglesia, les dije.

—¿Cómo? ¿Nosotros una deuda con la Iglesia?

—Sí, porque yo recuerdo haberles pedido que me dejaran en alquiler un terreno para jugar los chicos, y entonces ustedes dijeron que no, que fueran a jugar a la playa, que los terrenos estaban para producir, para cultivar y para cosas de esas. Y ahora tenemos un gran problema: que no tenemos iglesia y estoy celebrando misa en un garaje. Antes de vender, a ver si ustedes se acuerdan de dejar algo para la Iglesia.

»Entonces me dijeron que fuese a hablar con ellos al día siguiente. No tenían descendencia, pero tenían sobrinos.

—¿Dónde quiere hacer usted la iglesia?, me dijo el señor de Abente.

—Pues no lo sé, cerca de Santa Cruz.

—Rosa, preguntó a su mujer: ¿Qué terrenos tenemos por Santa Cruz?

—Pues tenemos, lo más cerca, la Fontañía; y después hay otros, pero están más arriba.

»Entonces fuimos a ver la finca los tres. El señor de Abente me aseguró que el próximo año me haría la donación. Yo le dije que tenía que ir pronto a Madrid, que podíamos hacer allí la donación.

»Efectivamente, fui a Madrid. Nos reunimos en el café Sevilla y tuvimos muchas charlas, pero no acabábamos de entrar en el tema. Hasta que yo le dije que tenía que marcharme. Tenía que hacer unas gestiones en Madrid, pero las había terminado ya.

—Tengo que volver a la parroquia; no puedo estar aquí más tiempo.

—Pues, cuando vuelva, hacemos la donación. Además, las escrituras las tiene mi apoderado en Santa Cruz, dijo él.

»Le sugerí que podíamos pedir las escrituras. Me contestó que si yo gestionaba las escrituras, no habría problema. Mandé a mi hermano a pedir las escrituras al apoderado y entonces hicimos las escrituras en Madrid. En el tiempo que transcurrió entre la donación y el comienzo de las obras, el señor de Abente falleció. Los señores de Abente fueron los donantes del terreno y los patrocinadores de la construcción de la iglesia. Pero no se hizo todo con su dinero, sólo se empezó la obra. Más adelante contaré cómo conseguimos acabar la iglesia y el edificio anexo».

<sup>20</sup> Leopoldo Abente García de la Torre y de su esposa Josefa Rosa Alonso Rodríguez. Sus nombres están escritos en gallego en la lápida de granito que se encuentra en la propia iglesia. Fallecieron el 16/11/1964 y el 4/11/1968. Don Manuel García Calviño (Ferrol, 1920) tras haber realizado sus estudios de teología en la Universidad de Salamanca, llegó a Santa Cruz como párroco de Liáns en agosto de 1953; tenía 33 años. Todavía vive allí.

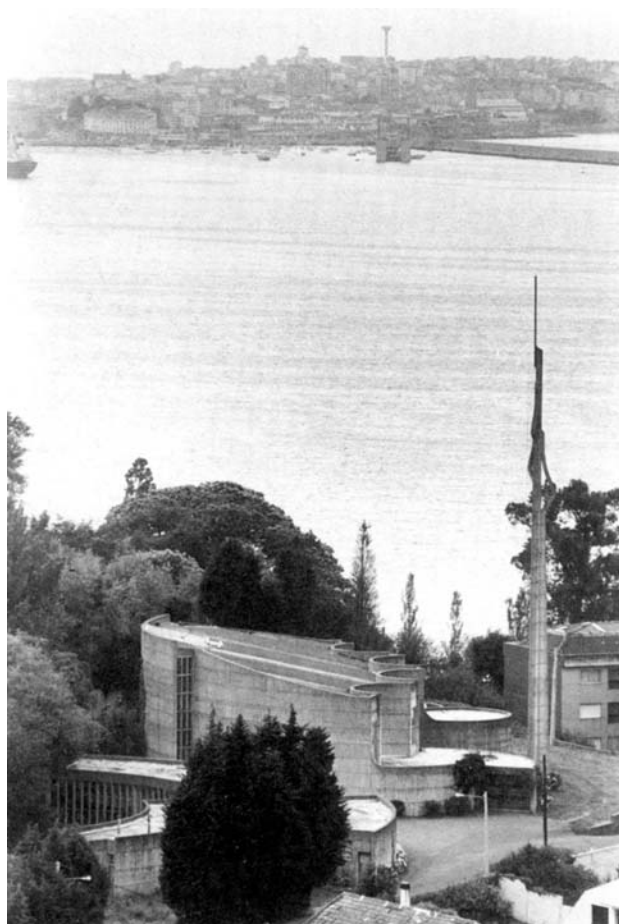
### El encargo: Fisac y la viuda de Abente

Llegados a este punto, podemos cederle la palabra a Fisac.

«La historia de la construcción de la iglesia de Santa Cruz, tiene un comienzo muy sencillo. Una señora se presentó un día en mi estudio, diciendo que quería verme<sup>21</sup>. Mi secretario entró en mi despacho y me dijo: Una señora quiere verle, yo le pregunté, casi por señas, ¿qué aspecto tiene? él me contestó: no sé Algo así como una señora pobre. Le dije que pasara; era una mujer alta, delgada, bastante mayor, vestida totalmente de negro, con un pañuelo anudado a la cabeza y una bolsa de hule en la mano. Me levanté para saludarle, le dije que se sentara y le pregunté que era lo que quería de mí.

»Ella se presentó: —Yo soy Josefa Rosa Alonso, viuda de Abente. Mi marido murió el año pasado. Y vengo para preguntarle si querría proyectar y construir una Iglesia. Ya tengo el permiso del Señor Arzobispo de Santiago de Compostela.

»Ante una propuesta tan inesperada, le dije que sí, pero que me contara las circunstancias del caso. Ella me explicó. —Tengo en Santa Cruz unos terrenos y mi marido y yo siempre quisimos hacer una iglesia, que sirviera de parroquia y también para nuestra sepultura. Ella insistió en que el cuerpo de su marido estaba depositado en una sepultura provisional y quería que yo le hiciera el proyecto lo antes posible. Le dije que estaba haciendo varias obras en La Coruña y que iba con frecuencia a visitarlas, y vería enseguida el solar que me indicaba, para comenzar inmediatamente con el proyecto.



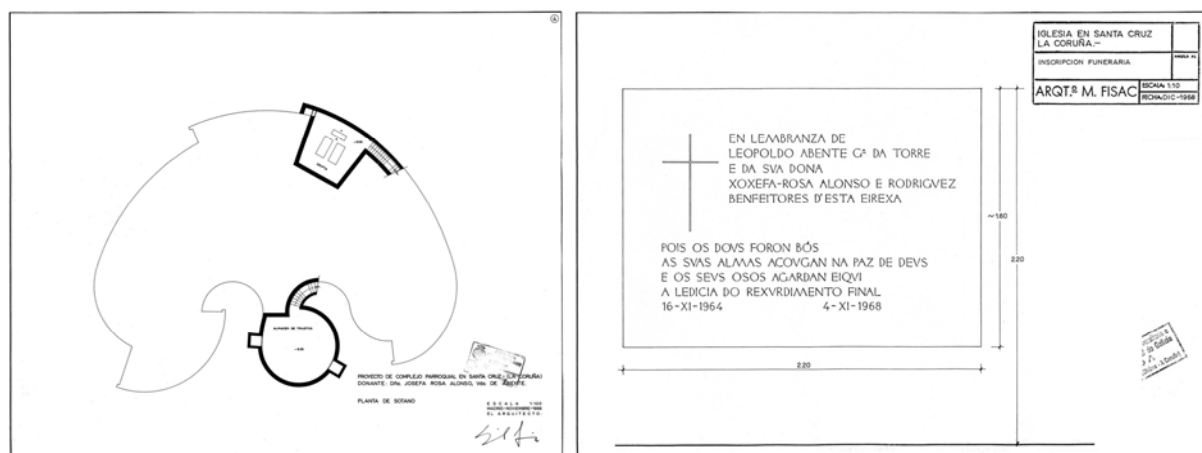
(Fig. 4) Vista aérea de la iglesia, con A Coruña en segundo plano (1972). Obradoiro.

»Al preguntarle las características y el programa me dijo que el cura párroco, don Manuel García Calviño, me podría aclarar todas esas características y cuando quise saber cuál era el presupuesto de dinero del que se podía disponer, con toda naturalidad y sencillez me dijo: —¡Lo que sea necesario!

<sup>21</sup> Si Fisac estuviera en lo cierto, podríamos situar esa entrevista en 1965 (Leopoldo Abente había fallecido en noviembre de 1964); pero poco después Fisac dirá que el encargo del proyecto se produce en junio de 1966, y lo ratifica aludiendo a la ficha de obra. O su memoria le falla o la formalización del encargo del proyecto no se produjo hasta un año después de esa entrevista.

»Al final de mi primera conversación con Doña Josefa Alonso, viuda de Abente, ella insistió mucho en que le corría prisa esta construcción, y al contestarle que lo haría con la mayor diligencia, me recalcó: —Es que yo quería ver comenzar la obra. Yo le contesté que la vería empezar y terminar, pero ella insistió en que quería verla comenzar. Ante su insistencia de ver empezada la obra, le pregunté que si tenía alguna enfermedad, ella me aclaró que no tenía nada, pero que la quería ver empezar. Me pareció entonces que su actitud era un tanto curiosa. Hoy a mis años y sin tener ninguna enfermedad hasta me parece la suya una actitud menos extraña de lo que me pareció entonces. Pues a veces se puede sentir la muerte.

»Después de ver en Santa Cruz el precioso solar, hacer el proyecto y comenzar la obra, cuando la edificación tenía como metro y medio de los muros de carga de hormigón levantados el señor cura vino a verme y me dijo que la señora viuda de Abente había fallecido el día anterior en la residencia de ancianos de Santiago de Compostela, dejando su fundación con todos los papeles totalmente en regla en el aspecto económico y financiero para seguir sin interrupción la obra y las disposiciones legales para continuar su labor asistencial y social previstas. Así se hizo. El Encargo de Proyecto, en la ficha de obra, es de junio de 1966, el Anteproyecto, de julio de 1966, el Proyecto de 9 de febrero de 1967. El comienzo de las obras debió de ser en los primeros meses de 1968. Como tantos papeles se tuvieron que destruir por falta de espacio en las mudanzas de mi estudio sólo se han conservado algunos planos»<sup>22</sup>.



(Fig. 5) Planta de la cripta de los donantes (1966) y lápida de los señores de Abente, redactada en gallego por don Manuel García Calviño (1968). Archivo del Ayuntamiento de Oleiros/CEIDA.

### Planteamiento de la obra

Sigamos con el relato de don Manuel:

«Yo había oído hablar mucho de la iglesia de Alcobendas que había hecho Fisac, a través de compañeros, publicaciones y alguna que otra noticia. Pero antes de hablar con él, tuve la curiosidad de ir a verla. Me gustaron tanto las vidrieras de colores que pensé que el arquitecto haría una maravilla. Fue entonces cuando fui a verla»<sup>23</sup>. En nuestro primer encuentro le comenté que las cristaleras las quería de colores, como en Alcobendas. Él me dijo que eso era una barbaridad, que no podía ser; que allí eran de colores porque era una iglesia preconciiliar, pero la nuestra, al ser postconciiliar, debía ser austera.

—No puede tener adornos que distraigan; la gente debe centrarse solamente en la eucaristía, puntualizó Fisac.

»Por aquel entonces Fisac estaba construyendo a La Coruña el colegio Santa María del Mar, y solía ir con cierta frecuencia a ver las obras. Así que quedamos en vernos un día en Santa Cruz, en los terrenos donde yo quería hacer la iglesia. Cuando llegamos a los terrenos, Fisac se puso enfrente y dibujó en una libreta unas curvas, unas líneas, mientras yo miraba de reojo. Me comentó que el sitio le parecía bien, que iba a estudiarlo y que me mandaría el proyecto.

<sup>22</sup> Fisac, «Algunas consideraciones sobre la Iglesia de Santa Cruz»: 15-16. Estas fechas no coinciden con las que aparecen en los planos. La fecha que aparece en el primer proyecto es «noviembre 1966», visado en Madrid el 9 de mayo de 1967, y la del segundo, «Dic-1968». El centro parroquial es de «septiembre-1969», visado en Madrid el 29 de enero de 1970.

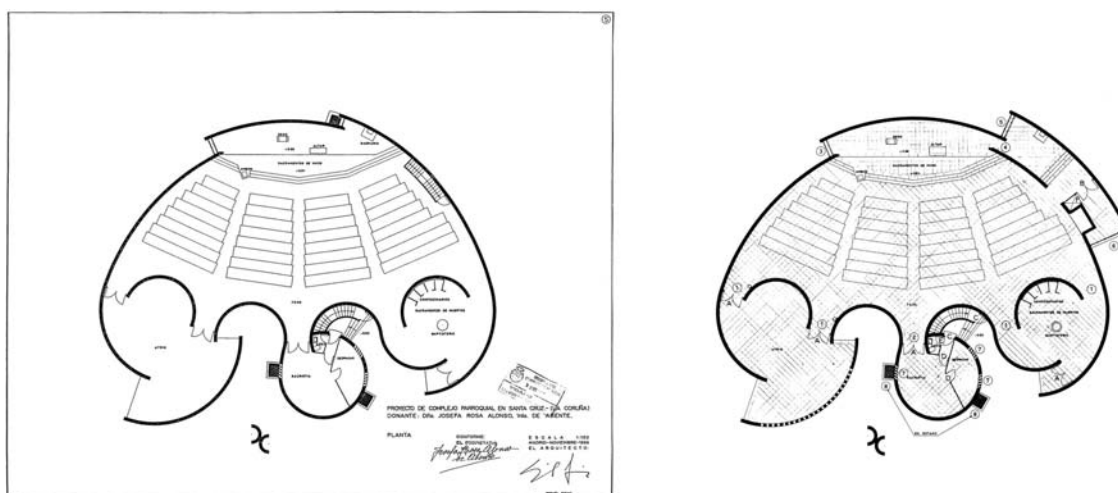
<sup>23</sup> Don Manuel no hace ninguna referencia a la visita de la viuda de Abente a Fisac. Lo más probable es que don Manuel hablara con la señora, ella fuera a ver a Fisac para encargarle el edificio, y una vez aceptado el encargo, ambos se vieran por primera vez en Madrid. Luego seguirían otros encuentros, como veremos. Pero a Fisac, lo que se le quedó grabado, fue la aparición en su estudio de doña Josefa.



»Cuando recibí el proyecto, después de verlo, le llamé. Le dije que me extrañaba mucho que hiciera tanta curva; me parecía que dibujaba tanques de agua, depósitos de agua. Entonces me dijo que la idea que él tenía era hacer una especie de búnker que sirviera para iglesia, para el culto religioso... (Y esa idea se ve plasmada precisamente en los huecos de la sacristía: son como una especie de troneras, que están así, inclinadas, como para meter la metralleta...)

—No, mire, dijo él. La razón que tengo para hacer esto es que durante la Segunda Guerra Mundial, en Alemania, todos los edificios que habían sido utilizados para la guerra, después se reutilizaron para oficinas, organismos públicos, etc.; eran una especie de búnkers<sup>24</sup>. Y además, estas formas curvas ayudarán mucho para la acústica.

»La primera condición que le había puesto al comienzo era que la iglesia debía tener una buena acústica. Yo conocía varias iglesias en La Coruña que tenían una acústica fatal, que no se oía<sup>25</sup>. El me dijo que no había problema: que haría una iglesia con una acústica estupenda... También le transmití la idea de que los donantes siempre habían dicho que querían descansar en una cripta. No especificaban cómo tenía que ser la cripta, pero sí querían que estuviera dentro de la iglesia, en el terreno que habían donado.



(Fig. 6) Plantas original (1966) y definitiva (1968). Obsérvese que el campanario es idéntico en ambos. Archivo del Ayuntamiento de Oleiros/Arques Soler.

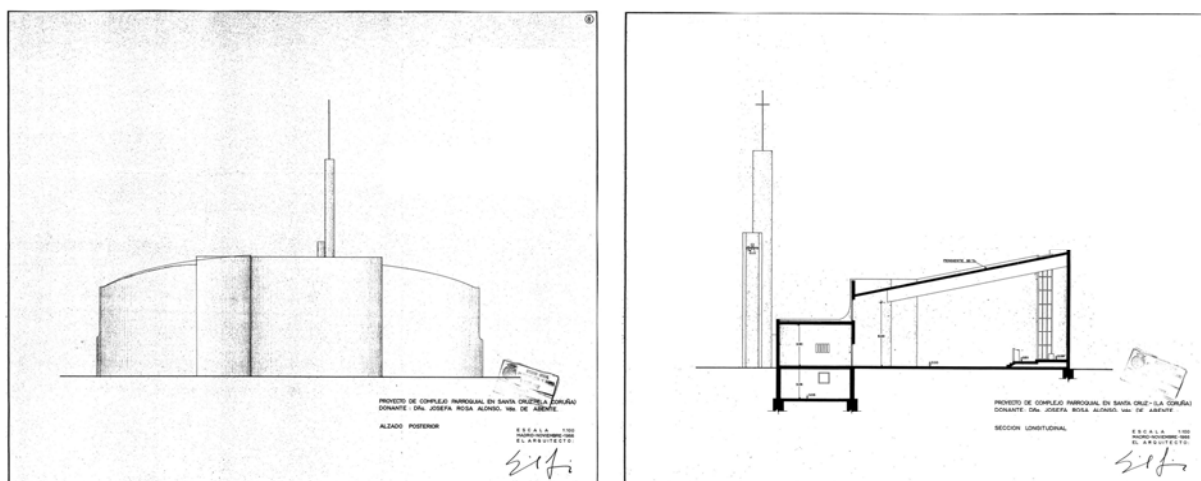
»Más adelante, le indiqué que me gustaría que al salir de la iglesia, la gente no se encontrara directamente con el exterior, sino con un atrio cubierto. Él me dijo que no había ningún problema, que me haría el atrio cubierto<sup>26</sup>. Efectivamente, me mandó los planos del atrio cubierto. Me dijo que la puerta de entrada parecía baja, pero que interesaba esto para que al entrar hubiese contraste con la grandiosidad de la iglesia. Me puso el ejemplo del Valle de Los Caídos, donde la puerta es un poco más baja [que la nave] y entonces, al entrar, contrasta con la magnitud de la iglesia.

»Me mandó un proyecto tan detallado, tan minucioso y tan concreto, que no hubo ningún problema en empezar la obra de inmediato. Para ahorrar lo máximo posible, cogí a unos obreros del pueblo e hicimos una especie de constructora. A uno de los obreros, Julio Mañana —que yo conocía bien y sabía que era un hombre muy detallista, muy capacitado, muy humilde y muy asequible— le puse de director de la empresa, que se llamaba «Iglesia Parroquial de Liáns». Vimos los planos, le pregunté qué le parecía y él me dijo que creía que se podía hacer.

<sup>24</sup> Sinceramente, no recuerdo ninguna iglesia que tenga estas características. Por aquella época fue muy publicada —incluso en España— la iglesia de Santa Bernadette, en Nevers (1966), de Claude Parent y Paul Virilio, que homenajeaba a los búnkers que Albert Speer había construido en la costa de Normandía durante la Segunda Guerra Mundial, en previsión de un posible desembarco de los aliados.

<sup>25</sup> Don Manuel se refiere aquí a dos iglesias coruñesas contemporáneas: San Pedro de Mezonzo, en Cuatro Caminos (Francisco Echenique Gómez, 1964), cuyo problema a día de hoy todavía no se ha solucionado (y tal vez sea irresoluble); y a la de San José, en Montealto (Jacobo Rodríguez-Losada Trúlock, 1968), cuyo párroco, una vez terminada la obra, fue a plantearle personalmente el problema a Eduardo Torroja por recomendación del arquitecto. Cf. Carlos García Cortés, *Templos coruñeses. Historia. Arte. Culto* (A Coruña: Xerión, 2011), 94-99 y 68-70.

<sup>26</sup> No existe evidencia de este cambio. El primer plano de la iglesia ya tiene el atrio cubierto. Es posible que haya existido un anteproyecto que se perdió. Don Manuel no conserva nada.



(Fig. 7) Alzado oeste y sección longitudinal (1966). Archivo del Ayuntamiento de Oleiros.

»Entonces le di la conformidad al señor Fisac, pero con una condición: que me cambiase el campanario. El señor Fisac era muy receptivo a las iniciativas que se le proponían; sabía escuchar, pensaba lo que se le decía. Le dije que no me gustaba el campanario porque eran dos tejas yuxtapuestas, una más alta que otra, y en unos huecos que tenían en lo más alto llevaban dos campanas<sup>27</sup>. Y también le indiqué que la sacristía la ponía en un extremo, donde ahora está el baptisterio, y le dije que me gustaba que la sacristía estuviese en la parte central de la nave, para que las procesiones litúrgicas salieran por el centro de la nave hacia el altar. El me dijo que no me preocupara, que lo cambiaría. Aceptó el cambio de la capilla de sacramentos de muertos —que llamaba él— por la sacristía<sup>28</sup>.

»Después de entregar el proyecto con los cambios por mí indicados y comenzar la construcción de la iglesia, todavía se produjeron más cambios. En un principio, Fisac había pensado en poner la cripta de los donantes y un almacén en el sótano; pero desistió, debido a las aguas que manaban.

»La actual situación del sagrario en una capilla aparte procede de la falta de acuerdo entre Fisac y el arzobispo de Santiago, don Fernando Quiroga Palacios. El arzobispo quería que estuviese en el centro de la iglesia. Fisac se contrarió mucho: esto iba contra su idea de iglesia postconciliar. La iglesia debía centrarse en la eucaristía, sin adornos que distrajeran al asistente. Entonces decidió que el sagrario no iba [a colocarse] ni en el centro del altar ni a su derecha, sino en una capilla aparte, como en las catedrales<sup>29</sup>.

### Problemas constructivos

«Cuando por fin comenzamos la construcción de la iglesia vimos que el agua no dejaba de manar. No podíamos poner la iglesia encima de ese terreno, así sin más, porque íbamos a tener humedad por todas las paredes. Entonces, por mi cuenta, sin decirle nada a él, hice una especie de pilotes altos, de tal manera que el agua quedaba debajo<sup>30</sup>. Así, en la parte de arriba, donde está el presbiterio, bajo la losa, cabía casi una persona de pie. Fisac nunca supo de la existencia de los pilotes sobre los que se construyó la iglesia.

»Él me había indicado de qué manera debía de hacerse el encofrado de los muros:  
—Cojan los encofrados, y la víspera, antes de colocarlos, mójenlos mucho. Al día siguiente, antes de empezar a llenarlos, denle otro remojado y luego pongan las varillas de hierro.

»Para que no quedasen coqueas, mandó que —según se iban llenando de hormigón— los obreros fuesen batiendo las tablas con mazos de madera para que el hormigón se extendiese mejor. Yo le pregunté por qué no se hacía eso con un vibrador; él me dijo que no, que no utilizásemos ese aparato porque iba a dejar muchas coqueas e iba quedar hecho un adefesio. Los mismos encofrados que usábamos para la parte baja se usaron en la parte alta. Al final elogió nuestro trabajo: nos dijo que era el primer edificio que veía sin una sola coquera. El

<sup>27</sup> Este campanario era idéntico al proyectado para la iglesia de la misión dominicana en Formosa, que Fisac estaba desarrollando al mismo tiempo.

<sup>28</sup> Vid. nota 26.

<sup>29</sup> Resulta asombroso que la voluntad de Fisac se impusiese sobre la del cardenal Quiroga Palacios, un hombre que, además de haber trabajado en la preparación del Concilio Vaticano II y haber sido padre conciliar y cardenal elector en el cónclave de 1963, en esa época lo era todo en la Iglesia española. Sobre su figura puede verse: Cesáreo Gil Atrio, «Don Fernando Quiroga, El Cardenal de Galicia». Madrid: Sociedad de Educación Atenas, 1993.

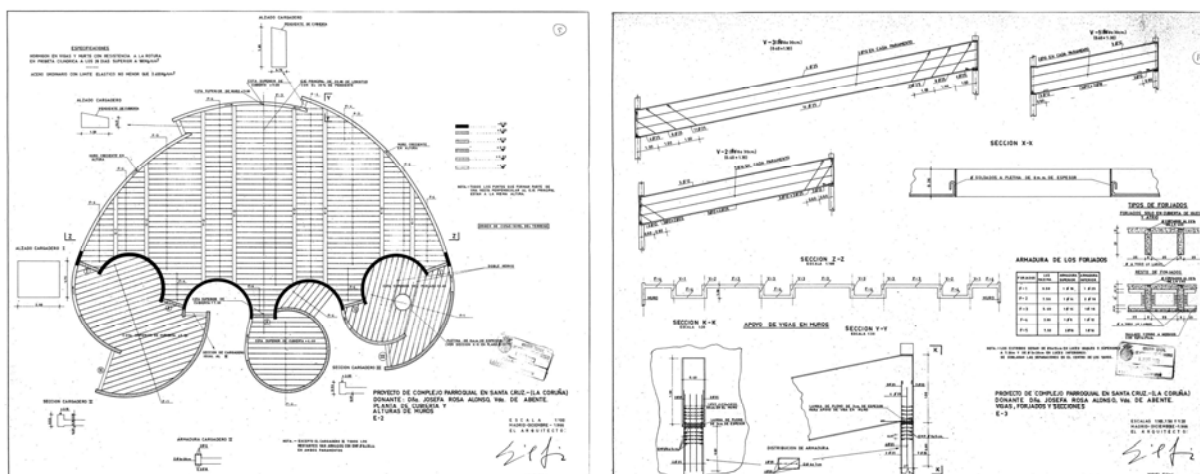
<sup>30</sup> Supongo que se refiere a un forjado sanitario en forma de losa nervada. Obviamente, es imposible comprobarlo.

hormigón lo hacíamos aquí, con una hormigonera a pie de obra. Veíamos si estaba muy líquido o muy espeso, para que cuando se echase estuviese en las condiciones adecuadas, ya que como dije anteriormente, Fisac no nos permitía el uso del vibrador».

En efecto, el arquitecto quedó realmente satisfecho del resultado, ya que años después comentaba: «Fue tal la meticulosidad que el joven maestro puso en la ejecución de la obra, y sin más medios auxiliares que los elementales propios de un albañil de pueblo, que resultó para mí una delicia el dirigir aquella obra»<sup>31</sup>.

Don Manuel también relata en la entrevista algunos problemas económicos. Pero sigamos con las cuestiones constructivas.

«Tras el problema económico, tuvimos el problema de las grandes vigas centrales, que producían una gran carga concentrada sobre los muros. Para atenuar esta carga, Fisac había diseñado unas almohadillas de plomo sobre las que verter el hormigón una vez encofrado<sup>32</sup>. Aunque las dificultades más severas las tuvimos después en las viguetas del techo, las que iban de viga a viga, ya que según Fisac, debíamos encofrarlas *in situ*. Consulté andamiajes, pero costaban 30.000 ptas. al mes de alquiler. Entonces se nos ocurrió —con el carpintero que también hizo los bancos— hacer un molde de un modo muy sencillo: con tres tabloncillos de pino rojo y aceite de linaza. Se cogían las medidas arriba y se iban haciendo abajo. Antes de llenar las vigas centrales colocábamos la vigueta metida en el armazón de la viga central y después en el armazón de la pared de la iglesia. Al llenar la viga central se iban llenando ya las cabezas de las viguetas y, claro, las viguetas salían perfectísimas.



(Fig. 8) Planta de cubiertas y detalles constructivos (1966). Archivo del Ayuntamiento de Oleiros.

«Los planos de Fisac estaban muy detallados. Julio Mañana se extrañaba de que coincidiese exactamente lo que se hacía en obra con los planos. Fisac solo vino a visitar la obra unas tres veces, nada más. Pero [una vez] nos sorprendió su visita en un momento en que una parte de la iglesia estaba sin cubrir, y entonces tuvimos que confesarle nuestro «pecado», diciéndole que las [viguetas] las hacíamos así. El dijo que estaban bien. Le dijimos que habíamos tenido que hacerlas así porque no teníamos medios para pagar un andamiaje. Nos dijo que iba a subir para hacerles fotografías, porque la idea le había gustado».

### Detalles y cambios

«En el momento de la construcción del campanario surge el problema de la cruz que había de coronarlo. Me voy a Madrid y le digo [a Fisac] que no me gusta. —Bueno pues tranquilícese, dijo él. Fisac sabía escuchar. —Ya le mandaré unos planos del campanario.

«Me mandó unos planos. Y entonces volví a entrevistarme con él y le dije que realmente ahora sí me gustaba muchísimo: era precioso ese campanario con esa cruz. —Es que, mire, dijo él: cuando se piensa mucho la arquitectura, la arquitectura es muy agradecida. —El problema que tenemos ahora es cómo lo hacemos: si se hace a trozos o entero, respondí yo.

«Finalmente empezamos con un molde y con una base subterránea muy buena. Pensamos en otra dificultad: cómo íbamos a desplazar el molde en vertical. Entonces hicimos un castillete de tabloncillos de eucalipto tan alto

<sup>31</sup> Fisac, «Algunas consideraciones sobre la Iglesia de Santa Cruz», 16.

<sup>32</sup> Este problema fue documentado exhaustivamente en 2010 por el alumno de doctorado de la ETSAC Simón Jaramillo Jaramillo. El trabajo se encuentra en mi archivo personal.

como el campanario para proteger a los obreros y, al mismo tiempo, ir subiendo el encofrado. Y cada metro que se subía, el molde se iba ajustando a la sección que le correspondía. Fisac nos dijo que el hormigón no fuese ni muy líquido ni muy espeso, sino fluido. Hay que recordar que el campanario va disminuyendo en grosor a medida que se sube. Con el mismo molde con el que empezamos se acabó el campanario. Es una pena que los obreros lo deshiciesen<sup>33</sup>.



(Fig. 9) La torre-campanario y los muros acústicos de la nave. Obsérvese el color azul de los vidrios (2007). Vari Caramés.

»Según íbamos avanzando en la ejecución de la cubierta, vi la necesidad de dejar un lucernario en el presbiterio, justo encima del altar, ya que Fisac solo introducía luz por medio de dos huecos rasgados verticales en los laterales. Fue entonces cuando le indiqué que me gustaría que quedase la parte del presbiterio con luz, y entonces él me dijo que mandaría unos planos con el lucernario. Yo pensaba en hacerlo cuadrado, pero él mandó unos planos en donde unas vigas sobresalían más que otras, tal como puede verse en la actualidad.

»Así mismo, también le indiqué que en la sacristía quería un pequeño despacho, y que esas ventanitas que él había puesto no eran suficientes para dar luz. Por eso se introdujo en la cubierta de la sacristía un lucernario exactamente igual al de la zona de sacramentos de muertos.

»Otros cambios que se pueden apreciar con respecto al proyecto original son los confesionarios. Porque lo que él dibujó en los planos no se corresponde exactamente con lo que hay. Los confesionarios los hicimos nosotros; pero en este caso, Fisac no nos envió ningún plano. El diseño y la construcción se hicieron enteramente en la escuela-taller que la parroquia poseía entonces. Éstos, al igual que los bancos y las puertas, son de madera de castaño, tal y como Fisac quería.

»El arquitecto tenía una gran obsesión por emplear materiales nobles, como el acero, el hormigón, la piedra y la madera de castaño. De modo que todo el proyecto se hizo con estos materiales. La piedra se usó para el ambón, la sede, el altar y las pilas de agua bendita. Él quería también que se hiciese de piedra el suelo, pero yo le dije que no teníamos dinero para todo. Entonces fui a Pontevedra y encontré un terrazo jaspeado. Se lo enseñé y me dijo que podía pasar... —Mejor quedaría de piedra, dijo Fisac.

»El ambón, la sede, el altar y las pilas de agua bendita se hicieron en Porriño, siguiendo lo que Fisac había dibujado. Sin embargo, los bancos de madera de castaño los hicimos en la escuela-taller, también con los planos del arquitecto.

»El Cristo es de Pablo Serrano. Cuando lo vi por primera vez me gustó mucho, aunque me pareció demasiado estilizado. Le dije que podían ponerle algo más en las caderas, porque lo veía muy escueto. Fue entonces cuando Pablo Serrano y él se echaron a reír y me dijeron que no, que tenía que ser así. Yo le dije que le pusiesen algo para romper esa imagen tan recta. Se rieron los dos de mi ocurrencia.

<sup>33</sup> Es posible que hubiera algún problema con el campanario, a juzgar por el título de este artículo, que todavía no he podido consultar: Miguel Fisac Serna, «No soy responsable de la torre de La Coruña», *Nuevo Diario*, 5/12/1969.

»En cuanto a la imagen de la Virgen, de José Luis Sánchez, parece ser que Fisac se contrarió un poco: se esperaba otra cosa».



(Fig. 10) Interior de la iglesia: la nave y el baptisterio (2007). Vari Caramés.

### La inauguración

«Llegó el día de la inauguración [10 de julio de 1971]<sup>34</sup>. Yo había comprado en Torres y Sáez unas bisagras con formas curvas<sup>35</sup>. Cuando llegó Fisac, pataleó, y me dijo que tenía que arrancarlas. Me preguntó por qué no le había consultado. Le dije que era lo que había encontrado en La Coruña. Él me dijo que tenía que arrancarlas, y que ese día por la tarde no quería verlas allí. Le dije que era mucho trabajo, pero el insistió. Tuvimos que arrancarlas. Y me dijo que también quitara todas las demás [del complejo parroquial]. Bueno, las otras no las arranqué, aunque quedan mejor las rectangulares; pero claro, aquí no había esas bisagras...

»Una vez acabada la obra llamé al señor Fisac y le dije que la iglesia tenía mucho eco. Que no habíamos logrado la condición que yo le había puesto: que la iglesia no tuviese eco. Él me dijo que cómo era posible que eso ocurriera. Las curvas convexas que tenía en la zona posterior de la nave debían amortiguar el sonido. Entonces, cuando vino él, dio unas palmadas y las palmadas resonaban. Dijo que no se lo explicaba y se puso muy nervioso. Le comenté que lo sentía mucho pero que no se había logrado el objetivo. La ventaja que tiene es que, si está llena de gente, se oye muy bien»<sup>36</sup>.

Fisac lo explica así: «En la época en la que proyecté esta obra de 1967 mi actitud programática de una iglesia era la de interpretar lo más fielmente posible las disposiciones litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II. De otra parte, el material que consideraba más idóneo para aquel caso era el hormigón armado a cara vista, tanto en el interior como en el exterior del templo. (...) Por mi preocupación por la mejor acústica en la nave del templo y no ser adecuado en una iglesia la utilización de materiales de absorción acústica, como en el caso de un salón de conciertos, tuve que recurrir a formas convexas dispersivas del sonido para los cerramientos laterales de la iglesia y continuar el [perfil] curvilíneo de los muros posteriores (...); en armonía, tanto con el paisaje arbóreo del lugar, como con el de las rocas y pequeños acantilados costeros»<sup>37</sup>.

Continúa don Manuel, haciendo gala de un inquebrantable optimismo: «A pesar de todo esto, me gusta muchísimo todo el conjunto, porque es muy funcional y muy práctico. Porque toda la gente está cómoda: no hay columnas que estorben y desde el altar se domina todo el público. Lo que más me gusta es la separación que hizo entre la Liturgia de la Palabra y la Liturgia del Sacrificio, con el Cristo presidiendo las dos zonas»<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Pablo Vázquez Pita adjunta la copia de una crónica, no referenciada, de la inauguración de la iglesia («A igrexa nova de Santa Cruz de Liáns», sp.)

<sup>35</sup> Ferretería muy conocida en A Coruña, que sigue funcionando en la actualidad ([www.torresysaez.com](http://www.torresysaez.com)).

<sup>36</sup> Esto ocurre muy pocas veces. La iglesia vacía tiene una reverberación cercana a los nueve segundos, que hace imposible su uso normal. Cf. Marta Villar, «Santa Cruz no oye al cura», *La Opinión A Coruña*, 06/05/2012, con acceso el 10/03/2016, [www.laopinioncoruna.es/gran-coruna/2012/05/06/santa-cruz-oye-cura/605995.html](http://www.laopinioncoruna.es/gran-coruna/2012/05/06/santa-cruz-oye-cura/605995.html).

<sup>37</sup> Fisac, «Algunas consideraciones sobre la Iglesia de Santa Cruz», 16.

<sup>38</sup> Esto no iba a ser así, ya que en la memoria de 1966 se lee: «Se prevé la colocación centrada entre altar y sede de una

Fisac termina su relato con una frase conciliadora, sin duda matizada por los muchos años pasados desde entonces: «La construcción de este pequeño conjunto de edificios me resultó uno de los más relajantes trabajos de mi quehacer arquitectónico, en las relaciones con la propiedad, con los constructores, con el entorno y con el fin social. Los recuerdos de todo ello tienen en mi memoria un inolvidable y positivo lugar»<sup>39</sup>.

Concluamos. A pesar de sus evidentes valores estéticos, la iglesia de Santa Cruz se puede considerar desde muchos puntos de vista como una iglesia fallida. La realidad gallega no siempre es fácil de entender, y menos para un arquitecto manchego. Su relativo buen estado de conservación y los esfuerzos de los dos párrocos, asesorados por el que esto escribe, todavía no han conseguido que, cincuenta años más tarde, deje de ser un espacio bastante inhóspito. Dejemos para otro momento una lectura crítica del edificio.

## Bibliografía

- «Arciprestazgo de Cerveiro. Liáns, Santa Baia», con acceso el 02/03/2016, [www.archicompostela.es/arciprestazgo-de-cerveiro](http://www.archicompostela.es/arciprestazgo-de-cerveiro).
- «Iglesia parroquial en Santa Cruz, La Coruña», *ARA. Arte Religioso Actual*, 31 (1972): 25-28.
- «Miguel Fisac», *Documentos de Arquitectura*, 10 (1989): número monográfico.
- Agrasar Quiroga, Fernando. «Santa Cruz, el templo de hormigón vivo», *Suplemento «Galicia» de La Voz de Galicia*, 146 (29/01/94), 1.
- Alvarez Montes, Marcos. «El complejo parroquial de Santa Cruz según don Manuel García Calviño, párroco y promotor». Texto elaborado a partir de la transcripción de la entrevista realizada por el autor a don Manuel García Calviño (Puerto de Santa Cruz, 25/01/2008). Archivo de Esteban Fernández-Cobián.
- Arques Soler, Francisco. *Miguel Fisac*. Madrid: Pronaos, 1996.
- Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio. «Iglesia de Santa Cruz, La Coruña (III), 1971», en *La mirada de Fisac* [Catálogo de la exposición], Daniel Villalobos Alonso y Marta Úbeda Blanco, eds. Valladolid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, 2008.
- Delgado Orusco, Eduardo. «Las iglesias de Miguel Fisac», en Esteban Fernández-Cobián, ed., *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto*. A Coruña: Netbiblo, 2009, 130-161. También disponible en *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 1 (2007): 130-161, con acceso el 10/03/2016, [www.arquitecturareligiosa.es/index.php/AR/article/view/8/8](http://www.arquitecturareligiosa.es/index.php/AR/article/view/8/8).
- Delgado Orusco, Eduardo. *Entre el cielo y el suelo. Arte y arquitectura sacra en España 1939-1975*. Madrid: SEK, 2006.
- Delgado Orusco, Eduardo. *Santa Ana de Moratalaz (1965-1971)*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 2007.
- Díaz del Campo Martín Mantero, Ramón Vicente. «Hormigón y Fe. Las iglesias de Miguel Fisac», en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Cádiz: Instituto Juan de Herrera/SEHC/Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, 2005; 341-351.
- Fernández-Cobián, Esteban. «Aprendiendo a construir todos los días. Miguel Fisac, Premio Nacional de Arquitectura 2002», *Ars Sacra*, 28 (2003): 14-24.
- Fernández-Cobián, Esteban. *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto*. A Coruña: Netbiblo, 2009.
- Fernández-Cobián, Esteban. *El espacio sagrado en la arquitectura contemporánea española*. Santiago de Compostela: COAG, 2005.
- Fisac Serna, Miguel. «Algunas consideraciones sobre la Iglesia de Santa Cruz», *Santa Cruz 2000. Festas do Santísimo* (1998): 15-16.
- Fisac Serna, Miguel. «Dos iglesias-España» [1. Iglesia Parroquial, en Santa Cruz (La Coruña); 2. Iglesia Parroquial en Canfranc], *Informes de la Construcción*, 241 (1972): 35-44.
- Fisac Serna, Miguel. «Iglesia de Santa Cruz», *Formas de Arquitectura y Arte*, 13 (2006): 40-43.
- Fisac Serna, Miguel. «Igrexa de Santa Cruz», *Obradoiro*, 17 (1990): 28-31.
- Fisac Serna, Miguel. «No soy responsable de la torre de La Coruña», *Nuevo Diario*, 5/12/1969, [sp].
- Fisac Serna, Miguel. *El espacio religioso* (vídeo VHS). A Coruña: ETSAC, 13/01/1996. «Mi arquitectura religiosa», transcripción desde audio de Esteban Fernández-Cobián (pro manuscrito).
- García Cortés, Carlos. *Templos coruñeses. Historia. Arte. Culto* (A Coruña: Xerión, 2011).
- García Crespo, Elena. *Los altares de la renovación. Arte, Arquitectura y Liturgia en la revista ARA (1964-1981)*. Madrid: San Esteban, 2015.
- Morales Saro, María Cruz. *La arquitectura de Miguel Fisac*. Ciudad Real: Colegio Oficial de Arquitectos de Ciudad Real, 1979.
- Río Vázquez, Antonio S. *La recuperación de la modernidad. Arquitectura gallega entre 1954 y 1973*. A Coruña: COAG, 2014.
- Roda Lamsfus, Paloma de. *Miguel Fisac. Apuntes y Viajes*. Madrid: Scriptum, 2007.
- Sánchez Lampreave, Ricardo, ed. *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002*. Madrid: Ministerio de Vivienda, 2009.

---

imagen de Cristo crucificado y entre la sede y el ambon de una imagen de la Virgen con el Niño».

<sup>39</sup> Fisac, «Algunas consideraciones sobre la Iglesia de Santa Cruz», 16.

Vázquez Pita, Pablo. *A igrexa nova de Santa Cruz de Liáns*. [Trabajo de curso]. A Coruña: ETSAC, 2002. Archivo de Esteban Fernández Cobián.

Villar, Marta. «Santa Cruz no oye al cura», *La Opinión A Coruña*, 06/05/2012, con acceso el 10/03/2016, [www.laopinioncoruna.es/gran-coruna/2012/05/06/santa-cruz-oye-cura/605995.html](http://www.laopinioncoruna.es/gran-coruna/2012/05/06/santa-cruz-oye-cura/605995.html).

## Biografía

Esteban Fernández-Cobián (Vigo, 1969). Doctor arquitecto, Premio Extraordinario de Doctorado y Premio de Humanidades CSIC (2001), desde 1999 es Profesor Contratado Doctor del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la ETSAC. Además de numerosos artículos académicos, ha publicado las monografías «A Coruña. Guía de Arquitectura» (1998), «Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto» (2001), «El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea» (2005), «Arquitecturas de lo sagrado: memoria y proyecto» (2009), «Escritos sobre arquitectura religiosa contemporánea» (2013), «Between Concept and Identity» (2014) y «Le Corbusier. Proyectos para la Iglesia católica» (2015). Desde el año 2007 organiza los Congresos Internacionales de Arquitectura Religiosa Contemporánea ([www.arquitecturareligiosa.es](http://www.arquitecturareligiosa.es)).

## Nota

Con fecha 17 de febrero de 2016, recibí un correo electrónico de la Directora del Congreso, indicándome las siguientes anotaciones que el Comité Científico había hecho a mi resumen «La iglesia de la Santa Cruz a la luz de 'Reflexiones sobre mi muerte' de Miguel Fisac», proponiéndome que las tomara o no en consideración: «El acercamiento a la obra que propone el autor/a es interesante. Se propone emplear como 'clave interpretativa' el pensamiento del arquitecto sobre la muerte, aunque quizá con todo sea mucho más interesante la aportación de material y documentos inéditos para explicar la arquitectura desde la propia disciplina». Así, he decidido tomar en consideración el comentario y, por lo tanto, cambiar ligeramente el título de la ponencia.

## **600 viviendas frente al Manzanares. El sueño moderno para Madrid del Hogar del Empleado.**

**Dra. María Antonia Fernández Nieto**

Universidad Francisco de Vitoria, Escuela Politécnica. Arquitectura. Departamento de Proyectos. Pozuelo de Alarcón, Madrid.

a.fernandez.prof@ufv.es

### **Resumen:**

El Hogar del Empleado, fundado por el jesuita Tomás Morales en 1946 como una entidad benéfica de carácter mariano, se crea para apoyar a trabajadores empleados, a jóvenes que acuden a la ciudad y que están formando nuevas familias. Con el apoyo del Instituto Nacional de la Vivienda que da el visto bueno a las asociaciones de trabajadores ligadas a la Iglesia que promueven vivienda social se forma la Constructora Benéfica del Hogar del Empleado. Está realiza unas 6000 viviendas desde 1952 hasta 1966. Ni el volumen de obra ni la calidad proyectual de las viviendas resulta insignificante, como ejemplo de la vivienda social madrileña de esta década. Tampoco el hecho diferencial que trabajan con un equipo de arquitectos intentando dar continuidad a una obra que se desarrolla a lo largo de una década.

El equipo se forma en un primer momento con José Luis Romany, Francisco Sáenz de Oiza, Manuel Sierra y Adam Milczynski, al que posteriormente se une Luis Cubillo.

El primer proyecto realizado, 600 viviendas frente al Manzanares de 1953, supone su primera apuesta de modernidad y su proyecto más radical. Aunque ha sido publicado en artículos de revistas y que incluso cuenta con una publicación propia, es pertinente seguir analizándolo para apuntar las conexiones con la arquitectura brasileña y en especial de Niemeyer y su gran vinculación a otra obra del Hogar del Empleado, esta vez sí construida en Madrid dentro de la Colonia Calero en el Barrio de la Concepción.

La conexión con la Unidad de Habitación de Le Corbusier es planteada desde el propio proyecto por los autores, midiéndose con ella y tratando de mejorar los corredores "oscuros" de la obra del maestro suizo. Sin embargo la complejidad del mismo no sólo se queda en esta comparación sino que incluye las reflexiones que se darán en el CIAM de 1953 en Aix-en-Provence. Este proyecto que cuenta con una calle aérea pretende centrar la mirada en los espacios comunitarios y en la importancia de los espacios intermedios, alcanzando no sólo a los maestros modernos de la primera época sino adoptando la nueva sensibilidad de la segunda generación liderada por el TEAM X y las propuestas que se realizaban en Latinoamérica.

La lectura atenta de la carta de contestación del Ministerio de la Vivienda al Hogar del Empleado ante la propuesta de 600 viviendas frente al Manzanares el 18 de mayo del 1953 nos descubre la dificultad de hacer una nueva arquitectura en este periodo histórico español y el valor del resto de actuaciones construidas por el Hogar del Empleado.

### **Palabras clave:**

Hogar del Empleado, vivienda colectiva, espacios intermedios, calle aérea



En el año 2002 el Colegio de Arquitectos de Madrid publica un libro monográfico de un proyecto realizado, pero no construido, desde la Oficina Técnica del Hogar del Empleado en 1953. Su autora, Eva Hurtado Morán, lo rescata del olvido de la mano de José Luis Romany. En el libro se recogen además de los planos del anteproyecto, un total de 27, una serie de artículos de arquitectos cercanos al equipo y un texto más amplio de la propia autora.

Aunque la mayoría de los proyectos realizados por el equipo del Hogar del Empleado aparecen publicados en revistas de arquitectura y en las monografías de Francisco Sáenz de Oiza, este anteproyecto, especialmente cuidado porque suponía una apuesta arriesgada en la España de los 50 y además era su primera propuesta como equipo<sup>1</sup>, no había salido a la luz hasta entonces.

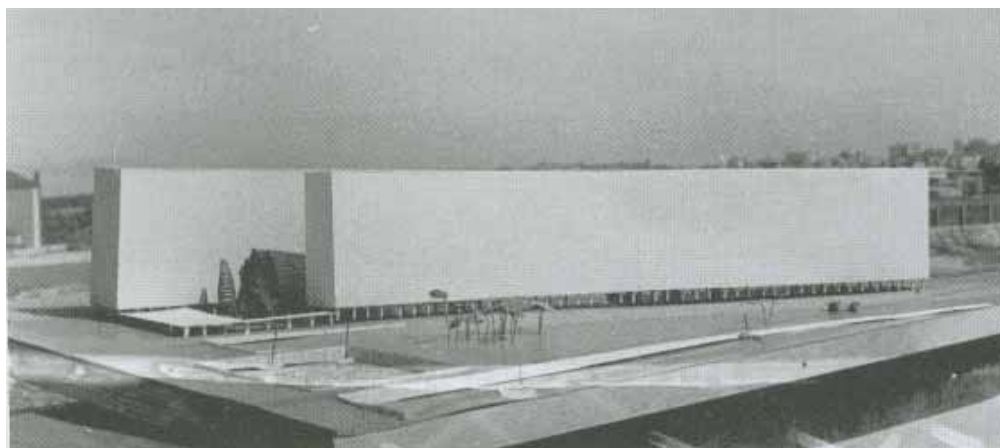
En el artículo escrito por Eva Hurtado en la monografía de las 600 viviendas frente al Manzanares se explican cuestiones generales de la formación del equipo y las colonias construidas así como referencias arquitectónicas que se siguieron en el proyecto. En este artículo se profundiza en esas posibles referencias y algunas otras y se analiza especialmente las confluencias con un proyecto de Oscar Niemeyer, el proyecto no construido del Hotel Quintandinha-Petrópolis, donde el discurso seguido y la forma de representarlo los vincula sin ningún orden de dudas con el ejemplo madrileño.

También se analiza con mayor detalle la carta de contestación por parte del Instituto de la Vivienda que plantea una dura crítica de la propuesta tanto a nivel ideológico como de exceso de superficie o problemas de accesibilidad. Esta contestación extensa y concreta en sus críticas fue una de las causas por las que este proyecto no se llevara a término.

Sin embargo, esta carta permitirá ajustar medidas e introducir cambios de distribución en el proyecto de viviendas de la Colonia Calero, donde esta vez sí se construye un bloque de características similares. Este proyecto lo desarrolla más concretamente Luis Cubillo dentro del equipo del Hogar del Empleado en el año 1957 y se termina de construir en el 1961. En Calero se modifica el tipo inicial de las 600 viviendas para ajustar los metros cuadrados construidos por vivienda, las medidas de la galería y eliminar el tipo más desfavorable de la vivienda de una sola orientación que posibilita la continuidad de la galería.

El proyecto de 600 viviendas frente al Manzanares se sitúa junto a la actual Carretera Nacional V a Badajoz, hoy soterrada, pero que es su día suponía un límite con la Casa de Campo. La parcela de 14.185 m<sup>2</sup> se ubica también junto a la ribera del río. El Paseo de Extremadura es otro de sus bordes, una de las salidas tradicionales de Madrid que tenía que cruzar el río Manzanares por el Puente Segovia.

El número total de viviendas se concentran en dos superbloques de trece plantas y aproximadamente 200 metros de largo con sus ejes longitudinales norte-sur paralelos a la dimensión mayor de la parcela y adaptándose a los bordes de la misma. Esto hace que uno de ellos, el más próximo al río, se curve tomando la forma de la ribera y generando un ángulo abierto hacia el norte donde se encuentra la Casa de Campo. La topografía desciende de oeste a este según se va acercando a la ribera del río. Las vistas de las viviendas se orientan hacia la gran zona verde de Madrid y hacia su cornisa. Estas excepcionales vistas y la forma de la parcela resultan decisivas en la ubicación de los bloques, en perjuicio de la orientación de las viviendas que serían más racionales con fachadas norte-sur.



(Fig. 1) Fotografía de maqueta de proyecto. Imagen obtenida del libro: *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares*.

La planta baja no se construye en la totalidad, dejando a la vista los pilares que se adaptan a la pendiente y se integran con el plano del jardín. Además, esta planta se dedica a los servicios de la colonia tales como residencia, club, capilla, tiendas y economato de la cooperativa. Todos los servicios estarían vinculados directamente con la asociación del Hogar del Empleado.

Esta asociación tenía como vocación asegurar la dignidad de la vida de los jóvenes empleados de Madrid que, en muchos casos, eran emigrantes de otros lugares de España. Por ello dentro de los proyectos de viviendas incluían dotaciones de servicios. Este aspecto los separa y mejora de las promociones de carácter exclusivamente público del Instituto Nacional de la Vivienda de esos años.

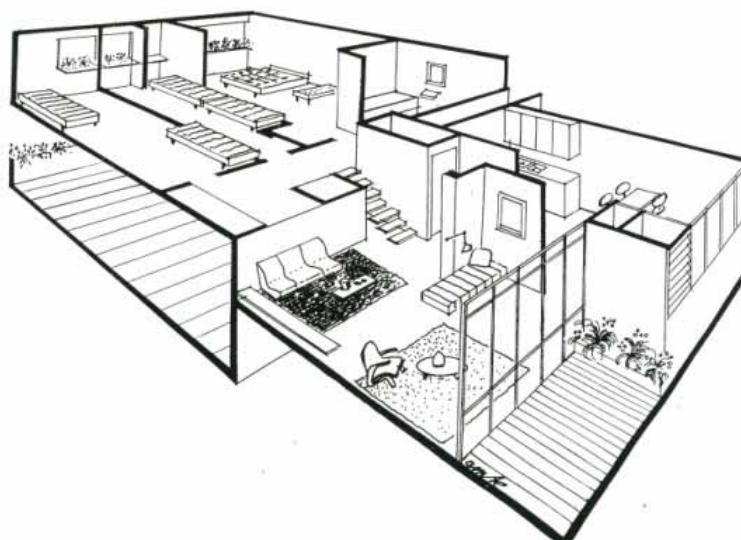
Con las dotaciones se pretende, en este primer proyecto, cuidar y potenciar las relaciones de sus vecinos. En las colonias del Hogar del Empleado, la inclusión de residencias para solteros genera que el tipo de habitante se complejice y que se introduzcan mayor número de áreas comunes dentro de las propuestas. La inclusión de dotaciones y espacios comunitarios dentro de los superbloques los vinculan a propuestas tan distintas como las casas comunas desarrolladas por el Stroikón en la Rusia revolucionaria de principios de siglo y que influyeron en las ideas para la Unidad de Habitación de Le Corbusier que también dotará a sus edificios de servicios comunes donde se pretende que los vecinos hagan vida comunitaria.

El proyecto, al contrario que la Unidad de Habitación francesa, no plantea un área social en cubierta, sino a nivel de suelo. Su representación en los planos de proyecto se realiza de forma muy distinta a la abstracción de los bloques. Se potencian texturas, se dibujan despieces de piedras irregulares, se trazan jardines de forma orgánica que se llegan a introducir bajo los bloques. Es en este plano donde se desarrollan recorridos transversales a la edificación y se potencian las transparencias, ya que por su cota cuenta con vistas hacia la emergente cornisa de Madrid, al otro margen del río. Esta sensibilidad hacia el paisaje y el tratamiento de jardines se verá reflejada y construida en el resto de las colonias del Hogar del Empleado, especialmente en la colonia de Lourdes tanto en su relación con la Casa de Campo y los árboles existentes mantenidos en la urbanización, como en todo el diseño de la jardinería.

En este sentido, tanto la naturalidad para curvar los bloques como el especial cuidado del plano de suelo para potenciar el paisaje y su uso comunitario los vincula con los proyectos brasileños que se están produciendo en esos años y que están teniendo gran difusión en revistas internacionales de arquitectura.

En el proyecto se apuesta por unas galerías alternas en altura que se abren a fachadas opuestas cada dos plantas. Ésta da acceso a viviendas en semiduplex pasantes que se sitúan por debajo y por arriba de ella, y viviendas con una sola orientación en el nivel de acceso. Las últimas se agrupan de dos en dos dejando espacios vacíos que dotan de iluminación, ventilación y vistas a la galería interior, así como de espacios comunes estanciales dentro del bloque. La galería se orienta a este y oeste, según se van apilando las viviendas.

Las viviendas semiduplex pasantes son el tipo más interesante, puesto que permiten ventilación cruzada de las viviendas, reducir los núcleos verticales de comunicación (cada bloque sólo dispone de un núcleo de escaleras centrales y cuatro ascensores) y generar la galería que se intenta convertir en un calle aérea de relación vecinal.



(Fig. 2) Viviendas semiduplex pasantes. Imagen obtenida del libro: *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares*.

Existen tres tipos de vivienda semiduplex que se originan del tipo normal de tres dormitorios, y que añaden dos tipos más quitando un dormitorio al de dos para dárselo al de cuatro. Desde la galería subiendo o bajando media planta se accede a la zona de día que integra de una forma muy flexible el salón, comedor, cocina, terraza y tendedero. Subiendo otro tramo de escaleras se llega al área de dormitorios que, dependiendo del tipo, tendrá 2, 3 o 4 habitaciones. Un distribuidor volcado hacia el salón en continuidad visual, da paso a todas las estancias nocturnas y al baño.

La cocina y el baño son colindantes, pero tienen diferente cota, vinculada una a la zona de día y otro a la de noche. Comparten un gran patinillo de instalaciones, por donde discurren tanto las bajantes como los suministros de agua y electricidad. Las viviendas se proyectan simétricas para que este patinillo sirva a 4 viviendas. La cocina se plantea en continuidad con la zona de comedor. Esta solución novedosa y flexible se plantea sin embargo como uno de los inconvenientes criticados en la contestación por parte del ministerio.

El tendedero y la terraza son espacios adyacentes en fachada aunque se tratan de forma diferente para poder ocultar la ropa tendida. El tendedero se vincula con la cocina y el área de comedor mientras que la terraza se propone como una prolongación del salón que se ilumina y ventila a través de ella. Una terraza generosa plantea este espacio al aire libre con vocación de "jardín vertical", como ocurre en las Unidades de Habitación de Le Corbusier.

Los otros tipos de vivienda se introducen en la cota de la galería, demasiado ancha para este uso exclusivamente. Estas viviendas de dos y tres dormitorios tienen una única orientación, que en el caso del oeste resulta poco óptima en Madrid por el exceso de soleamiento en verano.

Si el proyecto es ambicioso en términos espaciales, también lo es en su concepción estructural. Las estructuras de pórticos de hormigón armado en viviendas en la posguerra española resultan complicadas de realizar por las armaduras de acero, difíciles de conseguir en una industria metalúrgica que en estos años empezaba a restablecerse. De hecho las viviendas posteriormente planteadas por el equipo del Hogar del Empleado vuelven al tipo estructural de muros de carga de ladrillo y será años después cuando se introduzcan los pórticos de hormigón para torres y bloques de viviendas de mayor altura ya rozando los años 60.

Aparte de la racionalización en el esquema del saneamiento, el proyecto propone algo novedoso: la calefacción por aire caliente de forma centralizada para los dos bloques, con conductos de distribución y retorno. Sin duda Oiza quiere empezar a proyectar vivienda con una mentalidad norteamericana, como la que había descubierto en su viaje a Estados Unidos y que manifiesta en sus sugerentes dibujos de rascacielos con instalaciones que recuerdan el aparato respiratorio del hombre<sup>2</sup>.

La Unidad de Habitación de Marsella, citada en un primer plano del anteproyecto de las 600 viviendas junto al río Manzanares llamado razones de la solución, se inicia en 1945 con el encargo por parte del Ministerio de la Reconstrucción de Francia a Le Corbusier. Esta obra se lleva a cabo gracias a la confianza de unos políticos en un arquitecto y en su propuesta, defendida desde años atrás, como un nuevo modo de habitar. Es la culminación de los muchos estudios sobre la unidad de habitación que habían comenzado en 1922 con los inmuebles-villa y su prototipo de apartamento expuesto en el pabellón de "Esprit Nouveau" en París y que continúa en los distintos congresos CIAM. Sin embargo este proyecto le llega a Le Corbusier cuando tiene una fama internacional que le avala y para construir un edificio emblemático aislado, muy diferente a como lo concibe dentro de un programa masivo de vivienda. Se concluye en el año 1952 cuando una nueva generación de arquitectos, el Team X, empieza a poner en crítica los postulados del movimiento moderno.

La Unidad de Habitación de Marsella fue seguida, publicada y debatida en nuestro país<sup>3</sup>, por lo que en el año 1953, cuando se realiza el proyecto de 600 Viviendas en el Manzanares no resulta extraño que este modo de entender la vivienda esté en la mente de estos jóvenes arquitectos que empiezan su labor en la oficina técnica del Hogar del Empleado.

Otro país desde donde llega con fuerza el Movimiento Moderno es Brasil. Allí, desde la primera posguerra mundial mantienen contacto con Le Corbusier que colabora en la ejecución del edificio para el Ministerio de Educación y Sanidad de Río de Janeiro. Es una obra con todas las claves de su programa arquitectónico, que ya había proyectado para París, Argel, Nemours o Buenos Aires, pero que se hace realidad por primera vez en este país. Arquitectos como L. Costa, O. Niemeyer, A. E. Reidy, E. M. Vasconcelos o J. M. Moreira están desarrollando una nueva arquitectura brasileña con una serie de edificios de gran connotación para el resto del mundo. En 1943 se monta una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York<sup>4</sup> que quedará reflejada en un libro titulado *Brazil Builds* y diez años más tarde se organiza la bienal de Sao Paulo donde acuden críticos de todas las nacionalidades<sup>5</sup>.

En España esta arquitectura de escala y medios muy por encima de los nuestros está despertando gran interés entre los arquitectos de la época. José Luis Romany en la presentación del libro *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares*<sup>6</sup> apunta cómo en este momento tienen puestas las miradas más en la arquitectura brasileña que en el propio Le Corbusier por la relación que se atribuye en dicho libro a este proyecto con la Unidad de Habitación de Marsella. De hecho a principios de los años cincuenta se publican en revistas proyectos de Unidades de Habitación realizadas en Latinoamérica<sup>7</sup>.

Oiza expresa su opinión sobre la arquitectura de Brasil un año más tarde en una sesión crítica publicada en la Revista Nacional de Arquitectura<sup>8</sup>: *“En la arquitectura brasileña creo hallar un problema tecnológico muy bien planteado: me refiero al “presentimiento” de las nuevas formas.*

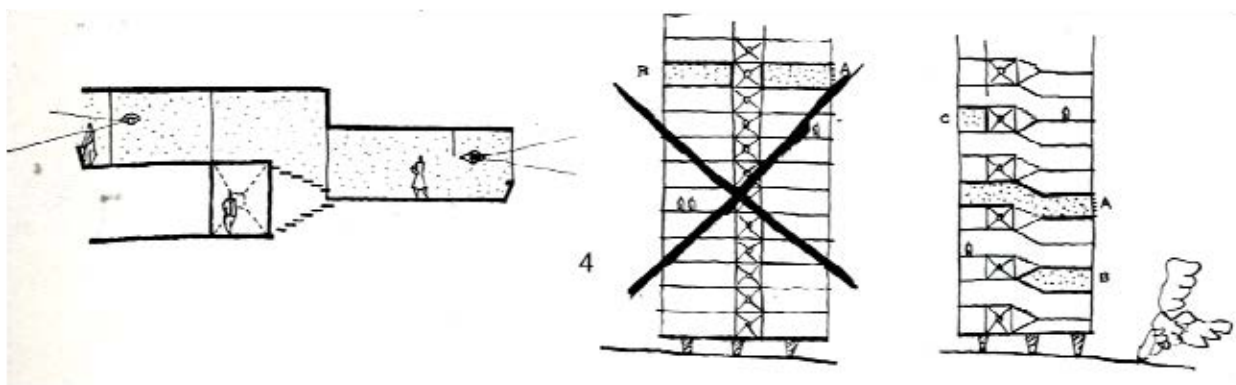
*Si bien es cierto que la investigación técnica y el racionamiento científico orientan la creación artística, no es menos cierto que, muchas veces, éste se adelanta a las propias conquistas científicas descubriendo nuevas metas, que luego el conocimiento valora y precisa. Muchas formas de hormigón de Niemeyer, tantas veces deliberadamente falsas, ¿no intuyen ya una plástica menos rígida, más ciertamente constructiva, que la que impone el cálculo –absurda rigidez rectilínea- de un Gras? Porque habría que delimitar claramente hasta qué punto los arquitectos brasileños plantean y resuelven formas nuevas, anticipándose al conocimiento científico, y hasta qué punto, en otras partes, ese conocimiento, lejos de ayudar, cercena y limita la propia creación. Porque pudieran citarse muchas grandes estructuras, no precisamente brasileñas ni de viviendas, raquíticamente creadas a la medida fácil de un sistema de cálculo, que lejos de ayudar, sólo han servido para castrar toda inspiración”.*

Oiza en estos años reflexiona sobre lo que debe ser la arquitectura y se coloca del lado del arquitecto “artista”, que con intuición reclama un hueco que no permiten los métodos científicos e higienistas. El entusiasmo hacia esa nueva corriente y la crítica a la arquitectura correcta y sin riesgos nos puede remitir al informe negativo que sufre con las viviendas frente al Manzanares. En éste el jefe de la sección central del Instituto Nacional de la Vivienda informa: *“Los autores han cometido el error inicial de proponerse ante todo hacer una cosa NUEVA, supeditando a conseguir este fin, todos los demás por principalísimos que estos pudieran ser en el orden intrínseco de la vivienda.*

*La intención de superar el bloque de Le Corbusier de Marsella está plenamente conseguida, pero es de advertir que la ambición es bien modesta dado lo malo que por todos conceptos es este bloque conocido...”*

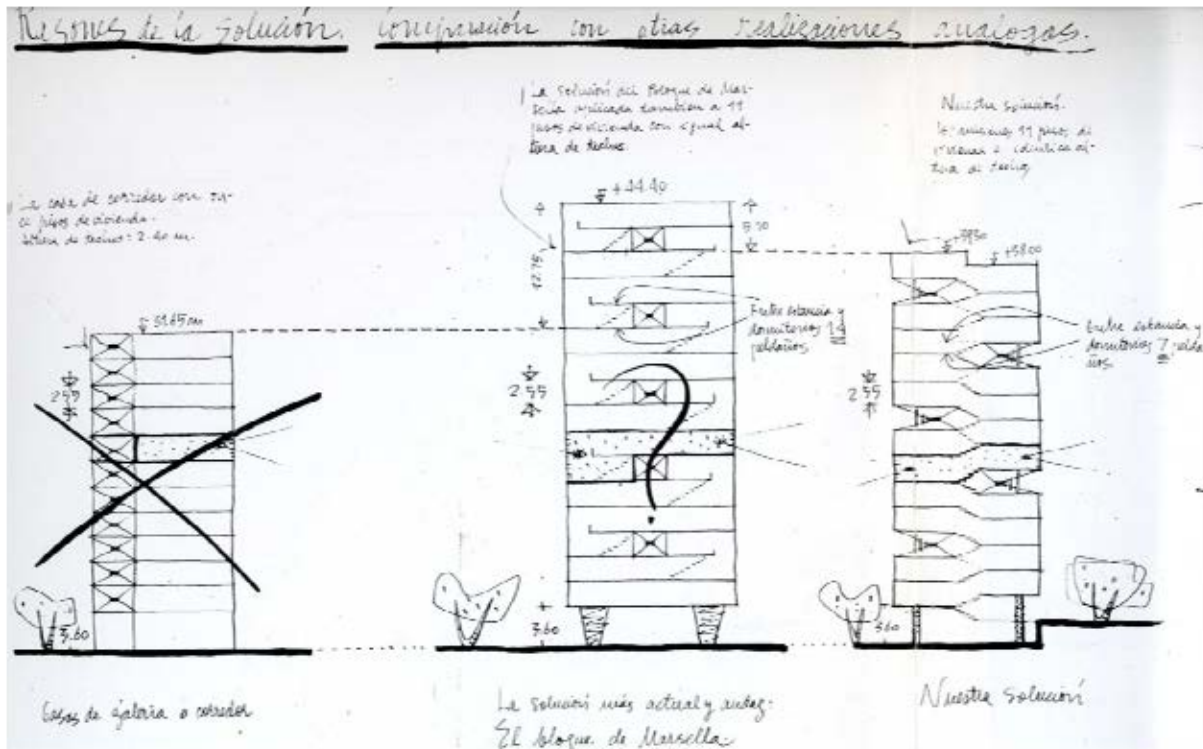
Estas palabras remiten a las de Oiza en su sesión crítica y a la situación castrante que vivieron con su primera propuesta para el Hogar del Empleado rechazada por novedosa.

En agosto de 1952 la revista francesa *D’architecture d’aujourd’hui* lanza un monográfico dedicado a la arquitectura de brasileña en el que aparece un proyecto tampoco construido de O. Niemeyer de 1950 para un Hotel en Quintandinha-Petrópolis. En él se descubren algunas claves del proyecto de superbloques que proponen los arquitectos madrileños para la ribera del Manzanares. Observando los dibujos del equipo del Hogar del Empleado y su similitud en la forma de contar sus viviendas, es incuestionable que han tenido en cuenta el hotel aludido de la provincia de Río de Janeiro. Su aparición en una revista de fácil acceso para los arquitectos españoles de la época permite suponer que conocían esta información. Éste proyecto de mayor escala cuenta con 5.700 apartamentos de cinco tipos básicos con 33 plantas en total. Utiliza plantas escalonadas para que los apartamentos mayores tengan orientación a dos fachadas. El acceso se produce, como en el caso de Marsella, por una galería interior en un nivel intermedio. El edificio situado en un paisaje de montaña se curva hacia una vaguada donde se desarrolla toda la urbanización. Se asienta en el terreno sobre pilares que en planta baja vinculan el hotel con toda la zona de jardines, potenciando la relación entre interior y exterior.



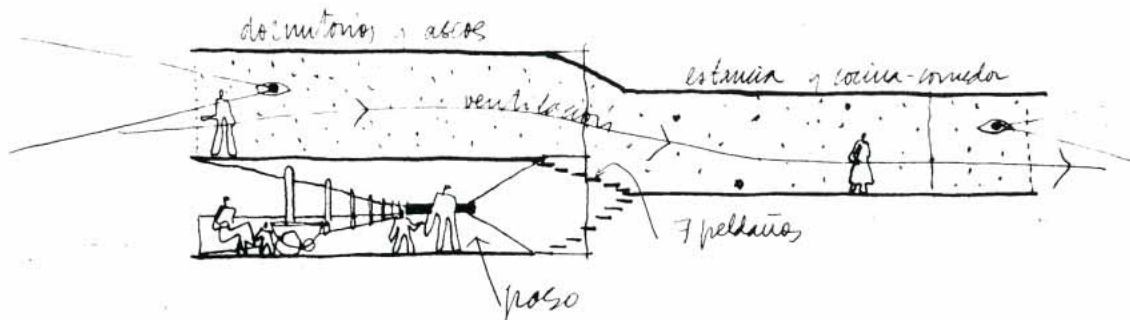
(Fig. 3) Esquemas explicativos del Hotel Quintandinha-Petrópolis. Río de Janeiro. Niemeyer. 1950. Imagen obtenida del libro: Oscar Niemeyer: obras y proyectos

Los esquemas explicativos de Niemeyer del año 1950 son utilizados por Oiza en el plano primero del anteproyecto de las 600 viviendas, sustituyendo el tipo propuesto por el arquitecto Brasileño de viviendas con corredor interior y dos orientaciones, por vivienda con galería e incorporando la solución de Le Corbusier, para poner en duda la "calle interior", el exceso de altura y la diferencia de altura de 14 peldaños dentro de la vivienda que en el caso madrileño reducen a 7 peldaños, porque el resto se asume en el acceso de la galería a la vivienda.



(Fig. 4) Comparación de secciones en el plano "Razones de Solución". Imagen obtenida del libro: *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares*.

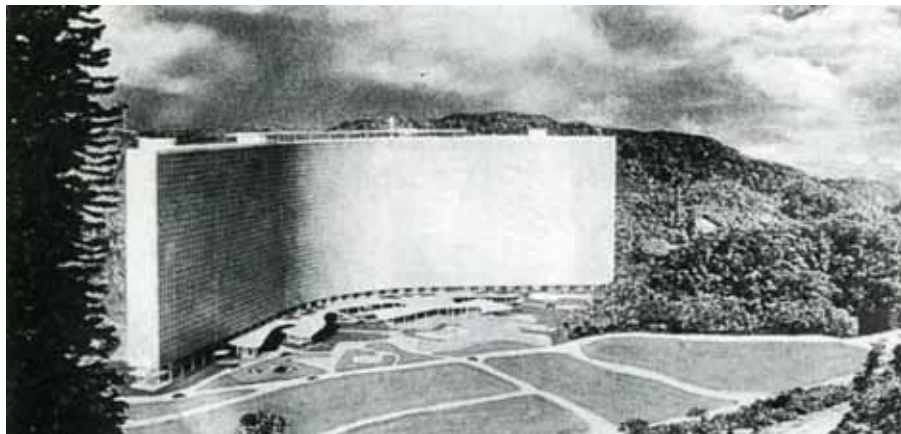
El proyecto español con la solución de galería a nivel intermedio y de viviendas semiduplex, se acerca a planteamientos más económicos en cuanto al espacio reservado a cada vivienda que la Unidad de Habitación de Le Corbusier y además permite mantener la doble orientación en muchos de sus apartamentos. El dibujo de Oiza denominado "Razones de la solución" resulta ambiguo ya que sugiere una galería abierta en todo su recorrido y no en espacios acotados por las viviendas a una sola cota que abren la galería de forma puntual, aunque generosa, a la fachada. Este esquema también se apoya en el realizado por Niemeyer para explicar la situación pasante de los apartamentos de mayor dimensión en el hotel (ver figura 3).



(Fig. 5) "Esquema en razones de la solución". Imagen obtenida del libro: *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares*.

Al igual que en los proyectos de Le Corbusier o Niemeyer, el plano del suelo adquiere una gran importancia. La planta baja se funde con el exterior generando espacios muy vinculados a los jardines y que expresan más el diseño orgánico de la urbanización que el orden estructural del edificio. En todos los dibujos de la planta baja de estos proyectos el programa del edificio se diluye. En el caso francés, el uso se restringe a los accesos al edificio y los pilares se integran en el jardín. En el caso brasileño y español se utilizan estos espacios para introducir el programa comunitario.

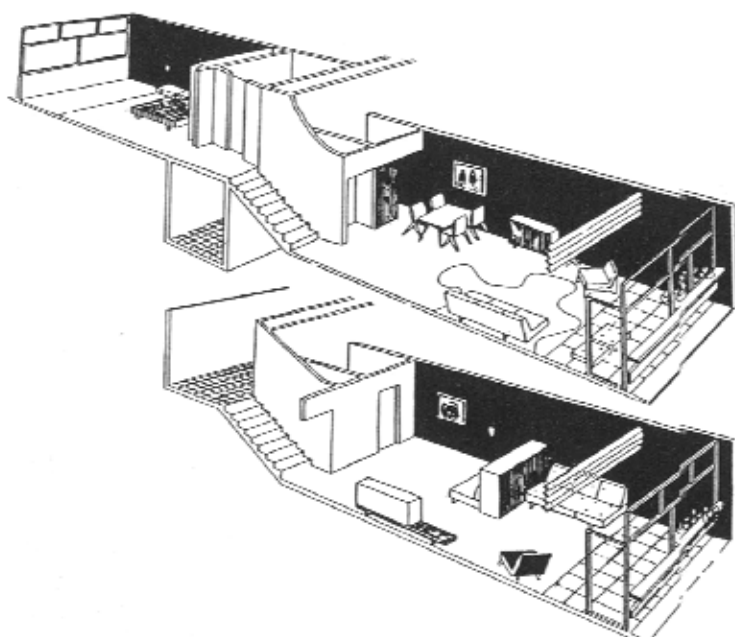
La forma de contar el proyecto a base de maquetas de volúmenes muy rotundos, incluso la curvatura de unos de sus bloques, perfectamente explicada por la forma de la parcela nos vuelve a recordar el Hotel de Brasil. El equipo madrileño en vez de recurrir al fotomontaje hizo las fotografías en el lugar para poder insertar la maqueta en el paisaje (ver figura1).



(Fig. 6) Fotomontaje Hotel Quitandinha Petropolis. Imagen obtenida del libro: *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*

La estructura de las viviendas del Manzanares se desarrolla en cuatro crujías, las dos interiores más estrechas donde se introduce el desarrollo de la escalera y las zonas de servicio: cocina, baños y circulaciones. En el caso de las Unidades de Habitación de Le Corbusier, las crujías se aumentan a cinco para incorporar en la central la galería interior de comunicación. Los niveles de los forjados no varían en medias plantas como la solución estudiada. Esto conlleva un mayor número de metros cuadrados por vivienda, pero permite la doble altura en una parte del salón.

En unas viviendas sociales en España esto sería difícil de aceptar por parte del ministerio por lo que la oficina técnica del Hogar del Empleado opta por la solución utilizada por O. Niemeyer que permite el uso de galería, ahorrando así núcleos verticales de circulación y compactando las viviendas que sin embargo siguen disfrutando de un juego de niveles en su interior y de ventilación cruzada. Aunque la distribución de programa de vivienda es similar en ambos casos, las diferencias se producen por el programa de las unidades, un apartamento de un dormitorio y salón en el caso brasileño y tres dormitorios en el caso español. Esta diferencia lleva al equipo del Hogar del Empleado a utilizar habitaciones estrechas y profundas donde las camas se alinean en el eje transversal. Las axonometrías utilizadas para explicar la riqueza espacial de la solución en ambos casos son similares (ver figura 2).

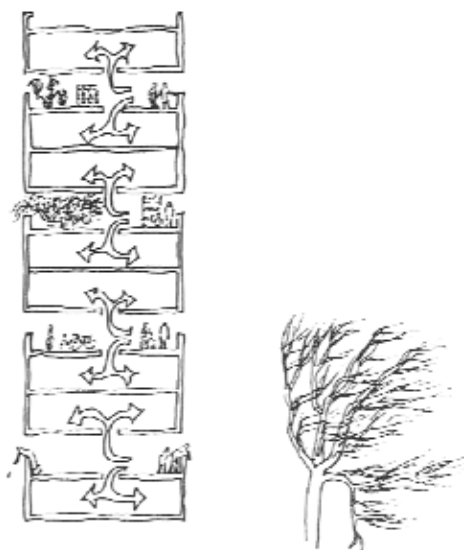


(Fig. 7) "Axonometrías de apartamentos de Brasil. Imagen obtenida del libro: *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*

Sin embargo en el proyecto de 600 viviendas frente al Manzanares aparece otra inquietud distinta a la de Niemeyer en su proyecto de Río de Janeiro, la calle aérea, de la que hablan también en ese primer plano del anteproyecto y que se vincula a otros intereses dentro de la arquitectura que se están produciendo en esos momentos.

El equipo del Team X está desarrollando en estos mismos años, a través de los últimos CIAM, las nuevas teorías sobre la ciudad. Sus propuestas están muy influenciadas por el existencialismo y el humanismo, con la mirada vuelta a la riqueza de relaciones de la ciudad antigua. El espacio público empieza a adquirir una dimensión tan importante como la resolución de los problemas de la unidad de vivienda familiar. La vida urbana se desarrolla allí donde hay mezcla y superposición de funciones: residencia, trabajo, comercio, ocio... En el manifiesto Doorn se quiere demostrar que se debe elaborar una forma específica de hábitat para cada lugar.

El proyecto de 1952 del Golden Lane Housing Scheme para la City de Londres de Alison y Peter Smithson muestra estas nuevas inquietudes a la hora de repensar la estructura de la ciudad. Diseñan un edificio de viviendas mostrando un gran interés por el aspecto social. En la memoria no se destaca la idoneidad de las células de las viviendas particulares, como ocurre en las propuestas de Le Corbusier, sino que se potencia la idoneidad del edificio para una vinculación entre vecinos e introducen el concepto de “calle aérea” como un ámbito de relación. Nada tiene que ver con el corredor de hotel de la Unidad de Habitación. Este espacio deja de ser un tránsito oscuro y frío y se llena de luz y de vida con los vecinos: *“A tal fin propusimos tres niveles de “calles al aire libre”, y denominamos “plataforma” a cada uno de ellos. En cada “plataforma” debían vivir un número suficiente de personas –90 familias- para que acabara siendo una “entidad” social y las “calles al aire libre” se transformarían así en un lugar con identidad propia... Dos mujeres con coche de niño pueden detenerse y charlar sin obstaculizar el flujo del paseo... Las puertas de entrada de todas las viviendas abren a la plataforma, pero sus dependencias principales se reúnen en niveles por encima o por debajo de la misma...”*<sup>9</sup>.



(Fig. 8.) Esquema de Golden Lane, Alison y Peter Smithson. 1952. Imagen obtenida del libro: *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*

En el plano de “Razones de la Solución” elaborado por el equipo del Hogar del Empleado en el que comparan su solución con el bloque de Marsella estos jóvenes arquitectos también se atreven a poner en duda al maestro, entendiendo la calle interior como un corredor sin vida y proponiendo una alternativa: *“La calle de paso está abierta al sol y al paisaje. Con posibilidad de lograr ambientes gratos e interesantes. Nunca una galería oscura”*. De hecho como en la memoria y en los dibujos de los Smithson las personas, mujeres con carritos de niños, se representan en las galerías de los esquemas de sección considerándolas como un lugar de estancia para los vecinos. (ver figura 5).

Después del gran esfuerzo en realizar un anteproyecto tan elaborado, la respuesta del 18 de mayo de 1953 por parte del Jefe de Sección Central del Instituto Nacional de la Vivienda es bastante crítica a este primer anteproyecto del equipo del Hogar del Empleado, aunque no lo rechaza completamente, sino que les da un plazo de 60 días para *“estudiarse y desarrollarse teniendo en cuenta lo manifestado en el informe”*<sup>10</sup>.

La crítica del informe viene desde varios aspectos. Uno ideológico considerando que la solución de la recién inaugurada Unidad de Habitación de Marsella no tiene interés alguno como ya se ha citado textualmente en este artículo.

El siguiente aspecto que se critica es la repercusión en metros cuadrados que tiene para la vivienda tipo, tanto la superficie de la galería como el espacio ocupado por las escaleras dentro de la vivienda.

Lo que hoy definiríamos como un problema de accesibilidad dentro de la vivienda en el informe lo comentan de esta manera *“la comunicación entre las dos plantas a media altura, que es consecuencia inevitable de la solución adoptada, y sobre la que las amas de casa opinarán desgraciadamente mal”*.

Otra cuestión criticada es la solución continua entre cocina y comedor, incompatible con las ordenanzas madrileñas. Por un lado la falta de independencia de la cocina si se entiende como tal el espacio técnico destinado en el proyecto a la preparación de alimentos y por otro el excesivo tamaño si consideramos cocina-comedor como espacio de cocina (con una profundidad mayor de 6 metros que superaba la establecida por normativa). En este caso la mentalidad higienista y de vivienda mínima de la administración chocaba con concepciones más flexibles de la vivienda propuesta.

La última crítica se concreta en las luces de  $4.90\text{ m}^{11}$ , que aunque son posibles en la situación y periodo en el que se presentan no se consideran suficientemente económicas para unas viviendas que desean contar con protección oficial. Por ello se recomienda reducir la anchura total del bloque.

Estas severas críticas unidas a que el Hogar del Empleado no consiguió los terrenos donde se localiza su primer proyecto hicieron que éste no se construyera.

Será en un proyecto posterior, en la colonia Calero en el barrio de la Concepción, donde se construye un superbloque que evoluciona el tipo del proyecto no construido de las 600 viviendas frente al Manzanares asumiendo algunas de las críticas expresadas en la carta de contestación al primer proyecto. Se reduce su ancho en casi dos metros, ajustando los metros de la vivienda que en el primero están muy por encima de los estándares de vivienda social de la época. Y se eliminan las viviendas en un sólo nivel que en el proyecto de 600 viviendas frente al Manzanares se introducen en la galería. Por tanto se consigue un elemento comunitario estancial continuo de más de dos metros de ancho y que en la colonia de Calero se puede entender como el espacio de calle aérea. A este mismo nivel, en el acceso de la casa, se introduce una habitación iluminada a través de la galería que por su situación, iluminación y dimensiones, se aleja del uso de dormitorio o vestíbulo y se entiende como una ampliación del salón o como un despacho.

En este proyecto se ajustan las medidas, pero sin embargo se mantiene la riqueza espacial de la vivienda pasante y se consigue plenamente la galería exterior de dimensiones amplias para que pueda ser habitada por la comunidad. La habitación-vestíbulo y la calle aérea entroncan con la idea de los “espacios intermedios” por la que apuesta el equipo del Team X como lugares de apropiación de los vecinos, con la suficiente indeterminación para que aparezca la libertad del usuario.

Como en el caso de los Smithson con el primer proyecto del Golden Lane de 1952 que se hace parcialmente realidad en sus viviendas de Robin Hood Gardens finalizadas en 1972, en este primer proyecto del equipo del Hogar del Empleado de 600 viviendas frente al Manzanares de 1953 su construcción se realiza en parte años después en el bloque de la colonia Calero finalizado en 1961.



(Fig. 9 y 10). Viviendas semiduplex. Proyecto de 600 viviendas frente al Manzanares (1953) y Colonia Calero (1957-61). Dibujos de la autora.



## Notas

<sup>1</sup>En este primer proyecto el equipo está formado por Francisco Sáenz de Oiza, José Luis Romany, Manuel Sierra y Adam Milczynski. Luis Cubillo se incorpora después.

<sup>2</sup>Francisco Javier Sáenz de Oiza. *Revista nacional de Arquitectura*, 129-130, sep-oct 1952.

<sup>3</sup>*Informes de la Construcción* nº14, 1949, *Revista Nacional de Arquitectura* nº110-111, 1951. W. BOESIGER *Obra completa de Le Corbusier* (entrega con Marsella) 1953.

<sup>4</sup>P.L. GOODWIN, *Brazil Build* 1943. Nueva York.

<sup>5</sup>"Report on Brasil", *Architectural Review* nº116. 1954. pp 234.

<sup>6</sup>Mesa redonda y Presentación del libro el 10 de diciembre de 2002.

<sup>7</sup>Unidades "Rio de Plata" de Catalano, Grego y Degiorgi, en Buenos Aires, publicadas en *L'Architecture d'aujourd'hui* nº31, 1950. Unidades de Habitación de Pedregulho, de A. E. Reidy en Rio de Janeiro, publicadas en *L'Architecture d'aujourd'hui* nº33, 1951. pp 33 Unidades de "Cerro Grande", "Quinta Crespo de Villanueva y Celis en Venezuela, publicadas en *L'Architecture d'aujourd'hui* nº45, 1952.

<sup>8</sup>*RNA* año XIV diciembre 1954 nº156. pp 34-48.

<sup>9</sup>VIDOTTO, MARCO. *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*. Ed Gustavo Gili. Barcelona 1997. Pág 34.

<sup>10</sup>Carta de contestación del Ministerio de la Vivienda al Hogar del Empleado ante las propuestas de 600 viviendas frente al Manzanares. 18 de mayo de 1953. Anexos de la tesis: *Las Colonias del Hogar del Empleado. La periferia como ciudad*. FERNANDEZ NIETO, MARÍA ANTONIA.

<sup>11</sup>Aunque en el informe se alude a esa luz, en los planos la luz máxima de pórtico es 4.45m, acotada en el plano número 19 llamado "pórtico M".

## Bibliografía

BOTEY, Josep Ma.

1996: *Oscar Niemeyer: obras y proyectos = work and projects*. Ed. Gustavo Gili Barcelona.

HURTADO TORÁN, Eva:

2002: Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río manzanares 1953. Fundación COAM Madrid

NIEMEYER, Oscar

1975: *Niemeyer Osca*. Ed Mondadori. Milan

s.a.

1952: "BRÉSIL" *D'architecture d'aujourd'hui* nº 42-43

VIDOTTO, Marco

1997: *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*. Ed Gustavo Gili. Barcelona.

## Biografía

MARÍA ANTONIA FERNANDEZ NIETO

C/ Atlético de Madrid 21 bajo B

[a.fernandez.prof@ufv.es](mailto:a.fernandez.prof@ufv.es)

636809985

María Antonia Fernández Nieto es Arquitecta Doctora por la E.T.S.A.M. Doctora en el área de Proyectos Arquitectónicos con la tesis "El Hogar del Empleado. La periferia como ciudad" centrada en la vivienda social producida en la década de los sesenta en la periferia de Madrid.

Desarrolla su carrera docente desde 2002. Ha sido profesora de Proyectos y Dibujo en la Universidad I.E en Segovia y de Proyectos Arquitectónicos en la E.T.S.A.M. Actualmente es profesora de Proyectos Arquitectónicos, coordinadora del PFG y coordinadora del Grupo de Investigación sobre Procesos Arquitectónicos y Estrategias Urbanas: [AAOO\*] ARQUITECTURAS OCASIONALES de la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid.

## LA RICARDA, LA CASA (DES)HABITADA

### La música, el silencio y el ruido

**Ferrer, Monica**, Arquitecta

**Sustersic, Paolo**, Arquitecto, PhD

ELISAVA, Universidad Pompeu Fabra



Palabras clave: La Ricarda, Antonio Bonet Castellana, Arquitectura Doméstica, Patrimonio, Conservación

La Ricarda tiene su génesis en el diálogo, principalmente epistolar, entre el arquitecto Antonio Bonet (1913-1989) y la pareja formada por Inés Bertrand y Ricardo Gomis. El largo proceso de redacción y revisión del proyecto y la posterior construcción (1949-1962) tiene como resultado una de las obras más emblemáticas de la arquitectura moderna catalana, partícipe de los debates internacionales y al mismo tiempo profundamente imbricada en el lugar, que reinterpreta de forma ejemplar.

De este intenso diálogo surge un proyecto paradigmático de hogar con la carga simbólica y pragmática que representa el programa de vivienda unifamiliar, donde los espacios se resuelven de manera que todo entra dentro de una aparente normalidad. Una normalidad en todo caso singular bajo varios puntos de vista, puesto que, sin perder su escala doméstica, la casa acoge conciertos, performances y eventos de vanguardia protagonizados a menudo por figuras internacionales, que tienen lugar principalmente en el salón, reconfigurado en función de cada acto.

La Ricarda se ha mantenido hasta nuestros días, rescatada del desgaste del tiempo y a salvo de transformaciones especulativas gracias a la constante dedicación de la segunda generación de la familia Gomis Bertrand. La casa se encuentra actualmente en un estado privilegiado y aún así delicado. Las obras de restauración y mantenimiento la han preservado físicamente de la degradación y conserva los interiores y el mobiliario original. Excepto unas visitas puntuales, hasta el momento no se han definido otros usos ajenos al original, cuya implantación supondría inevitablemente una transformación de los espacios y también de su esencia.

¿Es o debería ser la función museística la única salida de la Ricarda como de tantas otras casas icónicas o piezas de arquitectura singular? Convendría reflexionar acerca de la pervivencia del patrimonio a partir de la asignación de nuevas funciones y de su repercusión en la esencia de la obra. Sin intenciones nostálgicas, sería interesante plantear el significado de lo que se conserva y de lo que se deja perder porque no entra dentro de los elementos “materiales” de la arquitectura: las huellas de la vida doméstica que ha discurrido en estos espacios y que también es parte de la esencia del lugar. ¿Cómo y cuándo deja de ser percibida y qué valor adquiere su recreación? Estamos ante una evidente contradicción. La percepción actual de la casa dista de la original, perdida para siempre junto con sus habitantes, mientras que los visitantes buscan tener la experiencia de la vida doméstica que hubo, cuando tanto el paso del tiempo como su presencia la hacen imposible. ¿En el caso de la Ricarda, que aún no ha sufrido una transformación irreversible, en qué medida y con qué medios sería posible mantener y comunicar una parte de dicha experiencia? La Ricarda podría originar una reflexión extensible a otras obras de arquitectura y áreas urbanas que con el tiempo han sufrido un cambio de uso, que en la mayoría de los casos ha implicado una aparentemente obligatoria transformación en espacios “de visita”, con la pérdida total de su identidad.



## 1. La Ricarda en la obra de Bonet

La Ricarda es el fruto de un largo proceso de diseño que se inició en 1949, en ocasión del regreso de Antonio Bonet a Barcelona de camino al VII CIAM de Bérgamo, al que iba a asistir como delegado argentino.<sup>1</sup> Fue entonces cuando, a través de Joan Prats, Bonet conoció a Ricardo Gomis e Inés Bertrand, que le encargaron su “segunda residencia” en el extremo sur de la extensa finca de la familia Bertrand, situada en el área de la laguna La Ricarda, próxima a la desembocadura del río Llobregat. A partir de este momento la relación con los clientes se desarrolló principalmente por vía epistolar.<sup>2</sup> A comienzos de 1950 Bonet envió un primer proyecto que proponía una villa elevada sobre pilotis, articulada en tres niveles conectados por una rampa y cubierta por un tejado a dos aguas convergentes hacia el eje central de la edificación. A pesar de las amplias terrazas, de los muros y de las pasarelas que abrazaban la piscina y parte del jardín, la casa se presentaba como un objeto poco integrado en el entorno y posiblemente de escala excesiva en un paisaje caracterizado por las copas de los pinos por encima de las cuales se elevaba con la intención de buscar las vistas lejanas. Por otra parte, los clientes consideraron que la propuesta no se ajustaba a su deseo de mantener una relación directa y fluida con el exterior, teniendo en cuenta la naturaleza del lugar y las necesidades de una familia con hijos pequeños. A partir de estas consideraciones Bonet reformuló completamente el proyecto presentando una segunda propuesta en 1953, base para la versión definitiva que se fue definiendo en los cinco años sucesivos. Si el primer proyecto de Bonet apostaba por soluciones menos exploradas en sus obras anteriores, el segundo desarrollaba temáticas compositivas y sistemas constructivos sobre los cuales el arquitecto llevaba años trabajando, como el elemento modular del pabellón y la bóveda, que en esta ocasión adquieren una complejidad sin precedentes.

---

<sup>1</sup> Bonet había dejado Barcelona en 1936 al terminar la carrera para trabajar con Le Corbusier. Durante los años de estudiante su actividad había sido intensa: a partir de 1932 había trabajado en el estudio de Sert y Torres Clavé, en 1933 había asistido al IV CIAM; en 1934 había ingresado como socio estudiante en el GATCPAC, participando en proyectos como la Ciutat de Repós y el Pla Macià; en 1935 había creado con Sert y Torres Clavé la firma MIDVA para el diseño y producción de muebles en serie. Durante su estancia en París había colaborado con Sert y Lacasa en la construcción del Pabellón de la República. En 1938 se había trasladado a Buenos Aires junto con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, que había conocido en el estudio de Le Corbusier. A partir de entonces había emprendido una intensa actividad como promotor del Grupo Austral y como arquitecto, distinguiéndose internacionalmente por el diseño del sillón BKF, las obras de Punta Ballena en Uruguay y los planes urbanísticos para Buenos Aires.

<sup>2</sup> El proceso queda detallado en las más de cincuenta cartas que se conservan en el archivo familiar de los Gomis Bertrand y en las que mediante textos y bocetos Bonet describe la casa y responde a las cuestiones planteadas por los promotores.

Frente a la planta compacta de la primera propuesta, la segunda presenta una disposición abierta que en todo momento busca la integración con el exterior y que se va articulando a partir de la agrupación y diferenciación de los ámbitos funcionales: acceso; salón, comedores, cocina y zona de limpieza; pabellón de los padres, dormitorios-estudios de los hijos, pabellón para los guardas, el servicio y el garaje. La generosa superficie del módulo base permite dar cabida holgadamente a las exigencias de este articulado programa y admite la posibilidad de que ciertos ámbitos queden virtualmente independientes del resto. Es el caso del pabellón de los padres, que inicialmente quedaba completamente aislado para enfatizar el espacio de la intimidad de la pareja, destacando el arquetipo de la cabaña al que remite.<sup>3</sup> En este caso no son los elementos de la naturaleza los que se convierten en arquitectura como en la cabaña de Laugier, sino es la arquitectura la que destila la esencia del entorno y lo transforma en lugar con los medios que le son propios. Dicha transformación se aprecia con mayor claridad en la sección y los alzados y responde a tres órdenes diferentes.

El orden de la plataforma ligeramente elevada sobre la cual se dispone la casa con su estructura de cimentación hundida en el terreno expresa la domesticación del entorno marcando los límites del jardín frente al espacio natural. En ella se dibujan con precisión las superficies verdes, los pavimentos, el estanque de la piscina, los vestuarios, las zonas para disfrutar del exterior, a pleno sol o al abrigo de los porches y las celosías, pero también se conservan algunos vestigios de la topografía preexistente, como la pequeña duna que asoma por encima del plano del jardín.



El orden de las bóvedas define el límite superior de este universo doméstico y confiere unidad al conjunto. La delgadez de los pilares metálicos que las soportan hace que éstos pasen casi desapercibidos, contribuyendo a la sensación de ingravida suspensión de las bóvedas entre el terreno y las copas de los pinos. En todo caso, el tono áulico de la cubierta no hace perder la escala doméstica gracias al control de las proporciones y las alturas. El interés por la cubierta abovedada fue constante en los proyectos de Bonet y estaba presente tanto en los entornos en los que se había movido -el GATCPAC y el estudio de Le Corbusier- como en otros ámbitos del contexto internacional de esos años.<sup>4</sup> Mirando a Le Corbusier y Mies, Bonet desarrolla su interpretación más

<sup>3</sup> Finalmente, debido a la insistencia de Inés Bertrand, el “pabellón independiente” quedó conectado al resto de la casa por un pasillo acristalado, el único elemento que rompe la uniformidad de las cubiertas abovedadas.

<sup>4</sup> Ejemplo de ello en la producción de Bonet, además del proyecto para la Maison week-end Jaoul, 1937 realizado en el despacho de Le Corbusier con Roberto Matta Echaurren, son el Edificio Paraguay-Suipacha, Buenos Aires, 1939, las viviendas unifamiliares en Martínez, 1939-42, el primer proyecto de la Casa Danieri, Chapadmalal, 1943, la Casa Berlingieri en Punta Ballena, Uruguay, 1947 y el Pabellón Berlingieri en Beccar, 1955. Especialmente en éste último caso Bonet desarrolló una bóveda de dos capas con cámara de aire similar a la utilizada en La Ricarda. En la década de 1930 los integrantes del GATCPAC se habían interesado por la bóveda a la catalana, utilizada en la Casa fin de semana tipo C en el Garraf, de Sert y Torres Clavé, 1934-35. Sert volvió a recurrir a las formas abovedadas para el Estudio de Miró en Palma de Mallorca, 1953-57. Le Corbusier también se interesó repetidamente por las cubiertas abovedadas realizadas en hormigón o a la catalana, que experimentó en el ático del edificio de calle Nungesser et Coli, 1933, la Casa para fin de semana

convinciente de la casa moderna, que matiza la idea del juego de cajas de cristal abiertas hacia el entorno bajo el gesto protector y festivo de una cubierta ya no plana, sino ondulada, rítmica y pulsante.

Entre el suelo y la cubierta, tierra y cielo de este universo doméstico, se organiza finalmente el orden los elementos que atienden a las necesidades cotidianas y vitales: cerramientos y sistemas de iluminación artificial, particiones y pasos, espacios de almacenamiento y de servicio, mobiliario fijo y móvil. En la definición de los cerramientos se aprecia cómo los abstractos planos neoplasticistas se convierten en elementos concretos y matéricos, ocasiones para proponer una reflexión sobre la modulación de la luz, el color y las vistas, sobre los llenos y los vacíos, las transparencias y la interconexión de los espacios. De manera similar, los planos de las alfombras organizan y definen también las áreas y la circulación en el salón, centro de esta casa que pasa con naturalidad de ser receptáculo de la vida familiar a escenario de audiciones y veladas musicales con la presencia de un escogido círculo de amistades.



## 2. La Ricarda, un espacio de encuentro y de disfrute alrededor de la música

La pasión de Ricardo Gomis por la música y las técnicas más avanzadas de control y reproducción del sonido hizo de La Ricarda un centro de reunión de diferentes círculos que cultivaban el interés por la experimentación en el ámbito de las artes, en el sentido más amplio que se le podía dar al término dentro del limitado panorama cultural de la época.

Epítome de este interés fue el Club 49, del que tanto Ricardo Gomis como su hermano Joaquim fueron activos promotores.<sup>5</sup> Entre 1949 y 1971 el grupo promovió iniciativas centradas en el arte, la música, el teatro, el cine, la

---

en La Celle-Saint-Cloud, 1935 y en varias ocasiones en la posguerra, entre las cuales destacamos los proyectos de los estudios Roq et Rob en Cap Martin, 1949 y el de la Casa del Profesor Fueter en el lago de Constanza, 1950, junto con las casas Jaoul en Neully-sur-Seine, 1952 y la villa Sarabhai en Ahmedabad, 1955. En los mismos años también Charles y Ray Eames propusieron una cubierta abovedada, a realizar en contrachapado, en el proyecto de vivienda prefabricada Kwikset House, 1951. Para una discusión de las bóvedas en la obra de Bonet, véanse los textos de Jordi Roig "La Ricarda y su técnica" en ÁLVAREZ, F., ROIG, J. y PICH AGUILERA, F. *La Ricarda*. Barcelona: COAC, 1996. 52 p. ISBN 8489698082 y "Relaciones cruzadas. Reflexiones sobre la arquitectura doméstica de A. Bonet" en ÁLVAREZ, F., ROIG, J. (eds.). *Antoni Bonet Castellana, 1913-1989*. Barcelona: COAC / Ministerio de Fomento, 1996. 224 p. ISBN 848968139

<sup>5</sup> Para sortear la difidencia del régimen hacia las artes contemporáneas, el Club 49 se constituyó oficialmente como una sección del círculo de música jazz Hot Club. Su primera junta directiva estuvo integrada por Sixte

fotografía y, en menor medida, la poesía y la arquitectura, que integraban a las figuras más destacadas e inquietas de la cultura barcelonesa de la época, unidas por un espíritu de libertad, curiosidad e inconformismo. Impulsado por Joan Prats y por algunos de los antiguos integrantes del grupo ADLAN, Amics de l'art Nou, que entre 1932 y 1936 había perseguido fines similares, el Club 49 se propuso reactivar el interés por el arte contemporáneo reivindicando maestros del período de entreguerras como Miró, Ferrant, Picasso y promoviendo a artistas jóvenes vinculados a los movimientos innovadores de Barcelona y del resto de España, vistos como continuadores del espíritu de investigación propio de la tradición vanguardista. Entre 1949 y 1957 la atención se centró principalmente en Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats, Joan Ponç y Joan Brossa, integrantes de Dau al Set; a partir de 1953 las miradas se dirigieron hacia la abstracción y el informalismo, representados por figuras como los escultores Pablo Serrano, Eudald Serra y Moisès Villèlia, el ceramista Josep Llorens Artigas, los pintores Erwin Bechtold, August Puig, Jaume Sans, Enrique Tábara y el grupo El Paso, y también hacia las nuevas propuestas de Tàpies, Tharrats y Cuixart.<sup>6</sup> Las obras que los Gomis Bertrand coleccionaron en La Ricarda coinciden en buena medida con las figuras promovidas por el Club 49, como es el caso de las piezas de cerámica japonesa, las esculturas de Moisés Villèlia dispuestas en el camino de acceso y en el patio de la entrada y el mural de Magda Bolmar que preside el comedor.



En todo caso fue en el campo de la música que Ricardo Gomis jugó el papel más relevante, ofreciendo su hospitalidad y poniendo a disposición sus avanzados medios técnicos para la realización de las iniciativas del Club 49, que abarcaban desde el jazz a la música experimental.<sup>7</sup> Aunque la presencia de la música en directo y las audiciones discográficas habían estado constantemente presentes en la vida familiar de los Gomis Bertrand, La Ricarda ofreció un marco mucho más adecuado para compartir dichos actos y se convirtió en el escenario privilegiado de conciertos, actuaciones y obras que en algunas ocasiones fueron pensadas específicamente para sus espacios.

Illescas (presidente), Pere Casadevall (vicepresidente), Joan Prats (secretario) y por Sebastià Gasch, Joaquim Gomis, Víctor María d'Imbert, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Joan Teixidor, Joan Josep Tharrats, Xavier Vidal de Llobatera y Elisa Guàrdia, que representaban la amplitud de los intereses de sus integrantes. Véase: BONET, Pilar. *Club 49: reobrir el joc, 1949-1971*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2000. 127 p. ISBN 9788439351597

<sup>6</sup> La exposición *Art Autre*, organizada en 1957 en la Sala Gaspart con obras de Fautrier, Pollock, Millares y Appel, entre otros, fue una de las más importantes para el reconocimiento de Barcelona como centro internacional del informalismo.

<sup>7</sup> Las iniciativas del Club 49 en el ámbito musical se enmarcaban dentro de las sesiones Antología de Música Contemporánea, iniciadas en 1952, dedicadas a audiciones discográficas comentadas de obras poco o nada conocidas en España, y los conciertos Música Oberta, iniciados en 1960, que presentaban la música dodecafónica de Schoenberg, Berg, Webern, las obras de Bartók, Milhaud y Gehrard o la música experimental de Stockhausen y Cage; en ocasiones en dichos conciertos se estrenaban piezas de compositores relacionados con el grupo como Joaquim Homs, Juan Hidalgo, Andrés Lewin-Richter y Josep Maria Mestres Quadreny. La culminación de este esfuerzo se produjo en 1968 con la constitución del Conjunt Català de Música Contemporània, una agrupación promovida por los compositores Berenguer, Homs, Mestres Quadreny y Soler, que con la colaboración del Instituto Francés ofreció un concierto mensual a partir de enero de 1969 con el objetivo de dar a conocer a los compositores españoles más jóvenes.

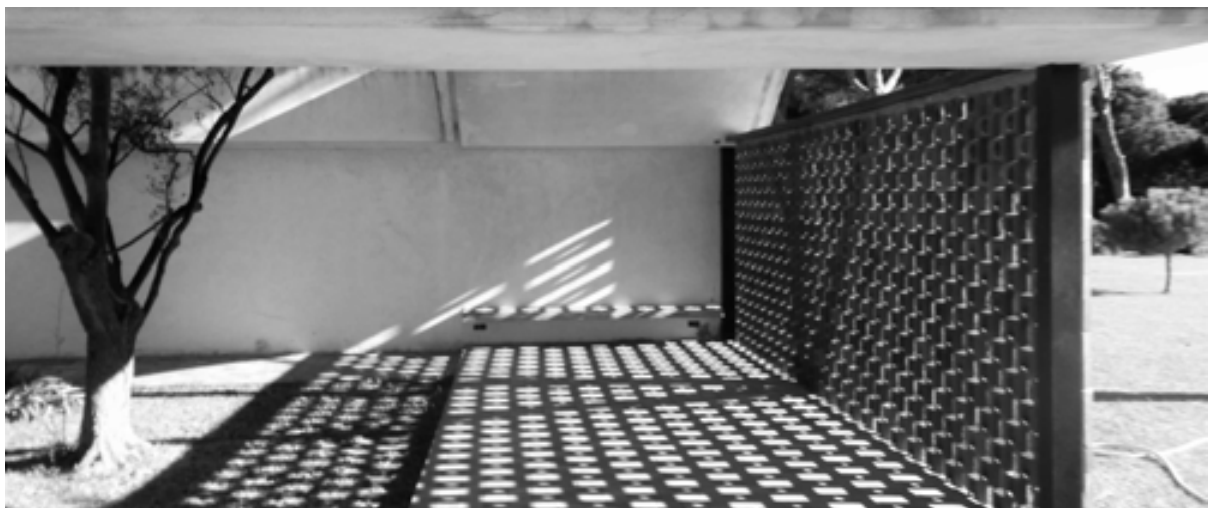
Los tres acontecimientos más relevantes que tuvieron lugar en La Ricarda fueron el concierto inaugural de la temporada 1963 del ciclo Música Oberta, el estreno en 1964 de la acción musical *Concert per a representar* de Joan Brossa y Josep Maria Mestres Quadreny con la dirección musical de Alain Milhaud, y los ensayos y una representación de la *Suite Bufa*, que los mismos autores con la dirección de Lluís Solà, habían estrenado en noviembre de 1966 en el festival Sigma II de Burdeos.

El concierto del 23 de noviembre 1963 puede considerarse el verdadero acto de inauguración de La Ricarda. En éste, junto con los 7 *Haiku* de Gerhard, y la *Música per a 5* de Homs, Mestres propuso el *Divertimento "La Ricarda"*, una breve pieza ideada específicamente para el salón de la casa que con sus múltiples accesos favorecía el movimiento y la aparición por sorpresa de los músicos en varios puntos del espacio, proporcionando a los asistentes una experiencia de sonido policéntrica, dinámica y envolvente.

Más compleja fue la interacción entre los seis músicos, los seis actores del grupo Els Joglars y el equipo de sonido de Gomis que propuso el *Concert per a representar*, una acción musical en tres tiempos en la que Brossa y Mestres jugaban con los estados de tensión enigmática, disonancias e interferencias generados por la música que envolvía a los espectadores, mientras los artistas actuaban de manera contraria a lo que cabía esperar.

En la *Suite Bufa* nuevamente Brossa y Mestres incidían en la subversión de los códigos tradicionales de la composición musical, de la narración y de la representación, contando con solo tres actores -el pianista Carles Santos, la bailarina Terri Mestres y la mezzosoprano Anna Ricci, habitual de las actuaciones del Club 49- y enlazando con el espíritu de las obras surrealistas del periodo de entreguerras.<sup>8</sup>

Además de las veladas celebradas en casa, Ricardo Gomis fue promotor de otras importantes iniciativas, como la sesión de danza contemporánea presentada por Merce Cunningham y la Dance Company, bajo la dirección musical de John Cage, en el teatro Prado de Sitges en 1966, ocasión en la cual la compañía pudo disfrutar de una jornada de descanso en La Ricarda, que quedó retratada en la fotos de Joaquim Gomis.



### 3. Proyectar un futuro para La Ricarda

Aunque publicada en su momento y reconocida por los entendidos<sup>9</sup>, La Ricarda ha tardado en ser valorada como una obra de referencia del Movimiento Moderno en España. En la década de 1990 la investigación de los arquitectos Fernando Álvarez y Jordi Roig, entre otros, sobre la obra de Bonet y la catalogación de la parte superviviente de su archivo, culminó con los primeros estudios críticos y contribuyó a su difusión.

<sup>8</sup> Para una discusión de las piezas representadas en La Ricarda, y en especial para el *Divertimento* y el *Concert*, véase: MARTÍN NIEVA, Helena. *Les accions musicals de Josep Maria Mestres Quadreny i Joan Brossa a casa Gomis-Bertrand de la Ricarda (1963-1966)*. Barcelona: UPC, 2009. 72 p. Disponible en:

[http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/13443/Helena%20Martin%20Nieva\\_TESINA.pdf;sequence=1](http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/13443/Helena%20Martin%20Nieva_TESINA.pdf;sequence=1)

<sup>9</sup> Véanse, entre otros: Villa La Ricarda en el Prat, Barcelona. *Hogar y arquitectura*, marzo-abril 1964, no. 51, pp.34-39 ISSN 0018-3237; Villa 'La Ricarda'. *Zodiac*, diciembre 1965, no. 15, pp.44 ISSN 0394-9230; DOMÈNECH, Lluís. Dos casas modernas: Casa Rognoni y La Ricarda. *Arquitecturas bis*, marzo-abril 1979, no. 27, pp.16-24 ISSN 0213-1692

Tras la muerte de los propietarios, entre 1992 y 1993, la segunda generación de la familia llegó a la conclusión de que la casa no es divisible ni transformable, pero sí conservable como legado susceptible de darse a conocer. Paralelamente a la consolidación de la fama de La Ricarda, este planteamiento llevó a emprender una paciente labor de conservación y restauración dirigida por los mismos arquitectos, que en sucesivas etapas han abordado los problemas más urgentes, como la recuperación de las cubiertas para garantizar su aislamiento térmico e hidrófugo y la intervención sobre las carpinterías exteriores, con la previsión de realizar próximamente la recuperación de las instalaciones y los sistemas técnicos.

Estas nuevas circunstancias han marcado un punto de inflexión irreversible en la vida de La Ricarda. Para acometer la rehabilitación la casa tuvo que ser vaciada. Aunque los interiores hayan recobrado su aspecto originario, es improbable volver a pensarlos como espacios "domésticos". En el plano privado, el uso de la casa por parte de los Gomis Bertand queda limitado a ocasionales encuentros familiares; en el plano público, la casa se abre para visitas y acoge eventos puntuales. El proceso de rehabilitación y la gestión de actividades quedan vinculados, posibilitándose y condicionándose mutuamente.

El uso residencial de La Ricarda ha quedado definitivamente descartado a partir de septiembre de 2004, cuando entró en servicio la tercera pista del aeropuerto del Prat, situada a menos de 500 metros. Al principio las molestias eran tolerables, pero fueron incrementando hasta convertir un entorno privilegiado en un ambiente hostil. A la contaminación acústica se suman las emisiones de gases por la combustión del queroseno, el aumento de partículas en el aire e incluso la polución del agua por las pérdidas de combustibles y aceites de los aviones. Las condiciones agresivas del entorno son un factor que influye doblemente al imposibilitar la función habitativa y al alejar posibles usos especulativos.

El hecho de que la música siempre estuviera en el centro de la vida familiar hizo innecesaria una sala de audiciones independiente del salón. Aquella música que, como protagonista o como fondo, estuvo siempre presente en los ensayos y las representaciones ha dejado de sonar. El vacío que deja la ausencia de vida en la casa queda patente por un silencio roto por el rugir de los motores.

Llegados a este punto, la confluencia de factores nos deja una casa intacta pero inhabitable, colmatada de objetos pero vacía, cargada de un silencio que delata las ausencias.





El proceso vivido por La Ricarda es común a la mayoría de casas icónicas del siglo XX<sup>10</sup>, en las que el paso del tiempo ha precipitado cambios de propietarios, de uso, de mantenimiento, pero no ha comportado automáticamente su reconocimiento como patrimonio. Después de haber sido habitada durante más de treinta años, la casa se mantiene inalterada, completa, en un estado de conservación excepcional, aunque con un comprensible deterioro. El plan de rehabilitación llevado a cabo en las últimas décadas ha restituido el edificio a su forma original aparente<sup>11</sup> y también ha generado una documentación técnica que no se llegó a conservar, imprescindible para la descripción completa y la comprensión de la obra como pieza arquitectónica.

Este proceso ha llevado a una definición casi perfecta de la forma construida de un objeto al que está vetada su función inicial, y ante el que se abren unas posibilidades actualmente indefinidas, con tan sólo las limitaciones de un plan de usos inconcluso<sup>12</sup>. Dentro del amplio abanico de escenarios imaginables para La Ricarda, nos proponemos analizar algunas opciones que nos parecen más significativas para estructurar un debate que, entendemos, debería plantearse en los próximos años involucrando tanto a la familia, que hasta ahora se ha hecho cargo en solitario de la propiedad, como a las instituciones relacionadas en la conservación del patrimonio arquitectónico.



Las actividades que se desarrollan actualmente en La Ricarda sugieren un camino hacia la musealización, aunque no de forma estricta ni unívoca. Se ha visto cómo con el paso del tiempo la presencia del pasado ha cristalizado en capas de objetos, información y significados que se han depositado sobre la obra marcando direcciones futuras. La familiaridad del habitar ha quedado sustituida por la voluntad de preservar, obligando a gestionar una obra que requiere cuidados constantes y disponibilidad de medios para atender a sus necesidades. Se da la paradoja de que cuantos más elementos originales se mantienen, menos se admite el uso primero del espacio: un modelo de conservación estricto imposibilita la vida, cancela la presencia de lo doméstico y convierte la casa en exposición de sí misma. Lo que antes había sido pensado para acompañar a la existencia y atender a las necesidades de los habitantes impone ahora su protagonismo excluyente. La obra se

<sup>10</sup> La Ricarda forma parte de las Iconic Houses ([www.iconichouses.org](http://www.iconichouses.org)), organización internacional que reúne a casas de especial interés arquitectónico del siglo XX abiertas al público, entre las que se encuentran la Eames House, Villa Mairea y la Ville Savoye.

<sup>11</sup> En el proyecto de rehabilitación, redactado con la premisa de 'mínima intervención aparente', hay actuaciones que varían la concepción original de algunos elementos: "... nuestra actitud ha sido siempre buscar el equilibrio entre la restitución más fiel al modelo original y mejorar sus condiciones de habitabilidad y sobre todo de durabilidad y estabilidad futura", ROIG, Jordi. *Between Landscape and Architecture*. *Oris Magazine*, May 2014, vol. 86, pp. 179-191.

<sup>12</sup> En 2005 La Ricarda queda registrada en el Catàleg de Patrimoni Cultural del Prat de Llobregat con la referencia ARR.06, fitxa 35. La catalogación afecta a la volumetría general, incluyendo fachadas y cubiertas, con texturas, materiales y colores, y a la distribución interior y el mobiliario de la época. En cuanto al uso, mantiene el uso residencial existente u otros compatibles con la edificación, con la excepción del educativo y el sanitario.

entiende como algo completo en sí mismo, una gesamtkunstwerk en guerra permanente contra el desgaste del tiempo y la caducidad de los materiales. Este camino requiere un proyecto museístico, una estructura narrativa e intervenciones en el espacio que posibiliten las nuevas funciones expositivas de acuerdo a varios niveles de exigencia (normativas, seguridad, accesibilidad, ...). Si por un lado entendemos que este proceso responde a una lógica poderosa dirigida a la conservación del objeto, planteamos si, en qué medida, y a qué precio, éste es el único destino posible para un espacio tan particular, singular incluso entre las Iconic Houses.

Un segundo escenario, situado en el extremo opuesto al primero, sería cuestionar lo que se considera patrimonio, lo que es susceptible de ser conservado y cómo se entiende la preservación en términos no sólo arquitectónicos, sino también legislativos, sociales, culturales, políticos. Esta posición puede llevar al ejercicio extremo de no tomar medidas activas para preservar o dotar de programa al objeto arquitectónico<sup>13</sup>. La obra sería abandonada a su destino y a la imprevisibilidad de las circunstancias, admitiendo que las condiciones que motivaron su existencia han cambiado irremediamente.

Una interpretación moderada del mismo principio tendría como resultado una intervención de mantenimiento, con una menor alteración de la obra, entendiendo que cualquier actuación, aunque tenga una finalidad conservativa, supone un cambio. Las intervenciones que se han llevado a cabo en la Ricarda hasta el momento parecen seguir estas directrices, puesto que se proponen mantener la integridad física del objeto, sin que quede especificada claramente una función para el futuro. En definitiva, el propio edificio y su estado de conservación marcan sus posibles usos.

Una tercera alternativa sería entender este espacio como una explotación cultural dedicada a maximizar los beneficios asociados a las cualidades del lugar y de su arquitectura, como centro cultural, espacio para eventos, pabellón de visitantes ilustres, anexo de los servicios vip del aeropuerto<sup>14</sup>... ofreciendo una solución en buena medida cerrada, que implica hacer hincapié principalmente en los aspectos fenomenológicos de la obra. Se trata de una solución frecuente debido a su elevada capacidad para generar ingresos que hagan económicamente sostenible la gestión, por lo que hay una elevada posibilidad de implementar un modelo como éste en La Ricarda.



<sup>13</sup> “...abstinence is the one part of the architectural repertoire that is never considered.” KOOLHAAS, Rem. Preservation is Overtaking Us. *Future Anterior*, winter 2004, V1N2, pp.1-4

“But doing 'nothing' is no little thing. It can have a powerful, direct, local impact on refunctionalizing as the reprogramming and reactivation of existing buildings and infrastructures. It can also produce a shift in perspective and provide new definitions that affect the cultural agency of architecture.” STOPPANI, Teresa. Altered States of Preservation. Preservation by OMA/AMO. *Future Anterior*, summer 2011, V8N1, pp. 96-109

<sup>14</sup> LA RICARDA, la casa de vidre [DVD] dirigido por Albert Murillo. Barcelona: Sense of Motion, 2014. 1 DVD (64 min aprox) : son., col.

Una cuarta opción pasaría por definir el futuro de la obra a partir de una reflexión sobre su esencia. Se ha visto cómo las actuaciones de las últimas décadas han llevado a definir La Ricarda como un objeto arquitectónico completo en relación a los niveles de información propios del objeto físico y de su documentación. Las intervenciones de conservación nos permiten disfrutar actualmente de una recreación analógica del espacio, de la misma manera que la documentación de archivo y los estudios nos proporcionan información detallada de las circunstancias en las que se produjo la obra, sus características técnicas y su valor histórico.

A éstos deberíamos sumar también un tercer nivel intangible generado por la relación entre la forma construida<sup>15</sup>, la experiencia del espacio y las vivencias de las personas. Este nivel es el más delicado de restituir y expresar. Actualmente parte de dicha memoria es transmitida por unos propietarios dispuestos a compartirla con los visitantes, los cuales en consecuencia se sienten más partícipes de un intangible. Aun así, el contenido no está consolidado, ni se podría comprimir en presentaciones con enfoques restrictivos, puesto que está hecho de datos contrastables, pero también de experiencias, sensaciones, descubrimientos. Hoy en día contamos con recursos digitales que permiten el almacenamiento de datos e información en un archivo integral accesible desde dispositivos de realidad aumentada y realidad virtual que sin interferir con la experiencia directa del espacio, podrían proporcionar un conocimiento global e interactivo de la obra.

En nuestra opinión, la mayor singularidad de La Ricarda respecto a otras Iconic Houses reside en el hecho de que ha sido fuente de inspiración para figuras que con medios heterogéneos y desde diferentes aproximaciones se han medido con sus espacios y han sentido la necesidad de aportar algo nuevo a lo ya existente. Implícitamente aceptamos que la única forma posible de aproximarnos a este espacio ya no se da desde la condición de habitante, sino desde la de visitante. El objetivo de una visita consiste tanto en el conocimiento de los datos como en la experiencia directa y personalizada del espacio, que genera respuestas diferentes en cada individuo tales como la emoción o la inspiración, susceptibles de quedar plasmadas en memorias o creaciones.

La Ricarda, surgida del encuentro entre un arquitecto sensible y unos clientes excepcionales y conservada gracias a los esfuerzos realizados por la segunda generación de la familia, precisa de un plan de futuro a la altura de estos antecedentes, capaz de definir mediante una reflexión libre de ideas preconcebidas y de tópicos cuál debería ser su destino a más largo plazo. Los aspectos clave para guiar esta reflexión deberían ser: el reconocimiento definitivo del valor arquitectónico y patrimonial de La Ricarda, la sintonía con las intenciones de sus artífices, la creación de un soporte de lo intangible, la minimización de las intervenciones irreversibles y la conciencia de que la obra se encuentra en un estado permanente de devenir. Reivindicamos por tanto la necesidad del proyecto como acto generador capaz de escuchar el lugar y de interpretar la esencia de la obra de manera que ésta pueda abrirse con éxito y con esperanza a una nueva etapa, que necesariamente tendrá que ser diferente de las anteriores.

Agradecemos a Marita e Inés Gomis Bertand y a Fernando Álvarez la disponibilidad para compartir información y puntos de vista sobre la Ricarda durante unas largas conversaciones mantenidas a raíz de la preparación de este texto.

---

<sup>15</sup> "And a secret life of pure space, the permanent built Form which will persist when School has given way to Museum or Warehouse, and which will continue to exist as a idea even when the Built Form has long disappeared. It is through BUILT FORM that the inherent nobility of man finds release." SMITHSON, Alison and Peter. *The Charged Void : Urbanism*. New York : Monacelli, 2005. 351 p. ISBN 1580931308

## **CASA TORNOS EN TORRELODONES, MUESTRA DE SIMBIOSIS ARQUITECTÓNICA.**

**Ferreras Ubierna, Covadonga**

Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Departamento y Escuela en que se ha realizado la Tesis Doctoral)

Valladolid / España / feruarquitectura@gmail.com

La Casa Tornos, proyectada por Luís Cubillo de Arteaga tan sólo 6 años tras el inicio de su labor profesional, muestra lo mejor de la obra del arquitecto hasta ese momento, al tiempo que condensa los rasgos fundamentales que caracterizarán su trayectoria.

La preocupación del arquitecto por cuestiones referentes a la funcionalidad, se combina hábilmente con un cuidado exquisito por el aspecto estético y formal, mostrando una fuerte voluntad de integración y síntesis.

Definida en parte por la particular situación social, económica y política del país en aquél momento, la edificación amalgama en sí tradición y modernidad.

Basándose en los métodos constructivos vernáculos – apoyados en materiales autóctonos -, no renuncia sin embargo a los nuevos sistemas modulares y normalizados prefabricados.

Análogamente, esta vivienda se ve también enriquecida por algunas de las corrientes internacionales - arquitectónicas y artísticas – que comenzaban a llegar a España por medio de diversas publicaciones, e incluso gracias a ciertos arquitectos que las conocieron de primera mano a través de sus viajes al extranjero, como es el caso de Luís Cubillo.

Resulta así una construcción formalmente avanzada para la época, caracterizada por una volumetría ortogonal, sencilla y limpia, potenciada por una cubierta plana ejecutada en Uralita; pero con una materialización basada en bloques de mampostería concertada y viguetas de hormigón, que evidencia esa dualidad de referentes.

Es por ello que esta vivienda unifamiliar desarrollada en una sola planta, y de sencillo programa, se convierte en una suerte de “piedra angular” de la obra del arquitecto. Con ella podremos descubrir de forma muy clara los conceptos básicos asociados a esta figura.

En una posterior comunicación, se analizará en profundidad dicha construcción, atendiendo a aspectos tan dispares – y conectados a un mismo tiempo – como son la distribución en planta, la composición de sus alzados, la definición de su volumetría, e incluso, su implantación y relación con el entorno.

Cubillo, Unifamiliar, Tradición, Modernidad, Integración.

---

Proyectada en 1957 para un solar situado en la Sierra de Madrid, concretamente en Torrelodones, la residencia supone una de las obras clave dentro de la trayectoria de Luis Cubillo de Arteaga, puesto que condensa algunos de los principios en los que se fundamenta su labor.

Materializada a través de un riguroso esquema funcional y una volumetría sencilla, la Casa Tornos es fruto del trabajo que el joven arquitecto desarrolló para uno de sus primeros encargos de vivienda unifamiliar.

En pleno proceso de apertura del país, las referencias a las que acude Luis Cubillo son tanto Nacionales como Europeas. Aunando su respeto por la arquitectura vernácula española y su marcado interés por las nuevas corrientes extranjeras, el arquitecto ejecuta un proyecto que amalgama con éxito recursos de ambas. En particular, y debido en parte a la posición neutral de estos países durante la Segunda Guerra Mundial, el buen hacer de los arquitectos nórdicos es visto con admiración y respeto en el resto de Europa, y como un referente en que inspirarse para Luis Cubillo.

En la línea del pensamiento Neoempirista<sup>1</sup>, la estudiada inserción de la construcción en un entorno agreste y exuberante - a partes iguales - es una primera muestra de la voluntad del arquitecto por respetar y potenciar al máximo la naturaleza del emplazamiento, a la vez que consigue que la propia vivienda resulte enriquecida por éste. Una acertada y medida combinación de ambos, logra que se subrayen mutuamente, manteniendo su carácter intrínseco. Así, y de forma prácticamente inmediata, naturaleza y artificio se ponen al servicio del hombre, fin último de la arquitectura.

Desconocemos – la vivienda desapareció hace unos años – la forma exacta de la parcela de la Casa Tornos, así como su punto de acceso desde el exterior. Sin embargo, y gracias a la orografía y a las fotografías de la época, podemos suponer la existencia de dos accesos; uno principal de carácter peatonal, y otro secundario, apto para el tráfico rodado.

El primero de ellos se sitúa al Sur de la edificación, en la zona de mayor pendiente, y consigue, gracias a una escalera integrada en el terreno, llegar a la cota de la casa. Esta forma de acceder obliga a percibir al edificio paulatinamente, mediante un acercamiento y ascenso progresivos, al mismo tiempo que se descubre su volumetría.

---

<sup>1</sup> Esta corriente promulga la materialización de una *“arquitectura amable, humanista y orgánica – estéticamente novedosa -, que respeta y se piensa en particular para el lugar en que se asienta, fomenta la relación hombre-naturaleza, y se basa en la tradición para las soluciones morfológicas, la elección de materiales y de sistemas constructivos. La arquitectura se pone al servicio del hombre para satisfacer sus necesidades, primando el sentido común sobre términos estéticos y teóricos, buscando crear edificios prácticos y acogedores – vuelve el gusto por la decoración -, contruidos con materias primas locales mediante sistemas de trabajo artesanos y manuales. Sin embargo, no se reniega totalmente de las experiencias racionalistas – fundamentalmente para la organización y trazado urbanos -, puesto que es necesario mantener un sesgo de razonabilidad que optimice y equilibre la que, de otra forma, se convertiría en una arquitectura netamente pintoresca y folclórica”*. FERRERAS UBIERNA, Covadonga. Tesis Doctoral *Luis Cubillo de Arteaga: “La Difícil Sencillez”*. 2015.



Vista de la Vivienda desde la escalinata de acceso<sup>2</sup>.

Tras este recorrido llegamos a la pasarela-mirador e inmediatamente después al atrio de entrada; un espacio exterior, abierto pero cubierto, que precede al vestíbulo.

El segundo de los accesos, situado al Norte, en una zona donde se dan menos variaciones de cota del terreno, sería más adecuado para el tráfico rodado; éste también conecta de forma directa con una entrada a la casa por el comedor. Dicho acceso rodea la casa por la zona Este, enlazando ya como recorrido peatonal, con la pasarela situada al Sur.

Además, en la configuración de la Casa Tornos se jerarquiza la calidad de las vistas, dotando de mayor peso a aquellas que miran hacia la Sierra, e ignorando aquellas que ofrece el acceso por la carretera. De esta jerarquización resulta un edificio que se orienta principalmente al Suroeste; fachada en la cual encontramos amplios ventanales y zonas estanciales diáfnas exteriores – atrio de acceso y balcón corrido de madera-. Posteriormente, profundizaremos en cómo estas aberturas al exterior están íntimamente relacionadas con los espacios a los que se vinculan interiormente.

Dado el predominio de las aberturas de mayor dimensión en uno de los alzados longitudinales, podríamos asemejar el edificio a un plano vertical cuya mirada se dirige a otro plano también vertical, paralelo a él, y que concentra todo su interés. Nuevamente, la construcción extrae y disfruta lo mejor que su entorno puede ofrecer, al tiempo que lo enmarca y enfatiza.

Por otro lado, la edificación mantiene con firmeza su identidad como ente artificial, puesto que el único plano en que se desarrolla, en ningún caso se amolda al terreno, si no que se apoya levemente en él. Se percibe cierta intención de asentar la construcción en la ubicación más atractiva y favorable del solar, estableciendo posteriormente los mecanismos estructurales necesarios para materializar dicho asentamiento. Esta actitud evoca a la mantenida por el arquitecto Frank Lloyd Wright al diseñar en 1934 su famosa Casa de la Cascada, situada exactamente sobre el cauce del río Bear Run, en Pennsylvania; Cubillo consigue en la Casa Tornos combinar e integrar el entorno, los usos propios de una vivienda unifamiliar, características inherentes a tradición y modernidad, y su propio estilo.

---

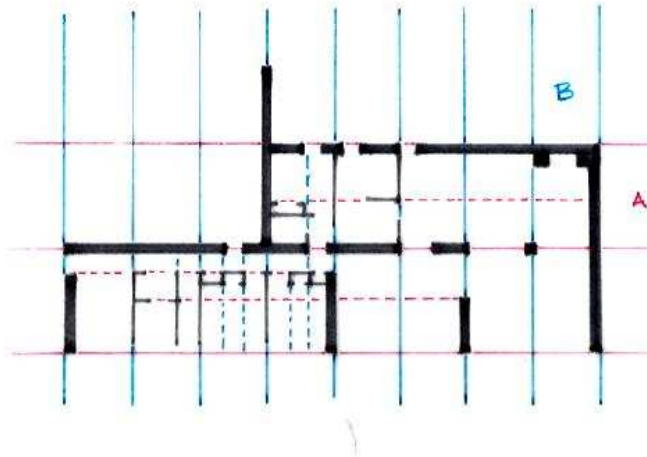
<sup>2</sup> Todas las fotografías empleadas para esta Comunicación, pertenecen al Archivo del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Como se ha mencionado, la vivienda se desarrolla en una única planta de sencilla geometría y configuración lineal. Según documentación de proyecto, el programa se compone de atrio de acceso, vestíbulo, estar, chimenea, comedor, dormitorio de padres con vestidor y baño incluidos, dos dormitorios de niños, cuarto de baño, dormitorio de servicio, cuarto de baño para el servicio, cocina y ante-comedor. Todas las estancias de la casa se sitúan a la misma cota que el atrio de acceso, exceptuando la zona de servicio y el comedor que, en una cota ligeramente superior, se aproximan a la del terreno en ese punto. Gracias a este pequeño desnivel, y a pesar de situarse en un solar de marcada pendiente, la construcción dialoga de tú a tú con el terreno. De hecho, salvando estos dos puntos de acceso a la vivienda, el terreno se desmarca de la plataforma horizontal que la soporta, y desciende bruscamente bajo ella, perdiendo contacto físico. Así, se hace necesaria la presencia de un elemento estructural – un muro de mampostería que es a su vez el testero de la vivienda –, de forma que conecte la plataforma con el terreno y al mismo tiempo acentúe la diferencia de cota entre ambos. Esta situación aparentemente desfavorable, permite el aprovechamiento de las vistas que ofrece el entorno desde un emplazamiento inmejorable, y posibilita una percepción completa y - sin duda - peculiar del edificio.

La decisión de no romper la plataforma para adaptarla al terreno, y de introducir este elemento rígido que subraya la entidad de la edificación como elemento artificial, refleja el convencimiento de Cubillo, influido por el pensamiento de Arne Jacobsen, de que la arquitectura es una creación del intelecto y no tiene sentido una mimesis estricta con lo natural, aunque sí se procura un acercamiento y diálogo con él.

Este sutil quiebro de la plataforma horizontal, junto con el diseño de una cubierta prácticamente plana, genera una variación en la altura libre de las estancias, que nuevamente incide en la idea de la jerarquización. Mientras la altura libre media – la cubierta está levemente inclinada – es de 2,60 m en el comedor, ante-comedor, cocina, y el dormitorio de servicio con su cuarto de baño, el resto de los espacios goza de una altura libre media de 3,10m. Así, las estancias de servicio cuentan con una altura más ajustada, y el comedor, en el que lógicamente el usuario está sentado, se convierte en un espacio más acogedor.

Como hemos visto hasta el momento, el entorno ha sido crucial para la configuración de los volúmenes, espacios, e incluso para la disposición de los huecos. Tras asegurar un vínculo fuerte entre ambos entes – naturaleza y edificio –, y disgregar por un lado zona de servicio y comedor del resto de usos, el trabajo de organización y distribución interior se desarrolla de forma estricta y ordenada, casi matemática.



Esquema explicativo de las proporciones que rigen la planta<sup>3</sup>.

Una retícula modular se dispone según la predominancia de vistas, orientaciones favorables y condiciones orográficas. Dicha malla – de proporción rectangular  $2A \times 8B$  – configurará la totalidad de los espacios que conforman la vivienda; desde las dimensiones de las estancias, hasta los distribuidores y pasos de puertas.

Apoyados ella, y formando una pastilla longitudinal que cerrará la construcción por el norte, se sitúan la zona de servicio, el comedor y la chimenea; mientras que una segunda pieza adosada al sur de la primera – de mayor largo que la anterior – acogerá el acceso principal, salón y dormitorios.

Ambas pastillas cuentan con un mismo ancho –  $A = 4,30\text{m}$  -, y en el sentido longitudinal, la pieza norte abarcará 5 módulos –  $5B$ , siendo  $B = 3\text{m}$  -, mientras que la sur se extenderá hasta los 8 módulos –  $8B$  -.

La superficie de cada uno de los espacios que componen la vivienda, se dimensiona como múltiplo o fracción de esta modulación, con lo que de nuevo se jerarquizan las estancias de forma totalmente numérica y, en consecuencia racional.

Desde un punto de vista global, es significativa la superficie que se ha destinado a cada una de las tres zonas diferenciadas en proyecto<sup>4</sup>; mientras la zona de estar goza de un total de  $7 \times (A \times B)$ , los dormitorios disponen de  $4 \times (A \times B)$ , y los servicios domésticos tan sólo de  $2 \times (A \times B)$ . Es decir, la zona principal es visiblemente mayor que la superficie ocupada por las otras dos.

Salón y comedor cuentan con una superficie cada uno de  $A \times 2B$ , el atrio y el vestíbulo de acceso ocupan dos espacios de proporción  $(A/2) \times 2B$ , con una superficie de  $A \times B$ , y la zona destinada a chimenea dispone así mismo de  $A \times B$ .

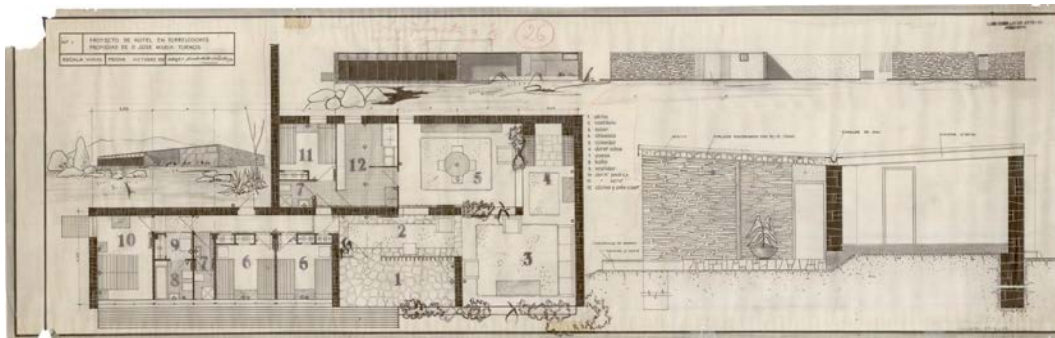
Por otro lado, mientras la habitación principal cuenta con un módulo completo  $A \times B$ , los dos dormitorios infantiles disponen cada uno de  $(3A/4) \times B$ . El bloque conformado por vestidor – aseo – cuarto de baño, ocupa también  $(3A/4) \times B$ , que se distribuye de forma que  $(1/3) \times (3A/4) \times B = (A \times B)/4$  correspondan al

<sup>3</sup> Gráfico realizado por la autora de la Comunicación.

<sup>4</sup> Según la Memoria de Proyecto, consultada en la Sede COAM: “El edificio constará de una sola planta y en ella se adaptaran todas las necesidades de los propietarios, dividiéndose en tres zonas: los servicios domésticos, las habitaciones de noche y la parte principal o de estar, a la cuál se le ha dado más importancia que a las anteriores”.



aseo, y  $(2/3) \times (3A/4) \times B = (A \times B)/2$  al vestidor y el cuarto de baño. Por supuesto, pasillo y servicios domésticos también se someten a esta estricta modulación que distribuye los 194m<sup>2</sup> con que cuenta la vivienda.



Plano de Proyecto con la planta, alzados, sección y vista cónica. Torrelodones, Madrid, 1957<sup>2</sup>.

Para el diseño y configuración de los cerramientos se han seguido idénticos criterios de proporcionalidad, orientación y vistas. Mientras el frente norte es un alzado potente y cerrado, el sur se caracteriza por su apertura, diafanidad y liviandad. Junto con unos testeros prácticamente ciegos – desde el dormitorio principal se abre un pequeño hueco que genera un mirador -, el conjunto se lee como una construcción rodeada y protegida por una gran cáscara envolvente que sólo se abre hacia el frente más amable. Hábil ha sido el arquitecto al saber unificar cerramientos y sistema estructural en dicha envolvente. Esta estrategia, supone un ahorro tanto espacial como económico.

La fachada sobre la que vierten el atrio de acceso, el estar y la pieza de dormitorios, se caracteriza además por una manifiesta diferenciación de usos. Si bien en la zona correspondiente a las estancias principales predomina la amplitud, materializada mediante grandes paños acristalados, los dormitorios y baños se resuelven con un despiece nuevamente modular – correspondiente a  $B/3$  –, que en este caso iguala los diferentes usos contenidos en el interior.

Por otro lado, mientras los paños acristalados de las estancias públicas abarcan la totalidad del plano, para los dormitorios y baños se ha optado por una gran ventana corrida que conforma una gran franja horizontal situada en la zona más alta de la fachada. Con ello se consigue introducir luz y ventilación naturales a todas las estancias, pero preservando una intimidad inherente a ellas.

Esta decisión, sobre la que pesa de forma rotunda el aspecto funcional, se conjuga con un deseo de armonía desde un punto de vista estético. De forma sutil, Luis Cubillo se inspira en las composiciones Neoplasticistas y, aunque no es posible una lectura inmediata – debido en parte a la marcada proporción horizontal de dicho alzado -, sí se deja entrever un acercamiento a los dogmas de dicha corriente.

Mediante sencillos recursos, con resultado estético igualmente sobrio, el arquitecto diseña un alzado compuesto por tan sólo tres paños organizados en dos planos. En el primero de estos planos encontramos el salón, los dormitorios y baños; y en el segundo – notablemente desplazado hacia el interior de la vivienda respecto del anterior – se encuentra el atrio de acceso. Dicho desplazamiento marca, además, el punto de entrada a la vivienda.



Vistas del alzado Sur, del punto de acceso a la vivienda, y del atrio desde el vestíbulo <sup>2</sup>.

Mientras el paño correspondiente al salón se subdivide con estrechos perfiles metálicos – conformando una suerte de malla ortogonal –, el paño que encierra los dormitorios y los baños se enriquece con el empleo de dos materiales que enfatizarán aún más el despiece modular. El vidrio se destina únicamente a los huecos practicables, y el resto de cuadrantes se cierran con lamas de madera colocadas en horizontal, de manera que refuerzan aún más dicha proporción.

Superpuesta a este plano, se sitúa una liviana pasarela de madera sustentada mediante viguetas vistas de hormigón pretensado. Tanto los montantes de la barandilla como las viguetas se disponen según la misma modulación que divide rítmicamente el largo ventanal.

Estos mecanismos de composición se acompañan con el empleo de unos materiales que apoyan la misma idiosincrasia con que se ha desarrollado la totalidad del proyecto. Ejecutada – como hemos visto – en vidrio, madera, grandes piezas de mampuesto de la zona, y novedosas viguetas pretensadas, el arquitecto vuelve a mostrar la estrecha vinculación entre la construcción y el entorno, al tiempo que se acerca a los métodos constructivos tradicionales y a los sistemas y elementos más modernos de la época.



Vista general de la construcción desde el Sur de la misma. <sup>2</sup>

A pesar de la radicalidad que podría suponer el empleo de una cubierta prácticamente plana para la zona; la conjugación de dicha elección junto con el resto de decisiones consigue crear una estructura monolítica y contundente, que yace sobre la loma, integrándose en ella y enfatizando su potente horizontalidad elevada. El conjunto exhibe una plasticidad estudiada y contenida.

Covadonga Ferreras Ubierna es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, y Doctora Arquitecto en el Área de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, por la misma.

Ha trabajado como colaboradora para diversos estudios de Arquitectura, desarrollando proyectos de edificación y urbanismo.

Desde hace 7 años, ejerce como arquitecto por cuenta propia elaborando proyectos y trabajos de la más diversa índole; actividad que compatibiliza con su condición de colaboradora habitual en el Estudio Ferreira Arquitectos.

---

## **Análisis y reconstrucción virtual del centro de enseñanza de Herrera de Pisuerga (Palencia), de Corrales y Molezún.**

**La espacialidad de una obra adelantada a su tiempo.**

**Galán Gómez, Rafael**

Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (ETSAVA), España, [arquitectogalan@gmail.com](mailto:arquitectogalan@gmail.com)

### **Resumen**

El centro de enseñanza profesional de Herrera de Pisuerga fue proyectado en 1954 y supuso el punto de partida de la carrera conjunta de José Antonio Corrales Gutiérrez (1921-2010) y Ramón Vázquez Molezún (1922-1993). Pertenece al catálogo de “arquitecturas fugaces”, entendidas como aquellas que brillaron intensamente durante un breve periodo de tiempo, que han desaparecido físicamente pero la huella que han dejado en la memoria colectiva perdura y debe ser recordada.

En este artículo se muestran imágenes inéditas del fotógrafo local Antonio de Inés, propiedad del Ayuntamiento de Herrera de Pisuerga y localizadas en la filmoteca de Castilla y León. También me han prestado imágenes los directores de las distintas congregaciones que habitaron el edificio como los Salesianos y la Escuela Diaconal Siervos de la Iglesia. Se aportará información sobre cómo fue vivido ese edificio por sus moradores.

Con este material se propone hacer una revisión sobre todo lo publicado hasta el momento en relación con este singular edificio que sin duda se adelantó a su tiempo y fue víctima de la piqueta en 1978. Se analiza el proyecto desde el punto de vista material, compositivo y constructivo. La nueva documentación aporta más información y claridad hasta la ahora existente. Fue un proyecto cambiante, por lo que la información del proyecto difiere de lo que realmente se ejecutó.

Se retoma la investigación iniciada por D. Rafael Moneo sobre la relación artística de Corrales y Molezún con la arquitectura rusa de Melnikov, Lubetkin, Volodko y Kornfeld, recogiendo las opiniones de Corrales y Molezún sobre algunos de los citados autores y estableciendo un análisis de comparación formal.

Se analiza la relación con otros centros educativos como el Instituto Laboral de Alfaro y el de Miranda de Ebro, proyectos que coincidieron en el tiempo con el objeto de estudio y en los cuales podemos ver argumentos que se repiten.

En el artículo de investigación se mostrarían reconstrucciones virtuales del proyecto original recreando los espacios más singulares del centro de enseñanza.

Por último, se realizará un breve análisis de la relación del edificio con las teorías pedagógicas del momento. La forma de contemplar la educación ha cambiado indudablemente el discurso arquitectónico. A través de los proyectos educativos de Corrales y Molezún se realizará un apunte sobre el concepto de educación que teníamos en España y si existía una interrelación entre pedagogía y arquitectura.

### **Palabras clave**

Arquitectura, construcción, Corrales, Molezún, centros docentes

### **Historia**

Los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún recibieron el encargo del Centro de Enseñanza Profesional de Herrera de Pisuerga en 1954 siendo alcalde D. Eusebio Salvador Merino, pariente de Molezún. El programa constaba de ocho aulas para 50 alumnos, una clase de dibujo para 100 alumnos (que después sería la sala de juegos), residencia para 15 religiosos, servicios generales de oficina y administración, comedores, gimnasio, salón de actos, residencia para alumnos internos, capilla y campos de deportes. El colegio fue fundado por el Ayuntamiento de Pisuerga y cedido al Obispado de

Palencia quien lo ofreció a la Congregación Salesiana. El colegio se pudo realizar por la intermediación de José Antonio Girón, Ministro de Trabajo y natural de Herrera de Pisuerga.

El edificio se inauguró el 20 de Septiembre de 1959<sup>1</sup>. La comunidad de los Salesianos<sup>2</sup> fue la que ocupó el edificio desde el inicio, ésta seguía los principios educativos de San Juan Bosco y tenía una gran preocupación por la formación profesional. El centro se ofreció a los Salesianos que estaban en plena expansión. En 1954 se había formado la Inspectoría de Santiago el Mayor, y hubo que improvisar casas de formación para estudiantes de filosofía y teología. Y entre ellas una para reunir y formar a los Aspirantes Coadjutores. En Herrera de Pisuerga se formaba a los hermanos, que no cantaban misa siguiendo la política de que los hermanos recibieran formación profesional y los clérigos formación universitaria. Posteriormente esta política cambió y fue uno de los motivos de la marcha de los salesianos de Herrera de Pisuerga que se produjo en 1969, trasladándose a las Escuelas Profesionales de León “Centro Don Bosco”. El colegio también estaba abierto a alumnos externos de la localidad y de pueblos y villas cercanas. La formación que se impartía era enseñanza Primaria, Formación Profesional y Bachillerato, pero el escaso número de bachilleres y la presencia de aspirantes coadjutores, condicionó que el colegio se inclinara más a la formación profesional. Los Salesianos solicitaron reformas al Ayuntamiento que no se realizaron y reconociendo la originalidad del edificio lo calificaban como carente de funcionalidad.

(Figura 1) Fotografía de la fachada Sur.



Tras la marcha de los Salesianos el 15 de Septiembre de 1969, en el Colegio se estableció la orden italiana de la Escuela Diaconal de Siervos de la Iglesia, que permaneció allí hasta el curso 1975-1976. Tras años de abandono, el edificio fue demolido durante el primer mandato democrático del ayuntamiento. En el núcleo de Villabermudo, próximo a Herrera, podemos encontrar una casa que se forró con los ladrillos procedentes de la demolición del centro docente.

---

<sup>1</sup> ARROYO RODRÍGUEZ, L.A. *Herrera de Pisuerga: imágenes del siglo XX*. Herrera de Pisuerga: Ayuntamiento de Herrera de Pisuerga, 2008.

<sup>2</sup> D. Eleuterio Lobato, último director Salesiano en el Centro de Formación de Herrera de Pisuerga, tiene un pequeño escrito sin publicar titulado “*La Casa Salesiana de Herrera de Pisuerga*”.

### La construcción

Es un edificio austero en materiales, muro de ladrillo encalado o visto, teja, táblex, losa local, uralita, vidrio y madera. Los autores del proyecto<sup>3</sup> siempre destacan la escasez de materiales de la época en la España de posguerra. El edificio lo construyó un grupo de obreros del alcalde de Herrera de Pisuerga. Por lo tanto, se trataba de una mano de obra local poco especializada. Era una época en la que la falta de recursos era suplida por la creatividad. Recordemos que al mismo tiempo se estaba construyendo el pabellón español para la exposición universal de Bruselas del año 58 donde la carpintería de aluminio y los paraguas se realizaron en Bélgica.

La estructura es a base de muros de carga de un pie de espesor, los forjados estaban realizados con forjados de madera y yesones. Las cubiertas estaban materializadas con vigas apoyadas en los muros, tablazón, teja curva y por debajo aglomerado de madera clavado con la harpillera al descubierto para mejorar la reverberación.

### Situación

El edificio se asentó en el Oeste de Herrera de Pisuerga, limitando con las actuales calles María Auxiliadora, Avenida de América, Calle Panamá y Calle Chile. La nueva trama del barrio estaba compuesta por manzanas rectangulares con un pequeño achaflanamiento en las esquinas. La extensión del centro de enseñanza era tal, que ocupó dos de estas manzanas.



(Figura 2). Fotografía de Herrera de Pisuerga tomada desde el Silo. 1964.

---

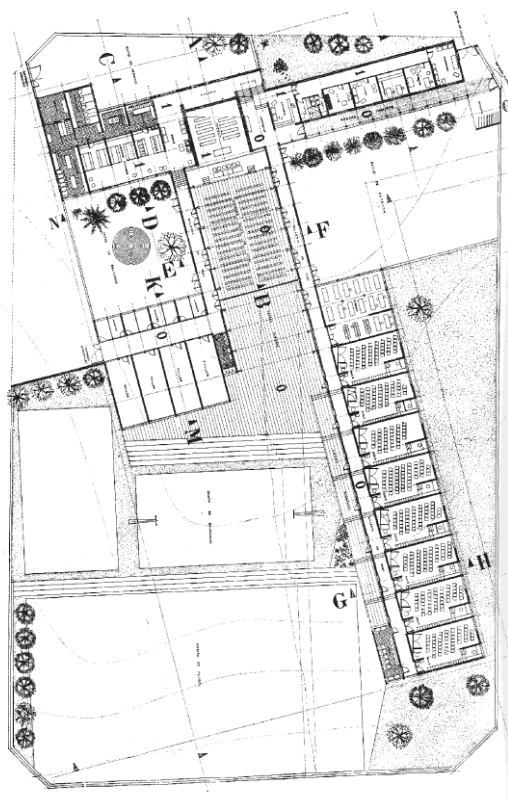
<sup>3</sup>CORRALES, J.A. *José Antonio Corrales. Obra construida*. Otxotorena, J. M (dir). Lecciones/documentos de arquitectura. Octubre 2000, nº 5.

El edificio está girado dentro de esta parcela irregular para buscar la mejor orientación, como dice el propio José Antonio Corrales<sup>4</sup> en respuesta a las consideraciones de José Fonseca de por qué el edificio se ha colocado “al biés”.

- J.A. Corrales: “No es que se haya puesto al biés, como dice Fonseca, el edificio porque sí, sino que hemos tenido una gran preocupación por el soleamiento de sus locales para que no repercuta su caldeamiento en unos gastos excesivos de carbón. Por tanto, todo está supeditado a la orientación Mediodía, y es el solar que nos dieron el que estaba al biés con esta orientación y no nosotros los que hemos puesto el edificio caprichosamente”.

Esta orientación a Mediodía la justifica por la ausencia de un sistema de calefacción eficaz. Años más tarde, en las conferencias que impartió en 1998 en la Universidad de Navarra declaraba<sup>5</sup> que hoy en día ese planteamiento no era válido, ya que ahora podría tener un sistema de calefacción eficaz y lo que tendría que hacer ahora era protegerse del rigor del verano castellano.

(Figura 3)



Planta baja.

Esta disposición tan ajena al solar, pero precisa en cuanto a orientación se volverá a repetir en proyectos como el Instituto Laboral de Alfaro o las viviendas de Balbina Valverde en Madrid (1966).

<sup>4</sup> CORRALES, J.A; VÁZQUEZ MOLEZÚN, R. “Grupo escolar en Herrera del Pisuerga”. De Miguel, C (dir). Revista Nacional de Arquitectura. Noviembre 1958, nº 203, p. 11-12.

<sup>5</sup> CORRALES, J.A. José Antonio Corrales. Obra construida

## Composición

El acceso al edificio se producía por la esquina noreste, un porche abrigaba la entrada y cubría un pequeño aparcamiento para bicicletas. El porche nos dejaba paso a un soportal con postes de madera sobre peanas de piedra que discurría en paralelo a la sala de profesores, despacho del director, secretaría, dos salas de visitas, aseos y conserjería. Ésta última se encontraba justo después de la puerta de entrada para controlar los dos flujos: el que proviene del exterior y el que se dirige a zona de administración que se encontraba tres peldaños por debajo del nivel de acceso.

(Figura 4)



Acceso.

(Figura 5)



Soportales



En este mismo cuerpo en el nivel superior se sitúan los dormitorios para 48 internos y su aseo. Los dormitorios se controlaban desde la galería ya que ésta se encontraba tres escalones por encima del nivel de los dormitorios, de tal forma que paseando por la galería se veía parte del dormitorio por encima de los armarios. Esta diferencia de niveles J.A. Corrales la justifica<sup>6</sup> para ajustar las alturas de la sección y poder disponer de una ventana por encima de la galería.

(Figura 6)



Galería de acceso a los dormitorios.

Los dormitorios eran completamente ciegos al Norte. La sección de este cuerpo como el de talleres permanece constante, es una extrusión de la misma. La galería da al patio de entrada, donde los chicos hacían fila antes de entrar a clase, estaba forrada al exterior de uralita y cubierta de teja.

(Figura 7)

---

<sup>6</sup> En la sesión crítica celebrada en el propio centro escolar publicada en la Revista Nacional de Arquitectura, José Fonseca preguntó a J.A. Corrales por qué al dormitorio de los chicos se entra bajando y la respuesta de Corrales fue que “*se entra bajando porque hemos ido aquilatando el volumen construido, y así, para no dar grandes alturas en los pasillos, que permitan colocar las ventanas por encima de la cubierta de éstos, hemos ido, como consecuencia, a rebajar el nivel de los dormitorios con esos dos peldaños de que habla Fonseca*”.



Vista de los dormitorios desde el exterior.

(Figura 8)



Sección por los dormitorios.

El verdadero corazón del proyecto, el salón de actos-gimnasio-capilla era un espacio polivalente. A la capilla se podía acceder subiendo unas escaleras desde el vestíbulo, se entraba mirando a Mediodía recibiendo toda la claridad de los tímpanos de vidrio. La capilla tiene una altura mayor y el techo estaba

recubierto por listones de madera siguiendo la forma triangular de la cercha. La primera pieza del salón de actos-gimnasio estaba al mismo nivel que la capilla. La idea era que el altar funcionara sólo para el espacio de la capilla en pequeñas celebraciones cerrándola con una cortina que se deslizaba por unos ralles o que sirviera para todo el espacio en los actos importantes. Aunque el espacio de la capilla estuviera cerrado, se dejaba el primer módulo del salón de actos-gimnasio al mismo nivel para que éste pudiera funcionar como estrado.

Como apunta Carles Muro<sup>7</sup> el salón de actos-gimnasio es un espacio que se proyecta por adición, son diez módulos de 3,80 m de anchura cada uno con la misma cercha, en los que la pendiente de la cubierta va cambiando alternativamente, lo que propicia que el lado de entrada de la luz también vaya cambiando, de derecha a izquierda. El salón de actos-gimnasio está rematado por una fachada de vidrio al Sur con una puerta de madera giratoria en su eje central.

El acceso al salón de actos-gimnasio se produce desde las galerías laterales, la experiencia espacial es completa cuando, una vez entramos, giramos hacia la capilla o hacia la fachada de vidrio. Es entonces cuando podríamos alcanzar la comprensión del espacio, modular y dinámico. Los accesos también se van alternando, de tal forma que los módulos dos, cuatro, seis y ocho posibilitan el acceso por la derecha y los módulos tres, cinco y siete por la izquierda.

(Figura 9)



Salón de actos-gimnasio.

Siguiendo la fachada Norte, a continuación de la capilla se sitúan en planta baja los comedores, cocinas y plancha. Encima de los comedores estaban las celdas bajas de los religiosos y en un nivel superior las celdas altas. Todas las celdas están orientadas a Mediodía para aprovechar el soleamiento. En planta

<sup>7</sup> MURO, C. *Arquitecturas fugaces*. Sánchez Lampreave, R (Ed). Madrid: Editorial Lampreave, 2007.

baja, en el espacio entre la capilla y los comedores era donde se proyectaba el cine. En sección podemos observar el escalonamiento de la cubierta, con tres de los faldones con caída Sur y uno muy estrecho al Norte, correspondiente a la galería de acceso a las celdas altas.

A los talleres se accede por la galería de paso izquierda lateral al salón de actos-gimnasio. Había cuatro talleres separados por un tabique, en frente de cada taller se disponían dos pequeños almacenes. A los talleres también se accedía directamente desde el exterior por una puerta doble, de forma trapezoidal que seguía la pendiente de la cubierta, que facilitaba el suministro de materiales.

Por la galería de paso del lateral derecho del salón de actos-gimnasio se accedía a las aulas, en primer lugar nos encontrábamos la sala de dibujo que realmente se utilizó como sala de juegos, y a continuación se encontraban las ocho aulas que se disponían escalonadamente siguiendo la pendiente del terreno. El mismo escalonamiento que se producía en la galería de paso, se repetía en la acera exterior.

El aula estaba dividida por un muro con un gran arco, eran de ladrillo sin enfoscar salvo la parte superior del arco. En la franja más estrecha estaba el acceso, no contenía pupitres y al final había tres peldaños que bajaban a un espacio más recogido y apartado donde el profesor tenía materiales para la clase y donde se retiraba a los alumnos más disruptivos, este espacio estaba iluminado por una ventana que daba al patio. La pizarra estaba en un ángulo de la clase. Los alumnos recibían luz por su izquierda que provenía de los cuatro ventanales altos que se producían por las diferentes cotas de las cubiertas.

(figura 10)



Interior de las aulas.

### El edificio en el contexto de la obra

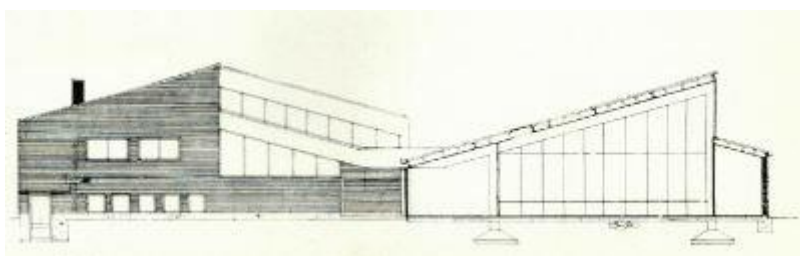
Corrales y Molezún<sup>8</sup> se conocieron en los exámenes de estatua de la calle Toledo, donde se encontraba la Escuela de Arquitectura. Tras el paso de Molezún por Roma como pensionado de la Academia Española y de su viaje de dos años por Europa. A su regreso, comenzaron a colaborar. Éste es el primer proyecto construido en el que participan conjuntamente. En la misma época habían participado en un concurso de anteproyectos para la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona que se resuelve mediante hexágonos<sup>9</sup> y en el concurso de dos colegios mayores masculinos en la Ciudad Universitaria de Barcelona.

El propio J.A. Corrales habla<sup>10</sup> del trabajo con R. Vázquez Molezún como un trabajo “*sin ninguna ley de colaboración*”. Tenían personalidades distintas, mientras Corrales era más ambicioso, Molezún aportaba la componente idealista. Esta complementariedad les llevó a ser brillantes en su trabajo. Tenían los estudios en los semisótanos de la calle Bretón de los Herreros en Madrid, Corrales en el nº 57 y Molezún en el nº 55, lo que les permitía tener una proximidad que no les impedía tener su independencia. No tenían estipuladas unas reglas de colaboración generales, había proyectos en los que decidían aliarse y otros en los que preferían ir cada uno por su camino. Esta forma de trabajar se tenía que basar necesariamente en la confianza, para unirse y separarse de una manera tan natural.

La obra de Corrales y Molezún es extensísima, con una gran variedad de tipologías, viviendas, hoteles, naves industriales, sedes de empresas, urbanismo, centros parroquiales, pequeños establecimientos comerciales, urbanismo, pabellones de exposiciones, edificios institucionales y docentes. En este artículo vamos a señalar dos obras coetáneas éstos últimos, dado que el objeto de estudio es un centro educativo.

El Grupo escolar en Herrera de Pisuergra es la primera obra docente construida por Corrales y Molezún. En 1948 J.A. Corrales ya había realizado una propuesta de Escuelas Unitarias Rurales, se trataba de un proyecto muy modesto, donde destacaba la cubierta inclinada a un agua. También del año 1954 es el Concurso de Institutos Laborales y del año siguiente los proyectos del Instituto Laboral en Alfaro (Logroño) y el Instituto Laboral de Miranda de Ebro (Burgos). Recordemos que Francisco Sáenz de Oíza en la visita que se realizó al centro de Herrera de Pisuergra expresa su malestar y disgusto porque el Ministerio de Educación les descartó para la construcción de escuelas.

Figura 11.



Instituto Laboral de Miranda de Ebro (Burgos)

<sup>8</sup> CORRALES, J.A; TORRES, E; PEREA, A. *José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001.*

<sup>9</sup> GARCÍA ALONSO, M; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J. *Evolución e Influencia de los concursos de Ramón Vázquez Molezún.*

<sup>10</sup> CORRALES, J.A. *José Antonio Corrales. Obra construida*

Figura 12



Instituto Laboral de Alfaro (Logroño)

La realización de equipamientos docentes era una urgencia en España, de ahí su prolífica labor en el diseño de centros educativos. Herrera de Pisuergra fue el primero, pero a lo largo de su obra se pueden observar temas recurrentes como la posición respecto al solar, la expresividad de la cubierta y una preocupación por la espacialidad.

#### **Arquitectura rusa**

En la entrevista mantenida con Elías Torres<sup>11</sup> para la publicación del premio Nacional de Arquitectura 2001, José Antonio Corrales habla de Melnikov, como un arquitecto que siempre le había gustado mucho, le parecía “*muy sugestivo*”. Los hijos de J.A. Corrales colaboraron en la exposición dedicada a Melnikov que tuvo lugar en la arquería de Nuevos Ministerios. Sin embargo, Corrales y Molezún siempre han negado<sup>12</sup> la posible influencia de Melnikov en el proyecto de Herrera de Pisuergra, porque en aquella época no le conocían y no tenían ninguna relación con el exterior.

Brevemente vamos a citar cuatro edificios soviéticos que tienen una clara analogía formal con el que estamos estudiando, las cubiertas entrecruzadas. El primero de ellos sería el pabellón de Melnikov para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París de 1925 en el que la escalera que comunica con la planta superior está cubierta por las lamas que arrancan de los bordes ligeramente inclinado de los pabellones superiores. Éstas lamas cubren el paso a través del pabellón a modo de umbráculo entrelazándose imprimiendo fuerza y dinamismo.

(figura 13)

---

<sup>11</sup> CORRALES, J.A.; TORRES, E; PEREA, A. *José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001.*

<sup>12</sup> CORRALES, J.A. *José Antonio Corrales. Obra construida.* Otxotorena, J. M (dir). Lecciones/documentos de arquitectura. Octubre 2000, nº 5, p. 9.



Pabellón de Melnikov, París, 1925.

El segundo sería el pabellón itinerante de las Industrias Soviéticas de Berthold Lubetkin de 1926-1929, en el que las cubiertas a dos aguas con sentido alternativo pasan de ser un elemento expresionista formal a ser la esencia del edificio. Las grandes luces de este edificio se tienen que solventar con pilares intermedios. El edificio queda definido por la repetición de la cercha, como en el gimnasio-salón de actos de Herrera de Pisuerga, sin embargo, en el pabellón de Lubetkin la luz también entra por los alzados laterales, mientras que en la obra de Corrales y Molezún, sólo entra por los tímpanos orientados a Mediodía. Otra diferencia es que en el pabellón, hay una rebanada que se repite, la que se destina a la entrada.

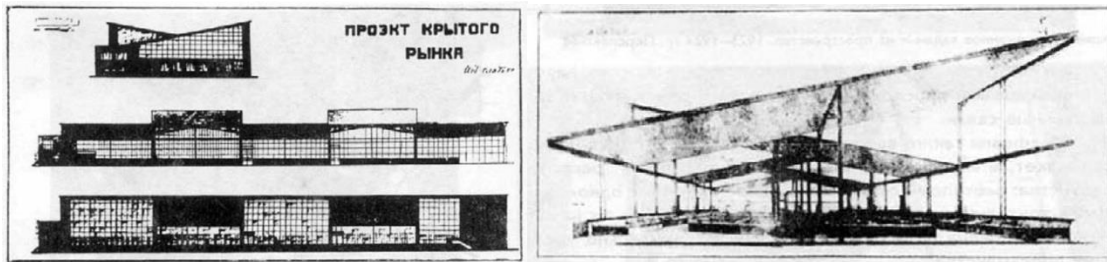
(figura 14)



Pabellón itinerante de las Industrias Soviéticas, Lubetkin, 1928-1931.

El tercer edificio es el proyecto de mercado cubierto de Iván Volodko de 1923, precursor de los dos anteriores, en el que todos los paños verticales eran de vidrio, dando más presencia si cabe a la cubierta. Y por último habría que mencionar el proyecto para el Club Kostino en Moscú de Kornfeld en 1923.

(figura 15)



Proyecto de mercado cubierto, I.Volodko, 1923.

Esta coincidencia, o analogía formal ya ha sido comentada por Rafael Moneo quien se preguntaba si Corrales y Molezún conocían la obra de Melnikov, respondiendo inmediatamente que poco importaba, que lo interesante era la intuición certera de Corrales y Molezún con la que la cubierta da la imagen. De la misma opinión es Carles Muro que define el nexo que uniría Corrales y Molezún con Melnikov como débil frente al de Corrales y Molezún con las cubiertas entrecruzadas de la arquitectura española de los años sesenta. En cambio, Antón Capitel establece que en el instituto de Herrera hay una “radical y afortunada cita al Pabellón de París, de Melnikov”, no teniendo dudas de la relación directa entre ambos edificios.

Los autores, como hemos apuntado anteriormente, siempre han negado<sup>13</sup> tal influencia en ese momento, se trata de una analogía formal con un lapso de tiempo de treinta años.

### Las corrientes pedagógicas

La arquitectura docente ha ido unida a las corrientes pedagógicas, aunque no siempre han ido de la mano. En muchas ocasiones la arquitectura carece de una mirada a la labor docente para ensimismarse en su propia visión. El filósofo suizo Rousseau ya consideraba que el ambiente ideal para la escuela era la naturaleza. Posteriormente el arquitecto Louis Kahn también defendió que el origen de la escuela era debajo de un árbol.

Pestalozzi dio lugar al modelo de “Escuelas Nuevas” que se situaban en la naturaleza en una serie de pequeños pabellones entorno a un espacio de usos comunes. Por otra parte Froebel conceptualizó “el jardín de infancia” en el que la arquitectura y práctica docente estaban íntimamente relacionados. El juego y el ejercicio eran vitales en este concepto y se les otorgaba gran importancia ya que suponían el corazón de la escuela. Conectado con este centro neurálgico común surgían espacios abiertos, cubiertos y cerrados en los que se desarrollaba la vida escolar.

Como Francisco Burgos apunta<sup>14</sup>, hubo que esperar a la llegada del Movimiento Moderno para conocer el verdadero cambio en la arquitectura escolar. Así surgieron las escuelas al aire libre, la primera fue la Waldschule de Berlín en 1903, a la que siguieron la escuela al aire libre de Neumann, Forrestier y Beugnet en Boulogne sur Seine, de 1929 y un año después Duiker construyó en Amsterdam una escuela en altura con terrazas en las esquinas. Esta corriente tuvo sus ecos en España en el Instituto Escuela de Madrid (actual colegio Ramiro de Maeztu) de Arniches y Domínguez del año 1933. Tras el comienzo de la Guerra Civil, España se paralizó y no sería hasta la década de los 50 cuando se volvieron a impulsar proyectos educativos. Del mismo año que la obra objeto de estudio, 1958, son las escuelas de los poblados de absorción de Caño Roto, Vista Alegre y Villaverde, son edificios que se caracterizan por un

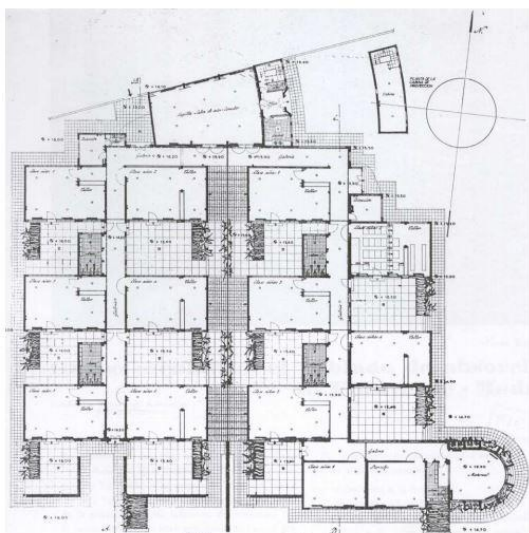
<sup>13</sup> GRIJALBA, J; CASTRILLO, M. *Entrevista con Juan Antonio Corrales*. Gonzalo Blanco y Asociados (ed). BAU.Revista de arquitectura. Valladolid. Abril 1993, nº 7. pp. 57-61.

<sup>14</sup> BURGOS, F. *Revolución en las aulas. La arquitectura escolar de la modernidad en Europa*. Fernández-Galiano, L (dir) Arquitectura Viva nº 78, Mayo-Junio 2001.



conjunto de pabellones enlazados por corredores siguiendo los principios de la escuela al aire libre. Otra obra contemporánea es el instituto Tajamar de Vallecas, del año 1959 diseñado por César Ortiz-Echagüe<sup>15</sup> fruto de sus investigaciones sobre la arquitectura escolar y su relación con la pedagogía en su viaje a Suiza años antes.

Figura 16



Poblado de absorción de Vista Alegre, Guillermo Diz arquitecto, 1958. Escuela primaria, Madrid

El centro educativo de Herrera de Pisuerga, se concibió para lograr el máximo aprovechamiento de luz del sur sin atender a los nuevos principios pedagógicos de una manera estricta. La ordenación general se articula en torno a los patios y zonas de juego, proyectando zonas cerradas, cubiertas y abiertas de juego. Las aulas tienen una salida directa a los campos de fútbol pero no se aprovecha el patio trasero para zonas de recreo individuales, el área del profesor según se baja las escaleras del interior del aula no facilitaba una salida al exterior. Las aulas están muy iluminados por los grandes ventanales de orientación sur pero no se buscaba una relación con el exterior ya que su altura era considerable. En cambio si que tenemos esa relación con el exterior en la zona de los talleres y en la capilla, orientados al sur, y que gozan de amplios ventanales.

Figura 17

---

<sup>15</sup> DURÁ GÚRPIDE, I. "César Ortiz-Echagüe en Suiza y Alemania. Viaje de ida y vuelta de la arquitectura escolar", Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Española Moderna: Viajes en la transición de la Arquitectura Española hacia la Modernidad, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, ediciones T6, 2010, pp. 143-152.



Vista de los talleres

### **La cubierta**

La cubierta a dos aguas con sentidos alternos, utilizado en el corazón del proyecto la da representatividad, diferenciación y carácter. Afortunadamente no se ha resuelto todo el proyecto con cubiertas en tijera, sino que se ha dejado para la pieza más importante este recurso formal.

La justificación de la inclinación de las cubiertas viene dada por las abundantes nevadas en aquella época en Herrera de Pisuegra, se trató de evitar la presencia de limahoyas para que no se acumulara el agua. La ausencia de cubierta plana no disminuye la modernidad del edificio, podría parecer que quien no siguiera los principios de Le Corbusier no estaba dentro de una expresión moderna. En este caso la cubierta dota al edificio de una fuerza y expresividad singular. En el caso del salón de actos-gimnasio se entrecruzan las cubiertas aunque ésta no sería la solución propuesta desde un principio que pretendía ser más radical y coherente con el proyecto. Al final se opta por tramos de 3,80 metros a dos aguas alternándose el sentido de las pendientes, lo que da lugar a tímpanos trapezoidales. Estos tímpanos, los que están orientados a Sur se cierran con cristal emplomado y angulares y los que están al norte se dejan ciegos.

En las aulas, la cubierta más estrecha es a dos aguas mientras que la ancha es a un agua. Si la estrecha fuera sólo a un agua alcanzaría una altura tal que impediría la entrada de la luz de Mediodía a las aulas. En la zona de la capilla no se comprende muy bien que sea a dos aguas, siendo una de ellas muy estrecha y más aún cuando vierte sobre el gimnasio-salón de actos.

La cubierta de los talleres no llega a tocar el suelo del patio de los religiosos pero se queda a escasos centímetros, parece una continuación del terreno. En un quiebro deja pasar la luz alta de los talleres.

Hay varias versiones de la planta de cubiertas con sombras arrojadas. El corazón del proyecto nunca lo redibujaron como era en realidad, siempre prefirieron mostrar la versión del proyecto primigenio mucho más expresiva, sin duda, que si se dibujara la solución final, que perdería limpieza y rotundidad. En estas plantas de cubiertas los faldones del salón de actos-gimnasio parecen continuar sobre la galería de paso cuando en realidad hay un salto.

La cubierta es un tema recurrente en la obra de Corrales y Molezún, el pabellón de Bruselas es un conjunto de cubiertas, de paraguas dispuestos en crecimiento orgánico, colonizando y adaptándose al terreno. La residencia infantil veraniega en Miraflores de la Sierra es una gran cubierta debajo de la cual se genera el espacio.

## Conclusiones

El centro educativo de Herrera de Pisuerga supuso un momento fugaz y brillante de la arquitectura moderna en España. Un edificio adelantado a su tiempo que no se supo valorar en su momento y que acabó demolido a los 20 años de su construcción.

En el artículo se aportan imágenes e infografías que ayudan a la comprensión del mismo. Es un edificio rico espacialmente, con juegos de alturas en la cubierta que lo hacen especialmente singular.

Podemos considerar la conexión con la arquitectura rusa queda en una mera coincidencia formal que no le resta nada de valor a la originalidad y expresividad del edificio.

## Bibliografía

ARROYO RODRÍGUEZ, L.A. *Herrera de Pisuerga: imágenes del siglo XX*. Herrera de Pisuerga: Ayuntamiento de Herrera de Pisuerga, 2008. ISBN: 978-84-606-4650-1.

CAPITEL, A. La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña. *Arquitectura*, Julio-Agosto 1982, nº 237, p. 11-21.

Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). *Ramón Vázquez Molezún. Legado 01*. Justo Isasi (Ed). Madrid: Fundación COAM, 2006. ISBN: 84-96656-07-1.

CORRALES, J.A. *José Antonio Corrales. Obra construida*. Otxotorena, J. M (dir). Lecciones/documentos de arquitectura. Octubre 2000, nº 5. ISBN 84-89713-33-2.

CORRALES, J.A. (2004). *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958 Madrid 1959. Corrales y Molezún*. Rueda, O; Pizarro, Mº. J (Ed). *Arquitecturas ausentes del S. XX*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2004. ISBN 84-7207-150-2.

CORRALES, J.A; TORRES, E; PEREA, A. *José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001*. Sánchez Lampreave, R (Ed); Jiménez, D (fot); Archivo de José Antonio Corrales (fot). Madrid: Ministerio de la Vivienda, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 2007, 432 p. ISBN: 978-84-96387-07-2.

CORRALES, J.A; VÁZQUEZ MOLEZÚN, R. "Grupo escolar en Herrera del Pisuerga". De Miguel, C (dir). *Revista Nacional de Arquitectura*. Noviembre 1958, nº 203, p. 11-12.

DURÁ GÚRPIDE, I. "César Ortiz-Echagüe en Suiza y Alemania. Viaje de ida y vuelta de la arquitectura escolar", *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Española Moderna: Viajes en la transición de la Arquitectura Española hacia la Modernidad*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, ediciones T6, 2010, pp. 143-152.

GARCÍA ALONSO, M; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J. *Evolución e Influencia de los concursos de Ramón Vázquez Molezún*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

GRIJALBA, J; CASTRILLO, M. *Entrevista con Juan Antonio Corrales*. Gonzalo Blanco y Asociados (ed). *BAU.Revista de arquitectura*. Valladolid. Abril 1993, nº 7. pp. 57-61.

MONEO, R. Melnikovianos españoles. Rosa Regás (dir). *Arquitectura Bis*. Barcelona. Marzo 1975, nº 6, p. 15-16.

MURO, C. *Arquitecturas fugaces*. Sánchez Lampreave, R (Ed). Madrid: Editorial Lampreave, 2007. 128 p.  
ISBN: 978-84-611-8216-9.

## **Biografía**

Galán Gómez, Rafael

Arquitecto por la Universidad de Valladolid

Doctorando en Tecnologías Constructivas, Universidad de Valladolid

Departamento Construcciones Arquitectónicas, Ingeniería del Terreno y Mecánica de los Medios Continuos y Teoría de Estructuras.

Máster oficial Profesor de E.S.O. y Bachillerato en Tecnología e Informática. Universidad de Valladolid.

Máster oficial en Gestión y Dirección de Centros Educativos.  
Universidad San Pablo-CEU-Cardenal Herrera.

## El 'Edificio Parque' de Vázquez de Castro e Iñíguez de Onzoño: Una atalaya habitada frente al puerto de Almería

**García-Sánchez, José Francisco**

Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, España, jf.gs@upm.es

### RESUMEN

En la década de 1960, la ciudad de Almería sufre una transformación urbana fruto del desarrollismo económico liberal impulsado, en parte, por la actividad inmobiliaria privada que empieza a sustituir al Estado en la construcción de la ciudad. El centro histórico, a los pies de la Alcazaba y presidido por la Catedral, no se libra de la especulación, y el paisaje urbano tradicional formado por casas unifamiliares de cubierta plana empieza a ser sustituido por altos edificios cuya rentabilidad era un requisito previo e ineludible.

El 'Edificio Parque' (1967-1970), obra de los arquitectos Antonio Vázquez de Castro (Madrid, 1929), José Luis Iñíguez de Onzoño Angulo (Bilbao, 1927) y Manuel Sierra Nava (Madrid, 1923-2007) y situado en la primera línea frente al puerto, ocupa la manzana en esquina comprendida entre el Parque de José Antonio y la calle Queipo de Llano —hoy Parque Nicolás Salmerón y calle de la Reina.

En el ante-proyecto (1967) el conjunto estaba formado por 4 bloques dispuestos en 4 parcelas cuya superficie total se medía en 2.892 m<sup>2</sup> y donde se proyectaban 46 viviendas y 62 apartamentos, aunque finalmente sólo se construyó en la parcela de la esquina: un bloque con sus dos fachadas principales mirando al sur y a levante, y abierto a un patio a poniente, con dos pequeñas medianeras que le ponían en contacto con la trama urbana. Este bloque estaba formado por una planta baja a modo de pódium que ocupaba toda parcela y estaba destinada a locales comerciales y garaje cuyo acceso se realiza por el Parque. Desde la Calle Queipo de Llano —elevada 3,90 sobre el Parque— se produce el acceso a una torre casi exenta, de 10 niveles y un ático, retranqueada 9,20 m, cuyo soportal estaba ocupado por locales comerciales y, sobre él, desde la 2ª hasta la 8ª planta se distribuyen 14 viviendas —dos por nivel— de 4 dormitorios y en las dos últimas plantas, 12 apartamentos de 1 dormitorio; además de un ático para la maquinaria del ascensor y la vivienda del portero.

El perímetro exterior de la torre se duplica formado por: un cerramiento interior formado por ladrillo y vidrio, un cerramiento exterior formado por persianas de librillo, y unos espacios intermedios, cubiertos pero ventilados y herederos de la tradición mediterránea, donde se sitúan las grandes terrazas del estar comedor además de otras menores vinculadas a los dormitorios. La estructura se dispone retranqueada, quedando la fachada formada por grandes bandas horizontales: la de las persianas de librillo intercalada con otra de piedra caliza local.

El 'Edificio Parque' sigue todavía seduciendo a quien se acerca a la ciudad de Almería desde la carretera de Málaga. Su volumen nítido, a los pies de la Alcazaba, esconde la contradicción que toda torre moderna soporta: por un lado se apodera del paisaje imponiéndose y, por otro, sirve de atalaya para que el hombre, desde arriba, disfrute de ese paisaje urbano, del Puerto de Almería y del mar Mediterráneo.

Palabras clave: Vázquez de Castro, Almería, vivienda colectiva, proyecto, 1970



Figura 1. Fotografía de la maqueta. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

Figura 2. Alzado al Parque de José Antonio. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

## 1. Introducción

En la década de 1960, la ciudad de Almería sufre una transformación urbana fruto del desarrollismo económico liberal impulsado, en parte, por la actividad inmobiliaria privada que empieza a sustituir al Estado en la construcción de la ciudad. El centro histórico, a los pies de la Alcazaba y presidido por la Catedral, no se libra de la especulación, y el paisaje urbano tradicional formado por casas unifamiliares de cubierta plana empieza a ser sustituido por altos edificios cuya rentabilidad era un requisito previo e ineludible.

El 'Edificio Parque' (1967-1970) (Fig. 1 y 2), obra de los arquitectos Antonio Vázquez de Castro (Madrid, 1929), José Luis Iñiguez de Onzoño Angulo (Bilbao, 1927) y Manuel Sierra Nava (Madrid, 1923-2007) y situado en la primera línea frente al puerto (Fig. 5), ocupa la manzana en esquina comprendida entre el Parque de José Antonio y la calle Queipo de Llano —hoy Parque Nicolás Salmerón y calle de la Reina—; y las calles de Pedro Jover y de Atarazanas. El 'Edificio Parque' forma parte de un grupo de brillantes obras que se construyeron durante esos años en Almería y cuyos autores fueron: Fernando Cassinello Pérez<sup>1</sup>, Antonio Vallejo Acevedo, Santiago de la Fuente Viqueira<sup>2</sup> o Julio Cano Lasso, entre otros.

Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño se titularon en 1955<sup>3</sup> en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En un principio, formaron equipo con cuatro compañeros contemporáneos: Rafael Leoz, Joaquín Ruiz Hervás, Jesús Martitegui Susunaga y Pablo Pintado. Su primera obra fue un «Centro de vacaciones para trabajadores en Mallorca» (1955). El primer premio lo obtuvieron —ya sin Martitegui y Pintado— en el «Concurso para la ordenación de la plaza de la Quintana de Madrid» (1955) y que les permitió desarrollar el proyecto de una «Ciudad satélite» (1956) en Barajas. En 1957 recibieron el encargo de construcción de Poblados Dirigidos: la segunda fase del Poblado de Absorción de San Fermín, Orcasitas y Caño Roto (1957-1961)<sup>4</sup> que seguramente se trate del más interesante. El Grupo Escolar de Caño Roto (1967-1969) subraya un periodo de madurez ya que en sus obras conviven aspectos contemporáneos con materiales y técnicas populares. El Grupo Escolar coincide con el proyecto y construcción del 'Edificio Parque' (1967-1970) pero incorporando al arquitecto Manuel Sierra en el equipo. También de este tiempo es la construcción del «Gimnasio polideportivo del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid» (1965-1970).

<sup>1</sup> CENTELLAS SOLER, Miguel y GARCÍA-SÁNCHEZ, José Francisco. «Fernando Cassinello: un arquitecto por descubrir». En: *Congreso Nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota y Ministerio de Fomento, 2014. pp. 197-206. ISBN: 978-84-697-0296-3.

CENTELLAS SOLER, Miguel y GARCÍA-SÁNCHEZ, José Francisco. «Alcazaba Gran Hotel: Fernando Cassinello y la arquitectura turística». En: *Actas II Congreso Nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: aprender de una obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota y Ministerio de Fomento, 2015. pp. 165-175. ISBN: 978-84-606-7879-3.

GARCÍA-SÁNCHEZ, José Francisco. «Tres torres y un mar: la última obra de Fernando Cassinello». *Informes de la Construcción*, 66(536): e047. Madrid, 2014. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.14.013>.

<sup>2</sup> GARCÍA-SÁNCHEZ, José Francisco. «El barrio de El Puche en Almería: sistemas de agrupación, repetición y crecimiento». En: CHAVES MARTÍN, Miguén Ángel (coord.). *Actas preliminares de las VII Jornadas y IV Encuentros internacionales Arte y Ciudad*. Madrid: 2015. ISBN: 978-84-608-3944-6.

<sup>3</sup> Se titularon antes de la entrada en vigor del Plan de Estudios de 1957 que supuso la renovación del programa docente de la titulación de Arquitectura. CALVO DEL OLMO, José Manuel. «El Poblado Dirigido de Caño Roto. Dialéctica entre morfología urbana y tipología edificatoria». Directores: José María de la Puerta Montoya y Carmen Espejel Alonso. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2014.

<sup>4</sup> CALVO DEL OLMO, José Manuel. Op. cit.

La habilidad adquirida para resolver barrios modestos, con poco presupuesto y tipologías heredadas del Movimiento Moderno les entrenó lo suficiente como para trabajar desde 1969 en sistemas integrales prefabricados de pequeño tamaño para viviendas de bajo coste<sup>5</sup>. Su proyecto definitivo es el «Barrio de viviendas experimentales de Lima, Perú» (1969-1971). Antonio Vázquez de Castro consigue la cátedra en la Escuela de Arquitectura de Madrid (1974-1994) donde hace de la construcción austera, un proyecto académico, docente e intelectual.

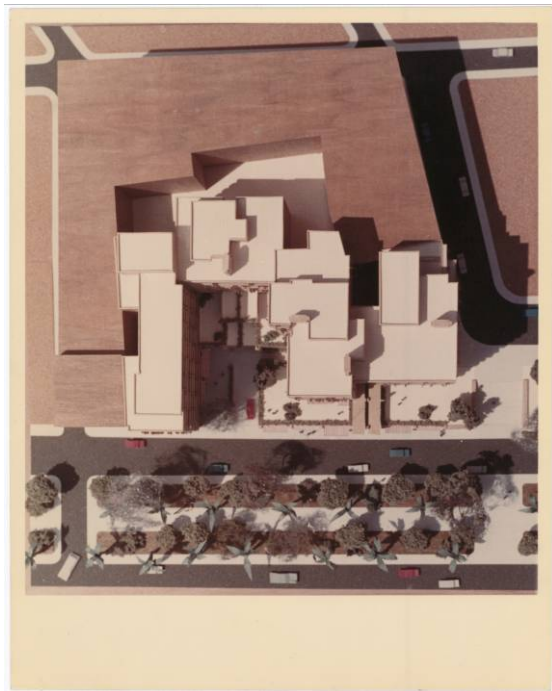


Figura 3. Fotografía de la maqueta. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

Figura 4. Fotografía de la maqueta en planta. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

---

<sup>5</sup> MIDANT, Jean-Paul (dir.). Op. Cit.

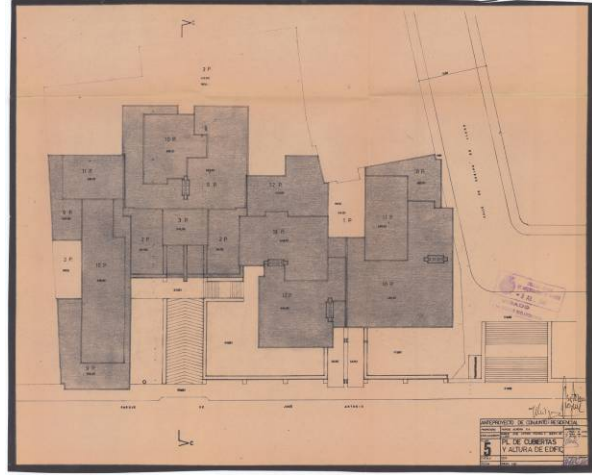
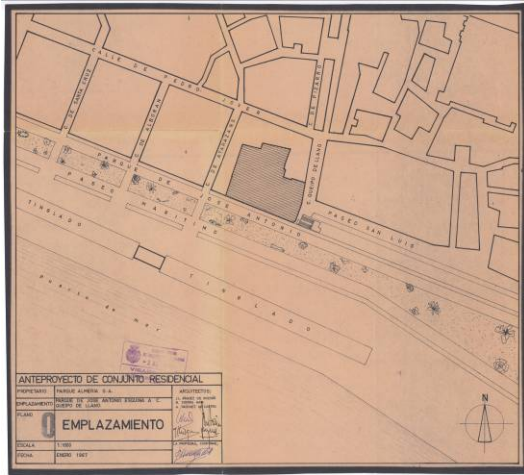


Figura 5. Plano de emplazamiento. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

Figura 6. Planta de cubiertas y alturas de edificación. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

## 2. Ante-proyecto: 4 bloques

En el ante-proyecto del 'Edificio Parque' (1967) (Fig. 3 y 4) el conjunto estaba formado por 4 bloques dispuestos en 4 parcelas<sup>6</sup> cuya superficie total se medía en 2.892,75 m<sup>2</sup> y donde se proyectaban 46 viviendas y 62 apartamentos. Se trataba, por tanto, de una importante operación de vivienda colectiva frente al Puerto de Almería.

La propuesta respeta las ordenanzas del casco urbano de Almería en el perímetro colindante construido del solar, sin embargo, en el perímetro libre —la esquina comprendía entre el Parque de José Antonio y la calle Queipo de Llano (hoy Parque Nicolás Salmerón y calle de la Reina)— se optó por retrasar las alineaciones, compensando los volúmenes, pero manteniéndose por debajo del volumen máximo edificable que la ordenanza marcaba, ni sobrepasar la línea de 45° a partir de la altura de cornisa. Así, en lugar de adoptar una solución de patio de manzana y alineaciones exteriores, fijadas por la ordenanza para esta manzana, se reduce algo el patio, dejándolo no obstante de dimensiones perfectamente aceptables, y se retranquean las fachadas respecto a las alineaciones exteriores, dejando una amplia zona frontal sin edificar: un generoso mirador urbano frente al Puerto. Esta zona se trata en forma de terrazas ajardinadas que son como una prolongación del parque de José Antonio (hoy Parque Nicolás Salmerón)<sup>7</sup>. El perímetro exterior adoptado respondía a la conveniencia de obtener un amplio desarrollo de fachada que permitiera aprovechar al máximo las posibilidades de vistas y soleamiento.

El terreno y las edificaciones que existían entonces se encontraban situados a la cota de la Calle Queipo de Llano (hoy Calle de la Reina) a 3,90 m sobre la cota del Parque de José Antonio (hoy Parque Nicolás Salmerón) y esta será la altura de arranque del proyecto. Con referencia a este nivel, las alturas en cada una de las parcelas en las que se considera dividido el solar se indican en la (Fig. 6): «Planta de cubiertas y altura de edificación» y son las siguientes (Fig. 7, 8, 9 y 10):

Parcela E-1: Disponía de 8 plantas en la zona de la Calle Queipo de Llano (hoy Calle de la Reina) inmediata a la parcela colindante y 10 plantas en la parte de la esquina del Parque con la Calle, teniendo en cuenta que existe un retranqueo de 9,20 m de la alineación, y un ático con el cuarto de máquinas y ascensores y vivienda del portero. Disponía de 14 viviendas y 12 apartamentos<sup>8</sup>.

Parcela E-2: Disponía de 12 plantas y un ático. Era la más alta del conjunto, con un retranqueo de 6,40 m en su punto más saliente. Disponía de 18 viviendas y 8 apartamentos<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> «Se considera dividido el solar en cuatro parcelas que, respetando las condiciones que se fijan en el presente anteproyecto, pueden resolverse con total independencia de proyecto, tratamiento de fachadas». VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio, IÑÍGUEZ DE ONZOÑO, José Luis y SIERRA NAVA, Manuel. *Memoria del Ante-proyecto de Edificación de un solar situado en el Parque de José Antonio esquina a la Calle Queipo de Llano (Almería)*. Almería: marzo de 1967. [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

<sup>7</sup> VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio, IÑÍGUEZ DE ONZOÑO, José Luis y SIERRA NAVA, Manuel. Op. Cit.

<sup>8</sup> Planta baja a nivel del Parque: 601,79 m<sup>2</sup>; Planta baja a nivel Calle Queipo de Llano: 344,28 m<sup>2</sup>; Plantas de viviendas y apartamentos (plantas 2º a 10º): 3.466,62 m<sup>2</sup>; Ático (vivienda portero y cuarto de ascensores): 94,61 m<sup>2</sup>. Siendo el total de: 4.507,30 m<sup>2</sup>.

<sup>9</sup> Planta baja a nivel del parque: 637,90 m<sup>2</sup>; Planta baja a nivel de la Calle Queipo de Llano: 346,45 m<sup>2</sup>; Plantas de vivienda y apartamentos (plantas 2º a 12º): 3.868,04 m<sup>2</sup>; Ático (vivienda portero y cuarto de ascensores): 129,70 m<sup>2</sup>. Siendo el total de: 4.982,09 m<sup>2</sup>.



Parcela E-3: Disponía de un cuerpo bajo de 2 y 3 plantas distante 16,30 m de la alineación exterior. Detrás de él se proponía el volumen principal de la parcela con 9 plantas y 1 ático, retranqueado 29,10 m de la alineación exterior. En el patio de manzana se proponían 3 plantas destinadas a garaje (2 sobre la cota de arranque). Disponía de 18 viviendas y 8 apartamentos<sup>10</sup>.

Parcela E-4: Con objeto de que la edificación en esta parcela, inmediata a una colindante, tuviera en su día la misma altura de cornisa que la de ésta, se proyectaron en ella y en línea de fachada un bloque de 9 alturas que equivalen a las diez de la parcela colindante, ya que la cota de arranque de ésta última era la del Parque de José Antonio. Retranqueados de la línea de fachada se han previsto dos áticos. Disponía de 42 apartamentos<sup>11</sup>.

La superficie total construida de los cuatro bloques se elevaba a 19.761,32 m<sup>2</sup>, que siendo el precio de construcción de 3.500 pesetas/m<sup>2</sup> (21 euros/m<sup>2</sup>), el presupuesto —incluidos los honorarios— se elevaba a 73.988.852,24 pesetas (444.681 euros)<sup>12</sup>. Las plantas bajas en las parcelas E-1 y E-2 se destinaban a locales comerciales. En la parcela E-3 estaba previsto un garaje de tres plantas y media, con capacidad para 86 vehículos. En la parcela E-4, la planta baja se destinaba a locales comerciales y las dos primeras plantas a oficinas o apartamentos.

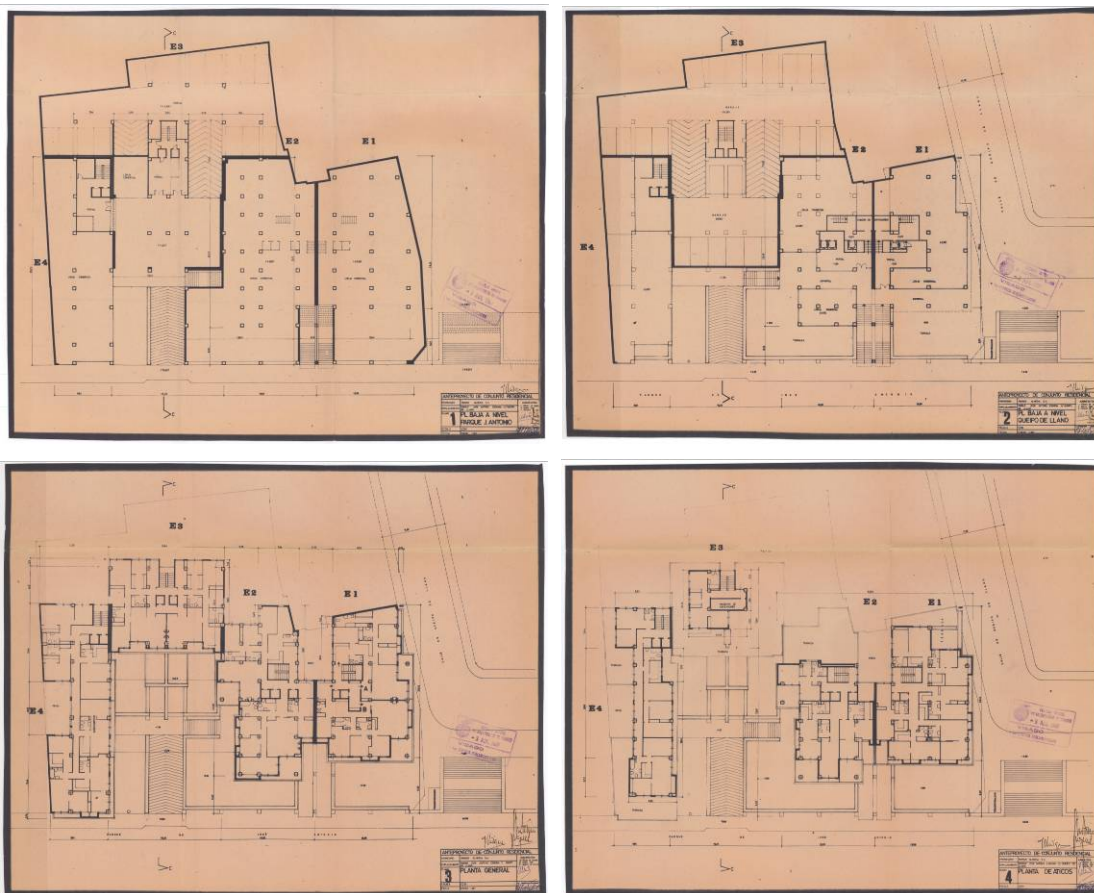


Figura 7. Planta a nivel del Parque de José Antonio. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

Figura 8. Planta a nivel de la Calle Queipo de Llano. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

Figura 9. Plantas generales. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

Figura 10. Plantas de áticos. Ante-proyecto (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

<sup>10</sup> Planta baja a nivel del parque: 637,90 m<sup>2</sup>; Planta baja a nivel de la Calle Queipo de Llano: 346,45 m<sup>2</sup>; Plantas de vivienda y apartamentos (plantas 2º a 12º): 3.868,04 m<sup>2</sup>; Ático (vivienda portero y cuarto de ascensores): 129,70 m<sup>2</sup>. Siendo el total de: 4.982,09 m<sup>2</sup>.

<sup>11</sup> Planta baja a nivel del Parque: 392,92 m<sup>2</sup>; Planta baja a nivel de la Calle Queipo de Llano: 377,37 m<sup>2</sup>; Plantas de viviendas (plantas 2º a 9º): 3.077,92 m<sup>2</sup>; Primer ático (apartamentos): 256,58 m<sup>2</sup>; Segundo ático (vivienda portero y cuarto ascensores): 72,08 m<sup>2</sup>. Siendo el total de: 4.176,87 m<sup>2</sup>.

<sup>12</sup> «Superficie construida TOTAL: 19.761,32 m<sup>2</sup>; Precio del m<sup>2</sup> construido: 3.500 pesetas/m<sup>2</sup>; Coste de la construcción: 69.164.620 pesetas; Honorarios proyecto: 1.556.203,95 pesetas; Honorarios dirección obra: 2.334.305,92 pesetas; Honorarios aparejador: 933.722,37 pesetas. TOTAL: 73.988.852,24 pesetas». VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio, IÑIGUEZ DE ONZOÑO, José Luis y SIERRA NAVA, Manuel. Op. Cit.

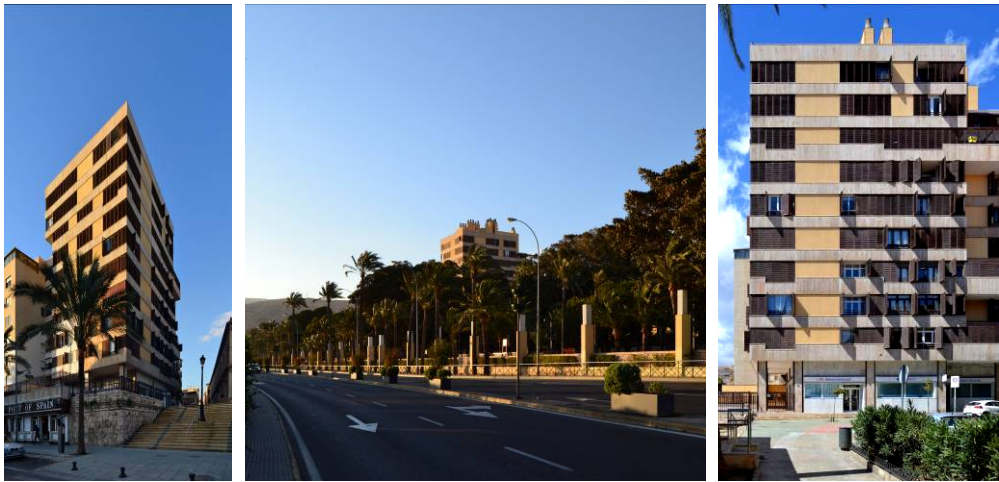


Figura 11. Fotografías del 'Edificio Parque' [Fotografías: JFGS].

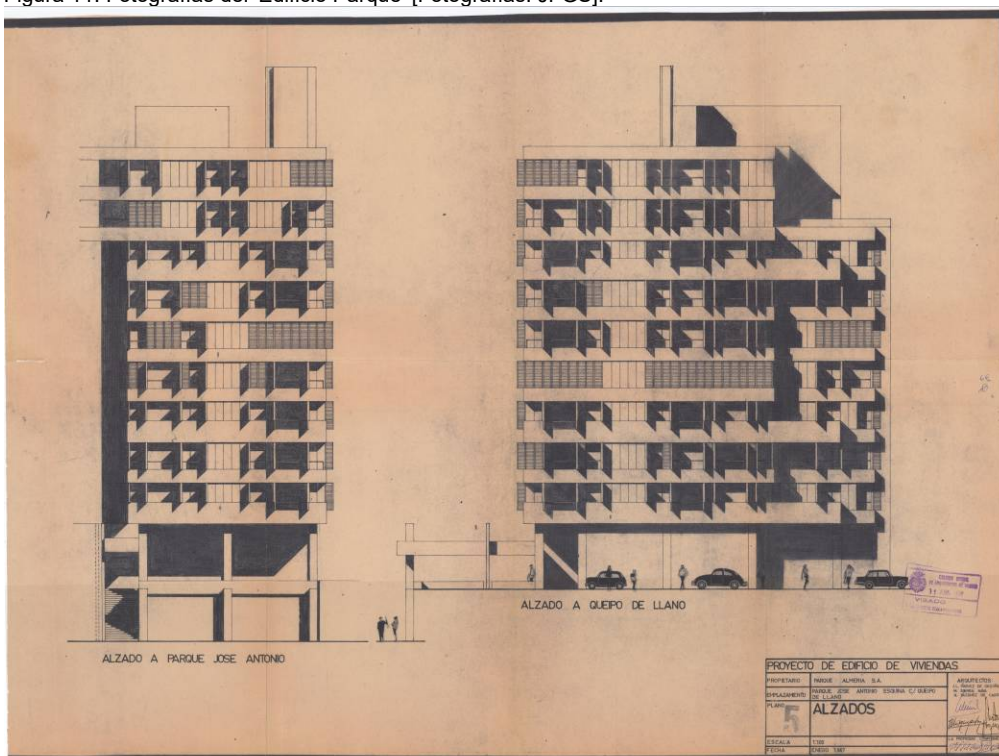


Figura 12. Alzados. Proyecto del Bloque-parcela E1 (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

### 3. 'Edificio Parque'. Bloque-parcela E1.

De las cuatro bloques propuestos en el ante-proyecto (1967) sólo se construyó el bloque de la parcela E1 de la esquina (Fig. 11): un bloque con sus dos fachadas principales mirando al sur y a levante (Fig. 12), y abierto a un patio a poniente, adosado a dos pequeñas medianeras que le ponían en contacto con la trama urbana.

Este bloque-torre está formado por una planta baja a modo de pódium que ocupaba toda parcela y estaba destinada a locales comerciales y garaje cuyo acceso se realiza por el Parque de José Antonio (hoy Parque Nicolás Salmerón). Desde la Calle Queipo de Llano (hoy Calle de la Reina) —elevada 3,90 sobre el Parque y que se toma como rasante o cota de partida para la medición de las alturas— se produce el acceso a una torre casi exenta, de 10 niveles y un ático en la zona de la esquina y 8 niveles en la zona colindante de la Calle Queipo de Llano, de acuerdo con las ordenanzas en esa zona. La torre, retranqueada 9,20 m desde el Parque, dispone de un soportal ocupado por locales comerciales y, sobre él, desde la 2ª hasta la 8ª planta se distribuyen 14 viviendas —dos por nivel— de 4 dormitorios y en las dos últimas plantas, 12 apartamentos de 1 dormitorio; además de un ático para la maquinaria del ascensor y la vivienda del portero.

En la planta a nivel del Parque<sup>13</sup>, se produce un acceso por una escalera abierta hasta la plataforma-terrazza superior, para alcanzar la cota del bloque-torre de viviendas. La planta toma la geometría de la parcela, a diferencia del bloque cuya geometría se simplifica ortogonalmente. Esta condición le conecta con la trama urbana procurando la continuidad y le deposita una función de *pódium* o plataforma urbana. Una puerta da acceso a los coches, quedando el resto de la planta destinada a locales comerciales.

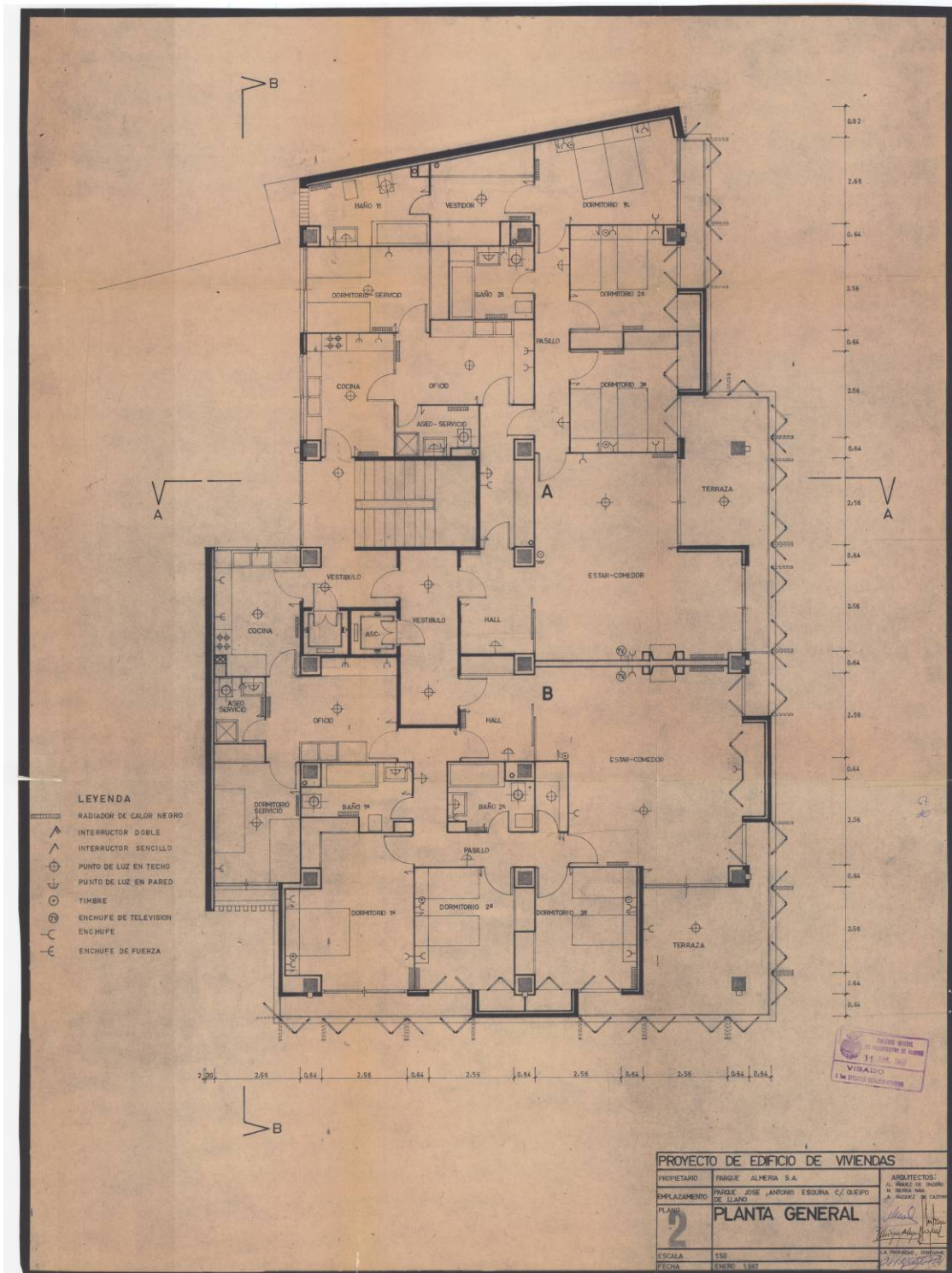


Figura 13. Planta tipo general. Proyecto del Bloque-parcela E1 (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

<sup>13</sup> La superficie construida en planta baja a nivel del Parque de José Antonio: 601,79 m<sup>2</sup>, distribuidos en locales comerciales.

En la planta nivel de la Calle Queipo de Llano<sup>14</sup> (hoy Calle de la Reina) cuya geometría se distancia de la parcela en sus fachadas, no así en las zonas colindantes, se produce el acceso mediante soportales a una escalera y ascensor de servicio, además de otro ascensor de uso principal. En el exterior de la parcela, para salvar el desnivel entre ambas calles, se produce mediante la Escalinata de la Reina. Entre el 'Edificio Parque' y la escalera pública, existe un cuerpo a nivel de la plataforma que remata el Alzado desde el Parque y sirve de mirador público (Fig. 11). La altura libre se mide en los generosos 4,80 m que señalan su condición de puerta de acceso. Este nivel no disfruta del patio de la torre, y unos lucernarios, dispuestos en el suelo del patio superior, iluminan algunas estancias de este nivel, tal y como se aprecia en la sección (Fig. 15).

En las plantas tipo<sup>15</sup>, el núcleo de comunicación se sitúa en la zona colindante del oeste y algo desplazado hacia el norte, respecto al centro de gravedad de la planta. Está formado por una escalera de servicio —que recibe al visitante con una luz que proviene del patio interior— y un ascensor también de servicio. Desde ese vestíbulo se accede a las cocinas de ambas viviendas mediante una puerta independiente de servicio de cada vivienda. Un segundo ascensor, esta vez de uso principal, da acceso a otro vestíbulo —éste sin iluminación—, separado del otro mediante una puerta, y que da acceso principal a las dos viviendas.

El ingreso a la vivienda tipo A, situada al norte, se produce mediante un recibidor abierto al estar-comedor, de tal forma que desde la misma puerta de la casa, una luz a través de la ventana recibe al visitante. Desde ese recibidor parte un pasillo hasta la zona de servicio que está formada por un oficio que hace de distribuidor y abre a un aseo con ducha, a la cocina y a un dormitorio de servicio, estos dos últimos con iluminación al patio. Desde el estar-comedor, que dispone de una gran terraza a levante y una chimenea, parte un pasillo distribuidor con acceso a la zona de servicio antes descrita, a un baño completo y a dos dormitorios dobles, el primero de ellos comparte terraza con el estar-comedor, y el otro dormitorio comparte una pequeña terraza con el tercer dormitorio —éste último, el principal— que además dispone de un vestidor que sirve de paso a un baño completo, que hábilmente ventila hacia un quiebro del patio que le oculta de las miradas (Fig. 13).

El ingreso a la vivienda tipo B, situada al sur con dos fachadas a sur y levante, se produce igualmente mediante un recibidor que se abre al estar-comedor y donde una ventana también recibe al visitante con unas vistas. Desde el hall se accede a un pasillo que se retuerce y vuelve al estar-comedor, generando una interesante circulación circular *infinita* alrededor del baño de los dormitorios. La primera puerta accede a la zona de servicios que dispone de un oficio a modo de distribuidor que abre a la cocina, ventilada mediante el patio, a un aseo y a un dormitorio de servicio, que ventila por la fachada al Parque, aunque retranqueado y protegido por una celosía. Desde el pasillo circular se accede a la zona de dormitorios abiertos al sur y con vistas al puerto, el primero de ellos es el principal con un baño completo independiente. Otro baño completo, situado frente a los dos dormitorios dobles secundarios sirve de polo por el que gira el pasillo antes descrito. El estar-comedor se abre a una terraza situada en la esquina y que comparte con uno de los dormitorios, aunque en esa zona la terraza se achica (Fig. 13).

---

<sup>14</sup> La superficie construida en planta baja a nivel de Calle Queipo de Llano (planta 1º): 344,28 m<sup>2</sup>, distribuidos en el portal: 90,81 m<sup>2</sup> y la lonja comercial: 253,47 m<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> La superficie construida en las plantas generales de viviendas (plantas 2º a 8º inclusive): 387,24 m<sup>2</sup> (x7 plantas) = 2.710,68 m<sup>2</sup>. Distribuidos en una vivienda tipo A: 155,94 m<sup>2</sup>, terrazas: 18,14 m<sup>2</sup> y escalera: 17,13 m<sup>2</sup>, total: 191,21 m<sup>2</sup>. Y una vivienda tipo B: 154,86 m<sup>2</sup>, terrazas: 24,04 m<sup>2</sup>, escalera: 17,13 m<sup>2</sup>, total: 196,03 m<sup>2</sup>.

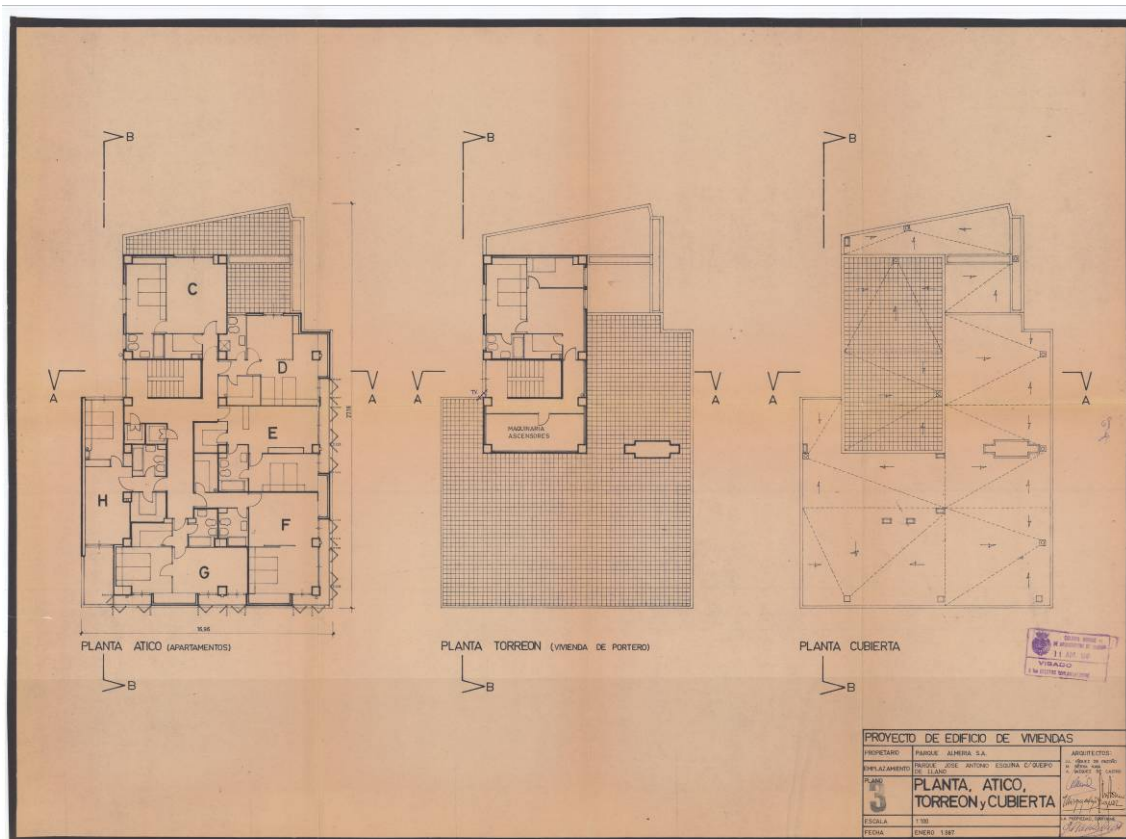


Figura 14. Planta ático, torreón y cubierta. Proyecto del Bloque-parcela E1 (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

Las dos plantas superiores destinadas a los 12 apartamentos<sup>16</sup> (6 por nivel) se resuelve eliminando los dos vestíbulos independientes que se producían en la planta tipo; por tanto, los dos ascensores y la escalera desembarcan en el mismo espacio (Fig. 14). Los apartamentos están formados por un dormitorio, una zona de estar, un baño completo, una cocina —sin ventilación— y unas pequeñas terrazas. En la planta 9º, los dos apartamentos del norte, disfrutan de una gran terraza en la zona colindante, pero con vistas directas a la Alcazaba y, de forma menos directa, al puerto.

En la planta ático-torreón<sup>17</sup> se dispone del espacio para la maquinaria de los ascensores, y de la vivienda del portero resuelta como los apartamentos, pero con un pequeño dormitorio individual más (Fig. 14). El total de la superficie construida en todos los niveles se mide en 4.507,30 m<sup>2</sup>.

El perímetro exterior de la torre se duplica formado por: a) un cerramiento interior formado por ladrillo y vidrio, b) un cerramiento exterior formado por persianas de *librillo*, y c) unos espacios intermedios, cubiertos pero ventilados y herederos de la tradición mediterránea, donde se sitúan las grandes terrazas del estar comedor, además de otras menores vinculadas a los dormitorios. El trazado de las dos pieles no es paralelo (Fig. 13), expresando cierta unidad geométrica al exterior, mientras que la interior es más libre dando respuesta a las necesidades programáticas. Las dos pieles sólo se tocan en algunos puntos: donde se sitúan los armarios. La estructura se dispone retranqueada, quedando la fachada formada por grandes bandas horizontales: la de las persianas de *librillo* intercalada con otra de piedra caliza local.

<sup>16</sup> La superficie construida en planta 9º (apartamentos): 403,36 m<sup>2</sup>. Distribuidos en un apartamento tipo C: 48,77 m<sup>2</sup> y una terraza: 30,50 m<sup>2</sup>, total: 79,27 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo D: 44,79 m<sup>2</sup> y una terraza: 21,81 m<sup>2</sup>, total: 66,60 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo E: 44,24 m<sup>2</sup> y una terraza: 3,82 m<sup>2</sup>, total: 48,06 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo F: 52,45 m<sup>2</sup> y una terraza: 6,62 m<sup>2</sup>, total: 59,07 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo G: 43,67 m<sup>2</sup> y una terraza: 4,86 m<sup>2</sup>, total: 48,53 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo H: 45,36 m<sup>2</sup> y una terraza: 9,66 m<sup>2</sup>, total: 55,02 m<sup>2</sup>. La superficie de pasillos comunes: 46,81 m<sup>2</sup>.

La superficie construida en planta 10º (apartamentos): 352,58 m<sup>2</sup>. Distribuidos en un apartamento tipo C: 48,77 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo D: 44,79 m<sup>2</sup> y una terraza: 1,53 m<sup>2</sup>, total: 46,32 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo E: 44,24 m<sup>2</sup> y una terraza: 3,82 m<sup>2</sup>, total: 48,06 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo F: 52,45 m<sup>2</sup> y una terraza: 6,62 m<sup>2</sup>, total: 59,07 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo G: 43,67 m<sup>2</sup> y una terraza: 4,86 m<sup>2</sup>, total: 48,53 m<sup>2</sup>. Un apartamento tipo H: 45,36 m<sup>2</sup> y una terraza: 9,66 m<sup>2</sup>, total: 55,02 m<sup>2</sup>. La superficie común de pasillos y escaleras: 46,81 m<sup>2</sup>.

<sup>17</sup> La superficie construida en planta de ático: 94,61 m<sup>2</sup>. Distribuidos en la vivienda portero: 49,56 m<sup>2</sup> y el cuarto ascensor y escalera: 45,05 m<sup>2</sup>.

Salvo en las dos grandes terrazas de las dos viviendas que, como se ha comentado, los pilares se quedan identificados y reconocibles en el espacio intermedio, el resto de pilares quedan, bien ocultos en armarios o bien panelados e incorporados a las divisiones, ocultando la geometría cuadrada de los pilares (Fig. 13).

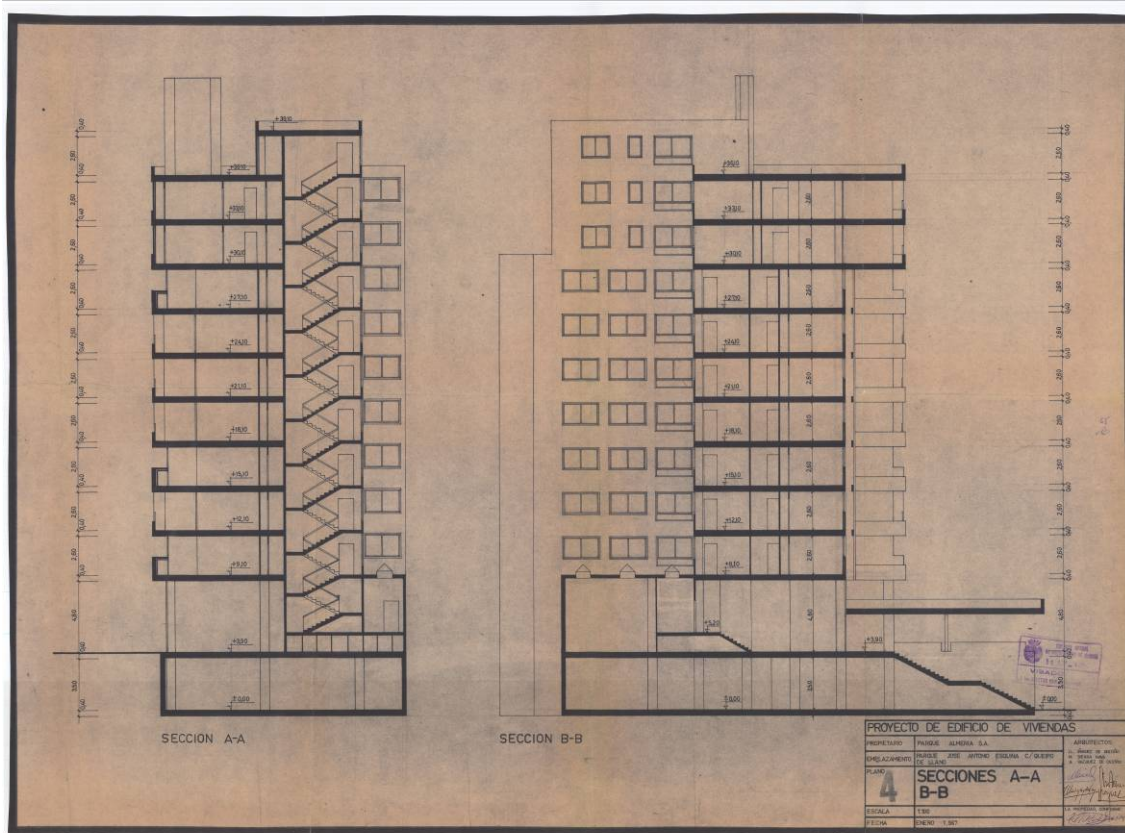


Figura 15. Sección longitudinal y transversal. Proyecto del Bloque-parcela E1 (1967) del 'Edificio Parque' [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

### 3.1. Sistemas constructivos.

Todos los cerramientos exteriores del edificio se han previsto con fábrica de ladrillo hueco doble de medio pie con revoco pétreo, cámara de aire y tabique sencillo interior guarnecido y tendido de yeso. La tabiquería interior se ha resuelto con ladrillo hueco sencillo y ladrillo hueco doble de medio pie, guarnecido y tendido de yeso por ambas caras, excepto en las zonas de vestíbulo de ascensores y escalera que se resuelve con revoco pétreo. Las cubiertas se han resuelto con terraza a la catalana de triple tablero de rasilla sobre tabiquillos, impermeabilización asfáltica y revestimiento de baldosín catalán. Toda la carpintería exterior se proyecta de aluminio y la interior de madera. Los cercos de puertas de paso interiores son de chapa laminada en frío.

Los pavimentos de todas las habitaciones, pasillos y vestíbulos principales —así como los de las terrazas— son de terrazo *escofet* de grano medio; y los de las habitaciones de servicio, cocina y oficio en terrazo *escofet* de grano pequeño. El pavimento de los cuartos de baño es de gres de color blanco. El pavimento de escalera y portal se construye en mármol blanco de Macael. Los cuartos de baño y servicios se alicatan con azulejo con formato cuadrado de 15x15 cm. Las persianas, como se ha comentado, son del tipo de *librillo* con correderas *Klein* y se alojan en los huecos reservados a tal efecto en las fachadas. La calefacción se resuelve mediante un sistema de calor negro. La situación de radiadores se indica en el plano de planta general<sup>18</sup> (Fig. 13).

<sup>18</sup> VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio, INÍGUEZ DE ONZOÑO, José Luis y SIERRA NAVA, Manuel. *Memoria del Anteproyecto de Edificación de un solar situado en el Parque de José Antonio esquina a la Calle Queipo de Llano (Almería)*. Almería: marzo de 1967. [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].



Figura 16. Fotografía desde el Puerto con la Alcazaba detrás [Fotografía: JFGS].

#### 4. Conclusión<sup>19</sup>.

Este texto tiene la voluntad de poner en valor el 'Edificio Parque' de Vázquez de Castro, Iñíguez de Onzoño y Sierra nava, una obra periférica que, reconociéndose unas viviendas valiosas, se construyen con unos recursos económicos y formales limitados. Esta obra supo conciliar un lenguaje arquitectónico Moderno, y en cierto modo Universal, con las peculiaridades culturales, materiales y ambientales del paisaje urbano almeriense al que pertenece. El 'Edificio Parque' ofrece una elegante respuesta a su preferente posición frente al Puerto y se presenta valiente reconociendo como fondo de su figura a los lienzos de las murallas de la Alcazaba, de donde parece mimetizarse con su color (Fig. 16). También, la continuidad con las trazas urbanas le reconcilian con la ciudad y la eficacia en la resolución de las plantas de las viviendas sitúan al confort y al placer por encima de la estricta función de cobijo.

El 'Edificio Parque' sigue todavía seduciendo a quien se acerca a la ciudad de Almería desde la carretera de Málaga. Su volumen nítido, a los pies de la Alcazaba, esconde la contradicción que toda torre moderna soporta: por un lado se apodera del paisaje imponiéndose y, por otro, sirve de atalaya para que el hombre, desde arriba, disfrute de ese paisaje urbano, del Puerto de Almería y del mar Mediterráneo. ■

**José Francisco García-Sánchez.** (Níjar, Almería, 1983). Arquitecto por la E.T.S. de Arquitectura de Granada y MPAA-Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, donde desarrolla su tesis doctoral en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Profesor Ayudante de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. de Arquitectura y Edificación de la Universidad Politécnica de Cartagena (2014-2015) y desde marzo de 2016 contratado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Desde 2015 es jefe del Departamento de Geografía y Ordenación del territorio del Instituto de Estudios Almerienses, CECEL, CSIC. Becas de investigación: UPCT (2010-2014), Fundación Arquitectura y Sociedad (2010), Fundación Eduarda Justo (2014), Universidad Internacional Menéndez Pelayo (2014). Ha sido Premio Alonso Cano de Arquitectura (2007) y Mención de Honor en los Premios Ibéricos Pladur (2007). Y seleccionado en el VI Concurso Nacional de Jóvenes Arquitectos (2006), en los VI Premios de Arquitectura Enor (2014) y en la XV Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires (2015).

<sup>19</sup> Quiero agradecer al arquitecto Antonio Vázquez de Castro la información aportada; al personal del Archivo del Ayuntamiento de Almería «Adela Alcocer» por los planos y memorias; y al arquitecto Paco Torrecillas, del Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, por la colaboración en el escaneado de los planos. Y por último, a mi querido amigo el arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas (1962-2015) por animarme a escribir sobre Arquitectura periférica y por obligarme a disfrutar de la vida.

## EL SEMINARIO DE CASTELLÓN: LA ESPIRAL Y LA CRUZ

**García Herrero, Jesús**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica (ETSAM, UPM) [jesus.garciah@upm.es](mailto:jesus.garciah@upm.es)

En 1961 Luis Cubillo de Arteaga proyectó, por encargo de la Dirección General de Asuntos Eclesiásticos, el Seminario de Castellón. Al igual que la coetánea iglesia del poblado dirigido de Canillas en Madrid, el proyecto se convirtió en uno de los hitos de la arquitectura religiosa de su autor.

El deseo de integrar el edificio en la naturaleza de la Plana, con una parcela llena de campos de olivos, almendros y algarrobos y una cornisa de montañas sirviéndole de fondo, condujo a una solución de bajo impacto visual. Sus referentes formales, entre ellos el poblado dirigido de Cañorroto, estaban muy alejados de la monumentalidad de modelos precedentes.

El Seminario de Castellón aglutinó diversas tendencias renovadoras presentes en otros seminarios, tanto españoles como extranjeros. Así, la disgregación del programa eliminó la simetría frecuente en las plantas de los seminarios de los años 40, facilitando la relación de los seminaristas con la naturaleza circundante. Además, la estructuración del Seminario en unidades reducidas propició el contacto permanente entre pequeños grupos de 17 seminaristas y sus formadores, huyendo de la habitual masificación. El módulo empleado para dimensionar los pabellones de dormitorios, un cuadrado de 24 metros de lado, se utilizó también para los edificios destinados a usos comunes, tales como las aulas, el salón de actos, el comedor o la iglesia, resultando 13 módulos de igual perímetro, conectados mediante pérgolas y patios abiertos. Sin embargo, los diferentes usos propiciaron soluciones estructurales diversas, algunas muy reseñables, como la cubierta en diente de sierra del salón de actos o la imponente vidriera con que se cubrió la totalidad de la iglesia. En ella, el artista Arcadio Blasco plasmó una espiral cuyo centro coincidía con la vertical del altar, situado en una posición central de la planta de cruz griega.

En todo el edificio era palpable una tendencia hacia la austeridad, la economía estructural y la expresión de la verdad de los materiales, entendiéndose que la arquitectura debía ser coherente con los valores que se pretendía inculcar a los seminaristas.

El presente trabajo estudia todos estos aspectos del edificio, concluyendo que el Seminario de Castellón supuso una importante aportación tipológica a la arquitectura religiosa española, tanto por lo novedoso del planteamiento del conjunto como por la organización interior del templo. En éste último se hizo patente, desde las primeras versiones de 1961, que Cubillo y su cliente ya establecían en su presbiterio, la jerarquía altar-ambón-sede que iba a propugnar el Concilio Vaticano II poco después, además de proponer una inusual disposición de los fieles en torno al altar, que potenciaba el carácter asambleario de su espacio interior.

*Cubillo, Vaticano II, Blasco, espacio asambleario*



La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Arteaga alcanzó su más alto nivel a finales de los años 50 y primeros 60 del siglo XX. En 1961, en paralelo al desarrollo del proyecto definitivo para la iglesia del Poblado Dirigido de Canillas, Cubillo recibió de la Dirección General de Asuntos Eclesiásticos (DGAE) el encargo de proyectar el nuevo Seminario de Castellón. El arquitecto estaba adscrito a este Organismo desde 1951, año en que obtuvo el título de arquitecto. A lo largo de los años 50 realizó para la DGAE pequeñas iglesias por toda la geografía española y, excepcionalmente, proyectó dos templos de mayor tamaño en Ceuta y Cadreita (Navarra). El Seminario de Castellón fue uno de sus últimos trabajos para la DGAE y, sin duda, el más importante.

La sensibilidad compartida por arquitecto y cliente fue crucial para el resultado final, tal y como evidencia la abundante correspondencia entre ambos o el relato del proceso realizado por José Perarnáu, uno de los interlocutores de Cubillo:

Se buscó decididamente que el seminario fuera pobre en dos sentidos: evitando toda forma de aparatosidad en la construcción, de modo que no resultara un edificio mastodóntico y usando sólo en su construcción materiales corrientes; no han entrado en él ni el mármol ni la piedra labrada, ésta última con la excepción de los altares (...)Se buscó también la pobreza en la funcionalidad, es decir, construyendo de modo que, dentro de lo posible, se ahorrara mano de obra en el cuidado futuro y en la conservación del edificio. (PERARNÁU, 1967, 16)

Más allá de las grandes diferencias formales con los seminarios de los años 40, en Castellón se replanteó la tipología dominante en los seminarios diocesanos y se propuso un modelo adecuado a la etapa posconciliar. El proyecto parecía anticiparse a los postulados del decreto *Optatum Totius*, promulgado por Pablo VI en octubre de 1965, sobre la formación sacerdotal. En él se recomendaba la distribución de los seminaristas en secciones menores para atender mejor a la formación personal de cada uno.

Todo el proyecto partió de la definición de la unidad mínima, la habitación del seminarista, que se planteó siempre exterior. Habría de potenciar su trabajo individual como base fundamental de su formación, completado por la posibilidad de contemplación de la naturaleza circundante. El criterio de agrupación de las habitaciones fue muy distinto al de modelos precedentes pues, como se ha expuesto, se consideró fundamental la relación personal entre el superior y el seminarista, excluyéndose la formación de masas y buscándose "ambientes muy humanos y de escala muy reducida" (LCA/D362/C13-10-22). Para ello, se agruparon 17 habitaciones más una de un superior por cada una de las dos plantas de dormitorios, configurándose así un pabellón de 24 x 24 metros que, al repetirse, generó el edificio.

Respecto a posibles modelos para esta agrupación, Cubillo reconocía en una entrevista realizada al inaugurar el edificio que existían edificios pedagógicos similares, pero que no conocía seminarios así. La admiración de Cubillo por Jacobsen hace plausible la influencia de la escuela Munkegards (1951-1958) o de las variantes desarrolladas en España a partir de ella por Ortiz Echagüe y Echaide en los comedores de la SEAT o en el Colegio Tajamar.<sup>1</sup> Sin embargo, la uniformidad compositiva de estos modelos escolares, basada en el contraste entre unos pabellones de sección quebrada y las galerías de cubierta plana que los engarzaban, no era tal en el Seminario de Castellón. Por el contrario, la diversidad funcional de los distintos pabellones propiciaba distintas alturas y una relación con las galerías más ambigua, acentuada por el desnivel existente en la parcela.

En este sentido, la elección de un único elemento que se repetía y se adaptaba a la topografía, relacionaba conceptualmente la propuesta con proyectos coetáneos, como el pabellón de Bruselas de Corrales y Molezún (1958), al tiempo que lograba un bajo impacto en el entorno (Fig. 1):

Se ha buscado un edificio que encajara con la naturaleza de la Plana, buscando además que la naturaleza, dentro de lo posible, entre dentro del mismo Seminario. No se podía levantar un edificio gigantesco, que nunca hubiera podido soportar la comparación con la cornisa de montañas que le sirve de fondo. Este principio, unido a las necesidades de la formación sacerdotal, ha llevado a la construcción de bloques independientes, casi de estructura familiar (LCA/D362/C13-10-22)

Perarnáu consideraba la simbiosis del edificio con la naturaleza circundante como uno de los aspectos más celebrados del edificio:

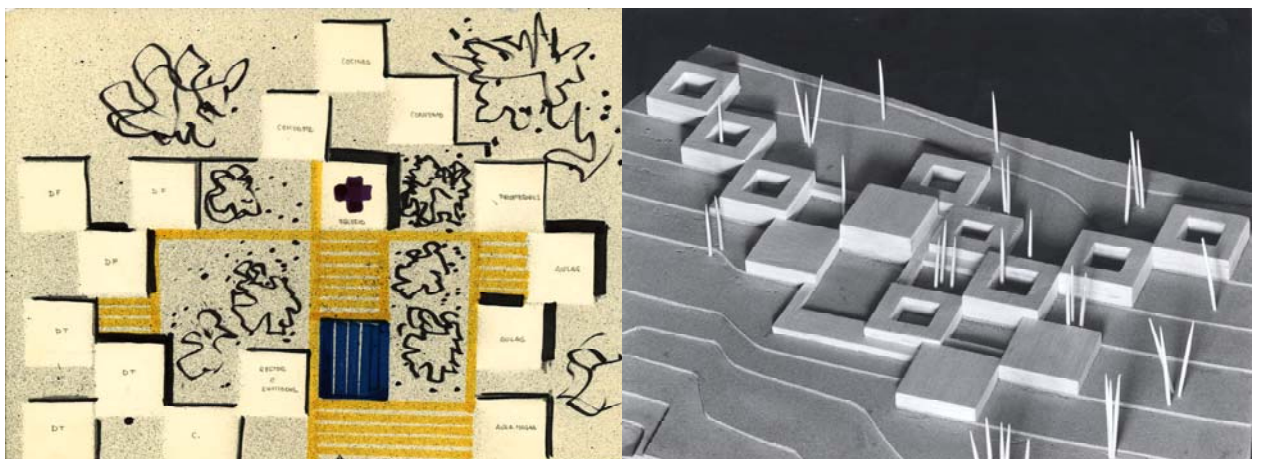
Ya desde el primer día se puso todo el interés en respetar hasta el máximo la vegetación existente: olivos, almendros y algarrobos, principalmente, completada después con elementos de jardinería tradicional en los espacios que quedan dentro o entre los pabellones: césped, diversos arbustos, flores, y aun en algún punto favorecido por el sol, plátanos, que ya el año pasado dieron su primer ramo de fruta tropical. Por otra parte, lo mismo los terrenos propiedad del seminario que los restantes terrenos de los alrededores han sido transformados durante estos últimos años en naranjales, de modo que el seminario queda completamente inmerso dentro de la naturaleza. (PERARNÁU, 1967, 19)



(Fig. 1) Seminario de Castellón. Vista general. Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

Arquitecto y cliente defendieron las virtudes del proyecto a lo largo de todo el proceso, aunque en la correspondencia establecida entre ellos, el Obispo comentaba las críticas que surgieron en su entorno por las desventajas del modelo de pabellones frente al seminario tradicional, como el crecimiento de los recorridos, que algunos encontraban excesivos, o la proliferación de cubiertas y fachadas que encarecerían el futuro mantenimiento del edificio. (LCA/D362/C13-10-11).

Otro obstáculo que obligó a revisar el proyecto en profundidad fue la necesidad de una separación total entre la zona de filósofos y la de teólogos, inexistente en el anteproyecto de septiembre de 1961. (Fig. 2)



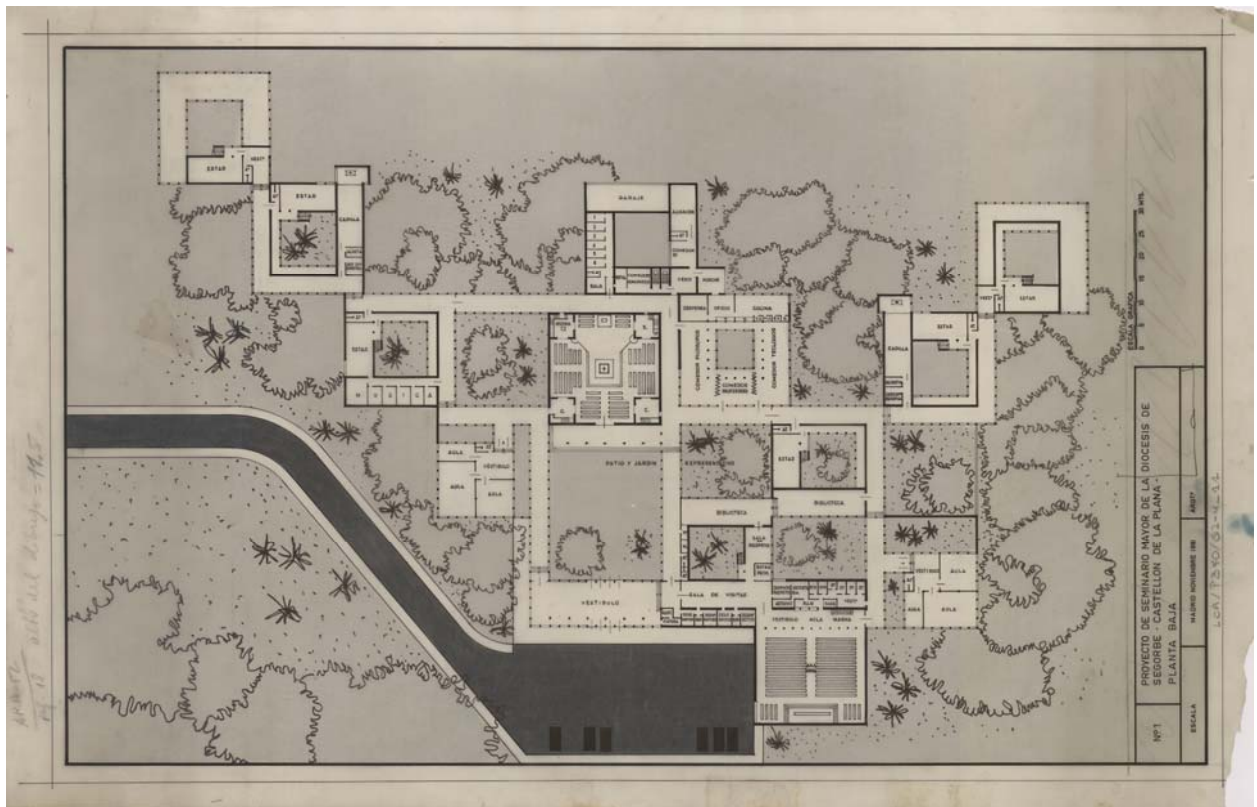
(Fig. 2) Evolución de la implantación del Seminario de Castellón. Croquis preliminar y maqueta de la versión definitiva. Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

En esa primera versión los pabellones de dormitorios se disponían a la izquierda de una gran lonja que servía de espacio previo a la iglesia. Detrás de ella se situaban tres pabellones destinados a cocina, comedor y convento de las monjas que se encargarían del cuidado del seminario. A la derecha de la lonja se proyectaron otros cinco

pabellones destinados a aulas, salón de actos y viviendas de profesores. La iglesia ya presentaba en septiembre de 1961 su vanguardista configuración.

Un expresivo croquis a color del anteproyecto mostraba las intenciones del arquitecto en esta primera fase. En ella había 16 pabellones, frente a los 13 definitivos, distribuidos como si de un damero de llenos y vacíos se tratara. No parecía considerarse la topografía descendente hacia la zona de entrada y los pabellones eran representados como sencillos cuadrados, a la manera de un organigrama funcional en donde no aparecían los futuros patios interiores de cada módulo. Únicamente las sombras propias de cada cuadrado parecían señalar una mayor altura en la iglesia y las aulas. Las circulaciones entre pabellones se limitaban a zonas pavimentadas que partían perpendiculares a la lonja central (así denominada en la memoria), atravesaban de la forma más directa las zonas ajardinadas, y llegaban a pequeñas plazas abiertas desde las que se accedía a las agrupaciones de pabellones. Sólo en algún caso parecía inevitable atravesar un módulo para llegar a su adyacente. En la lonja central se dispuso una lámina de agua que reflejaría el volumen de la iglesia, aumentado su presencia en un espacio de límites difusos y poco jerarquizado.

En noviembre de 1961 Cubillo elaboró la ordenación que, sin grandes cambios, resultaría la definitiva. (Fig. 2 y 3) Se redujo la lonja de acceso y se produjo la demandada separación de las zonas de filósofos y teólogos, ubicándose a ambos lados de ella. Cada zona se componía de tres pabellones de dormitorios y un pabellón bajo destinado a aulas. En la parte posterior de la iglesia se situó el convento de monjas, mientras que a su derecha se ubicó el comedor. Completaban el conjunto dos pabellones más, ambos a la derecha de la lonja, destinados a dormitorio de profesores y salón de actos. A diferencia del anteproyecto, en el que el acceso a la lonja se producía directamente, Cubillo interpuso en la versión definitiva un cuerpo de una planta y proporción rectangular, donde situó un vestíbulo acristalado.



(Fig. 3) Seminario de Castellón. Planta general (LCA.P370\_11). Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

Frente al carácter doméstico de las zonas de dormitorios, el arquitecto rotuló en los planos "patio y jardín representativo" en la zona previa al templo. En la solución finamente construida predominaron las superficies duras sobre el escaso ajardinamiento, al tiempo que el despiece del pavimento enfatizaba el eje que unía el pabellón de acceso con las puertas del templo. Se producía así un contraste entre la axialidad de la parte pública del edificio y la búsqueda de un cierto organicismo en el resto, evidenciado en la adaptación a la topografía y en el deseo manifiesto de introducir la naturaleza en el edificio.

El espacio "representativo" previo estaba ahora perfectamente delimitado y jerarquizado. Aunque los pabellones de dormitorios tenían una altura similar a la del templo (9,54 metros frente a 12 metros, respectivamente), Cubillo los alejó hábilmente del espacio de acogida, evitando que pudieran competir con el volumen de la iglesia (Fig. 4). Aunque hubo tanteos para distinguir este cuerpo mediante un singular "aparejo espacial" en su fachada, así como para situar a su lado un campanario, lo cierto es que finalmente se optó por una sencilla fachada ciega, sólo punteada con una pérgola, la puerta de acceso y una esbelta cruz situada en una posición asimétrica.



(Fig. 4) Seminario de Castellón. Patio de acceso. Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

Al igual que sucedía en Seminarios coetáneos como el de Ciudad de México (José Luis Benlliure, 1955) o el de Pilas (Fernando Barquín, 1957), el lenguaje moderno empleado no ocultaba una cierta continuidad con la organización espacial de modelos precedentes, donde la iglesia ocupaba una posición central y actuaba de charnela entre los distintos usos.

Frente a la ambigüedad del anteproyecto, el acotamiento del espacio de la lonja permitió una mayor claridad compositiva en todo el edificio, con secuencias de pabellones colocados en líneas diagonales partiendo de ella. Eso obligó a que una parte de las plantas bajas de los pabellones de dormitorios estuvieran ocupadas con circulaciones para acceder a los adyacentes, si bien se complementaron con porches abiertos que redujeran las distancias.

Aquella decisión tuvo una importante consecuencia en la formalización del edificio, que le dotó de una singular coherencia. Los porches cubiertos, en vez de ser entendidos como elementos autónomos, se formalizaron como extensiones de las plantas bajas acristaladas de los pabellones, manteniéndose las cotas de los forjados superior e inferior. El canto del primero incluso se chapó con el ladrillo amarillo usado en todo el edificio, facilitando la transición entre los volúmenes de una, dos o tres plantas. Un caso muy elocuente de este mecanismo compositivo se dio en el aulario adosado a la lonja de acceso. En él, se mantuvo la cota del forjado superior, aunque la necesidad de una mayor altura en las aulas obligó a rehundir 75 centímetros su cota inferior, si bien se conservó la de la galería que le daba acceso. Parecida situación se dio en el pabellón de entrada, también deprimido respecto a

la cota de la lonja central. En ambos casos se recurrió a escaleras para salvar los desniveles que, por otra parte, adaptaban el edificio a la pendiente del solar. (Fig. 5)



(Fig. 5) Seminario de Castellón. Vestíbulo principal. Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

Tanto en el vestíbulo como en los aularios se producía, además, una alteración en el sistema estructural propuesto para el edificio, realizado a partir de un módulo de 2,08 metros (con el que también se modularon las carpinterías). Se mantuvo el canto de forjado de 20 centímetros usado en todo el conjunto, pero fue suplementado en pilares alternos con ligeras celosías de sección triangular y 50 centímetros de canto, necesarias al tener que salvarse luces de 8 metros. La economía estructural de esta solución y, especialmente, su sinceridad constructiva serían completamente impensables en arquitecturas que buscaran una mayor representatividad, como las que se dieron en los seminarios de los años 40. Estos parámetros estéticos, muy evidentes también en la coetánea iglesia del Poblado Dirigido de Canillas, quedaban recogidos en la memoria del proyecto:

Exteriormente cada volumen será muy fiel expresión de su uso. Los materiales serán nobles y sin mistificaciones, todo será verdad, dejando a la bondad de aquellos y a la adecuada utilización y composición la belleza que se consiga. (LCA/D076/C03-1-5)

En este sentido, la sencilla imagen exterior del Seminario era deudora de la del Poblado Dirigido de Caño Roto en Madrid, obra de Vázquez de Castro e Íñiguez de Onzoño, con sus cubiertas planas y sus contraventanas de madera pintadas de blanco deslizando sobre paños de ladrillo claro. (DELGADO ORUSCO, 2013)

Los materiales utilizados se redujeron a unos pocos, que se repetían sistemáticamente y que, como explicaba Perarnáu, eran de uso corriente: ladrillo visto en exteriores e interiores, carpinterías y estructura de metal pintadas de negro, pavimentos de terrazo y pintura blanca en los paramentos interiores. Excepcionalmente se usó madera en los techos y en el fondo del escenario del salón de actos.

A pesar de la aparente rigidez que propiciaba la repetición del módulo o la posible monotonía material, en el Seminario se producían una gran variedad de espacios y visuales, aderezados por la constante presencia de la vegetación. Los seis pabellones de estudiantes, el de profesores y el de monjas se organizaron en torno a sendos patios cuadrados donde se ubicaban las escaleras. Por el contrario, los patios de los pabellones de aulas se proyectaron como espacios rectangulares, que comunicaban directamente con el exterior, mientras que el del pabellón de comedores servía para separar la zona de filósofos de la de teólogos. (Fig. 6)



(Fig. 6) Seminario de Castellón. Pabellón de comedores en construcción. Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

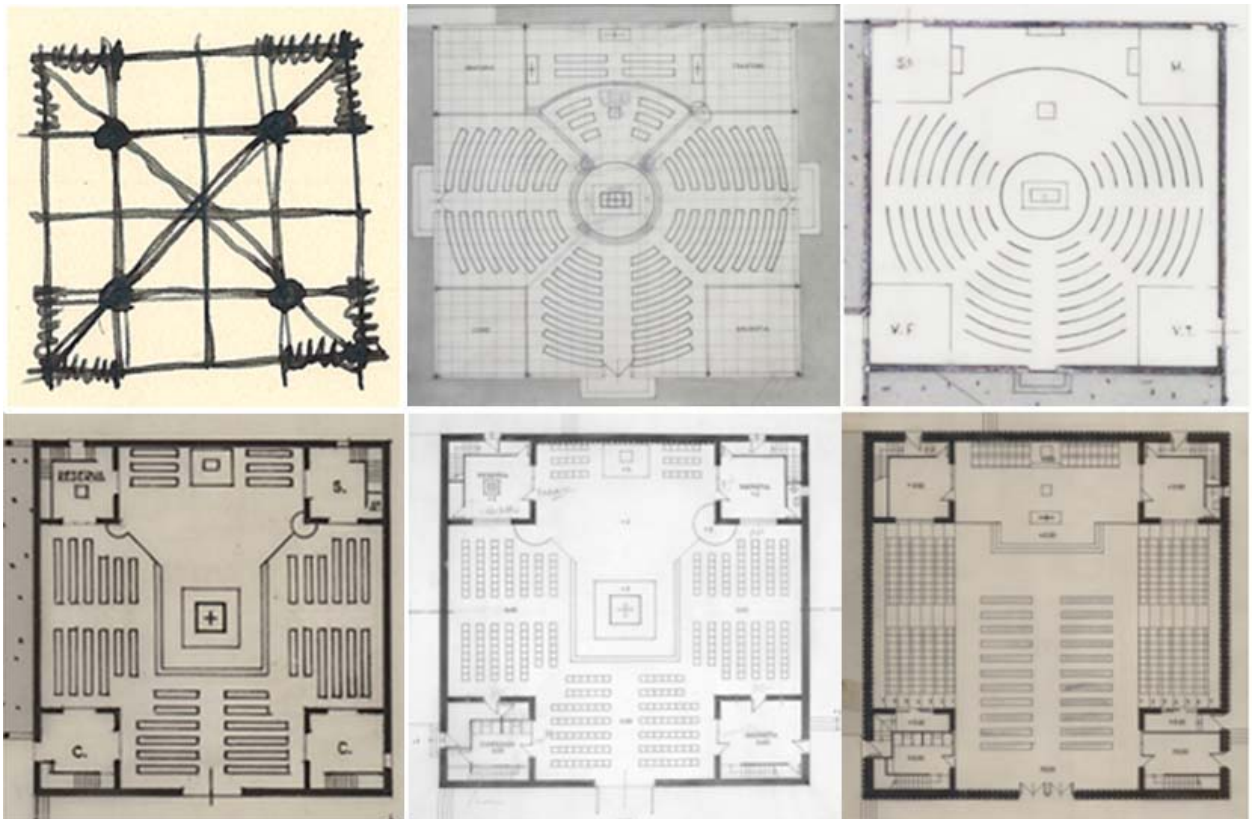
Por último, tanto la iglesia como el salón de actos ocupaban volúmenes compactos, prácticamente ciegos e iluminados cenitalmente. La primera, a través de una gran vidriera horizontal, el segundo a través de huecos corridos integrados en las cerchas utilizadas para sostener su cubierta. Ésta se realizó con una sección en diente de sierra, que no era apreciable desde el exterior para no romper la homogeneidad del conjunto. (Fig. 7)



(Fig. 7) Seminario de Castellón. Salón de actos. Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

El último módulo construido, y quizá el más relevante, fue el de la iglesia. Para ella, Cubillo recuperó un croquis de una iglesia proyectada en 1955 en Vallecas. En aquél, se dividía una planta cuadrada en una retícula de 4x4. El arquitecto parecía preocupado con la resolución de la estructura que cubría el espacio, de tal forma que los cuatro cuadrados centrales eran soportados por cuatro pilares, y aparecían dibujadas las diagonales que los enlazaban, prolongándose hasta las esquinas de la planta cuadrada.

En la iglesia de Castellón los cuatro módulos de las esquinas se hicieron opacos, configurándose una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado. La proporción se mantenía exactamente igual que la del croquis original, con la referida retícula de 4x4 módulos. También la solución estructural fue la misma, con sendas vigas dispuestas en las diagonales del espacio central. Los cuatro módulos de las esquinas fueron ocupados por la sacristía, la reserva eucarística y las dos zonas de confesonarios. Disponían sobre ellos de sendos espacios accesibles mediante escaleras e integrados en el volumen de la nave. Más allá de posibles usos para estas zonas elevadas, parece que el interés de Cubillo estaba en acotar los ámbitos de la planta inferior, que contrastaran con la gran altura del espacio al que se adosaban.



(Fig. 8) Evolución de la planta de la iglesia del Seminario de Castellón. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Croquis de iglesia en Vallecas realizado en 1955 (LCA/P529), propuestas de Septiembre de 1961 (LCA/P370/02-4-14) y Noviembre de 1961 (LCA/P370/02-4-09, arriba) y LCA/P370/02-4-11, abajo), planta definitiva de Septiembre de 1965 (LCA/P370/02-4-72) y propuesta desechada de Agosto de 1964 (LCA/P370/71). Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

En la generación de esta planta de cruz griega confluyeron factores económicos y tipológicos. Por un lado, la prolongación de los cuatro módulos de las esquinas hasta la cubierta suponía reducir las luces a salvar, al facilitar apoyos a la zona central. Por otro, en casi todas las versiones, a excepción de la penúltima, se planteó el altar en el centro geométrico de la planta del templo, con un amplio presbiterio adaptado al uso de la iglesia. Una vez definidos los dos fundamentos de la propuesta - altar central y soportes estructurales- las diversas versiones desarrolladas matizaron los distintos usos a albergar en su interior, de cara a un correcto funcionamiento litúrgico. (Fig. 8)

La primera versión data de septiembre de 1961, aunque apareció corregida en noviembre del mismo año. Se ocupaban originalmente las esquinas con un oratorio, la sacristía, un almacén y el coro, configurando así la planta en cruz griega. En esta versión de septiembre el edificio no se relacionaba con el resto de pabellones y disponía de tres accesos, uno por cada una de las caras, a excepción de la del presbiterio. En la versión de noviembre ya aparecían dos galerías desde las que accedían los residentes, manteniéndose la puerta desde el patio de recepción, a la que no parecía darse mucha importancia. Dos de los módulos de las esquinas se trataron como vestíbulo de filósofos y teólogos, respectivamente, mientras que los otros dos se ocupaban con una sacristía y un posible oratorio para las monjas que estaban al cuidado del Seminario. Hubo que esperar a una segunda versión de noviembre de 1961 para que apareciera el pórtico delantero y la puerta se ampliase. El pórtico servía además para comunicar las dos zonas en las que se dividió el Seminario (filósofos y teólogos).

Las cotas del templo y de los corredores sufrieron varios ajustes en las distintas propuestas hasta adaptar el edificio a la topografía. Se mantuvo en todas ellas una escalinata que salvaba el desnivel respecto al patio de acceso y marcaba una cierta jerarquía.

En el proyecto finalmente construido se enfatizó esta entrada con varios recursos: desde la pavimentación del patio previo, en el que el enlosado reforzaba el eje de acceso, hasta la eliminación de un pilar del porche que estaba situado justo en este eje.

En cualquier caso lo más destacado de esta primera versión era la inclusión de la geometría curva en una planta cuadrada, con el altar situado sobre una plataforma circular. Aunque en el plano de septiembre se ligaban centro y fondo con una sucesión de plataformas, nos interesa destacar la versión en que aparece exento. Así, tanto en este aspecto como en la iluminación cenital podemos detectar la influencia de Alejandro de la Sota, arquitecto al que Cubillo "admiraba extraordinariamente" (FERNÁNDEZ GALIANO, ISASI Y LOPERA, 1989,188)

Efectivamente, la plataforma circular hacia la que convergía la asamblea ya fue planteada por de la Sota en su propuesta para la iglesia de San Esteban Protomártir en Cuenca (1959), de planta también circular. El problema que surgía era que el celebrante daba la cara a algunos fieles, y a otros la espalda. Cubillo resolvió el problema eliminando los bancos de uno de los cuadrantes, reservándolo para acoger las ordenaciones de sacerdotes. En esta primera versión, sin embargo, aparecía un único banco que arropaba a la sede del obispo y continuaba la geometría curva propuesta, creando algunas zonas muertas en el presbiterio que aparecían ocupadas con otros altares. Por otro lado, tanto la sede del obispo como el banco de los sacerdotes estaban a la misma cota que la zona de los fieles. La preponderancia absoluta del altar y la ausencia de jerarquía en el resto del espacio remitían a la capilla ecuménica del M.I.T. de Saarinen, autor de referencia en la obra religiosa de Cubillo<sup>2</sup>.

La segunda propuesta de Noviembre de 1961 optaba ya por la geometría ortogonal para todo el conjunto. Esta versión, salvo algún pequeño cambio, fue la finalmente construida. En la zona destinada a los fieles se abandonó la geometría curva, utilizándose en su lugar bancos de distintas longitudes que materializaban zonas de circulación coincidentes con las diagonales del cuadrado. La disposición, novedosa en España, había sido ya ensayada con éxito en la vanguardista arquitectura religiosa alemana.<sup>3</sup>

Frente a la preponderancia del altar en la versión anterior, en ésta arquitecto y cliente desarrollaron una propuesta litúrgica anticipadora de los planteamientos conciliares. El presbiterio se extendió desde el cuarto brazo de la cruz griega hasta su centro. Se encontraba elevado dos peldaños respecto al nivel de los fieles, siendo posible acceder a él desde los tres frentes. Dos líneas diagonales enlazaban esta plataforma central con los respectivos vértices de los núcleos de las esquinas. En sus encuentros Cubillo dispuso sendas plataformas circulares, una al mismo nivel que la cota general del presbiterio y la otra elevada un peldaño. Estas plataformas eran similares a las utilizadas por el arquitecto en la iglesia de Cadreita (1956), donde albergaban los ambores.

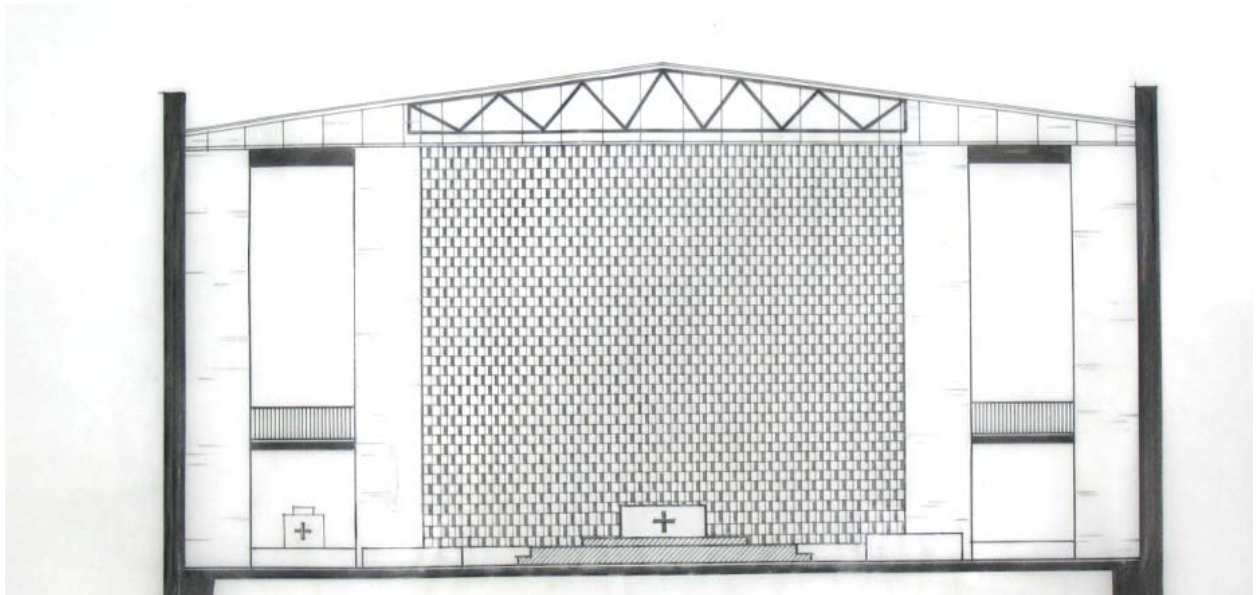
Establecido este primer nivel jerárquico del presbiterio respecto de la zona de los fieles, se introdujeron tres plataformas en él, que remarcaban su principalía respecto al resto. Se trataba de uno de los ambores, presumiblemente destinado a la lectura del Evangelio, el Altar, y la Sede del Obispo, flanqueado por tres filas de bancos a un nivel ligeramente inferior. Nótese que estos serían los nuevos focos de la inminente liturgia posconciliar, anticipados así en el templo de Castellón.

Los núcleos de las esquinas, todavía esbozados en la versión de septiembre de 1961, fueron ya plenamente desarrollados. El hecho de que Cubillo dispusiera un espacio propio para la Reserva, nos habla de la modernidad del planteamiento litúrgico desarrollado por arquitecto y cliente. El problema que plantearía la colocación del Sagrario de espaldas al celebrante fue una de las discusiones que acarreó el cambio litúrgico propiciado por el Concilio. Para manifestar la importancia del Sagrario, se lo situó sobre otro altar, de menor altura que el principal y situado a nivel del presbiterio.

Si se estudia la relación entre estos cuatro focos, se descubre el interesante planteamiento que subyace en la propuesta. Así, tanto el Altar como la Sede se encontraban en un eje que unía la entrada con una esbelta cruz de hierro situada en la pared del fondo del presbiterio, realizada ésta con el "aparejo espacial" utilizado en las torres de la iglesia de Cadreita. A pesar de la planta central, no se había perdido del todo el carácter procesional de las anteriores propuestas. Sin embargo, al entrar en la iglesia del Seminario, dos nuevos focos de atención flanqueaban el Altar. A la derecha, el espacio destinado a la Palabra. A la izquierda, el del Sagrario. Aunque finalmente se dispusieron unas puertas abatibles para cerrar su ámbito cuando así se deseara, en las secciones del proyecto Cubillo dibujaba los dos altares, perfectamente visibles desde la entrada. (Fig. 9)

Ambos altares tuvieron planta cuadrada, potenciando su dimensión de mesa de banquete en el que participaba toda la comunidad de forma equidistante. Esto suponía un cambio importante respecto a los proyectos anteriores, incluido la iglesia de Canillas, en los que primaba la dimensión sacrificial del Altar. Este carácter asambleario del espacio sacro encajaría en lo que Luis Moya, en la clasificación elaborada para el citado concurso de San Esteban Protomártir en Cuenca, denominaría "género comunitario".





(Fig. 9) Iglesia del Seminario de Castellón. Sección con Altar y Sagrario. Septiembre de 1965 (LCA/P370/02-4-72). Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

Todo el planteamiento hasta aquí descrito se puso en duda en la propuesta de agosto de 1964, volviéndose a un tradicional esquema de nave longitudinal y presbiterio al fondo, aunque se añadía la singularidad de que se creaban dos gradonas flanqueando la "nave". Desaparecieron los espacios destinados a la Reserva Eucarística y a la Palabra, mientras que el Altar recuperó su carácter sacrificial y abandonó la forma cuadrada. Fue esta versión la que utilizó el artista Arcadio Blasco para realizar su primer boceto de vidriera, con el centro de la espiral desplazada hacia un extremo del templo. (PIQUERAS MORENO Y MATEO MARTÍNEZ, 2008,123) La propuesta fue finalmente desestimada al recuperarse la planta central original.

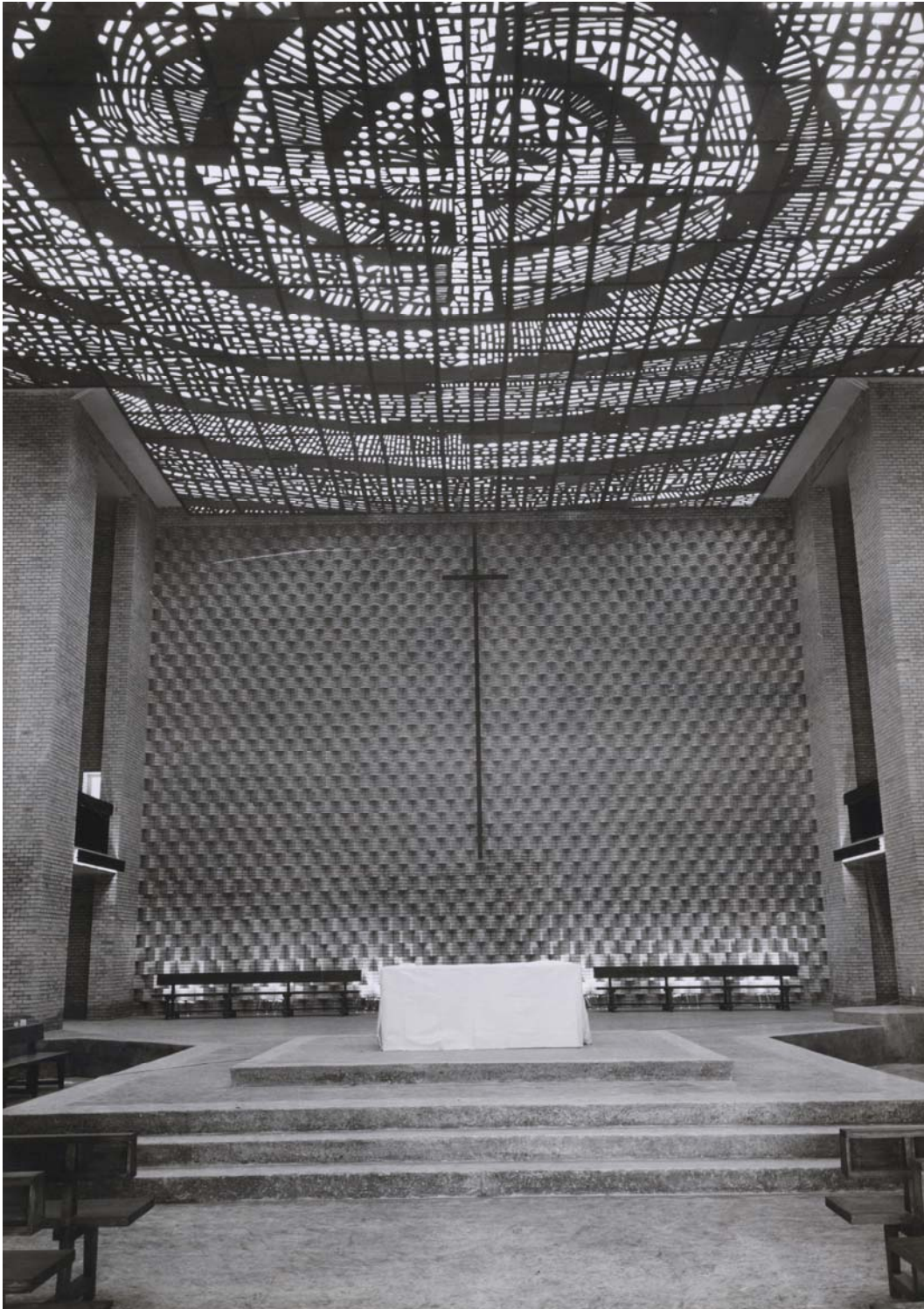
La solución ensayada en Castellón parecía inspirada en el esquema de anillo abierto propuesto por Rudolph Schwarz en su libro *Vom Bau der Kirche* (1938): el altar central aglutinaba todas las miradas y las dirigía fuera del espacio. Lo singular del caso era que el único escape visual del espacio se producía en el eje vertical del altar, origen de la espiral del techo<sup>4</sup>. De esta manera se afirmaba la primacía del Altar en la concepción del templo, al ser punto de confluencia de dos ejes simbólicos, uno horizontal que culminaba en una cruz y otro vertical que lo hacía en la espiral. José Perarnáu explicaba en la revista ARA el simbolismo perseguido, arruinado en cierta manera por la inclusión de una segunda cruz en la espiral:

Se buscó que en nuestro templo se representara aún visiblemente a la Iglesia, que es la comunidad cristiana en torno al altar presidido por el obispo; la planta de cruz griega y el altar en el centro han conseguido todo esto. Pero, además, la comunidad de la Iglesia no es algo estático, sino por definición un pueblo (el pueblo de Dios) que peregrina hacia Dios por el camino que es Jesucristo. Y también esta idea se ha procurado plasmar, por cuanto el altar debe estar presidido por la figura de Cristo crucificado y la cruz de alguna manera proyectada hacia la bóveda, como indicando que el pueblo de Dios a través de Jesucristo y de su sacrificio de la cruz repetido en el altar se dirige hacia la posesión definitiva de Dios. La bóveda de la iglesia está formada en su totalidad por una inmensa espiral de cristales de colores, símbolo de la Gloria, y en cuyo centro, según el proyecto primitivo debía estar una representación simbólica de la Santísima Trinidad, cambiada después sin previa consulta por la cruz ahora existente. Siento tener que deplorar la existencia de esta cruz, que carece de sentido estando ya la de encima del altar con el Cristo Crucificado, y que ha venido a echar por tierra la perfección del simbolismo intentado desde el principio. (PERARNÁU, 1967, 20)

A pesar de ello, la imponente vidriera del Seminario de Castellón fue relevante en dos aspectos: Técnicamente, con sus cuatrocientos veinte metros cuadrados, fue la primera realizada en España para cubrir completamente un espacio. Se dividió en ochocientos cuarenta módulos de un metro por medio metro que fueron dibujados por Blasco a escala 1:1 en su taller madrileño para su posterior realización, transporte y montaje.

Conceptualmente, ponía de manifiesto la radical sencillez de Cubillo en la definición del espacio sacro. Nótese que, a diferencia de otros ejemplos coetáneos como los seminarios proyectados por Fernández Alba en Loeches, Haro en San Blas (Madrid) o Holzbauer en Salzburgo, la elección de la iluminación cenital no venía determinada por el tipo arquitectónico, con las habitaciones de los seminaristas rodeando el espacio de la iglesia, sino que se trataba de una decisión a priori. La luz cenital uniforme del espacio era una traducción literal, inmediata, del tipo central elegido para la planta de la iglesia. Por otro lado, en un momento de intenso debate sobre la integración de las artes en la arquitectura sacra, la preponderancia del trabajo de Blasco y la confianza depositada en él por Cubillo son, sin duda, notables. (Fig. 10)

En conclusión, si en la iglesia del Seminario se planteó una tipología casi sin precedentes construidos en la arquitectura religiosa española, en el conjunto del edificio se aunaron diversas tendencias renovadoras. La búsqueda del contacto con la naturaleza, el intento de evitar la masificación de los modelos precedentes y una tendencia hacia la austeridad y la expresión de la verdad de los materiales, entendiéndose que la arquitectura debía ser coherente con los valores que se pretendía inculcar a los seminaristas, fueron algunas de las aportaciones del Seminario de Castellón. Un modelo de Seminario centrado en el cuidado de las condiciones psicológicas de los seminaristas, que contrastaba con el de otras diócesis europeas como la de Bolonia, donde se apuntaba ya hacia la polivalencia y la apertura del edificio a los laicos.



(Fig. 10) Iglesia del Seminario de Castellón. Legado Luis Cubillo. Servicio Histórico COAM

## NOTAS

<sup>1</sup> Otros posibles referentes podrían ser las nuevas escuelas inglesas a partir de las cuales Corrales y Molezún proyectaron el Instituto de Herrera de Pisuergra (1954) o, especialmente, el disperso aulario del Colegio Nuestra Señora del Pilar (1958), donde Moya y Domínguez Salazar asimilaron modelos centroeuropeos y nórdicos.

<sup>2</sup> En la iglesia del Seminario de Castellón también se detecta, en menor medida, la influencia de la capilla de la Universidad Stephens (Columbia, Missouri, 1954-1956), también de Saarinen. Se trataba de un edificio de planta cuadrada, con un deambulatorio perimetral separado del espacio central con una celosía de ladrillo de suelo a techo. El altar, originalmente cuadrado, se situaba en el centro de la planta, elevado sobre una plataforma con peldaños por tres de sus lados. Los accesos se producían por las esquinas y por el centro de los alzados, creando una convergencia total hacia el altar, que quedaba rodeado de bancos por tres de sus frentes. El cuarto era ocupado por un coro, separado del resto por una pantalla de madera muy trabajada.

<sup>3</sup> En la memoria definitiva de la iglesia de Canillas queda patente que Cubillo era buen conocedor de las últimas tendencias litúrgicas del episcopado alemán. (GARCÍA HERRERO, 2015, 212)

<sup>4</sup> El mismo Schwarz utilizó el tema de la espiral en el templo de Heilig Kreuz, en Bottrop (1953-1957), si bien la dispuso cubriendo toda la fachada acristalada de acceso

## BIBLIOGRAFÍA

DELGADO ORUSCO, Eduardo

2013: *¡Bendita vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*, ediciones asimétricas, Madrid, 104-107

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis; Justo ISASI y Antonio LOPERA

1989: *La quimera moderna. Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, Hermann Blume, Madrid

GARCÍA HERRERO, Jesús:

2015: "Luis Cubillo y la Iglesia de Canillas" en *Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 206-223.

PERARNÁU, José

1967: "Seminario Diocesano de Castellón de la Plana", *ARA .Arte Religioso Actual*, 12 (abril), 15-21

PIQUERAS MORENO, José y Carlos MATEO MARTÍNEZ (comisarios)

2008: *Arcadio Blasco, narrador de objetos*, Museo Universidad Alicante, Alicante

## BIOGRAFÍA

JESUS GARCIA HERRERO

Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM, ETSAM)

[www.b102arquitectura.com](http://www.b102arquitectura.com)

[jesus.garciah@upm.es](mailto:jesus.garciah@upm.es)

Doctor Arquitecto por la ETSAM, donde es profesor desde 2009; previamente lo fue de IE University (Segovia) entre 2006 y 2009. En 2015 defendió su Tesis Doctoral sobre *La Arquitectura Religiosa de Luis Cubillo de Arteaga (1954-1974)*, dirigida por Javier García-Gutiérrez Mosteiro.

Es miembro fundador de b102arquitectura, habiendo proyectado numerosos edificios, especialmente viviendas. Entre sus obras destacan la reforma de su vivienda-estudio en el Poblado Dirigido de Fuencarral (Madrid) y la reforma del Colegio de Arquitectos de Baleares en Palma de Mallorca.

## **Santuario del Amor Misericordioso en Collevalenza. Julio Lafuente. La obra a través la mirada de la crítica.**

**Autor: García-Asenjo Llana, David**

Departamento Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, Madrid, España, davidgallana@yahoo.es

La figura de Julio Lafuente ocupa un lugar difícil de encajar dentro de la historia de la arquitectura española. Sólo su origen permite relacionarlo con España, ya que su formación académica se produjo en la Escuela de Bellas Artes de París. Posteriormente, tras un breve paso por Madrid y por consejo de Luis Feduchi, viajó a Roma, donde pretendía conocer la arquitectura moderna que se desarrollaba en Italia. El que iba a ser un lugar de paso hacia Estados Unidos se convirtió en su residencia permanente. Una vez establecido en Piazza Navona, comenzó a desarrollar su carrera profesional en Italia, por lo que quedó desvinculado de España, y de los arquitectos que iniciaron la renovación de la arquitectura que se empezaba a producir antes de su marcha.

Entre sus obras destaca el Santuario de Collevalenza, en Todi, proyectado en años de renovación profunda de la liturgia católica, en la que la arquitectura tuvo un importante papel, al situarse en el centro del debate, y traducir espacialmente las nuevas propuestas. Es muy interesante el modo en el que Lafuente combina una disposición longitudinal tradicional, adecuada al uso como basílica de peregrinación, y una planta centralizada heredera de las mejores arquitecturas del barroco. Una primera lectura de la planta muestra una organización convencional, una nave alargada con capillas laterales. Una yuxtaposición de grandes cilindros de ladrillo definen el espacio principal, pero toda la atención del espacio se centra sobre el altar, principal foco de la celebración. El presbiterio se plantea como un elemento independiente insertado en el interior del templo, que crece de forma concéntrica a partir de él. Se puede entonces leer el espacio como una iglesia de planta centralizada, que altera su forma en el eje longitudinal para funcionar como un santuario que recibe grandes peregrinaciones. La nueva liturgia, anticipada en muchos casos por las propuestas arquitectónicas próximas al Movimiento Litúrgico, parecía aconsejar esta disposición.

La obra de Lafuente aparecía regularmente en las revistas españolas de la época, encuadrada dentro de la nueva arquitectura italiana. Y aquí entra en juego la figura de Rafael Moneo. En su estancia en Roma como pensionado de la Real Academia de España entró en contacto con las figuras destacadas de la época. Allí pudo conocer a Julio Lafuente y visitar su obra. Fruto de ese contacto fue la reseña que escribió sobre el Santuario de Collevalenza para la revista *Arquitectura*. Años después tiene una aportación importante en el número monográfico de *Nueva Forma* sobre su figura. Y de nuevo analiza la iglesia en Todi. Se puede apreciar cómo pone la atención en decisiones de proyecto que luego estuvieron en el origen de su propia obra, en la Catedral de Los Ángeles. La tensión entre la planta centralizada y la longitudinal, entre el tipo y la historia, así como la reducida paleta de materiales y el tratamiento de la luz. Así, al analizar la catedral, podemos ver la arquitectura de Lafuente a través de la mirada y la formación académica del navarro y el modo en que su experiencia en Roma le abre nuevas formas de afrontar el proyecto.

Se quiere destacar con esta referencia a la labor del crítico la importancia de la disciplina para descubrir la mejor arquitectura que se realiza en el momento, y cómo este trabajo puede aportar una mirada alejada de lo convencional sobre la obra de arquitectura.

**Palabras clave:** Julio Lafuente, Rafael Moneo, arquitectura religiosa, crítica

## **Santuario del Amor Misericordioso en Collevallenza. Julio Lafuente. La obra a través la mirada del crítico.**

### **1. Julio Lafuente y Rafael Moneo. La experiencia romana.**

*“Hace bastantes años, María Mercader, viuda de Vittorio de Sica, me preguntó si conocía a «Julio Lafuente, el arquitecto español que vive en Piazza Navona»”<sup>1</sup>*

La figura de Julio Lafuente ocupa un lugar difícil de encajar dentro de la historia de la arquitectura española<sup>2</sup>. Sólo su origen permite relacionarlo con España, ya que su formación académica se produjo en la Escuela de Bellas Artes de París. Posteriormente, tras un breve paso por Madrid y por consejo de Luis Martínez-Feduchi, viajó a Roma en el año 1953, donde pretendía conocer la arquitectura moderna que se desarrollaba en Italia antes de viajar a Estados Unidos. Una vez establecido allí, comenzó a desarrollar su carrera profesional en Italia, por lo que quedó desvinculado de España, y de los arquitectos que iniciaron la renovación de la arquitectura que se empezaba a producir antes de su marcha. Se trata por tanto de un arquitecto alejado de los modos de trabajar de los arquitectos españoles de la época, en un momento en el que había un constante intercambio de información y diálogo entre un grupo importante de profesionales<sup>3</sup>.

La obra de Lafuente aparecía en las revistas españolas de la época encuadrada dentro de la nueva arquitectura italiana. Y aquí entra en juego la figura de Rafael Moneo. Tras trabajar con Oíza y Utzon, Moneo entendió que era necesario distanciarse de la práctica del proyecto en el estudio, para reflexionar sobre la componente histórica y crítica de la arquitectura. Así viajó a Roma una década después que Lafuente, entre 1963 y 1965, como pensionado de la Real Academia de España entró en contacto con las figuras destacadas de la época. Allí pudo conocer a Julio Lafuente y visitar su obra<sup>4</sup>. (Figura 1) Moneo colaboraba con las principales revistas de arquitectura españolas, por lo que sus artículos sobre la obra de Lafuente permitían que ésta fuera conocida y valorada. Fruto de ese contacto fue la reseña que escribió sobre el Santuario de Collevallenza para la revista *Arquitectura*<sup>5</sup>. Y años después tiene una aportación importante en el número monográfico de *Nueva Forma* sobre su figura<sup>6</sup>. Y de nuevo analiza la iglesia en Todi.



(Fig. 1) Rafael Moneo y Julio Lafuente en la plaza de toros de Pamplona. 1984  
Pastor Estébanez, Marta. “La Invención en la obra de Julio Lafuente: Entre la utopía y la construcción”  
Tesis Doctoral

### **2.- La crítica como herramienta.**

*«El crítico debería convertirnos en amantes codiciosos de la obra de arte, no destacar su agudeza e ingenio»<sup>7</sup>*

Durante sus años en Roma, Moneo pudo asistir a las clases de Bruno Zevi<sup>8</sup>, al que seguía como uno de los principales referentes de la tendencia organicista de la Escuela de Madrid. Pero, como señala Francisco González de Canales, Zevi había dejado atrás esas posiciones y se mostraba más interesado en la exploración de la arquitectura como disciplina, y en el análisis de los caminos que se abrían más allá de los principios del Movimiento Moderno. Otro aspecto que atraía a Moneo era posibilidad que planteaba Zevi de la integración de la historia de la arquitectura como herramienta en la enseñanza y conocimiento de la disciplina. Veía así afirmada su defensa de las lecciones de historia de Torres Balbás, cuyo interés había defendido en solitario.

Todos estos pensamientos fueron plasmados por Zevi en *Architettura in Nuce*, donde proponía un procedimiento exhaustivo para encontrar los principios de la arquitectura como disciplina que posee un conocimiento que le es propio e independiente. Zevi no establece una teoría de la arquitectura, sino que estudia y analiza las diversas teorías y modos de aproximación a la producción arquitectónica. Moneo tomó del método de Zevi el convencimiento de que existen varias corrientes arquitectónicas, cuya producción va evolucionando a lo largo del tiempo, y por lo tanto es necesario comprender los sustratos teóricos de las mismas para aplicarlos a la propia práctica de la arquitectura. Moneo entendía tan importante esta contribución que decidió traducirlo al español para renovar los cimientos de la enseñanza de arquitectura y del modo de pensar en la disciplina<sup>9</sup>.

### 3.- La arquitectura religiosa de Julio Lafuente

Las obras religiosas estudiadas en estas líneas fueron proyectadas en los años de renovación profunda de la liturgia católica. Esta reforma de la liturgia, que proponía un retorno a los valores fundamentales de la misma, se transmitió a la realización de espacios de culto. Los templos proyectados durante las décadas de los 50 y 60 se desarrollaron en este ambiente de renovación, en medio de un debate intenso, y supusieron la cristalización de unas ideas que venían fraguándose desde inicios del siglo XX.

En la capilla del Colegio Pio Latino Americano, en Vía Aurelia, Roma (1967), Lafuente plantea una planta centralizada. Como indica Rafael Moneo, esto la emparenta con la mejor arquitectura del Renacimiento. Aunque la vuelta a este tipo de templo tenía en su origen el fomento de la participación activa de los fieles, no tanto un compromiso con la historia de los espacios religiosos. Como se retornaba a una liturgia en la que la atención se centraba en el altar y la asamblea se situaba alrededor de ese centro de gravedad, hubo intentos por emplear plantas centralizadas<sup>10</sup>. Y a lo largo de los años se fue comprobando cómo estos espacios no son los más adecuados a la nueva liturgia, por los problemas de funcionamiento que plantea. La arquitectura religiosa española del momento recurrió poco a ese tipo de espacio<sup>11</sup>. Julio Lafuente parece consciente de esas dificultades y realiza una serie de operaciones que evitan una centralidad estricta, y permiten una cierta axialidad que mejore el proceso del rito. En un espacio cilíndrico de baja altura, definido en su límite exterior por un muro de fábrica de ladrillo, se inserta, descentrado, un presbiterio circular. Sobre este elemento, se sitúa una abertura circular, iluminada con un gran lucernario troncocónico, que introduce la luz en el ámbito, y al exterior sirve para destacar la capilla dentro del conjunto. Este elemento se apoya sobre tres pilares, grandes pilares rectangulares inclinados de hormigón que permiten orientar el asamblea. Dos enmarcan el espacio del presbiterio hacia los fieles y el tercero marca el eje principal tras el altar. (Figura 2)



(Fig. 2) Capilla del Colegio Pío Latinoamericano, Roma.

Fuente: *Interior: Pabellón Español, XIV Muestra Internacional de Arquitectura* (Madrid: Ministerio de Fomento, 2014). 104

Dentro de un espacio despojado de elementos figurativos, esa referencia a la simbología sagrada del número tres define de modo sutil su carácter cristiano. El techo de hormigón con nervios radiales ayuda a concentrar la atención de los fieles. Un lucernario perimetral baña con

luz rasante el muro de fábrica de la envolvente y permite crear un ambiente de recogimiento adecuado para la celebración. Como reclamaba el Movimiento Litúrgico, sencillez, vuelta a los orígenes, eliminación de lo superfluo. La calidad del espacio se confía a la importancia que tiene el tratamiento de la luz como símbolo de Jesucristo<sup>12</sup>. Un claro antecedente de este proyecto es la capilla Kresge en el MIT de Eero Saarinen (1954-55). La fuente de luz descentrada dentro del recinto cilíndrico, el presbiterio circular como elemento independiente.

#### 4.- Santuario de Collevaenza. Julio Lafuente a través de Rafael Moneo.

La creación del Santuario de Collevaenza (1953-1968) fue una iniciativa de la Madre Esperanza, fundadora de la Familia del Amor Misericordioso, primero las Esclavas, en Madrid, y años después la rama masculina, los Hijos, en Roma. Una fiel había donado unos terrenos para que se alojara la nueva congregación. Recurrió a Julio Lafuente para una pequeña capilla, la primera del conjunto (Capilla del Crucifijo del Amor Misericordioso (1955)), y tras quedar satisfecha con el encargo, volvió a contar con él para realizar el Santuario principal de la Congregación. De nuevo una relación de Lafuente con España, Madrid en este caso, fuera de España, desde Italia.

El santuario se encuentra las afueras de la localidad, en un complejo con varias edificaciones, entre las que destaca el templo. Desde lejos, y gracias a que se sitúa en la parte alta de una pequeña sierra, queda señalada su posición por el gran campanario. Este elemento ayuda a localizar el santuario, pero destaca en exceso en la proximidad, de modo que resta protagonismo a la edificación principal. El volumen del templo se muestra compacto al exterior. El vuelo de la cubierta de hormigón interrumpe las líneas verticales de las capillas laterales y contribuye a esa compacidad. (Figura 3) El primer artículo de Rafael Moneo sobre el templo se publicó en la revista Arquitectura, antes de que la obra estuviera terminada, sin la experiencia de la visita del edificio. Moneo pone el acento en la configuración exterior de las obras de Lafuente, que combinan una potente volumetría, con un enorme valor plástico. que esconde en su interior un interesante juego espacial. *«La arquitectura de Lafuente siempre se impondrá como volumen, sin que esto suponga, en modo alguno, establecer una cierta antítesis con la idea de espacio. Pues es, precisamente, una visión espacialista del volumen arquitectónico una de las características que con más insistencia se repite en la obra de Lafuente»*<sup>13</sup>

La imponente presencia del templo queda diluida por la articulación de las fachadas, que rompen la continuidad del muro y crean un ritmo que, alejado del lenguaje establecido por el movimiento moderno que se basaba en la horizontalidad de los elementos, muestra sin embargo una relación clara entre los elementos portantes y la función del edificio<sup>14</sup>.

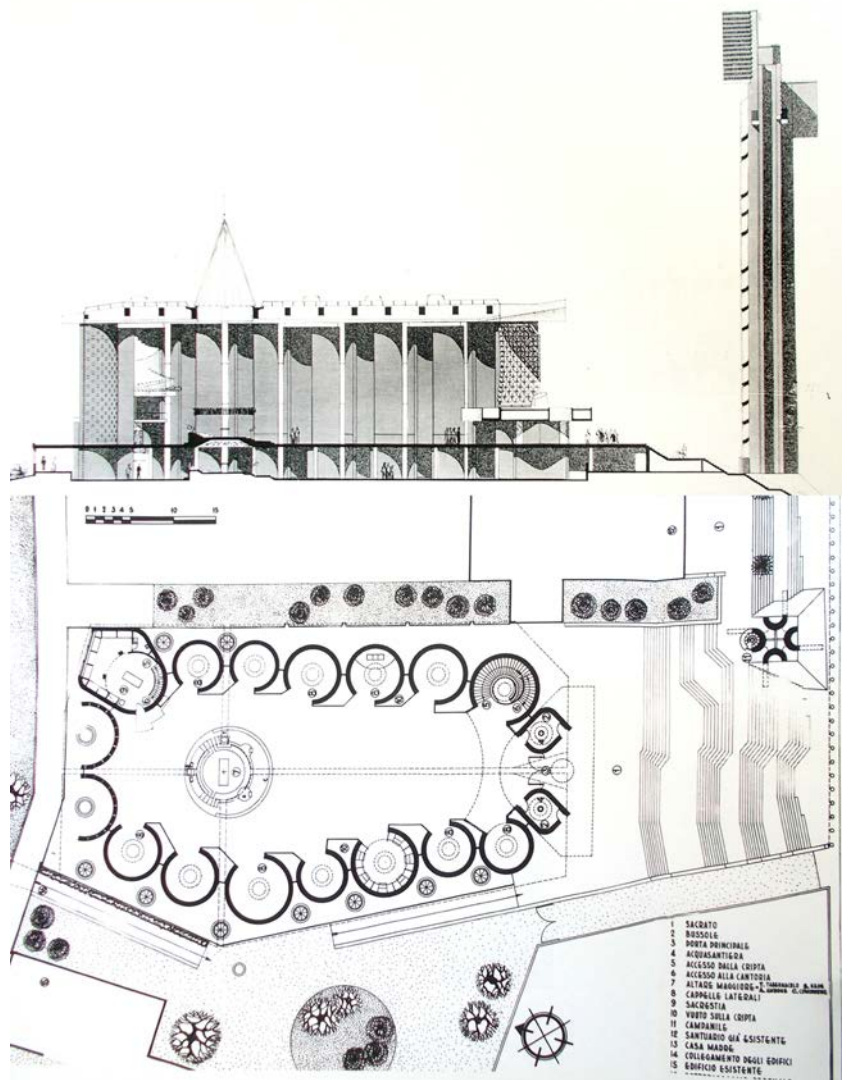
Frente al mismo se abre una gran explanada para acoger a los peregrinos, desde la que arranca la gran escalinata exterior que dirige hacia el interior del Santuario. Desde esta explanada la fachada principal se muestra rígida, simétrica. Una gran marquesina de hormigón armado protege la entrada. Contrasta la pesadez y rigidez de este elemento con la ligereza de la vidriera, compuesta de una retícula de piezas troncocónicas de hormigón, como una reinterpretación del clásico rosetón. A la derecha de la entrada se sitúa la primera capilla construida del conjunto, cuya cubierta crece en paralelo a la gran escalinata. Bajo esta se sitúa el acceso a la cripta.



(Fig. 3) Santuario de Collevaenza. Vista exterior del conjunto.

Fuente: [http://www.amormisericordioso.org/gallery/details.php?image\\_id=45](http://www.amormisericordioso.org/gallery/details.php?image_id=45)

Es muy interesante el modo en el que Lafuente combina una disposición longitudinal tradicional, adecuada al uso como basílica de peregrinación, y la vocación de espacio centralizado del presbiterio. Una primera lectura de la planta muestra una organización convencional, una nave alargada con capillas laterales. Una yuxtaposición de grandes cilindros de ladrillo definen el espacio principal<sup>15</sup>, pero Lafuente consigue romper la direccionalidad de la planta al variar el tamaño de los elementos verticales. (Figura 4)



(Fig. 4) Santuario de Collevalenza. Planta y Sección.

Fuente: Revista ARA 17 (1968): 109 (Planta) - Arquitectura 105 (1967): 10 (Sección)

El diámetro variable de las capillas, y la asimetría respecto al eje principal de la nave permiten una ondulación en el espacio. A la vez se establece un juego entre formas convexas enfrentadas, como gotas de agua en un plano en calma. El crecimiento del espacio desde el presbiterio, simbolizado por el suelo de ladrillo, que se extiende en círculos concéntricos desde el altar, se encuentra con la huella de las capillas laterales. Esto muestra cómo Lafuente pretendía señalar que el templo crecía desde ese centro no tanto geométrico sino de gravedad. Ese juego de elementos cóncavos llega hasta el ábside, o mejor dicho el remate de la nave tras el presbiterio, ya que se ha eliminado ese elemento tradicional. En lugar de ser un lugar que recoge la atención de los fieles, la rebota de nuevo hacia el altar. Aunque la abertura vertical entre las dos capillas exteriores, alineada con el eje principal del espacio, permite que la mirada se prolongue más allá del interior del templo, y simboliza así el deseo de trascendencia.(Figura 5) Este juego de elementos convexas y cóncavos, que de nuevo tiene origen en el barroco romano<sup>16</sup>, también remite a la iglesia Kaleva en Tampere, de Raili y Reima Pietilä, así como la verticalidad que marcan las aristas de las capillas y las franjas de luz entre las mismas.

Toda la atención en el interior del templo se concentra en el presbiterio, y allí destaca el altar como el principal foco de la celebración, y muestra de ello es el interés de Lafuente en la definición de este espacio (figura 6). Las capillas están orientadas para que cada una tenga



como referente el altar mayor. La gran abertura sobre el altar, la lámpara circular que cuelga sobre el mismo, y la cruz luminosa que se señala en el techo gracias a las dos ranuras que se cruzan en el lucernario, contribuyen a atraer la atención de los fieles sobre el presbiterio.



(Fig. 5) Santuario de Collevalenza. Interior del Santuario.

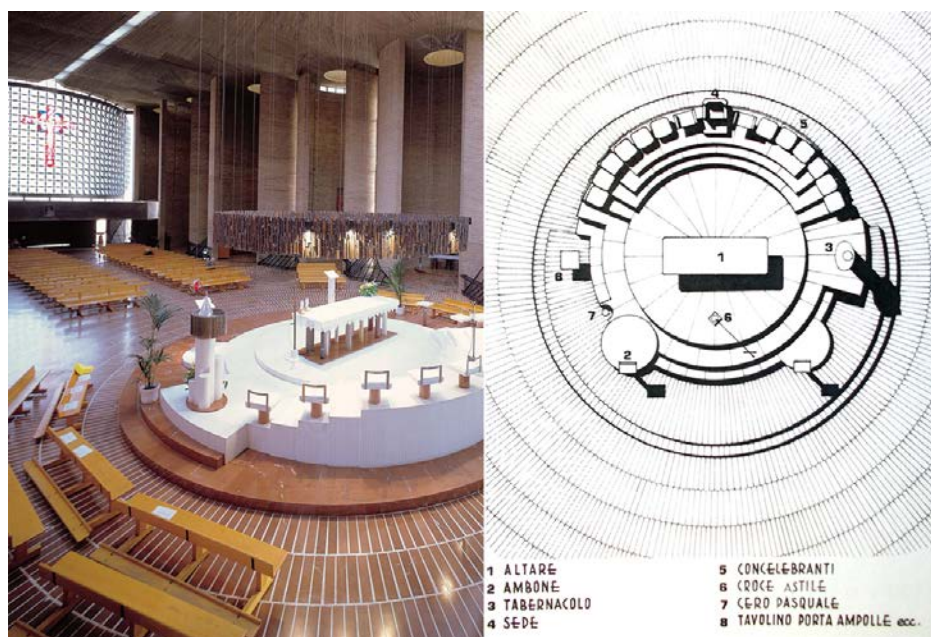
Fuente: [http://www.amormisericordioso.org/gallery/details.php?image\\_id=44](http://www.amormisericordioso.org/gallery/details.php?image_id=44)

El techo plano, matizado únicamente por un despiece del encofrado<sup>17</sup>, aunque no aporta nada particular a la riqueza espacial interior del conjunto, sí colabora al matizar el juego de volúmenes exteriores, ya que introduce el corte de la sombra en los cilindros de ladrillo, y ayuda a que se entienda el movimiento que imprimen al exterior<sup>18</sup>. Su neutralidad colabora a que las fuentes de luz que se abren paso a través de él cobren protagonismo<sup>19</sup>. Así el templo tiene varios modos de iluminación: el gran lucernario sobre el altar, a modo de cúpula tradicional, inunda de luz el presbiterio; la nave principal se ilumina gracias a la separación entre cada una de las capillas (esta iluminación marca un ritmo vertical, variable, que contrasta con la oscuridad que producen las franjas verticales que abren cada capilla hacia el interior de la nave); y una tercera forma de iluminar el espacio es la que se produce en el interior de las capillas, donde cada una de ellas cuenta con un lucernario que introduce una luz matizada en el cilindro de ladrillo, que permite un espacio de devoción privada y recogimiento.

Bajo el espacio principal del templo existe una cripta, de las mismas dimensiones que la nave principal, pero con una altura reducida. Bajo el presbiterio se sitúa una cúpula rebajada que es el foco de atención de este recinto. La cripta se ilumina por una serie de lucernarios en el exterior de las capillas laterales, y también por el hueco que existe en planta baja en la separación entre dichas capillas. Estos huecos están protegidos por unas rejillas metálicas que impiden que exista una continuidad entre el interior y el exterior de la nave principal.

De nuevo el presbiterio se plantea como un elemento independiente insertado en el interior del espacio, como ya ocurriera en la capilla del Colegio Pío. Cambia el material, incluso el color. Se apoya sobre una base de mármol rojo, en lugar del ladrillo gresificado del resto del pavimento. Sobre esa base se coloca una estructura de mármol blanco que incluye el espacio para el altar, el ambón, el tabernáculo y un graderío para alojar la sede principal y varias auxiliares. Podemos analizar así el funcionamiento litúrgico del templo. Las determinaciones del Concilio Vaticano II habían tenido como consecuencia algunos cambios importantes en la configuración de los templos. El centro del espacio pasaba a ser el altar, pero compartía protagonismo con el ambón, ya que la nueva liturgia no se centraba solo en la Eucaristía, sino que concedía mucha importancia a la Palabra<sup>20</sup>. La celebración eucarística y la liturgia de la palabra son el núcleo principal del culto. La adoración al Santísimo Sacramento pasa a un segundo plano, por lo que deja de ser conveniente que el sagrario se sitúe sobre el altar principal. El templo pasa a ser el lugar donde la asamblea de fieles se reúne a celebrar, por lo que también dejan de tener sentido las capillas devocionales. Así el sagrario pasa a situarse en un espacio propio, adecuado para la adoración a la Reserva Eucarística y para la devoción personal. En Collevalenza no se siguen estos cambios al pie de la letra. El Tabernáculo pasa a un lateral del presbiterio, fuera del altar principal, pero en el mismo espacio. Las capillas

laterales permiten la celebración simultánea de varias celebraciones. El hecho de que se trate de un santuario de peregrinación, y no de una parroquia, nos permite interpretar de otro modo el templo. Se puede entender como una capilla, con la escala adecuada para acoger grandes peregrinaciones, rodeada de otras capillas auxiliares. Esto obliga a que el recinto principal no sea estrictamente centralizado sino que tenga que modificarse para adecuarlo al uso que va a recibir<sup>21</sup>.



(Fig. 6) Santuario de Collevalenza. Presbiterio.

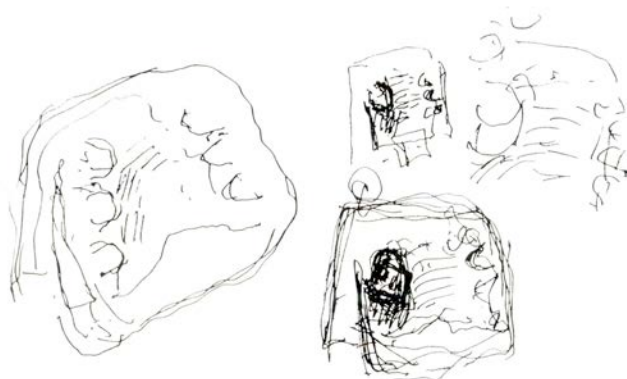
Fuente: [http://www.amormisericordioso.org/gallery/details.php?image\\_id=64](http://www.amormisericordioso.org/gallery/details.php?image_id=64) (imagen)

Pastor Estébanez, Marta. "La Invención en la obra de Julio Lafuente: Entre la utopía y la construcción" Tesis Doctoral (planta)

## 5. Catedral de Los Ángeles. Collevalenza en la obra de Moneo.

Se puede apreciar cómo pone la atención en decisiones de proyecto que luego estuvieron en el origen de su propia obra, en la Catedral de los Ángeles. La tensión entre la planta centralizada y la longitudinal, entre el tipo y la historia. El interés de Rafael Moneo por el estudio de la historia de la arquitectura determina de un modo claro su aproximación al proyecto, al entender que la historia dota al arquitecto de un marco de trabajo en el que se pueden consultar la soluciones que se han experimentado a lo largo de los tiempo, que se pueden modificar para adecuarlas a las necesidades actuales. Por tanto la historia no es un catálogo formal que define la imagen exterior del edificio, sino una base sobre la que construir la mejor arquitectura<sup>22</sup>.

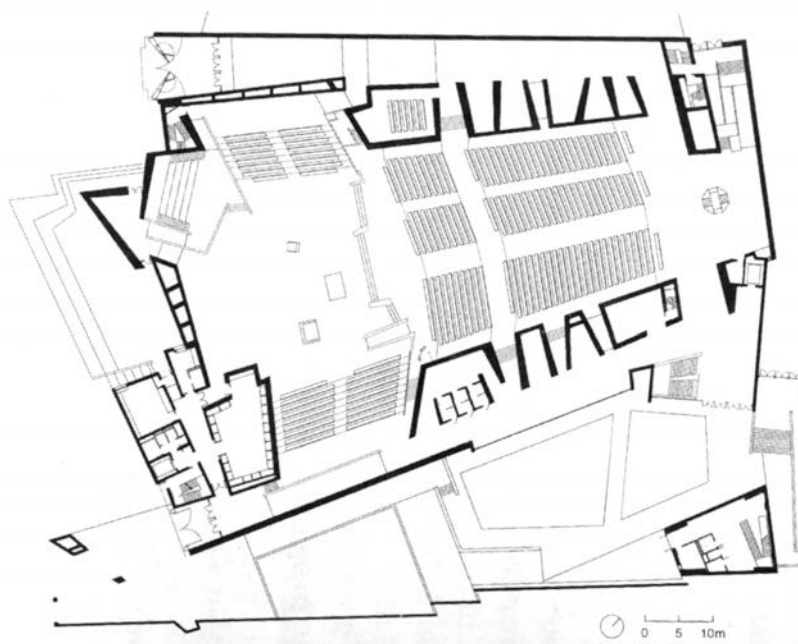
En los primeros croquis para la catedral se observa cómo las primeras tentativas de planta apostaban por la planta centralizada, más del gusto del cardenal, por entenderla más próxima a la liturgia. (Figura 7)



(Fig. 7) Catedral de Nuestra Señora de Los Ángeles. Croquis.

Fuente: El Croquis. Rafael Moneo. 1967-2004, 471

A lo largo del proceso la planta se alarga en el eje longitudinal, hasta adoptar una forma próxima a la cruciforme<sup>23</sup>, la que el arquitecto entendía como más adecuada para una catedral, se pretendía una iglesia que pareciera una iglesia<sup>24</sup>. En Collevallenza las capillas cilíndricas sirven de soporte a la cubierta e iluminan el interior, y la planta se desarrolla en el eje longitudinal. El centro de gravedad del templo se sitúa en el altar sobre el que se localiza el gran lucernario. En Los Ángeles las capillas invierten su posición y no abren a la nave principal, sino al deambulatorio perimetral que dirige a los fieles al interior del templo. (Figura 8)



(Fig. 8) Catedral de Nuestra Señora de Los Ángeles. Croquis.  
Fuente: El Croquis. Rafael Moneo. 1967-2004, 471

Y la cubierta se apoya en ellas, pero en lugar de ser un elemento pesado, flota y se pliega hacia el presbiterio, donde un gran lucernario en forma de cruz que destaca como fondo del espacio. El protagonismo de la luz como elemento expresivo es uno de los temas principales de la Catedral. La luz como metáfora de la presencia de Dios. Y aquí Rafael Moneo confía en la memoria de los espacios religiosos que le han marcado: las iglesias bizantinas y barrocas, por su tratamiento de la luz; las catedrales góticas por su verticalidad, así como su perfección técnica, expresión del esfuerzo de una sociedad. El material en el que se construye la Catedral adquiere un papel decisivo. Como ya ocurriera en la Fundación Joan i Pilar Miró, en Palma de Mallorca, el hormigón es el material elegido, está presente desde el origen del edificio, y condiciona la estructura y forma del templo<sup>25</sup>.

La reducida paleta de materiales es otro de los temas de Collevallenza. En Los Ángeles, en lugar de optar por la piedra, tal y como se hacía en el pasado, se utiliza el hormigón para todo el edificio, lo que permite que exista la pretendida transición fluida entre el exterior y el interior, el mismo material configura el muro en su totalidad y logra que se pueda “entender y ver el edificio como un todo homogéneo”<sup>26</sup>. El templo se articula a través de una serie de transiciones de espacios, entre el exterior de la plaza de acceso y el interior dominado por la luz filtrada de las vidrieras de alabastro, y las situaciones intermedias de los deambulatorios y las capillas laterales<sup>27</sup>. Se consigue una secuencia espacial plenamente moderna. No existe la conexión visual directa entre el interior y el exterior, pero el espacio se muestra poco a poco, según se recorre el edificio. La transición entre dentro y fuera es muy sutil. Hay umbrales que se abren de nuevo a un exterior, pero la continuidad del material acompaña y consigue que se genere un ámbito especial, que se ingrese en un lugar con un tiempo particular. La luz filtrada evoca el ambiente de las iglesias bizantinas. La luz dorada del alabastro entona con el hormigón visto y el exquisito techo de madera<sup>28</sup>. Así se consiguen dos ambientes, uno terrenal en penumbra, en el que se desarrolla la liturgia, y otro iluminado, ingrátido, relacionado con lo celestial, y al que no se puede acceder. Ese efecto se consigue mediante la apertura de huecos que permiten que la luz disuelva la estructura. (Figura 9) Esta división queda potenciada un plano de lámparas que ilumina la nave y delimita el ámbito terrestre, dota de escala humana al ámbito, y anima a la oración para poder acceder al mundo superior<sup>29</sup>.

Así, al analizar la catedral, podemos ver la arquitectura de Julio Lafuente a través de la mirada y la formación académica de Rafael Moneo y el modo en que su experiencia en Roma le abre nuevas formas de afrontar la disciplina.



(Fig. 9) Catedral de Nuestra Señora de Los Ángeles. Nave principal  
Autor: Roland Halbe. Revista Arquitectura COAM 332. p 31

## 6. Análisis crítico de su vigencia.

El santuario de Collevaleza sigue en funcionamiento, en un buen estado de conservación según indica Marta Pastor en su tesis doctoral. No se han realizado cambios importantes en su arquitectura, lo que nos indica que la obra ha sido bien recibida por la comunidad que lo habita. En esta obra se aparece Julio Lafuente en plena madurez como arquitecto. Tiene un dominio de la relación entre forma y estructura, y lleva hasta lo esencial la definición conjunta de ambas. La estructura resistente funciona como soporte del espacio arquitectónico. La correcta elección de los materiales traslada a la construcción las virtudes presentes en el proyecto. En un momento en el que la arquitectura religiosa se encuentra huérfana de un referente tipológico claro que recoja correctamente las determinaciones de la liturgia posconciliar y engarce con las mejores realizaciones de la tradición. La mirada que arroja Moneo sobre Collevaleza permite encontrar una conexión con las herramientas que puede proporcionar el estudio de la historia de la arquitectura. La propia interpretación que hace en la catedral de Los Ángeles permite entender las enseñanzas que extrae tanto de la historia como del santuario en Todi.

Y al analizar los textos en los que Moneo reflexiona sobre Lafuente destacamos la necesidad de una estructura académica y editorial que permita la difusión de la arquitectura y la mirada crítica sobre la misma, para establecer unos criterios que permitan vislumbrar las realizaciones que permiten a la disciplina avanzar y servir de un mejor modo a la sociedad. En una época en la que han proliferado los estudios sobre la mejor arquitectura contemporánea, se ha visto que existe el germen por desarrollar de una estructura científica, que en forma de publicaciones y congresos, sirva para difundir ese conocimiento generado.

## Biografía

**David García-Asenjo Llana** (Madrid, 1975)

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de la UPM (2002), especialidad de Edificación. Diploma de Estudios Avanzados (2011) de Doctorado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, donde realiza su tesis Doctoral bajo el título, *“Estrategias de proyecto en la arquitectura sacra contemporánea española”*. Mentor de docencia de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM entre los años 2009 y 2012. Ejercicio libre de la profesión desde el año 2003.

## Bibliografía

- BORREGO, I., MONTENEGRO, N., TORO, L. 2013, Una conversación con Rafael Moneo. Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012. Madrid: La Fábrica
- CAPITEL, ANTÓN. 2000. En torno a la figura de Rafael Moneo. Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción 12 (octubre):
- CORTÉS, JUAN ANTONIO. Los instrumentos de la disciplina. Comentario a las obras construidas en el extranjero por Rafael Moneo. Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012. Madrid: La Fábrica, 2013:
- CURTIS, W.J.R. 1999. Rafael Moneo. La estructura de las intenciones. El Croquis 98: 30
- \_\_\_\_\_, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. El Croquis 98: 26
- Delgado Orusco, Eduardo. *Arquitectura Sacra Española, 1939-1975: De La Posguerra Al Posconcilio*. Madrid: E. Delgado, 1999.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la posguerra al posconcilio*. Madrid: E. Delgado, 1999.
- FERNÁNDEZ COBIÁN, E. 2006. *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- GÓMEZ I OLIVER, V., 2008. Julio Lafuente: visionarchitecture. Barcelona: ActarD.
- GONZÁLEZ DE CANALES, F. 2013. Una reflexión teórica desde la profesión. 2013. En Rafael Moneo. Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013) A Coruña: Fundación Barrié.
- MANTEROLA, PEDRO. La Escultura de Jorge Oteiza. Una Interpretación. Cuadernos Del Museo Oteiza 1. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.
- MONEO, R. 2000. Prólogo. Construir el Kursaal. Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción 12 (octubre): 2
- \_\_\_\_\_, “Iglesia En Collevallenza.” *Arquitectura* 105 (1967): 9–13.
- \_\_\_\_\_, “Santuario de Collevallenza, Todi, 1968.” *Nueva Forma*, no. 88 (1973): 44–47.
- \_\_\_\_\_, On Typology. en *Oppositions* 13, 1978 (version en español: “Sobre el concepto de tipo en Arquitectura” en AAVV, *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura*, Composición II, Departamento de Publicaciones de Alumnos ETSA de Madrid, 187-211
- \_\_\_\_\_, “La Soledad de Los Edificios. Conferencia Cátedra Kenzo Tange, Pronunciada el 9 de Marzo de 1985 con motivo del nombramiento de Rafael Moneo Como Chairman Del Departamento de Arquitectura de La Escuela de Diseño de La Universidad de Harvard.” *El Croquis*, 2004.
- \_\_\_\_\_, 2010 *Remarks on 21 Works*. Londres: Thames & Hudson
- Rafael Moneo [Video(DVD)]. (Colección de Monografías Audiovisuales de Arquitectos Contemporáneos En DVD). Madrid: Fundación Arquia, 2014.
- MORENO MANSILLA, L. 2000. En torno a la figura de Rafael Moneo. Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción 12 (octubre)
- PASTOR ESTÉBANEZ, M. *La Invención en la obra de Julio Lafuente: Entre la utopía y la construcción*. Madrid: M. Pastor, 2015.
- ZABALBEASCOA, A. “Un Arquitecto de Mundo.” *El País*. 23 de agosto 2013. *El País Semanal*. [http://elpais.com/elpais/2013/08/21/eps/1377078182\\_616770.html](http://elpais.com/elpais/2013/08/21/eps/1377078182_616770.html)

<sup>1</sup> Valentí Gómez i Oliver, Introducción. Julio Lafuente. Visionarchitecture.

<sup>2</sup> Hasta el momento no ha habido una suficiente atención crítica a la obra de Lafuente. Un número de Nueva Forma, algunos artículos en revistas de la época, referencias al Santuario de Collevaenza en las tesis doctorales de Esteban Fernández Cobián, Eduardo Delgado Orusco o Elena García Crespo. Marta Pastor Estébanez ha leído en la ETSAM la tesis “La invención en la obra de Julio Lafuente: entre la utopía y la construcción”.

<sup>3</sup> “Hace apenas una generación, podía pasarse de uno a otro de los despachos de los principales arquitectos madrileños sin apenas salir de la misma calle. (...) «Sota tuvo su último estudio en la calle Bretón de los Herreros (...) En ese mismo semisótano tenían estudio José Luis Picardo y Gerardo Ayala. (...) enfrente y un poco más arriba, tenía su estudio Corrales, al lado Molezún, y muy cerca, Carvajal y Carlos de Miguel. Creo que cerca había otros arquitectos.» Josep Quetglás, “Visitas”, *El Croquis* 106-107 (2001): 16

<sup>4</sup> Al fin y al cabo Lafuente viajó a Roma por consejo de Luis Feduchi, luego suegro de Moneo.

<sup>5</sup> *Revista Arquitectura* nº 105, (1967)

<sup>6</sup> *Revista Nueva Forma* nº 88, (1973)

<sup>7</sup> Berenson, F. *Aesthetics and History* (1948), en Zevi, B. *Arquitectura in nuce* (1960), p. 179. Traducción de Rafael Moneo.

<sup>8</sup> “El historiador romano era aún reconocido como uno de los teóricos de cabecera para el organicismo que profesaba la Escuela de Madrid y que por entonces también seguía el propio Moneo. Es lógico por tanto que el joven arquitecto se sintiera atraído por aproximarse a Zevi, e incluso que el conocerle fue el principal motivo para su desplazamiento a Roma” González de Canales, F. 2013, p. 55.

<sup>9</sup> “Moneo quedó tan impresionado por la ambición de este trabajo, por su búsqueda abierta de unos principios fundamentales que puedan hablarnos de la arquitectura como modo de conocimiento en sí mismo (in nuce), de su erudición desbordante, de su transversalidad histórica, que pensó que era necesario traducirlo al español para poder compartirlo con sus colegas de Madrid y mostrarles cuál era la nueva manera de pensar en arquitectura”.

González de Canales, F. 2013. p 20

<sup>10</sup> “(...) la liturgia posconciliar está más cerca de las iglesias de planta central que de las iglesias inspiradas en los esquemas de la contrarreforma, en los esquemas de Vignola. Habría que hacer sin embargo, una distinción clara entre los motivos que mueven la arquitectura de hoy a centralizar la planta de las iglesias; para aquéllos la totalidad, el valor simbólico de la forma, como acertadamente ha dicho Wittkower, era lo fundamental; en la hora actual la planta centralizada no es ajena a un deseo de estructurar el lugar sagrado de acuerdo con la función que ha de cumplir, de acuerdo con el rito”. Rafael Moneo, “Iglesia En Collevaenza,” *Arquitectura* 105 (1967): 9–13.

<sup>11</sup> Destaca el caso de la capilla de la EUTG en Donostia, obra de Miguel Oriol. Premio Aizpurúa en el año 1968, coetánea por tanto de esta obra.

<sup>12</sup> La calidad de este espacio hizo que fuera seleccionado para el Pabellón Español XIV y figura en el catálogo de la misma. Muestra Internacional de Arquitectura – Biennale di Venezia, 2014 Moisés Puente, Enrique Encabo Seguí, and Inmaculada E. Maluenda, *Interior: Pabellón Español, XIV Muestra Internacional de Arquitectura = Spanish Pavilion, 14th International Architecture Exhibition* (Madrid: Ministerio de Fomento, 2014). 104

<sup>13</sup> R. Moneo, 1972, *Nueva Forma* 88, p. 42

<sup>14</sup> “En esta elaboración basada en el ritmo no toman parte, como de costumbre, solo los huecos de las ventanas, el corte de los balcones o el uso en estos de dos o más materiales, sino también el fruncido, plegado, angulado de manera que el sol pueda hacer, con el juego de sombras propias y arrojadas, todo el efecto plástico deseado”

Quaroni. L.; «Presentación de las obras de Julio Lafuente». En «Julio Lafuente». *Nueva Forma*, mayo de 1973, n 88, p. 4.

<sup>15</sup> «El uso autónomo del cilindro como instrumento primario de la definición del espacio, se convertirá en un procedimiento habitual de la obra de Lafuente. A la comprobada capacidad de tal mecanismo para controlar la luz y filtrar las relaciones entre espacios hay que añadir la voluntad de llevar al límite sus posibilidades expresivas»

Helio Piñón, en Quaroni. L.; Piñón, H. «Profesar la invención». *Architetture di Julio Lafuente*. Officina Ed. Roma. 1982, En Pastor, M. 2015. p 231

<sup>16</sup> “A partir de 1957, sin embargo, la volumetría de los cerramientos empieza a significarse como elemento substancial de la arquitectura de Lafuente. Los cerramientos planos del lenguaje moderno se descomponen, adquieren profundidad y discontinuidad, y se convierten en límites volumétricos con aspiraciones autoportantes, que permiten relacionar los espacios interiores y exteriores, habitar los espacios intersticiales y desempeñar un control matizado de la iluminación y la ventilación. Esta dialéctica entre el interior y el exterior, entre la concavidad y la convexidad, entre la luz y la sombra, que quizá alcanza su paroxismo en el omnipresente barroco romano, forma parte esencial de la formación del arquitecto y constituye, como hemos visto, un ejercicio esencial en el modo de proyectar de Julio Lafuente desde sus años de escuela.”

Pastor, M. 2015. p 229

<sup>17</sup> “La textura del peto (de la cubierta del Hipódromo Tor di Valle (1959, Roma)), resuelta mediante un encofrado de tablas solapadas que alternan dos direcciones diagonales, aunque de menor importancia, muestra la sensibilidad plástica del proyecto por la dirección oblicua y es coherente con la inclinación general del edificio” (Lafuente empleará este tipo de textura en varios proyectos a partir de entonces, como por ejemplo, en el encofrado de la cubierta del Santuario dell’Amore Misericordioso en Collevaenza)” Pastor, M. 2015, p. 112

<sup>18</sup> “El propio Lafuente reconoce la influencia de la volumetría en la configuración de sus obras, gracias a su dominio de la geometría descriptiva y del dibujo de las sombras “A través de las sombras arrojadas las cosas toman relieve. [...] En mis proyectos, siempre he pensado en el relieve, y he tratado de acentuarlo con las sombras”

---

Julio Lafuente, *Visionarchitecture*, 2008. En Pastor, M. 2015. p 86-87

<sup>19</sup> No opina lo mismo Esteban Fernández Cobián: "La complejidad y la viveza del espacio están acentuadas por la luz que se filtra entre los cilindros y por la exquisita ejecución de los paramentos, de modo especial por el techo de hormigón visto con su complejo y expresivo encofrado". Esteban Fernández Cobián, *El Espacio Sagrado En La Arquitectura Española Contemporánea* (Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2006). 358

<sup>20</sup> De ahí viene uno de los principales cambios en la celebración, el paso del latín a las lenguas vernáculas. *Sacrosantum Concilium* (1963), 54.

<sup>21</sup> "En efecto, los comentarios de Moneo delataban cómo, el recurso de Julio Lafuente a un presbiterio aislado en planta, ejemplarmente planteado, y formalmente autónomo —geográficamente circular— remitía a una planta que quiere ser central, en la medida en que ese presbiterio aspira a rodearse de espacio. El hecho de que este espacio sea mayor en dirección al acceso —los pies de la nave— debería apuntarse en el capítulo de la anécdota." Eduardo Delgado Orusco, *Arquitectura Sacra Española, 1939-1975: De La Posguerra Al Posconcilio* (Madrid: E. Delgado, 1999). 346

<sup>22</sup> "Cuando el posmodernismo comenzó a interesarse por la arquitectura histórica, él (Moneo) tenía un pasado: se había formado en la historia de la arquitectura y de hecho vive la arquitectura como un presente continuo" Iñaki Ábalos, en Anatxu Zabalbeascoa, "Un Arquitecto de Mundo.," *El País Semanal*, 23 de agosto de 2013.

<sup>23</sup> "Entiendo que era necesario adoptar una forma que conectara la Catedral con la historia de la iglesia católica, en una comunidad que está rodeada de iglesias evangélicas, y en las que una planta asamblearia podría llegar a asociarse con los telepredicadores"

Entrevista del autor con Rafael Moneo en su estudio de la calle Cinca, el 17 de enero de 2013.

<sup>24</sup> "Era difícil para mí pensar en hacer una Catedral sin ciertas resonancias históricas. La religión tiene que ver con la historia: es algo que hemos recibido. Prestar atención a los símbolos establecidos tiene sentido. No estamos hablando de la actitud, más bien panteísta, de evitar el contacto con los símbolos conocidos. Casi al contrario. Queríamos que de algún modo la iglesia pareciera una iglesia." William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. *El Croquis* 98: 25

<sup>25</sup> "En Arquitectura, la pura relación abstracta entre formas, dimensiones y proporciones, no se da. Son, en última instancia, los materiales quienes contribuyen a esclarecer la auténtica experiencia espacial de la arquitectura. El que la materialidad de la construcción y la idea abstracta que anima un proyecto coincidan y no se excluyan es condición necesaria para que se de la arquitectura. De ahí que construir, tal y como yo lo entiendo ahora, vaya más allá de la mera construcción del edificio. Construir significa haber hecho indisoluble e inevitable la conjunción entre la idea abstracta que dio origen a un edificio y el uso de los materiales que proporciona la construcción." Rafael Moneo. "Prólogo. Construir el Kursaal." *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 2

<sup>26</sup> William J.R. Curtis. *El Croquis* 98: 26

<sup>27</sup> "Es emocionante pensar cómo se producen las transiciones o las inversiones de lugares. Dentro del Kursaal a veces te asalta la duda de si no estarás en un exterior. En cambio en el auditorio de Barcelona, al entrar en el patio cuadrado con ese gran lucernario girado, un inmenso fanal con dibujos superpuestos, uno tiene la impresión de estar en un interior. En la Fundación Miró, se llega, se pasa bajo cubierto y se sale de nuevo al exterior. Y Mérida es casi un exterior. Ese control de espacios-umbral es tremendamente atractivo." Luis Moreno Mansilla. "En torno a la figura de Rafael Moneo" *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 15

<sup>28</sup> "Creo que en la cruda realidad de los edificios construidos uno puede ver claramente la esencia de un proyecto, la consistencia de las ideas. Creo firmemente que la arquitectura necesita del soporte de lo material; que la primera es inseparable de lo segundo. La arquitectura aparece cuando nuestros pensamientos adquieren la condición de realidad que solo lo material puede otorgar." Francisco González de Canales. "Una reflexión teórica desde la profesión." en *Rafael Moneo. Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)* (A Coruña: Fundación Barrié, 2013), 27

<sup>29</sup> Este empleo de la luz coloreada y del material de tonos cálidos, remite a la arquitectura religiosa de José María García de Paredes, sobre todo a la iglesia Stella Maris en Málaga. Moneo entiende que es uno de los mejores templos construido en España, por la claridad de su concepción espacial y funcional, por la utilización de una acertada paleta de materiales y por la inteligente inserción urbana del templo. También García de Paredes recurre a las lámparas para crear una escala adecuada en el interior del templo, además de como elementos de control acústico. (Entrevista del autor a Rafael Moneo)

## **Título: Ingenuidad y primitivismo del carácter campesino en la arquitectura moderna: Guadalimar desde Vegas del Caudillo de José Antonio Corrales.**

**Autor 1: García Martos, Alberto Javier**

Arquitecto titulado en la ETSA de Granada.

**Autor 2: Pinedo Pérez, Noemí**

Arquitecta titulada en la ETSA de San Sebastián.

Granada, España, [arquitecturayedra@gmail.com](mailto:arquitecturayedra@gmail.com)

### **Resumen:**

En diciembre de 1953, el arquitecto José Antonio Corrales, con carácter previo al encargo del pueblo de colonización de Llanos del Sotillo en Andújar, recibió por parte del Instituto Nacional de Colonización la encomienda para redactar dos proyectos de núcleos de población en la provincia de Jaén –en la zona media de Vegas del Guadalquivir– vinculados al Plan Jaén de desarrollo de esta provincia.

Estos núcleos eran Guadalimar (Lupión) y Agrupación de Vegas del Caudillo (Jaén). El primero se construyó en 1954, mientras que el segundo nunca llegó a ejecutarse.

Guadalimar es un pueblo de tamaño medio-grande, proyectado para 178 viviendas; mientras que Vegas del Caudillo, es proyectado con una menor entidad, como una cortijada para 42 viviendas. Ambos núcleos tienen en común tanto el requisito de que el conjunto de sus casas estaban destinadas a obreros agrícolas, no existiendo ninguna para colonos, como la visión del arquitecto plasmada en el planeamiento de las mismas.

En dichos pueblos de colonización se proyectan cuatro tipos de viviendas de tres y cuatro dormitorios. Las prioridades buscaban unificar y simplificar la ejecución de los forjados horizontales e inclinados con el objeto de lograr una mayor economía y rapidez de construcción; para ello, el arquitecto trabaja la modulación del conjunto como en otras de sus obras.

Se estudian particularmente los volúmenes interiores de las viviendas, dando a la habitación base (cuarto de estar-comedor) una superficie y cubicación máximas mediante dobles alturas. En cambio, a los dormitorios y locales accesorios otorga dimensiones mínimas, resultando así –según se indica en la memoria del proyecto–, una distribución más racional de volúmenes adaptados a la escala humana. Los planos hallados de las viviendas de Vegas del Caudillo completan el conocimiento de estas obras concebidas simultáneamente.

Los documentos que configuran estos proyectos, desde la memoria hasta los planos generales de la organización urbana, o los correspondientes a cada tipo de edificio –con las perspectivas interiores que los definen– y la construcción de Guadalimar, ponen de manifiesto cómo un arquitecto moderno se posiciona ante el reto de hacer Arquitectura exaltando y dignificando, al mismo tiempo, los aspectos folklóricos del hábitat campesino que se definían en las directrices del INC para la colonización agrícola de postguerra.

### **Palabras clave:**

Arquitectura, Moderna, Pueblo, Colonización, Guadalimar



## Artículo:

En diciembre de 1953, el arquitecto José Antonio Corrales, con carácter previo al encargo del pueblo de colonización de Llanos del Sotillo en Andújar<sup>1</sup>, recibió por parte del Instituto Nacional de Colonización (INC) la encomienda para redactar dos proyectos de núcleos de población en la provincia de Jaén –en la zona media de Vegas del Guadalquivir– vinculados al Plan Jaén de desarrollo de esta provincia.

Estos núcleos eran Guadalimar (Lupión) y Agrupación de Vegas del Caudillo (Jaén). El primero se construyó en 1954, mientras que el segundo nunca llegó a ejecutarse.

En este artículo vamos a estudiar el pueblo de colonización de Guadalimar (originalmente denominado Guadalimar del Caudillo), una obra construida relevante y reconocida, pero no suficientemente valorada, incluso por su propio autor, posiblemente debido a la calidad del resto de su obra. En esta obra el arquitecto sigue, en la medida de lo posible, un proceso proyectual que parte del interior de las viviendas para definir el conjunto del pueblo. Un proceso que él mismo explicaba en la entrevista con Antón García Abril en el año 2004, *“Yo prefiero el proceso del interior al exterior. Me parece más lógico, más riguroso. La forma es la consecuencia”*.

## El encargo

Según la carta de encargo del ingeniero jefe del INC, el núcleo de Guadalimar *debía tener 162 viviendas de obreros agrícolas y un centro cívico con los siguientes elementos:*

*-Dos escuelas unitarias que sirvan como capillas situando el altar con un dispositivo que se oculte cuando convenga y en lugar conveniente para mejor aprovechamiento del espacio disponible de las aulas de las Escuelas.*

*-Viviendas para dos maestros y unido a ellas el edificio administrativo que en una primera fase se destinará a residencia del personal técnico del Instituto con un programa de cuatro habitaciones, cocina y aseo.*

*-Una vivienda de comerciante con dos locales, uno destinado a comercio y otro destinado a cantina.*<sup>2</sup>

Dicha carta incluía también las características de la Agrupación Vegas del Caudillo con capacidad para 30 viviendas de obreros agrícolas y una escuela mixta utilizable como capilla.

El plazo de presentación de los encargos expiraba el día 31 de enero de 1954 para Guadalimar y el 15 de febrero del mismo año para la Agrupación de Vegas del Caudillo.

El plazo era perentorio para la realización de los proyectos por lo que se prima la modulación constructiva y la simplificación de soluciones para la economía de la obra y adaptación de plazos, medios y mano de obra.

## Contexto del encargo

La idea de realización de los pueblos de colonización parte de la necesidad de modernizar el campo y darle a sus habitantes unas condiciones de vida de suficiente calidad que evitasen el éxodo masivo de la población a las ciudades y que proporcionasen la obtención de productos de primera necesidad para una sociedad saliente de una guerra civil y bloqueada internacionalmente.

Esta colonización basada en la modernización de las infraestructuras hidráulicas y la progresiva implantación de regadíos produjo una fuerte transformación del territorio rural de toda la nación. Para planificar y gestionar estas políticas se constituyó el Instituto Nacional de Colonización en 1939.<sup>3</sup>

La situación en la que quedó la población de la provincia de Jaén después de la guerra civil española fue de especial vulnerabilidad: un alto índice de desempleo y una carencia casi absoluta de tejido industrial hacía que la supervivencia de la mayor parte de la población dependiera principalmente del campo y en especial del monocultivo del olivar a través de grandes latifundios, lo que generó unas elevadísimas tasas de mortalidad por inanición en periodos de sequía y malas cosechas. Ante semejantes circunstancias, se planteó la necesidad de realizar un plan específico, lo que vulgarmente se denominó El Plan Jaén.<sup>4</sup>

Éste consistió en un Plan Coordinado de Obras, Colonización, Industrialización y Electrificación que a partir de 1952 buscó el descenso del alto paro existente en la provincia, la mejora del nivel económico y el aprovechamiento de los altos recursos naturales sin explotar. Pretendía *“revalorizar y poner en marcha todas las posibilidades de la Provincia”*. Para ello, las actuaciones estaban englobadas en los siguientes puntos:

- Colonización agrícola: regadío y poblados.
- Grandes Obras hidráulicas.

---

<sup>1</sup> (Calzada Pérez, 2006)

<sup>2</sup> (Corrales Gutiérrez, 1954)

<sup>3</sup> (Monclús Fraga, y otros, 1991)

<sup>4</sup> (Chico de Guzmán y García-Nava, 1978)

- Electrificación. Aprovechando las obras hidráulicas para la obtención de energía se realizaron mejoras en el abastecimiento eléctrico de pueblos y núcleos diseminados.
- Industrialización.
- Investigaciones mineras y de aguas subterráneas.
- Conservación de suelos y Repoblación forestal.
- Ferrocarriles.<sup>5</sup>

Para el Instituto Nacional de Colonización trabajaban profesionales de diversos ámbitos como arquitectos, arquitectos técnicos, ingenieros industriales, ingenieros de montes, abogados, etc. Llevando a cabo estos pueblos, no sólo los núcleos urbanos, sino todo el procedimiento necesario para su puesta en funcionamiento como lugares donde desarrollar una actividad productiva y vital de una calidad superior a la existente hasta esa fecha.

Del territorio transformado para el cultivo de regadío, el INC únicamente actuó en las tierras clasificadas como “*en exceso*”, ya que el resto de tierras, mantuvieron sus propietarios exceptuándolas de la adquisición por el estado. En estas tierras, el instituto podía aplicar el derecho de expropiación para la creación de propiedades tuteladas en las que se efectuaban las operaciones de asentamiento de colonos.

Estos asentamientos se realizaron en zonas donde predominaba la gran propiedad (“grandes fincas reservadas”) y aumentaba la mano de obra para los grandes propietarios de estas tierras.<sup>6</sup>

Por lo tanto, las finalidades redistributivas o “sociales” que eran el argumento oficial, no lo son tanto, ya que la mayor parte de los obreros asentados trabajaba para estas grandes fincas que además mantenían la propiedad de sus tierras transformadas. Por este motivo, en la Provincia de Jaén, un gran número de pueblos de colonización son concebidos expresamente para obreros agrícolas. Aunque también es el propio INC el que utiliza la mano de obra ya que su objetivo fundamental era incrementar el rendimiento y la utilización de ésta, tanto en fincas privadas como en las de propiedad estatal.

En función de la localización de las tierras en exceso se planificaban los nuevos asentamientos, estableciéndose una distancia máxima entre la vivienda del colono y su parcela de tierra de dos kilómetros y medio de distancia (módulo carro), calculado para no emplear más de tres cuartos de hora en llegar con un carro y los aperos de labranza.

Desde la dirección central del INC se establecieron las directrices más relevantes que debían seguirse para el diseño de los pueblos de colonización que se transmitían mediante circulares:

- Ruptura de perspectivas en el interior del pueblo.*
- Establecimiento de una plaza donde se situaran los equipamientos.*
- Agrupación de las edificaciones para crear impresión de masa continua.*
- Búsqueda de separación en circulaciones de peatones y carros.*
- Trazado de calle principal que acabara con la perspectiva de la Iglesia.*
- Establecimiento de Bosquetes que rodearan el pueblo.*
- Evitar la sensación de repetición.*

A través de estas circulares la dirección del INC ordenaba tanto las características de los pueblos, su ubicación y edificaciones necesarias como la actitud que los colonos debían mantener respecto al uso de las viviendas, indicándose los usos permitidos por zonas, el aspecto exterior, las reparaciones y cuidados de conservación y la limpieza interior de las estancias y sus materiales o la colocación del mobiliario<sup>7</sup>. Incluso había circulares con las pautas para dar los premios anuales a las viviendas “mejor cuidadas”.

Toda la vida en los pueblos de colonización se encontraba controlada por el INC, realizándose importantes inversiones para la “creación de comunidad”. Por ejemplo, se seleccionaba el tipo de personas que podía asentarse en los pueblos, primando las familias numerosas, con determinadas costumbres de ocio y vinculación con las tradiciones propias del régimen franquista.

La nueva población que va a dedicarse a trabajar esta tierra “modernizada” y de regadío se dividía en dos clases: los colonos y los obreros agrícolas.

Los colonos, o colonos de patrimonio familiar, eran aquellos que recibían un lote de tierra de entre 3 y 5 Ha. y una casa que tenían que empezar a pagar una vez transcurrido el periodo de tutela, que venía a durar unos cinco años.<sup>8</sup>

Los obreros agrícolas, o colonos de parcela complementaria, eran aquellos que accedían a una vivienda en régimen de alquiler y un huerto familiar de media hectárea de superficie para el autoconsumo. Los obreros prestaban trabajo tanto a los grandes propietarios de la zona como a otros colonos. Posteriormente, el INC dio la opción de compra de las viviendas a un gran número de obreros agrícolas.

<sup>5</sup> (Desconocido). Folleto informativo sobre el Plan Jaén

<sup>6</sup> (Araque Jiménez, 1983)

<sup>7</sup> (Normas del INC para el Plan de Edificación de los pueblos de nueva planta, 2005)

<sup>8</sup> (Araque Jiménez, 2008)

El encargo de Guadalimar y Vegas de Caudillo establecía que eran núcleos destinados exclusivamente a obreros agrícolas.

### **Las viviendas, sistema constructivo, repetición, economía y adaptación a las directrices del encargo.**

Al ser encargados a la vez, con un plazo corto para su desarrollo, J.A. Corrales consigue realizar dos pueblos distintos partiendo desde el mismo módulo constructivo de viviendas, primando la mejor orientación de las mismas, este-oeste y manteniéndose fiel a su forma de proyectar *del interior al exterior*. Desde este punto de partida propio, adopta las directrices del INC para el desarrollo de una trama urbana racional y rica en matices.

En la memoria del proyecto de Vegas del Caudillo se destacan aspectos importantes considerados en la concepción de las viviendas:

*“Tratándose de viviendas de obreros que deben resultar lo más económicas que sea posible hemos proyectado un sistema constructivo a base de muros carga de ladrillo de 1 pie normales a fachada y a una distancia entre ejes de 4,50 metros y muros de fachada exclusivamente de cerramiento de ½ pie. Con ello unificamos y simplificamos la ejecución de los forjados horizontales e inclinados con lo que se logra una mayor economía y rapidez de construcción.*

*Se ha estudiado particularmente los volúmenes interiores de las viviendas dando a la habitación base (cuarto de estar-comedor) una superficie y una cubicación máxima ya que tiene dobles alturas, dando en cambio a los dormitorios y locales accesorios, dimensiones mínimas, resultando así una distribución más racional de volúmenes adaptadas a la escala humana.*

*Se han proyectado cuatro tipos de 3 y 4 dormitorios, siendo 3 de ellos entre medianeras y el cuarto en esquina. Los tipos A y B tienen análoga superficie de 52,65 m<sup>2</sup> y 52,65 m<sup>2</sup> respectivamente y se desarrollan en dos plantas.*

*Los tipos C cuya superficie es de 67,27 m<sup>2</sup> ocupa en planta un módulo y medio siendo de dos plantas la parte correspondiente al módulo completo y de una sola la del medio módulo.*

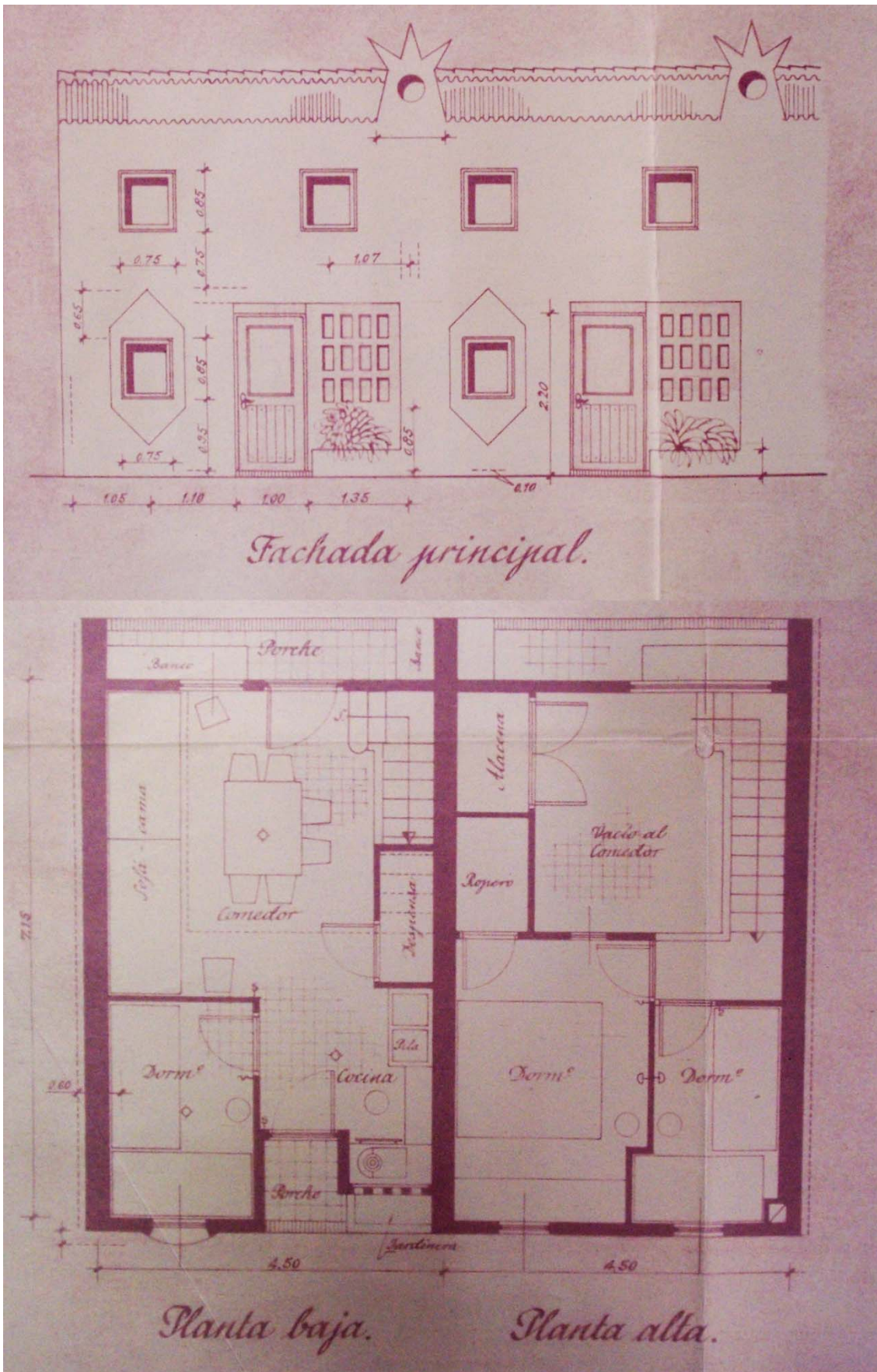
*Los tipos D que ocupan una superficie de 70,00 m<sup>2</sup> son viviendas gemelas que van ubicadas en los extremos de las manzanas con el fin de que éstas tengan fachadas a todas las calles.”<sup>9</sup>*

Tal y como se indica en la memoria de los proyectos, se definen 4 tipos de viviendas de obreros. El tipo A (64 en Guadalimar y 13 en Vegas), el tipo B (58 y 10), el tipo C (38 y 10) y el tipo D (20 y 9), que se encuentra retranqueado con respecto a fachada de la manzana cierra los lados norte y sur pareándose.

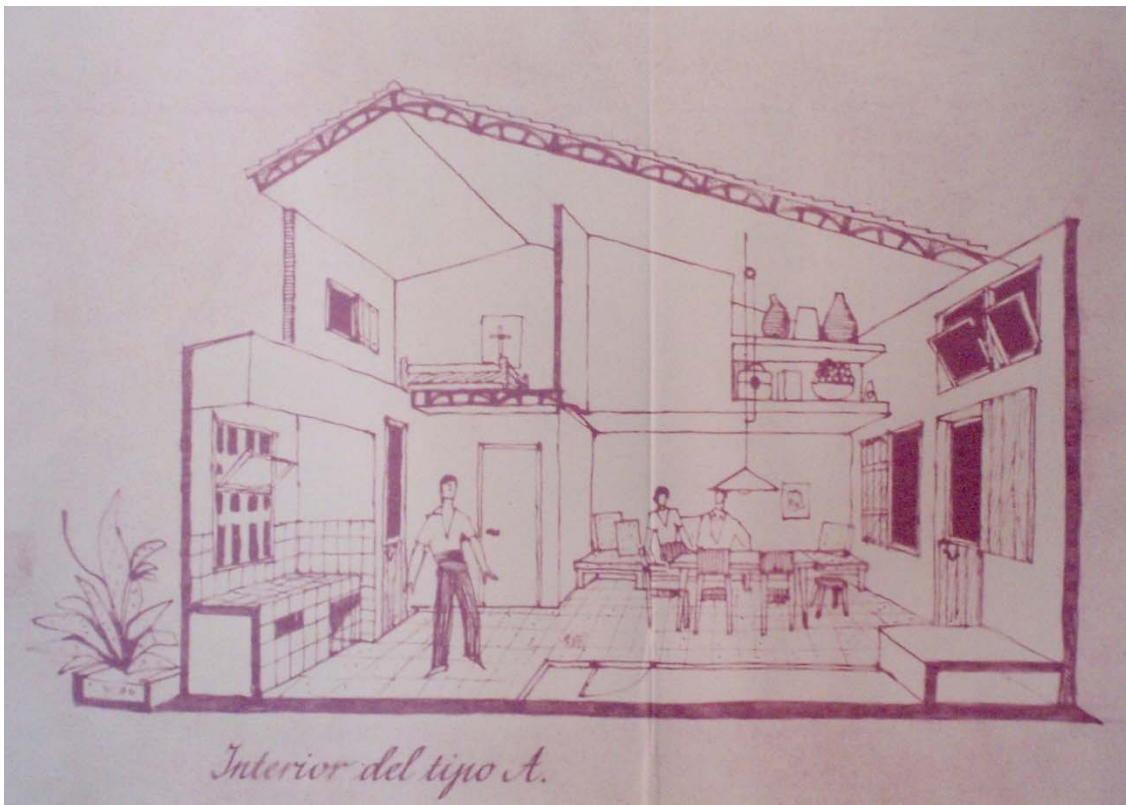
El tipo A tenía los dormitorios hacia la calle y la doble altura del salón hacia el patio de la vivienda. Es de tres dormitorios, uno en planta baja y dos en planta alta.

---

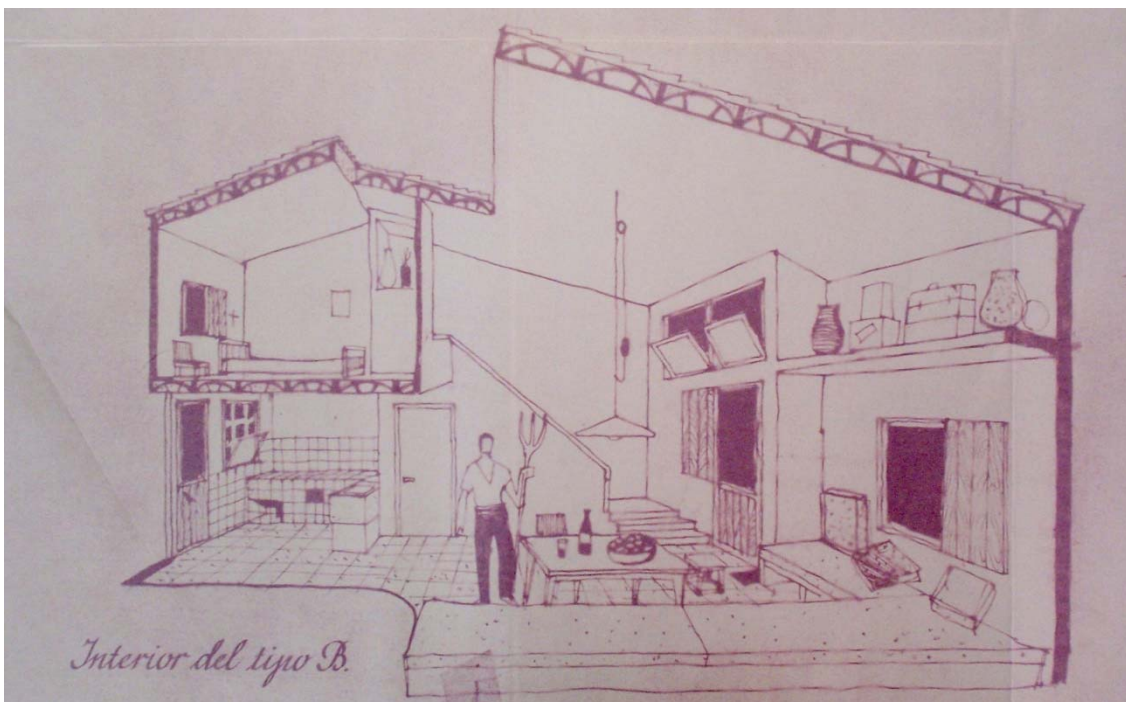
<sup>9</sup> (Corrales Gutiérrez, 1954)



1: PLANTA Y ALZADO TIPO A<sup>10</sup>



2 Perspectiva vivienda tipo A. <sup>11</sup>

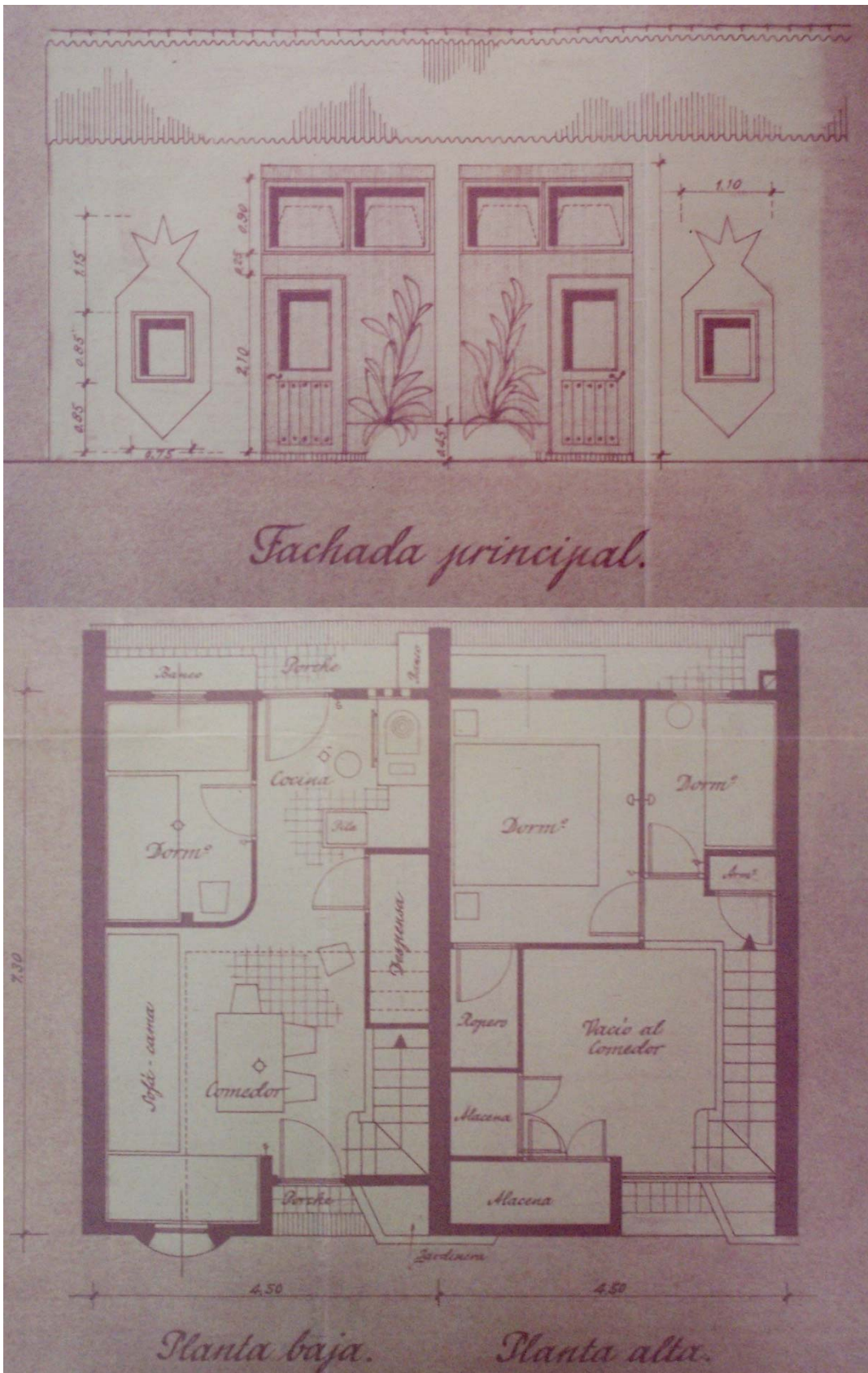


3: PERSPECTIVA VIVIENDA TIPO B. <sup>12</sup>

El tipo B tenía una fachada de menor altura (planta y media) con los dormitorios de primera planta hacia el patio. Es de tres dormitorios, uno en planta baja y dos en planta alta.

<sup>11</sup> (Corrales Gutiérrez, 1954)

<sup>12</sup> (Corrales Gutiérrez, 1954)

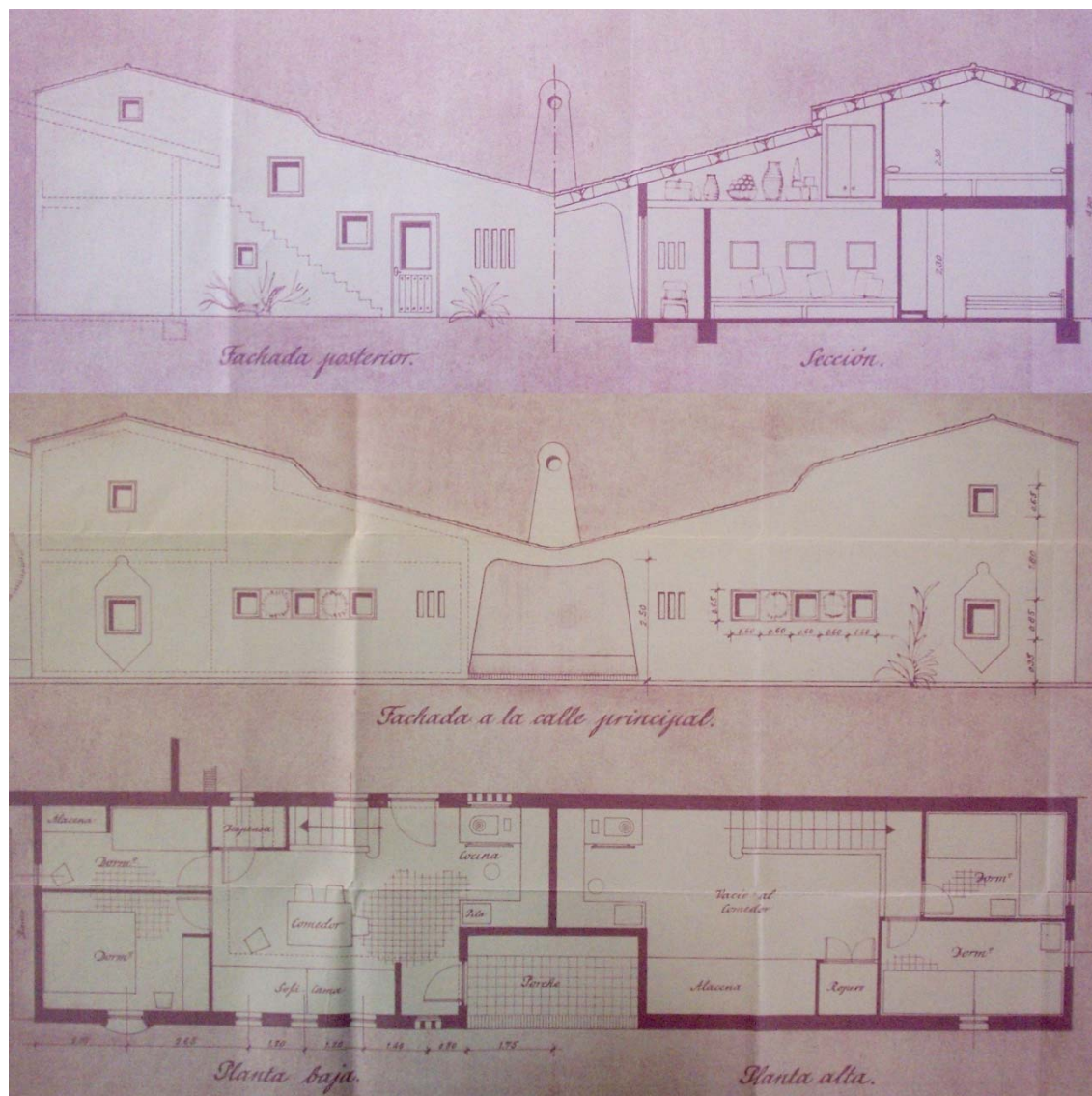


4: PLANTA Y ALZADO TIPO B. <sup>13</sup>

<sup>13</sup> (Corrales Gutiérrez, 1954)

El tipo C, con mayor fachada, tenía un cuerpo de dos alturas y un cuerpo de medio módulo de una altura. Es de cuatro dormitorios, tres en planta baja y uno, de mayor tamaño en planta primera. Siempre se parea dos viviendas de este tipo para mantener el rigor del sistema constructivo y el módulo estructural entre los muros de carga.

El tipo D cierra las manzanas en los lados norte y sur evidenciando el diseño de cubiertas de todo el conjunto que en su mayoría vierten hacia el interior. En este tipo se puede observar como el techo del salón, por donde se entra, va ganando altura hasta alcanzar la segunda planta donde se encuentran los dormitorios. Es de cuatro dormitorios, situándose dos en cada planta.



5: PLANTA, ALZADO Y SECCIÓN TIPO D. <sup>14</sup>

Todas las viviendas tienen el aseo en el patio trasero ya que se trata de unos pueblos de la primera etapa del INC<sup>15</sup>.

Los tipos los define en el proyecto con una sección en perspectiva donde se explica el espacio interior con los salones en doble altura.

En todas las tipologías se trata con especial atención y sutileza el ámbito de entrada a la casa para que aparezca un pequeño espacio cubierto donde, según el proyecto, se coloca una jardinera. En Guadalimar la jardinera se convierte en un lugar para sentarse, un umbral de relación social entre el espacio público y el privado.

Todas las manzanas se conciben de forma unitaria, alternando los tipos y configurando unos patios interiores con orientación norte-sur, para que las viviendas den a este-oeste que según la memoria del proyecto es la mejor orientación en esta zona. Las cubiertas desempeñaban un papel importante y característico, con una volumetría unitaria, con

<sup>14</sup> (Corrales Gutiérrez, 1954)

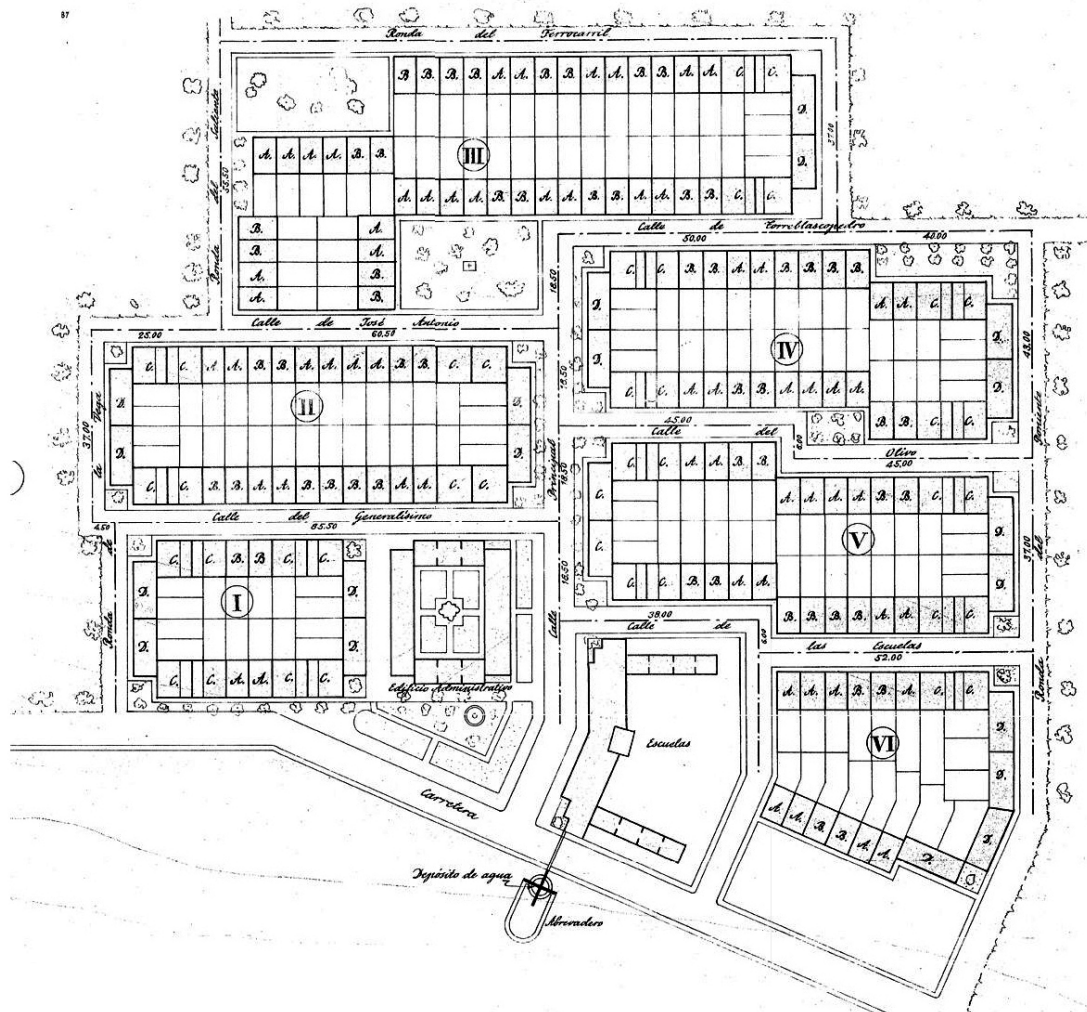
<sup>15</sup> (La vivienda rural en los pueblos de colonización, 2005)

variaciones en la inclinación de paños consecutivos y vertiendo principalmente hacia el interior de la manzana, reforzándose esta idea en las viviendas de los extremos norte y sur de cada manzana.

**La trama urbana, misma solución en ambos pueblos, distinto resultado.**

La posición de las manzanas residenciales siguiendo las directrices del INC define la trama urbana. En ambos núcleos se opta por la definición de una fachada principal del pueblo hacia el camino de acceso.

Siguiendo la catalogación de A. Villanueva Paredes, J. Leal Maldonado, Guadalupe es un Pueblo de colonización de tamaño medio-grande (178 viviendas proyectadas de las que se construyeron 154) para obreros agrícolas que por su relación con el entorno se clasifica como pueblo terminal. Su estructura viaria se simplifica, ya que no se prevé la instalación de dependencias agrícolas, ni por tanto tránsito de carros o animales, en el interior del pueblo. En cuanto a su espacio público y la jerarquización de este, se contempla como del tipo E: con una plaza abierta a la entrada del pueblo donde se visualizan en primera línea sus edificios más representativos.<sup>16</sup>



6: Planta general inicial de Guadalupe.<sup>17</sup> Planta incluida en el proyecto donde se pueden ver las escuelas unitarias, el depósito de agua y el abrevadero en la entrada del pueblo.

El caso de Vegas del Caudillo es un pueblo de colonización de tamaño pequeño (30 viviendas ampliadas en proyecto a 42) para obreros agrícolas que por su relación con el entorno se clasifica como pueblo terminal. El esquema de estructura interna del viario es de tipo mixto. En cuanto a su espacio público y la jerarquización de este, se fija como del tipo B: con una plaza cerrada que no sirve de fondo de ningún eje aunque se define con una fachada con el edificio representativo en primera línea desde el camino de acceso.

<sup>16</sup> (Villanueva Paredes, 1991)

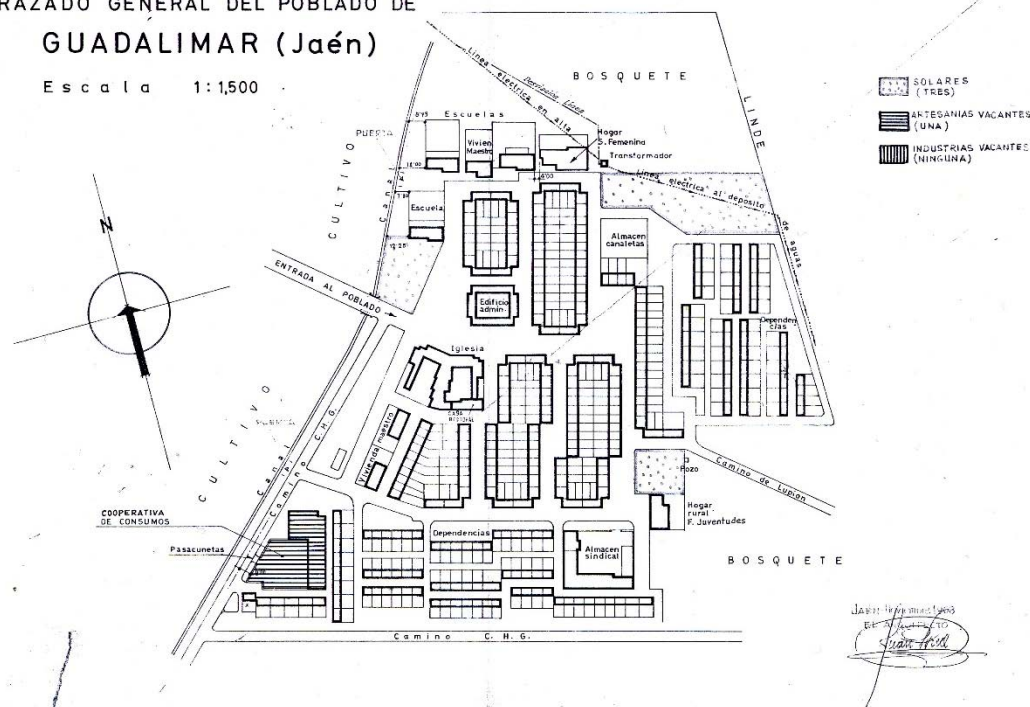
<sup>17</sup> (Calzada Pérez, 2006)





TRAZADO GENERAL DEL POBLADO DE  
**GUADALIMAR (Jaén)**

Escala 1:1,500



8: PLANTA GENERAL DE GUADALIMAR EN EL AÑO 1968.<sup>19</sup> En este plano se puede ver las modificaciones con respecto al plano del proyecto, con la iglesia, las dependencias agrícolas y el resto de edificio de equipamientos públicos construidos alrededor.

**Edificios públicos, hitos vinculando las necesidades religiosas con las del hábitat.**

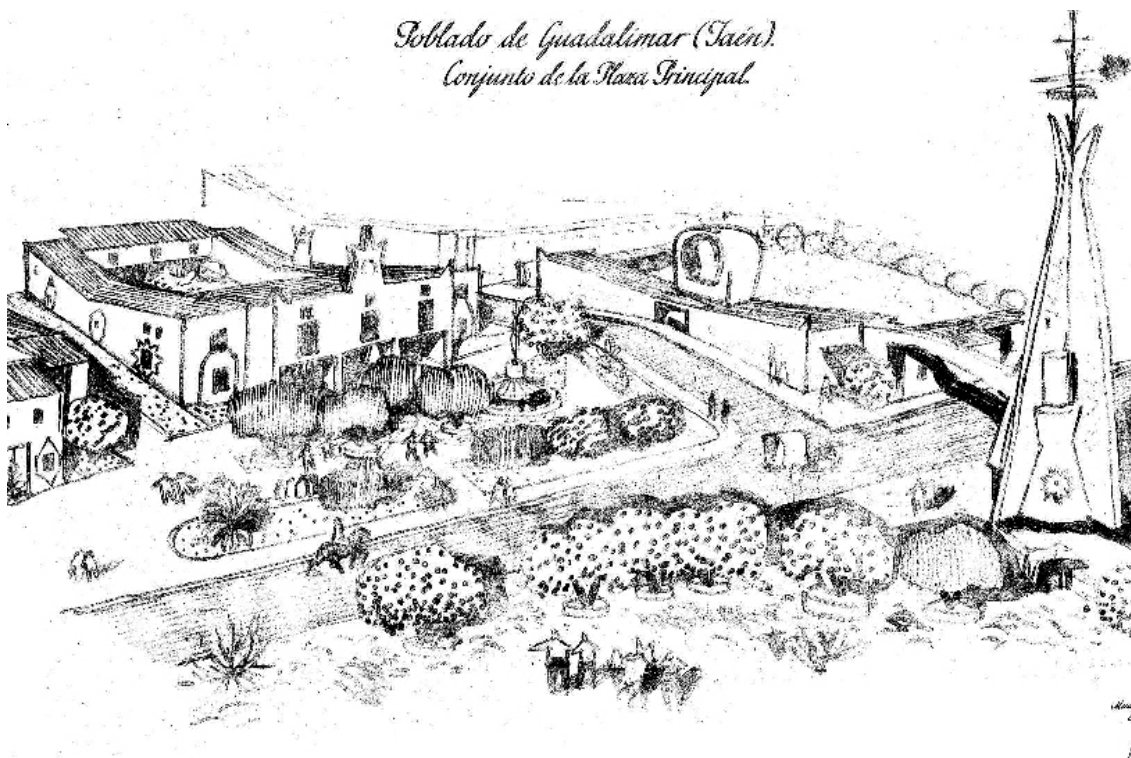
En la plaza abierta a la entrada del pueblo de Guadalimar se sitúan los edificios más representativos, las escuelas unitarias-capilla y el edificio administrativo.

El edificio administrativo tiene una composición similar a la del resto de manzanas configurando sus fachadas norte y sur con el mismo tipo de cubiertas que las manzanas residenciales y vertiendo las aguas hacia el centro. Sin embargo, en las fachadas este y oeste utiliza como recurso un cuerpo elevado sobre soportales que deja que el patio interior se configure como una plaza pública relacionada con la plaza principal de entrada y que permite que este sea un lugar de socialización protegiendo de la sombra y la lluvia a los habitantes. Este concepto lo abordará con mayor radicalidad unos años más tarde en el pueblo de colonización de Llanos del Sotillo en Andújar, donde las calles y los espacios públicos se desarrollan bajo los edificios para proteger a los habitantes del clima de la zona.

El encargo requería la construcción de dos escuelas unitarias “que sirvan como capillas situando el altar con un dispositivo que se oculte cuando convenga y en lugar conveniente para mejor aprovechamiento del espacio disponible de las aulas de las Escuelas”. De esta forma, el altar estaba entre ellas y daba fachada hacia un descampado posterior donde se podrían realizar misas de mayor tamaño al aire libre.

<sup>19</sup> (Ponce Bago, 1968)

*Poblado de Guadaluamar (Jaén).  
Conjunto de la Plaza Principal.*



9: PERSPECTIVA INICIAL DEL PROYECTO DE GUADALIMAR.<sup>20</sup>

Posteriormente, se cambió el encargo para incluir una iglesia completa en este descampado, escalonada en su volumen para introducir luces cenitales y laterales en la nave, y con una gran torre de hormigón con forma de cruz hacia el paisaje de los campos, sobre la sacristía. Del proyecto primigenio se mantiene la posición de las escuelas unitarias en la fachada simétrica. Con esto se transforma la idea original de una torre exenta donde se sitúa el depósito de agua y el abrevadero a la entrada del pueblo.

La Agrupación Vegas del Caudillo tiene una plaza principal cerrada con el único edificio representativo que también sirve para configurar la fachada de acceso al pueblo.

Sobre el edificio de la escuela se indica en la memoria del proyecto:

*“La escuela se compone de una sola aula mixta, para niños y niñas, aula cuyo testero posterior se abre por medio de una corredera de madera y da paso a un pequeño recinto cubierto con una cúpula semiesférica de ladrillo encalada por dentro y por fuera, y en el cual se sitúa un altar y una pila bautismal para llenar las necesidades religiosas de la población.*

*Normalmente al aula se desarrollan los aseos y despachos del maestro entestando esta última ala así como un porche exterior que limita la zona de jardines con un muro-campanario, sostenido por un tronco de cono que aloja el depósito de agua.*

*Al otro lado del muro se dispone un abrevadero.*

*El aula está cerrada al norte y abierta con unos ventanales metálicos a mediodía donde se proyecta un patio de recreo para los niños con su porche correspondiente.*

*Todo este conjunto, adyacente a la carretera de acceso, caracteriza la fachada general del pueblo con sus líneas sencillas y primitivas.”<sup>21</sup>*

La planta, la sección del edificio y la perspectiva de conjunto donde se ve el edificio de la capilla nos muestran un edificio donde la racionalidad de la estructura y la simpleza de las formas puras generan un elemento de una sencillez y originalidad extrema con una puerta corredera que convierte el aula en capilla, configurándose el altar de esta en un cuarto de esfera con luz cenital. Este edificio, de haberse construido, podría haber sido un referente entre los realizados por el INC y algo muy singular en la arquitectura de Corrales.

<sup>20</sup> (Calzada Pérez, 2006)

<sup>21</sup> (Corrales Gutiérrez, 1954)



En ambos proyectos, el hito más representativo del pueblo, la torre de las capillas, se configura a la entrada del mismo como un elemento del paisaje exterior. El hecho de unir las torres de las capillas con los depósitos de agua y los abrevaderos para las bestias hace que se relacione de una forma sutil las esferas de las creencias en cuanto a la religión católica y apostólica del régimen, de las convicciones, propias o impuestas, que conllevan de forma intrínseca unos comportamientos, con las necesidades vitales más primitivas del ser humano, con el agua que da la vida y base al nuevo hábitat de regadío campesino.

### **Imagen: Ingenuidad y primitivismo del carácter campesino en la arquitectura moderna**

Sobre el carácter arquitectónico de la agrupación Vegas del Caudillo, que es similar en Guadalimar, se indica en la memoria del proyecto:

“La composición es consecuencia de la estructura y distribución interior de cada edificio lo que proporciona un cierto carácter actual al que se ha procurado ambientar con ligeros detalles típicos en los recercados de huecos y otros remates tratados de manera ingenua y primitiva como forzosamente corresponde al carácter eminentemente campesino de los futuros vecinos del pueblo”.<sup>23</sup>

En este comentario se puede ver como la prioridad para Corrales es la modulación y la arquitectura eminentemente moderna (“actual”) y como, con un cierto grado de humor y cinismo, adapta la estética del conjunto con los detalles “típicos” buscados por el INC.

Corrales hace un juego con la palabra “primitivo” al relacionarla con “el carácter eminentemente campesino de los futuros vecinos del pueblo” con la “manera ingenua y primitiva” de los remates de la arquitectura. Se produce un juego de relación y enmascaramiento de la arquitectura absolutamente moderna, utilizando formas y volúmenes primitivos (esfera, cono, cilindro, círculo, triángulo, etc.) para adaptarse a la idea folclórica buscada por las directrices del INC.

A todo esto hay que añadir las curvas de los arcos y de los soportales que dan una organicidad al conjunto que oculta la estricta organización modular y estructural de la que se parte, una forma de encontrar la máxima libertad y expresividad formal y proyectual dentro del rigor previo impuesto.

Ya desde la concepción de las viviendas, en las plantas, secciones, alzados y perspectivas interiores se puede comprobar esa mezcla de modernidad y primitivismo buscado incluso en el propio dibujo, los detalles de las ropas de los habitantes (campesinos) o los aperos de labranza (horca) que portan en sus manos, el tipo de carpinterías, los crucifijos, jarrones que se mezclan con mobiliario más moderno (sillas, mesas y lámparas).

La imagen se refuerza con los detalles de los diferentes motivos decorativos (en especial el de tres puntas, que aparece en las chimeneas de los tipos A y C y en las ventanas de los tipos B y D) que contribuían en la formación de esta imagen diversificada y unitaria al mismo tiempo, una simplificación ingenua, o no tanto, de las formas populares que rematan los alzados tanto de los edificios públicos como privados, pudiendo ser una abstracción de esa misma horca que aparece en las manos del campesino de la perspectiva interior de las viviendas.

Estos dos proyectos, y el pueblo de Guadalimar en sí mismo, son un buen ejemplo de cómo llevar a cabo un proyecto hasta las últimas consecuencias de las ordenes y directrices recibidas para su concepción en el encargo, adaptando la arquitectura moderna a la ideología del promotor, llevando el rigor del juego de la arquitectura desde el mínimo detalle hasta la concepción del conjunto en un experimento habitacional, constructivo, representativo y formal total de buena arquitectura al servicio de una idea.

### **Evolución de la ingenuidad y el primitivismo en la sociedad, el estado actual.**

La radicalidad en la concepción arquitectónica e ideológica de estos proyectos, en concreto en el pueblo construido de Guadalimar, no ha tenido una respuesta continuada en el tiempo a la altura de su posición inicial. Esa ingenuidad, entendida como falta de malicia, y el primitivismo, entendido como perteneciente a los orígenes, que se podía desprender de las palabras de José Antonio Corrales, han pasado a tener otras acepciones, como son la ingenuidad, propia de la necesidad, o el primitivismo, propio de una civilización poco desarrollada como la que a ciertos niveles tenemos en nuestra contemporaneidad y que han propiciado que pocos de los elementos aquí descritos se mantengan y que los que sí han conseguido perdurar no se valoren ni se conozcan a penas.

El patrimonio construido ha ido desvirtuándose paulatinamente desde las primeras transformaciones realizadas por el propio INC para adaptar el pueblo a las necesidades de sus habitantes sin contar con J.A. Corrales, con edificaciones y actuaciones descontextualizadas de su origen, con el planeamiento que lo ha legislado desde el año 2001 sin proteger los valores propios de esta obra, con las actuaciones que se han realizado tanto por los habitantes como por la administración local en el periodo de bonanza posterior, dejando al borde de la desaparición los valores expuestos en este artículo.

Siempre nos quedará imaginar Vegas del Caudillo, no construido e intocable, desde Guadalimar.

---

<sup>22</sup> (Corrales Gutiérrez, 1954)

<sup>23</sup> (Corrales Gutiérrez, 1954)

## Bibliografía

**Araque Jiménez, Eduardo. 1983.** *La política de colonización en la provincia de Jaén: análisis de sus resultados.* Madrid : Instituto de Estudios Giennenses, C.S.I.C, Excma. Diputación Provincial de Jaén, 1983. 84-00-5450-4.

—. **2008.** *Pueblos para obreros: la intervención colonizadora en la provincia de Jaén.* [aut. libro] VV.AA. *Pueblos de colonización durante el franquismo: La arquitectura en la modernización del territorio rural.* Sevilla : Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.

**Calzada Pérez, Manuel. 2006.** *Pueblos de colonización I. Guadalquivir y cuenca mediterránea sur.* Córdoba : Fundación Arquitectura Contemporánea, 2006. 84-611-4189-X.

**Chico de Guzmán y García-Nava, José M<sup>a</sup>. 1978.** *El Plan Jaén y las grandes zonas regables.* Jaén : Instituto de Estudios Giennenses, 1978. 84-00-04388-X.

**Corrales Gutiérrez, José Antonio. 1954.** *Memoria del Proyecto de Guadalimar del Caudillo.* Madrid : Archivo Histórico Provincial de Jaén, 1954. Vol. Sección colonización, caja Guadalimar.

—. **1954.** *Proyecto de la Agrupación Vegas del Caudillo.* Madrid : Archivo Histórico Provincial de Jaén, 1954. Vol. Sección Colonización, Caja Vegas del Caudillo.

**Desconocido.** Folleto informativo sobre el Plan Jaén. Jaén : Biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses. 259/10 r.102.

*La vivienda rural en los pueblos de colonización.* **Calzada Pérez, Manuel. 2005.** PH52, Sevilla : Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2005, Vol. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. 1136-1867.

**Monclús Fraga, Francisco Javier y Oyón Bañales, José Luis. 1991.** *Historia y evolución de la colonización agraria en España, volumen I: Políticas y técnicas en la ordenación del espacio rural.* Madrid : MAP-MAPA-MOPU, 1991. 84-7479-634-2 tomo 1.

*Normas del INC para el Plan de Edificación de los pueblos de nueva planta.* **general, Director. 2005.** 52, Sevilla : Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2005, Vol. PH52. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. 1136-1867.

**Ponce Bago, Juan. 1968.** *Plano de control del poblado de colonización de Guadalimar del Caudillo.* Jaén : Archivo Histórico Provincial de Jaén, 1968. Vol. Sección Colonización, Caja Guadalimar.

**Villanueva Paredes, Alfredo y Leal Maldonado, Jesús. 1991.** *Historia y Evolución de la Colonización Agraria en España. Volumen III: La planificación del regadío y los pueblos de colonización.* Madrid : MAPA-MAP-MOPT, 1991. 84-7479-635-8 Tomo III.

## Biografía:

Alberto Javier García Martos (Granada 1977), arquitecto titulado por la ETSA de Granada y Noemí Pinedo Pérez (Vitoria 1978), arquitecta titulada por la ETSA de San Sebastián, han desarrollado trabajos de manera conjunta tanto en la construcción de obra nueva y la rehabilitación de edificios, como en labores de investigación ligadas a la puesta en valor y protección del patrimonio histórico. En 2007 reciben el encargo por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía para la realización de la documentación técnica para catalogación general colectiva de los pueblos de colonización franquista en la provincia de Jaén.

## **DETRÁS DE LA MÁSCARA. EL MERCADO DE PESCADOS DE MARCELO CARQUÉ**

### **Resumen:**

Entre la musealización y el abandono hay muchos caminos intermedios que es preciso analizar. El Mercado de Pescados es una obra de gran interés del arquitecto zaragozano Marcelo Carqué. El objeto de esta comunicación es analizar una excelente muestra de la arquitectura funcionalista y entender sus criterios y estrategias de diseño que, desafortunadamente, han quedado en parte ocultos por las adaptaciones a nuevas necesidades.

Marcelo Carqué Anyesa es uno de los muchos pioneros del Movimiento Moderno que no son bien conocidos. Con una larguísima trayectoria como arquitecto municipal, varias de sus obras sí recibieron en su día el reconocimiento de la ciudad, están catalogadas y están incluidas en los Registros del Docomomo, pero no han sido estudiadas. Una obra de plenitud y de envergadura es el Mercado de Pescados (1957-1960).

Proyectado en los límites de la ciudad, junto a una nueva carretera desde el norte y a la estación de Caminreal, respondía a la lógica funcional del uso al que se iba a destinar, pero con una búsqueda formal hacia una composición de volúmenes rotundos y geométricos de fuerte expresión plástica. Un gran espacio central de planta circular, a doble altura e iluminado cenitalmente, servía para la venta de pescado. Destacaba la cubierta con estructura de cerchas y tirantes en disposición radial, que lo cubría de manera espectacular. En el exterior, siguiendo la misma lógica concéntrica, un muelle en forma de diente de sierra resolvía la circulación y la carga y descarga de camiones. Otros volúmenes antepuestos, también de trazado curvo, albergaban dependencias auxiliares y un gran vestíbulo en el que destacaban la escalera y dos frisos del pintor Javier Ciria.

El hormigón visto resolvía la estructura de la rotonda y su cubierta circense, así como las lamas en la envolvente de la fachada, verticales al este y oeste, y horizontales al sur para optimizar la regulación solar. La fachada principal es de ladrillo visto y piedra pero el conjunto era fundamentalmente diáfano, proyectado con cerramientos de cristal, sustituidos después por pavés y ahora por una piel traslúcida.

En 1986-87 se acometió una reforma para convertirlo en centro cultural, en la que se redistribuyeron los espacios interiores. En 2006 se planteó su renovación integral, que terminó de enmascararlo, y una ampliación con un prisma vertical conectado al cilindro original, con el que trata de dialogar sin conseguirlo.

El Mercado de pescados constituyó una obra pionera desde su proceso proyectual y constructivo. La estrategia llevada a cabo por Carqué condujo a una respuesta de gran valor en términos de experimentación estructural, entendimiento del lugar y respuesta a las necesidades en todas las escalas del diseño. Es una arquitectura clara y directa, sincera en su materialización y precisa en su resolución técnica que, sin embargo, posee atributos tan subjetivos como expresiva o dinámica.

Profundizar en esta obra nos permite redescubrir la vigencia de sus valores, que hoy solo podemos conocer a través del proyecto y documentos de la época, porque el edificio original ha sido enmascarado.

---

Palabras clave: Marcelo Carqué, mercado, Zaragoza, volumetría, renovación

## DETRÁS DE LA MÁSCARA. EL MERCADO DE PESCADOS DE MARCELO CARQUÉ

En el nº 31 de la revista *Arquitectura* se publicaba un obituario sobre la muerte del ingeniero Eduardo Torroja, firmado por *Modesto arquitecto*.<sup>1</sup> La propia revista insertaba los apellidos de este modesto arquitecto que no quería significarse sino por haber sido mentor primero, y colaborador y gran amigo después, del fallecido ingeniero. Se trataba de Modesto López Otero.<sup>2</sup> El homenaje resaltaba la importancia del camino que Eduardo Torroja había abierto a la arquitectura, las nuevas herramientas que había puesto a su disposición y lo que los arquitectos le debían. En la página siguiente aparecía un artículo sobre la realización del Mercado de Pescados en Zaragoza, del arquitecto Marcelo Carqué.<sup>3</sup>

Esta coincidencia no sirve sino para señalar la intensa labor experimental y de compromiso con la arquitectura de vanguardia que este arquitecto, desde el Ayuntamiento de Zaragoza, estaba llevando a cabo. Alejado del centro de los debates arquitectónicos del momento, pero atento a ellos, ya en su madurez y después de haber protagonizado otros episodios de vanguardia en edificios educativos, Marcelo Carqué lleva a cabo este interesantísimo edificio que está en plena sintonía con los cambios y la revisión de los paradigmas del Movimiento Moderno que se estaban iniciando en esos años.



(Fig. 1) Estructura de la cubierta del espacio central. *Arquitectura* nº 31, COAM, 1960

El arquitecto municipal Marcelo Carqué Aniesa proyectaba en 1957 el nuevo Mercado de Pescados que iba a sustituir al antiguo de la Plaza de Santo Domingo. Se había elegido un emplazamiento adecuado a su uso y a sus perspectivas de futuro en la ruta de transportes por carretera desde el norte y junto a la estación de trenes de Caminreal porque, aunque el transporte de pescado se hacía casi exclusivamente por carretera, se contaba con la propiedad de los terrenos que unían el edificio proyectado con el ferrocarril, pudiéndose establecer en el futuro un apartadero. El arquitecto explicaba en el artículo de la

<sup>1</sup> MODESTO LÓPEZ OTERO, "Eduardo Torroja y los arquitectos", *Arquitectura* nº 31, COAM, 1960, pp. 37-40.

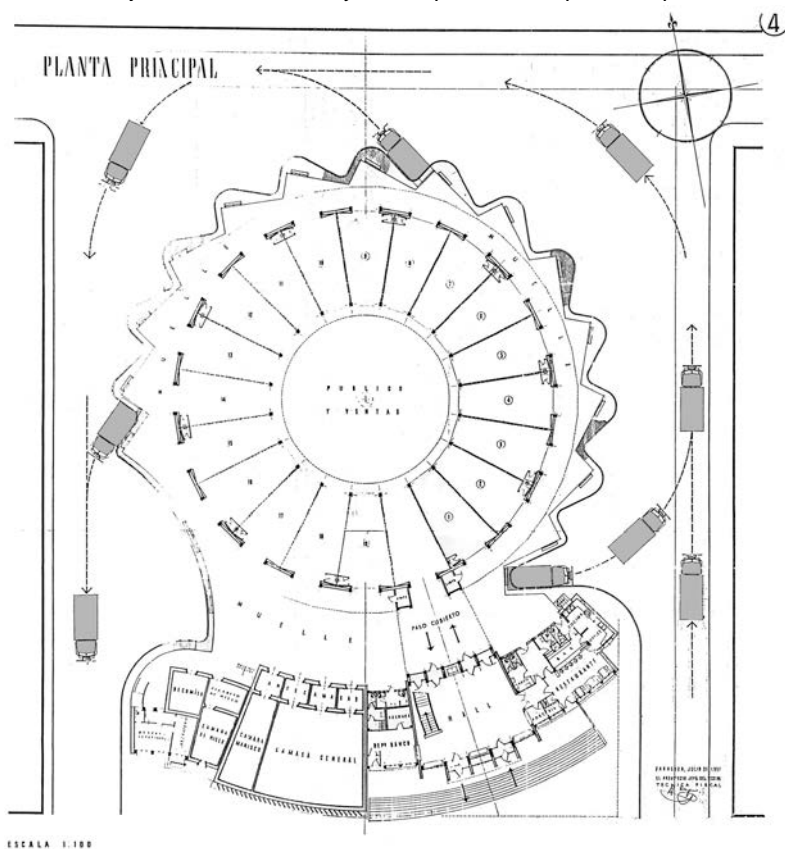
<sup>2</sup> Modesto López Otero (1885, 1962), catedrático de Proyectos arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, de la que fue director desde 1923 hasta 1955. En 1926 ingresó en la Academia de Bellas Artes y en 1932 en la de la Historia. En 1923 le fue encomendado el proyecto y la realización de las obras de la Ciudad Universitaria de Madrid. Al instaurarse la Segunda República fue relevado de la dirección técnica pero tras la Guerra Civil, junto a Pedro Muguruza, volvió a hacerse cargo de las obras. Autor también de edificios como los Hoteles Gran Vía y Nacional de Madrid, el Hotel Cristina de Sevilla y el Gran Hotel de Salamanca, el Edificio de La Unión y el Fénix Español y los Almacenes Rodríguez en Madrid, y el Colegio Español en la Ciudad Universitaria de París.

<sup>3</sup> Marcelo Carqué Aniesa (Zaragoza, 1902 - Zaragoza, 1967). Estudió Arquitectura en Barcelona y Madrid, donde obtuvo el título en 1927. Arquitecto municipal de Zaragoza desde 1930, excepto los años de la Guerra Civil, en que fue destituido por su adscripción a la República. Posteriormente fue restituido en su cargo. Autor del Mercado de Pescados en la Plaza de Santo Domingo (terminado en 1928), del embellecimiento de la orilla derecha del Ebro (terminado en 1930); de edificios escolares como el grupo escolar Palafox, (proyectado en 1930) y el grupo escolar Cervantes (inaugurado en 1933); de edificios de viviendas como los situados en Espoz y Mina 6 (proyectado en 1938), Zumalacárregui 4 y Conde de Aranda 122 (proyectados en 1944), Conde de Aranda 124 a 130 (proyectados entre 1945 y 1947); proyectó el Mercado de Pescados de Av. Navarra (en 1958 comenzaron las obras) y la denominada "Ampliación Costa" (1958) del Cementerio de Torrero, entre otras obras.



revista los cálculos realizados en base a los datos de consumo de pescado y al crecimiento de población de los últimos 30 años que servían de base a la previsión de futuro para dimensionar el edificio de cara al aumento de sus necesidades en los próximos 30 años. Del análisis meramente cuantitativo, pasaba a describir la estructura de hormigón armado del edificio, señalando especialmente la de las cubiertas, que "se han resuelto con armaduras de hormigón armado, con luces de 20 m en la nave central destinada al público comprador y dispuestas en forma del varillaje de una sombrilla".<sup>4</sup> Esa imagen, suficientemente expresiva y sugerente por sí misma, no termina de reflejar todo lo que ese proyecto consigue.

El edificio está formado por varios volúmenes rotundos, articulados entre sí y dispuestos sobre una plataforma. Su funcionamiento era muy claro. El mercado consta de tres plantas, sótano, principal y alta. La entrada se realiza a través de un gran vestíbulo desde el que accedía al bar, a la oficina bancaria y, por el centro, a la lonja propiamente dicha. En ella, 19 puestos de exhibición de productos y venta de los mayoristas que iban a operar en la ciudad se disponían radialmente en torno al espacio circular destinado al público. Así se conseguía que no hubiera diferencias ni preferencias en cuanto a la visibilidad o al acceso de ninguno de ellos. La actividad del mercado se desarrollaba prácticamente en su totalidad en la planta del acceso, elevada sobre una plataforma que se levantaba sobre la calle de nueva apertura y se recortaba en forma de diente de sierra, configurando los muelles de carga y descarga. El vestíbulo y el recinto central destinado al público eran espacios a doble altura con una excelente iluminación natural. Los dos espacios participaban de una misma geometría circular y su unión se realizaba en planta de acceso mediante un simple paso cubierto, al aire libre, y en el nivel superior, tras ascender con una escalera, auténtica protagonista del vestíbulo, mediante un pasillo acristalado y las oficinas de administración. En la planta superior de la rotonda estaban la sala de juntas y los despachos de esos mayoristas, comunicados mediante un pasillo que los circundaba exteriormente y un corredor abierto al espacio central por el interior, con mamparas de cristal a uno y otro lado. El semisótano situado bajo la plataforma tenía accesos independientes desde el exterior y estaba destinado a almacén de los distintos puestos de venta. De ese modo, cada puesto de venta contaba con acceso y muelle de descarga propios, con su almacén de embalaje en el semisótano y un despacho en la planta superior.

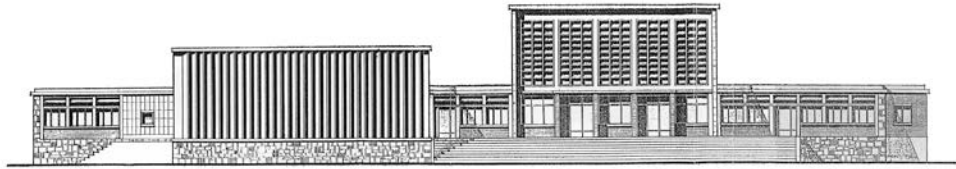


(Fig. 2) Planta principal del mercado. Plano del Proyecto de Marcelo Carqué. Archivo Municipal de Zaragoza. Caja

<sup>4</sup> CARQUÉ ANIESA, MARCELO, "Mercado en Zaragoza", *Arquitectura* nº 31, COAA, 1960, pp. 41-42.

## ALZADO PRINCIPAL

6

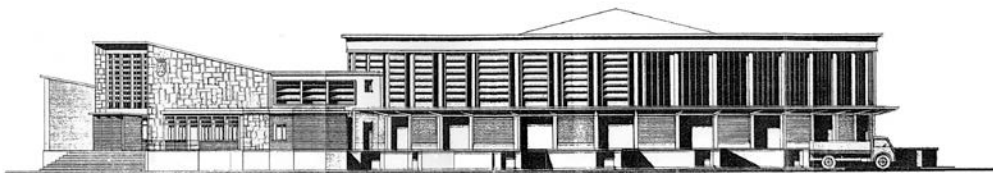


ZARA GÓZA, JULIO DE 1957  
EL ARQUITECTO JEFE DEL SERVICIO  
TÉCNICA FISCAL

ESCALA 1:100

## ALZADO LATERAL

7

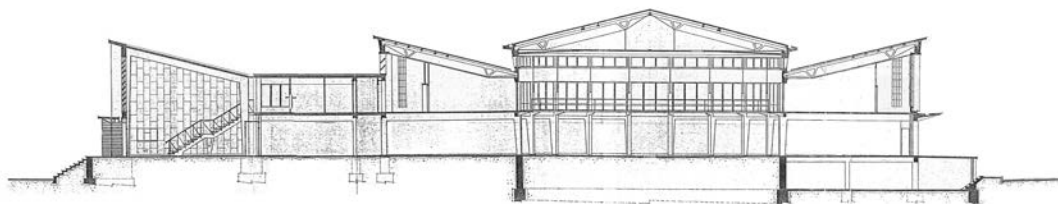


ZARA GÓZA, JULIO DE 1957  
EL ARQUITECTO JEFE DEL SERVICIO  
TÉCNICA FISCAL

ESCALA 1:100

## SECCION LONGITUDINAL

8



ZARA GÓZA, JULIO DE 1957  
EL ARQUITECTO JEFE DEL SERVICIO  
TÉCNICA FISCAL

(Fig. 3) Alzados y sección longitudinal. Planos del Proyecto del Mercado de Pescados de Marcelo Carqué. Archivo Municipal de Zaragoza. Caja C-2873

Las fachadas estaban protegidas por lamas o "rompesoles" colocados en distintas posiciones según el ángulo de incidencia del sol. Eran de hormigón, con la salvedad de las muy tupidas de ladrillo cara vista para la zona de las cámaras.



(Fig. 4) El edificio, poco antes de su inauguración. Archivo del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Zaragoza.

Si seguimos el criterio generacional para tratar la arquitectura del siglo XX, ampliamente aceptado y utilizado por críticos como Sigfried Giedion, Reyner Banham o Kenneth Frampton, podemos establecer que Marcelo Carqué pertenece a la *"segunda generación"*, la que estaría formada por arquitectos nacidos hacia 1900 y que comienzan a desarrollar su obra en torno a los años treinta. Formarían parte de esta generación arquitectos como Alvar Aalto, Giuseppe Terragni o Oscar Niemeyer y los estrictamente coetáneos Lucio Costa, Marcel Breuer, Arne Jacobsen o Josep Luis Sert, nacidos justo el mismo año que Marcelo Carqué, en 1902.

Su actividad, vinculada siempre a la Dirección Municipal de Arquitectura en Zaragoza, se caracteriza por evolucionar siguiendo muy de cerca el espíritu de su tiempo. Sus primeros trabajos eran de carácter historicista, como el edificio del primer mercado de pescados situado en la Plaza de Santo Domingo, aunque destacaban ya por la búsqueda de una nueva lógica estructural y de la amplitud espacial, cualidades que han posibilitado que, tras su rehabilitación, se haya convertido en el Teatro del Mercado. Pero pronto comienza a participar en diversas actividades del grupo G.A.T.P.A.C. y comienza a investigar, entre otros temas, sobre los nuevos modelos de edificios educativos.<sup>5</sup>

La actividad e influencia de algunos de los arquitectos de esta segunda generación, como por ejemplo Louis Kahn, se produjo en los años cincuenta y primeros sesenta, en la eclosión de la arquitectura de la *"tercera generación"*. Carqué, que había estado intensamente activo durante toda su carrera profesional, da un nuevo giro y vuelve a sintonizar con esas tendencias que se respiraban en Europa y se intuían en España, en la obra del Mercado de Pescados que vamos a analizar.

Las características formales del tipo de arquitectura que se empieza a desarrollar en los años cincuenta, según el análisis que lleva a cabo Josep María Montaner, varían notablemente respecto a los patrones de la arquitectura de entreguerras. La capilla de Ronchap de Le Corbusier, la ópera de Sidney de Jörn Utzon o las obras expresionistas de Eero Saarinen serían posiblemente los más llamativos manifiestos de esa evolución formal: *"del modelo maquinista se va pasando hacia un modelo abierto en el que el contexto, la naturaleza, lo vernáculo, la expresividad de formas orgánicas y escultóricas, la textura de los materiales,*

<sup>5</sup> MARCO FRAILE, RICARDO Y RÁBANOS FACI, CARMEN. *G.A.T.E.P.A.C., 1930-1940. Arquitectura racionalista*, Comisión de Cultura, C.O.A.A.R., Tipo-Línea, 1979.

*las formas tradicionales y otros factores pasan a predominar.*<sup>6</sup> Carqué conecta con algunas de estas líneas de cambio, como vamos a ver.

Los proyectos comienzan a pensarse y realizarse sobre plataformas, buscando una cierta monumentalidad. La arquitectura ya no se dispone según la lógica de volúmenes autónomos y repetitivos sino como volúmenes singulares relacionados entre sí sobre un zócalo urbano, con un planteamiento escultórico. El gran zócalo del muelle de carga actúa a modo de plataforma sobre la que se alza el volumen de la rotonda y los volúmenes menores que se articulan con ella.

El tratamiento del edificio era novedoso. No se trataba del paradigmático edificio autónomo de la arquitectura racionalista sino que se había fragmentado formalmente, intentando evitar la monotonía y la repetición en la fachada y buscando un tratamiento más expresivo en la cubierta. Las fachadas de cada una de las piezas que componía el conjunto ya no eran estrictamente lisas, homogéneas y funcionales sino que las trataba de manera individualizada, mostrando más la diversidad formal que la repetición modular. Carqué había captado que la arquitectura de esos años cincuenta se estaba transformando, diferenciándose de la más racionalista, a grandes trazos, por el paso de formas compactas, prismáticas y cerradas a formas abiertas, articuladas y diseminadas.

El recurso a formas globales de carácter escultórico es una buena muestra de este proceso de cambio formal en el tratamiento de los edificios. La rotonda es la protagonista de la composición, pero el contraste con los dientes de sierra del muelle, el protagonismo individualizado de cada uno de los volúmenes antepuestos y el modo en que el conjunto se articula, tiene una clara vocación escultórica. Y es en el tratamiento libre de la cubierta, desarrollando al máximo las posibilidades expresivas de una cubrición a base de estructuras de hormigón armado, donde esta revisión formal se expresa más ampliamente, mostrando la superación de la discusión en torno a la cubierta plana.

La revisión formal se dirigía en dos direcciones: como ya he señalado, en la búsqueda de nuevas formas expresivas, insistiendo en el valor escultórico de las formas arquitectónicas, enfatizando la envolvente del edificio y, en especial, las cubiertas. Gran parte de esta arquitectura parte de una nueva premisa: el ángulo recto limita las posibilidades creadoras del arquitecto. Carqué lo explica de un modo más ingenuo y funcional, pero con la misma intención cuando dice *"Se ha dado en planta a la fachada, una alineación con doble curvatura, que favorece el acceso y salida de carruajes por adaptarse mejor que la línea recta a las líneas que habrán de seguir los vehículos en su marcha circular alrededor del mercado"*.<sup>7</sup>

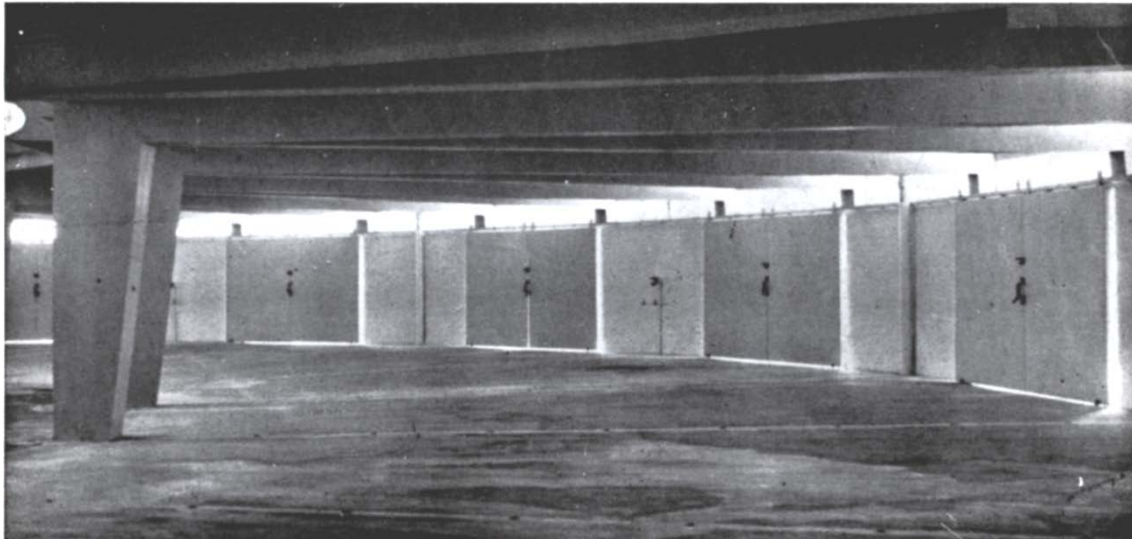
En segundo lugar, se produce una crisis del paradigma de la máquina, con una tendencia hacia la recuperación de la arquitectura popular y anónima, de la arquitectura vernácula. El uso de los materiales autóctonos: piedra de La Puebla, en sus acabados habituales, ladrillo macizo con las llagas a hueso y los tendeles profundamente marcados, indica apego de la obra de Carqué a la arquitectura y la construcción de su medio habitual.

También se produce un cambio cualitativo en la concepción del espacio interior, tendiendo hacia una visión definida por la recurrencia a las formas arquetípicas, a la textura de los materiales y a la luz natural. La sugerente imagen de la luz filtrándose a través de los portones de los puestos de venta, dejando la estructura como único protagonista del espacio, habla de esa sensibilidad hacia el cambio.

---

<sup>6</sup> MONTANER, JOSÉ MARÍA. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Editorial Gustavo Gili S.L., Barcelona, 1993 (2ª ed. revisada, 2009), pp. 36-37.

<sup>7</sup> MARCELO CARQUÉ ANIESA, *Memoria del Proyecto del Mercado de Pescado*, 1957, p.3. Archivo Municipal de Zaragoza, Caja C-2873.



(Fig. 5) Arquitectura nº 31, COAM, 1960

Otra de esas tendencias que se iban fraguando al margen de la ortodoxia del Movimiento Moderno es la continuidad de la arquitectura expresionista, sintetizada en la obra de Hans Scharoun, en especial en la Sala Filarmónica de Berlín y las torres residenciales Romeo y Julieta en Stuttgart. El organicismo expresionista de paramentos y cubiertas son expresión de energía, tensión y vitalidad que Carqué intenta trasladar a su proyecto. La juxtaposición de las curvas cóncavas y convexas de los distintos volúmenes crean esa tensión expresiva que hace referencia al dinamismo de la actividad del mercado y del público que allí acude.

Como también se hace eco de un cierto expresionismo estructural: una búsqueda de nuevas formas a partir de nuevas técnicas y materiales en la que predominan los objetivos experimentales y expresivos, pero afrontando esta poética desde la modestia de medios materiales. Cuando Carqué describe la construcción del edificio plantea que *"se habrá de procurar que la propia estructura aparezca vista"*.<sup>8</sup>

En Europa destacaban los trabajos de Pier Luigi Nervi, como antes habían destacado en España los de Eduardo Torroja. Pero son esas obras de Nervi, como los palacios de exposiciones de Turín o el Palacete del Deporte en Roma, en las que mejor se expresan los criterios compositivos de la arquitectura clásica basada en la regularidad, simetría, repetición, solidez y horizontalidad, las que podrían haber servido de referencia para la gran sala circular del mercado. Utilizando únicamente las humildes "armaduras MARSÁ", esas cerchas de hormigón atirantadas que se utilizaban en multitud de construcciones agrícolas e industriales, Carqué es capaz de crear una espectacular estructura que se autoequilibra mediante unos tirantes adicionales, creando una cubierta con un gran óculo, a modo de moderno Panteón, como Nervi hacía en el Palacete del Deporte en Roma, tan sólo un año antes. Pero en el caso de Zaragoza, hasta con el pronaos de entrada al gran espacio central.

En el apartado de la Memoria de su Proyecto titulado *Decoración y estilo*, Marcelo Carqué describe el edificio con una lógica funcionalista. *"Concebida la obra en sentido estrictamente funcional, no ostenta por tanto estilo alguno tradicional, acusando cada elemento su específica función y por tanto la razón de su existencia."* Y continúa con especial énfasis *"De ahí surge naturalmente el carácter de la construcción que manifiesta claramente su destino."*<sup>9</sup>

La justificación de la necesidad de llevar a cabo el nuevo edificio se basaba, como no puede ser de otra manera, en la cuantificación del crecimiento que había tenido la población de la ciudad y el aún mayor crecimiento del consumo de pescado y, en base a esos cálculos, la proyección a futuro para los siguientes 30 años. Pero, una vez analizadas las necesidades de espacio y los servicios necesarios para llevar a cabo las actividades que se debían realizar, procede a describir las características del proyecto diciendo que *"es en la simple inspección de los planos, donde se encuentra la interdependencia y relación de las*

---

<sup>8</sup> Ibidem

<sup>9</sup> Ibidem, p.5

*disposiciones proyectadas.*<sup>10</sup> Y, efectivamente, es cierto. La claridad de la concepción del edificio se refleja perfectamente en los planos de planta y sección. La resolución del edificio, sin embargo, es el resultado de una búsqueda formal que se acusa claramente en la comparativa con el primer proyecto que preparó en 1953, bastante desarrollado, con memoria, planos y presupuesto. En este primer proyecto se mezclaba un interés por las delgadas marquesinas que en Madrid construía Eduardo Torroja con un estilo aún historicista.

En 1972 se inauguraba en Zaragoza un gran Mercado Central para toda la ciudad, Mercazaragoza, al que paulatinamente se irían trasladando primero el mercado central de frutas y hortalizas, luego el matadero y en 1984 el mercado de pescados. Sin haber llegado a cumplir el plazo de los 30 años para el que había sido previsto el edificio, se abandonan sus instalaciones. Un año antes del traslado, ya se había encargado un proyecto a los arquitectos Carlos Miret y Mariano Longás para que el edificio se pudiera reconvertir en una Casa de Juventud para el ya muy céntrico barrio de Delicias, en el que se encuentra el mercado. Además, parte del centro debía ser destinado a equipamiento educativo con un funcionamiento y un horario independientes.

Los arquitectos son conscientes de que un cambio de uso tan alejado de la función original del edificio va a suponer importantes transformaciones, tanto en la imagen del edificio como en la reordenación espacial. Pero saben que deben partir "*desde una realidad física del edificio existente*".<sup>11</sup> Identifican claramente que la estructura, que se exhibe abiertamente, tanto al exterior como al interior y en la formación de la cubierta, era lo que confería carácter propio al edificio.

En el Proyecto se hablaba de reforma, no de rehabilitación y menos aún de restauración. El edificio no contaba con ningún grado de protección patrimonial. Los arquitectos señalan en la Memoria de su proyecto varios indicios de que el edificio sufría deterioros, lógicos dado el intenso y agresivo uso al que había estado sometido. Al describir las características constructivas del edificio, manifiestan que "*El edificio circular con estructura de hormigón armado vista, se encuentra deteriorado en las bases de los pilares por rozamiento contra sus pilares de los vehículos*".<sup>12</sup> También detectan daños en una parte del sótano que tiene forjado de losa de hormigón armado "*y se encuentra en deficiente estado, agravado por la constante humedad propia del uso del edificio*".<sup>13</sup> En la reforma se modificaron los accesos, anulando la entrada al semisótano desde el exterior e introduciendo una nueva escalera posterior para posibilitar la utilización independiente de la zona destinada a uso educativo; se amplió la plataforma sobre la que se levantaba el edificio, suplementando los espacios vacíos que formaban sus dientes de sierra para dar cabida a un mercadillo en el perímetro de la rotonda; como no podía ser de otra manera, se modificó la organización de la planta, pero manteniendo el eje vestíbulo-zona común-rotonda central; se cambiaron los acristalamientos por pavés, algunos revestimientos interiores, etc., pero se mantuvo vista la estructura con la misma sinceridad que en el edificio original. En la Memoria explican que "*Dada la diversidad de funciones a desempeñar en el edificio y que la estructura del edificio es de unas características singulares, /.../ Los cerramientos exteriores se realizarán exentos de la estructura exterior del edificio, que quedará vista*".<sup>14</sup> El mismo criterio seguirán en el interior y, en especial, en la zona central de doble altura que destinaban ahora a sala de teatro y proyecciones, con un cerramiento de bloque de hormigón con acabado vitrificado que dejaba los pilares de la planta exentos, formando un corredor a modo de palco alrededor de la sala.

Otro ejemplo es el especial cuidado que prestan en mantener vista la estructura al aislar la cubierta, cuando indican "*Siendo la estructura de la cubierta vista al interior, se realizará especial aislamiento entre cerchas a base de paneles tipo porexpan o vitrofil con acabado acústico*".<sup>15</sup>

Cerraron el paso entre el vestíbulo y la rotonda y lo ampliaron con parte del muelle para incorporar un salón de actos en el recinto de las cámaras. Pero con el espíritu de mantener la máxima coherencia en la

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 2

<sup>11</sup> MIRET BERNAL, CARLOS Y LONGÁS PELLICENA, MARIANO, Memoria del proyecto *Reforma del mercado de pescado*, 1.983, p. 6. Archivo Municipal de Zaragoza, caja C-1226.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 4

<sup>13</sup> Ibidem, p. 4

<sup>14</sup> Ibidem, p. 10

<sup>15</sup> Ibidem, p. 11

estructura y la composición del proyecto original, incluso eliminaron las oficinas de administración que estrangulaban la conexión del vestíbulo con la rotonda en la planta superior, suprimiendo dichas dependencias para conseguir mayor claridad en el enlace.

Con la reforma, también se llevaba a cabo una actualización a la norma en vigor. Se introducía aislamiento en los nuevos cerramientos y aprovecharon la necesaria sustitución de la losa del forjado del sótano en mal estado por un nuevo forjado que cerraba la entrada existente, para formar una rampa de acceso para minusválidos. Era necesario renovar todas las instalaciones existentes, introducir calefacción e instalaciones especiales de audio y video para poder dar respuesta a los nuevos usos previstos por lo que, en ese aspecto, la adecuación a la normativa vigente estaba garantizada.



(Fig. 6) La rotonda central convertida en sala de conciertos y teatro. Archivo del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Zaragoza.

El éxito del Centro de Juventud y el crecimiento del barrio son las causas de que, casi desde su creación, no hayan dejado de aumentar sus actividades y, con ellas, las necesidades del edificio. Se había realizado alguna reforma parcial pero era necesario abordar una reforma integral que resolviera su situación de obsolescencia respecto a la normativa actual y le dotase de más espacio para acoger todas las actividades que se estaban desarrollando. En 2006, Sebastián Cerrejón redacta un proyecto de *Adecuación integral y ampliación del Centro Cívico Delicias*, nombre que ahora recibe el Mercado de Pescados.

El planteamiento contemplaba la puesta en valor de los elementos arquitectónicos más significativos del edificio del Antiguo Mercado de Pescados. En el análisis de las carencias del edificio se señalaba que la plataforma sobre la que se levanta el edificio no tenía relación ni con el espacio circundante ni con el interior y se había convertido en un espacio residual y sin una clara utilidad. El cerramiento de piezas de vidrio existente tampoco ayudaba a lograr la deseada continuidad entre espacio interior y exterior, ni funcionaba correctamente desde un punto de vista de adecuación térmica del edificio. También mencionaban la afección al espacio más significativo, la gran rotonda central, causada por el cierre del lucernario y las ventanas superiores, que anulaban la iluminación natural de la sala. Por último, estaba

claro que la ampliación del edificio, así como la adecuación de las instalaciones a la normativa vigente, iba a suponer la reforma de la práctica totalidad de los espacios.

La actuación ha recuperado la iluminación perimetral del espectacular espacio central del antiguo edificio, recobrando el significado de cubierta ligera de la estructura original, enfatizado por la entrada de luz, así como su configuración urbana preexistente, liberando los muelles de carga y descarga al exterior. Inspirándose en la idea del proyecto original de utilizar en las fachadas celosías horizontales y verticales, en función de la orientación, pero *“con una nueva lectura contemporánea”*,<sup>16</sup> el Proyecto de Santiago Cerrejón plantea una reinterpretación actualizada de ese sistema de control solar para las fachadas de la propuesta. La nueva envolvente de la rotonda pretende garantizar una buena relación interior-exterior y una correcta iluminación y ventilación de los espacios interiores, pero también se aprovecha para que contenga las instalaciones de climatización de los espacios de la primera planta y de los de planta baja, donde las vigas de cuelgue existentes impiden realizar la instalación por el techo. En consecuencia, el proyecto define un cerramiento que contiene las lamas de protección solar y las ventanas, y que reduce la superficie acristalada.

En cuanto a las cubiertas inclinadas del edificio, se desmontan y se sustituye el acabado de tejas *“tipo Solitex”* por un sistema continuo engatillado de cubierta ventilada de zinc, para todas las cubiertas inclinadas. Hubiera sido imposible conseguir el material original para efectuar las necesarias reparaciones y, en todo caso, el cambio de solución constructiva conserva la forma de las cubiertas originales y facilita la resolución de los encuentros con las nuevas.

Para la ampliación se ha construido una torre que resuelve la ubicación de los espacios demandados. Esa torre se incrusta en el espacio que ocupaba el pequeño edificio con alineación en contracurva, al que Carqué se había referido en su Memoria. La demolición de ese edificio y la colmatación de los espacios intersticiales que servían para mantener la independencia de los distintos volúmenes que conformaban el conjunto del proyecto de Carqué ha permitido generar las comunicaciones necesarias para el funcionamiento de todas las actividades que se desarrollan en el Centro, *“entendiendo que las limitaciones existentes de espacio y el aprovechamiento máximo de la superficie disponible condicionan la solución propuesta no dejando excesivo margen para proponer otras alternativas a la ampliación que se plantea.”*<sup>17</sup>.

La resolución formal y constructiva de las intenciones planteadas en el Proyecto no son satisfactorias, a mi entender. Buscando una unidad formal, material y compositiva para el conjunto, la estrategia desarrollada en el proyecto se basa en envolver el edificio histórico con nuevas pieles de materiales contemporáneos, que no hace sino enmascararlo. Lo que el arquitecto llama *“envolvente ligera”*<sup>18</sup> incluye el revestimiento exterior tanto del muelle como de la estructura original con planchas de acero corten que enmascaran la lógica estructural que presidía la disposición de elementos en la rotonda. Las lamas de aluminio buscan mejorar el comportamiento climático del edificio y lo consiguen, pero ocultan la imposta y el remate del edificio, unificándolos con las ventanas sin solución de continuidad, creando una máscara tras la cual es difícil vislumbrar el edificio original catalogado. Los materiales utilizados ni siquiera tienen un correlato con los nuevos materiales empleados en la torre porque, paradójicamente, en el nuevo edificio sí se deja el hormigón visto, se utilizan parasoles de hormigón armado y la honestidad constructiva es manifiesta en la composición de su fachada.

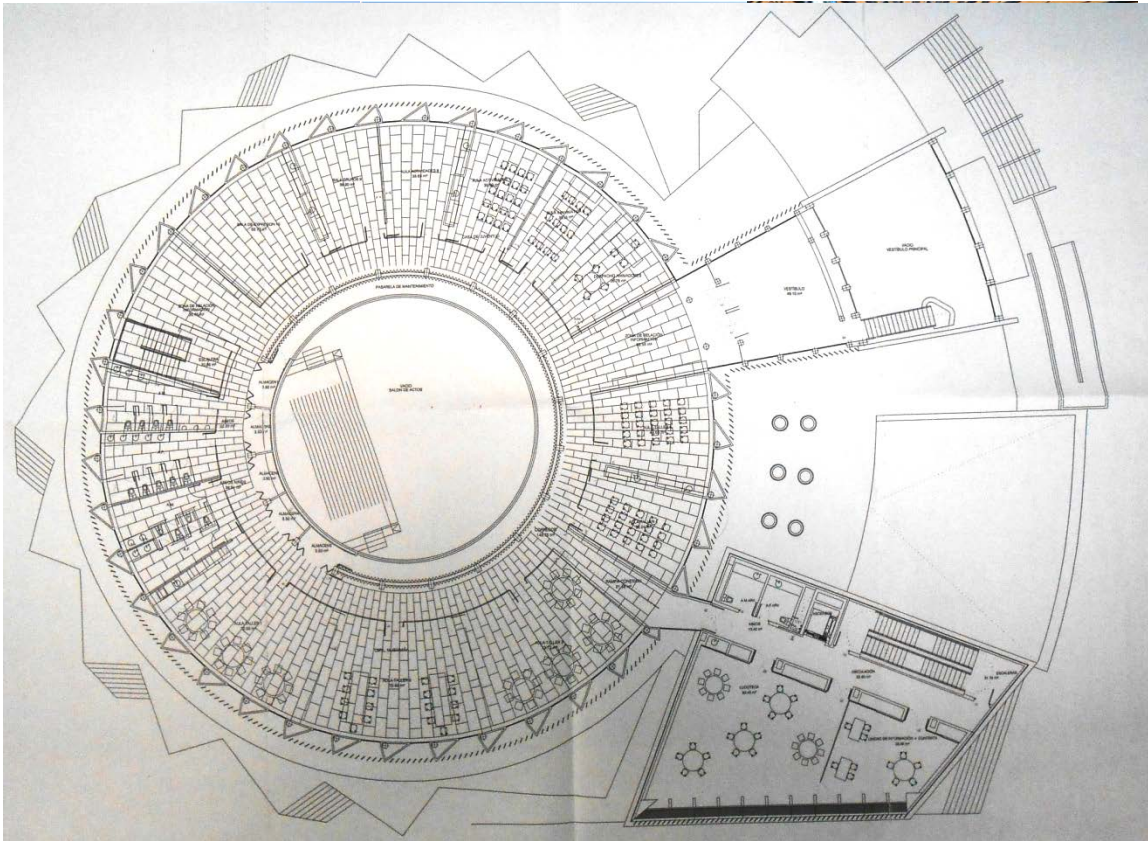
---

<sup>16</sup> CERREJÓN HIDALGO, SANTIAGO, Memoria del *Resumen del Proyecto de adecuación integral y ampliación del Centro Cívico Delicias*, Avda. Navarra nº 54, Zaragoza, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, Caja C-2000, p. 3

<sup>17</sup> Ibidem, p. 4

<sup>18</sup> Ibidem, p. 3





(Fig. 7) Proyecto de Reforma del Mercado de Pescados. Planta primera. Arquitecto: Santiago Cerrejón. Archivo Municipal de Zaragoza. Caja C-2000.



(Fig. 8) Durante el proceso de construcción de las nueva envolvente del Mercado y las obras acabadas. <https://cerrejonarquitectos.files.wordpress.com/2011/05/1a-foto8.jpg> y fotografías de la autora.



(Fig. 9) Parte de la fachada del edificio a la Avenida de Navarra, antes y después de la ampliación. Fotografía del Archivo del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Zaragoza y fotografía de la autora.

Es una constante de muchas rehabilitaciones que se están llevando a cabo en estos últimos años el proporcionar una nueva piel funcional al edificio. La transformación en la imagen del mercado ha sido mucho más fuerte con esta rehabilitación para actualizar y ampliar el edificio, que estaba ya funcionando como Centro Cívico, que en la profundísima transformación que hubo de sufrir para convertirlo de un mercado de pescado en un centro de juventud y equipamiento educativo. Las nuevas lecturas contemporáneas a las que se somete a estos edificios, tanto en su envolvente externa como interna, los enmascaran.

En cuanto a la densidad de usos, se podría haber tomado en consideración la opción de ampliar el sótano del centro cívico, como se ha hecho en tantas otras ampliaciones de edificios históricos, desde la del Louvre en adelante, en las que se ha aprovechado el potencial del subsuelo público que lo rodea para alterar lo menos posible la configuración del edificio protegido. O bien, haber gestionado la ocupación de una parte del solar colindante, aún vacante desde la construcción del mercado. En cambio, se optó por crear un hito que compitiera con las edificaciones del nuevo sector de la ciudad que surgía en torno a la estación del AVE, construyendo una torre sobre lo que era un pequeño volumen que confería plasticidad y dinamismo a la fachada original.

Naves industriales, centros comerciales anticuados o mercados sin uso han sido y serán reutilizados nuevamente para fines culturales como museos, bibliotecas o espacios de exposición. En este caso, se trataba de un centro cívico con aulas, salas de exposición y espacios de reunión. Estos grandes espacios luminosos han sido muy adecuados para la reconversión hacia este tipo de actividades pero, en este caso, es discutible el resultado del equilibrio entre el nuevo uso y la preservación del valor patrimonial y la identidad de la arquitectura original.

La reflexión sobre la transformación de este edificio plantea varias preguntas:

¿Por qué no se ha mantenido la apariencia física del edificio como se está haciendo, por ejemplo, con la rehabilitación de la lonja de pescados de Barbate, del arquitecto Casto Fernández-Shaw, también para convertirla en centro cultural? ¿Es porque el nuevo uso ha creado una identidad tan potente que ha

destruido el significado anterior del edificio? ¿Cómo se podría haber mostrado la arquitectura original y la historia del mercado en un edificio que funciona ahora como centro cívico, con sus requisitos técnicos y de imagen de barrio? Aunque, si un mercado es sólo una envoltura para un proceso de intercambio, ¿es el nuevo uso simplemente el siguiente proceso a desarrollar en él?



(Fig. 10) El Mercado de Pescados, en la actualidad. Fotografía de la autora.

Entre la musealización y el abandono está la lógica transformación de los edificios para asumir nuevas funciones. Los usos socioculturales obligan a modificar la planificación y el diseño original del edificio. Es preciso examinar lo que significa para las cualidades y valores de los edificios modernos el ser elegido para dicha reutilización, calibrar su capacidad de adaptación y no someterlos a solicitudes imposibles.

### **Bibliografía:**

AA.VV. *Equipamientos II. Ocio deporte, comercio, transporte y turismo. Registro Docomomo Ibérico, 1925-1965*, Fundación Caja de Arquitectos/DOCOMOMO Ibérico, Barcelona, 2011, p. 69.

CARQUÉ ANIESA, MARCELO. "Mercado en Zaragoza", *Arquitectura nº 31*, COAA, 1960, pp. 41-42.

LÓPEZ OTERO, MODESTO. "Eduardo Torroja y los arquitectos", *Arquitectura nº 31*, COAM, 1960, pp. 37-40.

MARCO FRAILE, RICARDO Y RÁBANOS FACI, CARMEN. *G.A.T.E.P.A.C., 1930-1940. Arquitectura racionalista*, Comisión de Cultura, C.O.A.A.R., Tipo-Línea, 1979.

MONTANER, JOSÉ MARÍA. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Editorial Gustavo Gili S.L., Barcelona, 1993 (2ª ed. revisada, 2009), pp. 36-37.

**Biografía:**

Arquitecta por la ETSA de Barcelona (UPC, 1988). Becada en la Architectural Association School of Architects, Londres (AA, 1989-1990). Tiene despacho profesional desde 1991, con actividad en el campo de la edificación, la rehabilitación y la restauración. Ha intervenido en Santa María de la Huerta, Magallón, la iglesia parroquial de Ateca y la iglesia románico-lombarda de Bagüés, todas ellas BIC. Ha sido miembro de la Comisión Provincial de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón. Actualmente realiza su tesis doctoral titulada "De la restauración a la intervención para mejorar las prestaciones de la arquitectura del movimiento moderno en Zaragoza".

## **Colegio Mayor Jaime del Amo. Un estudio en tres tiempos**

### **Gil Campuzano, Miguel Ángel**

Escuela Superior Internacional de Diseño, Murcia, España. migilarq@arquired.es

### **Palomares Figueres, María Teresa**

Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Composición Arquitectónica. ETS de Arquitectura. mapafi@cpa.upv.es

### **Portalés Mañanós, Ana**

Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Urbanística. ETS de Arquitectura. anporma@urb.upv.es

## **Resumen**

El colegio Mayor Jaime del Amo recibió en 1967 el Premio Nacional de Arquitectura. A pesar de ello, es una obra escasamente publicada en la que se detectan influencias internacionales anglo-americanas presentes en los modelos históricos de los *colleges* y que afectan a tres criterios: la implantación, el programa y cuestiones constructivas. En la presente comunicación se estudia la obra atendiendo a estos tres criterios que argumentan y ponen en valor aspectos relevantes de esta edificación. En el primer punto se analizan las pautas de emplazamiento respecto de la parcela, destacando el equilibrio entre lo urbano y lo topográfico. El resultado es una secuencia que, favorecida por la pendiente del terreno, se inicia desde el interior hacia el exterior en busca de la naturaleza. La segunda parte se centra en el programa funcional y la configuración volumétrica donde se produce una segregación plena que da lugar a cada uno de los cuerpos que conforman el conjunto. En este proceso de identificación es notorio cómo el aprovechamiento de la luz solar repercute en la formalización de los volúmenes. Cabe señalar que los recursos expresivos empleados son similares a otros colegios coetáneos de la misma Ciudad Universitaria como el Aquinas, de José M. García de Paredes y Rafael de la Hoz, o el César Carlos, de Alejandro de la Sota. Finalmente, se hace referencia a los procesos constructivos donde el detalle se caracteriza por la limpieza de las líneas y el contraste de materiales. La construcción también adquiere relevancia por la presencia que adquieren las instalaciones en la composición de los alzados. Con la incorporación de las anteriores cuestiones, el edificio se convierte en un espejo de los valores de la Fundación.

El proceso del proyecto también refleja la afinidad entre el arquitecto y los intereses formativos de la Fundación del Amo. Entre los objetivos de dicha Fundación destacan las becas para desplazamientos de jóvenes universitarios interesados en ampliar sus conocimientos en el extranjero, exactamente en California. En esta apuesta por la itinerancia como herramienta para favorecer el trasvase de conocimientos, en 1964 previo a la realización del proyecto, Luis Blanco Soler se desplaza a Inglaterra y Estados Unidos donde experimenta los beneficios de los modelos históricos elegidos. Sin embargo, cabría subrayar el espíritu moderno del arquitecto español pues lo que más le interesa es la solución del recién construido St. Catherine's College de Oxford, realizado por Arne Jacobsen apenas dos años antes. En dicha residencia universitaria se actualizan los planteamientos originales de los *colleges* y Blanco Soler los adopta y adapta para su residencia en la Ciudad Universitaria de Madrid.

## **Palabras clave**

modernidad, arquitectura residencial, colegio mayor, actualización.

## Antecedentes. Residencia Universitaria de Estudiantes Fundación del Amo<sup>1</sup>

En 1928, Luis Blanco Soler proyectó junto a Rafael Bergamín la primera Residencia Universitaria de Estudiantes Fundación del Amo. Fue emplazada entre el Parque del Oeste y el Antiguo Instituto de Higiene, en la zona destinada a residencias universitarias del primer Plan Director de la Ciudad Universitaria.

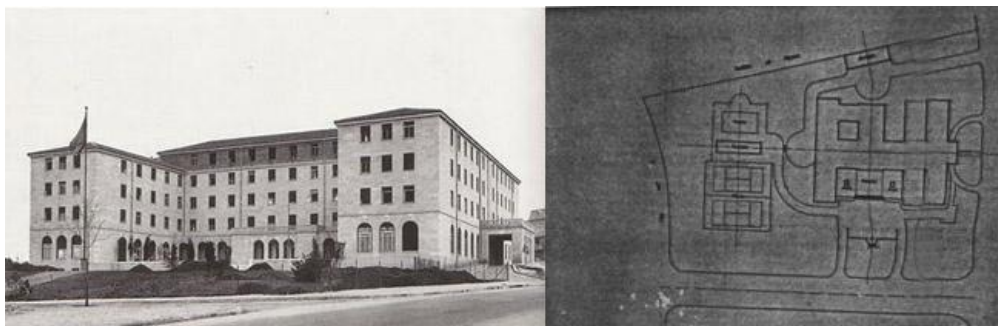


Figura 1.

Residencia de Estudiantes de la Fundación del Amo

El edificio se diseñó en forma de "H" excepto en la planta baja del ala noroeste donde se conformaba un patio, a modo de claustro. De este modo se daba solución formal a las distintas circulaciones y se independizaban las habitaciones. Exteriormente presentaba una composición clásica en tres cuerpos: planta baja, zona central (plantas de la primera a la tercera) y ático. Los núcleos de comunicación vertical se situaron en las maclas de los cuerpos principales que conformaban el conjunto.

En su programa incluía habitaciones, administración y elementos comunes (salas de estar, biblioteca, comedor, cocina y capilla). Junto al edificio principal, separados por un pequeño pabellón longitudinal, se situaban dos campos de tenis y una piscina. La modernidad del edificio se apreciaba principalmente en la funcionalidad y economía de diseño de los espacios interiores. El salón de actos se amuebló con sillas de tubo de acero cromado con respaldo y asiento de lona azul, diseñados por Blanco Soler y Bergamín, que resultaron muy avanzadas para la época<sup>2</sup>. Entre sus instalaciones destacaba una biblioteca que, en 1932, contaba con 1300 volúmenes, aproximadamente. En especial cabría destacar los espacios deportivos con pistas de tenis, campos de deporte y piscina.

Se aprecia que, en su afán modernizante, Blanco Soler y Bergamín comenzaron a plantear otros supuestos como las tipologías residenciales, el empleo de los nuevos materiales y el higienismo, pero la modernidad aún quedaba lejos. Algunas soluciones programáticas y constructivas de este proyecto eran novedosas y se incorporaron con posterioridad en la residencia que se construiría entre 1964 y 1968, como la sala de estudio intermedia que se diseñó compartida entre dos habitaciones o la utilización de

<sup>1</sup> Fue creada por Gregorio del Amo (Santoña 1858, Los Angeles 1941) médico, filántropo y diplomático español nacionalizado estadounidense. Se fundó en mayo de 1929 con el propósito de estrechar lazos y relaciones culturales entre España y California donde se creó el laboratorio *La Cabaña*, vinculado a la Universidad de California-Los Ángeles (UCLA). En España, gracias a la Fundación se construyó la *Residencia de Estudiantes Fundación del Amo*, en la Ciudad Universitaria de Madrid en 1929. Entre sus legados también cabría destacar las Becas del Amo para desplazamientos de profesores y estudiantes de medicina, californianos y españoles, con fines investigadores y de formación.

<sup>2</sup> DIEGUEZ PATAO, Sofía, "La Generación del 25. Primera Arquitectura Moderna en Madrid". Cátedra, 1997. pp224-225 y 284-286.

perfiles especiales de acero estirado<sup>3</sup> para la conformación de los dinteles. Sin embargo, algunos detalles constructivos de este primer edificio todavía reflejaban una vinculación con la construcción tradicional, como los muros portantes de ladrillo, la cubierta inclinada con terminación de teja árabe o los arcos de medio punto de las puertas vidrieras.

La residencia quedó totalmente destruida durante la Guerra Civil y posteriormente no se reconstruyó. Jaime del Amo, hijo del benefactor, quiso continuar con la obra emprendida por sus padres y decidió construir un colegio mayor que llevara el nombre de su padre<sup>4</sup>. En 1964 le encargaba a Luis Blanco Soler la realización del Colegio Mayor Jaime del Amo<sup>5</sup>.

### Referencias internacionales. Los modelos anglo-americanos

Para la construcción del nuevo edificio Blanco Soler tomo como referencia los *colleges*<sup>6</sup> ingleses, considerados pioneros entre los modelos históricos<sup>7</sup> de residencia universitaria. Esta consideración se debía a que la función residencial era considerada uno de los pilares constituyentes de este sistema y a que se predisponía al alumnado para obtener una formación cultural e ideológica, además de la científica<sup>8</sup>, asumiendo una posición importante en la formación integral del individuo.

En su configuración en la planta destacaba el *quadrangle*<sup>9</sup>, o patio de forma cuadrada o rectangular. El edificio se organizaba a su alrededor, resultando una composición geométrica y cerrada de elevada densidad y carácter homogéneo que daba lugar a un singular elemento con marcada identidad urbana. La función de estos patios era actuar

---

<sup>3</sup> AA VV, "La Ciudad Universitaria de Madrid", volumen II. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1988. P. 24.

<sup>4</sup> SEOANE, Carlos, "Gregorio del Amo: un mecenas desconocido", ed. Gaceta Complutense, Madrid, 2000.

<sup>5</sup> El proyecto del nuevo Colegio Mayor Jaime del Amo, 2ª edición de la Fundación construida en 1929 y destruida en 1937 por una mina, fue encargado a Blanco Soler a mediados de los 60 por Jaime del Amo, hijo de D. Gregorio del Amo.

<sup>6</sup> Se puede considerar que el comienzo de la función residencial estudiantil en Inglaterra data del siglo XII cuando Enrique II de Inglaterra prohibió a los estudiantes ingleses la asistencia a la Universidad de París. Oxford empezó a crecer con rapidez y se fundaron las primeras residencias estudiantiles que, más tarde devinieron en los *colleges*. La salida del "conocimiento" desde los claustros catedralicios y monacales a su encuentro con la sociedad formuló, en Gran Bretaña, un modelo arquitectónico del cual tomó cuerpo la propia Universidad. La implantación física de este modelo se va a realizar en torno a un espacio central alrededor del cual se van a disponer las distintas estancias que conforman los colegios. La herencia del claustro viene reflejada en los patios de este modelo arquitectónico de colegio: el college. Estos patios, además, supondrán una unidad de crecimiento de los propios colleges.

<sup>7</sup> En el tipo arquitectónico de residencia universitaria existen una serie de modelos históricos que son:

- El boloñés, colegio universidad
- El parisino, adaptación de hospederías a colegios mayores
- El británico, Oxford y Cambridge: *el college*
- El estadounidense: el campus

<sup>8</sup> *El college* presenta una autonomía más acusada que sus homónimos continentales tanto con respecto al Estado como a la propia Universidad.

El esquema organizativo se desarrolla entorno a patio o patios donde vuelcan las distintas zonas del programa. La función de estos patios es actuar como lugares exteriores de relación. El ambiente producido por este esquema funcional será "buscado" en centros residenciales universitarios del siglo XX. Esta forma no reglamentada de formación y educación que este tipo de residencia universitaria ofrece, al margen de los auditorios y laboratorios, llenó el vacío del estudio formativo respecto de conocimientos culturales e ideológicos.

Este tipo de residencias universitarias asumieron una importante parte en la formación integral del individuo.

<sup>9</sup> En este espacio se puede leer la huella de la arquitectura monástica en tanto que el claustro constituye un espacio de marcado orden formal dentro del cual el control de la vida estudiantil es más directo. Además, mediante esta geometrización, se logra constituir una ciudad con su propia geometría, o al menos con un patrón o módulo de crecimiento

como lugares exteriores de relación. El ambiente producido por este esquema funcional fue buscado en los centros residenciales universitarios del siglo XX.

Otra particularidad era que en los *colleges* residían alumnos y profesores, siendo esta una de los motivos que provocó la presencia de los espacios comunes de relación. Estas ideas, originales del siglo XII, se mantuvieron hasta la modernidad y fueron una de las fuentes de inspiración para Blanco Soler que, en 1964, visitó las residencias inglesas invitado por el estudio Basil Spence<sup>10</sup>.

Entre todos los edificios centró su atención en el St. *Catherine's College* de Oxford,<sup>11</sup> recién construido por Arne Jacobsen, del que tomó algunas referencias para su edificio madrileño. En el ejemplo inglés se empleaban los elementos tradicionales de los *Colleges de Oxford* pero rediseñados con soluciones modernas entre las que destacaba su forma de relación con el entorno<sup>12</sup>.

La presencia del jardín, un elemento fundamental del diseño inglés, llevó a Blanco Soler a emplear grandes cristalerías de vidrio para integrar la generosa vegetación de la parcela en el interior del conjunto. También utilizó una solución similar a las pasarelas cubiertas del St. Catherine que enlazaban las líneas de circulación entre los edificios. Esta referencia fue trasladada a la terraza continua que unía las habitaciones y a los aleros de la fachada principal que guiaban la circulación hasta la parte posterior del edificio.

Al igual que Jacobsen, estableció una jerarquía de zonificación según las orientaciones disponiendo en la dirección este-oeste las zonas comunes y en la norte-sur las habitaciones de los colegiales.

Con la intención de documentarse para su nuevo trabajo, Luis Blanco Soler también se desplazó a Estados Unidos en 1964. Este viaje podía ser considerado con un doble motivo. Por un lado, hay que tener en cuenta que los modelos americanos de residencia universitaria fueron una modernización, un modelo evolucionado del *college* inglés, donde el sistema claustral se abría a la naturaleza dejando que el exterior se incorporase al interior, resultando menos ortodoxo, en ese sentido. Por otro lado, la fundación del Amo tenía su sede en California y proporcionaba becas de movilidad incentivando intercambios entre estudiantes y científicos españoles y californianos.

Durante su estancia visitó las residencias universitarias más modernas en Washington, Nueva York, Filadelfia, Boston, los Ángeles y San Francisco<sup>13</sup>. De entre todas ellas fueron las de la costa oeste las que más estudió. También quedó gratamente sorprendido por la residencia de Eliel Saarinen<sup>14</sup> en Filadelfia, no sucediendo lo mismo con la de Le Corbusier en Washington<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "Luis Blanco Soler. Tradición y modernidad", Op. Cit, p. 231. Sir Basil Spence (1907-1976). Arquitecto británico. Entre sus obras destacan la catedral de Coventry (1962); Hyde park Barracks de Londres y la Biblioteca Sydney Jones de la Universidad de Liverpool (1976).

<sup>11</sup> Ibidem

<sup>12</sup> GIL CAMPUZANO, Miguel Ángel, "Residencias Universitarias: Historia, arquitectura y Ciudad", Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015. p. 233.

<sup>13</sup> ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "Luis Blanco Soler. Tradición y modernidad", Op. Cit, p. 230

<sup>14</sup> Ibidem. P.230. SAARINEN, Eliel. Search for Form. New York, 1936: The City: its Growth, its decay, its Future. New York 1943; CHRIST-JANER, Albert Eliel Saarinen, Chicago, Londres y Toronto, 1948. TEMKO, Allan, Eero Saarinen, Nueva York y Londres, 1962; SPADE, Rupert, Eero Saarinen, Nueva York y Londres, 1971; KUHNER, Robert A. Eero Saarinen, his life and work, Monticelli, Illinois, 1975.





**Figura 2.**

Calle privada y circulación "acompañando" al jardín previa al acceso principal al Colegio Mayor Jaime del Amo.

En el autor influyó el estilo de las residencias y fraternidades norteamericanas en cuyo programa destacaba un restaurante-cafetería (no utilizado exclusivamente como comedor), salas de televisión y salas de juegos. Con estos elementos se incorporaban la diversión y el ocio al programa residencial, características destacadas del programa americano. Otra observación recogida por Blanco Soler fue la centralización de las instalaciones sanitarias de los conjuntos californianos.

## **Colegio Mayor Jaime del Amo**

### Condiciones naturales y emplazamiento

El Colegio Mayor Jaime del Amo se situó en la Ciudad Universitaria de Madrid. En 1963, Luis Blanco Soler recibió el encargo de la que sería su segunda residencia en dicha Ciudad Universitaria.



**Figura 3.**

Visita de obra del *Colegio Mayor Jaime del Amo* en la Ciudad Universitaria de Madrid (1964-1968).

---

<sup>15</sup> BLANCO SOLER, Luis, "Fundación del Amo II", Op.Cit, p.187.

Con la nueva Ley de Reforma Universitaria, de 1939, se dio un gran impulso a la creación de colegios mayores provocando un aumento de densidad edificada en toda el área estudiantil<sup>16</sup>. De forma constante fueron apareciendo un gran número de edificaciones, de manera espontánea, sin ningún plan organizador que las regulase. La ausencia de marco normativo provocó una disminución de la superficie de zonas verdes respecto a las que se destinaban en el primer Plan Director de la Ciudad Universitaria. La falta de espacio fue un problema para conseguir una parcela donde levantar el nuevo edificio pues el Patronato de la Ciudad Universitaria lo negaba sistemáticamente por la elevada densidad de la zona<sup>17</sup>. Finalmente, se cedió en el terreno necesario para llevar a cabo el proyecto, la Avenida de la Moncloa<sup>18</sup>.

De la parcela cabría destacar su gran tamaño así como sus condicionantes naturales que construían una atmósfera adecuada para el uso residencial. Se caracterizaba por las fuertes pendientes y porque estaba completamente rodeada de pinos y abetos. Este escenario llevó a disponer el conjunto residencial en la parte más alta del terreno con la fachada principal recayendo, aunque no directamente, a la avenida Gregorio del Amo y a la calle Manuel Bartolomé Cossío. Con esta forma de acceder, Blanco Soler remitía al *St. Catherine's College* y con la apertura a la naturaleza a las residencias americanas.

#### Programa funcional y configuración volumétrica

El colegio se dispuso cruzando dos cuerpos de forma perpendicular, con una planta en forma de "T" donde cada actividad estaba albergada en un volumen diferenciado. De este modo, como ya ocurriera unos años antes en el *Colegio Mayor Aquinas* de García de Paredes y Rafael de la Hoz, se conseguía la segregación plena del programa según funciones.



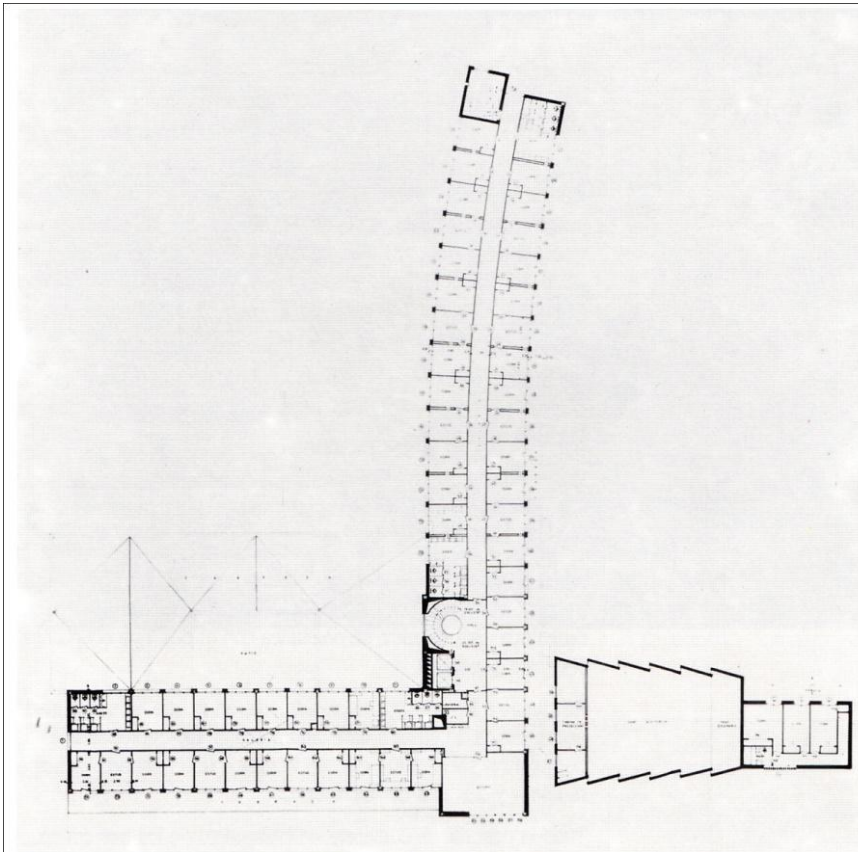
**Figura 4.**

Acuarela del Colegio.  
Fachada noroeste

<sup>16</sup> ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "Luis Blanco Soler. Tradición y modernidad", Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, S.A., Madrid, p. 228.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>18</sup> BLANCO SOLER, Luis. "Fundación del Amo II", en *Recuerdos*, Madrid, octubre de 1983. A.F.B.-S-/Recuerdos, fol.187.

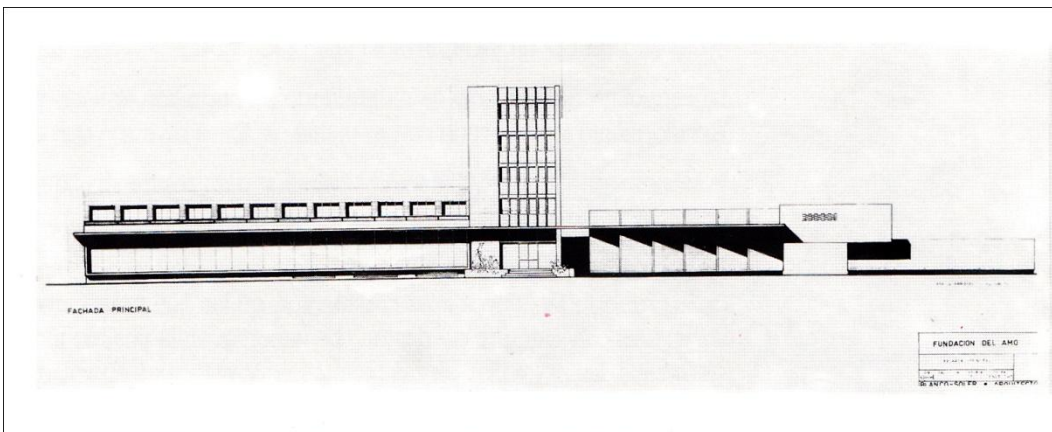
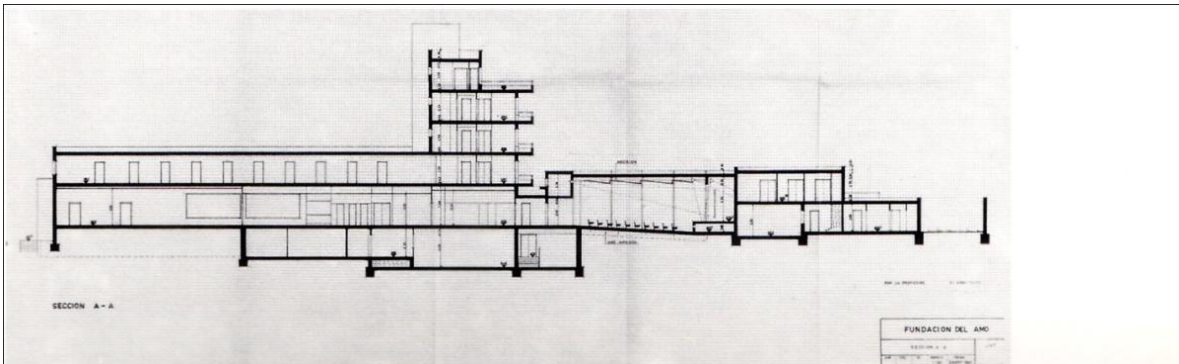


**Figura 5.**

1.Planta de conjunto, donde se puede apreciar la independencia del auditorio respecto del conjunto y la pérdida de ortogonalidad del bloque de habitacional.

2.Sección del bloque de fachada principal (alzado este), donde se puede observar la terraza continua que une a las habitaciones.

3. Fachada principal de acceso al colegio.





**Figura 6.**

Planta sobre exenta sobre pilares de hormigón.  
Permeabilidad de las zonas deportivas.

La orientación solar fue decisiva para la elección del esquema. Los espacios comunes quedaron al noreste-suroeste y las habitaciones de los estudiantes en la dirección sureste-noroeste, obteniendo una distribución adecuada y equitativa de la luz natural para las distintas estancias. De este modo, el bloque de las habitaciones se situó perpendicular a la fachada principal y abierto hacia la naturaleza, en paralelo con las curvas de nivel. Gracias a la pendiente y a que en planta sótano la estructura de pilares de hormigón se dejaba libre, se obtuvo una planta diáfana permeable para las zonas deportivas situadas a ambos lados de este bloque. Junto a ellos, en la planta semisótano quedaron los servicios para el deporte, duchas y aseos, directamente comunicados<sup>19</sup> con las zonas deportivas: pista de tenis, polideportivo y piscina. Esta solución recordaba a la empleada en el primer edificio residencial de la Fundación del Amo pero sin la citada continuidad espacial.

En cuanto a la organización funcional, en planta baja se situaron los elementos que conformaban la fachada principal: vestíbulo, dos suites para conferencias de invitados y el auditorio. Este último estaba separado respecto de las otras piezas y tenía acceso directo desde el exterior. Su forma de abanico, conformada a base de muros de ladrillo interrumpidos por cristalerías de suelo a techo, creaba un ambiente interior de claros y oscuros muy apropiado para su uso. El ritmo estructural de los muros de ladrillo acompasado por la entrada de luz natural creaba una secuencia similar a la que Blanco Soler había observado en la biblioteca del *St. Catherine's*.

---

<sup>19</sup> En la actualidad, el colegio ha sido reformado y se han interpuesto paños de vidrio o persianas metálicas entre los distintos elementos, interrumpiendo las comunicaciones y modificando el sentido original del proyecto.



**Figura 7.**

Interior de la biblioteca del St. Catherine's College en Oxford.



**Figura 8.**

Interior del auditorio del Colegio Mayor Jaime del Amo,

Al igual que en la primera *Residencia Fundación del Amo*, Blanco Soler colocó adosado al cuerpo principal, en su parte posterior, un volumen que conformaba un claustro alrededor del que se albergaban las salas de estar y de televisión, cafetería, comedor y biblioteca.

En la planta primera e independiente del funcionamiento general del edificio se ubicó la capilla y la residencia de los Padres Claretianos, responsables de la dirección del colegio<sup>20</sup>.

El pabellón de residencia se resolvió con una ligera forma curva sobre los jardines y la piscina, intentando buscar el mayor aprovechamiento de la luz solar. La solución colocaba una terraza continua que enlazaba todas las habitaciones y creaba un parasol sobre la fachada de ventanas corridas. Esta propuesta resultaba idónea tanto para filtrar la luz directa como para regular acústicamente las habitaciones pues, a pesar de la tranquilidad del entorno, había que controlar el ruido producido por las actividades deportivas. En este cuerpo se ubicaron 103 cuartos para residentes resueltos con una zona de estudio cada dos habitaciones.

#### Algunas soluciones constructivas

La materialidad se centró principalmente en el cuidadoso tratamiento de los volúmenes resueltos con una alternancia de materiales como ladrillo, losas de granito y grandes superficies de vidrio. Blanco Soler intentó dar a cada espacio una identidad propia y para ello asignó un determinado tipo y disposición material en cada edificio. La fachada principal se configuró con diferentes elementos, consiguiendo un sorprendente equilibrio de formas: en un extremo el zig zag del ladrillo del auditorio, recurso importado del *St. Catherine's College de Oxford*; en el centro el cuerpo vertical que daba acceso al edificio se resolvió con una pantalla rectangular de grandes superficies acristaladas y gruesas losas de granito. Finalmente, en el otro extremo se situó un volumen acristalado rematado por una cornisa de granito. Por encima sobresalía un cuerpo en forma de "L", ejecutado en ladrillo.

<sup>20</sup> ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "Luis Blanco Soler. Tradición y modernidad", Op. Cit, p. 232

En la fachada noroeste el protagonismo recaía sobre la terraza, continua y volada, por la que circulaban los conductos de desagüe, a la manera americana. La suroeste se construyó con bandas horizontales de ventanas continuas compartimentadas por unas pilastras de granito, que creaban un fuerte contraste material con el ladrillo del resto de paramentos.

Habría que destacar la sencillez de las soluciones de las fachadas donde la ornamentación quedaba reducida a los elementos constructivos de los recercados de ventanas y a las impostas que marcaban la horizontalidad del conjunto.

En cuanto a las instalaciones, cabe destacar que, importado de residencias británicas y estadounidenses, dotó al conjunto de instalaciones sanitarias centralizadas, instalación central de calefacción, grupos de presión, transformadores y economato.

La ejecución de la escalera merecía especial atención. Su trazado en espiral estaba resuelto por una lámina helicoidal de hormigón rematada con peldaños de mármol. Este sistema estructural, una actualización de las escaleras de caracol en piedra, mostraba el interés y la implicación del arquitecto por los sistemas constructivos contemporáneos.

El control de los detalles se llevó también al interiorismo. Al igual que en la primera residencia, Blanco Soler estaba pendiente del diseño y del acabado de estos espacios. Se utilizaron materiales nobles entre los que cabía destacar mármoles y maderas de distintas clases. El pavimento de cada estancia se adecuaba a la representatividad e iba cambiando: mármol blanco en el vestíbulo, moqueta en la biblioteca, cerámico en el bar, etc...Se prestó especial atención en el diseño y elección del mobiliario de la biblioteca con mesas de madera, sillas tapizadas en piel verde y lámparas con pantallas de plástico del mismo color.



**Figura 9.**

Biblioteca del *Colegio Mayor Jaime del Amo*.



**Figura 10.**

Escalera helicoidal situada en la macla de los dos cuerpos perpendiculares.

## **Conclusiones**

El Colegio Mayor Jaime del Amo es un edificio que muestra un planteamiento moderno desde las tres escalas analizadas en este texto. Desde la urbana, las circunstancias naturales condicionan el emplazamiento y el edificio se concibe como el resultado del diálogo con el entorno y se introducen soluciones que favorecen la transparencia y la continuidad interior-exterior gracias a la incorporación de superficies acristaladas. Desde el punto de vista funcional, hay que señalar la incorporación de novedades programáticas de procedencia anglo-americana entre las que destacan las zonas complementarias a la actividad residencial, más propias de un "club", como salones de ocio, debates y salas de conferencias; todas ellas relacionadas con la formación cultural que se desea para el estudiante. En este apartado de influencias, también cabe acentuar la importancia de la educación física para la juventud del programa americano y por ello la presencia de las instalaciones deportivas. Puesto que dichas instalaciones eran deficientes en el ámbito del campus, se incluyeron estos espacios en el proyecto de la residencia universitaria, dentro de su programa de necesidades.

Finalmente desde la escala más pequeña, la que afecta a la construcción, el edificio incorpora instalaciones centralizadas para mejorar las condiciones de confort e higiene, paradigmas de la modernidad.

Como resultado, el conjunto desprende coherencia y ello se debe al diseño global proyectado por el arquitecto. En 1968, José María Castillo Riol, director del colegio, comunicó a Luis Blanco Soler el deseo de los consejeros de la Fundación del Amo de concederle la "Beca Colegial de Honor". De este modo, se expresaba la gratitud por los trabajos realizados para dicha fundación. Un año antes, en 1967, la obra recibió el Premio Nacional de Arquitectura.

## Bibliografía

AA VV, "La Ciudad Universitaria de Madrid", volumen II. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid junto con la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1988. P. 24.

ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "Luis Blanco Soler. Tradición y modernidad", Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, S.A., Madrid.

BLANCO SOLER, Luis. "Fundación del Amo II", en *Recuerdos*, Madrid, octubre de 1983. A.F.B.-S-/Recuerdos.

CAMPO BAEZA, Alberto, "La Arquitectura Racionalista de Madrid", Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1982.

DIEGUEZ PATAO, Sofía, "La Ciudad Universitaria de Madrid (I)": Destrucción, reconstrucción y un nuevo carácter de la C. U. Años 40, Madrid, 1988.

GIL CAMPUZANO, Miguel Ángel, "Residencias Universitarias: Historia, arquitectura y Ciudad", Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015. p. 233.

SEOANE, Carlos, "Gregorio del Amo: un mecenas desconocido", ed. Gaceta Complutense, Madrid, 2000

## Breve reseña biográfica de los autores

### Miguel Ángel Gil Campuzano

Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Valencia (2015)

Título de la Tesis: Residencias Universitarias: Historia, arquitectura y ciudad

Certificado de Aptitud Pedagógica CAP. Universidad de Murcia. (2009)

Profesor Escuela Internacional Superior de Diseño de Murcia. Grado de Diseño de Interiores

Líneas de Investigación:

Tipologías residenciales universitarias desde la edad media hasta finales del siglo XX

### Maite Palomares Figueres

Doctora Arquitecta por la Universitat Politècnica de València (2010)

Título de la tesis: La experimentación en GO.DB. Arquitectos

Máster de especialización en Conservación del Patrimonio Arquitectónico por la Universitat Politècnica de València (2015)

Profesora del departamento de Composición Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València

Líneas de investigación:

Patrimonio moderno: Grupo de investigación Arquitectura Moderna y Contemporánea

Arquitectura moderna y turismo: Grupo de investigación ERAM Estrategias para la regeneración sostenible de Asentamientos turísticos en el litoral mediterráneo de la Comunidad Valenciana

### Ana Portalés Mañanós

Doctora Arquitecta por la Universitat Politècnica de València (2011)

Título de la tesis: La arquitectura de la vivienda social y sus componentes urbanos:

Regiones Devastadas. Zona de Levante

Profesora del departamento de Urbanismo de la Universitat Politècnica de València

Líneas de investigación:

Vivienda social y urbanismo en la posguerra española

Arquitectura y urbanismo valenciano s. XX

Parques Urbanos de Barrio. El uso social del espacio público



III CONGRESO NACIONAL DE ARQUITECTURA  
**PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA.**  
**ANÁLISIS CRÍTICO DE UNA OBRA**

**Las *Microescuelas* de Rafael de La-Hoz. Una arquitectura de emergencia**

**Gómez García, Alejandro**

Universidad CEU San Pablo.

Departamento de Arquitectura y Diseño. Escuela Politécnica Superior. Madrid ([gomgar.eps@ceu.es](mailto:gomgar.eps@ceu.es))

RESUMEN

Este artículo investiga algunas cuestiones relacionadas con las *microescuelas* de Rafael de La-Hoz Arderius.

Por un lado su origen, tanto en su relación con las propuestas premiadas en el Concurso de Escuelas Rurales de 1956 de donde salieron los modelos-tipo que el Ministerio de Educación Nacional envió a las Diputaciones Provinciales para su construcción en gran escala dentro del Plan Quinquenal 1958-1962, como desde la aplicación de los estudios desarrollados por el científico francés Pierre Lecomte Du Noüy que el arquitecto consideró argumento suficiente para proponer una drástica reducción de las dimensiones del aula.

Por otro, las características espaciales y constructivas de las tres primeras *microescuelas* realizadas a modo de ensayo en Almodóvar del Río, Castro del Río y Montilla, así como las variaciones que se introdujeron, entre los 1958 y 1963, a partir de ellas.

Aunque propuestas como una solución de emergencia ante la escasez de aulas de enseñanza primaria en nuestro país en la década de los cincuenta del pasado siglo, las *microescuelas* de Rafael de La-Hoz encierran valores arquitectónicos y urbanísticos que aún hoy merece la pena recordar.

*“El jurado designado para juzgar y fallar el concurso de proyectos-tipo para escuelas rurales, convocado por Orden ministerial el 3 de octubre de 1956, ha emitido su informe. En él se hace constar que un cierto número de los proyectos presentados (78) cumple, previas ciertas modificaciones en algunos casos mínimas, la finalidad fundamental propuesta en el citado concurso de conseguir fórmulas arquitectónicas que renueven las construcciones escolares y permitan la edificación de grandes series, satisfaciendo todas las exigencias de orden pedagógico y constructivo que se consideren óptimas”<sup>1</sup>.*

Así se resuelve, tan solo un mes después de cerrado el plazo de presentación de propuestas, el Concurso de Escuelas Rurales que el Ministerio de Educación había convocado el 3 de octubre de 1956. Dispuesto a invertir hasta 2.500 millones de pesetas en un Plan Quinquenal de Construcciones Escolares pero consciente de las dificultades de controlar el coste que resultaría de aplicar estrictamente sus propias normas, el Estado decidió buscar, mediante una consulta abierta, nuevos modelos-tipo de escuelas unitarias de 2 aulas que pudieran construirse por tan solo 100.000 pesetas (precio por aula) en el mayor número posible de municipios.

Para que realmente fuese efectiva la consulta, se dejó bastante libertad a los concursantes. Así, en las bases publicadas en el BOE del 7 de octubre de 1956 leemos: *“Los arquitectos proyectistas quedan relevados de las condiciones de la Orden de 20 de enero de 1956”*. Ahora bien ¿por qué el mismo Estado decide eximir de su aplicación una normativa que tan solo diez meses antes había aprobado? Aquella Ordenanza parecía ser vinculante ya que establecía los requisitos de orden pedagógico, social, sanitario, estético y constructivo, que las nuevas construcciones escolares debían cumplir para alcanzar los objetivos ya esbozados en la anterior Ley del 22 de diciembre de 1953, es decir, omnipresencia de la religión católica en el ámbito docente, implicación familiar, práctica deportiva y amor al árbol<sup>2</sup>. Entonces ¿no se consideraban ya estos objetivos tan imprescindibles o tan solo se estaba aplicando aquello que había escrito años antes Alfred Roth *“las normas de construcción limitadas (...) son un obstáculo para la realización no solamente de concepciones nuevas sino también de toda economía real”*<sup>3</sup>?

Leyendo la normativa no parece que fuese tan difícil de cumplir como para eximir explícitamente a los concursantes y la realidad es que la mayoría de las propuestas premiadas cumplían casi a rajatabla sus prescripciones<sup>4</sup>, aulas de 60 a 80 m<sup>2</sup> con capacidad para 40 alumnos, orientación sur o sureste, volumen espacial de 4 a 5 m<sup>3</sup> por escolar, cerramientos con cámaras o aislamientos e instalación de calefacción. Incluso una *“sincera expresión constructiva y funcional del programa”*, es decir, que en su aspecto se reconociera, sin atisbo de duda, que se trataba de una escuela. No obstante, el Estado dejaba abierta una posibilidad de cambio.

Casi todos los proyectos premiados resultaban ser una suerte de composición de aulas-caja de 6 metros de anchura libre por 9 o 12 de largo, es decir de 1,2 a 1,5 m<sup>2</sup> de superficie por alumno, definidas entre muros de carga que, sin solución de continuidad, configuraban también los patios. Así, entre aulas y patios se disponían los preceptivos porches y los aseos. Y no había nada más, ni extensiones espaciales, ni comedores, ni ningún tipo de uso complementario. Tan solo aulas, porches y aseos que se intercalaban entre patios de recreo bajo

---

<sup>1</sup> ORDEN de 31 de enero de 1957 por la que se resuelve el Concurso de proyectos-tipo de edificios de Enseñanza Primaria convocado por Orden ministerial de 3 de octubre de 1956 (BOE nº48 del 17 de febrero de 1957)

<sup>2</sup> Los detalles de estas Ordenanzas pueden consultarse, además de en los correspondientes Boletines Oficiales, en VISEDO GODINEZ, José Miguel: La construcción escolar primaria en los Centros Públicos españoles de 1857 a 1985. Evolución histórica y análisis comparativo. Tesis doctoral. Murcia, 1985.

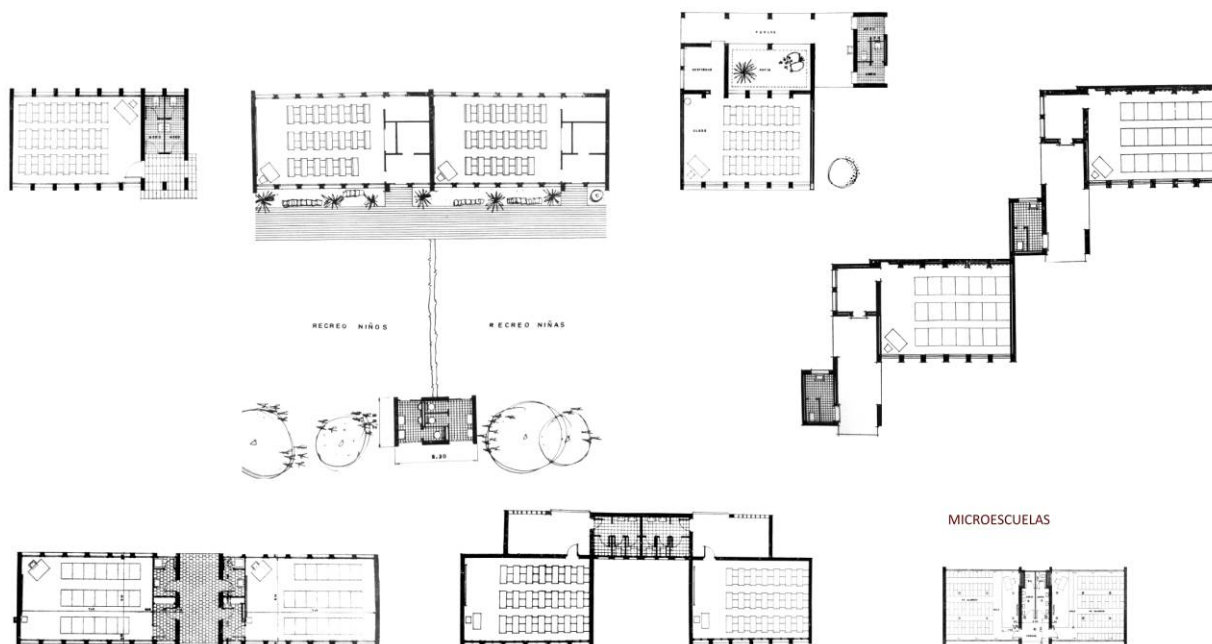
<sup>3</sup> ROTH, Alfred: Elementos para una doctrina de la arquitectura escolar. Informes de la Construcción, nº40. 1952, pp.140-6

<sup>4</sup> Revista Nacional de Arquitectura nº183 (1957) y BURGOS, Francisco: La arquitectura del aula. Nuevas escuelas madrileñas 1868-1968. Ayuntamiento de Madrid, 2007, pp.135-138.

Se otorgaron solo 5 primeros premios de los siete previstos, declarándose desiertos tanto el de Zona de Montaña como el de la Costa Mediterránea que, sin embargo, sí obtuvieron segundos premios. Entre los premiados se repetían algunos nombres como la pareja formada por Santiago Fernández Pirla y Mariano García Benito, ó por Rafael Fernández Huidobro y Pablo Pintado, que obtuvieron tres, entre primeros, segundos y menciones. También resultó notable la participación del tándem Rodolfo García-Pablos y Vicente Candela Rodríguez, quienes obtuvieron dos premios, o la de Luís Laorga y José López Zanón que destacaron por un simplicísimo diseño miesiano que mereció otro primer premio.

cubiertas de fibrocemento ondulado que se apoyaban sobre muros de ladrillo, pintados o vistos. Al fin y al cabo eran escuelas unitarias en ámbitos rurales y, por lo tanto, continuadoras del espíritu de aquellas que se venían haciendo en los poblados dirigidos desde la década anterior<sup>5</sup>.

Tras el fallo del Concurso, los autores premiados fueron invitados a ajustar sus propuestas al presupuesto establecido surgiendo así un total de 35 proyectos-tipo que se enviaron a todas las Diputaciones Provinciales para servir de modelos a las escuelas que debían construirse dentro del Plan Quinquenal (F.1). Es ahora el momento de indicar que por aquel entonces el arquitecto de la Diputación Provincial de Córdoba, y por lo tanto la persona encargada de recibir y estudiar estos modelos, no era otro que D. Rafael de La-Hoz Arderius<sup>6</sup>. De este modo, en algún momento del verano de 1957, debieron de llegar a sus manos estos modelos-tipo que habían surgido del Concurso de Escuelas Rurales del año anterior<sup>7</sup>.



**F.1** Comparación en planta entre algunos de los 35 modelos-tipo del Ministerio y la *microescuela* de De La-Hoz (dibujo del autor)

Esta larga introducción sugiere plantear una hipótesis acerca del origen de las *microescuelas* que no es otra que entenderlas como una inteligente adaptación por parte de Rafael de La-Hoz de los modelos oficiales del Ministerio de Educación Nacional a las condiciones específicas de Córdoba; condiciones que se resumen en realidad en una, en la imposibilidad por parte de las Corporaciones Locales de contribuir a la construcción de las Escuelas rurales, ni aun contando con la generosa aportación económica que el Estado estaba dispuesto a hacer en aplicación de la Ley del 18 de Julio de 1956<sup>8</sup>. Ningún municipio, pequeño o mediano, de la provincia de

<sup>5</sup> Por ejemplo la escuela de Esquivel proyectada en 1952 por Alejandro de la Sota. CALZADA PÉREZ, Manuel y PÉREZ ESCOLANO, Víctor: Pueblo de Esquivel, Sevilla. 1952-1955. Colegio de Arquitectos de Almería, 2009.

<sup>6</sup> Desconozco si Rafael de La-Hoz llegó a presentarse al Concurso de Escuelas Rurales pero entre los premiados se echan también en falta otros maestros que, como él, debieron estar entonces muy ocupados como Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, Francisco Javier Sáenz de Oíza, etc.

<sup>7</sup> Estas propuestas fueron publicadas en Hogar y Arquitectura nº30 pero esto no fue hasta 1960. Es posible que por estas fechas conociera, como se ha dicho, algunos modelos italianos pero no es seguro. RABASCO, Pablo: La vivienda mínima en Rafael de La-Hoz. Ejemplos extremos. Actas del Congreso Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra. Pamplona, 2004, p.223.

<sup>8</sup> LÁZARO FLORES, Emilio: Historia de las Construcciones escolares en España. En Revista de Educación. Septiembre-Octubre 1975, p.120.

Córdoba tenía dinero ni para comprar el solar, ni para construir las escuelas que necesitaba, ni para suministrar siquiera el necesario material escolar y es de aquí que surge la imperiosa necesidad de buscar una alternativa que, aceptada como tipo válido por el Ministerio, costase menos que lo que suponía la subvención estatal, es decir, menos de 75.000 pesetas. Y esta alternativa fue la *microescuela*. Una arquitectura de emergencia surgida como versión económica de los modelos oficiales, en mi opinión, concretamente de los diseñados por Rafael Fernández Huidobro y Pablo Pintado. En ella, como en los proyectos de aquellos, una secuencia de muros de carga paralelos acotan los espacios que definen tanto aulas como aseos. Ahora bien, Rafael de La-Hoz sí que fue más allá de la Normativa aprovechando la disposición estatal y, en este sentido, sorprende que, desde esta libertad, no recurriera a sus antiguos experimentos de construcciones de emergencia de 1953 con el sistema de bóvedas *Ctesiphonte* que tan buenos resultados le había dado en las viviendas ultrabaratas de Palma del río y de Villaviciosa de Córdoba<sup>9</sup>, máxime cuando pocos meses antes se habían publicado unas escuelas, increíblemente económicas, construidas en Avilés con este mismo sistema<sup>10</sup>. No lo hizo. Prefirió buscar una imagen más integrada en el ámbito rural, mas, podríamos decir, reconocible y así, entre continuidad y economía, conseguir imponer su modelo hasta el punto de llegar a construirlo más de 1.500 veces<sup>11</sup>.

La primera noticia que tenemos de las *microescuelas*<sup>12</sup> se remonta al 31 de enero de 1958 cuando aparecen, descritas y con planos, en la carta que el entonces Presidente de la Diputación de Córdoba, D. Rafael Cabello de Alba, envía al Director General de Construcciones Escolares D. Joaquín Tena Artigas ofreciéndose a colaborar con el Ministerio en la construcción de escuelas rurales en Córdoba. Este ofrecimiento era la consecuencia directa de las dificultades que, desde el año 1952, estaban mostrando los municipios más pequeños de la provincia para aportar el dinero necesario con el que completar la subvención estatal para construir los modelos-tipo recibidos<sup>13</sup>. Calculada la carencia escolar en 1.374 unidades, la Diputación ofrecía un proyecto alternativo de menor coste de ejecución que podía servir, al menos durante un tiempo, como solución de emergencia. Frente a la estimación estatal de 125.000 pesetas por aula se ofrecía una *microescuela* por algo más de 86.000 pesetas<sup>14</sup>.

La carta trataba de ser lo más convincente posible y de hecho, leyendo ciertos párrafos, no parece claro quién de los dos la redactó, si el Presidente o el arquitecto: *"Queremos desde ahora salir al paso de toda posible imputación en el sentido de que la escuela cuyo proyecto aportamos es una especie de escuela-chabola, es decir una solución de tipo ultraeconómico en detrimento de las mínimas condiciones que deban reunir este tipo de construcciones... (Nuestra propuesta) reúne la totalidad de los requisitos funcionales exigibles"*.

---

<sup>9</sup> RABASCO, Pablo: El sistema Ctesiphonte. Evolución de la estructura catenaria. Informes de la Construcción, nº522, 2011, pp.43-52.

<sup>10</sup> INIESTA, Alfonso: Aulas escolares por 25.000 pesetas. Escuelas construidas en ocho días. ABC Madrid. 12/09/1958. Resulta curioso que en este mismo artículo se publicara también una fotografía, y un breve comentario, de una de las primeras realizaciones del modelo-tipo de Huidobro y Pintado.

<sup>11</sup> Este dato lo da Francisco Burgos en su libro La arquitectura del aula (op. cit) aunque hoy en día resulta prácticamente imposible saber exactamente el número de *microescuelas* que se construyeron. Ni siquiera en la provincia de Córdoba.

<sup>12</sup> El nombre de *microescuelas* le fue puesto desde el Ministerio. Rafael de La-Hoz se refería a ellas en sus proyectos simplemente como Escuelas de dos aulas y la Diputación como Escuelas Nuevas.

<sup>13</sup> MEMORIA QUE FORMULA EL PRESIDENTE DE LA EXCMA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÓRDOBA RAZONANDO LA CONVENIENCIA DE ASUMIR, EN COLABORACIÓN CON LA JUNTA PROVINCIAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES, UN PLAN CONJUNTO PARA REMEDIAR EN BREVE PLAZO LA DEFICIENCIA DE ESCUELAS EN ESTA PROVINCIA. Documento mecanografiado sin paginar. (HC91.5. ADP-Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba).

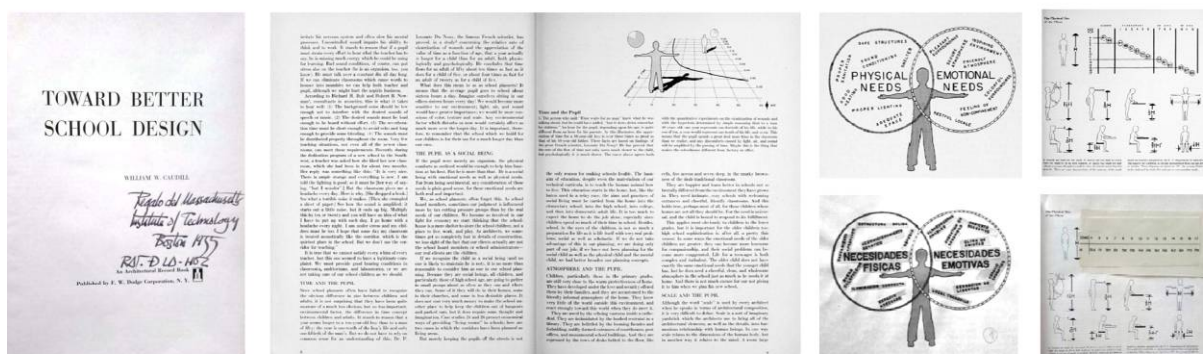
Agradezco expresamente a D. José Roldán Castaño, encargado del Archivo de la Diputación de Córdoba, su absoluta disposición, las múltiples facilidades que me ha brindado en la consulta de los documentos, así como sus valiosísimas y generosas opiniones sobre la historia de las *microescuelas*.

<sup>14</sup> El Plan de Construcciones Escolares de la Diputación de Córdoba, 1952-1958, culmina este año con la construcción de los últimos 9 grupos escolares, completándose los 30 previstos inicialmente con un total de 88 escuelas. DIEGUEZ, José: La Diputación y la Enseñanza Primaria. Revista Omeya, nº2. Febrero de 1958, pp.4-6.

A continuación, tras puntualizar que el arquitecto es *Premio Nacional de Arquitectura* y que en su día fue comisionado por el *Ministerio de Educación Nacional para el estudio de las construcciones escolares en Estados Unidos*, se presenta la Memoria Descriptiva que no es otra que la del propio Proyecto: “El estudio de esta escuela comienza y termina en el niño...”<sup>15</sup>.

La estrategia proyectiva de la *microescuela* de Rafael de La-Hoz consiste en reducir drásticamente el coste de ejecución de una escuela unitaria tipo a partir de dos decisiones: por un lado ajustar el tamaño del aula a la escala del niño, tanto en planta como en sección, y por otro emplear sistemas constructivos baratos, muy baratos, aún a costa no solo de saltarse las normativas técnicas vigentes, sino incluso de llevar al límite el necesario confort interior, tanto de los alumnos como del maestro. Suponemos que en su momento debieron considerarse mínimas incomodidades necesarias, justificadas en una situación de emergencia como aquella.

En principio, una reducción de las dimensiones del aula podía encontrar su fundamento en las recomendaciones que Alfred Roth hacía en su libro “*Des Neue Schulhaus*” del cual se guarda un ejemplar, en versión inglesa, en la biblioteca personal de Rafael de La-Hoz<sup>16</sup>. En él, el arquitecto suizo destacaba la importancia de la Escala Infantil en el diseño hasta el punto de abogar por un modelo de edificio-pabellón, con doble orientación y ventilación cruzada, e incluso con cubierta inclinada para favorecer el reflejo de la luz natural. Ahora bien, no es en este texto donde Rafael de La-Hoz encuentra la justificación a su propuesta de disminuir el espacio del aula sino, como él mismo escribe, en los estudios de un biofísico francés, Pierre Lecomte Du Noüy<sup>17</sup>.



**F.2** Ejemplar del libro “Toward Better School Design” de William W. Caudill que se conserva en la biblioteca de Rafael de La-Hoz y páginas 7 y 8 con las citas de Du Noüy e imágenes comparativas de la corrección de datos que hizo el arquitecto (Archivo Rafael de La-Hoz y recurso web)

En la biblioteca de Rafael de La-Hoz se conserva un ejemplar de *Toward Better School Design*, de William W. Caudill, un libro al que debía tener un especial aprecio pues en su primera hoja dejó escrito “*Regalo del Massachusetts Institute of Technology. Boston, 1955*” (F.2). Tras un prefacio de Richard J. Neutra, el primer capítulo trata, precisamente, de las consideraciones fisiológicas del escolar que han de tenerse en cuenta en el diseño del edificio entre las que aparecen aquellas expuestas por Du Noüy: “*un niño percibe el tiempo y el espacio en proporción triple del que percibe un adulto de 40 años*”<sup>18</sup>. Es esta afirmación, hecha por un científico

<sup>15</sup> La misma Memoria que aparece en el Proyecto original de Noviembre de 1957 guardado en el Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba con la signatura HC90.12 y la misma también que se publicó tanto en la Revista Nacional de Arquitectura, nº 204 (1958), pp.2-8, como en Hogar y Arquitectura, nº 19 (1958), pp.31-42.

<sup>16</sup> ROTH, Alfred: *Des Neue Schulhaus* (The new school). Girsberger, 1950.

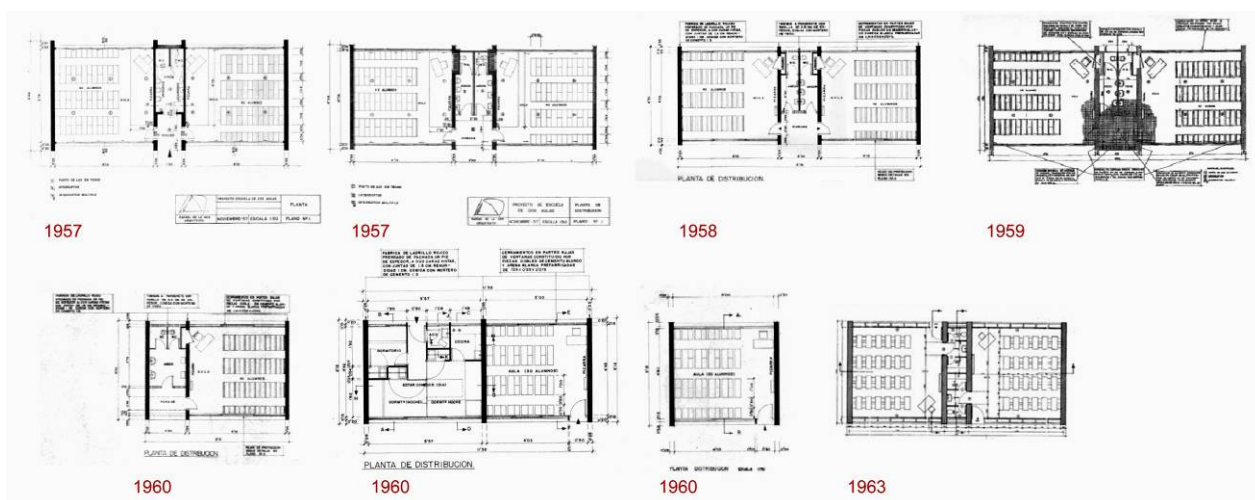
Quisiera agradecer aquí a D. Rafael de La-Hoz Castanys el haberme permitido consultar los libros originales propiedad de su padre, a Francisco Arévalo, del estudio Rafael de La-Hoz, su incondicional y cariñoso apoyo y especialmente a D<sup>a</sup> Susana Sáenz, persona encargada del archivo, que me ha ayudado a encontrar los textos necesarios.

<sup>17</sup> Pierre Lecomte Du Noüy (1883-1947) fue Director de la División de Biofísica Molecular del Instituto Pasteur y publicó los estudios, a los que se refiere Rafael de La-Hoz, en el libro *Biological Time* publicado por The McMillan Company en Nueva York en 1937.

<sup>18</sup> CAUDILL, William W.: *Time and the Pupil*. En *Toward Better School Design*. Dodge Corporation. New York, 1954, pp. 8 y 9.

de prestigio, la que autoriza a Rafael de La-Hoz a reducir el tamaño del aula hasta encontrar el modelo económico de escuela que buscaba. No es, y quiero insistir en esto, una *ocurrencia de arquitecto* como se ha dicho. En el ejemplar que se conserva en el Archivo de Rafael de La-Hoz aparecen recortes pegados sobre los textos originales escritos con las medidas traducidas, y los textos, del sistema americano al español y creo que esto es una prueba, en mi opinión más que suficiente, para valorar la seriedad con la que el arquitecto buscó la mejor solución<sup>19</sup>.

Como ya se ha indicado, el primer proyecto de las *microescuelas* lleva fecha de Noviembre de 1957 y sirvió, además de para convencer al Ministerio, para realizar los primeros ensayos en las localidades de Almodóvar del Río y Castro del Río. Poco tiempo después también en Montilla. Tres escuelas, de dos aulas cada una, con ligeras variaciones entre ellas con las que estudiar *in situ* las mejores soluciones constructivas. Comparadas con los modelos de Fernández Huidobro y Pablo Pintado, su tamaño resulta casi un 40% más pequeño, 35 m2 de superficie frente a los 56 m2 de aquellos, mientras que el volumen espacial también se reduce de 4 m3 a 2 m3 por niño.



**F.3** Plantas de las distintas versiones de las *microescuelas* entre 1957 y 1963 (Archivo Diputación Provincial de Córdoba)

La estructura se resuelve con cuatro muros de carga paralelos, de un pié de ladrillo, sobre los que apoyan en el sentido largo viguetas autoportantes colocadas cada 1,15 metros. En la primera versión, estas viguetas tenían 7,35 metros de longitud y se disponían en dos tramos de tal modo que se encontraban en el centro del edificio en voladizo, lo que sin duda hubiera dado algunos problemas constructivos<sup>20</sup>. En Almodóvar del Río los muros maestros se pintaron de blanco y en Castro del Río se dejaron vistos mientras que en Montilla se ensayaron “*muros de superficie de hormigón pintado*” aunque fueron pronto desechados<sup>21</sup>. También se probaron diversos tipos de cerramiento, desde muros de 1 pié de ladrillo en Almodóvar y Castro del Río simplemente pintados hasta los de piezas prefabricadas de hormigón pulido en Montilla, solución que con ciertos ajustes se convertiría en definitiva (**F.3**).

Resulta sorprendente la confianza del arquitecto en estos muros sin trasdosar cuando es bien sabido que en la provincia de Córdoba se pasa, todos los años, de 40 grados en verano a temperaturas bajo cero en invierno. Si tenemos en cuenta, además, que no se preveía instalar ningún sistema de calefacción y que las ventanas serían simples vidrios de 4 mm que correrían sin carpintería intermedia, no resulta difícil imaginar lo incómodas que

<sup>19</sup> También se guarda un ejemplar con medidas de los niños en la escuela, una especie de Neufert de la Enseñanza Primaria, que también debió interesar al arquitecto. MARTIN, W. Edgar: The Functional Body Measurements of School age Children. University of Michigan and US Office of Education. Chicago, 1954.

<sup>20</sup> A partir de las *microescuelas* de Lucena se utilizaron tres tramos de viguetas, de 6,35 / 2.55/ 6,35 metros, bi-apoyadas.

<sup>21</sup> Esta información proviene del artículo La *Microescuela*. Iniciativa cordobesa, escrito por la Comisión de Educación de la Diputación de Córdoba y publicado en el número 3 de la Revista Omeya. Diputación de Córdoba, 1958, pp 17-22.

podieron llegar a resultar estas *microescuelas* en ciertos días de temperaturas extremas. En realidad, solo la cubierta se trasdosaba con un aislante pero este era acústico, unas delgadas planchas de virutas prensadas de apenas 2,5 centímetros de espesor. Hecha de planchas de fibrocemento, se pintaría de un “color reflectante”, suponemos que blanco, y aunque se ensayó una prefabricada en la versión de Montilla, siempre se mantuvo como en las dos primeras.

Largas ventanas apaisadas de más de seis metros de longitud se extendían entre los muros de carga permitiendo que los niños pudieran identificar su aula desde fuera, tal como recomendaba Roth en sus textos. Estas ventanas estaban situadas a partir de 1,20 metros de altura respecto al solado interior lo que impedía que los escolares pudieran ver fuera, y menos sentados; tan solo las copas de los árboles y el cielo. Este detalle parece, en cierto modo, contradictorio con la colocación del mismo tipo de ventana a ambos lados del aula. Por un lado el arquitecto es muy generoso a la hora de iluminar y ventilar pero por otro niega cualquier relación con el exterior. Es cierto que el aula tiene una interesante doble orientación, sureste y noroeste tal como recomendaban las Normas Técnicas de la Ley de 1956, pero ciertamente inquieta su radical introversión.

Uno se pregunta por qué Rafael de la Hoz no quiso abrir las *microescuelas* al exterior. Si como ocurrió muchas veces, los solares en los que se situaban eran parques públicos o zonas amplias y abiertas con estupendas vistas, como en el caso de Almodóvar del Río, ¿no hubiera sido mucho mejor, y muy poco más caro, abrir las aulas a los jardines de recreo y de juego? Además ¿no estaba aquel “*amor al árbol*” entre las prioridades de la normativa estatal? No fue así. Incluso en las construidas a partir de 1960 se pusieron rejas en las ventanas y no fue hasta la versión de 1963 que se bajaron los alféizares y hasta se instalaron jardineras.

La *microescuela* resultaba siempre un recinto cerrado, una pieza que aun siendo exenta parecía parte interior de un edificio mayor. Contrariamente a lo que recomendaban los expertos, se proyectaban como espacios ensimismados e inflexibles en los que los niños quedaban anclados a estrechos pupitres de poco más de 50 x 50 centímetros. Aulas antiguas como las había descrito Walther Schmidt: “*Antiguamente la distribución de los niños obedecía al más sencillo principio de ordenación en filas y columnas... es más satisfactoria la solución de mesas en las que se reúnen cuatro alumnos que se ayudan mutuamente en sus quehaceres*”<sup>22</sup>. Pero así se decidió y así fue desde el principio.



**F.4** Visita del Director General de Educación Nacional D. Joaquín Tena Artigas a la primera *microescuela* en Almodóvar del Río acompañado, entre otros, del Presidente de la Diputación de Córdoba D. Rafael Cabello de Alba y del arquitecto D. Rafael de La-Hoz Arderius (Archivo Diputación Provincial de Córdoba)

Los dos primeros ensayos se hicieron en el mes de mayo de 1958, una vez que la Junta General de Construcciones Escolares había autorizado, en carta del 7 de abril, la alternativa propuesta por la Diputación. Dos *microescuelas* de dos aulas cada una que se levantaron en apenas ocho días en un solar cerca del castillo de Almodóvar del Río y en un parque urbano de Castro del Río. Fueron construidas con trabajadores de la propia Diputación, es decir por administración, siguiendo los planos del primer proyecto de Noviembre de 1957<sup>23</sup> y en ambas la previsión inicial de 83.000 pesetas por aula fue ampliamente rebasada.

Estas primeras *microescuelas* fueron visitadas por el Director de Construcciones Escolares D. Joaquín Tena Artigas (**F.4**) quien autorizó la visita de los técnicos de Madrid para que dieran también su conformidad. Esta llegó

<sup>22</sup> SCHMIDT, Walther: *Relaciones psíquicas del niño con la clase y la escuela*. Informes de la Construcción nº40 (1952) p.140-3

<sup>23</sup> Proyecto HC90-12. ADP

en carta del 20 de agosto poco antes de terminarse las obras de la tercera, la de Montilla<sup>24</sup> que, construida también en un parque urbano, fue la más experimental de las tres y, consecuentemente, la más defectuosa. Después, entre los meses de agosto y septiembre, la empresa constructora HELMA construyó, en apenas 20 días y con algunos elementos ya prefabricados como, por ejemplo, paneles de hormigón pulido para los cerramientos, las 15 *microescuelas* de Lucena<sup>25</sup> completándose así las primeras 18 unidades, es decir, un total de 36 aulas ejecutadas.

Con fecha 27 de septiembre de 1958, el Presidente de la Diputación D. Rafael Cabello de Alba, vuelve a escribir al Ministerio de Educación Nacional informando de los buenos resultados obtenidos hasta entonces proponiendo construir, a lo largo de 1959, un total de 84 *microescuelas*, o lo que es lo mismo, 168 aulas<sup>26</sup>. A partir de aquí, se desarrolló la construcción masiva de nuevas escuelas rurales por toda la provincia de Córdoba, también de *microviviendas* para profesores, que ocuparía a la Diputación hasta mediados de los años sesenta<sup>27</sup>. Pronto también a las Diputaciones de otras provincias vecinas<sup>28</sup>.



LUCENA (15)



BAENA (13)



MONTILLA (6)



FERNÁN NUÑEZ (3)

**F.5** Fotografías aéreas del año 1976 donde pueden verse los emplazamientos de varios grupos de *microescuelas* (Archivo Diputación Provincial de Córdoba)

En cuanto al emplazamiento, la actuación concreta en cada municipio dependía tanto del número de *microescuelas* a levantar como de las características del solar disponible (F.5). La verdad es que no hemos encontrado ningún plano de situación pero a través de fotografías aéreas de la época sí que hemos podido localizar muchas de ellas<sup>29</sup>. Siempre que era posible, se orientaban hacia el Sureste y Noroeste independientemente de las alineaciones urbanas y cuando eran varias juntas, se situaban desplazadas entre sí dibujando una línea en *zig-zag*. Esta ordenación recuerda también las propuestas de Fernández Pirla y García Benito, o las de Rodolfo García-Pablos y Vicente Candela, aunque tal vez aquí Rafael de La-Hoz simplemente estuviera siguiendo la lógica de agrupación de unas piezas pensadas exentas o, por qué no, simplemente manteniéndose fiel a aquella *insulística* a la que gustaba referirse<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> El certificado final de obra de la primera *microescuela* de Montilla se firmó el 27 de agosto de 1958 (HC91.22. ADP).

<sup>25</sup> El certificado final de esta *Ciudad Escolar* de Lucena, como se le llamó en la prensa, se presentó el 30 de septiembre de 1958 (HC91-33. ADP).

<sup>26</sup> MEMORIA QUE ELEVA AL EXCMO. SEÑOR MINISTRO DE EDUCACION NACIONAL EL PRESIDENTE DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÓRDOBA, EN LA QUE SE RECOGE LAS EXPERIENCIAS Y REALIZACIONES DEL PLAN PROVINCIAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES, EN COLABORACIÓN CON EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL (HC91.32 ADP).

<sup>27</sup> En los primeros años: Plan 1959: 96 grupos de dos *microescuelas*, 26 de un aula y una vivienda de maestro, 2 grupos de un aula, 4 grupos de 4 viviendas y 2 de una vivienda de maestro.

Plan 1960: 41 grupos de 2 *microescuelas*, 14 grupos de un aula y una *microvivienda*, y 6 grupos de 1 *microescuela*.

Plan 1961: 82 *microescuelas* (164 aulas)

<sup>28</sup> Existe bastante documentación en prensa de la construcción de *microescuelas* en pueblos de Sevilla, como Brenes, o de Cádiz, como Tarifa o Algeciras.

<sup>29</sup> Web: [http://www.dipucordoba.es/#/geoportal/contenidos/31629/nuevas\\_publicaciones\\_con\\_los\\_fotogramas\\_de\\_dos\\_vuelos\\_fotogrametricos\\_de\\_1973\\_y\\_1976](http://www.dipucordoba.es/#/geoportal/contenidos/31629/nuevas_publicaciones_con_los_fotogramas_de_dos_vuelos_fotogrametricos_de_1973_y_1976)

<sup>30</sup> “La *insulística* es el estudio y tratamiento del bloque considerado como célula del núcleo mayor”. DE LA-HOZ, Rafael en “El problema de la vivienda y los prefabricados. ABC Sevilla 09/07/1966, p.20.



Hoy en día no quedan muchas *microescuelas* (F.6). La mayoría de ellas desaparecieron a lo largo de los años setenta, una vez que ya habían cumplido su papel, dejando su sitio a nuevas construcciones escolares mucho más grandes. En algunas ocasiones fueron sustituidas por edificios públicos, como centros de Salud por ejemplo, mientras que en otras volvieron a ser parques públicos. Solo unas pocas, casi todas tardías, han permanecido hasta hoy, eso sí, muy desfiguradas o en estado de abandono (F.7). Ciertamente su *miniescala* no permitía muchas adaptaciones pero eso ya no importa, la verdad es que desarrollaron perfectamente su misión y hoy en día sigue siendo apasionante abordar su estudio. Así lo creo.



**F.6** Grupo de 15 *microescuelas* en Lucena (1958) hoy desaparecidas (Documento HA8.13. Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba)



**F.7** *Microescuelas* de Aguilar de la Frontera convertidas en viviendas (Google earth)

Sirvan unas breves reflexiones finales como conclusión.

Más allá de su papel histórico, una *microescuela* es, desde un punto de vista arquitectónico, una unidad aditiva. Con tan solo un aula o dos, unos aseos y, a veces, una *microvivienda* de maestro de apenas 25 m<sup>2</sup> adosada, conforma una pieza simple de planta rectangular bajo una sencilla cubierta a dos aguas. Su construcción resulta sincera y su aspecto humilde pero digno. Planteada nuestra hipótesis, la *microescuela* de Rafael de La-Hoz resulta mucho más abstracta que los modelos-tipo oficiales. Los muros de carga independientes, los largos faldones ondulados, los planos limpios del cerramiento de hormigón blanco y los tensos vidrios de más de 6 metros de longitud sin interrupciones verticales, le confieren una presencia, a mi modo de ver, más elegante y serena que la de aquellos.

Como objeto arquitectónico es tradicional y moderno, rural y urbano a la vez. Se sitúa en el espacio como una escultura, sin limitarlo. Liberada de pórticos y patios se posa libremente en el lugar girando sobre sí misma hasta orientarse adecuadamente consiguiendo activar su entorno con tan solo aparecer, y no solo socialmente. Es una infraestructura aunque no un complejo arquitectónico, como serán las Teresianas de Córdoba o las de Alicante, por cierto, no con poca relación con la *microescuela*. Es un gran mueble urbano que, en su aislamiento, adquiere monumentalidad a pesar de esa cierta imagen ambigua que adquiere entre provisional y estable, entre caseta y pabellón o entre granero y escuela.

Hoy, muchos testigos hablan de aquellos fríos que se colaban por los vidrios correderos, o de las inundaciones que las inutilizaban temporalmente, pero todos recuerdan con cariño, y no sin cierto orgullo, cuanto de importante significaron en su infancia y adolescencia. Porque de eso se trataba, de que sirvieran para la educación de la gente y es que, como bien escribió años más tarde el propio Rafael de La-Hoz:

**“Después de todo, SERVIR, la palabra más bella que existe (...) es lo único que de veras cuenta”<sup>31</sup>.**

<sup>31</sup> DE LA-HOZ, Rafael: *Evolución de la figura del arquitecto*. Sevilla, 1992. En Revista ARQUITECTOS, nº 158: *Monografía Medalla de Oro de la Arquitectura 2000*. Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 2001.

## BIBLIOGRAFÍA

Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba

Archivo Rafael de La-Hoz

Boletín Oficial del Estado

BURGOS, Francisco: La arquitectura del aula. Nuevas escuelas madrileñas 1868-1968. Ayuntamiento de Madrid, 2007

CALZADA PÉREZ, Manuel y PÉREZ ESCOLANO, Víctor: Pueblo de Esquivel, Sevilla. 1952-1955. Colegio de Arquitectos de Almería, 2009

CAUDILL, William W.: Time and the Pupil. En Toward Better School Design. Dodge Corporation. New York, 1954

DE LA-HOZ, Rafael: El problema de la vivienda y los prefabricados. ABC Sevilla 09/07/1966.

DIEGUEZ, José: La Diputación y la Enseñanza Primaria. Revista Omeya, nº2. Febrero de 1958, pp.4-6.

COMISIÓN de Educación de la Diputación de Córdoba: La Microescuela. Iniciativa cordobesa. Revista Omeya nº2 y nº3. Diputación de Córdoba, 1958

Hemeroteca ABC Madrid y Sevilla

LÁZARO Flóres, Emilio: Historia de las Construcciones escolares en España. En Revista de Educación, 1975

MARTIN, W. Edgar: The Functional Body Measurements of School age Children. University of Michigan and US Office of Education. Chicago, 1954.

RABASCO, Pablo: La vivienda mínima en Rafael de La-Hoz. Ejemplos extremos. Actas del Congreso Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra. Pamplona, 2004

Revista ARQUITECTOS, nº 158: Monografía Medalla de Oro de la Arquitectura 2000. Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 2001.

Revista Hogar y Arquitectura

Revista Informes de la Construcción

Revista Nacional de Arquitectura

ROTH, Alfred: Elementos para una doctrina de la arquitectura escolar. Informes de la Construcción, nº40. 1952

ROTH, Alfred: Des Neue Schulhaus (The new school). Girsberger, 1950.

VISEDO GODINEZ, José Miguel: La construcción escolar primaria en los Centros Públicos españoles de 1857 a 1985. Evolución histórica y análisis comparativo. Tesis doctoral. Murcia, 1985.

## **Título de la comunicación: Arquitectura EnTera** **La iglesia de Pumarejo de Tera**

**Autor. González Blanco, Fermin**  
le Universidad. Segovia. Construction Systems. España  
correo@ferminblanco.com

### **Resumen**

En 1985 se inaugura en Zamora una nueva iglesia. Sustituye a un antiguo templo que forma parte del camino de Santiago, situado en un paisaje presidido por el río Tera que da vida y nombre a toda la comarca.

La construcción de la iglesia destaca una peripecia digna de reconocer y poner en valor. La huella que ha dejado es aún palpable en la comarca y por este motivo se ha planteado una investigación mezcla de arquitectura y etnografía encuadrada bajo el título común de "Arquitectura enTera".

La iglesia parroquial de Pumarejo de Tera es obra del arquitecto Miguel Fisac Serna y la investigación aquí expuesta detalla la interesante historia de cómo se fraguó este proyecto y cómo el arquitecto se dejó seducir por sus gentes.

Arquitectura EnTera se detiene en la construcción pero especialmente en el carácter humano y social que hizo posible esta obra. De cómo un pueblo seduce a un arquitecto de prestigio para realizar de modo altruista un proyecto de iglesia y dirección de obra. Sin mediar empresa constructora ni licencia urbanística de ningún tipo, son los propios vecinos quienes acometen la obra organizados en cuadrillas trabajando de sol a sol para levantar el templo en 73 días.

Hoy en día la iglesia de piedra se eleva destacando entre edificaciones de barro ya muy alteradas por el paso del tiempo. Un exhaustivo trabajo fotográfico y una narración analítica del transcurso de los trabajos apoyada en el diario de obra permiten de modo original seguir los pasos de esta historia donde el paisaje, los medios disponibles y el programa marcaron un proyecto hecho realidad de modo coherente. Arte, construcción y sociedad se unen para generar una arquitectura entera de principio a fin.<sup>1</sup>

### **PALABRAS CLAVE**

Sociedad, Fisac, comunitarismo, hacendera, BIC

### **Biografía.**

#### **Fermin González Blanco**

Fermin es doctor arquitecto. Su trayectoria profesional está impregnada por el carácter educativo y divulgativo de sus proyectos siempre en un ámbito híbrido entre disciplinas.

Desde 2011 es profesor de Construcción en le Universidad. En 2008 patenta SISTEMA LUPO, un sistema modular de fines didácticos que se industrializa en diferentes versiones y sirve de herramienta a diferentes talleres participativos.

La tesis doctoral "*Los huesos de Fisac: la búsqueda de la pieza ideal*" fue primer premio en la VII bienal Arquia/tesis y es también el inicio de una serie de proyectos de carácter divulgativo sobre la transferencia del conocimiento desde la técnica y el arte a la sociedad.

+info [www.ferminblanco.com](http://www.ferminblanco.com)

[www.sistemalupo.com](http://www.sistemalupo.com)

---

<sup>1</sup> Formando parte de la investigación Fermin G. Blanco como comisario y coordinador de **Arquitectura enTera** ha propuesto esta experiencia para su catalogación como BIC (**Bien de interés Cultural con categoría de Monumento**). Expediente ratificado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León en resolución de 7 de Julio de 2011 poniendo así fin a un trámite administrativo que reconoce sus valores tanto humanos como constructivos.

El desarrollo de una obra arquitectónica es siempre una suma de circunstancias, de intereses, de personas, materiales, procesos, agentes que en conjunto destapan interesantes momentos.

El caso que nos ocupa se centra efectivamente en una obra concreta pero no por ser icónica, ni singular, ni innovadora como pudiera ser el caso, más bien es un proceso, una suma de circunstancias muchas de ellas incluso convencionales pero que en conjunto destapan una historia singular, con tintes épicos y fundamentalmente atemporal, local y global al tiempo.

Destacará el peso del lugar, de las técnicas locales tradicionales, de los sistemas consuetudinarios de trabajo comunitario, la asamblea y por supuesto la figura del arquitecto, (Miguel Fisac) en ocasiones protagonista y en ocasiones diluido entre la fuerza de las circunstancias. Es arquitectura con mayúsculas, aquella que se hace útil para la sociedad.

En un paisaje presidido por el río Tera que recorre el territorio desde peña Trevinca hasta su entronque con el río Esla, próximo a Benavente, se observa un petardeo de pequeños pueblos siguiendo una red de caminos que hunden sus orígenes en la historia. Uno de ellos conocido como camino Sanabrés ( la versión más antigua del camino de Santiago) nos lleva a Pumarejo de Tera. El visitante se encuentra con una unidad mínima de población que en estas tierras se corresponde con una iglesia, un cementerio y un grupo de casas más o menos homogéneas como lo es su población, fundamentalmente de base agraria, hoy en día envejecida como causa común al rural de estas zonas. No hay ayuntamiento ni arquitectura civil, tampoco dotaciones docentes, sanitarias o culturales. Sin embargo sorprenderá encontrar en la única calle arbolada una señalización "avenida del doctor arquitecto Miguel Fisac". Todo se vuelve surrealista si se entabla conversación, porque en Pumarejo la gente se refiere a Miguel Fisac con la naturalidad con que se discute una alineación del equipo nacional o un parte meteorológico. Es hijo adoptivo de la localidad y su huella sigue aún viva.



Fig 1. La comarca del Tera. Imagen invernal. Foto de Alex del Río.

Se comentará que en el verano de 1984 la gente del pueblo organizada en lo que allí denominan "yeras", levantó la iglesia en 73 días siguiendo el proyecto de Miguel Fisac, que el arquitecto donó el proyecto al pueblo y no cobró nada por la dirección de obra. El interés por reconstruir fielmente la historia llevó a organizar un equipo de investigación que bajo el nombre de *Arquitectura en Tera* analiza de modo crítico y riguroso la secuencia de hechos y sus consecuencias. De igual modo y ante las evidencias, se promueve el nombramiento de la iglesia parroquial de Pumarejo de Tera para su catalogación como BIC en categoría de monumento, no sólo como obra singular en sí misma sino apoyada por el movimiento social y los medios que la hicieron posible. Las facenderas, hacenderas, yeras, auzolanes, sextaferias... son trabajos gratuitos en favor de la comunidad que cambian el nombre en función de la comarca pero que todos tienen un mismo común denominador la cooperación, el trabajo comunitario para entre todos hacer frente al enemigo invierno o simplemente para resolver comunicaciones, caminos, puentes, presas.... En definitiva el interés común.

#### **Desencadenantes. El encargo.**

Pumarejo tenía por entonces una iglesia envejecida, deteriorada, realizada en parte con muros de barro material protagonista de la zona. Discutieron los vecinos sobre las posibilidades de acometer una restauración. En este punto aparece una de las figuras fundamentales de la historia, Isaías Galende alcalde y diputado es hombre de peso, líder local, con ideas, que ve en la vecina presa de Salce de

Sayago una oportunidad dónde otros ven un drama. La posibilidad de desmontar la iglesia de piedra que según los planes hidrográficos quedará en el ámbito de inundación del futuro embalse. Así comienza la tramitación a través del obispado de Astorga quien rige eclesiásticamente estas zonas. El intento genera la lógica oposición de los vecinos de Salce quienes paralizan la operación. Ante esta situación Pumarejo reacciona con la intención de resolver su problema por la vía de la acción directa, tratarán de construir un nuevo templo, lo peculiar del tema es que decidirán construirlo ellos mismos a través de la aportación personal.

Acción-reacción, necesidad-ingenio, puede parecer un cuento novelado pero lo cierto es que el lector se sorprendería con la cantidad de obras que durante décadas los pueblos de estas comarcas acometieron con este mismo razonamiento, los sistemas de saneamiento, los tendidos telefónicos, edificios públicos, bibliotecas, casas de cultura, iglesias, cementerios.... Todo hecho por los propios vecinos organizados y trabajando con sus medios. No son sistemas de organización ajenos a su modus operandi habitual.

Lo que hará un punto más peculiar esta historia serán una serie de conexiones que llevarán a los habitantes de Pumarejo hasta la figura de Miguel Fisac. Desde los años cincuenta Miguel Fisac es una figura con gran presencia en la vida social y cultural del país a través de su participación activa en los debates, programas televisivos o medio escrito... Generando en conjunto una figura referente de la arquitectura que va más allá de la propia profesión, siendo su arquitectura reconocida y controvertida al tiempo. Es un ejemplo de intelectual (término del que reniega), una figura destacada, un individuo creativo muy alejado de la concepción del trabajo comunitario y sus lógicas de acción. ¿Cómo se articulan estos mundos? ¿Cómo se complementan para llegar a la consecución de la obra? Es en ese punto dónde comienzan a aparecer actores de gran relevancia que ayudarán en el engranaje del mecanismo para que aparezca de este modo el yo social que tanto explican los sociólogos; el nosotros.



Fig 2. Facendera a pleno rendimiento, verano de 1984. Todo el pueblo organizado levanta los muros de piedra, los andamios fueron realizados con chopos de bosques comunales. Una cadena humana distribuye los bloques y el mortero a la línea de crecimiento del muro.

Así entran en escena además del ya mencionado Isaías Galende, Alfonso Ramos de Castro, Nazario Ballesteros, Victoriano, Basilio y todos aquellos que irán ocupando un puesto y resolviendo en función de las necesidades.

La reconstrucción del proceso de construcción y de todos los avatares derivados del mismo proceden en gran medida de un documento excepcional, los diarios de obra. Pequeños diarios donde Nazario, nombrado director de las obras irá apuntando el transcurrir de las mismas. Nazario es persona interesada en el patrimonio arquitectónico, natural del vecino pueblo de Santa Marta de Tera, recibe formación como delineante y cuenta ya en aquellos años con cierta experiencia en construcción lo que le hace candidato absoluto a dirigir las obras y mantener la necesaria coordinación con Fisac. Esta coordinación la hará de modo escrupuloso trasladando los problemas de obra al arquitecto y forzando al propio Fisac a resolver detalles a medida que la obra se acerca a los puntos singulares.

Debe destacarse en este punto que tanto el proyecto como la obra de la iglesia se realizará sin una documentación completa, de hecho nunca ha existido un documento completo como entendemos el proyecto arquitectónico, con sus memorias, sus planos, ni mucho menos presupuestos.

Serán el discurrir de la obra y la precariedad económica de los medios los que condicionen los pasos a seguir y la solución a adoptar. Sin embargo no significará esto que Fisac renuncie a hacer una obra de arquitectura. Será exigente en su dirección, metucioso en los acabados, incluso estricto en ciertos momentos de la obra llegando al choque dialéctico como recuerdan los allí presentes en aquellas jornadas.

En 1984 Miguel Fisac pasaba por momentos delicados, no podemos decir que estuviera en sus mejores momentos profesionales, en parte abandonado por la crítica, arrinconado por sus propios compañeros de profesión, vivía apartado en su colina de Cerro del Aire<sup>2</sup>. Cuando recibe el encargo podemos imaginarnos a un hombre dolido, tocado, incluso débil que recibe un gesto cariñoso e insospechado al tiempo. El pueblo de Pumarejo de Tera le recibe en su primera visita con vítores, engalanados, en una escena berlanguiana que el propio arquitecto recordará posteriormente en diferentes conferencias.<sup>3</sup> Fue un gesto cálido, cariñoso, que le hizo reconciliarse con la humanidad, y decidió en medio del éxtasis propio del momento implicarse en la construcción del templo y volcar en esa obra su experiencia y conocimiento acumulado durante años.

## El proyecto

No existe en el pueblo empresa constructora alguna, será el empeño de querer hacer la iglesia un auténtico reto para un arquitecto acostumbrado a lidiar con la tecnología, con la precisión, con la vanguardia, tanto formal como técnica. El mismo arquitecto que décadas atrás se había codeado con especialistas de la prefabricación, que había conseguido idear y ejecutar vigas huecas de centímetro y medio de espesor alcanzando luces de hasta veinte metros, se ve en este caso enfrascado en una historia inaudita empujado por un pueblo de unos trescientos habitantes que pretenden construir una iglesia sin más ayuda que su propio esfuerzo personal.

Con estas premisas de partida y fiel a sus ideas sobre la arquitectura y en particular sobre el espacio religioso hace un primer anteproyecto donde a partir de la espadaña, que manda conservar, da un giro de 180 grados a la estructura litúrgica situando el altar en el extremo opuesto de la nave, y a partir del presbiterio proyecta una planta de carácter asambleario cubierta por una estructura de cerchas metálicas. Constructivamente la iglesia se basa en muros de piedra y hormigón en masa facilitando al máximo la ejecución al tiempo que facilita la integración con el ambiente rural donde se encuentra.

El condicionante fundamental se refiere a su construcción, la ejecución deberá ser muy asequible, además por su situación parecen descartarse soluciones que el propio arquitecto define como "modernadas" es decir trata de evitar desentonar con el ambiente sin caer en la mimesis de soluciones locales.

El anteproyecto que el arquitecto presenta ante el pueblo y la prensa da una idea del templo que se pretende construir. La cubierta de cerchas metálicas cubrirá la nave a dos aguas, estas cerchas se colocarán en sentido longitudinal para enfatizar la direccionalidad hacia el altar, tal y como muestran las secciones. El espacio interior presenta en planta una cierta disposición asamblearia y su iluminación se basa en tres grandes vidrieras rasgadas de suelo a techo que iluminan por un lado el sagrario y en el extremo opuesto dos grietas más esbeltas dan luz a las traseras de la nave. Adosado a la iglesia un pequeño volumen frente a la tapia del cementerio cubre las necesidades propias de la sacristía con un acceso independiente.

El presbiterio más bajo en sección, sirve como nexo de unión con la torre de la espadaña. La documentación permite apreciar cierta información de los acabados como la piedra en fachada y teja cerámica en cubierta, sistemas que en principio encajan ambientalmente en el pueblo y se adecúan a las posibilidades constructivas de la zona. Fruto de la primera visita al lugar, se observan diferencias entre el plano base y la realidad, lo que impide la ejecución de esta primer propuesta. Hará falta un nuevo replanteo con medidas exactas de las edificaciones colindantes. A partir de las nuevas mediciones y de las impresiones sobre el terreno, Fisac desarrollará, ya en la soledad del estudio, las diferentes versiones del proyecto.

---

<sup>2</sup> Fernández Galiano Luis. "Libertades cotidianas: desde el Cerro del Aire". AV nº 101, pp 58-59.

<sup>3</sup> Las crónicas de aquellos días los recoge Rufo Gamazo, veterano periodista encargado de cubrir para El Correo de Zamora las crónicas de la comarca. De entre las conferencias donde Miguel Fisac aborda el tema de Pumarejo destaca la impartida en la Casa de Galicia de Madrid (2001) donde el arquitecto hace un repaso de todas las obras relacionadas con el camino de Santiago.

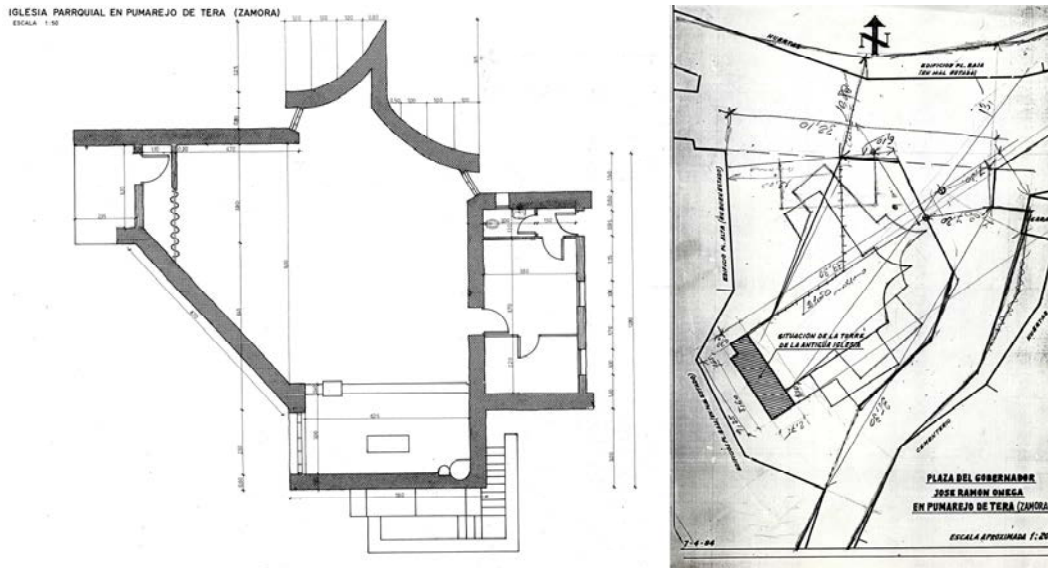


Fig 3. De izquierda a derecha: planta del primer proyecto de Miguel Fisac y diferentes planos-bocetos similares que se suceden sobre una base en papel y superponiendo vegetales hasta aproximarse a la solución definitiva adecuada al perímetro del emplazamiento.

En este contexto surge una segunda versión ya muy parecida a la finalmente ejecutada donde el templo se alarga en planta invadiendo el centro de la plaza al tiempo que deja más espacio por los laterales para evitar el estrangulamiento que supone el volumen que rompe la alineación de la plaza en la continuación de la tapia del cementerio. El perímetro irregular de la plaza es cada vez más importante en la configuración del proyecto y cada quiebro se estudia minuciosamente tanto en el estudio como en la obra, las llamadas telefónicas son constantes y los planos viajan de Pumarejo a Cerro del Aire con variaciones constantes en algunos casos de centímetros.

A esta segunda versión se sucederá la tercera y definitiva pero dentro de esta última versión las variantes parecen infinitas, la primera planta de cimentación se convierte en un parto muy difícil. Variaciones propias de todo proceso creativo, baste citar al arquitecto<sup>4</sup>;

La solución 14 es mejor que la 13 y, aún así, ésta tampoco es definitiva (...). Por ello cuando el proyecto ya está más o menos articulado hay que darle cierta distancia, dejarlo descansar unos días para pensar en otras cosas, para volver con la mente fresca y, de una forma más deliberada analizar el resultado y comprobar hasta qué punto te convence..."

La versión definitivamente aceptada por todas las partes consta de una única nave y simplifica los volúmenes apostando por un único cuerpo que partiendo de la torre de la espadaña se abre hacia el centro de la plaza. El nuevo presbiterio curvo se iluminará por una apertura a modo de grieta abierta de suelo a techo y otra apertura similar iluminará las traseras de la nave. El templo si bien algo más grande pasa a ser más oscuro dentro de esa concepción mística del espacio sacro de Fisac donde se apuesta por la penumbra como ayuda a la meditación y al encuentro. La sacristía sigue manteniéndose en un cuerpo adosado a la edificación principal ejecutado de modo independiente y con cubierta más sencilla de viguetas.

<sup>4</sup> MORELL, Alberto (2006). Miguel Fisac-El espacio dinámico. Colegio de Arquitectos de Castilla La Mancha, demarcación de Guadalajara. El estudio realizado por Morell sobre el proyecto de la iglesia de La Coronación en Vitoria. La Planta de la versión definitiva de Pumarejo es clara deudora de estudios anteriores del arquitecto como las plantas de Vitoria o Málaga.

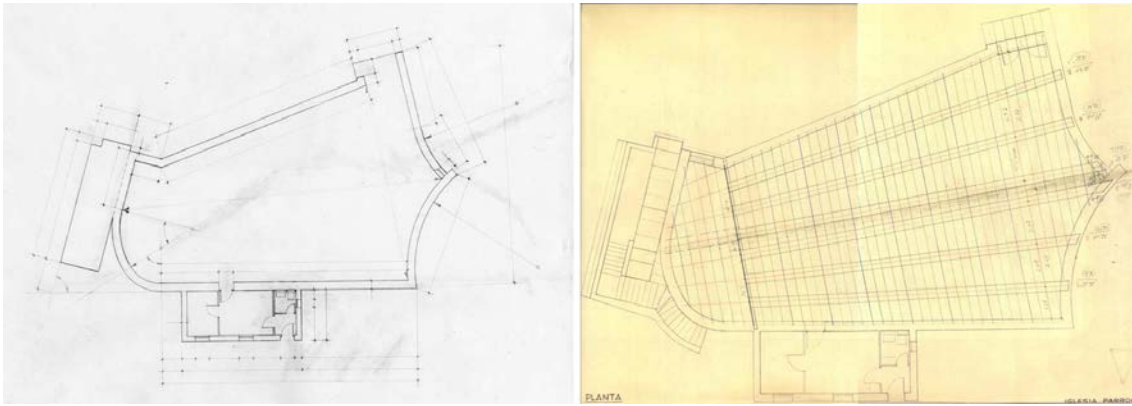


Fig 4. Plano de Nazario Ballesteros con el replanteo de la iglesia ya adaptado a la realidad construida, la puerta de la sacristía que reproduce a la original será eliminada durante el proceso de obra. A la derecha, planta de cubierta con el trazado de las vigas de cubierta marcado con líneas rojas.

El estudio geométrico de la obra de Fisac es siempre un ejercicio interesante y en este caso son destacables los numerosos planos donde Nazario replantea geoméricamente las curvas del arquitecto para poder llevarlas a la práctica, radios, tangencias, ángulos..., todo debe estar claro para la ejecución, y a medida que la obra discurre el propio Nazario se encargará de adaptar los planos a la realidad construida. Vemos en todo este proceso elementos comunes a sus espacios sacros, reconocemos los muros curvos, su planta en sector de circunferencia, sus juegos de luces y sombras en el interior y su tratamiento estructural de cubierta. Reconocemos Vitoria, Canfrac, Málaga, pero también Arcas Reales, Santa Cruz, Moratalaz o en definitiva las muchas experiencias de espacios sacros proyectadas por Miguel Fisac.<sup>5</sup> También se observa de modo paralelo un carácter conclusivo como si en esta obra Fisac desarrolla de modo natural y sin forzarlo modos y soluciones que derivan de su dilatada experiencia y convicción. Donde su estrecha relación con la construcción, con el material, pero también la participación del usuario-cliente, son condicionantes que se suman en un puzle donde todo parece encajar y que vienen a reforzar sus más firmes convicciones sobre la arquitectura y el papel del arquitecto ante la sociedad.

#### **El material. El sílex se mide en milenios.**

“... La arquitectura, como el árbol, está plantada en un paisaje. La tecnología actual nos ha proporcionado la posibilidad de movernos; de trasladarnos de un sitio a otro con rapidez, pero la arquitectura permanece quieta; con sus raíces en la tierra y en permanente relación con su entorno.”<sup>6</sup>

Determinados a utilizar la piedra como material base para los muros sólo falta elegir el tipo. Pumarejo de Tera está en el curso bajo del río Tera y a esas alturas el río ha dejado los terrenos pétreos de Sanabria y discurre por la vega entre arcilla. De aquí deriva la arquitectura tradicional que puede verse en el paisaje de la comarca, la arquitectura de la vega es arcillosa, dominada por el adobe y el tapial. Una arquitectura que se complementa con la construcción de las bodegas, auténticos túneles en el suelo ejecutados gracias a la compacidad de la arcilla. La única piedra que puede observarse son los cantos del río, que en los zócalos de las viviendas forman el lizar, una mezcla de canto rodado con mortero de arcilla y paja que sirven de cimentación a las construcciones de tapial.

La construcción en piedra propiamente dicha hay que buscarla en ciertos edificios representativos y sobre todo en los pueblos cercanos fuera de la vega del Tera. En este sentido se rastrean canteras en Faramontanos de Tábara y también en Villajeriz, finalmente se opta por esta última. La piedra de Villajeriz es una piedra de sílex que se descompone en tacos y por tanto además de parecerse a la original de la espadaña facilita el trabajo ya que no permite su manipulación. Un solo golpe seco sobre los bloques de piedra genera piezas perfectas para su colocación, es desde un punto de vista constructivo la piedra ideal para una obra de estas características por lo fácil de su extracción y posterior manipulación en obra.

<sup>5</sup> Delgado Orusco en su texto "La arquitectura sacra de Miguel Fisac" hace un certero recorrido por toda la producción de templos y espacios religiosos e incluye el caso de Pumarejo destacando no sólo sus valores arquitectónicos sino los humanos y participativos.

<sup>6</sup> FISAC, Miguel. Carta a mis sobrinos. Colegio de Arquitectos de Ciudad Real. 2007





Fig 5. Aparejo de los muros visto desde el interior y exterior del templo. Fotos Alex del Río. Según testimonio del propio Fisac " es el muro de piedra más bonito que he hecho, por supuesto...Estaba hecho como yo les había dicho pero con la gracia ingenua de los que hacen aquello..."

Los muros levantados con esta piedra sorprendieron muy gratamente a Fisac que una vez en obra y a la vista del resultado decide dejar las juntas sin encintar, para enfatizar la textura lograda por el aparejo. Se logró un resultado mezcla de profesionalidad e ingenuidad constructiva muy acorde con el propio proceso de la obra. Muchas de las piedras fueron colocadas en posiciones poco ortodoxas y los tamaños fueron en algunos casos excesivos.

### **Pumarejo, la última facendera.**

Los datos obtenidos entre los participantes de las yeras son de gran carga etnográfica y ofrecen un retrato de conjunto presidido por una homogeneidad aplastante. Un altísimo porcentaje de la población dedicado a la misma actividad; la agricultura, tanto hombres como mujeres, apenas un solo representante del comercio y la práctica inexistencia de personal asalariado, otros oficios o funcionarios genera una situación de grupo muy compacta que se ve favorecida por estrechos lazos familiares. Esta vinculación al terreno a través de la actividad agrícola y la homogeneidad de la población es un perfecto caldo de cultivo para el mantenimiento en el tiempo de sistemas de cooperación.

La facendera es hija de la necesidad, responde al término "facendera" que la RAE define como; trabajo a que debe acudir todo el vecindario, por ser de utilidad común. Este sistema de trabajo comunitario y gratuito para bien de la comunidad no es nada extraño a los habitantes de estas zonas. Desde antiguo las llamadas a facendera han servido para mantener la estructura económica y social de estos pueblos. En determinadas fechas del año los vecinos se unen para arreglar los caminos, acequias, la presa del río... Funciona de modo tan directo que sorprende por lo efectivo, se basa en un derecho consuetudinario que ha participado de la legislación y que ha contado con sus propios reglamentos. En la zona aún pervive con gran vitalidad hasta épocas recientes en un amplio ámbito territorial que se extiende hasta Asturias, sur de Galicia o la Portugal transmontana, donde pueden rastrearse estos métodos de trabajo comunitario hasta bien entrado el siglo XX e incluso en algún caso aún vigente. Sus raíces primitivas como respuesta directa a una necesidad social hacen del sistema un medio universal utilizado allí donde comunidades autónomas deban ejecutar obras de interés común.<sup>7</sup>

---

7

Sus orígenes parecen vinculados a trabajos propios para la reparación de los caminos y puentes derivando posteriormente a todas aquellas obras para un bien comunitario como arreglo de fuentes, acequias o cementerios. Sobre sus antecedentes existen diferentes versiones en los escritos de Julio Somoza cita sus precedentes en la época romana a través de las (operae) prestaciones personales para la realización de las calzadas. Los estudios de Veiga de Oliveira referidos a trabajos comunitarios en Tras os montes, si bien no trata el tema directamente de la facendera, hace una referencia clara a la identificación de los trabajos comunitarios con estructuras de organización primitivas previas a épocas romanas, propias de pueblos célticos, extendiendo obviamente su uso a este ámbito en concreto al que hacemos referencia.

Lo particular del sistema, como trabajo comunitario es el alto grado de reglamentación que llegó a adquirir, en este sentido es especialmente destacable el trabajo de Luciano Castañón rastreando por concejos los diferentes reglamentos u ordenanzas referidas a estos trabajos en Asturias. Así en determinados concejos se eximía a las viudas de la presencia en estos trabajos, se muestran las diferentes formas de organización de los vecinos y las multas aplicadas a quienes no se presentan a los trabajos. También son destacables los datos relativos a las quejas de ciertos vecinos a participar del sistema al no verse favorecidos por las obras planteadas, bien sea por tratarse de caminos que no utilicen o directamente por no desempeñar labores agrícolas y ser personal asalariado en otra parroquia o concejo. Todo ello da idea de la lógica debilidad del sistema cuando éste no se aplica a una población homogénea de actividades y preocupaciones comunes.



Fig 6. Las mujeres hacían la masa a mano utilizando el agua del canal que atraviesa parte del pueblo hoy en día canalizado, todo realizado a mano por prestación personal.

JOSE MARTA COLINO COLINO	ARTURO MARTIN	ANANIAS COLINO
Constantino Villar Colino	ANTONINO FERNANDEZ	Enequina Iglesias
Jose Maria Garcia Colino	FRANCISCO Mateos	Antonio Furones Colino
Juan Antonio Calzon	Jose Panizo Castaño	Jose Fernandez Garcia
Pedro Mayo	Joaquin Martinez	Antonio Colino Rodriguez
Angel Fernandez Villar	Gabriel Fernandez Calzon	Jose del Amo Mateos
David Dominguez	Sinto del Amo Mateos	Juan Jose fernandez Rodriguez
Gavino Vega	Tomas Ramos Lanseros	Jose Rodriguez Colino
Jose Maria Rodriguez Lanseros	Ceferino Ramos	Pedro Villar
Desiderio Dominguez	Aurelio Mateos	Gumeriendo Iglesias
Nemesio Iglesias	Manuel Colino Colino	Angel Junquera
Avelino Fernandez Ramos		
JUEVES	VIERNES	SABADO
JESUS RAMOS	JOSE COLINO ALVAREZ	GASPAR JOSE COLINO
Antonio Iglesias Fernandez	Ismael Iglesias	Miguel Mateos Garcia
Miguel Prieto Uña	Faustino Colino Fernandez	Matias Iglesias Colino
Gaspar colino Ferrero	Jose Iglesias Alvarez	Miguel Furones Ferrero
Francisco Fernandez Parra	Isaias Fernandez	Apolinar Ramos
Matias Villar Rodriguez	Dario Garcia Colino	Gregorio Rodriguez
Tomas Iglesias Ferrero	Baltasar Andres	Santiago Iglesias Colino
Domingo Iglesias Bersejo	Antonio Furones Llamas	Liborio del Amo
Santiago Ramos Mateos	Angel Mateos Juarez	Evaristo Fernandez
Francisco Vega Ferrero	David Dominguez	Desiderio Dominguez hijo
Agripino Alvarez	Joaquin Rodriguez Lanseros	Purificacion Fernandez
Sesa Fernandez		

Fig 7. Listado de las yerbas con la organización según familias y días de trabajo.

## El valor de la arquitectura tradicional.

“... La arquitectura popular es una arquitectura existencial, un fenómeno vivo y nunca un ejercicio de diseño, (...) es la arquitectura del sentido común...”<sup>8</sup>



Fig 8. Imagen con los tres tiempos arquitectura de adobe, espadaña original y aparejo de la iglesia contemporánea. Foto Alex del Río.

A lo largo de todo el proceso de obra surgen momentos de duda y en el momento de adoptar decisiones el peso de la tradición ha estado muy presente en esta obra. Fisac presentaba en el ateneo de Madrid en 1951 su libro “La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro” una defensa de los valores de la arquitectura que emana directamente de la sabiduría y la necesidad popular. Estas convicciones que el arquitecto agrupa en esta pequeña publicación le acompañarán a lo largo de su trayectoria. El hecho de que Pumarejo sea una de sus últimas obras permite una visión retrospectiva y un análisis de ciertas constantes en sus proyectos.

Pero sin ir tan lejos en el tiempo en estos años Fisac publicará un libro cuyo contenido entronca a la perfección con las preocupaciones que el arquitecto manifiesta en Pumarejo, se trata de su estudio justificando la existencia de una arquitectura popular manchega,<sup>9</sup>

... Arquitectura popular es la arquitectura que hace el pueblo. Con mayor rigor se podría decir que es la arquitectura que hacen el pueblo y el tiempo.

Porque la arquitectura popular es el resultado de la decantación sosegada de un conjunto unitario de estructuras, cerramientos, espacios y soluciones constructivas que a través de muchas generaciones de usuarios, han dado testimonio de su bondad.

Y el pasar anónimo de muchas gentes, con idiosincrasia común, con deseos y aspiraciones comunes, es el que ha hecho aflorar esa oculta singularidad de una colectividad social, aparentemente gregaria, que tiene sin embargo, una acusada personalidad...

...Si queremos desentrañar las profundas raíces de la arquitectura popular, nos encontraremos siempre con dos factores esenciales: su condición artesana de lo hecho a mano y su lenta gestación.

Pumarejo es un caso especialmente elocuente en esta relación entre vanguardia y tradición, en parte por tratarse de una obra que nace marcada por la aceptación de una estructura tan importante desde un punto de vista volumétrico como es la antigua torre de la espadaña. El acceso a la iglesia también repite modelos de la arquitectura de la zona si bien readaptados, la entrada tradicional de las viviendas para el carro a través de portalones se hace mediante el llamado pretil, recerco lateral de adobe que sobresale de la alineación de la fachada y que se cubre con un pequeño portalillo. Del mismo modo el acceso de la iglesia se remata con un pretil asimétrico también cubierto por el pequeño portal de estructura de madera. El acceso al templo se realiza a través de la antigua puerta de la iglesia, puerta que fue mantenida por el arquitecto frente a la oposición del pueblo.

<sup>8</sup> FLORES, Carlos. *Arquitectura popular española*. Aguilar, Madrid. 1973

<sup>9</sup> FISAC, Miguel. *La arquitectura popular manchega*. Instituto de Estudios Manchegos. 1985

Fisac mantiene la puerta original con su gatera y su puerta de acceso que incrustada en la hoja grande hace necesario un paso levantando el pié lo que genera cierta incomodidad. Con el tiempo la puerta fue sustituida por la actual siguiendo las directrices de ciertos comentarios que por aquel entonces el arquitecto realizó sobre unas puertas de la Alhambra, cuya originalidad consiste en que la hoja pequeña abre a costa de las dos grandes hojas y no de una sola al modo habitual. Las referencias a la Alhambra y a la arquitectura y la liturgia musulmana no son extrañas al pensamiento del arquitecto quién llega a afirmar;

“...tenemos mucho que aprender de la liturgia musulmana, donde el acceso nunca está a eje del altar, en la Alhambra tenemos una secuencia de patios todos ellos de geometría rectangular o cuadrada, en todos ellos hay un eje principal, eje principal dicen es para Alá..., ese eje principal lo pisa Dios no lo pisan los hombres”...  
Yo no he encontrado ninguna iglesia ni catedral cristiana que tenga esa finura <sup>10</sup>

De este modo en Pumarejo al igual que en todas las iglesias de Fisac el acceso se realiza de lado nunca enfrentado al altar.

Siguiendo este análisis de las influencias de la arquitectura tradicional en ciertas decisiones de obra no se puede obviar el remate del tejado, con hilada de ladrillo recocho y tejas del revés, solución ésta variante de otras que aun pueden observarse en ciertas construcciones de la zona.

### **Los acabados.**

Llegados los muros a su coronación las yeras descansan o al menos reducen su ritmo, es hora de resolver la cubierta lo que no supone poco problema, nuevamente se debe buscar soluciones fuera del pueblo, en este caso un herrero, el elegido será Basilio de Rionegro del Puente, que tendrá la responsabilidad de ejecutar en su taller las vigas de cubierta. Tras una serie de adversidades las vigas empezarán a tomar forma y a finales de año ya estarán prácticamente ejecutadas.

Con el inicio del nuevo año se sucederán unos meses de escasa actividad en obra pero que resultan de gran importancia para la configuración de los múltiples detalles que deberán resolverse, muchos de ellos referidos a los acabados.

Fisac siempre gustó de controlar con celo todos los detalles de las obras y frecuentemente podemos ver obras dónde incluso lámparas, mobiliario y demás detalles poseen la firma del arquitecto. De este modo también en Pumarejo abordó de modo personalizado la solución de vidrieras, bancos, veleta, cruz e incluso un peculiar “vía crucis”.

De gran sencillez constructiva los muros fueron elevados a lo largo de los meses de agosto y septiembre, una vez definida la solución de cubierta donde se desechó la primera versión de cerchas metálicas y se optó por las vigas trianguladas y un acabado de paneles de viroterm que servían de apoyo a la teja. Resuelto el remate del alero al modo tradicional, las dudas pasaron al interior del templo donde el suelo se decide acabar con piedra de pizarra procedente de Valdeorras. La secuencia de planos demuestra el estudio del despiece de estas piezas y sobre manera destaca el estudio de las piezas fundamentales del presbiterio. Es habitual en Fisac el diseño de piezas singulares en los templos por ejemplo en el diseño de sagrarios, órganos y otras piezas. Así desarrolló un juego de altar, sede y ambón que con ligeros matices utilizó en diferentes obras, estos planos fechados en 1965 y que nos remontan a Santa Ana en Moratalaz o a la capilla del Colegio de la Asunción Cuesta Blanca servirán de referencia también en Pumarejo. La realidad construida deberá ajustarse nuevamente a las posibilidades y las limitaciones de la cantera para el corte de la pizarra lo que harán variar la solución definitiva.

Paralelamente al diseño y la disposición de las piezas del presbiterio es siempre destacable dentro de la producción sacra de Fisac el diseño de los lucernarios y vidrieras. Soluciones más o menos elaboradas desde los dominicos de Arcas Reales en Valladolid hasta el teólogo de los Padres Dominicos de Madrid o la Iglesia de Santa Cruz en Coruña parecen repetir un continuo mimo en la iluminación del templo variando entre los colores más cálidos que bañan el sagrario con los más fríos del fondo de la nave. En este caso Fisac tampoco se resiste a la cuidada elaboración de una iluminación que

---

<sup>10</sup> Conferencia en UDC Universidad de Coruña Escuela de Arquitectos Técnicos. Haciendo un repaso a su arquitectura sacra Fisac se detiene para reflexionar sobre sus apreciaciones sobre la arquitectura musulmana, poniendo el ejemplo de la secuencia de patios de la Alhambra y cómo se recorren con la sutileza de nunca utilizar el eje. Fisac se posiciona frente a esa aparente contradicción de las grandes fachadas cristianas donde a un pórtico monumental le sigue un "biombo" de madera que te desvía al lateral. "... ¡Pues entremos por los lados !.como entraba el rey en la Alhambra.." defiende con la energía y vehemencia que caracterizan sus conferencias. Cita en este punto el texto de Victor D'Ors dónde se defiende justamente todo lo contrario, que la iglesia debe ser una gran puerta de entrada. A esta buscada asimetría en el acceso le suma una serie de tensiones generadas por los elementos del templo como la torre, las cruces, la entrada...Dentro de lo que Fisac define como procedimiento estético de cada uno.

en principio fue frustrada por el exceso de coste. Se optó en último lugar por una original solución a base de piezas de u-glass colocadas en vertical haciendo cámaras donde se colocan pequeños cristales de colores cálidos los del sagrario y fríos azulados en su opuesto.

Los bancos de madera, puerta de acceso, veleta, cruz de hierro..., todo terminó por ser diseño original. Más curiosa es la ejecución del vía crucis hecho de madera de tablex que el propio Nazario serró en Cerro del Aire siguiendo los diseños de Fisac, en esos momentos la facendera se desplazó a Madrid y en el estudio y durante todo un domingo consiguieron realizar el camino del calvario con todas sus cruces que posteriormente se colocó en la pared del templo.

El control del gasto se llevó de modo escrupuloso ante la escasez presupuestaria, una estimación general de gastos arroja cifras increíbles (tal y cómo han derivado los precios de la construcción) ascendiendo todos los gastos a cuatro millones y medio de pesetas, (veintisiete mil euros), en parte también sufragados por los propios vecinos con aportaciones personales.

#### **Fin de obra.**

La obra ha llegado a su fin y lo que hemos repasado es nada menos que lo propio de todo proceso creativo mezcla en este caso de épica y de cruda realidad. El estudio analítico se ha salido por momentos del ámbito estrictamente arquitectónico para enriquecernos a través de la sociología, la antropología, la legislación, la historia o la economía.



Fig 9. Vista del templo terminado desde el interior. Fotos Alex del Río.

Pumarejo es la última facendera, es el símbolo de muchas cosas, pero por encima de todo es el reflejo de una sociedad y de un estilo de vida que difícilmente volverá pero cuyos valores creemos vigentes o al menos no nos dejan indiferentes.

Pumarejo de Tera nombró hijo adoptivo a Miguel Fisac y le dedicó la mejor de sus calles, hay muchas obras del arquitecto diseminadas por la geografía nacional, cada una con sus características, las generaciones de jóvenes arquitectos estudian hoy sus proyectos con el poso que ha dejado el tiempo y alejados de prejuicios del pasado, las hay más arriesgadas, las hay más provocadoras, hay alguna más famosa incluso hay alguna ya legendaria como la demolida "pagoda", muchas iglesias y centros parroquiales, escuelas, industrias, oficinas... Pero de entre todas ellas sólo la iglesia de Pumarejo de Tera recoge estas vivencias y excede sus valores de la mera especulación artística y constructiva.



Fig 10. Vista del templo terminado desde el exterior. Foto Alex del Río.

Esta es una obra entera llena de valores de principio a fin dónde cada capítulo abre temas excepcionales dignos de mención, dónde un arquitecto de prestigio ya pasada su madurez profesional da muestra de una gran profesionalidad y no le pierde la cara a una experiencia hecha sin empresa, ni visados, ni licencias, donde un ilustre zamorano seduce a su amigo para arriesgarse en esta aventura, donde un delineante se ve en la singular situación de dirigir la construcción de una iglesia sin proyecto, donde un alcalde conocedor de sus gentes organiza la ejecución y donde un pueblo extraordinariamente unido posee la capacidad organizativa de levantar un templo sin más ayuda que su propio esfuerzo.

También había un cura...

## **Bibliografía**

CASTAÑÓN, Luciano. De la Sextaferia en Asturias, Separata del libro "Estudios Jurídicos" publicado por el Ilustre Colegio de Abogados de Oviedo en memoria del Decano D Eusebio González Abascal, 1977

DELGADO ORUSCO, Eduardo. Las iglesias de Miguel Fisac. Actas del III Congreso Internacional de arquitectura religiosa contemporánea Sevilla, 2013.

DIAS, Jorge. Rio de Onor, comunitarismo agro-pastoril. Editorial Presença. Lisboa, 1956

FERNANDEZ GALIANO, Luis. Libertades cotidianas: desde el Cerro del Aire. AV nº 101, pp 58-59.

FISAC, Miguel. Carta a mis sobrinos. Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, 2007

FISAC, Miguel. La arquitectura popular manchega. Instituto de Estudios Manchegos, 1985

FISAC, Miguel. La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro. Colección crece o muere. Ateneo Madrid, 1952

FLORES, Carlos . Arquitectura popular española . Aguilar, Madrid, 1973.

GARCIA LOZANO, Rafael Angel. Fisac el paso de un humanista de la arquitectura por Zamora. La Opinión, El Correo de Zamora. 20 de Agosto de 2006

MOREL, Alberto. Miguel Fisac-El espacio dinámico. Colegio de Arquitectos de Castilla La Mancha, demarcación de Guadalajara, 2006

TURERO BERTRAND, Francisco. Diccionario de Derecho Consuetudinario e Instituciones y usos tradicionales de Asturias. Ediciones TREA. Gijón, 1997

[http://ferminblanco.com/web/?page\\_id=366](http://ferminblanco.com/web/?page_id=366)

## **Un ensayo Moderno en un contexto Romántico:**

**Edificio HEREDERO para 10 viviendas subvencionadas y local comercial, Francisco Fernández-Vega, Segovia, 1965**

**González Pérez, Carlota**

Profesora en IE Universidad, Departamento de Planificación, Segovia, España, carlotagonpe@hotmail.com

### **Resumen:**

El proyecto original de este edificio; sito en la plaza Alto de los Leones de Segovia, en la confluencia de las calles Alférez Provisional con Sargento Provisional; tiene fecha de visado de 1965, coincidiendo con el año de su construcción, y lo firma el arquitecto D. Francisco Fernández de Vega, quien tendría ya cierta trayectoria profesional con sus 55 años de edad. Teniendo alguna otra aportación de interés, sobre todo desde el punto de vista social, la que se presenta es la única que se ha encontrado de su autor con valores compositivos Modernos.

En un solar alejado del recinto amurallado y en un borde de lo que sería la ciudad antigua; extendida más allá de sus murallas en sus arrabales; el arquitecto encuentra una oportunidad para ensayar con una arquitectura nueva, además de para sí, nueva en su contexto. En ese lugar parece difuminarse la necesidad de respetar el romanticismo prolongado que impera en la ciudad, en la antigua y en la nueva. A una distancia prudente, en ese borde de lo antiguo y de cara al nuevo crecimiento, el arquitecto sintió la libertad suficiente para ensayar, y disfrutar, nuevas formas compositivas de la mano de un lenguaje que sabía interpretar, pero que llegaba a provincias edulcorado y a un ritmo desacelerado. ¿Qué mejor lugar que ese límite para emprender una arquitectura nueva?!

El interés del edificio radica en las formas compositivas de sus fachadas, composición ajena al lenguaje historicista de su contexto, y que encuentra un aliado en la necesidad de plantear un edificio en chaflán, dada la forma del solar. Aunque ciertas restricciones económicas limitaron la posibilidad de alcanzar una composición Moderna con un nivel de pureza sobresaliente, en los alzados presentados en el proyecto original el arquitecto desnuda su pensamiento mostrando un lienzo curvo sin pliegues, con una expresión sencilla de los planos horizontales, basada en el ritmo de los huecos y los materiales cerámicos utilizados para el revestimiento de la envolvente.

Aun con las restricciones económicas, el edificio HEREDERO; que se levantó como una bisagra en un punto de confluencia de calles y contextos, allí donde terminaba lo antiguo, dialogando con lo que fuera el edificio que albergó la fábrica de paños más productiva que tuvo la ciudad (Aunque en ese entonces ya estaba destinado a otros usos); no necesitó del cartel luminoso, que las restricciones económicas impidieron, para distinguirse por su expresión de ideales Modernos.

Y aun hoy, junto al campus M<sup>a</sup> Zambrano, que ocupa lo que fuera el solar soporte de aquella fábrica, en el que se levanta un edificio muy reciente proyectado por el arquitecto Linazasoro, la expresión de HEREDERO sobrevive como símbolo de aquellos ideales. Así, un siglo después de su puesta en marcha, podríamos estar en disposición de presentar los resultados de este ensayo, los cuales pueden haberse vistos alterados por la introducción de nuevos contextos.

**Palabras clave:** fachada moderna, Fernández Vega, contradicción, contexto romántico, Segovia.





I01. Edificio HEREDERO en la plaza Alto de los Leones de Segovia (Autora, 2016)

### Contexto Romántico. A modo de preámbulo:

*“Célebre Segovia en los fastos de las ciudades de Castilla, algo tenemos que hacer presente sobre los restos de su antigüedad, que enlazados con la actual población ofrecen la única importancia por la que puede ser considerada en el día: el inmenso número de sus templos, la catedral, el alcázar, el magnífico acueducto, los muchos caballeros nobles linajes que tenían sus casas en esta ciudad, su intervención en los sucesos más notables del reino, sus manufacturas y muy principalmente su acreditada fábrica de paños de que se surtían nacionales y extranjeros, eran más que suficientes razones para que la ciudad fuese estimada por todos; hoy casi nada ha quedado...”*<sup>(1)</sup> Esta es la antesala que Madoz utiliza para continuar su descripción cualitativa y cuantitativa de Segovia.

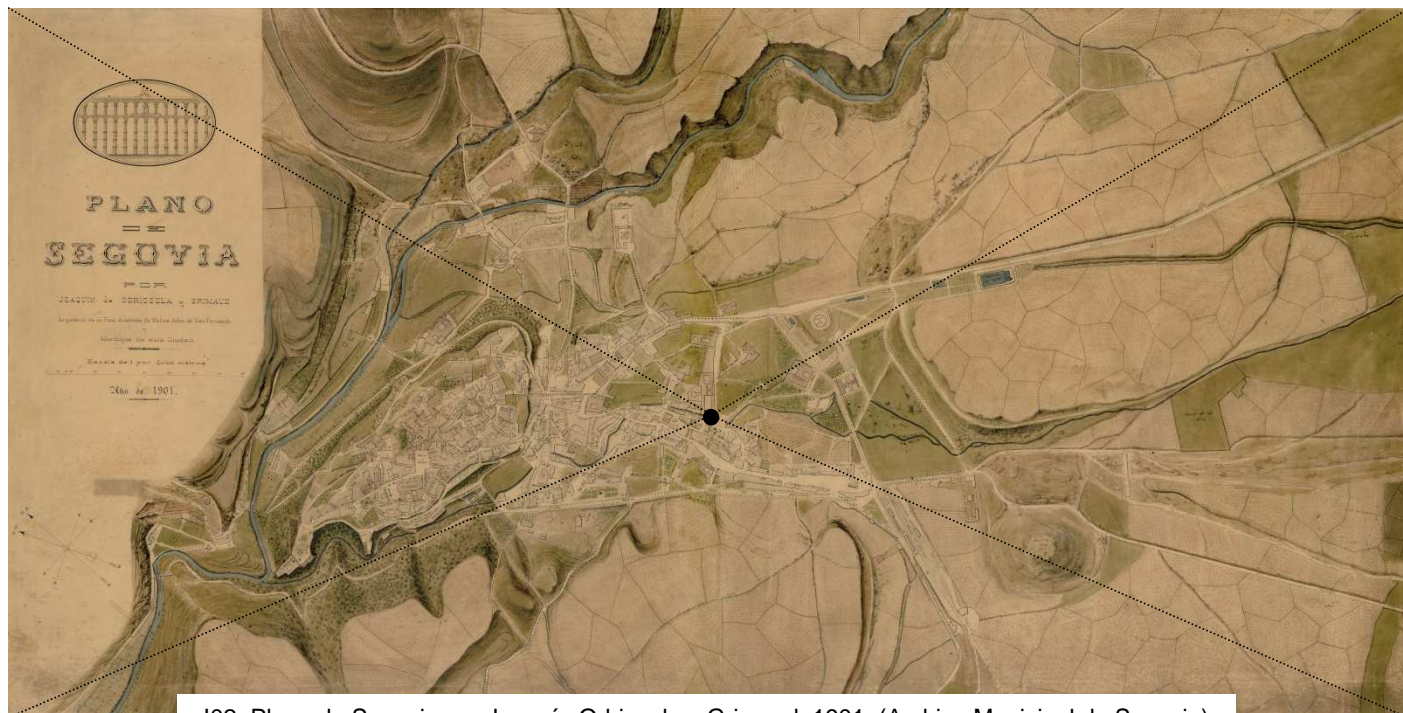
Ya entonces, rozando la mitad del siglo XIX, puede palpase el carácter derrotista y decadente de esta ciudad que el geógrafo describe, y que hubo de respirar por sus calles. Una ciudad que habiendo ostentado una posición avanzada en la macroeconomía del momento, con su fábrica de paños exportados a puntos remotos, se muestra en decadencia por incapacidad de adaptación de sus medios de producción a otros más eficaces, así empezó a hacerse invisible y a caer en el derrotismo.

Ese era el panorama de Segovia a mitad del siglo XIX. Cuando parece ser voz pópuli este carácter de la ciudad y las opiniones de su imagen decadente se suceden se llega al límite de la situación, conociendo esos años ciertas mejoras basadas en obras de pavimentación, alineación, alumbrado, abastecimiento de agua, etc. Y de la mano de estas mejoras; una que nos atañe en el tema que tratamos; y a raíz de una serie de ordenanzas municipales en las que se requieren medidas de revoco y ornato de las fachadas; la mutación de las fachadas medievales de ladrillo y entramado de madera hacia una escenografía de formas clásicas, dando una imagen más ciudadana y menos campesina, y en la que la clase burguesa poderosa en la ciudad empobrecida encuentra el estilo más indicado para expresar su poder y ostentación. Siempre teniendo en cuenta la pequeña escala de la que hablamos y la necesaria adaptación a esta.<sup>(2)</sup>

De este modo, en 1855 la ciudad comienza un proceso de mutación escenográfica con el tatuado de los viejos muros medievales con revocos y esgrafiados, que se extendieron a lo largo de la ciudad en el espacio y en el tiempo. Un tipo de revestimiento que suponía una señal de identidad de poder ya que maquillaba desde siglos atrás los muros de palacios y edificios emblemáticos, incluido el Alcázar.<sup>(3)</sup>

De este modo la ciudad inexpugnable encuentra su bálsamo protector en estos revocos, bajo los que permanecen las construcciones medievales. Una ciudad cuyo aislamiento y abandono imprime en el imaginario local esa sensación de derrotismo y negación a corrientes procedentes del exterior de sus grandes murallas inexpugnables. *“¡(...) Decrépitas ciudades, caminos sin mesones, / y atónitos palurdos*

*sin danzas ni canciones / que aun van, abandonando el mortecino hogar, / como tus largos ríos, Castilla, hacia el mar! / Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus harapos desprecias cuanto ignora”.*<sup>(4)</sup>



102. Plano de Segovia por Joaquín Odriozola y Grimaud, 1901. (Archivo Municipal de Segovia)

Este plano refleja el estado de la trama urbana de la ciudad al comienzo del siglo XX. El interés de esta información, en el tema que nos ocupa, es que esta trama representa, en gran medida, y alineaciones puntuales a parte, lo que sería la ciudad antigua, prolongada más allá de las murallas en los arrabales. Nótese que el recinto amurallado coincide con la masa colmatada hacia la izquierda del plano, y que los arrabales principales se extienden a su derecha (las vértebras de crecimiento están fuertemente condicionadas por el relieve).<sup>(5)</sup> De esta manera, a raíz de este plano se podría trazar una delimitación de la ciudad antigua, que, en cualquier caso, se intuye con facilidad. Dentro de esta trama, el edificio analizado se encontraría sobre la línea imaginaria que delimitaría la ciudad antigua, nótese su localización en el centro del aspa trazada. Justamente en la parte superior de esta localización, por dar una referencia, estaría el edificio que fuera la última fábrica de paños productiva de la ciudad, aunque en este momento, y desde 1878, ya estaba destinado a uso militar.<sup>(6)</sup>

Habiendo traído a colación este plano, no puede pasarse tan de puntillas por la relevancia de su autor en la arquitectura y el urbanismo de la ciudad, no solo por las actuaciones que llevó a cabo, sino por su influencia en lo sucesivo. Su autor, el arquitecto Joaquín de Odriozola y Grimaud<sup>(7)</sup>, que fuera arquitecto municipal, resultó ser muy influyente por su carácter aperturista y entusiasta de la arquitectura ecléctica, la conservación del patrimonio y las políticas de ensanche en pos de dar cabida a la modernidad, esto es, a los nuevos sistemas de transporte mecánicos. El plano que dibuja refleja una trama poco evolucionada, pero Odriozola ya trata de marcar nuevos ejes que vertebrarían el futuro crecimiento.

De esta forma llega la ciudad vieja, como intacta ruina, abandonada, al siglo XX, que pese a los cambios seguía ofreciendo una imagen bastante decadente. Transporta lentamente y con mucha fricción el gran peso que le supone la ciudad del pasado, se debate entre una lenta mutación o el desvanecimiento. Describe Félix Gila en su guía de la ciudad una ciudad “...sometida a la vida letárgica, aminoradas sus funciones, extinguidos sus movimientos, en la indiferencia y la quietud, y con apariencia de muerte... existen muchas calles, tortuosas y de poca higiene, con casas miserables y sin capacidad de viviendas humanas... que queda el ánimo entristecido y apenado al visitar la población y ver convertidos en desvanes lo que antes fueran talleres manufactureros...”.<sup>(8)</sup>

Y justo cuando la minoría intelectual, única esperanza para una reactivación, toma conciencia de este estado de ruina, en lo que puede llamarse “la época de Machado”, coincidiendo con la llegada de este a la

ciudad, la fundación de la Universidad Popular y la edición del periódico Tierra de Segovia; y tras unos años de tregua en los que se intentaron implementar corrientes de regeneración; el cambio de régimen político mutiló cualquier posibilidad de cambio en la dirección tomada.

En relación a la arquitectura, esta corriente moderna llegó a la ciudad de la mano del arquitecto Silvestre Manuel Pagola, antecesor de Fdez. Vega en el puesto de arquitecto municipal de la ciudad, y con quien compartió alguno de sus proyectos. Y que, en materia de arquitectura y urbanismo, junto con Odriozola, ostenta el mayor número de reconocimientos por su espíritu abierto. Pagola destaca por sus ejemplos modernos de arquitectura claramente racionalista, reconocidos y publicados en su biografía<sup>(9)</sup>; siempre, según sus palabras *“buscando proyectar un edificio que en sus fachadas tenga, dentro del carácter de una construcción moderna, la limitación debida al ambiente que le rodea”*. Y él, al igual que Odriozola, tuvo implicaciones en la conservación del patrimonio y su entorno. Aunque, como puede deducirse del párrafo anterior, este movimiento nació y murió con este arquitecto, con el cual llegamos a Francisco Fernández Vega, quien heredó aquella ciudad en la que la inercia de las nuevas corrientes de regeneración no fue suficiente para disminuir el peso de la tradición.

### **Francisco Fernández Vega (1909 Segovia-1989 Segovia): Arquitecto de provincias al servicio del Régimen**

Este arquitecto, aunque no haya ocupado páginas en la literatura de la arquitectura moderna española, sí ha sido referido en textos locales. La consideración que se ha hecho a este arquitecto dentro de la historiografía local del momento, ha ido más de la mano del valor cuantitativo de su obra que del cualitativo.

Como primera aproximación a este arquitecto, puede consultarse la biografía que Chaves presenta de él en su *Análisis de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Segovia (1750-1950)*:<sup>(10)</sup>

*“Sucesor de Pagola como arquitecto municipal desde mediados de 1943, su extensa producción oscila, al menos durante los primeros años de su dilatada carrera, entre construcciones claramente apegadas a formas racionalistas, y obras, por el contrario, totalmente vinculadas a los ideales arquitectónicos del nuevo régimen franquista, con un ejemplo sintomático en la Clínica 18 de Julio”.*

Ha de tenerse en cuenta que el estudio que hace Chaves se prolonga hasta 1950, y hasta ese año las que analiza, de Fdez. Vega incluido. El propio Chaves reconoce que la figura de Vega sobrepasa de los límites del contexto analizado. Teniendo en cuenta que este arquitecto prolongó su carrera profesional hasta entrados los años 80, esta biografía se considera la más somera de las presentadas en el documento de Chaves. Por otro lado es de aclarar que de entre las obras analizadas por Chaves en estos primeros años de profesión del arquitecto, la única que se ha encontrado que pueda hacer referencia a una *“construcción claramente apegada a formas racionalistas”*, es una de sus primeras construcciones de nueva planta, concretamente en la calle Melitón Martín y que el propio Chaves parece hacer referencia a ello al citar a Fdez. Vega en el apartado relativo a la *renovación arquitectónica: del racionalismo a la autarquía*, enumerando como ejemplo *“fiel modelo racionalista”* la obra citada.



103- Obras de Fernández Vega nombradas en *Análisis de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Segovia (1750-1950)*. A la izquierda Melitón Martín (1941) y a la derecha la Clínica 18 de Julio.(1942)

En conclusión, en su texto Chaves resalta dos actuaciones de Vega (I03), el edificio en Melitón Martín <sup>(11)</sup> y la Clínica 18 de Julio <sup>(12)</sup>, poniendo el acento en la contradicción entre ellas. Ambas están intramuros, son de posguerra y se construyeron con un año de diferencia.

Ocho años después de la publicación de *Análisis de arquitectura y urbanismo en Segovia (1750-1950)*, Chaves hace una nueva descripción de la trayectoria de este arquitecto en su guía de arquitectura de Segovia <sup>(12)</sup>, precisamente en la ficha correspondiente al edificio que nos ocupa, único de Fdez. Vega que aparece en esta guía, y en la que Chaves hace referencia a las contradicciones que suscita esta obra en los siguientes términos: *“La obra supone un contraste significativo, tanto en la trayectoria de Fdez. Vega, mucho más apegada a lenguajes eclécticos e historicistas, como en el panorama de la ciudad donde la renovación arquitectónica que se está desarrollando en esa época se apoya en otros criterios compositivos y otro uso de los materiales”*.

Aquí vemos como Chaves parece desdecirse de su referencia anterior de “ejemplos fieles a formas racionalistas”, e incluye a Fdez. Vega en la cartera de arquitectos eclécticos e historicistas.

Y hasta aquí las referencias descriptivas de la trayectoria de este arquitecto a quien le tocó ostentar el puesto de arquitecto municipal durante los primeros años del franquismo. En una ciudad a la que no le faltaban modelos estéticos regionalistas que encajaban perfectamente con la imagen nacional que pretendía darse. De esta manera, independientemente de los sistemas constructivos avanzadas que pudieran introducirse, que se introdujeron, la piel de las fachadas entraría en contradicción con esos nuevos elementos o materiales continuando con la práctica iniciada a mediados del siglo anterior, en la que las pieles de los edificios ocultaban estructuras obsoletas, aunque en este caso, esas mismas pieles, ocultarían, contradiciendo, nuevos sistemas constructivos.

Así, el aspecto de la obra de Fdez. Vega será el de una arquitectura decimonónica, con una ornamentación basada en aquel tatuado con esgrafiado, sin ningún tipo de reinterpretación que hablara de la incorporación de nuevos materiales y tecnologías, y sin utilizar la libertad que esas nuevas podían brindar, al menos de cara a la escenografía urbana. Esto será denominador común de las construcciones de estas décadas, y de las que este arquitecto fue muy prolífero.

Con este panorama, las obras por las que Fdez. Vega es conocido, tal vez lo conviertan en un arquitecto anodino. Más arriba se ha mencionado la Clínica 18 de Julio, probablemente la más conocida del autor, junto con sus actuaciones en la avenida Fernández Ladreda. Echándole un vistazo a la clínica podríamos elevarla a paradigma del regionalismo. Una piel monótona que se apoya en el esgrafiado como recurso dinamizador, y como colofón una planta superior que resulta una réplica de las antiguas galerías de secado de paños, algo que es bastante recurrente en la arquitectura regionalista local.

Como se decía, otra de las actuaciones por la que este arquitecto es conocido en el ámbito local, y donde se reconoce su obra, es en una gran parte de los edificios que se levantan en la avenida Fernández Ladreda. La consideración de las construcciones que se levantan en esta avenida, más allá del severo regionalismo que emanan cada una de ellas, radica en las connotaciones urbanísticas de la propia avenida. Siendo Fdez. Vega arquitecto municipal, hacia el año 50, llega impuesto por el régimen central la apertura de una vía que se convertiría en carretera nacional Soria-Plasencia. <sup>(15)</sup> Esta imposición incluía expropiaciones, demoliciones y el paso de la calzada por debajo de los arcos del acueducto. En definitiva, esta actuación, en una ciudad que había mantenido su tejido urbano de ciudad vieja, que había evolucionado a base de alineaciones muy puntuales y que había mantenido su muralla intacta; con la salvedad de las dos puertas demolidas en tiempo de Odriozola para facilitar el tránsito; es para esta ciudad de Segovia su plan Hoffman.

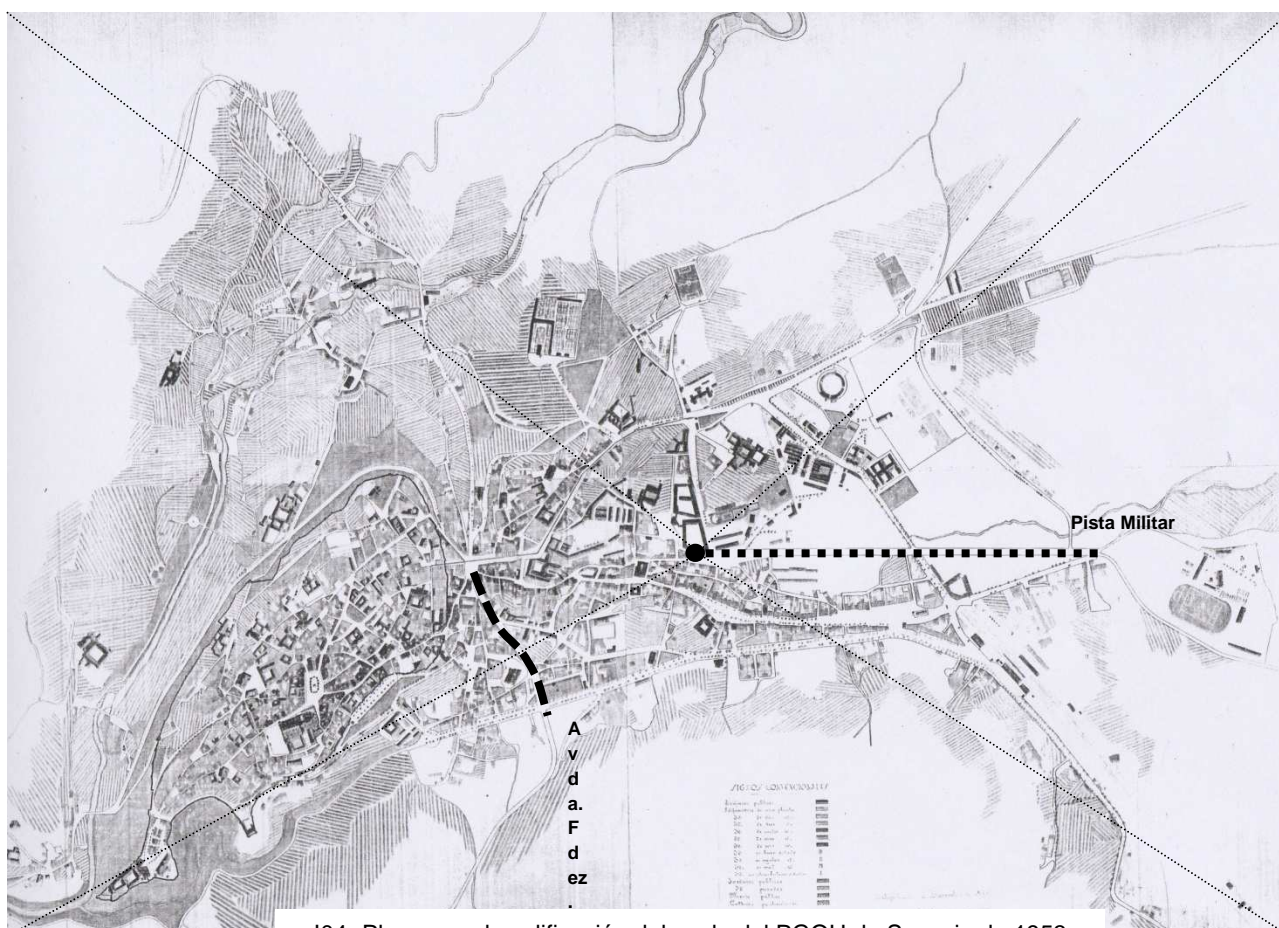
Pues bien, hecha la brecha, se erigió una gran avenida, a escala de la ciudad, destinada a viviendas y servicios en la que fue necesario levantar de una sola vez los edificios que formarían su escenografía. Una escenografía, claro está, dado el contexto político en la que se trazó, que debía ser imagen del poder central. Así que, finalmente, la avenida terminó mostrando, y muestra, un aspecto monótono, de edificios, que lógicamente incorporan tecnologías avanzadas, pero que, de nuevo, maquillan sus fachadas al estilo ya arraigado, utilizando los mismos criterios compositivos para cada uno de ellos. En definitiva, las actuaciones del arquitecto en esta avenida es de interés por la suma de ellas que se levantan en fila.

Reconocidas las obras más... relevantes de Fernández Vega, ahora es el momento de entender el título del artículo, de entender el ensayo moderno en un contexto romántico.

### Otro Fernández Vega: la coherencia en la desnudez

Este arquitecto también puede ser reconocido por su prolífera obra de vivienda social, al menos a la escala local, probablemente porque “le tocó” como arquitecto municipal de una España en “desarrollo”, en una ciudad sin industria, abocada al necesario desarrollo del sector servicio, y en un momento en el que la ciudad aumenta en gran medida su cartera de viviendas, creciendo más allá de sus arrabales, y al amparo del régimen central a base de viviendas sociales acogidas a las leyes y planes de turno.

De esta manera, y para “controlar” el crecimiento previsto, sin precedentes en la ciudad, en 1953 se redacta el Plan General de Ordenación Urbana de la ciudad de Segovia. <sup>(16)</sup> Del que Fernández Vega, que era arquitecto municipal, fue uno de sus autores. .



104- Plano para la calificación del suelo del PGOU de Segovia de 1953

En este plano, por un lado y por alusiones, puede verse la brecha de la Avenida Fernández Ladreda (en línea gruesa y discontinua larga) y, por otro lado, y por su importancia en el tema que nos ocupa, la llamada en ese entonces Pista Militar (En línea gruesa y discontinua corta) que había sido trazada, inicialmente con fines militares, comunicando el regimiento con el campo de tiro, pero que pasó a convertirse en una vía de estratégica para vertebrar el crecimiento de la ciudad. Esta vía constituye una singularidad, ya que sería el germen de una avenida, aunque en este caso sin expropiaciones ni demoliciones, constituyendo, simplemente, un eje de crecimiento lineal, a diferencia del resto de los crecimientos que serían en superficie constituyendo barrios. Siendo una línea recta y ancha que parte de un punto del borde de la ciudad vieja hacia no importaba donde, sin límites ni condicionantes, a la que enganchar la fila de edificios de turno, tenía que tener un futuro prometedor como avenida moderna, vertebradora, transitada, bulliciosa tal vez. Esto tiene un interés relevante para las características del edificio analizado, por ser uno de sus condicionantes. Nótese la localización del edificio analizado en el centro del aspa trazada.

El planeamiento contemplaba nuevos barrios de crecimiento para viviendas protegidas. Es una época sin precedentes de gran proliferación de nuevas construcciones. De la mano de Fdez. Vega se levantan numerosísimas viviendas de carácter social, habiendo trabajado tanto con casas bajas como con bloques residenciales. Recientemente se ha publicado una de sus actuaciones, lo llamado ensanche de casas bajas<sup>(17)</sup>. De entre sus actuaciones son de destacar dos bloques construidos en la calle Caño Grande, cuyo interés radica en la tipología edificatoria. Existe una cita a este par de edificios, de tipología similar, en la publicación de *la casa segoviana de los orígenes hasta nuestros días*, en el apartado desarrollado por Chaves, y en el que la tipología se clasifica como “antigua corrala”<sup>(18)</sup>.



105- Interior y exterior de los bloques de viviendas en la Calle Caño Grande

Estos dos bloques se erigen sencillos, sinceros y contradictorios, con una solución tipológica más coherente con estilos más racionales. Estas fachadas dan la impresión de estar a medio vestir, o a medio desnudar, dependiendo del gusto del observador, rozando la sensualidad. En este momento cabría una reflexión acerca de Fernández Vega y la coherencia de sus edificios desnudos. No cabe más que hacer el mismo ejercicio mental con la Clínica 18 de Julio, expuesta más arriba, y disfrutar de la sencillez del brutalismo en su desnudes. Pero esta es otra historia.

#### **Edificio HEREDERO: Coherencia y contradicción.**

El edificio HEREDERO resulta de un encargo que recibe el arquitecto Francisco Fernández Vega para la construcción de un bloque destinado a diez viviendas subvencionables y local comercial en la Plaza Alto de los Leones de Segovia<sup>(19)</sup>. El resultado es el de un edificio de siete plantas más sótano, cuyo presupuesto ascendía a 4.180.264,84 Pts, descrito por el arquitecto en los siguientes términos:

*“... La forma del solar es la de un polígono irregular mixto de seis lados, uno de los cuales es curvo, ... La ordenanza de volumen del Plan General de Ordenación Urbana de la Ciudad, admite siete plantas, pero por la amplitud de la tienda de la planta baja, y para resolver el voladizo a una altura que despeje la zona de exposición de los escaparates, resolvemos el edificio en seis plantas y damos a esos locales una altura de 6,5 metros que admite cualquier instalación.*

*La zona principal de la tienda, es la rotonda de unión de las calles del Caño Grande y del Alférez Provisional, que se deja totalmente transparente para exposición...*

*La composición de los alzados, la hemos resuelto con una ordenación moderna, a base de voladizos y logias, dando una gran transparencia a la rotonda, para que no pese sobre la zona de escaparates de la tienda. Los materiales empleados en las fachadas son los de uso actual, gresite y cerrajería con cristal en voladizo, piedra del Villar, ladrillo de tejar, carpintería metálica, etc.”*

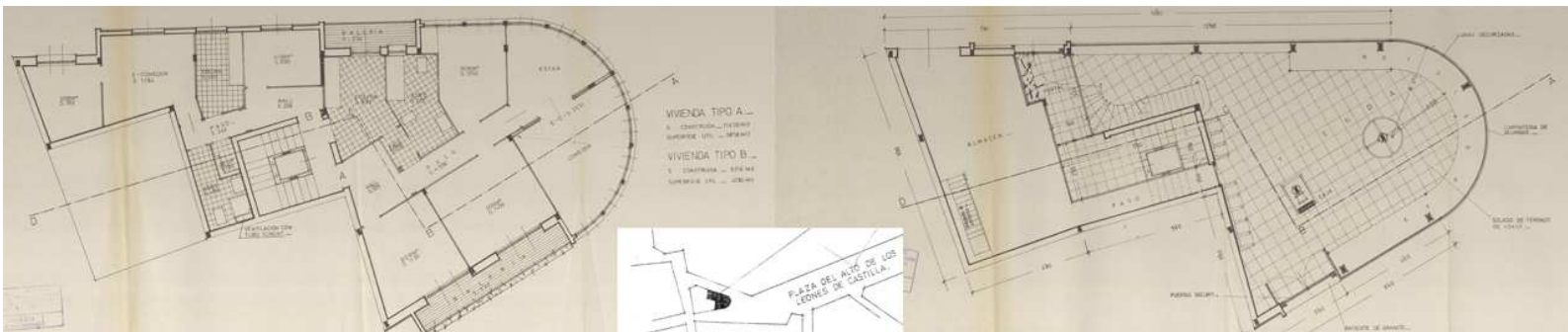
La lectura de la memoria descriptiva del proyecto nos adelanta su carácter “moderno”, tal como Fdez. Vega lo identifica, en el que hace referencia a “alzados con ordenación moderna” y “materiales actuales”. Esto se ve corroborado con la lectura de la planimetría, poniendo especial atención a los alzados, y, finalmente, con el edificio construido, que muestra una fachada singular, cuya expresión parece ajena y descontextualizada.



I06 - Alzados y sección del edificio (AMS)

En ese contexto “romántico”, al que se hace referencia en los apartados anteriores, Fernández Vega proyecta este edificio, que se convierte en prueba construida de su coherencia con las nuevas posibilidades e ideales, y contradicción con su contexto.

Teniendo en cuenta que el arquitecto había disfrutado de la libertad de las nuevas tecnologías constructivas; utilizado enésimas veces sistemas estructurales ligeros, aunque, en cualquier caso, encontrando otros condicionantes que impedían llevar esa libertad a la fachada del edificio que en las numerosas veces entraba en total contradicción con la construcción, con el predominio de composiciones de un regionalismo radical; el interés de este que se analiza, su carácter coherente y contradictorio a la vez, radica en las formas compositivas de su fachada.



I07 – Planta tipo, planta baja y emplazamiento (AMS)

En este sentido, existen ciertos condicionantes liberadores en los que el arquitecto se apoya plantear un ejemplo insólito en su trayectoria. Por un lado, este edificio, como se indica más arriba, se encuentra alejado del recinto amurallado y justo sobre la línea imaginaria que delimitaría la ciudad antigua, por lo que parece difuminarse la necesidad de respetar el romanticismo prolongado que impera en la ciudad, en la antigua y en la nueva. Por otro lado, no solo se encuentra en ese borde, sino que mira, y se enfrenta, a un nuevo crecimiento. En la imagen anterior puede verse el emplazamiento, nótese la avenida que se abre delante del edificio. El solar se orienta hacia esa gran avenida lineal heredada de la Pista Militar, descrita más arriba, y que tenía visos de convertirse en una avenida moderna, muy transitada y tal vez bulliciosa. Además, el emplazamiento cobra especial interés como referencia visual al borde de esa vía. Y, por último, la necesidad de plantear un edificio en chaflán, dada la forma del solar. Por todo esto,

HEREDERO venía a ser para Segovia, como hito visual, lo que el edificio Capitol para Madrid, salvando las escalas.

Los elementos básicos que componen el alzado son los propios que pueden leerse en otros edificios del mismo arquitecto, véase el basamento, el ritmo modulado de los huecos, la coronación y el tratamiento diferenciado del acceso al bloque. Todo ello con la salvedad de que esta fachada muestra una gran expresividad mientras que las anteriores denotaban cierta monotonía.

En este caso, el basamento resulta de la desmaterialización de la planta baja que, de hecho, se prolonga una planta más en altura consiguiéndose un efecto de ligereza del edificio. Esto contrasta con el recurso que el arquitecto venía practicando con anterioridad consistente en una sobre-materialización del nivel de planta baja con la utilización de aplacados superpuestos. Por otro lado, el propio recurso del basamento desmaterializado relacionado con su función, y que bien queda reflejado en la descripción del arquitecto más arriba, refleja la incorporación de un concepto moderno de tienda, que deja de ser un espacio subordinado a una planta baja de un edificio para convertirse en un espacio que se prolonga hacia la calle, y viceversa, con la libertad de una envolvente trasparente, sin obstáculos, con el acceso en un borde. Nótese en la imagen I07 que el acceso a la tienda es a través del alzado corto.



I08 – Estado actual de fachada (Autora, 2016)

Puede comprobarse en la información fotográfica del estado actual, que este basamento ha perdido gran parte de su identidad. Por un lado, y por motivos presupuestarios, no llegó a construirse el escaparate en toda su longitud, resultando más corto hacia el lado del alzado más largo, interrumpiéndose al llegar a la vertical de las terrazas. Y, por otro lado, actuaciones posteriores terminaron con la identidad inmaterial del basamento a través de la sustitución de las carpinterías y vidrio iniciales por un sistema de cerramiento acristalado con carpintería convencional, resolviendo la curva a través de forma poligonal; a lo que se añade la decisión de trasladar el acceso al establecimiento al centro de la curva.

Si continuamos la lectura de forma ascendente, nos encontramos con un bloque que se encuentra totalmente volado respecto al basamento, infiriéndole más inmaterialidad. En el volumen volado aparece la seriación de huecos, para los que se utilizan diferentes tratamientos en los diferentes lienzos verticales en los que queda dividido el alzado.



Nótese que queda compuesto de un lienzo central, coincidente con el chaflán curvo, que mira hacia la plaza, y en el que se utilizan los recursos más modernos como son, por un lado, el propio chaflán que, además, queda revestido de un material “muy actual” como es el gresite; y, por otro lado, la continuidad que se le da a los huecos, que quedan divididos, solo, por una montante de carpintería. Consiguiéndose de este modo remarcar fuertes bandas horizontales. En los alzados (I06) puede verse como este lienzo central queda perfectamente enmarcado por la brecha de las terrazas, quedando así resuelto el encuentro con el resto.

Sin embargo, en el edificio construido puede verse como este lienzo tampoco se construye en toda su longitud, interrumpiéndose en el lado largo, de nuevo, un hueco antes. Apareciendo de este modo en la envolvente construida un lienzo bastardo resultante de algún recorte presupuestario. Aun así, en ese lienzo no se incorpora ningún recurso expresivo, más que el propio marco cerámico que lo envuelve de forma acertada al constituir un elemento unitario diferenciado.



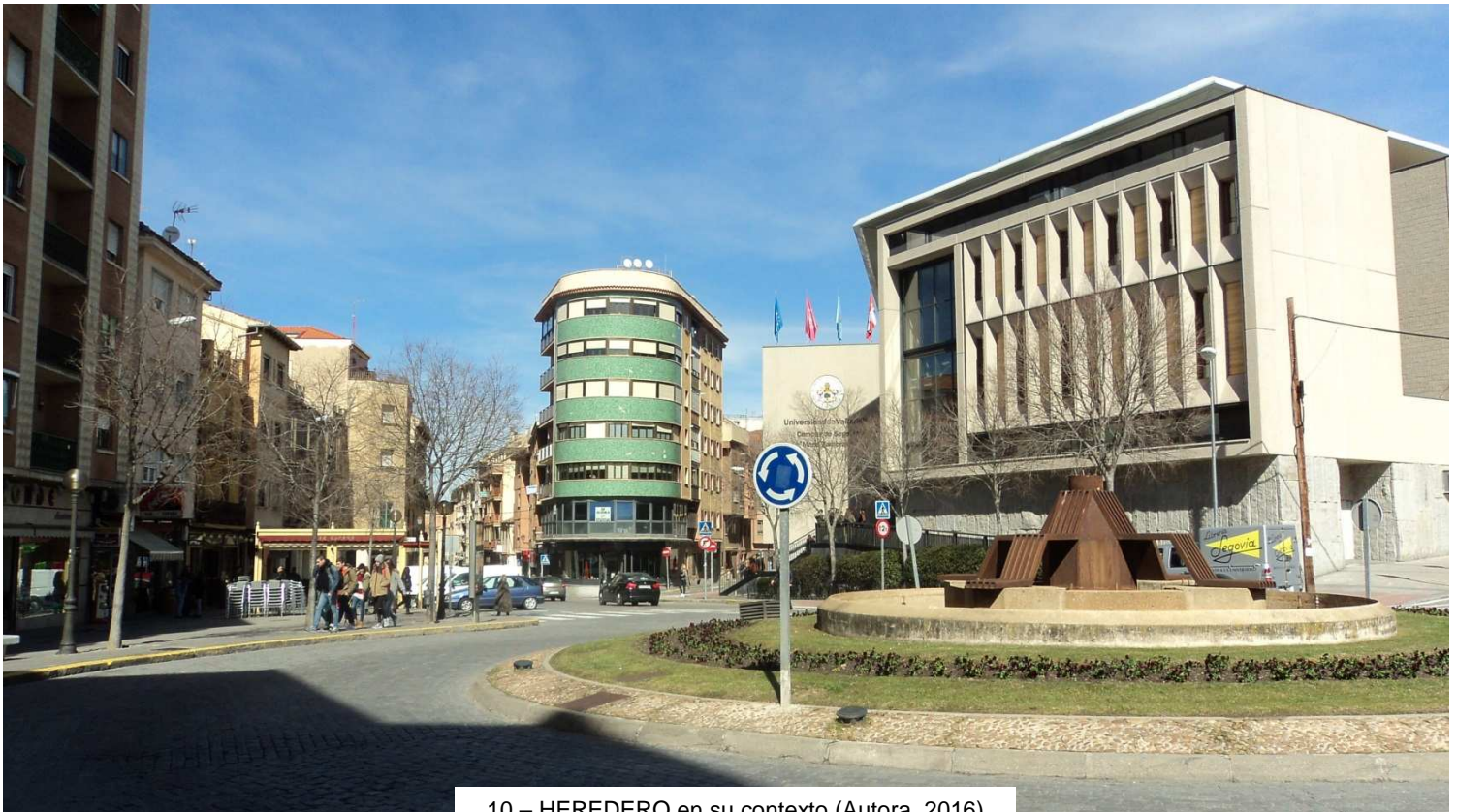
I09 – Detalle de los alzados laterales (Autora, 2016)

Continuando, para el alzado largo, que se introduce hacia una vía de menor interés, se prepara un lienzo diferente, más sencillo por los materiales que se utilizan. En ese lienzo se presenta el mismo ritmo modular de huecos continuando con la acentuación de las mismas bandas horizontales, utilizando un recurso sencillo como es el de enlazar los huecos generando esas bandas, en este caso con aplacado cerámico de hiladas de ladrillo. Del mismo modo que para el lienzo bastardo, para este se prepara un marco muy sencillo y delgado.

Hacia el lado del alzado corto simplemente se presentan las terrazas, instalándose barandillas “actuales” de vidrio, abandonando el recurso de los barrotes, aunque hay que aclarar que las que finalmente se instalan resultan menos sugerentes. En cambio, las terrazas del lado largo, que funcionan de brecha entre lienzos, se cierran con barandilla convencional. Se entiende que la función de ambos montantes de terrazas es diferente, por un lado en el lado corto estas resultan el único recurso expresivo de ese tramo, ya que no aparece ningún lienzo más, y por otro, a la terraza se accede desde dormitorios. En cambio, en el lado largo, el propio montante de las terrazas funciona, en sí mismo, como un límite, no precisa de ningún elemento expresivo, y, por otro, se trata de una terraza que da servicio a los cuartos húmedos.

Nótese también que el alzado en su totalidad queda cosido por un marco de aplacado de piedra en tono claro que sirve de bisagra entre este edificio y sus vecinos y, del mismo modo, para resolver el límite con el volumen volado. Este marco compuesto de montante en el encuentro con sendas medianeras y de coronación, es más ancho en el lado largo del alzado por una cuestión de escala, de forma que una columna de huecos de esas viviendas queda embebida en él. Nótese también que del paño singular de acceso, detalladamente diseñado, solo se respetó la puerta opaca de madera, aunque hoy eso tampoco queda.

Finalmente, poner la atención en la cubierta plana, algo singular en la ciudad, y que en su día introdujo Pagola. Aclarar que el tejado sobre el alerón resulta de una actuación posterior. Y resaltar el recurso para la coronación del edificio que se presenta en los alzados en los que puede verse ese elemento que bien podría leerse como una galería de secado de paños abstraída, aunque finalmente se construyera, simplemente, un peto.



10 – HEREDERO en su contexto (Autora, 2016)

En conclusión, recortes y transformaciones poco afortunadas aparte, este edificio sí consiguió convertirse en ese hito visual, aun hoy conviviendo con el campus de la UVA obra del arquitecto Linazasoro.

- (1) MADOZ, Pascual. *Segovia Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico 1845-1890*. Valladolid: Ámbito ediciones S.A., 1998, p. 194.
- (2) RUIZ ALONSO, Rafael. *Segovia: la imagen decimonónica de una ciudad medieval*. Madrid: El Monitor, Nº 1700, 1988, p. 67.
- (3) Sobre el esgrafiado segoviano: ALCÁNTARA, Francisco; PEÑALOSA, Luis F.; BERNAL, Salvador. *Los esgrafiados segovianos*. Segovia: Cámara de la propiedad urbana, 1971. PUENTE ROBLES, Aurora de la. *El esgrafiado en Segovia y provincia. Modelos y tipologías*. Segovia: Diputación provincial de Segovia, 1990. RUIZ ALONSO, Rafael. *El esgrafiado segoviano. Un revestimiento mural en la provincia de Segovia*. Segovia: Caja Segovia, 1998.
- (4) MACHADO, Antonio. *A orillas del Duero: Campos de Castilla*, 1912.
- (5) Sobre la forma de la ciudad de Segovia: MARTÍNEZ DE PISON, Eduardo. *Segovia. Evolución de un paisaje urbano*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1976. RUIZ HERNANDO, Antonio. *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*. Segovia: Diputación provincial de Segovia, 1982.
- (6) MOSÁCULA MARÍA, Francisco Javier. *La Casa Grande*. Segovia: Concejalía de Patrimonio, 2006.
- (7) GARCÍA, J. Ignacio; GARCÍA, Luis M. Francisco Javier. Joaquín Odriozola y Grimaud 1844-1913. *Segovia y sus arquitectos*. Segovia: Delegación en Segovia del Colegio Oficial de Arquitectos, 1987.
- (8) GILA Y FIDALGO, Félix. *Guía y plano de Segovia*. Segovia: Imp. Del Diario de Avisos, 1906, p. IV.
- (9) CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel; GARCÍA GIL, Alberto. *Silvestre Manuel Pagola arquitecto*. Segovia: Demarcación de Segovia del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, 1997.
- (10) CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel. *Arquitectura y urbanismo en la ciudad de Segovia (1750-1950)*. Segovia: Cámara de la Propiedad Urbana de Segovia, 1998, p. 308.
- (11) La localización actual de este edificio es en la calle La Herrería 24, Segovia. Puede consultarse la documentación gráfica en el Archivo Municipal de Segovia (AMS), signatura 70-43.
- (12) La localización actual de este edificio es en la calle San Agustín 11, Segovia. Puede consultarse la documentación gráfica en el Archivo Municipal de Segovia (AMS), signatura 75-67.
- (13) CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel. *Segovia: guía de arquitectura*. Segovia: COACYLE-Demarcación Segovia, 2006, p. 217.
- (14) A.M.S. sig. 557-5: *Expte. Relativo a la construcción por el estado de una vía de acceso desde la carretera de Madrona al Azoguejo 1946-1950*
- (15) A.M.S. Sig 1665-2: Plan Genreal de Ordenación Urbana de la ciudad de Segovia, 1953.
- (16) ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Sonia; La colonia Pascual Marín en el contexto de la arquitectura española de la autarquía. *Estudios Segovianos*. Segovia: Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, 2015. Nº 114.
- (17) CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel; et al. *La casa segoviana de los orígenes hasta nuestros días*. Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2010.
- (18) La documentación relativa al proyecto puede consultarse en el Archivo Municipal de Segovia en el expte. A 99-11. El extracto de la memoria y la planimetría que se presenta pertenecen a este expediente. No se han hallado imágenes de archivo, todas las fotografías que se presentan son de estado actual.

**Biografía:**

Arquitecta por la ETSA de Sevilla, 2005. DEA en el programa de doctorado Ciudad, Paisaje y Territorio de la misma escuela, 2010. Profesora en IE Universidad desde 2006 donde ha impartido diversas asignaturas de Estructuras de Edificación. Arquitecta en SF23 Arquitectos. Coautora de **SF23arquitectos.com**. Autora del blog **mAmo a mi mama** poniendo la atención en la serie de artículos de Crianza y Vivienda, un análisis crítico a nivel usuario de la forma heredada de las viviendas y la adaptación de estas a nuevas formas de habitar.



## **Luis Berges Roldán, una vivencia americana.**

### **El pabellón de acceso al Camposanto de Jaén.**

**Autor: Gutiérrez Calderón, Pablo Jesús**

Institución: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Málaga

Departamento: Arte y Arquitectura, Área de Proyectos Arquitectónicos.

Ciudad: Málaga, España.

Correo electrónico: p.gutierrez@uma.es

#### **Resumen:**

El edificio principal de acceso al Cementerio Municipal de Jaén fue construido a finales de los años sesenta por el arquitecto Luis Berges Roldán. Nacido en 1925, en el seno de una familia de arquitectos, este giennense académico de Bellas Artes de San Fernando, de mente lúcida y mirada vivaz, amante de la montaña y del dibujo, volvía de Madrid para ocupar la plaza de arquitecto municipal ganada por oposición en 1968. Formado en el estudio de Federico Faci Yribarren y Miguel Ángel Ruiz Larrea durante más de diez años, introducirá en sus obras un lenguaje contemporáneo, alejado de los clasicismos depurados de la "arquitectura nacional" de la época. La figura de este arquitecto silencioso que habla con el trazo sobre el papel, ha dejado un buen legado de obras de arquitectura en Jaén que destacaron por su singularidad compositiva y formal a lo largo de la década de los setenta, importando a una ciudad de interior, adormecida e inculta, una arquitectura de estilo internacional -hoy día desafortunadamente modificada y alterada- que no fue entendida ni en su contexto ni en su lenguaje.

La obra de análisis, proyectada en 1968, resuelve la entrada al Cementerio Municipal, generando un espacio de acogida flanqueado por dos láminas de agua. Con una leve curvatura de los muros laterales que esconden los usos y programas requeridos -capilla, zona de autopsias, y vivienda para el guarda-, se eleva sobre los muros una cubierta exenta, pesada pero ingravida, que resguarda la zona central de acceso. Ejecutada en estructura metálica, la cubierta descansa sobre unos pilares mínimos que desvanecen la zona de apoyo, dado la sensación de levitar sobre la entrada. Enfatizada con una ancha cornisa, se desmaterializa en su base gracias al diseño de una carpintería metálica mínima, con grandes paños de vidrio que permiten una permeabilidad desde el exterior hacia el camposanto, enfatizando el eje con un lucernario cenital.

El objetivo de relacionar la arquitectura con su emplazamiento se aprecia en las láminas de agua reflectantes que duplican su imagen en el plano horizontal, en la cubierta en voladizo, en las vigas que discurren más allá de los límites del edificio, en el contraste de la masa de la cubierta ingravida ante la piel transparente de vidrio que permite la luminosidad y espacialidad gracias a la estructura, evocando de manera sutil la arquitectura americana de Neutra o Ellwood, su lenguaje formal y su sistema de detalles.

Dijo Carlos Pfeifer que *"la arquitectura moderna hace eclosión en España de mano de los americanos en la Oficina Americana de Proyectos"*. Al preguntar a Luis Berges por su experiencia en el estudio de Faci, participando en el concurso de viviendas para las familias de los miembros de las Fuerzas Aéreas norteamericanas residentes en España, respondió: *"el mes de trabajo intenso con Richard Neutra nos marcó a todos los que trabajábamos en el estudio de Federico para toda la vida..."*

**Palabras clave:** Estilo Internacional, Berges, Neutra, Arquitectura americana.

## **Luis Berges Roldán, una vivencia americana.**

### **El pabellón de acceso al Camposanto de Jaén.**

*"Sólo a través del espíritu de proximidad y conocimiento de los seres humanos podrá la Arquitectura ser realmente moderna y ligada a su tiempo..."*

*Richard Neutra.*

#### **1. Una breve introducción.**

En 1957, con las necesidades de ampliación del Camposanto de Jaén, se aprobó en pleno municipal la primera fase para la construcción de un nuevo cementerio. El proyecto comprendía la adquisición de unos terrenos con acusada pendiente, cercanos al antiguo cementerio, ubicados en la carretera nacional Bailén-Motril. Incluía el vallado del recinto, la construcción de un edificio administrativo, una capilla, la vivienda del conserje, un depósito de cadáveres, la explanación del terreno para el aparcamiento de vehículos y el arbolado<sup>1</sup>. Una década después se comenzó la redacción del proyecto de ejecución por el arquitecto municipal Luis Berges Roldán y su adjunto Ernesto Hontoria, siendo el primero el encargado de diseñar, desarrollar y construir el edificio principal de acceso, objeto de este estudio.

Formado en el estudio de Federico Faci Yribarren y Miguel Ángel Ruiz Larrea durante más de diez años, Luis Berges Roldán introducirá en sus obras un lenguaje contemporáneo, alejado de los clasicismos depurados de la "arquitectura nacional" de la época. Familiarizado con la obra de Le Corbusier y Alvar Aalto -muy estudiados en la Escuela de Arquitectura de Madrid en aquella época-, conocedor del trabajo de Gio Ponti o Niemeyer, a quién llegó a conocer junto a sus compañeros de promoción en un viaje a Brasil, e influenciado por sus profesores Sota y Sáenz de Oíza, fue su maestro, Federico Faci, el que le marcará en su obra el rigor y el oficio propios de su arquitectura.

En febrero de 1956, trabajando en el estudio de Faci, tendrá ocasión de acercarse directamente a la moderna arquitectura norteamericana, participando activamente en el concurso de viviendas para las familias de los miembros de las Fuerzas Aéreas Norteamericanas (USAF) residentes en España, que lideró Richard Neutra. La fascinación por el arquitecto americano, cuyos viajes a España habían tenido gran repercusión y cuya obra era publicada de manera regular en las revistas nacionales<sup>2</sup> de la época a partir de los años 60, quedará patente en el lenguaje de la arquitectura de Berges; una huella que años después, ya trabajando en Jaén, seguirá vigente en sus proyectos de viviendas unifamiliares<sup>3</sup> por la horizontalidad de los planos, las sombras proyectadas por los aleros sobre las galerías exteriores, los cerramientos de vidrio protegidos del sol, la diferenciación de espacios con el uso de distintos materiales, y la preocupación por la jardinería que abrazaba la vivienda, en un clima de interior que podría parecerse al clima californiano de las casas de Neutra.

Estos recursos compositivos serán utilizados hábilmente para la configuración del pabellón de acceso al Camposanto de Jaén, creando un espacio de transición desde lo profano a lo sagrado, con una permeabilidad poco usual en la arquitectura de Jaén, gracias al empleo de grandes paños de vidrio protegidos del sol por un prolongado alero, que permitirán una continuidad visual a ambos lados del pabellón.

---

<sup>1</sup> Archivo Municipal de Jaén. Sig. 482/69. Según Memoria del Proyecto de Terminación del Nuevo Cementerio Municipal.

<sup>2</sup> Véanse las publicaciones de su obra en la revista "Informes de la Construcción" (1965, 1967, 1969), así como en las revistas "Arquitectura" (1965) y "Revista Nacional de Arquitectura" (1955).

<sup>3</sup> Algunos de sus proyectos de viviendas unifamiliares han sido editados por la Universidad de Jaén en el libro "Luis Berges Roldán, arquitecto."

## 2. El proyecto para el nuevo cementerio.

Con una acusada topografía, el nuevo cementerio de Jaén se ordena a partir de una calle principal de fuerte pendiente con orientación Sur-Norte, a cuyos lados, escalonadamente, se disponen los conjuntos de nichos que quedan ocultos a la vista tras los taludes ajardinados diseñados.

El edificio de ingreso, proyectado en 1968, se sitúa en la zona más alta de la parcela cerrando y dominando el conjunto. Resuelve la entrada generando un espacio de acogida flanqueado por dos láminas de agua. Dos muros laterales aplacados en piedra natural, modulados rítmicamente para ofrecer un juego de sombras en los paramentos verticales, se curvan hacia el interior marcando claramente la entrada. Jugando con la profundidad, disponían estos muros en los extremos de una parte más adelantada, que permitían esconder los huecos y ventanas de las estancias a la fachada exterior, creando un patio ajardinado que quedaba oculto y permitía una fachada limpia, ciega y estereotómica, que enmarcaba la zona de ingreso, en contraste con los planos de vidrio y la acentuada cubierta que definían el vestíbulo de acceso.

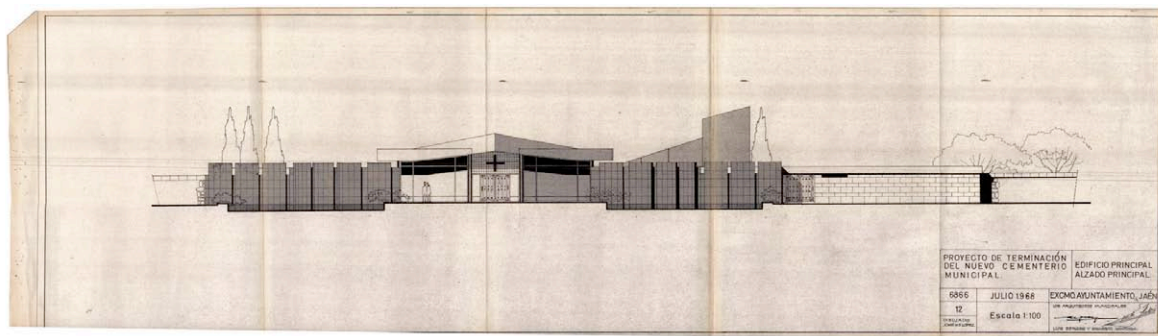


Fig 1. Plano original del Alzado Principal del Nuevo Cementerio Municipal. Archivo Municipal de Jaén. Sig. 482/69

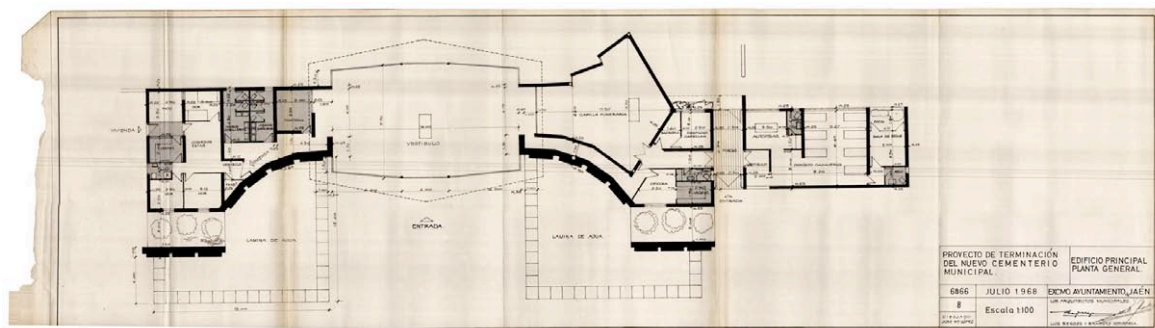


Fig 2. Plano original de Planta General del Nuevo Cementerio Municipal. Archivo Municipal de Jaén. Sig. 482/69

Flanqueando este vestíbulo, tras los muros, se disponían los usos requeridos; a un lado la zona de portería, con el control y los aseos públicos, quedando en un extremo la vivienda para el guarda. Al otro lado, la capilla, con la sacristía, el despacho del capellán y una oficina, comunicados mediante un porche con la zona médica para autopsias, depósito de cadáveres y sala de estar para el forense. Cada una de las estancias se cualificaba con la luz natural procedente de pequeños patios íntimos, con una cuidada vegetación, y alejados de miradas exteriores.

El protagonismo del edificio se centra en el vestíbulo de ingreso. Protegido por una cubierta ejecutada en estructura metálica, visualmente masiva pero ingravida, descansa sobre unos pequeños pilares metálicos retranqueados que desvanecen la zona de apoyo, dado la sensación de levitar sobre la entrada. Enfatizada con una ancha cornisa, se desmaterializa en su base gracias al diseño de una carpintería metálica mínima, con grandes paños de vidrio que permiten una permeabilidad desde el exterior hacia el camposanto, tal y como se describe en la memoria del proyecto.

*"Dentro de un sólo edificio, constituyendo además con ello una portada digna al Camposanto, hemos englobado todas las dependencias y servicios necesarios para el normal funcionamiento del Cementerio, lo que permitirá la circulación rápida y cubierta entre unas y otras dependencias, además de una fácil vigilancia y control de las mismas por el conserje [...].*

*En líneas generales, describimos el edificio así compuesto como constituido por un gran vestíbulo de acceso, de cuatro lados; dos de ellos acristalados y a través de los cuales se puede contemplar el recinto interior desde la zona exterior al Cementerio; y otros dos lados, en los cuales en uno de ellos se abre la consejería y vivienda del conserje y en el opuesto hemos dispuesto la capilla funeraria y el corredor de acceso a las demás dependencias."*<sup>4</sup>

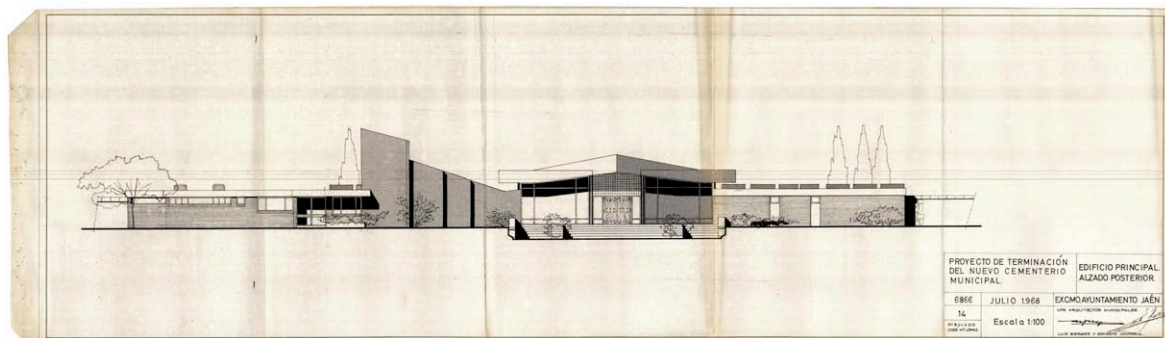


Fig 3. Plano original del Alzado Posterior del Nuevo Cementerio Municipal. Archivo Municipal de Jaén. Sig. 482/69



Fig 4. Estado actual de la entrada al Nuevo Cementerio Municipal de Jaén. Fotografía del autor.

El lenguaje adquirido de la arquitectura de Neutra, que se desarrollaba en un clima semidesértico, permitía a Berges adaptarlo a un clima extremo en verano como el de Jaén, utilizando planos horizontales volados sobre la fachada que marcaban zonas de sombra, para protección solar, diseñando láminas de agua para crear un microclima artificial a la entrada del edificio y aprovechar las corrientes de aire para introducir un viento fresco, humidificando el interior, y jugando con la horizontalidad en el uso de distintos planos conformados con distintos materiales, que generaban ámbitos en penumbra, de transición, delante de grandes paños de vidrio que protegidos del sol, permitían una continuidad visual con el entorno natural que participa de la arquitectura, aprendiendo del artículo de Carlos de Miguel que los arquitectos españoles tenían que dejar de lamentar la aridez de las tierras españolas como impedimento al desarrollo de la

<sup>4</sup> Memoria del Proyecto de Terminación del Nuevo Cementerio Municipal. Archivo Municipal de Jaén. Sig. 482/69.



arquitectura moderna y aprender de cómo "la sensibilidad artística de Neutra consigue con los propios elementos inhóspitos (las piedras, los cactus, los hierbajos silvestres) efectos y logros sorprendentes".<sup>5</sup>

El objetivo de relacionar la arquitectura con su emplazamiento se aprecia en la ubicación del pabellón de acceso, dominando el entorno, y marcando una línea de horizonte<sup>6</sup> abierta sobre el paisaje, bajo el que discurre el camino descendente flanqueado por cipreses y taludes ajardinados. La visión permeable desde el exterior sólo nos permite ver el cielo y la vegetación posterior, pero nos oculta el interior del Camposanto que se encuentra deprimido respecto de la cota de entrada.

Es característico de este edificio el alero de la cubierta, que vuela sobre la fachada apoyado en las vigas que discurren más allá de los límites del edificio. Destaca su peto, grueso, para contrastar la falsa pesadez de la cubierta, ingrávida ante la piel transparente de vidrio que permite la luminosidad y espacialidad gracias a la estructura, evocando de manera sutil la arquitectura americana de Neutra, Ellwood o Quincy Jones, su lenguaje formal y su sistema de detalles.



Fig 5. Siegel House (Quincy Jones, 1950), frente al alzado principal del Cementerio de Jaén (1968). Montaje del autor.



Fig 6. Siegel House (Quincy Jones, 1950), frente al alzado posterior del Cementerio de Jaén (1968). Montaje del autor.

Podemos comprobar cómo los materiales ayudan a cualificar los espacios, estableciendo analogías formales con los ejemplos de arquitectura norteamericana, en el uso de la madera para el plano inferior de la cubierta, recubriendo la estructura, incluso en las vigas que se proyectan fuera del cerramiento, delimitando el espacio cubierto pero exterior de los pórticos de entrada. También el empleo de ladrillo visto es utilizado para delimitar las zonas anexas, la vivienda del conserje y el ala de capilla con los recintos forenses. Su empleo no solo se limita a los cerramientos, sino que tiene una función estructural, como muros de carga.

<sup>5</sup> DE MIGUEL, Carlos. *Richard Neutra*. Revista Nacional de Arquitectura, 1955. (157): 20-26, 1955.

<sup>6</sup> La visión del horizonte, tan importante en las viviendas diseñadas por Neutra, y que reflejaría en sus ensayos "Nature Near: Essays of Richard Neutra".

La estructura metálica resuelve la cubierta del edificio. Las vigas metálicas se apoyan sobre los muros de carga de ladrillo excepto en la capilla -donde aparecen embutidos en el muro cuatro pilares de hormigón armado- y la zona del vestíbulo, que resuelve toda la estructura, incluidos los soportes, con perfiles normalizados. Las jácenas y vigas de descuelgue sobresalen de la fachada, apoyadas en pilares metálicos mínimos conformados por dos U de ocho centímetros cerradas en cajón, que permiten confundirse con la carpintería metálica del cerramiento, y al estar retranqueados pasan desapercibidos, enfatizando así el carácter liviano de la cubierta, que se separa de los muros casi flotando, liberando una fisura de luz entre los planos verticales y el plano horizontal de la cubierta, forrado en madera, marcando -como hiciera Le Corbusier en la capilla de Ronchamp- un plano sagrado que nos separa de lo terreno. Los recursos técnicos para el empleo de nuevos materiales son amplios, usándose hierros especiales de perfil 34 con junquillos en aluminio anodizado y herrajes de latón pulido para las carpinterías de las fachadas, las láminas "Dachal" para la impermeabilización de la cubierta y el aplacado de madera de pino para los techos interiores de la capilla y el vestíbulo o de teka en la zona exterior correspondientes a los voladizos del vestíbulo.<sup>7</sup>

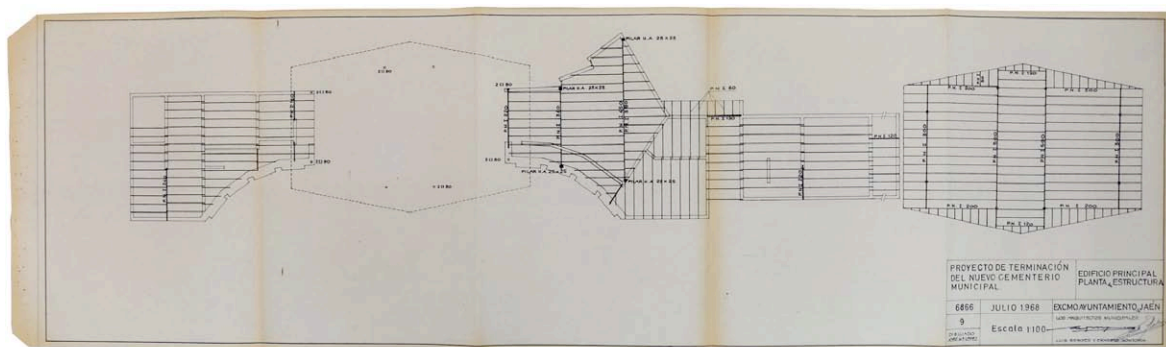


Fig 7. Plano de estructura del pabellón de acceso al Camposanto. Archivo Municipal de Jaén. Sig. 482/69

### 3. La domesticidad de lo sagrado.

El edificio de acceso al Camposanto de Jaén tenía una doble función: por un lado organizar una entrada digna al cementerio, y por otro lado crear un espacio destinado al velatorio del fallecido. La tradición en Jaén consistía en velar al cadáver en la propia vivienda, donde se recibían a familiares y allegados durante todo el día previo al sepelio. El proyecto de Berges proporcionaba un espacio de vestíbulo casi doméstico, cualificado con materiales nobles y modulado a partir de las proporciones que usaba Neutra para sus viviendas. Se organizaba en el atrio de entrada un túmulo central forrado de zinc que facilitaba el deslizamiento para la colocación del féretro, permitiendo a ambos lados espacio suficiente para albergar a las personas que acompañaban al sepelio. Este espacio de reposo del fallecido se cualificaba mediante la luz, con un lucernario central, focalizado sobre el túmulo. El vestíbulo se comunicaba con la capilla a través de unas puertas embisagradas que, si bien independizaban los espacios, cuando se celebraba el funeral se abrían unificando los ámbitos de culto y sepelio, para organizar el entierro.

El edificio era capaz de combinar con acertada armonía la tradición del velatorio del difunto, profundamente arraigada en la cultura giennense, con la arquitectura moderna. Ésta permitía, gracias a la manipulación del espacio y a la utilización de nuevos materiales como el acero y el vidrio -otorgando la permeabilidad y transparencia hacia el recinto sagrado-, conseguir la domesticidad propia del rito de velatorio, en un ámbito público.

Esta reflexión bien puede relacionarse con el enfoque "biorrealista"<sup>8</sup> de Neutra que afirmaba que la arquitectura debía dirigirse por el modo en que los seres humanos realmente se comportan y evolucionan.

<sup>7</sup> Según Mediciones del Proyecto de Terminación del nuevo cementerio municipal. Archivo Municipal de Jaén. Sig. 482/69.

<sup>8</sup> TIPPEY, Brett. *Bienvenido Mister Neutra*. Actas del congreso Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Pamplona: 495-502, 2010.

Una teoría que explicaba por qué las personas precisan de un contacto físico con la naturaleza e incluso por qué sienten necesidad de ver el horizonte<sup>9</sup>. También es acertado identificarlo con la reflexión que escribió Neutra en su texto "The New and the Old Architecture" a propósito del fin último de la arquitectura cuando comenta que *"a pesar de los avances técnicos y formales cada primavera y otoño, y a pesar de estar enamorado de nuevos aparatos, nuevas instalaciones, nuevas construcciones o nuevos materiales, encontraremos que el verdadero sujeto para componer el entorno humano es el hombre"*<sup>10</sup>; porque la obra de Luis Berges analiza primero al hombre y sus necesidades, estableciendo el espacio sagrado que queda dignificado por la arquitectura.

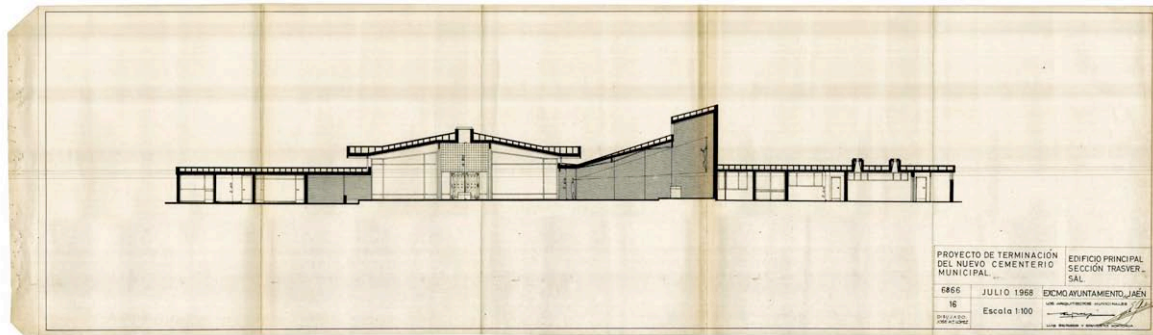


Fig 8. Plano original de Sección Transversal del Nuevo Cementerio Municipal. Archivo Municipal de Jaén. Sig. 482/69

Carlos De Miguel en un artículo sobre la Northwestern Mutual Fire Association de Neutra, escribía que *"los arquitectos españoles tenemos que ver primero cómo somos, y de qué disponemos: materialmente, no mucho; y espiritualmente, bastante más. Y haciendo uso de estas disponibilidades nuestras, crear nuestra propia, verdadera y actual arquitectura. Parece que ésta es la enseñanza que puede sacarse de estos estupendos ejemplos norteamericanos"*<sup>11</sup>, enseñanza que aprendió muy bien Luis Berges para ponerla en práctica años después, durante el diseño y ejecución de este proyecto que ya habla de una modernidad puramente española, al saber conjugar el lenguaje importado con la más profunda tradición.

#### 4. Los valores del proyecto: conclusión.

La figura de este arquitecto silencioso que habla con el trazo sobre el papel, ha dejado un buen legado de obras de arquitectura en Jaén que destacaron por su singularidad compositiva y formal a lo largo de la década de los setenta, importando a una ciudad de interior, adormecida e inculta, una arquitectura de estilo internacional -hoy día desafortunadamente modificada y alterada- que no fue entendida ni en su contexto ni en su lenguaje.

En la actualidad, este edificio que habla de los valores de una arquitectura respetuosa para el hombre y de dialogo con la naturaleza, influenciado por una modernidad incipiente en la España de los años sesenta de la mano de los arquitectos norteamericanos, ha sido maltratado en sucesivas reformas que han desvirtuado su verdadera esencia. La entrada ha perdido el carácter sagrado. No se entiende como espacio de congregación para velar al difunto, ni se entiende como espacio fluido al conectarse a la capilla aledaña. Por el contrario, el pabellón de acceso ahora es sólo un punto de paso, con una máquina de refrescos adosada a una pared que ciega los espacios para el guarda, y un tabique que cierra de manera incomprensible la que fue anteriormente capilla. Hoy el espacio sagrado religioso se reduce a un almacén y unos despachos, con

<sup>9</sup> LAMPRECHT, Barbara. *Richard Neutra. 1892-1970*. Ed. Taschen, Köln:10-11, 2005.

<sup>10</sup> NEUTRA, Richard. *The New and the Old in Architecture*, en *Richard Neutra 1950-1960*. Ed. Boesiger, New York: 8-9, 1959.

<sup>11</sup> DE MIGUEL, Carlos. *Oficinas de una compañía de seguros en Los Ángeles*. Revista Nacional de Arquitectura, (138): 35-38, 1953.

los lucernarios laterales cegados, y un falso techo de escayola a 2,50 metros de altura que oculta completamente el lucernario cenital. Tabicado en su totalidad, ha perdido el sentido de la arquitectura para la que fue concebida, sin entender la esencia del espacio fluido y permeable que había conseguido Berges al establecer de manera sutil la perfecta transición entre el espacio mundano y el espiritual.

Ha sido necesaria una revisión desde la planimetría original para entender y disfrutar de la modernidad de esta obra de arquitectura ejecutada en una etapa difícil, pero cargada de ilusión y de humanismo, con el propósito de comprender y entender la huella de Neutra no sólo en el ámbito formal o constructivo, sino en la búsqueda del factor humano como condicionante de la arquitectura moderna, ligada a su tiempo.<sup>12</sup>

Este trabajo pretende poner en valor el maltratado edificio de acceso al Camposanto de Jaén, agradeciendo a su autor la sensibilidad para aunar modernidad y tradición en una obra de arquitectura que fue capaz de interpretar los valores del rito del velatorio a partir de la luz y el espacio, y componer -con un lenguaje moderno- un lugar para el reposo eterno.

Dijo Carlos Pfeifer que la arquitectura moderna hizo eclosión en España de mano de los americanos en la Oficina Americana de Proyectos<sup>13</sup>. Al preguntar a Luis Berges por su experiencia en el estudio de Faci, participando en el concurso de viviendas para las familias de los miembros de las Fuerzas Aéreas norteamericanas residentes en España, respondió: "el mes de trabajo intenso con Richard Neutra nos marcó profundamente a todos los que trabajábamos en el estudio de Federico para toda la vida..."<sup>14</sup>



Fig 9. Luis Berges, en primer plano con camisa blanca, conversando con Richard Neutra. Archivo personal Jacobo Berges.

<sup>12</sup> CARVAJAL, Javier. *El humanismo de Neutra*. Revista Arquitectura, año 7, (81):31-34,1965.

<sup>13</sup> HERNÁNDEZ, Ricardo. *Carlos Pfeifer: dos fragmentos docentes en un discurso moderno*. Revista P+C, (3): 5-18, 2012. ISSN 2172-9220.

<sup>14</sup> BERGES, Luis. Entrevista realizada por el autor en Jaén, el 20 de Enero de 2016.

## **Bibliografía:**

AA.VV. *Luis Berges Roldán, arquitecto*. Ed. Universidad de Jaén, 2014.

CARVAJAL, Javier. *El humanismo de Neutra*. Revista Arquitectura, año 7, (81):31-34,1965.

DE MIGUEL, Carlos. *Oficinas de una compañía de seguros en Los Ángeles*. Revista Nacional de Arquitectura, (138): 35-38,1953.

HERNÁNDEZ, Ricardo. *Carlos Pfeifer: dos fragmentos docentes en un discurso moderno*. Revista P+C, (3): 5-18, 2012.

LAMPRECHT, Barbara. *Richard Neutra. 1892-1970*. Ed. Taschen, Köln:10-11, 2005.

NEUTRA, Richard. *The New and the Old in Architecture*, en *Richard Neutra 1950-1960*. Ed. Boesiger, New York: 8-9, 1959.

TIPPEY, Brett. *Bienvenido Mister Neutra*. Actas del congreso Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Pamplona: 495-502, 2010.

VELA, José. *Richard Neutra. Un lugar para el orden*.

## **Biografía:**

Pablo Jesús Gutiérrez Calderón (Jaén, 1978) es Arquitecto por la Universidad de Granada y Doctor por el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Madrid. Galardonado con el Premio Extraordinario de Doctorado y con el Primer Premio de Investigación en Tesis Doctorales de la IX BIAU, actualmente compagina la práctica profesional en el estudio *toledanogutierrez.com* con labores de investigación y docencia como profesor de Proyectos en la E.T.S. de Arquitectura de Málaga.



**Contenedor terrenal, contenido espiritual.**  
Una aproximación al Templo de La Unión de Gerardo Cuadra.

## **Contenedor terrenal, contenido espiritual.**

### **Una aproximación al Templo de La Unión de Gerardo Cuadra.**

#### **Hevia Ochoa de Echagüen, Juan**

Universidad San Pablo CEU. Escuela Politécnica Superior. Grado en Arquitectura. Departamento : Arquitectura y Diseño. Madrid. hevia@ceu.es

#### **Fernández Bayo, Irene**

Arquitecta. iferba@hotmail.com

### **. Resumen**

#### **Un templo para La Unión.**

El Templo de Santiago se localiza en la población de La Unión (Clavijo, La Rioja). Fue inaugurado en 1965 y se proyectó simultáneamente a la celebración del Concilio Vaticano II. Periodo en el que su arquitecto, Gerardo Cuadra, realizó sus estudios de Doctorado en la Facultad de Teología de la Universidad Georgiana de Roma.

#### **Razón y emoción. Una piel con dos caras.**

Razón, coherencia y respeto por el entorno es lo primero que se percibe en la aproximación al templo, advirtiéndose la convivencia con los materiales y escalas del lugar al que se incorpora sin tratar de imponer una imagen o presencia.

Emoción, un inesperado interior místico y espiritual.

Una piel con dos caras. Un diálogo entre un continente terrenal y un contenido inmaterial.

#### **Planta fugada.**

La planta de forma ligeramente trapezoidal, muestra un claro planteamiento funcional resuelto desde las circulaciones del edificio y las relaciones de sus espacios. A través un porche accedemos por el lado izquierdo al baptisterio, y por la puerta central a la nave principal que fuga hacia el presbiterio, concentrando el interés en él.

Lateralmente se sitúa una nave sencilla. En el exterior, una torre exenta con planta organicista (que se repite a diferente escala en el pilar del porche, en un pilar interior y en la pila bautismal) acoge el campanario y la cruz.

Una yuxtaposición de volúmenes conformando un todo unitario.

#### **Sección comprimida y expandida.**

En la sección se aprecia de una forma muy clara la intención del arquitecto de jerarquizar espacialmente el Templo. El recorrido comienza en el porche, con una escala casi doméstica, que da paso a la nave principal en la que la altura se eleva progresivamente hasta su encuentro con un lucernario cilíndrico, que señala el presbiterio como el lugar de la celebración y comprime otra vez el espacio sobre él intensificándolo. La nave lateral se dispone con un techo plano a menor altura.

#### **Una estructura sincera.**

La estructura se muestra con absoluta sinceridad y evidenciándose como un elemento esencial en la definición del espacio así como en la constitución de la relación de los ámbitos interior y exterior. Unas cerchas metálicas trianguladas, diseñadas para el Templo, se colocan en abanico adaptándose a la planta: el cordón superior recto se ajusta al gran faldón de la cubierta inclinada en el exterior, y el inferior curvo conforma la superficie alabeada del espacio interior.

#### **Luz. Blanca y de color.**

El sorprendente tratamiento de la luz cenital en el interior refuerza la idea de un espacio espiritual. Una intensa luz blanca baña el presbiterio y centra la atención sobre él. Ésta es acompañada por unas pequeñas vidrieras en los laterales que subrayan con su colorido los diferentes espacios: ocre en la nave principal, morado al lado del confesionario y rojo en el sagrario.

### **. Palabras clave:**

Sinceridad, diálogo, respeto, espiritual, luz.

## . Artículo

### 1. UNA APROXIMACIÓN AL TEMPLO DE LA UNIÓN DE GERARDO CUADRA

El templo de Santiago en La Unión, Clavijo, fue inaugurado en 1965 y se proyectó simultáneamente a la celebración del Concilio Vaticano II. Esta asamblea implicó una reflexión global sobre los elementos que confluían en el culto católico, lo cual supuso el comienzo de una nueva tradición en la arquitectura religiosa mediante la renovación, entre otros aspectos, de: la celebración de cara a los fieles, la reordenación y significación de los elementos que conforman el presbiterio, y la pública manifestación del valor del arte moderno en la arquitectura y arte sacros. Durante los años de su celebración, el arquitecto y sacerdote Gerardo Cuadra se encontraba en Roma realizando sus estudios de Doctorado en la Facultad de Teología de la Universidad Georgiana. Entonces comenzaría a preparar su tesis doctoral, titulada "Las relaciones entre la experiencia estética y la experiencia religiosa", un tema que siempre le ha interesado y cuyo texto ha retomado con mucha ilusión tras su jubilación como arquitecto.

Mientras pasaba uno de aquellos veranos en Logroño, Cuadra recibió el encargo del proyecto del templo por parte de la Diócesis de Calahorra y La-Calzada-Logroño. Para la Diócesis, el proyecto suponía la posibilidad de aportar un espacio de culto en la localidad de La Unión; para Cuadra significó la oportunidad de desarrollar una de sus primeras obras de arquitectura sacra.

En esta obra, su arquitecto traduce, de una forma determinante, las nuevas exigencias litúrgicas del Concilio Vaticano II desde su personal punto de vista y sensibilidad. Desarrollando un trabajo íntegro y sincero en el que se relacionan la memoria, el lugar, la técnica y la funcionalidad.

### 2. CONTENEDOR TERRENAL, CONTENIDO ESPIRITUAL

#### Descubriendo el templo en un paseo, y una conversación con Gerardo Cuadra

Tras un viaje de unos veinte minutos en coche desde Logroño llegamos a La Unión. El templo se muestra de manera natural entre el escaso caserío del pueblo.

**"Pero ¿cómo se me pudo ocurrir hacer esto?"**<sup>1</sup>, se pregunta Cuadra al llegar al templo.

#### Un lugar para el templo. La Unión, Clavijo

**"Siempre me ha preocupado el saber dónde construyes. Usé el canto rodado al exterior porque es un material con un lenguaje muy popular. De niño recuerdo haber jugado mucho, cerca de aquí en el río Iregua, con los cantos rodados. Lo que ocurre es que habitualmente en la construcción se ha utilizado revistiéndolo, pero yo preferí que exteriormente se viera para que dialogara con el entorno.**

**Además utilicé cubiertas inclinadas, características del caserío de la zona, con un gran faldón de cubierta que cubre la nave central. Ésta solución ha sido muy utilizada en la arquitectura popular en construcciones como los almacenes agrícolas".**



Imagen 1: Fernández I. y Hevia J. (2016) El templo desde el paisaje.

<sup>1</sup> Las anotaciones en negrita se refieren a extractos de la conversación mantenida con Gerardo Cuadra durante una visita al templo, con los autores del artículo, en marzo de 2016.



La Unión es una pequeña localidad de la Comunidad Autónoma de La Rioja, perteneciente al municipio de Clavijo, que cuenta con 172 habitantes en la actualidad. Su desarrollo urbanístico se extiende fundamentalmente a lo largo de la carretera comarcal que lo une a Clavijo.

Al encontrarse en el momento que Cuadra recibió el encargo fuera del entorno urbano, el solar no planteaba condicionantes previos de partida, por lo que el arquitecto dispuso con total libertad el edificio y su orientación. Ubicando la nave principal y su presbiterio hacia el Noreste.

Tomando como referencia los materiales del caserío del pequeño núcleo urbano de La Unión el templo resuelve su piel exterior con mampostería de canto rodado de río, que es el que se utiliza en la zona, y con hormigón que lo acota en su parte superior, enmarcándolo y protegiéndolo. El canto rodado, un material de piezas contables, se utiliza en el despegue desde el suelo. El hormigón, incontable, se coloca en la parte superior del edificio más cercana al cielo. La unión entre ambos da como resultado grandes lienzos de fachada casi ciegos que manifiestan un carácter pétreo y opaco. Como elementos de articulación urbana se estructuran unos huecos de escala casi doméstica.

Las cubiertas, resueltas con teja árabe, se interpretan como una quinta fachada del edificio. Pero no como plano a recuperar a modo de terraza (siguiendo lo expuesto por Le Corbusier), sino como cerramiento cuya presencia tiene tanto protagonismo como cualquiera de los verticales en la expresión del edificio, y necesitado por tanto de una meditada formalización. Así, observamos que el volumen de la sacristía se resuelve con una cubierta a dos aguas, y sin embargo el del templo presenta un único faldón (que se relaciona con las cubiertas de los almacenes agrícolas de la zona). El uso de la cubierta inclinada facilita su vinculación con el contexto, con una climatología adversa, sin reducir la capacidad de abstracción de la obra. En ambos casos se renuncia al alero como elemento que produce una interrupción en la lectura unitaria del edificio.

La escala menuda de la obra permite su integración en la aldea sin perder por ello su valor de referencia y expresividad.

En ésta la primera aproximación al templo percibimos la razón, coherencia y respeto por el entorno de Cuadra. Advirtiéndose la preocupación del arquitecto por la convivencia con los materiales y escalas del lugar al que el edificio se incorpora, sin tratar de imponer una imagen o presencia.

### Una aproximación diagonal

**"Creo que es importante aprenderse y memorizar los órdenes clásicos de la arquitectura. En ellos las anchuras son distintas, no suelen darse dos curvas juntas, etc. Los órdenes me han ayudado a proyectar instintivamente".**



Imagen 2: Narvaiza, A. (1965). En *Gerardo Cuadra. Arquitecto*. Logroño: Cultural Rioja, p. 30.

El templo se sitúa en un camino ascendente. Un camino que se proyecta, se aproa hacia el cielo sugiriendo un rumbo.

La aproximación al edificio se realiza de forma ligeramente diagonal y en escorzo, obteniéndose desde el primer momento una visión de los tres volúmenes que lo componen. El acceso se focaliza, claramente, mediante la sombra de un porche que marca el inicio de la circulación interior.

Esta posición huye del eje procesional clásico (casi siempre central) y alude a una aproximación sucesiva que invita a rodear el edificio eludiendo la frontalidad. Su colocación induce a recorrer el templo primero con la vista, y a continuación con el cuerpo.

Los límites entre el espacio interior y exterior se trabajan de una forma contemporánea mediante la colocación de elementos de mobiliario exterior, así como a través del tratamiento de las texturas del pavimento. Un banco, con una doble cualidad, configurar un espacio de estar y de relación a la vez que delimita un recinto, se sitúa en paralelo a la fachada Sureste recogiendo la torre. Un pavimento, como si fuera una alfombra de acceso, de 7 bandas de hormigón de distintas anchuras, conecta el vértice de este banco con la fachada de acceso. Se genera en ambos casos un cambio de privacidad. Un espacio que es abierto se percibe como un espacio intermedio, acotado, que pertenece ya al templo.

Todo esto nos hace afirmar que Cuadra da forma al sitio, construyendo tanto el edificio como el entorno.

### Una volumetría definida por los usos

El arte sacro debe tener un lenguaje expresivo, con una clara función pedagógica. De este modo, el templo también debe ser una edificación singular, claramente reconocible como tal. Así, la definición de los volúmenes responde al uso de los espacios y a su necesaria representatividad y jerarquización.

#### 1. La torre exenta

**"Esta torre tiene, en su dibujo, una influencia incuestionable de la arquitectura organicista. Conocía la arquitectura de Alvar Aalto por libros y revistas, y poco tiempo después de terminar esta obra hice un viaje personal y me fui a Finlandia porque me interesaba conocer la arquitectura de Alvar Aalto. La impresión que me causó la iglesia llamada de las Tres Cruces fue tremenda.**

**Pero igualmente están en ella las influencias de la Torre de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, que también es exenta, así como la de muchas de las iglesias italianas".**

La torre que aloja el campanario se sitúa exenta, y próxima a la fachada sur y al porche de acceso. Su presencia se evidencia clavándose en la tierra, como un estandarte, singularizando de este modo su carácter vertical de hito. Se erige como el elemento de mayor altura, logrando situar la cruz, el símbolo católico, en el punto más alto del conjunto.

Está construida con hormigón visto, y nos remite a las influencias organicistas que manifiesta el propio arquitecto. Se distinguen claramente en su diseño 5 piezas de hormigón.

Su dibujo en planta con líneas orgánicas y curvas produce un efecto de luz y sombra que varía con el movimiento del espectador, reafirmando de este modo el dinamismo del volumen y generando un ente vivo.

El trazado estriado define formalmente otros elementos del templo como un pilar exterior y otro interior, a la pila bautismal, a la pila de agua bendita y a la lámpara del porche. Relacionando de este modo los elementos muebles e inmuebles del interior y del exterior.



Imagen 3. La torre exenta y un único faldón. Fernández I. y Hevia J. (2016).

## 2. Las naves: central y lateral

Es el volumen principal, de uso público para la congregación de los fieles, y de mayores dimensiones. Está orientado longitudinalmente hacia el noreste. Dispone en su lateral de una nave sencilla con cubierta plana.

## 3. La sacristía

Se levanta adosada a la fachada sur como un cuerpo complementario, de menor magnitud, y con un uso privado más restringido.

## 4. Atrio de acceso con un parteluz desplazado

**"En los frentes, los templos siempre se trabajan con un número impar porque el eje es el centro, y la entrada tiene que ser por el centro. En planta, el porche de acceso divide el espacio en tres partes, aunque en alzado queda dividido en dos".**

El umbral de acceso crea un ámbito previo a los principales espacios de circulación. Su sombra, debida al retranqueo, sintetiza el conjunto hacia una composición abstracta.

Llama nuestra atención la existencia de un primer peldaño que nos sitúa en un plano horizontal elevado con un claro sentido funcional y psíquico, reforzándose de este modo la idea del acceso a un nuevo espacio físico y espiritual. El pavimento de esta zona se resuelve, singularizándolo, con un canto rodado que se realizó a mano.

Un único pilar, desplazado, de hormigón visto se coloca en un primer plano soportando el gran dintel, también de hormigón, y actuando de parteluz. Este pilar tiene una doble función: interviene tanto como elemento estructural como vertical en la composición del conjunto, relacionándose directamente con la torre del campanario de la que toma el dibujo de su planta. Divide en un número impar el porche en planta, colocándose a 2/3 de la fachada sureste, pero se materializa partiendo en 2 el alzado.

Este atrio comparte dos entradas, con dos puertas diferentes en anchura y porte, aunque ambas están realizadas en madera con sus listones colocados en vertical. La frontal, y principal, da paso a la nave central. La secundaria, y localizada en el lado izquierdo, comunica con el baptisterio y tras él con la nave lateral.

Mediante el uso de este porche se comprime y ralentiza el ingreso al interior. La secuencia de entrada al templo provoca una sensación de mayor profundidad, produciéndose una revelación progresiva y episódica del espacio.



Imagen 4. El atrio elevado y un parteluz desplazado  
Fernández I. y Hevia J. (2016).

#### Intenciones e inquietudes

"Las inquietudes e intenciones fundamentales que tuve para realizar el proyecto fueron:

- En planta, crear un espacio litúrgico en forma de sector circular para que el interés del presbiterio converja en él.
- En sección, que el espacio fuera ascendiendo, que lo que en planta converge (en dirección al presbiterio) en la sección se va elevando
- En el presbiterio, la iluminación cenital blanca que se acentúa con un lucernario cilíndrico".

#### 1. Circulaciones. Planta fugada

"La voluntad de organización de los espacios en el templo de La Unión no obedece a esquemas previos, sino que es la consecuencia de un estudio racional de la organización interior de las circulaciones y de los propios espacios".<sup>2</sup>

El templo debía, y debe, responder a las exigencias de la vida religiosa moderna. El "funcionalismo litúrgico" exige un espacio amplio y libre para que todos los fieles sean actores de la vida religiosa y no meros espectadores. Pero este "funcionalismo litúrgico" no trata sólo de responder a los requerimientos puramente físicos, comunes a cualquier intervención arquitectónica, sino a un importante cúmulo de implicaciones simbólicas relacionadas con el ámbito de lo emocional y trascendente.

De esta manera, el elemento que determina el aspecto interior del templo es la propia celebración litúrgica, por lo que tras acceder por la puerta central del porche nos encontramos en la nave principal, donde el presbiterio resalta como lugar de mayor rango de este interior. Esta prioridad también se refleja en la planta que adopta una forma de sector de circunferencia, privilegiando el eje longitudinal, fugando el espacio en dirección al presbiterio y consiguiendo una extraordinaria cualificación del espacio interior.

Desde el pórtico también podremos acceder por una puerta secundaria al templo. Ésta se encuentra situada a la izquierda y da entrada al baptisterio. "Situé el baptisterio, con arreglo a un cierto sentido de la vida religiosa, junto a un lado del atrio como paso al templo, simbolizando así el bautismo como entrada en la comunidad creyente".<sup>3</sup>

Lateralmente, y a continuación del baptisterio, se sitúa una nave sencilla. A sus pies se localiza el confesionario y en la cabecera el sagrari

2 GERARDO CUADRA, arquitecto: [Videograbación]. Sala Amós Salvador, Logroño, Cultural Rioja, 6 septiembre - 6 octubre 2002.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=63ZqOq0Ub6E>.

3 CUADRA, Gerardo. Gerardo Cuadra: Síntesis de una vocación. Pamplona: T6 Ediciones, 2012. 27p.

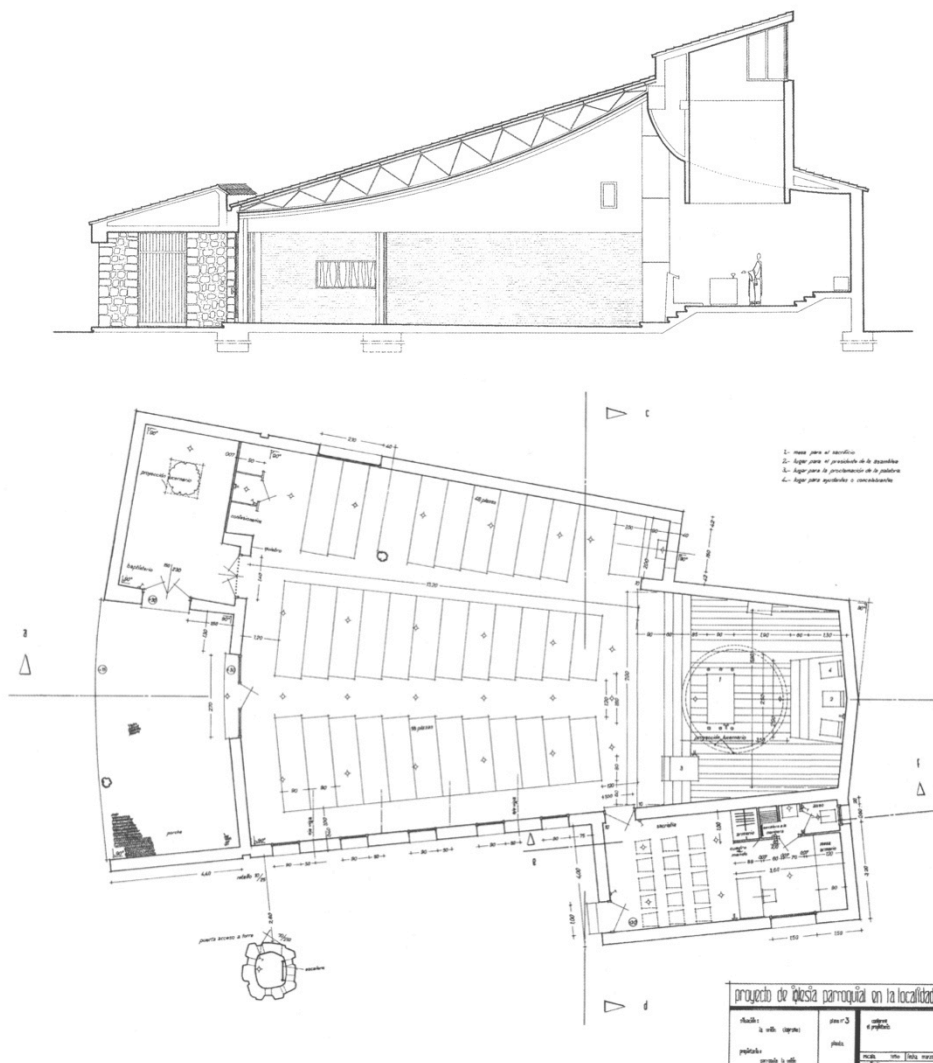


Imagen 5: En Gerardo Cuadra. *Arquitecto*. Planta y sección del templo. Logroño: Cultural Rioja, p. 32.

## 2. Sección comprimida y expandida. Dinamismo espacial

"Una iglesia católica creo que no es sólo un trozo de aire sagrado. Es un trozo de aire sagrado en movimiento".<sup>4</sup>

Un aspecto fundamental en la determinación espacial y volumétrica del templo es la resolución de la cubierta. Mientras que la nave lateral se mantiene entre un plano horizontal continuo, sólo acentuado por puntuales vidrieras que acompañan nuestros pasos, la nave central se trabaja desde la sección.

En el edificio se aprecia, de una forma muy clara, la intención del arquitecto de jerarquizar espacialmente el templo. El recorrido que había comenzado en el porche, con una escala casi doméstica, da paso a la nave principal en la que la altura se eleva progresivamente hasta su encuentro con un lucernario cilíndrico de hormigón visto, que señala el presbiterio como el lugar de la celebración y comprime otra vez el espacio sobre él, intensificándolo. El ambiente, el aire, se mueven casi materialmente hacia el presbiterio. El espacio se abre y expande. El techo se convierte en un punto clave del proyecto aportando fluidez espacial, tal y como describe Miguel Fisac, con quien Cuadra mantuvo una cierta relación personal, como él mismo indica: "Con Fisac tuve una relación más personal, porque escogió un grupo de estudiantes para

<sup>4</sup> FISAC SERNA, Miguel. *Problemas De La Arquitectura Religiosa Actual*. *Arquitectura: Revista Del Colegio Oficial De Arquitectos De Madrid (COAM)*, 1959, no. 4, 4p.

tener unas reuniones sobre Arquitectura que, quiero recordar, pronto se interrumpieron" (Cuadra, 2012, p.7).

Esta obra es un claro ejemplo del uso de la cubierta como un elemento capaz de enriquecer y matizar la percepción de los interiores.

### 3. Luz. Blanca y de color

La luz cenital se emplea en los puntos de mayor importancia simbólica para el cristianismo, creando espacios dentro de un espacio más amplio.

La representatividad de estos lugares se refuerza mediante el uso de la luz natural, focalizando la mirada y el interés del usuario en ellos.

#### 3.1. Lucernarios. Luz blanca

**"Litúrgicamente yo recordaba al diseñar la iglesia que, en algunas ocasiones, el altar suele estar subrayado con un palio. En aquellos momentos recuerdo que pensaba en aquellos tipos, en aquella solución. Entonces a mí lo que se me ocurrió fue hacer esto: hacerlo con luz".**

En el templo, la luz aparece casi como un objeto plástico en sí misma, valorizando y jerarquizando el espacio. Su sorprendente tratamiento refuerza la idea de un espacio espiritual. La luz se convierte en un elemento trascendente, espiritualizante.

Es en el presbiterio, el lugar de la celebración, donde la intensidad lumínica alcanza mayor grado. Una intensa luz blanca emana del lucernario de hormigón de la nave central, bañándolo y centrando la atención sobre él. El aire se convierte en luz. El color blanco en la luz representa a Dios, simboliza la pureza.

Este cilíndrico lucernario es un claro ejemplo de la investigación y exploración de Cuadra sobre las posibilidades expresivas del hormigón en esta obra.

Al exterior, la entrada de luz se resuelve mediante un volumen prismático que sobresale del de la nave central, pero que mantiene la geometría de su cubierta. En la sección del edificio se aprecia su solución mediante un vidrio vertical que se abre al noreste, y que permite que la luz cenital acceda al interior.



Imagen 6: Narvaiza, A. (1965). En Gerardo Cuadra. *Arquitecto*. Logroño: Cultural Rioja, p. 32.

Sobre el baptisterio se sitúa otro lucernario de menores dimensiones que también varía su volumetría entre el exterior y el interior, un volumen prismático *versus* un cubo dividido a su vez en 5 cubos menores metálicos al interior.

En la capilla del sagrario se ubica una entrada de luz longitudinal que baña al completo el paramento vertical. En este caso, la vidriera, que combina colores rojizos y blancos, se coloca en posición horizontal.



Imagen 7: Fernández I. y Hevia J. (2016). Lucernarios del sagrario, en primer plano, y del presbiterio desde el exterior.



Imagen 8: Fernández I. y Hevia J. (2016). Torre exenta y volumen aproado.

### 3.2. Vidrieras. Color

La luz blanca es acompañada por unas pequeñas vidrieras en los laterales que subrayan con su colorido los diferentes espacios.

El simbolismo del color de la luz, además de su estética, tiene una significación espiritual. Los tonos ocres y suaves de la nave principal crean una atmósfera de paz y recogimiento e inducen a la oración sosegada y a la adoración. El morado se dispone al lado del confesionario; este color simboliza preparación espiritual y penitencia. Y los tonos rojizos del sagrario tienen una significación martirial.

#### Proporciones. Tensión interna

**"Siempre me ha interesado la pintura de los clásicos, estudiar la ordenación de sus lienzos, la tensión interna entre las proporciones (...) No he manejado nunca como número básico el 2, sino el 3 y la serie de de Fibonacci: 1, 2, 3, 5, 8 y 13. En ella cada término es la suma de los dos anteriores. Esta serie te permite que un rectángulo elaborado con dos números seguidos, o no, por sus proporciones es bello siempre".**

Cuadra demuestra en toda su obra una preocupación por las proporciones y relaciones de las partes y el todo. Su elección del 3 frente al 2, como él mismo manifiesta, no hace sino que ratificar la búsqueda de la justa armonía que no siempre quiere decir equilibrio.

#### Una estructura sincera

**"Interiormente quería hacer una cosa distinta, curva. La solución que encontré, para la que también se necesita una buen albañil y un buen contratista, fue hacer unas cerchas metálicas con el cordón superior recto y el cordón inferior curvo. El cordón inferior se hormigonó *in situ* con una sección cuadrada. Los espacios entre estas formas curvas se cubrieron con unas bóvedas de ladrillo de doble curvatura. El contratista quería, por miedo, terminarlas con yeso, pero yo me negué a ello porque quedaron muy bien ejecutadas".**

La estructura se muestra con absoluta sinceridad y se evidencia como un elemento esencial en la definición del espacio, así como en la constitución de la relación de los ámbitos interior y exterior. La cubierta se hacen símbolo.

En la cubierta unas cerchas metálicas trianguladas, diseñadas para el templo, se colocan en abanico adaptándose a la planta: el cordón superior recto se ajusta al gran faldón de la cubierta inclinada en el exterior, y el inferior curvo conforma la superficie alabeada del espacio interior.

Cuadra no disfraza ni oculta la estructura y los materiales, sino que los expone desnudos, mostrando lo que son.

#### Materiales al interior

**"El aparejo del ladrillo creo que también tiene la influencia de Alvar Aalto. El ladrillo es un material que en sí mismo puede ser diferente en medidas, y diferente en calidades y color. Pero también un mismo ladrillo permite 3, 4 ó 5 fábricas distintas por la manera de colocarlo y de resolver la junta. El aparejo aporta distinta fuerza y visión".**

En relación a los materiales que construyen el interior, Cuadra empleó cuatro: ladrillo ocre, hormigón visto, un pavimento de terrazo y otro pavimento distinto de mármol negro en el altar. Los paños verticales se construyen con ladrillo de color ocre hasta un nivel que coincide con la altura libre del porche de acceso y con la del muro de canto rodado en el exterior; a partir de ese punto comenzará el hormigón visto.

Como en el exterior, el elemento constructivo contable se coloca en la parte inferior del muro. El ladrillo permite, por su dimensión y textura, enriquecer en términos de textura y luz al edificio ampliando su gradación táctil en la conjunción que producen los ladrillos bajo la luz natural y artificial. El hormigón visto levanta la parte superior de los paramentos verticales tanto al interior como el exterior, así como la parte superior del presbiterio y el lucernario cilíndrico que sitúa sobre el altar.



El aparejo del ladrillo al interior varía por motivos simbólicos y de representación. Frente al aparejo a sogas que domina el interior, en la pared de la nave lateral en la que se sitúa el sagrario se coloca a tizón, aportándole otro significado y valorizándola.



Imagen 9: Narvaiza, A. (1965)  
El Baptisterio. En *Gerardo Cuadra*.  
*Arquitecto*. Logroño: Cultural Rioja, p. 33

#### **Mobiliario ascético, integración de las artes**

**"Desde el punto de vista artístico, tenía el deseo de manejar arte contemporáneo en el templo".**

Cuadra presentó la comunicación "La experiencia de la Liturgia en el artista" en la "II Segunda Semana Nacional de Arte Sacro" en León, en 1964. En ella se mostraba a favor de incorporar el arte contemporáneo en la arquitectura sacra. Así y en coherencia con sus reflexiones: las vidrieras del templo fueron diseñadas por el artista Julián Gil; el sagrario y la imagen de Santiago que se colocó en el muro de fachada las desarrolló Alejandro Narvaiza, y el Cristo del altar fue realizado por Alejandro Rubio Dalmati.

En cuanto al mobiliario que había de acompañar al templo, "la actitud proyectual de Gerardo Cuadra, nacida de su compromiso espiritual con la sociedad, se reflejará nítidamente en sus artículos publicados en la revista ARQUITECTURA y ARA (1967), y en la ponencia presentada a las "Jornadas Nacionales de Liturgia" (1979) sobre la adaptación de los templos a la nueva liturgia. En ellos defiende el uso del lenguaje artístico contemporáneo para los nuevos diseños que dialogue, desde la autonomía de cada situación, con el marco donde se ubiquen".<sup>5</sup>

Siendo coherente con sus palabras, Cuadra diseña el ascético mobiliario del templo con la voluntad de que ningún ornamento distraiga la atención de los fieles. Utiliza el hormigón y busca, también en esta situación, la sinceridad de este material mostrándolo de una forma directa, desnudo y visto, hablando por sí solo. "Siempre me he preocupado porque el valor de las edificaciones no se deba a añadidos ornamentales o decorativos artificiosos, sino que se consiga directamente por la calidad y la textura de los materiales y por la organización de los huecos" (Cultural Rioja, 2002 [vídeo])

Del mismo modo realiza, además, durante la época de desarrollo de este proyecto sus propios elementos litúrgicos: cáliz, patena, paño y casulla.

<sup>5</sup> LEÓN, José M. *Gerardo Cuadra Arquitecto: Sala Amós Salvador, Logroño, 6 Septiembre-6 Octubre 2002*. Logroño: Cultural Rioja, 2002. 101p.

### 3. 50 años después: Razón y emoción. Una piel con dos caras.

"Si algo me parece que la arquitectura de Gerardo Cuadra pretende evitar, es el engaño. Su arquitectura siempre ha procurado dar razón de sí misma, sin la cortina de humo de la estética".<sup>6</sup>

La autenticidad, la sinceridad, son preocupaciones siempre presentes en la obra de Cuadra, "hay una cosa que sí me preocupa: la influencia que puede tener el sistema de los 'star architects'. Vivimos en una sociedad en la que, frecuentemente, los políticos sienten la necesidad de colocar en su ciudad un 'edificio de marca', de 'autor'. (...) Y me preocupa la orientación de esa arquitectura que tiene mucho de espectáculo, porque me da la impresión de que cada equipo de arquitectos tiene que crear una forma lo más complicada y original posible, que sea ingeniosa, aunque, normalmente carísima. (...) Siempre he estado abierto a los cambios que también en la arquitectura vienen impulsados, tanto por nuevas tecnologías como por la evolución de la sociedad y de la sensibilidad artística. Pero es que creo que el trabajo de un arquitecto debe ser capaz de dar respuesta, tanto a programas grandes y complicados, como a proyectos más sencillos, pero no por ello menos interesantes. El arquitecto tiene que saber dar respuesta a diversas necesidades y a moverse en situaciones técnicas y económicas muy diferentes y sin olvidar una responsable conciencia social".<sup>7</sup> Cuadra no trata de imponer su imagen o presencia en el contexto de la población de La Unión. Para el arquitecto no existe belleza sin verdad, sin sinceridad.

El vínculo de Cuadra al medio en el que creció, se produce buscando una conexión con soluciones universales, atemporales y acordes con la modernidad. La atemporalidad es una propiedad de todo arte que pretenda acercarse a lo eterno. De este modo, la arquitectura del templo se encuentra a caballo entre el presente y lo intemporal, la intimidad y lo colectivo, lo cotidiano y lo espiritual.

En ésta, una de sus primeras obras, su arquitecto formula un elenco de elementos que serán recurrentes a partir de entonces en su trabajo (el uso de la luz, la funcionalidad del edificio, la sinceridad constructiva y estructural...). Cuadra lleva a cabo en este templo una revisión de los axiomas modernos, persiguiendo sus mismos objetivos, pero sin olvidar la enseñanza del pasado y las condiciones propias del contexto. Esta actitud la aborda incorporando soluciones vinculadas a la tradición y desarrolladas mediante un lenguaje contemporáneo, sobrio y sincero. Sus volúmenes traducen a los usos en planta, al igual que la forma del techo, por ello este templo supone un expresionismo justificado. La complejidad del edificio forma parte del programa y estructura del conjunto. El templo de La Unión es un ejemplo de contención de muchas complejidades dentro de un marco relativamente rígido al exterior.

Cuadra recoge las influencias de las iglesias barrocas, en las que el interior es diferente al exterior. El edificio se presenta en su exterior como un continente terrenal, un edificio opaco y casi amurallado que ofrece, sin embargo, una experiencia completamente distinta en su interior. La propuesta nace de la tensión entre el nave central iluminada cenitalmente (el desenlace) y la piel exterior y su tratamiento. Se desarrolla la idea del contraste entre interior y exterior en cuanto a las cualidades de la luz por medio de la atmósfera de los espacios.

Razón, un contenedor terrenal al exterior.

Emoción, un inesperado interior místico y espiritual.

Una piel con dos caras. Un diálogo entre un continente terrenal y un contenido inmaterial.

Tal y como nos cuenta Cuadra, un amigo suyo le decía que "hay que ver si los edificios aguantan", ver si pasa el tiempo y todo aquello que se pretendió todavía "aguanta". Y nosotros esperamos haber sido capaces de ratificar que el templo de La Unión "aguanta".

6 MONEO, Rafael . Gerardo Cuadra Arquitecto: Sala Amós Salvador, Logroño, 6 Septiembre-6 Octubre 2002. Logroño: Cultural Rioja, 2002. 9p.

7 CUADRA, Gerardo. Gerardo Cuadra: Síntesis de una vocación. Pamplona: T6 Ediciones, 2012. 81p



Imagen 10: Fernández I. y Hevia J. (2016).

#### . Bibliografía

CUADRA, Gerardo y OTXOTORENA, Juan M. *Gerardo Cuadra: Síntesis de una vocación*. Pamplona: T6 Ediciones, 2012. ISBN 9788492409341.

FISAC SERNA, Miguel. Problemas De La Arquitectura Religiosa Actual. *Arquitectura: Revista Del Colegio Oficial De Arquitectos De Madrid ( COAM )*, 1959, no. 4, pp. 3-8 DIALNET. ISSN 0004-2706.

CUADRA, Gerardo; LEÓN, José M.; LÓPEZ-ARAQUISTÁIN, Jesús; MONEO, Rafael y SAN JUAN, Mario. *Gerardo Cuadra Arquitecto: Sala Amós Salvador, Logroño, 6 Septiembre-6 Octubre 2002*. Logroño: Cultural Rioja, 2002. ISBN 84-89583-29-9.

Cultural Rioja (2002). *Gerardo Cuadra, galardón a las Bellas Artes Riojanas 2004 1/2* [Vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=63ZqOq0Ub6E>

## . Biografía



**HB** arquitectura y diseño

**Juan Hevia Ochoa de Echagüen**

**Arquitecto ETSAM**

Profesor de Proyectos y del Taller Fin de Carrera del Grado en Arquitectura en la UPSCEU

Socio fundador de CMYK Arquitectos

Socio fundador de [nyjhevia.arquitectos](http://nyjhevia.arquitectos)

Socio fundador de HB Arquitectura y Diseño.

Director y fundador de **brevencuentro**

Colaborador en el estudio de Rafael Moneo

**Irene Fernández Bayo**

**Arquitecta IE**

Coordinadora de las actividades culturales de la Fundación del Colegio de Arquitectos de La Rioja FCOAR

Directora en varias ocasiones de las Jornadas Internacionales de Intervención en el Patrimonio Histórico de La Rioja

Socia fundadora de HB Arquitectura y Diseño

Comisaria para el COAR y otras instituciones de exposiciones

## La tienda Loewe de Serrano, imagen comercial proyectada desde la arquitectura de Javier Carvajal.

**Autor 1: Josa Martínez, María Eugenia**

Universidad de Navarra, ISEM Fashion Business School, Madrid, España, eugenia.josa@isem.es

**Autor 2: Naya, Carlos**

Universidad de Navarra, Departamento de Proyectos, ETSAUN, Pamplona, España, cnaya@unav.es

### Resumen:

A mediados de los años 50, se produjo en España una corriente de modernización de las formas que permitió actualizar la imagen del país. Esta renovación fue impulsada por las instancias oficiales españolas que se posicionaron en pro de un nuevo diseño y una nueva arquitectura que fuese capaz de competir con las creaciones foráneas. En pleno debate en torno a la integración de las artes plásticas y la arquitectura, aquella modernización abogaba por la colaboración entre arquitectos, artistas e, incluso, empresas, que trabajarían en equipo para transformar tanto las claves de los objetos de diseño y de las obras de la arquitectura española, como las estrategias comerciales y de imagen de las empresas.

En este contexto, el arquitecto Javier Carvajal se sumaría al interés de renovación que tenía Enrique Loewe. El empresario quería proporcionar a sus productos un trato cualitativo, que fuera más allá del derivado del valor del objeto en sí mismo, para ello, apostó por conferir a la firma una identidad relacionada con el prestigio, la exclusividad y el carácter único de cada pieza. Supo contar con la colaboración del arquitecto quien ayudó a proyectar una nueva imagen global de las tiendas, con la intención de materializar la ampliación y la nueva visión de la marca. Carvajal transformó el local comercial en una sala de exposiciones digna de albergar los diseños de la firma, otorgándoles un trato de auténticas obras de arte. En Serrano encontró el lugar en el que abrir su primera tienda, y supo prever que esa calle se convertiría en una gran avenida comercial. La tienda de Loewe modificó por completo el estereotipo de los establecimientos de artículos de lujo. Carvajal diseñó un espacio, de influencia escandinava, completamente distintos a los que había tenido la casa antes.

En la futura comunicación se analizará la obra de Carvajal para Loewe como ejemplo de creación de imagen de marca y diseño comercial, abordando el proyecto de la tienda de Serrano a través de su arquitectura. Con ello se pretende, por un lado, poner en valor el papel de la obra de Javier Carvajal en este ámbito empresarial, y por otro, reflexionar acerca de esta cuestión para aportar nuevas ideas aplicables a otros casos en la actualidad. Para ello, se consultarán las fuentes bibliográficas de aquel momento —las revistas españolas de arquitectura *Nueva forma*, *Arquitectura* y *Hogar y arquitectura*— así como, la bibliografía específica del campo de investigación —tesis doctorales, catálogos de exposición, monografías y artículos.

**Palabras clave:** Javier Carvajal, Loewe, arquitectura, locales comerciales, diseño

### 1. España de postguerra

En 1951 empezaba a producirse la integración de España en la O.N.U., lo que suponía una apertura al exterior a la que había que hacer frente. Los años siguientes se produjo una corriente de modernización de las formas que permitió actualizar la imagen del país. Fueron años de encuentros entre profesionales de distintos campos impulsados por instancias oficiales españolas que se posicionaron en pro de un nuevo diseño y una nueva arquitectura que fuese capaz de competir con las creaciones foráneas. La apertura al exterior supuso el éxito rotundo de creadores españoles fuera de nuestras fronteras. Arquitectos, escultores, pintores, cineastas y diseñadores, tras los años de aislamiento, consiguieron incorporarse a los debates que habían tenido lugar en Europa tras la II Guerra Mundial<sup>1</sup>.

Fueron años de encuentros entre profesionales de distintos campos y empresas españolas que buscaban renovar sus productos, y se veían atraídas por las nuevas tendencias estéticas y conceptuales que llegaban del exterior. Como consecuencia de este conjunto de iniciativas, en 1957 se creó la primera

---

<sup>1</sup> MARTÍN, Cecilia y CHOCARRO, Carlos. Loewe/Carvajal 1960. En: Oriente y occidente: la moda, síntesis de culturas. Pamplona: Universidad de Navarra, 2007. pp. 165-168.

institución de diseño español llamada Sociedad para Estudios de Diseño Industrial (SEDI)<sup>2</sup> trataba de dejar atrás la irremediable crisis derivada tras la Guerra Civil. Fue entonces cuando comenzó el periodo de apertura del Régimen y con él el impulso por la modernización estética para ofrecer una nueva imagen del país<sup>3</sup>. Esta sociedad fue impulsada por los arquitectos Carlos de Miguel, Luis Feduchi y Javier Carvajal, y la colaboración de algunas empresas de producción como Loewe, Darro o Plata Meneses<sup>4</sup>. Con motivo de la apertura al exterior de las empresas, el gobierno empezó a fomentar la participación de los productos nacionales en exposiciones foráneas, como las prestigiosas Trienales de Milán<sup>5</sup>. Desde sus orígenes en Monza en 1923 (trasladándose al Palazzo dell'Arte de Milán en 1933), las Trienales tenían por objeto principal la imposición de los postulados de renovación artística y constructiva de lo que tan vaga y nebulosamente se denominaba por aquel entonces "arte moderno".

Los países participantes enviaban lo que consideraban más atrevido y depurado dentro de las diferentes secciones de las que constaba la Exposición con un amplísimo temario que abarcaba desde la bisutería a los planeamientos urbanos<sup>6</sup>. En 1957 tubo lugar la XI convocatoria italiana, en la que España consiguió, por tercera vez consecutivo, una de las mayores recompensas que se otorgaban en las Trienales. El mismo galardón fue obtenido en 1951 al Pabellón español obra de los arquitectos barceloneses Coderch y Valls, y en 1954 por la instalación debida al arquitecto Vázquez Molezún.

Javier Carvajal y José María García de Paredes fueron los encargados de idear el pabellón de España de 1957. Los arquitectos realizaron una instalación típicamente española, e inspirada en las características del ruedo taurino. Para llevar a cabo este proyecto Carvajal y García de Paredes contaron con la colaboración de otros profesionales y empresas, entre las que se encontraba la casa Loewe. La firma llevó a la muestra varios artículos de cuero y piel por los que fue galardonada con la Medalla de Plata, una serie de maletas y maletines negros y blancos de la casa<sup>7</sup>.

Tanto en el pabellón español para la XI Trienal como en el SEDI, Carvajal y Loewe mostraron una voluntad de renovación de la imagen de España y de adecuación a la proclamada modernidad. Aquella colaboración formó parte del conjunto de relaciones iniciadas en 1957 por Enrique Loewe Knappe y Javier Carvajal que, como otros profesionales y casas comerciales, unieron sus fuerzas con el propósito de cambiar la imagen no sólo de las empresas sino también de España.

Enrique Loewe, de manera visionaria, se alió con Carvajal mostrándole su interés por modernizar el perfil de la empresa, dando a sus productos un trato cualitativo que fuera más allá del derivado del objeto en sí mismo. Además, Loewe tenía que diferenciarse de las demás empresas extranjeras que formaban parte de su competencia, creando una firma moderna que mantuviese su prestigio y exclusividad ligados a la imagen de España. Es en esta nueva política de transformación, donde el arquitecto Javier Carvajal supo entender las necesidades de Loewe y dar a la firma el cambio que buscaba a través del diseño y renovación de las tiendas, acorde al nuevo producto de la marca.

---

<sup>2</sup>La formalización del diseño se inicia en España en la segunda mitad de los años cincuenta, gracias al propicio panorama económico tras el fin de la autarquía, además de por la existencia de un grupo de impulsores concienciados de la importancia de la disciplina. Es el momento de SEDI (Sociedad de Estudios de Diseño Industrial, Madrid, 1957) promovida por los arquitectos Carlos de Miguel, Luis Feduchi y Javier Carvajal. Sus realizaciones se basan, sobre todo, en la experiencia europea que, acabada la Segunda Guerra Mundial, reemprende el camino truncado.

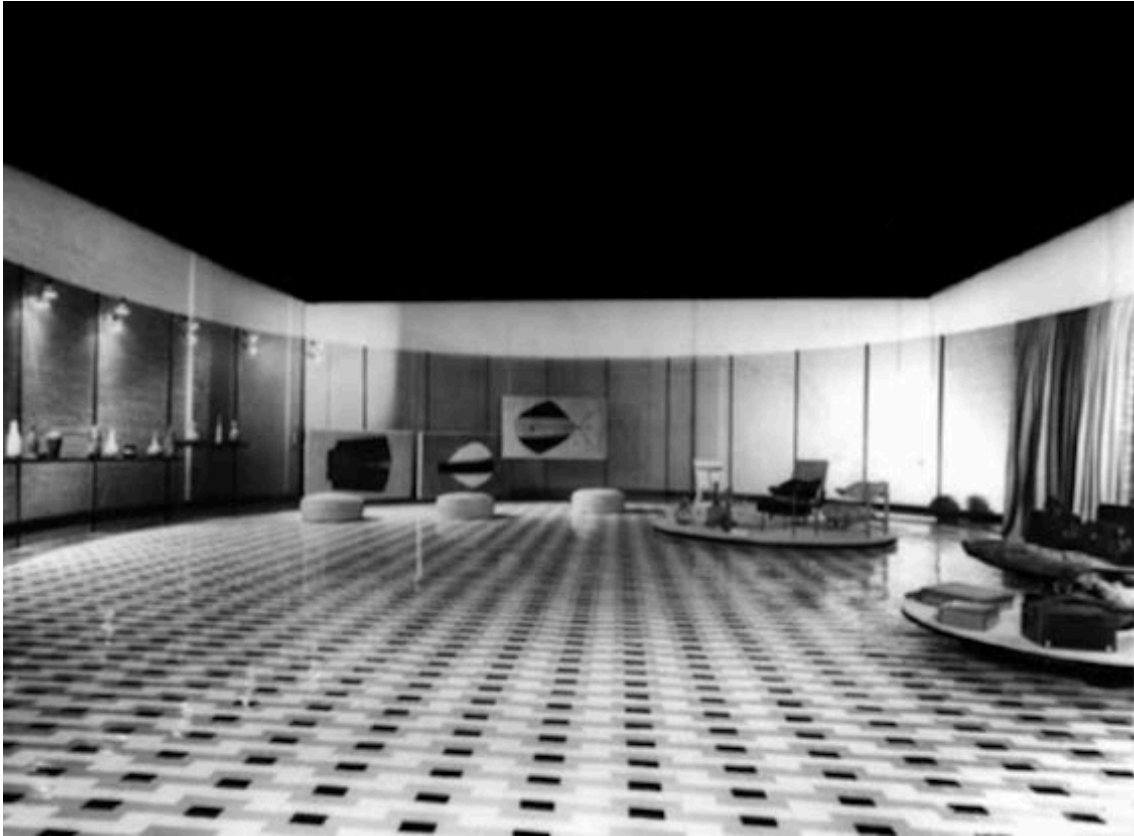
<sup>3</sup> Esta iniciativa fue promovida por intereses propagandísticos y económicos. La estrategia promovida por el Gobierno para reavivar la economía del país comenzó por una sólida apuesta por la artesanía, que posteriormente, se convertiría en un respaldo y apoyo incondicional al sector de la industria y por extensión al diseño industrial.

<sup>4</sup> De forma paralela, se fundó el *Institut de Disseny Industrial de Barcelona* (IDIB) que en 1960 se uniría con el FAD (Foment de les Arts Decoratives), formando el Adi/Fad. 1957 se convertiría así en el año del nacimiento 'oficial' del diseño industrial en España, según muchos críticos.

<sup>5</sup> Desde comienzos de los años 50, España participó en distintos certámenes internacionales como las Trienales de Milán, 1951/1954/1957, la Interbau de Berlín de 1957, la exposición de Bruselas de 1958 o la exposiciones de arte sacro de Viena. En el campo del diseño, fueron significativamente importantes las Trienales de Milán, en especial por el reconocimiento que obtuvieron los pabellones españoles. Cfr. Pansera, A., *Storia e cronaca della Triennale* (Milán: Longanesi & C, 1978); VILLANUEVA, María. Arquitecturas Móviles. En: Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad, Actas Preliminares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra. Pamplona: Universidad de Navarra, 2010. pp. 329-338.

<sup>6</sup> RAMIREZ DE Lucas, J. Medalla de oro al pabellón de España en la XI Trienal de Milán. *ABC*: 43-44, diciembre 1957.

<sup>7</sup> Otros de los premiados fueron el ceramista catalán Cumella que ganó la Medalla de Oro gracias a sus vasos y objetos en gres de calidad insuperable, junto con la española de adopción Clara Szabo también galardonada con la Medalla de Plata por su variado muestrario de originales telas que ella misma tejía a mano.



Vista general del pabellón de España en la XI Trienal de Milán. ABC. 24 diciembre 1957.

## 2. Loewe y sus circunstancias

En 1872 llegó a Madrid el artesano alemán Enrique Loewe Roessberg. Atraído por el proceso de expansión que estaba experimentando España en ese momento, decidió asentarse en la capital para desarrollar un ambicioso proyecto comercial inscrito en el sector del cuero en el que estaba especializado. Enrique Loewe fue ocupando distintos locales que emplearía como talleres, zonas expositivas y locales comerciales, al mismo tiempo que su negocio evolucionaba<sup>8</sup>. La arquitectura se convirtió desde el principio en una de las herramientas principales para potenciar la empresa y para acercarse a un tipo de clientela distinguida, entre la que se encontraría a partir de 1905 los reyes Don Alfonso de Borbón y Doña Victoria Eugenia<sup>9</sup>.

El exquisito sector social al que iba dirigida la firma obligaba a una constante mejora de sus locales comerciales. En 1939 —coincidiendo con el fin de la Guerra Civil— Loewe inauguró la emblemática tienda situada en la céntrica Gran Vía nº8. Este espacio comercial fue diseñado por el arquitecto Francisco Ferrer Bartolomé<sup>10</sup>, quien un año después también se encargaría del proyecto del interior de la tienda situada en el Paseo de Gracia de Barcelona<sup>11</sup>. En aquel momento, Loewe contaba con cuatro tiendas, dos de ellas en enclaves óptimos y una serie de talleres que le permitían hacer frente a la demanda exigida.

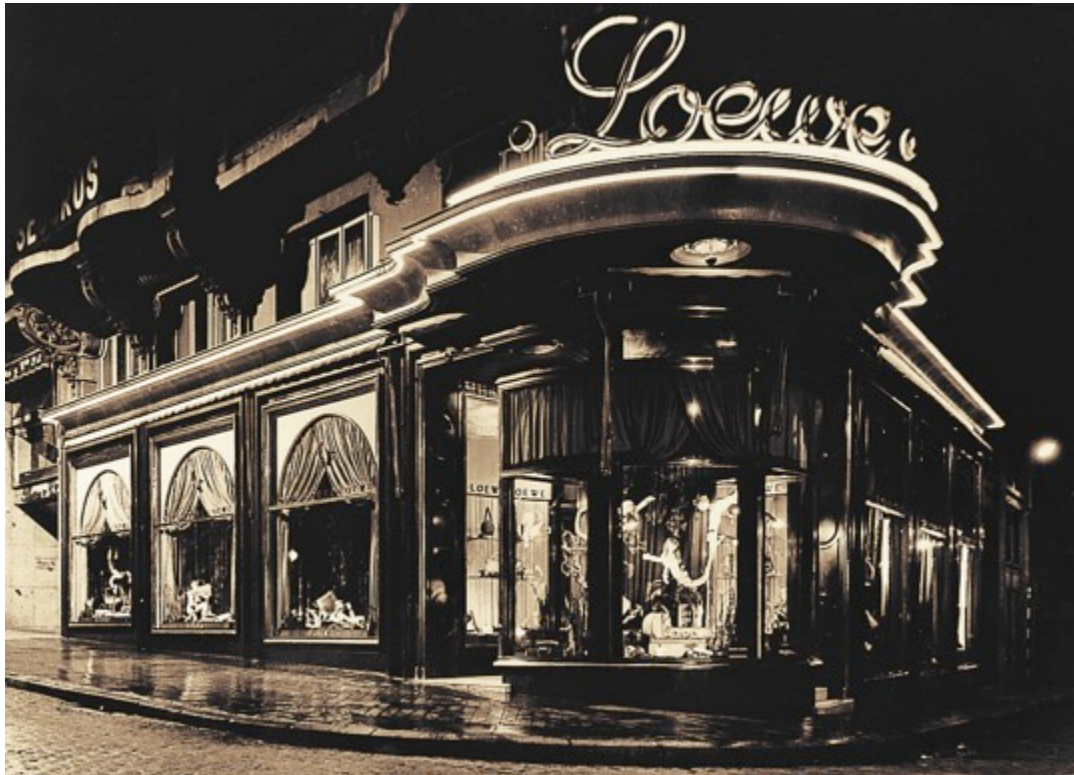
---

<sup>8</sup> En un primer momento, se asoció con los propietarios del taller de piel de la calle del Lobo en Madrid. La creciente prosperidad del taller les llevó a ir trasladándose de local, a uno más grande cada vez. Años más tarde, Enrique Loewe se quedó como único propietario del mismo. Tras este establecimiento le sucedieron otros situados siempre en localizaciones frecuentadas por clases sociales bien consideradas; entre ellas se encontraban los locales de la calle Cañizares, la calle de Ave María, la calle Príncipe, calle Fontanella, calle Barquillo y Gran vía. HERNÁNDEZ, Felipe. *Tiempos de Loewe*. En: *Loewe 1846-1996*. 1ª. ed. Madrid: Loewe, 2005. pp. 22.

<sup>9</sup> La casa se caracterizó entonces por su notoria clientela. En 1905 LOEWE recibirá el honor de ser el Proveedor de la Real Casa. HERNÁNDEZ, Felipe. *Tiempos de Loewe*. En: *Loewe 1846-1996*. 1ª. ed. Madrid: Loewe, 2005. pp. 57.

<sup>10</sup> FERRER, Francisco. *Tienda de artículos de cuero en una avenida principal de Madrid. LOEWE*. *Nuevas Formas*: 19-22, 1940/41.

<sup>11</sup> HERNÁNDEZ, Felipe. *Tiempos de Loewe*. En: *Loewe 1846-1996*. 1ª. ed. Madrid: Loewe, 2005. pp. 109.



Tienda Loewe Gran Vía nº8, arquitecto Francisco Ferrer Bartolomé. 1950.

Además, aquellos espacios se adecuaban a la elevada calidad del producto que ofrecía la firma y que habían sido confeccionados con los mejores materiales, aspecto que le había proporcionado la fama desde su nacimiento<sup>12</sup>. Se trataba de un tipo de diseño afianzado en un clasicismo que no se alteraba por las nuevas tendencias de la época. Sin embargo, a partir de 1956 aquella dirección formal de la empresa dio un giro significativo, cambiando su rumbo hacia la modernidad. En esta tarea adquirió especial importancia la visión de Enrique Loewe Knappe que vio la oportunidad de renovar la firma aliándose con el arquitecto Javier Carvajal, quien atraería a otros artistas como Vicente Vela, juntos diseñaron para Loewe un proyecto de imagen comercial española.

### 3. La Loewe de Serrano

En 1958 la calle Serrano de Madrid terminaba mucho antes de lo que hoy conocemos, encontrándose en el tramo superior sólo la tienda de Mariquita Pérez, cuyos escaparates hacían las delicias de niños y adultos, y La Gloria de las Medias en el número 8<sup>13</sup>. Por aquel entonces, Carvajal supo prever que esa calle se convertiría en una gran avenida comercial, tanto o más que la Gran Vía.

El papel de Carvajal fue decisivo, ya que concibió edificios y espacios que materializaron la modernización y cambio de estatus de la firma, que pretendía pasar de ser una "Leather House" a considerarse una "Fashion House" a todos los niveles<sup>14</sup>. Sus espacios comerciales estaban en línea con el diseño nórdico: depuración y limpieza, tanto en la elección de los materiales y gama cromática (vidrio, madera de nogal, ladrillo pintado de blanco), como en la concepción, de los elementos que integran el espacio (mobiliario, iluminación)<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Fue entonces cuando abrió la tienda de Tánger, para poder seguir teniendo las mejores pieles para su producción. Sus productos eran de ecraés, cocodrilo y venacalf, afianzados en un clasicismo que no se ve alterado por las nuevas tendencias de la época. Se realizaban costureros de piel para las señoras, lo que más demandaban, y cajas de tabaco para los hombres. HERNÁNDEZ, Felipe. Tiempos de Loewe. En: Loewe 1846-1996. 1ª. ed. Madrid: Loewe, 2005. pp 116.

<sup>13</sup> LOEWE, Enrique. Conferencia Artesanía y Lujo. C/ Serrano 26, Madrid. 16 febrero 2016.

<sup>14</sup> MARTÍN, Cecilia y CHOCARRO, Carlos. Loewe/Carvajal 1960. En: Oriente y occidente: la moda, síntesis de culturas. Pamplona: Universidad de Navarra, 2007. pp. 165-168.

<sup>15</sup> AA.VV. Instalación y decoración de una tienda en Madrid. *Arquitectura*. (16): 32-36, 1960.





Escaparate tienda Serrano, arquitecto Javier Carvajal. 1960.

En un breve espacio de tiempo, entre 1958 y 1964, LOEWE abrió tienda en Granada, Bilbao, Valencia, Palma de Mallorca y Sevilla; todas ellas diseñadas por Javier Carvajal<sup>16</sup>. La de la calle Serrano se convertiría en la pionera en sus planteamientos comerciales y su diseño, convirtiéndose en el modelo que sintetizaba los rasgos principales de la propuesta creativa de Carvajal: la apertura al exterior y el diseño moderno del interior.



Entrada de la tienda Serrano, arquitecto Javier Carvajal. 1960.

---

<sup>16</sup> HERNÁNDEZ, Felipe. Tiempos de Loewe. En: Loewe 1846-1996. 1ª. ed. Madrid: Loewe, 2005. pp 138-139.



Interior de la tienda Serrano, arquitecto Javier Carvajal. 1960.

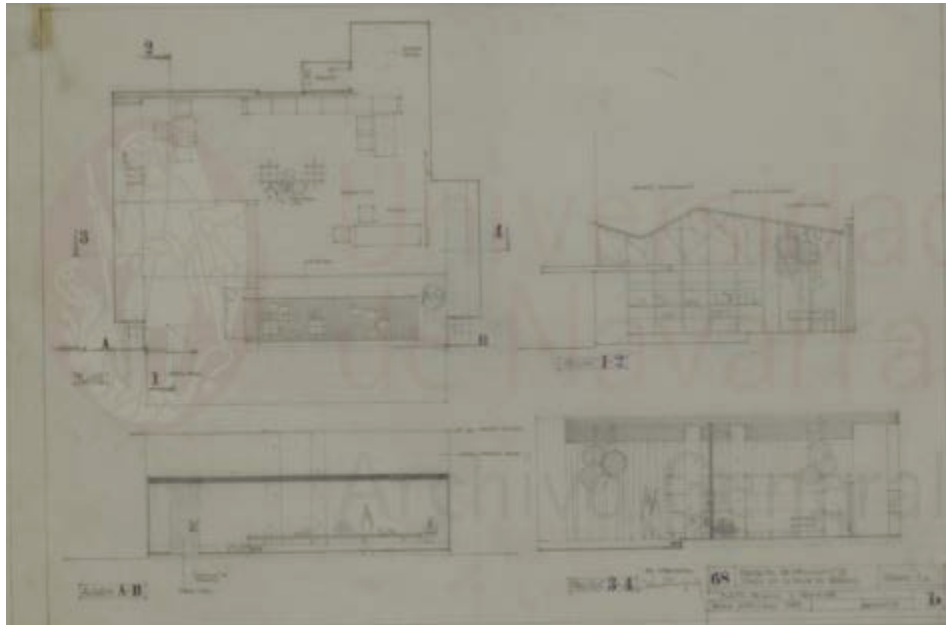
- Concepto de tienda:

Carvajal diseñó una tienda que modificó por completo el estereotipo de los establecimientos de artículos de lujo. Un espacio completamente distinto a los creados por su predecesor, Ferrer Bartolomé. Esta tienda de influencia escandinava y de la arquitectura de la Alhambra,<sup>17</sup> se caracterizaba por tener un orden riguroso, en planta y sección, y fue construida con ladrillo visto pintado de blanco y complementado con la utilización del nogal.

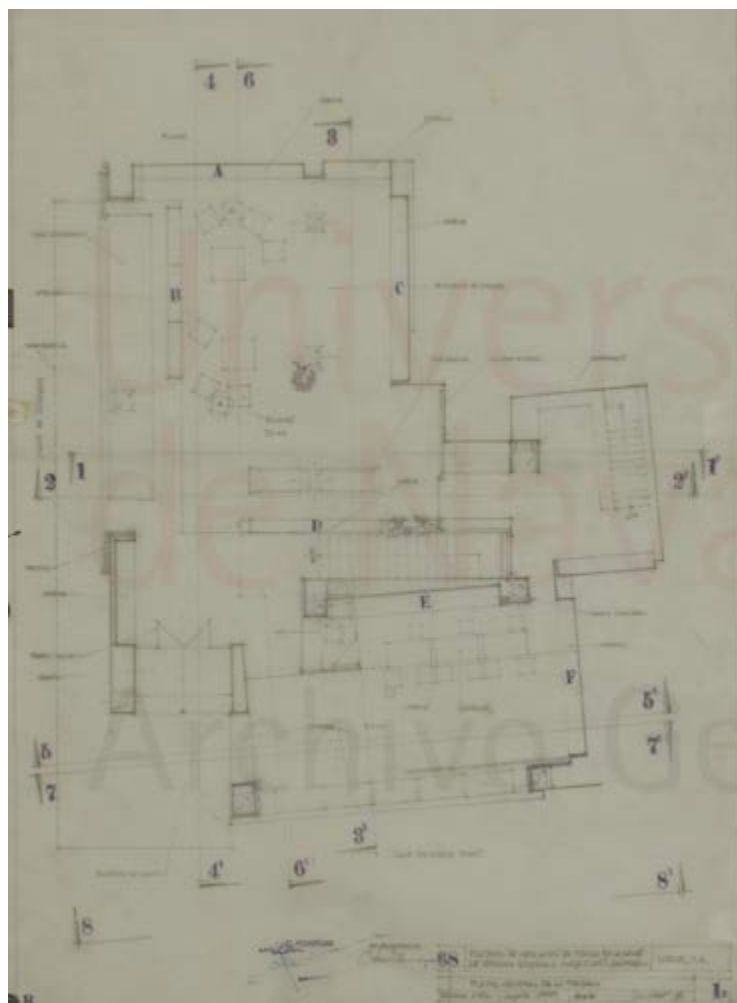
Los primeros planos que se conservan en el archivo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra datan de mayo de 1959. Las plantas muestran los primeros esbozos de la futura Loewe de Serrano. Estos diseños eran para un local alquilado a la Sudamérica en la calle Serrano, un local de tamaño inferior al de la futura tienda. No será hasta Julio del mismo año cuando consigan hacerse con la esquina de Jorge Juan.

El diseño interior de la tienda llama especialmente la atención por su patente modernidad. El arquitecto proyectó un espacio comercial sobrio, construido con materiales como la madera de nogal para el interior y el mármol negro junto con el acero que potenciaba el juego interior-externo. En los interiores se puede ver el orden riguroso y la voluptuosidad que tendrá la tienda. La riqueza de los materiales y el racionalismo matizado del espacio, siendo una pequeña exposición en la que poder contemplar los productos. Cortina de red para cerrar el escaparate cuando no se desee que el espacio interior sea visto desde la calle, mármol en algunas paredes, la puerta de nogal o el violeta de la moqueta que cubre el suelo son algunos de los elementos que caracterizan el espacio. En las secciones podemos apreciar la curvatura del techo, evocando a Aalto y recubierta por un falso techo enlustrado.

<sup>17</sup> "Por un lado, en la planta es posible adivinar las enseñanzas extraídas de la Alhambra, obra que el autor tendrá constantemente presente. Y, por otro, la sección muestra la influencia escandinava...". LOSADA, Jorge. Realidad e ilusión. Tesis doctoral. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2012. 471 p.



Planos de la futura tienda de Loewe en el local alquilado a la Sudamérica, arquitecto Javier Carvajal. Mayo 1959. Fuente: Archivo General de la Universidad de Navarra. Signatura: AGUN/207/Proyecto 68



Planta de la tienda de Loewe, calle Serrano esquina con calle Jorge Juan, arquitecto Javier Carvajal. Agosto 1959. Fuente: Archivo General de la Universidad de Navarra. Signatura: AGUN/207/Proyecto 68

El proyecto de Carvajal, de carácter integral, incluía no sólo el diseño del local sino también el de su mobiliario. Escaparates, vitrinas y expositores fueron ideados por el propio arquitecto, con un espíritu moderno. Para las esculturas de la fachada contó con la colaboración de José Luis Sánchez, con el que diseñaría los tiradores de las puertas y la parte de hierro y bronce de las fachadas. Entre los diseños de muebles creados por Carvajal destaca la silla proyectada para la tienda de Serrano de Loewe en 1959 que pasaría a la historia del diseño como la silla Loewe. Este mueble, construido en nogal y cinchas de cuero por Biosca, condensaba en sí mismo los rasgos de la firma, haciendo un guiño con sus materiales a la artesanía y el buen hacer de la casa e inspirando con sus formas la modernidad de su proyecto de diseño e imagen de marca.

- El escaparate como galería comercial:

Al igual que Ferrer Bartolomé, Carvajal concedió especial importancia a los escaparates, apostando especialmente por la relación que se producía entre espacio exterior e interior, y las relaciones que se establecían con los potenciales clientes. Su propuesta consistía en la creación de espacios expositivos permeables que permitían apreciar el interior desde la calle. Cobra gran importancia la relación del espacio exterior e interior, y las relaciones que se establecían con los potenciales clientes. Es por esta razón por la que el escaparate se considera uno de los cambios más significativos en el carácter de las tiendas de Loewe. Es en este espacio donde se produce la intersección de interior y exterior que llega a convertirse en la auténtica entrada visual al local. Esta nueva percepción conduce a una experiencia en la que se enfatizaba el carácter de la calle como galería comercial, y de la tienda como una prolongación de ese espacio público<sup>18</sup>. Grandes paños de cristal configuran el escaparate de la tienda, enmarcando el alzado por una marquesina longitudinal que cubre el escaparate y la entrada al local.



Perspectiva tienda Loewe, calle Serrano, arquitecto Javier Carvajal. Agosto 1959. Fuente: Archivo General de la Universidad de Navarra. Signatura: AGUN/207/Proyecto 68

- Integración de artes y artistas:

Sin embargo, en esa visión de conjunto que Carvajal introdujo en el trabajo creativo que realizó para la firma no se encontraba solo; nada más incorporarse a Loewe, Carvajal invitó a formar parte de su equipo a Vicente Vela, un joven pintor que acababa de terminar sus estudios de Bellas Artes. Vicente Vela, que más adelante diseñaría el logo de la firma con las cuatro "L", fue quien realmente tomó las riendas del diseño del producto con esa nueva imagen, tomando el relevo de Pérez de Rozas. El pintor, desarrollaba su carrera dentro de la línea del informalismo, conectaba con Carvajal en la nueva sensibilidad estética, contemporánea y al hilo de las nuevas tendencias visuales.

<sup>18</sup> El escaparate de Carvajal se presentaba en la calle como reclamo hacia el interior, permitiendo intuir desde fuera, el mármol negro y el acero, y una ligera marquesina que iluminaba la pieza de acceso y protegía las grandes lunas de cristal, a través de las cuales se exponían escogidas piezas de piel y objetos artísticos.

Al igual que Carvajal, Vicente Vela colaboró con otros profesionales a lo largo de sus cerca de cuarenta años de trabajo en la casa Loewe. De la mano de Vela llegaron algunos de los mejores artistas españoles para dar a los escaparates de Loewe una dimensión que sobrepasaba los aspectos propiamente comerciales. Entre ellos se encontraban Pablo Serrano, Arcadio Blasco, Carmen Perujo, Ricardo Mesa, Aurelia Muñoz o Amadeo Gabino. Vela explica que Loewe necesitaba en aquellos momentos de la vanguardia y a su vez los artistas consideraban estas colaboraciones como una vía para ganar dinero. La firma estaba satisfecha de esta relación que permitía crear una modernidad que se proyectara a través de sus diseños<sup>19</sup>.

Carvajal, en su afán de proyectar una nueva imagen de Loewe supo que era indispensable contar con la fotografía y los medios de comunicación y publicidad de aquel momento. Las revistas de arquitectura de los años cincuenta fueron esenciales a la hora de servir de plataforma comunicativa y medio de difusión de todo tipo de aportaciones creativas en el campo del Diseño, la Arquitectura y el Arte. Carvajal, conocedor de la importancia de la misma, quiso contar con la colaboración de los fotógrafos Francesc Catalá Roca y Elías Dolcet para captar las nuevas tiendas de Madrid y Barcelona, y los talleres de Barcelona. Ambos trabajaban con asiduidad para la revista *Arquitectura*, de la que Carvajal llegó a formar parte del Consejo redactor en los años 1960. Catalá Roca supo llevar a cabo una serie de imágenes que no traicionaban el estilo del proyecto original, sin renunciar al ojo del propio fotógrafo que hace una lectura propia de la realidad<sup>20</sup>.

- Apuesta por la Modernidad culta

La arquitectura de las tiendas que diseña Carvajal va a responder como decía Vitruvio a la función (debe resolver la necesidad e incluso proporciona comodidad) y la firmeza (construcción adecuada, a la estructura resistente y a los demás factores que aseguran su conservación o durabilidad)<sup>21</sup>, creando un espacio con un orden riguroso y disciplinado, implantado significativamente desde la planta y la sección. Sin embargo, de cada una de ellas abstraemos aspectos distintos: por un lado, en la planta se ve la influencia de la Alhambra, obra que el autor tendrá constantemente presente. Y, por otro, la sección muestra el aire escandinavo que tan presente está en toda la tienda, no sólo en el diseño del espacio, sino también en los materiales y el mobiliario<sup>22</sup>. Una síntesis de tradición y modernidad comparable a la que Neutra desarrolla sobre los modelos californianos, con similar virtuosismo en el tratamiento constructivo de los materiales, aunque diferente énfasis formal. Contención para que sea el espacio quien triunfe: luz y sombra, noche y día, espacio abierto y cerrado. En boca de Carvajal: "En el valor espacial de la arquitectura influyen la luz y la disposición de las sombras, el color, e incluso nuestra misma expectación determinada por el espacio que acabamos de abandonar"<sup>23</sup>.

#### 4. Conclusiones

A la luz de estos hechos, es posible extraer unas conclusiones finales que permitan reconocer y poner en valor la alianza visionaria de Enrique Loewe Knappe y Javier Carvajal en el proyecto de modernización y españolización de la firma Loewe.

En primer lugar, parece pertinente reconocer el carácter visionario de Enrique Loewe Knappe que le permitió percibir la necesidad de renovación de su marca, así como la brillantez de confiar en profesionales de áreas alejadas aparentemente de la empresa, si bien necesarias para una aventura de este cariz. Enrique Loewe, conocedor de los cambios que se estaban produciendo tanto fuera como dentro de España, fue consciente de la necesidad de renovar su imagen y sus productos. En esos momentos de transición, y contagiado por una realidad de transformación de las artes decorativas y el diseño nacional, supo depositar su confianza en las figuras vanguardistas del momento, apoyándose en Javier Carvajal y Vicente Vela para lograr la ansiada modernidad.

Por esta razón, resulta esencial destacar, en segundo lugar, el valor del trabajo llevado a cabo por los profesionales que hicieron posible la modernización de la firma a través de campos creativos como la arquitectura. Javier Carvajal junto a Vicente Vela y otros artistas colaboradores, lograron entender y emprender satisfactoriamente el proyecto de Loewe. Gracias a este trabajo conjunto que supuso un cambio en el funcionamiento de la empresa fue posible modificar la imagen de Loewe que, partiendo de

<sup>19</sup> VELA, Vicente. Entrevista hecha por las autoras, en el taller de Vicente Vela (C/ Dr. Esquerdo 163), diciembre 2013.

<sup>20</sup> MARTÍN, Cecilia y CHOCARRO, Carlos. Loewe/Carvajal 1960. En: Oriente y occidente: la moda, síntesis de culturas. Pamplona: Universidad de Navarra, 2007. pp. 165-168.

<sup>21</sup> VITRUVIO, Palion. Los Diez Libros de la Arquitectura. 1ª. Ed. Madrid. Alianza Editorial, 1995. 36p.

<sup>22</sup> LOSADA, Jorge. Realidad e ilusión. Tesis doctoral. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2012. 471 p.

<sup>23</sup> AA.VV. Instalación y decoración de una tienda en Madrid. *Arquitectura*. (16): 32-36, 1960.

unos orígenes alemanes y un estilo clasicista, consiguió convertirse en una firma marcadamente española que resumaba un destacado espíritu de modernidad.

Esta identidad, alcanzada mediante el estudio de la tradición y la aplicación de motivos directamente ligados a ella, se materializaba en el diseño de productos vinculados a la imagen de España. Carvajal aportó una visión claramente moderna que partía de una profunda admiración por la tradición española.

Estas ideas conducen finalmente a reflexionar sobre la importancia del encuentro entre la iniciativa de Enrique Loewe y el brillante trabajo realizado por Carvajal con la participación de Vicente Vela y otros profesionales. Esta colaboración permite apreciar, por un lado, las conexiones establecidas entre las distintas disciplinas creativas —arte, diseño arquitectura— y, por otro, valorar el excelente trabajo interdisciplinar que, a pesar de la diversidad de campos —*a priori* alejados del trabajo del cuero—, permitió llevar a cabo brillantemente un proyecto de renovación de la imagen de la empresa. El trabajo de Enrique Loewe Knappe y Carvajal fue pionero en el proyecto de imagen comercial española moderna que ha sido el distintivo de la casa Loewe hasta la actualidad.

## Bibliografía

- AA.VV. Instalación y decoración de una tienda en Madrid. *Arquitectura*. (16): 32-36, 1960.
- FERRER, Francisco. Tienda de artículos de cuero en una avenida principal de Madrid. LOEWE. *Nuevas Formas*: 19-22, 1940/41.
- HERNÁNDEZ, Felipe. Tiempos de Loewe. En: *Loewe 1846-1996*. 1ª. ed. Madrid: Loewe, 2005. pp. 22.
- LOEWE, Enrique. Conferencia Artesanía y Lujo. C/ Serrano 26, Madrid. 16 febrero 2016.
- LOSADA, Jorge. Realidad e ilusión. Tesis doctoral. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2012. 471 p.
- MARTÍN, Cecilia y CHOCARRO, Carlos. Loewe/Carvajal 1960. En: *Oriente y occidente: la moda, síntesis de culturas*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2007. pp. 165-168.
- RAMIREZ DE Lucas, J. Medalla de oro al pabellón de España en la XI Trienal de Milán. *ABC*: 43-44, diciembre 1957.
- VELA, Vicente. Entrevista hecha por las autoras, en el taller de Vicente Vela (C/ Dr. Esquerdo 163), diciembre 2013.
- VILLANUEVA, María. Arquitecturas Móviles. En: *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad, Actas Preliminares*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra. Pamplona: Universidad de Navarra, 2010. pp. 329-338.
- VITRUVIO, Palion. *Los Diez Libros de la Arquitectura*. 1ª. Ed. Madrid. Alianza Editorial, 1995. 36p.

## Biografía

María Eugenia Josa:

Arquitecta con especialidad en Paisajismo por la Universidad de Navarra y Master Ejecutivo en Dirección de Empresas de Moda en ISEM Fashion Business School.

Ph.D. Student dentro del Programa de Doctorado en Creatividad Aplicada de la Universidad de Navarra. Su investigación esta centrada en el diseño de tiendas de moda y cómo la arquitectura influencia en las empresas de éste sector. Ha escrito distintos artículos a cerca del diseño de las tiendas del arquitecto Javier Carvajal para Loewe, para varios congresos internacionales. Además de escribir un capítulo del libro 'Moda en el entorno digital', titulado 'La tienda en el entorno digital'.

Carlos Naya:

Arquitecto desde 1990, y Doctor Arquitecto (con Premio Extraordinario) desde 1996, con una tesis centrada en el seguimiento crítico de la idea de técnica en los manifiestos de la vanguardia europea del Movimiento Moderno, sobre cuyo significado y alcance continúa investigando en la actualidad.

Es además profesor en la ETS Arquitectura de la Universidad de Navarra, donde imparte su docencia en el área de la Expresión Gráfica Arquitectónica y ha impartido cursos de Cultura y Moda en ISEM Fashion Business School.

Ha sido Visiting Scholar en GSAPP de Columbia University en New York y ha participado en el Visiting Teachers' Programme de la Architectural Association de London.

## **Casa Ugalde en la poética arquitectónica de José Antonio Coderch: ejemplo de síntesis entre modernidad y tradición.**

Mariangela Licordari

PhD Histoire de l'Art (Ecole Doctorale 441) – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Parigi)

Instituto de Historia da Arte (IHA) - Universidade Nova de Lisboa FCSH-UNL (Lisbona)

e-mail: mariola\_lico@libero.it

### **Resumen**

Casa Ugalde es la primera arquitectura de Coderch en la que surge, con una enorme originalidad, la tan buscada síntesis entre tradición mediterránea y cultura moderna. En ella, el sabor rural del proyecto recuerda, llama y se mezcla en el modelo de la casa moderna, representativa de una “nueva” modernidad capaz de establecer un diálogo permanente con el mundo exterior y con la naturaleza. Una construcción en la que las paredes se rompen, se flexionan para mantener conjuntas las partes individuales que salen de la tierra y para, al mismo tiempo, colocar la casa en la naturaleza circundante. Se trata de un edificio en el que dichas paredes – “muros de piedra” que se anclan al suelo - echan raíces, comienzan a tener vida propia, se liberan de los códigos arquitectónicos obsoletos, asumiendo una nueva forma de expresión.

Esta obra, crucial para el logro profesional de Coderch, es aún más importante si se considera como paradigma emblemático de su poética de arquitecto que encuentra su clara afirmación en el más importante texto teórico de su autoría: “No son genios lo que necesitamos ahora”. En este trabajo se afirma la importancia de la “naturalidad” de la disciplina arquitectónica, capaz de escapar de cualquier ambición “intelectual” (que distrae de las correctas trayectorias profesionales) para traer de vuelta esa “tradición viva”, capaz de establecer un comportamiento ético del que se extrae la inspiración. Lo que Coderch deseaba era la presencia de menos “Pontificios de la Arquitectura” y más artesanos del oficio, que a través de sus trabajos meticulosos habrían restablecido la suerte de la arquitectura moderna española. Estas consideraciones parecen ser cruciales para comprender todo el trabajo arquitectónico de Coderch y se ven influenciadas tanto por la época en la que fueron escritas, en que se empezaba a proponer una revisión de la arquitectura moderna, como por la poética de arquitectos extranjeros activos en aquel momento en España, en particular Gio Ponti y Alberto Sartoris. Conocidos por Coderch en 1949 en Barcelona, estos dos arquitectos italianos tendrán una considerable influencia en la evolución del pensamiento de Coderch. Tómese como ejemplo la idea de la “Arquitectura espontánea”, tan amada por Ponti, que remite “[...] all'architettura delle case rurali, dei paesi, l'architettura di Positano, di Ibiza, di Alberobello, l'architettura senza architetto [...]”

En esta revisión de la arquitectura existe también el respeto del potencial ambiental del sitio, el eco de su *genius loci* y la defensa de un regionalismo ponderado y de una normalización prudente de las componentes de construcción no relacionadas con el culto de la prefabricación que anula completamente cualquier tipo de “singularidad” del conjunto; mientras, citando las palabras de Coderch, para una verdadera arquitectura permanece siempre como fundamental “[...] la importancia concedida a lo que el trabajo arquitectónico tiene de artesanía y oficio [...]”. A través de esta intervención se desea, por lo tanto, enfatizar la importancia de la “génesis” de una obra de arquitectura y cómo ella es el punto final y la demostración concreta de un pensamiento creativo único e individual.

**Palabras clave:** Arquitectura moderna, siglo XX, Coderch.



\*\*\*

En 1961, en la cima de su extraordinaria carrera como arquitecto, Coderch elabora lo que será, sin duda, su texto teórico más representativo: *No son genios lo que necesitamos ahora*. En este documento, particularmente importante para entender la poética del arquitecto catalán, Coderch afirma enérgicamente la importancia de la “naturalidad” de la disciplina arquitectónica, capaz de escapar de cualquier ambición “intelectual” (que distrae de las correctas trayectorias profesionales) para traer de vuelta esa “tradición viva”, y capaz de establecer un comportamiento ético del que sacar inspiración y una trayectoria profesional en la que se pueda reconocer.<sup>1</sup> Lo que Coderch deseaba era la presencia de menos “Pontífices de la Arquitectura” y más artesanos del oficio, quienes, a través de sus trabajos meticulosos, restableciesen la suerte de la arquitectura moderna española.

*“[...] No, no creo que sean genios lo que necesitamos ahora. Creo que los genios son acontecimientos, no metas o fines. Tampoco creo que necesitamos Pontífices de la Arquitectura, ni grandes doctrinarios [...]. Necesitamos que miles y miles de arquitectos piensen menos en Arquitectura, en dinero, en las ciudades del año 2000, y más en su oficio de arquitecto. Que trabajen con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces y de los hombres que mejor conocen; siempre apoyándose en una base firme de dedicación, de buena voluntad y honradez [...]”*<sup>2</sup>

El rescate de las virtudes humanas del arquitecto y la identificación de una trayectoria profesional ajena a los dogmatismos y a las rígidas posiciones ideológicas del período conducirían, según Coderch, a la disciplina por el camino correcto: el de una arquitectura al servicio del hombre.

*“[...] Es ingenuo creer, como se cree, que el ideal y la práctica de nuestra profesión puede condensarse en slogans como el del sol, la luz, el aire, el verde, lo social y tantos y tantos otros. Una base formalista y dogmática, sobre todo si es parcial, es mala en sí, salvo en muy raras y catastróficas ocasiones [...]”*<sup>3</sup>

Para entender cómo llegó Coderch a establecer este “acto de protesta” o “toma de conciencia”, en los años sesenta, es esencial analizar las relaciones que el arquitecto catalán tuvo con el contexto arquitectónico de los años 40 y 50, fundamentales para su formación profesional. 1949, en particular, es un año sumamente significativo porque, como afirma Antonio Piza en su texto “L’architettura domestica di J. A. Coderch”<sup>4</sup>, constituye una fecha importante para la evolución de la arquitectura moderna española. De hecho, del 10 al 18 de Mayo, en las ciudades de Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia, se llevó a cabo la *V Asamblea Nacional de Arquitectura*, en la que se realizaron una serie de importantes conferencias, con conexas discusiones académicas, en las cuales participaron famosos estudiosos y arquitectos de la época, entre ellos el arquitecto italiano Gio Ponti quien quedó fascinado por algunos

---

<sup>1</sup> PIZZA, *L’architettura domestica di A.J. Coderch*, in “17 lezioni: Dottorato in Storia dell’architettura e dell’urbanistica a Torino 2002, a cura di M. Bonino, C. Chiorino, F. Deambrosis, L. Milan, A. Pesando, M. Senatore. Milano, Franco Angeli srl, 2004, p.40.

<sup>2</sup> Publicado por primera vez en 1961 en la revista italiana *Domus*, número 384 de Noviembre, el documento ha sido bastante importante y repetido en varias revistas extranjeras; como en el caso de la revista portuguesa *Arquitectura* de la cual se extrae este texto. Cf. CODERCH, *No son genios lo que necesitamos ahora*, en “Arquitectura”, n. 73, Diciembre 1961, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>4</sup> Cf. PIZZA, *L’architettura domestica di A. J. Coderch*, in “17 lezioni: Dottorato in Storia dell’architettura e dell’urbanistica a Torino 2002, a cura di M. Bonino, C. Chiorino, F. Deambrosis, L. Milan, A. Pesando, M. Senatore. Milano, Franco Angeli srl, 2004; y PIZZA, ROVIRA, *In search of home Coderch 1940/1964*. Barcelona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 2002.

ejemplos de la arquitectura contemporánea española, cuya alta cualidad destacó en el discurso pronunciado en la Asamblea.<sup>5</sup>

*“[...] Nuestro mundo se va mecanizando demasiado y esto es peligroso. Vamos a tener fe en el espíritu latino. Los arquitectos españoles podéis traer una noble aportación a la arquitectura moderna sin necesidad de seguir el estilo que impera en el mundo. [...] Encuentro entre vosotros incertidumbre y titubeos. Desechad eso, si me permitís el consejo: haced tranquila, serena y honradamente la arquitectura que salga de vosotros mismos [...]”<sup>6</sup>*

En esta visión del conocimiento, de los viajes y del intercambio de ideas se basará la formación profesional de muchos arquitectos catalanes de la época. En la primera mitad del siglo XX, la historia del Grupo R, de Coderch y de sus compañeros, es especialmente pertinente en este sentido. Efectivamente, en un país que se encontraba, de alguna manera, fuera de Europa, los contactos con el “mundo exterior” se procuraban construir con actividades académicas, intercambios de puntos de vista y reuniones constantes. Véanse, por ejemplo, las incursiones italianas de Gio Ponti, Alberto Sartoris y Bruno Zevi en el mundo intelectual español que, con intercambios de informaciones, imágenes y temas de investigación, ayudaron, en los años 50, a determinar un diálogo rico e informado.<sup>7</sup> De arquitectos como Ponti y Sartoris, quienes pronto pasaron a ser sus amigos y consejeros, Coderch fue capaz de extraer buenas enseñanzas, como la idea de la “buena arquitectura espontánea”, tan amada por Ponti, que remite inevitablemente “[...] all’architettura delle case rurali, dei paesi, l’architettura di Positano, di Ibiza, di Alberobello, di Santorino, l’architettura senza architetto [...]”.<sup>8</sup> Esta nueva conciencia arquitectónica afectará mucho el ponderado regionalismo de nuestro arquitecto catalán. Recordaba Coderch en 1967:

*“[...] la influencia de los factores nacionales y regionales en la creación y el desarrollo de la arquitectura moderna me parecen decisivos, por lo menos han sido decisivos para mí, ya que en una época en la que España estaba prácticamente aislada de toda influencia exterior fue la arquitectura regional la que me orientó en mi trabajo y me permitió realizar obras que luego fueron consideradas modernas [...]”<sup>9</sup>*

También las ideas arquitectónicas de Alberto Sartoris fueron extremadamente importantes para Coderch. En 1949, en el *Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona*, Sartoris participó en algunas importantes conferencias en las que abogó por una revisión de la arquitectura moderna, en particular mediante la eliminación de cualquier incómoda connotación tanto temporal como política; Por otra parte, como él mismo afirmó: “[...] la arquitectura moderna ha existido siempre. [...] Se puede probar muy fácilmente que el concepto racional y funcional del arte de la construcción es tan viejo como el mundo y apareció en las costas del Mediterráneo [...]”.<sup>10</sup> Incluso desde las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*, en el artículo *La nueva arquitectura rural*, Sartoris afirmaba como “[...] la arquitectura campesina, con su tendencia netamente regionalista, encuentra en el racionalismo de hoy el ambiente idóneo y desarrolla en hechos prácticos aquellos criterios funcionales que constituyen la característica más importante de los modernos métodos constructivos [...]”.<sup>11</sup>

Con estas palabras, Sartoris esperaba una necesaria reinterpretación moral del funcionalismo, destacando una especial atención al vasto campo de las necesidades humanas, no reducibles solamente a aquellas de carácter puramente material. Consideraciones, estas, muy apreciadas y compartidas por

---

<sup>5</sup> PIZZA, *L’architettura domestica di A. J. Coderch*....., op. cit., p. 41.

<sup>6</sup> *El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea*, RNA, 90, Madrid, 1949, p. 260.

<sup>7</sup> Para obtener más información, véase: “Actas del Congreso Internacional, *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*”, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona 25/26 Marzo, 2004.

<sup>8</sup> PONTI, *Amate l’architettura. L’architettura è un cristallo*. Genova, Vitali e Ghianda, 1957, p. 12.

<sup>9</sup> CODERCH, J. A., *Historia de unas castañuelas*, in “Nueva Forma”, n. 106, Noviembre, 1974, p. 40.

<sup>10</sup> PIZZA, *L’architettura domestica*....., op. cit., p. 42.

<sup>11</sup> SARTORIS, *La nueva arquitectura rural*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, Madrid, n. 96, Diciembre 1949, p. 513.

Coderch, que con fuerza reivindicaba como: “[...] Detrás de cada edificio que ves hay un hombre que no ves [...]”.<sup>12</sup>

Todas las obras de Coderch deben, por lo tanto, ser interpretadas a través de esta nueva angulación, es decir, como una síntesis entre las teorías arquitectónicas del Movimiento Moderno y las características de la tradición local. En esta revisión de la arquitectura moderna, liberada en forma e intención de las imposiciones de una arquitectura ajena al contexto cultural y tipológico del lugar de origen, existe también el retorno al respeto del potencial ambiental del sitio, el eco de su *genius loci* y la defensa de un regionalismo ponderado y de una normalización prudente de las componentes de construcción no relacionadas con el culto de la prefabricación que anula completamente cualquier tipo de “singularidad” del conjunto; mientras, citando las palabras de Coderch, para una verdadera arquitectura permanece siempre como fundamental “[...] *la importancia concedida a lo que el trabajo arquitectónico tiene de artesanía y oficio; sin duda también un cierto desprecio hacia dogmatismos teóricos y arquitecturas in vitro* [...]”.<sup>13</sup>

El mayor mérito de Coderch, también presente en el proyecto de la casa Ugalde, fue su enorme esfuerzo para adaptar la casa a la vida. En su “humanismo arquitectónico” el arquitecto catalán siempre colocó en el centro de su trabajo al hombre y sus necesidades; la casa fue para él la prueba de los innumerables “mecanismos de relación” entre las cosas: relación con la “tradición”, relación con el medio ambiente construido y natural del lugar, relación con las necesidades espirituales y materiales del hombre.

[...] Coderch no quiso ser un artista, sino un artesano que, al modelar un utensilio, utiliza materiales, técnica y sistemas compositivos que ya han sido sancionados un uso y una experiencia prolongada en el tiempo, incorporando a ellas tan sólo alguna pequeña novedad o un mayor perfeccionamiento. La forma será más bella en cuanto que más adecuada [...].<sup>14</sup> Se trata de una descripción muy efectiva del trabajo paciente, meticuloso, artesanal y “ético” que, según Coderch, el arquitecto debía hacer en total honestidad consigo mismo y con los demás. Para Coderch, la forma surgía, sin ser un acto mecánico, de las condiciones del sitio y de las exigencias de los clientes; era un acto original que, aunque inspirado, no buscaba confirmación fuera del perímetro de la práctica del diseño.

A la luz de lo anteriormente señalado, es posible releer el proyecto de Casa Ugalde desde otra perspectiva. Esta obra arquitectónica, de hecho, puede ser vista como la síntesis y la materialización concreta de la poética de Coderch; así como la aplicación efectiva de una alternativa arquitectónica posible, en la que el sabor de la tradición y del regionalismo encuentran un lugar común, una revisión y una aceptación en las formas y en las finalidades de la arquitectura moderna; sin rasgaduras ni conflictos.

El “programa doméstico” de Coderch aporta, realmente, originalidad e inspiración en la confluencia de los conocidos motivos mediterráneos con las versiones actualizadas sugeridas por los ejemplos europeos de la arquitectura contemporánea, mientras hacen de fondo los modelos de la arquitectura moderna norteamericana, promocionados en España no sólo a través de una prensa especializada, sino también a través de exposiciones que tanto influyeron en la opinión pública local. ¿Cómo no recordar, por ejemplo, las similitudes de las arquitecturas de Coderch con las de Alvar Aalto, Richard Neutra, Michael Schindler, y Frank Lloyd Wright?

Esta fase mediterránea y la proximidad de la arquitectura de Coderch con el campo de lo popular, caracterizadas por esta arquitectura de muros encalados y formas simples, que alcanzarán su punto álgido de complejidad en Casa Ugalde, no es una aproximación ingenua e inmediata sino un intento de

---

<sup>12</sup> CODERCH, *No son genios...*, op. cit., p. 2.

<sup>13</sup> FLORES, *La arquitectura de Jose Antonio Coderch y Manuel Valls: 1942-60*, in “Actas del Congreso Internacional de Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965”. Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 29 y 30 de Octubre, 1998, p. 69.

<sup>14</sup> DIEZ, *Introducción a la arquitectura de una ética*, in “2G Revista Internacional de Arquitectura”, n. 33, 2005, Barcelona., p. 25.

compartir, en lo posible, algunos de los aspectos esenciales que caracterizan al arquitecto popular, entre ellos su conexión con las tradiciones del lugar y su atención a los datos objetivos más relevantes (como por ejemplo, las numerosas conversaciones con cada cliente) y a través de tal proceso llegar de modo natural a la solución de proyecto más razonable. Es evidente que dicho sistema nunca podría garantizar una total supresión de errores, no obstante, como Coderch y Valls sostuvieron en un texto de 1957 publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, se trataría siempre de errores “de buena fe”, errores que incluso podrían llegar a ser “vivos y magníficos”.<sup>15</sup>

En lo que a metodología de diseño y restitución arquitectónica se refiere, la Casa Ugalde se situaría como paradigma emblemático de la poética arquitectónica de Coderch, donde el sabor rural recuerda, llama y se mezcla en el modelo de “hogar moderno” mediante el establecimiento de un diálogo permanente con el mundo exterior, con el no construido, con la naturaleza.

### **Casa Ugalde (1951-1953): la vanguardia de un proyecto residencial**

Es en 1951, después de varios ensayos del equilibrio entre el racionalismo y la poética mediterránea, cuando Coderch diseña su primera obra maestra en Caldes d'Estrac, cerca de Barcelona. Casa Ugalde es la primera arquitectura de Coderch en la que surge con la mayor originalidad la tan buscada síntesis entre la tradición mediterránea y la cultura moderna. Se trata de una obra arquitectónica de gran valor y arrojo tanto por su distribución en el suelo y su articulación de los espacios, que reflejan y valorizan el ambiente circundante, como por la elección de los materiales de construcción, tanto tradicionales como modernos.<sup>16</sup>

El plano del edificio, totalmente innovador para su tiempo, es incomprensible a menos que se lea en relación con su contexto. El proyecto consta de dos partes principales espacialmente separadas de la presencia de escala: la sala de estar y la zona de dormitorio. Un rectángulo alargado, cuya forma sigue la línea del aterramiento, comprende el dormitorio y los servicios (*Fig.1-2*). Este volumen ese sitúa un poco distante de la montaña, lo suficiente para ampliar sus puntos de vista y asegurar la privacidad de los dormitorios y de la cocina. La sala de estar, mucho más articulada, se diseñó de acuerdo con las vistas del paisaje.<sup>17</sup> De igual importancia es el diseño del ambiente externo. Dos porches organizan el espacio exterior: el principal ocupa el espacio central exterior y articula las tres terrazas anexas; el segundo prolonga el umbral del salón hasta el pabellón de los invitados mediante una ligerísima cubierta. Las cubiertas alternan ligeras pendientes con otras planas. El trazado de las terrazas, muretes de contención y la piscina adoptan geometrías curvas y onduladas deliberadamente en desacuerdo con las formas angulosas de la construcción.

El organicismo de este proyecto puede observarse, además, en la “lectura escénica” que Coderch propone del lugar. La elección del posicionamiento del garaje alejado de casa, por ejemplo, nace, probablemente, de la voluntad de imponer al visitante un camino laberíntico obligado a través del cual pueda conocer el edificio. El muro que cierra la pared sur de la entrada sobresale más allá del perímetro de la casa de una manera incomprensible si se observa solo en plano. Es una pared que, idealmente, se une con la que viene desde el garaje, creando un camino que evita, a los que por él caminan, ver el mar. Esta imposición forzada, que continúa más allá de la puerta de entrada a causa de la extensión de la

---

<sup>15</sup> FLORES, *La arquitectura de Jose Antonio Coderch y Manuel Valls: 1942-60...*, op. cit., p. 69.

<sup>16</sup> Cf. *José Antonio Coderch: Casa Ugalde, Caldes d'Estrac, Barcelona, 1951-1953*, in “2G Revista Internacional de Arquitectura”, n. 33, 2005, Barcelona.

<sup>17</sup> El elemento esencial del espacio interior de la sala de estar es la escalera que conduce al nivel superior de la habitación. Coderch diseñó una escalera de piedra, como las exteriores, que, de repente, se convierte en una estructura suspendida hecha de un ligero forjado de madera, soportado por unas finas barandillas de hierro.

pared, por un lado, y por la presencia de la escalera que conduce al piso superior, por el otro, deja de serlo repentinamente en la zona de estar, caracterizada por un gran ventanal de cristal que nos proyecta la vista inesperada del mar. La disposición de las otras aberturas está cuidadosamente dosificada para ofrecer otros puntos de vista sobre el paisaje. La sensibilidad al entorno puede comprobarse, asimismo, por todos los árboles presentes que allí se dejaron, incluyendo los tres pinos en la terraza principal que se incorporaron en el bloque que contiene la piscina y en el que asoma la sala de estar (Fig. 3).

Es también un edificio con una proporción ajustadamente humana, no es de extrañar que los techos, tanto dentro como fuera, se puedan tocar con las manos. De hecho, si se analiza el recorrido interior de la casa, la cocina y las habitaciones de servicio en la planta baja y las tres habitaciones en la planta alta que se abren a orientaciones y vistas diversas, se confirma que todo está interpretado de acuerdo con las medidas, las necesidades y los mecanismos ergonómicos del cuerpo humano. Al entrar, además, la continuidad del pavimento exterior en el interior de la gran sala de estar nos ayuda a entender el deseo de Coderch de crear una interpenetración del exterior en el interior.

Se trata, sin duda, de un proyecto muy complejo en el que las paredes se rompen, se flexionan para mantener conjuntas las partes individuales que surgen de la tierra y para, al mismo tiempo, colocar la casa en la naturaleza circundante (Fig. 4-5). Casi parece que las paredes - "muros de piedra" que se anclan al suelo - echan raíces, comienzan a tener vida propia, se liberan de los códigos arquitectónicos obsoletos, asumiendo una nueva forma de expresión.<sup>18</sup>

Será el mismo Coderch el que describa, en 1951, los condicionamientos de su proyecto:

*"[...] La casa se ha construido sobre una colina que domina el mar. [...] El terreno tiene una fuerte pendiente y había que construir sobre él respetando unos pinos muy hermosos. Los Ugalde querían construir esta casa, si era posible construirla teniendo en cuenta los puntos de vista más interesantes que ellos habían señalado sobre el terreno. Hay una vista magnífica que domina de una parte toda la costa de Barcelona, el mar al Sur, y del otro lado hay una vista sobre la Villa de Arenys y su pequeño puerto de pescadores. Al Este hay otra vista sobre grandes montañas y un pueblecito del tiempo de los moros. Es una casa que me la han dejado proyectar libremente, pero basándome exactamente con las instrucciones de los propietarios. Estas son las condiciones que han dado el carácter de los planos [...]".*

En estas palabras encontramos, según Coderch, las características esenciales para la creación de un buen proyecto: es decir, la topografía del lugar y las necesidades/demandas del cliente. La influencia del lugar, de hecho, es definitoria en la configuración de la casa Ugalde. Su forma radial es el resultado de la adaptación al terreno y a las vistas. Las mejores orientaciones en relación al sol, las vistas hacia el paisaje, la topografía con sus preexistencias rocosas y los árboles como seres con alma que habitan en el lugar: todo ello ha sido tenido en cuenta en un edificio que se va adaptando a estos condicionantes positivos, que son los que le aportan la energía y la forma, entendida esta última como un contrastante juego de vacíos y llenos que han quedado conformados por las características del emplazamiento.<sup>19</sup> Podemos decir que Casa Ugalde es un juego de volúmenes que se adapta perfectamente a las curvas de nivel del terreno, así como una casa creada para admirar abiertamente el horizonte. Con este proyecto, Coderch realizó, inconscientemente, una obra que anunciaba los nuevos principios ecologistas de la relación de la arquitectura con su medio ambiente: un sentido común sostenible para adaptarse al clima, a la topografía, a las vistas y a los materiales del lugar.<sup>20</sup>

Asimismo, se trata de un caso especial de trabajo donde las opciones de diseño, además de estar vinculadas a las curvas topográficas del plano, emanan directamente de las visitas al sitio por parte del

---

<sup>18</sup> PIZZA, *L'architettura domestica di A. J. Coderch*, in "17 lezioni: Dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica a Torino 2002, a cura di M. Bonino, C. Chiorino, F. Deambrosis, L. Milan, A. Pesando, M. Senatore. Milano, Franco Angeli srl, 2004, p.46.

<sup>19</sup> MONTANER, J. M. *Coderch: Casa Ugalde*. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1998, p.17.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 15.

arquitecto, quien así lograba la correcta inspiración. El sabor de la percepción directa y de la definición *in situ* del proyecto acompaña posteriormente toda la ejecución material de la obra. Junto con la colaboración del arquitecto Manuel Valls, Coderch ejerció un control directo de la construcción con la voluntad de mejorar en obra aquellos detalles que el propio fenómeno de la construcción o la inspiración del lugar pusieron en evidencia. En este sentido, es importante ver como muchos detalles de la obra se resolvieron *in situ* gracias a los efectos visuales que el arquitecto solo podía percibir desde el contacto directo con el lugar.<sup>21</sup>

El hecho de recurrir a muros encalados, fábrica de mampostería vista, suelos exteriores de cerámica y cubiertas rematadas con teja, muestra la voluntad de utilizar los materiales del entorno, la piedra, el enlucido, la cal, el azulejo y la madera procedentes de la arquitectura popular. El mismo Coderch, en la memoria descriptiva de la obra, destaca la importancia de estas opciones de diseño, al señalar: “[...] *La casa ha sido construida con muros de piedra y forjados de hormigón armado. La pavimentación está hecha con baldosas de tierra cocida de color rojo y todos los muros están blanqueados a la cal [...]*”.<sup>22</sup> Cada elemento y cada material es real y concreto y, al mismo tiempo, está dirigido a su esencialidad más profunda. Con este proyecto, Coderch quiere ser fiel al carácter técnico y tectónico de todo el edificio, y pretende, a la vez, conseguir la visión moderna del espacio infinito, dinámico, desmaterializado; el espacio-tiempo de la arquitectura moderna (*Fig. 6-7*).

Como se ha mencionado antes, Casa Ugalde es, además, una obra estrechamente relacionada con el cliente, el ingeniero industrial Eustaquio Ugalde Urosa. Coderch lo repitió con convicción argumentando: “[...] La Casa Ugalde: era un señor que subió al terreno, se sentó bajo un algarrobo y vio unas vistas que le gustaban una barbaridad. Entonces me encargo una casa para salvar esto y para disfrutarlo [...]”.<sup>23</sup>

Efectivamente, la forma de la planta de la casa deriva directamente de las indicaciones del propietario y de su propia experiencia en el lugar, con una mirada panorámica y radial que contempla el horizonte. En este sentido, se trataba de una ocasión irrepetible: realizar una obra privada, pactada entre el cliente y el arquitecto, con un espíritu renovador, experimental y pionero. Algo difícil de encontrar en el dominio público. En este proyecto privado, “[...] la casa Ugalde se va adaptando, como un vestido hecho a medida, como un suave guante a los dedos de una mano concreta, a la manera de vivir de un cliente determinado [...]”.<sup>24</sup> Igualmente, las vistas desde el interior solicitadas por el cliente, la privacidad entre los muros, la identidad en el paisaje y la diversidad de formas de los ambientes son un ejemplo perfecto del funcionalismo organicista nacido en esos años, totalmente diferente del funcionalismo racionalista que había dominado en los años veinte. Este proyecto nos muestra, por consiguiente, que se trata de una obra única en su género, contrapuesta a cualquier doctrinarismo y a cualquier *a priori* principio maquinista y racionalista del Movimiento Moderno.

## Conclusiones

Al ser una casa sin ninguna forma particular, ni tipológica definida *a priori*, sino configurada en relación con la experiencia concreta de unos habitantes, esta obra supone una arquitectura que se ha de explicar y vivir a través de su percepción visual. Según lo expresado, podemos decir que tiene un carácter anticipatorio del futuro y que su presencia dentro de los parámetros de la arquitectura actual es total. Como argumenta Josep Montaner en el libro *Coderch: Casa Ugalde*, “[...] el edificio es mucho más que los planos y las medidas: es lo que se percibe con los sentidos. Y las cosas son grandes o pequeñas, largas

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 21.

o cortas, cercanas o lejanas, no en función de las dimensiones, sino de la percepción, de lo que se vive y de lo que parece[...].<sup>25</sup>

La influencia que esta obra arquitectónica tuvo sobre los trabajos posteriores de Coderch, así como sobre la arquitectura catalana y española de la época, fue decisiva.<sup>26</sup> Supuso una nueva forma de concebir el diseño y el espacio arquitectónico, de acuerdo con una personal propensión a la arquitectura orgánica. El ideal perseguido por Coderch y por los restantes arquitectos de su generación fue, de hecho, una arquitectura que buscaba la armonía entre el hombre y la naturaleza a través de la integración continua entre los distintos elementos artificiales propios del hombre y los del medio ambiente natural. Será este “el sentido moderno” del arquitecto catalán que, en los años siguientes, conducirá a la arquitectura española a una mayor internacionalización, aunque permaneciendo vinculada a sus raíces. El realizar pacientemente arquitectura moderna en estrecha relación con el lugar, y haberlo hecho de una manera tan inédita y rica, sin duda alguna ha otorgado a esta obra de Coderch el valor de “obra universal”.<sup>27</sup>

La mayoría de las casas unifamiliares de la época, como la casa en Ofir de Fernando Tavora (Portugal), de 1951, o las obras de Barragán en Mexico D.F. de 1952-1955, las obras de Oscar Niemeyer relacionadas con el lugar, así como las casas de Carlos Raúl Villanueva en Venezuela, pueden ser reinterpretadas a través de este nuevo “sentido”. En todos estos casos hay una búsqueda común para explotar las inmensas posibilidades del espacio moderno, dinámico y abierto, en un paisaje concreto y en una tradición cultural y constructiva local.

A través de esta visión de la arquitectura - un reapropiarse de la mejor tradición constructiva- Coderch buscaba respuestas adecuadas a la arquitectura de la posguerra, encontrando una forma personal de expresión arquitectónica muy enraizada en la tradición viva del país y consiguiendo descubrir la inspiración en algo que era “español” y al mismo tiempo “universal”. En esta obra de la juventud de Coderch, que al mismo tiempo es rica en madurez profesional, vemos, en conclusión, el origen exacto de los temas y de las tendencias más características de la cultura arquitectónica catalana, donde predomina una búsqueda dedicada a la superación de las frías corrientes racionalistas en favor de un lenguaje regionalista de pertenencia.

De acuerdo con lo anteriormente expresado, los proyectos de casas privadas llevados a cabo en estos años deben ser considerados como un campo de investigación y experimentación nuevo para los arquitectos de esta generación; un campo donde la voluntad investigadora, en torno a la libertad geométrica de las formas y a la ausencia de la referencia ortogonal como principio de composición, anticipa lo que será la siguiente historia de la “arquitectura española contemporánea”.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.38.

<sup>26</sup> Cf. SOLA-MORALES, *Ecléctico y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*. Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1980.

<sup>27</sup> MONTANER, J. M. *Coderch: Casa Ugalde...*, op. cit., p. 42.

<sup>28</sup> Cf. BEGUIRISTAIN REPARAZ, I., *La vivienda unifamiliar y la búsqueda del ideal orgánico: una experiencia truncada*, in “Actas del Congreso Internacional - Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia”. Pamplona 16/17 Marzo 2000, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, pp. 181-193.

## BIBLIOGRAFIA

Actas del Congreso Internacional (2004), *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona 25/26 Marzo.

BEGUIRISTAIN REPARAZ, I. (2000). La vivienda unifamiliar y la búsqueda del ideal orgánico: una experiencia truncada, in "Actas del Congreso Internacional. Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia". Pamplona 16/17 Marzo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra.

CODERCH, J. A. (1961). *No son genios lo que necesitamos ahora*, en "Arquitectura", n. 73, Diciembre  
El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea, RNA, 90, Madrid, 1949.

CODERCH, J. A. (1974), *Historia de unas castañuelas*, in "Nueva Forma", n. 106, Noviembre.

DIEZ, R. (2005). *Introducción a la arquitectura de una ética*, in 2G Revista Internacional de Arquitectura, n. 33, Barcelona.

FLORES, C. (1998). *La arquitectura de José Antonio Coderch y Manuel Valls: 1942-60*, in "Actas del Congreso Internacional de Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965". Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 29 y 30 de Octubre.

*José Antonio Coderch: Casa Ugalde, Caldes d'Estrac, Barcelona, 1951-1953*, in "2G Revista Internacional de Arquitectura", n. 33, 2005, Barcelona.

MONTANER, J. M., (1998). *Coderch: Casa Ugalde*. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1998.

PIZZA, A. (2004). *L'architettura domestica di A. J. Coderch*, in "17 lezioni: Dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica a Torino 2002, a cura di M. Bonino, C. Chiorino, F. Deambrosis, L. Milan, A. Pesando, M. Senatore. Milano, Franco Angeli srl.

PIZZA, A., ROVIRA, M. (2002). *In search of home Coderch 1940/1964*. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

PONTI, G. (1957). *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*. Genova, Vitali e Ghianda.

SARTORIS, A. (1949). *La nueva arquitectura rural*, in "Revista Nacional de Arquitectura", Madrid, n. 96, Diciembre

SOLA-MORALES, I. (1980). *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*. Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona.

### Biografía Mariangela Licordari

Mariangela Licordari es investigadora en Historia de la Arquitectura en la Universidad Paris1 Panthéon-Sorbonne en París y en la Universidad Nova de Lisboa. Particularmente interesada en la arquitectura del siglo XX, trabaja actualmente en el estudio de la arquitectura del Movimiento Moderno en Portugal. Se graduó en "Arquitectura" en el IUAV de Venecia (2010) y en "Historia y Preservación del Patrimonio Arquitectónico" en la Facultad de Arquitectura de Reggio Calabria (2004); en 2006 recibió el Master CIPAA en el Politécnico di Milano y en 2013, el Master Erasmus Mundus TPTI en la Universidad Paris1 Panthéon-Sorbonne de París.



## ILUSTRACIONES

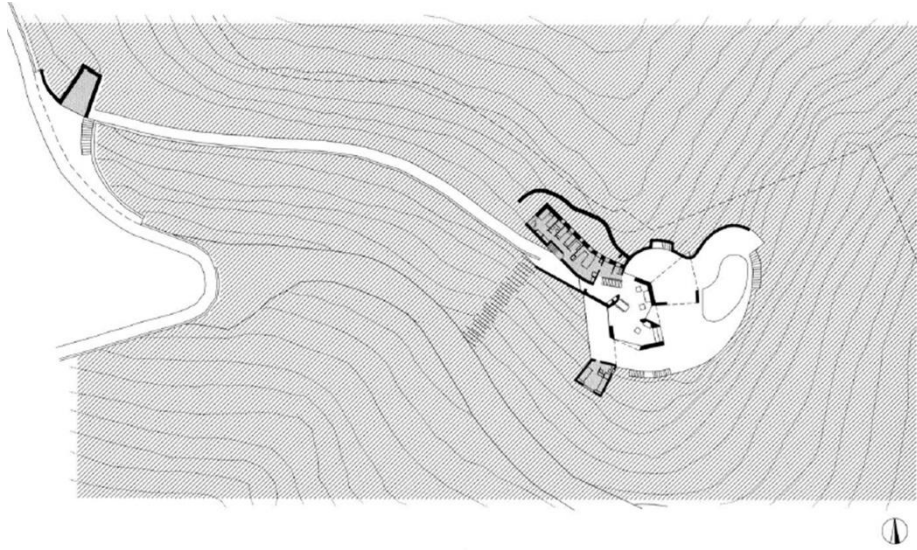


Fig. 1: Casa Ugalde, Planimetría general.

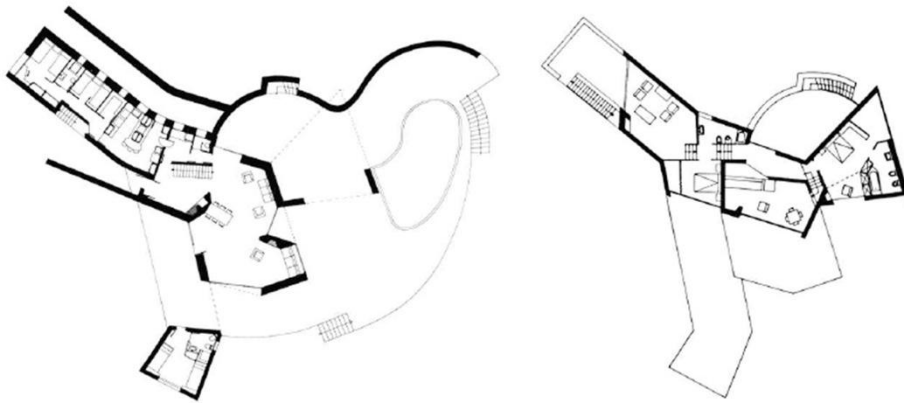


Fig. 2: Casa Ugalde, planta baja y primera planta.



Fig. 3: Casa Ugalde, terraza externa.



Fig. 4: Francesc Català Roca, *Casa Ugalde*, vista general.



Fig. 5: Francesc Català Roca, *Casa Ugalde*, vista de la *dependencia* de los invitados.



Fig. 6: Francesc Català Roca, *Casa Ugalde*, vista de una de las terrazas.



Fig. 7: Francesc Català Roca, *Casa Ugalde*, detalle del interior con la escalera que conduce al piso superior.

## **La Iglesia Parroquial de Canfranc, Miguel Fisac. Memoria y materia del lugar.**

**Magén Pardo, Jaime**

Universidad de Zaragoza. Unidad Predepartamental de Arquitectura  
Zaragoza, España. jimagen@unizar.es

Resumen:

A mediados de los años 60, en uno de los momentos de mayor intensidad de su carrera, Miguel Fisac recibe el encargo para el proyecto de la Iglesia Parroquial de Canfranc (Huesca). Corría el verano de 1964, y el planteamiento inicial de reformar la antigua iglesia del pueblo, se transforma -siguiendo las indicaciones del propio Fisac- en un edificio de nueva planta que incluirá tanto el templo como los servicios anexos asociados a sus usos parroquiales. Esta obra merece una destacada valoración crítica, tanto porque señala un punto de inflexión en la arquitectura sagrada de Fisac, como por mostrar la importancia del lugar como origen del proyecto. Un punto de partida obligatorio cuando se trata de construir en un entorno natural tan exigente -en términos físicos y climatológicos- como el paisaje de los Pirineos.

Miguel Fisac pasaba habitualmente parte del verano en Canfranc con su familia, desde finales de los años cincuenta hasta mediados de los ochenta. En 1959 construye en Canfranc una casa propia, que adelanta una empatía con el paisaje mediante mecanismos proyectuales y recursos materiales que se ponen de manifiesto con una mayor intensidad en el posterior proyecto de la Iglesia. La coincidencia del mismo constructor en ambas obras subraya el carácter preliminar de la vivienda para el proyecto de la Iglesia. Por otro lado, la evocación de la idea del altar en la naturaleza, relacionando el sentido simbólico de los elementos arquitectónicos y naturales, ya había sido explorada por Fisac en proyectos anteriores en los Pirineos -casi ninguno construido-, antes de terminar materializándose en Canfranc. En esta búsqueda de una arquitectura intemporal que se funde con el paisaje pueden apreciarse tanto la influencia del empirismo nórdico como la mirada hacia lo popular y lo primitivo, como parte de la naturaleza del lugar.

La iglesia de Canfranc procede de la arquitectura religiosa anterior de Fisac, pero también evoca la intensidad de las arquitecturas religiosas en el paisaje de Asplund y Lewerentz, el interior de la capilla del MIT, de Eero Saarinen -que Fisac visitó en el año 1955-, las formas ondulantes de la iglesia de Ronchamp de Le Corbusier, que también visitó a finales de los cincuenta -en un viaje desconocido hasta ahora-, y la inspiración aaltiana en las formas sinuosas de la naturaleza. Canfranc señala una inflexión en la arquitectura sagrada de Fisac, como receptora de los logros de proyectos anteriores, pero introduciendo a la vez variaciones significativas que identificarán sus iglesias posteriores, especialmente sobre los mecanismos para introducir la luz con carácter simbólico en el espacio y la adaptación a la renovación litúrgica posconciliar. La integración de esta obra en el paisaje pirenaico -caracterizado por montañas, bosques y lagos (*ibones*)- nos acerca a la presencia de lo nórdico en su arquitectura, a su admiración por Asplund y el empirismo escandinavo, manifestada en su viaje de 1949, veinte años antes de la consagración de la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar en Canfranc, el 14 de diciembre de 1969.

Palabras clave: Fisac, Canfranc, neoempirismo, luz, arquitectura religiosa



Fig. 1. La iglesia de Canfranc en la portada de la revista alemana *Das Münster*, 1972



Fig. 2. Iglesia parroquial de Canfranc. Vista exterior norte. Foto de época. Autor desconocido Fuente: Archivo Fundación Fisac (AFF)

## 1. Canfranc en la trayectoria vital y profesional de Fisac

Miguel Fisac construyó tres obras en Canfranc (Huesca) entre 1959 y 1971, a raíz de su vinculación familiar con esta población pirenaica fronteriza: una casa-refugio para su familia, la Iglesia parroquial y la Central hidroeléctrica del embalse de Ip. Los tres proyectos son ejemplos de los programas a los que dedicó gran parte de su extensa carrera profesional: la vivienda, la arquitectura religiosa y los edificios para la industria. La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar en Canfranc (Huesca) fue proyectada y construida entre los años 1964 y 1969. Desde su conclusión, el proyecto fue publicado en las revistas de arquitectura de la época, y ha estado presente tanto en las monografías editadas sobre la obra del arquitecto como en las recopilaciones y estudios sobre la arquitectura religiosa moderna en España. En 1972, la obra ilustró la portada del número de la revista alemana *Das Münster* titulado “Nuevas Iglesias en Europa”, que recogía una selección internacional de proyectos recientes (fig. 1). La iglesia de Canfranc fue considerada un proyecto *importante* en la época<sup>1</sup>, pero paulatinamente ha dejado de contar con la atención crítica que merecería en el conjunto de su obra, quizá debido a su localización remota y rural. No obstante, fue declarada Bien de Interés Cultural de Aragón en 2007<sup>2</sup>, y Miguel Fisac fue nombrado hijo adoptivo de la villa de Canfranc.

Respondiendo al objetivo general del congreso, la investigación realizada sobre el edificio renueva el interés por esta obra, mostrando su indudable valor -que va mucho más allá de la interpretación regionalista de la que ha sido objeto en ocasiones-. Con tal finalidad, la comunicación expone los antecedentes y las referencias presentes en la obra propuesta y documenta su proceso proyectual y constructivo, mediante el material gráfico y escrito disponible y el testimonio de los principales actores implicados. En una trayectoria tan prolífica y de marcado carácter evolutivo como la de Fisac es posible identificar familias de proyectos, que comienzan con aquellos que apuntan nuevas vías, se desarrollan en obras de transición y terminan en edificios que culminan magistralmente el proceso.

En la arquitectura religiosa fisaciana, la iglesia de Canfranc pertenece al primer grupo y su importancia reside en anticipar -junto con el proyecto para el concurso de Cuenca, no construido- las sustanciales modificaciones entre entre los modelos procesionales anteriores, que culminan en la Iglesia de la Coronación de Vitoria, y el tipo asambleario transversal de la parroquia de Santa Ana en Madrid, y de todas las iglesias posconciliares. En Canfranc están ya latentes las principales operaciones proyectuales que señalan el camino posterior: la predominancia del eje transversal del templo; el encuentro en planta entre dos familias geométricas diversas; la ausencia de revestimientos con la consiguiente estructura vista en el techo y las propiedades acústicas del muro posterior de la iglesia; y el carácter multifocal del presbiterio, iluminado cenitalmente.

Atendiendo a la clasificación sugerida de las obras en relación con su impacto en la evolución de la trayectoria de Fisac, Canfranc es una obra precursora en el contexto de la arquitectura religiosa, iniciadora de las obras posconciliares. Sin embargo, analizada en términos arquitectónicos más generales, en relación a su

<sup>1</sup> “La arquitectura de esta etapa se caracteriza por lo que hemos denominado las “iglesias de Asamblea Conciliares”, al mismo tiempo que se perfilan entre este grupo y las últimas convergentes, unas muestras de transición, como el proyecto de San Esteban de Cuenca y sobre todo la importante “Iglesia Parroquial de Canfranc” (1963), en las que se inicia una ampliación sensible del eje transversal y un freno del anterior dinamismo espacial”, en MORALES SARO, María Cruz, *La Arquitectura de Miguel Fisac*, Colegio Oficial de Arquitectos de Ciudad Real, 1979. p. 139

<sup>2</sup> Decreto 257/2007 del Gobierno de Aragón

método proyectual propio, al que se refería como *itinerario mental*, puede considerarse una obra culminante, la consumación de un modo de proyectar, inspirado por el neoe empirismo escandinavo, fundamentado en la especificidad como norma, en la respuesta concreta a las condiciones particulares del lugar, la función y la construcción del proyecto. La presencia imponente de la naturaleza en el paisaje del Pirineo y la comprometida relación de la arquitectura con un medio montañoso, la resolución de un programa religioso, que conlleva no solo aspectos físicos sino también simbólicos y la ejecución condicionada de la obra por los factores climatológicos, llevan al límite los condicionantes específicos presentes en el origen del proyecto.

Por el contrario, desde un sentido profundo del lugar y del paisaje, con una fuerte presencia de lo nórdico, Fisac propone en Canfranc una intensa relación de la arquitectura con la naturaleza, incluso recurriendo a las formas naturales como fuente de inspiración, planteando una arquitectura atemporal basada en una interpretación no tipológica de lo vernáculo, sino como aquello que está presente desde el origen, lo primitivo, lo atávico. La presencia de lo nórdico resuena en la Iglesia de Canfranc. Se trata del edificio más aaltiano de la trayectoria de Fisac, como muestra la planta en abanico, el muro sinuoso, el contraste en planta de geometrías diversas, y la complejidad del encuentro entre una cubierta inclinada y un perímetro variable (**fig. 2**). Pero también podemos advertir sutilmente los ecos de las arquitecturas religiosas en el paisaje de Gunnar Asplund, descubierto en su viaje a Suecia de 1949 y admirado por Fisac desde entonces.<sup>3</sup>

## 2. La naturaleza del lugar: una arquitectura telúrica

Canfranc es el último pueblo del Valle del Aragón antes de la frontera francesa y del paso pirenaico de Somport. Su nombre procede de su carácter fronterizo, de "campo franco". El municipio está dividido en dos núcleos de población, Canfranc-pueblo y Canfranc-estación –en el que están situadas las obras de Fisac, la iglesia parroquial entre ellas-. El primero es el pueblo antiguo, el asentamiento inicial pero quedó prácticamente destruido por un incendio en el año 1944. Por ello, el Ayuntamiento y la mayor parte de la población se trasladaron a Canfranc-estación, a unos 6 kilómetros hacia el norte. Se trata de un núcleo poblacional que creció alrededor de su monumental estación internacional de ferrocarril, inaugurada en 1928 por el rey Alfonso XIII. En 1957 Miguel Fisac se casa con Ana María Badell, cuya familia era originaria de Canfranc. Debido a estos vínculos familiares, en los años siguientes el arquitecto proyecta y construye entre tres obras en el pueblo: en 1959, una casa donde veraneará con su familia hasta mediados los años ochenta, entre 1964 y 1969, la nueva Iglesia Parroquial de la localidad, y entre 1965 y 1971, la Central Hidroeléctrica de Ip, a la entrada del pueblo.

Cuando recibe el encargo de la Iglesia, Fisac tiene 50 años y cuenta con un importante bagaje y prestigio profesional, especialmente en el terreno de la arquitectura religiosa, en el que había iniciado su trayectoria en 1942, con la Capilla del Espíritu Santo en Madrid. Antes del proyecto de Canfranc, Fisac había construido, en la década de los cincuenta, la iglesia del Colegio Apostólico de Arcas Reales en Valladolid, la Iglesia de San Pedro Mártir en Alcobendas, la Iglesia Parroquial de Ayamonte, las capillas de los Institutos de Enseñanza Media de Málaga y Valdepeñas, y la iglesia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria. Además había proyectado, entre otras, la Iglesia de Escaldes en Andorra, la Iglesia de San Florián para el concurso de Viena, la Iglesia en la finca San Miguel y el Pas en Huesca y, ya en 1962, la ermita de la Virgen de las Nieves junto al lago Ip, en Canfranc. Con esta experiencia y el reconocimiento tanto profesional como social de Fisac en esa época, no es extraño que participara activamente en las condiciones propias del encargo y su ubicación. Canfranc contaba con una pequeña iglesia construida al terminar la estación de ferrocarril y el párroco consultó con Fisac, a comienzos del verano de 1964, la posibilidad de reformarla para adaptarla a la renovación litúrgica del Concilio Vaticano II. El arquitecto respondió proponiendo construir una nueva iglesia: "Yo te hago un anteproyecto, se lo enseñas a tu obispo. Si le parece bien, iniciamos el proyecto"<sup>4</sup>. Fisac también intervino en las gestiones para conseguir el solar, en unos terrenos en pendiente frente a la estación, en los que el ayuntamiento se planteaba construir unas escuelas. En lugar de la reforma prevista, el impulso de Fisac consigue que el obispado promueva una nueva Iglesia, en un nuevo solar, cedido por el Ayuntamiento, que también colaboró con un donativo de 100.000 pesetas para el coste de las obras, de 3.459.249,91 euros según el proyecto de ejecución.

Las condiciones del encargo se completan con el programa de usos correspondiente a un complejo parroquial rural, compuesto por el templo y todos sus servicios: sacristía, almacén, despacho parroquial y archivo, salón parroquial y vivienda del párroco. La disposición en planta muestra el contraste entre la forma en abanico de la planta del templo, cerrado con un muro frontal sinuoso, y la geometría ortogonal de las piezas anexas: a la izquierda se sitúa la vivienda del párroco y a la derecha los servicios parroquiales, el salón parroquial y la sacristía. (**fig. 3**) La memoria del proyecto también indica la atención a las características topográficas y climatológicas del lugar, justificando concretamente la implantación del edificio en un solar con un importante desnivel, en el encuentro de la ladera con la carretera, "en armonía con esa pendiente, evitando de esta forma trabajos fuertes de desmonte y la desaparición del terreno natural con todo su arbolado circundante. (...) aprovechándose también la colocación de este complejo precisamente en una calvera del terreno"<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Cfr. FISAC, Miguel, "Asplund en el recuerdo", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 147, Barcelona, octubre de 1981, pág. 33

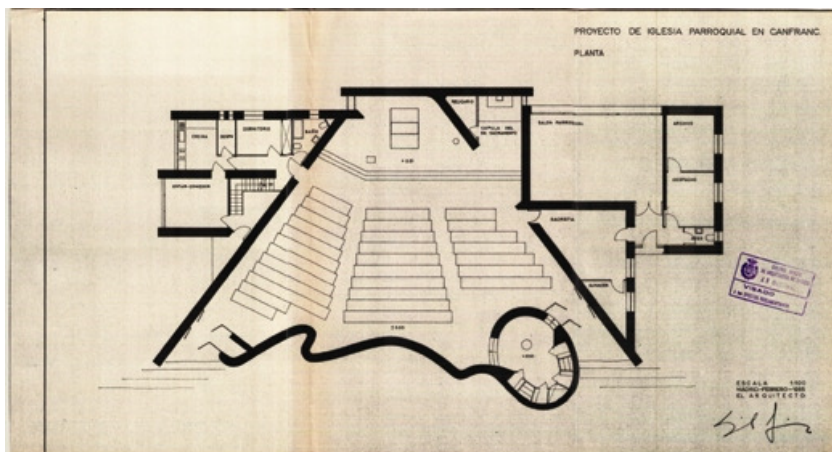
<sup>4</sup> Así lo recuerda D. Valentín Garcés, párroco de Canfranc en los años sesenta y actual Deán-Presidente del Cabildo de la Catedral de Jaca, en una entrevista con el autor, mediante cuestionario por escrito, en Diciembre de 2015.

<sup>5</sup> Extracto de la memoria del Proyecto de Ejecución, visado en el Colegio Oficial de Madrid el 29 de Octubre de 1965.

Fig. 3. Iglesia parroquial de Canfranc. Planta. Fuente: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

Fig. 4. Canfranc. Muro de contención de aludes en Canfranc. Fuente: Parra, Santiago, Barrère, Bernard, Brenot, Jean, Sabio Alberto y Pérez Latorre, José Manuel, *Canfranc, el mito*, Ed. Pirineum, Jaca, 2005.

Fig. 5. Iglesia parroquial de Canfranc. Fotografía de del muro frontal desde el acceso. Autor desconocido. Fuente: AFF



Como primera medida, Fisac trata de que la implantación del edificio en el solar suponga la menor afección posible al terreno, minimizando el movimiento de tierras y la afección al arbolado preexistente. La integración en el lugar es también objeto de otras consideraciones más generales: “Estéticamente se ha procurado crear un tipo de edificios de carácter alpino que entone perfectamente con los bosques circundantes, armonizando en analogía los muros de mampostería de piedra del país y el contraste de la gran cubierta de aluminio (...)”<sup>6</sup>. Fisac presta especial atención a los dos elementos fundamentales de la arquitectura tradicional pirenaica: la expresión del muro, y la forma de la cubierta, que define el volumen construido.

En referencia a los muros de la iglesia, es importante señalar que el entorno de Canfranc no es estrictamente el paisaje original, no antropizado, sino que en buena medida fue remodelado por una colosal obra de restauración paisajística a principios del siglo XX, para permitir implantar la monumental estación de tren en un abrupto paisaje de montaña. Las actuaciones fundamentales fueron la repoblación forestal y los muros de contención de piedra (**fig. 4**), para evitar los efectos de los aludes que se formaban en las escarpadas laderas de los barrancos. Los muros se ejecutaron con sillares en los paramentos visibles desde la estación, y mampostería con mortero hidráulico de cemento Portland en el resto. Los muros de piedra, que sugen del terreno en pendiente, forman parte de la naturaleza y de la memoria del paisaje transformado de Canfranc. Los muros de carga de la iglesia, de sillarejo de piedra del lugar, y un espesor de 60 cm., evocan las actuaciones en las laderas y fusionan la presencia del edificio con el entorno. Su carácter masivo sin apenas huecos y su textura marcadamente irregular remiten al origen geológico de la piedra en la cantera. En la iglesia, la condición física de lo construido está cercana al medio del que se extrajeron los materiales, como también sucede en los empanelados del techo de la iglesia y de la fachada de la vivienda del párroco -de tablas de madera irregulares sin descortezar, solapadas entre ellas- en los que advertimos la presencia del bosque. La expresión del origen del material nos muestra la confianza en la tradición artesanal para la construcción sensitiva de la realidad física.

La construcción de los muros (**fig. 5**), en los que cada hilada recupera rigurosamente la horizontal mediante el espesor de las juntas de mortero, fue realizada por canteros gallegos contratados por la

<sup>6</sup> Ibid.

constructora local Hermanos Coduras, que también había construido para Fisac su casa familiar en el pueblo. La maestría en la ejecución de los muros es destacada tanto por el párroco, que “nunca había visto trabajar la piedra con tanta perfección”, como por el propio Fisac, que cuando llegó a la obra exclamó “estos muros están perfectos”<sup>7</sup>

El proyecto se construye a base de muros rectos, excepto en el caso del trazado sinuoso del muro frontal de la Iglesia, hacia la carretera y el acceso. En este caso, la forma del muro evoca tanto la influencia de determinadas obras visitadas por Fisac como la referencia a la Naturaleza como fuente de inspiración y metáfora. Como señala Jesús Aparicio, en la Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, “podemos afirmar que no sólo los conocimientos de la arquitectura clásica, del barroco romano y de la arquitectura nórdica están presentes en la Iglesia de la Coronación de Fisac (1958), sino que también lo están obras contemporáneas como la capilla de Le Corbusier en Ronchamp (1950-53) y la de Eero Saarinen en el Massachusetts Institute of Technology (1954)”<sup>8</sup>. Fisac había visitado ambos proyectos: la capilla del MIT, junto con la residencia de estudiantes Baker House, de Alvar Aalto, en su viaje alrededor del mundo de 1955, y la Iglesia de Le Corbusier, en un viaje con su mujer a finales de los años cincuenta –desconocido hasta ahora-<sup>9</sup> (fig. 6).

El trazado sinuoso del edificio de Alvar Aalto, pero sobre todo del muro interior de la capilla de Saarinen, con propiedades acústicas, y la forma curva de los muros de la iglesia de Ronchamp, que se pliegan sobre sí mismos para conformar las capillas, están presentes en Canfranc, en las concavidades y convexidades del muro frontal que se pliega en un extremo para generar el recinto para el bautismo. Pero la libertad del trazado del muro procede de una referencia adicional, la propia naturaleza. La idea del edificio geomórfico se manifiesta ya en las trazas de la Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria. Al no poseer una geometría reconocible, más que la imagen de un edificio, parece una pesada masa geológica de forma inaprensible y redondeada, un volumen pétreo erosionado, una gran *roca*.

En Canfranc el trazado del muro es todavía más libre y complejo, una línea sinuosa en planta, sin referencias geométricas aparentes. El origen de esta forma, como un accidente geográfico, puede rastrearse en las agrupaciones rocosas que surgen en las montañas, y especialmente, en las formas erosionadas de los Mallos de Riglos, en el prepirineo oscense. Los dibujos del natural de estas formaciones geológicas, realizados por Fisac en diferentes momentos y con distintas técnicas, confirman su interés por las formas erosionadas de los mallos, inspiradoras del muro frontal de la Iglesia de Canfranc.<sup>10</sup> La libertad de la traza de las formas curvas del muro, que surgen directamente del terreno, evocan el carácter geológico y azaroso de las formaciones rocosas naturales dibujadas por Fisac, presentes en el paisaje desde su origen. (fig. 7)



Fig. 6. Ana María Badell en Ronchamp, c. 1957. Fuente: AFF



Fig. 7. Miguel Fisac. *Riglos*, 1959, ceras, 248 x 317 mm. Fuente: DE RODA LAMSFUS, Paloma, *Miguel Fisac, Apuntes y Viajes*, 2007, Ed. Scriptum, Madrid, 2007, p. 371

### 3. La relación entre opuestos: lo estereotómico y lo tectónico

“No hay arte sin tensión, ni belleza sin equilibrio” repetía Fisac cuando se refería al interés por establecer en los proyectos relaciones dialécticas de tipo formal o compositivo. La contraposición de elementos está también presente en el neoempirismo escandinavo y en el pasado de la tradición nórdica de pequeñas

<sup>7</sup> Ibid. Entrevista con D. Valentín Garcés.

<sup>8</sup> APARICIO, Jesús, “La Universalidad de lo humilde”, en MORELL, Alberto, *Despacio*, Nobuko, Buenos Aires, 2011, pág. 112-113.

<sup>9</sup> En el Archivo de la Fundación Fisac, en noviembre de 2015, el autor encontró dos fotografías de Ana María Badell delante de la fachada de la Iglesia de Ronchamp, que debieron ser tomadas por el propio Miguel Fisac, en un viaje juntos a finales de los cincuenta, siendo novios o recién casados. Resulta curioso que, sin embargo, Fisac nunca reconoció haber visitado esta obra, según Francisco Arques.

<sup>10</sup> Los mallos de Riglos han sido citados por Rafael Moneo como fuente de inspiración de los muros sinuosos –en este caso de hormigón- del Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas (CDAN), en Huesca, inaugurado en el año 2006.



iglesias rurales con muros pétreos que surgen del terreno y techos con estructuras vistas de madera que evocan las estructuras arbóreas del bosque. El contraste fue también uno de los recursos que caracterizaron la dimensión antidogmática de la obra de Asplund. La tensión entre lo estereotómico y lo tectónico ya está latente en la gruta y la capilla del bosque, como señala Stuart Drede: “La gruta y la capilla representan los arquetipos básicos de las construcciones humanas. Contrastando entre ellas simbolizan también la dualidad esencial. La organicidad amorfa del túmulo con la forma platónicamente geométrica de la pirámide”<sup>11</sup>. Entre sus últimos proyectos, en los crematorios de Kviberg y Skövde –finalizados años después de su muerte- puede observarse el contraste entre los muros telúricos de piedra y el plano de cubierta de acusada pendiente.

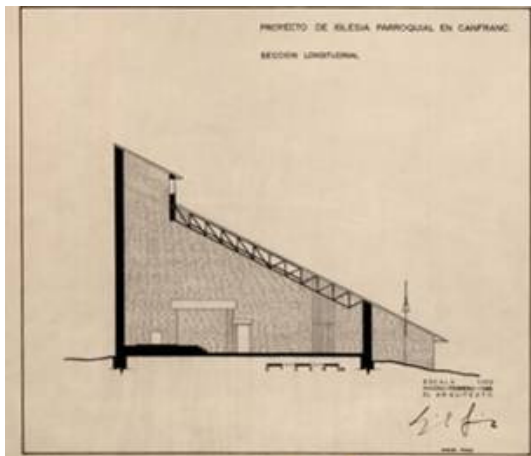


Fig. 6. . Iglesia parroquial de Canfranc. Sección transversal. Fuente: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón



Fig. 7. Iglesia parroquial de Canfranc. Vista del interior. Fuente: AFF

Como muestra la sección del proyecto (**fig. 8**), esta dualidad está presente en la iglesia de Canfranc, donde el recurso al contraste entre opuestos opera también en otras escalas y niveles sintácticos. Desde una visión lejana de la cubierta del edificio entre los árboles evoca la imagen del artificio frente a la naturaleza. A nivel estructural se distinguen dos niveles: el inferior, estereotómico, con los muros de carga de piedra, y el superior, tectónico, definido por una estructura de cerchas metálicas que soportan una cubierta ligera de aluminio. En el interior, el contraste entre las secciones mínimas de los perfiles tubulares de la estructura frente al espesor de los muros de carga subraya la dialéctica entre lo pesado y lo ligero, entre el reparto masivo de las cargas en la anchura de los muros y la ajustada transmisión de esfuerzos horizontales y diagonales en las cerchas. En cuanto a los materiales, las hiladas horizontales de sillares de piedra se contraponen a las líneas verticales continuas de las tablas de madera sin descortezar. En el techo de la iglesia, la textura natural e irregular de la madera en tablas solapadas contrasta con las finas líneas rectas de los perfiles metálicos (**fig. 9**). Todas estas contraposiciones potencian la idea de contraste entre naturaleza e industria, entre *topos* y *techné*, presente desde el origen de la propuesta, como respuesta también a las condiciones del lugar.

En la memoria del proyecto, Fisac ya recoge el intencionado contraste entre “los muros de mampostería de piedra del país” que “armonizan en analogía” con el paisaje y “el contraste de la gran cubierta de aluminio, totalmente adecuada a la situación montañosa del lugar”. La conveniencia no se refiere únicamente a la considerable pendiente -similar a la de la ladera- para evacuar el agua de lluvia y la nieve, sino también a la adaptación del proceso constructivo a las características climatológicas del lugar. La memoria justifica este contraste en las propias condiciones objetivas de ejecución de una obra en un paisaje montaña, utilizando dos sistemas constructivos diferentes, utilizando, por un lado, “materiales locales más económicos y más conocidos en la localidad, y de otra parte materiales ligeros, metálicos, que puedan transportarse fácilmente”<sup>12</sup> El planteamiento conceptual coincide casi literalmente<sup>13</sup> con un proyecto de una década anterior, en un lugar cuya climatología también impedía el desarrollo normal de la obra en invierno: la Residencia infantil de verano de Miraflores de la Sierra, obra de Alejandro de la Sota, con José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, proyectada en 1955 y construida entre 1957 y 1959. En el caso de Canfranc, la piedra se extrajo de una cantera cercana y la cubierta metálica fue realizada por una empresa de Sabiñánigo.

La austeridad, el uso directo de los materiales y la economía de medios, propia de un proyecto de parroquia rural, caracterizan la construcción del proyecto, dirigida exclusivamente por Miguel Fisac –sin aparejador ni ningún otro técnico-. Los principales materiales utilizados son piedra y madera, y metal en la estructura del techo y en las carpinterías del templo. La madera se utiliza en forma de tabloncillos sin ningún tipo de acabado, dejando intactos los extremos de estos tabloncillos, donde aparecen los bordes del tronco sin descortezar, tal y como salen del corte con la sierra. Se crean así paramentos de tablas de madera solapadas como escamas, con un carácter irregular, vibrante, táctil, tanto en vertical, en los frentes de la vivienda del

<sup>11</sup> WREDE, Stuart, “Paisaje y Arquitectura. Clásico y vernacular en Asplund”, en CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof, *Asplund*. Versión castellana de LAHUERTA, Juan José, Gustavo Gili, Barcelona, 1988

<sup>12</sup> *Ibid.* Extracto de la memoria del proyecto

<sup>13</sup> En la memoria de ambos proyectos se cita la división de la obra en la parte inferior, ejecutada con técnicas locales, y la parte superior, realizada en taller y transportada a la obra. En ambos proyectos la pendiente de la cubierta coincide con la de la ladera.

párroco –en una solución similar a su anterior casa-refugio en el pueblo- , como en horizontal, en el techo del templo, a pesar de que el proyecto de ejecución preveía placas de aislamiento térmico *Viroterm* de 5 cm. de espesor como techo interior y base de la cubierta.

Respecto a la estructura metálica, también se producen cambios geométricos significativos en la obra respecto al proyecto. En el proyecto original se preveía una disposición radial en abanico de las cerchas principales –como la de las vigas de hormigón del concurso de Cuenca-, que modificaba la directriz de las viguetas, también metálicas, entre ellas, en cada uno de los paños radiales del abanico (**fig. 9**). Sin embargo, las vigas se ejecutan paralelas entre ellas, perpendiculares al muro frontal, siguiendo la geometría ortogonal del conjunto, con las viguetas perpendiculares a las mismas, todas ellas paralelas a la dirección del muro frontal. Si bien la solución de proyecto ofrecía ventajas en cuanto a la direccionalidad de la estructura hacia el altar, acompañando radialmente el carácter convergente de los muros laterales, la disposición ortogonal ejecutada permite que, desde determinados puntos de vista, la presencia del acero casi desaparezca, a lo que contribuye la extraordinaria esbeltez de la perfilería que conforma las cerchas. No obstante, la estructura ejecutada presenta algunos problemas geométricos en sus encuentros con los porches de acceso, que estaban resueltos satisfactoriamente en la solución de proyecto. El compromiso entre una planta radial en abanico y una estructura ortogonal vista en el techo también aparecerá en las iglesias posteriores, con estructura de hormigón.

#### 4 Luz y liturgia: espacio y símbolo

En la arquitectura religiosa anterior a Canfranc, Fisac ha materializado sus investigaciones sobre el *espacio convergente* -que culminan en Arcas Reales- y el *muro dinámico*, que cristalizan en la iglesia de Vitoria. Desde el proyecto para la capilla del Instituto de Damiel, en las sucesivas iglesias la fuga convergente del espacio en planta, hacia el altar, se contrapone con la apertura de la sección, que se eleva sobre el presbiterio, como también sucede, con menor pendiente, con el plano del suelo. Por otro lado, el muro dinámico rodea el espacio de los fieles hasta configurar el muro posterior del altar, con un trazado curvo y continuo sin aristas ni discontinuidades, como un plano blanco y abstracto, en contraste con el muro lateral enfrentado, recto y matérico. Ambos planteamientos están presentes en Canfranc, si bien la tensión del espacio convergente se minimiza en la mayor apertura de la planta en abanico, y aunque el muro lateral derecho soluciona en curva su transición hacia la parte posterior del altar, no se produce un contraste material con el muro lateral izquierdo, ambos de sillarejo de piedra.



Fig. 10. Iglesia parroquial de Canfranc. Vista interior del altar. Fuente: AFF

En su posición de transición entre las iglesias procesionales o longitudinales preconciarias y las iglesias de tipo asambleario, la iglesia de Canfranc utiliza todavía recursos de las primeras, y anuncia estrategias proyectuales que se desarrollaran en las posteriores, tanto en la configuración del espacio y la renovación litúrgica como en los mecanismos para introducir la luz natural y dotarla de una presencia simbólica. Como en anteriores ocasiones, Fisac demuestra un prodigioso dominio en el tratamiento de la luz y el color en el interior, clave en la configuración del espacio y su impacto emocional sobre los fieles. El presbiterio cuenta con dos fuentes de iluminación indirecta (**fig. 10**). La primera está situada en la parte superior, iluminando el altar mediante un lucernario horizontal que aparece sobre la cubierta como resultado del escalonamiento de la sección. El notable incremento de la altura del muro posterior y del techo interior sobre el altar, que se produce tras el salto de en la sección para el lucernario, provoca en el interior la efectiva desaparición de la cubierta tras ese punto, al no ser perceptible el techo del presbiterio desde la zona de los fieles, subrayando el efecto ascendente y la condición trascendente del altar.

En segundo lugar, el presbiterio se ilumina desde el lado sur a través de un hueco oculto vertical en toda la altura, de catorce metros, por un metro de anchura. A través de este hueco penetra una luz dorada lateral que resbala por el muro de mampostería posterior al altar. Esta luz dorada se va aclarando en la parte

superior por efecto del lucernario, que provoca un degradado vertical de la luz. La luz rasante lateral activa la superficie irregular de la textura del muro de sillarejos de piedra. El tratamiento del color y la luz se completa con las ventanas laterales sobre los muros convergentes, en el encuentro de éstos con la cubierta-, y con la ventana vertical que ilumina la capilla del Sacramento. Las ventanas rasgadas sobre la zona de los fieles, introducen una luz tenue y fría, de tonos azulados. Esta fuente de luz sobre la asamblea, que desaparecerá en proyectos posteriores, matiza el contraste lumínico con la zona del altar, evitando la penumbra en la zona de los fieles. La tenue iluminación del parece una adecuada respuesta al renovado interés por el carácter de asamblea, de reunión de fieles, de la liturgia, sin que por ello resulte debilitada la tensión lumínica en el altar.

Por otro lado, en la capilla del sagrario una ventana lateral introduce una luz en tonos rojos. Este uso del color blanco, dorado, azul y rojo de la luz ya había sido experimentado por Fisac en las iglesias anteriores. Para terminar con los distintos huecos que introducen luz en el interior del templo, cabe apuntar que éstos siempre se producen en el encuentro de dos paramentos. El plano continuo de la cubierta se quiebra e interrumpe sobre el baptisterio, en forma de lucernario vertical de pequeña dimensión, que ilumina tenue pero eficazmente, el espacio de perímetro curvilíneo del baptisterio. La escasa luz que penetra en el interior adquiere tonos cálidos al reflejarse en la madera de las jambas del lucernario. El efecto de penumbra o misterio que provoca un recurso tan modesto, frente a la oscuridad que derivaría de su ausencia, da buena cuenta de las posibilidades expresivas que pueden obtenerse con medios escasos y limitados, especialmente en el momento del día cuando la luz natural incide directamente sobre la pila bautismal pétreo y monolítica en el centro del la estancia, provocando su contraste con el resto del espacio en penumbra un efecto casi mágico.

##### **5. Conclusiones. Una arquitectura atemporal en el paisaje.**

Tras la construcción, las fotografías de la época muestran, desde el exterior, la integración de la iglesia en el paisaje natural de Canfranc, y desde el interior, la intensidad de la experiencia espacial interior, basada en la presencia simbólica de la luz. Frente a otras arquitecturas religiosas de Fisac con una situación más urbana o pertenecientes a un conjunto de edificios docentes, esta Iglesia rodeada de árboles, en un valle entre montañas, evoca la idea del altar en la Naturaleza, de la capilla en el bosque. A pesar de que introduce nuevos recursos adaptados a la renovación litúrgica que se desarrollarán en proyectos posteriores, la cualidad principal de este proyecto reside en su integración en el paisaje. Como consecuencia del conocimiento adquirido a través de sus viajes, Fisac interpreta el paisaje de los Pirineos con la mirada de los arquitectos escandinavos, logrando una arquitectura atemporal basada en una interpretación de lo vernáculo no tipológica, sino como lo primitivo, lo arcaico, lo atávico, lo que siempre ha estado presente en el lugar desde el principio. Esta mirada hacia el paisaje desde el estudio de la arquitectura nórdica fue adoptada por muchos arquitectos españoles. De hecho, el realismo empírico ofreció una salida, entre el clasicismo monumental y el regionalismo popular, para el desarrollo en España de una arquitectura moderna contextual y humanizada, a comienzos de los años cincuenta.

En Canfranc tanto la manera como se presentan los materiales como la presencia de la luz evocan el origen mismo de la arquitectura y el carácter ancestral de la naturaleza. La cueva, las formaciones geológicas, el bosque, el movimiento y el color de la luz están presentes en la iglesia, pero también la industria y la tecnología de la época de su construcción. Con todo ello, Fisac consigue la construcción del silencio, un espacio de recogimiento y meditación, que cobija y protege de la imponente, y en ocasiones adversa, naturaleza del paisaje de montaña circundante, con la que también se funde con carácter de permanencia.

## **BIOGRAFÍA**

Jaime Magén Pardo (Zaragoza, 1974) es Arquitecto, con la especialidad de Urbanismo, Máster en Teoría e Historia de la Arquitectura (MTH) por la Universidad de Navarra, y Máster en Management de la Construcción (MMC) por la Universidad Ramón Llull, de Barcelona. En la actualidad compagina la investigación, la docencia y la difusión arquitectónica, con el ejercicio profesional como socio-fundador de Magén Arquitectos. La obra construida del estudio ha recibido más de 45 premios y reconocimientos, nacionales e internacionales. Entre otras, ha obtenido distinciones en las tres últimas ediciones (XI, XII, XIII) de la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo.

**Autor: Martín Sevilla, Jose Julio**

Departamento de Arquitectura. Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares. Madrid. España.

## **Una casa de verano para el escritor Ignacio Agustí en Sitges.**

**José María Sostres. 1953-54: un tema de arquitectura mediterránea.**

Ignacio Agustí (1913-1974), escritor y uno de los más importantes periodistas barceloneses del siglo XX, fundador de la revista Destino, en plena Guerra Civil y creador de la editorial Destino de la que nació el Premio Nadal en 1944. Escritor de multitud de artículos en la prensa nacional hasta el año 1974 en el que falleció. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1965 por la 4ª entrega de su pentalogía "*La ceniza fue árbol*", de la saga de los Rius y su conocido personaje de Mariona Rebull. Durante más de 40 años pasó los veranos en la ciudad de Sitges, 20 años de los cuales los pasó en la casa que proyectó el arquitecto José María Sostres (1915-1984) para él y su familia.

La casa se construyó en la Urbanización *Terramar* de Sitges, planteada como auténtica ciudad-jardín al borde del mar mediterráneo. Convivía con todo un repertorio de la arquitectura mediterránea construida en Sitges desde mediados del siglo XIX: junto a las mansiones construidas para los comerciantes adinerados que volvían de hacer fortuna en Cuba y Puerto Rico, realizadas por arquitectos *Noucentistas* y *Modernistas* como Joan Rubió i Bellver y Adolf Florensa; las casas realizadas por el arquitecto del Gatlupac, Antoni Maria de Ferrater i Bofill en 1919; la primera casa racionalista en Sitges, *la Casa Navarra* de Manuel Ignacio Galíndez (1930); la *Casa Casabó Suqué* (El Barco) de Francesc Mitjans (1934); las primeras viviendas veraniegas proyectadas por Jose Antonio Coderch, en su corto periodo como arquitecto municipal de Sitges (1942-1945), además de las conocidas *Casa Garriga-Nogués* (1947) y la *Casa Catasus* (1956). La casa para la familia Agustí compartió vecindario en un entorno cultural arquitectónico mosaico de un siglo de arquitectura catalana.

La casa se inauguró en julio de 1954 con un concierto de Narciso Yepes en el salón de la casa, rodeado de más de cuarenta amigos, entre los que se encontraban, además de Sostres, Martín de Riquer y Eugenio D'Ors, ya en mal estado de salud, anunciando su muerte meses después.

En la mesa del estudio de Sostres, durante aquellos años, 1953-54, junto con los croquis de los innumerables tanteos para la casa Agustí, convivían los dibujos del seguimiento de las obras del Hotel en Puigcerdá, los primeros tanteos de dibujos para los apartamentos turísticos en Torredembarra (Tarragona) y las primeras ideas para las casas de la Urbanización *Ciudad Diagonal* en las afueras de Barcelona. De su época de construcción en los Pirineos, arrancaba una etapa de proyectos unidos estrechamente al Mediterráneo, a los cuales había que encontrar una nueva respuesta arquitectónica. Según dejó escrito Sostres "*Casa Agustí en Sitges: un tema de arquitectura mediterránea.*"

El seguimiento del proceso proyectual de la casa para el escritor Ignacio Agustí está recogido en una serie de dibujos sobre papel de croquis, que a veces comparten territorio con esquemas de plantas, alzados y perspectivas de otros proyectos, siendo un testimonio gráfico de gran valor ya que compartían mesa y papel con los esbozos del artículo publicado años después "Creación Arquitectónica y Manerismo", donde Sostres recogerá todas sus reflexiones sobre la respuesta arquitectónica a dar en aquellos momentos de dudas: "*Cerrado pues el ciclo revolucionario, terminada la época de los grandes maestros y madurado ya un extenso repertorio de elementos ¿qué nos queda por hacer? ¿cuál es la misión de nuestra generación?*"

Ignacio Agustí tuvo que vender la casa en 1972 debido a los problemas financieros que le rodearon en aquellos primeros años 70. Deshacerse de aquella casa fue un gran golpe para el escritor y un presagio del final apresurado de su vida en 1974 a los 69 años:

"*entonces, la casa pasó por ser una casa revolucionaria, extravagante y futurista.*" Ignacio Agustí.

Palabras clave:

Ignacio Agustí, Sostres, Sitges, casa mediterránea.



TERRAMAR

TERRAMAR  
(SITGES)

### **Sobre Sostres y Agustí.**

D. Ignacio Agustí Peypoch, nacido en Lliçà de Vall, provincia de Barcelona, el 3 de septiembre de 1913, era el periodista y editor más importante e influyente de la Barcelona de principio de los años 50. Conocía a todo el mundo cultural barcelonés, incluido el gremio de arquitectos. Compartía amistad, desde la adolescencia, con varios arquitectos de los más distinguidos de la época: Antoni de Moragas y Josep Pratmarsó, fundadores del "Grupo R". El caso fue que Agustí decide construirse una casa para el veraneo familiar en Sitges y decide encargarle el proyecto a otro arquitecto, Josep María Sostres, con muy poca obra, sólo algunas pequeñas casas construidas en el pirineo leridano. Sin embargo, Sostres era el arquitecto referente cultural de los miembros fundadores del Grupo R y además, este grupo de arquitectos representaba el único aire renovador que circulaba entre la producción arquitectónica catalana en la época.

Probablemente Agustí y Sostres ya se conocían de sus inicios en sus estudios universitarios, aunque uno fuera estudiante en la Facultad de Derecho y el otro acababa de ingresar en la Facultad de Ciencias (paso obligado previo camino de la Escuela de Arquitectura de Barcelona). Lo que sí está constatado es que ambos coincidieron en su afición al teatro universitario. Ambos participaron en puestas en escena teatrales del recién nacido "Teatre Universitari de Catalunya" (TUC). El nacimiento de esta institución, a finales de 1935, aunó a los universitarios aficionados al teatro: Estudiantes de la Facultad de Derecho, de la Facultad de Filosofía y Letras, de Pedagogía y a los miembros de la "Associació d'Estudiants d'Arquitectura" que se encargaban de los libretos, puestas en escena, vestuarios, escenografía e incluso participaban como actores aficionados. La escena del teatro "Sala Stadium" de Barcelona, acogió en los primeros meses de 1936, obras escritas por estudiantes inquietos como Martín de Riquer y el propio Ignacio Agustí.(1). Paralelamente, Sostres se estrenaba como diseñador de escenarios en la puesta en escena del TUC de "La cueva de Salamanca" de Cervantes y el "Alcetis" de Eurípides, en la "Sala Stadium".(2)

Con el inicio de la Guerra Civil española, todos ellos acabaron dispersados en situaciones vivenciales distintas, incluso contrarias.

### **Sitges y la casa de veraneo.**

La década de los 50 comenzaba para la familia Agustí con un cambio de residencia de Barcelona a Madrid en noviembre de 1950. Ignacio Agustí dejó Barcelona por diversos motivos personales, sobre todo por las presiones políticas existentes en la sociedad barcelonesa y por su interés en alcanzar un puesto en la Real Academia de la Lengua, que sólo desde Madrid podía conseguir. Mientras tanto, trabajaba como articulista para el diario ABC, además de remitir sus artículos para la revista Destino, que todavía dirigía en aquellos años.

Sin embargo, su etapa madrileña se truncó debido a la inadaptación de la familia al nuevo lugar de vida y en 1953 volvieron a Barcelona, situándose en un amplio piso alquilado en el nº535 de la Avenida Diagonal. Volviendo de nuevo a sus veraneos en la ciudad de Sitges.(3)

Sitges, conocida como la "Blaca Subur", denominada así por su origen romano, debido a la blancura que desprendían sus casas avistadas desde la costa, se había convertido en una ciudad turística desde principio del siglo XX. Había pasado en menos de 50 años de una villa marinera a centro turístico nacional.

Su clima suave y homogéneo, a lo largo de todo el año, invitaba a fijar la residencia en la villa a lo largo de todo el año. Su situación orográfica privilegiada, se encontraba protegida de los vientos del norte gracias al macizo del Garraf, procuraba un clima cálido, con pocos días de lluvia al año y con un baño continuo de las brisas marinas que dulcificaban los rigores de los meses más calurosos del verano.

En ella convivían la actividad turística con una gran actividad cultural, sobre todo en torno al grupo de artistas y literatos cercanos al pintor, escritor y dramaturgo, Santiago Rusiñol. Además, Sitges se convirtió en lugar de veraneo de las familias pudientes barcelonesas, apoyadas en la facilidad de comunicaciones existentes por tren y coche (el viaje en tren desde Barcelona no superaba la media hora).

La primera expansión de la ciudad, se planteó a principio del siglo XX, con la urbanización "Terramar", planteada en los términos de "Ciudad Jardín", y que se situaba al oeste del casco histórico, paralela a la costa mediterránea. La ambiciosa urbanización, planteada en 1912 por la sociedad "S.A. Parques y Edificaciones", planteaba, además de la urbanización para la venta de parcelas, un gran hotel al borde del mar, parques, servicios públicos, un campo de golf y un casino construido en terrenos ganados al mar.

Las primeras intervenciones partieron de la urbanización del Paseo Marítimo, en 1918, y el trazado de vías y parcelas, incorporando en el conjunto las villas existentes propiedad de los industriales que volvieron de América a partir de 1850, enriquecidos por los negocios realizados.



### **Agustí y los veraneos en Sitges.**

La relación de Ignacio Agustí con Sitges venía de los años 30. La gran actividad cultural y literaria de la ciudad llevaba a Agustí a participar en todo tipo de actos culturales y literarios. En mayo de 1934, Paul Valery leía sus poemas en el hotel Terramar de Sitges, presentes se encontraban Ignacio Agustí y su amigo el poeta Joan Vinyoli. (4)

Desde entonces, Sitges se convirtió en la ciudad de veraneo de la familia, además de las visitas habituales de Agustí a actos culturales.

En el verano de 1944, la familia veraneaba en una casa alquilada, en el centro de Sitges, cerca de las viviendas de sus íntimos amigos, el pintor Pere Pruna y del escritor González Ruano. Su refugio familiar se situaba frente al famoso "El Chiringuito" de Sitges, lugar de reuniones literarias y gastronómicas diarias.

Ignacio Agustí escribe: "*aquí hay paz, puedo trabajar, leer, cosa que me era necesaria*". (5)

En el verano de 1948, la familia Agustí se trasladaba desde el pequeño apartamento del Paseo de la Ribera, en el centro de Sitges, a una "torre" con garaje en la calle Solé i Cartró (6). Años después Agustí compró una parcela de más de 1200 m<sup>2</sup> en un lugar privilegiado de la Urbanización Terramar, a 200 m de la playa, aunque las villas construidas a primera línea de playa le impedían las vistas directas al mar.

### **Sostres y la arquitectura en Sitges.**

El panorama que se encuentra Sostres en Sitges, a finales de 1952, es una urbanización de parcelas, con un viario trazado, aceras construidas y calzadas sin asfaltar. En la urbanización cohabitan un variado catálogo de viviendas veraniegas de distintas épocas y estilos arquitectónicos.

En Sitges convivían desde la arquitectura popular, fruto de su pasado marinero, junto con una tradición amplia de arquitectura Modernista. En su visita a Barcelona de mayo de 1928, Le Corbusier visitó Sitges, reconociendo el gran valor arquitectónica existente en la ciudad.(7)

Una primera "línea de playa" se encontraba ocupada por las mansiones construidas en los años 20 para los industriales "americanos", con un carácter arquitectónico marcadamente "Noucentista" y construidas principalmente por el arquitecto municipal y socio de la empresa urbanizadora, Josep María Martino. Desde su nombramiento como arquitecto municipal en 1916, construyó abundantes mansiones en Sitges y en particular en la Urbanización Terramar. La respuesta de Martino y de otros arquitectos "noucentistas" planteaban una alternativa a la arquitectura modernista existente en la ciudad.

Hay que recordar que la palabra "Novecentismo"- "noucentisme" en catalán- fue usada por primera vez por Eugenio D'Ors en 1906 La arquitectura construida bajo las premisas del "Noucentime" pretendía ser la imagen del "catalanismo", recuperando las tradiciones constructivas catalanas. Sitges se convirtió uno de los feudos intelectuales fundamentales del "Noucentisme". La presencia continua de Eugenio D'Ors, con sus conferencias y tertulias literarias (vivía en la localidad cercana de Vilanova y la Geltrú) convirtió a Sitges en un lugar de peregrinación cultural, centrada en las actividades generadas desde el Palacio de Maricel, edificio ejemplo del primer Noucentisme construido (8)

Además de estas construcciones que protagonizaban el paisaje de la urbanización, otras convivían de forma digna como el Casino "Playa de Oro", situado en lugar privilegiado del Paseo Marítimo, junto a los jardines de la Urbanización, proyectado en 1932 por Ramón Argilés (arquitecto miembro del GATCPAC).

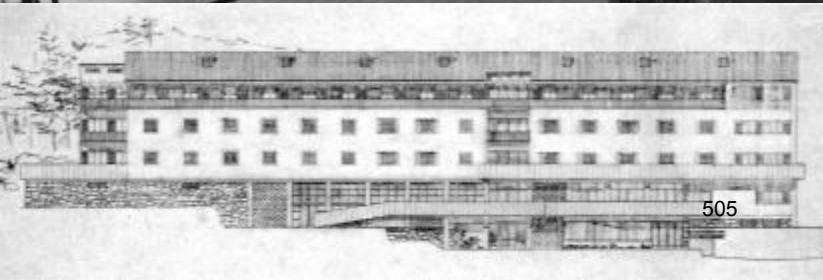
La Casa de Artur Roca, del arquitecto Jaume Mestres de 1934 y la casa para Joan Llopart, proyectada por Josep Alemany en ese mismo año.

La casa Casabó-Suqué, conocida como "El barco" proyectada por un joven Francesc Mitjans y Marco Cortina, situada en pleno Paseo Marítimo, también del año 1934. Posteriormente, Mitjans construyó la Casa Manuel Quesada, en 1948.

También en pleno Paseo Marítimo se encontraba la casa Casacuberta, proyectada por Adolf Florensa en el año 1945.

Juntas a estas suntuosas mansiones, cercana a la parcela comprada por Agustí, se encontraba la casa Garriga Nogués, proyectada por Jose Antonio Coderch y Manuel Valls en 1947 (Coderch sustituyó a José María Martino, al frente del puesto de arquitecto municipal de Sitges, ostentando el cargo desde 1941 hasta 1945)





A finales del año 1952, comenzó la gestación de la casa para la familia Agustí en Sitges.

En la época que comienza Sostres las primeras comunicaciones con Agustí para la realización del proyecto de la casa en Sitges, Sostres se encontraba todavía pendiente de obras en Bellver de Cerdanya, de su época como arquitecto municipal, además de la obra pendiente para la familia de Pedro Elías, su Panteón en el cementerio de Talló (Bellver de Cerdanya). En Barcelona cubría labores menores de arquitectura, pequeñas reformas en viviendas y locales comerciales, certificaciones y legalizaciones. En 1953 comenzó con una obra ilusionante para Sostres, el diseño de la exposición para celebrar el Centenario del nacimiento de Gaudí, en el Salón del Tinell. Entre todos los planos y documentos que ocupaban las mesas de su estudio, seguían los planos para un hotel en el Pirineo y las continuas modificaciones del proyecto de la casa Farrás en Andorra la Vella. En Puigcerdá, Sostres entregaba el anteproyecto del hotel "María Victoria", en diciembre de 1952, para la familia Saura. Durante los meses de 1953, Sostres entregará el proyecto de ejecución y diversas modificaciones del hotel pedidas por el cliente. El Grupo R había arrancado su funcionamiento público, con la primera exposición en diciembre de 1952. Las actividades del grupo durante los primeros meses del 53 fueron continuas.

La mesa de trabajo de Sostres estaba ocupada por el proyecto de ejecución del hotel de Puigcerdá (proyecto visado en junio de 1953) y compartió lugar con el proyecto de la casa de Sitges. Los últimos planos, memoria y presupuesto se los remitió Sostres a Ignacio Agustí en los primeros días de junio de 1953.(10)

### **El proyecto, los primeros esquemas:**

Ignacio Agustí le pide a Sostres una casa para las vacaciones veraniegas. Agustí y su esposa Catín Ballesteros, veraneaban en Sitges desde principios de los años 40. Agustí continuaba con la tradición familiar de pasar los veranos fuera de Barcelona. En su infancia y adolescencia, pasaba los veranos en la Masía familiar de Lliçá de Vall, en la comarca del Vallés, estableciéndose en junio, con el inicio de las vacaciones escolares y con la vuelta en septiembre a Barcelona.

Según la memoria del proyecto de Sostres (11):

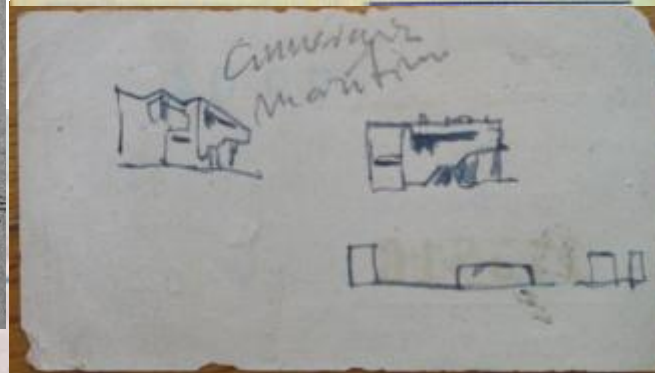
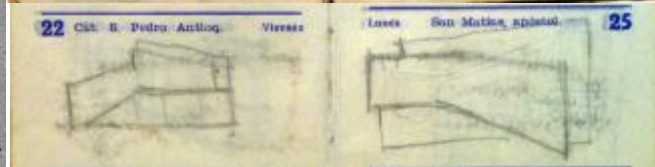
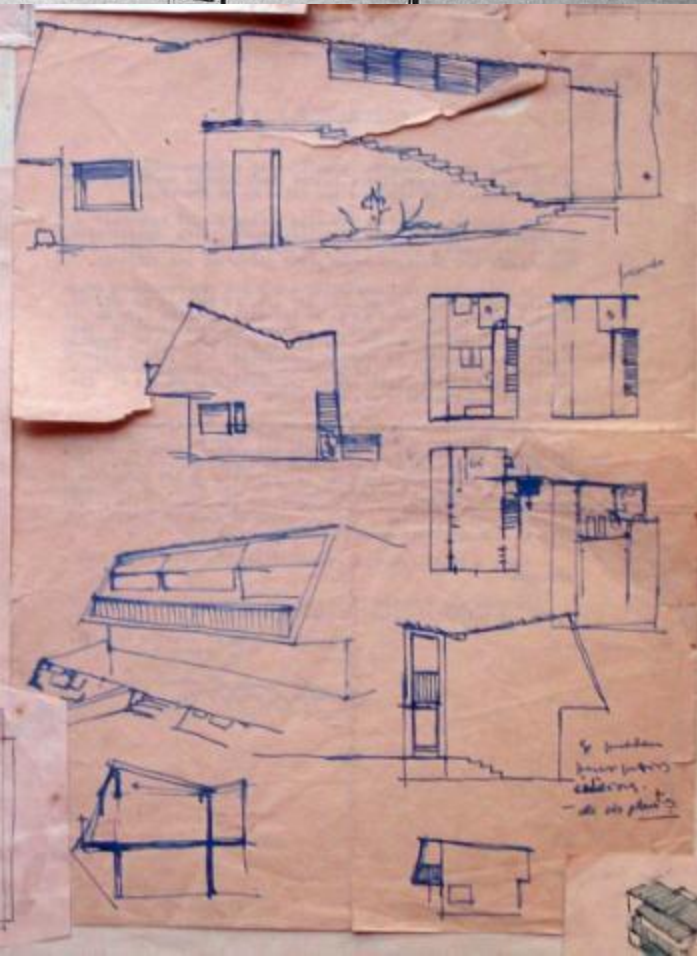
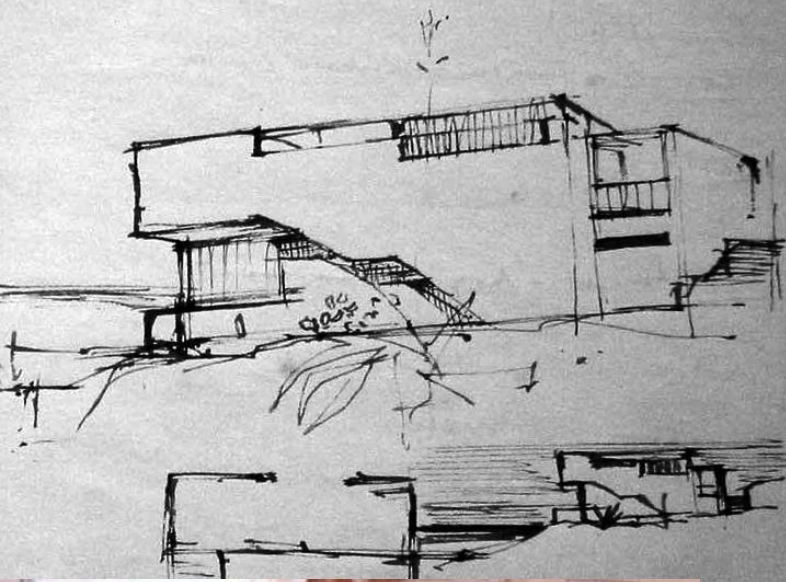
*"Comprende dos cuerpos: uno dedicado a la vivienda con capacidad para la familia del propietario; y el otro de menores dimensiones que se destina a estudio, y eventualmente a dormitorio de invitados. Durante el año como pequeña vivienda para el fin de semana".*

La casa debería acoger a los tres hijos de la familia, Ignacio de 12 años, Miguel de 9 y la pequeña Mercedes de 3 años. Además, venía en camino su cuarto hijo, Jordi, que nació en pleno proceso de construcción de la casa. El salón debía ser amplio, con el fin de acoger tertulias de amigos. Además, el comedor acogería también a reuniones de amigos e invitados. Deberían existir zonas de sombra para comer al aire libre. Vivirían con la familia, dos personas del servicio. El jardín debía permitir que los niños jugaran libremente, luego la vegetación no debía impedir el libre movimiento de éstos. Un estudio para recluirse y escribir, que sirviera también de vivienda de invitados. Por lo tanto debía acoger una zona de trabajo, otra de estar y ocasionalmente para dormir. Debía estar al margen de la casa para tener cierta intimidad. Un lugar para la piscina (se dejó previsto una zona destinada a la construcción futura de la piscina, cubriéndose de fina area). Un garaje para uno o varios coches.(12)

Probablemente Sostres comienza a pensar en el proyecto para Sitges con un proyecto de vivienda encima de la mesa recién terminado, la casa Cusí en la Seu d'Urgell y otro para Bellver, la casa para el doctor Tibau. Ambas planteadas para la Cerdanya. Sin embargo, la casa para Sitges era su primer encargo efectivo para un proyecto de vivienda en la costa mediterránea.

Años después Sostres reflexionaba sobre lo que supuso en aquella época de comienzo del proyecto, enfrentarse a un nuevo "tema de arquitectura mediterránea":

*"Tal como se presentaba el panorama en la década de los 40, el retorno a un nuevo estilo mediterráneo, tomaba el tono de una deformación histórica, casi de una "boutade". El mundo que aparece después de la última guerra ha desplazado hacia el norte el centro de gravedad de Europa. En un sentido más preciso, podríamos hablar aún de unas posibles afinidades con arcaísmos griegos o helénicos, y una coincidencia paralela, aunque lejana, con el racionalismo, con la precisión, el orden, y formalismo, entendidos como inversión recurrente de un clasicismo de siempre. Para los arquitectos catalanes de los años 30, las blancas volumetría proviene de la arquitectura popular, el simple funcionalismo de las cerámicas y muebles populares, se entendían como las fuentes de inspiración de un arte puro y sin contaminación estilística. Es decir, una derivación más de la línea "neoprimativista" subyacente a todos los movimientos pictóricos de vanguardia, extendida más tarde a la arquitectura a través del purismo. La situación de un arte mediterráneo moderno queda así cerrada, entre nosotros, después de un prelude noucentista que es una cuestión aparte, como una vigencia que en el momento de el Estilo Internacional, se ha agotado ya su capacidad evolutiva, para fundirse, como una tendencia más, en la crisis profunda de los años 50".(13)*



El seguimiento del proyecto de Sostres para la Casa Agustí obliga a consultar documentos de distintas procedencias. Los esquemas iniciales del proyecto aparecen en lugares insospechados, desde las hojas de las agendas diarias del estudio, junto a citas y números telefónicos, pero también surgen en las hojas de apuntes para la preparación de artículos y conferencias. (15)

Los dibujos conviven con detalles constructivos de otros proyectos o con las notas para la redacción de memorias y presupuestos. En el trabajo de Sostres, se contaminan esquemas de plantas para varios proyectos pero a la vez alimentan las reflexiones sobre la evolución conceptual del arquitecto.

Está claro que la hoja dedicada al proyecto, no está nunca en blanco.

Dentro de los dibujos que aparecen en hojas sueltas en aquellos años, destaca un dibujo sobre los demás: aparece una casa asomada al mar. Una casa sobre un montículo, al borde del mar, entre dunas y ágaves, oteando el horizonte marino. Este dibujo realizado a tinta negra, se encuentra dentro de un conjunto de diversas pruebas de distribuciones de plantas y fue ampliado en detalle justo encima: Figura 4

Esta perspectiva nos retrotrae a una serie de esquemas de dibujos que ya comenzaban a aparecer junto a los esquemas del proyecto para la casa Cusí, en la agenda del año 1952. La macla de volúmenes y la forma de la escalera esculpida en la fachada acompañan a Sostres casi obsesivamente. (15)

Sostres escribía sobre su proyecto para la casa en Sitges (11):

*“La casa está tratada como una escultura, como un volumen abstracto, relativamente complicado, que unifica el revestimiento blanco, el suprematismo de la cal.”*

Sin embargo, la imagen de la casa, como autentico mirador hacia unas vistas privilegiadas, genera una serie de dudas sobre la imagen de la fachada-mirador.

Estas dudas se aprecian en una serie de esquemas, recortados y montados sobre papel opaco. Además, aparecen también dudas sobre la imagen de una casa situada en el mediterráneo, al borde del mar, los materiales, el tipo de cubierta, los huecos, etc. Figura 4

En estos esquemas la cubierta plana no acaba de tomar posición:

*“Entre nosotros no obstante el peso de la tradición existía. De manera que el haber tratado un tema, el de una casa cerca del mar, según una inspiración y un gusto, que tanto más que mediterráneo eran locales, dió sin proponérselo un resultado original y a la vez también, espontáneamente personal, porque tanto más que una consecuencia de una premisa conceptual va a ser la expresión directa del gusto, de la sensibilidad y de la formación, por tanto la forma espontánea completa en que el sujeto se expresa.”(13)*

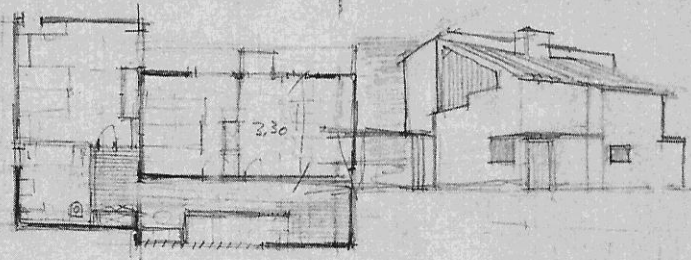
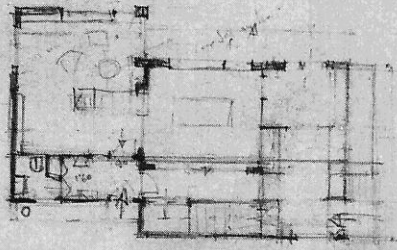
Esta escalera longitudinal que domina la planta, esculpe el alzado y organiza la distribución de espacios ya aparecía en el primer anteproyecto para la Casa Cusí. Esta distribución permitía volcar todos los dormitorios hacia una supuesta orientación privilegiada y permitía un número de éstos suficientes para acoger una familia numerosa como la de Agustí. Figura 5

En un esquema de plantas y alzado, dibujado a lápiz, Sostres tantea unas soluciones de plantas que nos recuerdan a los inicios de la Casa Cusí. Además, aparece por primera vez una posible orientación de la casa. La casa se vuelca hacia el este, hacia un posible jardín (aparece el dibujo de un árbol). La fachada supuestamente trasera, sigue siendo la que más definida se encuentra. El acceso se produce por la fachada norte, en el lado estrecho del prisma. Sostres tantea una cubierta plana que unifica el volumen de la casa. Figura 5

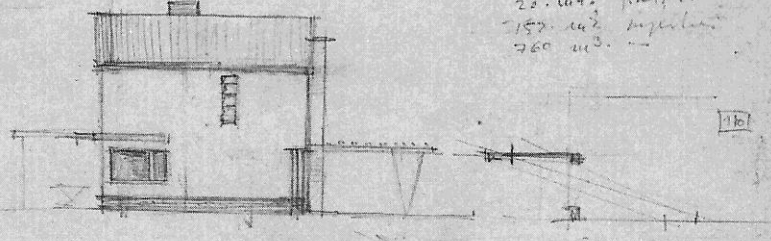
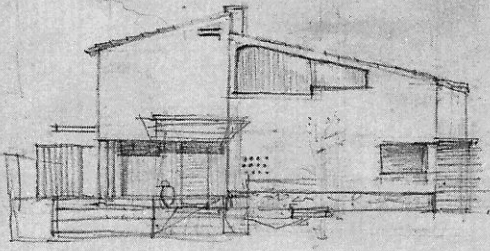
Entre apuntes para la redacción de artículos, comenzaba a aparecer una vivienda que miraba al mar, al horizonte marino, con una planta primera ya estructurada, en la que aparecen dos dormitorios dobles (4 camas) y un dormitorio de matrimonio. La planta baja aparece todavía difusa, se define el acceso a la casa por “detrás”, por la cara contraria a la de las vistas, y aparece un espacio de grandes dimensiones volcado hacia las vistas principales con otros dos sectores, uno de ellos claramente marcado como el comedor, una cocina no muy amplia y el resto es diáfano. Figura 5

35 mts. aprox.

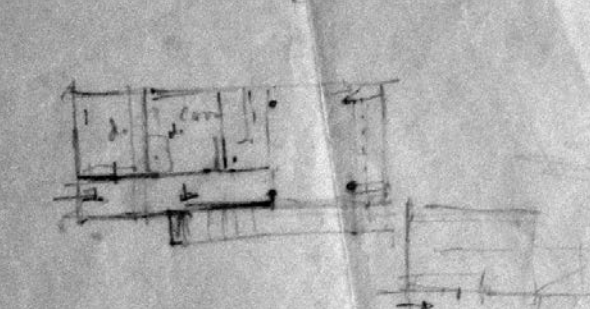
70 mts. aprox.



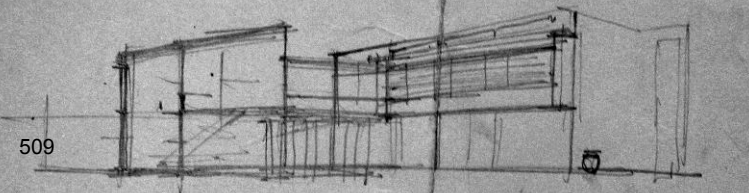
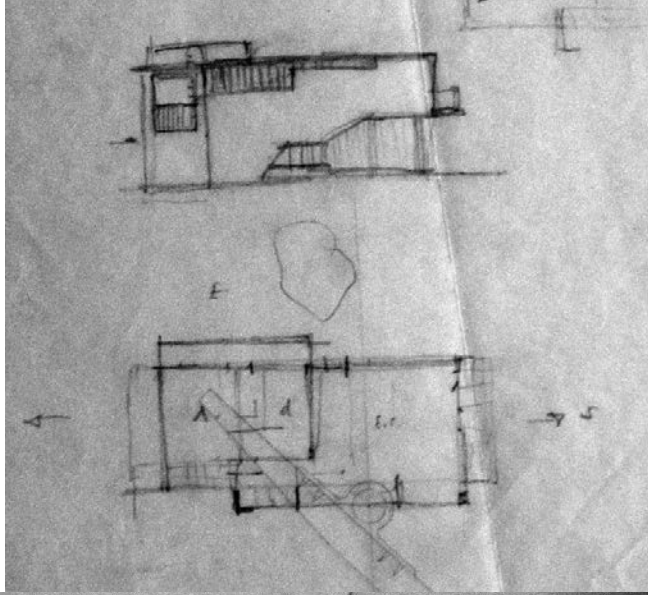
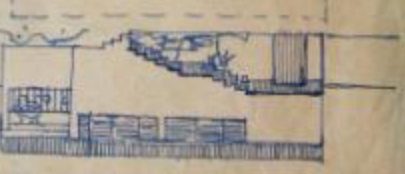
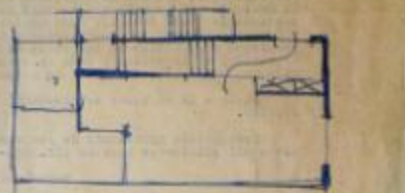
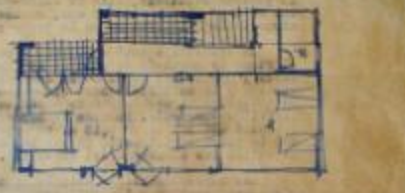
35 mts. aprox.  
20.00 mts. altura.  
150.00 mts. superficie  
760 mts. ...



110



Este apartamento pertenece a un edificio de 3 plantas.  
En cada planta, ocupando un espacio de 100 mts. cuadrados.  
Se ha realizado un estudio de la planta y se ha dividido en  
cuatro zonas distintas. La zona superior está  
destinada a la vivienda, con un espacio de 25 mts. cuadrados.  
La zona inferior está destinada a la vivienda, con un espacio de  
25 mts. cuadrados. La zona central está destinada a la vivienda,  
con un espacio de 25 mts. cuadrados. La zona inferior está  
destinada a la vivienda, con un espacio de 25 mts. cuadrados.  
Se ha realizado un estudio de la planta y se ha dividido en  
cuatro zonas distintas. La zona superior está destinada a la  
vivienda, con un espacio de 25 mts. cuadrados. La zona inferior  
está destinada a la vivienda, con un espacio de 25 mts. cuadrados.  
La zona central está destinada a la vivienda, con un espacio de  
25 mts. cuadrados. La zona inferior está destinada a la vivienda,  
con un espacio de 25 mts. cuadrados.



De momento no aparece el cuerpo destinado a estudio. Todos los esquemas de trabajo parten de un volumen unitario, a modo de escultura que se va moldeando poco a poco.

No sabemos si en alguna reunión tenida con Agustí, este le plantea a Sostre la necesidad de un cuerpo que funcione de forma independiente y autónoma del conjunto de la vivienda familiar, pero en un esquema de perspectiva exterior aparece por primera vez un cuerpo anexo al cuerpo principal. Éste nuevo anexo, tiene dos alturas, una cubierta inclinada y se atisba, gracias a las transparencias del dibujo, una escalera que asciende a un altillo sobre el espacio principal. Aparece el cuerpo unido en planta baja y primera con el cuerpo principal.

Vemos por primera vez un esquema de la fachada que se orienta hacia las buenas vistas (en el esquema anterior esta fachada se orientaba al este, hacia un posible jardín). La fachada hacia dónde se orientan los dormitorios. Un cuerpo volado, enfatizado por líneas horizontales, posiblemente de persianas o lamas horizontales, además, una sombra horizontal nos anuncia un voladizo protector de este cuerpo volado. baja, un entramado vertical, a modo de panel corredero termina de cerrar la idea de unión entre los dos cuerpos y se contrapone con la horizontalidad de la planta baja. La idea de protección solar aparece por todos los esquemas que dibuja Sostres. (15)

*“El acondicionamiento de la casa contra el calor estival queda asegurado por la disposición general de espacios y de aberturas, y por las buenas condiciones aislantes de muros y techos. La planta baja queda abierta en las fachadas norte y sur, Y la de los dormitorios está protegida durante las horas del día, por un sistema de grandes persianas correderas colocadas al borde de un balcón que comprende gran parte de la fachada. Y por una marquesina ligeramente separada del muro, ambos elementos impiden que el sol llegue a calentar esta fachada estableciendo un sistema de aireación en el sentido longitudinal y vertical según las horas del día.” (11)*

Sostres pasa a limpio y a escala la parte del proyecto que parece fija: el alzado “trasero” con el cuerpo con la escalera como protagonista. Además, un intento de meter en escala una planta baja, muy imprecisa todavía. Aunque se mantiene el lugar del acceso, en la esquina de la fachada corta, al lado del arranque de la escalera. Precisa las dos crujías que estructuran el cuerpo principal de la vivienda: la crujía que alberga la escalera y el pasillo de la planta de dormitorios, y la propia que alberga los dormitorios. Estas dos crujías, también se marcan con la limahoya de la cubierta, elemento formal que acompaña al proyecto desde el inicio. Figura 6

*El cuerpo principal de la casa lo constituye una crujía de 5,25 m de ancho por 15 m de longitud con un doble voladizo correspondiente uno a la escalera Y el otro al balcón cámara de aire antes citado. La terraza es a la catalana dejando aparentes al exterior las dos pendientes a “impluvium” con desagüe por el interior de la casa.(11)*

Un muro abriga una de las esquinas de la planta baja y anuncia la descomposición de los cerramientos de planta baja: los huecos y algunos soportes plantean una futura diafanidad de esta planta. La idea de un volumen puro y blanco, o claro, va desapareciendo poco a poco. Sin embargo la blancura del cuerpo principal de la vivienda, la enfatiza Sostres con un rallado intenso de lápiz para conseguir, sobre el papel opaco, el contraste claro-oscuro. Aparece por primera vez el alzado opuesto a la de la entrada, opaco en planta baja y abierto con terrazas en planta de dormitorios. Figura 6

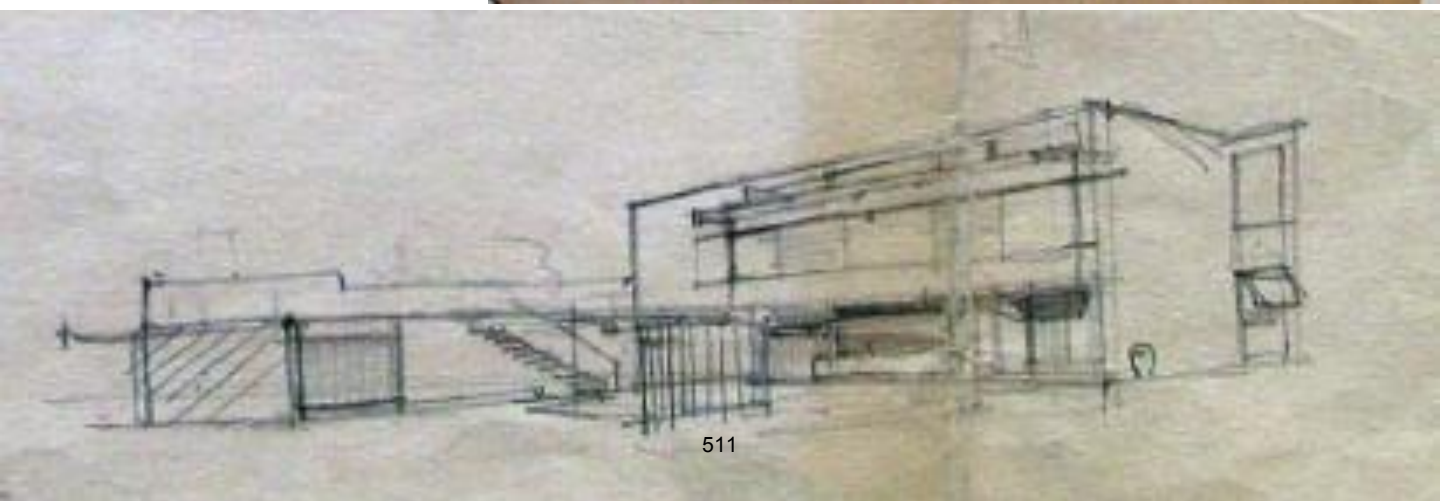
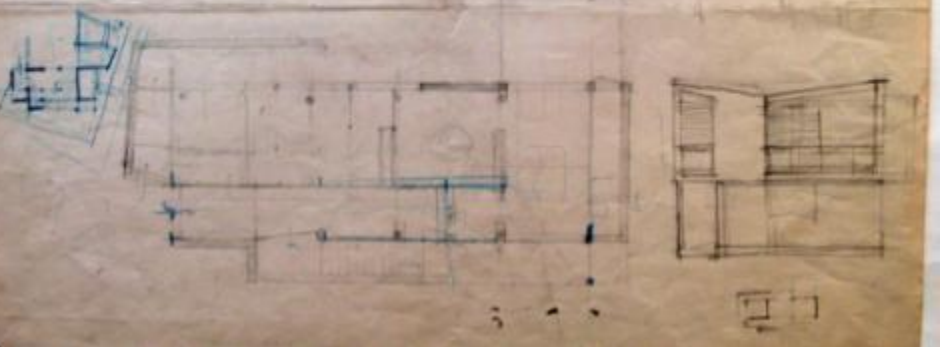
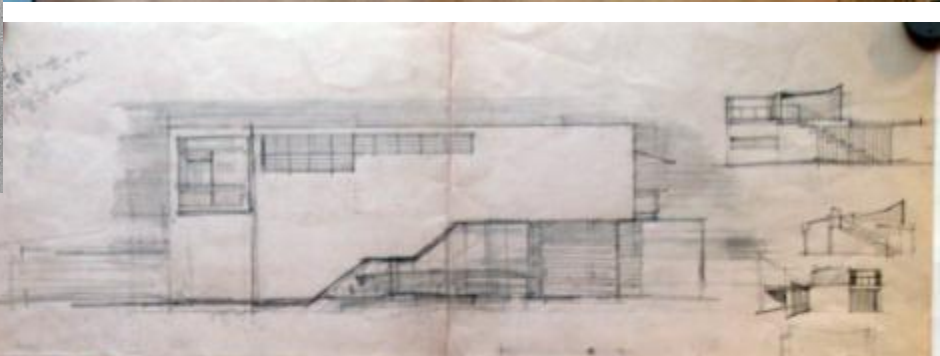
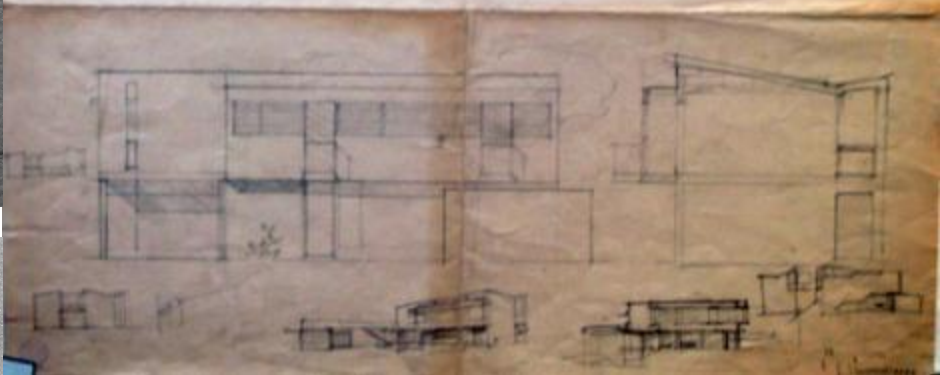
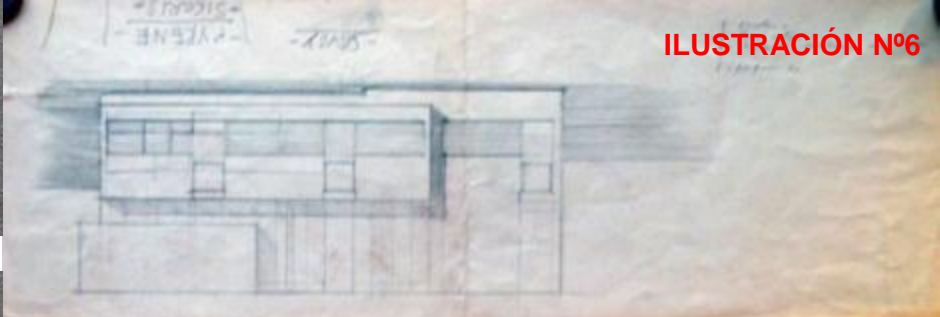
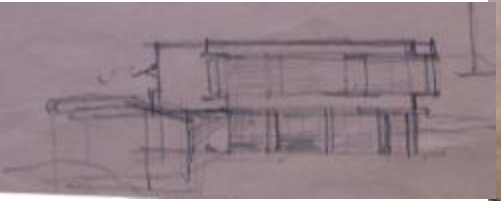
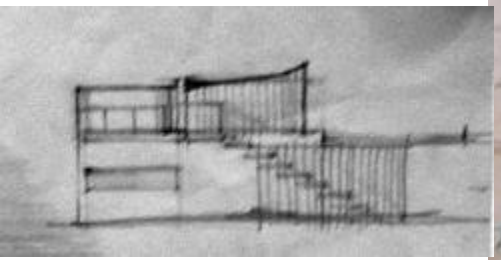
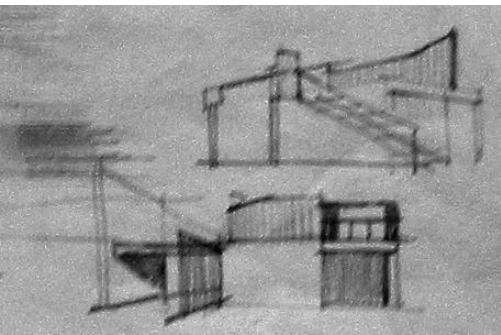
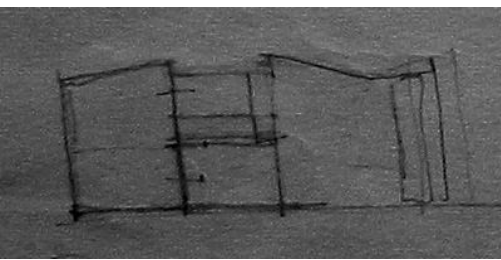
Dos pruebas para la fachada a la que se abren los dormitorios. Coinciden por la horizontalidad de los huecos de ventana, marcados por las persianas y una serie de ventanas balconeras distribuidas por cada habitación.

El alzado lateral, por el que se manifiesta la entrada, es el que se mantiene con continuidad desde el principio, el que aporta la imagen al edificio junto con el alzado que alberga el cuerpo de escalera. Sostres dibuja un alzado-sección en el que podemos apreciar un cuerpo en voladizo, que asoma del principal y que se desmaterializa por la sección de las persianas, casi lamas que permiten ver a través de ellas. (15)

El alzado inferior en el dibujo, ya nos indica una opción que ya acompañaba a lo croquis iniciales: el dormitorio principal asomará totalmente a la fachada lateral estrecha.

En el dibujo, Sostre vuelve a marcar el fondo, oscureciéndolo para contrastar la claridad del volumen principal. Además, enfatiza las sobras arrojadas y propias de los cuerpos en voladizo y las lamas: el volumen se descompone y se esculpe por efecto de la luz y de las sombras. (15)

*“La arquitectura racionalista introducida en el país por Sert, en la época en que el racionalismo internacional había adoptado el blanco puro y el negro como colores simbólicos de la “suprema sensibilidad”, tendrá que enfrentarse con el efecto refulgente de la superficies blancas iluminadas por nuestro sol intenso, bien diferente de la atmósfera más suave de iluminación velada propia de los países de orígenes septentrionales donde el racionalismo había nacido”.(13)*



Cuestión aparte, es todo un conjunto de pequeñas perspectivas que rodean las plantas y los alzados. Su definición es clara, partiendo poco a poco de la aparición del volumen del estudio, al principio con forma imprecisa y macla confusa con el volumen principal, pero que adquiere precisión y protagonismo. Figura 6

*“Como ya te comenté, mi padre no utilizó nunca el estudio para escribir. Por lo que recuerdo, yo fui quién más lo utilizó: pasaba allí todas las mañanas y primera hora de la tarde escuchando música, leyendo, o estudiando. También cuando algún familiar o alguna pareja de amigos venían a pasar unos días, en que se instalaban allí porque proporcionaba intimidad dentro del recinto familiar.”(12)*

Unos esquemas de planta más precisos, en detalle, aunque no en escala, se convierten en un punto de inflexión, en adelante Sostres ya intenta meter el proyecto en la parcela. La planta baja aparece con detalles que nos permiten ver ya la distribución que Sostres mantendrá hasta el proyecto de ejecución. Figura 7

La casa pasa de ser un volumen a explotar en un conjunto de planos, huecos y soportes, que intentan abarcar un gran espacio exterior: la terraza delante del comedor, la terraza delante del estudio, el vestíbulo de acceso y un patio definido por muros, que salen de la propia casa. Los espacios que se ocuparan por los miembros de la familia, aparecen rallados con una cuadrícula, imagen de un posible pavimento exterior. (15)

La entrada a la casa se desplaza hacia la fachada longitudinal, adelantando ya la posición de la casa en la parcela y su futuro acceso a ésta.

La configuración de la planta baja empieza a perfilarse de forma definitiva. El acceso, el vestíbulo, un espacio diáfano que acoge al comedor, el estar y el paso de comunicación entre estos y la escalera. Diversos elementos mobiliarios separan estos espacios de uso.

De momento no aparecen las zonas dedicadas a cocina y al personal de servicio (aunque aparece punteada)

La planta primera continúa con su distribución arrastrada desde el inicio del proceso. El volumen queda roto por tres terrazas exteriores, marcadas por una pavimentación en cuadrícula: la del dormitorio principal, que asoma al alzado lateral; otra asociada al dormitorio doble en el lado opuesto de la planta, uno de los elementos formales que han perdurado en la imagen del volumen de la casa; por último, una terraza corrida delante de los dormitorios (futuros dormitorios de los hijos) (15)

Estos esquemas de las plantas se dibujan sobre papel de croquis, se pasan a escala y se introducen en la geometría de la parcela. figura 7

El croquis dibujado a escala 1:100, aunque con líneas imprecisas, fruto de las continuas modificaciones, nos van a dar la idea de la ocupación final de la parcela por la intervención de Sostres. Figura 7

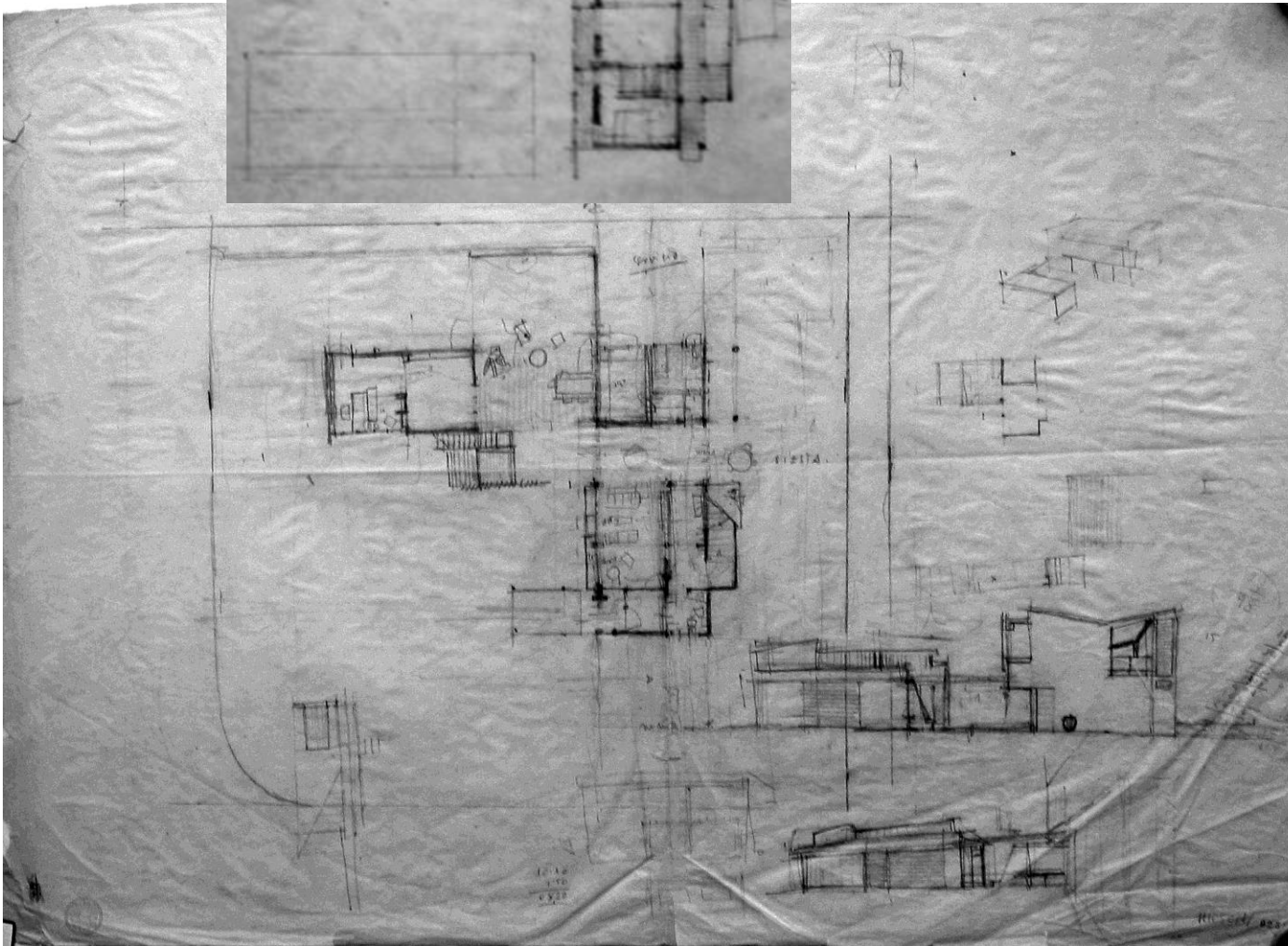
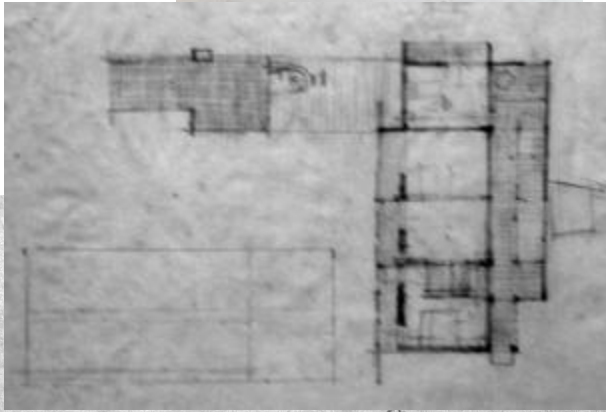
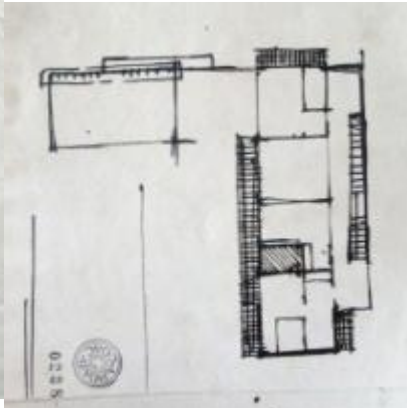
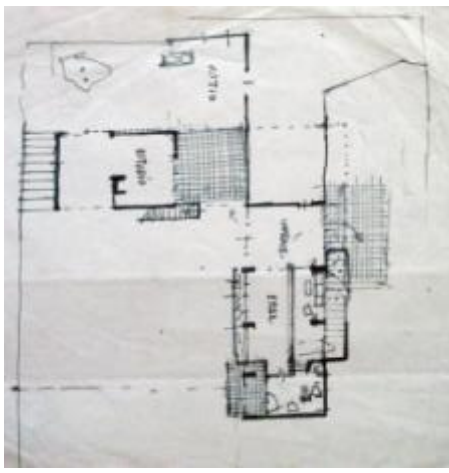
Sostres toma ya una serie de decisiones postergadas hasta la fecha, ayudado de unos dibujos de alzados y perspectivas que rodean los dibujos de planta.

El alzado principal para sostres sigue siendo el lateral, marcado siempre por el detalle de la “tinaja” y la forma del “impluvium” de la cubierta. Todos los volúmenes de desmoronan convirtiéndose en una relación de planos fijos, soportes, huecos y planos móviles con rallados horizontales (laminas). Como en los dibujos anteriores, las sombras arrojadas forman parte de la imagen dibujada de la casa.

El cuerpo del estudio sigue con dudas en su definición en altura, aunque ya parece que sólo tendrá una planta, dividida en dos zonas, en la que Sostres dibuja un mobiliario dedicado a zona de trabajo, posiblemente pensado para los tiempos de escritura de Agustí. La otra estancia está aún vacía, no definida todavía para el uso. La chimenea divide los espacios pero aún no se ha convertido en pequeño apartamento ya que no aparece aseo. La duda está todavía en como acceder a una cubierta que aparece como espacio a disfrutar, pavimentado con una trama cuadrículada, símbolo de pavimento pisable. ¿Una escalera lateral? ¿Una escalera interior que asomará en el volumen de este cuerpo? (15)

*“No recuerdo que la terraza sobre el estudio se utilizara nunca. Fue proyectada como “solarium”. Yo la utilicé un verano para tomar el sol porque hacerlo junto a la piscina era incómodo (cemento) y obligaba a utilizar tumbonas.”(12)*





Sostres precisó los alzados, preocupado por conseguir un buen cobijo para los días calurosos del verano:

*“En los exteriores, el tono intermedio, lo aportan las líneas de sombra horizontales de cornisas, ménsulas, persianas, guías etc. Obedeciendo a una versión particular del molduraje clasicista”.*(11)

La planta baja acabó por definirse con una serie de detalles que enfatizaban aún más la descomposición del volumen originario. Un espacio perfora la planta baja de la casa de norte a sur, partiendo de un espacio al aire libre, descubierto, propuesto para comer o desayunar en el lado en sombra de la casa. Continúa el comedor interior, acristalado al norte y al sur, independiza la sala de estar diáfana del espacio compartimentado de la cocina y la zona de servicio. Remata este espacio, en el alzado sur, con una zona pavimentada al aire libre, posiblemente para las cenas nocturnas, refrigerado por una lamina de agua y vegetación autóctona. Este espacio pavimentado se comunica con el porche cubierto por una pérgola, cubierta de vegetación, que aportará sombra cuando el sol caiga por el oeste.(15)

Una serie de dibujos en perspectiva, acompañaban al perfilado de plantas y alzados. Aparece por primera vez vistas interiores. El espacio del salón y su comunicación con la escalera que sube al piso de dormitorios. Otra perspectiva, nos cuenta el espacio que, en el futuro, será ocupado por el proyecto de la piscina que Sostres también realiza. Este lugar viene perfilado por una serie de muros que salen del volumen principal de la casa, y que, por su altura, permitirá la independencia de vistas de los vecinos cercanos. La piscina recibirá todo el soleamiento posible, desde la mañana a la tarde. Figura 8

Posteriormente, el nivel de definición constructiva y proyectual de este proyecto, al que llegó Sostres, con multitud de planos a distintas escalas en las que se definían: las zonas de servicio, el salón comedor, el vestíbulo, el estudio, la escalera, los dormitorios con sus aseos, el conjunto de persianas correderas de toda la casa, el estanque, las pérgolas, las carpinterías de puertas y ventanas, especies vegetales para el ajardinamiento, etc. Junto con sus detalles constructivos muy precisos, convierten a este proyecto en un estudio extremadamente detallado y preciso de un arquitecto identificado con su oficio y unido por fuerte amistad con sus clientes.

Sostres entregó a Agustí los planos de la casa a mediados de junio de 1953, le acompañaban una serie de dibujos de vistas exteriores e interiores que definían la arquitectura proyectada.(10)

El proceso constructivo se produjo durante el año 1953 y 1954, siendo visitadas las obras por Agustí y su esposa Catín Ballesteros.

El revestimiento exterior de la casa, aportó a la casa una imagen buscada por Sostres a la hora de establecer la nueva arquitectura mediterránea:

*“La superficie blanca y lisa por tanto abstracta del suprematismo se ha convertido en concreta. Cubriendo una pared revestida por la mano del hombre, el trabajo acompasado del artesano deja su impronta. Una mano también de en calado. Evitando entonces le imitación de la máquina.”*(13)

Agustí hacía referencia a lo que significó la presencia del edificio de Sostres en el lugar:

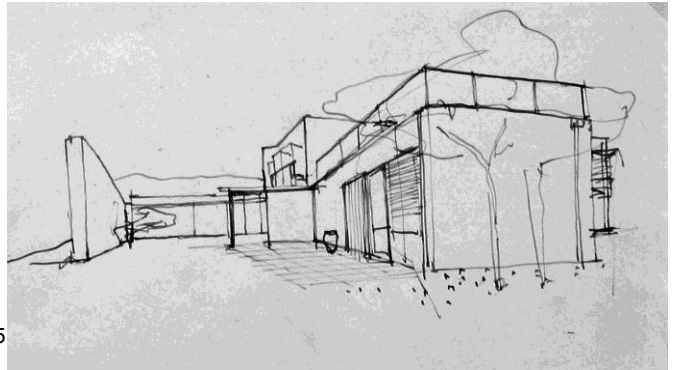
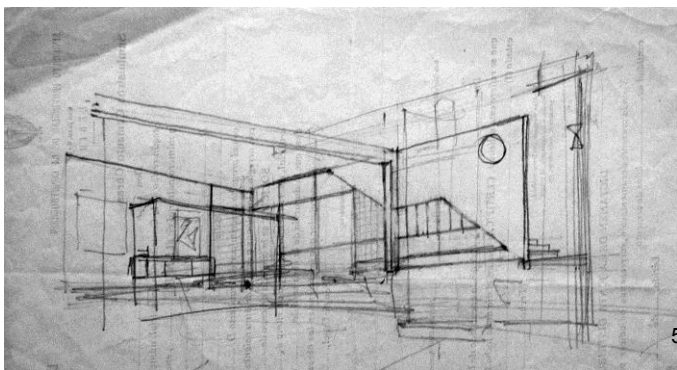
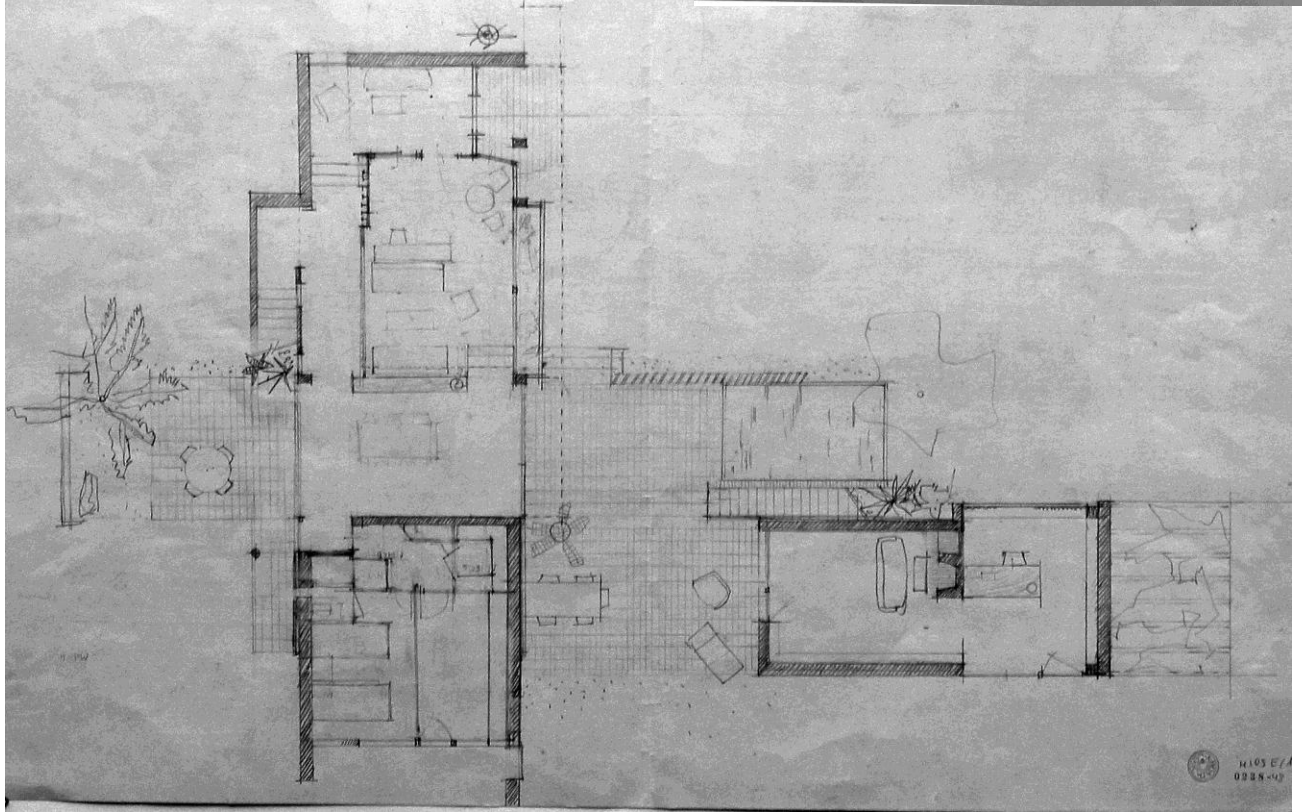
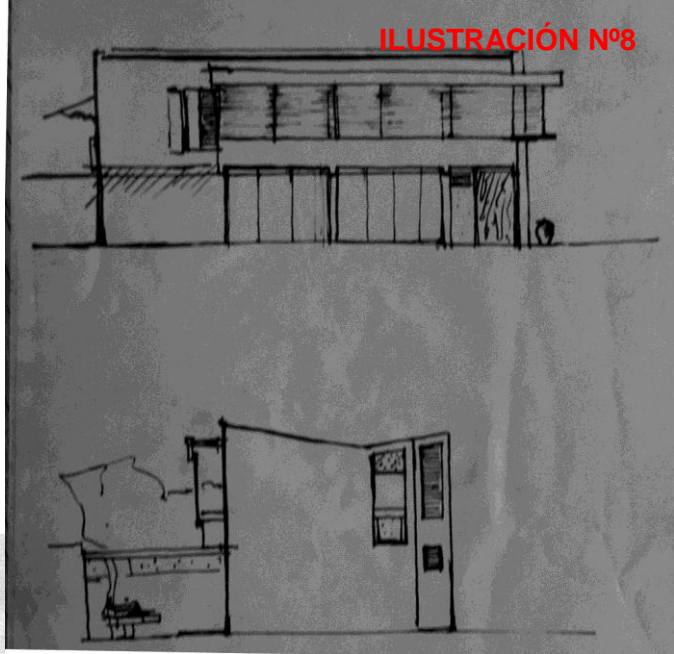
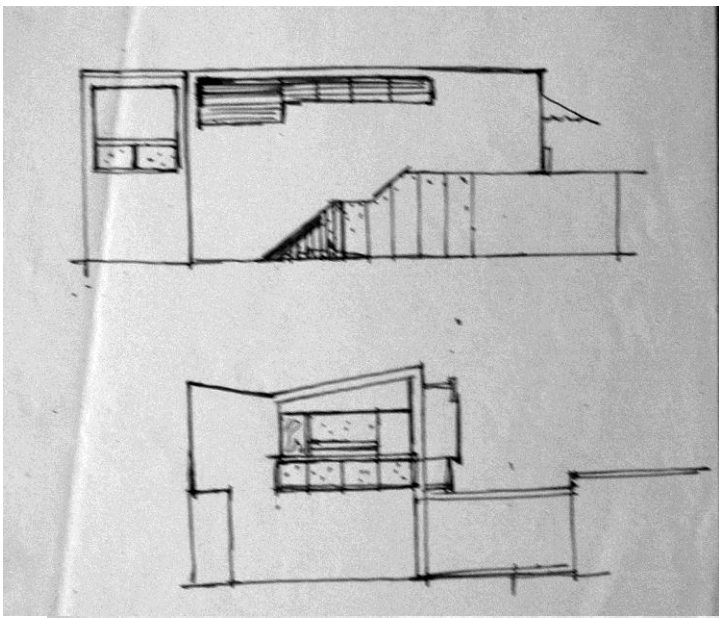
*“Acababa yo de inaugurar mi casa construida bajo la dirección y el proyecto del arquitecto Sostres, en el año 1954, la casa no pasa de ser una modesta mansión de verano rodeada de unos metros de jardín a modo de espacio verde circundante, pero había levantado mientras se construía algunos comentarios.*

*Hoy la casa es una más entre las que se han hecho siguiendo patrones funcionales y aún diré que corresponde a módulos más o menos tradicionales de la arquitectura del país. Pero entonces paso por ser una casa revolucionaria, extravagante y futurista. En Sitges la gente estaba habituada a las casas que se construía cada quisque haciendo que firmara los planos del arquitecto municipal. Mi casa no era ni mucho menos la primera que se levantaba con la simplicidad de líneas materiales funcionales, pero en la población abundaban los chalés con columnatas y frisos decimonónicos, resabios de palacete rurales edificados en la época del volframio.*

*Eugenio D’Ors quiso conocer mi casa a poco de ser estrenada y entonces Aurelio Valls, poeta y diplomático, que entonces pasaba temporadas en Sitges, tuvo la idea de que la inauguráramos con un concierto que Narciso Yepes, joven concertista amigo suyo, se brindó a dar para nuestros amigos.*

*El pequeño hall de la casa, lleno de cuatro docenas de mis amigos escuchó enfervorecidos las páginas de Bach, Scarlatti, Ravel, Falla y Vitoria, que el joven guitarrista, casi ciego y sublime, parecía arrancar del aire.”*(14)

La casa se la llegó a conocer en toda la ciudad como “El veler”, recordando la primera publicación de poesía de Agustí en 1932.



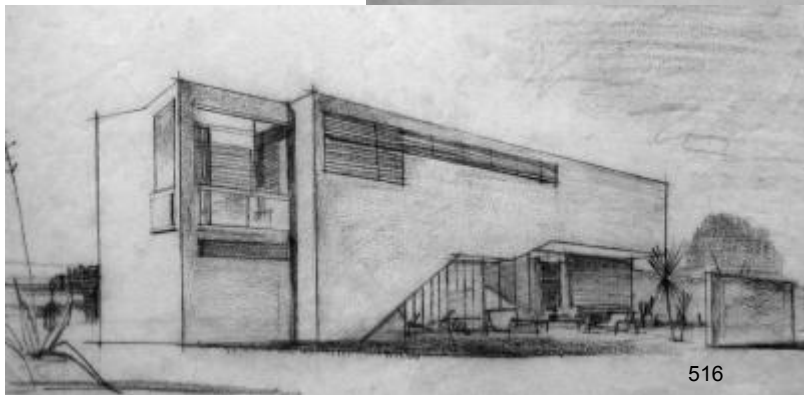
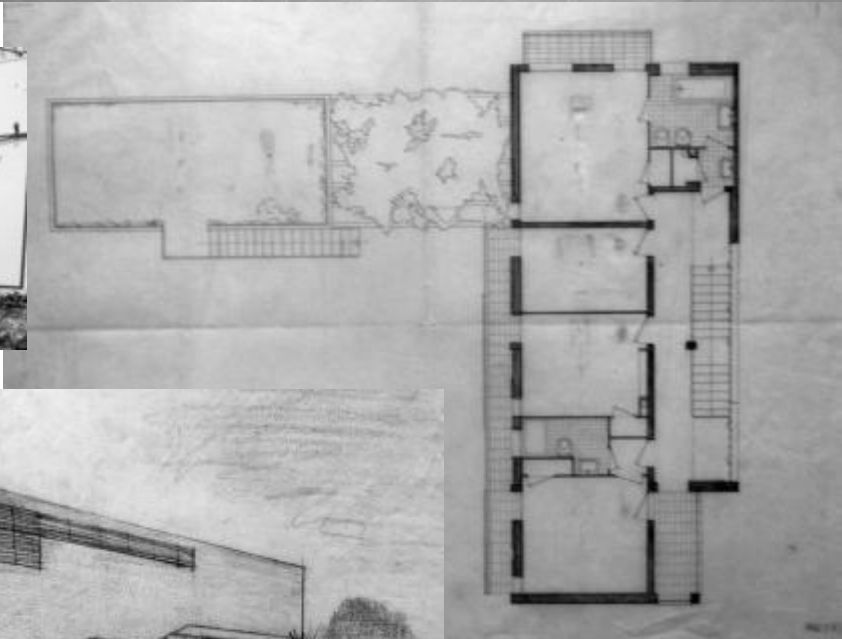
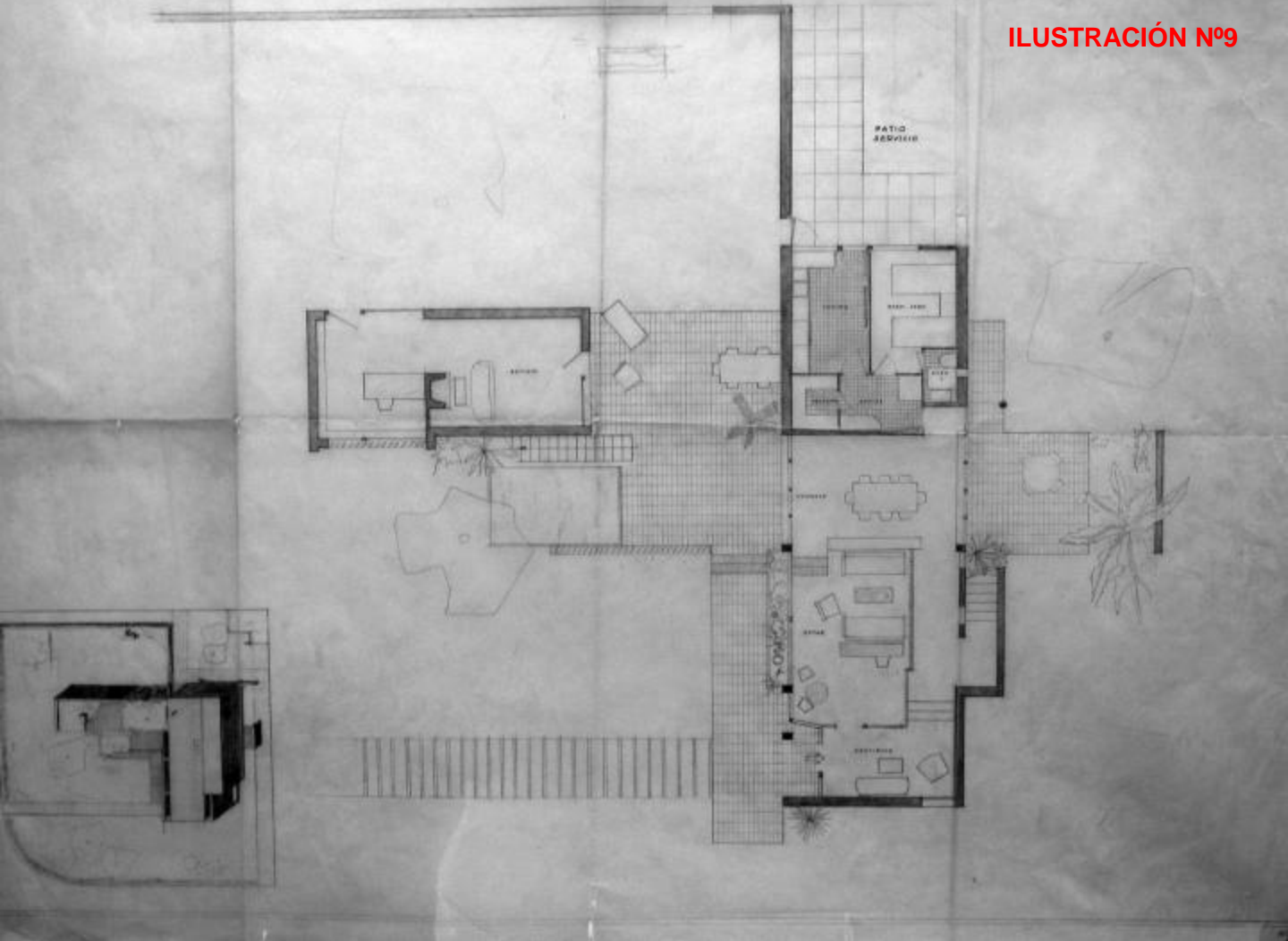
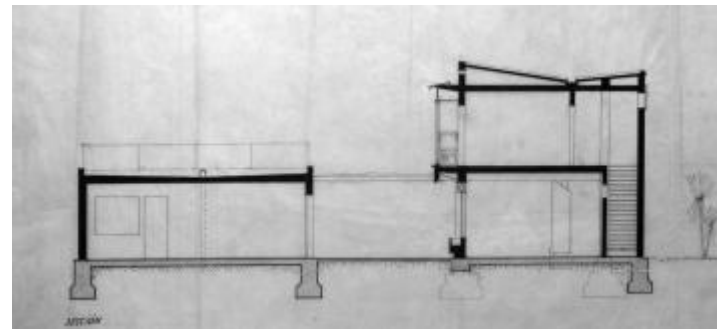
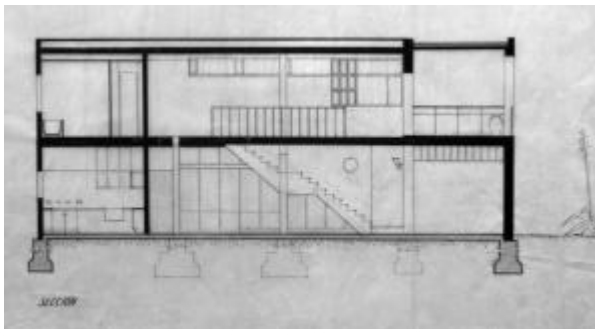
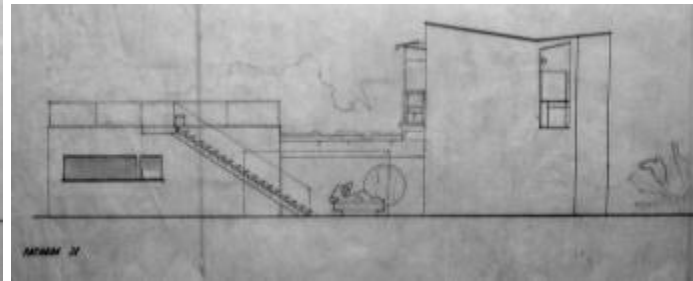
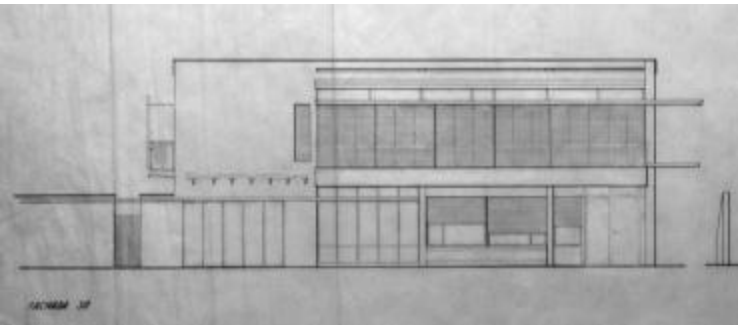
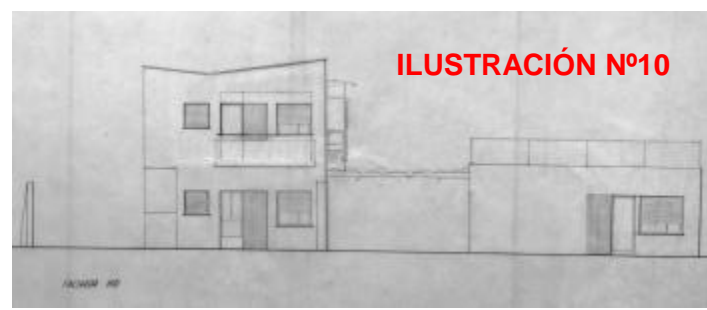
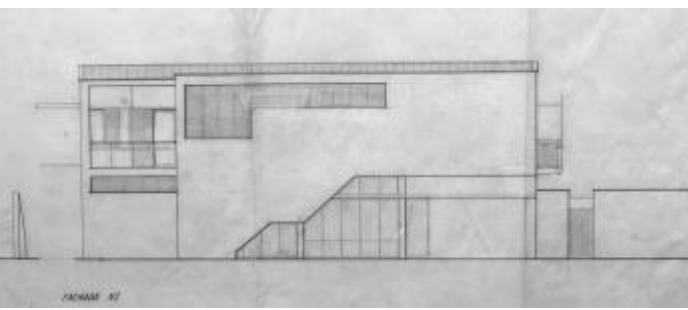


ILUSTRACIÓN N°10



- 1.- "El teatro universitario en la Cataluña de la segunda república -1935-1937". Foguet i Borei, Francesc). P 73.
- 2.- Artículo "Al Studium. Teatre Universitari" revista El Mirador. 14 de mayo de 1936. Pag 5.
- 3.- "Ignacio Agustí, el árbol y la ceniza". Doria, Sergi. Destino. Barcelona 2013. P 179.
- 4.- "Ignacio Agustí, el árbol y la ceniza" Doria, Sergi. Destino. Barcelona 2013. P 153.
- 5.-Carta dirigida a Carlos Sentís, codirector de Destino, citada en: "Ignacio Agustí, el árbol y la ceniza" Doria, Sergi. Destino. Barcelona 2013. P 172.
- 6.- "Ignacio Agustí, el árbol y la ceniza" Doria, Sergi. Destino. Barcelona 2013. P 123.
- 7.- Revista "El Eco de Sitges", 20 maig de 1928. P 3.
- 8.-"Cronología del neuentisme" Panyella, Vinyet. Publicaciones de la Abadía de Monserrat. Barcelona 1996. P 55.
- 9.-Revista cultural "La Palla", Sitges. Artigas Coll, Beli. Diciembre de 2005. P.12
- 10.-Carta de Sostres a Agustí. Archivo Sostres. Archivo histórico del C.O.A.C. de Barcelona.
- 11.-Memoria del proyecto. Archivo Sostres. Archivo histórico del C.O.A.C. de Barcelona)
- 12.-Conversaciones con Mercedes Agustí. Barcelona abril 2004
- 13.-Notas sobre la casa en Sitges. J.Mª Sostres, Archivo Sostres. Archivo histórico del C.O.A.C. de Barcelona)
- 14.- "Ganas de hablar". Agustí, Ignacio. Planeta. Barcelona. 1974. P 50
- 15.-Documentación gráfica. Archivo Sostres. Archivo histórico del C.O.A.C. de Barcelona)

## **Mauro Lleó Serret, pionero en la utilización del hormigón pretensado. Nave para almacenamiento de arroz en la factoría arrocera de Sueca (1954)**

**Martínez Gregori, Carmen**

### **Biografía**

Carmen Martínez Gregori es arquitecta (2003) por la UPV. Obtiene el DEA (2007) en la misma universidad donde un año más tarde empieza a ejercer como profesora asociada en el Departamento de Composición Arquitectónica en el que ha redactado su tesis doctoral titulada "De la autarquía a la modernidad: la obra de Mauro Lleó" (2015).

Ha participado en diversos trabajos de investigación dependientes de la Consellería de Medio Ambiente, Agua, Urbanismo y Vivienda y del COACV. Por su trabajo profesional premiada por ASCER, IVVSA, IBAVI, COACV, BEAU XIII y con publicaciones en TC Cuadernos, Tectónica o Detail.

### **Resumen**

La nave para almacenamiento de arroz en la factoría arrocera de Sueca (Valencia) del año 1954, obedece al encargo que recibe el arquitecto Mauro Lleó Serret (1914-2001) de la Federación Sindical de Agricultores Arroceros de España (F.S.A.A.E.), con la intención de convertirse en factoría modelo para dicha organización. El proyecto partía de unas premisas funcionales muy concretas: en una situación estratégica, junto a las vías del ferrocarril Silla-Cullera, y en un área periférica entre la población de Sueca y los arrozales cultivados de dicha localidad, la obra debía estar construida en septiembre del siguiente año para poder atender la campaña arrocera, partía de la necesidad de un espacio lo más diáfano posible para poder maniobrar maquinaria y personas por el interior y, debía ceñirse a un presupuesto ajustado.

Con una imagen de sobrio lenguaje arquitectónico, todavía en los inicios de la modernidad, la escala y la horizontalidad de la edificación hacen que se integre en el paisaje. Sin embargo, la importancia de esta radica en las soluciones técnicas que aporta para salvar los retos que se le planteaban. Una cimentación profunda, a base de pilotes hincados mecánicamente, daría respuesta a los problemas resistentes de un terreno arcilloso, minimizar el número de soportes y desplazarlos al perímetro edificado permitiría la diaphanidad del espacio y finalmente, de la utilización de grandes vigas de hormigón pretensado ejecutadas "in situ" resultaría un espectacular edificio de 3.400 m<sup>2</sup>, 104'50 m de longitud, 34 m de luz y una altura en el punto de cumbrera de 10'50 m. La nave, a su vez, estaba flanqueada por dos hangares de carga: uno cerrado, para el ferrocarril, en su lado suroeste y otro abierto, para camiones, en su lado noreste, cubierto con una marquesina en voladizo de 5,5 m que se sustenta gracias a unos pilares inclinados con los que *"se consigue que la resultante de las cargas pase por el núcleo central del cimiento y de cualquier sección del pilar, es más constructivo y proporciona una forma moderna que puede embellecer la fachada (...)"*, tal y como explicaba la memoria del proyecto.

La temprana utilización del hormigón pretensado, fue una solución pragmática al servicio de la productividad que se convirtió en todo un alarde estructural y, que no habría sido posible sin la contribución determinante del ingeniero del proyecto Francisco Ruvira Senent. La obra valió a ambos técnicos, arquitecto e ingeniero, para darse a conocer en prestigiosas publicaciones especializadas internacionales como *La Technique des Travaux* de Lieja (1957), en un artículo de Luis Bermejo, o en la española *Revista de Obras públicas* (1956), con la aportación de Vicente Romani Miquel y Vicente Mortes Alfonso. Actualmente, la factoría arrocera está catalogada en el libro *La arquitectura de la industria, 1925-1965. Registro DO.CO.MO.MO. Ibérico*, lo que demuestra como la técnica, con el lógico protagonismo del hormigón en ese momento, fue cobrando importancia para situarse a la misma altura que otros aspectos como la funcionalidad, que en este proyecto era el punto de partida.

### **Palabras clave**

Industria, funcionalidad, técnica, hormigón, pretensado

### **Artículo**

La nave para almacenamiento de arroz en la factoría arrocera de Sueca (Valencia) del año 1954, obedece al encargo que recibe el arquitecto Mauro Lleó Serret (1914-2001) de la Federación Sindical de Agricultores Arroceros de España (F.S.A.A.E.), con la intención de convertirse en factoría modelo para dicha organización. La factoría al completo quedó redactada en dos fases, una primera fase del año 1954, que afectaba únicamente al proyecto de la nave de almacenamiento de arroz, la que tratará este artículo, y una segunda, del año 1956, que consistía en el proyecto de un edificio para sindicato, báscula y viviendas.

Proyecto de factoría arrocera en Sueca (Valencia) para la F.S.A.A.E. 1ª fase\_ Construcción de nave para almacenamiento de arroz

---

Situación: Avenida del Mar, 1. Sueca (Valencia)

Promotor: F.S.A.A.E.

Fecha:

    Proyecto, junio de 1954

    Obra, desde el 1 de marzo de 1955 hasta el 30 de septiembre de 1955

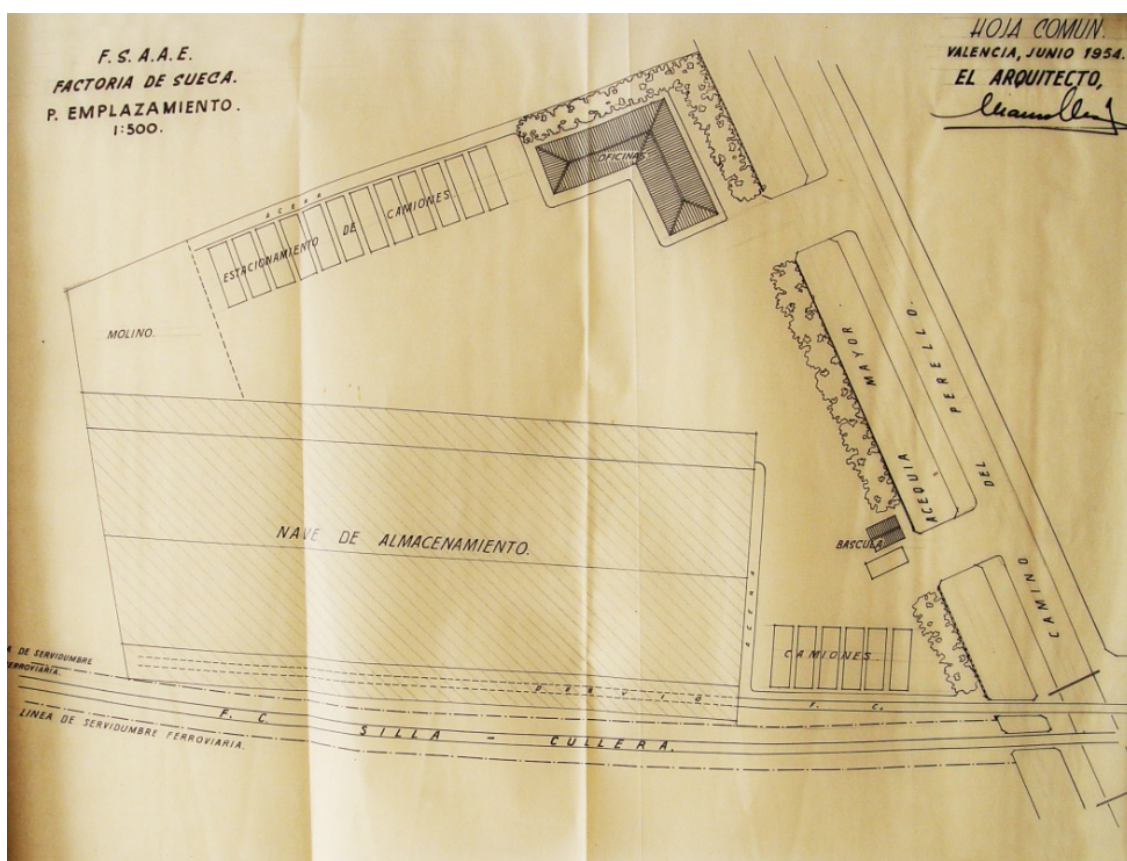
Arquitecto: Mauro Lleó Serret

Ingeniero: Francisco Ruvira Senent

Constructora: Sociedad Ibérica de Construcciones y Obras Públicas, S.A. (en adelante SICOP)

Situación y emplazamiento

---



Plano de emplazamiento. Proyecto de Factoría Arrocera. Junio 1954.

El conjunto se sitúa estratégicamente junto a los campos de cultivo, la población de Sueca y la línea de ferrocarril de Silla a Cullera (en la actualidad línea Valencia-Gandía) lo que hace de su posición un lugar idóneo para el comercio del arroz que allí se guarda y trabaja. El solar, de aproximadamente 11.000 m<sup>2</sup>, tiene fachada por el este a la acequia Mayor y al Camino de El Perelló, por el sur linda con el ferrocarril y por el oeste con una calle, entonces denominada "En proyecto".

El primer plano de situación, el que acompañaba al proyecto de la nave de almacenamiento del año 54, ubicaba tres edificios en él: el primero y de mayor dimensión, la nave de almacenamiento, quedaba al suroeste junto a las vías del ferrocarril y con un eje longitudinal paralelo a estas, en segundo lugar, el edificio de oficinas se situaba al norte, junto a una de las dos entradas al conjunto y por último, ubicaba una pequeña báscula en la parte sureste, junto a la segunda puerta del conjunto. El resto de la parcela quedaba libre para el acceso, maniobra y estacionamiento de vehículos, principalmente camiones, y para la entrada del ferrocarril en la nave de almacenamiento.

En una parcela totalmente llana, con apenas desnivel, el primer edificio en construirse fue el de la factoría y a continuación se ejecutaron el edificio para sindicato, báscula y viviendas, y la urbanización.

Composición

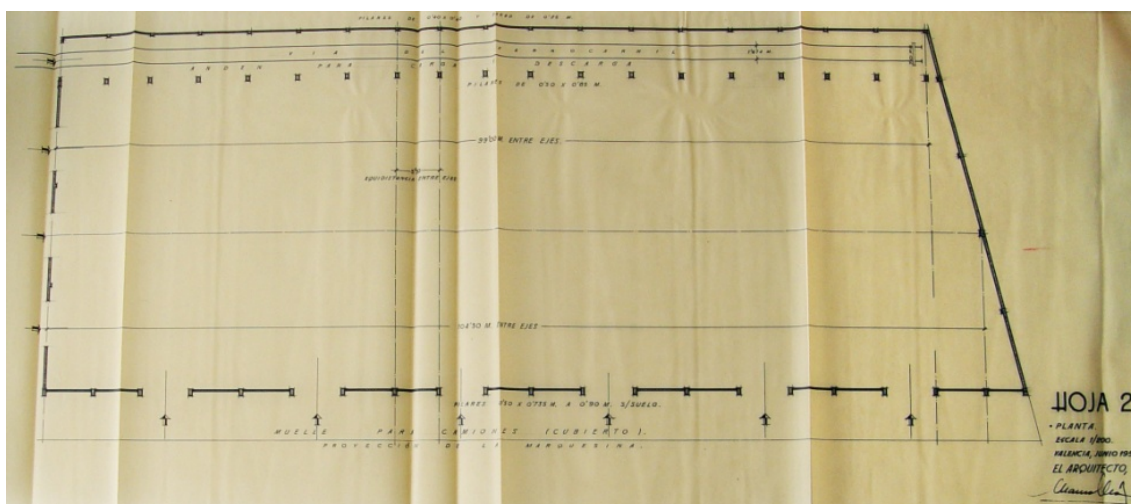
---



La apariencia del edificio, tal y como describe el folleto publicitario de la F.S.A.A.E. de septiembre de 1955, es de “*airosas líneas modernas*”. Se comprueba que de alguna forma, el arquitecto empezó a abandonar la imagen de la arquitectura popular y sus métodos constructivos tradicionales para resolver, de manera eficiente y acorde a la técnica ya disponible en el país, problemas que ya no eran meramente formales. El hormigón visto, las piezas de ladrillo caravista rojo lavado al agua y el zócalo de piedra caliza abujardada, rellenan las líneas de trazado rectilíneo y de geometría pura de las fachadas transversales y longitudinales del edificio recordándonos, tanto materiales como formas, imágenes de la arquitectura que se construía unos años antes fuera de nuestras fronteras.

Se podría decir pues que Mauro Lleó en sus primeros pasos hacia la modernidad recuperó esa forma tradicional de repetición y seriación de los elementos estructurales al igual que lo hicieran los arquitectos protomodernos, sin abandonar aquellas pautas clásicas, mostrando el esqueleto del edificio. Pero al mismo tiempo desnudándolo y dejando ver sus materiales y funcionamiento. Es fácil averiguar el sistema constructivo de la factoría, el material de su estructura e incluso su montaje. Esta es una manera de dar a conocer la técnica que va cobrando importancia para situarse a la misma altura que otros aspectos del edificio, como por ejemplo la funcionalidad, que en este proyecto es el punto de partida.

Desde el punto de vista compositivo, la arrocera consiste en un volumen paralelepípedo, con la fachada noroeste ligeramente inclinada para ajustarse a los límites de la propiedad y con una cubierta a dos aguas de suave pendiente. La búsqueda del arquitecto por crear un volumen rotundo, únicamente es interrumpida por los dos cuerpos laterales de menor altura y con funciones logísticas. Al norte una marquesina abierta para carga y descarga de camiones, protegidos de la lluvia y del intenso sol del verano, y al sur, con la misma altura que la marquesina, un cuerpo cerrado que permitiría el acceso de trenes para la misma función.

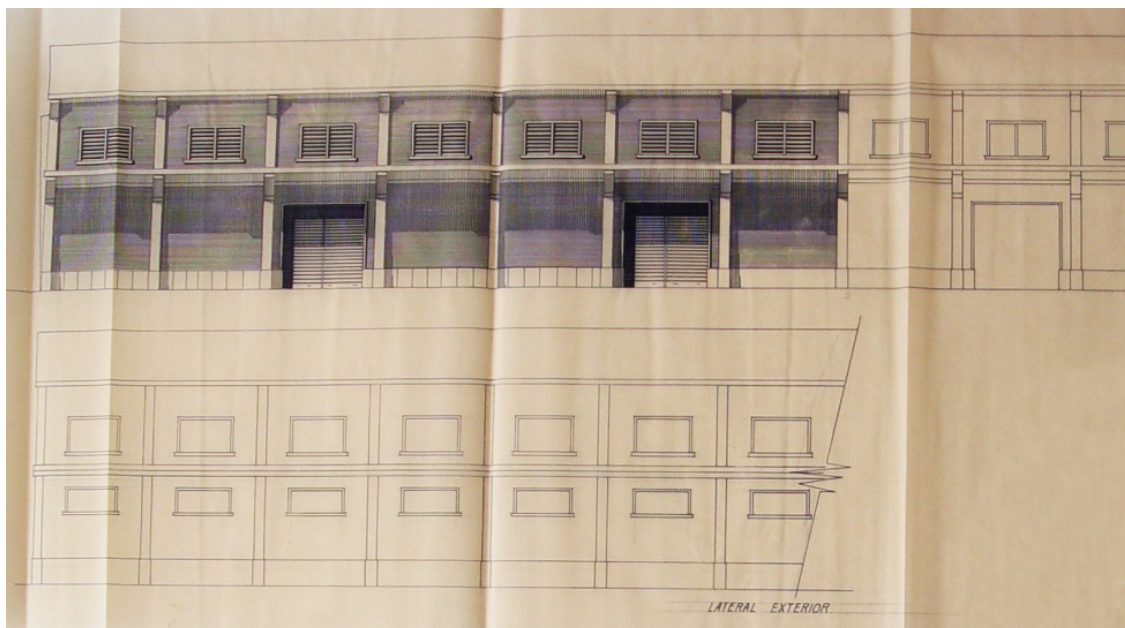


Plano nº 2. Planta. Proyecto de Factoría Arrocera. Junio 1954.

Así pues las dimensiones totales del edificio son las que siguen: superficie interior 3400 m<sup>2</sup>, longitud (en su eje central) 104'50 m, anchura interior 34 m, anchura de la marquesina norte 5'50 m y anchura del anexo cubierto para el paso de trenes 6 m, altura libre (en cumbre) 10'50 m y altura libre en marquesina 5 m. Dimensiones que en el momento se convertirían en todo un alarde estructural que no habría sido posible sin la contribución determinante del ingeniero del proyecto Francisco Ruvira Senent y que le valieron para darse a conocer en prestigiosas publicaciones especializadas internacionales como La Technique des Travaux de Lieja (enero-febrero 1957) en un artículo de Luis Bermejo, o en la española Revista de Obras públicas (mayo 1956) de Vicente Romani Miquel y Vicente Mortes Alfonso, el cual junto con Francisco Ruvira, presentó una ponencia en el Congrès International de la FIP (Federation Internationales de la Précontrainte), en Amsterdam en 1955 titulada “Couvertures industrielles en béton précontraint”.

## Fachadas

Los alzados del edificio tienen carácter propio respecto a la orientación, pero sus huecos no responden a estas, sino a la funcionalidad del edificio.



Plano nº 4. Fachadas. Fragmento de la fachada interior “principal” y de la fachada lateral exterior. Proyecto de Factoría Arrocerá. Junio 1954.

La fachada principal del edificio o “fachada interior” según los planos de proyecto, de orientación noreste y 109 m de longitud, está formada por una sucesión de soportes que muestran al exterior lo que ocurre estructuralmente en el interior. En concreto es una sucesión de 21 soportes, parte de los 20 pórticos que sostienen la nave, con una distancia entre sus ejes de 5’5 m y una altura de 9’5 m. Aproximadamente a mitad de su altura, 5’5 m, surge una marquesina de forma que el alzado bajo esta se convierte en una sucesión de paños de ladrillo caravista ligeramente cuadrados, de 5 m de longitud por 5 m de altura, reforzando así su carácter de volumen prismático. Sobre el gran voladizo el pilar crece de forma completamente vertical, abandonando su forma inclinada de los primeros metros, hasta encontrarse con la viga pretensada de cubierta de 34 m de luz. Los paños superiores sin embargo ya no guardarán esta proporción cuadrada siendo, en este caso, paños del mismo material, ladrillo caravista, de 5 m de longitud y 4 m de altura.

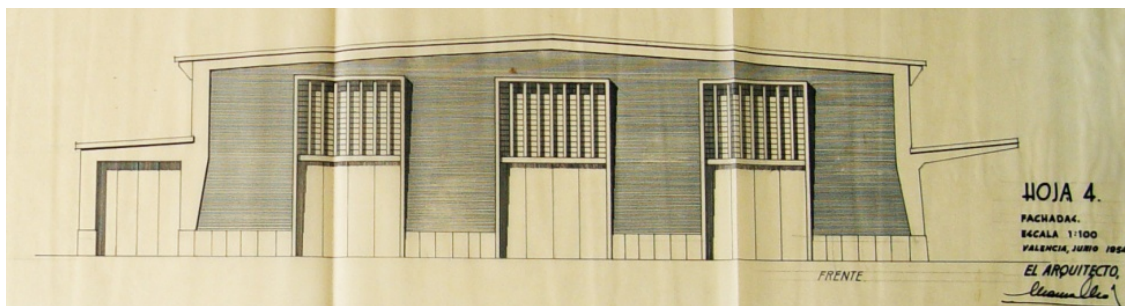
Tal y como comenta el arquitecto “*el establecimiento de precisas puertas en la fachada de mayor longitud recayente al gran patio, sugiere la conveniencia del establecimiento de una visera o marquesina que proteja la carga y descarga de los vehículos los días lluviosos o de tórrido sol, dejándolos a cubierto*”, por tanto es un elemento puramente funcional. Sin embargo el elemento crea un efecto similar al de las marquesinas de Moreno Barberá que señalizan sus accesos, como en la Facultad de Geografía e Historia (antigua Facultad de Filosofía y Letras) o la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación (antigua Facultad de Derecho), ambas en Valencia. La consecuencia es que se produce un fuerte contraste entre la altura reducida de la pieza exterior en voladizo, con un interior ópticamente agrandado precisamente por el recurso utilizado con toda intención.

Los huecos de esta fachada son de varios tipos. En primer lugar cabe mencionar los de paso, pensados para el acceso de vehículos pesados de carga y descarga de arroz y materiales diversos relacionados con el cultivo de este. Estos huecos, seis en total, se distribuyen de forma ordenada, apareciendo cada dos paños ciegos un acceso de 4 m de anchura por 4 m de altura centrado en el paño correspondiente y cerrado mediante una puerta metálica de chapa de hierro de 1,5 mm y armadura de ángulos de 40 mm. Cabe resaltar el recercado completo de los huecos a base de unas piezas de hormigón armado abujardado que con su espesor de 32 cm, sobresalen de la anchura total de la fábrica de ladrillo, resaltando así la posición de los accesos.

Sobre la marquesina, y de nuevo centradas en cada uno de los paños entre pórticos, aparecen ventanas de 2,8 m de anchura y 1,7 m de altura, prefabricadas de hormigón, sin cristales y con tela metálica de alambre galvanizado de 2 mm.

La fachada sureste o “frente” según proyecto, discurre paralela al camino de El Perelló y se presenta como un gran paño que muestra la altura total de la nave, altura que refuerza con tres grandes huecos de 5 m de anchura y 8,4 m de altura que sirven de paso de nuevo para vehículos pesados de carga y descarga y, en su parte superior, aproximadamente a 5 m de altura sobre el suelo, iluminan el interior de forma permanente gracias a las piezas de cristal armado Baldolux, según se precisaba en el presupuesto de la obra.

Esta fachada, al contrario que la fachada interior, no muestra su verdadera estructura sino que solo deja ver los soportes de extremo y la viga superior que reproduce el perfil de cubierta a dos aguas de las vigas pretensadas del interior pero que no trabaja de la misma forma. En este caso, la fachada es un entramado de pilares y vigas con luces entre 3,85 y 5,85 m (cuando coincide con los tres huecos de paso) y alturas como máximo de 5 m de forma que variando la sección de estos elementos del entramado de hormigón armado en la posición adecuada, consigue resaltar huecos, dinteles y cubierta, e incluso parecer que hay un hueco de una altura libre que realmente no existe.



Plano nº 4. Fachadas. Fragmento del "Frente". Proyecto de Factoría Arrocerá. Junio 1954.

Además, en los extremos de esta se pueden apreciar a la derecha, el perfil de la marquesina y a la izquierda, un volumen de proporciones similares a las de esta última (5 m de ancho por 5 m de alto). Este volumen es un cuerpo cerrado y la zona por la que discurre el ferrocarril en el interior, facilitando la carga y descarga y "no tiene por qué tener la altura del resto"<sup>1</sup> sino únicamente la necesaria para estas labores tal y como afirma el arquitecto en la memoria del proyecto.

La fachada suroeste o "lateral exterior" según proyecto, tiene una imagen similar a la de la fachada interior aunque en este caso no existen accesos en ella sino simplemente huecos de iluminación y ventilación. Estos huecos son del mismo tipo que los comentados para la fachada interior, los superiores se sitúan de forma simétrica mientras que los pertenecientes al volumen anexo de carga, comparten el eje y la anchura pero son de altura inferior, exactamente 1 m. No existe variación en esta fachada en ninguno de los paños entre pórticos.

Finalmente, la fachada noroeste o "fachada posterior" según proyecto, es un entramado, al igual que lo era el frente, pero en este caso toda ella es ciega, no teniendo ni siquiera huecos de ventilación, lo que funcionalmente podía servir para apoyar maquinaria de mayor altura.

Podríamos considerar la cubierta como una "fachada" más del edificio que en este caso, tal y como manifiesta el proyecto, servirá de fuente de iluminación natural gracias a sus lucernarios. Se trata de una cubierta sencilla a dos aguas que consta de unos lucernarios de placa de hormigón translúcido de "pavé Novalux" cuadrado, con cámara de aire. El forjado de cubierta "se ejecutará con viguetas pretensadas prefabricadas y bovedillas de hormigón vibrado, estableciéndose las juntas de dilatación precisas. La impermeabilización de la misma se ejecutará con tres manos de pintura Elastron, terminándose la cubierta con baldosa cerámica de 33x33."<sup>2</sup>, ocupando los lucernarios el espacio que dejan cuatro bovedillas a cada lado de la cumbrera y de forma simétrica a esta.

#### Interior

El interior es muy sencillo, propio de un edificio industrial, con acabado de pintura blanca a la cal sobre enlucido en paredes y techos y "pavimento de hormigón con enlucido de polvo de cemento echado antes del fraguado y ranurado en el suelo"<sup>3</sup>.

En lo que se refiere a la iluminación artificial se montó una "instalación eléctrica vista bajo tubo Bergmann para 12 puntos de luz en el interior, en la cara inferior de las vigas de cubierta"<sup>4</sup> de forma alterna. En este caso la premisa más importante era buscar un espacio libre para poder maniobrar con vehículos pesados y además, espacio para almacenamiento iluminado y ventilado, lo que se cumplía con total perfección.

#### Estructura

<sup>1</sup> Memoria del Proyecto de factoría arrocerá en Sueca (Valencia). 1ª fase. Construcción de nave para almacenamiento de arroz. Junio 1954.

<sup>2</sup> Ibídem.

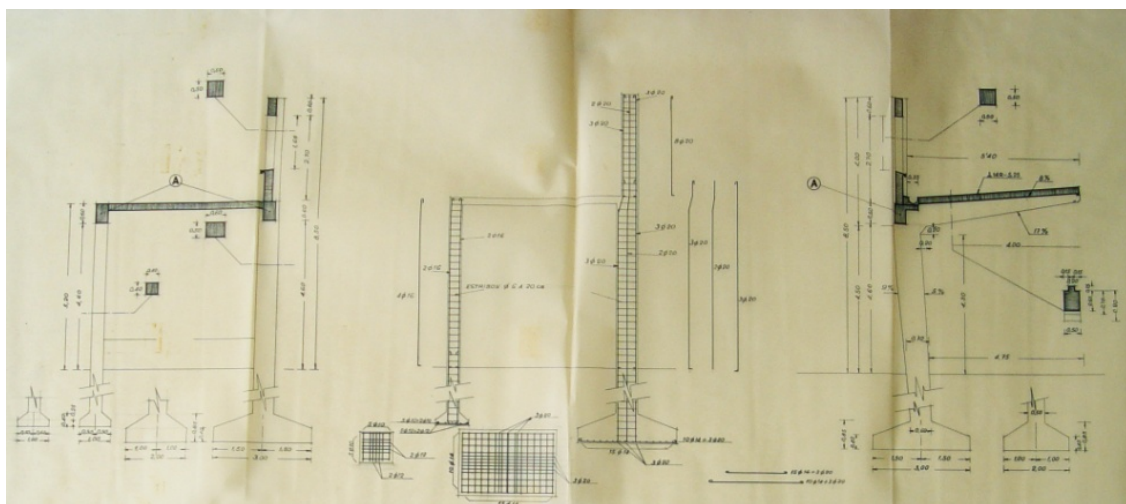
<sup>3</sup> Presupuesto del Proyecto de factoría arrocerá en Sueca (Valencia). 1ª fase. Construcción de nave para almacenamiento de arroz. Junio 1954.

<sup>4</sup> Ibídem.

Ahora bien, esta obra es de gran importancia en la trayectoria de Mauro Lleó y, ante todo, por el meritorio planteamiento técnico que presenta. En este sentido, es obligado mencionar la decisiva contribución del ingeniero Francisco Ruvira, como destacaba la profesora Jordá en el libro *La arquitectura de la industria, 1925-1965. Registro DO.CO.MO.MO. Ibérico*.

En la descripción compositiva de la arrocera se adelantaban las dimensiones totales, y con la descripción de las fachadas prácticamente se podía adivinar el esqueleto del edificio, pero ahora se analizan las soluciones estructurales con más detalle.

Se trata de una obra de una sola planta, compuesta por pórticos de hormigón armado perpendiculares al eje longitudinal y que en su testero se convierten en entramados de pilares y vigas para dar mayor rigidez al conjunto. Son, además, pórticos arriostrados entre sí por medio de vigas, también de hormigón armado, a una altura de 5 m sobre el nivel del suelo. Dichas vigas unen todos los pórticos en toda la longitud del edificio.



Plano nº 5. Detalles. Estructuras. Secciones soportes. Proyecto de factoría arrocera. Junio 1954.

El proyecto del arquitecto presenta unos planos de estructura que podríamos considerar como “resumen” del proyecto de la misma. El plano de cimientos aparece sin detalles y sin ninguna dimensión y el resto de planos, aunque más completos, no permitirían la ejecución de la obra. La razón de ello la encontramos en la estrecha colaboración del arquitecto con el ingeniero Ruvira, diseñador de la estructura, y con la constructora del edificio, la SICOP. Esta última desarrollaría los planos completos de estructura en su servicio de estudios, en marzo de 1955, una vez confirmado el encargo y naturalmente, a partir de los cálculos del citado ingeniero.

Empezando por la cimentación del edificio, dada la naturaleza del terreno “arcillas húmedas y plásticas”<sup>5</sup>, esta sería a base de pilotes prefabricados hincados sobre los que se construyeron los encepados correspondientes, de forma rectangular y distintas dimensiones, que a su vez servirían de apoyo para los pilares. En total se hincaron un total de 253<sup>6</sup> piezas mediante martinete de vapor<sup>7</sup>, variando el número de pilotes bajo cada pilar entre 2, 3, 4 y 5, en función del esfuerzo que este debiera soportar:

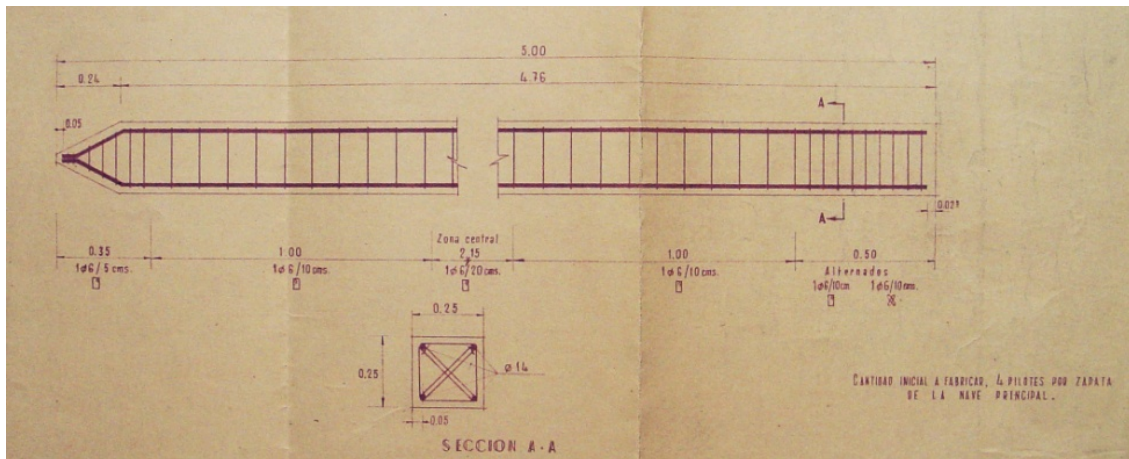
- soportes en el “frente”, 3 pilotes.
- soportes en la “fachada interior”, 5 pilotes, salvo el último pilar junto a la “fachada posterior” que únicamente tendrá 4 pilotes por tener que soportar una viga de cubierta de menor luz, debido a la inclinación de fachada posterior.
- soportes en la “fachada posterior”, 2 pilotes.
- soportes de apoyo de los pórticos principales junto a la vía, 4 pilotes.

<sup>5</sup> Memoria del Proyecto de factoría arrocera en Sueca (Valencia). 1ª fase. Construcción de nave para almacenamiento de arroz. Junio 1954.

<sup>6</sup> Sin embargo, según el folleto informativo de la F.S.A.A.E., el número total de pilotes prefabricados hincados fué de 252.

<sup>7</sup> MORTES ALFONSO, V. y ROMANÍ MIQUEL, V. Construcción de un almacén de arroz en Sueca (Valencia). *Revista de Obras Públicas*. 1956, mayo, 245-246.

<sup>8</sup> Cálculo de la estructura del Proyecto de factoría arrocera en Sueca (Valencia). 1ª fase. Construcción de nave para almacenamiento de arroz. Junio 1954.



Plano 10 30. Pilotes. Servicio de Estudios de la SICOP de 2 febrero 1955.

El ingeniero indica en su cálculo que:

*“Dadas las características del terreno optamos por la fundación sobre pilotes. Aunque la prueba “in situ” dará la resistencia de cada uno de ellos, para un primer cálculo suponemos que la adherencia sobre la arcilla húmeda es de 0,4 kg/cm<sup>2</sup>, por lo tanto con pilotes de 0,25 x 0,25 x 4,5 la carga que puede asignárseles en principio es de 18 toneladas.....suponemos necesarios en principio 4 pilotes por zapata.”<sup>8</sup>*

Esta es la cantidad inicial de pilotes que se fabrican de sección uniforme cuadrada de 0,25 m de lado, con una longitud total de 5,00 m, variando la distancia y tipo de estribos en función del tramo del pilote: cabeza, punta o tramo central.

Además, entre cada una de estas zapatas, de forma lineal dibujando el perímetro del edificio, aparecerá una viga riostra que asegurará la estabilidad del conjunto y que de nuevo, en función de su situación y cargas, tendrá una sección determinada.

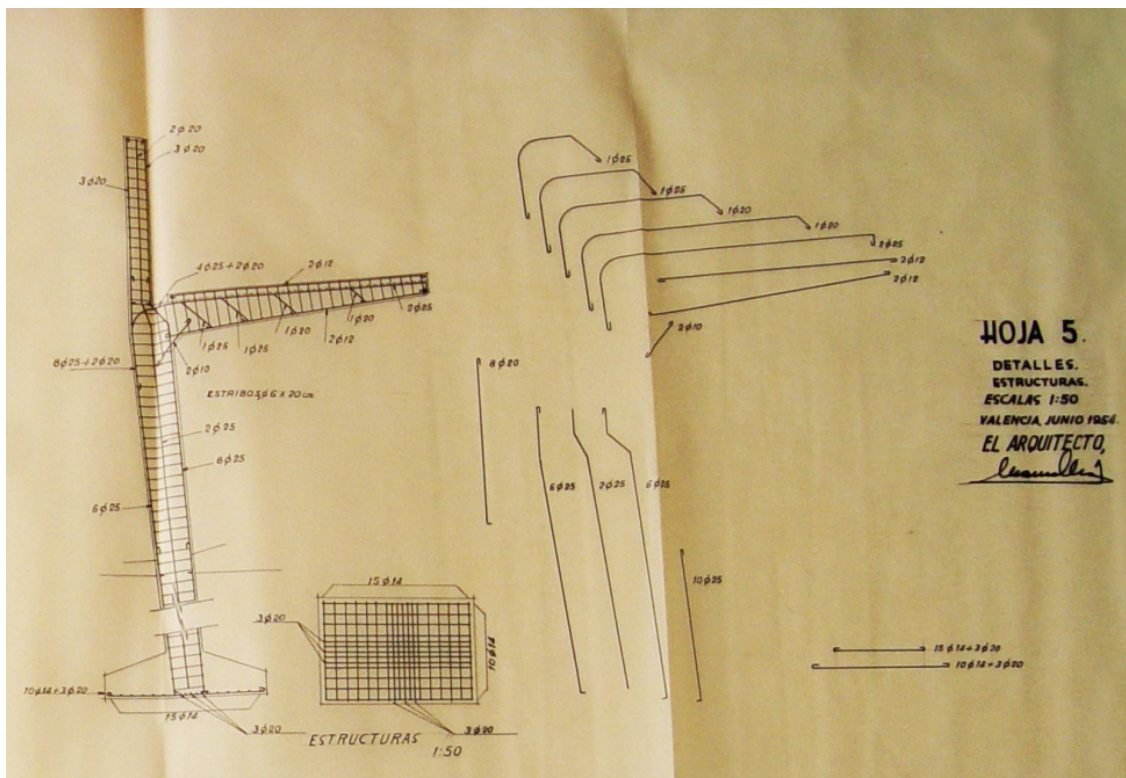
Hay varios tipos de pilares, sin embargo los de mayor importancia son los que soportan las grandes vigas pretensadas de la cubierta. Conviene hablar en primer lugar de los pilares correspondientes a la fachada interior por su mayor complejidad:

*“Los pilares de sustentación son de hormigón armado, teniendo la característica especial de ser inclinados los que reciben las cargas de la visera volada: de esta forma se consigue que la resultante de las cargas pase por el núcleo central del cimiento y de cualquier sección del pilar, es más constructivo y proporciona una forma moderna que puede embellecer la fachada”<sup>9</sup>.*

Son pues pilares de hormigón armado de 8,50 m de altura total. Estos están compuestos por dos tramos: el primero, desde el suelo hasta la marquesina, de eje inclinado aproximadamente unos 5° respecto a la vertical para evitar esfuerzos de torsión y compensar el peso del vuelo y el segundo tramo, desde la marquesina hasta las vigas pretensadas de cubierta, con eje completamente vertical. Puesto que las cargas son similares en los 18 pórticos centrales de la nave, su armado será el mismo, variando únicamente en los pilares correspondientes al “frente” y al último pórtico, cuya carga es menor por tener que soportar una viga de menor luz. Aún cuando existen diferencias en armado, sus dimensiones externas son similares para mantener la estética de repetición y modulación de la fachada longitudinal de la nave.

A continuación debemos mencionar los pilares que soportan las vigas de cubierta junto al pórtico de las vías del ferrocarril. Estos, sin la complicación a nivel estructural de soportar el peso de la marquesina, son de sección cuadrada y eje vertical. Siguiendo el esquema en altura de los pilares de la “fachada interior”, a la misma altura de la marquesina, nacen vigas para soportar la cubierta del pórtico de las vías del ferrocarril. Por tanto, su sección también variará perdiendo 15 cm de lado en su parte superior, una vez superada la cubierta del pórtico. Sin embargo, y de nuevo por criterios estéticos, el pilar del entramado del “frente” mantendrá la forma inclinada de los pilares de la marquesina, dejando ver una fachada completamente simétrica al exterior.

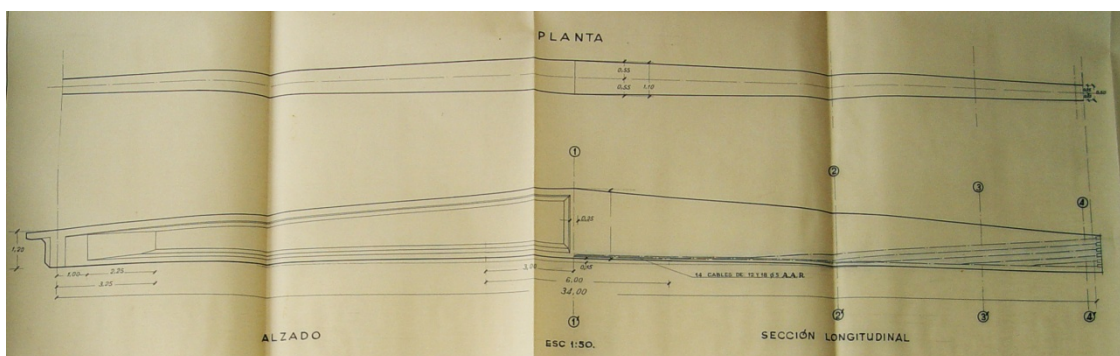
<sup>9</sup> Memoria del Proyecto de factoría arrocera en Sueca (Valencia). 1ª fase. Construcción de nave para almacenamiento de arroz. Junio 1954.



Plano nº 5. Detalles. Estructuras. Secciones soportes. Proyecto de factoría arrocera. Junio 1954.

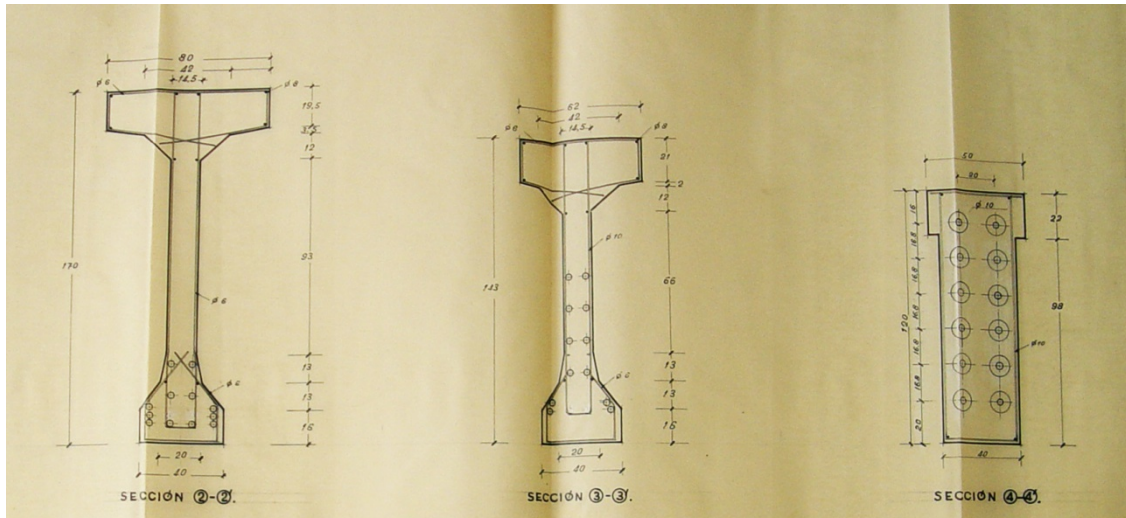
Pero si el proyecto tiene importancia es por las vigas pretensadas de cubierta. La obra tenía dos premisas, la primera era conseguir un espacio lo más diáfano posible para optimizar la maniobrabilidad con vehículos pesados de carga y descarga, y la segunda que la ejecución fuera lo más rápida posible. Ambas premisas hacían del hormigón pretensado la solución idónea para cubrir este gran almacén una vez evaluados los costes de las distintas soluciones planteadas entre las que se encontraba el acero estructural o el hormigón armado convencional: *“El estudio presupuestario nos ha demostrado que este moderno sistema es más económico que otros de más corriente uso hasta la fecha.”*<sup>10</sup>.

Después de este estudio comparativo, se decidió adoptar la solución de hormigón pretensado, de acuerdo con el proyecto técnico del ingeniero Ruvira y supervisado por la *Société Technique pour l’utilisation de la pr contrainte* (en adelante S.T.U.P.), que incluía dieciocho vigas de 34 m de luz, de sección en T variable, cuya altura disminuía linealmente desde 2,20 m en el punto de cumbre a 1,20 m en los apoyos, siendo el espesor del alma de 14,5 cm en la sección central y 50 cm en los apoyos.



Plano nº 6. Detalles. Estructuras. Vigas. Proyecto de factoría arrocera. Junio 1954.

<sup>10</sup> Ibídem.



Plano nº 6. Detalles. Estructuras. Secciones vigas. Proyecto de factoría arrocerá. Junio 1954.

El esfuerzo de precompresión se conseguía con doce cables, de 12 alambres de diámetro 5 mm, de acero especial del sistema de Freyssinet, con carga de trabajo de 85 kg/mm<sup>2</sup> y una tensión inicial total de 240 T por viga. Como anécdota, comentar que la oferta que presentó la empresa constructora SICOP para la construcción contemplaba un aumento de un 5% en el importe de las vigas pretensadas en concepto de canon a abonar a la S.T.U.P. de París por derechos de patente, lo que confirma su supervisión.

En Valencia, la empresa que comercializaba las patentes Freyssinet era la Sociedad Anónima Materiales y Obras (en adelante S.A.M.O.) cuyo Director Comercial era Francisco Ruvira. Durante la elaboración del proyecto el ingeniero y el arquitecto trabajaron en estrecha colaboración. Así pues el arquitecto le remitía el "...croquis de la estructura de hormigón armado, con cubierta pretensada..."<sup>11</sup> además del presupuesto aproximado de su ejecución. Queda así pues detallado en el proyecto del arquitecto la pieza en planta, alzado y en cada una de las secciones en función de su distancia a los soportes. El plano además es revelador de cómo la armadura va cambiando su posición dentro de la sección en función de los esfuerzos a la que se ve sometida en cada punto.

El resto de elementos estructurales son elementos convencionales, pilares y vigas de hormigón armado de sección rectangular y forjados de viguetas Freyssy y bovedillas de hormigón vibrado S.A.M.O.

#### Ejecución de la obra

La ejecución de la obra, tal y como se acuerda con la empresa constructora SICOP, debería estar finalizada a fecha 30 de septiembre del mismo año de comienzo de la ejecución, 1955. Eso suponía que teniendo en cuenta el inicio de la obra para primeros de marzo de ese mismo año, la ejecución duraría unos 7 meses, plazo que no estimaba acertado la empresa constructora que aconsejaba barajar "200 días laborables a partir de la fecha de comienzo"<sup>12</sup>. Finalmente la obra acabó en la fecha acordada "habiéndose podido almacenar arroz en los primeros días de dicho mes"<sup>13</sup> de septiembre, de acuerdo a la campaña arrocerá de ese año.

Tal y como comenta el folleto informativo de la F.S.A.A.E. "La esmerada ejecución del hormigón ha permitido se obtengan resistencias del orden de 400 kg/cm<sup>2</sup> a los 7 días, lo que ha hecho posible con toda seguridad tensar en este mismo plazo las vigas después de hormigonadas, obteniéndose una marcha ininterrumpida de la obra." Las grandes vigas pretensadas fueron ejecutadas "in situ" gracias a tres encofrados metálicos deslizantes que podían eliminarse tan solo tres días después del hormigonado. A continuación, y solo 10 días después del mismo, cuando el hormigón había alcanzado una resistencia a compresión mayor de 350 kg/cm<sup>2</sup>, se realizaba la precarga, lo que finalmente daba un período de ejecución total de las vigas de 15 semanas o 720 horas de trabajo<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Carta remitida por S.A.M.O. al arquitecto Mauro Lleó el 25 de marzo de 1954.

<sup>12</sup> Oferta económica de la empresa SICOP a la F.S.A.A.E. para la construcción de la nave de 7 de enero de 1955.

<sup>13</sup> MORTES ALFONSO, V. y ROMANÍ MIQUEL, V. Construcción de un almacén de arroz en Sueca (Valencia). *Revista de Obras Públicas*. 1956, mayo, 245-246.

<sup>14</sup> BERMEJO L., Entrepôt pour le riz a Sueca (Espagne). *La Technique des Travaux*. 1957, enero-febrero, 4.

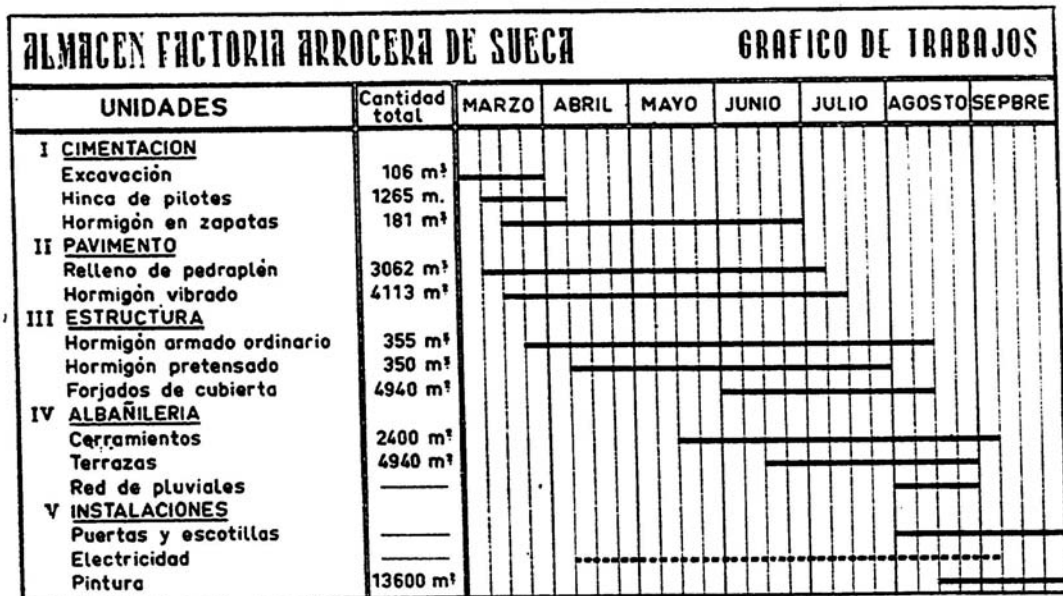


Figura 3.\*

MORTES ALFONSO, V. y ROMANÍ MIQUEL, V. Construcción de un almacén de arroz en Sueca (Valencia). Gráfico de trabajo. Revista de Obras Públicas. 1956, mayo, 246.

El planning resumido que se presenta en los dos artículos que se publican sobre el edificio en la *Revista de Obras Públicas* y *La Technique des Travaux* corresponde a los plazos reales de ejecución y coincide a "grosso modo" con el que la SICOP propone en su oferta económica, siendo la partida más conflictiva la de las vigas pretensadas, de igual duración, unas 15 semanas, pero con inicios distintos. Mientras que en el estudio de la obra se preveía empezar el hormigón pretensado a las 10 semanas de ejecución de la obra, este realmente se empezó a ejecutar justo a la mitad de este tiempo, a las 5 semanas, adelantando por tanto los plazos de ejecución totales.

El edificio durante el proceso de ejecución sufrió cambios con respecto al proyecto inicial del arquitecto, propiciados posiblemente por decisiones técnicas, funcionales y en última instancia estéticas. Entre estos cambios están los que siguen.

El edificio debía ser estanco completamente para evitar las filtraciones de agua y que no se escaparan los efectos de desinfección y fumigación del grano. Para ayudar en esta labor, todos los cierres del edificio, de puertas y compuertas, serían estancos. Posiblemente esta sea la razón por la que se eliminaron los lucernarios de la cubierta pasando esta a ser una cubierta a dos aguas con una buena impermeabilización a base de "tres manos de pintura ELASTRON"<sup>15</sup> y un buen aislamiento térmico a base de fibra de vidrio, que además protegía el grano de los cambios bruscos de temperatura.

Aún así, aparecieron problemas de filtraciones en la cubierta una vez finalizada la ejecución, comprometiéndose la empresa constructora a asumir parte de los costes de reparación, "para estos trabajos renunciaremos a nuestro beneficio y por consiguiente el 15 por ciento de Gastos Generales y Beneficio, quedará reducido en nuestras facturas de trabajos por Administración al 10% de Gastos Generales y Administración."<sup>16</sup>

Otro de los cambios es el que sufrirían algunos huecos de fachada concebidos originalmente como de ventilación e iluminación pero que por último, serían solo de iluminación, posiblemente por la misma razón que ocasionó la desaparición de los lucernarios. Nos referimos a los huecos de las fachadas longitudinales, interior y exterior, que con la misma dimensión de proyecto cambiarían la tela metálica por piezas de cristal armado Baldolux, reservando la ventilación a unos huecos circulares, o escotillas, en la parte superior de los paños de ladrillo caravista de todas las crujías de la factoría.

Estas escotillas, de aproximadamente 1 metro de diámetro, contaban con un cierre metálico estanco. Para el caso de la fachada exterior este cierre era batiente de eje central y se accionaba mediante cable

<sup>15</sup> Memoria del Proyecto de factoría arrocera en Sueca (Valencia). 1ª fase. Construcción de nave para almacenamiento de arroz. Junio 1954.

<sup>16</sup> Respueta de la SICOP a la F.S.A.A.E. por el asunto de la reparación de la cubierta del almacén de la factoría arrocera de Sueca, de 14 de diciembre de 1956.



de acero para facilitar su manejo debido a su difícil acceso en altura. Para la fachada interior el cierre era de eje vertical en uno de los extremos y de accionamiento manual.

Se puede concluir que la solución constructiva que Mauro Lleó con la colaboración del ingeniero Ruvira dieron a este edificio, demuestra como la técnica, con el lógico protagonismo del hormigón en ese momento, fue cobrando importancia para situarse a la misma altura que otros aspectos como la funcionalidad, que en este proyecto era el punto de partida.

### **Bibliografía**

MORTES ALFONSO, V. y ROMANÍ MIQUEL, V. Construcción de un almacén de arroz en Sueca (Valencia). *Revista de Obras Públicas*. 1956, **mayo**, 245-246.

BERMEJO L., Entrepôt pour le riz a Sueca (Espagne). *La Technique des Travaux*. 1957, **enero-febrero**, 4.

**Autora: Mata Solana, Flor**  
**Arquitecta, por la U.P.C. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona**  
**Doctoranda en la EINA Universidad de Zaragoza**  
**Jefa de Sección de la Unidad Técnica de Proyectos de la Edificación en el Ayuntamiento de Zaragoza.**  
**flormatasolana@gmail.com**

---

**El último eslabón de una modernidad anunciada.**  
**Residencia de Estudiantes “Don Bosco”, en la Almunia de Doña Godina (Zaragoza), de Santiago Lagunas Mayandía**

---

En Madrid, a principio de los 50, hubo un reducido grupo de arquitectos que, exaltados por haber sobrevivido a la guerra y con la sensación de empezar de cero, desoyeron las consignas escorialenses y, aprovechando la febril actividad de la reconstrucción, arrancaron con la que hoy llamamos la historia de la arquitectura moderna española. Su proximidad ideológica y generacional no dio, sin embargo, una arquitectura tan homogénea como para ser considerada una escuela. Algunos miembros de esa generación de arquitectos que concluyeron su formación después de la Guerra Civil, en torno a 1940, como Aburto, Cabrero, Fernández del Amo, Fisac y de la Sota, hoy son reconocidos, estudiados y considerados parte imprescindible del embrión de la arquitectura moderna española. Sin embargo, estas figuras de primera línea, a menudo han ensombrecido a otras que, no siendo menos importantes por su aportación y contribución al dietario arquitectónico, han permanecido en la sombra o incluso al margen, en la periferia.

Santiago Lagunas Mayandía (1912-1998) es uno de los arquitectos y pintores aragoneses más importantes de su tiempo, con realizaciones y proyección de ámbito nacional. Esta ponencia tiene como finalidad dar a conocer una de sus últimas obras que es hoy en día apenas conocida. Un hecho que se repite con tantos otros profesionales brillantes que se han concentrado en su quehacer, sin preocuparse demasiado en divulgar su trabajo.

Santiago Lagunas, conocido principalmente por ser el pionero de la pintura abstracta en España, se posiciona conscientemente en una situación de frontera, entre los límites, circunstancia especialmente relevante y sugerente, que queda plasmada en la mayor parte de sus obras. Entre la pintura y la arquitectura, Lagunas deja al descubierto en la obra elegida, la Residencia de Estudiantes “Don Bosco”, de 1969, las claves esenciales de su arquitectura de madurez.

En terrenos situados en el límite del núcleo urbano, al borde de la carretera nacional, el edificio se articula resolviendo con acierto las alineaciones impuestas y abriéndose hacia los amplios campos de deporte, organizándose gracias a la sucesión de patios abiertos al Este que introducen color y calidez tanto en los espacios principales como en los de tránsito.

Esta obra permite leer matices de un planteamiento de aproximación entre lo moderno y el expresionismo de los materiales, que es una constante en su producción arquitectónica, como prolongación de su pintura, estableciendo relaciones entre su obra plástica y la construcción del espacio. El gresite, el pavés o las vidrieras, de múltiples colores, avivan los volúmenes de ladrillo y mampostería.

La residencia de estudiantes Don Bosco es la obra del arquitecto zaragozano donde con un lenguaje arquitectónico reconocido como moderno, conjuga y manifiesta su peculiar forma de entender la arquitectura llena de forma y color, fruto de la síntesis de una larga trayectoria, olvidada en el silencio de la periferia.

**PALABRAS CLAVES:**

Lagunas Mayandía, residencia estudiantes, periferia, forma, color.

## Introducción

La arquitectura, desde un punto de vista social, puede dar respuesta y ayudar a resolver determinadas situaciones conflictivas dentro de la estructura morfológica de la ciudad. En el caso de la arquitectura racionalista, desarrollada a principios del siglo XX, en lo que podríamos llamar un período histórico convulso, se buscaba dar una respuesta a determinadas carencias sociales dentro de un trabajo realista, técnico y funcional. En España, en los años '50 y comienzos de los '60, la obra social tuvo un importante desarrollo y alcanzó una gran relevancia. Fueron numerosos los edificios de interés público creados durante este periodo que intentaban suplir la falta de equipamientos administrativos, sanitarios, docentes, y residenciales. Esta situación estaba unida a un momento de desarrollo tecnológico constructivo que ayudó a transformar y mejorar las posibilidades de la realidad construida, ampliando la oferta de servicios en los núcleos urbanos. Durante este periodo en los edificios públicos, y sobre todo en los edificios de carácter sanitario y docente, se hizo mucho más evidente la materialización de la búsqueda de soluciones que garantizaran mejorar las condiciones de habitabilidad, de iluminación, ventilación y salubridad de los espacios que se creaban, siguiendo los parámetros higienistas europeos de los años '30.

El arquitecto Johannes Duiker<sup>1</sup> fue uno de los pioneros que luchó por la mejora del bienestar colectivo, vinculando su obra a temas sociales y funcionales, empeñando todo su talento en proyectos y escritos que hicieran del mundo un lugar mejor, advirtiendo sobre la implicación social que el proyecto moderno traía consigo. La arquitectura sanitaria y docente posterior deben parte de sus logros a este pionero de la arquitectura moderna, prematuramente desaparecido.

Los equipamientos residenciales continuaban el trabajo iniciado por las vanguardias europeas, desde una evolución y una crítica de la metodología expresada en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Una de las principales revisiones que se realizó de esta base conceptual fue la propuesta desde la adaptación local, en la que se priorizaba la realidad de cada lugar como espacio único e integraba en este la nueva arquitectura. Este ajuste se realizó tanto desde un punto de vista constructivo, por la recuperación del uso de materiales tradicionales, como desde un aspecto funcional, según los problemas y necesidades de cada emplazamiento.

En esta concienciación de la falta y la importancia de edificios públicos, la arquitectura docente destacó por la necesidad de nuevos centros, públicos y privados, para formar y educar a una sociedad. Este objetivo estaba directamente relacionado con el deseo de mejora e igualdad social que comenzaba a emerger en España. La construcción de edificios destinados a la docencia, y especialmente los de carácter universitario, se ubicaban principalmente en las ciudades grandes como Madrid, Barcelona, Valencia, etc. sin embargo, también de manera puntual aparecen escuelas universitarias en el entorno rural.

La Escuela Universitaria Politécnica de la Almunia de Doña Godina, en la provincia de Zaragoza, es uno de esos centros atípicos que emerge en el medio rural de la estructura universitaria española. Se crea en 1967 para formar titulados Salesianos, siguiendo la trayectoria de otras dos Escuelas Universitarias que comenzaban a ganar prestigio: Mondragón y La Salle Bonanova.

La presencia salesiana en La Almunia nace a raíz de la donación de unos terrenos del matrimonio Juan Hernández Laviaga y Teresa Castillo<sup>2</sup>. Los padres Salesianos construyeron sobre los terrenos donados la primera escuela universitaria de carácter religioso de La Almunia de Doña Godina, conocida como Escuela Universitaria Salesiana Laviaga-Castillo. El prestigio de sus enseñanzas hizo que aún cuando cesó como casa de formación para salesianos, sus aulas se llenaran con alumnos de diversas comarcas de los alrededores. La población de la Almunia era eminentemente rural, sin apenas industria ni, desde luego, tradición universitaria. La Almunia de Doña Godina está situada a cincuenta y dos kilómetros de Zaragoza y aglutinaba la población de la actual comarca de Valdejalón, además era un punto de paso obligado para el tráfico que circulaba por la ruta que une Valencia con Navarra y el País Vasco.

La decisión de llevar a cabo la construcción de una escuela universitaria, hizo necesario plantearse la edificación de una residencia de estudiantes que permitiera un lugar de estancia a los alumnos durante su periodo de formación. En 1962 los P.P. Salesianos de la Almunia anexan a la Escuela de Ingeniería Técnica la residencia de estudiantes, creando un recinto universitario con los edificios docentes y deportivos ya existentes.

---

<sup>1</sup> El Sanatorio de Zonnestraa, construido entre 1919 y 1940, en la ciudad Holandesa de Hilversum. Es una de las principales obras de Duiker, donde su construcción se rige por los principios de orden, regularidad, transparencia y ligereza técnica. Sus proyectos están basados en la aproximación ética a la arquitectura, donde el volumen de sus propuestas sustituye a la masa y los elegantes materiales de la modernidad transforman la percepción espacial.

<sup>2</sup> En 1928 el matrimonio cedió al ayuntamiento de la Almunia dos fincas con el fin de que se construyeran unas escuelas y un cuartel de la Guardia Civil. En 1929 Doña Teresa y su esposo consiguen su objetivo: hacer una Casa de Formación de Coadjutores y unas escuelas para formar a los chicos del pueblo. Después de su muerte dejarían en testamento, todos sus bienes a la Congregación de los Salesianos.

La elección de esta obra, la Residencia de Estudiantes de la Escuela de Ingeniería "Don Bosco" se justifica, entre otros motivos, fundamentalmente por su impacto en el entorno rural y su compromiso con la modernidad por ser un valioso ejemplo de arquitectura residencial vinculada al alojamiento de estudiantes.

Santiago Lagunas Mayandía<sup>3</sup> despliega en esta obra una serie de recursos que tiene como finalidad minimizar la huella en la actuación del medio, incidiendo, por tanto, de manera moderada en la transformación del paisaje rural, adaptándose a las premisas existentes: el lugar y los edificios ya construidos. Esta sensibilidad confiere especial interés a esta obra, frente a otras propuestas más agresivas con el medio rural desarrolladas en décadas posteriores, que a menudo únicamente obedecen a criterios especulativos. Por otro lado, con la construcción de esta residencia, Lagunas encuentra una oportunidad excepcional para asumir en su propio quehacer arquitectónico el reto de la recepción de la modernidad. La modernidad que la sociedad española, saliendo de una terrible guerra civil y una larga y dura posguerra estaba ansiosa por alcanzar. En el medio rural, los albores de la modernidad se hicieron esperar.

### **Santiago Lagunas Mayandía, arquitecto aragonés.**

En Madrid, a principio de los '50, hubo un reducido grupo de arquitectos que, exaltados por haber sobrevivido a la guerra y con la sensación de empezar de cero, desoyeron las consignas escurialenses y, aprovechando la febril actividad de la reconstrucción, arrancaron con la que hoy llamamos la historia de la arquitectura moderna española. Su proximidad ideológica y generacional no dio, sin embargo, una arquitectura tan homogénea como para ser considerada una escuela. Algunos miembros de esa generación de arquitectos que concluyeron su formación después de la Guerra Civil, en torno a 1940, como Aburto, Cabrero, Fernández del Amo, Fisac y de la Sota, hoy son reconocidos, estudiados y considerados parte imprescindible del embrión de la arquitectura moderna española. Sin embargo, estas figuras de primera línea, a menudo han ensombrecido a otras que, no siendo menos importantes por su aportación y contribución al dietario arquitectónico, han permanecido en la sombra o incluso al margen, en la periferia.

Santiago Lagunas Mayandía es uno de los arquitectos y pintores aragoneses más importantes de su tiempo, con realizaciones y proyección de ámbito nacional. Esta ponencia tiene como finalidad dar a conocer una de sus últimas obras que es hoy en día apenas conocida. Un hecho que se repite con tantos otros profesionales brillantes que se han concentrado en su quehacer, sin preocuparse demasiado en divulgar su trabajo. Su nombre está vinculado de manera indiscutible a la pintura. Conocido principalmente por ser el pionero de la pintura abstracta en España a través de su participación en el "Grupo Pórtico"<sup>4</sup>. En 1952, Lagunas tras recibir duras críticas en su entorno intelectual, decidió abandonar la pintura para dedicarse exclusivamente a la arquitectura. A partir de ese momento, su producción arquitectónica será una prolongación de su pintura, estableciendo relaciones entre su obra plástica y la construcción del espacio.

La necesidad de crear que tiene el pintor, que ha renunciado a su pintura, se instrumentaliza a través del oficio de la arquitectura. Esta hecho impregnó su arquitectura de una diferente percepción del espacio, vinculada a la luz y al color.

El interés de este edificio, se centra principalmente en ser un buen ejemplo no tan sólo de la arquitectura racionalista ortodoxa, sino por ser el único edificio proyectado por Lagunas donde podemos comprobar el paradigma de su modernidad. Dentro de su trayectoria proyectual esta obra responde a lo que yo he definido "El último eslabón de una modernidad anunciada". Lagunas deja al descubierto en la Residencia de Estudiantes "Don Bosco", las claves esenciales de su arquitectura de madurez.

Este edificio surge del trabajo realizado durante una larga carrera profesional especializada, entre otras tipologías, en la creación de edificios docentes y residenciales de carácter religioso. Sin embargo, no sólo defendemos esta obra como un reconocimiento a su autor, que estaría completamente justificado, sino por los propios valores arquitectónicos que contiene y que, cincuenta años después, siguen perdurando.

---

<sup>3</sup> Santiago Lagunas Mayandía (1912- 1995) pintor y arquitecto aragonés e iniciador de la abstracción pictórica en España. Desde 1947 formó parte del Grupo Pórtico. La obra más importante que realizó en 1949, junto con sus compañeros del Grupo Pórtico; Fermín Aguayo y Eloy Giménez Laguardia, fue la reforma, del hoy desaparecido, Cine Dorado de Zaragoza. Esta obra causó un importante impacto en la sociedad del momento, donde se combinó arquitectura, escultura y pintura, generando un espacio abstracto.

<sup>4</sup> Grupo Pórtico (1947-1952) pionero de la pintura abstracta en España. Grupo pictórico aragonés que surge en abril de 1947 con la exposición "Pórtico presenta nueve pintores" celebrada en el Centro Mercantil de Zaragoza, que acogió obras de Fermín Aguayo, Alberto Duce o Santiago Lagunas entre otros. Al año siguiente se incorporaría al grupo Eloy Giménez Laguardia, que junto con Santiago Lagunas y Fermín Aguayo constituyeron su núcleo hasta 1952, año en que Pórtico se disuelve.

La residencia es la única obra de Lagunas reseñada por DOCOMOMO<sup>5</sup> e incorporada en su archivo sobre los edificios más significativos en el panorama español sobre la arquitectura del Movimiento Moderno.

### **Desarrollo. Análisis de los valores y criterios de proyecto.**

La Residencia “Don Bosco” es un buen ejemplo de cómo, durante la primera parte del siglo XX, las vanguardias más figurativas del racionalismo pasaron desapercibidas en la ciudad porque, en aquel momento, se encontraba en desarrollo el racionalismo más puro. El Movimiento Moderno estaba dejando claramente establecidos es una serie de conceptos, actitudes y formas, una defensa funcionalista del protagonismo del hombre, la utilización de un sistema proyectual en el que el método y la razón eran primordiales, la confianza en que los nuevos medios tecnológicos estaban transformando positivamente el escenario humano y la insistencia en el valor social de la arquitectura y el urbanismo. Así, la mayoría de los edificios públicos creados en aquel momento tiene una clara lectura práctica y funcional, y, en Zaragoza y especialmente en la población de La Almunia de Doña Godina, fueron pocos los ejemplos construidos dentro de una arquitectura orgánica.

Más allá del compromiso con el medio rural y el reto de la modernidad, el interés de esta obra se centra también en la vigencia de ciertos valores, como la funcionalidad y la racionalidad constructiva latente en todo el proyecto. Este artículo tiene la finalidad de contribuir al conocimiento y divulgación de esta obra, a partir del análisis de los planos y memorias originales, hallados en el archivo familiar de Santiago Lagunas, donde se sintetizan muchas de las intenciones y decisiones que tuvo que tomar el arquitecto. Así, a través del análisis de toda esta documentación inédita y la revisión de la ya conocida, se pretende descodificar y poner en valor las estrategias seguidas en el proyecto. Esta mirada a nuestro pasado más reciente, parece imprescindible y necesaria en estos convulsos tiempos donde la novedad y los excesos formales se han convertido en una obsesión, descuidando en muchas ocasiones aspectos básicos y fundamentales de la arquitectura.

En 1965 se inician las obras para la construcción de este centro. El edificio se ubicó en el límite del núcleo urbano, tangencialmente a la antigua carretera nacional N-II y al núcleo histórico de la localidad, en la intersección de la Avenida de Ramón y Cajal y el Camino Viejo, hoy carretera de Ricla. En la bisagra entre el suelo urbano y la zona agrícola. Los terrenos donde se construyó pertenecían a la comunidad educativa religiosa de los P.P. Salesianos de la Almunia. Con el paso del tiempo, esta zona se transformó integrándose a la ciudad consolidada, con un entorno de uso residencial privado, comercial y administrativo.

La residencia se construyó en la única parcela libre de la manzana que ocupaba el campus de estudiantes. El edificio disfrutaba, por una parte, del gran espacio interior destinado a zonas recreativas y deportivas, y por otra, del exterior, que a pesar de encontrarse rodeado por vías de comunicación con una escasa presencia de edificios, estaba abierto a los campos propios de una zona rural. Para nuestras condiciones de partida el lugar se convierte en un valor esencial en la configuración del edificio. Así, el arquitecto manifiesta desde el primer momento una triple preocupación en su respuesta al lugar. Por un lado, aspira a reducir el impacto de la circulación del exterior, a la vez pretende potenciar al máximo la conexión entre los espacios interiores y exteriores, optimizando las vistas existentes al patio del campus y por otro, muestra una clara preocupación por las condiciones climáticas y en definitiva por el confort de los usuarios.

---

<sup>5</sup> DOCOMOMO, es la sigla de Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement y se corresponde con una organización internacional creada en 1990 con objetivo de inventariar, divulgar y proteger el patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno. El propósito de esta organización fue estudiar y documentar la arquitectura del movimiento moderno con el fin de lograr su protección patrimonial y conservación.



Fig. 1. Plano de emplazamiento

En cuanto a la ordenación volumétrica y el funcionamiento del edificio, resulta especialmente interesante la habilidad que demuestra el arquitecto a la hora de organizar el movimiento del usuario en su interior. La posición del solar es una gran condicionante en la disposición y estructuración de la residencia. Al encontrarse ubicado junto a la carretera nacional, hace que el edificio se cierre al exterior, creando patios abiertos, para permitir organizar las estancias de los residentes y obtener las mejores condiciones de iluminación y ventilación.

El edificio de planta baja y tres alturas, se articula resolviendo con acierto las alineaciones impuestas y abriéndose hacia los amplios campos de deporte, organizándose gracias a la sucesión de patios al Este, que introducen color y calidez tanto en los espacios principales como en los de tránsito. La planta baja se ajusta a las alineaciones viarias del chaflán, forzando a que el acceso al edificio se realice por esa esquina. En esta planta los patios están cerrados creando un gran zócalo continuo que da unidad al edificio.

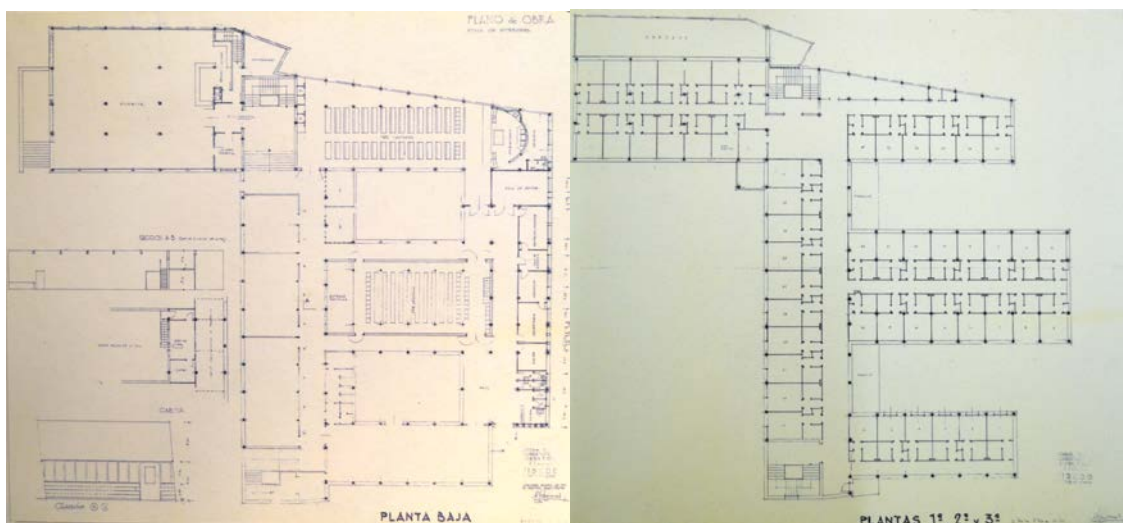


Fig. 2. Plano de planta baja y plano de plantas primera, segunda y tercera

Los patios ayudan a organizar y a ordenar los espacios de circulación que, a nivel de planta baja, articulan y separan las piezas más públicas del programa, haciéndolas más amables, cálidas y al margen del ruidoso y poco atractivo exterior. El comedor, las salas de estudio y la biblioteca se orientan hacia los campos de deporte, conectando con unos ventanales corridos que garantizan no sólo una buena iluminación sino que permite la permeabilidad visual del espacio interior- exterior. Se diseña también una entrada desde el interior de los campo deportivos que permite la libre circulación en el complejo educativo. En la planta baja el arquitecto ubica el oratorio con la sacristía, espacio imprescindible en una residencia de carácter religioso.

Lagunas utiliza el único muro inclinado que rompe con la ortogonalidad del edificio para ubicar la capilla . El recinto se define mediante la línea del muro que se curva y la pared recta vidriada de uno de sus patios, como si se tratara del trazo rebelde del lienzo del artista. El color está siempre presente en la arquitectura del pintor.



Fig. 3. Transparencias entre el espacio interior-exterior

Las paredes vidriadas que dan al patio permiten atemperar la luz del interior de la capilla. Esas vidrieras coloreadas que rememoran los trazos gruesos y geométricos de la pintura abstracta de Lagunas<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> MURRIA, Alicia, *“La pintura de Santiago Lagunas. Lagunas Abstracción”*, (catálogo de exposición), Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Acción Cultural, 1991, pp. 168. “Durante los seis años de vida del Grupo Pórtico, hubo una escasa producción de textos, si bien los pocos publicados tuvieron un fuerte carácter beligerante, arremetiendo en general contra la crítica del arte y en particular contra la local, llevándoles incluso a una enemistad frontal con las “fuerzas vivas” de Zaragoza. Los constantes acosos, denuncias y acusaciones a que estuvieron sometidos fue una de las causas del prematuro agotamiento del grupo. Pórtico tuvo una escasa proyección exterior, a pesar de contar con el apoyo de Mathias Goeritz y la amistad de Ángel Ferrant y Oteiza. Murria comenta que faltaba por hacer un análisis profundo de su obra, aunque sí se habían abordado aproximaciones a su pintura. La obra de Lagunas se destaca por el dramatismo y apasionamiento de sus trazos. La severidad y el ánimo transcendente del pintor se debe a una fricción interior, espiritual, que se crea en el interior de Lagunas, una especie de ardor místico que recorre con mayor o menor intensidad toda su pintura.”



Fig. 4. Vidriera interiores de la capilla

El resto de la planta baja está ocupada por el hall, portería, dos salas de visitas, bar, auditorio, los despachos de dirección y secretaría, los servicios higiénicos para estudiantes, superiores y visitas, además de las dos escaleras simétricas situadas en las esquinas del edificio. Si para el funcionamiento de un edificio la configuración de su planta es fundamental, la ubicación de la escalera es clave para organizar el movimiento vertical entre plantas. Lagunas presta interés y dedicación a la configuración de esta pieza esencial para el edificio.

La escalera de la Residencia "Don Bosco" se apoya en el diedro de la fachada y mantiene su geometría para crear dinamismo y enfatizar la ortogonalidad de la composición. La presencia de las vidrieras dan color a la luz que emerge en la caja de la escalera, convirtiéndola en una pieza de interés que va más allá de su mera funcionalidad. Lagunas trata a la escalera como una escultura, talla la arquitectura para generar espacios vibrantes y crear una arquitectura viva y cambiante en función de la posición de la luz.

En estas pequeñas intervenciones, el artista muestra su destreza como profesional y su sensibilidad como pintor, explotando con sutileza la modestia de los materiales.



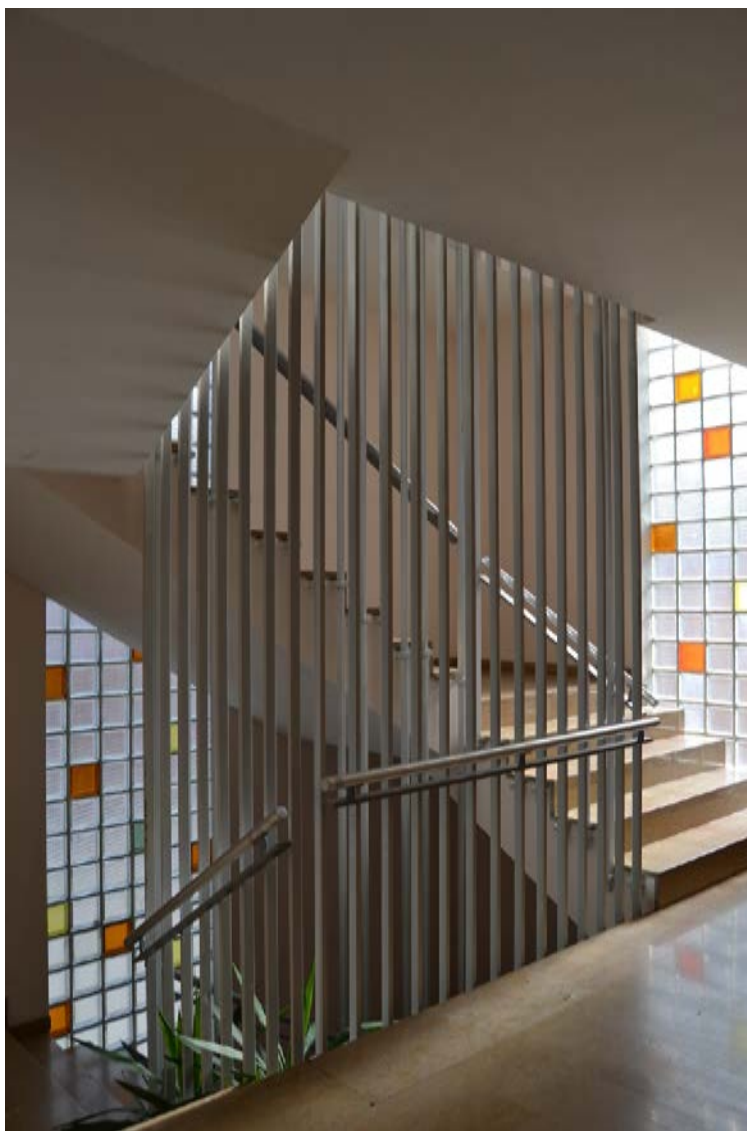


Fig. 5. Interior de la escalera

Frente al sobrio tratamiento del exterior con predominio del ladrillo, presentamos unos cuidadosos espacios interiores en los que no falta una determinada preocupación por el detalle. En el interior estamos de nuevo ante los espacios luminosos característicos de Lagunas, donde el pavés, la cerámica y las vidrieras conforman los policromos espacios interiores, de los que merece destacar el amplio comedor, con calidad Aaltiana<sup>7</sup>, condición que una vez más no resulta fruto de ningún tipo de mimetismo sino de la coincidencia en el propósito de conseguir un ambiente claro, de líneas rectas, provistos de amplios ventanales, ligeras cortinas que tamizan la luz y estructura sencilla de columnas formalmente integrados dentro de este clima cálido y sereno.

---

<sup>7</sup> FLORES, Carlos, "*Santiago Lagunas: Espacio y Color*", (catálogo exposición), Zaragoza, IberCaja y Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1997, pp. 61.



Fig. 6. Espacio del comedor

La presencia de huecos vidriados con distintas geometrías y con alternancia de colores vivos combinados con el azul, verde, naranja y blanco hacen que, con el contraste entre ellos y la diferente luz del día, la percepción de los espacios del edificio sean vibrantes, pudiendo intervenir en los estados de ánimo de los estudiantes.

En cuanto al tratamiento de las fachadas obedecen a un planteamiento decididamente racionalista con una atenta valoración de las diferentes orientaciones y de los condicionantes dictados por el entorno y los usos. Se busca una mayor continuidad y dialogo entre las zonas más públicas (comedores y salones) y el exterior, para ello se grandes superficies acristaladas que permiten enfatizar la visión del campus universitario, pero controlando a la vez el soleamiento en la fachada poniente. Lagunas, comprueba y utiliza una vez más la alternancia de colores vivos buscando el contraste entre el gresite, el pavés o vidrieras, de múltiples colores, con los volúmenes de ladrillo y mampostería.

En la fachada SE, orientada a la antigua carretera de Madrid, el muro de ladrillo rojo presenta únicamente dos tipos de huecos; uno vertical que peina toda la fachada, como una hendidura continua de arriba a abajo y los otros horizontales, que aparecen en el resto de fachada cuando el muro se retranquea con respecto a la alineación de la calle. Frente a la opacidad buscada por el arquitecto, la fachada SO es más abierta, donde los huecos ritmados, se unen de dos en dos, para potenciar la horizontalidad de la composición.

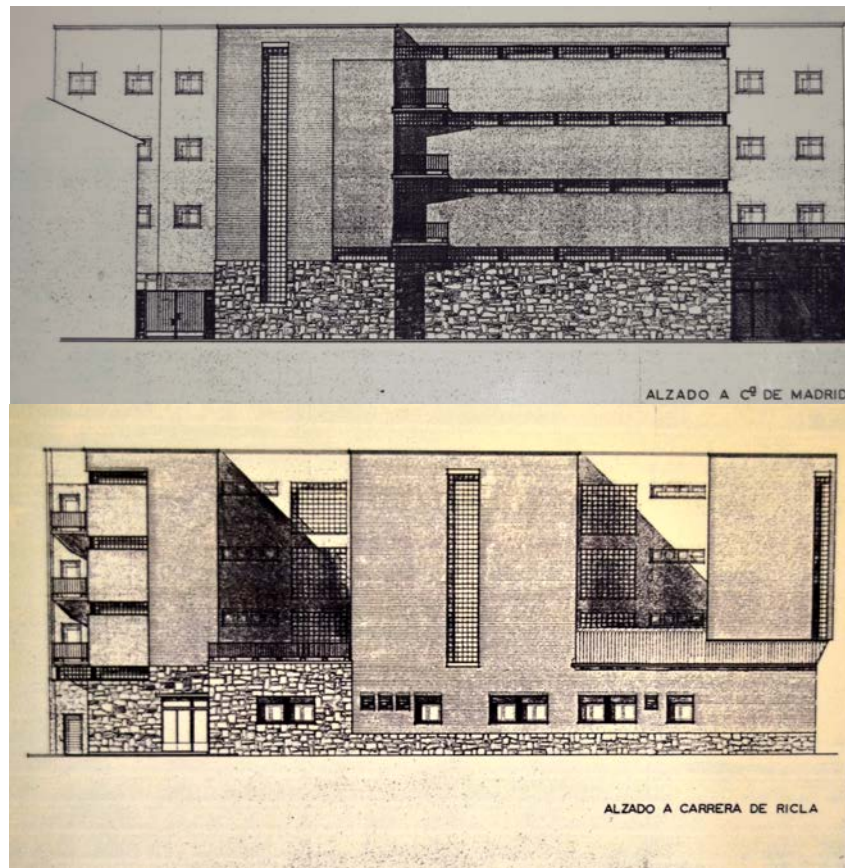


Fig. 7. Fachada principal a la carretera Madrid y fachada de los patios abiertos

La Residencia, terminada en 1969 mostrará en su fachada principal, la primera y última ocasión en la que Santiago Lagunas se decide por la *fenêtre en longueur* lecorbusiana, de una manera rotunda y sin paliativos.

En cuanto a los dormitorios de los residente estos se distribuyen en las planta primera, segunda y tercera, y se disponen en peine con las escaleras en sus extremo, en torno a los patios abiertos a oriente. Esta geometría crea hasta cinco alas independientes.

En definitiva, la distribución interior del edificio sigue planteamientos funcionalistas donde se tiene muy presente y se potencia las relaciones entre la arquitectura y naturaleza, mediante la incorporación de grandes superficies acristaladas, que consiguen una continuidad visual y física entre ellos. Por lo tanto, la naturaleza intrínseca de los edificios residenciales requiere una especial atención al confort de sus ocupantes y a la búsqueda de la comodidad, lo que se traduce en un mayor cuidado tanto en el diseño de los espacios, interiores y exteriores, como la relación entre ambos. Así, el comedor, la biblioteca o los pasillos de las habitaciones son espacios cuidadosamente diseñados por el arquitecto, consiguiendo lugares amables de encuentro.

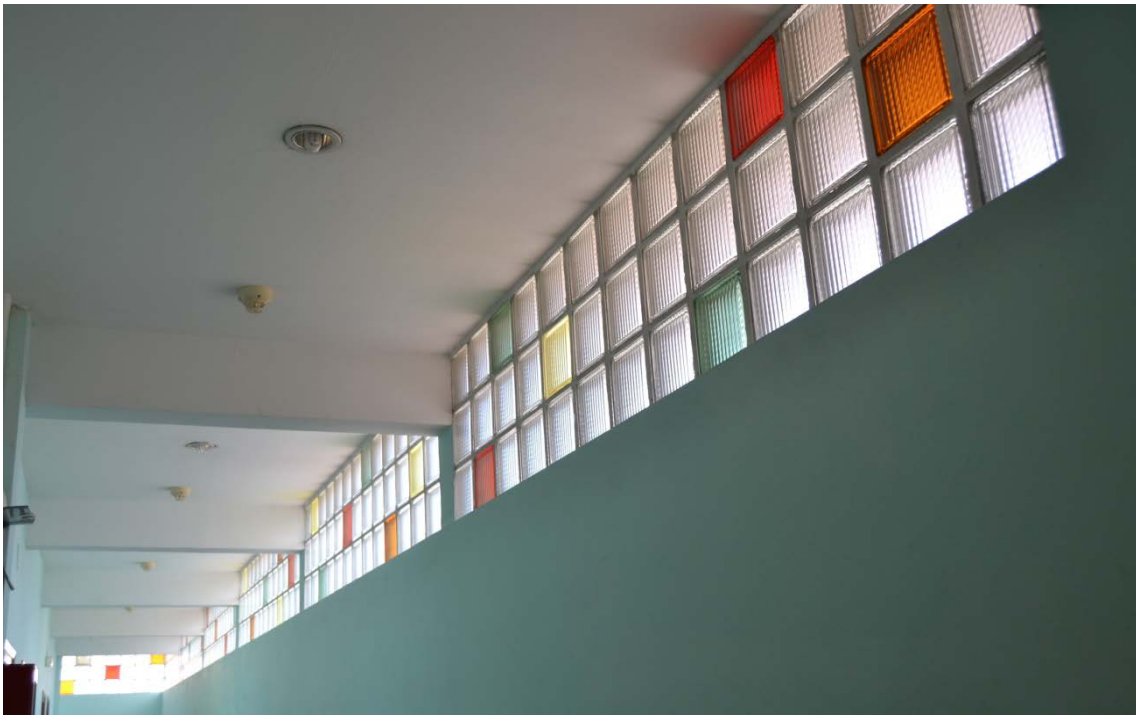


Fig. 8. El color de la luz de los corredores

La obra presenta una estructura funcional, de gran sobriedad en la composición de sus fachadas, que dan como resultado volúmenes rotundos. Este efecto se refuerza con la utilización de diferentes materiales dispuestos de manera elegante en las composiciones de sus fachadas donde se combina el ladrillo caravista de color rojo, con el gresite blanco sobre el zócalo gris de piedra de Calatorao. El uso del ladrillo en las fachada tiende la mano a la tradición mudéjar aragonesa. Lagunas utiliza este material como protagonista de la volumetría del edificio, ejecutado a soga corrida, enfatizando la horizontalidad.



Fig. 9. Foto de la fachada principal

Formalmente, el edificio está creado desde el ángulo recto con una modulación exacta y rigurosa. La funcionalidad, unida a los principios higienistas llegados desde Europa, fue la base que determinó su distribución interior. Es un proyecto que no niega el pasado ni la tradición local, sino que los integra en el único concepto, definido por las vanguardias racionalistas. Es decir, el edificio se creó siguiendo los principios de habitabilidad propias del Movimiento Moderno y que se unían a las secuencias de espacios de intersección y transición propios de la zona.

Toda esta composición, se aborda desde un planteamiento totalmente moderno en el que no tiene cabida la simetría. Asimetría que alcanza, como se ve en las imágenes, con distintos recursos, cómo es la alternancia en el juego de las ventanas vidriadas rasgadas bien en composición horizontal o vertical o en la unión de varias ventanas en un solo hueco en relación a una gran ventanal vidriado de color, creados en la fachadas de los patios, consiguiendo la entrada de luz matizada en los pasillos de las plantas.

El resultado son los alzados proporcionados y con un evidente equilibrio entre la solidez de los paños opacos y la transparencia de superficies acristaladas que traducen con sinceridad y honestidad absoluta lo que sucede el interior del edificio.

En definitiva, el lenguaje arquitectónico de este proyecto hace especial hincapié en el tratamiento de las superficies, aunque materializadas prácticamente con un único material, alcanzan un mesurado juego de matices a partir de distintos planteamientos cromáticos y de la definición y dimensionado de los huecos. Así, el registro tectónico empleado dignifica la imagen de este edificio de estructura porticada de hormigón armado.

Con todo ello, a pesar de estas heterogeneidades, es un edificio sobrio, de geometría contenida y con una volumetría de cierta pureza. Las fachadas acatan un lenguaje de líneas puras que definen un estilo de gran valor disciplinario que se aleja de la arquitectura tradicional y se vincula de forma más estrecha con propuestas racionalistas anteriores a la guerra. La geometría volumétrica solo se altera para definir los puntos singulares de la arquitectura. Así, la configuración espacial de la capilla adquiere especial singularidad a partir de la existencia del muro macizo inclinado que rompe con la ortogonalidad del proyecto y se dobla para definir el altar y dar continuidad al muro vidriado que conforma el patio, generando un espacio de color y de recogimiento.

Más allá de los aspectos formales, hay que incidir que no se debe entender la modernidad únicamente como la adscripción a determinados aspectos formales o epidérmicos, sino que esta modernidad es paralela a una modernidad técnica, que asimila la incorporación de los nuevos materiales y técnicas constructivas desde el rigor y la racionalidad técnica. En la arquitectura de Santiago Lagunas, como en otros muchos compañeros de su generación, hay un claro compromiso con la racionalidad técnica y optimización funcional, que en el caso del arquitecto aragonés aprende muy temprano a partir de su experiencia al servicio de Regiones Devastadas<sup>8</sup>, etapa caracterizada por la escasez de medios técnicos y económicos. Este escenario favorece, por un lado, a una rigurosa formación técnica con un conocimiento exhaustivo tanto del oficio, de las técnicas constructivas y materiales y por otro lado, un contacto directo con la arquitectura tradicional y popular, que en ocasiones supone un punto de partida para la búsqueda de la anhelada modernidad. Esa pericia constructiva se traduce en el cuidado diseño de los detalles.

---

<sup>8</sup> Santiago Lagunas comienza a trabajar en la Dirección General de Regiones Devastadas en la provincia de Zaragoza en mayo de 1941 y su estancia se prolonga hasta 1946. La institución estaba encargada de dotar a los municipios de la provincia de aquellos edificios básicos para las convivencias diarias y necesarias para la consolidación de una nueva política nacional. Lagunas proyectó para Regiones Devastadas escuelas graduadas, viviendas para maestros, mataderos, casas parroquiales, etc. la mayor parte en colaboración con Casimiro Lanaja Bel y Manuel Martínez Ubago, arquitectos también de Regiones Devastadas. El lenguaje arquitectónico utilizado estaba sometido al marco rígido social y político que se impartía desde la institución, algo menos libre, onírico y sensual que el habitualmente utilizado por Lagunas. La obra más significativa de este primer periodo es El Seminario Metropolitano de Zaragoza (194-1946), edificio gradilocuente con una gran carga historicista



Fig. 10. Detalle de la escalera del auditorio

## Conclusiones

Hay que reseñar la maestría del arquitecto para resolver un programa complejo sin perturbar significativamente el lugar, la habilidad mostrada trasladando el ambiente controlado de los espacios interiores a los exteriores de manera que la suma de ambos confiere al proyecto un cierto matiz orgánico. Además, esta obra, como tantas obras proyectadas durante los años 50 en España, refleja, el compromiso de estos autores con la racionalidad técnica y optimización funcional.

En definitiva, el arquitecto manifiesta su rigor y habilidad en el control de las diferentes escalas del proyecto: en la ordenación del conjunto, en la formalización de plantas y alzados y en las soluciones de los diferentes detalles constructivos. El resultado es un elegante edificio que sigue de manera sosegada un sistema de proporciones que es consecuencia de la atenta respuesta a la escala del paisaje, la escala humana y a la disponibilidad y viabilidad del uso de los materiales.

Quizá sea momento de volver la mirada hacia atrás y aprender de estos autores, pioneros de la modernidad, que asumen las o los condicionantes esenciales de arquitectura y precisamente, en la respuesta a ellos, encuentran el camino para alcanzar la modernidad, modernidad no solo formal, sino, también funcional y técnica. En definitiva, Santiago Lagunas entiende la modernidad también como una responsabilidad hacia la sociedad en un intento de asumir las nuevas costumbres y modos de vida, distanciada de los caprichos, las frivolidades y los exhibicionismos formales y siempre fundamentada en el riego técnico, en la construcción.

Es el momento pertinente para reforzar y subrayar firmemente la vigencia de algunas obras como parte indispensable de nuestro patrimonio arquitectónico más reciente, concienciando a las presentes y futuras generaciones sobre la conservación de este extraordinario legado arquitectónico imprescindible para entender nuestra historia y construir nuestro futuro. A la espera, para este edificio hoy en desuso, se reencuentre con el bullicio de sus residentes y su puesta en funcionamiento, a pesar de ello, ya forma parte indiscutible del legado arquitectónico aragonés.

Es la obra de Lagunas donde aflora la maestría de la serenidad, la sencillez y el uso del color, con la madurez profesional de un arquitecto que nació pintor.

## **Bibliografía**

AA.VV. *Arquitectura del Movimiento Moderno. Registro Docomomo 1925-1965*. Barcelona, Fundación Mies van der Rohe, 1996.

FLORES, Carlos, "*Santiago Lagunas: Espacio y Color*"; (catálogo exposición), Zaragoza, IberCaja y Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1997.

LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel, *Un Modelo de Arquitectura y Urbanismo Franquista en Aragón: La Dirección General De Regiones Devastadas, 1939-1957*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1995, p.73.

MONTANER, Josep María, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la posguerra Española, 1940-1959*, Madrid, Ediciones Istmo, cop., 1982, pp. 61-66.

Nota: Todas las imágenes pertenecen al Archivo de la autora

## **Biografía**

Flor MATA SOLANA

Arquitecta, por la U.P.C. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (1988); con la clasificación de Sobresaliente.

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Universidad de Zaragoza 2013

Doctoranda en la EINA Universidad de Zaragoza

Jefa de Sección de la Unidad Técnica de Proyectos de la Edificación en el Ayuntamiento de Zaragoza.

## Lugar, materia y razón: Ramón Pajares Pardo en la construcción del Ayuntamiento de Porcuna (Jaén).

**Pablo Manuel Millán-Millán**

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

### Resumen

Ramón Pajares Pardo (1912-1993) ha sido uno de los arquitectos más influyentes en el panorama de la arquitectura moderna en Jaén. Su incorporación como técnico en el Organismo del Plan Nacional de Regiones Devastadas en Andújar en 1940 le permitió estudiar, analizar e intervenir en el desolador panorama en el que quedaba la provincia jiennense tras la contienda de la Guerra Civil. La influencia de sus maestros, los arquitectos Leopoldo Torres Balbás o Pascual Bravo Sanfeliú se hará evidente en su arquitectura, en la que primará la recuperación patrimonial del inmueble junto a una búsqueda de un nuevo lenguaje y una nueva estrategia material.

En la ciudad de Porcuna desarrollará numerosos proyectos, desde el mercado municipal (1948), los grupos escolares (1943), viviendas sociales (1953), hasta el cuartel de la Guardia Civil (1953). Pero será el trabajo desarrollado en la construcción del Ayuntamiento (1955) el que de forma sintética recoja una lógica proyectual propia de estos momentos de escasez material y de nuevos discursos arquitectónicos. El edificio del Ayuntamiento de Porcuna se encuentra en un antiguo Pósito Real, construido por Carlos IV en 1798, y que desde finales del siglo XIX era sede de la casa consistorial. Durante la Guerra Civil, dados los fuertes estragos que la contienda hizo en esta zona de la provincia de Jaén, el inmueble quedó arruinado, dejando únicamente en pie la estructura portante perimetral y algunos mínimos elementos como la portada. Con estos restos, Pajares Pardo proyectará un nuevo inmueble reconstruyendo el antiguo edificio y ampliándolo a un solar adyacente que había quedado prácticamente vacío.

El proyecto planea en primer lugar un estudio del material de construcción local más frecuentemente utilizado. Dada la proximidad de las canteras de piedra arenisca que el municipio jiennense posee, todo el proyecto se planteará como una minuciosa obra de cantería. La construcción por artesanos locales, y el desarrollo en este material de fácil extracción abaratarán la obra haciéndola viable.

La excepcionalidad de esta obra radicará en ser una construcción que si bien nace en un contexto de máxima precariedad, no se reservará en aplicar los discursos más contemporáneos. Frente la oscuridad de un contexto de posguerra, buscará la claridad en un inmenso patio de cristales. Frente el plegamiento de una administración alejada de la sociedad, planteará espacios de trato directo con el ciudadano. Y frente a enrevesados ejercicios formales buscará la sobriedad de un racionalismo limpio y sensato.

Si bien todas las obras desarrolladas por este arquitecto en Porcuna han sufrido el devastador efecto de la destrucción y alteración, el edificio del Ayuntamiento se mantiene prácticamente intacto mostrando como la buena arquitectura, incluso la desarrollada en contextos precarios, es capaz de resistir el tiempo y ser aceptada por la sociedad que la habita.

**Palabras clave:** Pajares Pardo, Porcuna, Plan Nacional de Regiones Devastadas, Ayuntamiento, Patrimonio.

### Introducción

La intervención de la Dirección General de Regiones Devastadas (DGRD) en la España de la posguerra supondrá un fuerte ejercicio de aplicación de estándares uniformes a las excepcionalidades locales de cada municipio afectado por la contienda. Estas intervenciones, que partían de modelos estándares ya ensayados, se iban implantando de forma sistemática buscando en cada caso alguna identificación propia que diluyera el mimetismo de los proyectos. Si bien en algunos casos se consiguió, en la mayor parte de ellos no será así y será el motivo por el que a día de hoy resulta fácil encontrar en diferentes comarcas el mismo mercado, colegio o ayuntamiento<sup>1</sup>.

Las intervenciones se centrarían sobre todo en tres tipologías: la iglesia como ámbito del centro religioso, el cuartel de la guardia civil como centro garante del orden social y el ayuntamiento como centro de control del poder político. Las intervenciones en ayuntamientos, además, tendrán un marcado carácter simbólico. Si bien era la imagen del poder político, también determinaría la ubicación y la fisonomía de la parte más importante del pueblo.

Uno de los objetivos principales que se planteaba la DGRG era el de la reconstrucción y nueva puesta en funcionamiento del campo, de los ámbitos rurales. Aunque la reconstrucción de las grandes ciudades

<sup>1</sup> BLANCO, Manuel. España una. En: Arquitectura en regiones devastadas. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, 1987. p. 31.



llevaría su propia lógica, serían los municipios de campiña y de ámbitos de explotaciones agrarias los que necesitarían más urgentemente estas inversiones. Prueba de este objetivo será el Instituto Nacional de Colonización, creado en este momento para la construcción de nuevos municipios vinculados a la explotación del campo. Este contexto será el que genere una importante ambivalencia. Por un lado la opción por unos presupuestos racionalistas, presentes desde antes de la guerra en los CIAM y que serán incorporados por gran parte de los arquitectos que intervengan para la DGRG. Pero por otro lado estarían los que pensarían en el retorno de una arquitectura popular vinculada al campo. Así lo atestiguan los artículos publicados en la revista *Reconstrucción* por Gonzalo Cárdenas. Será por tanto este tiempo un contexto de numerosas intervenciones y numerosos planteamientos.

El caso de Porcuna será un ejercicio paradójico y diferente a cualquier otra intervención, un ejercicio que aunarà la contemporaneidad determinada por el racionalismo y una fuerte y clara apuesta por lo local. De ahí su excepcionalidad. Al igual que ocurre con la mayor parte de los municipios más afectados por la Guerra Civil, la DNRG, una vez fijadas sus prioridades determinará qué podrá ser objeto de intervención, fijando muy exhaustivamente los objetivos de cada una de estas obras. Este municipio de la provincia de Jaén que sería muy castigado por la contienda, pertenecerá a la Oficina Comarcal de Andújar, desde donde se coordinarán y proyectarán todas las actuaciones.

En esta Oficina se encontraba Ramón Pajares Pardo (1912-1993), un arquitecto cántabro, que tras estudiar arquitectura en Madrid sería trasladado a Andújar en noviembre de 1940 para trabajar en Regiones Devastadas. En toda su obra se verá una fuerte influencia de algunos de sus maestros, hecho por el cual será un pionero dentro del panorama de la DGRG. Desde la búsqueda de materiales y técnicas locales, aspecto muy destacado en la obra de Pascual Bravo Sanfeliú, hasta la perfecta conjugación entre la construcción contemporánea y la arquitectura patrimonial, como aprendiera también de Leopoldo Torres Balbás.

#### **Un lugar en un contexto patrimonial.**

El edificio del Ayuntamiento de Porcuna (antigua ciudad romana de Obulco) se ubica dentro del área histórica del municipio, una ciudad con una huella arqueológica tan fuera de escala, que a día de hoy aún no se ha delimitado. Prueba de la magnitud, importancia y repercusión arqueológica es el reciente descubrimiento del anfiteatro de la ciudad romana. Sobre este complejo urbano de ciudades superpuestas se ubicará en 1798 el edificio de un pósito para grano. Este edificio será construido según los cánones clásicos de la tipología de edificios para almacén.

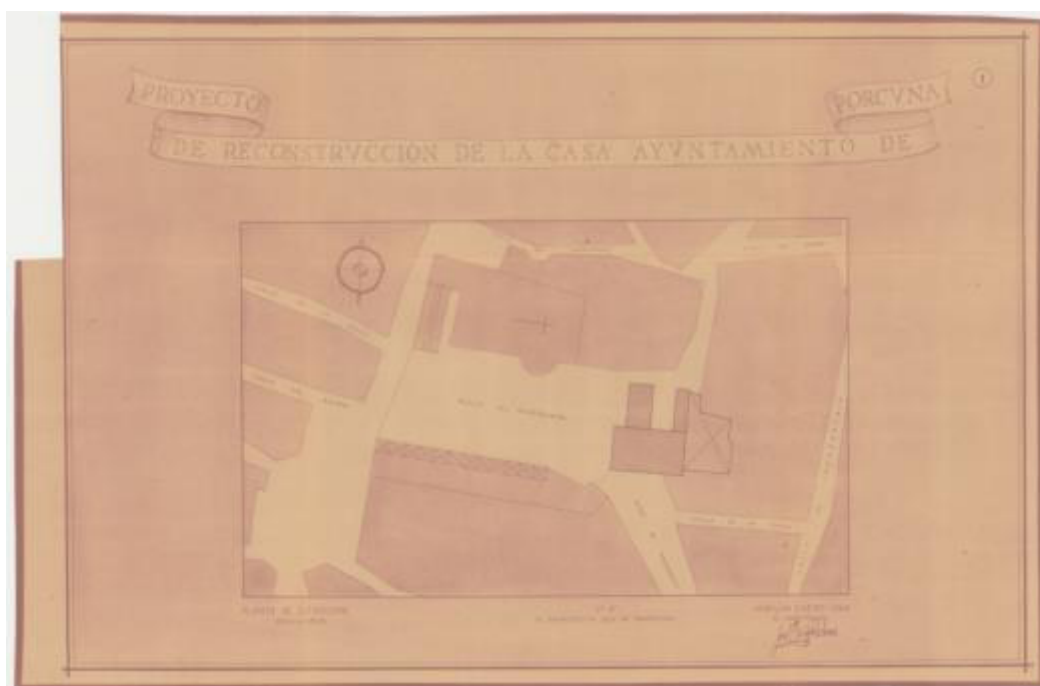


Imagen actual de la fachada del Ayuntamiento de Porcuna.

Los pósitos eran la principal institución de ahorro propia del Antiguo Régimen en la Corona de Castilla. Surgieron en algunos lugares a iniciativa de los municipios, aunque más tarde se intentó ordenar y extender su funcionamiento a mayor escala, por las autoridades del reino. En el siglo XVIII se intentaron aplicar sobre los pósitos otros proyectos financieros o impositivos de la Corona que terminaron conduciéndolos al fracaso. La actividad tradicional de los pósitos se centraba en la acumulación de grano en tiempo de abundancia que se prestaban a un tipo de interés bajo a los agricultores en el momento en que los necesitaran, lo que podría paliar las malas cosechas y las crisis de subsistencia. Es por lo tanto la arquitectura propia de un edificio almacén y que por regla general nunca solía estar lleno.

Será un edificio sobredimensionado y quizá sea la causa por la que los bombardeos de la guerra no lleguen a afectarle tanto como a los edificios colindantes.

En este sentido, la construcción del pósito que posteriormente acoja el edificio del ayuntamiento de Porcuna no será diferente. Será un edificio únicamente de dos niveles. En el nivel inferior una cámara de aire, abierta únicamente por ventanas para ventilar el nivel superior. Se accedía mediante trampilla para su conservación. El objeto de este nivel era únicamente preservar el grano de la humedad. Este nivel inferior no solía albergar función alguna. Mediante un único acceso se accedía al nivel superior, sobre elevado del terreno por la cámara de ventilación. Estaba rodeado de ventanas a gran altura en todo su perímetro. Era, como todos los pósitos, un edificio aislado y con buena perspectiva visual sobre las construcciones aledañas, para evitar así puntos no controlados y por los que se pudiera acceder o saquear. Posteriormente, y cuando deje su uso original se le adosarán nuevas construcciones. Mediante una planta clásica de tres naves, una principal y dos secundarias, se construyó este edificio en sillería de piedra. Si bien no se puede hablar de una planta basilical, por lo masivo de la construcción, sí se puede decir que responde a la tipología clásica de un edificio almacén.



Planta General de la Plaza de Andalucía. Porcuna. 1944. Archivo General de la Administración. TOP-76-13-CA-20361



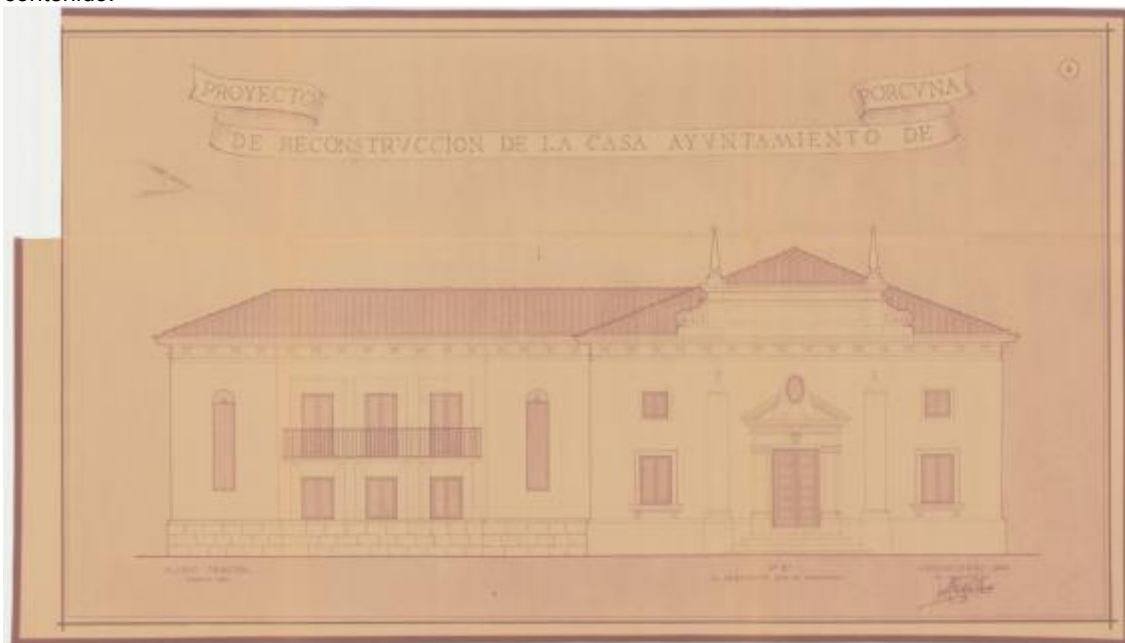
Estado en que quedó el edificio del Ayuntamiento tras la Guerra Civil previo a la intervención de Ramón Pajares.

El edificio comienza a funcionar como ayuntamiento a finales del siglo XIX y hasta la guerra civil. Tras la contienda el inmueble quedará arruinado. Según muestran las imágenes, toda la cubierta fue demolida por los bombardeos, pero los muros no sufrieron a nivel estructural, quedando la fachada prácticamente intacta. Dado que el edificio fue sobredimensionado en su construcción, la mayor de las patologías tras la guerra serían las cubiertas. Pero ni la estructura de arcos, ni los muros perimetrales, ni el nivel inferior se verían afectados, tal como se indica en la memoria del proyecto de intervención.

La casa adyacente al inmueble del pósito quedó prácticamente arruinada y tal como se refleja en la memoria de la intervención arqueológica desarrollada en el patio trasero del edificio del Ayuntamiento<sup>2</sup>, esta parcela será incorporada al proyecto del nuevo Ayuntamiento, según redacción de Ramón Pajares Pardo.

Si bien se tratará de reconstruir el ayuntamiento de la ciudad, debido al carácter patrimonial del edificio y sobre todo debido a la aplicación de unos cánones diferentes por parte del arquitecto encargado de la intervención, resultará un edificio apartado de la convencionalidad de estas arquitecturas de posguerra. Los proyectos de reconstrucción de las casas consistoriales eran muy claros. La mayor parte de ellos se componía de un paralelepípedo distribuido según un claro criterio funcional. Tres crujías, dos plantas, una cubierta a cuatro aguas y unos soportales llevados a cabo con arcadas para fijar un eje central configurarán la fisonomía de estos edificios. La distribución en entres grandes crujías le permitirá poder tener un eje central que quedará subrayado por la presencia de una espadaña en la que se ubicará el escudo del municipio, el reloj o incluso la campana y que servirá para romper la cornisa que bordeará el nuevo edificio.

El nuevo edificio del Ayuntamiento de Porcuna partirá de una lectura global del inmueble patrimonial existente, siendo este el espacio más importante y que acogerá el ámbito del trato directo con los ciudadanos mediante un gran patio de cristales. En este espacio se atenderían directamente a los vecinos del pueblo, sin ningún tipo de despachos. Como se subraya en varias ocasiones en la memoria del proyecto, será la cercanía y la claridad de una cubierta de cristal lo que haga de este espacio un lugar transparente, una paradoja si pensamos en el momento socio-político en el que se encontraba España<sup>3</sup>. Por tanto, el pósito será un gran contenedor de luz y el encargado de fortalecer la imagen icónica del Ayuntamiento como centro de la ciudad según los contenidos ideológicos de la DGRG. Será en el solar adyacente en el que se ubiquen las nuevas oficinas, alcaldía, salón de plenos y demás dependencias, reservando únicamente el gran espacio del pósito a un espacio abierto a los ciudadanos de Porcuna. Como veremos más adelante, esta construcción será algo controvertida, tanto en la forma como en el contenido.



Alzado principal del proyecto. A la izquierda se observa la fachada del antiguo Real Pósito y a la derecha la nueva construcción proyectada por Ramón Pajares, ya con los cánones propios de Regiones Devastadas. Archivo General de la Administración. TOP-76-13-CA-20361

<sup>2</sup> MOYA, Sebastián, SACO, Rafael, RUIZ, Juan, CASADO, Pablo, SALAS, Fernando. Memoria de la intervención arqueológica puntual en el patio trasero del Ayuntamiento de Porcuna (Jaén) previa a la edificación del Centro de Interpretación de "Cerrillo Blanco" del Proyecto "Viaje al tiempo de los iberos". En: Anuario Arqueológico de Andalucía 2014.1 Jaén. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2009. pp 2244-2264.

<sup>3</sup> Archivo General de la Administración (AGA). TOP-76-13-CA-20361

### La materia local y la herramienta de los canteros.

“¿Qué es más valioso, un kilo de piedra o un kilo de oro? Con esta pregunta iniciaba Adolf Loos su famoso texto sobre los materiales de construcción. La respuesta es fácil. Si el kilo de piedra pertenece al Panteón de Roma, a la Piedad de Miguel Ángel, a la Venus de Milo, o a la catedral de Sevilla, sin duda es más valioso que el kilo de oro”.<sup>4</sup> Esta misma pregunta se podrían haber hecho en Porcuna tras la Guerra Civil, y es que la piedra fue un elemento material de radical importancia en la reconstrucción de la ciudad, de la que incluso llegarán a exportar a ciudades vecinas como Lopera, también para ser usada en la reconstrucción. Y es que las canteras de piedra arenisca de Porcuna jugaron un papel de significativa importancia en este momento de la historia. La cercana ubicación de los frentes de cantera, la fácil extracción y lo que era más importante, el conocimiento local de la forma de hacerlo transgredieron las indicaciones llegadas desde la DGRD que insistían en el uso de materiales cerámicos de barata fabricación.

La necesidad de llevar a cabo la reconstrucción de estos edificios, prácticamente arruinados durante la guerra y sobre todo la necesidad de reconstruir económicamente estos municipios, generó una propia respuesta arquitectónica. Podríamos decir que en este momento se generará un sincretismo entre las necesidades reales de estos pueblos, la técnica propia extraída de la sabiduría popular de cada lugar de la geografía española donde se actuaba y los cánones de un discurso fuertemente racionalista. Como subraya Lluís Domènech, “la arquitectura de la posguerra fue un amplio muestrario de gran capacidad comunicativa”.<sup>5</sup>

Por este motivo, la construcción, no solamente del Ayuntamiento de Porcuna, sino de todos los edificios que intervino Ramón Pajares con la DGRD, (el mercado municipal en 1948, los grupos escolares en 1943, viviendas sociales en 1953 y el cuartel de la Guardia Civil en 1953) serán ejecutados en piedra de Porcuna. A la técnica de extracción local, se unirá la búsqueda de una nueva terminación. Así, si hasta la fecha todos los sillares eran tratados bien a bujarda, a pico o a fuego, Pajares optará por sillares serrados, dejando la superficie lisa de los nuevos sillares. La fabricación sería más rápida y se ganaría en la sobriedad propia del discurso racionalista. Igualmente ocurriría en cuanto a las solicitudes exigidas a la arenisca de Porcuna, se buscará su uso no solamente para el trabajo a compresión en estructuras murarias, sino también en arcos e incluso dinteles de una única pieza y de gran dimensión. Será tal el extremo al que Ramón Pajares conseguirá llevar al material que en algunos casos, y por fallo de la fábrica existente se llegarán a fracturar algunas piezas, como ocurre en una ventana del Ayuntamiento.

La fachada del Ayuntamiento será alterada y buscando la simetría dictada por la DGRD modificará la ubicación en un extremo de la espadaña para recolocarla en el centro. Igualmente, buscando la simplicidad, sobriedad y sencillez de paramentos cegará elementos como las ventanas (que habían sido transformadas en puertas) del nivel inferior y recalzará con nuevos sillares cortados a sierra. Mientras tanto, en el edificio contiguo intentará llevar un nuevo lenguaje, pero siempre reconociendo como edificio principal el antiguo Real Pósito.



Fachada lateral de la nueva construcción en la que se observa como el arquitecto busca la línea de las escaleras principales para convertirlas en podio. Archivo General de la Administración. TOP-76-13-CA-20361

<sup>4</sup> CASINELLO, Pepa. Piedra: ingenio y técnica. En: VVAA. Arquitectura Viva. Italian Beauty. Between Craftsmanship and Context. Madrid: Arquitectura Viva, 2014. p. 75.

<sup>5</sup> DOMÉNECH, Lluís. Corrientes de la arquitectura española de la posguerra. En: Arquitectura en regiones devastadas. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, 1987. p. 61.

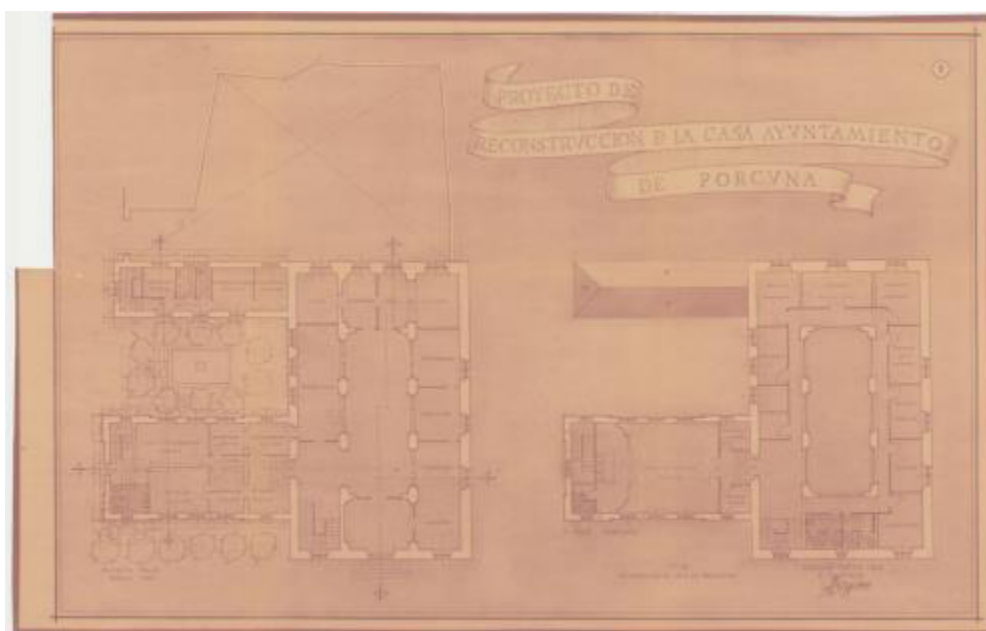
Mención especial requiere la nueva construcción, ya que si en el edificio rehabilitado no pudo aplicar ciertos cánones, no se privará de hacerlo en edificio adyacente. La búsqueda de volúmenes sencillos y claramente identificados, el uso de recursos clásicos desde una nueva lectura o la contención estilística serán algunos de los elementos a reseñar.

El edificio adyacente marcará claramente tres ejes que volverá a repetir en la fachada lateral. Recordemos que este tripe eje, buscando una simetría canónica era uno de los recursos estilísticos que se repetirán en todas las obras llevadas a cabo por la DGRD. Si bien Pajares usa este recurso, nunca lo será para llevar a cabo las indicaciones que le eran exigidas, ya que si en la fachada principal se usa ese triple eje para esconder tres ventanas sin acceso directo desde el exterior, igual ocurrirá en el lateral. El arquitecto ya había percibido que la monumentalidad exigida por Regiones Devastadas se conseguía con la restauración del Pósito, por lo que ese condicionante no tendría que ser llevado al resto de la obra.

La piedra de Porcuna será el elemento predominante en toda la obra aunque será conjugada con paños blancos. La búsqueda de la solidez demandada por el ideario la conseguirá ubicando un gran podio en la fachada lateral. Así, si en la fachada principal la solidez era conseguida por el imponente edificio rehabilitado, en la lateral sería conseguido casi a modo de estilóbato, dándole una apariencia gruesa con un tratamiento a la piedra en chaflán para dar mayor sensación de la dimensión de los sillares, un recurso muy utilizado en la arquitectura romana.

La colocación de la piedra no se hará según la fisonomía clásica de los edificios monumentales construidos en piedra y se optará por una puesta en obra poco usual, una construcción prácticamente sin llaga de cal. Esto que podría parecer ilógico, dado que Porcuna también contaba con caleras para la fabricación de cal, no lo será tanto cuando uno observa los edificios que en esta época se están ejecutando. Recordemos que en este momento, por ejemplo, Bravo Sanfeliú o Modesto López Otero, que habían sido profesores suyos, están utilizando terminaciones en piedra arenisca a hueso en varios edificios. Estas referencias serán continuas en toda la obra. Sin embargo los maestros albañiles de Porcuna no lo entenderán así y en la primera obra de Pajares en Porcuna llegarán a contradecir lo indicado en el proyecto, haciendo el mercado municipal con el mortero como lo habían hecho siempre. Quedará evidente en las notas de obra del proyecto la orden de ejecutarlo tal como él lo había mandado. En el resto de las intervenciones adoptarán el nuevo patrón dictado por Ramón Pajares Pardo.

La intervención en el Ayuntamiento de Porcuna conseguirá poner de manifiesto un hábil uso de la materia y de la técnica de la piedra aplicada. Este hecho se verá reflejado en las mediciones del proyecto, en las que el arquitecto hará varias modificaciones al observar el barato coste de la extracción de este material.



Planta baja y planta primera de la intervención en la que se observa la estructura del antiguo pósito a la derecha y la nueva construcción añadida a la izquierda. Archivo General de la Administración. TOP-76-13-CA-20361

### La razón de un contexto de posguerra y de vanguardias europeas.

La tendencia arquitectónica en España desde mediados de los años veinte del pasado siglo estaba marcando un estilo ecléctico que navegaba entre las aguas del funcionalismo, el tradicionalismo y el vanguardismo, un contexto ecléctico que perduraría pasada la contienda, dado que serían los mismos arquitectos los que trabajaron en el tiempo de la república y los que planificaron las ciudades tras la destrucción belicista de la guerra civil. Si bien es cierta esta transversalidad de pensamiento y de pensadores, también lo será que cada lugar determinará su propia excepcionalidad. Obviamente no será lo mismo el resultado de Fernández Vallespín que trabajaba en Toledo o Menéndez Pidal y Quijada trabajando en la plaza de Brunete o Ramón Pajares en Porcuna. Cada arquitecto materializará la obra de una forma concreta aunque partan de fundamentos comunes. Junto al nuevo discurso que circulaba por toda Europa, España tendrá que añadir que estaba en un contexto de posguerra.

En 1933 tuvo lugar el IV congreso CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) del CIRPAC a bordo del Paris II, en el trayecto entre Marsella y Atenas, desde el 29 de julio al 13 de agosto. Durante esa travesía, expertos de todo el mundo debatieron en torno a "La ciudad funcional", estableciendo las bases para los ensanches y reconstrucciones urbanas. Estos fundamentos teóricos de nueva ciudad llegarán a España tamizados con el filtro de la búsqueda de un Nuevo Estado e irán directamente a ser las directrices de la DGRD. Esto hará evidente que la arquitectura impulsada por este organismo de la posguerra, tendrá como motor los postulados más vanguardistas del panorama europeo.

Si bien todos estos contenidos de vanguardia serán referencia en estas construcciones de emergencia, unos serán más evidentes que otros. El edificio del ayuntamiento de Porcuna podría calificarse como una obra de vanguardia europea en un contexto clasicista y monumentalista. Es tal el rigor que el arquitecto tendrá en este proyecto que previa la intervención hará un exhaustivo análisis de la plaza, planteando una nueva urbanización que no se llevará a cabo. Haciendo suya la máxima funcionalista de que la forma sigue a la función, Pajares Pardo afrontará el nuevo edificio desde la lógica del ciudadano, abriendo grandes espacios y ventanales. Un gran espacio cubierto por un arco de bóveda de cristal será el encargado de introducir gran luminosidad a todo el inmueble. Lejos dejaba todos los principios estilistas de grandes ejes y grandes salones.

La relación del inmueble con el entorno será de gran interés dentro del nuevo lenguaje desarrollado por el arquitecto. En la plaza en la que se encuentra el ayuntamiento se ubica también la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, una enorme construcción terminada en 1904 según proyecto de Justino Flores Llamas en estilo neobizantino. Si bien todos los ayuntamientos de los pueblos recuperados buscaban ser el centro de la plaza, en este caso competir en cuanto a presencia volumétrica hubiera sido una tarea abocada al fracaso. Pajares Pardo, que se dará cuenta de ello, dejará como elementos protagonistas de la plaza todos los elementos existentes, y dará a la nueva arquitectura un segundo plano, retranqueando la nueva construcción del plano fijado por el pósito, tal como explica en la memoria del proyecto.

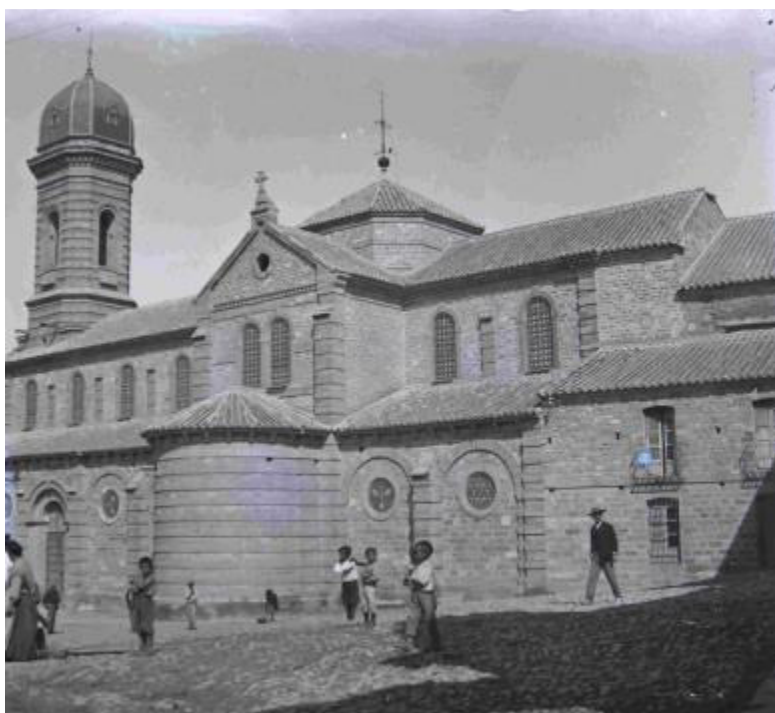


Imagen de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Porcuna recién terminada, ubicada en la plaza de Andalucía y adyacente al edificio del Ayuntamiento. 1904. Fuente: Antonio Recuerda Burgos.

La revista *Reconstrucción* dará buena cuenta de todo el proceso llevado a cabo en la recuperación de este inmueble, pero sobre todo marcará y subrayará la orientación hacia la que iba dirigida la reconstrucción. Podría parecer que las ideas de las que estaban empapadas las intervenciones llevadas a cabo en la posguerra estaban en las antípodas ideológicas del clima de vanguardias que afloraba en la arquitectura centroeuropea. Si bien en parte era cierto, no lo sería en todo. La arquitectura moderna que empezaba a darse en España en 1936 calará y se dejará ver en numerosos ejemplos como el Ayuntamiento de Porcuna.

“En los trabajos de reconstrucción se tiene muy en cuenta que no pierdan los pueblos su carácter típico, tanto en su ubicación como en su arquitectura”.<sup>6</sup> Lejos de ser esta afirmación de la revista *Reconstrucción* un principio regionalista, sí será muy tenido en cuenta por los arquitectos ejecutores de este Plan. El uso de los materiales locales, el uso de las técnicas de los propios albañiles del municipio, la conservación patrimonial del inmueble o incluso la lectura global del ámbito de actuación, serán algunos de los ejercicios que haga Ramón Pajares Pardo previo a proyectar el edificio del nuevo Ayuntamiento de Porcuna. Si bien se fundamentaba en una idea propia de la DGRD, aplicará un nuevo lenguaje, nuevas técnicas constructivas y nuevos posicionamientos arquitectónicos que harán de este edificio un ejemplo de vanguardia arquitectónica de posguerra y de Ramón Pajares Pardo un pionero de la arquitectura en tiempos difíciles.

## **Bibliografía**

Archivo General de la Administración (AGA).

BLANCO, Manuel. España una. En: *Arquitectura en regiones devastadas*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, 1987.

CASINELLO, Pepa. Piedra: ingenio y técnica. En: *VVAA. Arquitectura Viva. Italian Beauty. Between Craftsmanship and Context*. Madrid: *Arquitectura Viva*, 2014.

DOMÉNECH, Lluís. Corrientes de la arquitectura española de la posguerra. En: *Arquitectura en regiones devastadas*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, 1987.

MOYA, Sebastián, SACO, Rafael, RUIZ, Juan, CASADO, Pablo, SALAS, Fernando. Memoria de la intervención arqueológica puntual en el patio trasero del Ayuntamiento de Porcuna (Jaén) previa a la edificación del Centro de Interpretación de “Cerrillo Blanco” del Proyecto “Viaje al tiempo de los iberos”. En: *Anuario Arqueológico de Andalucía 2014.1* Jaén. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2009.

Revista *Reconstrucción*. Dirección General Regiones Devastadas. Madrid: 1940.

## **Biografía**

Pablo-M. Millán Millán (Porcuna, 1979). Doctor arquitecto por la Universidad de Sevilla, desarrolla su actividad investigadora y profesional principalmente en la conservación del patrimonio edificado. Tras cursar el “*Master en Arquitectura y patrimonio histórico*” y el “*Máster en gestión del patrimonio Latinoamericano y Andaluz*” ha centrado sus estudios en el análisis contemporáneo de edificios y estructuras históricas. En la actualidad, junto a la actividad investigadora llevada a cabo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla como Asistente Honorario, es investigador en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso en Chile.

---

<sup>6</sup> *Reconstrucción* nº 1. Madrid: 1940.

**Titulo:****“LA CASA ZOBEL DE AYALA. J.A.CODERCH  
La formación del espacio moderno por acumulación”****Autor: Moncada García, Nicolás**

Doctorando en la ETS de Arquitectura de Madrid. Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Universidad Politécnica de Madrid. Email: nicomoncada@arquitectosdecadiz.com

**Resumen:**

La aparición de **José Antonio Coderch i Sentmenat (1913-1984, titulado en 1940)** en la escena de Sotogrande, en una primera aproximación a su obra, es un tanto extraña, por cuanto su labor como arquitecto se desarrollaba casi por completo en Cataluña, con algunas intervenciones en Madrid. En esta primera década de desarrollo urbanístico del complejo turístico, los proyectos más importantes han sido encargados a arquitectos de la Escuela de Madrid como Gutiérrez Soto y Corrales.

La razón por la que Jaime Zóbel, propietario y sobrino del promotor del complejo turístico, encarga el proyecto de su residencia familiar (1970-1972) a Coderch, parece estar en su viaje por Italia. La familia Zóbel era amante del arte, entre ellos estaba el famoso pintor Fernando Zóbel Montojo, (Manila 1924-Roma 1984), a quien se debe el diseño del logotipo de la corporación de empresas de Ayala.

Si bien, la mayoría de los autores, parecen coincidir que el modelo de la casa Zóbel es la casa Entrecanales (1966) en la urbanización madrileña de la Moraleja, debe destacarse que los elementos de la composición del proyecto están íntimamente relacionados con *la Villa Imperial de Katsura*, dada a conocer en occidente por Bruno Taut.

La casa se sitúa en una parcela de casi tres mil metros cuadrados, en dirección Este-Oeste, con vistas hacia el Peñón de Gibraltar. El arquitecto consigue una sucesión de escalonamientos en todas las fachadas de la casa, causando una sensación de desorden, un espacio aparentemente sin jerarquía, formado por acumulación, como en el palacio imperial japonés. En cambio el interior de la vivienda está diferenciado en tres áreas funcionales. El servicio, con el comedor dando al jardín, el gran estar-salón con la zona de acceso y el patio interior, el garaje con la zona de juegos en su parte trasera y el ala de dormitorios y baños que se adentra en el bosque de alcornos, diferenciando los espacios exteriores de los niños del de los adultos, conformado por el gran *engawa* en forma de dientes de sierra ortogonales, que se sitúa delante de la zona de estar, abriendo la casa al jardín y al paisaje natural.

El programa se desarrolla en una sola planta, con el dormitorio principal en la planta alta. Pero con una gran novedad, lo que en casas anteriores de Coderch, eran unos simples estudios con una simple comunicación con la planta alta, en la casa Zóbel el estudio se convierte en una gran "suite", que integra el dormitorio, el vestidor, el baño y una zona de estar privada, con una comunicación directa e independiente con el servicio de planta baja, a través de la escalera sutilmente dispuesta. La otra comunicación se dispone mediante una escalera ligera de madera que baja al ala de dormitorios de planta baja. Tanto el dormitorio principal como el estar de planta alta se abren a una sensacional terraza, donde las vistas y las sensaciones visuales de espacios abiertos conectan plenamente con la naturaleza como si de la villa imperial japonesa se tratara.

**Palabras Clave:****ZÓBEL, CODERCH, KATSURA, ACUMULACIÓN, NATURALEZA**



## 1.- El lugar como referencia. El paisaje y la casa mediterránea

Con un modelo urbanístico disperso o difuso, inspirado en la ciudad jardín americana de Howard, en un paisaje de valor excepcional, junto al río Guadiaro, y próximo a la antigua ciudad romana de Barbésula se diseña la urbanización de Sotogrande, en la zona más oriental del Estrecho de Gibraltar.

El nombre lo toman del Cortijo Sotogrande, situado en la margen izquierda de la desembocadura del río Guadiaro, y el espacio que ordenan y proyectan urbanizar, se situará en la margen derecha extendiéndose hacia poniente e incluyendo otras fincas como el cortijo de Paniagua, el Cortijo de Valderrama y el Cortijo del Conchudo.

La planificación del “complejo” y la financiación del proyecto, se realiza por Financiera Sotogrande del Guadiaro, S.A., sociedad constituida el 19 de septiembre de 1962, propiedad en su totalidad de la compañía filipina Ayala Internacional, S.A., mediante un instrumento de planeamiento de desarrollo que denominarían “*PLAN DE URBANIZACION DE SOTOGRANDE*”, redactado al amparo de la Ley del Suelo de 1.956.<sup>1</sup>

En este contexto se produce la declaración de Centro de Interés Turístico Nacional (C.I.T.N.) por Decreto 2.998/1965, de 20 de Septiembre del citado año, publicado en el BOE nº 250 de 19/10/65, para el complejo turístico denominado Sotogrande, figurando en el referido Decreto el Plan de Ordenación Urbana del complejo turístico.

El Plan de Urbanización se redacta previamente en 1.963 por el Ingeniero de Caminos D. Jaime González Páramo y el arquitecto D. Francisco José Marín Casasempere.

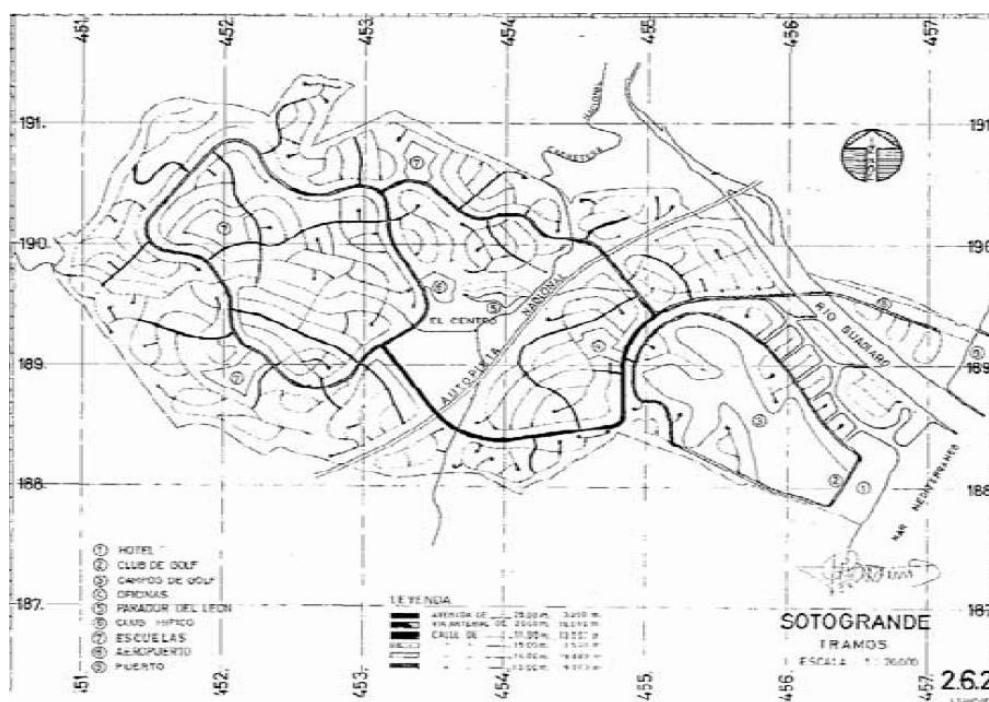


Figura 1. Plan de Ordenación de Sotogrande. San Roque 1.963. Archivo Histórico Ayto San Roque

<sup>1</sup> (art. 40 Ley de 12 de mayo de 1956 sobre régimen del suelo y ordenación urbana, «BOE» núm. 135, de 14 de mayo de 1956, páginas 3106 a 3134 )

“Artículo cuarenta:

1. Las personas privadas podrán formar Planes municipales, comarcales, especiales y proyectos de urbanización.

2. Si hubieren obtenido la previa autorización del Ayuntamiento, les serán facilitados por los Organismos públicos cuantos elementos informativos precisaren para llevar a cabo la redacción, y podrán ejercer en fincas particulares las ocupaciones necesarias para la redacción del plan, con arreglo a la Ley de Expropiación Forzosa.”

Con el Plan de Ordenación de Sotogrande ya aprobado por Decreto, y bajo una estricta ordenanza de "vivienda unifamiliar aislada", que promulgaba y recomendaba el empleo de materiales tradicionales como la cubierta inclinada de teja curva, se produce uno de los ejemplos de arquitectura doméstica más reconocidos en la obra de José Antonio Coderch i Sentmenat, (1913-1984), la casa Zóbel de Ayala (1969-1972).

El arquitecto, cuya trayectoria profesional era ya muy reconocida internacionalmente, fue el representante de la arquitectura española en la IX Trienal de Milán en 1951, donde alcanzó la fama con su Pabellón de España, recibiendo elogios de la crítica italiana, lo que le llevó a alcanzar un gran reconocimiento en este país.

Coderch, es también representante de España en el CIAM (1959-1960) propuesto por Josep Lluís Sert, quien inspira de forma sobresaliente su obra arquitectónica, con una síntesis de arquitectura tradicional y lenguaje moderno. Fue miembro del Team 10, quizás por ello su visión funcionalista y austera, le exige el uso de unas formas a veces racionales, y otras veces orgánicas. Participa de una ética profesional muy particular, "podría entenderse que detrás de esa actitud existe un rechazo a la academia y, especialmente, por proximidad, a la academia moderna, a la modernidad como estilo, a cualquier *a priori* formal"<sup>2</sup>

El culto por la arquitectura popular en la obra de Coderch, le lleva a desarrollar una arquitectura vernácula, en esta obra que se integra sabiamente en el paisaje y rechaza la ciudad difusa. (La Casa Zóbel de Ayala en Sotogrande). El lugar ya está transformado en paisaje, un concepto que empieza a renovarse en la cultura mediterránea y que alcanza en el Estrecho de Gibraltar una dimensión espacial insólita. Si al *lugar* unimos la profundidad de la *mar oceánica*, y del mar Mediterráneo, donde el cielo y el mar se confunden, nos situamos ante una nueva dimensión más allá del horizonte, en un paisaje único y singular, donde se funde el infinito.

## 2.- Los antecedentes de la casa Zóbel.

La aparición de José Antonio Coderch en la escena de Sotogrande, en una primera aproximación a su obra, es un tanto extraña, por cuanto su labor como arquitecto se desarrollaba casi por completo en Cataluña, con algunas intervenciones en Madrid. En esta primera década de desarrollo arquitectónico del complejo, los proyectos más importantes han sido encargados a arquitectos de la Escuela de Madrid, como Luis Gutiérrez Soto y José A. Corrales.

Si hay que buscar una relación directa de la casa Zóbel de Ayala con la arquitectura que se desarrolla en Madrid, esta puede encontrarse en la casa Entrecanales, situada en La Moraleja, del propio Coderch, proyectada en 1966. Entrecanales ya conocía la urbanización de Sotogrande, que ya gozaba de prestigio entre la incipiente burguesía española, pero su relación con la familia Zóbel de Ayala no era conocida. La razón por la que D. Jaime Zóbel, propietario y sobrino de MacMicking, promotor del complejo turístico, encarga el proyecto a Coderch, parece estar en su viaje por Italia. La familia Zóbel era amante del arte; entre ellos estaba el famoso pintor Fernando Zóbel Montojo, (Manila 1924-Roma 1984), fundador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, a quien se debe el diseño del logotipo de la corporación de empresas de Ayala Internacional. El propio Jaime es un apasionado de la fotografía, y a la vuelta de su viaje por la península adriática, influido posiblemente por el prestigio alcanzado allí por Coderch, decide encargar el proyecto de su casa en la urbanización, al arquitecto catalán.

Si bien, la mayoría de los autores, parecen coincidir que el modelo de la casa Zóbel es la casa Entrecanales en la urbanización madrileña de la Moraleja, deben destacarse ciertos elementos de la composición de la planta que parecen más estar relacionados con el edificio de viviendas de Las Cocheras de Sarriá (Barcelona, 1968). El edificio de Las Cocheras, plantea tres viviendas por planta en bloques de siete plantas. El modo de componer la planta, es el mismo aprovechando la técnica de la superposición de volúmenes, fragmentando la fachada y empleando una estética de movimiento de la misma con continuas yuxtaposiciones. El resultado en Las Cocheras no fue del todo brillante, ya que las profundas hendiduras que se producen en el edificio, sin patios interiores, consiguen una gran profundidad edificable pero posiblemente un escaso soleamiento.

Sin embargo el éxito de la planta de la casa Zóbel, está en que los múltiples desplazamientos, formando el espacio por acumulación,<sup>3</sup> no impiden la estructuración de la casa y se somete a las exigencias funcionales del complejo programa distributivo, que consiguen disimular la clásica distribución en alas, sin que la apariencia exterior se materialice en un modelado de cuerpos geométricos, como se produce en Las Cocheras.

<sup>2</sup> DIEZ, Rafael. "Coderch. Variaciones sobre una casa". Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2003

<sup>3</sup> JARAIZ, José. "SANAA. Espacios, límites y jerarquías". Nobuko, Buenos Aires, 2013



Fig. 2. Casa Zóbel. Planta baja. "José Antonio Coderch". 2G. Casas. N°33.

### 3.- La acumulación como método compositivo.

La casa se sitúa en una parcela de casi tres mil metros cuadrados, en dirección Este-Oeste, con vistas hacia el Peñón de Gibraltar. Se consigue una sucesión de escalonamientos en todas las fachadas de la casa, causando una sensación de desorden. En cambio el interior de la vivienda está diferenciado en tres áreas o alas funcionales. El servicio, integrado por los espacios del comedor y la cocina dando al patio trasero de servicio; el ala central formada por la zona de acceso con el patio interior y las cocheras, que incorpora el estar en la parte opuesta del ala y el ala de dormitorios y baños que se adentra en el solar, diferenciando los espacios exteriores de los niños del de los adultos, conformado por el gran porche en forma de dientes de sierra ortogonales que se sitúa delante de la zona de estar, abriendo la casa al jardín y a la naturaleza, al sotobosque mediterráneo formado por centenarios alcornoques que inundan el espacio exterior de la casa, proporcionándole sombra e intimidad. El programa se desarrolla básicamente en una sola planta, con el dormitorio principal en la planta alta. Pero con una gran novedad, lo que en casas anteriores de Coderch, eran unos simples estudios con una simple comunicación con la planta alta, en la casa Zóbel el estudio se convierte en una gran "suite", que integra el dormitorio, el vestidor, el baño y una zona de estar privada, con una comunicación directa e independiente con el servicio de planta baja, a través de una escalera hábilmente dispuesta. La otra comunicación se dispone mediante una ligera escalera de madera que baja al ala de dormitorios de planta baja. Tanto el dormitorio principal como el estar de planta alta se abren a una sensacional terraza, donde las vistas y las sensaciones visuales de espacios abiertos se integran plenamente con el paisaje y se fusionan con la naturaleza.



Fig. 3. Casa Zóbel. Alzado al jardín. "José Antonio Coderch". 2G. Casas. N°33.



Fig. 4. Casa Zóbel. Vista de la casa desde el jardín. "José Antonio Coderch". 2G. Casas. N°33.

No podemos evitar hacer referencia aquí al juego de patios que establece Coderch para desfigurar la planta y a la vez ordenar el espacio. Este método compositivo le lleva a introducir hasta cuatro patios en una tipología completamente abierta y aislada.

El primero se localiza en el ingreso, en la misma entrada de la casa, el segundo es el patio de servicio situado junto a la cocina, el tercero es la prolongación del cuarto de juegos de los niños, desde el que tiene acceso, y el cuarto ocupa el ancho del comedor para prolongarse y conectar con el gran porche del estar.

El método ya había sido ensayado por el maestro español en las casas Rozes (1962), Luque (1965) o en la casa Gili (1965), en las que el patio es un elemento interno en el centro de la casa, desde el que se lanzan las directrices de la estructura formal de la vivienda.<sup>4</sup>

En la casa Zóbel, sin embargo, la profusión de patios tiene funciones diversas. En el caso del patio situado justo en el vestíbulo de la casa, este actúa inundando la entrada de luz y transparencia, porque la entrada ha sido tapiada para producir el efecto contrario. Lo mismo ocurre en el patio del comedor, también cuadrado como el primero, que se cierra con una tapia, para ocultar esta estancia al exterior. Es aquí donde se muestra el arquitecto moderno, en el empleo del patio como método de composición arquitectónica, se diría que aquí Coderch se muestra *miesiano*, en el sistema de composición elegido, aunque mucho más expresivo y sofisticado que el maestro alemán en su Casa con tres patios (1934).<sup>5</sup>

Los patios además son un elemento de climatización natural de la casa. La disposición de los patios del comedor y del cuarto de juego de los niños, en el eje Este-Oeste, hacen de auténticos, elementos de refrigeración, que actúan en la dirección de los vientos dominantes del Estrecho, el poniente y el levante, procurando a la casa de una temperatura agradable en verano.

Su disposición uno al oeste y el otro al este, permiten también la relación del espacio interior con el exterior, y aquí volvemos a introducirnos en la naturaleza a través del patio.

<sup>4</sup> Capitel, Antón "J.A. Coderch 1945-1976", Xarait Ediciones, Madrid, 1978 .

<sup>5</sup> Spaeth, D.- "Mies van der Rohe". G.G. Barcelona. 1986 . "En el pabellón de Barcelona ... lleva a la práctica su único concepto del espacio arquitectónico, cuya experiencia aplicará posteriormente a sus casas patio".

#### 4. La relación con la casa japonesa y la villa Katsura.

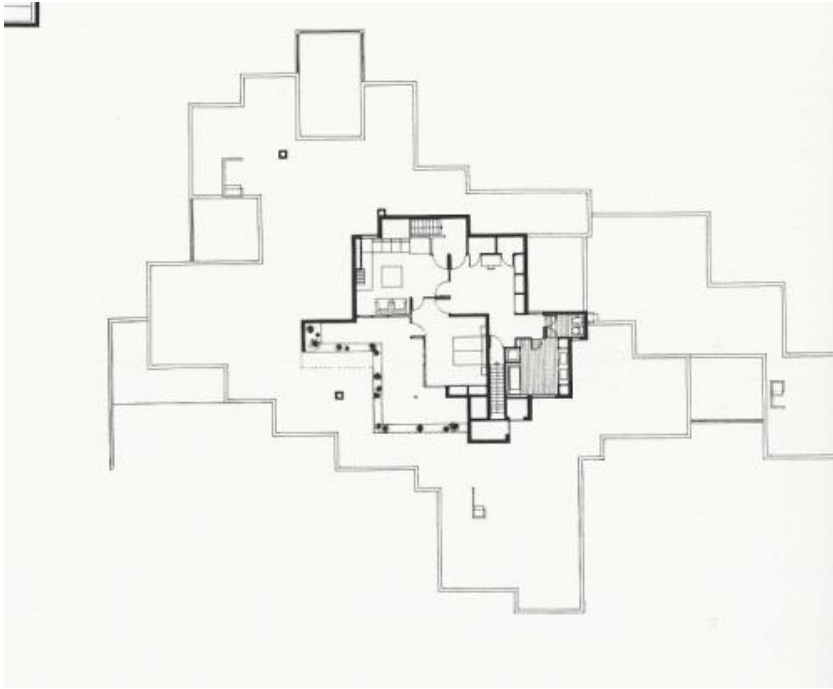


Fig. 5. Casa Zóbel. Planta alta. "José Antonio Coderch". 2G. Casas. N°33.

En definitiva, podríamos decir que el elemento compositivo de la planta, responde a una planta en cruz asimétrica, descompuesta hábilmente por el arquitecto, *acumulando* elementos de composición como el patio, con un desplazamiento del eje vertical, provocado e intencionado, para dejar espacio al gran salón y al porche conformado por el gran *engawa*, que se inspira en la arquitectura japonesa, tal vez influenciado por la arquitectura de Wright.

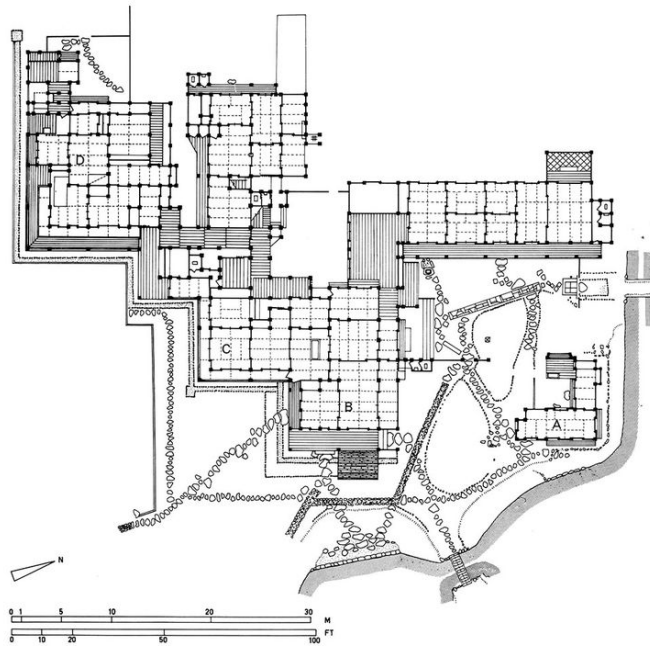


Fig 6 .Villa Imperial de Katsura. 1615



Fig. 7. Casa Zóbel. "José Antonio Coderch". 2G. Casas. Nº 33.

El interior de las casas japonesas antiguas estaba prácticamente abierto, no tenía ni tan siquiera biombos para separar espacios individuales más privados. Más tarde, al ir adquiriendo importancia las áreas más íntimas y sus funciones, como comer, dormir o vestirse, empezaron a usarse los biombos (*byobu*). El *shoji*<sup>6</sup> y el *fusuma*,<sup>7</sup> que aún pueden encontrarse en muchas casas, llegaron más tarde, aunque como elementos de insonorización no cumplen su función, sí ofrecen algo de privacidad y pueden retirarse para poder disponer de todo el espacio disponible. El *shoji* también permite que pase la luz.

La forma en que los japoneses ven el interior y el exterior de la vivienda es otro aspecto importante del diseño de la casa nipona. En lugar de ver el interior y el exterior como dos entornos diferentes, la arquitectura japonesa entiende que son dos elementos complementarios. Este concepto se plasma en la galería japonesa (*engawa*), que sirve como un espacio de transición entre el interior y el exterior de la casa. Desde un punto de vista estético, la casa japonesa se diseña pensando en gente sentada en el suelo, no de pie. Las puertas, ventanas y alcobas se colocan de forma que los objetos artísticos de la casa y el jardín del exterior se puedan contemplar estando sentados.

Después de la Primera Guerra Mundial, la arquitectura tradicional japonesa fue sometida a una profunda revisión, motivado por la influencia de arquitectos como Frank Lloyd Wright (1869–1959) o el alemán Bruno Taut (1880–1938) con sus trabajos en Tokyo.

Coderch reproduce aquí los conceptos de la arquitectura orgánica establecidos por la obra de Frank Lloyd Wright, no solo en la intención de que la casa forme parte del lugar en que se implanta, sino además, en la expresividad de los elementos constructivos que se emplean dentro de un continuo unitario. Aquí el interior es un lugar protegido y la continuidad con el exterior se produce a través de un espacio intermedio, como el *engawa*, que se forma por un filtro de carpinterías de persianas mallorquinas, en prolongación del espacio del salón de estar. Es aquí donde los grandes ventanales en dientes de sierra ortogonales, se forman mediante la prolongación y continuidad de los paramentos verticales, produciendo la continuidad y estableciendo a la vez, una relación entre lo abierto y lo cerrado.

Pero hay un factor determinante en esta obra, más allá de los muros de cierre, de las tapias blancas, que marcan la trascendencia entre el exterior y el interior como son las grandes cristalerías, que responde también a la influencia de la obra de Wright. La ventana es un vacío donde los muros desaparecen y se disponen entre el suelo y el techo, siguiendo el juego entre lo abierto y lo cerrado.

La carpintería exterior de madera, a modo de filtro, responde a las decisiones de la disposición interna, se adapta al programa con flexibilidad, se hace maleable a la experiencia interior, formando con líneas quebradas. El filtro lo conforman las persianas de lamas mallorquinas de

<sup>6</sup> **shōji** (障子<sup>?</sup>) es una puerta tradicional en la arquitectura japonesa, que funciona como divisor de habitaciones y consiste en papel *washi* traslúcido con un marco de madera

<sup>7</sup> **fusuma** (襖<sup>?</sup>) son rectángulos verticales opacos que se deslizan de lado a lado para redefinir espacios dentro de un cuarto, que pueden usarse también como puertas.

pino Oregón, creando un espacio a modo de *engawa*, se trata de un "interior al aire libre"<sup>8</sup> que emplea la arquitectura japonesa, relacionados con *la Villa Imperial de Katsura*, dada a conocer en occidente por el alemán Bruno Taut. El elemento de composición ya había sido ensayado por Coderch anteriormente y de forma más explícita en la Casa Olano (1957) en Comillas, también cerca del mar, pero en el Cantábrico, donde la similitud de este espacio, con la villa japonesa es más evidente.



Fig. 8. Casa Olano.(1958) Arxiu Coderch, ETSAV, UPC

Sin embargo es en la casa Zóbel, donde el método compositivo de Coderch, formado por la acumulación y yuxtaposición se lleva al extremo, casi a la exageración, produciendo efectos quizás algo descontrolados, pero de un efecto estético notable, donde las vistas y las sensaciones visuales de espacios abiertos y cerrados, conectan plenamente con la naturaleza, como si de la villa imperial japonesa se tratara.

<sup>8</sup>

AA.VV "Interiores al aire libre. Filtros, de Coderch a Lacaton y Vasal" Revista Arquitectura Viva nº 146. Madrid 2012

**Bibliografía:**

AA.VV. Plan de Ordenación de Sotogrande. San Roque 1.963. Archivo Histórico. Ayto San Roque. Cádiz

AA.VV. "José Antonio Coderch. Casas" . 2G Barcelona. 2002

CAPITEL, Antón "J.A. Coderch 1945-1976", Xarait Ediciones, Madrid, 1978 (con Javier Ortega).

DIEZ, Rafael. "Coderch. Variaciones sobre una casa". Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2003

JARAIZ, José. "SANAA. Espacios, límites y jerarquías". Nobuko, Buenos Aires, 2013

PARICIO, Ignacio y PARDAL, Cristina. "Interiores al aire libre. Filtros, de Coderch a Lacaton y Vasal" Arquitectura Viva, Nº. 146, 2012, págs. 100-10

SPAETH, D.- "Mies van der Rohe". G.G. Barcelona. 1986

**Biografía:**

Nicolás Moncada García. (San Roque, Cádiz. 1963) Arquitecto por la ETS de Arquitectura de Sevilla, realiza su carrera profesional en la provincia de Cádiz.

Cursa los estudios de Doctorado en la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (2004-2006) en el programa de "Proyectos de vivienda y edificios institucionales" donde obtiene el Diploma de Estudios Avanzados.

Ha sido Presidente de la Comisión de Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz (COAC) y Vocal Asesor de Urbanismo en la Junta de Gobierno del COAC.

Trabaja desde 1998 como Arquitecto Municipal en San Roque (Cádiz)



## Titulo:

### **LA BUENA CASA.**

#### **Pragmatismo y hedonismo en la casa Lladó”**

**Autor: Moncada García, Nicolás**

Doctorando en la ETS de Arquitectura de Madrid. Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Universidad Politécnica de Madrid. Email: nikomoncada@gmail.com

## Resumen:

La Casa Lladó (1.973), fue un encargo de Juan Lladó Sánchez Blanco (1908-1982) al arquitecto español Javier Carvajal Ferrer (1926-2013) y está situada en la finca La Alcadesa, fuera del declarado Centro de Interés Turístico (CITN) de Sotogrande, en pleno corazón natural de la sierra prelitoral mediterránea y dentro del ámbito de lo que sería años más tarde (1975) el CITN de La Alcadesa, localizado también en el término municipal de San Roque en Cádiz.

La casa más refinada y moderna de las casas de Carvajal, asombra por su serenidad y composición arquitectónica. Responde al esquema de las casas unifamiliares desarrolladas en dos plantas, la alta, más importante que en las demás y con terrazas visitables, permiten disfrutar del paisaje y la naturaleza. Enclavada en la parte más alta de la finca, la casa Lladó representa la conquista del paisaje por la arquitectura moderna, donde puede observarse el interés por sintetizar la arquitectura popular y mediterránea. Lo que algunos autores denominan "expresionismo racionalista" y que se expresa en una profunda admiración por la arquitectura vernácula y anónima, se manifiesta en esta vivienda del litoral mediterráneo de la provincia de Cádiz.

El artículo intenta profundizar en la arquitectura doméstica, buscando los elementos compositivos del proyecto y la obra del arquitecto, en aquellos aspectos relacionados con el paisaje y el contacto con la naturaleza. Resolver, en definitiva el *enigma* de la casa en el lugar donde se implanta.

Se parte del conocimiento previo de la obra del arquitecto y su relación con el cliente, a través de sus obras anteriores como son las casas de Somosaguas en Madrid, de las cuales la casa Lladó es deudora, desde un análisis más contemporáneo.

Se detecta la preocupación del arquitecto por la secuencia de espacios que genera la arquitectura de la casa. Esto se deja ver en la introducción de patios abiertos y cerrados y en el constante empleo de elementos de cierre con celosías o pantallas, que proponen a la vez espacios para el disfrute (abiertos) y para el recogimiento (cerrados) y que proviene de la arquitectura mediterránea y árabe.

Otro de los elementos fundamentales es su preocupación por la naturaleza como fuente de inspiración y el empleo de elementos muy expresivos, como pueden ser los filtros de cortavientos, que demuestran que en realidad la casa que proyectaban era una casa pragmática, dentro de un uso más destinado al descanso y al ocio que a la propia concepción *heideggeriana* de "habitar". Se trataba de una "casa de verano", al menos en el momento de su concepción.

La "casa de verano" tendría entonces, un resultado más pragmático, destinada básicamente al confort y al bienestar, casi al hedonismo.

## Palabras Clave:

**LLADÓ, CARVAJAL, PAISAJE, NATURALEZA, PRAGMATISMO**

*“Todo –la casa, el clima, la naturaleza...-, se presenta con la fuerza seductora y banal de un anuncio publicitario, con sus colores planos y calientes y su enmarque cinematográfico- parece más un set que un fragmento de realidad-. Los sentimientos que provoca jamás serían los de la casa heideggeriana, sino esa idea instantánea y poderosísima de confort que se ha dado en llamar “bienestar” (welfare) que cataliza toda la cultura material pragmática”*<sup>1</sup>

A propósito de la obra pictórica “A bigger splash” (1967) de David Hockney, Ábalos en su publicación “La Buena Vida”, que inspira el título de este artículo, define con precisión la casa moderna que aparece en el cuadro, desde una visión puramente contemporánea, y que ahora intentamos trasladar a la casa Lladó de Carvajal.

## 1. El lugar. El paisaje mediterráneo.

Dentro del Movimiento Moderno (MoMo) podríamos decir que existen dos conceptos distintos para entender la relación entre arquitectura y paisaje.

La primera sería la del paisajismo de la ciudad-jardín de Howard y las primeras “siedlugen”<sup>2</sup> en la Alemania entreguerras integradas en el paisaje, y la otra que momentáneamente se impuso y triunfó, estaría representada por el racionalismo y el mismo Le Corbusier en sus primeros planes urbanísticos.

Este concepto dominante se basaba en la omnipresencia de la arquitectura y en el poco respeto por las condiciones medioambientales y ecológicas del **lugar** y su entorno.

La Carta de Atenas sería la máxima expresión de esta corriente racionalista que ha servido de base, en muchos casos, para el urbanismo más especulativo del capitalismo moderno y para la creación de tejidos residenciales sin espacios libres ni equipamientos, en definitiva a una despreocupación por el entorno que llevaría, en determinados entornos, a la destrucción del paisaje natural.

La primera revisión de esta idea original respecto del lugar, es debida en España al GATEPAC y el GATCPAC para revalorizar la arquitectura popular de la costa mediterránea, especialmente la de las islas Baleares. Los redactores de la revista AC, Documentos de Actividad Contemporánea (1931-1937) reivindicarán el funcionalismo estricto, la belleza y armonía, la ausencia de falso ornamento, la localidad de los materiales y técnicas constructivas tradicionales que manifiesta la arquitectura vernácula mediterránea.

Sin embargo, la evolución del concepto de lugar en el MoMo, tiene mayor significación en la arquitectura organicista de Frank Lloyd Wright y en los arquitectos nórdicos como Asplund primero, y luego con Alvar Aalto y Jörn Utzon.

Tras la celebración en 1947 del VI CIAM (Bridgewater, Inglaterra) comienzan a aparecer críticas hacia el funcionalismo vigente hasta el momento y hacia la Carta de Atenas, declarada años atrás durante el IV CIAM y cuyo lema “La ciudad funcional” fue el anticipo de este documento, el más notorio y retórico fruto de los CIAM a lo largo de su historia. Una fractura entre las convicciones funcionalistas de preguerra y los jóvenes arquitectos comienza a hacer aparición.

Durante la celebración del VI CIAM se declaró que *“el objetivo de los CIAM es trabajar para la creación de un entorno físico que satisfaga las necesidades emocionales y materiales de las personas”* y opiniones como las del joven Aldo van Eyck nos hacían presagiar el nuevo rumbo sociológico de las propuestas arquitectónicas cuando decía que *“lo que hay que buscar es una arquitectura que satisfaga las necesidades humanas”*. Es en este momento cuando los nuevos términos del existencialismo entran en escena: humanismo, emociones, memoria, crecimiento espiritual, auténtico, válido.

Las concepciones existencialistas de Martin Heidegger tienen una clara influencia, pasándose entonces de una arquitectura basada en la idea de *espacio* a una basada en la idea de *lugar*. Según la obra de Heidegger, “Construir, habitar, pensar”(1951), *“los espacios reciben su esencia no del espacio si no del lugar. Los espacios donde se desarrolla la vida han de ser lugares”*.

---

<sup>1</sup> ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. G.G.Barcelona.2014, pag.187

<sup>2</sup> SOLA - MORALES, Manuel de, *“Las formas de Crecimiento Urbano”*. UPC, Barcelona, 1997-2006



Fig 1. Paisaje mediterráneo. Nicolás de Staël . 1953  
 Museo Thyssen Bornemisza. Madrid .Oleo sobre lienzo  
 Foto del autor. NMG

La moderna definición de “lugar” presente en la *Tercera Generación* de los CIAM estaría muy vinculada, por no decir implícita, en la más actual definición de **paisaje**.

*El concepto de paisaje estaría hoy más cercano a la contemplación subjetiva de quien interpreta ese paisaje, es decir: “El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes.”<sup>3</sup>*

Podríamos decir que la construcción del concepto moderno de *paisaje* no está tanto en el objeto que se contempla como en la mirada del observador

Para situarnos en el lugar, en el Estrecho de Gibraltar, el paisaje alcanza una profundidad excepcional. No se trata de una simple vista contemplativa, no se puede mirar el paisaje sin dejar de comprobar cómo los hitos y el mito de las Columnas de Heracles, permanecen no solo en la memoria, sino además en el escenario real que contemplamos. La relación y la potencia de los dos hitos, el monte Calpe a un lado del Estrecho y el Yebel Musa en la costa africana, frente al angosto espacio marítimo, hacen del paisaje del Estrecho un escenario único en el mundo occidental.

Es aquí donde nos encontramos, en un antiguo Centro de Interés Turístico Nacional (CITN), aprobado el 14 de Enero de 1975, el de Alcaldesa, con una superficie de 1540 hectáreas y 37.440 plazas, curiosamente el último declarado por el régimen franquista, de una larga lista que incluía el famoso y cercano CITN de Sotogrande aprobado casi diez años antes. Los Centros de Interés Turístico Nacional quedaban definidos como áreas delimitadas de territorio que, teniendo condiciones especiales para la atracción del turismo, serían ordenadas posteriormente en cuanto a la urbanización, servicios e instalaciones precisas para su mejor aprovechamiento. “Se proponía además, que los centros turísticos ya existentes podían conseguir la declaración como Centro de Interés Turístico Nacional siempre que se asentaran en territorios de belleza natural, contaran con facilidades para la práctica de la vida y deportes al aire libre, o la existencia de lugares o edificios de interés artístico, histórico o monumental destacado.”<sup>4</sup>

## 2. El arquitecto y el cliente

La Casa LLadó (1973) se sitúa en la cota más alta de la finca La Alcaldesa, inmersa en el paisaje mediterráneo, entre pinos y alcornoques. Sobre una colina, a modo de atalaya nos recuerda a una fortaleza, que nos impide su completa contemplación al acercarnos a ella.

<sup>3</sup> MADERUELO, Javier “El paisaje, génesis de un concepto” Abada Editores Madrid- 2013

<sup>4</sup> Investigaciones geográficas nº 69 –UAM -2006 pag 79

Francisco Javier Carvajal Ferrer (1926-2013, titulado en 1953), fue el autor del pabellón español en la Feria de Nueva York de 1964 y ya destacaba por su lenguaje organicista con el empleo de las cubiertas de hormigón armado incluso en viviendas unifamiliares. Carvajal obtuvo con la construcción del pabellón español finalizada en 1964, el Premio de la Fundación Rockefeller y el Instituto de Arquitectos Americanos le concedió el certificado de excelencia por su diseño el cual fue reconocido internacionalmente por la prensa norteamericana.<sup>5</sup>

No parece casual que la casa de descanso del banquero Juan Lladó Sánchez Blanco (1908-1982), donde solía descansar largas temporadas cuando se jubiló como Presidente Honorario del Banco Urquijo (1978) a los 70 años de edad, estuviera fuera de la prestigiosa urbanización de Sotogrande, donde ya se refugiaban para el descanso algunos exministros del régimen franquista, entre otras personalidades influyentes. Juan Lladó, abogado, liberal y banquero no participó nunca en política, pero participó en la redacción de la Constitución de 1931. Cuando estalla la guerra civil vive en Madrid, donde ayudó a mucha gente en peligro a salir de él, poniendo en peligro su propia vida. Luego se trasladó a Barcelona, donde vivió el final de la guerra y posteriormente fue juzgado por el bando franquista en proceso sumarísimo por "auxilio a la rebelión". fue condenado y permaneció más de un año en la cárcel, conviviendo en ella con militantes de las más diversas familias del bando republicano. Luis Urquijo y Landecho, propietario del Banco Urquijo y marqués de Bolarque, fue uno de los principales valedores a la hora de conseguir su libertad, ya que era su amigo y colaborador en el banco. Tras la experiencia de la cárcel, Lladó volvió nuevamente al Banco Urquijo como asesor. Llegó a ser presidente del Banco en plena crisis del petróleo en 1973 y creador de la primera fundación cultural bancaria, creando la Sociedad de Estudios y Publicaciones.<sup>6</sup>



Fig. 2 .Casa Lladó. Alcaidesa. San Roque (Cádiz). Javier Carvajal. Arquitecto. 1991

<sup>5</sup> Ada Louise Huxtable, periodista del New York Times, expresaba así su pasión por la obra del maestro español:

*“El pabellón de España resalta como una estrella solitaria. Hay una elegancia sólida en todo el conjunto del pabellón, desde las vitrinas a las luces; en una completa integración interior con los artesonados y los suelos hasta los muebles.*

*La tonalidad general del pabellón es sombría y terrosa, desde los suelos de barro cocido a los techos de madera, así como en las pinturas, las cerámicas y los murales, las esculturas de metal y de madera y celosías creadas con la colaboración de un notable grupo de artistas como Cumella, Farreras, Gabino, De Labra, Molezún, Sánchez y Turcios. Desde los insuperables Goyas y Velázquez instalados por el Prado en el pequeño museo a los uniformes de las azafatas de Balenciaga, España ha enviado lo mejor que tiene, Y lo ha expuesto con una gracia sofisticada. Es una réplica a la mediocridad general, tan aguda como el taconeo de sus bailaroras de flamenco. Vamos a terminar aquí, porque nada puede compararse al aliento estilizado y dimensiones del Pabellón de España” (Diario The New York Times, 10 de Mayo de 1964)*

<sup>6</sup> *“Las relaciones del franquismo con Juan Lladó fueron difíciles no sólo en sus comienzos, sino en su largo recorrido. No podía ser de otro modo en un régimen que odiaba la cultura y perseguía a los intelectuales. Juan Lladó gustaba de decir que era algunas cosas “y además banquero”. Su corazón estuvo siempre mucho más en la cultura que en las finanzas, aunque compatibilizase ambas. En las conversaciones con los demás consejeros del Urquijo afirmaba que “esta casa tiene que hacer cultura y además, dar dinero”. (“Juan Lladó, una rara excepción de banquero”. Diario El País. 11 de Julio de 1982. Joaquín Estefanía y Salvador Arancibia)*

La propia situación de la Casa LLadó, no estuvo exenta de polémica, ya que no pudo construirse junto a la playa, como hubiera querido el banquero, puesto que el Gobierno Militar del Campo de Gibraltar, curiosamente aplicando la existencia de “servidumbres militares” y dada la proximidad de Gibraltar, impediría cualquier edificación próxima a la costa que perturbara la “dirección de tiro” hacia el Peñón. Pero nada impediría que realizara su casa en el interior de la finca, orientada hacia el Peñón y hacia el Estrecho de Gibraltar, en un paraje excepcional.

La relación entre el arquitecto y el cliente nace en la experiencia de Carvajal con Juan LLadó en la urbanización de Somosaguas en Pozuelo de Alarcón, de la cual fue promotor y que sin duda influye en la propia arquitectura de la casa en Alcaidesa.

### 3. El proyecto. Habitar

El arquitecto parte de una idea modesta de arquitectura vernácula con el empleo de materiales tradicionales, el revoco blanco sobre el cielo azul del mediterráneo. Una idea austera de la casa, a modo de refugio más cercana a la concepción *heideggeriana* de “habitar”, protegida y cerrada al exterior y abierta en los espacios del interior.

La implantación modifica el terreno, se adapta a la colina, a modo de acrópolis, construyendo el paisaje. Se levanta sobre el podio que eleva el edificio hacia el firmamento. Hay una preparación previa del terreno, se adapta en su eje longitudinal, pero se transforma en el eje transversal, mediante la creación de bancales a modo de terrazas ajardinadas, que construye el jardín, modificando la topografía, con plataformas aterrazadas que modelan artificialmente el espacio exterior inmediato a la casa. En la elección del lugar, está el interés por la arquitectura vernácula, de esta sensibilidad por transformar el lugar para *construir el paisaje* que se plasmará en la utilización de los recursos propios de la arquitectura mediterránea que serán el instrumento básico para implantarse en el terreno. La revalorización de la idea de *lugar* tiene que ver por tanto, con la recuperación de *la historia y la memoria*, unos valores que el movimiento moderno, al menos en su inicio, rechazaba. En definitiva tiene que ver con lo ambiental y por tanto con la naturaleza y lo humano.

La entrada está formada por un gran porche alargado que nos introduce en el vestíbulo de acceso a la casa. La disposición de este eje orientado de Norte a Sur, confiere un eje principal que va a generar la matriz de la composición del trazado regulador de la planta de la vivienda.

El porche a modo de espacio de transición (propileo) cubierto pero abierto, nos sugiere, invita e introduce al vestíbulo.



Fig. 3 y 4. Interior de la Casa Lladó. Vestíbulo y Panel corredera de acceso al salón. NMG 2004

Este eje N-S introductor se refleja en la gran puerta corredera central, que orienta al visitante y lo sitúa en el punto de mira de la casa. Un tanto enigmático, el ingreso nos lleva más allá del vestíbulo, de tal manera que al abrirse la gran puerta corredera, nos deja ver ya el fondo del paisaje mediterráneo, un bosque de pinos y alcornoques que se deja ver tras el cristal del salón, que se abre al espacio exterior, a la naturaleza, casi al infinito.

Esta pieza del salón está inundada por la luz que penetra a través de los grandes ventanales de cristal del salón, que da a la terraza cubierta, dominando en este punto el espacio exterior de la casa. Aquí la particularidad está en que la gran chimenea se ha desplazado sutilmente a la derecha, dejando el espacio central para el disfrute de las vistas del paisaje mediterráneo.

A la izquierda, de nuevo a través de puertas correderas se nos abre el comedor, que conecta por el interior con la zona de servicio, que conforma el ala izquierda de la casa.

Tras el enigma sugerido por el diseño geométrico de la puerta del vestíbulo, casi cubista por el relieve de su elemento decorativo, se nos muestra un espacio de doble altura en el que la arquitectura parece esculpida en el vacío, donde la escalera de mármol blanco se nos presenta como una invitación a disfrutar de la visita.

Es la escalera la que nos crea de nuevo el espacio moderno, a modo de escultura, casi en el centro de gravedad de la casa, poniendo el punto de equilibrio, desplazando a la derecha el eje NS de la composición, resolviendo elegantemente la transición a la planta alta.

El programa de la planta baja a modo de L se completa con la zona de descanso, constituida por el dormitorio principal de la casa, que a modo de *suite*, conforma el espacio de recogimiento de la vivienda. Formado por el dormitorio principal, un gran vestidor y dos baños, una para cada miembro de la pareja. El primero, entrando a la derecha, al igual que el segundo, se remata por una pieza cilíndrica, que alberga la parte más íntima del baño, iluminada por una ventana curva y alargada en la parte superior. El segundo espacio está iluminado por pequeños huecos acristalados a modo de troneras, salientes desde el plano de fachada, características del lenguaje de las casas de Carvajal. Tras el gran vestidor del dormitorio principal nos encontramos



Fig 5. Planta original de la Casa Lladó. Javier Carvajal. Arquitecto. COAM.1991

un espacio virtual formado por un cubo enrejado, una malla que atrapa a modo de "jaula" un trozo de naturaleza, tal vez un espacio de recogimiento, a modo de "celda monacal", que luego ha sido reproducido en alguna de las casas de Carvajal, como en la casa Baselga (1975).

Todo el espacio exterior que constituye el porche de la vivienda está orientado al sur y recorre el espacio del salón, el comedor y el dormitorio principal y se introduce de nuevo en la vivienda mediante un pequeño estanque, que hace penetrar la luz hasta el propio vestíbulo de la estancia principal e inunda de claridad, mediante el reflejo del agua, la planta superior iluminando el pasillo de los dormitorios de la planta alta. Los soportes cuadrados del porche ponen aquí la escala al paisaje, reproducen los troncos de los árboles que se presentan en el bosque delantero y se funden con el plano del horizonte al aproximarnos al borde del podio, antes de pasar al espacio de la piscina que se dispone en el proyecto a modo de estanque.

El estanque, se convierte en el proyecto, en piscina saliendo desde el porche, como en la villa Maireia de Alvar Aalto (1938), buscando de nuevo el horizonte y el eje NS de la casa, en clara referencia al maestro nórdico.

El ala izquierda de la casa está destinada toda ella al servicio de la vivienda y se completa con la cocina y la despensa, el cuarto de lavado y planchado, el comedor de servicio y los dormitorios del servicio el baño y el aseo. Esta zona de la casa, como el palacio, tiene una entrada de servicio y dos patios secundarios.

Merece la pena detenernos en la concepción de los patios, por cuanto determinan dos espacios de servicio, claramente unidos a las necesidades de la casa principal. El primero situado en la fachada norte de la casa está al servicio de la cocina y forma un pequeño huerto oculto tras una tapia. El segundo orientado al este, está en relación de las funciones de la propia casa, hace de tendedero y también se oculta tras la tapia. Ambos están rodeados por sendas jardineras que lo cubren y dan esa imagen característica de ocultación de las funciones propias del habitar.

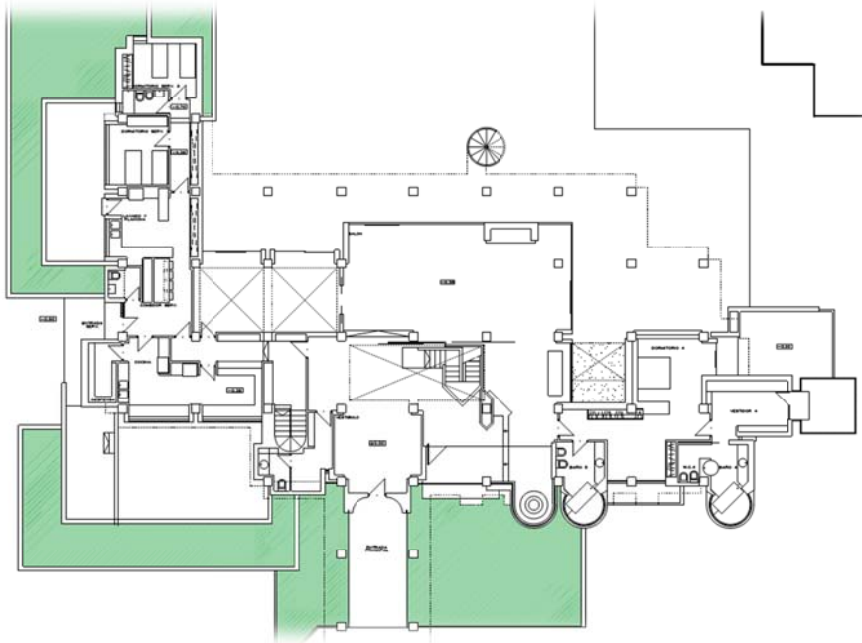
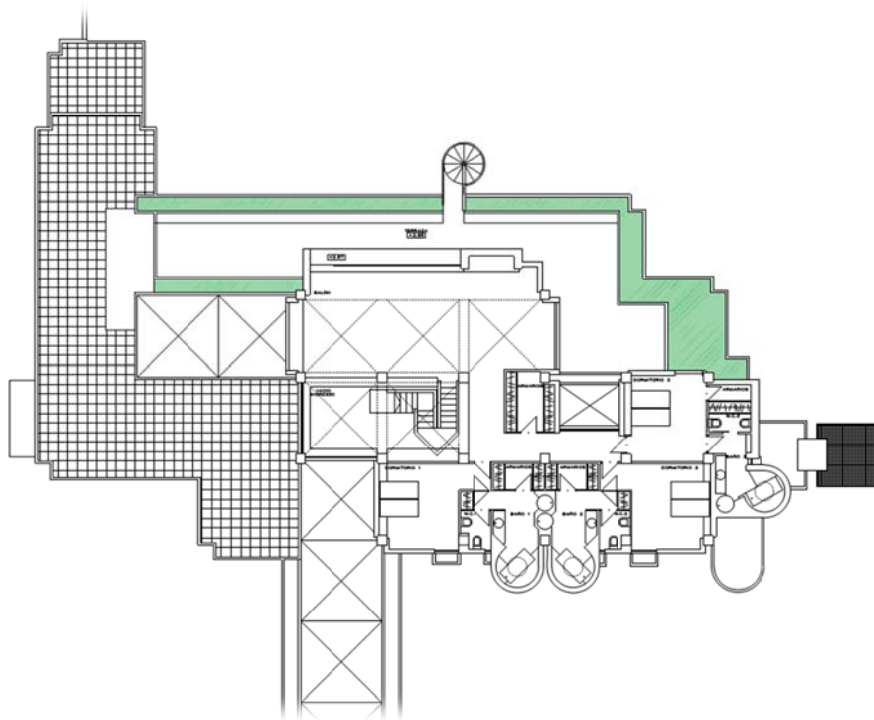


Fig 6 y 7. Plantas Baja y Alta. C/B Arquitectos.2004



Sin embargo, la relación de estos cerramientos conformando los patios, es utilizado aquí por Carvajal como un elemento para la composición, estructurados como un sistema de composición arquitectónica, formando el conjunto del edificio, agregando partes y yuxtaponiendo piezas, sin que por ello se pierda la imagen unitaria de la casa. Sería quizás este elemento del patio, el que menos subyace en este proyecto, pero no deja de “*ser un método para introducir el orden y la regularidad en un edificio*”<sup>7</sup>, como el propio arquitecto reconoce expresamente en la composición de la Casa Biddle (1966).

La planta alta, sin embargo responde, más a la idea de descanso, casi por completo, sino fuera por el gran espacio que conforma el salón, un espacio más propio de un hotel, que de nuevo domina la terraza y el paisaje exterior. Orientado al sur reproduce el espacio existente en la planta baja de forma mimética, incluyendo la gran chimenea que se prolonga en esta planta y como remate, hasta la cubierta de la casa, como un prisma vertical que rompe la horizontalidad del edificio.

Aquí los tres dormitorios reducen el espacio respecto del principal situado en la planta baja, pero todos están equipados con baño y vestidor, creando espacios cilíndricos como en la planta baja, en la zona del baño, pero con la diferencia que aquí la luz es cenital mediante un lucernario circular que ilumina el interior del volumen. Estos volúmenes cilíndricos, que arrancan en la planta baja y se prolongan hasta la cubierta, crean en una arquitectura más organicista propia del expresionismo racionalista de esta época en la obra de Carvajal.

La casa LLadó parte de un programa complejo. Se diría que aunque convencional en el planteamiento de la casa moderna, novedoso en el desarrollo del programa de una casa de verano o “veraneo”.

#### 4. La obra. Pragmatismo y hedonismo

Para entender hoy la obra del arquitecto, es preciso detenernos también en aquellos aspectos, relacionados con los elementos materiales de la obra y aquellos que producen un matiz de calidad al proyecto, incluso en los cambios introducidos a la hora de ejecutar la obra proyectada. Nos detenemos pues en las terrazas, el jardín y la piscina como elementos que generan el contacto con la naturaleza.

Las cubiertas mantienen la retícula ortogonal formando planos a cuatro aguas, las cuales sobresalen ligeramente del plano de la cubierta para recoger el agua y alimentar el jardín mediante una compleja red de riego.

Las terrazas son la prolongación de la casa al aire libre. En la planta alta la escalera helicoidal resuelve el descenso al jardín de forma pausada. El proyecto presenta unas terrazas en planta baja, unas cubiertas y otras abiertas. El porche se prolonga hasta contactar con el terreno, modificando la topografía, creando y transformando una nueva. Se resuelve así la transición entre el podio delantero, que eleva la casa, para devolverla al terreno, bajando desde el ingreso al salón de forma pausada, a través del eje NS, mediante bancadas artificiales modeladas, hasta encontrarse con la naturaleza definida por el sotobosque mediterráneo.



Fig. 8. Piscina de la Casa Lladó. NMG 2004



Fig. 9. Fuente de la Alhambra. F Manso

<sup>7</sup> DIAZ Y RECASENS, Gonzalo. “*Recurrencia y Herencia del Patio en el Movimiento Moderno*” Universidad de Sevilla. 1992 , pag 95



Ya en el terreno, el estanque rectangular que sale del porche, se ha convertido en piscina circular, se ha transformado en la obra respecto al proyecto original, como si de un nuevo concepto de estanque se tratara, incorporando elementos propios del jardín nazarí, de la Alhambra, que tanto se evoca el arquitecto en las casas de Somosaguas, recuperando la necesidad del disfrute de la casa, y de los sentidos.

Puede observarse el interés por sintetizar la arquitectura popular y mediterránea. Lo que algunos autores denominan "expresionismo racionalista" y que se expresa en una profunda admiración por la arquitectura vernácula y anónima, manifestándose en esta vivienda del litoral mediterráneo de la provincia de Cádiz. En ella está latente la preocupación por la secuencia de espacios que genera la arquitectura. Esto se deja ver en la introducción de espacios abiertos y cerrados y en el constante empleo de elementos de cierre, que proponen a la vez espacios para el disfrute (abiertos) y para el recogimiento (cerrados) y que proviene de la arquitectura popular mediterránea y árabe.

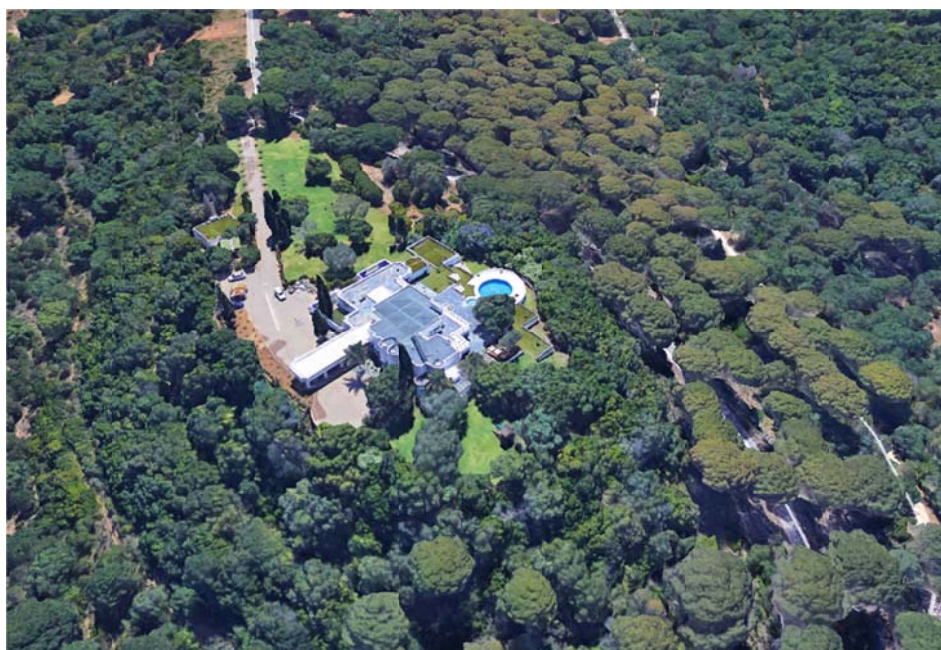


Fig. 10. Vista área de la Casa Lladó. Google 2016

El enigma y el simbolismo de las puertas, el sistema constructivo con el empleo del revoco blanco en vez del hormigón visto, la técnica medioambiental en el sistema de riego, la ausencia de revestimiento exterior de la envolvente, la propia escalera que desciende desde la terraza a la piscina, son elementos que construyen la casa de forma austera, no le hace falta ningún ornato, se muestra desnuda para integrarse con la naturaleza.

Para comprender lo pragmático de la casa Lladó recurriremos de nuevo a la concepción de habitar. Si bien la idea del cliente tuvo en su origen la del refugio, no puede negarse el carácter pragmático de la casa, por cuanto se convierte en un experimento, del modelo que está a punto de aparecer en este momento en el panorama de la arquitectura moderna española. El maestro Carvajal, logra a la vez organizar el espacio doméstico, despojado ya del modelo moderno de la *planta libre* y al menos moderno del pasillo con habitaciones, con una sencillez y austeridad elegantes, sin renunciar a la matriz estructural (4,5 x 4,5 m) que genera la composición arquitectónica, para convertir el refugio del filántropo en el modelo de casa pragmática, casi hedonista, ligada al confort y al bienestar y también al merecido descanso.

## **Bibliografía:**

ÁBALOS, Iñaki. "La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad". G.G.Barcelona.2014, pag.187

SOLA - MORALES, Manuel de, "Las formas de Crecimiento Urbano". UPC, Barcelona, 1997-2006

MADERUELO, Javier "El paisaje, génesis de un concepto" Abada Editores Madrid- 2013

AA.VV, Investigaciones geográficas nº 69 –UAM -2006 pag. 79

DIAZ Y RECASENS, Gonzalo. "Recurrencia y Herencia del Patio en el Movimiento Moderno" Universidad de Sevilla. 1992, pag. 95

AA.VV. "Javier Carvajal. Arquitecto". COAM. 1991

## **Biografía:**

Nicolás Moncada García. (San Roque, Cádiz. 1963) Arquitecto por la ETS de Arquitectura de Sevilla, realiza su carrera profesional en la provincia de Cádiz.

Cursa los estudios de Doctorado en la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (2004-2006) en el programa de "Proyectos de vivienda y edificios institucionales" donde obtiene el Diploma de Estudios Avanzados.

Ha sido Presidente de la Comisión de Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz (COAC) y Vocal Asesor de Urbanismo en la Junta de Gobierno del COAC.

Trabaja desde 1998 como Arquitecto Municipal en San Roque (Cádiz)

**Monje Pascual, Ángela**

ETSAM, Departamento de proyectos, UPM, Madrid, España, 11372monje@coam.es

## **La Arquitectura del Trabajo de Antonio Perpiñá Sebría en la Castellana**

### **Una ciudad de los negocios americana para la administración pública española**

El paseo de la Castellana de Madrid ofrece un representativo elenco de la Arquitectura del Trabajo administrativo del siglo XX producida por arquitectos españoles. Corrales y Molezún, Oiza, Zuazo, Gutierrez Soto, Moneo, Fisac, de La-Hoz y Lamela forman parte de los arquitectos más paradigmáticos con proyectos de gran relevancia y amplia difusión que dejan al margen a otros autores no menos importantes, aunque apenas publicados. El caso que nos ocupa es el de un gran arquitecto catalán, natural de Gerona y afincado en Madrid, Antonio Perpiñá Sebría (1918-1995). Su labor más destacada gira en torno al urbanismo con importantes actuaciones del nivel de la ordenación de los márgenes del río Manzanares, la Ciudad de los Poetas, el Barrio de la Estrella y la Ordenación comercial de Madrid-AZCA, inspirado en la fluidez comercial de las megalópolis norteamericanas, como el Rockefeller Center de Nueva York, con la que consiguió el primer premio en un Concurso Internacional de 1954. Pero el conjunto que queremos señalar se encuentra un poco más al Norte, entre los números 158-166 de la Castellana, lo que en su día fue el Ministerio de Industria y Comercio.

En 1956, Antonio Perpiñá gana por unanimidad el primer premio del Concurso de ideas para la organización y composición de volúmenes del conjunto de edificios para los Ministerios de Industria y Comercio. El proyecto ofrece una novedosa aportación urbana con una fuerte influencia del brutalismo inglés del momento, por un lado, y de la arquitectura americana coetánea, por otro. La utilización de piezas de hormigón prefabricado con una marcada textura superficial acerca el proyecto a la solución que ofrece la sede de la revista Economist de Peter y Alison Smithson en Londres, también con un marcado carácter urbano. Perpiñá propuso dos edificios separados, uno de 14 pisos para el Ministerio de Industria y otro de 27 pisos para el de Comercio. Dos volúmenes principales en torno a una plaza interior donde destaca el cuerpo vertical sobre un elemento horizontal, un esquema compositivo que propone Gordon Bunshaft en la Lever House de Nueva York en 1952. En la Castellana, el elemento horizontal de tres plantas disponía de un anexo para cada ministerio y dos cuerpos más para elementos comunes, un salón de actos y despachos, sobre el que destacaba un salón de exposiciones como elemento singular. Un programa complejo que nos recuerda otras actuaciones de SOM, como el Connecticut General Life Insurance, que en 1954 introduce el concepto de *ciudad de los negocios*, un conjunto de edificios alejados de la vorágine de la ciudad y protegida de sus peligros. En ambos casos, un módulo genera un ritmo constante y se impone en la composición general.

Entre los años 1958 y 1959, Antonio Perpiñá desarrolló el proyecto junto a su compañero Mariano Garrigues y el ingeniero Eduardo Torroja. Aunque los edificios que finalmente se construyeron entre 1972 y 1980 muestran cambios sustanciales con respecto al proyecto original, se conservan algunos aciertos urbanísticos y estructurales del conjunto vinculados a la arquitectura americana coetánea.

#### **PALABRAS CLAVE**

Ciudad, Negocios, Americano, Hormigón, Brutalismo

**Monje Pascual, Ángela**

ETSAM, Departamento de proyectos, UPM, Madrid, España, 11372monje@coam.es

## **La Arquitectura del Trabajo de Antonio Perpiñá Sebría en la Castellana**

### **Una ciudad de los negocios americana para la administración pública española**

#### **La arquitectura corporativa en el eje de la Castellana madrileña**

El patrimonio construido en el Paseo de la Castellana de Madrid nos ha dejado un legado vivo de proyectos pioneros de la arquitectura moderna española que han disfrutado de una amplia difusión y que dejan al margen a otros autores no menos importantes, aunque apenas publicados. A lo largo del Paseo podemos identificar arquitectos consagrados como Antonio Lamela Martínez (Torres de Colón, 1967-1976), Miguel Fisac Serna (IBM, 1966-1968), Rafael Moneo Vallés (Bankinter 1973-1976), Luis Gutierrez Soto (La Unión y el Fénix, 1965-1971 y Alto Estado Mayor de la Defensa, 1949-1953), José Antonio Corrales Gutiérrez y Ramón Vázquez Molezún (Bankiunión, 1972-1975), Javier Carvajal Ferrer (Adriática, 1978-1979), Rafael de La-Hoz Arderius (Edificio Castelar, 1975-1983), Secundino Zuazo Ugalde (Nuevos Ministerios, 1932-1936), Francisco Javier Sáenz de Oíza (BBVA, 1971-1981) y Francisco de Asís Cabrero Torres Quevedo (Diario Arriba, 1960-1963 y Edificio Sindicatos, 1949-1951) entre otros, todos ellos arquitectos españoles nacidos en las primeras décadas del siglo veinte. (fig. 1)

Sin embargo, no todos los arquitectos que han intervenido en el Paseo de la Castellana durante esa época han disfrutado del reconocimiento que les corresponde. Algunos de ellos han sido menos afortunados en la divulgación de sus obras. Con este texto pretendemos recuperar una de ellas con el único propósito de no permitir que permanezca en el olvido. Tenemos la obligación de revisar las obras de mayor interés, recuperar las obras más emblemáticas de la arquitectura coetánea de la Castellana tan representativa en el desarrollo de la ciudad de Madrid, con el propósito de revalorar sus aciertos con el paso del tiempo desde una perspectiva actualizada, y ser capaces de identificar también las estrategias de proyecto diferentes que nos distancia de ellas. Entre estas obras ignoradas destacamos el Ministerio de Industria y Comercio, un gran ejemplo de la arquitectura para la administración pública española, construido entre 1972-1973 por el arquitecto Antonio Perpiñá Sebría, cuyo proyecto no ha sido apenas publicado, a pesar de ser una obra emblemática que supuso la introducción de la arquitectura americana para las grandes corporaciones en una creciente metrópoli madrileña, con su particular situación económica y política de los últimos años del régimen franquista.

El complejo arquitectónico del Ministerio de Industria y Comercio nos ha interesado como la principal obra de una figura representativa en el panorama de la arquitectura moderna española, cuya trayectoria profesional es muy reconocida en su faceta como urbanista y divulgador de las teorías urbanísticas foráneas en nuestro país y que resumimos brevemente.

#### **La figura de Antonio Perpiñá Sebría (1918-1995) como urbanista**

El arquitecto catalán Antonio Perpiñá Sebría nació en Gerona el 15 de febrero de 1918. Se tituló en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1948 y se preocupó desde el principio por el adecuado crecimiento urbano de las ciudades catalanas y por el grave problema de la vivienda en España. En esos momentos obtuvo varios primeros premios en concursos sobre economía y urbanismo y empezó a participar en el desarrollo de planes provinciales, comarcales y generales de Cataluña. En 1951 consiguió

el título de Técnico Urbanista en el Instituto de Estudios de Administración local que le dio la oportunidad de conocer otras actuaciones coetáneas extranjeras y contactar con Pedro Bidagor Lasarte, autor del plan urbanístico de Madrid<sup>1</sup>, aprobado en 1946, que impulsó la prolongación de la Castellana, antigua Avenida del Generalísimo, como eje vertebral del nuevo desarrollo urbano que por aquel entonces se encontraba a las afueras de la ciudad (fig. 2). La Comisaría General de Ordenación Urbana de Madrid convocó en 1954 un Concurso Internacional para la definición de la zona comercial Madrid-AZCA entre las calles Raimundo Fernandez Villaverde, Orense, General Perón y el Paseo de la Castellana, una gran manzana de edificios de oficinas relacionados con circulaciones peatonales y separados del tráfico de la avenida principal pero relacionado con la ciudad a través de una gran estación ferroviaria. Perpiñá propuso un conjunto urbano inspirado en la fluidez comercial de las megalópolis norteamericanas como el Rockefeller Center de Nueva York, un mini-Manhattan con el que consiguió el primer premio que le proporcionó un fuerte impulso en su trayectoria profesional y como consecuencia un traslado de residencia a Madrid en 1956. A partir del concurso se aprobó el Plan Parcial en 1957 que sufrió posteriormente varias reformas hasta 1964.

Posteriormente al proyecto de AZCA, entre 1956 y 1973 Perpiñá fue representante español en las comisiones de urbanismo de la UIA (Unión Internacional de Arquitectos), lo que le proporcionó la posibilidad de divulgar no solo el urbanismo nacional<sup>2</sup> sino también otras actuaciones que se estaban desarrollando en el extranjero. Su obra más destacada gira en torno a importantes actuaciones de ordenación urbana, como la ordenación de los márgenes del río Manzanares (1956), la Ciudad de los Poetas para 8.000 viviendas en la Dehesa de la Villa, junto a Luis Iglesias Martí y Carlos de Miguel González (1963), la Ordenación del Barrio de la Estrella para 5.000 viviendas (1957), entre otras actuaciones urbanas como un Plan Parcial en Puerta de Hierro (1965) y la Alameda de Osuna (1966) y otros planes urbanos en Cataluña como el General de Ordenación de Viladecans (1961) o el de Vallromanes (1980). Su bibliografía como urbanista está recogida en el artículo "Historia del urbanismo contemporáneo español. Antonio Perpiñá" de Fernando Nasarre<sup>3</sup>.

Aunque su trabajo principal está relacionado con el urbanismo también realiza un gran número de proyectos de edificación de especial interés, como podemos ver si estudiamos a fondo su obra<sup>4</sup>, en las que deja huella de su investigación como urbanista y se preocupa de ofrecer una respuesta urbana acorde con su tiempo.

### **La arquitectura de Antonio Perpiñá Sebría**

En el archivo histórico del COAM podemos encontrar numerosas intervenciones residenciales en Madrid, Santiago de Compostela, Gerona y Barcelona fundamentalmente, entre las que cabe destacar las viviendas en la Dehesa de la Villa y el barrio de la Estrella, el grupo de viviendas "Escorial" en Barcelona, junto a Ribas, Mitjans, Bohigas, Martorell y Alemany (1959), el edificio AGROMAN en la calle de

---

<sup>1</sup> ZUAZO UGALDE, Secundino (2003). *Plan Bidagor 1941-1946: plan general de ordenación de Madrid*. Madrid: NEREA.

<sup>2</sup> Pocos textos aparecen en su bibliografía, de los que destacamos: *La infraestructura del urbanismo*. Editores Asociados, 1969, Barcelona; *El problema nacional de la descongestión de las ciudades*. Primer Congreso Nacional de Urbanismo. Ministerio de la Vivienda, Madrid, 1962; y un artículo en la Revista Urbanismo: revista oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, ISSN 0213-9391, Nº 16, 1992, págs. 88-92, junto a Fernando Nasarre y de Goicoechea.

<sup>3</sup> *Urbanismo*. Núm 16: COAM. ISSN 0213-9391, (1992), p. 88-92.

<sup>4</sup> El legado de Antonio Perpiñá Sebría y toda su producción arquitectónica se encuentra custodiado en el archivo del Servicio Histórico de la Fundación COAM.

Raimundo Fernández Villaverde 84 (1958), el conjunto residencial Vistahermosa en la calle Beatriz de Bobadilla 13 (1972) e innumerables viviendas madrileñas junto a arquitectos como Ángel Serrano Moreno, Luis Iglesias Martí y Antonio Marsá Prat.

Además realiza edificaciones de usos tan dispares como la fábrica de cervezas Mahou en el paseo Imperial de Madrid (1961), los colegios mayores San Juan Bautista de Lasalle y Blanca de Castilla en Aravaca, junto a Luis Iglesias Martí (1963 y 1965 respectivamente), escuelas, centros deportivos, guarderías, un pequeño hospital en Arturo Soria, locales comerciales, mercados, laboratorios y, lo que nos lleva a redactar este artículo, varios edificios administrativos madrileños. De todos ellos se ocupa de identificar los elementos funcionales necesarios para el mejor desarrollo de su distribución y uso, como se puede comprobar en los textos custodiados en el archivo de la Fundación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

La tipología arquitectónica del edificio administrativo la desarrolla en varios ejemplos, como el edificio Selecciones del Reader's Digest en la C/ Torrelaguna, 58, en Madrid, junto a Ángel Serrano Moreno (1960), la sede del Banco Español de Crédito en el Paseo de la Castellana 7, junto a Luis Iglesias (1963), la sede de Olivetti en la c/ Conde de Peñalver, junto a Xavier Busquets Sindreu (1964), el edificio de Galerías Preciados de la Plaza de Callao, junto a Luis Iglesias y Javier Feduchi (1964), el edificio de oficinas en C/ Capitán Haya 43, junto a Luis Iglesias y Ángel Serrano (1965) y la Sede Social de la Empresa Nacional del Gas en la Avenida de América 38, junto a Luis Iglesias (1975).

Pero, sin lugar a dudas, el ejemplo más emblemático que resume toda su investigación respecto a los edificios administrativos por su rotundidad y gran envergadura es el Ministerio de Industria y Comercio. El complejo arquitectónico situado en la manzana delimitada entre los números 158 y 166 del actual Paseo de la Castellana y las calles Panamá, Alberto Alcocer y Doctor Fleming, consta de un conjunto de edificios intercalado con espacios abiertos y ajardinados. El origen de este proyecto parte de un concurso de ideas convocado en 1956 por la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid para la organización y composición de volúmenes de los Ministerios de Industria y Comercio. Se presentaron trece trabajos, de los cuales se seleccionaron ocho que fueron publicados en la revista *Gran Madrid* nº 31<sup>5</sup>. Entre estas propuestas cabe señalar un segundo premio bajo el lema 'SCRSM' realizado por el *dream team* formado por Corrales y Molezún que se presentaron junto a Romany, Oiza y de la Sota y que compartieron a partes iguales con otros tres proyectos. Por encima de todos ellos, destacó el proyecto presentado bajo el lema 'Cady' por el arquitecto Antonio Perpiñá Sebría, al que otorgaron por unanimidad el primer premio con 200.000 pesetas. El jurado, formado por Luis Gutiérrez Soto y Luis Blanco Soler entre otros, valoró el concepto de ordenación de volúmenes respecto su emplazamiento, la ordenación circundante, la relación de los volúmenes entre sí, la disposición de los accesos, aparcamientos, circulaciones verticales y horizontales, además de la orientación, la distribución y funcionamiento de las plantas y el concepto arquitectónico de los edificios, según el acta de fallo de concurso de ideas publicado en la revista *Gran Madrid*<sup>6</sup>. (fig. 3)

Una vez fallado el concurso, la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid le encargó el desarrollo del proyecto y Antonio Perpiñá Sebría con su compañero Mariano Garrigues Díaz-Cañabate y el ingeniero Eduardo Torroja Miret desarrollaron un anteproyecto entre 1958 y 1959, según la documentación

---

<sup>5</sup> *Gran Madrid*. Núm 31: Concurso Ministerios de Industria y Comercio: Madrid (España), (1956), p. 4-25.

<sup>6</sup> *Ibid* p. 5.

existente en el Legado Torroja<sup>7</sup> y el Archivo del COAM. Sin embargo, los edificios fueron construidos varios años más tarde y muestran cambios sustanciales con respecto a esta documentación. Los planos del proyecto de 1963 y de 1972 del legado de Perpiñá reflejan la mayoría de estos cambios<sup>8</sup>.

### **La ordenación de volúmenes como propuesta urbana en el Ministerio de Industria y Comercio**

Desde la concepción del concurso, Perpiñá propuso dos volúmenes principales en torno a una plaza interior donde destacan sobre un elemento horizontal. Un esquema compositivo que planteó también en otras sedes coetáneas, como el edificio Selecciones del Reader's Digest en Madrid, realizado en colaboración con Ángel Serrano y la sede del Banco Español de Crédito en el Paseo de la Castellana 7, junto a Luis Iglesias. Este último es un anodino edificio que pasa completamente desapercibido en la estrecha acera de ese tramo del paseo. Pero si paramos nuestra atención en él podremos apreciar algunas características que nos serán sorprendentemente reconocibles. El número 7 de la Castellana rompe la continuidad de los edificios colindantes con un volumen en fachada de una sola altura levantado sobre pilares en planta baja, unos pilares forrados en acero inoxidable que permite el acceso de los peatones bajo un porche abierto hacia el interior en un patio, detrás del cual, se alza un volumen vertical. El mismo revestimiento de pilares y el mismo esquema compositivo que la Lever House dispone en el Park Avenue de Manhattan, construido por Gordon Bunshaft en 1952 y que Perpiñá repite de forma literal en la principal vía de Madrid.

En la gran superficie del Ministerio de Industria y Comercio presentó un sistema más complejo. En su análisis del emplazamiento propone una ordenación de manzana abierta con dos bloques principales en sus lados Norte y Este entre amplios espacios ajardinados. Para el concurso, tantea distintos esquemas con criterios de ordenación diferentes donde justifica la solución adoptada basada en la zonificación y ordenación de espacios libres exteriores, la circulación, los accesos y los aparcamientos diferenciados para cada Ministerio (fig. 4). Desde el primer momento plantea un organigrama del esquema funcional en el que independiza los dos Ministerios, ambos con acceso directo a los locales comunes, en el que destaca un espacio central que denomina *patio de honor*. Finalmente, la composición del conjunto mantuvo la separación de estos dos volúmenes principales en sendos prismas rectangulares contrapuestos, uno horizontal para el Ministerio de Industria, de planta baja y trece pisos, y otro vertical para el Ministerio de Comercio, con planta baja y veintiséis pisos, ambos en torno a una plaza interior. Como basamento, proyectó un anexo de tres plantas para cada Ministerio y dos cuerpos para elementos comunes, uno de ellos definido como un elemento singular que dedicó a salón de exposiciones y el otro que englobaba un salón de actos, áreas para las comisiones y despachos. Respecto a las circulaciones interiores, previó accesos independientes para cada edificio y otros en cada una de las plantas y servicios, independizando los elementos oficiales, del público y funcionarios que se desarrollan en torno a las circulaciones verticales. (fig. 5)

El proyecto ofrece una novedosa aportación urbana con una fuerte influencia del brutalismo inglés del momento. Revisando el inmenso fondo de libros cedido al COAM por la familia Perpiñá, podemos

---

<sup>7</sup> <http://www.cehopu.cedex.es/etm/obras/ETM-416.htm>. ETM-416. Proyecto de Ministerios de Industria y de Comercio. Id.: ETM-416; Id.: ETM-416-001. Caja 133. Es una unidad documental compuesta, formada por cuarenta documentos: cinco textuales y treinta y cinco planos.

<sup>8</sup> Servicio Histórico Fundación Arquitectura COAM: A001860. PS7P141, PS/P205-211 y PS/F09.

comprobar que disponía de varios textos sobre el brutalismo y la arquitectura inglesa coetánea<sup>9</sup>, concretamente revisó los textos de J. M. Richards, Michel Webb, John Winter, Reyner Banham y sobretudo el de Edward David Mills (*The New Architecture in Great Britain: 1946-1953*, London, 1953), en los que encontró soluciones con utilización de piezas de hormigón prefabricado con una marcada textura superficial que utiliza en el Ministerio de Industria y Comercio y que acerca el proyecto a la solución de fachada que ofrece la sede de la revista *The Economist* de Peter y Alison Smithson en Londres (1959), también con una interesante solución urbana en la que relaciona cuatro volúmenes distintos entorno a una plaza interior elevada. La textura de los edificios, de piezas de hormigón prefabricado, tan del gusto de la década de los setenta, se ha usado con bastante acierto en nuestro país. En el Ministerio de Perpiñá, la envolvente exterior se define mediante piezas prefabricadas de hormigón dispuestas en líneas horizontales según el módulo de los ventanales. Con clara influencia de la sede de la revista, se superponen unos elementos de hormigón prefabricado en líneas verticales que avanzan sobre el despiece horizontal del plano de la fachada que permanece en el proyecto construido<sup>10</sup>. (fig. 6)

Por otro lado, el módulo presente en la oficina americana de los años cincuenta ha servido de base para una tipología edificatoria característica de la arquitectura corporativa. La definición estructural definida en el Ministerio se rige según un módulo en cuadrícula de seis metros entre ejes. Los techos horizontales, separados 3,50 m. entre suelos acabados, están formados por losas continuas que permiten eliminar los dinteles. Estas dimensiones modulares son múltiplos del elemento de la envolvente exterior para la iluminación y la ventilación de 1,20 m., que requiere de una rigurosa distribución interior en células de 2,40 m. En el concurso se plantean divisiones interiores bajas que permiten una mayor iluminación natural y espacios diáfanos. Los directivos, sin embargo se mantienen fuera de este sistema. Esta disposición interior de los trabajadores asume los cambios empresariales que estaban siendo aplicados en América según las teorías de Elton Mayo que pretendían estimular al trabajador. La organización laboral incorpora nuevos usos que valoran la comunicación y actividades en grupos de trabajo, donde los directivos comparten el espacio en la misma planta que el staff, aunque separados por paramentos ligeros. La pertenencia al grupo y la identificación de los trabajadores con la empresa requieren de nuevos lugares que faciliten el encuentro, zonas de descanso, espaciosas zonas de llegada, comedores dentro del edificio y, al exterior, patios, plazas y jardines que ofrecen una nueva imagen empresarial. Los espacios abiertos permiten el contacto con la luz natural o la posibilidad para cualquier empleado de mirar hacia fuera.

El sistema modular definido en el Ministerio establece una pauta geométrica común entre el espacio interior y exterior, tal y como se estaba resolviendo por aquellos años en Estados Unidos. Los paneles divisorios en la Connecticut General Life Insurance en Bloomfield de Gordon Bunshaft en 1957 permiten fragmentar el espacio con subdivisiones modulares que afectan a la subdivisión de otros subsistemas del edificio, como el techo técnico, el cerramiento, las instalaciones y la estructura. El módulo generado utiliza un mismo esquema para los lugares interiores y los exteriores, de la misma forma que Perpiñá resuelve

---

<sup>9</sup> Mills, Edward David, *The New architecture in Great Britain: 1946-1953*. London. 1953. COAM 13848 00011975; Richards, J. M.: *New buildings in the Commonwealth*. London. The Architectural Press, 1961. COAM 691 00010371. COAM 691 00026820 Dupl.; Webb, Michael: *Architecture in Britain today*. Middlesex : Country Life, 1969. COAM 14392 00025649; Winter, John: *Modern buildings*. London : Paul Hamlyn. 1969. COAM 14386 00025640; Banham, Reyner: *Brutalismus in der architektur : ethik oder ästhetik?*. Stuttgart: Karl. Krämer. 1966. COAM 14738 00026842.

<sup>10</sup> AA. VV. *Arquitectura de Madrid*. Madrid: Fundación COAM, Ayuntamiento de Madrid, Fundación Caja Madrid (2003). Tomo 2, p. 501.



en la Castellana. Numerosos proyectos de la arquitectura americana de la década de los cincuenta obedecen a los criterios de modularidad y de diseño integrado. En todos ellos, por primera vez en la historia de las oficinas, empiezan a considerarse la incorporación de nuevos lugares para favorecer las relaciones sociales que aportan un valor diferente para las organizaciones. En la planta baja del Connecticut General Life Insurance se proponen salas de juego, una pista de bolos, biblioteca, lavandería, locales comerciales, un auditorio y un comedor anexo que permite el acceso al ajardinamiento exterior. La incorporación de estos usos transforma el conjunto en una pequeña ciudad con un orden propio, protegida del entorno urbano. De esta forma, podemos considerar que el complejo programa del Ministerio de Industria y Comercio introduce en España el concepto de *ciudad de los negocios* como un conjunto de edificios administrativos que alejados de la vorágine de la ciudad.

### **Una ciudad de los negocios para la administración pública española de la transición.**

El centro urbano había sido considerado hasta los años cincuenta como el lugar por excelencia para ubicar la actividad administrativa y comercial. El desarrollo de la ciudad de Chicago y la experiencia de Nueva York encabezan la lista histórica de las grandes ciudades que han especializado el centro de la vida urbana como lugar de los negocios y la actividad comercial. El rascacielos se convirtió en el edificio de oficinas por excelencia que manifiesta, todavía hoy, el poder de la técnica y cuya presencia en la ciudad supone un icono excepcional despreocupado del entorno inmediato, al mismo tiempo que evoca el poder económico de la empresa por encima de cualquier otro aspecto. La arquitectura del trabajo mantiene desde entonces una relación directa y estrecha con el edificio en altura y con la ciudad.

Sin embargo, durante la Depresión americana se produjo un efecto descentralizador que rompe con la tendencia de la ciudad europea que mantiene una lucha entre *la ciudad como morada* y *la ciudad como negocio*. Las grandes firmas empresariales americanas proponen, desde los años cuarenta, la salida del centro urbano a ámbitos rurales como mecanismo de autoprotección contra los grandes males de la ciudad, la contaminación, el estrés y el caos del tráfico. Desde entonces, se pone de manifiesto una nueva relación entre trabajo y ciudad. La centralidad, que había sido hasta ahora la única posibilidad, empieza a tener una importancia relativa y se prueban otras alternativas a lo largo de la red de autopistas. El traslado del negocio inmobiliario de oficinas a la periferia aporta otros atractivos y ventajas donde se puede disfrutar de un entorno natural acorde con las teorías de Mayo y las necesidades de introducir un entorno agradable y humano.

Gordon Bunshaft saca la sede de Connecticut General Life Insurance fuera del entorno urbano donde promueve una nueva relación entre residencia y trabajo, una solución que se inicia en los años cincuenta y que será muy bien acogida por determinadas empresas a partir de entonces hasta nuestros días. La nueva ubicación separada de la residencia dispone de la ventaja del disfrute del entorno natural como lugar de expansión y permite alternar la verticalidad necesaria en el centro con un predominio de la horizontalidad. La sede corporativa puede incorporar los nuevos usos solicitados por la organización laboral e integrarlo en el conjunto como si se tratase de una nueva pequeña ciudad autónoma, que anticipa las actuales *ciudades de negocios*.

La estructura de la ciudad, cada vez más compleja, se articula en torno a nuevos elementos de producción e intercambio, centros de negocios periféricos que suponen nuevos focos de desarrollo donde se promueven otros núcleos urbanos a su alrededor. La arquitectura del trabajo se plantea como una ciudad que establece un nuevo orden propio al margen del caos urbano. En *La Arquitectura del Poder*,

Dejan Sudjic<sup>11</sup> expone que la arquitectura dispone de la capacidad necesaria para imponer su propio orden y establecer con ella un punto de referencia. Desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad, las grandes compañías aprovechan esta condición de la arquitectura y utilizan su sede como un elemento capaz de formalizar su particular universo dentro de una protegida *ciudad de los negocios*.

Massimo Cacciari señala en *La Ciudad*<sup>12</sup> que, a lo largo de la historia, el permanente enfrentamiento entre la ciudad como lugar de remanso, seguro y estable, y la ciudad como máquina multifuncional, eficaz y dinámica, ha dado forma a una contradicción inevitable. Cacciari señala el ámbito residencial como un lugar protegido. Plantea que quien puede permitírselo vive su jornada en la movilización universal que ofrece la posmetrópoli y más tarde huye a la seguridad de sus moradas. La existencia posmetropolitana se congela en espacios cerrados, en un lugar-prisión<sup>13</sup>, contenedores de una función y, según el mismo Cacciari, con un carácter simbólico cada vez más pequeño por la indiferencia del territorio. El mismo carácter de protección que señala Cacciari para la vivienda se ve reflejada en la arquitectura del trabajo con las ciudades de los negocios. El incesante crecimiento de la ciudad, cuyo motor es la economía y el trabajo, ha provocado que la ciudad metropolitana se vaya transformando poco a poco en ciudad territorio, como un espacio indefinido y homogéneo con transformaciones muy rápidas. El trabajo y los negocios conforman la ciudad, forman parte intrínseca de ella y la modifican. La nueva metrópoli se articula en torno a estos elementos de producción e intercambio en la periferia, que pasan a ser los lugares clave de expansión.

Sin salir de Madrid, podemos identificar varias soluciones para esta tipología edificatoria en forma de *ciudad de negocios* con las características planteadas, el módulo como mecanismo compositivo, la complejidad edilicia que alberga usos diferentes y la protección con respecto a la vorágine de la ciudad. De forma discreta pero con gran acierto, ya se había experimentado con el edificio del Ministerio de Industria y Comercio, en lo que entonces era la periferia de Madrid. Pero desde entonces no se había recuperado esa tipología edificatoria para la arquitectura corporativa madrileña hasta muy recientemente, con el cambio de siglo, cuando varias intervenciones aportan soluciones más o menos novedosas, unas con alternativas urbanas, como Repsol en Méndez Álvaro (2013), y otras situadas en las vías periféricas de comunicación, como la sede de Telefónica en las Tablas (2008), ambos ejemplos de Rafael de Lahoz. Otras propuestas de arquitectos internacionales se mantienen en esta línea representativa de la sede administrativa. Podemos reconocerla en la ciudad financiera del Banco Santander de Kevin Roche (2004), en mitad del campo de Boadilla del Monte, y en el BBVA de Herzog & de Meuron (2015), en las vías periféricas de Madrid a su paso por Las Tablas. En este último ejemplo, la gran vela circular de hormigón impone su presencia en el paisaje de un nuevo núcleo urbano, alrededor de las vías principales de conexión con Madrid. Las nuevas formas de trabajo del siglo XXI mantienen esta tipología para las compañías más punteras.

---

<sup>11</sup> SUDJIC, D. *La arquitectura del poder*. Editorial planeta, 2010. Pág 195: "La arquitectura es un medio que nos da la oportunidad de olvidar la precariedad de nuestra situación por un momento, de crear al menos la ilusión de que hay un significado cuando la comparamos con nuestra propia lógica interna y encontramos cierto sentido de correspondencia y previsibilidad(...) La arquitectura ofrece la posibilidad de darnos un breve respiro de lo aleatorio(...) No podría haber un indicio más claro de la presencia humana, y del ejercicio de su intelecto, que la muestra del contraste entre el orden y el desorden."

<sup>12</sup> CACCIARI, Massimo. *La ciudad*. Gustavo Gili. 2010, p. 7, (edición original: *La città*. Villa Verucchio. Pazzini Editore. 2004)

<sup>13</sup> Ibid. Pág 50.

## Bibliografía:

AA. VV. *Arquitectura de Madrid*. Madrid: Fundación COAM, Ayuntamiento de Madrid, Fundación Caja Madrid (2003). Tomo 2, p. 501.

PERPIÑÁ SEBRIÁ, A.: *La infraestructura del urbanismo*. Editores Asociados, (1969) Barcelona.

PERPIÑÁ SEBRIÁ, A.: *El problema nacional de la descongestión de las ciudades*. Primer Congreso Nacional de Urbanismo. Ministerio de la Vivienda, (1962) Madrid.

PERPIÑÁ SEBRIÁ, Antonio: "Centro comercial de Madrid". *Arquitectura*. Núm 88: COAM, (1966).

*Gran Madrid*. Núm 31: Concurso de Ministerios de Industria y Comercio: Madrid (España), (1956), p. 4-25.

*Urbanismo*. Núm 16: COAM. ISSN 0213-9391, (1992), p. 88-92.

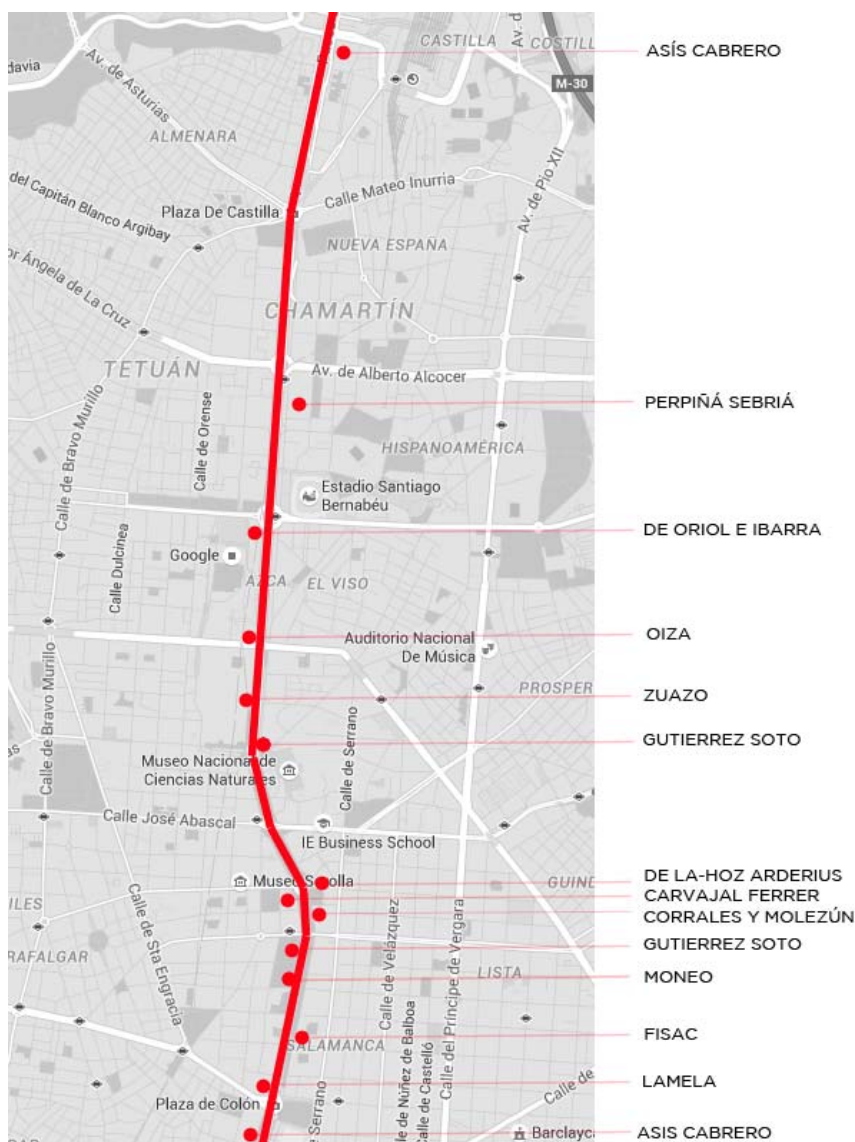
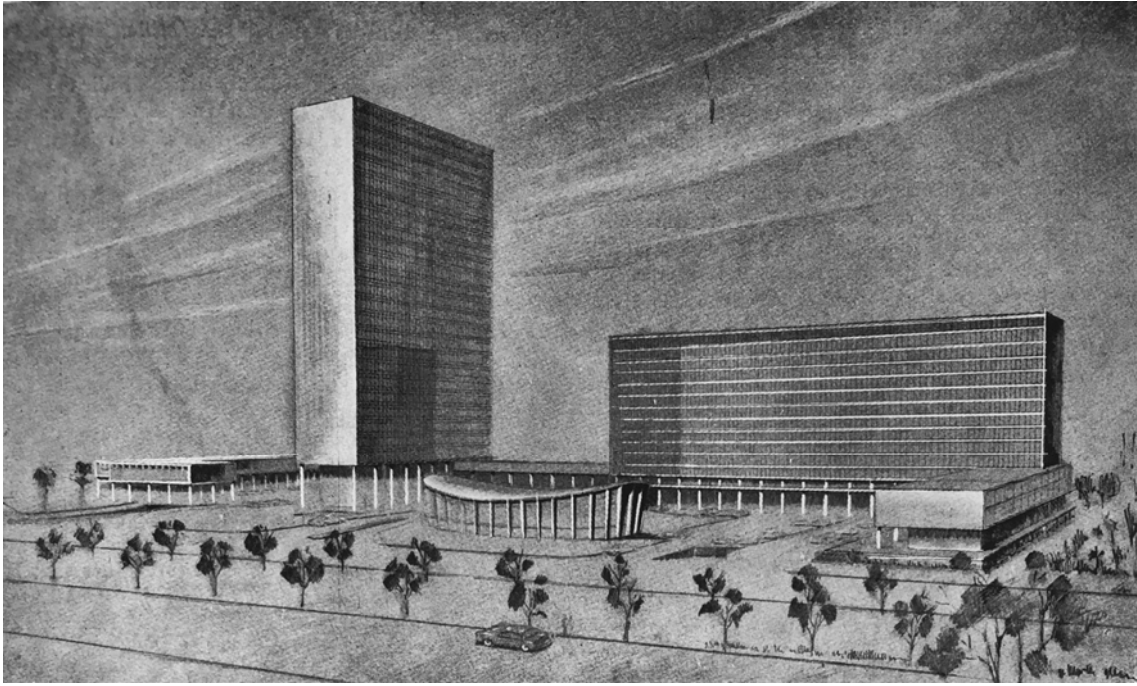


Fig. 1 El legado de la Castellana



*Fig. 2 Situación de AZCA y el Ministerio*



*Fig. 3 Dibujo para el concurso*

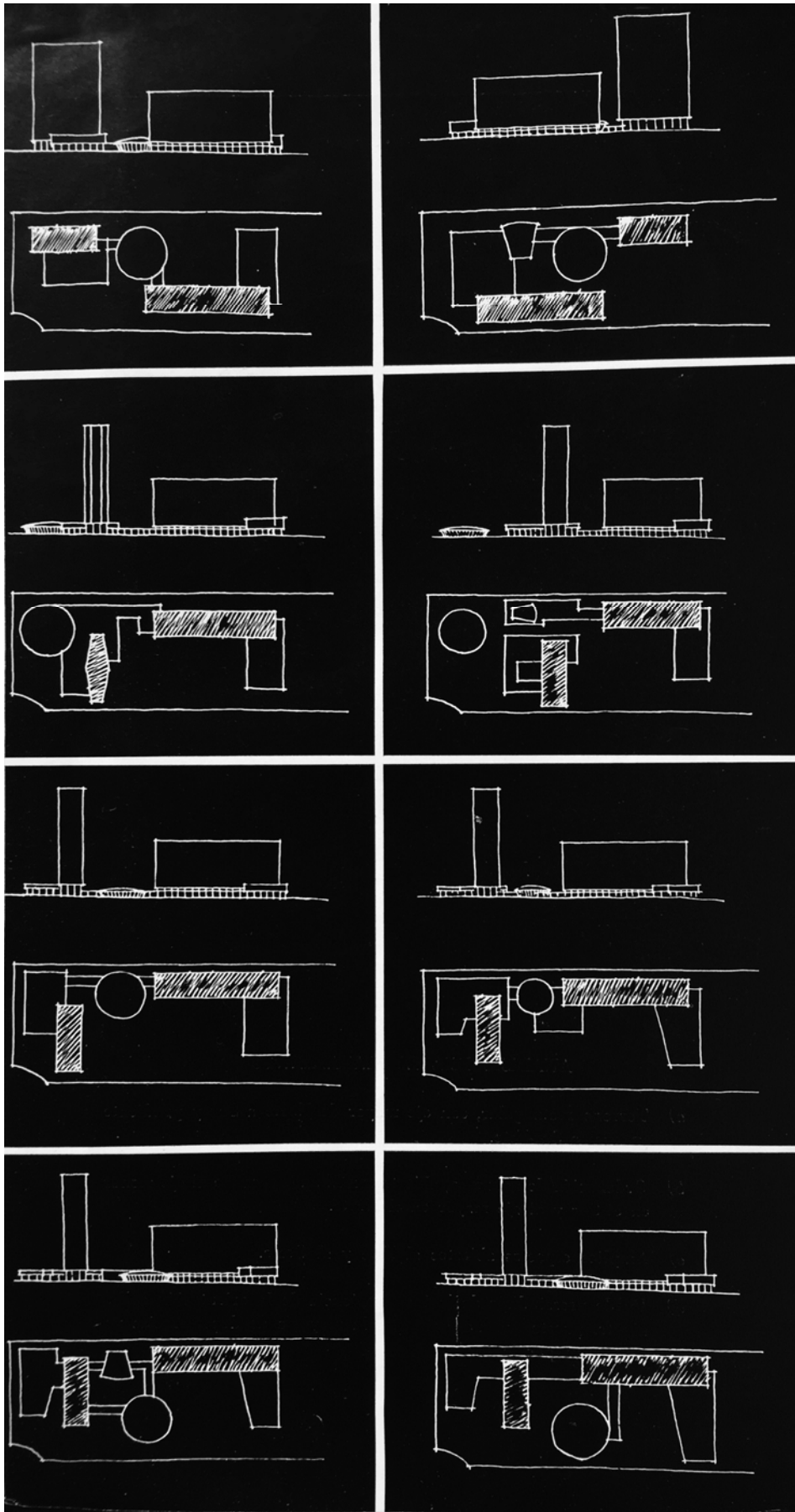


Fig. 4 Esquemas de ordenación de volúmenes



*Fig. 5 Maqueta del conjunto*



*Fig. 6 Proyecto construido*



María Pura Moreno Moreno

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena

En 1969, José Luis Fernández del Amo proyecta el Club Náutico de la urbanización Dehesa de Campoamor en la costa levantina. El análisis arquitectónico del edificio invita a destacar el uso de una trama hexagonal como herramienta de proyecto, a priori, formal. Su implantación, en un pequeño cabo mediterráneo de contorno irregular, se realiza en planta gracias a la articulación de hexágonos regulares. Y la compartimentación de su programa se ajusta a dicha malla multiplicando las caras de sus fachadas y evitando en sus cerramientos cualquier ortogonalidad ajena a la lógica general del conjunto.

Fernández del Amo abogaba por la funcionalidad y por el carácter abstracto de una arquitectura donde primaran los aspectos esenciales y a-históricos de la tradición, alejados de cualquier mimesis. Él mismo priorizaba lo espacial y los *“juegos interiores medidos y correlacionados, con aperturas a lo inconmensurable del aire, de luz, y de un entorno gratificante”*; y al mismo tiempo evitaba cualquier pretendida representatividad o monumentalidad. Dicha renuncia queda subrayada en el proyecto del Club Náutico, gracias a la diferencia de nivel - entre el acceso y el futuro embarcadero- que facilita la ocultación de la escala total del proyecto a los ojos del visitante; y así el edificio, en apariencia de una sola planta, se despliega en cuatro niveles descendentes acoplados a la sección natural del terreno.

En 1967, el Ministerio de Agricultura había encargado a Fernández del Amo la restauración y reforma del Pabellón de los Hexágonos, proyectado por Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún para la Exposición Universal de Bruselas del 1958. Aquel Pabellón había sido desmontado de su lugar original y se había trasladado a la Feria del Campo de Madrid en 1959. Ocho años después debía ser adaptado, y en la memoria de aquel proyecto de reforma del Amo redactaba: *“toda la ampliación ha sido proyectada manteniendo el criterio de su concepción original mediante elementos de estructura hexagonal, al objeto de conservar su carácter y estilo...”*; es decir, asociaba la trama formal repetida a aspectos estilísticos y de carácter tipológico.

La consecución temporal de ambos proyectos- el de Reforma del Pabellón (1967) y el de nueva planta del Club Náutico (1969)- evidencia la influencia del primero en el uso de la planta de malla hexagonal del segundo. La estructura metálica repetida, en forma de paraguas, que cubría el Pabellón acoplándose a los desniveles del terreno, es sustituida en el Club Náutico por una estructura de hormigón cuyos pilares, de perímetro hexagonal, se sitúan estratégicamente en los vértices de una supuesta trama principal. La disposición en líneas paralelas de los pilares de dicha estructura simplificaba el sistema constructivo para la adecuada utilización de forjados unidireccionales de viguetas de idéntica longitud; pero en algunos puntos singulares del edificio, dicha racionalidad se pervierte trasladando de manera forzada el sistema de paraguas metálico al hormigón, estableciendo vigas de canto en voladizo que partían de las seis caras de los pilares de perímetro hexagonal. Esta conformación radial de la estructura solucionaba por ejemplo la cubrición de las salas más representativas, la conformación del espacio central con el hueco de la escalera, los voladizos de las terrazas o incluso la estructura portante de una piscina al aire -no construida pero expuesta en los planos y en la maqueta original del proyecto-.

El enfoque crítico de la comunicación pondrá en duda la verdadera comprensión en el espacio de la forma regular de seis lados en planta. Y en paralelo pondrá en valor la adecuada implantación del edificio en su emplazamiento, la utilización del lenguaje de la arquitectura mediterránea -brise-soleils verticales, escaleras exteriores, terrazas en voladizo- y, en definitiva, la osadía de construir -en base a una adición mallada hexagonal- una caligrafía que evidencia el uso de la geometría como herramienta de proyecto, demostrando con ello las influencias en cadena de esta generación de arquitectos pioneros.

Palabras Clave: Club Náutico, Fernández del Amo, Campoamor, malla, hexágonos

“...Nunca os jactéis de autodidactas...es poco lo que se puede aprender sin auxilio ajeno...”

Antonio Machado

## 1 Introducción:

La arquitectura de José Luis Fernández del Amo es un reflejo materializado del contexto socio-político crítico en el que se desarrolla. Su inquietud creadora se enmarca en el esfuerzo común de una generación de pioneros<sup>1</sup> de la arquitectura moderna española, que trató de *“renovar una sociedad obstinada en un inmovilismo a ultranza bajo el pretexto de una equívoca tradición”*<sup>2</sup>.

En una conferencia pronunciada a raíz de la exposición antológica *“Fernández del Amo. Arquitectura 1942-1981”*<sup>3</sup>, el propio arquitecto equiparaba el conjunto de su obra a una sucesión de reacciones enfrentadas al pasado más inmediato, similares a las llevadas a cabo por el arte plástico del que era un entusiasta conocedor y promulgador. Esa visión de su trabajo, como experimento continuado reaccionando contra la tradición mal entendida, ofrece una lógica a la diversidad de una materialidad construida que supuso sobre todo una relectura abstracta de lo popular, y al tiempo fue capaz de desembarazarse de sentimientos nacionalistas o patrióticos impuestos.

En este sentido, el Club Náutico de la Dehesa de Campoamor forma parte del conjunto de edificios destinados a equipamientos colectivos donde Fernández del Amo tuvo la oportunidad de innovar un tipo nuevo. Este esfuerzo de innovación arquitectónica coincide temporalmente con una época de experimentación, asociada a su magisterio en la Cátedra de Proyectos I del tercer curso de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Dicha coincidencia temporal permite el ejercicio de la lectura y análisis de este proyecto como si fuera un auténtico ensayo teórico-docente que puede ser trasladado -de inmediato- para su verificación en la pura acción constructiva.

## 2 Emplazamiento social, territorial y topográfico

La promoción de la urbanización denominada Dehesa Campoamor, situado en la costa de Orihuela en la provincia de Alicante, se inició a principios de los años 60 y supuso la implantación de uno de los numerosos núcleos vacacionales que colonizaron fincas<sup>4</sup> próximas a playas de arena blanca con el objetivo de acoger veraneantes.

Las políticas tecnócratas propiciaron en aquellos años el desarrollo inmobiliario de la costa levantina con planes urbanos que adoptaron estructuras recogidas en la Carta de Atenas, pero acopladas al sector turístico y a situaciones estacionales - segundas residencias destinadas a clase media y alta-

---

<sup>1</sup> Fernández del Amo es uno de los arquitectos pertenecientes a la promoción de 1942 de la Escuela de Arquitectura de Madrid. A dicha generación que finalizó su carrera, tras el paréntesis de la Guerra Civil pertenecen entre otros, Miguel Fisac, Francisco Asís Cabrero, Rafael Aburto, Alejandro de la Sota. Todos ellos se enfrentaron con su obra, en lo que fue posible, a los criterios oficiales y sociales de una engañosa continuidad histórica. A dicha estrategia se sumaron generaciones inmediatas posteriores con protagonistas como Saenz de Oiza, Corrales, Vázquez Molezún, García de Paredes o Cano Lasso. FERNANDEZ DEL AMO, José Luis; “De mi arquitectura” en *Palabra y Obra: Escritos Reunidos*. Textos Dispersos. Madrid, Colegio de Arquitectos de Madrid, 1995, pp 113

<sup>2</sup> Ibidem

<sup>3</sup> Exposición “Fernández del Amo. Arquitectura 1942-1981” patrocinada por el Ministerio de Cultura e inaugurada en 1982 en el Museo Español de Arte Contemporáneo, de cuya dirección se había ocupado en el período de 1952- 1959. Dicha exposición itineró por diferentes lugares de España.

<sup>4</sup> En 1941, esta finca fue adquirida por Don Antonio Tárraga y Don Manuel Segura para destinarla primero a explotación agrícola, construyendo pozos de agua y fomentando el cultivo racional de cítricos y posteriormente a la construcción de una urbanización fomentadora del turismo de calidad.

En el caso concreto de la Dehesa de Campoamor, el arquitecto Antonio Orts Orts, como encargado del plan urbanístico, dividió el enclave paisajístico en dos sectores residenciales de características contrapuestas: el primero, desarrollado en el Plan Parcial denominado La Glea (1963-1967), fomentaba la edificación de bloques abiertos en altura –rascacielos sin límite de plantas al principio- suficientemente separados entre sí y situados en la franja más cercana a la playa del Barranco Rubio. Inmediatamente después (1968-1973), en los terrenos colindantes a la pinada cercana al Barranco del Lobo, se puso en marcha un segundo sector impulsado administrativamente por el Plan Parcial de La Morra-Diez Picos. Dicho Plan proyectaba una ciudad-jardín<sup>5</sup> de conformación circular con calles concéntricas y radiales que delimitaban parcelas de 700 m<sup>2</sup> destinadas a viviendas unifamiliares con una altura máxima de dos plantas. El núcleo central de aquella configuración urbana tan regular era una parcela de perímetro circular enfocada a uso comunitario privado y dotada en su interior con pistas deportivas, restaurante-cafetería y piscina.

En definitiva, la promoción completa pretendía compaginar una edificación densa de rascacielos cercanos a la costa emplazados en torno a zonas verdes, con parcelas unifamiliares para viviendas de baja densidad situadas más al interior y sin vistas inmediatas al mar. Estas dos tipologías residenciales ofrecían una oferta variada aunque ambas estaban planificadas en su conjunto para acoger en la zona una premeditada demanda de nivel socio-económico medio-alto.

Los dos sectores de uso residencial se articulaban territorialmente en torno a grandes extensiones de zonas verdes dotadas de equipamientos que fueron construidos sucesivamente, como el supermercado<sup>6</sup>, la iglesia, diversos hoteles y restaurantes. Por último, y con el objetivo de completar la oferta turística, se propuso la incorporación de un puerto deportivo conectado directamente con un Club Náutico. Esta última construcción completaba la oferta residencial con un ocio asociado a la costa que pretendía atraer una clientela de mayor poder adquisitivo, y al mismo tiempo buscaba romper de alguna manera con la estacionalidad exclusivamente estival de la urbanización.

La construcción del Club Náutico antecedió a la del propio puerto deportivo, y por ello en dicho proyecto José Luis Fernández de Amo establecía la lógica ubicación de la escollera, el pantalán y la dársena<sup>7</sup>.

La topografía de toda la urbanización era ligeramente pronunciada. Su geografía de monte bajo se caracterizaba por una vegetación de matorrales y de pinada silvestre. La homogeneidad y falta de accidentes topográficos significativos, en amplias zonas elevadas respecto a la cota del mar, permitía una cierta libertad a la hora de proponer el planeamiento urbanístico. Únicamente la zona del Barranco y la franja de terreno más próxima a la costa planteaba fuertes desniveles, que se salvaban<sup>8</sup> de manera artificial a medida que avanzaba el desarrollo de la urbanización permitiendo el fácil acceso a las playas de arena.

---

<sup>5</sup> La conformación planimétrica recuerda al esquema teórico de la Ciudad-Jardín expuesta por Ebenezer Howard cuyas bases heredaban de la tradición utópica de Owen - comunidad perfecta y autosuficiente- y el concepto de vivienda con jardín privado. El propio Howard aconseja considerar sus trazados radiocéntricos como simples esquemas adaptables al territorio concreto, aunque en este caso, -Plan Parcial de La Morra-Diez Picos- la trasposición de la configuración de calles concéntricas y radiales es directa al tratarse de un emplazamiento prácticamente plano. BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. pp 384-392.

<sup>6</sup> José Luis Fernández de Amo proyecta y construye en 1974, el Supermercado de la Urbanización Dehesa de Campoamor junto a sus colaboradores del Grupo 70, Antonio Vélez Catrain, Alfonso Iglesias García y Manuel Pina Herranz.

<sup>7</sup> La conformación del puerto se realiza al cabo de los años siguiendo la disposición proyectada por Fernández de Amo en el plano de situación inicial del proyecto.

<sup>8</sup> Es destacable, la original ubicación del un ascensor en el edificio "Miraver" destinado a salvar la diferencia de cota entre la playa y el resto de la urbanización, con la altura del propio "Barranco Rubio" y que aún, hoy en día, sigue cumpliendo dicha función con éxito.

La ubicación del Club Náutico se estableció en un lugar denominado La Morra; una punta de tierra elevada que separaba dos playas de arena formando un acantilado hasta la orilla del mar (Fig.1). Dicha circunstancia, referida al emplazamiento, permitió a Fernández del Amo proponer un edificio acoplado al terraplén cuyo recorrido interior resolvía la comunicación descendente entre los dos niveles principales: el del acceso desde la cota superior del resto de la urbanización y el del nivel del mar.



Fig.1. Fotografía aérea de estado de la Urbanización Dehesa de Campoamor (Orihuela) en el año 1973. Fuente: Empresa Sudecasa -Servicios de Urbanización Dehesa de Campoamor-

La solución final adoptada delata un estudio minucioso de las curvas de nivel. Dicha circunstancia de entorno permite al arquitecto evitar el desmonte excesivo e indiscriminado, intentando provocar la mínima deformación de la topografía existente (Fig.2). El acoplamiento de los volúmenes al perfil del acantilado camufla la verdadera escala del edificio apareciendo éste agazapado a los ojos del visitante. En el flanco norte de acceso en la cota superior el Club emerge de forma muy discreta, con una aparente única planta sin interrumpir excesivamente el horizonte marino. Sin embargo, una vez atravesado el umbral se perciben el resto plantas escalonadas en descenso que configurarán en el alzado marino, orientado a sur, los cuatro diferentes niveles- el más bajo de mayor altura- en los que se desarrolla todo el programa.



Fig.2. Fotografía de 1971, estado del movimiento de tierras y desmonte previo a la construcción del Club Náutico de la Dehesa de Campoamor. Fuente: Empresa Sudecasa -Servicios de Urbanización Dehesa de Campoamor-

La interpretación de las circunstancias concretas del lugar fueron, por tanto, origen de las primeras decisiones de proyecto. Y así, las diferencias de cotas entre los niveles de sus dos posibles accesos, colaboraron en la conformación de una sección cuyos gruesos muros de contención del terreno se erigían como protagonistas de la estructura de hormigón armado del edificio (Fig.3). La situación estratégica del edificio en una punta de tierra, impulsaba la elaboración de unas plantas multidireccionales que facilitarían enfoques variados hacia el panorama del entorno gracias a la diversa facetación de sus fachadas.

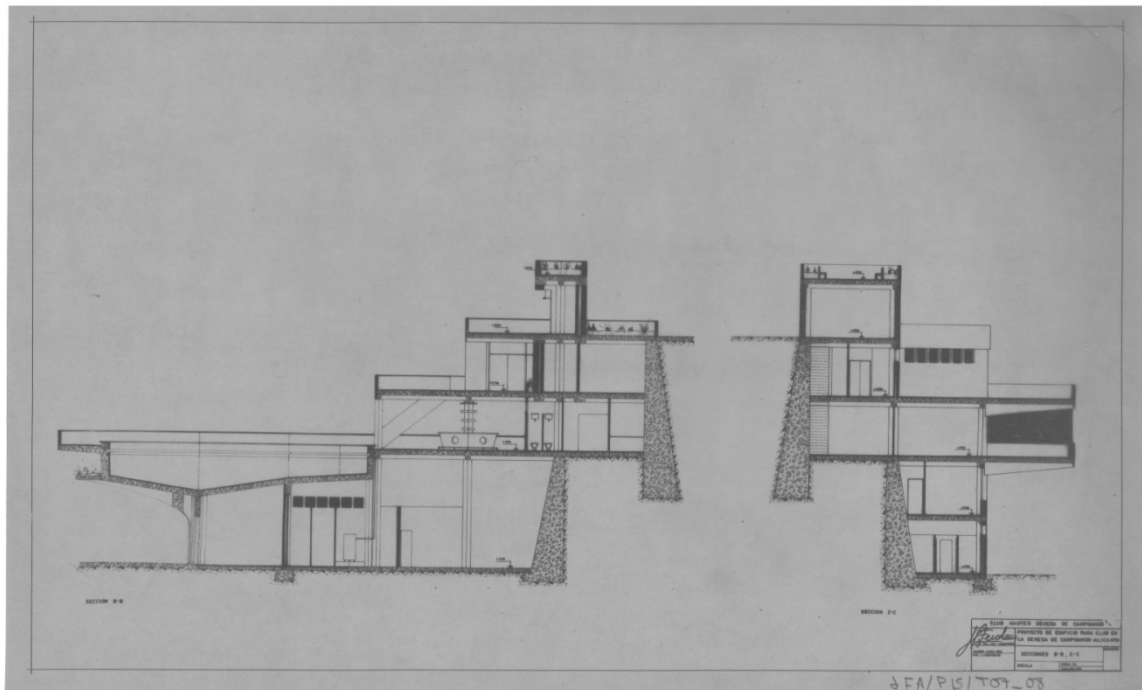


Fig.3. Secciones transversales del proyecto Club Náutico de Campoamor. Fuente: Archivo Fernández del Amo, COAM, JFA/PIS/T07-03

Las, a priori, desventajas y dificultades de una ubicación límite pasaron a ser herramientas protagonistas de la configuración del proyecto. De tal manera que la idea de *site-specificity*, referida al arte abstracto, podía ser aplicada a esta arquitectura concebida específicamente para un lugar concreto que perdería su sentido si fuera trasladada de ubicación.

### 3 El tipo: forma y función

Las exigencias sociales ligadas al progreso de la tecnología han implicado a lo largo de la historia la puesta en marcha de mecanismos de proyecto capaces de crear nuevos tipos edificatorios. El vocabulario constructivo asociado a innovadoras técnicas y materiales, los referentes abstractos procedentes del arte, y los usos novedosos, propiciaron en la arquitectura investigaciones respecto a lo tipológico.

La idea de ocio social conquistado en la segunda mitad del siglo XX irrumpe en aspectos arquitectónicos, configurando un amplio abanico de experimentación formal, espacial y programática. Los Clubs privados como generadores de relaciones sociales, y en particular los Clubs Náuticos ubicados en privilegiadas ubicaciones de costa, constituyeron una de las muchas oportunidades de exploración tipológica y espacial.

El análisis de este proyecto de Fernández del Amo invita a realizar el ejercicio de recordar dos ideas de tipo divergentes señaladas por Moneo. Y a continuación identificar cual de las dos es más correcta para la síntesis crítica. La primera, defendida por Quatremère de Quincy, asociaba al concepto de tipo con *“la lógica de la forma, en base a la razón y al uso”*, señalando que *“todas las obras de arquitectura que a lo largo de la historia habían alcanzado el rango de típicas al identificarse con una precisa forma, eran hijas de aquella supuesta lógica que las dotaba de sentido a un tiempo que tendían un puente hacia el pasado”*; aunque a su vez advertía que *“el tipo...no debía ser confundido con el “modelo”, la repetición mecánica del objeto”*. Según dicha tesis, este Club Náutico no configura ninguna *“tipología”* porque no ofrece continuidad con el pasado, y a su vez su identificable forma no responde a una lógica respecto a un uso universal, sino más bien al uso específico solucionado a través de un criterio formal válido únicamente en este emplazamiento concreto. La resolución de este proyecto, por tanto, no puede ser modelo repetible para futuros Clubs Náuticos en otras diferentes circunstancias.

En este sentido, quizá el concepto de tipo referido a este edificio se identifique mejor con la posición crítica defendida por Alan Colquhoun referida a las tipologías como auténticos enlaces comunicativos entre la sociedad y su arquitectura; según este criterio es el propio arquitecto protagonista el que decide con su proyecto aceptar o no un tipo, y así continuar la historia precedente o rechazarla para disolverla y buscar con ello ampliar horizontes nuevos<sup>9</sup>.

En este caso el pasado referido a lo programático se diluye, y el tipo no existe fuera del lógico funcionamiento de espacios concatenados en planta y sección, según una regla compositiva estricta decidida de antemano y autoimpuesta como premisa previa. Dicha regla de orden geométrico busca acoplarse a la silueta irregular de una topografía concreta, gracias a una modulación formal que se extiende configurando, más que un tipo, un método de formalización para otros proyectos a futuro, incluso con otros usos.

La herramienta conceptual de una geometría rígida -hexágonos de idéntica dimensión adosados por sus lados en la planta- autoimpuso una universalidad formal que ayudaba a resolver con una cierta

---

<sup>9</sup> Moneo, Rafael. “On Typology” en *Oppositions*, 13, 1978,( versión en español: “ Sobre el concepto de tipo en Arquitectura” en AAVV, *Composición II*, Departamento de Publicaciones de Alumnos ETSA de Madrid, 1982, pp 187-211

unidad lo concreto de proyectar desde el interior espacios servidores y servidos, entregados a los condicionantes del entorno, y al mismo tiempo ordenar de manera racional los diferentes usos.

El edificio se genera en planta a partir de una malla de hexágonos regulares de idéntica dimensión que se adosan como si fueran las celdas de un panel, en un proceso de crecimiento analógico según la necesidad programática y el perfil concreto del terreno. El perímetro de esta malla se acopla al interior a los desniveles del acantilado escarpado, y al exterior definen unas líneas de contorno que se expanden con libertad prolongando terrazas y volúmenes (Fig.4).

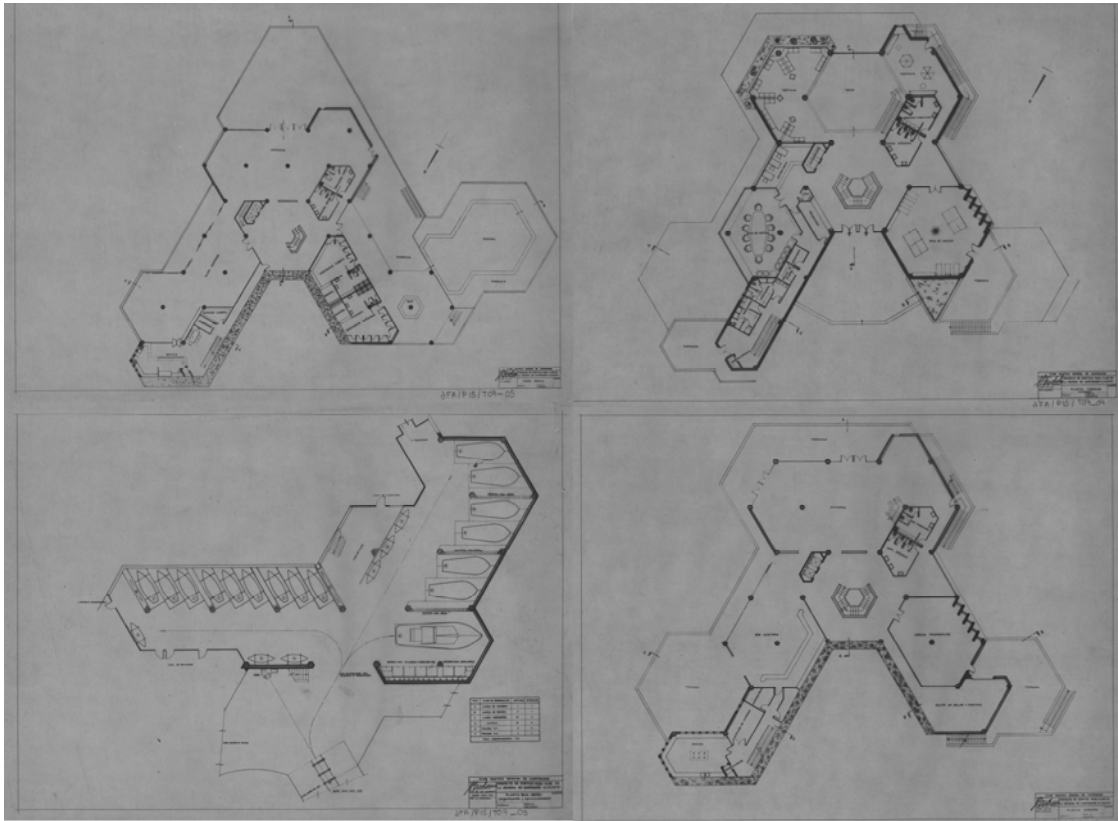


Fig.4. Plantas del proyecto Club Náutico de Campoamor. Fuente: Archivo Fernández del Amo, COAM, JFA/PI5/T07-03 JFA/PI5/t07-05, JFA/PI5/T07-06, y JFA/PI5/T07-07

Fernández del Amo establece una estratificación programática, diferenciando por plantas los espacios deportivos de los destinados a las relaciones sociales propias de un equipamiento de ocio como un Club Náutico.

El nivel inferior del proyecto, dotado de doble altura, se destina a hangar y taller náutico. Su distribución interior establece, a priori, la organización exacta de las diferentes de embarcaciones detallada en una tabla adjunta por: tipologías -lancha de socorro, lancha de recreo, fueraborda, snipes y piraguas-, número capaz de almacenamiento y niveles apilables en altura-. La ubicación precisa de cada clase de bote y su apilamiento posible, gracias a la doble altura, demuestra el estudio concienzudo por parte del arquitecto tanto del aprovechamiento del espacio como de la circulación -radios de giro y desplazamientos- de los botes hasta desembocar en los raíles en rampa propuestos en la explanada exterior para su factible introducción en el agua.

Del siguiente nivel -planta primera- arranca la escalera principal que recorre las tres plantas superiores del edificio, y queda conformada dentro de un perímetro hexagonal iluminado cenitalmente por un lucernario metálico que sobresale en la cubierta en forma de hexágono. Esta planta se destina a estancias, salones, aseos y unos vestuarios. Su trazado demuestra la intención de difuminar la frontera

entre el exterior y el interior del edificio. El espacio vividero cerrado se expande centrífugamente, volando sobre el terreno en pendiente y siguiendo las trazas del orden geométrico impuesto por la sucesión de hexágonos. Así, conforma una serie de terrazas de mayor superficie en los flancos sur y oeste, que a su vez solucionan zonas de sombra arrojada al nivel inferior. Esta primera planta cobra significativa importancia en la maqueta original por su mayor superficie de terrazas al aire libre, y por la inclusión de un elemento muy significativo constructivamente: una piscina construida con un vaso de hormigón hexagonal sustentado por un pilar central y un sistema de vigas cajón de canto en voladizo en forma de paraguas. Dicha piscina se ubicaba en el flanco a poniente para el aprovechamiento de las máximas horas de sol en verano, y colindante a una zona de vestuarios y terraza cobijada por el forjado del siguiente nivel.

La planta segunda repite estrategias e invariantes del proyecto. La escalera central continúa, los aseos se sitúan en la vertical de los del nivel inferior, y esta vez la superficie de terraza disminuye en el flanco sur, y aumenta en el de levante pero de nuevo siguiendo la regla compositiva de la traza hexagonal. Lo más significativo de dicha planta es una doble altura, en la estancia central de la fachada marina a sur, rematada en el siguiente nivel con una cúpula rebajada conformada por vigas en voladizo que parten de los vértices del hexágono hacia el centro y que aparece en la cubierta.

En el nivel superior -planta tercera- sobresale una única altura respecto a la cota de su acceso estableciendo la divergencia de escala del edificio entre sus dos flancos: el norte de la entrada y el sur de vistas al mar. Dicha planta se configura con un acceso convexo donde una vez traspasado el umbral, en dirección norte-sur, superpone en planta dos hexágonos que espacialmente están abiertos. El primero contiene el hueco de la escalera que permite percibir los dos niveles inferiores y el recorrido descendente del edificio, y el siguiente es el espacio a doble altura de la sala más significativa del proyecto. La tabiquería interior del resto de la planta sigue la regla geométrica acogiendo usos como la recepción, la sala de juntas, y las salas de juego que se extienden en plataformas aterrazadas (Fig.4).

La destreza del arquitecto le permite compartimentar el edificio siguiendo los parámetros de la figura formal del hexágono en planta. Y así, los aseos, las salas, los vestuarios, o las escaleras exteriores que recorren los volúmenes por el exterior, conectando niveles y permitiendo el acceso a la cubierta, siguen la direccionalidad de los lados de los hexágonos. No existe compartimentación ortogonal en la plantas.

### **3 Espacio, vocabulario y construcción**

El lenguaje de las plantas subraya la voluntad organicista de proyectar un edificio de desarrollo creciente en torno a una regla compositiva geométrica. Dicha estrategia persigue la máxima expresión plástica de su crecimiento orgánico, en horizontal, pero se revela menos conseguida a nivel espacial.

Fernández del Amo es consciente de la necesidad del establecimiento de una jerarquía interior que sea capaz de ordenar el edificio, especialmente si éste es para uso público. Él mismo afirmaba “...*un edificio colectivo o de servicio público es un espacio ordenado...La responsabilidad de su organización y su funcionamiento prevalece sobre toda pretensión formal...Su arquitectura es un juego de interiores medidos y correlacionados, aperturas a los inconmensurable de aire, de luz de un entorno gratificante...*”

<sup>10</sup>

La ordenación espacial a la que se refiere como imprescindible, en un edificio de uso colectivo, queda subrayada en el Club Náutico por el vacío central de la escalera iluminada cenitalmente que

<sup>10</sup> FERNANDEZ DEL AMO, José Luis: Fernández del Amo: arquitectura 1942-1982, Ed.Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid 1983, pág.97



conecta los tres niveles de programa más social (Fig.5). Semejante espacio vertical permite a Del Amo identificar, a primera vista, el recorrido descendente principal en torno a cuyo perímetro distribuye el resto de las estancias. Sin embargo, en el itinerario espacial de esa circulación propuesta impide tanto la vista soslayada hacia el entorno exterior marino, como la contemplación del juego de conexiones interiores entre las estancias más representativas. Con la compartimentación de las salas en el flanco del perímetro interior subraya la verticalidad de ese núcleo central, que es configurado más como espacio centrípeto que como un espacio centrífugo que permitiera las fugas visuales al entorno paisajístico inmediato.



Fig.5. Escalera desarrollada por tramos siguiendo perímetro hexagonal de hueco central del edificio. Fotografía de la autora, estado actual.

El exterior del Club responde, en su vocabulario arquitectónico, tanto a la trama mallada y conceptual de los hexágonos abstractos en planta como a valores plásticos, reforzados por una composición en fachadas que responde a la estricta necesidad funcional en cada punto. En este sentido, conviene recordar su ferviente defensa de la arquitectura anónima donde lo racional se prioriza frente a lo accesorio evitando siempre lo ornamental<sup>11</sup>.

La volumetría tan diversa configura unas fachadas alejadas de cualquier tipo de linealidad. Los hexágonos en planta se reflejan en paramentos configuradores al interior de ángulos de 120° y al exterior de 240° que facilitan la multiplicidad de panorámicas. El lenguaje responde a parámetros aprendidos de la modernidad funcionalista, y los acabados de muro de ladrillo revestidos de revoco blanco no son más que el reflejo de la lección aprendida por un atento observador de la arquitectura mediterránea popular, donde se compone con la sombra y cuyo antecedente desarrolló en la sencillez anónima exterior sus poblados de colonización ( Fig.6).

---

<sup>11</sup> Fernández del Amo, José Luis. Defensa de la arquitectura anónima ( Conferencia pronunciada en la Fundación de los Nobles Oficios y de las Bellas Artes. Chinchón. 18 de noviembre de 1989) recogido en FERNANDEZ DEL AMO, José Luis; *Palabra y Obra: Escritos Reunidos*. Textos Dispersos. Madrid, Colegio de Arquitectos de Madrid. 1995, pp 65-70



Fig.5. Fachadas a flanco poniente y mediodía del edificio. Fotografía de la autora, estado actual

La trama formal de la planta se refleja en la volumetría resultante gracias al protagonismo de los perímetros de las terrazas, solucionados con petos-barandilla de obra blancos que se extienden por el territorio, tal y como se aprecia en la maqueta original del proyecto. Dicha estrategia paisajística trataba de subrayar la horizontalidad de los distintos estratos, irregulares en planta, superpuestos en sección y alzado en los cuatro niveles diferentes (Fig.6).

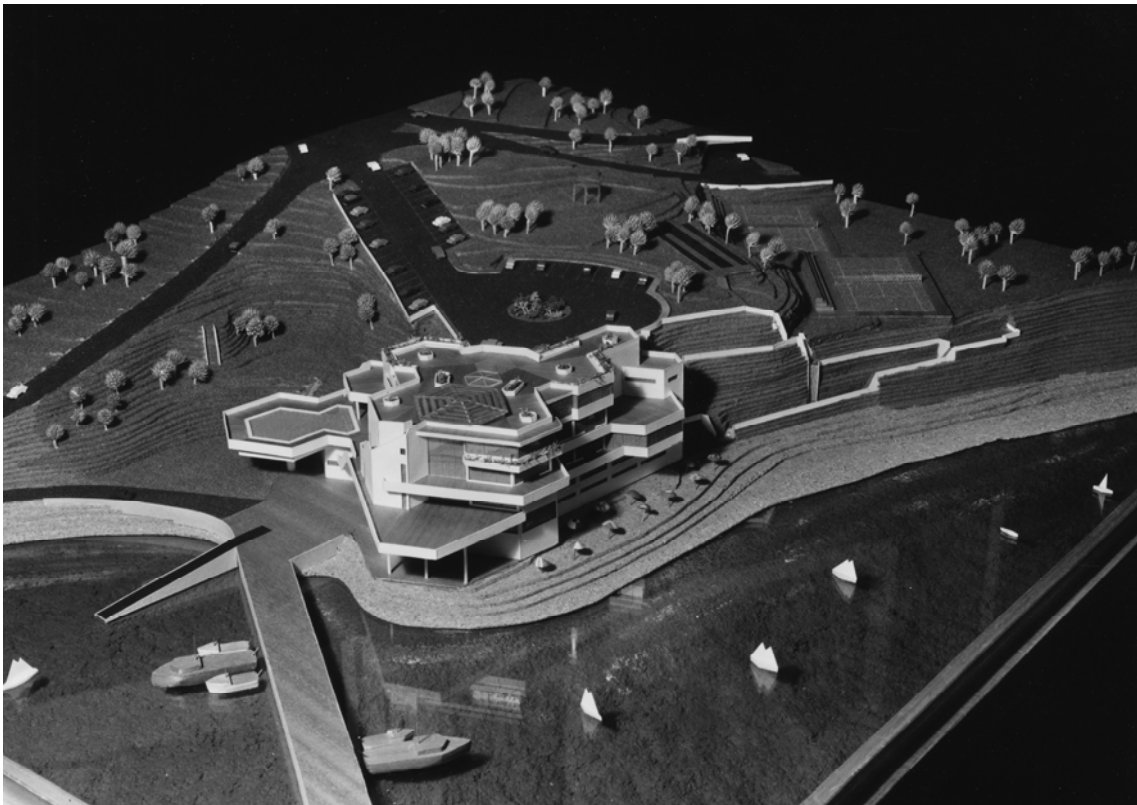


Fig.7. Maqueta original del Club Náutico de Campoamor. Fuente: Archivo Fernández del Amo, COAM.

La dicotomía en las fachadas se demuestra en el diferente tratamiento del cerramiento, según su orientación, y la función interior de las estancias. Así a Sur, las salas principales del edificio son tratadas con cristalerías de suelo a techo buscando la máxima transparencia. Mientras que los alzados a poniente y levante son de carácter más opaco y masivo al tener que recoger en sus paramentos el fuerte desnivel del terreno. Ciertos volúmenes al exterior aparecen rodeados de escaleras perimetrales que comunican varios de los niveles con la cota de la cubierta visitable. Dichas escaleras, con barandillas de peto, aparentan un doble cerramiento de los volúmenes y recuerdan a la arquitectura mediterránea de Adolf Loos, por ejemplo en su proyecto de casa Moissi (1923) en el Lido. Los brise-soleil de lamas verticales, situados en huecos del alzado oeste, delatan un conocimiento de estrategias arquitectónicas aptas para el control de esa intensa luz en ámbitos mediterráneos. El estudio detallado de la cubierta, con el saliente de la cúpula de la sala principal, el lucernario que ilumina el espacio de la escalera (Fig.8), el peto perimetral e incluso las jardineras que siguen los lados del perímetro del edificio, reflejadas en la maqueta, demuestran la sabiduría de Fernández del Amo en el cuidado de este quinto alzado-cubierta- que sabe va a ser contemplado en la distancia desde los rascacielos cercanos.

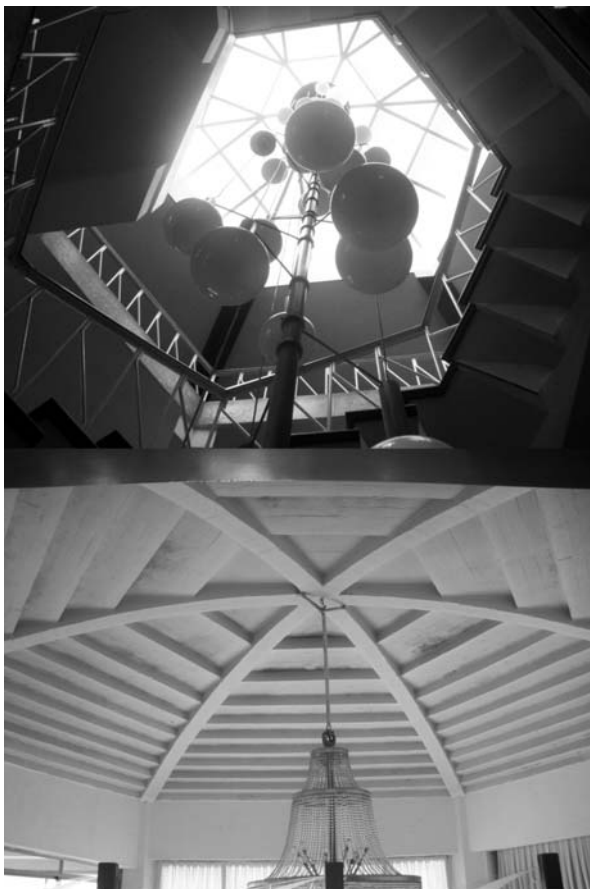


Fig.8. Lucernario cenital hexagonal del hueco de la escalera. Cúpula rebajada hexagonal de sala principal a doble altura de planta segunda. Fotografía de la autora, estado actual

En el ámbito constructivo, la malla de hexágonos regulares abstracta impuesta en la planta se materializa en la direccionalidad de los cerramientos -interiores y exteriores- y en la posición de los elementos estructurales puntuales -pilares de perímetro hexagonal- situados en los vértices. Sin embargo, dicho sistema no se refleja tan claramente en la estructura.

El edificio, concebido en hormigón armado con un sistema en planta de panal hexagonal, debería haberse conformado por una estructura aérea triangular y homogénea; pero su construcción se simplifica en la planta baja tal y como se puede apreciar en las fotografías del proceso de obra (Fig.9). El primer forjado se soluciona con vigas de canto que conectan los ejes de pilares en paralelo, formando paños

resueltos con forjados unidireccionales que pervierten la lógica de la planta. Únicamente en lugares estratégicos y muy visibles, Fernández del Amo alardea de un sistema estructural en forma de paraguas, donde vigas en voladizo parten de las seis caras de los pilares hexagonales conformando unas estructuras arbóreas más acordes con el sistema de planta abstracto impuesto. Así, en las salas principales, en el hueco central de la escalera o en los voladizos más expuestos de las terrazas de la fachada principal la estructura pasa a ser un sistema tipo paraguas donde el pilar central recoge la carga de la superficie del hexágono propuesto en planta. Dicho alarde estructural encuentra su punto álgido en la inclusión en el forjado primero de una piscina -no construida- cuyo vaso se sustenta por un único pilar central del que parten inclinadas vigas de canto capaces de soportar su peso.

En definitiva, la construcción, la estructura y el vocabulario arquitectónico empleado en este Club Náutico responden al tiempo y al lugar de su proyecto, aunque la esencia de la forma en planta hexagonal autoimpuesta no haya quedado reflejada suficientemente a nivel espacial y estructural.



Fig.9. Fotografía de 1971, estado en estructura de la construcción del Club Náutico de la Dehesa de Campoamor. Fuente: Empresa Sudecasa -Servicios de Urbanización Dehesa de Campoamor-

### Valores y referentes: Síntesis crítica

La configuración en planta del Club Náutico de Campoamor (1969) no tuvo continuidad en otros proyectos posteriores de José Luis Fernández del Amo. Una vez analizadas sus circunstancias, conviene destacar el esfuerzo de trasladar un supuesto ejercicio teórico - utilización de una trama regular- a una realidad concreta construida a pesar de unas circunstancias de entorno-un desnivel- que contradicen la lógica de crecimiento expansivo de una malla.

La cercanía temporal entre este proyecto y el de la restauración y adaptación del Pabellón de los Hexágonos de la Feria del Campo <sup>12</sup> en 1968, evidencia su antecedente formal más lógico. En la memoria

<sup>12</sup> En el mes de junio de 1967, el Ministerio de Agricultura y la Comisaría de la Feria Internacional del Campo, permutaron el pabellón que el Ministerio construyó para su participación en la Primera Feria del Campo del año 1950,- obra del arquitectos Arniches-, por el pabellón con el que España había participado en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 por los arquitectos Antonio Corrales y Ramón Vazquez Molezún. Dicho pabellón había sido trasladado al recinto de la Feria del Campo de Madrid, sin destino determinado. Y la razón principal de la permuta

del proyecto de aquella reforma Fernández del Amo afirmaba: *“toda la ampliación ha sido proyectada manteniendo el criterio de su concepción original mediante elementos de estructura hexagonal, al objeto de conservar su carácter y estilo...”*. Es decir, asociaba la trama formal de Corrales y Molezún a aspectos estilísticos y de carácter tipológico.

La secuencia sucesiva de ambos proyectos da respuesta a la cuestión sobre el referente para semejante ensayo arquitectónico. Pero tal y como ha quedado demostrado tras el análisis la trasposición del sistema de hexágonos del Pabellón parece evidente en planta en el Club Náutico, pero sin embargo dicho traslado no similar a nivel espacial y estructural donde las divergencias de contexto y de material juegan en su contra. La estructura metálica del Pabellón de Bruselas en forma de paraguas convergente en un pilar central se desplaza únicamente a puntos singulares a Club con las dificultades evidentes de transformar una estructura ligera metálica en una estructura de hormigón armado (Fig.10). De hecho, tal y como se puede apreciar en la actualidad, alguno de aquellos voladizos ha tenido que ser reforzado por una estructura nueva.



Fig.10. Fotografía del sistema estructural del Pabellón de Exposición de Bruselas de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún emplazado tras su traslado en la Feria del Campo de Madrid, y reformado 1968 por Fernández del Amo. Fotografía del estado actual de Club Náutico de Campoamor con vigas de canto de hormigón sustentado terrazas en voladizo. Fotografía de la autora

La voluntad organicista de extender una geometría regular aparece en la configuración de unas plantas, donde el esfuerzo de máxima expresión plástica viene incrementado por una implantación del edificio en una sección de fuerte desnivel. Dicha circunstancia perturba la lógica de crecimiento infinito del método compositivo, pero a pesar de semejante contradicción, en el Club Náutico, Fernández del Amo es

---

había sido principalmente un emplazamiento más adecuado cercano al lugar de acceso principal y su proximidad a los edificios más representativos de la muestra. La reforma y ampliación fue encargada a José Luis Fernández del Amo con el objetivo de ampliar la superficie edificada cubriendo ciertos patios, generar la mejor disposición de los espacios de exposición cubiertos y sustituir las carpinterías en mal estado.

capaz de doblegarse tanto a la rigidez de una caligrafía formal impuesta como a la irregularidad de una sección de fuerte desnivel. En la conjunción de estos dos hechos estriba el valor de este proyecto.

Por último, y tras la síntesis de este proyecto, conviene recordar las enseñanzas que aquella generación de arquitectos pioneros extrajo del monumento de la Alhambra, y que Antonio Fernández Alba destacaba a propósito de la arquitectura de José Luis Fernández del Amo, como *“la racionalidad constructiva de los contenidos espaciales, el repertorio orgánico en el discurrir de sus plantas, la superación áulica del espacio interior y exterior, la adecuación al medio natural, la funcionalidad de los materiales, la libertad de la forma, o una interpretación de la caja espacial, de acuerdo con los dictados que el cubismo había señalado como requisito indispensable para abordar el proyecto moderno de arquitectura”*<sup>13</sup>. Todas ellas se vislumbran en la intencionalidad de las decisiones de este Club Náutico.

## BIBLIOGRAFIA

- ARELLANO, J. Angel Hidalgo. José Luis Fernández del Amo: Arquitectur anónima de autor. En *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico: actas del congreso internacional sobre arquitectura vernácula*. Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, 2007. pp. 283-286.
- CENTELLES SOLER, Miguel. *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos, Colección arquia/tesis nº31, Barcelona 2010.
- FERNANDEZ ALBA, ANTONIO: *“Fernández del Amo: arquitecturas para una sonata de primavera”* en *Guadalimar: Revista bimestral de las artes*, (n. 75) Almería 1983, pp. 41-43
- FERNANDEZ DEL AMO, José Luis; *Palabra y Obra: Escritos Reunidos*. Textos Dispersos. Madrid, Colegio de Arquitectos de Madrid. 1995
- FERNANDEZ DEL AMO, José Luis: *“Nuevo Pabellón del Ministerio en la Feria del Campo”*, *Arquitectura*, Año II, nº121, Madrid, Enero 1969, pp 59-63
- FERNANDEZ DEL AMO, José Luis: *Fernández del Amo: arquitectura 1942-1982*, Ed.Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid 1983
- GARCIA-ASENJO LLANA, David: *“Fernández del Amo. Compromiso social desde el Arte Contemporáneo*. En: *“I Congreso Nacional de Arquitectura. Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra”*, 9-10 May 2014, Madrid, España. ISBN 978-84-697-0296-3
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. *Abstracción y figuración en la obra de José Luis Fernández del Amo*. *Arquitectura*, 1983, no 245, pp. 20-23.
- MESALLES, F., & TOUS, J.: *La Arquitectura del sol: Sunland architecture*. COAC, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 2003.

## María Pura Moreno Moreno

Profesora Asociada de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAE de la Universidad Politécnica de Cartagena.

[mariapuramoreno@yahoo.com](mailto:mariapuramoreno@yahoo.com) / [mpura.moreno@upct.es](mailto:mpura.moreno@upct.es)

Arquitecto (1998) por la ETSA de Madrid. Doctora (2015) por la Universidad Politécnica de Madrid (2015). Grado en Sociología por la Uned (2014). Beca Erasmus (Curso 1996-1997) en la École d'Architecture de la Villette en París. Ha sido Vocal de Cultura de la Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia y miembro del Consejo Editorial de la revista Catálogos de Arquitectura editada por COAMU. Es Profesora Asociada de Proyectos Arquitectónicos y pertenece al grupo de investigación “Habitar Colectivo” de la Universidad Politécnica de Cartagena. Tiene estudio profesional en Murcia desde 1998.

---

<sup>13</sup> Fernández Alba, Antonio: *“Fernández del Amo: arquitecturas para una sonata de primavera”* en *Guadalimar: Revista bimestral de las artes*, (n. 75) Almería 1983, p. 42

## **La Capilla del Padre Llanos de Sáenz de Oiza.**

### **La transustanciación espacio-materia.**

**Muñoz Carabias, Francisco Felipe**

Universidad Alfonso X El Sabio, Proyectos Arquitectónicos, Villanueva de la Cañada (Madrid), España, fmunocar@uax.es.

En la arquitectura de Sáenz de Oiza las obras religiosas cumplen un papel fundamental como puntos de inflexión en su carrera más relevantes de lo que en un principio podría pensarse. Si el Santuario de Arantzazu en Oñate supuso la apuesta definitiva hacia una nueva arquitectura de la mano de otras artes plásticas, la Capilla del Camino de Santiago encarnó el ideal de espacio soñado. La iglesia parroquial de Santa María del Pozo en Entrevías del año 1959, una obra “pobre y original” realizada junto con Manuel Sierra Nava, se encuentra en el centro de un debate interno por parte del autor que supuso el paso de una concepción arquitectónica esquematizada del Movimiento Moderno a un proceso más “contaminado” que emerge del propio quehacer de la obra.

Desde la primera versión de este proyecto cercano a los registros miesianos de caja vacía deviene, en la segunda de las soluciones, hacia una propuesta geométrica alejada de lo ortogonal cuya materialización esta estrechamente asociada a los elementos constructivos que la conforman. Parece un acercamiento a Wright, pero no renuncia a todo lo demás. Oiza sigue estudiando a Mies, imitando a Mies y de una intuición profunda de él, lo traduce en el detalle del nudo de la estructura como constructor del proyecto. Nudo acartelado, primero en madera y finalmente en hormigón que deriva en una triangulación extendida a toda la planta. De lo local a lo global como vínculo simbólico a una nueva teología encarnada en la figura del Padre Llanos cuya opción por una “Iglesia de los pobres” puede ser leída en ese espacio desjerarquizado en múltiples nodos de atención que se plantea en la planta. Una pieza clave para entender lo que más tarde supuso la vía emprendida definitivamente por Oiza de una materia espaciada en el acero corten del Banco de Bilbao o el hormigón tallado de Torres Blancas.

La “transustanciación” en el mundo católico se soporta en la creencia de que dos especies, pan y vino, son transformadas en la eucaristía, tras la consagración del sacerdote, en el cuerpo y sangre de su Dios. Dos especies tangibles del mundo cotidiano, y por tanto, real, recorren un camino, casi instantáneo, hacia lo espiritual y eterno. Como si lo espacial representado por lo espiritual se pudiera almacenar en lo material de algún modo. “La capilla del Padre Llanos es la obra intrínsecamente en sí” en palabras de Francisco Alonso pronunciadas a raíz del documental “No te mueras sin ir a Ronchamp” que Televisión Española dedico a la figura del maestro Oiza. Y añade que “tiene la esencialidad, la humildad, la herencia artística incluso de las mismas manos que construyeron las chabolas. Es casi un espacio bíblico”. Un espacio “hibrido” definido por unos materiales que de algún modo expresan el proceso de esa materia transfigurada. Esa fue la semilla plantada y su obra posterior “sus frutos”.

Palabras clave: Francisco Javier Sáenz de Oiza, Iglesia Parroquial de Santa María del Pozo, Padre Llanos, espacio, detalle, materia.

¡Ah, la vida del Pozo como un trozo de pan y un vaso de buen vino!<sup>1</sup>

Así sentía José María Llanos este barrio obrero del extrarradio de Madrid. De comunión en bares y asambleas de iglesia. Así quiso encarnar lo espiritual en lo cotidiano, en una capilla “pobre y original”<sup>2</sup> como la definió Diez Alegría, realizada a finales de los años cincuenta, junto “a la guardería para los peques de las madres trabajadoras”, una escuela y “los cuartos de los curas”. Un espacio universal (como significa la palabra católico) conocido también con el nombre de Iglesia Parroquial Santa María del Pozo o de Entrevías y donde la denominación planteada en el título “Capilla del Padre Llanos de Sáenz de Oiza” anuncia la importancia que tuvieron estas dos personajes singulares. Un encuentro que marcará un punto de inflexión, no solo en sus biografías, sino en el modo de canalizar, “a través” de ella, una transformación, tanto en el plano político-social como arquitectónico, larvada desde hacía tiempo, y cuya repercusión solo ha sido conocida en su verdadera dimensión recientemente. Precisamente este proceso “de transformaciones” será el hilo conductor de esta confluencia de intereses donde la relación entre el jesuita procedente de las filas del régimen franquista y el joven profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid hizo posible el milagro evangélico de la “transfiguración” de un espacio material en un monte Tabor convertido en Pozo del Tío Raimundo.



(Fig.1) Vista aérea de la Capilla de Entrevías (2001) y la Escuela de Formación Profesional 1º de Mayo (parte superior). (Archivo Histórico de la Villa de Madrid).

## Transformación

Transformación se traduce literalmente como “cambio de forma”. Forma no solo como figurabilidad<sup>3</sup> sino como “composición estructural interna.”<sup>4</sup>Es precisamente esta la primera definición del diccionario de la RAE, siendo las dos posteriores: “transmutar algo en otra cosa” y “hacer mudar de costumbres a alguien” lo que le es más propio a la figura de José María Llanos, sacerdote y jesuita; poeta y periodista, cuyo pasado falangista no hizo sospechar el cambio ideológico que más tarde se daría en él. Tenemos que pensar que fue hijo de un general del ejército nacional, que dos de sus hermanos fueron fusilados por el bando republicano en la guerra civil y que en los años posteriores a la contienda su labor militante en favor de una espiritualidad católica en España, a través de su puesto de responsable de los ejercicios espirituales impartidos a estudiantes universitarios,<sup>5</sup> le llevo a tener entre sus asistentes al mismísimo Franco. Quizás en el caso de Oiza, su transformación no fuera tan evidente como la del Padre Llanos, pero sí de la misma profundidad en sus convicciones. De un brillante expediente académico, que le valió estar becado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando un año de estancia en los Estados Unidos (1949), a su vuelta fue responsable de una cierta renovación en la Escuela de Arquitectura de Madrid, al menos en lo referente a las pruebas de ingreso y su afán por introducir aspectos técnicos en la selección de los futuros arquitectos. Desde su puesto como profesor de la asignatura de Salubridad e Higiene de Edificios y Poblaciones,<sup>6</sup> supo representar, sin embargo, una posición conciliadora con la vieja guardia “artística” y abanderar a su vez la renovación de esta institución. En cualquier caso, los innumerables premios y concursos ganados que en ese periodo de tiempo cosechó, le situaron a la vanguardia de una arquitectura carente de referentes de cierta envergadura que ofreciesen una alternativa al carácter regionalista que el franquismo había elevado a categoría de estilo oficial. Por esa misma razón sorprende más si



cabe que este encuentro fuese tan productivo en lo que se refiere al rédito cosechado por ambos. Las relaciones cliente-arquitecto a lo largo de la historia han producido episodios épicos que tuvieron como resultado una cierta retroalimentación en el talento del artista gracias al concurso de su mecenas.<sup>7</sup> Haciendo una comparación entre el propio Oiza y el que fuera en esta etapa de su vida su arquitecto de referencia, Mies van der Rohe, la figura de Huarte es a Greenwald como el Padre Llanos es a Philip Lambert vía Seagram. Un encuentro trans-cendental para ambos, en un momento y lugar irrepetibles, trans-portando un bagaje que ya no es igual pero que sin embargo, tampoco llega a ser del todo diferente. Ese “trans” es también “a través” y en ese camino tienen cabida distintas modulaciones de “transformación” que iremos desarrollando a lo largo de esta historia.

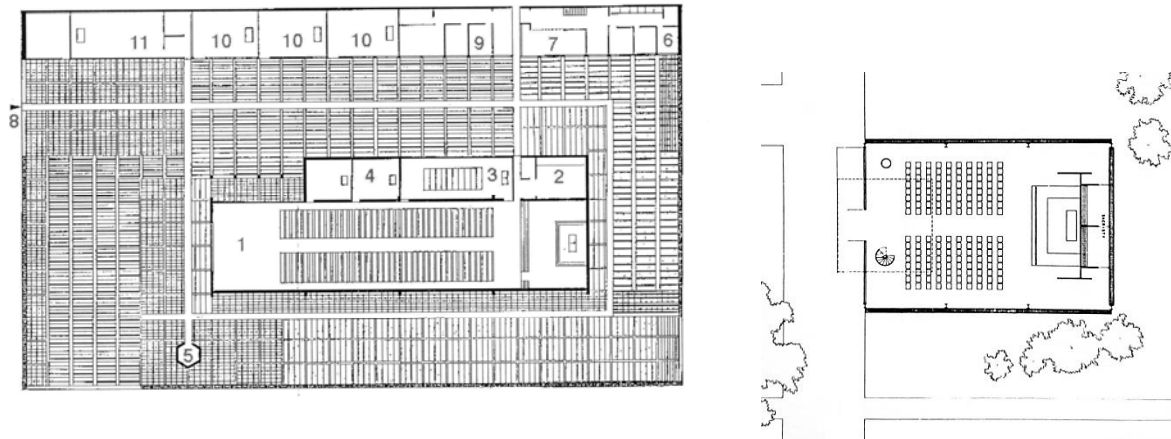


(Fig.2) Francisco Javier Sáenz de Oiza y José María de Llanos Pastor. (La Quimera moderna. Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50, pp. 24-15).

## Transición

Transición es transformación de “pasar de un modo de ser a otro distinto”. Recogiendo el significado implícito, pone en evidencia el proceso intermedio de cambio. Marca también un aspecto fundamental al referirse a posturas distintas, incluso antagónicas. No se “transita” para llegar a “lo mismo” sino a “lo diferente”. Esta es la cualidad que podemos encontrar en José María de Llanos y en Francisco Javier Sáenz de Oiza. Antes se apuntaba a la transformación sufrida por el primero tomando como punto de partida su pasado falangista, pero no habíamos concretado el final del trayecto que se reflejó en su militancia en el Partido Comunista (PCE) y del sindicato Comisiones Obreras. Un “aparente” giro de ciento ochenta grados. Entre medias, el “tránsito” “entre” estos dos polos con su inicio el 27 de septiembre de 1955, día en que llega junto con sus otros tres compañeros al “Pozo”. Un barrio chabolista producto de otra transición incontrolada de población rural a la ciudad. Un escenario elocuente de miseria e injusticias, cantera de la izquierda clandestina, de la Transición (esta vez española) que supuso una conmoción en los planteamientos de este jesuita idealista.<sup>8</sup> Conmoción que también experimento Oiza en América ante la visión de una cultura productiva tan diferente en términos de economía del material a la europea. La lógica de la industria marcando el proceso de diseño le llevó al convencimiento del poder emancipador de la técnica en el decadente mundo de la arquitectura como experiencia artística. Más adelante la reivindicación de esto último demuestra también el espíritu contradictorio de ambas personalidades. El padre Llanos también abogó por una iglesia al servicio del pueblo como el “verdadero rostro de Dios”. “Pensé que todo consistía en venir al barrio y dar limosnas. Creí que venía a enseñar. En realidad, vine a aprender. O, mejor dicho, quienes suponía que serían mis discípulos, fueron mis mejores maestros. He descubierto a Jesús en los vecinos del Pozo. ¡Cuánto me han enseñado estos hombres buenos, cuánto me han confundido!<sup>9</sup> Confusión, cambio, en ambos casos, arquitectura e iglesia, su tránsito no fue negar ninguna de ellas sino afirmarse en su radicalidad esencial.

En este contexto, Oiza presenta un primer proyecto de templo parroquial de marcado carácter miesiano. Un prisma rectangular con una disposición similar a la que utilizara el maestro alemán en su única experiencia arquitectónica de tipo religioso como fue la Capilla del Campus del IIT de Chicago (1949-1952) que Oiza “experimento” en su estancia en los Estados Unidos. Si obviamos dimensiones, hay un dato fundamental que invita a pensar en un conocimiento profundo de esta obra por parte del arquitecto de Caseda. A parte del acceso mimético, la insinuación de la estructura al exterior en la iglesia de Entrevías, supone un acercamiento a la realidad construida en la capilla del IIT. Proyectada en un primer momento con pilares y vigas metálicas vistas al interior, finalmente se optó por muros de carga perimetrales de ladrillo<sup>10</sup> dejando la estructura solo de la cubierta vista. Moneo al referirse a la parroquia del Pozo, en esta primera versión, habla de vigas vierendel de hormigón<sup>11</sup>, insinuadas en la única sección del proyecto, sin entrar en más detalle en lo que respecta a los pilares. Solo la lectura detenida de la planta manifiesta su presencia circunscritas a la nave principal.

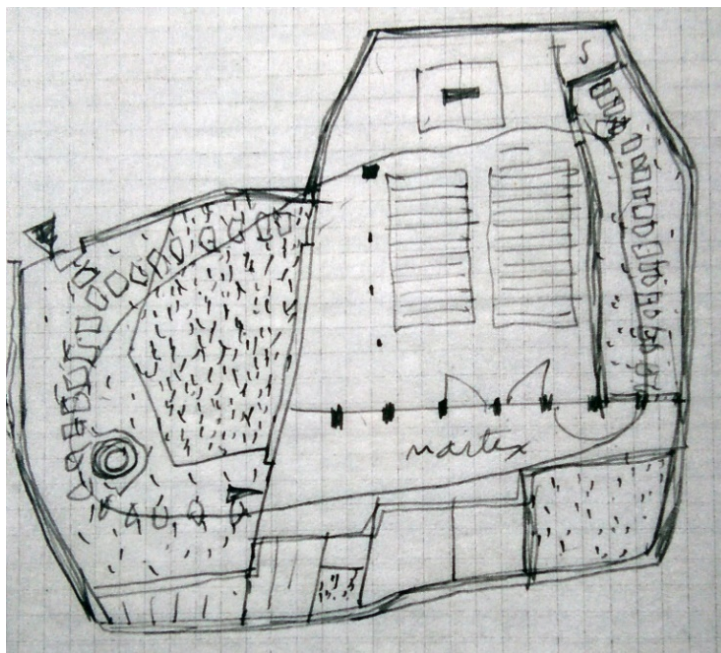


(Fig.3) Planta de la primera propuesta de la Iglesia Parroquial Santa María del Pozo comparada con la Capilla del IIT de Chicago de Mies van der Rohe. Del libro Francisco Javier Sáenz de Oiza, Pronaos, p.91.

Oiza venía de haber diseñado, junto a Alvear Criado y Manuel Sierra Nava el Poblado Dirigido de Entrevías en absoluta fidelidad a los postulados de los CIAM. La clara inspiración a los modelos de Oud, se "lleva al límite en la búsqueda de lo mínimo" transitando hacia un racionalismo radical en el modo de construir. Si de ladrillo son los muros y de hormigón los forjados, hagamos presente unos detalles depurados en todo el edificio que lo defina en su conjunto. La retícula ortogonal marcará la pauta de intervención a escala urbana ajena a las condiciones del lugar y sus accidentes topográficos. Del mismo modo, se deben entender las tramas del solado del conjunto parroquial, que definen en sus giros y encuentros, las conexiones entre templo y dependencias de servicio situadas en el borde de la parcela. La Iglesia es producto de esta lógica nacida de infinidad de piezas cerámicas traducidas en malla colonizadora.

### Transfiguración

Entre tanto, el Padre Llanos, comienza su labor pastoral en el barrio. Pronto entiende que la parroquia no es solo un espacio culto sino un lugar de encuentro de vecinos que carecen de unas mínimas infraestructuras comunitarias. De esta necesidad crea la Fundación "Santa María del Pozo" que canaliza toda la obra social y cultural<sup>12</sup> comenzando por la acogida a los emigrantes procedentes del resto de España. El inicio fue un pequeño espacio sin muchos medios llamado "Común de Trabajadores" utilizado también como residencia para los jesuitas situado enfrente de donde se iba a levantar la futura parroquia.

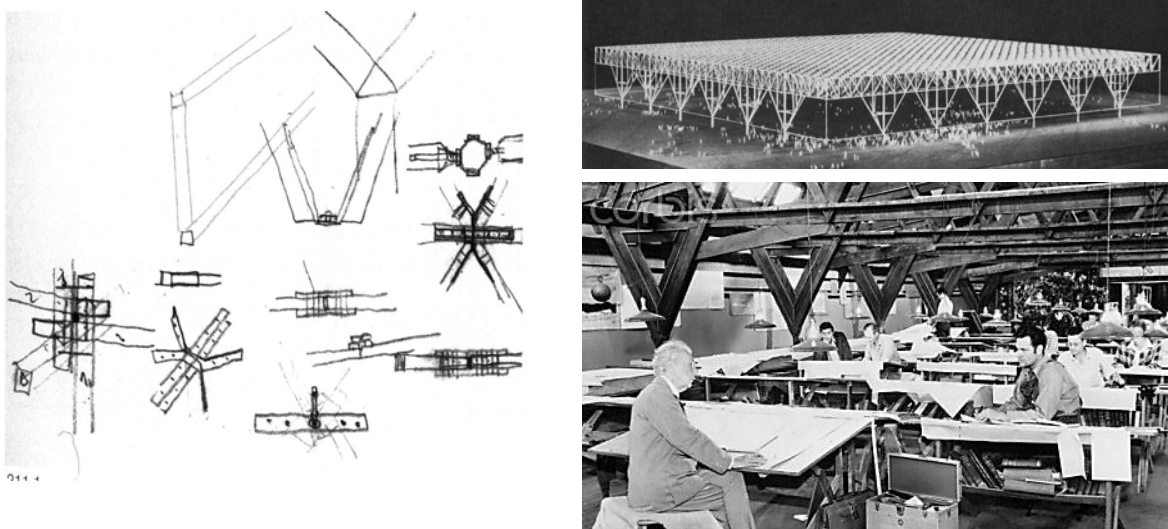


(Fig.3) Croquis de la Iglesia Parroquial Santa María del Pozo. (Escritos y Conversaciones. Francisco Javier Sáenz de Oiza, p.116).

Oiza ve claro el espacio único horizontal extensivo que conocía de los proyectos americanos del propio Mies y de Wright. “El vecindario es horizontal, nunca vertical”<sup>13</sup> criticaba el Padre Llanos ante la transformación posterior del barrio hacia un desarrollo en altura mediante torres de viviendas. De estas aproximaciones sería el croquis que realiza en un papel cuadrículado donde se comienza a rodear de patios el templo. Los límites irregulares y la ambigüedad de la situación del sagrario en un exterior-interior marcan la descomposición volumétrica a favor de una cubierta compleja. El hecho de realizarlo en un papel cuadrículado no es gratuito. El altar y la bancada siguen el orden de la retícula mientras que el perímetro se destaca en esa confrontación. Es un espacio modelado, construido in situ. Una planta nacida de las dificultades del contexto y de la construcción por los propios feligreses<sup>14</sup>. En la transfiguración hay un cambio de lo externo sin modificarse su esencia. La caja se deforma pero el espacio sigue siendo el mismo. El material tensiona pero el orden lo sigue marcando la cuadrícula primigenia. Así en su afán por seguir materializando una cubierta abarcante, isótropa, ¿democrática? Oiza vuelve a mirar a Mies.

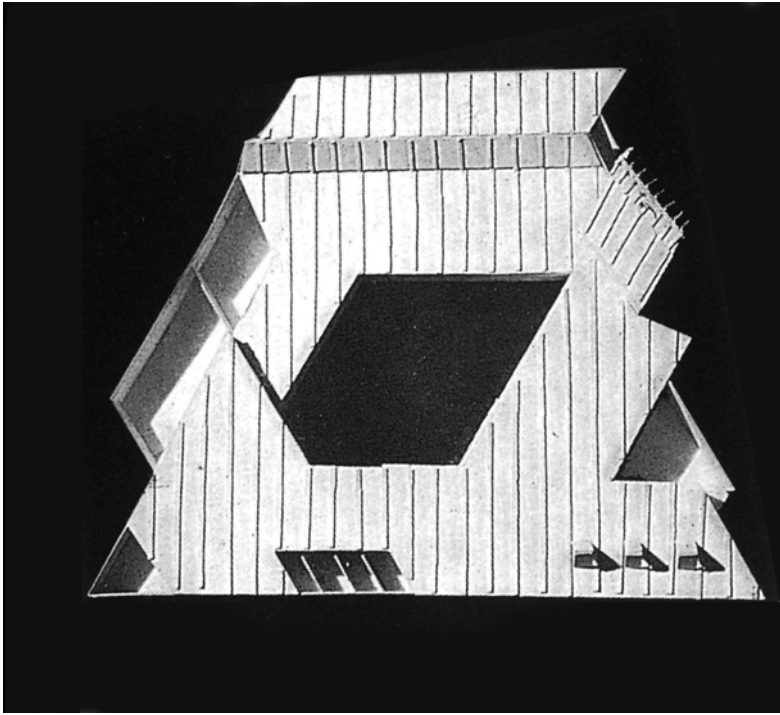
*“Esta preocupación por las estructuras espaciales, está presente ya en proyectos nuestros tan antiguos como la primera capilla para la Iglesia del Padre Llanos en Entrevías, o la Capilla del Camino de Santiago de fechas muy cercanas a la primera. En el caso de la Capilla del Padre Llanos, la solución espacial era incluso mixta, de acero en los nudos y de madera en rollo en los perfiles tubulares. La sugerencia derivaba de la primera gran estructura espacial que conocimos en proyecto, la del Hall de Convenciones para Chicago de Mies van der Rohe”.*<sup>15</sup>

Convention Hall que expresa en su fachada la sección de la triangulación de la cubierta pero a su vez puede ser entendida como un exagerado acartelamiento de los pilares en su unión con las vigas. Esta imagen nos remite a la solución en madera propuesta por Wright para el Taliesin West, otra techumbre que albergará el estudio del maestro realizada también por las manos de sus colaboradores. De la solución metálica, utilizando incluso “avanzadas estructuras realizadas al efecto por Ensidesa”<sup>16</sup> a los detalles en madera y acero, incluso en duraluminio, sin solución de continuidad. La cubierta es espacial, y es este el verdadero material que la conforma. Por eso “el centro parroquial es una especie de Campo Religioso”. Intuitivamente o no, campo en la física alude a esa condición híbrida.

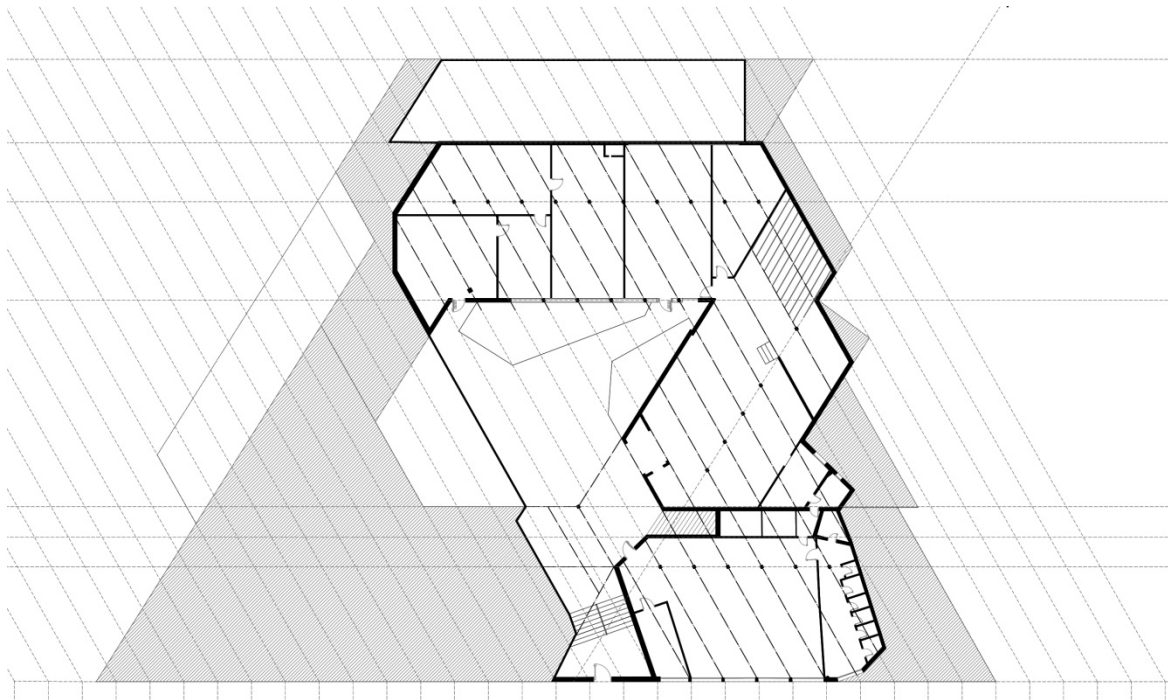


(Fig.4) Croquis de Oiza de los nudos en madera. 1957. (Javier Sáenz Guerra. Un mito moderno. La Capilla del Camino de Santiago. Ref. 211.1). Convention Hall. Maqueta. (Mies. Detlef Mertins, p.375) Frank Lloyd Wright y William Wesley Peters en el estudio. Taliesin West. (© Bettmann/CORBIS)

Oiza da un paso más hacia lo que dicta la propia estructura y toma la retícula “sesgada” que elimina toda direccionalidad frontal como ocurría en Arantzazu y en su primera versión en Entrevías. Hay un cambio de naturaleza geométrica que provoca la “trans-figuración” de la planta como se evidencia en la maqueta de esta segunda solución. Como se ha dicho, transfigurar es hacer cambiar de figura, su aspecto externo pero no su naturaleza, que ahora sin embargo, se revela en toda su magnitud. En el relato bíblico de la transfiguración de Jesús, sus discípulos manifiestan extrañamiento ante un cambio de aspecto que deviene en familiaridad cuando les habla.<sup>17</sup> Aquí el signo de identidad que permite reconocer el proyecto lo marca otra vez una materia encarnada en la estructura definitiva del espacio que materializa. El tránsito se ha dado y una nueva realidad ha dejado paso al proceso apuntado anteriormente. Oiza marca en líneas paralelas los pórticos, que siguen indicando la trama ortogonal “oculta”. Es el giro de los cerramientos junto con la forma de la cubierta los que provocan otra tipo de encuentros isométricos (120° de ángulo) que se lleva hasta el límite en un perímetro triangular. Un antecedente histórico en el proceso de transformación horizontal de los objetos arquitectónicos es la Mezquita de Córdoba. Una estructura conceptual y abstracta tan fabulosa,<sup>18</sup> como gustaba decir a Oiza, presente en el imaginario de las propias triangulaciones de los pilares de la sala hipóstila. Incluso la luz cenital, sobre el altar, mantiene en penumbra este entramado estructural que se fusiona en un simulacro de estructura espacial al que parece aludir.



(Fig.5) Maqueta de la segunda propuesta de la Iglesia Parroquial Santa María del Pozo. (Javier Sáenz Guerra. Un mito moderno. La Capilla del Camino de Santiago. Ref. 211.1).

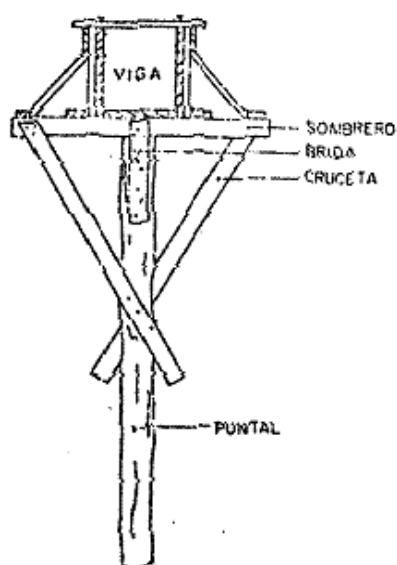


(Fig.6) Planta del estado actual (Cortesía Movimiento por la Paz. MPDL. Mariano Calle. Arquitecto. Dibujo: Fco. Javier Patricio Orgaz)

## Transubstanciación

La transubstanciación, en la doctrina católica, supone la conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo. A diferencia de la transición, también es instantánea, como la transfiguración, pero frente a esta, supone un cambio de naturaleza sin apariencia de ello. Seguimos viendo un trozo de pan y una copa de vino, pero el “milagro” se soporta en considerar una transformación absoluta de esta realidad. Todo sigue siendo igual pero es esencialmente diferente. Como fueron Sáenz de Oiza y el Padre Llanos, ambiguos, provocadores, capaces de defender una postura y la contraria. El propio Diez Alegría, estrecho colaborador del Padre Llanos, ya indica que la relación de este último con CCOO y el PCE era más producto de su compromiso con los vecinos que por el hecho de compartir su ideal político.<sup>19</sup> El, no obstante, no lo veía contradictorio con su credo y llegaba a afirmar que ambas visiones de la persona no eran incompatibles sino que al contrario, enriquecedora. Oiza decía que le “gustaría escribir un libro con una página en la que dijera una cosa y que en la página de enfrente pudiera defender la tesis contraria.”<sup>20</sup> Anti-dogmáticos, rupturistas pero en una extraña posición de sumar, de hacer equivaler todas las posibilidades. Oiza tradujo todo esto en una arquitectura transustanciada. Una obra nacida de las manos artesanas de un pueblo con medios limitados, albañiles, carpinteros, “transmutan” ese espacio que sublima la materia que lo conforma. Un espacio inicial miesiano transfigurado en uno wrightiano para finalmente transustanciarlo en la esencia del primero.

Por eso finalmente es de hormigón. Material de obreros. Moldeable. La materia transustanciada recobra en su seno ese espacio y su construcción. De hecho es un proceso fosilizado, donde se da forma permanente al cimbrado de madera de una viga de hormigón. “La capilla del Padre Llanos es la obra intrínsecamente en sí”<sup>21</sup> en palabras de Francisco Alonso. “Tiene la esencialidad, la humildad, la herencia artística incluso de las mismas manos que construyeron las chabolas. Es casi un espacio bíblico”. Y como tal intemporal. Ahora ocupado por una ONG, Movimiento por la Paz, el desarme y la Libertad (MPDL), al recorrerlo se tiene la sensación de pertenencia, de la cotidianeidad de cualquier obra de Wright pero sin prescindir de la vacuidad espacial miesiana. Todas las soluciones que la precedente están presentes en la planta actual. Todas y cada una se muestran renovadas en esta confluencia.



(Fig.7) Esquema de encofrado de viga de canto con cruceta de arriostramiento (<http://www.elconstructorcivil.com>)  
Detalle del encuentro del pilar y cartelas de hormigón. Su junta. Febrero 2016 (Fotografía propia)

El pilar acartelado de la Capilla es el mapa que nos remite a todo el proyecto. Al patio que nos recibe a la entrada y a las rejas que se solapan sobre los huecos. Son, a priori, producto de un problema de estructura: la distribución de unos esfuerzos que tiene su punto de máxima acumulación de estos en la unión entre la viga y el pilar. Pero también son deudores de la lógica de la construcción. De su práctica. De su “hacer”. El sistema adintelado es teoría, ideal delineado, contrario a la “racionalidad” del reparto de las solicitaciones. Las cartelas se reivindican como la solución natural, que oponiéndose a la gravedad, incrementan la eficacia del material.<sup>22</sup> Por eso el arco no se diseña sino que se construye.



(Fig.8) Vista interior actual de las oficinas del MPDL. Febrero 2016 (Fotografía propia).

La Capilla es un proyecto nacido del detalle. Algo habitual en Mies<sup>23</sup> pero transfigurado en Wright para volver al primero. De las referencias epiteliales de Mies a un entendimiento profundo de su trabajo. Esa escala local donde se construyen sus obras. El detalle depurado que nace de la propia razón transustanciada del material en espacio.



(Fig.8) Viste interior de la Capilla. Año 1961 (HOGAR Y ARQUITECTURA [revista]. nº 34, mayo-junio 1961 [artículo] El poblado Dirigido de Entrevías, p. 26).  
Vista del mismo espacio actualmente. Oficinas de MPDL. Febrero 2016 (Fotografía propia).

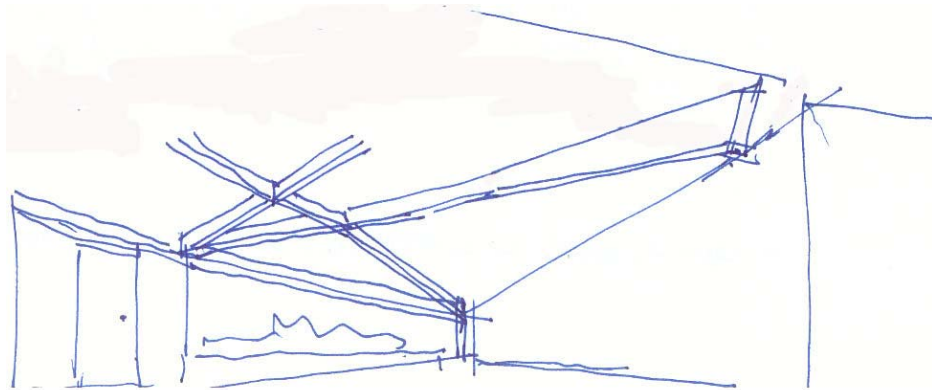
### Transcripción (a modo de epílogo)

Oiza aprendería la lección en esta obra modesta. Su transcripción<sup>24</sup> a otros proyectos siguientes se torna en este estudio evidente: la casa en Durana (1959), la ciudad blanca de Alcudía (1961), Torres Blancas (1961-68) son consecuencia directa de esta transformación experimentada. De esta última, precisamente, Paco Inza escribiría un artículo confirmando esta hipótesis:

*“Su capacidad de moldeado (del hormigón) permite diferenciar una pieza de otra con mucha claridad...de articularse visualmente hasta poder formar por tremendas piezas un enorme objeto arquitectónico.... Torres Blancas es un objeto más arquitectónico que orgánico (ya que los elementos que lo integran “significan” individualmente con un lenguaje excepcionalmente articulado)”.*<sup>25</sup>

Es el valor de cada elemento, que por cierto, viene de “elemental”. Es el recuerdo del Padre Llanos en su despedida, “traspasado” por la memoria de la materia intangible: “El suburbio es barro, oscuridad, problemas, chabolas. Rabia sí, pero de bondad de unas gentes más elementales que el pan...”

Ese pan transformado que vemos en las vigas de hormigón de la entrada a la Capilla, el entramado triangular que construye materia espacial, que condensa en un solo gesto, en ese detalle insignificante, silencioso, la totalidad de una obra.



(Fig.10) Detalle del entramado de vigas de la entrada. Estado actual. Febrero 2016 (Fotografía propia).  
Croquis de ese detalle. Febrero 2016 (Francisco Muñoz).

---

## Notas

- <sup>1</sup> LLANOS, José María. A Viva Voz. Tribuna, 1980. Dentro del artículo de RODRÍGUEZ LEAL. La Iglesia en Vallecas. Del Padre Llanos a Enrique de Castro, p. 208.
- <sup>2</sup> Ibid, p. 215.
- <sup>3</sup> SEGUÍ DE LA RIVA, Javier. Sobre dibujar y proyectar. Buenos Aires: Nobuko, 2012. p. 36.
- <sup>4</sup> MONTANER, Josep María. Las formas del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 8.
- <sup>5</sup> Tras la guerra civil colabora con el SEU, sindicato universitario falangista, como con el Frente de Juventudes, también de esta ideología.
- <sup>6</sup> Asignatura en la que estuvo once años (1949-1960) hasta que obtuvo la plaza de profesor titular de Proyectos Arquitectónicos.
- <sup>7</sup> Como el Panteón de Roma de Apolodoro de Damasco y Adriano o la Capilla Sixtina de Julio II y Miguel Ángel.
- <sup>8</sup> A mitad de la década de 1950, el régimen franquista temió la posibilidad, auspiciada por el Partido Comunista, de que la creciente oposición estudiantil se aliase con el movimiento obrero; por ello encargó a José María de Llanos que iniciase su labor apostólica en los barrios marginales obreros del sur de Madrid, con la idea de debilitar esta posible alianza. Disponible en: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/llanos\\_pastor.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/llanos_pastor.htm)
- <sup>9</sup> RODRÍGUEZ LEAL, p. 212.
- <sup>10</sup> Fue su único edificio construido en mampostería fuera de Europa. De forma diferente a sus otros trabajos realizados en Estados Unidos, en este pequeño edificio, Mies utiliza los muros de ladrillos para apoyar la estructura metálica, haciendo una pausa en su forma habitual de trabajar la relación entre estructura y cerramiento. Según Mies los muros de la Capilla sirven para que el espectador levante la mirada hacia arriba, haciendo del espacio un lugar de reflexión. Disponible en: <http://www.metalocus.es/content/es/blog/mies-van-der-rohe-en-el-iiit-de-chicago>
- <sup>11</sup> MONEO, Rafael. Perfil de Oiza joven. *El CROQUIS* (32/33), febrero-abril 1988, p.178.
- <sup>12</sup> Entre sus funciones principales, estaba la de formar a los trabajadores en diversos oficios para optar a trabajos cualificados. Crea junto a la Parroquia, en 1961, la Escuela de Formación Profesional 1º de Mayo que basaba su labor en la formación de los hijos de aquellos trabajadores que obtenían capacitación en el "Común de Trabajadores".
- <sup>13</sup> LLANOS, José María. A Viva Voz. Tribuna, 1980.
- <sup>14</sup> "Muchos futuros escritores, políticos, científicos y todo tipo estudiantes o recién licenciados pasaron por el Pozo del Tío Raimundo. Unos para conocer un ejemplo práctico del Evangelio y otros para apoyar a las clases más bajas de la sociedad desde una conciencia obrera en un entorno de cierta liberalidad ideológica: Constancio de Castro realizó el censo poblacional del barrio y fundamentó de paso el resto de publicaciones de carácter demográfico que se han escrito desde entonces; Solana, docencia para formar a profesionales; Sauquillo, apoyo jurídico, y otros muchos como Alvarez del Manzano, alcalde de Madrid, para cavar zanjas y poner ladrillos. Así, hasta constituir un gran «ejército» de voluntarios que trabajaron para disminuir muchas de las necesidades de los habitantes del Pozo" (Disponible en <http://www.sordomedina.net/articulos/historia/el-padre-llanos-el-pozo-del-tio-raimundo.php#sthash.cT3PFYXu.dpuf>)
- <sup>15</sup> SÁENZ GUERRA, Javier; Un mito moderno, p. 209. Extracto de un artículo escrito por Sáenz de Oiza a propósito de la construcción del Pabellón de Plasencia en 1987.
- <sup>16</sup> Biografía del Padre Llanos. Disponible en <http://www.filosofia.org/ave/001/a032.htm>
- <sup>17</sup> Incluso después de resucitado, muchos de ellos no le conocieron como el caso de uno de sus discípulos, Tomás, que tuvo que introducir su dedo en la llaga del costado para creer que era Jesús.
- <sup>18</sup> OIZA. Escritos y Conversaciones, p.55.
- <sup>19</sup> Entrevista al teólogo José María Díez Alegría. Disponible en <http://www.elmundo.es/papel/2005/09/26/madrid/1865790.html>.
- <sup>20</sup> OIZA, Escritos y Conversaciones, p.103.
- <sup>21</sup> Imprescindibles. No te mueras sin ir a Ronchamp (Sáenz de Oiza). Radio-Televisión Española. [video] (21:10).
- <sup>22</sup> Acartelar, por tanto, es aumentar la sección útil, en este caso de hormigón, y por consiguiente el brazo de palanca del momento que equilibra el nudo flectado. Las longitudes de las cartelas más habituales están cerca de la décima parte de la luz entre pilares y por lo tanto su pendiente se fija en 3/1.
- <sup>23</sup> "El pensamiento, los actos, el lenguaje de Mies van der Rohe estaban siempre "construidos". No empezaba sus proyectos dibujándolos, sino que reflexionaba profundamente, los maduraba y estudiaba su técnica. Después hacía numerosos croquis de detalles, precisaba y circunscribía todos los elementos, los examinaba y les daba vueltas hasta adquirir la convicción de que podían convenir a su obra. El taller, que completaba el despacho y donde se estudiaban los materiales, las proporciones y se ensayaban los sistemas constructivos, tenía gran importancia para Mies, también las maquetas estaban cuidadas al máximo: cuando el aspecto de una estructura no quedaba claramente expresado en la representación gráfica, se recurría a la maqueta" Wemer Blaser, Mies van der Rohe. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- <sup>24</sup> Transcripción es la conversión de la lengua hablada en caracteres escritos. En música es volver a escribir una canción, bien por clarificar algún aspecto, o bien para adaptarla a otro instrumento. Esta última es más cercana a lo planteado por Oiza en su evolución futura de su obra.
- <sup>25</sup> INZA, Francisco de. Notas sobre un comentario. *Arquitectura* XII(21), 1968, pp. 21-26.



---

## Bibliografía

- ALBERDI, Rosario y SÁENZ GUERRA, Javier. Francisco Javier Sáenz de Oiza. Madrid: Pronaos, 1996.  
ISBN: 8485941322.
- ABARCA ESCOBAR, Juan. Disculpá si os he molestado: Conversaciones con el Padre Llanos anciano. Madrid: Desclée de Brouwer, 1991.  
ISBN: 8433009125
- AA. VV. HOGAR Y ARQUITECTURA [revista]. nº 58, octubre 1963 [artículo] El Barrio de Entrevías, pp. 2-29.
- BLASER, Werner. Mies van der Rohe. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.  
ISBN: 9788425207518
- DELGADO ORUSCO, Eduardo. Santa María del Pozo. Temas de Patrimonio nº 6/2000. Madrid: Comisión de Patrimonio. COAM. 2000.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo. Bendita Vanguardia: Arquitectura Religiosa en España 1950-1975. Madrid: Ediciones Asimétricas. 2014. 300 p.  
ISBN: 9788493932787
- EL CROQUIS: Francisco Javier Sáenz de Oiza. Madrid, (32/33). Febrero-abril 1998.  
ISBN: 9788488386243
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; ISASI, Justo F. y LOPERA, Antonio. La Quimera moderna: Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50. Madrid: Hermann Blume. 1989.  
ISBN: 8478430016
- MONEO, Rafael. El poblado Dirigido de Entrevías. *Hogar y Arquitectura*, (34): 1-28, Mayo-Junio 1961.
- No te mueras sin ir a Ronchamp (Sáenz de Oiza) [video]. Madrid: RTVE. Imprescindibles, 2014, (59 min.) [fecha de consulta: 15 Marzo 2016].  
Disponible en:  
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-no-mueras-sin-ir-ronchamp-saenz-oiza/2929434/>
- RODRÍGUEZ LEAL, Sixto. La Iglesia en Vallecas. Del Padre Llanos a Enrique de Castro, 1955-1987. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, (vol. LXII, n. 1): 205-214, Enero-junio 2007.  
ISSN: 0034-7981.
- SÁENZ GUERRA, Francisco Javier. Un mito moderno: Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romaní, 1954. Navarra: Fundación Museo Oteiza, 2007. 459 p.  
ISBN: 9788493554262
- SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier. Escritos y Conversaciones. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección Cimbra nº3. 143 p.  
ISBN: 8493468851

## Biografía

Profesor de Proyectos 3 en la Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid.  
Coordinador de esta asignatura y de Proyecto Fin de Carrera en la misma universidad.  
Coordinador del Master de Proyectos Arquitectónicos Avanzados. Universidad Alfonso X El Sabio.  
Miembro del grupo de investigación "Geometrías de la Arquitectura Contemporánea" ETSAM-UPM.  
Tesis doctoral "La paradoja de Mies. Las simetrías invisibles a través del Pabellón de Barcelona" dentro del Doctorado en Teoría y Práctica del Proyecto del DPA ETSAM-UPM de Madrid. Sobresaliente Cum Laude.  
Arquitecto fundador del estudio TRAZA ARQUITECTURA. ([www.traza-arquitectura.com](http://www.traza-arquitectura.com)).  
Autor de diversos proyectos, algunos de ellos fruto de concursos ganados.

**Francisco Muñoz Carabias**  
fmunocar@uax.es

## **Casa Bloc: Registro de un materialidad energética a principios del siglo XX.**

**J.B.Subina: R+I+D de Alemania a España**

**Olona Casas, Joan**

Universidad Politécnica de Catalunya. Departamento de Construccions Arquitectòniques II. EPSEB, Barcelona.  
[joan.olona@upc.edu](mailto:joan.olona@upc.edu)

**González Moreno-Navarro, Jose Luis.**

Universidad Politécnica de Catalunya. Departamento de Tecnologia a l'Arquitectura.  
[ETSAB, Barcelona. jose.luis.gonzalez@upc.edu](mailto:ETSAB, Barcelona. jose.luis.gonzalez@upc.edu)

### **RESUMEN**

La arquitectura racionalista de principios del siglo XX es deudora de unas influencias y un compromiso que en el caso del arquitecto J.B. Subirana se plasman desde Alemania en la Casa Bloc, y particularmente, en la visión del comportamiento energético de esta arquitectura.

Existe una materialidad propia con el objetivo claro de conseguir unas prestaciones instrumentales en las nuevas soluciones constructivas propuestas. Las soluciones de aislamiento presentes en esta arquitectura responde a una industria que supuso el contexto favorable para la irrupción de nuevas prestaciones.

Una de las dificultades actuales que plantea este análisis, pasa por poder adaptar las prestaciones de estos edificios, a las prestaciones que se exigen en la actualidad. Recientemente, los valores exigibles de ahorro energético han ido experimentando notables aumentos. Todos estos edificios plantean una dificultad altísima en relación con este cambio de prestación

Esta comunicación, describe en parte, los aspectos más significativos de una reciente investigación a cerca de las influencias en la arquitectura del GATCPAC y GATEPAC de la construcción en Alemania, y se justifica por tener como objetivo contribuir al conocimiento de las soluciones constructivas y funcionales mediante la aportación de datos específicos que permitan valorizar cuantitativa y cualitativamente, la envolvente de los edificios del movimiento moderno, en general, y particularmente la Casa Bloc de Sert - Subirana - Torres Clave, para aportar un marco de referencia previo a la intervención que facilite la superación de aquellas dificultades.

Es muy importante destacar que el comportamiento energético real de los edificios no se puede deducir exclusivamente del parámetro de la transmitancia térmica de la envolvente, sino contemplando todos los recursos pasivos del edificio, aquellos que forman parte de su diseño inicial ya pensados para responder a un clima y ubicación concretos, en un momento de la historia en que el acceso a la energía era difícil. La investigación demuestra numéricamente que, pese a la cuantificación de la transmitancia prevista pueda reflejar numéricamente valores altos, el comportamiento real de los edificios estudiados pueden mantener un confort térmico interior estable frente a las variaciones exteriores.

A tal efecto, esta comunicación pretende aportar datos suficientes sobre tres aspectos clave: uno, las prestaciones reales de los edificios tal como se hicieron en su época, suponiendo que no se hayan hecho transformaciones a lo largo de estos años, dos, las dificultades que son consustanciales a este trabajo de monitoreo, y tres, datos y procedimientos para poder realizarlas.

Posteriormente, se indica el procedimiento alternativo y complementario basado en el conocimiento de las soluciones constructivas mediante el análisis y la síntesis de la información de la documentación histórica, con el fin de valorizar el proceso de investigación de los técnicos en el período objeto de estudio, en la determinación de esta nueva materialidad.

Todo ello suponen registros de la materialidad original que deben ser transmitidos para poder entender la posible reproducción técnica y por lo tanto, la comprensión en la transmisión de la técnica y la tecnología de una arquitectura en transición.

**PALABRAS CLAVE.** Eficiencia energética, Casa Bloc, Subirana, Materialidad.

En el año 1929 es el año de final de la carrera de Arquitectura de una serie de técnicos que configuran un grupo, el GATECPAC que imponen un debate en el sector de la construcción. La generación de arquitectos licenciados entre 1925 y 1929 suponen una regeneración de la visión sobre la arquitectura hasta entonces establecida. Pero esta reforma, supone para ellos una necesidad de entender que, la envolvente de los edificios y por tanto, las soluciones constructivas que la conforman, deben proponerse garantizar unos requisitos, que los modelos constructivos tradicionales, o bien no garantizaban o bien lo hacían gracias al grosor del material homogéneo que las componían. Este periodo se culmina con el proyecto y construcción de la Casa Bloc, paradigma de una manera de afrontar la vivienda social, con unas altas prestaciones energéticas en comparación con los valores de la época.

El desconocimiento sobre el funcionamiento energético real de los edificios tradicionales está generando numerosos congresos, publicaciones y análisis diversos. Pero este nuevo valor instrumental que ha aparecido por los edificios supone un nuevo debate respecto a los valores que, los edificios existentes aportan respecto a un valor que puede parecer, no previsto inicialmente.

Es esta comunicación la que analiza el contexto que permite esta arquitectura, apoyada en los trabajos historiográficos y arquitectónicos ya realizados, para intentar entender el porqué de unas decisiones constructivas que conforman unos edificios y la existencia de unos códigos de cara a una restauración, que permitan justificar los valores documentales de la técnica y la tecnología de la arquitectura del movimiento moderno materializado en la Casa Bloc desde un punto de vista prestacional de la envolvente.

En el caso de la Casa Bloc, a raíz de una reciente investigación se realizó una monitorización de las prestaciones de transmitancia de la envolvente del edificio. Se eligió el Piso 1º11ª, que se encuentra situado en la fachada del Paseo Torres y Bages. Este piso en la actualidad, aparte de ser uno de los pocos que se mantenía con la estructura original, encontrándose en la actualidad desocupado, sin calefacción ni aire acondicionado.

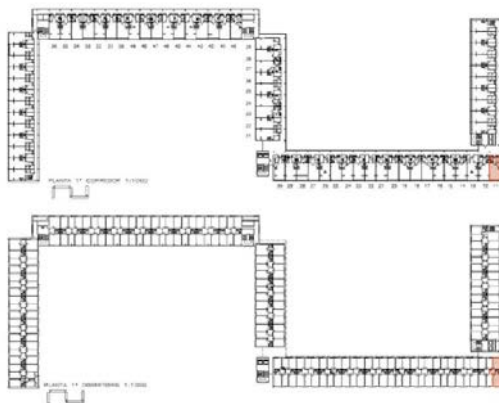
Las características constructivas del edificio se definen por una estructura de acero laminado para separar las funciones de la fachada, el muro de fachada, compuesto por un muro de 14cm con una cámara de aire con 2cm, paneles de corcho y un tabique interior. En la ejecución de los techos también se detecta la presencia de corcho en las zonas de cambio exterior / interior en la configuración de las terrazas, con una pulgada de corcho para mejorar el comportamiento respecto al aislamiento térmico. En cuanto a la configuración de las divisorias son ladrillo cerámico sencillo en medianeras entre pisos y en las soluciones de cerramiento de fachada no originales, que conforman la zona inferior de las ventanas.

La cubierta se describe en el pliego de concurso como "Tabiques de ladrillo agujereada con mortero de cemento portland de altura media 60centímetros y separación máxima de 50 cm, solera de tres gruesos, rasilla con yeso antes de alicata. La solera quedará completamente libre de todas las paredes de fachada y se levantará a su alrededor la consecuente cámara de ventilación (este azotea, está también aislado con plancha de corcho)"

A raíz de los valores obtenidos durante el proceso de monitorización, obtuvimos unos valores prestacionales relativamente aceptables desde el punto de vista normativo actual.

- a) Hay un grupo de fachadas con una  $U = 1.145 \text{ W / m}^2\text{K}$ .
- b) Hay una medianera, tiene unos valores que se podrían asociar a un puente térmico  $U = 03:52 \text{ W / m}^2\text{K}$ .
- c) El forjado presenta una  $U = 1.26 \text{ W / m}^2\text{K}$  muy similar a la solución de fachada

Por lo que parece razonable plantearse el motivo por el que, esta hito arquitectónico del racionalismo, responde de una forma correcta a los planteamientos energéticos actuales, debiendo entender todos los aspectos proyectuales que configuraron esta materialidad energética.



Plànol general Casa Bloc y localización vivienda monitorizada.

## INFLUENCIAS Y RACIONALISMO ENERGÉTICO

El grupo de arquitectos que conforman el GATCPAC, así como sus compañeros del grupo Centro y Norte, inician su carrera profesional a principios del siglo XX: Josep Torres Clavé (1906-1929-1939), Sixt Illescas (1928), José Lluís Sert (1901 -1929-1983), Juan Bautista Subirana (1904-1930-1978) Jose Manuel Aizpurua (190-1927-1936), Fernando García Mercadal (1896-1921-1985) Luis Lacasa (1896 -1921 -1966) .

La relación de las influencias que obtuvieron pueden reseguirse por sus viajes y estudios en el extranjero. Así, Labayen realiza numerosos viajes en Alemania y Aizpurua se relaciona con los arquitectos alemanes en el CIRPAC de Basilea en 1929. Respecto a los estudios debemos mencionar a Luis Lacasa que entre 1921-1925 asiste como alumno en la Escuela Técnica de Munich, realiza una estancia de tres meses en la Bauhaus de Weimar, así como colabora con la Oficina que realiza la urbanización de Dresde. En el mismo período Fernando García Mercadal entre 1923 y 1927 viaja por Europa y realiza estudios universitarios en la Escuela Técnica Superior de Charlottenburg en Berlín.

No obstante debemos apuntar dos figuras que convergen en la Universidad de Berlín. Rodríguez Orgaz, obtuvo una plaza en la Universidad Técnica de Berlín (TH-Berlin-Charlottenburg) donde pudo asistir a los seminarios de urbanismo de Hermann Jansens y los de vivienda dirigidos por Bruno Taut. Su experiencia más relevante en Berlín fue ser sin embargo, la organización de la sección española en la Exposición de Edificación y Construcción de Berlín (Berliner Bauausstellung), junto con Subirana, también designado por la Cámara Española de Arquitectos para el encargo. Subirana, también había aprovechado su estancia en Berlín para asistir a las clases magistrales de Jansen y Taut, pero no sólo eso: se dedicó a visitar el Siedlung de Spandau-Haselhorst desarrollado por la RFG (Reichforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit am Bau- und Wohnungswesen) y a trabajar en las viviendas públicas del distrito de Wien (Viena) en el área de construcción en el año 1931. Al mismo tiempo Subirana se inscribió en asignaturas técnicas en la TH Berlín como los cursos de "Matemáticas de la elasticidad" y " Aplicaciones de la estática y la estabilidad" y también estuvo trabajando como colaborador en el despacho de la empresa constructora Richter & Schädel. Su interés por la construcción se reflejó en el informe para la Exposición de Berlín que imprimió la Sociedad Central de Arquitectos donde se incide en los conceptos centrales de la construcción en seco.

También hay que tener en cuenta la influencia que tuvo la figura de Gropius, de sus oportunidades constructivas de explorar otros materiales, por ejemplo los paneles Eternit y Expansit (de planchas de corcho) utilizados anteriormente ya al proyecto de vivienda en la Siedlung de Weissenhoff (1927) tal y como explicó en sus conferencias a España. Y como no, hay que destacar que el corcho debía ser también el material base para la casa prefabricada de fin de semana encargada por el empresario catalán Alberto Rosa Baciart 1932. Al mismo tiempo que estas propuestas, en 1932, el GATCPAC preparaba el proyecto de casa de fin de semana. La comparación entre ambas impone inevitablemente. Las dos son de estructura portante de madera, chapada esta con paneles aislantes con núcleo de corcho.

## LA FIGURA DE JUAN BAPTISTA SUBIRANA

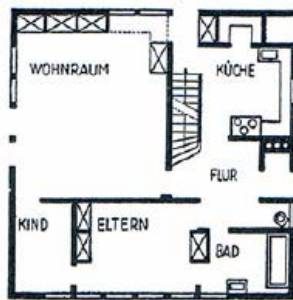
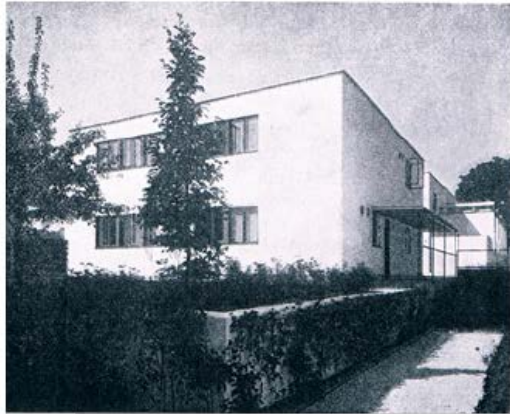
Esta investigación ha podido ser realizada tras dos años de investigación y análisis de la documentación existente en el archivo del arquitecto Joan Baptista Subirana, redactor conjuntamente con J.Ll.Sert y Torres Clavé de la Casa Bloc y el Dispensario Antituberculoso en Barcelona, entre otros. En el Archivo Subirana existe, entre el resto de la documentación, toda la relativa a la beca que recibe y los estudios que realiza en esta Universidad de Berlín, así como la biblioteca personal y los libros técnicos que lleva de Alemania hacia Barcelona. Las asignaturas elegidas plantean estudios de estática y construcción, complementados con un seminario de Bruno Taut sobre edificación de viviendas y las prácticas que realiza con una empresa constructora. El curso académico se inicia con una conferencia de "La asociación de la investigación de la riqueza para la rentabilidad de la construcción" donde se explica la metodología para realizar un proyecto racionalizado para ahorrar costes, así como un informe sobre métodos de nueva construcción.

Cabe destacar que se conserva en el archivo Subirana, toda la correspondencia de las cartas de la beca. Desde la fundación Humboldt-Stiftung se da facilidad a Subirana el contacto con Bruno Taut. También respecto al epistolario de la beca Humboldt también hay que destacar la predisposición a las visitas y al número importante en que se dispone a realizar, ya sea a través de empresas constructoras, ministerio o arquitectos directamente, así como de todos los anteriores becados de la fundación, para que pueda conseguir más información. Podemos agrupar las visitas en cuatro grandes apartados<sup>1</sup>:

- a) La visita a los conjuntos escolares (C16A-9.2-008)
- b) Columbushauss (C16A-9.2-004)
- c) Oficina Municipal de Construcción de Stuttgart (C16A-9.2-12) y el Ministerio de Cultura (C16A-9.2-11)
- d) Otras obras (C16A-9.2-002,003)

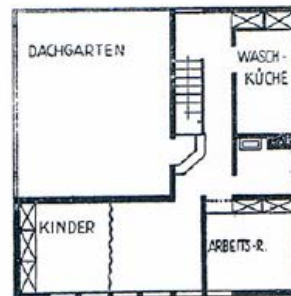
---

<sup>1</sup> Bosch Prat, M. - El archivo Subirana. Una pieza mas del Patrimonio Arquitectonico de principios del siglo XX. Trabajo final de master. UPC, setiembre 2013



Erdgeschoß

Haus 16



Obergeschoß

Fotografía y plantas Gropius WeissenhofSiedlung. Wie Bauen. Arxiu Subirana

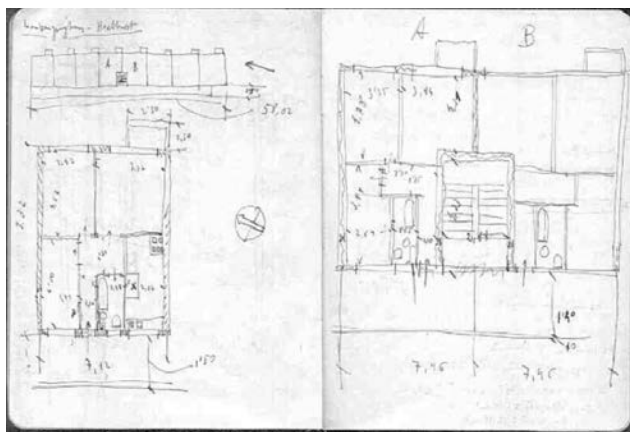
Dentro del epistolario existe también la documentación relativa a la colaboración de Subirana con las instituciones alemanas para la transferencia de información y tecnología. Con fecha 11 de junio 1932 el Comité hispano-alemán organiza conjuntamente con el GATCPAC una serie de conferencias donde se destaca el perfil de Subirana como transmisor del conocimiento de los sistemas constructivos en Alemania. También el 8 de noviembre de 1932, la Asociación Alemana de la Reforma de la Vivienda y dentro del proyecto de la Exposición Internacional de Arquitectura y Urbanismo de Berlín de 1931 notifica a Subirana que:

"Nos permitimos enviarle una circular a su nombre el pasado mes de mayo. Le comunicamos entonces del proyecto que queríamos entregar por la Exposición Internacional de Vivienda y Urbanismos de Berlín 1931 y le pedíamos de su colaboración. En esta exposición se han aceptado 450 pedidos por adelantado. Deberíamos saber ahora si todavía podría realizarla y que nos lo comunique si podremos contar con su apoyo o si estaría en situación de pedirle a alguien de su país que estuviera dispuesto a participar"<sup>2</sup>

#### APRENDIZAJE FORMAL

Por lo que respecta al aprendizaje de los aspectos formales, la intención de las visitas realizadas por Subirana se centran en los tipos escolares y las viviendas sociales que en esos momentos se construyen en Alemania. La colonia experimental de Haselhorst en Berlín es conjuntamente con los proyectos de colonias de Weissenhofsiedlung en Stuttgart, la colonia de Dessau, la colonia de Frankfurt. En el archivo Subirana se encuentran los cuadernos de la sociedad que propugnaba la Colonia Haselhorst. También se encuentra bocetos de detalles constructivos, planos originales de montaje, procesos de obra, cálculo de coste, racionalización del trabajo en definitiva. Además, describe parcialmente el funcionamiento de las diferentes tareas en la obra. Desde el punto de vista constructivo, cabe destacar la comparación de la rentabilidad de los muros de obra de ladrillo, el esqueleto estructural de ladrillo, hormigón armado o estructuras metálicas en la construcción de viviendas y la apuesta por nuevos métodos constructivos para racionalizar el trabajo en la obra. En 1929 se había terminado la Siedlung Römerstadt, que sirvió como ejemplo del congreso de los CIAM y que Subirana también visita y realiza anotaciones y fotografías.

<sup>2</sup> Epistolario Archivo Subirana (AHS)



Notas de la construcción de la Siedlung Haselhorst



Siedlung Römerstadt. La nota manuscrita al dorso identifica viviendas proyecto de E.May, H.Boehm, Bargert, C.H.Rudloff, Blattner, Schaupp i Schuster. Arxiu Subirana

### EL SECTOR INDUSTRIAL DEL CORCHO

Es recurrente el uso del corcho como aislamiento térmico en cada uno de los ejemplos citados. A finales de siglo XIX se descubre el corcho aglomerado (Alemania en 1880-1885) que sirve para revestir paredes y para aislar cámaras frigoríficas. Es este periodo el más brillante de la industria del corcho, llegando a constituir la segunda fuente de divisas. En todo el territorio español hay unas 1.000 fábricas donde trabajan unos 16.000 trabajadores, la mitad en Cataluña, exportando hacia mercados como Inglaterra, Alemania y Estados Unidos. La primera Guerra Mundial (1914-1918) supone un paréntesis en la evolución alcornoque, aunque permite una regeneración de la industria, con un progresiva mecanización y transformación hacia el corcho aglomerado. Hacia 1920 se presenta un crecimiento del número de industriales dedicados al corcho aglomerado. Se crea la "Asociación General de Industriales Corcheros de España (1928)" se constituye la "Federación Española de Productores de Corcho (1929)".

La industria del corcho representa una potencialidad en el sector industrial de la época. No es de extrañar que se reglamente al respecto en el Ministerio de Industria y Comercio central, con el objetivo de emplear este material en la construcción. Las publicaciones al respecto se encuentran documentadas en la Gaceta de Madrid, órgano de publicación del Gobierno. El 29 de marzo de 1933 se publica la orden donde en su articulado queda muy claro la voluntad expresa del Ministerio y firmado por Marcelino Domingo, que posteriormente se convertirá en Decreto "intensificación del consumo interior de Corcho" firmado por Alcalá-Zamora y Torres, y el ministro de industria y Comercio, Felix Gordon Ordas. En el citado decreto se establece que " En la construcción de edificios total o parcialmente pagaduría, subvencionados o avalados con fondos públicos sean del estado, de la provincia o del municipio, corporaciones oficiales o empresas concesionarias de servicios públicos y destinados a vivienda, Enseñanza, acuartelamiento, hospitalización, laboratorios de análisis y almacenamiento de sustancias alimenticias, medicamentosas o análogas se empleara el corcho aglomerado aglutinante en la proporción y medida que técnicamente corresponda en cada caso con arreglo a la indole de la obra de que se trate y siempre que no se justifique que el empleo de este material represente aumento del precio de la construcción respecto del de otros"<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ministerio de Industria y Comercio- Dirección General del Comercio y política arancelaria, a través de la Comisión Mixta. Disposiciones dedicadas sobre ocupación y consumo del corcho [AHS]

Parece claro, que la Comisión Mixta del Corcho, compuesta por siete propietarios de zonas alcorqueras y de industriales, presidida por el Director General de Comercio, realizaba tareas de información y transmisión de las necesidades, agrupadas de propietarios agrícolas y empresas transformadoras del corcho, convirtiéndose así con el lobby del negocio del corcho y su transformación.

Entendemos entonces el contexto económico que condiciona la fase de redacción de proyecto. Así, en la "ORDEN DEL DÍA DEL COMITÉ EJECUTIVO DEL COMISARIADO DE LA CASA OBRERA DEL DÍA 17 DE OCTUBRE DE 1.933" donde el punto 32 del acta se indica:

"Encargo dirigió al C.C.P. por el Señor Director General de Industria de la República, a fin de articular en una MEMORIA, el criterio del C.C.P. sobre las aplicaciones arquitectónicas del corcho, para ser la misma llevada al Lleno técnico del Ministerio de Industria de la República"<sup>4</sup>

De esta manera, finalmente el material elegido para dar aislamiento en el edificio es el corcho, y se redactan los pliegos de condiciones y bases de concurso de la Casa Bloc, determinándose el concurso nº 18 de planchas de corcho.

Tal es el interés del grupo de arquitectos que se proponen incluso, modificar e influir a escala municipal. En el archivo GATCPAC del COAC también podemos encontrar la "PROPUESTA DE MODIFICACIONES A LA Ordenaciones MUNICIPALES" de acuerdo con la voluntad de los técnicos que forman parte de adecuar las condiciones constructivas a los nuevos materiales.

"El artículo 130 dice" ninguna casa destinada a vivienda carecerá de desván cuya altura no podrá ser menor de 40 cm de luz " La modificación a hacer será: "Ninguna casa destinada a vivienda carecerá de desván cuya altura no podrá ser menor de 40cm de luz, pudiendo sin embargo sustituirse dicha cámara de aire por un espesor de 33mm de aglomerado de corcho, de poder Equivalente"<sup>5</sup>

La importancia del corcho como aislamiento térmico en la realización y evolución de las soluciones constructivas propuestas en los edificios objetos de estudio, determina una importancia capital que hay que remarcar y contextualizar. La elección y elección por parte de los técnicos no podía ser aleatoria o involuntaria, hay que justificar los motivos que llevan a ser el material empleado en las soluciones más evolucionadas y exitosas respecto las prestaciones higrotérmicas de la configuración de la envolvente de los edificios.

Se hace evidente pensar que los socios industriales que los técnicos buscaban, debían cumplir una doble vertiente: poder hacer aportaciones económicas a la causa y aportar conocimiento técnico a las soluciones constructivas utilizadas respecto el corcho, material de gran tradición en las comarcas de Girona.

#### EL CONTEXTO URBANO

Debemos también entender, los condicionantes políticos que permiten al grupo de arquitectos del GATCPAC proyectar la Casa Bloc. Es Barcelona, en un momento clave de transformación metropolitana que había llegado al millón de habitantes, con un gran puerto y con una internacionalización raíz exposición Universal de 1929. En las propuestas de mejora de la ciudad, el debate sobre las condiciones higiénicas estaban en boga, entre médicos destacados como el doctor Jaume Aiguader, posterior alcalde de Barcelona, hombre influyente en la decisión de lo que será la Casa Bloc.

La construcción de la Casa Bloc debe asociarse también al debate existente respecto al "Concurso de Vivienda Mínima" de 1929 y la relación en el II CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna). Existe una variación conceptual de planteamiento, pasar del término Casa Barata a Vivienda mínima , evolución razonada por Amós Salvador, Jefe de la Sección de Casas Baratas del Ministerio de Trabajo y segundo delegado para España del CIRPAC (Comité Internacional para la Realización de los problemas de la Arquitectura Contemporánea):

Es el mismo Amós Salvador, quien remarcó que los aspectos más importante de la vivienda como la ventilación, la necesidad de ahorro en la estructura y fundamentos, elementos más caros en la construcción, el aislamiento térmico tanto en invierno como en el verano y la iluminación natural. Son los artículos en la revista Arquitectura o AC de Fernando García Mercadal o Luis Lacasa los que a partir de 1922 dan eco de las propulsado de Amós Salvador. García Mercadal, durante su residencia en la Academia Española en Roma, trata la vivienda desde todos los puntos posibles, también los "materiales y sistemas constructivos".

---

<sup>4</sup> Ordre del dia del Comité Executiu del Comissariat de la Casa Obrera del dia 17 d'octubre de 1933 C32-04-16-2 -Arxiu Subirana

<sup>5</sup> Actes de la Junta Directiva i juntes extraordinaries 6/12/1930 - 7/9/1932,C 1/1 [AHCOAC]

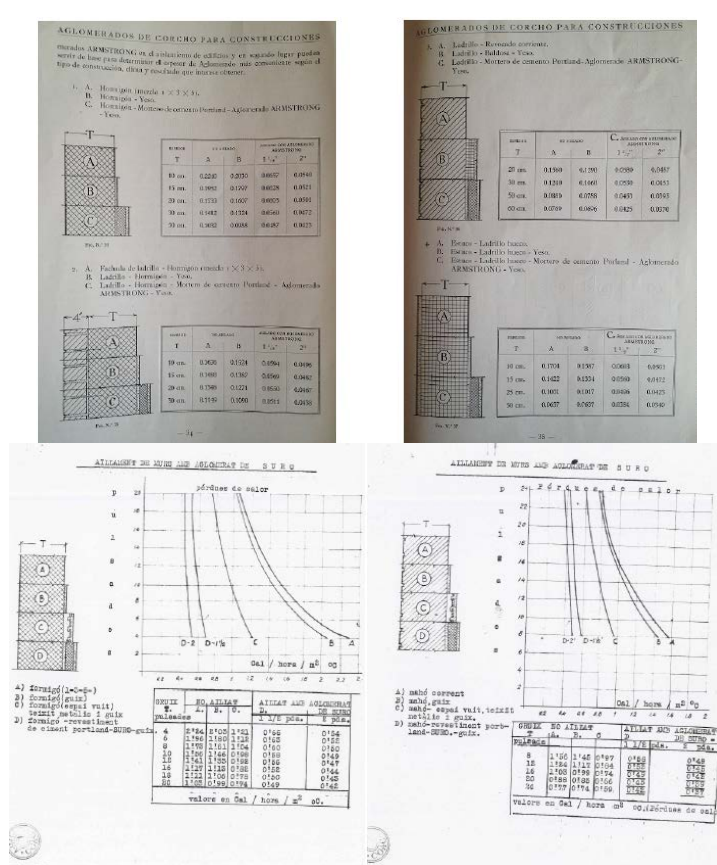
**CASA BLOC. TIPO ARQUITECTONICO Y REGISTRO DE UNA MATERIALIDAD ENERGETICA**

Entre la documentación del archivo GATCPAC depositado en el COAC existe una documentación mecanografiada y inventariada con el título "Informe sobre la importancia del corcho como material aislante en la construcción"<sup>6</sup>. En el archivo Subirana, entre los libros técnicos archivados existe un ejemplar original del Catálogo comercial de "Manufacturas del Corcho Armstrong"<sup>7</sup>, sin fecha de impresión, pero que por las fechas aportados en la evolución de la empresa creemos que es de 1930. Contrastadas las informaciones que constan en ambos documentos parece claro que el documento existente en el archivo COAC es una resumen copia del catálogo original de Manufacturas del Corcho Armstrong. Respecto a este catálogo, los datos recogidos mecanografiadas que constan en el COAC hacen referencia a los valores técnicos de las resistencias térmicas de las diferentes soluciones constructivas tradicionales basadas en espesores de pared de ladrillo macizo, confrontadas con las mejoras que aportan las capas de corcho añadidas interiormente .

Estos aspectos del aislamiento se debaten también en las reuniones del GATCPAC. Con fecha 3 de Febrero de 1932 el GATCPAC envía una carta a "La Compañía General del Corcho" hace acuse de recibo del contrato firmado que vincula a la empresa como industrial colaborador. El 12 de abril Cogeco comienza a colaborar con el GATCPAC suministrando corcho aglomerado para el revestimiento de algunas paredes del local de exposiciones de la asociación.

En reunión con fecha 21 de abril 1932 a las 10 noche en sede social y como asistentes: "Torres, Sert, Subirana, Alzamora, Rodríguez arias, Churruga" acuerda pedir a los industriales su colaboración en la revista, y pedir a la "Compañía general del corcho" un artículo"<sup>8</sup>

El 2 de mayo del mismo, el GATCPAC envía carta a Cogeco ofreciendo las paginas de AC para que como industriales colaboradores puedan hacer un artículo técnico. Con esta correspondencia se evidencia que desde el grupo se perseguía la colaboración de esta empresa para poder obtener información técnica.



Comparativa entre el catalogo de Manufacturas del Corcho (Arxivo Subirana) y el Rapport para la importancia del corcho (COAC)

<sup>6</sup> Informe sobre la importancia del suro com a material aillant en la construcció :C 17/96. [AHCOC]  
<sup>7</sup> Catalogo Manufacturas del Corcho, sin fecha, con detalles y fotografías de soluciones constructivas [AHS]  
<sup>8</sup> Actes de la Junta Directiva i juntes extraordinaries 6/12/1930 - 7/9/1932,C 1/1 [AHCOC]



En enero de 1933, Sert envía una carta a José M<sup>a</sup> Sucre, miembro del Comité del Comisariado de la Casa Obrera, donde le notifica que:

"Salgo hoy hacia Paris. El retraso del viaje ha sido para dejar terminados el proyecto y maqueta del Comisariado y el rapport del corcho que os había prometido (...) el del corcho creo que queda bien con suficientes detalles técnicos y números demostrando su útil aplicación a la construcción que se hace hoy en día en Barcelona . El rapport va ilustrado con gráficos demostrativos del texto <sup>9</sup>. Por lo que podemos afirmar que la colaboración industria técnica comienza a dar frutos. Más adelante, el 26 de agosto de 1933, Sert y Torres-Clavé envían una carta a Subirana para dar "nuevas en la marcha de los trabajos en curso".<sup>10</sup>

Respecto lo que llaman Bloque de San Andrés (Casa) se hace una relación sobre las modificaciones del proyecto. Identifica que:

"Para cumplimentar un deseo de Josep M<sup>a</sup> Mestres y de Francesc Casals hemos sustituido el Porolit (cemento) por aislante de corcho. Estudiamos la solución que propones del techo sin cañizo que encontramos acertada <sup>11</sup>

Finalmente, esa colaboración de la empresa sirve para convencer al poder político de la conveniencia de las soluciones constructivas. Tanto es así que también en la resolución de la Caseta Desmontable la participación de la empresa se hace evidente en el catálogo de promoción así como en la relación de facturas.

La justificación de este material es por tanto clara. Pero hay que analizar las virtudes que ofrecía en la nueva configuración de la envolvente.

Según el rapport de importancia del corcho como material aislante en la construcción se destacan diferentes puntos. Se destaca que: "los científicos han comprobado por medios científicos las grandes pérdidas de calorías en las construcciones corrientes. Estas pérdidas son debidas en primer lugar, el sistema actual de construcción y no tienen nada que ver con el tipo más o menos eficaz de calefacción adoptada. La causa es la rápida transmisión de calor a través de los paramentos o muros exteriores de los techos y terrazas o tejado, que pueden ser excelentemente construidas en cuanto afecta a las condiciones de estabilidad, pero que carecen en absoluto de condiciones aislantes. Además la cantidad de calor perdido por los tejados en cualquier ciudad en que se necesite recurrir a la calefacción es muy importante. En NewYork representa una pérdida de un bilion de dólares cada 4 años. En muchas viviendas de América del Norte el coste del mantenimiento de la calefacción a los veinte y cinco años iguala el coste inicial de la construcción. Es posible conservar un 33% de calorías (...) En los edificios corrientes que no han sido previamente aislados se calcula que el 45% de calor sale a través de las puertas y ventanas y el 55% restante, a través de paredes y techos (...) de estas calorías que se pierden a través del techo y paredes se en puede ahorrar el 60% utilizando un buen material aislante. El 60% del 55% es el 33% de la pérdida total de calorías"<sup>12</sup>

#### EL ENCARGO Y LA MATERIALIZACIÓN DEL PROYECTO

El programa funcional que se dispone en la Casa Bloc es fruto de numerosas reuniones, con la participación de un organismo que decide en sucesivas reuniones, las propuestas y la organización de la tipología arquitectónica. Podemos consultar la copia del acta de la sesión de "Constitución del Comisariado de la Casa Obrera celebrada el día 17 de junio de 1932 bajo la presidencia de D. Francesc Macià"<sup>13</sup> y de acuerdo "con las bases del Decreto de la Presidencia de fecha 13 de Junio de 1932 "y con la relación de los asistentes entre los que Subirana, Sert y Torres. En esta acta se hace referencia a la reunión con fecha 9 de mayo de 1932 donde se reúnen en la residencia del Presidente Macià para aclarar "las ideas básicas de creación de un Comisariado de la Casa Obrera". Se crea entonces, una comisión de estudio que se encarga "consejero de economía y finanzas, Sr. Simó Piera, Obrero; Domenech Baró, Patrón; D. Joan B. Subirana, técnico arquitecto; Francesc Casals y Josep Ma de Sucre. " Con fecha 17 de mayo de 1932 se realiza una nueva reunión donde esta vez ya asiste Torres Clavé. Como punto clave de esta sesión aparece:

---

<sup>9</sup> Epistolario Arxiu Subirana. C41-1188-79

<sup>10</sup> Epistolario Arxiu Subirana. C41-1188-79

<sup>11</sup> Epistolario Arxiu Subirana. C41-1188-79

<sup>12</sup> Informe sobre la importancia del suro com a material aillant en la construcció :C 17/96. [AHCOAC]

<sup>13</sup>Epistolario Arxiu Subirana. C41-1188-79



Fotografía construcción Casa Bloc. Arxiu Subirana

"El Sr. Jaume Agudé propone la construcción de un tipo de bloque para emplazar en terrenos municipales y en zonas de habitación obrera industrial. La Presidencia encarga al Sr. Barón del Comitè, las gestiones para la adquisición de los terrenos para poder llevar á cabo el Comisariado la Construcción del proyecto de viviendas en el Paseo Torres i Bages de S. Andreu; El técnico-arquitecto del Comitè Sr. Subirana los estudios complementarios de dicho proyecto de S. Andreu y el de un tipo de bloque; y al técnico obrero del Comitè Sr. Simó Piera, que formule las bases de organización del trabajo con máxima supresión de intermediarios en cuanto sea posible"<sup>14</sup>

Más tarde se establecen que los temas principales son la organización del trabajo y las propuestas arquitectónicas por parte de Subirana:

"Primero: tipo de bloque como el más indicado para dar vivienda a las masas obreras de la gran industria y del peonaje (...). Segundo: un tipo de edificación baja por las zonas de habitación de montaña y para los obreros reunidos en cooperativas. Tercero: un tipo también de edificación baja para mutualidades dependientes del Comercio y de la Industria (...) Cuarto: tipo de casa unifamiliar amortizable por el obrero que desee casa propia (...) Se fijará la vivienda obrera en base de: tres habitaciones para dos camas cada una - comedor - cocina - wc- ducha - lavadero - galería en soleil y jardín o huerto según el tipo (...)"<sup>15</sup>

Y Sucre y Subirana reciben el encargo de la realización de un resumen ponencia para la aprobación del pleno del Comisariado. El borrador de esta ponencia simplifica las propuestas arquitectónicas en las siguientes:

"Un tipo de bloque con un mínimo de 8 casas en seis plantas y dos viviendas por planta, dota de un servicio colectivo de baños y jardines suficientes para juego de niños. Emplazará en terrenos apropiados para continuar la construcción de bloque del mismo tipo y constituir a finales un nuclear con escuelas, guardería de niños, campo de bajo y tiendas cooperativas. La orientación del bloque será la deducida de los estudios de soleamiento (SSE hasta SSW). Esta construcción propia para zona obrera de la gran industria constara de viviendas a base de tres habitaciones para dos camas cada una (padres, hijos masculinos, hijos femeninos) una pieza grande para comedor-cocina (esta en forma que permita su aislamiento) wc , ducha, azafrán y galería. Como las condiciones de higiene exija no y habra patios interiores sino que las piezas darán todas al exterior y el conjunto de la vivienda tendrá ventilación transversal"<sup>16</sup>

En el pliego de condiciones generales se destaca también, la voluntad de hacer partícipes a los industriales y cooperativas, firmado por Subirana y Torres con fecha 30 de agosto de 1933:

"Con el Objetivo de dar mayores facilidades a los Pequeños industriales se anunciaba diecinueve concursos parciales para la adjudicación de las obras de los distintos oficios, y para ello en el momento adecuada se especificarán los Pliegos de condiciones adecuados. (...) En albañilería se dará preferencia a las Cooperativas de producción con Estatutos aprobados antes de anunciar oportuna concurso de obras "

<sup>14</sup> Arxiu Subirana. Cópia acta reunió con anotaciones C32-04-110

<sup>15</sup> Arxiu Subirana. Cópia acta reunió con anotaciones C32-04-108

<sup>16</sup> Arxiu Subirana. Cópia acta reunió con anotaciones C32-04-108

## CONCLUSION

La construcción de la Casa Bloc, fue planificada, planteada y desarrollada como prueba piloto, para una nueva normativa, técnica, económica por viviendas sociales. Recogió los planteamientos del CIRPAC como reacción a un contexto social problemático de entre guerras, con un nuevo tipo arquitectónico y constructivo.

Los valores significativos de las obras de la arquitectura del movimiento moderno han sido claramente identificados por la historiografía contemporánea. Tanto es así, que el valor de icono de algunas de estas obras han sido reforzadas por estos valores lo que ha supuesto el desarrollo de una praxis de restauro basada principalmente en un discurso centrado en la voluntad de transmisión de estos valores significativos despreciando el resto, a veces por la poca credibilidad otorgada a los valores instrumentales de los elementos constructivos, otros en el hecho de centrar el valor documental en la imagen del edificio.

Hay que tener en cuenta que respecto a estos edificios existe una cantidad de documentación original superior y más importante que en periodos anteriores, la propia de los proyectos, muy exhaustiva ya que comienza a desarrollarse el criterio de redacción de memorias, estudios económicos y detalles constructivos a la hora de ejecutar los proyectos. En cuanto a la Casa Bloc se añaden además aspectos relativos a la enorme difusión que tuvo, a nivel de publicaciones técnicas y congresos, que permiten por tanto reducido las hipótesis respecto a la materialidad original de las obras. Además, las publicaciones técnicas de la época hacen difusión de esta nueva corriente, y lo hacen por primera vez utilizando la fotografía como medio de difusión y así por primera vez, se puede documentar las obras con la gran cantidad de fotografías, la mayoría se realizan por parte de los técnicos. Finalmente, la proximidad temporal y tecnológica, permite que aún se pueda a día de hoy, contar con personas relacionadas con la obra (familiares, colaboradores, propietarios originales) y sobre todo, los archivos originales de los autores, e incluso , empresas derivadas de las originales.

Todo ello suponen registros de la materialidad original que deben ser transmitidos para poder entender la posible reproducción técnica y los detalles constructivos, y por tanto, la comprensión en la transmisión de la técnica y la tecnología.

## BIBLIOGRAFIA

Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos 15 (1931), N. 347- 348, p.16. Traducción de J.Medina Warburg. En relación a las actividades de Rodríguez Orgaz y Subirana por orden de la Camara Española de Arquitectos. Ver numero 345-346 i 349-350 de la revista.

Bosch Prat, M. - L'arxiu Subirana. Una peça més del Patrimoni Arquitectònic de principis del segle XX. Treball final de Màster. UPC, setembre 2013

Cabana i Vancells, F. Història econòmica de la Catalunya contemporània (6 volums, 1989 – 1992)

Garcia, C.B.; Rovira, J.M. CASA BLOC. Barcelona 2011. Muditó&Co

Graus, R. Modernització Tècnica i Arquitectura a Catalunya 1903-1929. Tesi Doctoral.

GROPIUS, W. Arquitectura: Organo de la Sociedad Central de Arquitectos, ISSN 0211-3384, N..142, 1931 , p.gs. 51-62

Hernando de la Cuerda. "Sistemas y materiales de construcción en los inicios del Movimiento Moderno español. El Rincón de Goya. 1927-1928"

López Padilla, E.S. "La arquitectura moderna como experimento: la Weissenhofsiedlung y la relación entre la técnica y la forma" de arq 10, julio 2012 ISSN 2011-3188. Bogotá

Medina Warmburg, J. Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architektenund Städtbauer in Spanien (1918-1936) Dialog- Abhängigkeit-Polemik. Vervuert Verlag. Frankfurt am Main 2005, p.272-276, 281, 288-291. Ars Iberica et Americana. ISBN 3-86527-208-8.

Medina Warmburg, J. Irredentos y convesos. Presencias e influencias alemanas: de la neutralidad a la postguerra Española (1914-1943) en MODELOS ALEMANES E ITALIANOS PARA ESPAÑA EN LOS AÑOS DE LA POSTGUERRA. Pamplona 25/26 Marzo 2004.

Pizza A. ; Rovira, J.M.. GATCPAC. Una nova arquitectura per a una nova ciutat. 1928-1939.COAC

Rasch, H-B. Wie Bauen? Materialien und Konstruktionen für industrielle Produktion. Stuttgart: Verlag Fritz Wedekind & Company, 1928, p.168-170. (Ex-Libris de Francesc Folguera). Biblioteca del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya COAC.

Rovira, J.M. La arquitectura catalana de la modernidad. EdicionsUPC 1986

Tomlow, J.: Sources of Momo Technology - „Wie bauen?“ (1927/1928) and the dutch results of a CIAM inquiry „functional exterior walls“ (1939), in: Conference Proceedings V.International DOCOMOMO conference Vision and Reality - Social Aspects of Architecture and Urban Planning in the Modern Movement, Stockholm 16.-18.9.1998, S. 158-162



## **El Club Náutico Dos Mares de Antoni Bonet**

### **Ecós de un paisaje pretérito**

**Parra Martínez, José**

Área de Composición Arquitectónica. Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía.  
Escuela Politécnica Superior. Universidad de Alicante, España  
jose.parra@ua.es

#### **Resumen**

La condición periférica y la escasa industrialización del levante sur lastraron la recepción de la modernidad en la provincia de Murcia que, hasta bien entrado el siglo XX, fue más bien refractaria a cualquier novedad. No obstante, a principios de 1960, se abrió, por fin, un breve e ilusionante periodo cuando varios maestros de la arquitectura española desembarcaron en sus costas para trabajar en el desarrollo turístico de un litoral virgen y lleno de oportunidades. Entre ellos, Antoni Bonet, recibió en 1961 el encargo de urbanizar La Manga del Mar Menor, para la que propuso un plan de ordenación heredero tanto de los modelos lecorbusieranos como de sus experiencias más recientes con la escala y el paisaje latinoamericanos.

En La Manga, la ausencia de referentes construidos y la excepcionalidad de lugar, favorecieron el idealismo de una propuesta que, sin embargo, se adaptaba a los rasgos físicos del medio, dotándolo de cualidades para ser habitado. Precisamente, la voluntad de preservar los valores naturales del paisaje, indujo a Bonet a plantear una ocupación discontinua de esta lengua de dunas, concentrando la edificación en unidades compactas de viviendas y equipamientos, presididas por una torre y repetidas, aproximadamente, cada 1,2 km a lo largo de un eje vertebrador.

A pesar de que la prisa de los promotores por obtener beneficios económicos frustró la esencia del plan, Bonet construyó una serie de conjuntos memorables, como los Apartamentos Malaret, el Conjunto Hexagonal, o el edificio Babilonia, que comparten una misma voluntad de responder a su lectura original del territorio.

Entre ellas, conviene reparar en el Club Náutico Dos Mares (1963-68), una obra sobre la que apenas se ha escrito y cuya singularidad exige completar la tarea de documentación iniciada por la Fundación DOCOMOMO Ibérico con un nuevo trabajo de campo y de análisis a partir del valioso material inédito conservado en el archivo del arquitecto.

Emplazado en una bahía protegida por una de las islas del Mar Menor, el edificio se abre a una explanada ligeramente elevada sobre el nivel de esta laguna. En una cuidada secuencia de recorridos por diferentes cotas, desde el aparcamiento hasta el muelle, una escalera desciende hasta el vestíbulo que da paso a un salón para socios. Éste se comunica directamente con un área de juegos, el bar y un restaurante al aire libre. En otra terraza algo más baja, dos paraguas de hormigón armado de 6 metros de vuelo garantizan un espacio de sombra durante el día, a la vez que permiten acotar, resguardado del viento de levante, un recinto para eventos nocturnos.

Todos los ambientes del club están unificados visualmente por una cubierta plana que sostiene esbeltos pilares metálicos organizados en una rigurosa trama modular. La horizontalidad de esta cubierta blanca, en contraste con el perfil sinuoso de los montes lejanos, y el contrapunto de los expresivos paraguas de hormigón, contribuyen a enmarcar las extraordinarias vistas de aquel Mar Menor que Bonet quiso incorporar a todos los espacios del edificio, invitando así al disfrute sensorial de un paraje perturbador.

#### **Palabras clave**

Antoni Bonet, La Manga del Mar Menor, equipamiento de ocio, resonancia, paisaje

#### **Biografía**

Arquitecto (2000) y Doctor Arquitecto (2012) por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor de Composición Arquitectónica en la Escuela Politécnica de la Universidad de Alicante. Ha sido miembro del Comité Técnico de la Fundación DOCOMOMO Ibérico, participando en los Registros *La Vivienda Moderna 1925-1965* y *Equipamientos Modernos I y II* (DOCOMOMO Ibérico, Fundación Caja Arquitectos, 2009, 2010-2011). Ha colaborado con Beatriz Colomina en la exposición-catálogo *Clip/Stamp/Fold. The Radical Architecture of Little Magazines 196X-197X* (Actar, 2010). Actualmente, trabaja en los ámbitos del patrimonio moderno, así como la historiografía y la crítica de la arquitectura moderna en las publicaciones del siglo XX.

El impulso de la actividad económica tras el Plan de Estabilización de 1959 y la normalización de las relaciones internacionales de España, escenificada ese mismo año con la visita del Presidente Eisenhower a Madrid, propiciaron la transformación de un incipiente turismo en un fenómeno sin precedentes. En esta senda de profundos cambios, a principios de la década de 1960, la colonización arquitectónica del perímetro mediterráneo y la emergencia de nuevas tipologías asociadas al ocio abrieron otras vías por la que la modernidad llegó finalmente a territorios periféricos como el levante sur que, hasta entonces, habían sido muy refractarios a la introducción de cualquier novedad.

En la costa, los sesenta trajeron la promesa de un nuevo e ilusionante periodo inaugurado por algunos de los principales maestros de la arquitectura española que llegaron a Murcia para participar en el desarrollo turístico de un litoral virgen y lleno de oportunidades. Entre ellos, Antoni Bonet, que acababa de regresar de su exilio en Argentina, recibió en 1961 el encargo de urbanizar La Manga del Mar Menor, una estrecha franja arenosa de casi 22 km de longitud interpuesta entre una laguna salada y el mar Mediterráneo.

Pensado para una población flotante de alrededor de 60.000 habitantes y una baja densidad de 120 personas/ha, el Plan Bonet para La Manga, reivindica los principios del urbanismo moderno aprendidos durante su intensa etapa de formación con la vanguardia –en Barcelona, como socio estudiante del GATCPAC y, en París, como colaborador de Le Corbusier–, al tiempo que se nutre de sus experiencias previas con la gran escala de la ciudad y del paisaje latinoamericanos.

### **La lectura del territorio: Bonet frente al paisaje de La Manga**

Hasta 1963, durante el proceso de retorno de Bonet a España y su recuperación del reconocimiento oficial como arquitecto, los primeros proyectos para La Manga fueron firmados en colaboración con Josep Puig Torné, con quien se había asociado en 1959 tras recibir ambos el encargo de varias obras en la costa catalana. Su primer éxito conjunto, la Casa Rubio en Salou (1959-62) fue la obra que conectó a los arquitectos con los empresarios José Luis Rubio y su primo Tomás Maestre, los promotores de La Manga.



Fig.1. Vista aérea del área de Calnegre, 1964. Archivo de Antoni Bonet. Arxiu històric del COAC

Las numerosas fotografías aéreas que forman parte de la documentación de trabajo conservada en el archivo de Bonet, muestran un espectacular cordón de dunas emergiendo del plano del mar con una anchura variable entre los 100 m y 900 m. Puig Torné visitó aquel paraje por primera vez en abril de 1961. Acudió solo y volcó sus impresiones<sup>1</sup> en dos croquis corroborados más tarde por Bonet, que no pudo conocer el lugar hasta el verano. Ambos dibujos condensan las principales ideas que caracterizarán el Plan hasta finales de 1963.

En ausencia de construcciones previas, en La Manga, la geografía es la responsable última de la forma urbana. La voluntad de preservar los valores naturales del paisaje, llevó a los arquitectos a plantear una ocupación interrumpida del mismo, concentrando la edificación en núcleos autónomos que rechazaban deliberadamente cualquier idea de continuo urbano. Dichas agrupaciones, relacionadas con su entorno próximo y presididas por una torre, se repetían, se repetían, aproximadamente, cada 1,2 km a lo largo de un eje vertebrador. Inspirándose en los modelos de *Ville Radieuse* para ciudades portuarias como Buenos Aires,

y en la visión ofrecida desde el mar, los arquitectos respondían a la horizontalidad del territorio por contraste topológico, subrayando la presencia vertical de las torres como hitos visuales que, contemplados desde la distancia, marcaban la posición de los núcleos habitados

El primer croquis, realizado sobre un plano que abarca todo el ámbito del Mar Menor a escala 1:50.000, supone toda una declaración de intenciones: proyectar desde el paisaje. El segundo croquis, dibujado sobre un plano a escala 1:10.000 del ámbito norte de La Manga avanzaba algunos de los elementos más representativos de la propuesta: las torres, las denominadas “islas artificiales” o los diferentes poblados turísticos de evocación mediterránea y equipamientos de mayor escala que serían ubicados en los lugares más significativos.

A pesar de que la autonomía de las diferentes unidades de actuación posibilitaban un desarrollo diferido del planeamiento, la división administrativa del territorio de La Manga en dos municipios, San Javier, al norte, y Cartagena, al sur, supuso una dificultad añadida a la hora de abordar un Plan conceptualmente unitario.

El Plan Norte, el primero en estar listo a finales de 1961, abarcaba unas 290 ha de superficie urbanizada, extendiéndose a lo largo de 16 km donde se sucedían, con ligeras variaciones, once núcleos de viviendas y equipamientos. Cada uno de ellos estaba presidido por un conjunto de tres torres cuyo eje, perpendicular al perfil de la costa, marcaba el centro de la ordenación. Para minimizar su impacto en el medio, las plantas bajas se dejaban diáfanos, consiguiendo que estos recintos en sombra delimitasen espacios habitables frente al espacio isótopo de la duna. En mayo de 1962 se finalizó la redacción del Plan Sur, que adaptaba las ideas del anterior a un ámbito mucho más reducido de apenas 6 km donde sólo tenían cabida cuatro núcleos.

En las primeras versiones de ambos planes, cuando la topografía lo permite, se asigna a cada núcleo una “isla artificial”, accesible por un estrecho pantalán. Estos elementos, de formalización lecorbusierana, pueden inter como una reelaboración de una tipología autóctona, las casas de baños de la otra orilla del Mar Menor que se introducían en el agua en busca de calado. Los arquitectos proponen acondicionar estas islas con edificios sociales, clubs privados, restaurantes, piscinas y talleres, y que, además, funcionasen como dársenas para embarcaciones de recreo, convirtiendo así todo el borde occidental de La Manga en un gigantesco puerto natural. Por su condición de equipamientos de ocio y su tratamiento como marinas, las “islas artificiales” del Plan Bonet constituyen el más claro precedente de la obra objeto de este estudio.

#### **Antecedentes del proyecto: El Club Deportivo Calnegre<sup>2</sup>, construyendo desde el mar**

Valiéndose de sus contactos, los promotores de La Manga consiguieron el respaldo del Ministerio de Información y Turismo que, en 1963, incluyó La Manga en el ámbito de la *Ley de Centros de Interés Turístico*. Ese mismo verano, y como parte de una efectiva campaña publicitaria, la elocuente maqueta del proyecto, a escala 1:2.000, fue presentada en Madrid en la *Exposición Nacional de Recursos Turísticos*. Sin embargo, con la llegada de la inversión privada y el inicio de las primeras obras de urbanización, la prisa de los promotores por obtener beneficios económicos motivó importantes cambios en el planeamiento. A partir de ese año, las modificaciones se suceden de forma vertiginosa, vulnerándose sistemáticamente el espíritu del primer Plan hasta su total obsolescencia a mediados de los años setenta. No obstante, Bonet siguió trabajando durante casi dos décadas en la ordenación pormenorizada de numerosos sectores de La Manga.

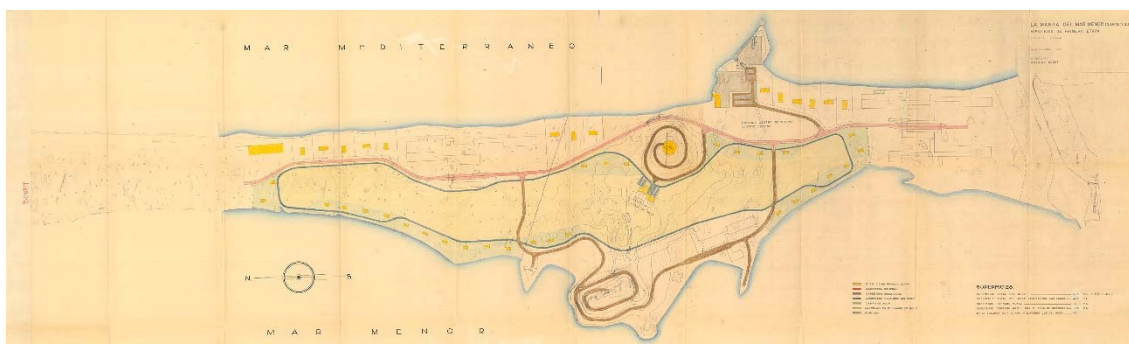


Fig.2. Conexión de ambos planes en aérea del área de Calnegre, junio de 1963. Arxiu històric, COAC

Paralelamente a esta labor de planificación, el arquitecto recibe el encargo de levantar las primeras edificaciones de La Manga. Entre ellas, hay algunas piezas memorables, como el Conjunto Hexagonal o los Apartamentos Malaret (ambas de 1965), que comparten una misma voluntad de responder a su lectura original del paisaje. Ante la falta de referentes construidos, la razón geométrica será una constante de estas primeras obras. Y, también, su idealismo<sup>3</sup>, evidente en las insólitas proporciones de los bloques

escalonados de doble orientación que darán lugar al edificio Babilonia (1967), cuyos croquis iniciales, de 1961, insinuaban una posible prolongación indefinida que se adoptará en el planeamiento hasta 1966.

Contemporáneo de los conjuntos anteriores, la gestación del Club Náutico Dos Mares está marcada por el conflicto de Bonet entre su personal modo de entender el territorio y las dificultades para abordar su encaje en la cambiante realidad de un Plan tensionado por múltiples agentes e intereses enfrentados. En este contexto, el proceso de ideación de este edificio está indisolublemente ligado a los avatares de la ordenación de su emplazamiento, tal como refleja la existencia en el archivo de Bonet de, al menos, dos versiones formalmente muy distintas entre 1963 y 1965. Además de indagar en los valores de la obra finalmente construida en 1968 –y contribuir así a la tarea de documentación<sup>4</sup> realizada por la Fundación DOCOMOMO Ibérico–, conviene reparar en la importancia de la primera fase del proyecto, sobre la que aún nada se ha escrito pero que ofrece valiosas pistas para entender la evolución de las ideas que fundamentan el diseño final de este equipamiento.

Para ello es necesario retroceder al punto de inflexión que marca 1963 en el planeamiento de La Manga, cuando, la urgencia por resolver importantes consideraciones legales y económicas, comenzó a desdibujar la forma original de la propuesta de Bonet. Respondiendo a las reiteradas objeciones de Costas, el cambio más representativo fue la eliminación de las “islas artificiales”, como muestra la figura 2, en la que también se aprecia la nueva configuración de los núcleos de equipamientos y de sus edificios en altura.

Este dibujo, fechado en junio de 1963, es interesante porque plantea la conexión entre el Plan Norte y el Plan Sur en el área de Calnegre, la franja de mayor anchura y relieve de toda La Manga. El cosido entre ambos planes se efectuaba a través un campo de golf que se extendería entre las lomas de Calnegre y Cabezo Blanco, las dos únicas elevaciones montañosas del lugar. Prevista como una gran infraestructura verde de más de 56 ha, la decisión de proyectar este equipamiento con un club privado que, entonces, representaba la quintaesencia de la exclusividad social, es indicativa de las primeras intenciones de sus promotores de convertir La Manga en un elitista destino vacacional. Incidiendo en esa idea, algunos meses más tarde, en noviembre de 1963, Bonet aprovecha la singularidad del enclave de Calnegre para proponer, al pie de una de sus colinas, la construcción de un club náutico (fig. 3) que sitúa muy cerca ya de su ubicación definitiva.

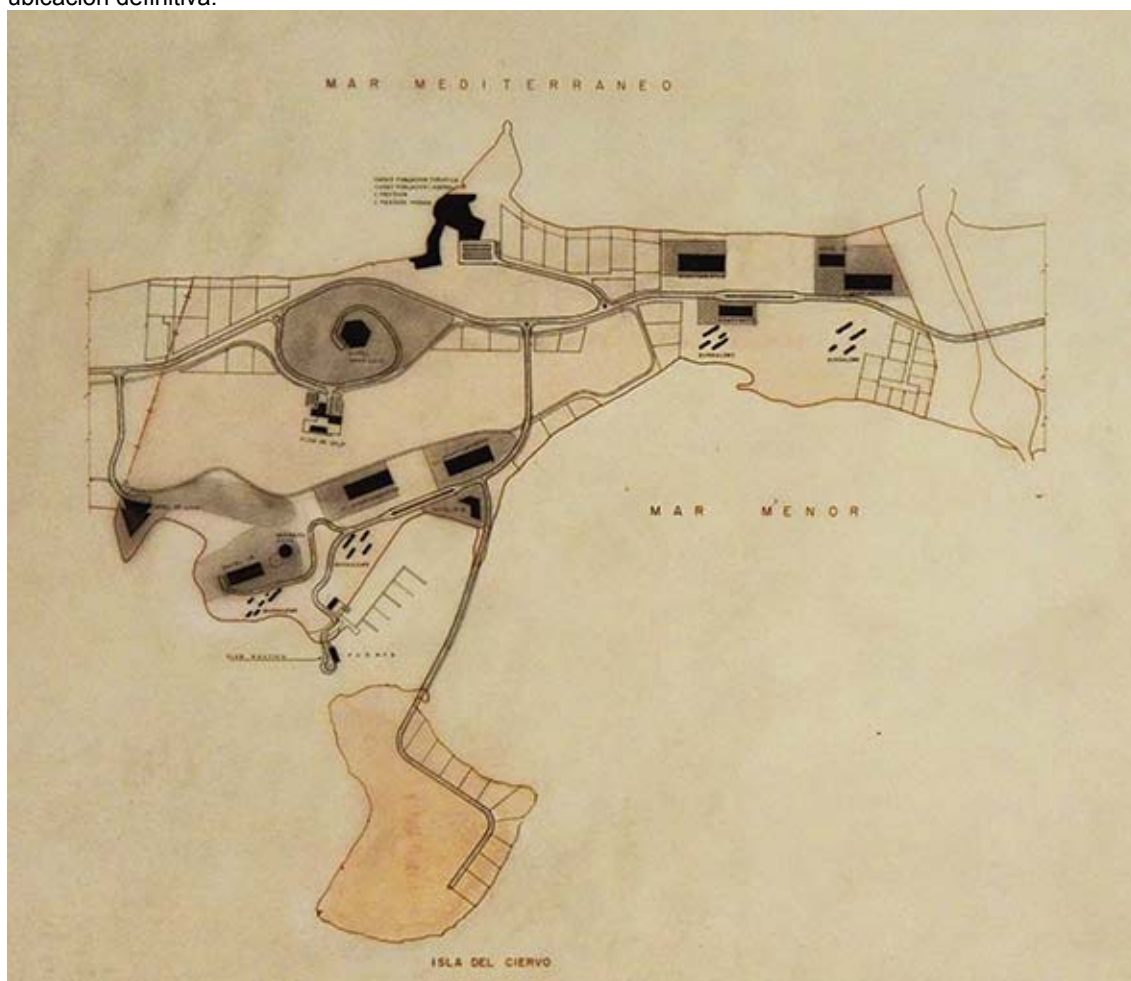


Fig.3. Proyecto de Ordenación de Calnegre (Urmenor S. A.), noviembre de 1963. Arxiu històric, COAC



El proyecto, desarrollado en colaboración con el ingeniero de caminos José María Fau, proponía una obra portuaria de gran envergadura heredera, en parte, de la concepción monumental de las desaparecidas "islas artificiales". Consistía en la ejecución de una calzada de acceso a la Isla del Ciervo que, tras quedar conectada a tierra firme, cerraría completamente la bahía de La Sosica<sup>5</sup>. La operación se completaba con la construcción de un muro de ribera, varios pantalanés y un espigón de abrigo sobre el que Bonet decidió localizar el edificio del club, señalando con su presencia la bocana del puerto.

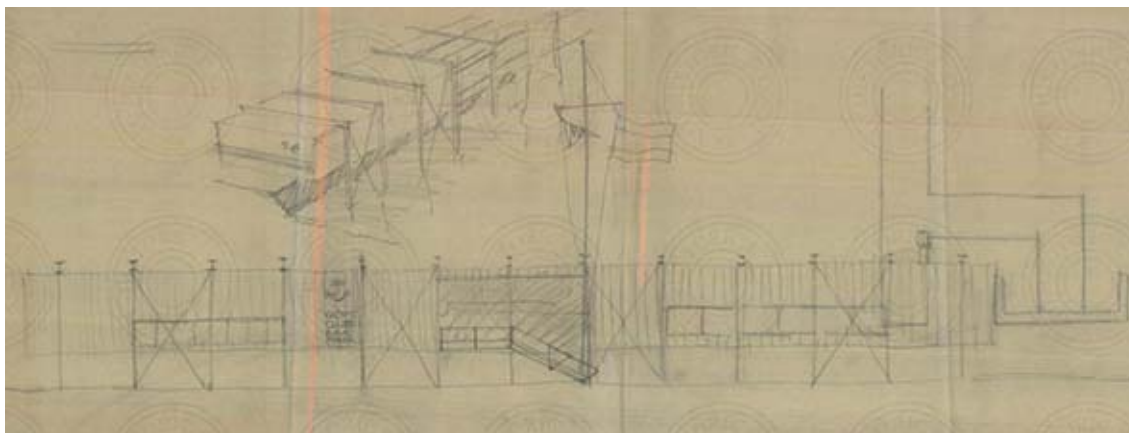


Fig.4. Croquis sin fechar con una primera versión de club náutico. Arxiu històric, COAC

En esta primera versión, no exenta de cierto dramatismo, un croquis sin fechar, a lápiz sobre papel sulfurizado, adelanta el diseño de una pieza longitudinal que parece aferrarse al muelle mientras hunde parte de sus pilares en el mar. Es inevitable buscar en esta estructura de acero, suspendida de las jácenas de la cubierta, la complicidad de Bonet con el Mies del campus del IIT, cuya arquitectura ya había reinterpretado libremente en el entramado metálico de su casa Oks en Buenos Aires (1953). Incluso, en la elaboración de la fachada industrializada de esta primera propuesta de Club Náutico pueden encontrarse algunos ecos del Pabellón de España en la Exposición Internacional de 1937 en la que, Bonet había colaborado como ayudante de Sert y Lacasa. Aunque aquí, la estructura metálica, los tensores, las escaleras exteriores, la rotulación y hasta el mástil tienen una imagen mucho más a la Craig Ellwood, una inspiración californiana donde todo el *Angst* del edificio parisino parece haberse transmutado en un *fun* mediterráneo.

El Proyecto Básico de este "Club Náutico del Mar Menor", firmado en enero de 1964, mantiene la posición del edificio social en el espigón del puerto, accesible al tráfico rodado, pero introduce algunas modificaciones importantes que afectaban, básicamente, a su estructura, que pasa al interior del edificio. En esta ocasión, se trata de un prisma menos alargado, construido sobre pilares de hormigón y organizado en dos plantas con una dimensión de 12 x 33.6 m.

La planta baja, prácticamente abierta, de nuevo es un espacio concebido para arrojar sombra. En él se ubican el hall de recepción, la conserjería y los despachos de administración, además de un pequeño almacén, vestuarios y aseos. En esta planta hay sólo unos pocos muros ciegos, los imprescindibles, que son de ladrillo revestidos de azulejo blanco. Los demás cerramientos se construyen de vidrio con carpintería de pino. Esta transparencia contrasta con el peso visual del hormigón visto de la primera planta cuyas aperturas, estratégicamente situadas, se proponen en vidrio tintado para contrarrestar la radiación solar. En su interior, todas las superficies se forran de madera, acentuando el carácter noble y exclusivo del comedor, el bar y los salones de socios. Desde esta planta partía una escalera exterior que daba acceso a una azotea prevista como terraza al aire libre desde la que disfrutar de las vistas del Mar Menor. Pero también hacia tierra a través de la bahía pues, de algún modo, Bonet seguía reelaborando la idea de una embarcación varada en las rocas frente a la costa.

Anexo al club deportivo, pero ya sobre la playa, una cubierta compuesta por cinco elementos iguales en forma de superficie reglada con directrices extremas parabólicas de 5 m y 10 m de anchura y 4 m de altura protegería el área de talleres y almacén.

Coincidiendo con el desarrollo del proyecto, se precipitan nuevos cambios en el planeamiento que fuerzan a cuestionar la viabilidad esta ambiciosa idea cuya mayor inversión derivaba de los costes de la obra portuaria, reducida en sucesivas propuestas a un único muelle en forma de T para para pequeñas embarcaciones.

En 1963, tras el abandono definitivo de la pretensión de llevar a cabo un proyecto unitario para La Manga, sus promotores deciden acometer una ordenación sectorial que asegure la rentabilidad de su inversión a corto plazo. Se trocea así un territorio en sectores más pequeños, que son asignados a diferentes

urbanizadoras y sociedades inmobiliarias independientes. En julio de 1964, la compañía matriz, Urmenor S.A., vende a Hispano-Belga S.A. (Grupo Huarte) la finca de Calnegre, segregando 62 ha de terreno que, desde ese momento, pasarán a denominarse Hacienda Dos Mares.

Bonet recibe a continuación el encargo de adaptar el planeamiento de esta zona y, con él, sus edificaciones anteriores, a un Plan Parcial que asegure la llegada de un turismo de alto nivel adquisitivo. Para ello, hasta se rebaja edificabilidad inicialmente prevista, estableciendo una ocupación máxima de 5500 personas. La memoria y los planos del Plan Parcial de Ordenación de la Hacienda Dos Mares, redactados en septiembre de 1966, recogen la voluntad de sus nuevos clientes de crear en este enclave, uno de los más especiales de La Manga, una elitista urbanización rodeada de amplias zonas verdes, con una selecta oferta hotelera y deportiva, y cuya baja densidad permitiese tener vistas abiertas desde prácticamente cualquier punto. Descartada la idea –por su elevado coste– de construir un campo de golf, se apuesta por poner en funcionamiento cuanto antes un club náutico que canalice la principal oferta deportiva y de ocio de La Manga.

Pocos meses después de su encargo, Bonet tendrá lista una segunda versión de este equipamiento que, inmediatamente, se incorpora al Plan Parcial como uno de sus edificios emblemáticos. Desde 1965, las continuas modificaciones en la ordenación de este sector van pivotar alrededor del Club Náutico, denominado desde ese momento “Dos Mares”, y fijado ya en su emplazamiento actual.



Fig.5. Plan Parcial de la Hacienda Dos Mares, diciembre de 1965. Arxiu històric, COAC

#### **La obra construida: El Club Náutico Dos Mares y la mirada desde tierra**

En su segunda versión, las principales decisiones parecen haber sido tomadas rápidamente. Aunque se acepta trabajar con usos y superficies similares a los de la primera propuesta, esta vez, asumiendo la horizontalidad del paisaje, todo el edificio se resuelve en una única planta, lo que permitirá desarrollar una nueva idea de proyecto basada en la transparencia y continuidad entre el interior y el exterior de sus espacios. Exceptuando cambios menores al detallar los alzados, su diseño apenas sufrirá variaciones entre el Proyecto Básico (noviembre de 1965) y su Proyecto de Ejecución definitivo (noviembre de 1967), visado en enero de 1968 y construido en el plazo de un año<sup>6</sup>.

Entre las diferencias más reseñables figuran ligeros cambios de orientación existentes entre el diseño original y la obra terminada, que acabó abriendo su fachada principal directamente hacia el sur. Es igualmente llamativo que, en los diferentes planos de usos o el en el propio parcelario del Plan Parcial, la cubierta del edificio se dibuje siempre sobre una malla de cuadrados de 6 m de lado. Es el módulo de la estructura que, como una trama ideal superpuesta a la playa, Bonet irá girando a medida que define el destino de su entorno. De nuevo, en ausencia de otras referencias arquitectónicas, la geometría constituye la herramienta que le permite aproximarse al paisaje.

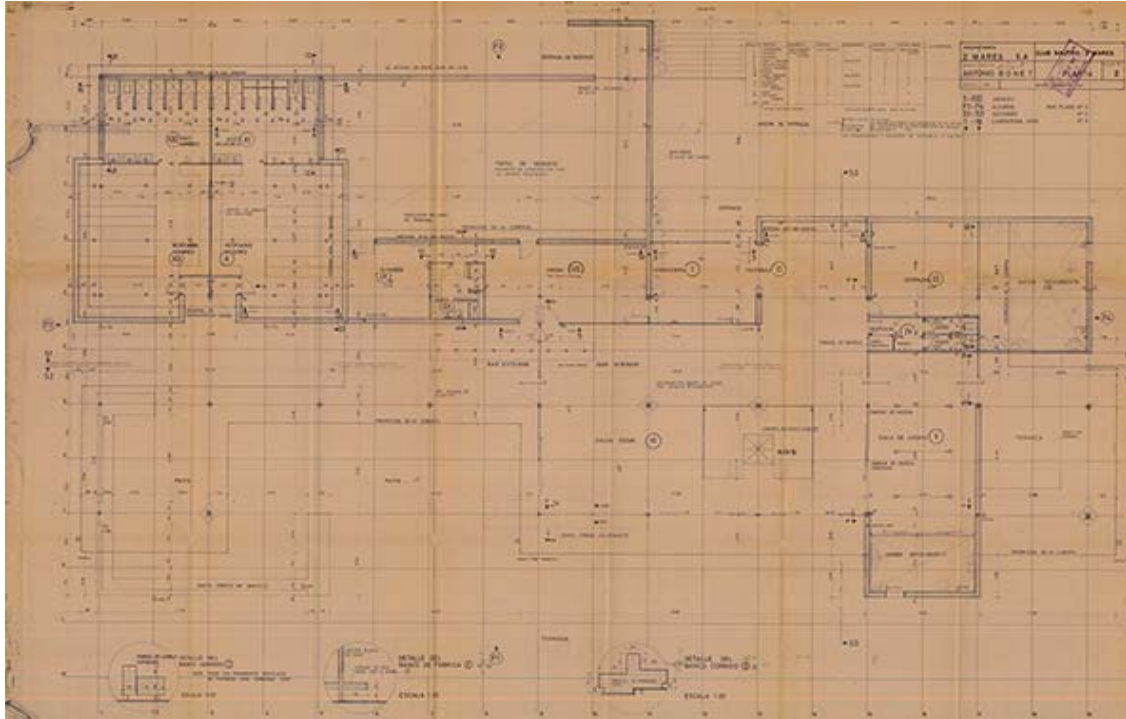


Fig.6. Club Náutico Dos Mares. Planta. Proyecto de Ejecución, noviembre de 1967. Arxiu històric, COAC

Una vez reajustada su posición, Bonet trabaja sobre la topografía. Sitúa el edificio a unos tres metros sobre el nivel del Mar Menor. Para ello, excava parte de la colina rocosa a la que da la espalda, de modo que el volumen construido apenas es percibido desde la carretera. Sus traseras, muros prácticamente ciegos, marcan el camino que conduce hasta el acceso. En la obra construida, los ambientes se suceden a lo largo de dos ejes perpendiculares de circulación. Desde el aparcamiento, una escalera desciende hasta un vestíbulo vigilado por la conserjería. El área de estar se comunica directamente con una sala de juegos, de la que la separan una puerta abatible y otra corredera que permite conectar ambos locales con un pequeño restaurante. Un diedro de vidrio, en parte practicable, los separa de la terraza principal, mitad al sol, mitad a la sombra. Con ella comparten la barra del bar, quedando funcional y visualmente relacionados.



Fig.7. Fotografía de la terraza del Club Náutico Dos Mares, 1968. Arxiu històric, COAC

Una cubierta plana protege estos espacios del implacable sur del verano en el Mar Menor. Los 75 cm de espesor de sus voladizos contrastan deliberadamente con la apurada sección de los UPN-100 que la sostienen. Son apenas unas líneas pautando la trama modular del proyecto y que, pintadas de blanco, resultan casi invisibles. Un banco corrido de obra, recuperado de la versión de 1963, parte del interior y recorre el perímetro exterior de la terraza, acotando sus límites y replicando en hormigón el canto de esta cubierta que parece suspendida en el aire.



Fig.8. Imagen del Club Náutico Dos Mares desde el macizo de Calnegre, 1968. Arxiu històric, COAC

Una banda de servicios, iluminada por un patio oculto al visitante, organiza las zonas de cocina, aseos y vestuarios. Otros dos patios aseguran una controlada iluminación del área de juegos y del despacho de administración, así como vistas lejanas, respectivamente, de los montes de Calblanque (al sur) y del mar Mediterráneo (al este), enmarcadas por sendos huecos de 1x1 m abiertos en sus paramentos. Completan el programa talleres, almacenes y terrenos deportivos.

Un metro por debajo de la cota del edificio, los taludes naturalizados de otra terraza llegan prácticamente hasta el embarcadero. En este segundo mirador, dos paraguas de hormigón armado de 6 m de vuelo proporcionan un codiciado espacio de sombra durante el día, a la vez que permiten acotar, resguardado de los vientos dominantes, un recinto para eventos nocturnos.

La cubierta singular de esta terraza inferior podría interpretarse como un homenaje al trabajo de Félix Candela en México quien, como es sabido, había construido cientos de obras que ponían a prueba las innumerables posibilidades resistentes y expresivas del paraboloide hiperbólico, contribuyendo de forma decisiva a la eclosión de las láminas de hormigón armado en los años cincuenta. Como ha documentado exhaustivamente Carmen Jordá, por su alcance internacional, por su innovadora configuración y por su naturaleza técnica, el conjunto de experiencias laminares procedentes de la investigación ingenieril no pasaron desapercibidas para los arquitectos más inquietos de la época quienes, en su mayoría, acabaron sucumbiendo a “la irresistible atracción de las cáscaras”<sup>7</sup>.

Bonet participó abiertamente de esa fascinación por las láminas que, en el caso de sus proyectos vinculados al desarrollo turístico de la costa, son significativamente recurrentes. En 1963, por ejemplo, en Platja d’Aro, había construido junto a Puig Torné una espectacular cubierta consistente en tres paraboloides hiperbólicos que gravitan sobre un centro comercial. Ese mismo año, en La Manga, todavía en fase de planeamiento, aparecen ejemplos muy tempranos de estructuras laminares. El arquitecto las emplea en el diseño de numerosos edificios dotacionales de los que se sirve para dar veracidad a sus propuestas urbanas. Entre estas superficies regladas pueden reconocerse las cubiertas de una estación de servicio, un restaurante al aire libre, los grandes parasoles del edificio social del campo de golf de 1963 o la marquesina –ya mencionada– para los talleres de embarcaciones en el primitivo proyecto del Club Náutico de Calnegre,

también de 1963. Igualmente, resulta conspicua la presencia de esta misma geometría en la segunda versión de las “islas artificiales”. Y es que, aunque la urbanización de La Manga proporciona una oportunidad única para la experimentación, en muchas ocasiones, lo ambicioso de la propuesta y la brevedad de los plazos fuerzan al arquitecto a reciclar soluciones previas.

En La Manga, Bonet significa siempre los equipamientos asociados al disfrute de la primera línea de playa mediante estructuras laminares que, concebidas como elementos generadores de sombra, brindan su protección a una bulliciosa y elitista vida mundana.



Fig.9. Fotografía desde la terraza inferior del Club Náutico Dos Mares, 1968. Arxiu històric, COAC

En el club Náutico, el peso visual de los paraboloides hiperbólicos parece anclar el edificio a la colina. Y, desde el mar, la singularidad de estas figuras, recortándose sobre el fondo blanco de la fachada, se convierte en la referencia imprescindible cuando se llega a puerto.

Aunque, exceptuando la pregnancia de estos grandes parasoles de hormigón, el edificio es una obra de muy pocos gestos y acabados en crudo.

La predilección por los materiales locales, accesibles y económicos, la sencillez del lenguaje y su deseo de integración con el lugar, manifestado repetidamente en la memoria del proyecto, son comunes a la mayoría de sus obras de pequeña escala de la época. Como un eco de la aridez de aquel paisaje primordial, en el exterior del edificio, Bonet trabaja con la aspereza de las superficies revocadas a la cal, con el color de la piedra del Cabezo empleada en los muretes de contención, con el tacto y la temperatura cambiante de los bancos de hormigón expuestos al sol, y hasta con la textura a los pies descalzos, del pavimento rastrillado de la solana, cuyo único despiece son las imprescindibles juntas de retracción, trazadas a partir de los cuadrados de 3 m de lado del módulo base.

Dentro del edificio, la austeridad de la terraza deja paso a unos acabados igualmente sencillos aunque decididamente más amables, como el pavimento cerámico, las carpinterías de pino, los revestimientos de madera o la existencia de una estancia semiexcavada alrededor de una chimenea con la que transformar la sombra del interior en un cálido abrigo durante los meses de invierno. Pero salvo esta chimenea, o la curiosa mampara de hormigón que separa los vestuarios, apenas hay lugar para el detalle en este proyecto. Bonet elabora sólo los necesarios para asegurarse de que, a pesar de la estricta organización del programa y lo riguroso de su estructura, este orden no sea una imposición, sino el soporte que acomoda naturalmente la vida. Por ejemplo, la disposición y tratamiento de patios interpuestos que garanticen la privacidad de determinadas zonas del edificio o, en lo referido al control lumínico, la precisa sección de los espacios de servicio, proporcionando iluminación reflejada que compense el albedo y el deslumbramiento del sur, son una muestra de su interés por garantizar el máximo confort.

En efecto, Bonet trabaja esencialmente a partir de la geometría y de los efectos que produce el contraste entre luces y sombras. El recurso geométrico, a través de la retícula ortogonal, facilita los encuentros y simplifica detalles pero, sobre todo, permite generar un sistema espacial capaz de dibujar y desdibujar los límites entre la arquitectura y el paisaje y, en definitiva, de sugerir unas coordenadas con las que poder orientarse. Así, las sombras, ayudan a situarse un entorno tan excepcional como inhóspito, dotándolo de cualidades para ser habitado.

Dos obras residenciales contemporáneas de los proyectos para La Manga son reveladoras de las obsesiones de Bonet por aquellos años, compartiendo con ellas la rica confrontación de un pensamiento dual: por un lado, el proyecto de vivienda para Benito Perojo en la Costa del Sol (1963) y, por otro, la Casa Castanera en Calella de Palafrugell, Gerona (1963-64). La primera es un ejercicio exacto de geometría donde todas las estancias se ordenan en base a los dictados de una malla generada por livianos soportes metálicos. Oponiéndose a esta regularidad, una contundente cubierta alabeada reivindica su propia condición plástica<sup>8</sup>. En la segunda vivienda, la imagen del edificio deriva del enfático parasol de la cubierta, una enorme retícula de hormigón a cuya abstracción Bonet contrapone la elaboración doméstica de los elementos que la sustentan.

También en La Manga, conviene recordar el hito de la malograda Casa Rubio (1965-66), proyectada al mismo tiempo que el Club Náutico y emplazada en el canal de El Estacio, un entorno incorrupto que entonces permitía vistas infinitas sobre ambos mares. Esta monumental vivienda de aspiraciones kahnianas proponía una estratégica inversión del esquema de La Ricarda. En lugar de extender la retícula para abrir sus espacios al exterior, la Casa Rubio construía un paisaje interior donde los espacios se encadenaban en un complejo entramado de circulaciones y patios que, por su efectiva utilización de procedimientos históricos para el control térmico, ha sido señalado como un paradigma en la lectura del medio físico y de las condiciones climáticas de la región de Murcia<sup>9</sup>. En Bonet, este sensible acercamiento al hábitat a través de la interpretación moderna de la cultura vernácula y de las tradiciones constructivas locales no dista mucho del interés por la calidad ambiental de los asentamientos turísticos que manifiestan, por ejemplo, otros discípulos de Le Corbusier, como Candilis y Woods, hacia esos mismo años.

Continuando este apartado de ineludibles referencias, se ha querido ver en la sobriedad y exactitud del proyecto del Club Náutico, una deuda con la arquitectura de Mies<sup>10</sup> –probablemente como consecuencia del grafismo empleado en el redibujado de la planta para su publicación en determinados medios<sup>11</sup>–, si bien, este rigor modular podría remitir igualmente a la obra de Neutra, tan en boga en España por aquellos años y a quien Bonet había tratado personalmente durante su exilio en Uruguay. Y, en este sentido, hasta resulta tentador encontrar una cierta semejanza entre la formalización de la cubierta exterior del Club Náutico y la visión desde la calle de la mítica Casa Lovell.

Parece forzoso reparar también en el hecho de que la influencia de la arquitectura californiana encontró en tierras ibéricas un terreno especialmente abonado en el ámbito de los equipamientos vinculados al ocio. El impulso de estas tipologías, ligado a la recuperación económica del país y a la consolidación de una nueva clase media ávida de esparcimiento, motivó la búsqueda de un nuevo espejo donde mirarse. Como ha argumentado Carlos García Vázquez, el modelo de aquella generación fue el *American way of life*, propagado por las películas de Hollywood y emulado en los encuentros sociales que acontecían en hípicas, campos de golf y, por supuesto, en los clubes náuticos. Siguiendo estos vientos de cambio, una nueva generación de estos edificios, a principios de los sesenta, dejó definitivamente atrás la metáfora del barco varado instituida por el Club Náutico de San Sebastián para seguir la estela de la novedosa imagen propuesta por José Antonio Corrales en el Real Club Náutico de Madrid (1958). De acuerdo con García Vázquez, este edificio, con su “espectacular despliegue de terrazas voladas, salones diáfanos y cristalerías infinitas, [apuntaba hacia] lo que la clase media española consideraba la tierra prometida: California”<sup>12</sup>.

Ciertamente, este tipo de relación entre el interior y el exterior característico de la arquitectura californiana, propiciado por el clima y el modo tan desenfadado de habitar, no podía encontrar un lugar mejor para la réplica que el de la costa mediterránea. En este sentido, con sus espacios concebidos para el disfrute despreocupado y hedonista de un paisaje irrepetible, el Club Náutico Dos Mares es también una celebración de la buena vida de esta otra California.

Hay paralelismos evidentes, por ejemplo, en el propio mobiliario con el que se fotografía la obra recién terminada, y que no podía ser otro que el sillón BKF de Bonet. Este clásico del diseño industrial, idóneo para jardines e interiores, es una pieza que, al igual que las de los Eames, aparecen recurrentemente en las seductoras imágenes de casas californianas que tomaron fotógrafos como Roger Sturtevant o Julius Shulman, incluida la propia vivienda VDL Neutra en Silver Lake.

Incluso, el acogedor banco rehundido alrededor de la chimenea comparte iconografía con este tipo de soluciones tan popularizadas por las revistas norteamericanas de la época. *Sunset Magazine*, *House Beautiful* o *Life* creaban tendencia difundiendo espacios muy similares a diferente cota y donde el hogar ya no era el núcleo de la vida familiar, sino de una envidiable actividad social, como dejar ver las fotografías – por citar un ejemplo de indudable parecido– de la Reid Residence (1959), de Lee Stuart Darrow, en Mill Valley, California.

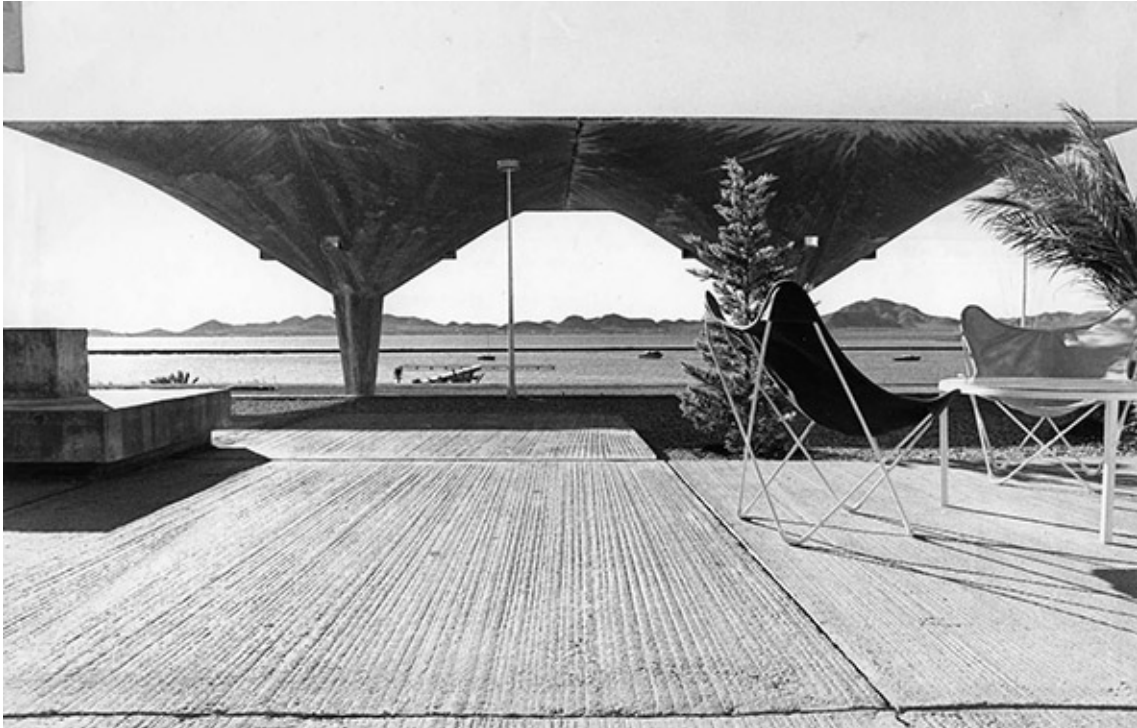


Fig.10. Fotografía de la terraza del Club Náutico Dos Mares, 1968. Arxiu històric, COAC

La Manga es ahora un lugar devastado por el turismo de masas y la obra no ha permanecido inmune a esta desfiguración. Sin embargo, pese a los dudosos añadidos e incoherentes alteraciones de sus interiores, desde las terrazas del Club Náutico, de espaldas a la catástrofe, aún puede percibirse la intensidad de la relación del edificio con su entorno original.

Las instantáneas tomadas nada más completarse la obra, cuando ni siquiera había crecido la vegetación recién plantada, muestran una presencia aislada, en resonancia con el lugar, tan nueva y tan antigua como un acto de la naturaleza, como si el edificio siempre hubiera estado allí, propiciando la comprensión del paisaje a través de un nuevo sistema de relaciones ópticas y topológicas. Todavía hoy, la horizontalidad de la cubierta blanca, en contraste con el perfil sinuoso de los montes lejanos, y el contrapunto de los expresivos paraguas de hormigón, contribuyen a enmarcar las extraordinarias vistas del Mar Menor que Bonet quiso incorporar a todos los espacios del edificio, invitando así al deleite sensorial de un paraje perturbador.

## Notas

1. Entrevista con Puig Torné, Barcelona, septiembre de 2009.
2. Rotulado así en las carpetas del archivo de Bonet que contienen la documentación de esta primera versión del edificio.
3. PALOMARES, M. y PARRA, J. (2013): "Información y representación gráfica: La Manga del Mar Menor y el primer Plan Bonet (1961-63)/ Information and Graphical Display: La Manga del Mar Menor and the First Bonet Plan (1961-63)" en *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 19, p. 260.
4. PARRA, José: "Club Náutico Dos Mares" en Landrove, S. (ed.): *Equipamientos II. Ocio, deporte, comercio, transporte y turismo, 1925-1965. Registro DOCOMOMO Ibérico*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico y Fundación Caja de Arquitectos, 2011, pp. 266-267.
5. Esta unión artificial fue construida y existió hasta 2004, cuando tuvo que ser desmontada para evitar los problemas ambientales derivados del estancamiento del agua que producía su presencia en la bahía.
6. El certificado final de obra está fechado el 1 de marzo de 1969.
7. JORDÁ, Carmen: "Historias próximas a Eduardo Torroja", en Jordá, C. (ed.): *Eduardo Torroja, la vigencia de un legado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002, pp. 51-53.
8. ROIG, Jordi: "Relaciones cruzadas. Reflexiones sobre la arquitectura doméstica de A. Bonet", en Álvarez, F. y Roig, J. (eds.): *Antoni Bonet Castellana: 1913-1989*. Barcelona: Ministerio de Fomento y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996, p. 66.
9. CÁNOVAS, Andrés y AMANN, Atxu: "Monólogos" en MESALLES, Félix y SUMOY, Lluç (coord.): *La arquitectura del sol. Sundland Architecture*. Barcelona: Colegios Oficiales de Cataluña, Comunidad Valenciana, Balears, Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias, 2002, p. 229 (publicado anteriormente en *Catálogos de Arquitectura*. 1997, nº 1, pp. 20-27).
10. "Club Náutico Dos Mares", en MESALLES, Félix y SUMOY, Lluç (coord.): Op. cit., p. 235.
11. Como puede comprobarse en la publicación del conjunto de trabajos de Bonet para La Manga en la revista *Arquitectura* nº 131, noviembre 1969, pp. 2-18.
12. GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos: "Gestionar, viajar, recrear: equipamientos para tres procesos" en Landrove, S. (ed.): Op. cit., p. 18.



## Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi (eds.): *Antoni Bonet Castellana: 1913-1989*. Barcelona: Ministerio de Fomento y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996. ISBN 84-89698-13-9.
- BONET, Antoni: "Club Deportivo. La Manga del Mar Menor, Murcia", en *Arquitectura*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1969, nº 131, pp. 2-18.
- CÁNOVAS, Andrés y AMANN, Atxu: "Monólogos" en Catálogos de Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia. 1997, nº 1, pp. 20-27.
- JORDÁ, Carmen (ed.): *Eduardo Torroja, la vigencia de un legado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002. ISBN 84-7721-97-12.
- LANDROVE, Susana (ed.): *Equipamientos II. Ocio, deporte, comercio, transporte y turismo, 1925-1965. Registro DOCOMOMO Ibérico*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico y Fundación Caja de Arquitectos, 2011. ISBN 978-84-937857-7-2.
- LANDROVE, Susana (ed.): *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas 1925-65. Registro DOCOMOMO Ibérico*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico y Fundación Caja de Arquitectos, 2010. ISBN 978-84-937857-3-4.
- MESALLES, Félix y SUMOY, Lluç (coord.): *La arquitectura del sol / Sundland Architecture*. Barcelona: Colegios Oficiales de Cataluña, Comunidad Valenciana, Balears, Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias, 2002. ISBN 84-86828-38-4.
- PALOMARES, Maite y PARRA, José: "Información y representación gráfica: La Manga del Mar Menor y el primer Plan Bonet (1961-63) / Information and Graphical Display: La Manga del Mar Menor and the First Bonet Plan (1961-63)" en *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. 2012, nº 19, pp. 252-261. ISSN 1133-6137.

## **Un lugar para la vida** **Alejandro de la Sota: Casas en la bahía de Alcudia**

### **Pascual Rubio, Ana**

Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Proyectos Arquitectónicos,  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, España, 08911@ctav.es.

### **Resumen**

En 1983, un grupo inversor propone a Alejandro de la Sota desarrollar un modelo de vivienda turística para unos terrenos ubicados en la costa noreste de Mallorca. Su deseo es construir viviendas de lujo que puedan entrar a formar parte del catálogo de inmuebles de alojamiento temporal en multipropiedad de una gran empresa americana.

El proyecto supone para Alejandro de la Sota, a sus setenta años de edad, el inicio de un nuevo período profesional, después de haber cerrado su estudio, a principios de los años ochenta, y haber reingresado en la Dirección General de Correos y Telecomunicaciones, para la que está construyendo, en estos momentos, uno de los edificios más emblemáticos de su carrera: la Sede de Correos y Telecomunicación en León.

El arquitecto acepta el encargo tras visitar el lugar. Aunque se muestra contrario a los crecimientos urbanísticos masivos que se están produciendo en las costas, el carácter apartado del sitio y su singular belleza le resultan especialmente sugerentes para el desarrollo de una propuesta.

Más allá del programa de alojamiento temporal y los estereotipos de la arquitectura comercial turística requeridos por el promotor, el objetivo de Alejandro de la Sota es pensar, proyectar y construir un lugar para el descanso y el disfrute de la vida al aire libre, lo más sugestivo posible, donde las personas posean libertad para apropiarse de sí mismas y de su mundo desde el respeto a la naturaleza, la memoria y los demás.

El resultado es una propuesta doméstica madura, densa en significados y pensada para lograr el máximo goce y desarrollo de la vida. Su escala, perfectamente "controlable" desde el punto de vista dimensional, funcional y constructivo, permite aprehenderla con toda su potencia unitaria y reparar en la cantidad de aspectos divergentes que el arquitecto logra condensar en una única realidad arquitectónica. Si bien se trata de una obra no construida, sus valores, su poder de innovación y su carácter extrapolable la convierten en un modelo de arquitectura ausente, capaz de alumbrar la práctica profesional en las circunstancias actuales.

El proyecto se revela como la síntesis de los principios sobre el habitar que el arquitecto ha ido destilando a partir de sus vivencias, experiencias e investigaciones en el ámbito doméstico. A lo largo de su trayectoria, apenas cambian las intenciones reflejadas en las memorias que justifican sus viviendas; son los mismos fundamentos que se adaptan a las diferentes circunstancias, en función del lugar, las necesidades y la disponibilidad técnica, a la vez que evolucionan hacia una intensa inmaterialidad y esencialidad: la "sencillez, sencilla", que alcanza su máxima expresión en esta propuesta. De este modo, sus casas constituyen cristalizaciones sucesivas hacia un ideal que se entiende casi como un fragmento de naturaleza cuyas condiciones ambientales permiten, sin más, habitar. Es decir, lograr en la Tierra el anhelado hábitat humano natural, como máxima expresión de libertad y bienestar.

A partir de un estudio exhaustivo y ordenado del material original del proyecto y la reconstrucción de su proceso de diseño, se realiza un análisis crítico de la obra, encaminado a extraer aquellos valores y estrategias de proyecto todavía vigentes, que pueden enriquecer nuestra labor profesional.

**Palabras clave:** Sota, Alcudia, vivienda, habitar, proyecto.

## EL ENCARGO

En 1983, un grupo inversor, Playas de Alcudia, S. A., propone a Alejandro de la Sota desarrollar un modelo de vivienda turística para unos terrenos ubicados en la costa noreste de Mallorca. Su deseo es construir viviendas de lujo que puedan entrar a formar parte del catálogo de inmuebles en multipropiedad de una gran empresa americana. El encargo se produce a través de su colaborador Mauricio Sánchez-Bella Carswell, quien también participa en su desarrollo.

El arquitecto acepta el trabajo tras visitar el lugar. Aunque se muestra contrario a los crecimientos urbanísticos masivos que se están produciendo en las costas, el carácter apartado del sitio y su singular belleza le resultan especialmente sugerentes para el desarrollo de una propuesta.<sup>1</sup>

El proyecto supone para Sota, a sus setenta años de edad, el inicio de un nuevo período profesional, después de haber cerrado su estudio, a principios de los años ochenta, y haber reingresado en la Dirección General de Correos y Telecomunicaciones, para la que está construyendo, en estos momentos, uno de los edificios más emblemáticos de su carrera: la Sede de Correos y Telecomunicación en León.

### Programa de necesidades

Las necesidades del cliente se refieren al desarrollo de una vivienda de crecimiento indefinido, para un uso de alojamiento temporal en estancias cortas durante todo el año; sin un programa determinado, pero con capacidad para adaptarse a diferentes formas de ocupación. En principio, el promotor no tiene previsto un número definido de viviendas. Ha localizado una gran bolsa de terreno urbanizado y puede ir comprando parcelas a medida que vaya vendiendo viviendas.<sup>2</sup>

Más allá del programa y los estereotipos de la arquitectura comercial turística requeridos por el promotor, el objetivo de Alejandro de la Sota es pensar, proyectar y construir un lugar, cuya razón de ser es el descanso y el disfrute de la vida al aire libre, lo más sugestivo posible, donde las personas gocen de libertad para apropiarse de sí mismas y de su mundo desde el respeto a la naturaleza, la memoria y los demás.

### Lugar

El emplazamiento previsto para las viviendas se encuentra en la Urbanización San Pedro, perteneciente al municipio de Artà. Los terrenos ocupan una finca agrícola, de alto valor paisajístico, que se sitúa en la costa este de la Bahía de Alcudia, a los pies de la sierra de Llevant. Su configuración topográfica proporciona una panorámica excepcional, tanto de las montañas al sur, como del paisaje litoral al norte.

El arquitecto visita el lugar y se sumerge en él para descubrir todo lo bueno que ofrece el entorno. Su belleza árida y las tapias de piedra seca son valores que le resultan atractivos. La brisa marina, la suave temperatura, el fresco olor a monte y el lento transcurrir del tiempo del lugar invitan al descanso y al disfrute de la vida al aire libre. Sin embargo, el enclave presenta, desde el punto de vista de las necesidades planteadas, dos inconvenientes esenciales: por un lado, la escasa pendiente del terreno, que impedirá la visión del mar y el horizonte más allá de la primera línea edificada; por otro, el perfil abrupto de su costa, que dificulta enormemente el acceso al agua; se trata de un terreno frente al mar que carece de playa.

En estos momentos, además, la isla se encuentra inmersa en la profunda transformación que supone el paso de una economía agraria a otra que tiene el turismo como principal motor. Frente a la degradación irreversible del paisaje, avalada por las ordenanzas, el objetivo del arquitecto es buscar un nuevo modelo de vivienda vacacional, culto y sensible, basado en el respeto del entorno y de la vida que tradicionalmente se ha hecho en él.



(Fig. 1) Imágenes del emplazamiento. Archivo personal.

## LA IDEA

Sota define la idea tras la visita al lugar, sin conocer con exactitud las parcelas que se van a adquirir. La solución se alcanza con rapidez y facilidad, en cuestión de pocas semanas; prácticamente no hay tanteos ni dudas. El aliciente que arranca el proceso es resolver que desde todas las viviendas se pueda contemplar el mar y el horizonte. El arquitecto fija la solución en el conocido croquis que explica la idea de proyecto: en una playa con finos toldos, éstos permiten disfrutar de la visión relajada del mar, el sol y la sombra, durante largas horas, sin impedir la de los demás. En una ladera con escasa pendiente, si se construyen casas, éstas imposibilitan la vista del mar, más allá de la primera línea edificada; pero si estas casas se plantean como plataformas, se pueden disponer los finos toldos de la playa sobre ellas, y crear terrazas con sombra que permitan la visión total. En una costa escarpada y casi inaccesible, que impide tenderse junto al mar, la idea del arquitecto es crear "la playa" a nivel de las cubiertas de las viviendas, renunciando, por su inviabilidad, a ver lejos desde su interior. Esta decisión le lleva a pensar en viviendas íntimas, volcadas hacia sí mismas:

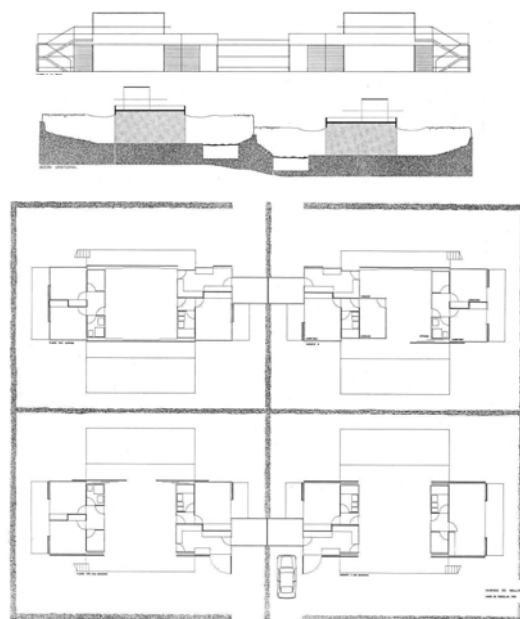
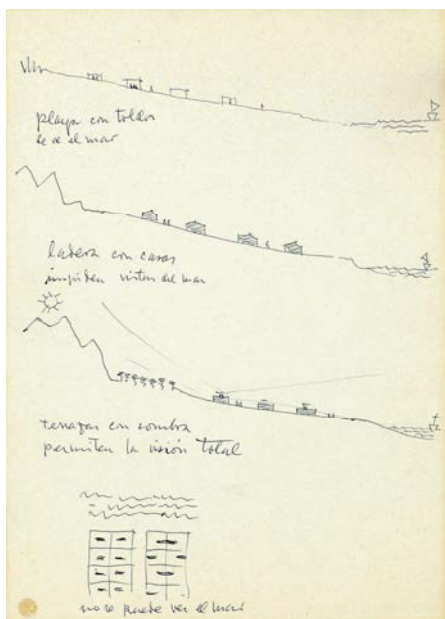
*"Ver el mar en todas las casas; tener vida íntima en todas ellas".<sup>3</sup>*

Como el buen clima permite disfrutar de la vida al aire libre y el lugar constituye un ambiente privilegiado para el descanso, la intervención es mínima: el arquitecto envuelve la parcela con muretes mallorquines de media altura, creando un recinto que es en sí la propia vivienda; emparrados y toldos configuran su techo. Las tapias protegen el descanso y conforman una retícula que puede extenderse indefinidamente. Dentro de cada recinto, una construcción ligera y versátil de montaje en seco permite materializar el plano elevado de la playa, a la vez que activa el particular modo de vida del mediterráneo y ordena un programa mínimo, pero flexible, para el descanso vacacional. Ésta se configura como una plataforma sustentada en sus extremos por dos soportes habitables que alojan las piezas de servicio y dormitorios. El vacío entre ambos cuerpos define un estar pasante, cuyos cerramientos deslizantes de vidrio y celosía permiten su continuidad total con el exterior. Una piscina de agua de mar resuelve la dificultad de bañarse en la costa; y una escalera metálica exterior posibilita el acceso a la cubierta, donde una estructura ligera, análoga a los finos toldos de la playa, define un mirador en sombra, de vistas lejanas:

*"Se pensó en una casa abierta, convirtiendo la parcela, el jardín, en auténtica casa. Sobre ella el mirador solarío".<sup>4</sup>*

El prototipo se resuelve, no como una vivienda aislada, sino como un modelo que debe generar un conjunto residencial. Por ello, el concepto global de la propuesta sólo queda completamente definido a partir de una unidad básica de cuatro parcelas. Este módulo establece la relación entre las viviendas, con construcciones simétricas y pareadas dos a dos; permite entender su mecanismo de crecimiento en malla, y la continuidad necesaria del plano de la "playa" que proporcionan los toldos y emparrados. La idea esencial de la propuesta es el espacio abierto y continuo de la "playa" superior, en contraste con el espacio íntimo inferior. El prototipo muestra, así, en su configuración su "razón de ser", como un modelo repetible de crecimiento indefinido para el descanso y el disfrute de la vida al aire libre.

A continuación, se analiza cómo el arquitecto resuelve en la propuesta los aspectos relativos a la función, la relación con el entorno, la materialización constructiva y su formalización.



(Fig. 2) Boceto. Urbanización en Alcúdia, Mallorca. Fundación Alejandro de la Sota.

(Fig. 3) Alzado, sección y planta. Urbanización en Alcúdia, Mallorca. Fundación Alejandro de la Sota.

## Función

Sota ordena de forma clara el conjunto de usos y funciones, de manera que establece una jerarquía desde los espacios comunes abiertos del entorno urbano hasta los recintos más íntimos de las viviendas.

La superficie de cada una de las parcelas se ajusta a la breve estancia de los usuarios, para que pueda disfrutarse por completo y entenderse, toda ella, como vivienda. El arquitecto fija sus dimensiones óptimas en 21 m de longitud y 17 m de profundidad, con una superficie de 357 m<sup>2</sup>. Con ello, resultan unas dimensiones totales del módulo de 42 por 34 metros y una superficie de 1.428 m<sup>2</sup>, incluidas las tapias.<sup>5</sup>

La entrada a las viviendas se plantea a través de calles íntimas y estrechas de nueva creación, de modo que la estructura del espacio público queda dividida en calles circundantes de tránsito rodado y calles de penetración peatonales, o de tráfico restringido. Los pequeños senderos, delimitados por las tapias, de escala humana y poca presencia edificada, permiten, por un lado, multiplicar el espacio colectivo y, por otro, configurar un primer filtro de privacidad y silencio para el descanso y la intimidad de la unidad de cuatro viviendas. Sobre los muros de piedra se adosan jardineras para crear una barrera vegetal, que contribuye a preservar la privacidad desde el viario público. Los accesos a las viviendas se prevén centrados y agrupados de cuatro en cuatro. Se trata de un grupo pequeño que, dentro de una posible serie de crecimiento indefinido, favorece la relación directa entre sus habitantes.

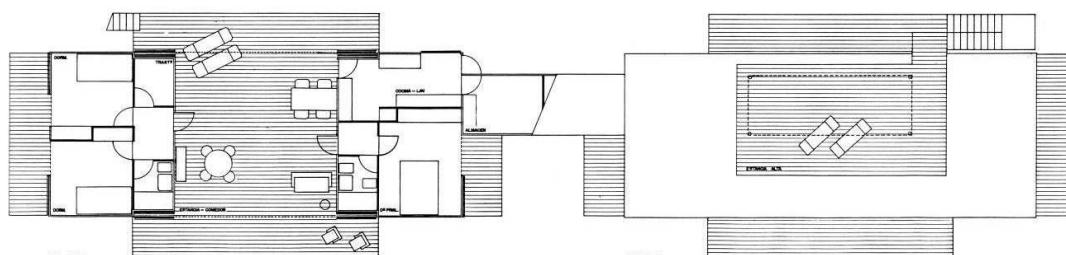
Por su parte, la organización funcional de las viviendas se realiza mediante sucesivas operaciones de separación en ámbitos de actividad e interacción social diferenciados. La primera separación se produce en sección. Con ella, la vivienda queda estratificada en dos niveles: el superior, de vida activa, correspondiente al plano de la "playa", donde existe mayor sensación de libertad y la posibilidad de establecer un vínculo social, más allá del propio ámbito de la vivienda; y el inferior, de vida pasiva, conformado por el nivel de la vivienda propiamente dicha, destinada toda ella al descanso. Ésta se hunde ligeramente en el terreno, para crear mayor sensación de intimidad, recogimiento y protección. Ambos polos de vitalidad quedan separados por el plano horizontal que definen la cubierta, los toldos y emparrados: bajo él, la cueva; y sobre él, el palafito:

*"Se piensa que el reposo va unido al encerramiento, a la ocultación en el terreno y la vida activa, por el contrario, a su dominio".<sup>6</sup>*

Dentro del nivel inferior, se produce una segunda separación, entre el espacio que queda de patio al aire libre, de mayor actividad, y los espacios más privados del pabellón construido. Su interior se estructura, a su vez, en una zona central común y los dos núcleos laterales privados. Éstos albergan una zona de habitaciones y otra de servicios, que actúa como filtro de separación entre la primera y el área común. En las habitaciones, los elementos longitudinales de armarios aíslan las diferentes piezas funcionales entre sí. Junto al pabellón se dispone un volumen de menor altura de almacén e instalaciones, adosado a su homólogo de la vivienda adyacente, de modo que ambas quedan conectadas.

El interior del pabellón se proyecta con criterios de optimización funcional, para lograr la mayor calidad de vida de sus habitantes y el máximo aprovechamiento del espacio para su disfrute. Sus elementos de distribución y circulación se suprimen o minimizan, incluyendo sus funciones en espacios comunes destinados a otros usos, y las diferentes piezas que componen el programa se depuran métrica y funcionalmente hasta conformar unidades de uso susceptibles, incluso, de producción seriada. Asimismo, se busca dotar al espacio de la máxima flexibilidad, a fin atender a sus diversas formas de ocupación, ofrecer al habitante mayor libertad para su apropiación y permitir su adaptación a las necesidades cambiantes en el tiempo.

Las diferentes estancias se proyectan como espacios multifuncionales, con expansión a terrazas exteriores y dotadas de doble circulación, interior y exterior. La agrupación de las piezas de servicio en bandas técnicas que liberan el espacio, el orden de la solución estructural, el empleo de materiales de fácil montaje y desmontaje, y la previsión de espacios de ampliación, posibilitan un programa abierto que admite modificaciones posteriores. Tal y como sugieren algunos dibujos elaborados por Sota, el interior flexible de la vivienda resulta casi imposible de desligar de sus sillas tumbona (1981) y su mesa plegable (1979), como mobiliario óptimo que participa de la misma voluntad de otorgar posibilidad de acción al usuario.



(Fig. 4) Plantas del pabellón. Urbanización en Alcudia, Mallorca. Fundación Alejandro de la Sota.

La vivienda se configura como un “lugar capaz” que ofrece múltiples formas de ser habitada. Sus soluciones funcionales, pensadas para mejorar la calidad de vida de sus habitantes, pueden ser aplicadas a múltiples proyectos, para contribuir a la mejora general del habitar.

### Relación con el entorno

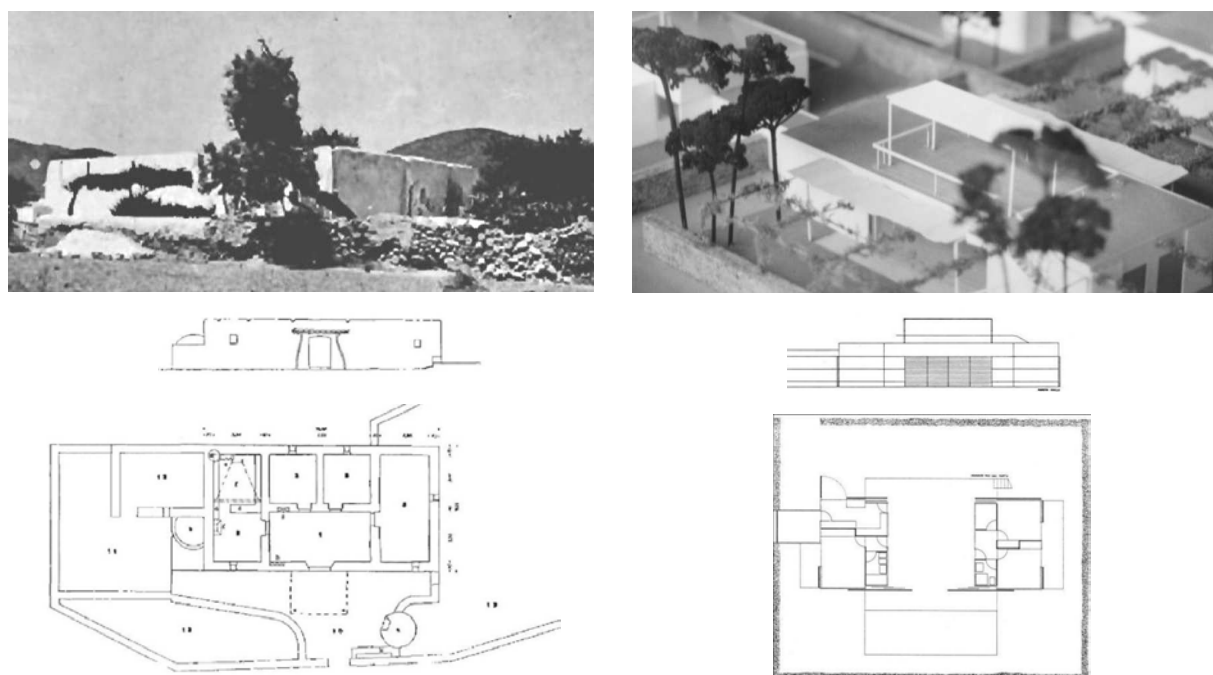
La relación de la propuesta con su entorno busca integrar a las personas en su medio físico y humano; hacer que sientan su pertenencia a un territorio y una cultura, desde su cuidado y respeto. En ella, el arquitecto asimila, reinterpreta y pone en valor recursos funcionales, espaciales y de respuesta al clima de la arquitectura popular del lugar, adaptados a las necesidades y los medios técnicos del momento. Para ello, opera desde la abstracción y el empleo de nuevos materiales:

*“Se intenta modernizar la casa española blanca, con patio, con flores, pérgolas, color, luz y sombra, intensificando conceptos para que se viva lo mejor posible. (...) La modernización se consigue con la sintetización de los elementos tradicionales, traduciéndolos a formas muy puras y con la utilización de materiales de gran calidad”.*<sup>7</sup>

De este modo, en Alcudia, materiales de tecnología avanzada conforman volúmenes puros y tersos que, desprovistos de cualquier referencia figurativa, inducen el modo de vida del Mediterráneo, alcanzando un vínculo con lo popular esencial y atemporal; una arquitectura en la que se funden todos los tiempos verbales.

El patio, típico mediterráneo, permite crear un espacio íntimo de condiciones ambientales controladas. En su interior, el pabellón reinterpreta el esquema funcional de la casa ibicenca, con sus dos crujeas tradicionales. Sin embargo, el estar, habitualmente orientado a sur, se propone pasante, lo que permite aprovechar la brisa marina, para inducir una agradable ventilación en la vivienda, así como la orientación norte, más agradable en época estival. Su configuración espacial evoca el “porchu” o la gran estancia cubierta y abierta de la casa popular que, protegida por un porche de ramas secas, constituye el núcleo de la vida colectiva. El espesor mínimo de los nuevos materiales permite dotar de uso al interior de sus gruesos muros. Por su parte, la terraza habitable de la cubierta recupera el “terrado”, como estancia fresca, y su ligero umbráculo recuerda a la logia superior de la casa popular. Los rotundos prismas blancos del pabellón y el almacén, armonizan con la horizontalidad del paisaje e irradian luz y alegría mediterráneas.

Asimilados los valores esenciales de la arquitectura del lugar, Sota no sólo trata de integrar la propuesta en el paisaje sino, sobre todo, de crear un nuevo paisaje, en el que naturaleza y arquitectura se funden en una nueva entidad, donde queda diluida la relación entre lo natural y lo artificial. Para la creación de este nuevo paisaje, se sirve de tres recursos proyectuales que recuperan valores de la naturaleza y la memoria del lugar: la geometría ortogonal, como mecanismo humano básico de apropiación y ordenación del territorio; la unidad de conjunto, como cualidad esencial de la arquitectura popular; y la vegetación autóctona, como elemento natural que permite diluir la presencia de la edificación en su entorno. El paisaje creado apenas difiere del rural mallorquín con sus tapias, cultivos y construcciones encaladas.



(Fig. 5) Casa popular de Ibiza. Imagen, alzado y planta del tipo básico.

G.A.T.E.P.A.C. A.C. [Actividad contemporánea] G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

(Fig. 6) Imagen de maqueta, alzado y planta del prototipo. Viviendas en Alcudia, Mallorca. Fundación Alejandro de la Sota.

Sin embargo, para el arquitecto, el paisaje, lejos de representar un mero elemento de contemplación, debe constituir el propio espacio vital, mediante la fusión del interior y el exterior en un todo único. La incorporación del paisaje próximo se realiza a partir de la definición de un recinto. Dentro de él, una secuencia de espacios intermedios, formada por los toldos, emparrados, bosquetes, la piscina y el propio talud, configura una capa densa, de contornos poco definidos y variables, que parte de los diferentes recintos interiores de la vivienda y prolonga el espacio habitable hasta el límite de la parcela. El pabellón, con el vacío central completamente abierto y cubierto, confinado por los dos cuerpos laterales, se configura, todo él, como un umbral que se dilata y expande para apropiarse de la naturaleza próxima. La separación entre interior y exterior desaparece; ambos se disuelven en un espacio único, continuo, sutilmente cualificado.<sup>8</sup>

*"(...) la casa es jardín/patio y el patio/jardín es casa".*<sup>9</sup>

La ambigüedad espacial entre interior y exterior queda enfatizada por la continuidad de los materiales, dentro y fuera. El pavimento interior se proyecta sobre el terreno de la parcela conformando las terrazas exteriores y el revestimiento de la piscina, y los paneles de la fachada se prolongan en el interior, completando la envolvente de los cuerpos laterales del pabellón.

Por su parte, la incorporación del paisaje lejano se realiza a través del periscopio del nivel superior de la "playa". La cubierta define un plano horizontal que se sitúa frente al mar. Sobre ella, el umbráculo ligero enmarca el paisaje y lo pone en valor. La fina barandilla de tubo que lo delimita, evita la vista próxima y fuerza la mirada lejana.

La playa se lleva a cada una de las casas, estableciéndose una doble relación con el mar: lejana y visual en la cubierta; íntima y cercana en el nivel inferior, donde se recrea la sensación bajo sus toldos de la brisa marina y el olor a sal. La lámina de agua, además de simbolizar el mar, tiene un papel fundamental en la cualificación del espacio, al reflejar la luz y los cambios de la naturaleza e los introducirlos en la vivienda, fortaleciendo el vínculo de sus habitantes con ella.

## Materialidad

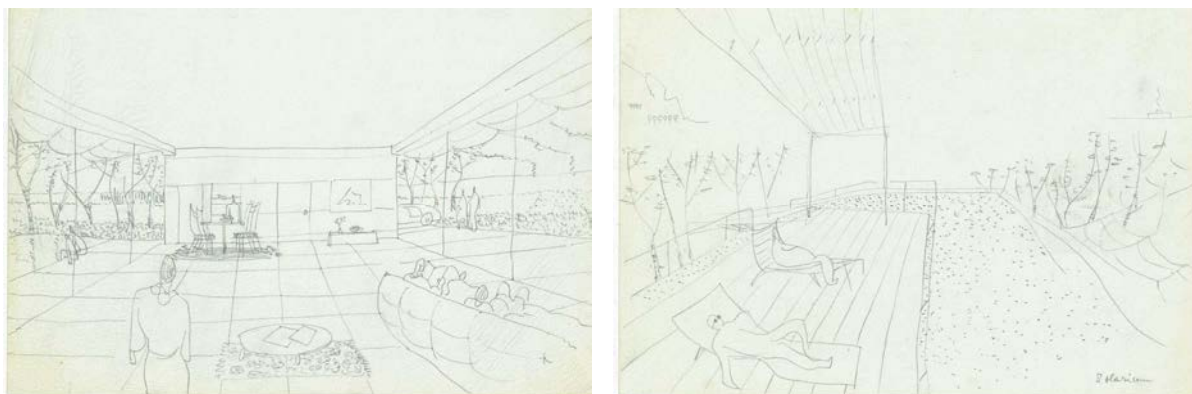
El arquitecto trata de ordenar el entorno con los mínimos medios técnicos que permiten resolver el conjunto de necesidades planteadas. Para ello, utiliza los materiales disponibles más eficaces para los fines propuestos, con la precisión de la necesidad real, sin concesiones a lo superfluo.

Muros de piedra configuran el recinto íntimo de cada vivienda. Lonas, vegetación y agua de mar permiten controlar sus condiciones ambientales. Sistemas de industrialización ligera y montaje en seco, a base de estructura metálica y envolvente de panel sándwich Formawall de Robertson, conforman el pabellón ligero, confortable y flexible, de fácil montaje. En él, planos deslizantes de vidrio y celosía permiten graduar la relación de sus espacios con la naturaleza exterior, y un pavimento desmontable de paneles estratificados de madera aporta el contrapunto de calidez a las superficies metálicas.

La solución resulta, así, indisociable de su materialidad. En ella, hace coincidir las intenciones de proyecto con las cualidades esenciales de los materiales empleados. La piedra pertenece al lugar; media entre las arquitecturas de nuevos materiales y la naturaleza del entorno:

*"Se cierran las parcelas con muretes mallorquines de media altura. No dañamos el paisaje e insertamos nuestra obra en él".*<sup>10</sup>

De acuerdo con su propia esencia, se utiliza para construir una arquitectura pesada y pasiva, asociada a la necesidad del ser humano de encerrarse o enterrarse para descansar, que configura lo permanente y estereotómico de la propuesta. Los sistemas ligeros de Robertson, en consonancia con sus cualidades básicas, se utilizan para configurar una arquitectura ligera, activa y transformable, asociada a la necesidad del ser humano de abrirse al exterior, que representa lo efímero y tectónico del proyecto.



(Fig. 7-8) Bocetos. Viviendas en Alcudia, Mallorca. Fundación Alejandro de la Sota.

Elegidos los materiales, la arquitectura se alcanza desde la propia lógica de las técnicas constructivas empleadas. Las viviendas se conciben casi exclusivamente como construcción, pero como una construcción sensible, capaz de generar emoción. Para ello, el arquitecto utiliza los materiales con naturalidad, sensibilidad y sutileza. De este modo, la piedra se dispone piedra sobre piedra, sin argamasa, conformando muros que emergen del terreno y los materiales ligeros, en base a acero, se ensamblan, elemento a elemento, configurando el pabellón liviano que se posa ingravido sobre el terreno. Una línea de sombra resuelve su encuentro. En el diseño de sus diferentes elementos constructivos busca su máxima tersura y atenuación expresiva, a fin de potenciar al máximo la delicadeza y ligereza inherente a los sistemas metálicos y crear la mínima interferencia en la vida de las personas y en su relación con la naturaleza.

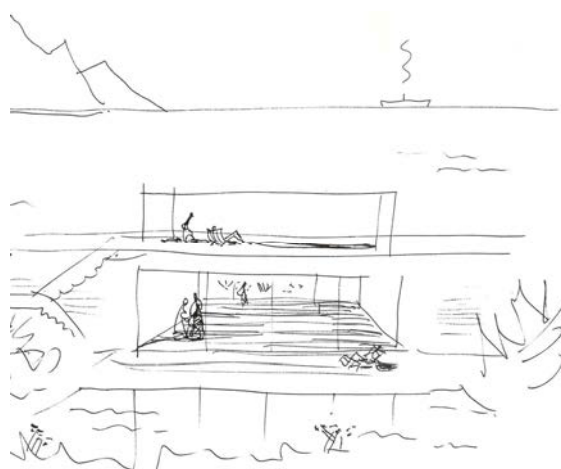
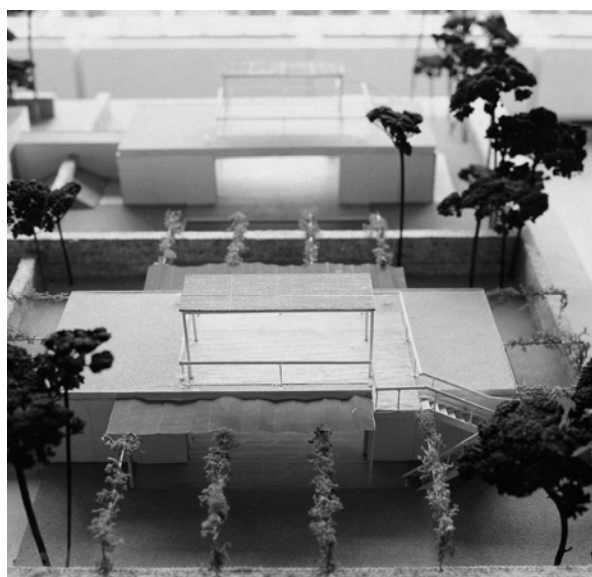
Para el arquitecto, la casa debe constituir un espacio íntimo, protegido por una membrana que permita la absoluta integración e interacción de las personas con su medio. El último estadio de evolución sería la configuración de un microclima. Dentro de esta línea evolutiva, el prototipo de Alcudia busca conformarse como un microclima, capaz de adaptarse a las estaciones del año para optimizar el confort de sus habitantes y el disfrute de la vida al aire libre. El pabellón metálico se concibe como una gran máquina que, a través de diferentes dispositivos, activa el aire y moldea la sombra, para sacar el máximo partido a las condiciones climáticas de cada momento. En él, la inmaterialidad de la arquitectura alcanza su máxima expresión dentro de la producción doméstica del arquitecto, al conformarse la envolvente de sus espacios de vida pasiva con panel de chapa de mínimo espesor, y la de sus espacios de vida activa, con aire. De este modo, sus casas constituyen cristalizaciones sucesivas hacia un ideal que se entiende casi como un fragmento de naturaleza cuyas condiciones ambientales permiten, sin más, habitar. Es decir, lograr en la Tierra el anhelado hábitat humano natural, como máxima expresión de libertad y bienestar.

Los materiales ligeros de montaje en seco también permiten conferir a la arquitectura las cualidades de contingencia y cambio consustanciales a la vida. No tanto por su durabilidad y calidad, superior a la de los sistemas convencionales, sino por incorporar en su esencia la idea de transformación. Frente a la degradación irreversible del paisaje de las edificaciones permanentes, Sota propone una arquitectura frágil y "desaparecedora", cuya única huella sobre la naturaleza sea la tapia campesina; la que siempre ha estado allí. De modo que, agotada la función, los pabellones puedan ser fácilmente desmontados y trasladados a una nueva ubicación, y los terrenos transformados en parcelas de cultivo, devolviendo al medio su carácter rural. La crisis del presente y la incertidumbre del futuro deberían llevar a una arquitectura casi efímera, que evite cualquier daño sobre lo que ya hay, como mejor herencia y compromiso hacia las generaciones venideras. Tal y como recuerda López-Peláez, para Sota *"la arquitectura no puede legar al futuro huellas, sino ideas"*.<sup>11</sup>

## Forma y espacio

En Alcudia, la forma es el resultado de materializar, con la mayor claridad y sencillez posible, el concepto de habitar, acorde a la función, las personas, el momento y el lugar, que se quiere construir; surge como la cristalización de un modo de vida.

La propuesta representa el final de un proceso de negación de la forma como imagen exterior en pro de una absoluta vitalidad interior. Esta negación se traduce en la desaparición de la fachada como tal, en la esencialidad y abstracción de los volúmenes construidos, y en su disolución en el ambiente.



(Fig. 9) Maqueta. Viviendas en Alcudia, Mallorca. Fundación Alejandro de la Sota.

(Fig. 10) Boceto. Viviendas en Alcudia, Mallorca. Fundación Alejandro de la Sota.



La supresión de la fachada se produce mediante la definición de un recinto; de una casa patio como paradigma de contención formal exterior. En su interior, el pabellón se configura como un volumen puro de geometría ortogonal, atravesado por un vacío. Desprovisto de todo elemento superfluo o accidental, en él desaparece el concepto tradicional de entrada o ventana, y cualquier otra referencia a un programa doméstico. Su composición formal hace un uso constante del cuadrado, como máxima abstracción, y de una cierta simetría, que confiere orden y serenidad al conjunto. El cuadrado se utiliza como negativo, de modo que los elementos integrados en él se visualizan como una unidad. Sus límites se desdibujan al entrar en contacto con el ambiente, a través de la estructura de cables tensados de toldos y parras, el periscopio, el vacío central, los reflejos del entorno en su superficie y su efecto especular sobre la lámina de agua.<sup>12</sup>

El prototipo se configura formalmente como un umbral; como un límite justo, borroso e impreciso, donde casi desaparece. Es precisamente allí, donde queda "la auténtica vida libre; el auténtico habitar". Si Heidegger utiliza el puente como paradigma de obra pensada desde la esencia del habitar, en cierto modo, la vivienda de Alcuía también evoca su construcción. Bajo ella, el libre flujo de la vida sin interferencias; y sobre ella, la plena identificación de sus habitantes con su entorno hasta donde alcanza su ámbito de experiencia.<sup>13</sup>

La pureza formal de la propuesta es, a su vez, consecuencia de la ortogonalidad y modulación de su orden interno, imprescindibles para la concepción flexible del espacio y su construcción industrializada. Este orden ortogonal resultante es el soporte de un espacio, no dedicado a la construcción de formas o volúmenes, sino, fundamentalmente, a la configuración de un ambiente. En efecto, Alcuía crea un ambiente para el descanso, en íntimo contacto con la naturaleza, que evoca la frescura y optimismo de la vida mediterránea; un lugar donde ir a relajarse y sentirse en plenitud en un entorno privilegiado. Para ello, Sota actúa sobre lo intangible: la brisa, la luz, la penumbra, la temperatura, la humedad, los sonidos y olores; los manipula sabiamente, e induce una atmósfera sencilla y tenue, que no se nota, pero que se respira y se siente; a través de percepciones cambiantes, que activan emociones y recuerdos. En ella, se produce un sorprendente contraste, entre la vida en el espacio íntimo inferior, en penumbra, pegada a la tierra y con una visión tamizada del cielo, y la vida que se descubre en el espacio superior, abierta a la luz, al paisaje, al horizonte y al cielo. El recorrido ascendente, el contraste que se genera, y la ausencia de una visión permanente del paisaje potencian la percepción del lugar, de modo que cada vez que se accede a la cubierta se redescubre su belleza.

La abstracción de la propuesta también está ligada a la voluntad de resolver un problema general. Tal y como revela la memoria que la justifica, más allá de las condiciones específicas del encargo, ésta se piensa desde el objetivo de aportar soluciones a necesidades esenciales para el habitar, comunes a todas las personas, que puedan contribuir a mejorar la calidad de su existencia, y no sólo la de sus futuros usuarios. Su claridad conceptual, su rotunda organización funcional y espacial, su fácil repetición industrializada y su mecanismo de crecimiento indefinido en malla hacen que se configure como el último y más logrado prototipo de vivienda generalizable del arquitecto.

En la solución, lo extrapolable, no es tanto el objeto metálico, como el nuevo concepto de habitar que propone: un mundo privado al aire libre, posible en lugares con buen clima, donde vivir con absoluta intimidad y libertad, en contacto directo con la naturaleza.

En este sentido, Alejandro de la Sota elabora una serie de perspectivas a mano alzada que desvelan, más allá de la rotundidad y el esquematismo de su planteamiento, el espacio para la vida que ha construido en su pensamiento; aquel que sólo se descubre, sorpresivamente, al finalizar cada una de sus obras. En ellos demuestra una extraordinaria facilidad para ponerse en la piel de sus habitantes y sentir profundamente los efectos de sus pensamientos arquitectónicos. El dibujo transmite sus vivencias, pero no las de un tiempo pasado que transita en su memoria, sino las que tienen lugar en el mismo instante en que desliza su lápiz. De ahí su enorme potencial expresivo. Si habitualmente dibuja lo que vive, se puede decir que aquí, va más allá, y vive lo que dibuja. La arquitectura casi desaparece y gran cantidad de personas adultas, en alusión a sus múltiples moradores, se muestran en actitud relajada. Con ello, consigue reflejar la idea de un espacio de libertad, capaz de dar cabida en plenitud, no a una, sino a muchas posibles vidas; la que cada cual sueña realizar.

## **Epílogo**

Para concluir, merece la pena realizar dos reflexiones, que frente a la crisis de valores que ha sufrido la profesión en estos últimos años, hoy resultan muy pertinentes.

En primer lugar, señalar que el arquitecto recibe el encargo en un momento personal de dificultades económicas y en un contexto social de boom urbanístico. Se trata, además, de un proyecto con fines fundamentalmente especulativos consistente en realizar viviendas de alojamiento temporal en multipropiedad que, en definitiva, son de muchos y no son de nadie. Pese a ello, mantiene su rigor y, por el simple hecho de que allí van a vivir personas, rehúsa a hacer una faena rápida, y transforma todas esas circunstancias desfavorables y negativas en oportunidad de lograr una vida mejor, desarrollando un modelo de habitar del que todavía hoy podemos aprender. Por eso, el proyecto de Alcuía es una lección de arquitectura, pero también lo es de ética profesional.

En segundo lugar, subrayar que su arquitectura responde a una manera personal de entender el mundo y, sobre todo, la vida; su vida. De modo que, no sólo confiere a las Casas de Alcuía las cualidades consustanciales a la vida de contingencia y cambio, sino también los valores esenciales de su propia vida; aquéllos que, de entre

todos los posibles, ha hecho suyos para dar sentido a su existencia: respeto por las personas y la naturaleza, renuncia, rigor, sencillez, discreción, fragilidad y exquisitez. Una arquitectura para la vida que, como ella, está llamada a desaparecer, para que al final sólo quede lo esencial y trascendente; a saber, su pensamiento; su idea.

## Notas

1. Información aportada por Mauricio Sánchez-Bella.
2. *Ibidem*.
3. Alejandro de la Sota. "Urbanización, Alcudia, Mallorca, 1984". En: A. De la Sota. *Alejandro de la Sota, Arquitecto*. 2ª ed. Madrid: Editorial Pronaos, 1997. pp. 198-199.
4. *Ibidem*.
5. Véase: Alejandro de la Sota. "Viviendas en Mallorca. Comercial". (Memoria inédita sin fechar). Tomada de: Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.
6. Alejandro de la Sota. "Proyecto de vivienda para los señores de Guzmán, en Santo Domingo, Algete (Madrid)". (Memoria, Abril de 1971). Tomada de: Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota.
7. Véase: Alejandro de la Sota. "Viviendas en Mallorca. Comercial". (Memoria inédita sin fechar). Loc. cit.
8. Sobre los espacios de transición en Alcudia, véase: M. Gallego. "El proyecto" y "Sobre la exposición del proyecto". M. Gallego. *De la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984*. 1ª ed. Madrid: Ministerio de Vivienda; Editorial Rueda, 2004. pp. 33-34 y 59-60.
9. Alejandro de la Sota. "Viviendas en Mallorca. Comercial". (Memoria inédita sin fechar). Loc.cit.
10. *Ibidem*.
11. J. M. López-Peláez. "Recorrer Sota. Reflexiones en el Gimnasio Maravillas". En: O. S. Pierini. *Alejandro de la Sota: dalla materia all'astrazione*. Santarcangelo di Romagna [Italia]: Maggioli, 2010. pp. 67-75.
12. Véase: J. Navarro. "Alejandro de la Sota. Construir. Habitar". *Minerva-Círculo de Bellas Artes*. 2006, nº3, pp. 117-124.
13. Véase: Martin Heidegger. "Construir, Habitar, Pensar". En: M. Heidegger. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. pp. 127-135.

## Bibliografía

- DE LA SOTA, A. *Alejandro de la Sota, Arquitecto*. 1ª ed. Madrid: Editorial Pronaos, 1989.
- PUENTE, M. (ed.). *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. 1ª ed. Barcelona: Fundación Alejandro de la Sota; Gustavo Gili, 2002.
- DE LA SOTA, A. "Casas en la playa de Mallorca". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Enero-marzo 1984, nº 160. pp. 22-23.
- NAVARRO, J. "Alejandro de la Sota. Construir. Habitar". *Minerva-Círculo de Bellas Artes*. 2006, nº3, pp. 117-124.
- GALLEGO, M. *De la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984*. 1ª ed. Madrid: Ministerio de Vivienda; Editorial Rueda, 2004.
- MARTÍNEZ ARROYO, C.; PEMJEAM MUÑOZ, R. *Alejandro de la Sota. Cuatro agrupaciones de vivienda: Mar Menor- Santander-Calle Velázquez- Alcudia*. 1ª ed. Toledo: Demarcación de Toledo, COACM, 2007.
- HEIDEGGER, M. "Construir, Habitar, Pensar". En: HEIDEGGER, M. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- PIERINI, O.S. *Alejandro de la Sota: dalla materia all'astrazione*. Santarcangelo di Romagna [Italia]: Maggioli, 2010.

## Biografía

**Ana Pascual Rubio** (Valencia, 1978).

Arquitecta por la ETSA de Valencia (2004). Premio Bancaja al Proyecto Final de Carrera.

Doctora por la ETSA de Valencia (2016), por la tesis: *Proyectar para la vida: Alejandro de la Sota. Viviendas en la Bahía de Alcudia*.

Colabora en diversos estudios de arquitectura: *Linterna 13, Corell y Monfort, y Giner- Bono* (2002-2006).

Profesora asociada del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la ETSAV (2007-2008).

Ejercicio libre de la profesión desde el año 2007.

## **LA CASA CABRERO EN PUERTA DE HIERRO**

### **CONSTRUCCIÓN DESNUDA Y NATURALEZA**

**Pemjean Muñoz, Rodrigo**

**Martínez Arroyo, Carmen**

**Delgado Cámara, Enrique**

Profesores del Departamento de Proyectos de la ETSAM, UPM, Madrid, España

### **INTRODUCCIÓN**

El objeto de estudio de esta comunicación es la casa construida por Francisco de Asís Cabrero, para sí mismo, en la Colonia Puerta de Hierro de Madrid entre 1961 y 1962. La vivienda sorprende por encontrarse a medio camino entre lo pragmático y lo fenomenológico, entre lo preciso y la percepción sensible. Esto se refleja en la diferencia existente entre la visualización de los planos y la visita a la propia casa.

La selección de este tema de investigación se debe a que frente a la fuerza actual de la arquitectura del espectáculo, esta vivienda propone una gran sinceridad constructiva y una integración con la naturaleza difícil de encontrar en las propuestas supuestamente sostenibles de la modernidad más reciente. Es un proyecto atemporal, que nos sirve como arquitectos para reflexionar sobre la mejor relación con lo que nos rodea.

La casa Cabrero sintetiza gran parte de los mecanismos arquitectónicos utilizados por los pioneros de la arquitectura moderna: la planta en L; la construcción por superposición y la estructura en voladizo; la transparencia de los planos de fachada y la reverberación de la luz mediante el agua. (Fig.1)

La comunicación se elaborará a partir de los planos originales, la bibliografía específica y los datos y fotografías tomados in situ en la propia casa.



En 1992 Francisco de Asís Cabrero publica *Cuatro Libros de Arquitectura*.<sup>1</sup> Este libro tuvo su origen en la necesidad de meditar, consultar y escribir que le surgió en los años cuarenta y cincuenta, como el mismo explica en la introducción titulada "Carta al lector". Las palabras de Cabrero reflejan el concepto de la publicación: "...para aprehender esta amplia realidad arquitectónica... ha sido preciso, primero, reducir lo estricto respecto a algunas obras características, segundo, para mayor conocimiento de causa, reconocer estas obras *in situ*, y tercero, compararlas entre sí con arreglo a métodos claros de representación". El trabajo aquí desarrollado se estructurará en cuatro partes a partir de las ideas reflejadas en estos cuatro libros. Y utilizaremos los cuatro títulos elegidos por el propio Cabrero. La primera parte, ESTRUCTURAS VERNÁCULAS, reflejará su entendimiento de la arquitectura como construcción precisa. En este capítulo se estudiará la posición exacta de la vivienda en el terreno, la "línea de flotación" en palabras de Alejandro de la Sota;<sup>2</sup> la disposición de estructura y cerramiento como superposición de elementos y el planteamiento del voladizo en el lado sur de la vivienda. La segunda parte, ESTILOS CLÁSICOS, hablará de la influencia de los clásicos modernos sobre el proyecto y, muy especialmente, de la planta en L, en sintonía con proyectos de Wright, Neutra, Koenig y Utzon. En la tercera parte, CRISIS MODERNA, se pondrá en duda la dependencia excesiva del aire acondicionado en las viviendas contemporáneas y se estudiará la relación natural de esta casa con su entorno y su permeabilidad. También se dará importancia a la desmaterialización del objeto y la reverberación de la luz gracias al plano de agua de la piscina. Un último capítulo, PROYECCIÓN FUTURA, a modo de conclusiones, nos servirá para poner en valor las estrategias de proyecto de uno de los mejores arquitectos de la modernidad española.

## 1. ESTRUCTURAS VERNÁCULAS

Es la construcción y sobre todo el diseño de la estructura lo que cualifica el espacio en este proyecto. Un sistema constructivo modulado, lo más sencillo posible, sin apeos. En este sentido es sorprendente descubrir, al visitar la casa en directo, la calidad espacial del estudio en el sótano y el hecho de que los pilares en la fachada principal no toquen el suelo.

### Línea de flotación

Toda la casa se apoya sobre muros de hormigón, coincidentes con la planta en L de la casa, además de los muros que configuran la plataforma del jardín elevado y la piscina.

El muro de hormigón de la cara norte se eleva una planta por encima de los demás, contiene las tierras y separa esta vivienda de la primera casa de Cabrero. Además sirve de apoyo a la cubierta en su parte trasera.

Con respecto a la línea de flotación, la casa se eleva seis peldaños hacia arriba. Algo que en un primer momento podría entenderse como negativo al hacer que las áreas de estar de la casa pierdan la continuidad con el jardín elevado, se transforma en un hecho positivo. Por una parte duplica la superficie de espacios cualificados introduciendo luz natural en el sótano y transformándolo en el mejor ámbito de la casa y por otra confiere un carácter de dominación de dichos espacios públicos sobre el jardín, como veremos en el último apartado.

---

<sup>1</sup> Véase Cabrero Torres-Quevedo, Francisco de Asís, *Cuatro Libros de Arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992

<sup>2</sup> Alejandro de la Sota utiliza la expresión "línea de flotación" para referirse a la posición exacta en cuanto a la cota horizontal en el terreno de la Casa Guzmán (1972). En relación a este proyecto también comentará "Siempre se dice, es muy corriente: casa en ladera, casa en acantilado, casa en... sabiendo que lo que no cuesta nada hoy es mover el terreno. De ladera nada: las laderas las hago yo". Véase Sota, Alejandro de la, *Conferencia*, Ciclo "Modernitat i avantguarda" Barcelona, 1980

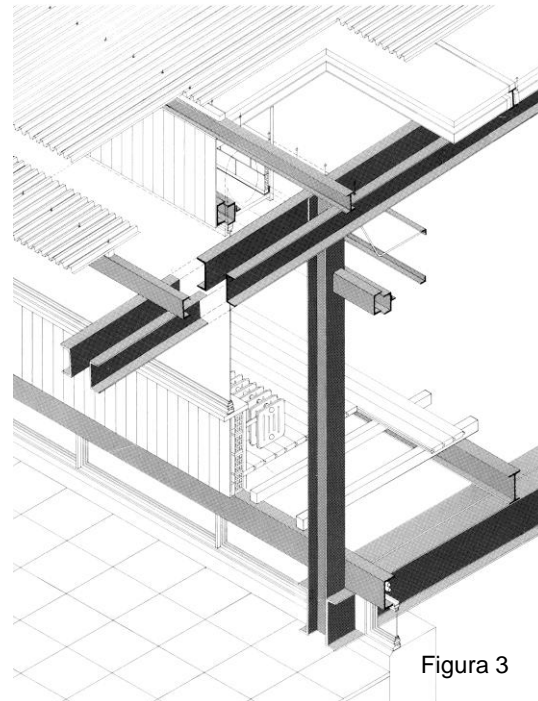
### Construcción por superposición: entramado

El espacio del estudio se transforma gracias a tres operaciones: la introducción de la luz natural, la coincidencia de la estructura y la iluminación (la viga principal coincide con la ventana corrida) y la organización del techo en estratos.

El forjado se configura mediante capas superpuestas: las vigas dobles (dos IPN 380 a los que se les recorta las alas interiores en su extremo para abrazar el pilar HEB 160) separadas entre sí 6,10 m en los vanos laterales y 5.10 en el vano central; sobre ellas se apoyan seis vigas (5 IPN 220 y un UPN 220 en la fachada) separadas entre sí 1,45m. que será la medida que module toda la casa; sobre estas vigas secundarias se disponen unos rastreles de madera sobre los que se clava la tarima de madera de haya. Cuatro capas superpuestas unas a otras configuran el forjado sin perder cada elemento su propia identidad o autonomía. (Fig.2) Se produce una continuidad de las capas de forma alterna en paralelo y perpendicular, produciendo una luz natural matizada cuando ésta va atravesando cada una de dichas capas.

Como hemos comentado, al visitar la casa sorprende mucho ver que los pilares de la fachada principal no llegan al suelo. Es entonces cuando el visitante se da cuenta de que no son pilares sino que son montantes de una serie de marcos estructurales apoyados en los muros: en el ala pública marcos metálicos incompletos, enganchados por tres lados al muro de hormigón trasero y en el ala de dormitorios marcos rectangulares de cuatro lados (paralelos y separados la misma distancia que las vigas secundarias del ala principal: 1,45 m).

Cuando estos marcos se van uniendo entre sí mediante las vigas y viguetas perpendiculares a ellos la estructura se transforma en un entramado. El esquema de la estructura, dibujado por Cabrero en axonometría, explica perfectamente esta idea. (Fig.3)



De esta forma la superposición o estratificación de elementos estructurales se produce a dos escalas: en cada elemento constructivo y en el marco estructural completo. Como ya se ha comentado, dos direcciones que forman un entramado tridimensional.

El forjado de la cubierta se conforma de una forma parecida al forjado anterior: la viga principal, que generará el voladizo, son dos UPN 240 que vuelven a abrazar el montante vertical; sobre estas vigas se

apoyan las vigas secundarias, IPN 140 también separadas 1,45m., rematadas con un rastrel de madera, para poder atornillar directamente la última capa, la chapa grecada de la cubierta.

En este sentido es pertinente la comparación de esta estructura con las cabañas situadas en la Isla de Tikopia, en mitad del Pacífico en Melanesia del nordeste, que Asís Cabrero visita y dibuja para publicar en sus *Cuatro libros de Arquitectura*. Se interesa por el estudio de lo que él denomina estructuras vernáculas, como el dintel, el entramado, la estructura laminar o la desmontable.<sup>3</sup>

Al igual que su casa es una estructura formada por la superposición de capas en las dos direcciones (cada capa mantiene también su autonomía formal) formando un entramado. La similitud es tanto conceptual como a nivel de detalle, llegando a representarse en ambos edificios el enganche de la cubierta a la viga exactamente de la misma manera. Se trata del mismo sistema constructivo adaptado a las distintas condiciones tecnológicas de cada lugar. (Fig.4)

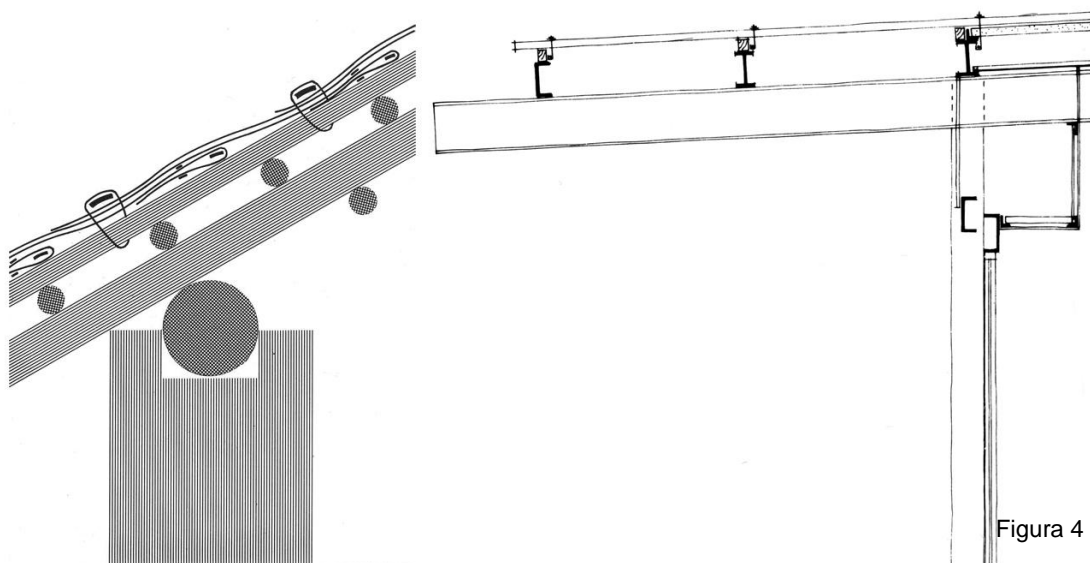


Figura 4

### Voladizo

El voladizo configura el espacio intermedio, conforma un microclima que protege la casa y media entre interior y exterior. En el voladizo cada capa que lo conforma se manifiesta de forma independiente, como parte de un hojaldre. Esto se produce tanto en planta como en sección: cada capa se dispone en un estrato, diferenciándose en sección; cada capa se recorta además en una línea, unas capas avanzan más que otras: viga, cubierta y viguetas...

El pórtico tiene que ver con el del Palacio Katsura, pues este se construye mediante la adición y superposición de elementos lineales de madera para formar un entramado semejante al empleado por Cabrero en el pórtico de su vivienda.

También resulta ilustrativo comparar el voladizo de esta casa con el de algunas casas de Richard Neutra o de Pierre Koenig. Casi todas las casas de Richard Neutra<sup>4</sup> se construyen con voladizos como este.

<sup>3</sup> Es celebre en este libro el retrato de Asís Cabrero con el jefe de la tribu, contraste entre dos tipos opuestos en ropa, raza, complexión y que a la vez parecen amigos de toda la vida. Lo mismo ocurre con los dos detalles constructivos, el de Oceanía y el de Puerta de Hierro. *Cuatro libros de Arquitectura*, Tomo I Estructuras vernáculas, Pueblos pescadores, págs. 139-156.

<sup>4</sup> Francisco de Asís Cabrero tenía en su biblioteca pocos libros monográficos de arquitectos del siglo XX, adquiridos antes de la construcción de su casa. Del único arquitecto que tenía más de un libro era de Richard Neutra: Neutra, Richard, *Wie bauf Amerika?*, Julius Hoffman, Stuttgart, 1927(primer edición) y Boesiger, Willy, *Richard Neutra. Buildings and Proyects*, Zurich, Gisberger, 1951 (primera edición). Además de conocerlo personalmente en Madrid en 1956, visitó su obra en California ese mismo año.

Esto se hace evidente en las casa Tremaine (Santa Bárbara, California, 1947-1948) o en la casa Bucerius (Navegna, suiza, 1966, construida 5 años después de la casa de Cabrero). La cubierta se construye en tres capas: viga principal, vigas secundarias y forjado. Las tres capas se manifiestan de forma independiente en este voladizo.

Pierre Koenig, en la Case Study House 22, formalmente la casa más parecida a la de Cabrero, construye la cubierta mediante vigas principales sobre las cuales apoyan los perfiles IPE atados en el perímetro, lo que transforma esta capa (incluyendo el forjado) en un plano. Tres capas que se manifiestan como dos.

En cambio Cabrero, como se ha dicho, construye, al igual que Neutra, la cubierta mediante tres capas independientes, tanto en planta como en sección. De esta forma, cada elemento de la cubierta se manifiesta como un elemento independiente, que mantiene su identidad con respecto al resto.

En estos tres ejemplos, se produce la ruptura del volumen en planos, llegando Neutra y Cabrero un paso más allá al descomponer el plano del voladizo en cada uno de sus elementos para manifestar cada uno de los elementos del hojaldré. (Fig.5)

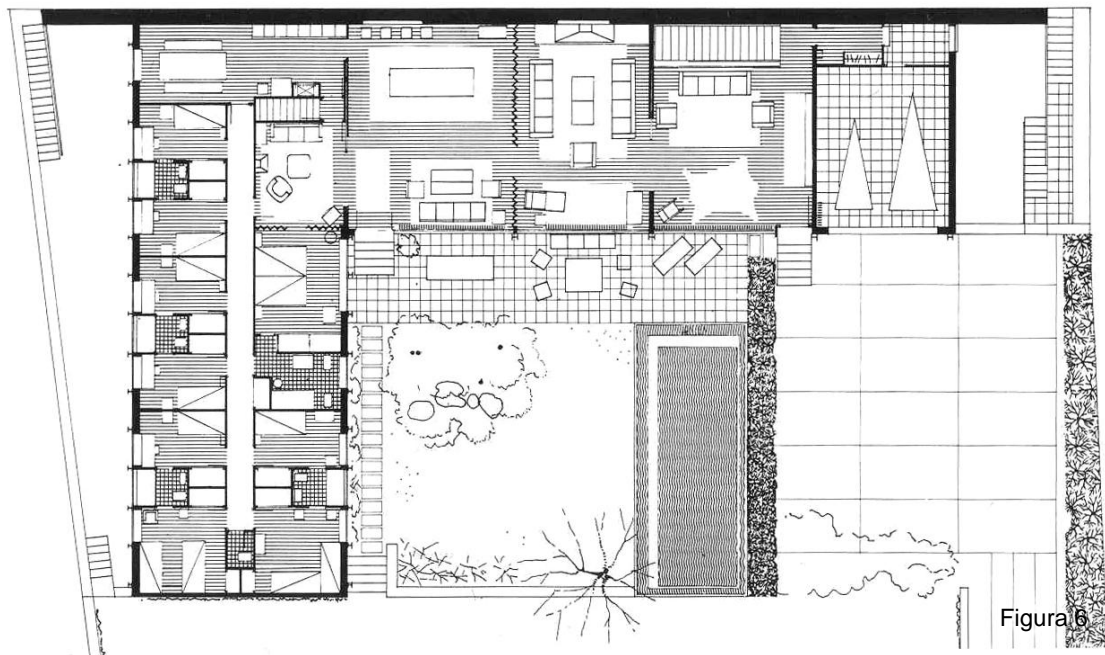


## 2. ESTILOS CLÁSICOS

La planta en L es uno de los paradigmas clásicos de la vivienda del Movimiento Moderno. Es ordenada, envolvente y permite estructurar el programa en dos partes diferenciadas: las áreas públicas de la casa (sala de estar, comedor...) y las áreas de intimidad (dormitorios, baños...). Es una planta perfecta para la vivienda de una familia tradicional.

En la casa propia en la Colonia Puerta de Hierro, Cabrero también recurre a la planta en L. Esto le permite, por un lado, situarse en la parcela abriendo la vivienda, a las vistas y al sol, en la cara sur y, por otro lado, abrazar la plataforma rectangular del jardín y la piscina. Dispone en un ala la zona de vestíbulo, los espacios de estar y el comedor y sitúa, en el otro lado de la L, los dormitorios. Esta disposición se repite en la planta sótano, pues en el ala sur se sitúa el espacio público del estudio de arquitectura del propio Cabrero y, en el ala perpendicular a esta, la cocina, los dormitorios de servicio y otras zonas anexas. (Fig.6)

La unión de las dos alas en la vivienda de Cabrero se resuelve, por un lado, planteando una cubierta unitaria, por otro, mediante la modulación uniforme de las vigas paralelas al muro de contención del lado norte. También se consigue la unión con la utilización de los mismos materiales y con la pieza de ligazón de la plataforma basamento.



Pero si en este tipo de viviendas es importante la unión, no lo es menos la articulación. En algunos casos se produce el acceso en la zona de tangencia entre las dos alas, en uno de los lados exteriores de la L. El vestíbulo y la cocina se dispondrían en el vértice. Así ocurre en casi todos los casos emblemáticos de vivienda con planta en L: las Casas Jacobs (1937) y Rosenbaum (1939) de Wright; la Villa Mairea (1938) y la Casa en Muuratsalo (1953) de Aalto; la Casa Kaufmann (1946) de Neutra; las Casas Kingo (1956-1958) y las Casas en Fredensborg (1953) de Utzon; la Casa Stahl (1960) de Koenig.<sup>5</sup>

En otras viviendas en L se dispondrá un espacio vacío pasante entre los dos volúmenes, manteniendo el acceso relacionado con ese punto. Este es el caso de la Casa Catasús (1956) de José Antonio Coderch. En nuestro objeto de estudio, la Casa en Puerta de Hierro, no es posible acceder por el área exterior de la L, pues allí se encuentra la zona del jardín donde está la casa previa, utilizada por otro inquilino. Además hay un gran desnivel en la parcela que impediría disponer el acceso de coches y el acceso peatonal en otro lado. Por estos motivos se decide situar el acceso a la vivienda en un extremo de la L. Esto implica que todo el volumen público de la vivienda (desde el punto de entrada hasta el encuentro con el volumen del programa privado) se entienda como un espacio único. Son tres espacios que se pueden unirse y separarse mediante puertas correderas plegables. Se puede criticar aquí la forma en que accede a la casa o considerar que todo el espacio público se transforma en una gran antesala para lo privado.

### 3. CRISIS MODERNA

La Casa Cabrero puede entenderse como una postura crítica hacia la arquitectura moderna y a sus planteamientos en la forma de relacionarse con el medio natural. Frente al modelo de la pieza prismática que se eleva y desliga del terreno, aislándose de su entorno como una caja estanca y que depende del aire acondicionado, la Casa Cabrero se hace permeable a la Naturaleza y asume el lugar como un condicionante de la arquitectura.

<sup>5</sup> Existe una influencia clara de las viviendas californianas y el programa de las Case Study Houses en la obra de Cabrero. Viaja a Los Ángeles y a los Países Nórdicos y, en 1956, contacta con Richard Neutra y visita a Frank Lloyd Wright.



Francisco de Asís Cabrero entabla un diálogo con el medio natural e introduce el paisaje en el proyecto, lo que le lleva a establecer una fuerte vinculación con el terreno y la topografía. La casa parece haber surgido como consecuencia de las enseñanzas adquiridas en los viajes que el arquitecto realiza a lo largo del planeta y recopila en sus cuatro libros de arquitectura. En ellos redescubre o recupera arquetipos arquitectónicos como la cabaña habitada por tribus de Oceanía. Cabrero realiza una interpretación de la forma de habitar de esas culturas arcaicas que conviven integradas con el medio natural.

### El lugar

La adaptación al lugar se plantea como una estrategia en la que se implican el clima y la topografía, estableciéndose operaciones arquitectónicas desde esta doble vertiente.

Las estancias principales de la casa se orientan al sur, abriéndose al exterior con una fachada permeable de 18 metros de longitud. A su vez el terreno se modifica mediante la formación de plataformas. Cuatro niveles de mesetas escalonadas ascienden desde la calle, que se encuentra en el nivel inferior, hasta las estancias que se sitúan en la cota superior y dominante. (Fig.7)

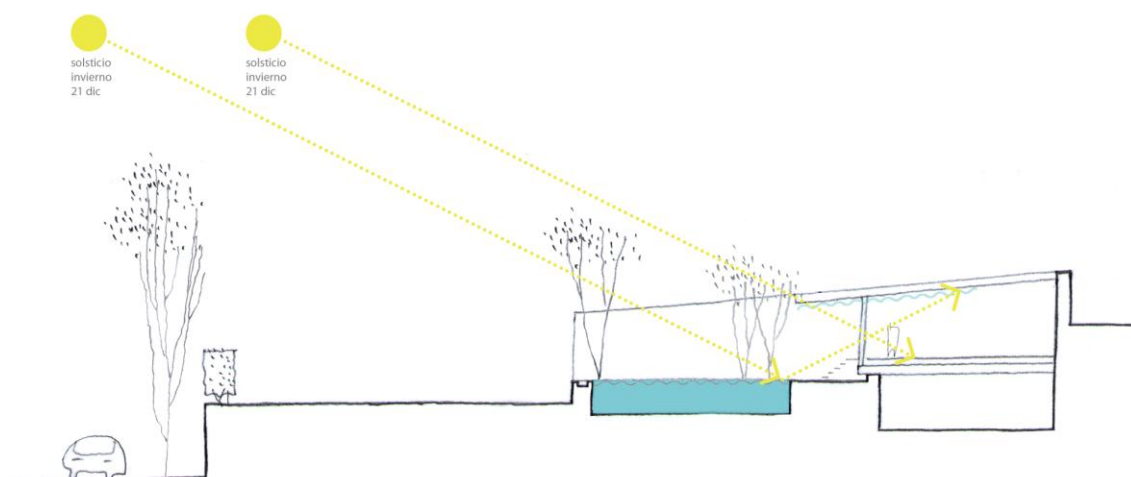


Figura 7

Se genera de esta forma una vivienda con un frente dirigido al mediodía, abierto hacia a un paisaje privado, de plataformas escalonadas y con una espalda al norte, protegida por un muro de contención de tierras que resuelve la continuidad del escalonamiento topográfico.

### Jardín de plataformas

La naturaleza se hace presente mediante los elementos vegetales situados en las plataformas aterrazadas. Se genera un paisaje en el que se juega con el empleo de la diversidad y la escala de los árboles<sup>6</sup>. Cabrero selecciona y sitúa de una forma minuciosa cada uno de los árboles y logra, mediante la utilización de diversas especies vegetales, manipular la percepción de la distancia y dar lugar a ámbitos diferenciados. En la distancia se disponen hileras de álamos altos en paralelo a la fachada, un tilo de gran porte se coloca en un plano intermedio y una agrupación de árboles de tamaño medio en la proximidad de la casa. A esto se añade un denso seto de cipreses formando una barrera perpendicular a la fachada, que junto al cuerpo construido de habitaciones, configura un marco visual dirigido al sur y que termina de configurar la escenografía del paisaje.

<sup>6</sup> En el jardín de la casa se plantan 40 álamos, 80 cipreses y 7 cedros del Líbano, además de otras especies como tejos, laureles, magnolios o ciruelos. En total se disponen 792 ejemplares de plantas, de 34 especies diferentes de árboles y arbustos en los 440 metros cuadrados de césped.

El asentamiento se produce mediante plataformas elevadas respecto al entorno, lo que da lugar a la configuración de una naturaleza domesticada, que se dispone en planos de suelo horizontales. Sobre el jardín situado en la meseta superior se dispone una estancia exterior. Allí la superficie verde se complementa con un plano de agua, que permitía, como se puede apreciar en las imágenes originales, la presencia de aves acuáticas. Este espacio se entiende como extensión de la casa a la que a su vez transforma.

### **Piscina**

El pequeño estanque se enfrenta al vestíbulo de la casa, extendiéndose de forma perpendicular a la fachada y alcanzando el borde sur de la plataforma ajardinada. Formando un diedro con esta plataforma, el seto vegetal ya mencionado se sitúa junto al agua, separándola del área de acceso y reforzando su relación con el vestíbulo.

La presencia del estanque permite la incorporación de mecanismos arquitectónicos ligados al agua. El plano especular de agua produce una desmaterialización de la plataforma a la vez que provoca una percepción de ligereza de la construcción, debido a que el reflejo en la superficie del agua oculta el contacto de la fachada con el suelo. Esto se logra gracias a que el plano tenso del agua se encuentra al mismo nivel que el suelo de la plataforma. En el perímetro de la piscina se dispone un canal que extiende el límite perceptivo del plano de agua sobre la plataforma.

La posición de la piscina frente a la fachada sur hace que la luz solar se refleje sobre la superficie del agua y se proyecte como reverberación sobre la propia fachada para llegar a entrar en la estancia interior. El movimiento del agua, provocado por la caída desde la gárgola o debido al viento, generará ondas que se extenderán a toda su superficie, lo que generará a su vez el movimiento de la luz reflejada. La naturaleza se traslada al interior de la casa mediante la luz reverberante que traza la geometría del agua sobre la superficie del techo de la estancia. Con la luz reflejada por el agua se introducen en la casa los ciclos naturales que muestran de forma continua el cambio y la transformación en la trayectoria solar con periodicidad diaria y anual. (Fig.8)

Se utiliza un mecanismo de transformación espacial mediante la reverberación semejante al que se produce en los palacios nazaríes de la Alhambra, que Cabrero estudia e incluye en sus *Cuatro Libros de Arquitectura*<sup>7</sup>. La piscina se coloca de forma perpendicular a las estancias, del mismo modo que se disponen las albercas en el Palacio de Comares y en el Partal Bajo<sup>8</sup>, en los que el lado corto del estanque es el que se aproxima al pórtico. La reverberación generada por el agua de esas albercas produce la transformación del espacio porticado, proyectándose principalmente sobre el muro de fachada y la cubierta, algo que también sucede en la Casa Cabrero, donde la fachada permeable permite que la luz reflejada incida de forma significativa sobre el techo de la estancia interior. Se sigue la estructura nazarí con la disposición lineal de la alberca, el pórtico y la sala de estancia, rompiéndose la simetría por la organización del jardín a un único lado de la piscina y el desarrollo en paralelo de las diversas estancias enlazadas.

La reverberación inunda la sala de acceso a la vivienda, que funciona tanto de vestíbulo como de estancia, lo que provoca que tanto los visitantes como los habitantes de la casa deban atravesar este espacio alterado por la luz líquida. (Fig.9)

---

<sup>7</sup> En el segundo libro de los *Cuatro libros de Arquitectura*, titulado "Estilos Clásicos", Cabrero realiza un análisis de la Alhambra de Granada dentro del capítulo dedicado a Al Andalus y en el subcapítulo jardines, vinculándose a los patios ajardinados romanos, en los que se encuentra la presencia de obras hidráulicas, aljibes, canalillos y pórticos.

<sup>8</sup> Francisco Cabrero interviene en el Manifiesto de la Alhambra realizado en 1953, participando en las sesiones críticas celebradas en Granada junto a otros arquitectos españoles contemporáneos como Miguel Fisac en cuya obra también pueden encontrarse reflejos de la arquitectura nazarí.



Figura 8

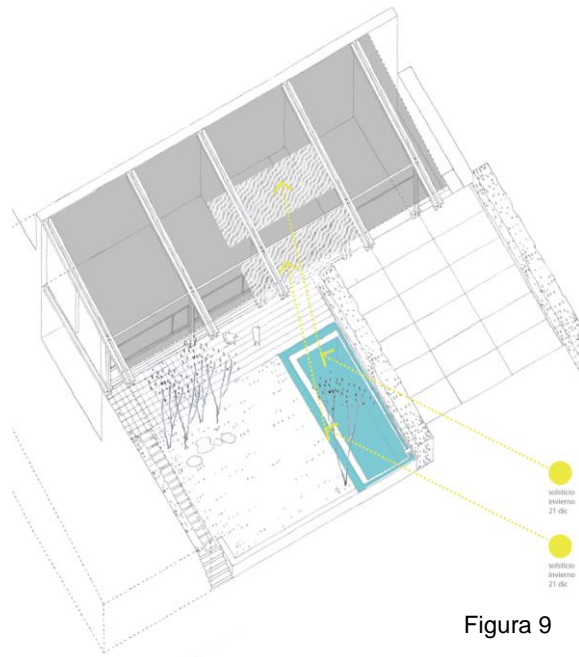


Figura 9

### Pórtico como filtro

La casa se extiende hacia el paisaje y a su vez la naturaleza se adentra en la casa, atravesando el pórtico que funciona como un filtro en ambas direcciones.

Dentro de una tradición vernácula se puede situar también el Palacio Katsura, que Francisco de Asís conoce e incluye en sus libros<sup>9</sup>. En ambos casos se producen escalonamientos para dar lugar a un interior situado en un nivel elevado respecto al jardín. El engawa de la casa japonesa, que se encuentra bajo el vuelo de la cubierta parece tener su eco en la Casa Cabrero para alojar una segunda estancia donde se sitúan muebles junto a la zona de jardín.

En el solape existente entre la cubierta en voladizo y la plataforma ajardinada se produce un pórtico que actúa como elemento de transición con el exterior, que tamiza y modera la incidencia solar y alberga un ámbito estancial semiexterior. (Fig.10)

El voladizo de la cubierta actúa como protección solar en verano, generando sombra y permitiendo el soleamiento del interior durante el invierno, debido a la menor altura del sol. La piel que cierra las estancias interiores funciona como un filtro que permite la visión del paisaje desde una posición elevada privilegiada y posibilita una entrada graduada de la luz natural.

El cerramiento se concibe como una membrana especializada, realizada mediante elementos superpuestos y separados en varios planos. Entre los perfiles verticales formados por IPN de acero se sitúan paneles de madera y cristal que se disponen formando cuatro bandas horizontales, separados por perfiles de acero en UPN. Sobre el exterior del gran paño de cristal se superpone una persiana de aluminio. Al interior el tejido de la cortina forma una malla abierta que actúa como el último tamiz de la luz. Al interior del panel de madera se sitúa una línea de radiadores que discurre paralela a la fachada.

Se obtiene de esta forma una transparencia y permeabilidad controladas sobre la luz y la visión, así como también respecto al sonido y la temperatura. El mecanismo de filtrado consigue transformar las estancias interiores en espacios en los que la naturaleza entra en resonancia por la presencia viva y cambiante de la luz vibrante y el sonido. Se genera una experiencia sensible que permite mantener la percepción de contacto con la naturaleza, alterándose la habitual relación entre interior y exterior.

<sup>9</sup> En el libro segundo de los *Cuatro libros de Arquitectura*, titulado "Estilos clásicos", dedica un capítulo a Japón, donde se incluye la Villa Imperial Katsura, Cabrero realiza un minucioso análisis gráfico del espacio porticado y su vinculación con el jardín.

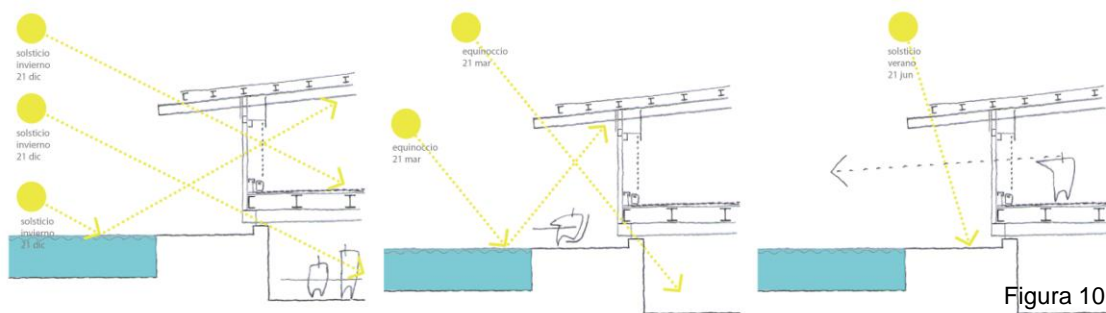


Figura 10

#### 4. PROYECCIÓN FUTURA

Después de este recorrido por la Casa Cabrero podemos hacer una breve parada en el camino para reflexionar sobre este proyecto y su alcance futuro.

La construcción de la casa define el espacio. Francisco de Asís Cabrero disfrutó siempre de su vivienda y de la fuerte presencia de la construcción, hasta el punto de desear morir en la casa.<sup>10</sup> De hecho, falleció en el dormitorio principal contemplando desde la cama el pórtico y las vigas de cubierta.

La Casa Cabrero es en realidad una sencilla cabaña donde refugiarse pero también quiere ser un espacio arquitectónico muy vinculado al exterior, a través de la iluminación, las vistas y la filtración del sonido.<sup>11</sup> La ligera cubierta de chapa de aluminio permite escuchar el sonido de la lluvia y en los inviernos más fríos “el silencio de la nieve”.

El mayor acierto de la Casa Cabrero es la sencillez y austeridad del espacio interior y de los alzados. Frente a la arquitectura de la apariencia, una casa para ser vivida. En relación a la sobriedad y sobre todo a la naturalidad del proyecto nos gusta recordar una anécdota. Un estudiante, durante una visita a la vivienda, le preguntó a Francisco de Asís Cabrero porqué no había canalón en la cubierta. Y a esto respondió el arquitecto: “Cuando llueve estamos dentro de la casa”.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Francisco Cabrero, Casa Cabrero en Puerta de Hierro, Madrid 1961*, Colección AACC arquitecturas contemporáneas 3, Pamplona, Universidad de Navarra, E.T.S. de Arquitectura, 2002.
- AAVV, *Francisco de Asís Cabrero, Legado 02*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 2007.
- AAVV “Francisco Cabrero”, número monográfico con motivo de la medalla de oro concedida al arquitecto, *Arquitectos, Información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, 118, 1990.
- BOESIGER, Willy, *Richard Neutra. Buildings and Projects*, Zurich, Gisberger, 1951, (primera edición).
- CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís, *Cuatro Libros de Arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992.
- CÁNOVAS, Andrés, CASQUEIRO, Fernando (editores.), *Pabellón de Cristal, Cabrero, Labiano y Ruiz*, Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, E.T.S. DE Arquitectura de Madrid, 2008
- CLIMENT ORTIZ, Javier (ed.), *Francisco Cabrero, arquitecto. 1939-1978*, Madrid, Xarait Ediciones, 1979.
- PUENTE, Moisés (ed.), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones y conferencias*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- SERGEANT, John, *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: the case for organic architecture*, Nueva York, Whitney Library of Design, 1978.
- STEELE, James, JENKINS, David, *Pierre Koenig*, Londres, Phaidon Press, 1998.

<sup>10</sup> Su hijo Santiago nos comentó en una visita reciente a la vivienda la frase que Francisco de Asís Cabrero le decía a su mujer con frecuencia: “María Josefa: daría un dedo por una de esas vigas rojas”.

<sup>11</sup> En un refugio ubicado en una naturaleza hostil el paso del sonido al interior es fundamental para la supervivencia.

## **BIOGRAFÍA**

Rodrigo Pemjean Muñoz (Santiago de Chile, 1967). Arquitecto con Premio Extraordinario por la E.T.S.A. Madrid, 1993. Doctor Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 2005 y Premio Extraordinario de Tesis Doctoral 2004-2005.

Carmen Martínez Arroyo (Madrid, 1966). Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 1993. Doctor Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 2004 y Premio Extraordinario de Tesis Doctoral 2003-2004.

Enrique Delgado Cámara (Madrid, 1966). Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 1990. Doctor Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 2015.

Los tres autores son Profesores del Departamento de Proyectos de la E.T.S.A. Madrid. Han publicado artículos en revistas especializadas e impartido conferencias en España, Portugal y México.

## LA FALLIDA INTERVENCIÓN DE LUIS MOYA BLANCO EN LA ALAMEDA DE OSUNA.

**Autor: Pérez Hernández, María Isabel**

Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura  
Universidad Alfonso X el Sabio, Escuela Politécnica Superior, Departamento Urbanismo, Madrid, España,  
ispher@telefonica.net

### Resumen

En esta ponencia se analizan tres proyectos, prácticamente desconocidos y que no llegaron a construirse, del arquitecto y catedrático Luis Moya Blanco (1904-1990) realizados para la Alameda de Osuna.

La Alameda de Osuna era la posesión o villa suburbana ilustrada comenzada a formar a finales del siglo XVIII por los IX duques de Osuna. Tras experimentar una complicada trayectoria que incluyó su ocupación militar durante la Guerra de la Independencia y la Guerra Civil y los sucesivos cambios de propietarios, en 1965 pertenecía a una sociedad inmobiliaria, que había segregado el jardín de la inicial posesión, jardín actualmente conocido como *El Capricho*.

El primer proyecto realizado por Moya para el jardín de la Alameda de Osuna definía un complejo turístico que intentaba convertir el palacio en hotel y reutilizar los *caprichos* o *follies* dieciochescos para albergar usos del futuro complejo; fue contratado por la inmobiliaria en 1965, cuando ya era secretario de la Sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1954) y director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1963). De este proyecto en la ponencia se analiza su contenido, ya que Moya produjo una abundante documentación gráfica, a base de planos y perspectivas de simulación de las propuestas, especialmente la ampliación del palacio.

Aunque el proyecto fue inicialmente aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, requisito imprescindible pues el lugar era jardín artístico desde 1934, al considerarlo "una síntesis feliz de naturaleza y arte" y entendiendo que había en la propuesta "una acertada composición de volúmenes del hotel para que su altura mantenga equilibrio con la masa del palacio", finalmente no se llegó a ejecutar y unos años después, se realizó un segundo proyecto de hotel, ubicándolo en otro lugar del jardín.

El tercer proyecto que redactó Moya para la Alameda de Osuna, realizado en 1973, es un proyecto inédito, también fallido, que consistió en la reconstrucción del palacio de la Alameda de Osuna para su transformación en palacio de congresos, proyecto que también se analiza en esta ponencia con los planos trazados por Moya.

**Palabras clave:** Moya, Osuna, jardín, palacio, hotel.

En 1965 Luis Moya Blanco realizó el primero de los tres proyectos que propuso en el jardín de la Alameda de Osuna, declarado en 1934 jardín artístico y que estaba siendo sometido a un intenso proceso de degradación, intentando ponerlo en valor mediante su transformación en centro turístico o palacio de congresos.

El objetivo de esta ponencia es el análisis de los tres proyectos, prácticamente desconocidos y que no llegaron a ejecutarse, siguiendo la secuencia cronológica de su redacción y de los acontecimientos que se fueron produciendo. Consideraremos algunos aspectos del quehacer profesional y del pensamiento de Moya, expresados por él mismo o por los autores que se han acercado a su figura, para analizar una obra tan singular en su producción como lo fue su fallida intervención en la Alameda de Osuna.

La arquitectura de Luis Moya Blanco fue abordada por Antonio González Capitel en su tesis doctoral (1) y en la monografía derivada de ella (2) y Javier García-Gutiérrez Mosteiro estudió su obra gráfica relacionada con su pensamiento arquitectónico en su tesis doctoral y en la publicación consecuente (3). Ambos han continuado profundizando en la figura de Moya (4) y, más recientemente, se ha leído otra tesis doctoral sobre él (5).

Sin embargo, en ninguna de las aportaciones referidas se citan los proyectos que Moya realizó para la Alameda de Osuna, una antigua posesión situada al este de Madrid, en la calle Real de Madrid a Alcalá de Henares.

La finca había sido la villa suburbana de la casa nobiliaria de Osuna-Benavente en la población de la Alameda, una extensa posesión agrícola y de recreo en cuyo centro se situaba, rodeado de tapias, el conjunto de palacio y jardín. La posesión comenzó a formarse a finales del siglo XVIII por María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel y Téllez Girón (1752-1834), XV condesa y XII duquesa de Benavente y IX duquesa de Osuna por su marido Pedro Alcántara Téllez Girón y Pacheco (1755-1807). Ella llamaba a su quinta "mi Casa de campo de la Alameda" y la formó partiendo de una casa y huerta preexistente que amplió y transformó, introduciendo en España un nuevo concepto de jardín y de villa suburbana de arquitectura vanguardista, mediante la intervención de un equipo de arquitectos, jardineros, escultores, pintores, un escenógrafo, un maestro de ingeniería hidráulica y otros artistas y artesanos dirigidos directamente por ella. Su obra fue continuada por sus nietos y, tras la quiebra de la casa ducal a finales del XIX, por sus nuevos propietarios, los Bauer. La posesión experimentó transformaciones en paralelo a los acontecimientos históricos, sobreviviendo a la Guerra de la Independencia, en que fue incautada, y la Guerra Civil, en que fue ocupada militarmente, hasta que, tras la quiebra de los Bauer, en 1945 fue adquirida por la sociedad inmobiliaria de la Alameda de Osuna, que segregó el conjunto de palacio y jardín de la inicial posesión de la que había formado parte (6). Esta sociedad inmobiliaria fue la que encargó a Luis Moya los tres proyectos.

Luis Moya Blanco, hijo de un ingeniero de caminos y sobrino del arquitecto Juan Moya, nació en Madrid el 10 de junio de 1904. En 1927 terminó la carrera de arquitectura en Madrid y comenzó a trabajar con Pedro Muguruza (7). En 1953 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leyendo su discurso de recepción, "La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos", el 15 de noviembre y en enero de 1954 fue nombrado secretario de la Sección de Arquitectura de la Academia, donde tuvo mucha actividad a lo largo de toda su vida (8). De 1963 a 1966 desempeñó la dirección de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, sucediendo a Pascual Bravo Sanfelú y ocupó la cátedra de Proyectos V y en 1970 pasó a la situación de supernumerario, jubilandose después voluntariamente y encargándose de la cátedra de Estética y Composición de la Universidad de Navarra.

Los tres proyectos para la Alameda de Osuna corresponden a los años 1965, 1968 y 1973, por tanto los realizó siendo miembro de la Academia.

Según González Capitel, Luis Moya, al igual que otros arquitectos europeos coetáneos, representaba una corriente contraria a los principios de la arquitectura moderna, siendo muy crítico con el estilo internacional y considerando que la arquitectura clásica de tradición occidental estaba vigente y en ella se encontraban las bases, los principios de la disciplina arquitectónica. Moya definía la arquitectura clásica, por eliminación de lo que no es, como "un conjunto limitado de formas y unas reglas para su enlace, para su articulación" (9) e ilustraba su forma de entender la arquitectura proponiendo "la vuelta a la tradición arquitectónica completa, no a las fachadas y a los detalles decorativos, y esto con sentido vivo, no histórico" (10).

El primer proyecto de Luis Moya Blanco para la Alameda de Osuna definía un complejo turístico que podemos analizar siguiendo la publicación divulgativa realizada por la sociedad inmobiliaria propietaria de la finca, que incluía una memoria firmada el 28 de mayo de 1965, una fotografía de la maqueta con la ordenación general del jardín, documentación gráfica y la descripción de cada una de las intervenciones en los elementos arquitectónicos, representadas mediante plantas, alzados, secciones y simulaciones en perspectiva (11).

Cuando Moya realizó este proyecto, el futuro del jardín era muy incierto. En la memoria exponía que la posesión había llegado en un estado de conservación que podía considerarse "casi milagroso" teniendo en cuenta "los avatares sufridos en los últimos cien años", que podían aprovecharse la vegetación y algunas construcciones y que "dar vida a tan espléndido conjunto no parece difícil si su destino es la hostelería". Añadía que el complejo proyectado "será síntesis feliz de naturaleza y arte", que el "decorado histórico" y la belleza natural de la finca serían los principales atractivos para los visitantes y que el hotel, el restaurante y las zonas de recreo y espectáculo "forman un todo armónico y único sin solución de continuidad, pero con el debido aislamiento entre unas y otras instalaciones, de forma que la natural actividad de cada una de ellas, no interfiera la calma y tranquilidad señorial que se pretende".

El complejo turístico se desarrollaba en un espacio limitado por tapias de unas 14 hectáreas, donde estaba el jardín de la posesión, excepto en la esquina oeste, que había sido segregada en 1959 para instalar un *camping*. Este espacio constituye un jardín dual que se estructura en dos zonas. En las cotas topográficas inferiores hay una zona formal con tres terrazas escalonadas hacia el sur, donde se desarrollan espacios ajardinados geométricos con vegetación ordenada y unos paseos lineales paralelos que, comenzando en la plaza de entrada o plaza de toros y tras atravesar la verja, van pasando por diversos espacios y parterres para culminar frente a la fachada oeste del palacio, fondo de escena de esta composición formal. En las cotas topográficas superiores se desarrolla una zona paisajista o pintoresca trazada sobre el relieve natural del terreno, con caminos curvos, parterres irregulares, agua en contenedores no geométricos y vegetación sin orden lineal, cuyos paseos nos ofrecen múltiples puntos de vista y recorridos en los que van apareciendo *follies* o *caprichos*: el templete de Baco en lo alto de una colina natural, el abejero, la columna de la rueda de Saturno, los estanques, el jardín de juegos, las construcciones en el entorno de la ría, la montaña rusa, el casino de baile, la casa rústica y otros elementos arquitectónico-escultóricos que ornamentan el jardín.

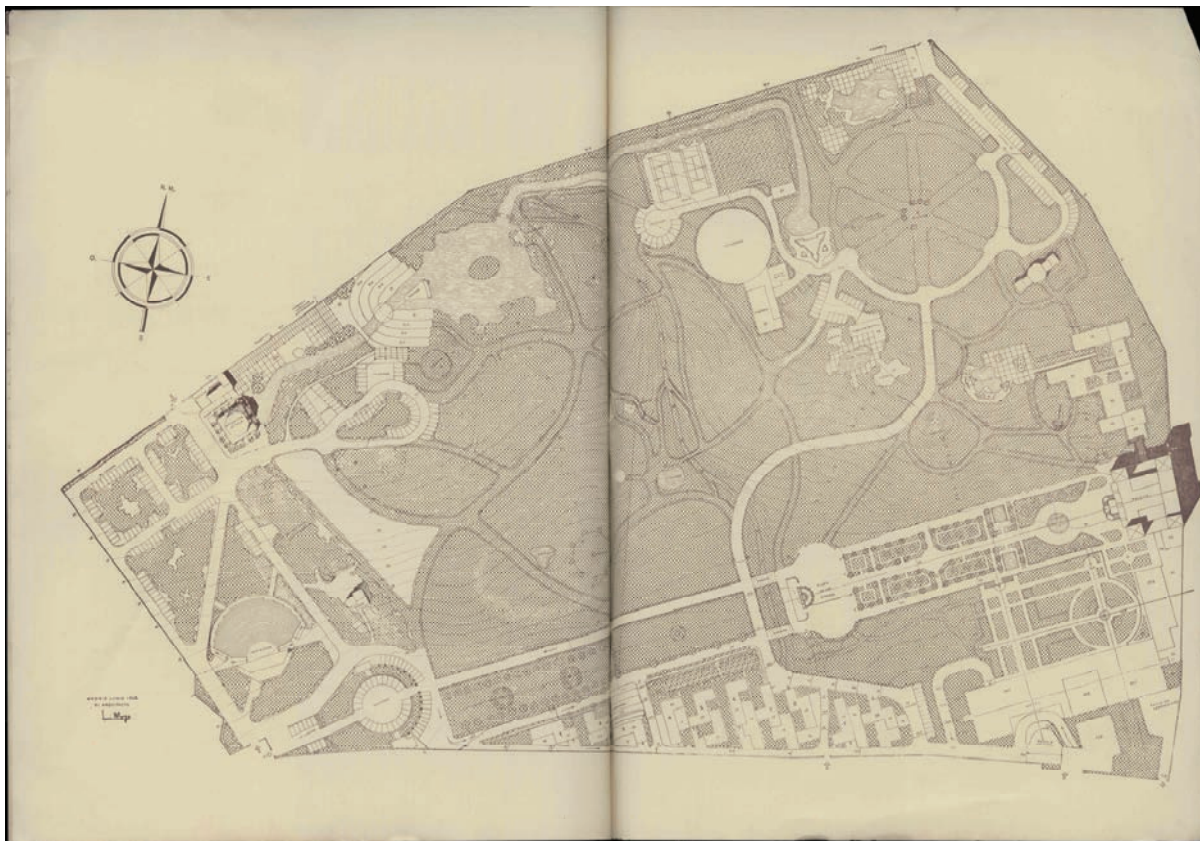


Fig. 1. Planta general de conjunto

En la planta general vemos que Moya establecía un sistema de circulaciones rodadas periféricas con un ramal central que intentaba evitar que los vehículos llegaran hasta el palacio, con multitud de bolsas de aparcamiento distribuidas por el jardín. El teatro al aire libre "siguiendo las normas de los antiguos teatros griegos" para 1.800 espectadores, lo situaba al oeste y quedaba aislado por la masa arbórea que lo rodeaba; el casino de baile era transformado en restaurante, con un acceso directo desde el camino de Barajas, actual avenida de Logroño, que limita el espacio al norte, ubicando su aparcamiento en el jardín de flores; en la montaña rusa proponía un cenador, una zona deportiva en el jardín de juegos y, al sur de éste, un picadero con una plaza circular para doma, un club hípico y unas cuadras; el estanque de los cisnes, al este, sería una piscina, con un acceso mediante una rampa al refugio antiaéreo subterráneo, donde situaba los vestuarios y la depuradora; cerca de esta piscina, al oeste, pasado el camino que conduce a la rueda de Saturno, Moya ubicaba otra piscina infantil con un pabellón y zonas de juegos; la casa rústica era transformada en bar y un pequeño refugio antiaéreo situado al este, en cuevas flamencas. En esta planta se destaca la arquitectura principal del jardín, el palacio, el abejero, el casino de baile y la casa rústica, trazando sus sombras arrojadas, pues para Moya, la expresión gráfica no era un fin sino un instrumento de análisis de la arquitectura.

Para el hotel del complejo ampliaba el palacio hacia el sur, ocupando una antigua huerta de la finca, situación que Moya justificaba porque carecía de árboles. El edificio contaba con garaje, piscina, cine, tiendas, bares, sala de fiestas, sala de té, peluquería, sauna, gimnasio, comedores y otros servicios. Las habitaciones las situaba en un bloque prismático de cuatro plantas paralelo al parterre central ubicado sobre un terreno de cota -4,2 metros respecto a la cota del palacio, permitiendo su acceso por la calle Real, que entonces conectaba la Alameda con el aeropuerto de Barajas.



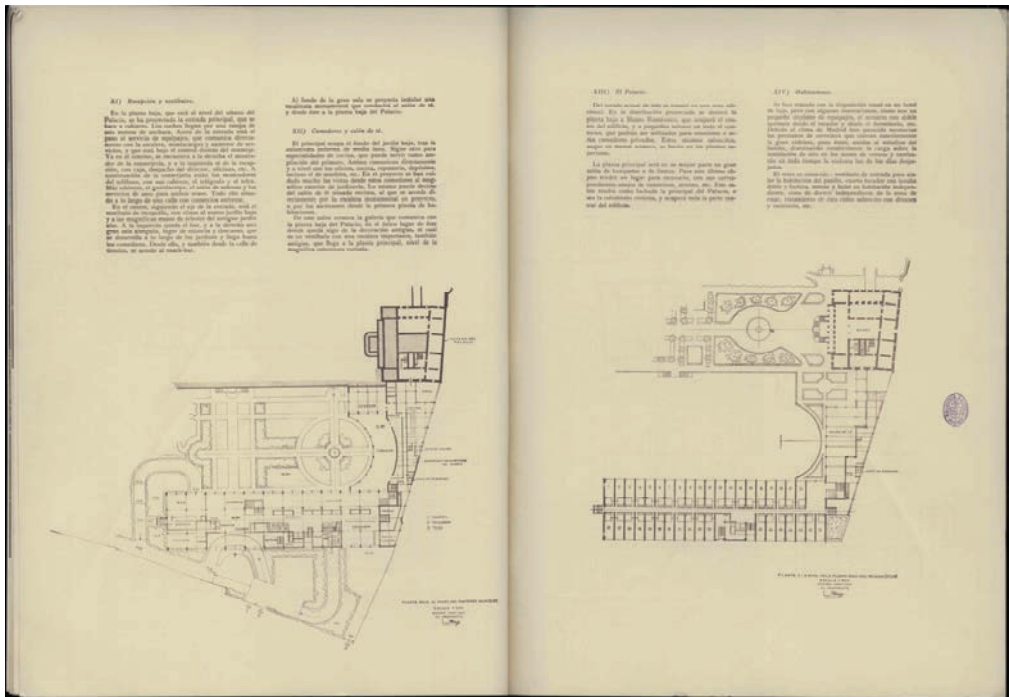


Fig. 2. Plantas del hotel

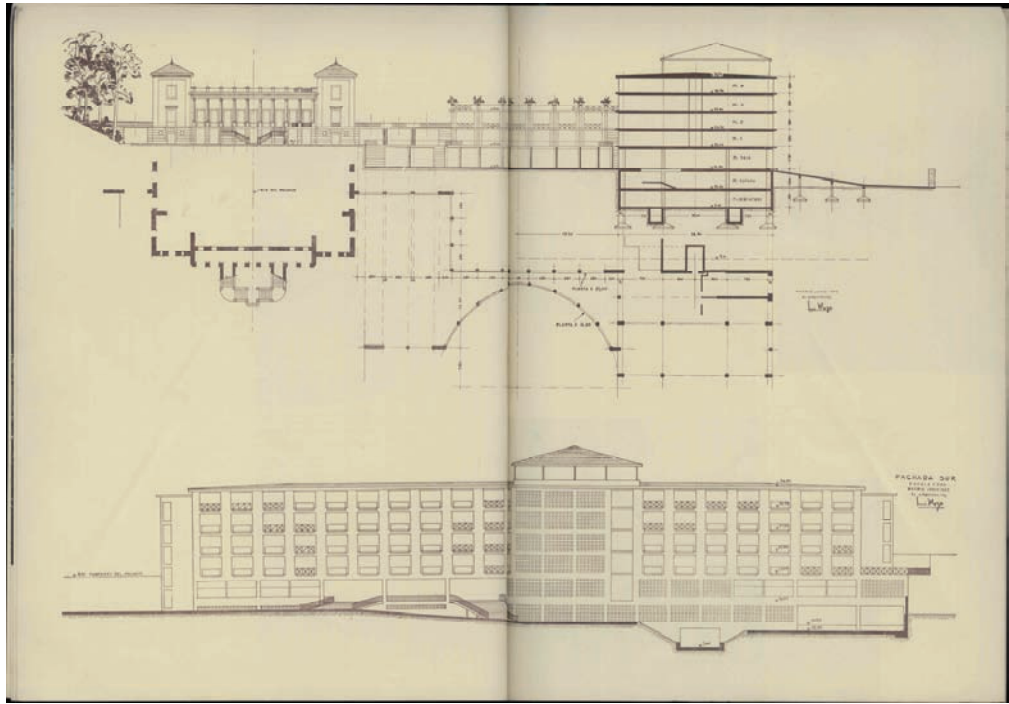


Fig. 3. Alzado-sección oeste y planta. Alzado del bloque de habitaciones.

En la planta del hotel Moya estrechaba el cuerpo oriental para integrar en el conjunto el jardín circular preexistente con la fuente de las ranas en su centro, limitando el comedor con una fachada circular de vidrio abierta hacia él.

El palacio se formó partiendo de una casona preexistente en la que inicialmente se realizó una reforma interior dirigida por José de la Ballina que concluyó en 1788. En 1790, coincidiendo con una ampliación de la finca, comenzaron las obras de reforma y ampliación del palacio, proyectadas y dirigidas por Manuel Machuca Vargas y continuadas por Mateo Medina de Puerta Vergara hasta su finalización en 1798. Estas obras transformaron la inicial casona en un palacio compuesto de un cuerpo central, que era la casona preexistente, dos patios y cuatro cuerpos con cuatro torreones aterrazados, construyéndose en el cuerpo occidental una fachada escultórica con una galería porticada y una escalinata orientada hacia el jardín. A mediados del XIX Martín López Aguado proyectó y dirigió obras de reforma parcial, entre ellas la sustitución de las terrazas de los cuatro torreones por cubiertas a cuatro aguas y la reforma de la galería porticada y en el siglo XX los Bauer ampliaron en altura el edificio, que durante la Guerra Civil se reformó interiormente para adaptarlo a las necesidades del cuartel general del Ejército de Centro.

En la galería porticada de la fachada poniente hay nueve tondos con bajorrelieves cuyo eje está situado a 7,37 metros desde el arranque del edificio del suelo, medida arquitectónica de la altura de la intersección de la línea superior del cono de visión con el plano del cuadro suponiendo una altura de observación de 1,60 metros y un cono de 60° y que constituye la línea base de la composición de la fachada, proyectada para ser vista desde el jardín, cuyo trazado corresponde a proporciones áureas rigurosas.

Conocemos el interés de Moya por la geometría y la proporción expresada en sus dibujos, a las que consideraba herramientas para el estudio de la arquitectura. Uno de los ejercicios que realizaba era el análisis comparativo de distintos conjuntos urbanos o edificios mediante el método de dibujarlos en planta o alzado a la misma escala. Pensaba que, en composición arquitectónica, se había abandonado el estudio de las relaciones entre las medidas y que los arquitectos ya no utilizaban los trazados reguladores ni las relaciones numéricas, debido a la falta de una unidad de medida útil, pues “el metro es una unidad obtenida de un modo arbitrario, sin relación con el hombre que ha de construir y usar el edificio, ni con la naturaleza que ha de proporcionar los materiales” (12). En la memoria del complejo turístico, Moya indicaba que la ampliación procuraba “una integración armónica con el palacio” y esta consistía en la prolongación de las líneas horizontales del palacio para establecer las de la ampliación.

La memoria referida también contenía análisis del palacio, describiendo las fachadas intactas en cuanto a su composición general aunque en mal estado, el interior de las tres plantas, donde no quedaban restos de su distribución y decoración original y los forjados, en los que se alternaban los antiguos de madera en estado de ruina con los modernos más sólidos y pesados cargando sobre las viejas estructuras. Moya indicaba que al estudiar las fábricas antiguas “se encuentran grandes sorpresas”, pues los muros de carga interiores no tienen relación con las fachadas, extrañándole la diferencia de calidad entre la fachada oeste y el resto de las del palacio y que “no se comprende como el arquitecto Martín López Aguado, no pudo resolver el problema de que los tres muros que acometen contra la fachada inutilizasen precisamente los tres huecos más significativos de éste: el central y los de llegada de los tramos de la escalinata exterior” (13). Las dudas que expresaba eran debidas a que entonces el edificio y sus transformaciones no habían sido suficientemente estudiados. En la reforma del palacio de finales del XVIII se incorporó la casona preexistente sin alterar sus tres muros de carga porque en ella se habían realizado riquísimas obras de ornamento interior, principalmente en una estancia denominada *gabinete de países* para la que Francisco de Goya había pintado expresamente siete cuadros encastrados en las paredes (14).

En el casino de baile Moya proponía una reforma para transformarlo en restaurante para 700 cubiertos y en su entorno creaba un espacio lúdico integrador de los elementos situados en los bordes de la ría, que “sería una réplica sin proponérselo de la famosa Casina Valadier del romano parque del Pincio”.

Este casino fue proyectado por Antonio López Aguado alrededor de 1815 y a él se llegaba por un ramal de la ría navegable que culminaba en una escalinata de dos tramos que servía de desembarcadero y acceso a la terraza del cuerpo bajo, donde en su interior hay una pieza circular cubierta con una bóveda rebajada de ladrillo sobre el gran depósito de agua que alimentaba a la ría; sobre el cuerpo bajo, de planta cuadrada, se eleva otro de planta octogonal, en cuyo interior circular se encontraba la sala de baile.

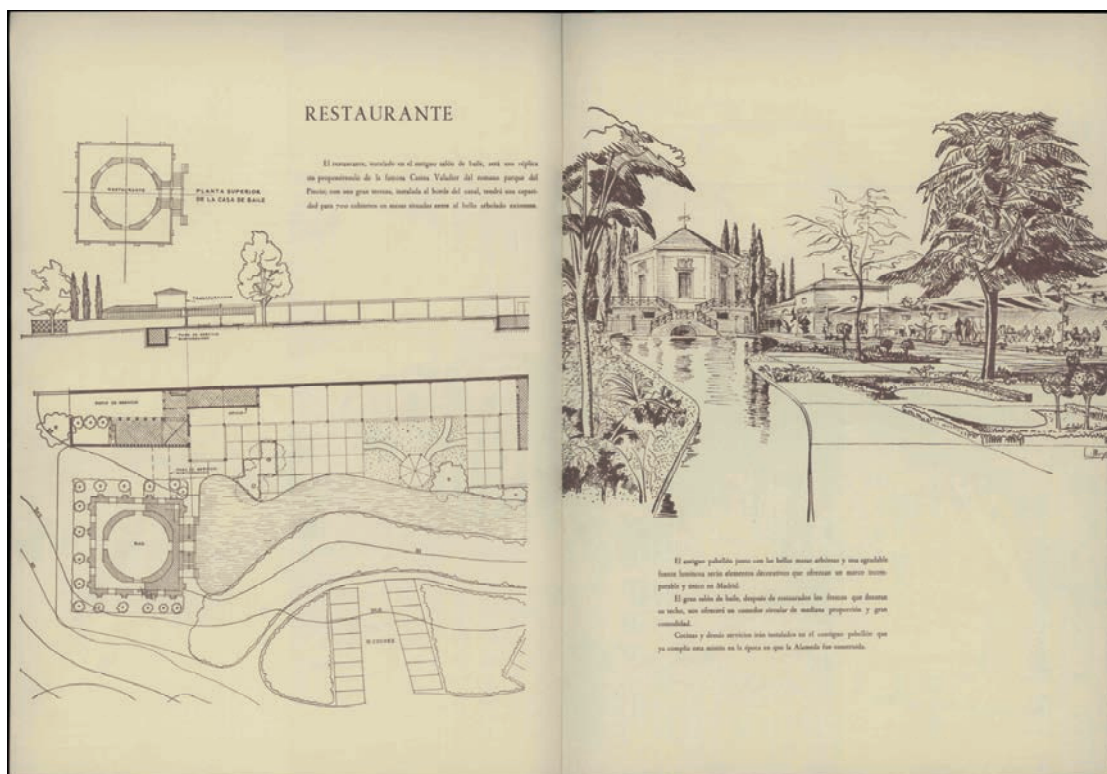


Fig. 4. Restaurante en el casino de baile.

En esta propuesta para la Alameda de Osuna, además de los dibujos descriptivos del proyecto (plantas, alzados, secciones, detalles de las habitaciones...) Moya realizó unas perspectivas exteriores de los edificios en su entorno, donde nos muestra las transformaciones propuestas en el jardín, en las que las preexistencias arquitectónicas se incluían para crear escenográficas imágenes.

El 8 de noviembre de 1965, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobó el dictamen de la Sección de Arquitectura, emitido por Pascual Bravo Sanfeliu, relativo al anteproyecto de complejo turístico redactado por Luis Moya Blanco, pues “su ordenación está acertadamente resuelta”, respetaba las masas de árboles y había una “acertada composición de volúmenes del hotel para que su altura mantenga equilibrio con la masa del palacio”, valorando también la idea de la inmobiliaria Alameda de Osuna de restaurar los edificios y el jardín. Unos días después, el Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional del Ministerio de Educación informaba favorablemente del anteproyecto ante la Dirección General de Bellas Artes, por estar de acuerdo “con el criterio que actualmente defendemos, la reutilización de los monumentos para fines distintos a aquellos para los que fueron creados” (15).

Sin embargo, el 3 de enero de 1966, el arquitecto José Manuel González, de la sección del Tesoro Artístico del Ministerio de Educación, escribió al director general de Bellas Artes sobre el anteproyecto, indicando que en la Alameda de Osuna, al ser jardín artístico desde el 20 de noviembre de 1934, toda obra que se realizase debía ser sometida a la aprobación de la Dirección General de Bellas Artes, que el anteproyecto exponía un plano general para la adaptación de la finca a centro turístico “con hotel de lujo, pequeños chalets y zonas deportivas”, estudiado con la idea de conservar su carácter, aunque suprimía masas de árboles y el edificio proyectado “quita escala al palacio, desvirtuando el eje de perspectiva del parterre”; añadía que si al redactar el proyecto definitivo se solucionasen estas cuestiones y se restaurasen los otros edificios, sería de interés su ejecución al revitalizar el jardín, uno de los más bellos de su época, añadiendo que “esta revitalización, fue intentada hacia varios años por Pedro Muguruza, pero se paralizó al parecer por la venta de la finca”. Como consecuencia de este escrito, el director general de Bellas Artes informó a José Gárate Murillo, representante de la inmobiliaria Alameda de Osuna, de que accedía a su solicitud aunque debía remitir el proyecto definitivo con unas modificaciones, que consistían en que el edificio principal destinado a hotel debería proyectarse de forma que no quitase escala al palacio para no desvirtuar la perspectiva del parterre y que debían restaurarse las arquitecturas del jardín.

Por otra parte, el 27 de febrero de 1967, Gárate Murillo solicitó al Ministerio de Información y Turismo la iniciación del expediente de declaración de “Centro de interés turístico nacional de la Alameda de Osuna” exponiendo que ésta era “quizás, la única gran finca decimonónica que hoy se conserva de las muchas que Madrid tuvo en sus alrededores” y que “se pretende crear dentro de éste recinto un centro de Interés Turístico que permita conservar y realzar el arbolado y edificaciones existentes, completando el conjunto mediante nuevas instalaciones en armonía con aquellas”, que eran una zona de esparcimiento con teatro al aire libre, restaurante, casa rústica y sala de fiestas, una zona deportiva con piscinas, picadero, pistas de tenis, bolera y parque infantil y una zona residencial con palacio, hotel, suites y pequeños chalets (16).

El 3 de marzo del mismo año, el delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo, en un oficio dirigido a la Dirección General de Promoción del Turismo, exponía que la solicitud presentada por Gárate Murillo cumplía las disposiciones legales pues la finca reunía las condiciones exigidas para declararla Centro de interés turístico nacional “en cuanto se refiere a extensión superficial”, que el “lugar de emplazamiento, por sus vistas panorámicas y la proximidad a la capital de España, reúne excepcionales posibilidades para la explotación turística, que el estado de salubridad y sanitario está justificado con certificaciones suficientes” y que por tanto informaba en sentido favorable. Tras una serie de trámites legales, el 25 de octubre del mismo año, se publicó en el BOE la orden firmada por el entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, por la que se aprobaba un Plan de promoción turística elaborado por la inmobiliaria para obtener la declaración de Centro de interés turístico de la Alameda de Osuna.

Tal vez debido a las modificaciones impuestas por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación, en junio de 1968 Luis Moya realizó otro proyecto, esta vez en colaboración con Ángel Orbe Cano (1929-1960), arquitecto también formado en la ETSAM, premio nacional de arquitectura nada más terminar la carrera y que si se adhirió a la modernidad arquitectónica. Es posible que su colaboración se debiera a que había participado en el proyecto que obtuvo una segunda mención en el concurso internacional convocado para proyectar un complejo turístico en la finca Maspalomas, en Gran Canaria.

En el fondo Moya de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid se conservan los planos de esta segunda propuesta, con el título “Ordenación de la Alameda de Osuna”, y son planta general de estado actual, ordenación general y viario, zonificación, instalación de agua, alcantarillado, electricidad, zona de recreo en el casino, planta, alzados y secciones del hotel y detalles constructivos. Los documentos que componen este fondo, unos diez mil tanto de su etapa de formación como de su práctica profesional, fueron legados por el mismo Luis Moya y por su viuda.

En este segundo proyecto la ubicación del hotel se trasladó hacia el norte, colocándose detrás del templete de Baco, obra de José de la Ballina de 1786 situado sobre una colina natural a la que se elevó la cota artificialmente, por lo que constituía un mirador privilegiado hacia el jardín. Las intervenciones en las arquitecturas se reducían, aunque manteniendo una “zona de recreo” en el casino de baile y su entorno y se proponía un nuevo edificio en la zona oeste.

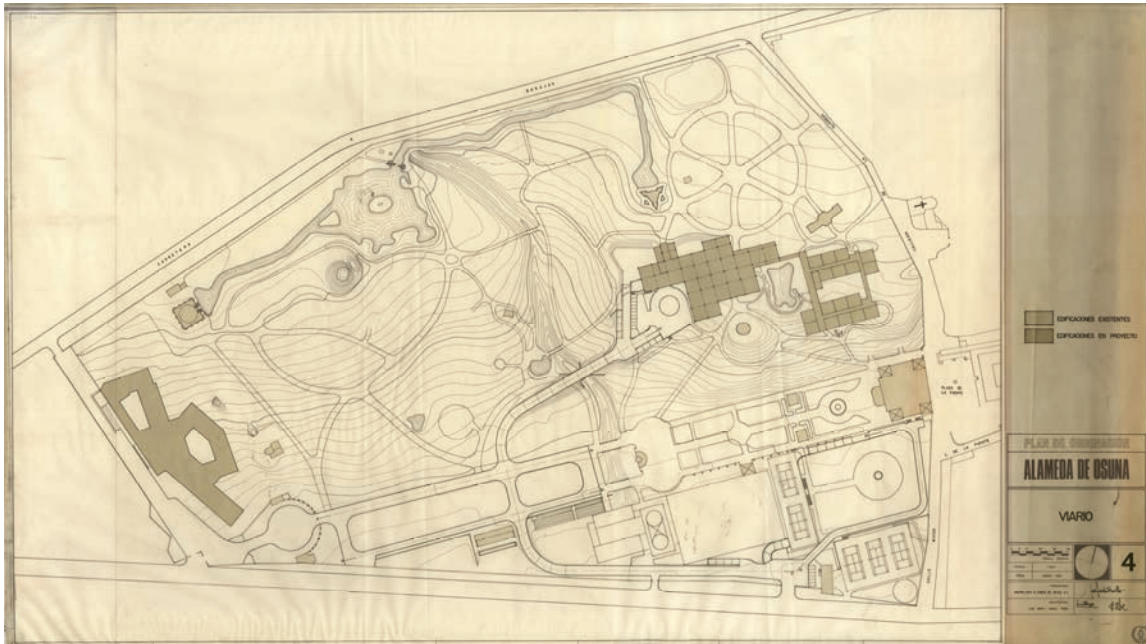


Fig. 5. Planta general. Fondo Luis Moya de la biblioteca de la ETSAM.

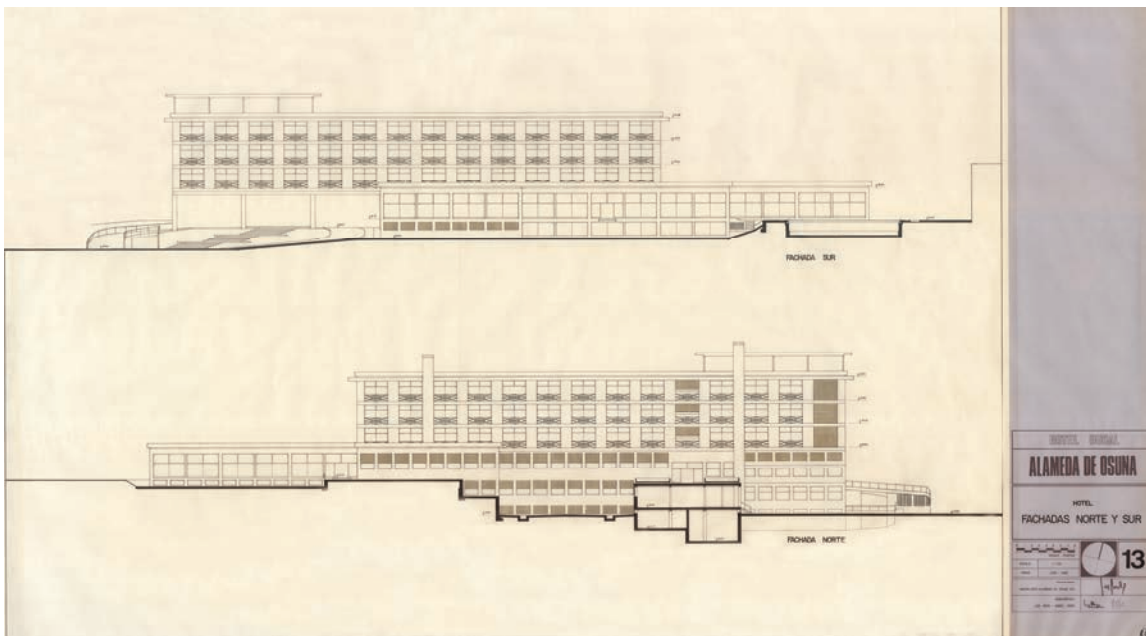


Fig. 6. Alzados del hotel. Fondo Luis Moya de la biblioteca de la ETSAM.

El hotel propuesto, que rompía el eje configurado por el templo de Baco y la rueda de Saturno, estaba formado por dos cuerpos relacionados por una pérgola y un espacio abierto de unión de ambos en el que se incorporaba, ampliado, el preexistente estanque lobulado de los cisnes. Las fachadas de ambos cuerpos se abrían al jardín mediante grandes ventanales y sus líneas eran simples, potenciado la horizontalidad del edificio, con dos verticales que correspondían a unas chimeneas. El emplazamiento se encontraba sobre un subsuelo horadado por la presencia de un antiguo viaje de conducción de agua y del refugio antiaéreo construido durante la Guerra Civil, que hubiera complicado mucho la cimentación en el caso de que se hubiera construido.

Las intervenciones urbanas de Luis Moya fueron muy escasas, entre ellas las universidades laborales de Gijón y Zamora. Estos dos proyectos para la Alameda de Osuna son por tanto singulares en su obra al tratarse de una intervención a escala urbana.

Antonio González Capitel decía que Moya había acabado desprendiéndose del clasicismo, adoptando su arquitectura una actitud más *moderna* en sus últimas obras, que fueron en 1963 el colegio mayor Chaminade, en la Ciudad Universitaria de Madrid y el anteproyecto para el concurso del pabellón de España en la feria de Nueva York, entre 1965-1967 distintos edificios para los padres marianistas en Carabanchel Alto y el colegio de enseñanza media para dichos padres de Ciudad Real y entre 1970-1971 el centro parroquial de Nuestra Señora la Araucana en la calle Puerto Rico. Estas obras son coetáneas a sus propuestas de la Alameda de Osuna.

El proyecto de 1968 tampoco se llegó a construir y en 1973 Luis Moya realizó un tercero en la Alameda de Osuna. Este proyecto, inédito, junto con el expediente de tramitación, fue localizado en el Archivo General de la Administración y en este caso se presentaba como una reconstrucción del palacio (17). Incluye memoria, plano del jardín, plano de situación, planos de planta primera, planta segunda, planta tercera, planta cuarta, planta quinta, planta sexta (ático), planta de cubiertas, tres planos de secciones, tres planos con las cuatro fachadas y presupuesto, que están firmados por Luis Moya en junio de 1973.

En el plano general del jardín ya no se proponía un complejo turístico, introduciendo únicamente unas pistas deportivas en la zona norte, donde había menos árboles, y en el jardín de juegos. El proyecto se centraba en la reforma del palacio para adaptarlo a palacio de congresos.

En la memoria Luis Moya indicaba que la finca “tiene suma importancia por el excelente trazado de su conjunto y por las varias construcciones que contiene”, que el arbolado “fue espléndido y lo sigue siendo en gran parte”, aunque ha sido dañado por diversas plagas, se han producido “derrumbamientos espontáneos” y que “por desgracia, lo más importante, que es el Palacio, está en estado de ruina avanzada”. A continuación describía éste, sus sistemas constructivos y proponía un recalzo profundo hasta alcanzar el terreno firme, la reconstrucción total de la estructura, “suprimiendo los añadidos modernos” y restaurando todos los elementos antiguos conservados y aquellos de “los que hay indicios” y la modificación de la distribución interior que ya había sido alterada y adaptarla a las nuevas necesidades, que serían de uso privado. El proyecto incluía un informe redactado por el aparejador Javier Martínez Conde.

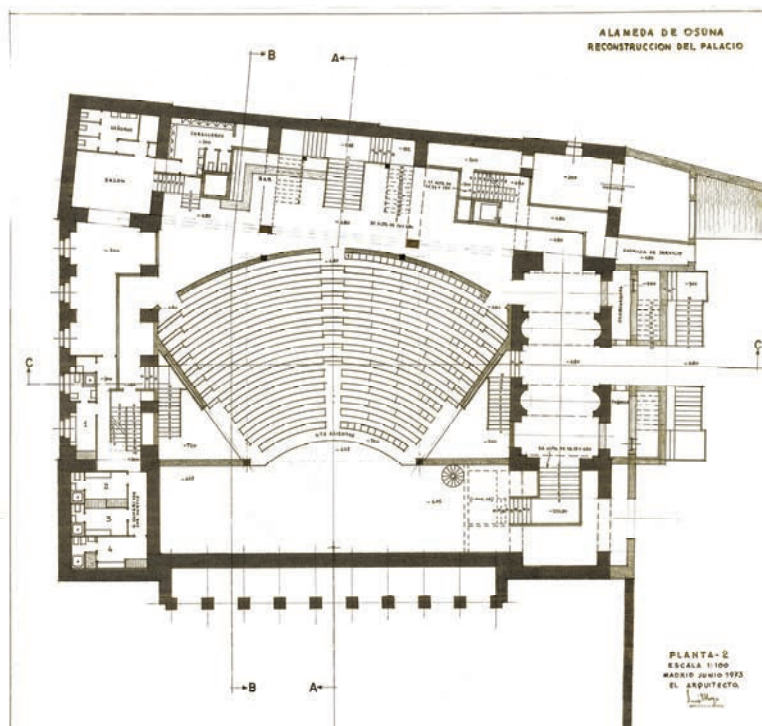


Fig. 7. Planta segunda.

Aunque el proyecto está definido como de reconstrucción del palacio, en realidad se trataba de una profunda reforma y reestructuración del edificio, en la que se eliminaba todo el cuerpo central, la parte más antigua del palacio, del que únicamente se mantenía su carcasa exterior, como podemos comprobar en los alzados.

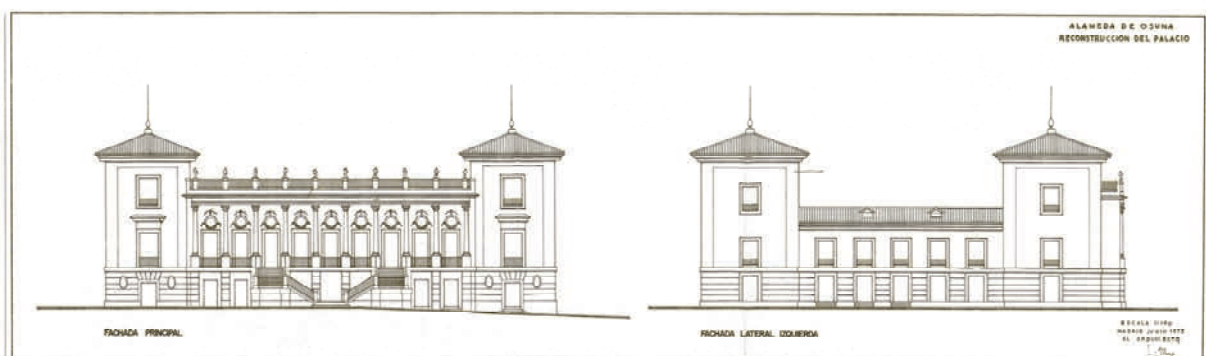


Fig. 8. Alzados oeste y norte.

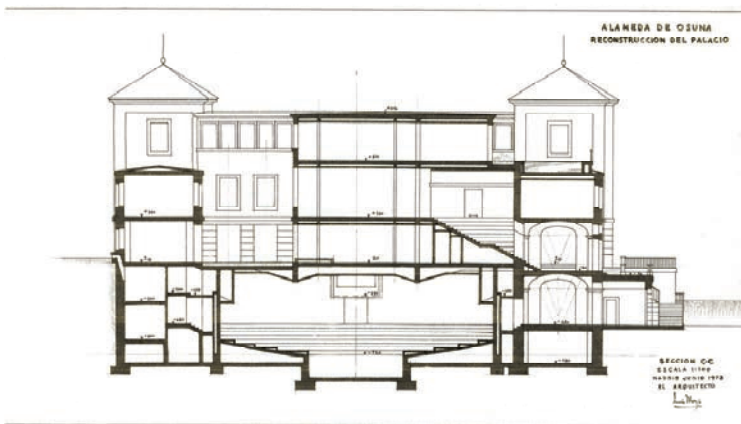


Fig. 9. Sección

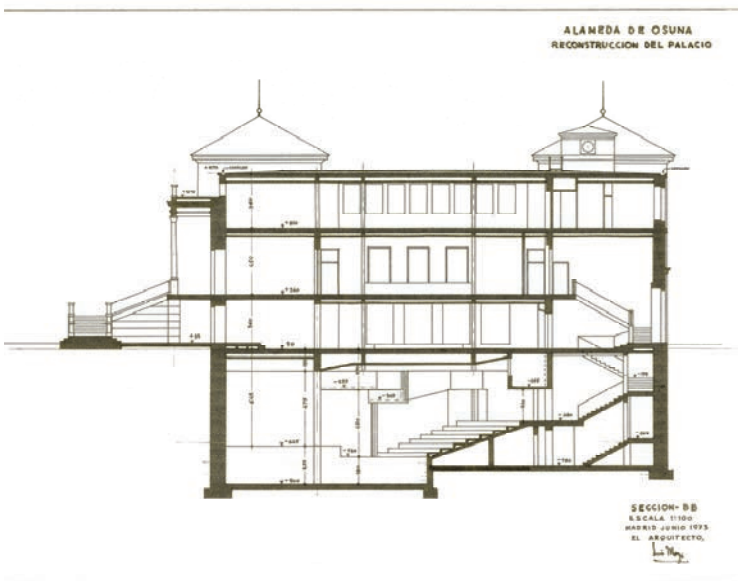


Fig. 10. Sección

El presupuesto contemplaba 16 capítulos, de demoliciones, apeos, reparación de obra existente, movimiento de tierras, estructura, saneamiento, albañilería, solados y alicatados, carpintería metálica, carpintería de taller, fontanería y aparatos sanitarios, calefacción, electricidad, antena de televisión, ascensores, vidriería y pintura y ascendía a la cantidad de 33.711.431, 46 pesetas.

El 5 de octubre de 1973 el jefe del Servicio de Monumentos del Ministerio de Educación, escribió al director general de Bellas Artes indicando que en relación al proyecto de reconstrucción del palacio presentado por la inmobiliaria Alameda de Osuna y visto el informe del consejo asesor, era preciso que se ampliase la documentación gráfica del estado actual. Por este motivo se presentaron plantas y alzados del estado actual, así como un reportaje fotográfico completo del palacio, con 34 fotografías tanto del exterior como del exterior.

El 9 de febrero de 1974 el director general de Bellas Artes comunicó a Rafael Rivero Valcárcel, representante de la Inmobiliaria Alameda de Osuna, que al estudiar los planos del estado actual del proyecto de reconstrucción del palacio presentado se había comprobado "que los alzados del edificio proyectado no se ajustan a lo recogido en el resto de la documentación", por lo que no se iba a emitir ningún informe hasta que no se completase la documentación.

Este proyecto tampoco se llegó tampoco, porque poco después la sociedad inmobiliaria realizó una oferta al ayuntamiento de Madrid para que éste adquiriese la finca mediante permuta, lo que finalmente se llevó a cabo el 21 de junio de 1974, siendo Miguel Ángel García-Lomas alcalde de Madrid.

Las propuestas de Luis Moya para la Alameda de Osuna hay que entenderlas en el momento en que se produjeron. Actualmente, descontextualizadas, es fácil interpretarlas como actuaciones erróneas, ya que el jardín se encuentra ahora restaurado, proceso que comenzó en 1986 con la creación de la Escuela taller Alameda de Osuna. Sin embargo, en 1965 su situación era incierta, a pesar de los mecanismos legales que lo protegían y Moya debió entender que tal vez la única manera de salvaguardarlo era contribuir al establecimiento de un uso compatible con los intereses de una sociedad inmobiliaria.

NOTAS:

(1) GONZÁLEZ CAPITEL, Antonio. *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Tesis doctoral, ETSAM, 5 de abril de 1976.

(2) GONZÁLEZ CAPITEL, Antonio. *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Madrid: COAM, 1982. 202 p. ISBN 84-85572-39-4.

(3) GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier. "Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco". En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº, 1993, pp. 245-294. ISSN 0567-560X.

(4) GONZÁLEZ CAPITEL, Antonio; GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier. "La arquitectura de Luis Moya Blanco (1904-1990). En: *La arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco en la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica*. Madrid: Marea Libros, 2013, pp. 9-11. ISBN 978-84-941569-9-1. Catálogo de la exposición realizada en noviembre de 2013 en el marco del Proyecto de investigación "Relación forma-construcción en la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco (1942-71)"

GONZÁLEZ CAPITEL, Antonio. "La arquitectura madrileña de Luis Moya Blanco y la cultura tardo clásica europea", conferencia pronunciada en la Fundación COAM, 21 de mayo de 2012.

(5) FANTINI, Agnese. *L'architettura religiosa di Luis Moya Blanco. La costruzione come principio compositivo*. Examen final, Università di Bologna, 2013. Disponible en: [amsdottorato.unibo.it/5712/1/fantini\\_agnese\\_tesi.pdf](http://amsdottorato.unibo.it/5712/1/fantini_agnese_tesi.pdf) [consultado 8-I-2016]

(6) Sobre la Alameda de Osuna:

PÉREZ HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Isabel. *La Casa de campo de la Alameda de la condesa duquesa de Benavente. Estudio de la influencia de una biblioteca en la concreción de una obra*. Tesis doctoral, Universidad Alfonso X el Sabio, 27 de febrero de 2013.

PÉREZ HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Isabel. "El Ramal de El Capricho en la Alameda de Osuna. La presencia francesa en el jardín durante la Guerra de la Independencia". En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo LIV, pp. 151-182. CSIC., 2014. ISSN 0584-6374.

PÉREZ HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Isabel. "El jardín histórico El Capricho de la Alameda de Osuna". En: *Madrid Histórico*, nº 52, julio/agosto 2014, pp. 41-57. ISSN 1885-5815.

PÉREZ HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Isabel. "La Alameda de Osuna en la Guerra Civil Española". En: *Frente de Madrid*, nº 27, julio 2015, pp. 48-55. ISSN 1698-4765.

(7) Pedro Muguruza y Otaño por encargo de los Bauer proyectó la iluminación para una gran fiesta celebrada en la Alameda de Osuna el 20 de junio de 1928 a la que asistió la familia real.

(8) Sobre la actividad de Luis Moya en la Academia:

CERVERA VERA, Luis. "Luis Moya Blanco". Disponible en: [www.unav.es/ha/000-01-DEDI/moya.html](http://www.unav.es/ha/000-01-DEDI/moya.html) [consultado 8-I-2016]

(9) MOYA BLANCO, Luis. "Sobre el sentido de la arquitectura clásica", 23 de diciembre de 1977. En: *Tres conferencias de arquitectura clásica*, COAM, 1978.

(10) MOYA BLANCO, Luis. "Las ideas en la arquitectura actual". En: *Fondo y Forma*, nº 1, 1944.

(11) *Inmobiliaria Alameda de Osuna*. Litografía Madrileña, S.L., 1965. Biblioteca Nacional de España. Signatura D/15047.

(12) MOYA BLANCO, Luis. "Las medidas castellanas en las reglas de trazado". En: *Revista Nacional de Arquitectura*, 49-50, p. 15, enero-febrero de 1946.

(13) Al atribuir la construcción de la fachada oeste a Martín López Aguado estaba siguiendo los estudios de su compañero y amigo Iñíguez Almech:

IÑÍGUEZ ALMECH, Francisco, "El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna". En: *Archivo Español de Arte*, 1945, pp. 219-228.

(14) PÉREZ HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Isabel. "Reconstrucción del emplazamiento de los cuadros realizados por Francisco de Goya para la Casa de campo de la Alameda de la condesa duquesa de Benavente". En: *AxA. Una revista de Arte y Arquitectura*. Universidad Alfonso X El Sabio, octubre 2012, pp. 1-55. ISSN1889-5461.

Disponible en:

<https://www.uax.es/publicacion/reconstruccion-del-emplazamiento-de-los-cuadros-realizados-por-francisco.pdf>

(15) Archivo General de la Administración (AGA). (3)52.85 Caja 73/10562.

(16) "Expediente sobre declaración de interés turístico a la Alameda de Osuna". Archivo Histórico de la Comunidad de Madrid. Fondo documental: Ministerio de Información y Turismo. Signatura 73040.

(17) "Proyecto de reconstrucción del palacio de la Alameda de Osuna". AGA. (3)52.85 Caja 73/10559.

#### BIOGRAFÍA DE LA AUTORA:

##### Nacimiento:

Coria, Cáceres, 9-6-1958.

##### Formación:

Arquitecto por la UPM, 1987, especialidad Urbanismo, calificación sobresaliente.

Postgrado: Tecnología ambiental para arquitectas, Programa NOW Comunidad Europea, 1994

Doctor por la Universidad Alfonso X el Sabio, 2013. Tesis: *La Casa de de campo de la Alameda de la condesa duquesa de Benavente. Estudio de la influencia de una biblioteca en la concreción de una obra*, sobresaliente *cum laude*, 2013, premiada por la Junta de Distrito de Barajas.

##### Actividad profesional:

Estudio de arquitectura propio en Madrid.

Asesora de la Fundación COAM: 1994-1999.

Profesora asociada a tiempo parcial de la Universidad Alfonso X el Sabio: desde 1997.



## Alejandro de la Sota. Complejidad y sencillez en el Colegio mayor César Carlos

Pirina, Claudia

Università luav di Venezia, Dipartimento di Culture del progetto, Venezia, Italia, clapirina@hotmail.com

### Resumen

*"Es artista quien descubre lo bello que hay en las cosas."<sup>1</sup>  
"Es necesario gozar de las cosas allí donde casi dejan de serlo, en el principio de ellas, donde desapareció tanto de su superficialidad, que no queda más que ese escollo puro, lo noble que en toda cosa hay."<sup>2</sup>*

Alejandro de la Sota

Como Sota nos enseña, las obras del arquitecto son su medio de expresión, y para entender una obra tenemos que aprender a conocer el medio para *"sentirlo correctamente"*, porque *"una obra de arquitectura es muy compleja para un análisis crítico por tantas y tantas facetas como entran en su formación: emplazamiento, composición, materiales, color, calidad... De penetrar en todas y cada una de estas facetas nacerá la buena crítica [...] Llegar a saber dónde existe arte es labor de estudio, basado en sensibilidad e intuición"*.<sup>3</sup>

Mirar hacia atrás, concentrando nuestra mirada en una obra de arquitectura, nos ofrece la oportunidad de aprender a ir más lejos y el Colegio Mayor César Carlos, una de las obras más representativas de Sota, situada en la Ciudad Universitaria de Madrid, ciertamente contiene la complejidad que nos hablaba Sota, capaz de constituir un paso fundamental en nuestra práctica profesional.

La búsqueda de la correcta disposición del edificio en la parcela; la composición de los edificios como agregación de volúmenes y la contemporánea intención de realizar un volumen abstracto, nítido, representativo; la cuidadosa utilización de un material posiblemente único para "dar unidad, tranquilidad y belleza"<sup>4</sup>; la calidad de espacios capaces de construir relaciones visuales y físicas entre interior y exterior, entre privado y público; la construcción de concatenaciones espaciales de vacíos interiores que modulan el espacio y la luz o la extensión del espacio interior en el jardín son solamente algunos de los elementos de interés del edificio. Además para comprender una obra no podemos no mirar a los proyectos que tal vez constituyen su precursor y al mismo tiempo a los proyectos que tal vez utilizan esta obra para desarrollarse. En este sentido ¿no podemos leer en la composición de los volúmenes del proyecto de la Delegación de Hacienda de Tarragona o de la Delegación de Hacienda de San Sebastián y La Coruña o del Gobierno Civil de Tarragona como los precursores del Colegio? ¿O en el Museo de León y en la sede de Aviaco en Madrid el mismo interés por la construcción del espacio interior?

Intentando explicar la obra de un autor nos damos cuenta de la dificultad de reconstruir un proceso creativo, de cumplir un itinerario hacia atrás intentando volver a trazar las fases del proceso hasta sus orígenes. Nos damos cuenta de la fragilidad y labilidad de nuestras intuiciones que se mueven entre una materia íntima y transitoria. Pero este proceso, esta búsqueda constituyen un momento de crecimiento y de enriquecimiento en nuestro trabajo, porque "si durante mi trabajo, de repente, encuentro algo de inesperado, este elemento llama mi atención. Tomo nota. Cuando surge la oportunidad lo uso"<sup>5</sup>.

**Palabras clave:** Sota, César Carlos, vacío, sección, aire

<sup>1</sup> DE LA SOTA, A. (1954). "Algo sobre paisajes y jardines" en Cedr, Núm., Invierno 1954-55.

<sup>2</sup> DE LA SOTA, A. (1956). "Arquitectura y naturaleza" en PUENTES, M. (2002), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencia*, Barcelona. Gustavo Gili

<sup>3</sup> DE LA SOTA, A. (1951). "Crítica de arquitectura" en BIDGA vol. V, primer trimestre.

<sup>4</sup> DE LA SOTA, A. (1963). "Memoria. Proyecto de edificio para Colegio Mayor César Carlos, en Madrid", en COUCEIRO, T. (2008), *Alejandro de la Sota. Colegio Mayor César Carlos, Madrid 1968*, Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.

<sup>5</sup> STRAVINSKY, I. (1987). *Poetica della musica*, Pordenone: Edizioni Studio Tesi.

## La Ciudad Universitaria de Madrid: laboratorio de ideas y proyectos

"El maestro es un dispositivo que hace saltar una inmediata desconfianza ante lo obtenido. Impulsa, en una continuada insatisfacción, a ir más allá, hacia otra dirección, de diversa manera."<sup>1</sup>

Las palabras pronunciadas por Josep Quetglas durante los dos días de conmemoración siguientes a la muerte de Sota, celebrada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, resumen en una imagen particularmente sencilla el espíritu a través del cual se puede intentar comprender la obra de un maestro y guían nuestro mirar hacia atrás, en la convicción de que esta mirada nos ofrezca la oportunidad de aprender a ir más lejos y constituir un paso fundamental en nuestra práctica profesional.

El Colegio Mayor César Carlos es considerada una de las obras más representativas del arquitecto Alejandro de la Sota, construida en el final de los años sesenta, para la residencia de estudiantes posgraduados. En la Fundación todavía se encuentra un primer proyecto del 1963, que puede desarrollar el papel de ayuda al descubrimiento de las razones del proceso compositivo, caracterizado por una gran complejidad y la síntesis en una forma tan precisa como enigmática.

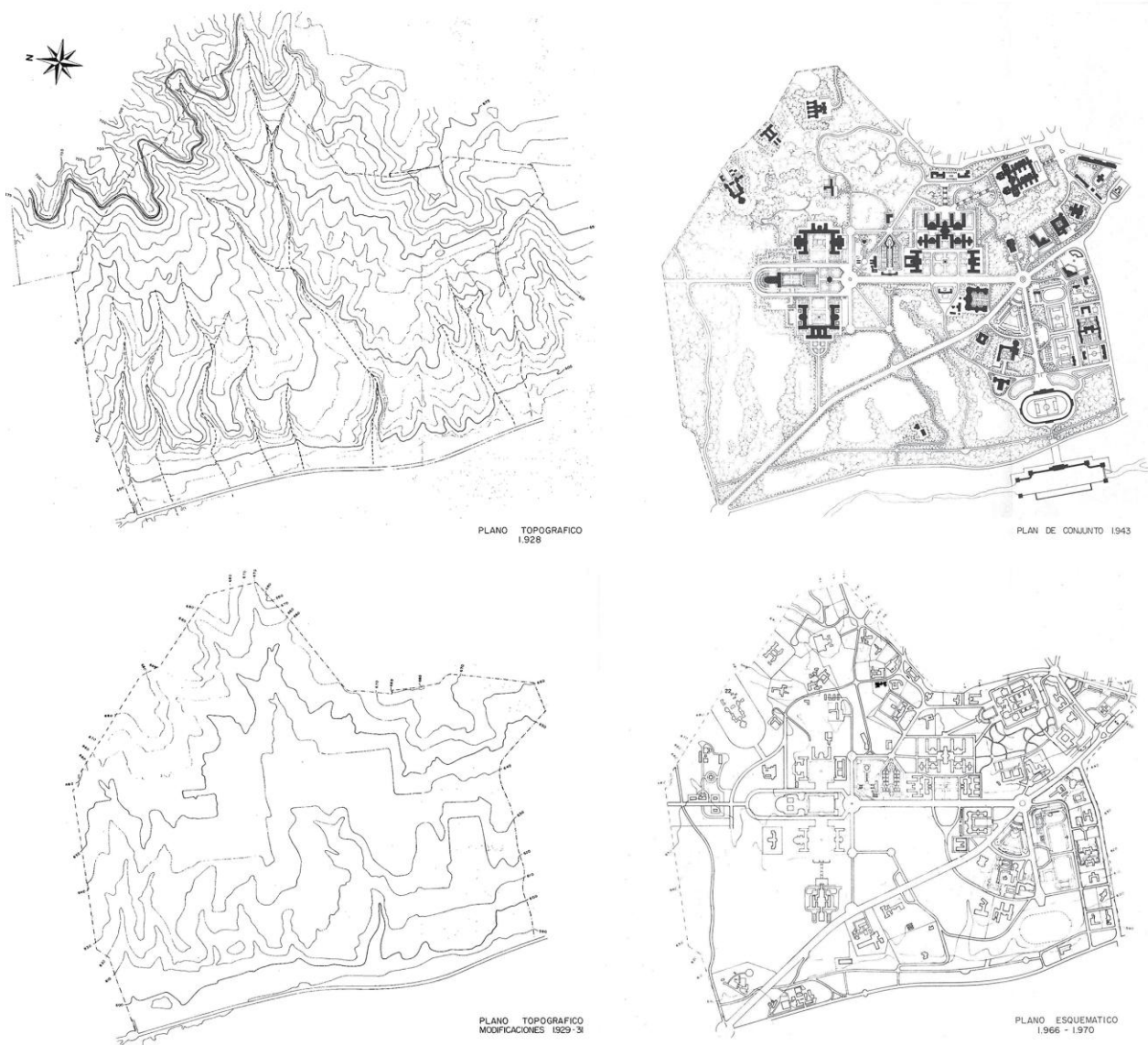


fig. 1\_ La Ciudad Universitaria de Madrid

El edificio del Colegio, se sitúa en la Ciudad Universitaria de Madrid, declarada por la Comunidad de Madrid, en 1999, como Bien de Interés Cultural con la categoría de Conjunto Histórico, en un lugar descentrado del eje de desarrollo del antiguo núcleo central. Si hasta los años cincuenta el desarrollo de la edificación siguió normas estrictas y claras de la composición, a partir de la modificación planimétrica y de la explanación de toda la zona destinada a la construcción, los años sesenta fueron testigos de una proliferación de edificios que muestran una gran variedad morfológica y arquitectónica, y que, tomando posiciones en el margen, se utilizan principalmente para funciones no educativas. La coyuntura que había permitido un diseño unitario se había acabado y la heterogeneidad de diseño permitió la

superposición de arquitecturas e ideologías diferentes que contribuyeron a configurar el actual conjunto.<sup>2</sup> La Ciudad Universitaria se transformó en un gran laboratorio de ideas e investigación, donde los más ilustres arquitectos de la época experimentaron nuevas formas de hacer proyecto a través de su arquitectura. Estas arquitecturas entraron con fuerza en el debate arquitectónico de España y llegaron a constituir un nuevo catálogo figurativo de formas y materiales.

**El proyecto del 1963: origen y desarrollo.**

Tratando de entender la obra, utilizamos las palabras de Sota que exhorta a penetrar en todas y cada una de estas facetas para analizar críticamente, para entrar en la formación de un proyecto y obtener una buena crítica: emplazamiento, composición, materiales, color, calidad.<sup>3</sup>

*Emplazamiento*

La parcela destinada al Colegio se ubica dentro de una gran manzana, adyacente a edificios de la misma función y caracterizada por un terreno en pendiente. La conformación del lugar y su posición representarán los primeros elementos del proyecto, que tenderá a la búsqueda de la correcta disposición del edificio en la parcela y a atraer luz, vistas y paisaje al interior del edificio.

"La parcela concedida para esta edificación es parte de un bosque con inclinación hacia Poniente, con vistas lejanas a la Casa de Campo y a un extenso horizonte. Esta disposición del terreno nos inclinó a hacer la edificación en toda aquella parte que corresponde a la vida en común, con intención hacia esta zona baja de espléndidas vistas de lejanía. La zona de vida individual, de dormitorios-estudio se orienta hacia el Sur, a mediodía."<sup>4</sup>

Las palabras de la memoria del proyecto, desde el 1963, definen claramente las reglas de construcción que no van a cambiar, en lo esencial, hasta el final de la construcción del edificio a pesar de los muchos cambios que se realizan en el proyecto a lo largo de los años en respuesta a la variación de los datos y necesidades reveladas por el cliente.

*Composición y calidad*

Desde el principio se muestra claramente una voluntad de diseñar el edificio como composición y agregación de volúmenes, a pesar de la contemporánea intención de realizar un volumen abstracto, nítido, representativo. Sota en numerosos edificios diseñados en años anteriores experimentó la división y composición de volúmenes mediante la asignación de funciones específicas, mostrando su método en croquis y subrayando en varios textos y memorias de proyectos su entendimiento.<sup>5</sup> Precisar bien el programa y responder a las funciones, por Sota, es el primer paso para obtener un buen edificio; después asignar un lugar para cada función y organizar la composición volumétrica, porque "funcionamiento es que el edificio sea claro de uso, y no solamente para quien lo conoce, sino también para quien lo usa por primera vez."<sup>6</sup>

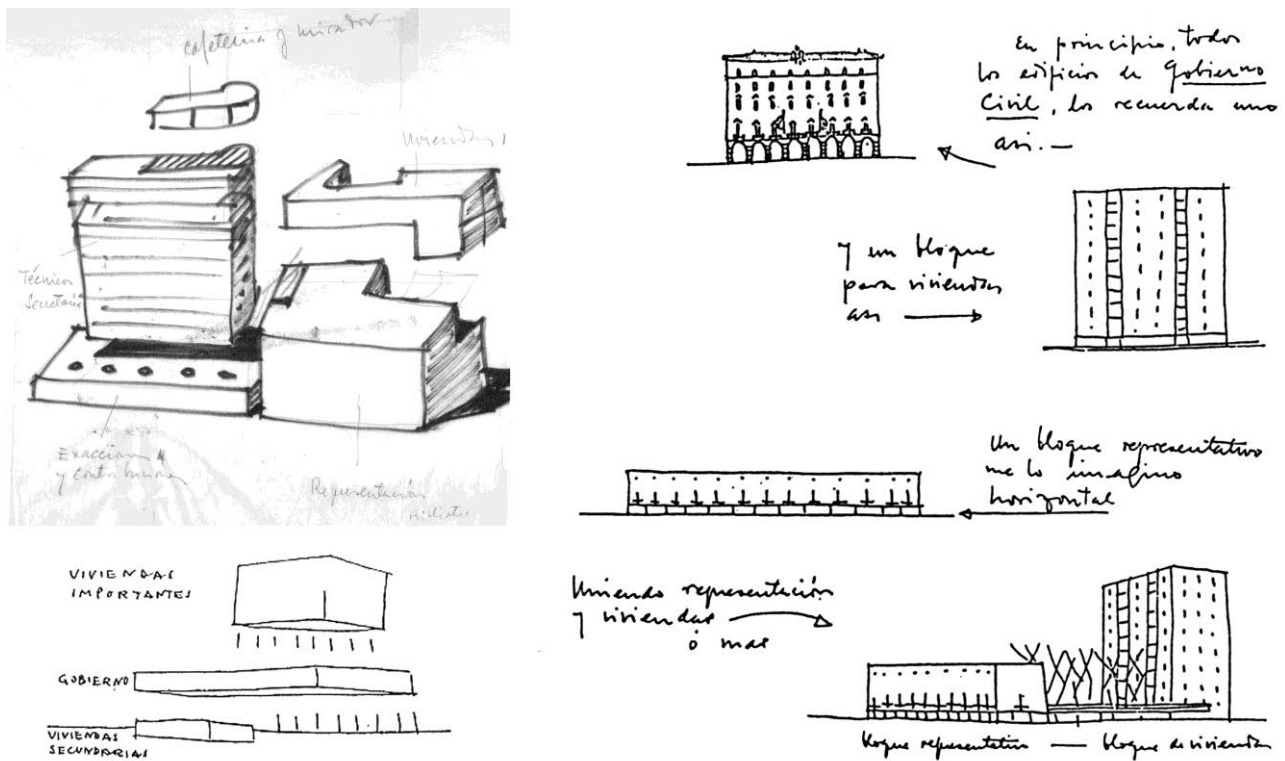


fig. 2\_ Croquis del proyecto de concurso de la Diputación de La Coruña (Fundación Alejandro de la Sota, inédito) y del Gobierno Civil de Tarragona

En un croquis para el proyecto del concurso de la Diputación de La Coruña el arquitecto asigna funciones específicas a volúmenes de precisa conformación formal, explicando cómo la intención del proyecto es proporcionar una composición adecuada para el conjunto para lograr el equilibrio dentro de la plaza sólo a través de compensación de masas<sup>7</sup>. Del mismo modo algunos de los famosos croquis del Gobierno Civil de Tarragona explicitan las mismas intenciones y el mismo proceso de composición, lo que demuestra que el volumen final no es más que la unión de los elementos que contienen diversas funciones. En estos dibujos también es posible reconocer el interés de Sota para ciertos tipos de edificios y la voluntad de asignar a un bloque alto la función residencial, a un bloque horizontal la representativa, y luego conectarlos a través de un porche.

Exactamente del mismo modo se explicita el proyecto para el Colegio. En los que podrían parecer los primeros dibujos, una serie de edificios bajos están dispuestos en una porción del terreno, en contraposición con dos elementos de altura. Una serie de conexiones pone en comunicación partes del proyecto en forma de pasarelas, galerías o volúmenes acristalados, evolución del porche también usado por Fisac sólo unos pocos años antes en la Ciudad Universitaria para su edificio de Institución de Formación Laboral de Enseñanza, tema de discusión y reflexión de una Sesión de Crítica de Arquitectura organizada por Carlos de Miguel dentro del edificio en Madrid el día 28 de octubre de 1958.<sup>8</sup>

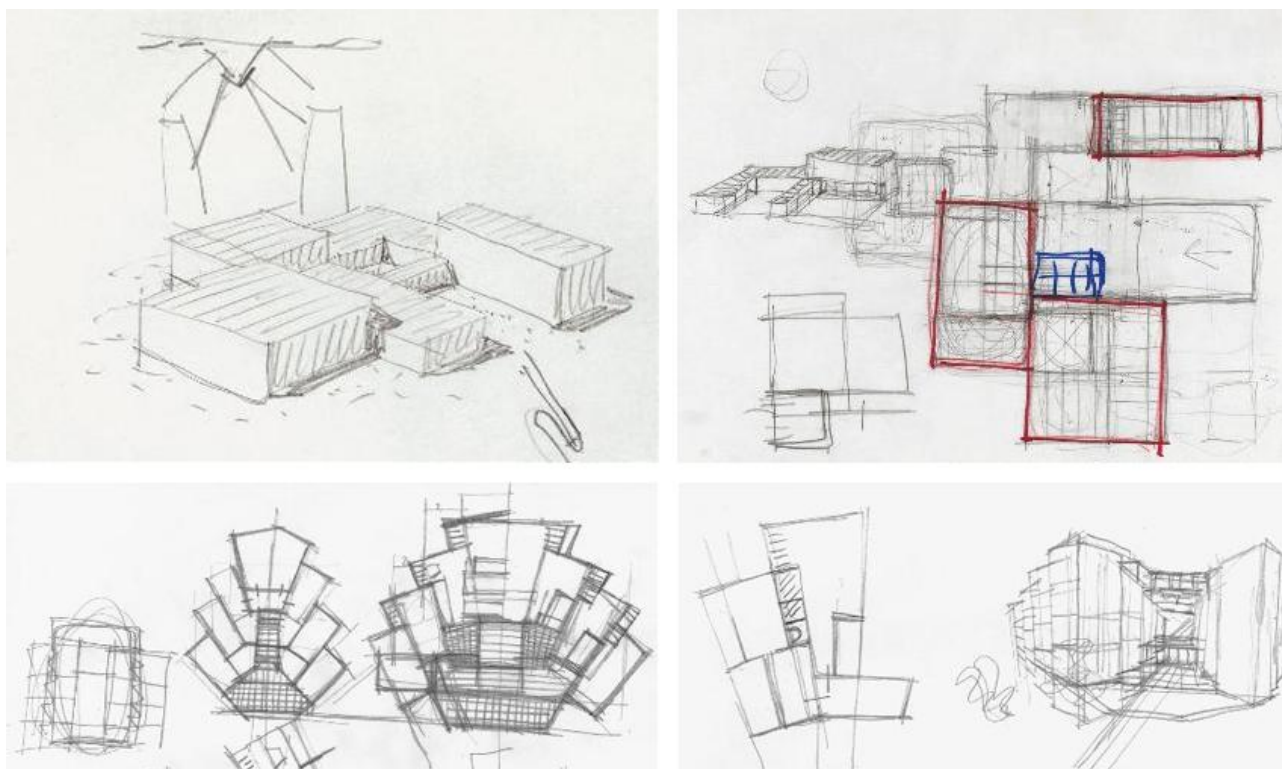


fig. 3\_ Croquis del Colegio mayor César Carlos

Siguiendo el proceso de composición de los volúmenes, parece que la planta proceda "de dentro a fuera", que el exterior sea "el resultado de un interior"<sup>9</sup>. Utilizando las reflexiones que Le Corbusier resume en *Vers une architecture* "los elementos arquitectónicos son la luz, la sombra, la pared y el espacio. El orden es la jerarquía de los propósitos, la clasificación de las intenciones".<sup>10</sup> Se presta especial atención a los volúmenes residenciales donde se pasa por la conformación de abanico de las habitaciones individuales a una compacta, siempre haciendo hincapié en la necesidad de algunos elementos de conexión tanto en la planta baja como en la última planta, en directa relación con los sistemas de conexión verticales. Sota experimenta en varias ocasiones esta conformación, a partir de la disposición planimétrica del pueblo de Esquivel hasta algunos bocetos para el Gobierno Civil o la Delegación de Hacienda de Gerona, siguiendo la pista de la experimentación arquitectónica de numerosos arquitectos como Aalto o Coderch, Moretti, Terragni, o Saarinen. En las obras de estos arquitectos el deseo de captar la luz, el aire y las vistas se realiza a través de diferentes soluciones formales, que, sin embargo, se refieren al mismo principio.

En los bocetos y dibujos sucesivos del Colegio el volumen se compacta, se pone en orden, adquiere una forma más regular, e identifica a nivel del suelo una serie de áreas espaciales y jardines pertenecientes a diferentes funciones. El edificio residencial, desde el principio, tiene una exposición norte-sur, mientras que los volúmenes con funciones administrativas públicas están dispuestos dentro de la parcela con una conformación horizontal.

#### *Materiales y color*

Sota presta especial atención a la cuidadosa utilización de un material posiblemente único y prefabricado para "dar unidad, tranquilidad y belleza"<sup>11</sup> según una línea de investigación que el arquitecto inaugura a partir de estos años y que desarrollará y especificará a lo largo de su vida. En 1964 Sota diseña y realiza la casa Varela en Madrid ampliando su estudio sobre construcciones con paneles prefabricados de hormigón pretensado lavado.

Para Sota "prefabricar, hacer antes, es cuestión previa. Prefabricación de ideas, un problema y con su esfuerzo en su planteamiento... Prefabricación, en nuestra acción, es una manera de pensar... un estilo de vida."<sup>12</sup> El arquitecto investiga la calidad matérica de los materiales, las posibilidades que ofrece su uso formal y estructural y la calidad cromática.

**De 1963 a 1968: evolución del proyecto y proceso de composición**

La comparación de las tres plantas generales del proyecto (1963, 1967, 1968) muestra claramente cómo, desde el principio, la disposición de volúmenes y su exposición está claramente definida debido a la conformación orográfica del suelo, a excepción de la zona de aparcamiento que cambia su colocación y adquiere más importancia y tamaño en relación con el nuevo desarrollo y el impulso que este medio de transporte ha tomado durante los años del proyecto.<sup>13</sup>



fig. 4\_ Plantas generales 1963 e 1967

Al igual que en el caso del Gobierno Civil, el esfuerzo del arquitecto está dedicado a la definición de la forma y tamaño de los volúmenes, además de las relaciones visuales y físicas entre ellos, pasando de un conjunto de volúmenes unidos por un sistema continuo de conexiones a la constitución de los edificios que aparecen como autónomos, gracias al desplazamiento de algunas de estas conexiones hacia una parte subterránea.

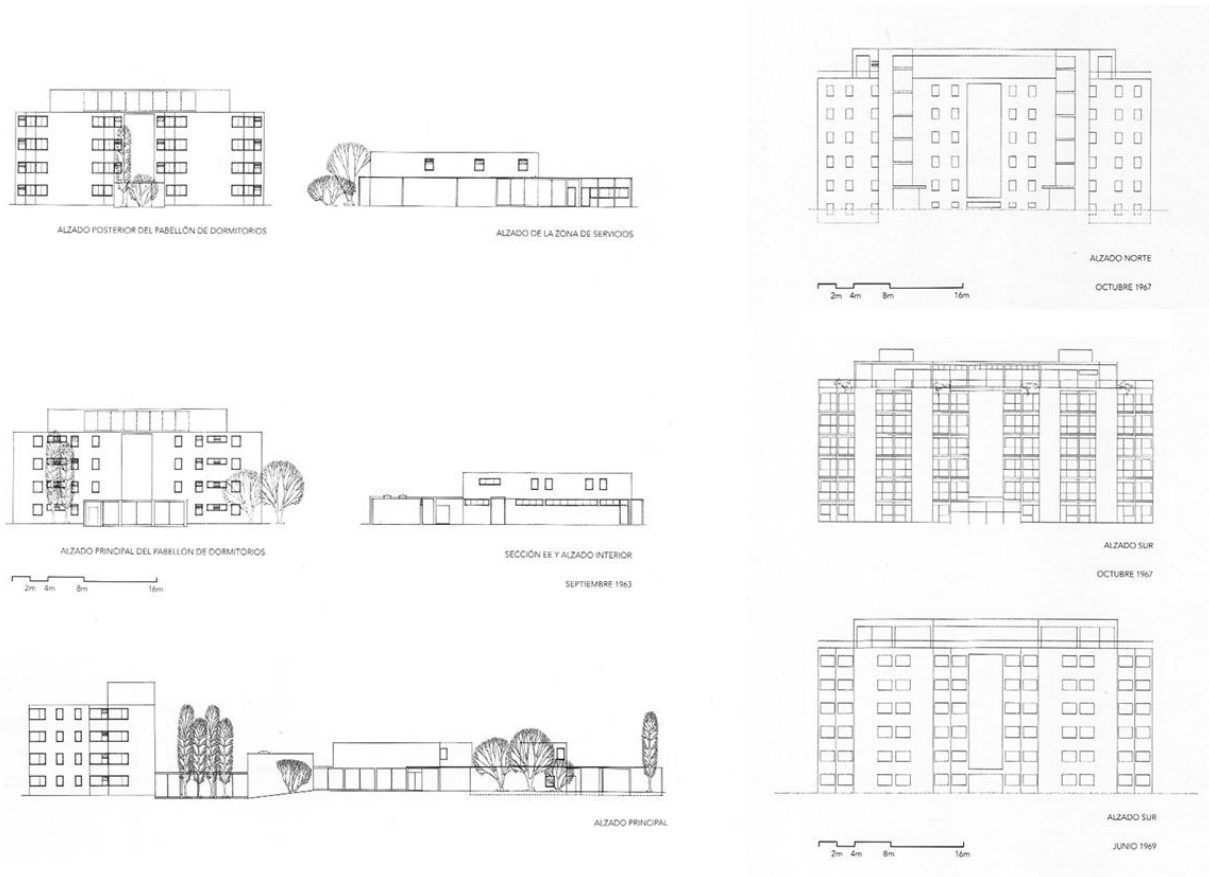


fig. 5\_ Alzados 1963, 1967, 1968

Los edificios se separan, despejan el suelo, consiguen autonomía formal y las torres de dormitorios no sólo reciben dos pisos más, sino también adquieren la apariencia de un solo cuerpo vaciado al interior. ¿Puente o arco de triunfo? Siguiendo el proceso compositivo, la figura del arco de triunfo más que una referencia formal inicial aparece como resultado de un proceso de definición del volumen, que, en algunas fases del proyecto más que en otras, toma referencia en la tradición de la arquitectura moderna de edificios residenciales o no, diseñados por Fisac, Mendelsohn, Gropius y Le Corbusier.

En este proceso el volumen que conecta la planta baja disminuye en importancia, pero es sobre todo el volumen suspendido del gimnasio el que cambia radicalmente su aspecto: de elemento claramente apoyado sobre dos cuerpos verticales, se integra dentro del volumen, convierte el volumen en cuerpo único gracias a los sistemas de elevación verticales que sobresalen por encima de la cubierta del gimnasio. La elección de elevar estos volúmenes, si desde el punto de vista técnico permite el acceso a la cubierta, desde el formal contribuye fuertemente a construir una relación de equilibrio entre componentes verticales y horizontales del volumen. Observando la secuencia de alzados, y olvidando por un momento la conformación volumétrica y la presencia del vacío central, se pueden observar cómo la elección de las aberturas del sistema se mueve alternativamente entre un sistema de agujeros, de una conformación casi tradicional, a elementos continuos horizontales y/o verticales acristalados que en la versión construida se alternan dentro de las paredes. La tradición de lo moderno se mezcla con la arquitectura tradicional y la articulación del volumen tiene memoria, en planta, hacia el tema del abanico. Terrazas y logias se alternan en las fases posteriores del proyecto, aunque al final luz y vistas son capturadas sólo a través del desplazamiento de los planos de fachada de acuerdo con una regla ortogonal. El diseño de las superficies acristaladas entra en relación con el tamaño de las ventanas, a pesar de las reglas compositivas que siguen diferentes ejes, descartan y constituyen casi dos mundos autónomos. El mismo Sota en una conferencia en la que explicaba brevemente las razones del proyecto subrayaba con su actitud irónica la posibilidad (y necesidad) de "hacer leyes y saltárselas" y cómo la fachada demuestra "cómo se pueden perder los ejes de la ventana y no pasa nada"<sup>14</sup>.

Sin embargo, es precisamente la presencia del vacío central lo que caracteriza el edificio. En las primeras versiones es el tema de la suspensión a prevalecer, tema experimentado por Sota en proyectos totalmente diferentes que tratan de empujar la forma hasta el límite de las características estructurales de distintos materiales y que se refieren con frecuencia a edificios industriales, puentes o pasarelas.

En el gimnasio del Colegio Maravillas, construido al principio de los años sesenta, el perfeccionamiento del sistema estructural permite suspender al interior del edificio una serie de aulas obtenidas en el espacio entre las vigas que soportan el piso superior transitable. Y en la Central Lechera CLESA, construida por Sota unos años antes (1961), no sólo el arquitecto subraya repetidamente la ordenación clara y perfectamente definida de volúmenes que corresponden "de manera real y verdadera al proceso de fabricación que albergan"<sup>15</sup>, sino, debido a las necesidades derivadas de la forma de la parcela y de la circulación a nivel del suelo, experimenta los efectos de macizo y hueco"<sup>16</sup> e introduce "un elemento nuevo como es el de la pasarela que une el bloque principal a comedores y vestuarios, que permite por su transparencia la contemplación del paisaje lejano, incluso la silueta del casco urbano de Madrid"<sup>17</sup>.

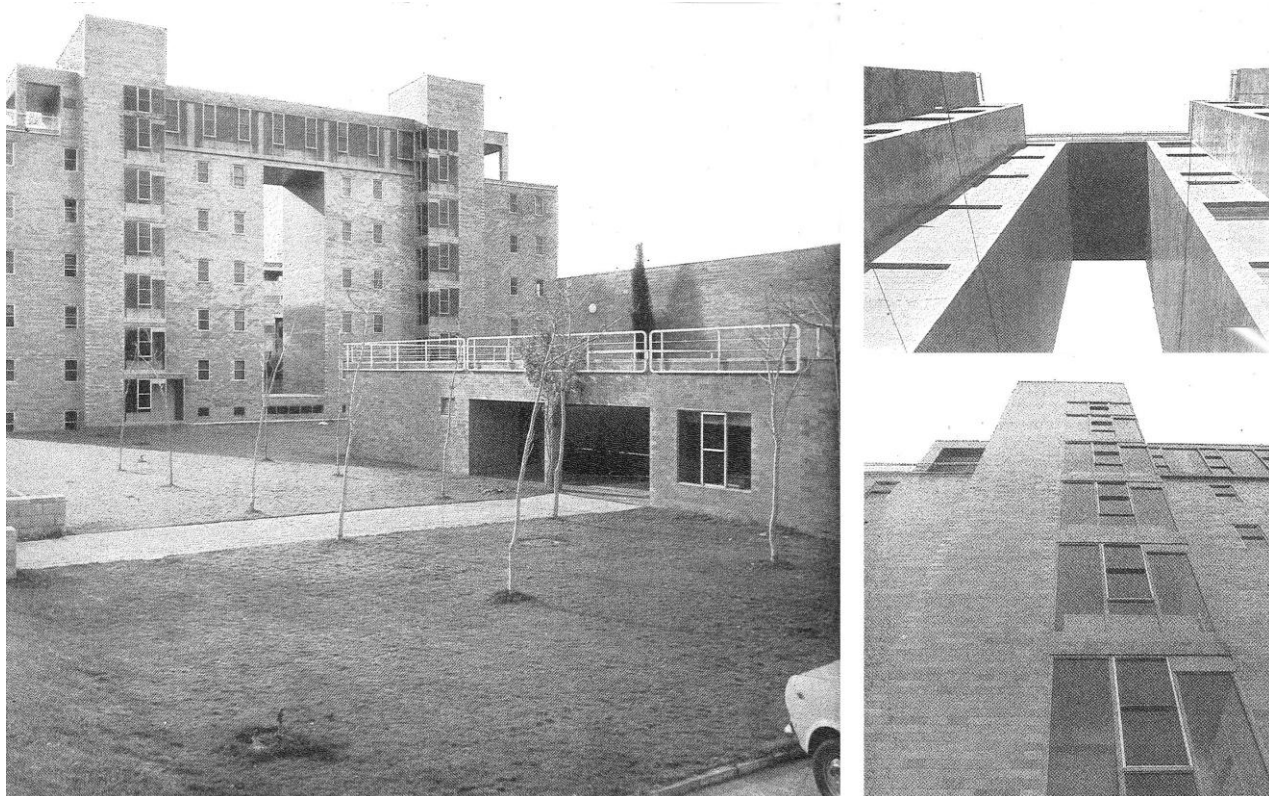


fig. 6\_ Fotografías del Colegio en 1974 (Nueva Forma n.107)

¿Entonces no podríamos considerar esta parte del edificio como objeto de reflexión para el arquitecto para responder a la misma pregunta que desde el primer momento del proyecto del Colegio interesaba a Sota: "vistas lejanas a la Casa de Campo y a un extenso horizonte"<sup>18</sup>? El material inicial del proyecto del Colegio - el hormigón prefabricado - parece encontrar relaciones y correspondencias con CLESA, que se van a perder durante las etapas posteriores del proyecto. Pasando por el proceso de composición, aunque parece plausible e identificable en los bocetos la influencia de este edificio, es en la inversión de las proporciones del vacío, en el pasaje de horizontal a vertical (del vacío interno) donde se lleva a cabo la transformación del tema del puente/pasarela al arco de triunfo. La total simetría del volumen asigna al proyecto esa aura de clásico, monumental, icónico a menudo resaltada por historiadores y críticos.

En este paso, en este vacío, en este proceso de adición y sustracción que produce ahuecamientos también es posible rastrear el proceso de asimilación de la escultura repetidamente investigados en otros edificios del mismo arquitecto por algunos autores<sup>19</sup>. Los grandes huecos en una escala excepcional en comparación con el tamaño de la fachada que Sota experimenta en el proyecto para la Diputación de la Coruña y que luego caracterizarán las fachadas del Gobierno Civil de Tarragona pasan de la condición de logia a la condición de vacío que atraviesa todo el cuerpo del edificio.

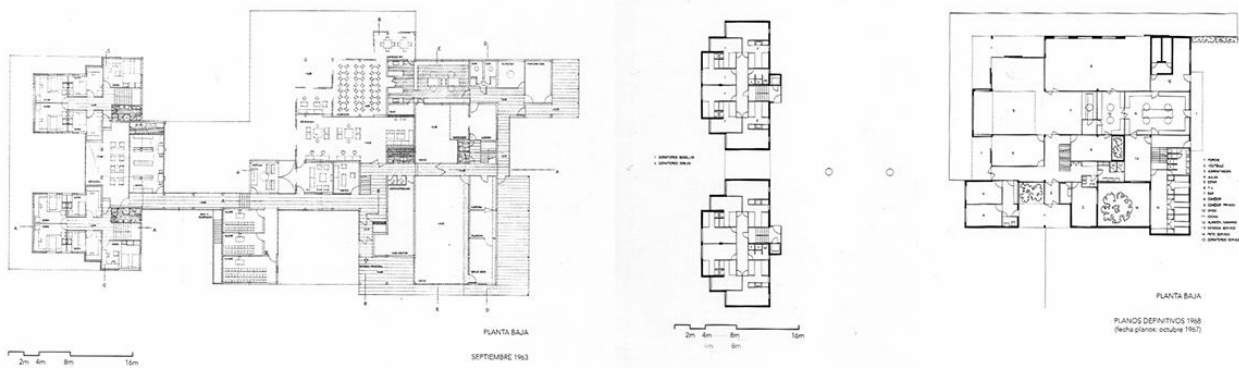


fig.7\_ Planta baja 1963, 1968

Siguiendo las reflexiones y los croquis de Sota, gracias también a la necesidad surgida durante el proceso de diseño de añadir dos pisos al volumen residencial, es clara la referencia a la tradición de los edificios modernos en los que un edificio de gran altura con funciones de vivienda y/o administrativas se opone a un bloque de baja altura utilizado para funciones públicas<sup>20</sup>. En uno de los bocetos para el Gobierno Civil de Tarragona Sota expresa claramente el paso/la referencia del antiguo palacio para viviendas al bloque caracterizado por una fachada en la que se define la alternancia de ventanas y paredes verticales acristaladas, combinado con un representativo bloque a través un porche. En el caso del Colegio se definen los dos volúmenes (vivienda y bloque representativo) y el sistema de conexión se "entierra" bajo el jardín. Esta elección afecta definitivamente la decisión de hacer los dos volúmenes de más autonomía, incluso en relación con los diferentes requisitos de privacidad y de quietud o silencio de las zonas de uso individual en contraposición con las zonas de uso colectivo "de bullicio", que tendrá "una importancia muy grande en el buen vivir de los residentes"<sup>21</sup>. La liberación del suelo permite la construcción de áreas de interés, pero sobre todo una especial relación interna/externa en los lugares públicos en los que el exterior, a través de un sistema de vistas cruzadas y de miradas, es capturado dentro del edificio y en donde alternativamente el interior invade el espacio exterior.

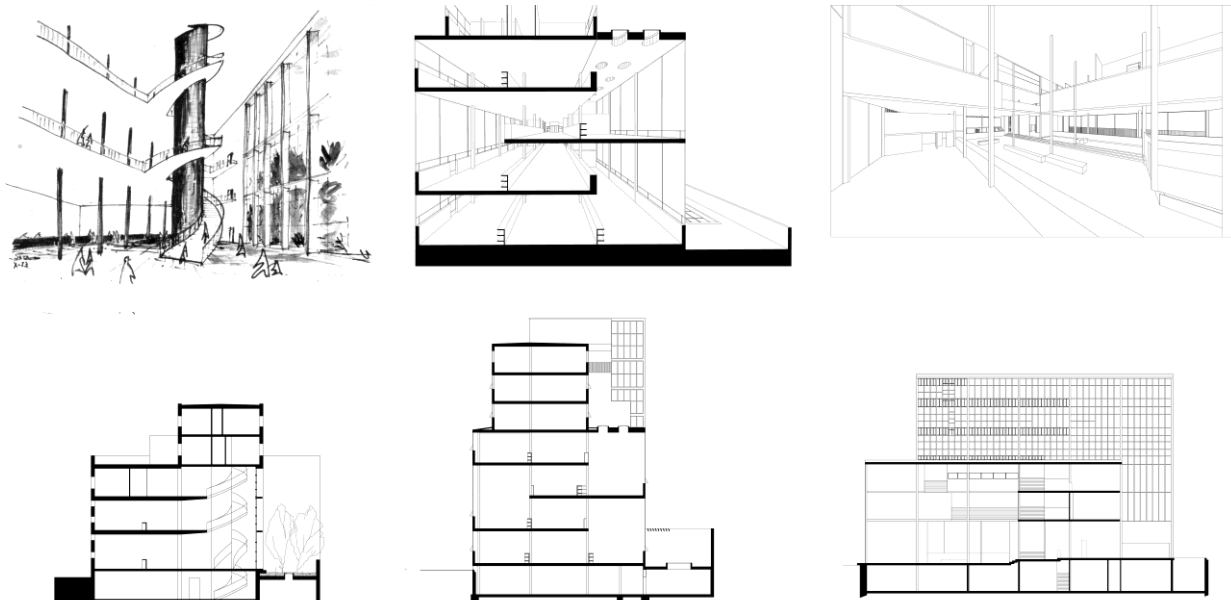


fig. 8\_ A. de la Sota, Hacienda de Tarragona (1954), Hacienda de San Sebastian (1954) y Hacienda de La Coruña (1956)

La presencia del edificio bajo transpone al suelo la búsqueda del equilibrio vertical y horizontal que observamos en el interior del volumen y en las superficies de las fachadas de las torres e introduce la asimetría dentro del conjunto en nítido contraste con la simetría del volumen de viviendas. Sota opera una inversión de papeles entre el edificio residencial, al que se le asigna un aspecto representativo y emblemático, y el edificio que alberga las funciones públicas, de carácter íntimo y doméstico. Un sistema de vacíos caracteriza este volumen: huecos internos que cortan el forjado para formar una doble altura y huecos que atraviesan el edificio en forma de patios necesarios para el desempeño de funciones de servicio que el arquitecto no quiere que sean visibles en el exterior del volumen y que construyen relaciones con el exterior, todas internas en el propio volumen. Una vez más Sota recupera la tradición - el patio - reconociendo la capacidad de este tipo de espacio para ofrecer una condición de privacidad, y al mismo tiempo utiliza la doble altura para ampliar las posibilidades de percepción y visuales dentro del volumen.

A mediados de los años cincuenta Sota se dedica a la preparación de algunos concursos de proyectos para edificios públicos, los cuales, aunque menos estudiados y conocidos, contienen en su interior una serie de elementos experimentales que el arquitecto usará y desarrollará a lo largo de su vida<sup>22</sup>: la Hacienda de Tarragona (1954), la Hacienda de San Sebastian (1954) y la Hacienda de La Coruña (1956). En nuestro caso es el tema de los huecos internos lo que interesa particularmente, desarrollado y definido de diferentes maneras en los tres proyectos, que se refiere no sólo a la misma necesidad de construir relaciones físicas y visuales entre los espacios a diferentes alturas, sino también entre interior y exterior con los espacios de la ciudad y con espacios más íntimos y privados.

La disposición de las funciones del Colegio parece seguir lógicas relacionadas con la exposición, la configuración de las relaciones con el espacio exterior, la forma de la parcela y la presencia alrededor de calles o edificios vecinos. Un eje central norte/sur divide el edificio bajo en dos porciones y una serie de tiras dan un ritmo particular a las plantas. El volumen de la planta baja se excava en correspondencia de las áreas del acceso y de estar, en posición de esquina, y pone en relación exterior e interior. Los dos espacios tienden a deslizarse uno dentro del otro para fusionarse también a través de la introducción de puertas correderas de vidrio. La asimetría se cumple en el interior del volumen, pero sobre todo en la posición que el edificio ocupa en la parcela en relación con el volumen de viviendas y que produce un desplazamiento en las relaciones visuales entre los dos edificios. Estas condiciones permiten a Sota la construcción de espacios de calidad capaces de construir relaciones visuales y físicas entre interior y exterior, entre privado y público, la construcción de concatenaciones espaciales de vacíos interiores que modulan el espacio y la luz, y la extensión del espacio interior hacia el jardín.

El material constructivo, "debido a dificultades surgidas después de la elaboración del proyecto original"<sup>23</sup>, pasa del sistema prefabricado al tradicional, que está recubierto con un cerramiento cerámico. La introducción del recubrimiento, que se utiliza tanto para las paredes verticales como para el suelo, permite a Sota ser fiel a la intención inicial de usar un solo material a través del cual "se pretende conseguir unidad, tranquilidad y belleza en el conjunto"<sup>24</sup>. Si en el caso del proyecto de 1963, que presentaba conexiones físicas entre edificios, el uso de un solo material podía ser menos necesario para conferir unidad al conjunto, la separación de los volúmenes introducidos en variantes posteriores hace que sea más necesario adoptar esta estrategia.

### Un "estilo contemporáneo"<sup>25</sup>. La invención de la forma.

Intentando comprender razones y referencias del proyecto podríamos considerar la importancia del comienzo en 1961 por Sota del trabajo como arquitecto-funcionario de la Dirección general de Correos y Telecomunicaciones y de las consecuentes obras técnicas de adecuación y ampliación de fábricas y estructuras en relación al transporte y manipulación de los efectos postales<sup>26</sup>. Estos proyectos se caracterizan por su carácter artesano-industrial donde la acción constructiva y técnica adquiere cada vez más importancia. En 1964 Sota trabaja en el edificio de Correos-Cibeles en Madrid y construye la ampliación para la cartería en la que experimenta un bloque con fachada-viga pared Vierendeel acristalada que, con sólo dos apoyos, consigue conectar dos volúmenes. A pesar de las numerosas diferencias, ¿no podríamos considerar este proyecto precursor del edificio del Colegio?

Le Corbusier en *Vers une Architecture* subrayaba el papel de la industria en el desarrollo de la arquitectura moderna y mostraba en las páginas del libro coches y aviones al lado de arquitecturas tradicionales o arcos de triunfo.

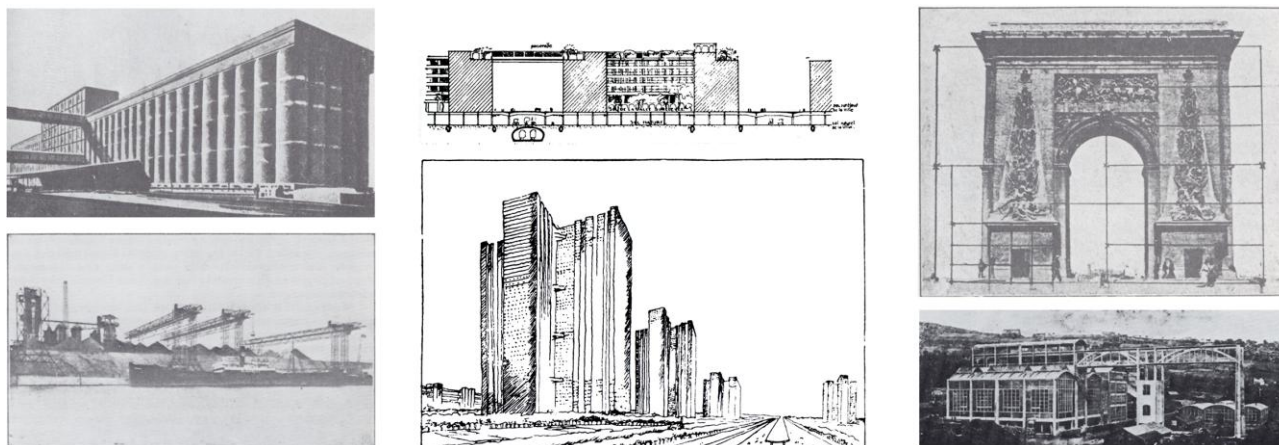


fig. 9\_ Le Corbusier, Vers une Architecture



" En todos los campos de la industria se han establecido nuevos problemas, creando instrumentos capaces de resolverlos [...] La construcción ha comenzado a forjar la pieza en serie; de las nuevas necesidades económicas se han creado elementos particulares y generales [...] Mientras que la historia de la arquitectura se desarrolla lentamente a través de los siglos, sobre estereotipos estructurales y decorativos, en cincuenta años el hierro y el cemento han aportado adquisiciones que son signo de una gran potencia constructiva y de una arquitectura revolucionaria. Si nos ponemos delante del pasado, nos damos cuenta de que los "estilos" ya no existen para nosotros, que se ha desarrollado un estilo contemporáneo, que hubo una revolución"<sup>27</sup>.

La arquitectura industrial con sus puentes, fábricas, pasadizos flotantes y materiales constructivos puede constituir una primera referencia al Colegio, junto con algunas arquitecturas de Gropius o Mies que se caracterizan por un carácter industrial. El tema de la industrialización y prefabricación en esos años entra en el debate arquitectónico y en las páginas de las revistas donde se publican anuncios de materiales con nuevas y modernas funciones y características. Contemporáneamente en Europa se celebran los primeros Congresos Internacionales de Prefabricado y autores españoles publican sus intervenciones en la revista de Obra Pública. Sota entra también en relación con la arquitectura milanesa de Gio Ponti que en 1961 realiza el rascacielos Pirelli<sup>28</sup> ampliamente publicado en la revista Domus. A partir del final de los años cincuenta Sota demostrará su interés por este asunto y utilizará elementos prefabricados para construir obras de diferentes tamaños.

Nuevas técnicas constructivas permiten la invención de nuevas formas, excavadas, colgadas, transparentes, que en Sota recuperan sin embargo un catálogo de formas y memorias de la arquitectura tradicional gallega de su infancia (hórreos, galerías, pasadizos) junto con inspiraciones del mundo de las artes que el arquitecto menciona en varias ocasiones.

"Inspiraciones. Lo digo con toda humildad: siempre busco inspiraciones arquitectónicas muy lejos de mí, muy lejos del arquitecto"<sup>29</sup>. Mostrando pinturas de Albers e Klee subraya "la inspiración fabulosa, la cosa que no pesa, que no se sabe cómo se enlaza, pero que hay un orden". "La vibración es permanente cuando uno está comprometido en hacer algo"<sup>30</sup>.



fig. 10\_ A. de la Sota, ampliación de Correos-Cibeles, Gropius, Mendelshon, Saarinen, Ponti, hórreos.

No podemos olvidar la especial relación de Sota con la naturaleza y el paisaje que "se extiende desde el horizonte hasta nosotros mismos, (que) nos incorpora a él: el paisaje es el aire que respiramos"<sup>31</sup>. Son las grandes cristaleras y grandes puertas deslizantes de las casas de Neutra o el equilibrio perfecto entre arquitectura y paisaje de Asplund gracias a sensibilidades exquisitas y ponderadas que interesan a Sota. Los espacios de relación y espacios privados<sup>32</sup> que permiten al jardín entrar en continuidad con la casa y que Sota describe en textos, conferencias o en seminarios<sup>33</sup>.

### Después del Colegio

En los párrafos anteriores en varias ocasiones se pusieron de evidencia las relaciones con los proyectos del mismo arquitecto, o referencias a los edificios y las ideas desarrolladas en años anteriores o contemporáneos a la obra. Sólo brevemente tratamos de delinear y enumerar algunas líneas de investigación que, pasando por la obra de Sota,

conducen a resultados en años posteriores. En ciertos casos son elementos formales, en otros materiales, en otros más constructivos o reales herramientas de proyecto.

En el bloque de viviendas en la calle Gondomar, en Pontevedra de 1972, por ejemplo, la arquitectura tradicional y la composición de la fachada muestran elementos comunes al Colegio. Es el mismo Sota el que en una conferencia cuenta cómo el sistema de galerías o ventanas enrasadas remiten a razones ancestrales - la arquitectura tradicional gallega - y cómo las vistas espléndidas del mar y de la población son la razón de la existencia de la galería corrida.<sup>34</sup> O incluso en casa Guzmán, también en 1972, donde no sólo utiliza el mismo material de revestimiento del Colegio, sino también trata de hacer aún más coherente la relación previamente experimentada entre edificio y suelo que permite la construcción de interiores, al mismo tiempo exteriores.

El tema de la pasarela/galería, aunque declinado de una forma totalmente diferente, es un elemento figurativo esencial del proyecto de la construcción de aulas y seminarios para la Universidad de Sevilla en 1972, en el que cuestiones tales como la suspensión, vistas, recorridos, se entrelazan con cuestiones constructivas y materiales.

En última instancia volvemos brevemente a las reflexiones sobre el vacío que se desarrollarán en dos formas diferentes: una serie de edificios que desarrollan el tema del patio y de la edificación en tapiz<sup>35</sup> y una serie de cajas de forma precisa y monolítica que contienen en su interior espacios huecos que se suceden y se entrelazan en diferentes niveles<sup>36</sup>. Este último modo de composición ha llevado al desarrollo de algunos proyectos de gran interés y actualidad que nunca fueron realizados, pero ofrecen muchas ideas para proyectos futuros.

Sería de gran interés también tener la oportunidad de seguir la pista del proyecto dentro de los proyectos de arquitectura española también de los últimos años para mostrar cual fructífera ha sido la obra de este maestro.

### Conclusión

Intentando explicar la obra de un autor nos damos cuenta de la dificultad de reconstruir un proceso creativo, de cumplir un itinerario hacia atrás intentando volver a trazar las fases del proceso hasta sus orígenes. Nos damos cuenta de la fragilidad y labilidad de nuestras intuiciones que se mueven entre una materia íntima y transitoria. Pero este proceso, esta búsqueda constituyen un momento de crecimiento y de enriquecimiento de nuestro trabajo, porque "si durante mi trabajo, de repente, encuentro algo de inesperado, este elemento llama mi atención. Tomo nota. Cuando surge la oportunidad lo uso"<sup>37</sup>.

Analizar un edificio tan enigmático de una manera única, nos ofreció la posibilidad de comprobar cómo, a pesar de las diferencias de las características formales de cada obra del mismo arquitecto, probablemente, es el método lo que no muta, y cómo método su referencia nos puedan servir para abrir nuevos caminos. Sota explicaba frecuentemente cómo "el problema de hacer Arquitectura es un proceso mental, una auténtica resolución precisamente de ese problema" y solamente volviendo a trazar sus líneas de pensamiento podemos esperar entender algo de sus arquitecturas, podemos esperar "aprender a ver"<sup>38</sup> sus enseñanzas.

### Biografía

Claudia Pirina es arquitecto en Venecia (Università IUAV 2004) con un trabajo de final de carrera en colaboración con la Superintendencia Arqueológica de Pompeya y la ETSAM de Madrid y Doctor en Composición arquitectónica (Università IUAV 2010) con una tesis sobre Alejandro de la Sota. Profesor asociado de Proyectos desde el año 2004 en la Università IUAV y desde 2011 en la Universidad de Parma, colabora en actividades de investigación, organización de exposiciones y congresos. Participa en seminarios nacionales e internacionales y desde 1998 en concursos, ganando premios y menciones. Se dedica a la redacción de proyectos en Italia y en el extranjero.

### La bibliografía está incluida en la notas.

<sup>1</sup> QUETGLAS, J. (1996), "Qué decir? Palabras para Alejandro de la Sota", en A.A.V.V., *Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota*, Madrid: Departamento de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

<sup>2</sup> Chias Navarro, P. (1983). *La Ciudad Universitaria de Madrid. Planeamiento y realización*. Tesis. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

<sup>3</sup> "Una obra de arquitectura es muy compleja para un análisis crítico por tantas y tantas facetas como entran en su formación: emplazamiento, composición, materiales, color, calidad... De penetrar en todas y cada una de estas facetas nacerá la buena crítica [...] Llegar a saber dónde existe arte es labor de estudio, basado en sensibilidad e intuición". DE LA SOTA, A. (1951). "Crítica de arquitectura" en BIDGA vol. V, primer trimestre.

<sup>4</sup> DE LA SOTA, A. (1963). "Memoria. Proyecto de edificio para Colegio Mayor César Carlos, en Madrid", en COUCEIRO, T. (2008), *Alejandro de la Sota. Colegio Mayor César Carlos, Madrid 1968*, Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.

<sup>5</sup> Hay numerosos textos que podrían citarse, pero tomando el ejemplo de las páginas de introducción a la monografía publicada por Pronaos y editada por Sota, el arquitecto hablando de varios edificios explica que son "una organización cada vez más clara de un conjunto de funciones, incluida naturalmente las arquitectónicas, que tiene que hacer la vida de sus clientes, dentro de él, y la vida general del lugar donde se emplaza, las dos vidas, la más placentera o vivida, según nosotros antes lo hayamos definido". DE LA SOTA, A. (1997), "recuerdos y experiencias" en DE LA SOTA, A., *Alejandro de la Sota*, Madrid: Pronaos.

<sup>6</sup> DE LA SOTA, A. (1988), León y Zaragoza., en PUENTES, M. (2002), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencia*, Barcelona. Gustavo Gili

<sup>7</sup> "Un edificio de ordenada composición difícilmente puede obtener el equilibrio de esta plaza; el equilibrio se consigue siempre por compensación de masas y de aquí nació el juego de volúmenes de este anteproyecto en el que la gran masa, ligera al mismo tiempo, de la torre de oficinas compensa ampliamente el vacío del lado de la plaza donde están situadas las escuelas Daguada", DE LA SOTA, A. (1955). "Palacio Provincial para la Coruña. Memoria." Fundación Alejandro de la Sota. Inédito.

- 
- <sup>8</sup> La invitación a la Sesión de Crítica se conserva en la Fundación de la Sota.
- <sup>9</sup> LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris: Les éditions G. Gres, 1930.
- <sup>10</sup> *ibidem*
- <sup>11</sup> DE LA SOTA, A. (1963). "Memoria. Proyecto de edificio para Colegio Mayor César Carlos, en Madrid", en *ibidem*
- <sup>12</sup> DE LA SOTA, A. (1968). "Sentimiento arquitectónico de la prefabricación" en *Arquitectura*, Núm. 111, febrero 1968.
- <sup>13</sup> DE LA SOTA, A. (1968). "Variaciones del proyecto de edificación del Colegio Mayor César Carlos, en la Ciudad Universitaria de Madrid", en COUCEIRO, T. (2008), *Alejandro de la Sota. Colegio Mayor César Carlos, Madrid 1968*, Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.
- <sup>14</sup> DE LA SOTA, A. (1980). "Conferencia en Barcelona" en PUENTES, M. (2002), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencia*, Barcelona. Gustavo Gili
- <sup>15</sup> DE LA SOTA, A. (1961). "Proyecto de Central Lechera para C.L.E.S.A. (Centrales Lecheras Españolas, S.A.) en Fuencarral, Madrid en COUCEIRO, T. (2007), *Alejandro de la Sota. Central Lechera CLESA*, Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.
- <sup>16</sup> *ibidem*
- <sup>17</sup> *ibidem*
- <sup>18</sup> DE LA SOTA, A. (1963). "Memoria. Proyecto de edificio para Colegio Mayor César Carlos, en Madrid", en *ibidem*
- <sup>19</sup> PIERINI, O. S. (2010). *Alejandro de la Sota, dalla materia all'astrazione*, Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore. PIRINA C., (2010) *Le scatole magiche di Alejandro de la Sota*. Tesis leída en Venecia en la Università Iuav y publicada parcialmente bajo el título "Las secciones vacías de Alejandro de la Sota" en Actas del I Congreso Nacional de Arquitectura, *Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*.
- Siguiendo algunas reflexiones explícitas de Miguel Ángel Baldellou en la monografía sobre Sota en el proyecto del Colegio se pueden ser reconocer los "significado producidos en el interior del volumen (programáticos) hacia el exterior para conferir el carácter, y para incluir en el edificio 'fragmentos de aire' que pertenecen al exterior". Con ello, los 'elementos intermediarios', 'dentro-fuera' tanto como 'ni-dentro-ni-fuera', asumen un papel articulador del volumen construido, con lo que la piel adquiere 'masa' y también un protagonismo que es profundamente 'gestual', gestado." en Baldellou, M. Á. (2006). *Alejandro de la Sota*, Madrid: Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras.
- <sup>20</sup> Le Corbusier, edificio ONU en Nueva York, Marcel Breuer edificio UNESCO en Paris, embajada de los E.U. de Madrid, DE LA SOTA, A. (1963). "Memoria. Proyecto del concurso para la Diputación de La Coruña, inédita.
- <sup>21</sup> DE LA SOTA, A. (1963). "Memoria. Proyecto de edificio para Colegio Mayor César Carlos, en Madrid", en *ibidem*
- <sup>22</sup> Al respecto se hace referencia a los estudios realizados por el autor anteriormente mencionados.
- <sup>23</sup> DE LA SOTA, A. (1968). "Variaciones del proyecto de edificación del Colegio Mayor César Carlos, en la Ciudad Universitaria de Madrid", en *ibidem*.
- <sup>24</sup> *ibidem*. En la memoria del proyecto de 1963 Sota destaca la intención de usar un solo material, indicando que "el uso de este material único para tantos fines ha de dar unidad, tranquilidad y belleza a todo el conjunto, tan necesario en edificios de uso tan definido como es el de residencia para estudio como fin principal".
- <sup>25</sup> LE CORBUSIER, *ibidem*.
- <sup>26</sup> BRAVO REMIS, R., (2000). Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- <sup>27</sup> LE CORBUSIER, *ibidem*.
- <sup>28</sup> La Fundación de la Sota conserva una tarjeta de felicitación de la Navidad enviada a Sota por Gio Ponti.
- <sup>29</sup> DE LA SOTA, A. (1980). "Conferencia en Barcelona" en *ibidem*.
- <sup>30</sup> *ibidem*
- <sup>31</sup> DE LA SOTA, A. (1954). "Algo sobre paisajes y jardines" en *Cedro*, Núm. 4, Invierno 1954-55.
- <sup>32</sup> CHERMAYEFF, S., ALEXANDER, C. (1963). *Community and Privacy. Tower and New Architecture and Humanisme*, New York: Doubleday
- <sup>33</sup> Curso especial de jardinería y paisaje de la Escuela Superior de Arquitectura.
- <sup>34</sup> DE LA SOTA, A. (1980). "Conferencia en Barcelona" en PUENTES, M. (2002), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencia*, Barcelona. Gustavo Gili. "Galicia... ventanas enrasadas, por poderosas razones ancestrales, y galerías, por otros motivos ancestrales. No hay ni una tontería en la arquitectura gallega popular, ni siquiera en la urbana, que podría ser más sofisticada. Esta casa frente a un mar lejano da, por el otro lado a la población. En la parte alta tiene unas vistas espléndidas que se han aprovechado haciendo una galería corrida. El resto son miradores ya que no hay por qué hacer terrazas que son trasteros o partes de la casa que no se usan".
- <sup>35</sup> Conjunto residencial Bahía Bella Mar Menor (Murcia 1965), Urbanización Laa Palmeras (Málaga 1965), Viviendas (Santander 1967), Urbanización Alcudia (Mallorca 1984)
- <sup>36</sup> Sede del Bankunion en Madrid 1970, Concurso para la sede Aviaco en Madrid 1975, Museo Provincial de León primer proyecto 1984, segundo proyecto 1990-94.
- <sup>37</sup> STRAVINSKY, I. (1987). *Poetica della musica*, Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- <sup>38</sup> En 1990 J. Manuel Gallego, Pedro de Llano y César Portela tuvieron una conversación con Alejandro de la Sota subrayando cómo "en realidad, se enseñar é ensinar a ver, ensinar a pensar, á vez que estamos ensinando, estamos aprendendo. Á vez que ensinamos a ver ós alumnos, estamos aprendendo a ver nós mesmos ... a ver, a pensar, a profundizar en tantas cousas". J. Manuel Gallego, Pedro de Llano y César Portelam "Unha conversa..." en *Grial*, Núm. 109, 1991.

## **FABRICA MONKY.**

### **LA ARQUITECTURA DE UN ESCAPARATE INDUSTRIAL.**

**Resano Resano, David**

Profesor del programa de arquitectura de la Universidad de Piura, UDEP.

#### RESUMEN:

“El proyecto de esta fábrica fue pensado, de acuerdo con las indicaciones de la sociedad propietaria, para que la edificación sirviera de propaganda, es decir, fuera espectacular” (1)

El proyecto para este edificio se realiza en el año 1959 por encargo de la empresa cafetera Cogesol a los arquitectos Genaro Alas Rodríguez (1926) y Pedro Casariego Hernández-Vaquero (1927). Se situó en el punto kilométrico 5.6 de la NII, acceso a Madrid desde Barajas, hoy la A2. Entonces y ahora una de las vías rodadas principales a Madrid. Los arquitectos explican en la memoria del proyecto (1) que la propiedad valoraba al máximo la percepción del edificio desde la carretera, cuestión que desencadenó su volumetría y el uso del vidrio. La idea era hacer un escaparate que mostrara a modo de reclamo la novedosa maquinaria cilíndrica del atomizador de café.

Pero una mirada atenta a este proyecto revela mucho más. Por un lado, el cierre acristalado remite a la primera arquitectura moderna industrial, como las fábricas Fagus (Alfeld, 1914) o Modelo (Colonia, 1914) de Gropius y Meyer. Por otro lado, es un edificio español pionero en diseñar una fábrica desde estrategias arquitectónicas. No en vano constituye uno de los primeros muros cortinas de nuestra arquitectura.

El vidrio en contraposición al ladrillo desencadena un juego dual que se convierte en la poética y el motor del proyecto: transparencia-opacidad, luminoso-oscuro, reticulado-plano, norte-sur, estructura de acero y de hormigón, construcción tradicional y montaje en seco...

Los planos representan gráficamente la convivencia de estos dos mundos; en planta, la modulación habla del peso estructural y las escalas de los espacios, al tiempo que la maqueta muestra un juego volumétrico que responde tanto requisitos del programa, como a la voluntad expresiva de dotar de escala al conjunto frente a la carretera.

Especial atención merece la solución del acceso, realizado por el punto en que confluyen los cierres de ladrillo y vidrio, en un patio semi-elevado que potencia la percepción en escorzo del volumen de vidrio y de la escalera acristalada.

La escalera envuelta en un prisma de vidrio se convierte en imagen icónica del proyecto, un recurso que fue recurrente en otros ejemplos canónicos de la arquitectura industrial moderna (Fábrica van Nelle, Rotterdam, 1925).

Los arquitectos demuestran en esta obra industrial gran sensibilidad, tanto a escala volumétrica como de resolución constructiva del prisma acristalado. Aparecen cuestiones de articulación de cierre y estructura, diseño constructivo del muro cortina, la solución de esquina, encuentros y jerarquías de los diferentes perfiles metálicos del cerramiento y la integración de los frentes de forjado.

Demolida en 1991, la fábrica Monkey representa la vanguardia de la arquitectura industrial en España. Asumió con coherencia la lógica material del vidrio y el ladrillo como sustrato para las decisiones de proyecto. Fue un escaparate industrial del potencial constructivo en el proyecto de arquitectura moderno.

**PALABRAS CLAVE:** arquitectura moderna industrial, España, vidrio, muro cortina, estructura.

## **FABRICA MONKY.**

### **LA ARQUITECTURA DE UN ESCAPARATE INDUSTRIAL.**

**Resano Resano, David**

Profesor del programa de arquitectura de la Universidad de Piura, UDEP.

ARTÍCULO:

La construcción de este edificio finalizó en diciembre de 1964, por encargo de la empresa cafetera Cogesol a los arquitectos Genaro Alas Rodríguez y Pedro Casariego Hernández-Vaquero. Las obras duraron cuatro años, dando lugar a una de las más emblemáticas de esta joven pareja de arquitectos. Tenían respectivamente 34 y 33 años de edad al inicio del proyecto. Sólo siete años antes habían recibido su título de arquitectos en la ETSAM. La arquitectura de este edificio destila fuerza y vitalidad.

No en vano, la maquinaria para producir café soluble era totalmente novedosa para la época y los promotores apostaron por una arquitectura en consonancia. Nestlé había patentado en 1938 un proceso industrial para producir café soluble, el primero que resultó del gusto del público. En 1958 terminó la protección de la patente y muchas empresas en todo el mundo aprovecharon ese momento para invertir en la maquinaria necesaria. Cogesol fue una de las primeras compañías que produjo café soluble en España y Monkey fue su marca, que acabó dando nombre al edificio. Esta metonimia indica la asociación que se logró entre continente y contenido; la Fábrica Monkey fue pionera en la producción de café soluble en España y en consecuencia su arquitectura fue de vanguardia.

El emplazamiento elegido es la otra clave para entender la concepción del proyecto. Estaba situado en una parcela al borde de la carretera de entrada a Madrid desde el aeropuerto de Barajas, en lo que hoy sería la A2, uno de los principales accesos rodados hacia Madrid. Un dibujo publicado por Ortiz-Echagüe en la Arquitectura Española Actual nos indica su ubicación aproximada, a poco menos de un kilómetro del cruce de Avenida América con Arturo Soria. Un importante flujo diario de coches percibiría la fábrica cada día. La propiedad, consciente de ello, quería que el proceso industrial de producción del café soluble fuese un reclamo publicitario, querían mostrarlo mediante un gran escaparate.

[Fig.01 Situación de la Fabrica Monkey y vista desde la carretera. Fuente Ortiz-Echagüe<sup>1</sup> y MOPU<sup>2</sup>]

Los arquitectos apostaron por dos conceptos para conseguir este objetivo. En primer lugar, por un material como el vidrio que hiciera visible el interior, donde se produce el café soluble: transparencia literal<sup>3</sup>. En segundo lugar, por una gran torre para albergar esta maquinaria, dotando al complejo de escala frente a la carretera de entrada a Avenida América: volumetría precisa.

Los cierres acristalados aparecen junto a lienzos ciegos de ladrillo; las torres se concatenan con cuerpos bajos. El proyecto provoca una dinámica de opuestos que fue el motor del proyecto: Vidrio-Ladrillo, Transparente-Opaco, Reticulado-Plano, Torre-Nave, Patio-Pabellón, Alto-Bajo, Modulado-Liso, Norte-Sur, Abierto-Cerrado, Muro Cortina-Ventanas. Este acertado juego dual potenciaba el carácter del conjunto al tiempo que generaba una deliciosa poética. Muestra de ello son las fotografías del edificio, que exploran la estética de planos de muro cortina y limpios lienzos de ladrillo recortados contra el cielo de Madrid.

Pero este rotundo juego de opuestos es al tiempo sutil y complejo. Analizando este proyecto y su construcción veremos cómo estas duplas están cargadas de refinada composición; a veces puramente poética y en otras ocasiones justificada desde el lugar, la función y la técnica. A continuación estudiamos

el edificio desde las tres dimensiones principales en que se desarrolla: volumetría y programa funcional; material y lenguaje constructivo; y por último técnica y cultura.

## 1. Volumetría, síntesis de función y forma.

Que la volumetría fue una cuestión decisiva queda claro en la memoria que acompaña a las imágenes del proyecto, publicado en el número 55 de revista Arquitectura de 1963. Es un texto breve que transcribimos a continuación y que precedía a los planos y fotografías del artículo. De los cuatro párrafos, tres hacen referencia a la situación y disposición del edificio, mientras que sólo uno habla del muro cortina:

*“El proyecto de esta fábrica fue pensado, de acuerdo con las indicaciones de la sociedad propietaria, para que la edificación sirviera de propaganda, es decir, fuera espectacular. El terreno elegido para su emplazamiento permitía esa pretensión, pues su situación es magnífica y sobre todo viniendo desde barajas hacia Madrid se enfila desde una recta muy larga.*

*Así planteada la cuestión, llegamos a la solución de hacer dos cuerpos acristalados que permitiesen la visión de la maquinaria: uno la torre donde se sitúa parte de la misma y concretamente un atomizador cilíndrico de acero inoxidable de cerca de 20m de altura, y otro, más bajo, donde van las baterías de extracción.*

*Esta diafanidad la conseguimos cerrando estos cuerpos con un muro cortina sin pretensiones, pues no teníamos que luchar con los problemas que tales muros crean (aislamiento, condensaciones, etc.), dado que la fábrica es semiautomática y su misión es de cerramiento y protección de la maquinaria. Los materiales del muro son exclusivamente vidrio y placas de fibrocemento.*

*Siempre se pensó que la torre debería situarse lo más próxima a la carretera, dentro de lo prescrito por las ordenanzas (40m) y únicamente fue motivo de discusión si su eje más largo debería ser perpendicular o paralelo a la carretera. Llegamos a la conclusión de que al ser perpendicular las zonas o tramos de la misma desde donde se dominaría ampliamente serían mucho mayores. Teniendo en cuenta que sería vista desde automóvil y a velocidad nos pareció muy importante esta mayor amplitud del campo de visión. El resto de los edificios: almacenes, silo y oficinas se trató de manera mucho más cerrada, con muros de ladrillo a cara vista”<sup>4</sup>.*

En el apartado siguiente volveremos sobre la cuestión del “muro cortina sin pretensiones”. De momento nos centraremos en el tema que fue decisivo para los arquitectos, la situación y disposición del edificio.

Los arquitectos trabajaron la volumetría con maquetas. Se conservan fotografías de dos ejemplos que muestran la plástica en la disposición de cuerpos a diferente altura y distinto material. En una más elemental, los volúmenes de vidrio se evocan mediante un acetato rayado y los de ladrillo mediante un cartón liso. En otra versión más elaborada, se representa el muro cortina mediante unas tiras negras pegadas al acetato, que evoca una percepción del cierre acristalado más cercana a la real.

Para entender la organización en volumen es imprescindible referirse al programa de necesidades del complejo industrial, que consta de los siguientes espacios: vivienda para el guarda, oficinas, garajes, taller, vestuario de personal, zona para la fabricación del café descafeinado, almacén de entrada, silo y almacenes varios. Los arquitectos zonifican estos usos según su naturaleza en cinco grupos principales que se tratarán con entidad volumétrica y constructiva propias. De sur a norte, del polígono a la carretera, cada una de estas zonas son las siguientes:

1.-Al sur, vinculado al acceso desde el polígono industrial, se coloca el volumen que agrupa en dos plantas a oficinas, vestuarios de personal y vivienda del guarda.

2.-En perpendicular al anterior, por el lado este se ubica una nave de almacenaje en dos alturas, con muelle de carga y descarga.

3.-La producción del café se realiza en el prisma de vidrio vertical, que se erige como centro visual y productivo del conjunto. Este volumen se macla longitudinalmente con la nave de almacenaje y tiene tres niveles con una altura total de unos 25m sobre cota 0.

4.-Anexo al anterior, por su lado oeste, se sitúa un volumen de vidrio 8m de altura que alberga la zona de empaquetado por la cara norte y una zona de vestíbulo peatonal por la cara sur, que da acceso a la torre de escaleras que comunica todos los niveles de la torre acristalada.

5.-En un quinto volumen emerge el silo, con 19m de altura total, formado por dos cuerpos prismáticos de base cuadrada.

[Fig.02 Isometría de la volumetría del conjunto. Dibujo del autor]

Estos cinco volúmenes envuelven un espacio central que queda abierto por el lado oeste, libre de construcciones. Este recinto se usa para circulación rodada de carga y descarga, quedando al mismo nivel que la zona de acceso al sur y un metro por debajo de la cota de planta baja del resto del programa. Un muelle de carga y descarga salva este desnivel, adaptando el edificio a la leve topografía del solar. Este patio rodado se concatena con otro de menor escala que da acceso a la zona de maquinaria. La torre de producción, el cuerpo de empaquetado y el silo abrazan por tres lados un pequeño recinto ajardinado que les da acceso peatonal. Estos dos patios son consecuencia de la disposición de los volúmenes, que no sólo se ordenan para responder al programa funcional, sino que al tiempo delimitan dos espacios exteriores entre ellos, con diferente escala y funcionalidad, uno para vehículos rodados y otro para personas. Se diseña un tercer patio vinculado a la vivienda del guarda, independiente del resto y totalmente cerrado entre los laterales de la nave, los muros de personal y la propia vivienda. Plataforma y patios son los medios con los que el proyecto se adapta a los ligeros desniveles del terreno y configura el espacio exterior.

El volumen que destaca como principal es el dedicado a la producción de café soluble, por estar envuelto de vidrio y por su posición en el conjunto. Los arquitectos explican su ubicación en perpendicular a la carretera con un croquis que ilustra el mayor ángulo de visión que así se consigue. En una isometría explican la distribución de la maquinaria en el espacio de esta torre, siguiendo el recorrido del café en su proceso productivo. Los granos ascienden primero para ser lavados y descender luego mientras son tostados y posteriormente molidos. De nuevo, el café ya en polvo vuelve a ascender al atomizador, donde es pulverizado y deshidratado obteniéndose el café soluble listo para ser empaquetado. Según este esquema, la maquinaria se distribuye espacialmente en una serie de bandejas, a modo de expositores, quedando el atomizador en una posición avanzada exenta en tres de sus lados hacia la carretera. Esta voluntad expositiva provoca la disposición levemente adelantada del volumen principal. [Fig.03 Croquis de ubicación e isométrico de la maquinaria de producción. Fuente: Informes de la Construcción<sup>5</sup>]

El resto de naves y torres albergan las demás necesidades, auxiliares de la principal. Cada una expresa en cierto modo su función a través de su volumetría. El silo de almacenaje se muestra estático, en un preciso prisma de base cuadrada que se cierra con unos paños ciegos de ladrillo. La nave de almacenaje es una pastilla longitudinal, cuya cubierta se recorta en zigzag según la modulación estructural interior, estableciendo un ritmo seriado que corresponde con la labor de almacenaje. Esta secuencia se acompaña de unas perforaciones que sirven para introducir luz y permitir el flujo de mercancías. La composición de estos huecos es cuidada, ordenada desde la estructura. Las ventanas del lado norte tienen grandes dimensiones, mostrándose en relación con el muro cortina. En el prisma de acceso se acentúa la inclinación de las cubiertas, separando volumétricamente por altura las tres zonas que lo componen: la más baja es la vivienda del guarda, la zona intermedia de personal y la más alta dedicada a oficinas. Las cubiertas inclinadas evocan la mayor domesticidad de estos espacios, donde permanecerían el mayor número de trabajadores. Cada zona se gradúa en altura,

La articulación entre los diferentes volúmenes es rica y compleja. No se trata de una mera yuxtaposición, sino que Alas y Casariego recurren a una serie de recursos para entrelazarlos. Como hemos visto, el juego de cubiertas a diferente altura, inclinadas o planas, individualiza cada uno de los cinco cuerpos en alzado. En planta aparecen alineaciones comunes, retranqueos, espacios de transición, patios y modulaciones que establecen diferentes conexiones entre cada volumen. Por ejemplo, la zona de personal es independiente de la nave, pero ambas comparten el muro norte. Almacén y prisma de vidrio tienen una relación más cercana; funcionalmente comparten la planta a nivel 3.60 y volumétricamente la torre se macla con la nave, resultado de su uso compartido y expresión de la torre como proyección hacia adelante y en altura del conjunto. Sin embargo, el hastial sur de ladrillo se proyecta levemente hacia el patio interior, sobrepasando la alineación de la fachada de la nave y articulando de manera sutil ambos volúmenes. De la misma forma, entre los dos cuerpos vidriados aparece una franja vertical de ladrillo hacia el patio ajardinado, que marca una separación entre ellos. La caja de escaleras, que emerge del cuerpo bajo y llega hasta la altura de coronación del prisma principal, conecta funcional y volumétricamente ambos cuerpos. A modo de piezas de un puzle, estos cinco volúmenes van encajando y conectando cada zona funcional con la siguiente. Por último, el silo se muestra independiente, manifestando su función autónoma, separado mediante una cubierta baja del resto del edificio. Como explicábamos, el conjunto queda integrado por una plataforma común, que conecta todas las zonas formando un basamento común de ladrillo sobre el que apoyan los prismas de muro cortina. Con ello el conjunto se percibe de manera unitaria desde fuera. Cada cuerpo tiene un carácter propio pero expresado como parte de un sistema unitario.

Merece la pena volver sobre el pequeño patio que da acceso a la escalera de la torre de vidrio. Este sugerente espacio establece una transición desde la escala de la zona de carga y descarga a la de producción del café soluble. Colocada sobre un basamento de cinco escalones, en esta pequeña plaza aparecen dos zonas ajardinadas que ordenan la entrada principal de modo tangencial al prisma principal de vidrio, al tiempo que independizan el acceso secundario hacia el silo. El viandante se tiene que acercar a la puerta en paralelo al plano de muro cortina, enfrentándose al prisma de escalera, que fuerza a levantar la mirada hacia arriba para ver cómo se recortan contra el cielo la cornisa de perfiles metálicos negros y los lienzos de ladrillo. A nivel de pavimento, las dos jardineras ponen en contacto la precisa modulación del edificio, que se lleva al despiece del suelo, con las formas vegetales orgánicas. Este acceso se diseñó con gran intensidad, como un espacio principal del edificio. Era el punto de convergencia de vidrio y ladrillo, naves y torres, movimiento horizontal y vertical, geometría precisa modulada y formas orgánicas vegetales; antesala del espacio de las máquinas que producían el café soluble [Fig.04 Zona de acceso a la maquinaria. Fuente: Informes de la Construcción. No se conservan de este espacio en el fondo Alas-Casariego de la Fundación Coam ni aparecen en las publicaciones consultadas. Sin embargo su configuración queda reflejada en las plantas y alzados del proyecto].

## **2. Muro cortina de vidrio. La técnica constructiva como lenguaje.**

El muro cortina es uno de los elementos más característicos de este edificio. Como leíamos en la memoria del proyecto, los arquitectos lo califican como “sin pretensiones”. En efecto, las condiciones higrotérmicas del espacio interior industrial no son tan exigentes como podrían ser las de una vivienda en lo referente a radiación, temperatura o condensaciones; se trata “sólo” de un envoltorio para cerrar el espacio frente a la lluvia y el viento. Ortiz Echagüe recoge este edificio en la *Arquitectura Española Actual* y explica que no eran un problema: “las grandes fachadas de metal y cristal, que constituyen uno de los valores plásticos de mayor interés de la arquitectura actual, (y que) son una de las fuertes tentaciones para el arquitecto español. El que cae en ella tiene que sufrir –en la mayoría de nuestras latitudes- la venganza



de un sol implacable que convierte el edificio casi en inhabitable, a menos que se monten costosísimas instalaciones de aire acondicionado”<sup>6</sup>.

Sáenz de Oiza publicó en la Revista Nacional de Arquitectura del año 1953 un maravilloso artículo sobre las propiedades del vidrio y sus procesos de fabricación, junto a maravillosas fotografías de ejemplos visitados en su viaje a Estados Unidos<sup>7</sup>. Los arquitectos españoles conocieron a través esta publicación los cierres acristalados del Seagram o la Lever House. El muro cortina que proponen Alas y Casariego evoca sin duda los que realizaba Mies, quien siempre colocaba el montante de soporte de la carpintería por fuera del plano del vidrio, potenciando la verticalidad del cierre.

Desde fuera vemos como estos perfiles verticales ipn.80 separados 1,2m entre ejes modulan los volúmenes cerrados con vidrio. Los ejes de los pórticos se separan dos módulos (2,4m). Cada altura se eleva tres veces esta medida (3,6m). Cada una de estas líneas se dibuja con su perfil metálico correspondiente. Así, los pilares de los pórticos son ipn.360; mientras que la modulación horizontal por plantas se marca con un upn.140 que recorre todo el perímetro horizontalmente, bien ocultando el canto del forjado o no; las líneas verticales son ipn.80. El muro cortina “pretende” al menos modular el conjunto, estableciendo el criterio para ubicar cada elemento. La presencia serena de este prisma es fruto de sus proporciones, consecuencia de esta armoniosa modulación.

En efecto, el muro cortina dibuja con su perfilería una precisa retícula ortogonal que los arquitectos tienen mucho cuidado en preservar. Observando la secuencia de pórticos, apreciamos como las cruces de arriostramiento se sitúan en zonas que impiden su presencia al exterior. Así, los planos empleados para situar estos elementos diagonales son la cubierta, un plano interior intermedio en correspondencia con la escalera y el hastial trasero que se envolverá de ladrillo. La geometría que impone la construcción del muro cortina se convierte en imagen del edificio, evitando la presencia de los elementos diagonales de arriostramiento. El muro cortina “pretende” también ser la imagen del edificio, adquiriendo prioridad respecto a la estructura [Fig.05 Imagen de la estructura en construcción. Fuente: Informes de la Construcción]

Si entramos en detalle a la construcción del muro cortina apreciamos su cuidada composición. Para desenmarañarlo hay que empezar por los perfiles verticales modulados según explicábamos anteriormente a 1.2m. Estos ipn.80 se sueldan al perfil upn.140 que recorre el edificio horizontalmente cada 3,6m de altura. Estos dos perfiles forman una malla de rectángulos de 1.2x3.6m. Sobre esta retícula general se coloca la carpintería metálica que sostiene los vidrios. Construida con unos omega 30.20 que se colocan verticalmente tras los montantes ipn.80 y horizontalmente dividen el rectángulo en tres espacios a 890mm por encima y por debajo del eje de las correas upn.140. Sobre el omega se sueldan unos perfiles en te contra los que se fijan las lunas de vidrio, mediante unos angulares 20.20 con sus correspondientes sellados. Estas subdivisiones del módulo general se emplean para introducir paños practicables de ventilación o en su caso piezas prefabricadas de fibrocemento que forman los petos de cubierta o de forjado. [Fig.06 Detalle de la carpintería exterior. Fuente: MOPU]

Analizando este proceso de construcción, desde los perfiles estructurales hasta los de fijación del vidrio, se aprecia una gradación en su tamaño y un juego interior-exterior que va de lo resistente hacia lo compositivo. Los grandes perfiles que forman las vigas y pilares de los pórticos principales se colocan sencillamente a ejes, separados 2,4m. Pero la resolución del muro cortina es más libre, las cargas ya no juegan un papel decisivo y dan paso relaciones compositivas y visuales en las que priman valores de orden perceptivo. En este sentido es importante destacar la solución de la esquina, desvinculada de los pilares mediante la proyección de las correas upn.140, que vuelan 80cm para sujetar los montantes. Así se evita la presencia del masivo perfil upn.360 de los pórticos en el frente hacia Avenida América, que queda libre de estructura portante y adquiere una presencia más ligera. La voluntad compositiva está presente en la

predominancia del perfil vertical ipn.80, colocado en el plano exterior del cierre, a la manera de Mies en sus rascacielos, remarcando las líneas verticales que son continuas hasta dibujar la cornisa.

El peso aproximado del muro cortina de la torre de producción es 25.5tm, cubriendo una superficie de 1.220m<sup>2</sup>, resultando un ratio de 21Kg/m<sup>2</sup>. Sin incluir las lunas y los paneles de fibrocemento, es un peso similar a la estructura de aluminio de los sistemas actuales, aunque estos están dimensionados para soportar vidrios con cámara más pesados. Sin ser un peso excesivo, el cerramiento se presenta ligero a la vista. La composición lineal y ordenada hace que la geometría del conjunto predomine frente a su materia, efecto que se potencia con la pintura negra de los perfiles, que hace que parezcan más esbeltos. [Fig.07 Imagen desde el norte]

Todavía no hemos hablado del papel del vidrio. La realidad es que su presencia, aunque mostrada en los reflejos, se desvanece en favor de la estructura, que dibujada en negro parece la protagonista del cierre acristalado. Pero bien pensado, el vidrio es la causa del diseño de toda la estructura y la carpintería, que se ponen a su servicio y se modulan según las dimensiones de fabricación de las lunas. El vidrio establece la jerarquía de los perfiles estructurales. Una vez construida la estructura, el vidrio desaparece, su misión es permitir la vista hacia el interior. Toda esta estructura es un cuidado y preciso armazón puesto al servicio del vidrio, el marco que hace posible este impresionante escaparate del proceso industrial de fabricación del café soluble.

### **3. El orden del proyecto. Tiempo y cultura.**

Las plantas del edificio dibujadas por Alas y Casariego representan gráficamente los dos mundos que conviven en este proyecto. Hacia el norte la modulación a 1.2m establecida por el muro cortina se apodera del conjunto, formando una retícula cuadrada sobre la que se disponen los cuerpos acristalados. La densidad de esta malla se hace máxima en el silo, donde la proximidad de los soportes de hormigón cristaliza en 12 módulos que sirven de compartimentos para almacenar el café. Hacia la nave de almacenamiento y la zona de personal la estructura de hormigón se diluye y el módulo se ensancha. En el silo, la estructura de hormigón no se expresa más allá de los planos de ladrillo formando un volumen limpio. En las naves y oficinas la composición seriada de los huecos responde a la separación entre ejes de estructura, cuyo se adapta según cuestiones funcionales y compositivas. En el lado norte los grandes ventanales casi quieren ser muros cortina recortados para entrar en diálogo con la zona acristalada. El hastial sur de la torre de producción se hace de ladrillo, evitando la radiación y entrando en diálogo con la zona de ladrillo. [Fig.08 Isometría desplegada, relación cierre-estructura. Dibujo del autor]

En alzado también se hace patente esta dualidad. Mirado desde la carreta por el norte, se presentan los planos reticulados de vidrio que muestran el interior. El edificio se proyecta al futuro. Desde el sur, el edificio se muestra cerrado, con los huecos que se recortan en las naves bajas y las paredes lisas del hastial sur de la torre de producción y el silo. El edificio mira al pasado. Solo la escalera emerge para recordarnos que hacia el norte el edificio se acristala. Tan importante como el uso del vidrio es el empleo del ladrillo. Tan modulado como el diseño del cierre acristalado es la composición de los huecos de las envolventes cerámicas. Como indicábamos al comienzo del presente texto, el juego dual potencia ambos polos sin descuidar el conjunto. Si bien el muro cortina era una técnica novedosa para la época, el uso del ladrillo tiene una raigambre milenaria en nuestra arquitectura. En cierto modo esta dualidad aúna tradición y modernidad, recoge la herencia constructiva para proyectarla hacia nuevas posibilidades de diseño. [Fig.09 Plantas del conjunto a niveles 0.00, +3.60 y 7.20, fuente: Arquitectura, con fotografía del edificio desde el sur, fuente: Informes de la Construcción. Los añadidos en la zona de la vivienda del guarda no figuran en planos]

Las fotografías atestiguan la sugerente poética que estos encuentros entre opuestos provocan. La tecnología constructiva precisa y en seco aplicada al cierre transparente convive con la artesanía propia del tendido del ladrillo. Los huecos con ventanas dialogan con las grandes fachadas de vidrio. La cubierta inclinada de los cuerpos bajos se combina con las cornisas planas de los volúmenes más altos. Este proyecto sintetiza rasgos tradicionales de la arquitectura española con soluciones de diseño de la arquitectura europea.

Gropius y Meyer fueron pioneros en aplicar el vidrio a la arquitectura industrial desde estrategias arquitectónicas. En Fagus (Alfeld, 1914) y en La Modelo del Werkbund (Colonia, 1914) emplearon cierres acristalados formando esquinas de vidrio, a modo de manifiesto frente a la arquitectura tradicional, como en la Bauhaus (Dessau, 1926). En estas obras las escaleras se envuelve de cierres acristalados, mostrando la losa de hormigón de su estructura. Mart Stam desarrolla esta idea en la Van Nelle (Rotterdam, 1925). Alas y Casariego demuestran ser plenamente conscientes de estos recursos. Albert Kahn Otro fue otro pionero en la aplicación del muro cortina a la arquitectura industrial. En sus grandes naves, como Half Ton Truck Plant (Detroit, 1937) o Tank Arsenal (Detroit, 1941), el vidrio es el fundamento de la composición arquitectónica. Ya hemos citado como en la Monky el cierre se resuelve a la manera que Mies lo hacía en sus torres. Alas y Casariego convergen con la mejor arquitectura industrial a escala internacional.

Esta fábrica ocupa por derecho propio un lugar privilegiado en la historia de la arquitectura moderna española. Mirando sus antecesores en el uso del vidrio encontramos algunos ejemplos significativos, como la esquina cilíndrica translúcida de los cines Tetuán (Madrid, 1931), la transparente fachada del café Negresco (Madrid, 1933) o el friso de pavés de la joyería Roca (Barcelona, 1934), que combina la presencia una franja superior translúcida con un escaparate transparente. El ya citado artículo de Oiza de 1952 inaugura una década que terminará con edificios como: el Pabellón Español para la Exposición Universal de Bruselas de 1958, que cierra su estructura de paraguas con pliegues de ladrillo y muro cortina de aluminio; el Palacio de Exposiciones de la Cámara de Comercio (Madrid, 1960); o el edificio de oficinas en la calle Reina de Antonio Lamela (Madrid, 1961). Ortiz Echagüe en colaboración con Echaide construyó ejemplos magníficos de cierres de vidrio, como la Sucursal del Banco Popular (Madrid, 1958) o el complejo de edificios para la Seat (Madrid, 1961-66). El pabellón de Cristal en la Casa Campo (Madrid, 1964) es coetáneo del analizado en este artículo. Ambos edificios expresan dos estrategias diferentes para abordar el cierre de vidrio: el muro cortina estandarizado, liso, reflectante y opaco del pabellón; y el todavía artesanal, modulado y transparente de la fábrica. Ambos caminos se resuelven con maestría y sientan un hito en la historia de la arquitectura española.

La Fábrica Monky fue vanguardista en tanto que propuso un excelente diseño arquitectónico para un recinto industrial, cosa que no era propia en la España del momento. No por casualidad Ortiz-Echagüe recoge esta obra en su crónica para el número 5 de la revista *Werk*<sup>8</sup> de 1964. La fábrica Monky comparte página con obras tan relevantes como el Centro de Estudios Hidrográficos (Fisac, 1964), la Escuela de Estudios Mercantiles (Carvajal, 1961) o el Gimnasio Maravillas (de la Sota, 1960). Ahí aparece una de las pocas fotos nocturnas de este edificio que se conservan. Digna torre de cristal, esta imagen podría ilustrar algún aforismo de Scheerbart en su *Arquitectura de Cristal*:

"Las torres siempre deberían destacar un lugar una ciudad. Por eso, es lógico que también se intente hacerlas resaltar en medio de la oscuridad de la noche. En este sentido, todas las torres deberán transformarse siguiendo los principios de la arquitectura de cristal, para convertirlas en auténticas torres luminosas"<sup>9</sup>.

La fábrica se convertía en un faro de luz, dejando de lado los reflejos del sol, iluminada desde dentro por la noche, se hacía totalmente transparente. Ortiz Echagüe escribe en su reseña que este edificio era imagen de referencia para todos los viajeros que iban de Barajas a Madrid, siendo emblema de la nueva

arquitectura española<sup>10</sup>. [Fig.10 Imagen nocturna del edificio junto a ejemplos de la arquitectura española seleccionados por Ortiz-Echagüe, fuente: Werk]

Sin duda Alas y Casariego lograron su objetivo, un escaparate que mostrase la maquinaria interior hacia la carretera de acceso a Madrid por Barajas. Pero también un escaparate de la buena arquitectura española del momento. Su lenguaje arquitectónico emplea con sinceridad los materiales y los sistemas constructivos como recurso expresivo. Demuestran una gran sensibilidad en la elaboración de la volumetría, para conseguir una potente imagen, sin parangón hasta entonces en la industria española. Esta obra evoca ejemplos canónicos de arquitectura industrial que fue pionera del movimiento moderno a principios del siglo XX sin renunciar a la tradición cultural en la que se enmarca.

Demolida en 1991, el cierre acristalado de la Fábrica Monky no solo mostraba el novedoso proceso de la fabricación de café soluble, sino que fue escaparate de las estrategias arquitectónicas con las que se construyó este magnífico ejemplo de la arquitectura industrial española.

- 
- 1 ORTIZ-ECHAGÜE, C. La Arquitectura Española Actual. 1ed. Madrid: Rialp, 1965, p. 60.
  - 2 Fuente de la imagen: DIRECCIÓN GENERAL PARA LA VIVIENDA EL URBANISMO Y LA ARQUITECTURA DEL MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS (org.). Alas - Casariego arquitectos 1955-1995. (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones de la Arquería de los Nuevos Ministerios, del 26 de IX al 5 de XI de 1995). Madrid, MOPU, 1995, pp.186-187. Fuente citada en adelante como: MOPU.
  - 3 A la manera que la definió ROWE en: Transparencia: literal y fenomenal. ROWE, C. Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Editado por F. PARCERISAS. 2ed. Barcelona GG, 1980. p.155.
  - 4 ALAS, G. Y P. CASARIEGO Fábrica para Cogesol S.A. Arquitectura (Coam), julio 1963, (55), 2-5. Fuente citada en adelante como: Arquitectura.
  - 5 ALAS, G., P. CASARIEGO y BORLADO, R. Edificio Cogesol, Madrid. Informes de la Construcción, 1960, (160), 132-134. Fuente citada en adelante como: Informes de la Construcción.
  - 6 ORTIZ-ECHAGÜE, C. La Arquitectura Española Actual. 1 ed. Madrid: Rialp, 1965, p. 61.
  - 7 SAENZ DE OIZA, F. J. El vidrio y la arquitectura. Revista Nacional de Arquitectura, septiembre, octubre 1952, (129), 10-67.
  - 8 ORTIZ ECHAGÜE, C. Brief aus Spanien. Werk, 1964, 5(51), 93-97. Fuente citada en adelante como: Werk.
  - 9 SCHEERBART, P. La arquitectura de cristal. editado por A. PIZZA. 1ed. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998. p.130.

**FABRICA MONKY. LA ARQUITECTURA DE UN ESCAPARATE INDUSTRIAL.**

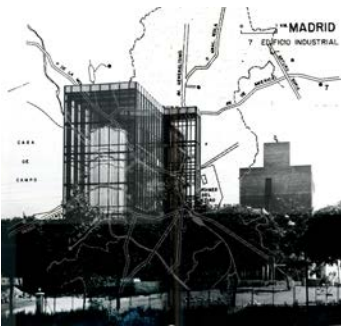


Fig.01 Situación de la Fábrica Monky y vista desde la carretera. Fuentes: MOPU y La Arquitectura Española Actual. Montaje del autor.

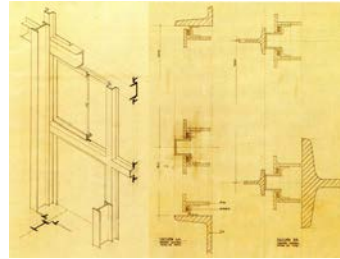


Fig.06 Detalle de la carpintería exterior. Fuente: MOPU.

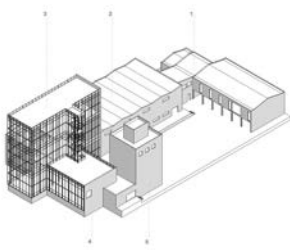


Fig.02 Isometría de la volumetría del conjunto. Dibujo del autor



Fig.07 Imagen desde el norte. Fuente: Archivo Alas y Casariego, Fundación Coam.

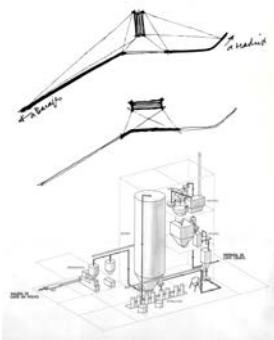


Fig.03 Croquis para decidir la posición del edificio con esquema isométrico de la disposición de maquinaria en la torre de producción. Fuente: Arquitectura e Informes de la Construcción.

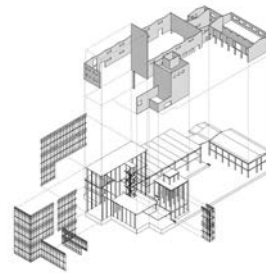


Fig.08 Isometría desplegada mostrando la relación entre cierre y estructura de las partes del edificio. Dibujo del autor



Fig.04 Zona del patio peatonal de acceso a la zona de maquinaria. No se conservan fotos del patio a nivel de pavimento en el fondo Alas-Casariego de la Fundación Coam, ni aparecen en las publicaciones consultadas. Fuente: Informes de la Construcción.

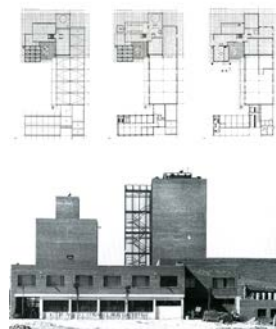


Fig.09 Plantas del conjunto a niveles 0.00, +3.60 y 7.20. Fuente: Arquitectura. Fotografía del edificio desde el sur. Fuente: Informes de la Construcción. Los añadidos en la vivienda del guarda no figuran en planos.

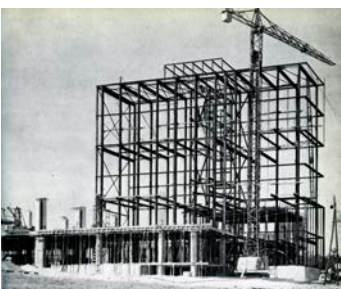


Fig.05 Imagen de la estructura en construcción con las cruces de arriostramiento de la estructura. Fuente: Informes de la Construcción.



Fig.10 Imagen nocturna del edificio junto a ejemplos de la arquitectura española seleccionados por Ortiz-Echagüe, fuente: Werk

## **Resano Resano, David**

Profesor del programa de arquitectura de la Universidad de Piura, UDEP.

### BIOGRAFÍA RESUMIDA:

Doctor arquitecto “cum laude” por la Universidad de Navarra. Primer Premio Fin de Carrera Cátedra Arcelor y Premio Schindler. Primer Premio del concurso para Centro Cívico de Ibaiondo. Profesor ayudante en la Universidad de Navarra. Academic Guest en el ETH de Zürich. Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM. Ejerce como arquitecto e investiga la dimensión constructiva del proyecto de arquitectura moderno. Recientemente ha publicado el artículo: *The SEAT Dinning Hall in Barcelona, 1956: innovative approaches to structure, the use of aluminium and building services* (CHS Journal, 2015). Actualmente es profesor de arquitectura en la UDEP, Perú.

## **Antonio Bonet. Casa Rubio, La Manga del mar Menor, Murcia (1966)**

**Ródenas García, Juan Fernando; Ferrer Sala, Manuel; Zuaznabar Uzkudun, Guillermo**

cait: centro de análisis integral del territorio. Universitat Rovira i Virgili, Reus, España.

juanfernando.rodenas@urv.cat; mferrersala@gmail.com; guillermo.zuaznabar@urv.cat

A partir de 1963, tras su regreso definitivo a España, Antonio Bonet (1913-1989) retoma estrategias proyectuales ya ensayadas en su etapa sudamericana como son la seriación y el uso de cubiertas de origen vernáculo, expresadas con figuras geométricas rotundas: bóvedas, pirámides, cilindros y esferas.

La casa Rubio, ubicada en la Manga del Mar Menor, se encuentra en un “paisaje excesivamente abierto y soleado típico de las zonas del Mediterráneo meridional”, según palabras del propio Bonet, y conforma un eslabón intermedio de una serie de edificios del mismo autor donde utiliza un módulo de forma repetitiva: la casa Berlingieri, Punta Ballena, Maldonado, Uruguay (1947); la casa La Ricarda, El Prat de Llobregat, Barcelona (1949-62); la casa Balaña, Sant Vicenç de Montalt, Barcelona (1974) y la escuela del poblado Hifrensa, Tarragona (1968). Se trata de una organización espacial que se caracteriza por la creación de entramados modulares, de extensión horizontal, que definen diversos ámbitos y que tienen en la forma de la cubierta su presencia formal más expresiva. La utilización de un módulo también conlleva la sistematización en los distintos elementos y conjuntos constructivos, la división de cerramientos, el despiece de pavimentos, de revestimientos, y la ubicación del equipamiento doméstico. El módulo funciona individualmente pero al unirse adquiere funciones nuevas y propiedades más complejas y permite una adaptación tanto al medio físico como a los sistemas constructivos.

El análisis de esta obra, el proyecto de Antonio Bonet que se encuentra más al Sur en la Península Ibérica, a unos 200 kilómetros de África, nos muestra su relación con las ciudades de la ribera sur del Mediterráneo y su arquitectura vernácula, y a unos 350 km de Argel, el lugar donde Le Corbusier plantea una de sus propuestas urbanísticas más interesantes, la relación con el estudio de la Rue de Sèvres y su colaboración con el mismo Le Corbusier y con algunos de sus discípulos, como Josep Lluís Sert, nos señala también la actitud hacia la experimentación en arquitectura que Antonio Bonet recoge de estos autores.

**palabras clave:** Antonio Bonet, arquitectura moderna, modulación, arquitectura vernácula

## 1. La Manga del mar Menor, Murcia, España, 1960

En 1960, Bonet, recibe el encargo de urbanizar La Manga del mar Menor, una estrecha franja de tierra, ubicada entre dos mares, el mar Mediterráneo, a este, y el mar Menor, a oeste. Se trata de un ambicioso Plan residencial turístico para alojar a más de 60.000 personas, promovido por Tomás Maestre Aznar, abogado madrileño e inversor inmobiliario, que en los años cincuenta consiguió adquirir suficientes terrenos en la Manga para convertir el lugar en destino turístico internacional. Contó con el apoyo del entonces ministro de turismo, Manuel Fraga Iribarne, quien visitó La Manga en 1962. En 1963, La Manga se incluye en el ámbito de la Ley de Centros de Interés Turístico. El origen del encargo<sup>1</sup> está en el proyecto de urbanización de Nuestra Señora de Núria, Cap de Salou, y en la otra casa Rubio, Cap Salou, Tarragona, 1959, proyectadas por Bonet desde Argentina para José Luis Rubio Maestre, familiar de Tomás Maestre Aznar. Debido al incremento de encargos, Bonet decide trasladarse definitivamente a España y abrir despacho en Madrid, con Manuel Jaén y en Barcelona, con Josep Puig Torné. Su traslado definitivo se produce en 1963.

Bonet se enfrenta a un paisaje plano, un lugar inhóspito, de naturaleza salvaje radicalmente opuesto al exuberante bosque de pinos y eucaliptos que llevó a cabo en la urbanización de Punta Ballena Maldonado (Uruguay), 1947. Bonet, en La Manga propone marcar una serie de hitos visuales, rascacielos que van pautando el recorrido desde la gran escala geográfica, influido por las propuestas de Le Corbusier, en Argel, y el Plan de Buenos Aires, de gran impacto visual<sup>2</sup>. El proyecto se desglosa en dos Planes generales: El Plan de la zona norte de la Manga (1961) y El Plan Sur, denominado Plan de ordenación de la "Zona de Marchamalo" (mayo de 1962)

El Plan de la zona norte, abarca una longitud aproximada de 16 km, funciona según un esquema lineal, el viario se configura como elemento vertebrador de la ordenación mediante una vía principal de calzada única para los dos sentidos, de la que penden un total de 12 núcleos autónomos (A,B,C...L) equidistantes, la vía principal se desdobra en dos calzadas formando un anillo al llegar a cada núcleo, para facilitar la circulación evitando giros bruscos, la carretera está ligeramente sobre elevada y flanqueada por vegetación<sup>3</sup>.

El Plan sur, abarca una longitud aproximada de 6 km, situados entre la zona montañosa de Cal Negre y la punta de la Raja y contiene la Gola de Marchamalo. Son cuatro los puntos singulares naturales de la Manga, la zona montañosa de Cal Negre con la isla del Ciervo, la Gola de Marchamalo y la Punta de la Raja. En este sector, las particularidades topográficas y morfológicas impiden llegar al esquematismo del Plan norte, por ello, en este sector los núcleos se componen más adaptados a la forma del solar. Finalmente se malograron los planes generales y únicamente se llevaron a cabo intervenciones fragmentadas ubicadas en el sector sur: el conjunto hexagonal, los apartamentos Malaret, el edificio Babilonia, el club náutico dos mares y la casa Rubio, hoy desaparecida por la presión inmobiliaria, que es el tema que nos ocupa: la casa de vacaciones de José Luis Rubio Maestre, ubicada en la Gola de Marchamalo.

El mar Menor es una laguna litoral de agua salada del mar Mediterráneo, expuesto a los temporales de levante, de forma semicircular y 135 km<sup>2</sup> de superficie, está separado del mar Mediterráneo por una franja de arena de 22 km de longitud, desde el cabo de Palos a San Pedro del Pinatar. La anchura oscila entre los 100 y 1200 m, El perímetro es de 73 km, la profundidad máxima no es superior a 7 m, En la zona sur se encuentran cinco islotes de origen volcánico: tres son las llamadas islas mayores: isla Perdiguera, isla Mayor o del Barón e isla del Ciervo y dos islas menores, isla Redonda o Rondella e isla del Sujeto. Las costas que baña el Mar Menor pertenecen a los municipios de San Javier (población de Santiago de la Ribera y la mayor parte de La Manga), San Pedro del Pinatar (poblaciones de Lo Pagán y Los Cuarteros), Los Alcázares y Cartagena (poblaciones de Los Urrutias, Los Nietos y La Manga).

La relación de la casa Rubio con el territorio nos facilita una primera lectura de la importancia del lugar en una de las obras más meridionales que Antonio Bonet construye en la península ibérica<sup>4</sup>. La relación del proyecto de la casa Rubio de La Manga del Mar Menor (1966) es muy distinta a aquella primera casa Rubio del Cap de Salou (1959), donde Antonio Bonet y Josep Puig Torné llevan a cabo su primera colaboración profesional. La posición de la vivienda en una formación rocosa frente al Mediterráneo incorpora en su propia forma esta condición de frontera. La planta de la vivienda adopta formas triangulares y abre distintas visuales en una organización espacial que desde la propia geometría quiere reconocer su localización en un límite. Bonet organiza el programa con claridad: dos plataformas triangulares de piedra emergen de la roca como si nacieran de ella. Una de ellas contiene la piscina, y la otra, contiene la zona de noche (dormitorios). Por contraste, la zona de día (estar y cocina) forma un pabellón triangular con amplios voladizos en cada punta que pueden recordar las alas de un ave a punto de alzar el vuelo, manifiestan la condición aérea de la composición y generan una sensación de ligereza que contrasta con la contundencia de las plataformas de piedra. A diferencia del proyecto de la Manga, el esquema compositivo en Salou resulta de las líneas de fuerza del emplazamiento: orientación, vistas y la directriz del frente que forma el accidente geográfico.





figuras 1 y 2: casas proyectadas por Antonio Bonet para José Luís Rubio Maestre, La Manga del mar Menor y Cap de Salou.

En La Manga del Mar Menor, el territorio tiene una forma totalmente distinta, a pesar de encontrarse en el mismo litoral. Como la propia memoria del proyecto<sup>5</sup> recoge, el paisaje de la Manga es “excesivamente abierto y soleado típico de las zonas del Mediterráneo meridional”. Esta posición en un territorio abierto, sin límites claros, donde el proyecto se encuentra sin ninguna presencia importante por parte de la geografía o de la naturaleza tiene como reacción una propuesta de edificación autónoma respecto a la forma del lugar. En este caso, y a diferencia de la casa del Cap de Salou, los espacios domésticos se organizan como en el juego de ajedrez, sobre un damero virtual, donde cada pieza puede moverse en dos direcciones para establecer un entramado modular de extensión horizontal cuyos límites exteriores se proyectan con entrantes y salientes formando patios abiertos en forma de U y patios cerrados a voluntad (figura 3). Se trata de un esquema que también encontramos explicado en la propia memoria del proyecto, una opción clara por adoptar una “idea básica de espacios exteriores cerrados”. Antonio Bonet define el recinto que componen estos “espacios exteriores cerrados” con la utilización de módulos.

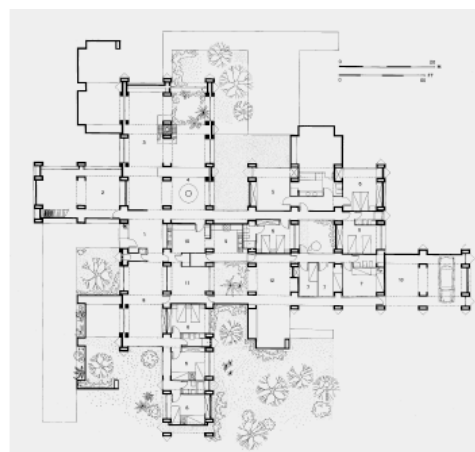


figura 3: casa Rubio, 'idea básica de espacios exteriores cerrados'

Bonet mantiene una estructura modular bidireccional ya ensayada en la casa La Ricarda, El Prat de Llobregat, Barcelona (1949-62), aunque disminuye el tamaño del módulo justo a la mitad: 8.80 m (La Ricarda) y 4.40 m (casa Rubio). Mientras que en algunas propuestas de seriación con bóvedas de Le Corbusier<sup>6</sup>, incluso en la casa La Ricarda, la bóveda corrida genera una tensión visual dinámica, en sentido longitudinal a cada bóveda. La forma de la sección aumenta la sensación de espacio 'direccional'<sup>7</sup>. Por el contrario, en la casa Rubio, la pirámide genera una sensación más 'estática', de espacio central, de mayor recogimiento, que funciona muy bien, tanto en estancias pequeñas como son dormitorios, como en estancias mayores, salas de estar, al concatenar módulos generando una secuencia de funciones (figura 7), en este sentido, en los dormitorios de la casa la Ricarda, Bonet fragmenta la bóveda con lucernarios, transgrediendo el 'sistema'.

El carácter de introspección visual de la casa también se manifiesta en el exterior (figura 4), con la presencia de tapias que forman patios retranqueados alineados según el orden dictado por la trama. El módulo intermedio contiene el canal de recogida de pluviales con gárgolas que se expresan con rotundidad en las fachadas. El módulo elemental se cubre con pirámides, prismas triangulares cubiertos a tres aguas y módulos de cubrición plana. Las pirámides<sup>8</sup> están revestidas de cerámica esmaltada de color rojo, tipo *La Bisbal*, que se agrupan entre

sí y se alternan con otros módulos de cubierta plana (en los garajes) y, en menor número, con módulos prismáticos formando lucernarios de forma triangular (en recibidor y antesala de la biblioteca-capilla). La casa cuenta con una biblioteca convertible en capilla que surge por la extrusión de un módulo a doble altura, conformando el contrapunto vertical de la composición, asimismo, la capilla funciona como punto de referencia en el ritual de acceso a la casa. La casa cuenta con accesos segregados, por un lado, un acceso vehicular con final en *cul-de-sac* formando un patio de estacionamiento y de maniobras, situado en frente de los módulos destinados a garaje, y por otro lado, el acceso peatonal que se formaliza con una plataforma pavimentada separada de la retícula por franjas de vegetación y encarada visualmente hacia la capilla. Conforme nos vamos aproximando a la capilla, descubrimos, a un lado, el patio de ingreso a la vivienda. El programa de la casa incorpora el apartamento de los dueños formado por sala de estar, dos dormitorios y un baño, y tres dormitorios para los hijos, se complementa con dos dormitorios para huéspedes y tres dormitorios y otras dependencias para el servicio. El programa incorporaba un pabellón independiente para huéspedes y pabellón de piscina cubierta y embarcadero, previstos en una segunda fase que nunca se llevó a cabo. En la fotografía aérea podemos observar la previsión en el dibujo de cuatro módulos expresados en la plataforma que forma la piscina.



figuras 4 y 5: casa Rubio, vista aérea y planta general

La función de la pirámide, aparte de cualificar las áreas interiores, sirve como un excelente sistema de ventilación de la cubierta que probablemente se incorporó en el transcurso de la obra, ya que no se especifica en los planos de proyecto. Esta ventilación se produce a través de cuatro orificios practicados en el dado que remata superiormente cada pirámide. El aire circula libremente, se produce una succión en sentido ascendente provocada por 'efecto Venturi'. En la Casa Rubio, Bonet propone una novedad respecto a experiencias anteriores, utiliza 'columnas huecas' formadas por cajones de obra, de 1 x 0,50 m, (figura 5) que delimitan unas bandas a baja altura, de 2,10 m. Estos espacios entre pilastras procuran una gran flexibilidad de uso en la organización funcional de la vivienda, como se observa en la planta de la casa, porque sirven para ubicar el equipamiento doméstico, chimeneas, pasos, aberturas, o simplemente delimitan o secuencian las áreas.

## 2. La casa Rubio en la obra de Antonio Bonet

Esta expresión escultórica de la cubierta que podemos ver en la casa Rubio es uno de los aspectos característicos de las obras de arquitectura de Antonio Bonet. Un primer ejemplo es la Casa La Ricarda, El Prat de Llobregat, Barcelona (1949-62), donde Bonet propone un sistema cuyo módulo elemental, formado por una bóveda rebajada, funciona individualmente, pero al unirse mediante el procedimiento abstracto del proyecto, adquiere funciones nuevas y propiedades más complejas. En este sentido, podemos identificar otras obras del mismo autor que comparten 'código genético' y pueden agruparse formando una serie<sup>10</sup> (figura 6): La casa Berlingieri, Punta Ballena, Maldonado, Uruguay (1947); La casa Rubio, La Manga del Mar Menor, Murcia, España (1966); la escuela del poblado Hifrensa, L'Hospitalet de l'infant, Tarragona, España (1967-75); los bungalós Bordas, Aigua Gelida, Girona, España (1968) y la casa Balañà, Sant Vicenç de Montalt, Barcelona, España (1974). La estrategia compositiva consiste en determinar una estructura modular con un elemento geométrico simple como es la pirámide (escuela/Rubio), esfera (Balañà) o la bóveda rebajada (La Ricarda/Berlingieri/Bordas), capaces de dotar al patrón de cualidades espaciales, lumínicas, acústicas o de ventilación.

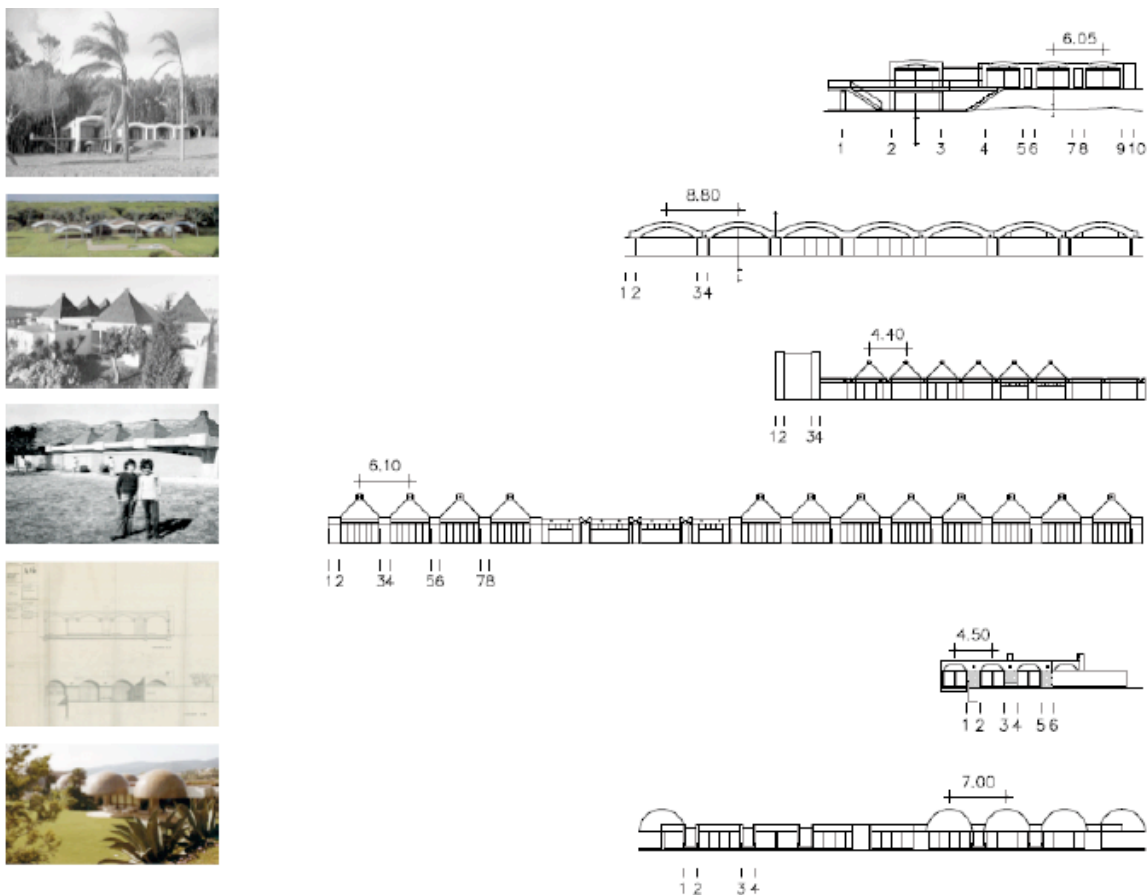


figura 6: ejemplo de serie Bonetina

La definición del ritmo estructural AB-AB-AB... parte de los ejes principales que se desdoblán creando un módulo intermedio, "A" y bóvedas, esferas o pirámides, "B". El módulo intermedio, "A", contiene la canal de recogida de agua de lluvia que en ocasiones se expresa con rotundidad en la fachada formando gárgolas, resuelve visualmente la transición entre pirámides o bóvedas, además se configura como un sistema para ordenar áreas y atribuir funciones. El módulo "B", forma la cubierta, ya sea bóveda, esfera o pirámide, en el interior cualifica las áreas con un sistema distribuidor consistente en la transición de funciones por transición de alturas (figura 7). La definición del patrón permite resolver de un modo sistemático la división de cerramientos exteriores, despiece de pavimentos, revestimientos y modulación de aberturas. La sistematización entendida como una de las mayores aspiraciones de la arquitectura moderna. En este sentido, más que la forma final, se busca la definición de un sistema entendido como un principio ordenador capaz de generar múltiples desarrollos.

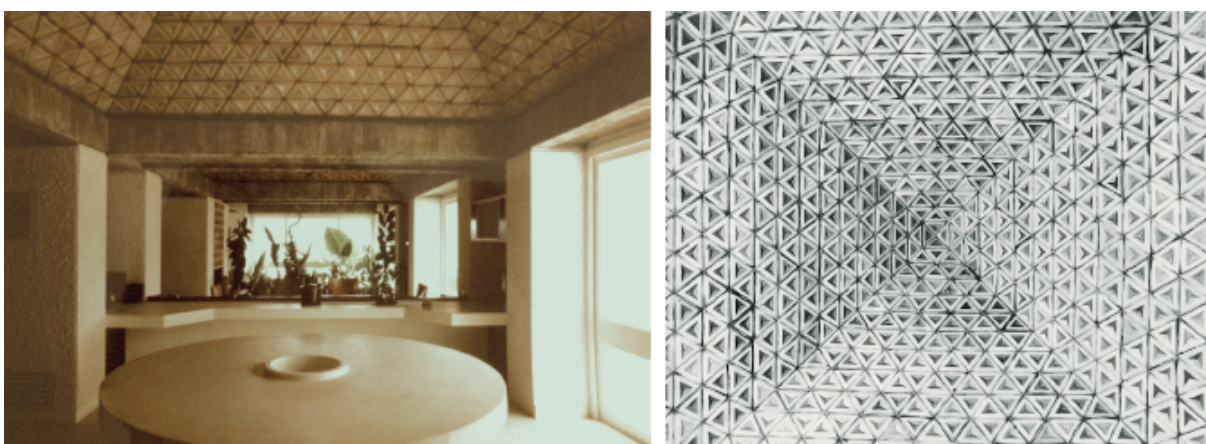


figura 7: casa Rubio: secuencia formada por concatenación de los módulos, detalle interior de la pirámide

Bonet construye espacios, no solo esculpiendo techos, también esculpe la luz revelada por la textura y por el

grueso de muros y celosías. El techo piramidal contiene unas cenefas formadas por piezas triangulares de gres salado tejiendo una textura (figura 7) que aumenta la sensación de recogimiento. El contacto con el exterior, no se produce a través de la continuidad espacial propia del lenguaje de los primeros modernos (a través de una fina lámina). Funciona más como un hojaladre. La serie puede llegar a apreciarse como una acumulación de láminas, llenas y vacías, que desde ésta superposición envuelven y dan cobijo al ser humano. En este sentido, podemos anticipar una primera conclusión: la arquitectura de Bonet no se centra únicamente en aspectos visuales, sino también atiende a sensaciones táctiles, acústicas, de confort térmico y lumínico que procura la elección de materiales por su aspecto y disposición constructiva. El carácter monolítico de la serie, opuesto al llamado 'plan libre' de los cinco puntos enunciados por Le Corbusier en 1927, y expresados en las villas parisinas de los años 20, no merma su flexibilidad de uso, bien al contrario, el sistema opuesto, 'plan paralysé', formado por muros y bóvedas, según los argumentos del profesor Xavier Monteys<sup>11</sup>, genera espacios encadenados que pueden habitarse, aunque no importa cómo se usen, pudiendo cambiar de uso en el tiempo, sin que afecte a su apariencia. Valga de ejemplo el esquema piramidal, que puede valer tanto para una casa (Rubio), como para una escuela de educación primaria (Hifrensa). Los ejemplos precedentes se pueden englobar en una familia de edificios proyectados a partir de la revisión de la arquitectura de los primeros modernos promulgada por el propio Le Corbusier, en sus propuestas de inspiración vernácula. En la Villa Mandrot (1930), en la casa de fin de semana en Celle-Saint-Cloud (1934), en la Villa en Mathes (1935), o en las maisons Jaoul (1951).

En otros proyectos, como la escuela del poblado Hifrensa (figura 8), a pesar de las diferencias de programa funcional, la estrategia compositiva es la misma, aunque en esta ocasión el módulo presenta un desarrollo lineal para conseguir, por un lado, óptimas condiciones de soleamiento, y para que el desarrollo en longitud pueda abarcar los campos de juego escolar. En la escuela, Bonet aumenta la cavidad ventilada de la cubierta al incorporar una pirámide truncada interior soportante, de hormigón armado, de menor altura que la pirámide cerámica vista del exterior.



figura 8: escuela del poblado Hifrensa

### 3. El territorio geográfico y cultural de la casa Rubio

*[sic] Otro elemento que he usado mucho para conseguir mis finalidades ha sido los diferentes tipos de bóvedas...que uso para crear esos espacios interiores escultóricos y ámbitos de carácter humano...es decir, entiendo que el círculo envuelve mejor al ser humano que el rectángulo...es evidente que el rectángulo no tiene nada que ver con el ser humano...nosotros no tenemos ningún ángulo recto ni agudo no?*

*...Este problema de la bóveda ha sido una constante en mí. Últimamente he hecho una casa que la considero una de las más importantes...en que incorporo la bóveda pero convertida en cúpula...son unas cúpulas casi semiesféricas que crean más todavía este recogimiento del ser humano con sus colegas...es evidente que bajo un elemento de estos se siente uno mas arropado que en un elemento paralelepípedo normal. Otro elemento*

*que yo he usado para conseguir este carácter de recogimiento humano es la pirámide...como Ud. está viendo aquí como en la casa en la manga del mar Menor en que todos los elementos modulares son pirámides...revestidos con una cerámica popular muy especial.*<sup>12</sup>

Bonet muestra atención, tanto a la resolución escultórica de las cubiertas ya desde su ingreso en Jeanneret Architectes 35 Rue de Sèvres, donde colabora, entre 1936 y 1937, con Roberto Matta en los anteproyectos para la Maison Jaoul y el Pabellón del Agua para la Exposición Internacional de Lieja. Ambos proyectos se caracterizan por el contraste entre la fuerza expresiva de la cubierta y el orden de la retícula de *pilotis* que reflejan las plantas, alejándose de la tradición lingüística del estilo internacional. Le Corbusier, ya, en 1919 había explorado la seriación con bóvedas en el proyecto no realizado de las casas Monol (1919). El descubrimiento de la técnica catalana se remonta a 1928, cuando Le Corbusier viaja a Barcelona, invitado por Josep Lluís Sert para pronunciar una conferencia sobre los cinco puntos de la nueva arquitectura<sup>13</sup>. Le Corbusier apunta en sus cuadernos, dibujos acotados de las bóvedas que observa en las escuelas de la Sagrada familia de Gaudí. Elementos como la bóveda que posteriormente utilizarán Bonet, Sert y el propio Le Corbusier, asesorado por Domènec Escorsa<sup>14</sup>, en algunos proyectos como la versión que finalmente se construyó de las Maisons Jaoul, Neuilly-sur-Seine, Francia, 1951. Bonet colaboró con Sert y Torres Clavé con tan solo diecinueve años, en el proyecto de las casetas de fin de semana del Garraf, Sitges (1932-35). Las casetas se publicaron en el número 19 de la revista AC, Documentos de Actividad Contemporánea y representan las inquietudes del GATEPAC por la tradición vernácula. No resulta extraño observar en las fotografías de éstas arquitecturas incipientes: cestos, vasijas, sillas y alfombras confeccionadas con tejidos de fibras naturales, objetos populares de uso doméstico, sin pretensiones artísticas que están validados por el poso del tiempo y acaban convirtiéndose en 'standard'.

En el número anterior, 18, de la revista AC, dedicado a la arquitectura popular, Sert reivindicaba las raíces mediterráneas de la arquitectura moderna<sup>15</sup>. La arquitectura popular, sin estilo, contiene, en esencia, las aspiraciones de los primeros arquitectos modernos: formas de base funcional, ausencia de ornamento, adecuación al uso y el sentido unitario que procura la sistematización de las soluciones constructivas con escasez de recursos. Esta síntesis entre lo vernáculo y lo moderno la podemos apreciar también en la casa Rubio, tanto desde esta utilización de la tecnología constructiva como de la relación que establece con el lugar. En este sentido, la sistematización se establece, no tanto con una tecnología constructiva sofisticada, teniendo en cuenta la limitación de mano de obra cualificada en el contexto español de principios de los años 60, sino que la sofisticación de la propuesta se produce a partir de la configuración de un sistema proyectual que, desde la abstracción, establece unos mecanismos de ocupación del territorio.

Esta relación con el territorio que encontramos en la casa Rubio con la Manga del Mar Menor es la misma que, a otra escala, podemos ver tanto en un proyecto de Le Corbusier de 1942 para el norte de África, la residencia Peyrissac, un establecimiento agrícola en Cherchell, (figura 9), como en algunos establecimientos humanos del sur de Túnez, como los de Ksar Ferich (figura 10). La relación con el lugar y la utilización del módulo y las tecnologías constructivas es idéntica a la que tiene la casa Rubio desde la organización de lo doméstico: el establecimiento de un recinto cerrado, la utilización de la modulación como modelo compositivo de todo el proyecto y la utilización de una tecnología constructiva, en este caso la bóveda corrida, que responde volumétricamente a esta misma serie.

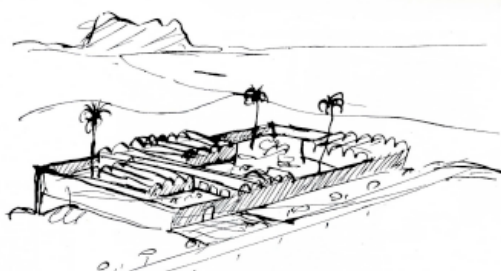


figura 9: Le Corbusier, Residencia Peyrissac, establecimiento agrícola en Cherchell



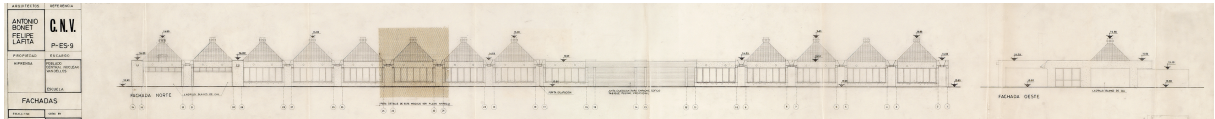


figura 10: Ksar Ferich y escuela del poblado Hifrensa

La definición de lo moderno se realiza desde posiciones que recogen estas presencias formales de lo vernáculo que nos muestran la importancia que tiene la casa Rubio de la Manga del mar Menor tanto para comprender la obra de Antonio Bonet como para apreciar otras presencias de lo moderno en nuestro territorio.

**notas:**

<sup>1</sup>Véase: RÓDENAS, JF y DOMINGO, JR. Antonio Bonet y Josep Puig Torné. Series triangulares en Cap de Salou. *RA Revista de arquitectura*, 2015, nº 17: pp. 57-64, doi: 10.15581/014.17.57-64.

<sup>2</sup>Véase: ÁLVAREZ, F. y ROIG, J. *Antoni Bonet Castellana: 1913-1989*. Barcelona: COAC, 1996.

<sup>3</sup> Para profundizar sobre el análisis de tarazados urbanísticos de La Manga del mar Menor, véase: RÓDENAS, JF. Planeamiento urbanístico en la obra de Antonio Bonet: trazado viario y paisaje: de Punta Ballena al Poblado HIFRENSA, 1945-1975, "V Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Buenos Aires, junio 2013", 2013, Barcelona: DUOT, pp. 214-231.

<sup>4</sup> Los apartamentos Los Naranjos, de Antonio Bonet y Manuel Jaén, Torremolinos, Málaga (1967), es el proyecto más meridional llevado a cabo por Bonet en la península ibérica.

<sup>5</sup>Véase: Memoria casa Sr. J.L. Rubio. *Fons Bonet*: AHC: Archivo Histórico del COAC.

<sup>6</sup>Ejemplos de seriación con bóvedas en la obra de Le Corbusier: Residencia Peyrissac, establecimiento agrícola en Chèrchell, Argel, 1942; Villa de Madame Manorama Sarabhai, Ahmedabad, India, 1951; Casa de fin de semana en Celle-Saint-Cloud, 1934; Maisons Jaoul, Neuilly-sur-Seine, Francia, 1951.

<sup>7</sup> Para profundizar sobre el concepto del tipo en arquitectura, véase: MARTÍ, C. *Las Variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1993

<sup>8</sup> Casa Rubio en La Manga del mar Menor: KATZENSTEIN, E., NATANSON, G. y SCHVARTZMAN, H. *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*. Buenos Aires: Espacio Editora, 1985.

<sup>9</sup>Concepto de intervalo entre espacio público-privado y el ritual de acceso a los edificios, véase: RÓDENAS, JF. Antonio Bonet. Espacios de transición entre vivienda y ciudad. *RITA*, 2015, nº 3, pp. 54-73.

<sup>10</sup> Concepto de series Bonetianas, véase: RÓDENAS, JF. Tesis doctoral (no publicada). Antonio Bonet. Poblado Hifrensa, 1967-1975. 2013, Reus: Universitat Rovira i Virgili.

<sup>11</sup>Véase: MONTEYS, X. Le Plan Paralyzé: revisando los cinco puntos. *Massilia: Anuario de estudios lecorbusierianos*, 2002, pp. 141.

<sup>12</sup>Entrevista a Antonio Bonet: Yo?...? Yo arquitecto (sin fecha). *Fons Bonet*: AHC: Archivo Histórico del COAC.

<sup>13</sup>Véase: GULLI, R. La huella de la construcción tabicada en la arquitectura de Le Corbusier. En *Las bóvedas de Guastavino en América*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1999. 77 p.

<sup>14</sup>Domènec Escorsa: maestro de obras catalán, colaboró con Sert y Luis Lacasa en el Pabellón de la República Española para la Exposición Internacional de París (1937).

<sup>15</sup>SERT, JL. Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna. En: AA.VV. (1935). *AC Documentos de actividad contemporánea*, nº18, pp. 31-33.

#### **bibliografía:**

- ÁLVAREZ, F. y ROIG, J. *Antoni Bonet Castellana: 1913-1989*. Barcelona: COAC, 1996.
- GULLI, R. La huella de la construcción tabicada en la arquitectura de Le Corbusier. En *Las bóvedas de Guastavino en América*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1999. 77 p.
- KATZENSTEIN, E., NATANSON, G. y SCHVARTZMAN, H. *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*. Buenos Aires: Espacio Editora, 1985.
- MONTEYS, X. Le Plan Paralyzé: revisando los cinco puntos. *Massilia: Anuario de estudios lecorbusierianos*, 2002, pp. 141.
- MARTÍ, C. *Las Variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1993
- RÓDENAS, JF. Tesis doctoral (no publicada). Antonio Bonet. Poblado Hifrensa, 1967-1975. 2013, Reus: Universitat Rovira i Virgili.
- RÓDENAS, JF. Planeamiento urbanístico en la obra de Antonio Bonet: trazado viario y paisaje: de Punta Ballena al Poblado HIFRENSA, 1945-1975, "V Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Buenos Aires, junio 2013", 2013, Barcelona: DUOT, pp. 214-231.
- RÓDENAS, JF. Antonio Bonet. Espacios de transición entre vivienda y ciudad. *RITA*, 2015, n° 3, pp. 54-73.
- RÓDENAS, JF y DOMINGO, JR. Antonio Bonet y Josep Puig Torné. Series triangulares en Cap de Salou. *RA Revista de arquitectura*, 2015, n° 17: pp. 57-64, doi: 10.15581/014.17.57-64
- SERT, JL. Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna. En: AA.VV. (1935). *AC Documentos de actividad contemporánea*, n°18, pp. 31-33.



**Juan Fernando Ródenas García** (Fuentealbilla, 1969). Arquitecto por la ETSAB (2001). Doctor en arquitectura (2013), obtiene una beca predoctoral en la ETSA URV. Tesis: Antonio Bonet. Poblado HIFRENSA, 1967-75, dirigida por Guillermo Zuaznabar. Profesor de composición, ETSA URV (2009-11). Profesor de urbanismo y proyectos, ETSA URV (2012-16). Es también investigador del cait: centro de análisis integral del territorio (URV). Estudioso de la obra del arquitecto Antonio Bonet, de la que es autor de publicaciones, contribuciones a congresos, conferencias, transferencia tecnológica y comisario de una exposición. Actualmente ejerce la profesión de arquitecto y sus obras han sido publicadas en revistas especializadas.

**Manuel Ferrer Sala** (Barcelona, 1959). Arquitecto por la ETSAB (1987). Doctor en arquitectura por la misma escuela con una tesis sobre la cultura centroeuropea del período de entreguerras (1995). Tiene experiencia docente en la UPC, entre 1995 y 1998, en la ETSA La Salle, URL, entre 2001 y 2011, y en la ETSA URV entre 2011 y 2015. Actualmente es colaborador del cait: centro de análisis integral del territorio (URV). Tiene obra construida en bibliotecas, arquitectura deportiva y espacio público.

**Guillermo Zuaznabar Uzkudun**, (Donostia, 1971) Profesor Agregado de la ETSA URV. Profesor de las asignaturas Composición II y III. Director de la revista EAR, área de teoría historia de l'art i l'arquitectura, publicacions URV. Investigador principal del CAIT, centro de análisis integral del territorio, URV. Doctor cum laude (2003) por el Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAB, UPC. Tesis: S/T, Donald Judd, Pabellones de Artillería Marfa, Tx. 1979-94. Director de tesis: Josep Quetglas. Postgrado en: Die Kunstakademie, Düsseldorf, Painting and Architecture Workshop, Prof. Gerhard Merz. Licenciado en bellas artes por la Universidad de Barcelona. Autor de: Color, Form and Meaning in the Guggenheim Museum, The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum (2009). Piero della Francesca. La Pala di Brera (2008); Piedra en el Paisaje (2005); Oiza-Oteiza. Defence Line in Altzuza (2004, en colaboración con Josep Quetglas) Jorge Oteiza animal fronterizo (2001).

## **Escena Estival.**

### **Concurso para el Teatro al Aire Libre de Santander de 1957.**

**RODRÍGUEZ PEÑA, José Manuel**

**Arquitecto\_ Demarcación de Tenerife del Colegio de Arquitectos de Canarias\_jose@technesl.com**

En 1957 el Ayuntamiento de Santander planteó la construcción de un teatro al aire libre que proporcionara una infraestructura estable al *Festival Internacional de Verano* que se organizaba cada año en la ciudad con gran éxito de público y de crítica. El escenario que se instalaba temporalmente en la *Plaza Porticada* no estaba a la altura de un programa artístico que mejoraba en cada edición y que demandaba un espacio acorde al nivel de los participantes. La propuesta contaba además con el respaldo que el Régimen de Franco proporcionó a determinados eventos culturales como instrumento para la integración de España en la escena internacional, alentado por éxitos tan significativos como el concierto español celebrado en 1950 en el multitudinario *Hollywood Bowl* de Los Ángeles, un extraordinario escenario cuya concha acústica estimulaba la consecución de una infraestructura similar en nuestro país.

La propuesta planteaba la organización de un concurso nacional de ideas en el que se resolviera un espacio para espectáculos al aire libre que *atendiera a las condiciones urbanísticas del emplazamiento sin descuidar aquellas otras propias de un teatro tales como la visibilidad, sonoridad y comodidad para el público*. A la convocatoria acudieron profesionales tan relevantes como Francisco de Asís Cabrero, Ramón Vázquez Molezún o el propio Sáenz de Oíza, este último con una propuesta que sería el germen de su posterior *Palacio de Festivales de Cantabria*, terminado en 1991 como sede definitiva del certamen.

El anteproyecto presentado por Luis Cabrera y los jóvenes Salvador Fábregas y Joaquín García Sanz resultó ganador en las dos fases del concurso pero a pesar de los elogios de un jurado presidido por Rafael de la Hoz, nunca llegó a materializarse por falta de apoyo institucional. El teatro, previsto para un aforo de 4000 espectadores, debía ubicarse en la Plaza Jose Antonio, un espacio de proporciones longitudinales que dificultaba sobremanera la colocación del escenario. La solución ganadora resolvió la planta de manera brillante, ubicando la escena en uno de los laterales garantizando al público visibilidad y condiciones acústicas homogéneas. Protegido además de las inclemencias del tiempo mediante una cubierta en forma de malla espacial en aluminio y con un cerramiento colgado compuesto por láminas plegadas de fibro-mármol, el conjunto evocaba la sensación de estar bajo una arboleda artificial. El carácter innovador de la estructura, que podemos relacionar con el proyecto de Mies van der Rohe para una sala de congresos en Chicago de 1953, o con la Capilla del Camino de Santiago de Sáenz de Oíza de 1954, contrastaba con la falta de desarrollo tecnológico de la industria española del momento, circunstancia que dificultó enormemente el desarrollo constructivo del proyecto definitivo, entregado finalmente en 1959.

El hallazgo de los originales del proyecto ganador en el Fondo Luis Cabrera nos ha permitido añadir otro episodio, prácticamente desconocido hasta el momento, a la historia de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX, y que para Salvador Fábregas Gil, único superviviente del equipo ganador, se mantiene como un referente en su dilatada carrera profesional.

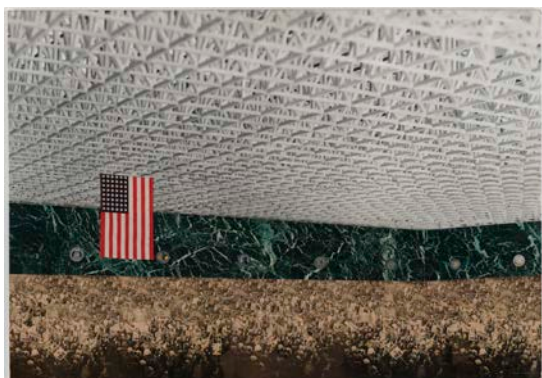
### **Palabras Clave\_**

**Concurso, Teatro, Festival, Santander, Luis Cabrera.**

*Allí donde la tecnología alcanza su verdadera culminación, trasciende a la arquitectura.*

Mies van der Rohe<sup>1</sup>.

La huella de Mies van der Rohe en la arquitectura española del siglo XX, ampliamente estudiada, tiene un momento especialmente significativo en la década de los 50, cuando se concede el Premio Nacional de Arquitectura al Proyecto para una Capilla en el Camino de Santiago a los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oíza y José Luis Romaní. Como puso de manifiesto Juan Daniel Fullaondo con motivo del centenario del nacimiento del maestro<sup>2</sup>, contrariamente al pabellón de Barcelona, será el Mies americano el que encuentre un eco notable en las obras y proyectos de una generación de arquitectos que definirá gran parte de la mejor arquitectura española del momento. El nuevo lenguaje, fruto de la utilización generalizada de perfiles metálicos, evolucionó hacia el desarrollo de grandes entramados estructurales que además de resolver los problemas funcionales y constructivos propios de las grandes luces, proporcionaron un modelo tecnológico y simbólico que fue especialmente importante para muchos jóvenes arquitectos que veían en la arquitectura de Mies el paradigma de la tan ansiada recuperación de la modernidad. Junto a obras emblemáticas de Mies como el *Convention Hall* de Chicago, las revistas dedicaban espacio a los trabajos de B. Fuller o Konrad Wachsmann, cuya influencia en la arquitectura contemporánea es cada vez más apreciada.



En la búsqueda de una nueva arquitectura los concursos constituyeron el instrumento ideal para la experimentación arquitectónica y un buen indicador para comprobar el entusiasmo que despertaron las nuevas ideas entre los profesionales del momento. Así, la convocatoria del concurso para el Teatro al Aire Libre de Santander de 1957 puede ser significativa tanto por la valía de los arquitectos que acudieron a la misma como por la calidad de los proyectos presentados, circunstancias ambas que hacen inexplicable que este episodio de nuestra arquitectura haya quedado prácticamente inédito para la crítica e incluso para la propia historia del Festival, un hecho que no se explica simplemente por la no construcción del mismo pero que es común a otros ejemplos de nuestra arquitectura que llegamos a conocer solo muy tardíamente. El proyecto ganador del concurso, firmado por Luís Cabrera Sánchez-Real y los recién titulados Salvador Fábregas Gil y Joaquín García Sanz, puso de manifiesto en qué medida la tecnología era capaz de dar una respuesta convincente a las nuevas necesidades funcionales de la arquitectura pero al mismo tiempo, cómo la carencia de una industria en España que diera soporte a los arquitectos condicionó la ejecución de estas obras cuyas soluciones constructivas se alejaban bastante de nuestra tradición artesanal.

<sup>1</sup> *Arquitectura y Tecnología*, publicado en *Ars and Architecture*, 67. (1950). En Neumeyer, Fritz, *La Palabra sin artificio*. El croquis Editorial (1995)

<sup>2</sup> FULLAONDO, J.D.: *Mies, España y la evolución del toreo*. En A&V nº 6. (1986).

### **El Festival Internacional de Santander (FIS) en la estela del Hollywood Bowl.**

La promoción de la tradición musical española en América a partir de 1930 tuvo su punto culminante en el concierto que en agosto de 1950 se celebró en el *Hollywood Bowl* de Los Ángeles con *un homenaje a las aportaciones españolas a la música mundial*, cuyo evento central estaría protagonizado por el célebre pianista José Iturbi, maestro valenciano afincado en California<sup>3</sup>. El mítico auditorio era el centro de la vida musical de Estados Unidos durante los meses de verano, un inmenso teatro al aire libre que se creó para poner al alcance de grandes masas populares lo más selecto del arte mundial a través de eventos con gran repercusión en los medios y en la publicidad.

El éxito cosechado por Iturbi no pasó desapercibido a las autoridades del Régimen, que entendieron que los festivales internacionales podían representar una excelente oportunidad para superar el aislamiento en el que se encontraba España al iniciarse la década de los cincuenta. En este contexto y siguiendo el modelo californiano se inician los festivales de Granada y Santander (FIS) en 1952, y se redacta el *Plan Nacional de Festivales de España* de 1954, una empresa política de carácter cultural que estaría en el origen de numerosos acontecimientos musicales a lo largo de nuestra geografía. El FIS recogía además la tradición de *sacar la cultura a la calle*, característica de las Fiestas Universitarias vinculadas a la Universidad Internacional de Verano promovida por la Segunda República y continuada posteriormente por la UIMP, utilizando escenarios urbanos tales como el Odeón del Sardinero, inaugurado en 1945 y que constituye el antecedente inmediato del FIS que se desarrollaría en la Plaza Porticada.

### **La convocatoria del Concurso para el Teatro al Aire Libre. Santander 1957.**

El extraordinario éxito de público y de crítica del FIS motivó que el Ayuntamiento de Santander planteara en noviembre de 1955 la necesidad de construcción de un teatro al aire libre que proporcionara una infraestructura estable al Festival<sup>4</sup>. El escenario que se instalaba cada verano en la Plaza Porticada utilizando una estructura desmontable propiedad del Ministerio no estaba a la altura de un programa artístico que mejoraba en cada edición y que demandaba un espacio acorde al nivel de los participantes. Las bases, aprobadas en 1957, planteaban la organización de un concurso de ideas de ámbito nacional en el que se resolviera con total libertad un espacio para espectáculos al aire libre en la Plaza de José Antonio (actualmente Plaza de Pombo) que *atendiera a las condiciones urbanísticas del emplazamiento sin descuidar aquellas otras propias de un teatro tales como la visibilidad, sonoridad y comodidad para el público*. Como únicos requisitos se establecía un aforo de al menos 4000 espectadores, pudiendo cubrirse la instalación con carácter móvil, fijo o desmontable en la forma que cada concursante entendiera más conveniente, y completar el programa con pequeños restaurantes, ambigús y usos comerciales como espacios más significativos.

El modelo de concurso, en el que primaba la libertad de diseño y la idea sobre los condicionantes programáticos, parecía lo más adecuado para resolver una tipología edificatoria con pocos antecedentes más allá del referente angelino y con los rigores de un clima como el cantábrico. El espacio urbano en el que se implantaría el teatro añadía más complejidad al encargo pues se trataba de una plaza muy estrecha y larga que dificultaba enormemente la colocación de un escenario que permitiera todo tipo de representaciones. La propia naturaleza del teatro al aire libre era novedosa

<sup>3</sup> FERRER CAYÓN, Jesús: "Del Hollywood Bowl a los Festivales de España: José Iturbi, o *Bienvenido, Mister Marshall*", en VV.AA., *Relaciones en conflicto. Nuevas perspectivas sobre relaciones internacionales desde la Historia*, Enrique Bengochea Tirado, Elena Monzón Pertejo y David G. Pérez Sarmiento (coord.), Universitat de València, Valencia, 2015, pp. 96-102. . ISBN: 978-84-606-5873-3

<sup>4</sup> Archivo Municipal de Santander. *De la construcción de un teatro al aire libre*. Libro de Actas de las Sesiones del Pleno, Nº 2370. Pleno ordinario de 4-IX-1957, pp. 37 vº a 39 rº:

pues la tendencia natural para las artes escénicas era plantear espacios cerrados, tradicionalmente muy condicionados por los requisitos operísticos. En este sentido, el teatro convencional no respondía al propósito inicial del Ayuntamiento de sustituir la Plaza Porticada sin perder el espíritu del Teatro de Festivales, más cercano a lo popular y en continuidad con el espacio urbano. El propio Sáenz de Oíza, evocando los avatares del concurso de 1984 para el definitivo Palacio de Festivales de Santander, manifestaba la contradicción que supuso desarrollar un *teatro de la ópera* para un evento que se entendía alejado de cualquier solemnidad<sup>5</sup>.

### Propuestas seleccionadas y resolución del concurso.

A la convocatoria se presentaron finalmente 14 propuestas de las 34 inscritas, algunas de profesionales tan relevantes como Francisco de Asís Cabrero, Ramón Vázquez Molezún o el propio Sáenz de Oíza, éste último conjuntamente con Manuel Sierra<sup>6</sup>. El jurado del concurso estuvo presidido por Rafael de la Hoz, que actuó en representación de los participantes y que a la vista del resultado final de todo el proceso, debió intervenir de forma directa en la evaluación de las ideas dentro de parámetros estrictamente disciplinares. De las ideas iniciales el Jurado debía valorar y seleccionar las tres que pasarían a una segunda fase en la que se desarrollarían como anteproyectos acompañando la presentación con una maqueta de conjunto. Como apuntamos anteriormente, el mayor condicionante para la idea era la proporción extremadamente alargadas de la plaza, lo que dificultaba en gran medida la colocación del escenario y por consiguiente la resolución del resto del programa. En consecuencia el jurado estimó necesario desechar en primer lugar las soluciones de escenario central con espectadores a ambos lados entre otras razones por la imposibilidad de disponer de un fondo de escena lo que limitaría el desarrollo de determinados espectáculos, si bien se admitía su idoneidad para representaciones de teatro integral y de moderno montaje. En cuanto al volumen, considerando el frente edificado circundante, se estimaron más adecuadas *las soluciones de mayor diafanidad y cuya masa, no agobiando el vacío, respete el carácter de plaza*. Esta última consideración motivó que se desestimaran las propuestas que se resolvieran como un teatro normal cerrado por considerarlo incompatible con el espíritu del concurso.

Con respecto a la cubrición del teatro, elemento fundamental de la propuesta, el jurado consideró *las soluciones de cubiertas permanentes como preferibles a las desmontables, tanto por su utilización durante los meses de invierno para cobijar un espacio útil al vecindario como por razones de conservación, acústicas y seguridad en caso de incendio*. En este sentido, la organización del Festival contaba con la experiencia de la cubierta de lona construida para la Plaza Porticada en 1954<sup>7</sup>, que no debió resolver el problema de manera satisfactoria pues ahora se desestimaban las ideas que repetían esta solución. En base a los criterios anteriores, el jurado seleccionó para su estudio detallado las ideas presentadas por Ricardo Pérez Fernández; Jaime Bravo y Alejandro López Asiaín; Luis Cabrera, Salvador Fábregas y Joaquín García Sanz; y finalmente la de Manolo Sierra y Sáenz de Oíza. Las restantes fueron descartadas si bien el

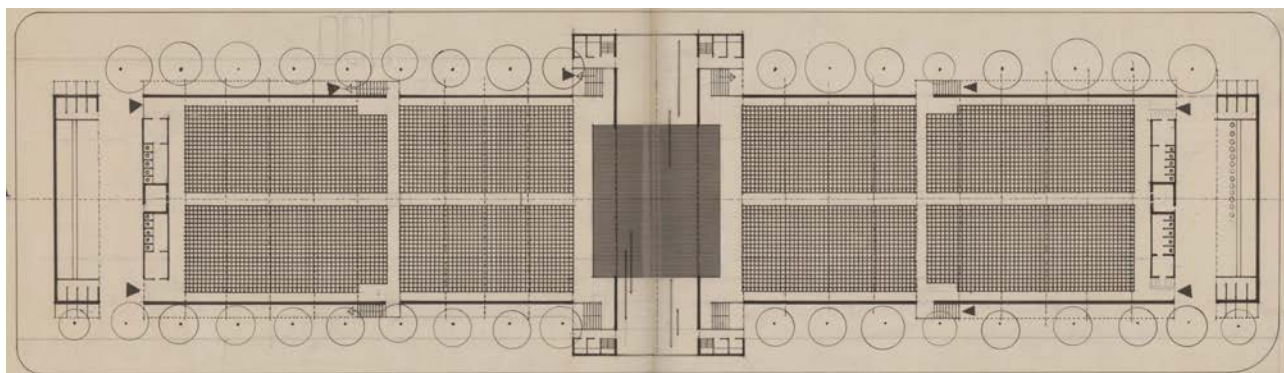
<sup>5</sup> FERNÁNDEZ SINDE, Alfredo. *Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oíza (Sobre el Palacio de Festivales de Santander)*. En *Arquitectura Española Contemporánea. Documentos, escritos, testimonios inéditos*. Ángel Urrutia Núñez (Ed.) Ediciones Universidad Autónoma de Madrid / COAM, 2002, pp. 501-502.

<sup>6</sup> Tal y como se recoge en el acta del fallo del jurado, las ideas finalmente presentadas fueron las siguientes: 1\_ Ricardo Pérez Fernández; 2\_ Juan José Resines del Castillo; 3\_ Julio Bravo Giralte con Alberto López de Asiaín Martín; 4\_ Ramón Pereda de la Cruz; 5\_ Pablo Pintado y Riba con Julián Navarro; 6\_ Luis Cabrera Sánchez con Salvador Fábregas Gil y Joaquín García Sanz; 7\_ José Luis Sanz Magallón; 8\_ Federico del Cerro Espinós; 9\_ Manuel Sierra Nava con Francisco Javier Sáenz de Oíza; 10\_ Federico Cabrillo Vázquez; 11\_ Manuel García Creus con Mariano Marín; 12\_ Fernando Iniesta Cabrero; 13\_ Francisco Cabrero Torres Quevedo; 14\_ Ramón Vázquez Molezún.

Entre los equipos que no presentaron idea encontramos entre otros a César Ortíz Echagüe y Rafael Echaide y los hermanos Carlos y José Luis Picardo.

<sup>7</sup> *Cubierta de lona para un teatro al aire libre en Santander*. Javier González de Riancho y Manuel Calatayud. Revista Nacional de Arquitectura nº 145, 1954, pp 13-15.

Jurado destacó la solución presentada por Francisco Cabrero por *sus valores arquitectónicos y estructurales* y la de Vázquez Molezún por considerarla *la mejor solución urbanística con respecto al arbolado existente y carácter de la Plaza*.



PROPUESTA DE VAZQUEZ MOLEZUN\_ Archivo Fundación COAM

El exhaustivo análisis de las cuatro propuestas seleccionadas que hace el jurado es del mayor interés por la amplitud de aspectos valorados y su ponderación numérica, algo poco frecuente en el caso de los concursos de ideas<sup>8</sup>. La propuesta de Julio Bravo y Alejandro López Asiaín, de la que lamentablemente no hemos podido localizar información gráfica alguna, fue clasificada en cuarto lugar, destacándose su buena organización de la plaza y los aspectos técnicos relacionados con la escena pero no así la novedad de la solución en relación al concepto de teatro al aire libre.

La idea presentada por Ricardo Pérez Fernández obtuvo el tercer lugar, siendo seleccionada para presentar el correspondiente anteproyecto en la segunda fase del concurso, al que el arquitecto salmantino concurre acompañado de los alumnos de último curso Pedro Antonio Alonso Miguel y Ricardo Pérez Fernández-Navas<sup>9</sup>. Su propuesta trataba de conseguir la mayor diaphanía en el teatro, evitando la disposición de muros macizos y planteando una cubierta ligera de carácter permanente sustentada con los mínimos apoyos, en manifiesto contraste con el carácter cerrado de la Plaza. La solución estructural consistía en un entramado metálico recubierto al exterior por placas prefabricadas de hormigón y al interior por tarima de madera, que se mantenía suspendido por cables anclados en pilares pasantes cuyo antecedente constructivo se encontraba en los circos ambulantes según los propios arquitectos.

Mediante un sistema de iluminación indirecta la cubierta, además de resolver los requisitos acústicos requeridos, funcionaba como pantalla reflectante que proporcionaba un plano luminoso homogéneo sobre la sala. En planta, el escenario se colocó en uno de los extremos de la plaza, con dimensiones adecuadas para todo tipo de representaciones, y estudiando detalladamente la disposición de la orquesta para una mayor intensidad sonora. El graderío se distribuyó en curva, soportado por bandejas de hormigón que descendiendo hacia el escenario permitían albergar el aforo solicitado. El fondo de escena estaba compuesto por unas pantallas verticales de hormigón en colores vivos, con espacios libres entre ellas para el paso de los artistas. El acceso al teatro se produce por el lado contrario al escenario a través de un recinto que funciona como vestíbulo en el que se incorpora una lámina de agua y una *escultura abstracta en sentido vertical en contraste con la horizontalidad del conjunto*. El vestíbulo y los servicios complementarios

<sup>8</sup> Acta del Jurado de 18 de enero de 1958. Archivo profesional Joaquín García Sanz.

<sup>9</sup> Expediente de Anteproyecto de Teatro al Aire Libre. Marzo 1958. Archivo profesional de Pedro Antonio Alonso Miguel. Madrid.



La propuesta de Oíza y Manuel Sierra, clasificada en segundo lugar, se mantiene inédita pues no ha sido posible localizar hasta el momento documentación gráfica alguna. Según recordaba el propio Oíza<sup>11</sup>, el concurso lo prepararon en veinticuatro horas, muy precipitadamente<sup>12</sup>. Habían hablado de hacer una estructura móvil y otra fija, de manera que pudiera servir de escenario y de plaza pública ciudadana, pudiendo replegarse cuando hubiera festivales. Un graderío fijo y lo otro móvil, y una cubierta que era una especie de malla espacial, así que en parte era cubierto y en parte cerrado. La cubierta era metálica, ligera, una especie de pórtico que Oíza recordaba parecido al Centro Pompidou. La entrega se realizó en el último momento: *reunimos el material con una serie de fotografías de cosas de mármol y lo montamos para el concurso con sus tableros*. La descripción del propio Oíza nos presenta un edificio de raíz miesiana, incluyendo las referencias al mármol como material en el montaje final, que en contraste con la estructura espacial evoca nuevamente la conocida imagen del interior del *Convention Hall* de Chicago. Desconocemos más detalles de esta propuesta que el jurado valoró muy positivamente si bien los propios arquitectos declinaron acudir a la segunda fase del concurso por sobrecarga de trabajo. Poco después participarían nuevamente juntos en el concurso para la Delegación de Hacienda de San Sebastián de 1958, un proyecto donde vuelve a ser patente la influencia del Mies americano que marcaría el trabajo del estudio en esos años<sup>13</sup>.

De todas las propuestas, la idea que a juicio del jurado mejor interpretó el concepto de teatro al aire libre cubierto, fue la presentada por Luís Cabrera Sánchez-Real, arquitecto que en ese momento contaba con una trayectoria muy consolidada en Tenerife, acompañado por los recién titulados en Madrid, Salvador Fábregas Gil y Joaquín García Sanz, colaboradores mientras realizaban la milicia universitaria en la isla<sup>14</sup>. La trayectoria de Luís Cabrera, titulado en 1940, fue amplia y muy fructífera. Hijo del eminente físico Blas Cabrera Felipe, coincidió en la Escuela de Madrid con Félix Candela, al que además de una buena amistad que se extendería a todo el grupo de exilados en México, le unió el gusto por la experimentación con las estructuras de hormigón. Antes de establecerse en Tenerife, donde realizó obras que contribuyeron a la recuperación de la modernidad en la arquitectura canaria de los años cincuenta, Luis Cabrera trabajó diez años en Madrid, colaborando parcialmente en el estudio de Gutiérrez Soto y participando en concursos importantes como el de la Red de Hospitales Nacionales o el de la Casa Sindical, éste último en colaboración con José Antonio Corrales<sup>15</sup>.

La ilusión de Fábregas y García Sanz por acometer su primer proyecto profesional conjuntamente con la experiencia de Cabrera y su espíritu abierto, fueron determinantes para la consecución del concurso. La idea de teatro al aire libre que plantearon se alejaba claramente la solución tradicional en edificio cerrado, que no se correspondía con el carácter de los festivales. En línea con la propuesta de Ricardo Fernández, la liberalización de la cubierta con respecto a la planta y su independencia estructural y constructiva resultaron determinantes para conseguirlo. Pero al contrario que el arquitecto salmantino, Cabrera y su equipo hicieron una propuesta más avanzada tecnológicamente reflejo del espíritu del momento hacia la utilización de mallas espaciales tridimensionales en arquitectura. Así fue reconocido por el Jurado que consideraba el proyecto *una extraordinaria ocasión para acometer el cálculo de las estructuras espaciales*

---

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ SINDE, Op. Cit.

<sup>12</sup> Aunque finalmente presentaron una única propuesta, inicialmente se inscribieron por separado al concurso según consta en la relación definitiva de admitidos enviada por el Ayuntamiento. Atendiendo a lo que contaba Oíza, es probable que finalmente acudieran al concurso por insistencia de Manuel Sierra cuando el plazo ya estaba prácticamente agotado.

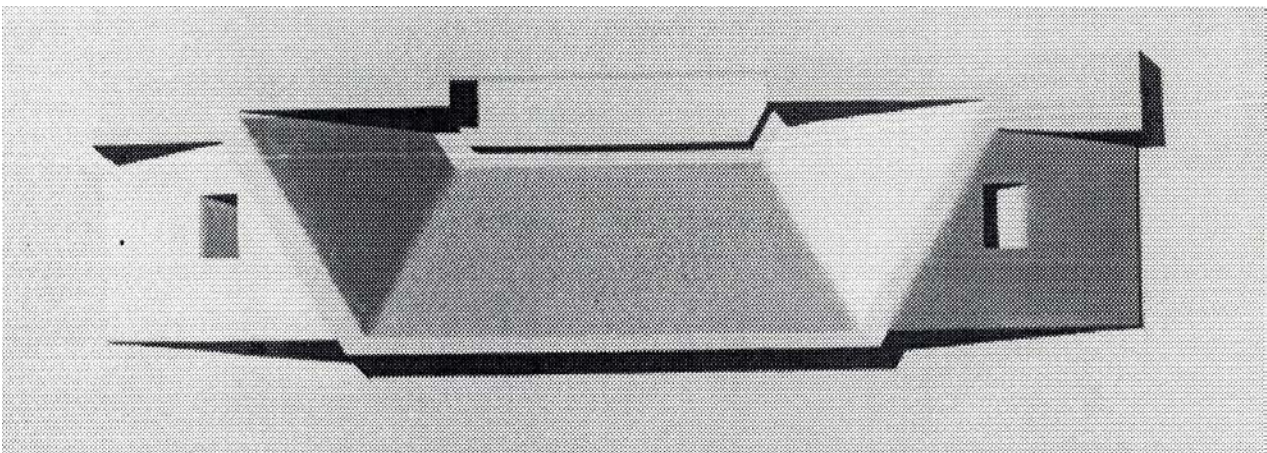
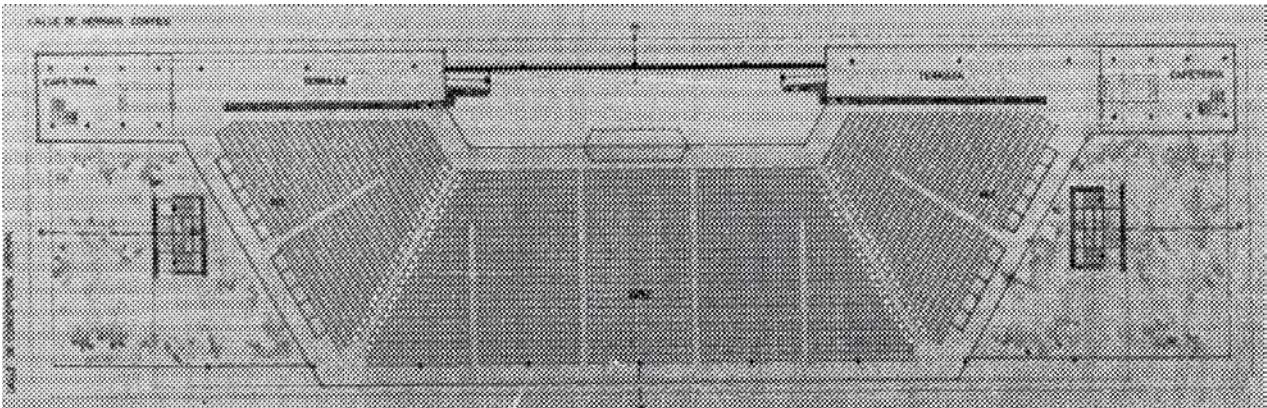
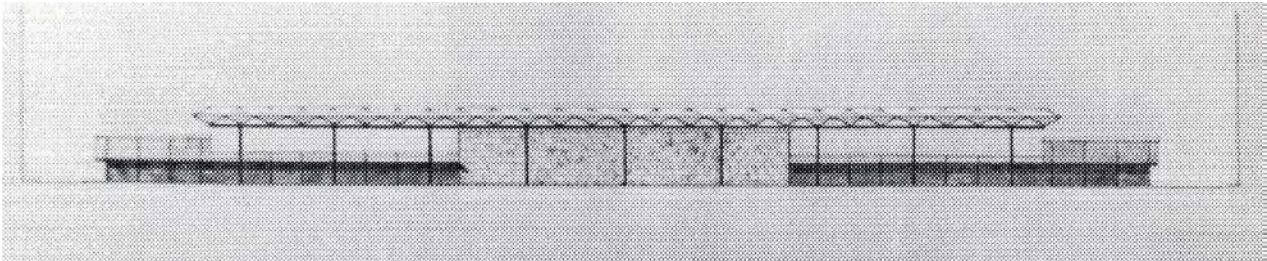
<sup>13</sup> SAENZ GUERRA, J.; *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oíza, Oteiza y Romání, 1954*. Fundación Museo Oteiza 2007. ISBN: 978-84-922768-6-2

<sup>14</sup> Proyecto de Teatro al Aire Libre de Santander. Expediente Profesional depositado en el Archivo Histórico de la Demarcación de Tenerife del Colegio de Arquitectos de Canarias. Fondo Luis Cabrera.

<sup>15</sup> ARTEAGA HERNÁNDEZ, E.: *Luis Cabrera Sánchez-Real*. Demarcación de Tenerife, Gomera y Hierro del Colegio de Arquitectos de Canarias 2005.



*trianguladas y demostrar su validez prácticamente, y estimando que una determinación de esfuerzos exacta produciría aparte de un avance tecnológico internacional, una notable economía, recomendó muy encarecidamente a los autores del anteproyecto intentar resolver dicho problema acudiendo si es preciso a la alta técnica y ciencia española.*

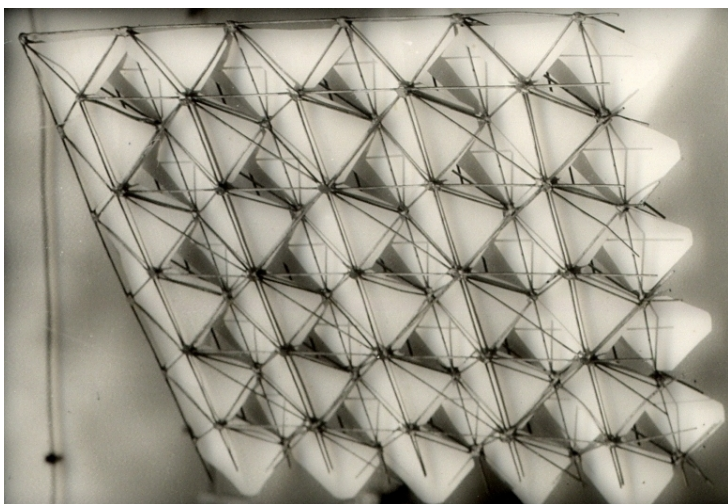


PROPUESTA DE CABRERA, FABREGAS Y GARCIA SANZ\_ Archivo profesional Joaquín García Sanz..

En el proyecto se genera una tensión entre los dos elementos principales como son el espacio del teatro, abierto y esencialmente urbano, y la malla espacial que lo cubre, que se nos presenta desvinculada del anterior en forma de plano uniforme, suspendido sobre delgados pilares que apenas inciden en la distribución. Podría considerarse la malla como un elemento independiente y sofisticado, utilizable para cualquier otro uso, una cubierta genérica relacionada con la idea miesiana de *espacio universal* del Convention Hall pero sin los límites de éste dada la inexistencia de fachadas como tales. En contraposición a la condición tecnológica de la cubierta, los espacios requeridos para el teatro se conforman manipulando el terreno para crear una topografía artificial de planos inclinados que se desarrolla según su propio lenguaje, estableciendo un diálogo de naturalezas opuestas entre lo estereotómico y masivo de la planta y lo tectónico y ligero de la cubierta.

La distribución de los usos, otro de los aciertos del proyecto, resuelve adecuadamente las dificultades derivadas de lo alargado del emplazamiento pues, al contrario que otros concursantes, los arquitectos optaron por disponer el teatro en sentido longitudinal, consiguiendo ubicar el escenario en un lateral y las gradas radialmente en unas condiciones óptimas de visibilidad y audición. Este esquema nos recuerda a los teatros al aire libre de la antigüedad, con el fondo del escenario resuelto mediante una pantalla continua de hormigón que potencia esta idea y a la vez nos remite de nuevo a los paños de piedra de Mies.

Como hemos mencionado, constructivamente la cubierta del teatro se resolvió en forma de malla espacial, tratando de aportar una solución al problema de la *arquitectura estructural* que estaba sobre las mesas de trabajo de muchos arquitectos del momento. La búsqueda del nudo tridimensional exigía un sobreesfuerzo que ponía de relevancia lo deficitaria que era la formación de la escuela en esta materia. Dentro del equipo, Joaquín García Sanz intervino de manera directa en la elección de la malla tridimensional metálica, una solución estructural sobre la que ya había trabajado en un edificio para Templo Parroquial que desarrolló como proyecto final de carrera. Al no disponer de patentes desarrolladas por fabricantes especializados, era necesario realizar un trabajo de cálculo estructural complejo, que requería establecer hipótesis de resistencia de materiales que precisaban de una comprobación empírica de la que nunca dispusieron. En este sentido, la experiencia de Cabrera y su claridad de conceptos en cuanto al funcionamiento de las estructuras fue muy importante para el desarrollo constructivo del proyecto. La solución de la cubrición propiamente dicha se realizó fijando a las barras paneles de novopan, protegidos en su cara superior con un tratamiento impermeable, complementados con las piezas necesarias para conformar los caballetes y canalones que protegen el teatro canalizando el agua de lluvia.



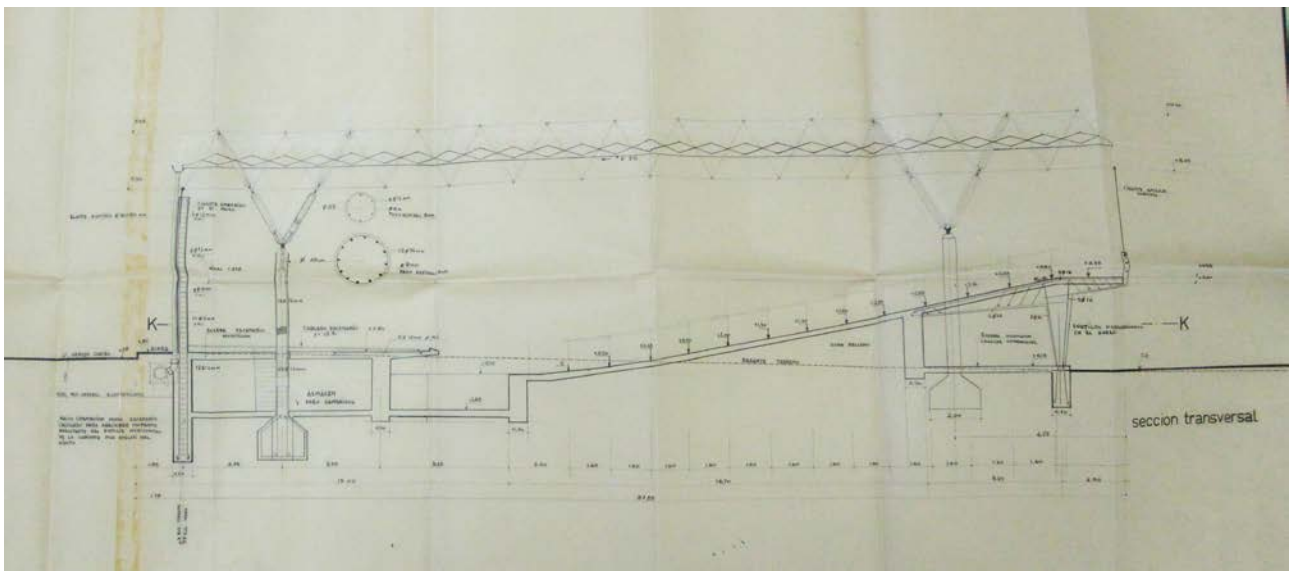
MODELO A ESCALA DE LA MALLA ESPACIAL\_ Archivo profesional Joaquín García Sanz..

Elegidas las tres ideas mejor valoradas, la segunda fase de anteproyectos se resolvió sin la participación de Oíza y Manuel Sierra, que transmitieron al Jurado su imposibilidad material de cumplir el plazo señalado<sup>16</sup>. El fallo mantuvo idéntico resultado que la fase previa, presentando el equipo de Ricardo Pérez un proyecto más elaborado pero que en esencia seguía manteniendo una solución inferior a la presentada por el equipo de Cabrera, que recibió la encomienda de redacción del proyecto definitivo por parte del Ayuntamiento de Santander.

<sup>16</sup> Acta del Jurado de fecha 21 de abril de 1958. Archivo Profesional Joaquín García Sanz.

### El proyecto definitivo o cómo dibujar constructivamente.

El proyecto definitivo fue redactado por Luis Cabrera y Salvador Fábregas en el estudio de Tenerife cuando ya Joaquín García Sanz se había establecido en Valencia. Si bien mantenían el trabajo en equipo, por razones logísticas Joaquín quedó encargado de las relaciones con el Ayuntamiento de Santander y de las gestiones con las empresas especializadas en el campo de las estructuras, tarea fundamental para lograr el asesoramiento que les permitiera desarrollar técnicamente la solución de malla espacial proyectada. Esta búsqueda de apoyo empresarial les llevó incluso hasta la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, en Bélgica, un país pionero en la industria del aluminio, en el que esperaban encontrar un fabricante que se hiciera cargo de los costes que requería el proceso de fabricación de la cubierta del teatro. En nuestro país, el retraso tecnológico en esta materia era notable. César Ortiz Echagüe, explicando su proyecto para los comedores de la SEAT de 1955, recordaba cómo tuvieron que recurrir a los ingenieros de la empresa aeronáutica CASA para poder desarrollar la obra en aluminio al no haber en España empresas capacitadas dentro del sector de la construcción<sup>17</sup>. Por otra parte, en el campo de las mallas espaciales en acero, el panorama era similar. Tan solo hemos podido constatar la realización de una obra similar en 1958 por parte de Ignacio Álvarez Castelao con la Estación de Servicio de la Tenderina en Oviedo. Castelao fue un arquitecto con formación también en ingeniería que contribuyó notablemente al desarrollo de este tipo de estructuras en nuestro país a partir de ese momento pero no dejaba de ser una figura aislada en el contexto nacional<sup>18</sup>. Así las cosas las referencias había que buscarlas en el exterior, con ejemplos como el *Pabellón de la Ciudad del Mañana* en la Interbau de Berlín de 1957 que los arquitectos citaron en la memoria para disipar las dudas acerca de la viabilidad de la solución planteada para la cubierta del teatro.



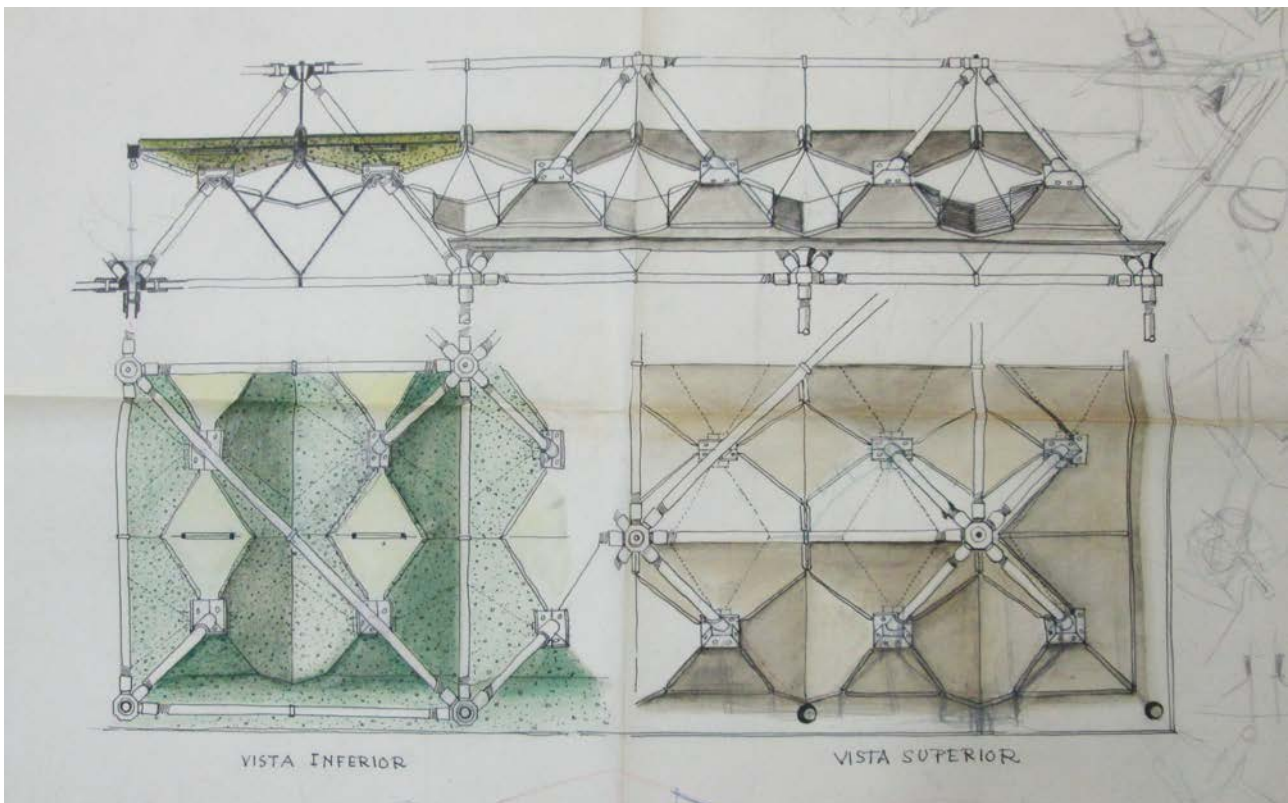
SECCION CONSTRUCTIVA\_ Archivo Histórico COA Tenerife. Fondo Luis Cabrera.

Con estas dificultades comenzaron Cabrera y su equipo a resolver un proyecto ejecutivo que les obligó a tomar decisiones que además de ser teóricamente viables estuvieran contrastadas por la práctica. En este sentido fue necesario introducir cambios y depurar los detalles constructivos en un proceso que debía resolver en paralelo tanto el diseño como la fabricación de los elementos. Inicialmente la malla se componía de una trama en dos capas de módulos

<sup>17</sup> ORTIZ ECHAGÜE, C.: *Cincuenta años después*. T6 Ediciones, 2001. pp. 12-13. ISBN: 84-897-13-46-4

<sup>18</sup> MARGARIT, J; BUXADÉ, C.: *Las mallas espaciales en arquitectura*. Gustavo Gili, 1972.

formados por dos semioctaedros unidos en los vértices, una solución que complicaba la ejecución de los nudos los cuales recibían un número de barras superior al que constructivamente podían admitir. Esto motivó que se simplificara el módulo estructural, que finalmente adquiere la forma de una pirámide de base cuadrada y lado de 2.70 metros que en una sola capa genera un esquema de mayor claridad. El sistema de apoyos de la malla espacial también se simplificó, pasando de los 18 soportes iniciales a los 8 definitivos con 27 metros de luz libre entre ellos. Para reducir las tensiones derivadas de una mayor carga, estos apoyos amplían su dimensión en cabeza, desdoblado el perfil en cuatro barras y formando un *hongo* que consigue reducir el coeficiente de trabajo de la estructura. Esta corrección resultó imprescindible para estudiar la opción de construir en aluminio en vez de en acero que requería mayor mantenimiento. En cuanto a los nudos, la solución de esfera de fundición no podía alcanzar la resistencia a los esfuerzos que transmitían las barras. La unión más limpia fue la desarrollada finalmente para el proyecto, con tubulares en punta de cono y rosca pero que precisaban una pieza auxiliar que había que fabricar en el exterior.



DETALLE DE LA CUBIERTA\_ Archivo Histórico COA Tenerife. Fondo Luis Cabrera.

El módulo estructural piramidal obligó a rediseñar la protección de la lluvia para adaptarse a la nueva disposición de las barras. La solución final se componía de placas de fibrocemento plegadas y solapadas conformando una membrana estanca que se disponía en el plano intermedio de la malla espacial. Contrariamente a la bóveda plegada de la Capilla de Oíza, en nuestro caso las placas de fibrocemento no ocultan la estructura de la cubierta, disponiéndose entre las barras como las hojas de un árbol al quedar atrapadas entre las ramas, un efecto que buscaba transmitir al espectador la sensación de estar bajo una arboleda artificial. Técnicamente las placas se sustentaban mediante un ingenioso sistema de cables atirantados que permitían la regulación en altura de las piezas de tal manera que se crearan limatesas y canales con pendiente suficiente para evacuar las aguas pluviales. La dimensión de la estructura posibilitaba que las placas pudieran fabricarse de una sola pieza, evitándose las uniones y facilitando su puesta en obra.

En el proyecto, la estructura de cubierta se estudió para ser construida tanto en hierro como en aleación ligera de aluminio, siendo esta última la opción la más favorable para los arquitectos tanto por su ligereza como por su menor coste de mantenimiento, teniendo en cuenta el clima de Santander y la acción corrosiva del aire del mar. El esfuerzo que supuso ofrecer esta alternativa al hierro fue considerable al no existir datos experimentales que sustentaran las hipótesis de trabajo de la estructura si se realizara en aluminio. Todo el desarrollo tecnológico posterior en este campo ha sido posible en la medida en que se ha desarrollado una industria tecnológicamente avanzada y con capacidad financiera para hacer frente a los ensayos necesarios, previos a la introducción de un nuevo sistema constructivo en el mercado. En este contexto, sin el aliciente que supone el empuje y aliento del constructor que lo fuera a ejecutar, el proyecto de Teatro al Aire Libre se entregó en el Ayuntamiento de Santander en marzo de 1959 después de numerosas dificultades y retrasos.

### **Epílogo. Un teatro para el olvido.**

La enorme expectación y el impulso que significó la convocatoria de un concurso de ideas a nivel nacional no se vieron correspondidos con la posterior determinación para ejecutar la obra por parte del promotor. La correspondencia que se conserva entre Luis Cabrera y Joaquín durante las negociaciones posteriores al fallo del Jurado dejan bien a las claras la falta de convicción de las autoridades acerca de la solución premiada. El cambio de corporación fue determinante en este sentido, estimando los nuevos responsables municipales que la Plaza de José Antonio no era la adecuada para construir la nueva sede de los Festivales de Verano. Por otro lado, los representantes del Ministerio en la organización del evento, consideraban más adecuado ahora el proyecto del arquitecto santanderino Juan José Resines, uno de los concursantes cuya idea fue desestimada por el jurado al presentar un espacio de carácter cerrado que no respondía al concepto de teatro al aire libre que se pedía en las bases. Como consecuencia, el proyecto se abandonó hasta que finalmente se convocó un nuevo concurso para construir el definitivo Palacio de Festivales de Santander obra de Oíza.

A pesar de las tensiones, los arquitectos mantuvieron y perfeccionaron la idea inicial del proyecto, convencidos de que su obligación era no solo dar una respuesta adecuada al encargo sino también a las inquietudes arquitectónicas del momento. La solución que propusieron requería un esfuerzo tecnológico que no encontró apoyo en la industria española del momento, circunstancia que dificultó enormemente la renovación arquitectónica en nuestro país y que solo recientemente hemos comenzado a superar. Posiblemente tales carencias añadan valor al esfuerzo de unos profesionales que a pesar de todo se entregaron con entusiasmo al espíritu de la época para conseguir obras de gran calidad que ponen de manifiesto el extraordinario nivel de la arquitectura española de estos años<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> El presente trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración del investigador y melómano Jesús Ferrer Cayón, que además de su brillante trabajo me facilitó numerosos datos y me ayudó a entender la historia reciente de Santander; a Jorge Luis García Valldecabres, arquitecto e hijo de Joaquín García Sanz que me proporcionó una documentación gráfica impagable proveniente del archivo de su padre; a Alberto Sanz, arquitecto de la Fundación COAM, siempre dispuesto a pesar de sus múltiples tareas; a Pedro Antonio Alonso Miguel, arquitecto, protagonista de una parte de esta historia, que se mantiene con una lucidez y predisposición extraordinaria; y sobre todo a Salvador Fábregas Gil, arquitecto y único representante activo del equipo ganador, por regalarme su tiempo y su experiencia de más de cincuenta años de profesión.



· EL SALTO EN EL MURO ·

Pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra, 1956.

*Alejandro de la Sota Martínez*

III CONGRESO NACIONAL DE ARQUITECTURA.  
PIONEROS DE LA ARQUITECTURA MODERNA ESPAÑOLA:  
ANÁLISIS CRÍTICO DE UNA OBRA

Rodríguez Rodríguez, Pablo

*p.rguez.r@gmail.com*



Muro en zigzag del pabellón. Fundación Alejandro de la Sota.

## EL SALTO EN EL MURO

Pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra, 1956.

Alejandro de la Sota

*Arquitectura, De la Sota, Pabellón, Muro, Significado*

### Abstract

*Un pabellón, un muro y la capacidad de crear significados entre su Arquitectura, la Naturaleza y el entorno. La experimentación clave en la obra de un arquitecto como Alejandro de la Sota, hace de este proyecto la antesala de varias obras maestras de la arquitectura moderna española del siglo XX. Un simple muro que recoge todas las esencias y principios que se irían destilando en posteriores obras.*

Desde mi punto de vista, este muro en *zigzag* en el Pabellón de la Cámara Sindical Agraria de Pontevedra (1956-1965) tiene importancia por diferentes motivos, los cuales pueden no resultar evidentes a simple vista y que intentare exponer a lo largo de este artículo. Parte de su relevancia no radica solo en la singularidad en sí mismo del muro, sino que, al igual que todo el conjunto, se significa dentro de la obra producida por un arquitecto de la notabilidad de Alejandro de la Sota. Una pieza que evidencia una experimentación, un cambio de ciclo y un impulso teórico, en donde su arquitectura pasa a introducir desde su raíz los nuevos principios del Movimiento Moderno.

Esta obra se encuentra enmarcada cronológicamente en un momento histórico de gran confusión dentro de la arquitectura española, en donde se presencia un salto cultural a lo moderno y la abstracción que vivía el país. Brevemente voy a contextualizar estos años que rodean al proyecto de Alejandro de la Sota. La irrupción de las vanguardias en el panorama del arte hizo reconocible un gran cambio en la evolución de muchos arquitectos como Oiza, Fisac, Corrales y Molezun... además de otros muchos artistas y creadores de otras disciplinas como la pintura o la escultura. Muchos de ellos, realizaran viajes y estancias fuera de las fronteras españolas, como Francisco Sáez de Oiza a Estados Unidos en 1948, o los conocidos viajes realizados por Miguel Fisac Serna.

De esta manera, comienzan a producirse obras inéditas en la España de los años 50', que retoma así el pulso creativo con la contemporaneidad internacional, por citar un ejemplo de este nuevo contexto esta el premio de la Bienal de Sao Paula concedido a Jorge Oteiza en 1958. Pero esto responde a una necesidad por parte del gobierno franquista de aperturismo, significaba el fin del aislamiento profundo al que habían estado sometidos los españoles desde el final de la guerra civil en 1939; como apuntó Alexandre Cirici:

*La intromisión americana tuvo, artísticamente, consecuencias muy visibles, trascendentales, como fue la decisión, en 1951, de cambiar en 180 grados las orientaciones de la Dirección General de Arquitectura. Desde un mundo de academicismo*





Vista del pabellón, muro neoplástico. Fundación Alejandro de la Sota.

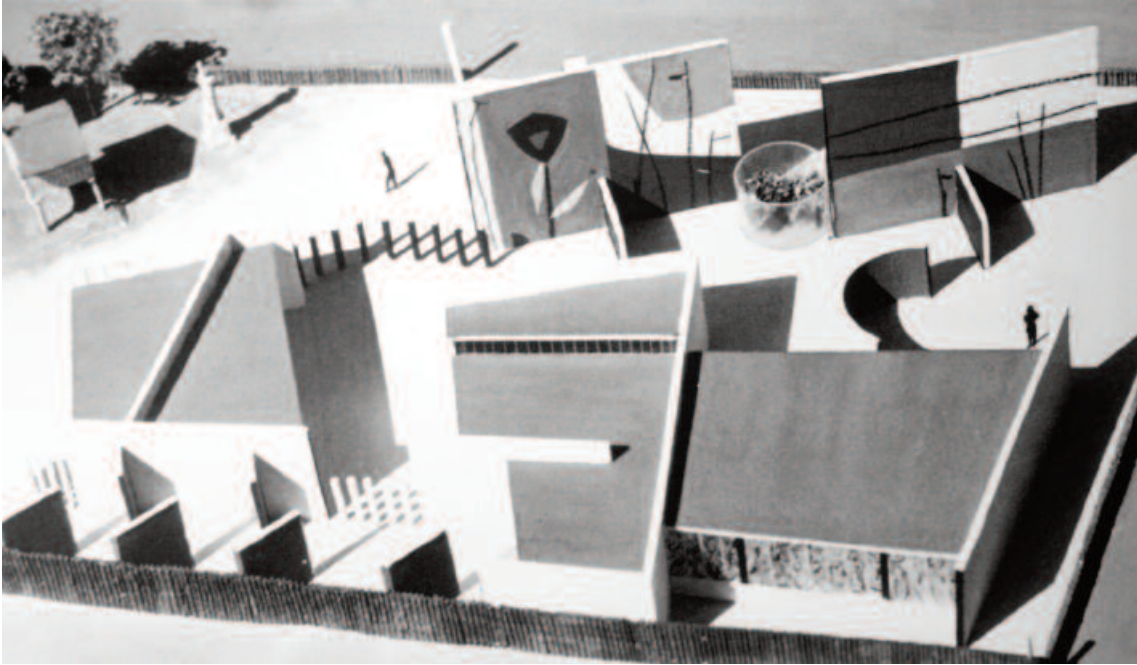
*obligatorio y de prohibición de la arquitectura moderna, considerada como judaico-masónica-socialista, se paso a la implantación de una arquitectura de vanguardia. (1)*

En este punto llega el momento de introducir brevemente al autor de este pabellón: Alejandro de la Sota Martínez (1913 Pontevedra-1996 Madrid); arquitecto gallego por la Escuela de Madrid, titulado en 1941 y doctor arquitecto en 1965. Una persona que ha recibido innumerables reconocimientos debido a su producción arquitectónica y trayectoria profesional, creador de varias de las mejores obras de arquitectura moderna del siglo XX. Una figura rodeada de un halo de misterio y portadora de una personalidad enigmática y transgresora, la cual subyace tras un carácter contenido y reflexivo en su expresión pero a su vez combativo de raíz. Es uno de los principales precursores de la arquitectura moderna en el panorama español de mediados de siglo, un creyente y profundo defensor de los dogmas del movimiento moderno, como ha quedado plasmado en la publicación *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, donde se recogen gran parte de los textos que contienen/concentran su pensamiento.

A. de la Sota posee una teoría, arquitectónica y de vida, generada a partir de principios sedimentarios con una naturalidad inteligente, extremadamente segura y convencida, constantes a lo largo de su obra. Unos principios entre los que conviene destacar primero la coherencia y ética en la toma de decisiones; la voluntad de anonimato y carácter lacónico; el equilibrio espacial y buen sentido arquitectónico; el compromiso con la sociedad y las posibilidades tecnológicas de su tiempo; la idea de proyecto y planteamientos utópicos; la importancia del dibujo como lenguaje; la lógica esencialista y el diálogo con la voz del lugar y la tradición; la continua depuración de conceptos y el trasfondo irónico de múltiples lecturas.

*Muchas de las cualidades más características en su producción han servido para situarle en un plano de excepción al tiempo que le han conferido caracteres míticos para arquitectos de las últimas generaciones que han visto en el (al menos en aspectos de su obra) un camino a seguir, unas veces por la ética evidente en sus renuncias expresivas, otras por la sensibilidad de sus relaciones, otras por lo utópico de sus propuestas, con frecuencia por el sentido de lo anónimo presente en muchos de sus edificios, y siempre por el carisma especialísimo y enigmático que atrae hacia su órbita con recurrencia a una minoría bien dotada que aprecian en su obra la coherencia de los planteamientos arquitectónicos, el rigor de sus diseños y el progresismo de sus propuestas. (2)*

El conjunto de su obra está caracterizada por una sucesión de esos principios agregados, interiorizados y reflejados en su arquitectura. Una manera en la cual la aparición de uno no supondría la supresión del otro, sino que nutriría, en un dialogo, al conjunto de más posibilidades y matices.



Maqueta del pabellon. Fundacion Alejandro de la Sota.

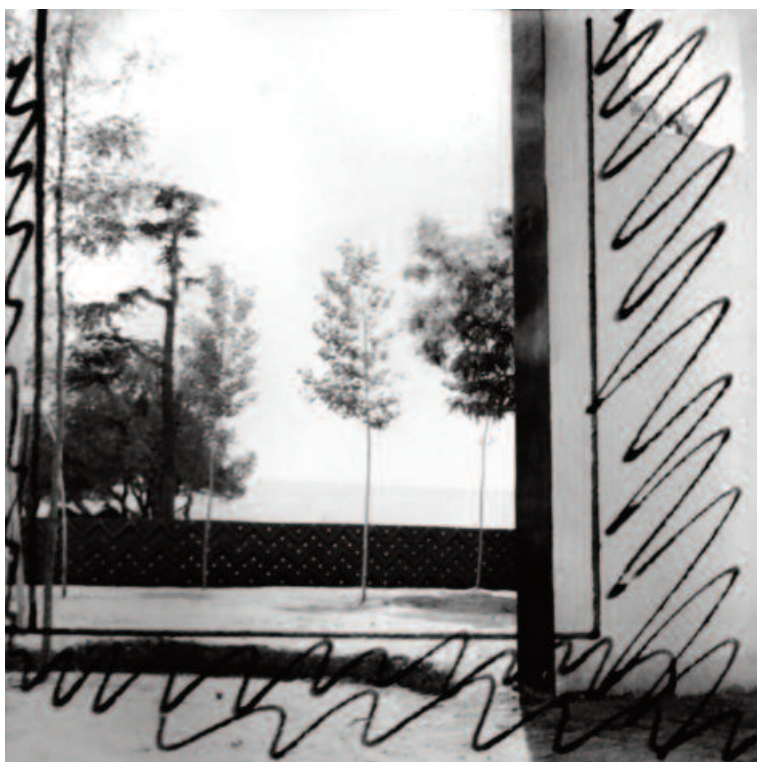
Podría definirse esta idea de continuidad con sus propias palabras, reflejadas en su Memoria para la Cátedra de Elementos de Composición para la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1972, toda una declaración de intenciones: *el avión se sostiene por su avance, su movimiento, esto es lo básico.* (3)

En Alejandro de la Sota, el desarrollo intelectual y formativo se gesta en el propio interior del arquitecto, de una manera introspectiva y autónoma, solo guiado este por su intuición y buen sentido arquitectónico. Esto es lo que le permitió, desde sus primeras obras, seguir con un camino de trabajo constante y coherente, siempre sensible al momento contemporáneo que lo rodea. Me gustaría aquí profundizar un instante en esto último. Para Alejandro de la Sota, la respuesta de la Arquitectura no solo debe limitarse a la contemporaneidad arquitectónica, ni a inquietudes personales o/y modas, sino todo lo contrario, estas deben de supeditarse a muchas otras condiciones: la funcionalidad, lo razonable, la economía, la tecnología, el lugar, la cotidianidad, la sociedad, la libertad, la espacialidad...

Asimismo, se reconoce como existe un salto cualitativo de madurez en su creación arquitectónica, este se produce en el intervalo de 1954 y 1957; como el mismo reconoció, sufre en esos años una grave crisis existencial que en sus propias palabras *"le impedía hacer"* (4). Con ese carácter contenido (como un monje de clausura) seguiría este buen refrán español: *Ante la duda, abstente.* Justamente es, durante este periodo de crisis y abstención, cuando se realiza este Pabellón de la Cámara Sindical Agraria, por encargo de la Diputación de Pontevedra. Una obra no muy conocida, pero en la que se refleja de una manera evidente esa lucha interior, con dudas para introducir nuevos planteamientos llegados a él.

En este Pabellón, Alejandro de la Sota tantea y experimenta nuevos caminos creativos, introduce así muchos de los nuevos principios modernos y referencias, los cuales exploraría y refinaría en obras posteriores, convirtiendo estas ya en obras extraordinarias. Estas construcciones serían portadoras de una intensidad y valor/complejidad que lo sitúan como un maestro de su tiempo, o como Miguel Ángel Baldellou ha definido: *"Arquitecto de arquitectos"*. Estas obras posteriores al Pabellón son: TABSA, 1957; Residencia de Miraflores, 1957; Gimnasio Maravillas, 1960\*-62; Gobierno Civil de Tarragona, 1957-64; Central Lechera CLESA, 1960.

Pero centrémonos ya en el Pabellón de la Cámara Sindical. El lugar en el que se ubica este es el Recinto para la Feria Internacional del Campo, ubicado en la casa de campo de Madrid. Este recinto era promovido por el régimen para impulsar y exaltar las diferentes regiones del campo de España de una manera 'internacional', simbólicamente podríamos decir que este recinto era una cuña del campo en el tejido urbano de la ciudad de Madrid. El solar fijado se situaba en el camino del Ángel, en la esquina que limitaba con el recinto original del año 1950, antes de la ampliación de Francisco Cabrero, yendo hacia el lago de la casa de campo. Como afirma José de Coca Leicher, en su tesis doctoral *El recinto ferial de la casa de campo Madrid (1950-75)*, un lugar muy visible y de acceso, con varios pinos de gran tamaño, pegado a la feria de ganaderos y una nave de exposición de ganado, proyectos estos de Francisco Cabrero.



Vista desde el pabellón hacia el acceso al recinto. Fundación Alejandro de la Sota.

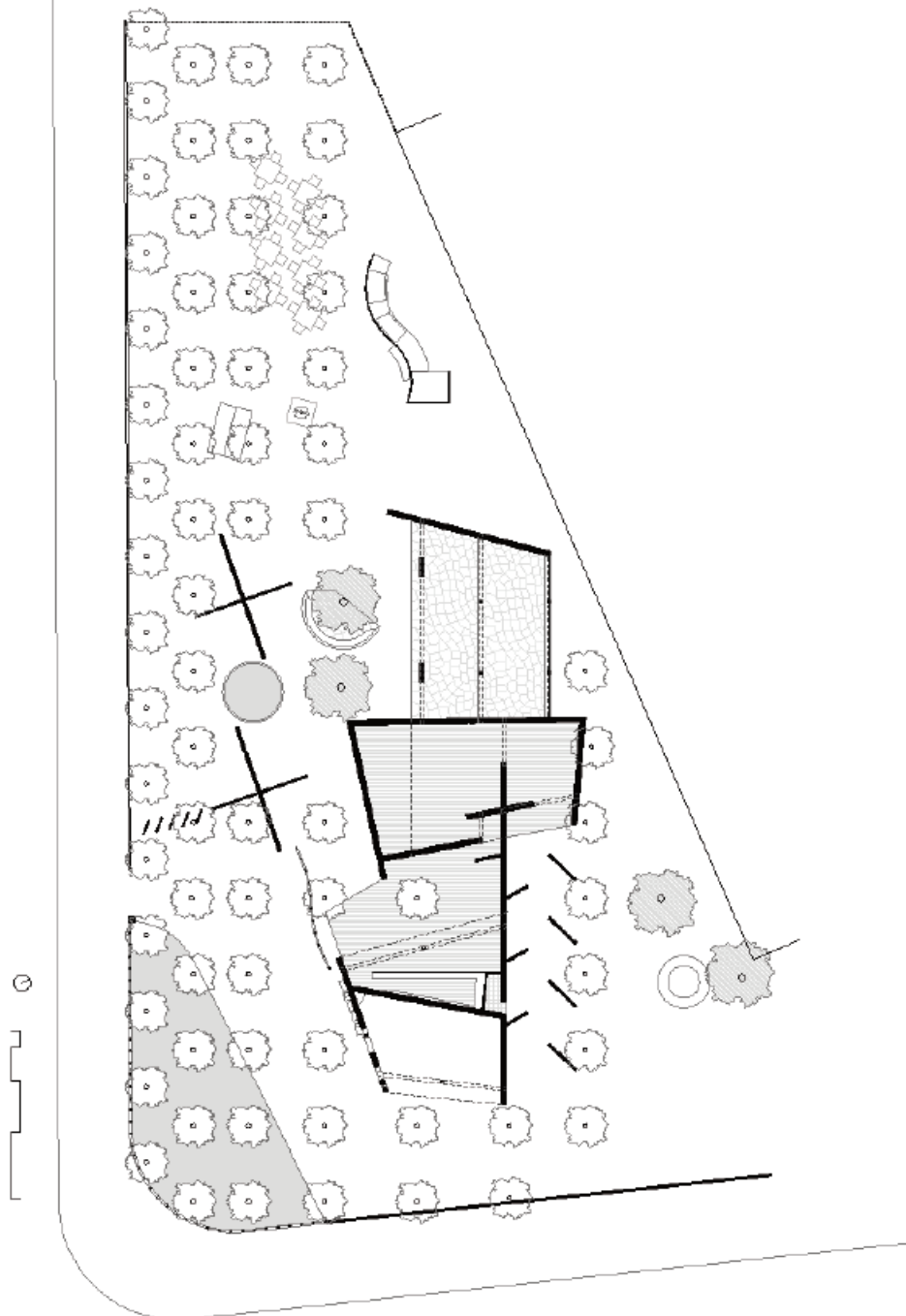
Este proyecto del Pabellón Sindical lo realiza Alejandro de la Sota junto a su hermano Jesús de la Sota (pintor), la obra se inaugura a tiempo, en la primavera de 1956, para la III Feria Internacional del Campo de Madrid. En el momento en el que A. de la Sota se dispone a diseñar este pabellón, ya conocía de primera mano el contenido y la arquitectura de los demás pabellones del recinto ferial, debido a la elaboración de un artículo crítico con dibujos sobre la Feria, además de un gran conocimiento del arte contemporáneo y del montaje expositivo. En 1953, Alejandro de la Sota realiza la preparación y diseño del contenido de la exposición de la Dirección General de Montes, realizada en el Pabellón del Ministerio de Agricultura.

Alejandro de la Sota defiende ya, en 1955, la figura del arquitecto como protagonista dentro de un proyecto expositivo; para él, es una oportunidad perfecta en la cual se le permite utilizar y experimentar como dentro un "laboratorio estético". Esta postura frente al diseño de un pabellón o exposición se evidencia de una manera clara en este Pabellón de Pontevedra. Para el cual explora a través de varios bocetos previos los recorridos y las sensaciones que el visitante debe percibir al pasar por los diferentes espacios, no solo limitándose a la exposición sino al aproximarse al propio recinto y posteriormente en el interior.

Por lo tanto, el Pabellón resulta un auténtico experimento construido, donde se muestra sutilmente todas esas nuevas referencias e influencias, gracias al aperturismo del régimen ya comentado. La obra de Le Corbusier como el mismo reconoció, o el libro *Marcel Breuer: Sun & Shadow. The Philosophy of an Architect* de 1956, del que en una conferencia que Alejandro de la Sota imparte entre 28 enero/2 febrero de 1980, dentro del ciclo "Modernitat i vanguardia" en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, reconoce la importancia capital que para él posee este pequeño libro, un libro al que le guarda un gran afecto de lo salvador que le resulto su contenido durante los años de su crisis.

*[...] Entonces decíamos: por ahí afuera tiene que pasar algo que sea distinto: las cosas evolucionan, el mundo está desarrollado y nosotros aquí no lo sabemos. Esto es motivo serio de crisis, pero de crisis privada, de crisis íntima, no de crisis compartida que creo que puede producir grandes males. Entonces lo mejor es retirarse, retirarse a un conventillo y esperar la buena nueva. Efectivamente, la buena nueva llegó de la manera más tonta.*

*Recuerdo que fue un libro de Marcel Breuer que simplemente se llama Sol y sombra. Aquel libro hablaba de cómo protegía él estas cosas que ahora se han prodigado, a veces de manera tan indecente, proteger las ventanas con un vidrio que absorbe los rayos, los parasoles que todos conocemos, el sistema para sujetarlos, primorosos; le salían esculturas sin ser escultor.*



Planta del proyecto, elaboracion propia.

*Este librito de Breuer lo tengo verdaderamente gastado, no sé bien si por el uso en aquella época o de los besos que le doy ahora cada vez que me lo encuentro; esta verdaderamente deteriorado. Esa fue una manera de salir de una crisis. En las crisis tenemos la obligación de hacer, pero no se sabe qué hacer. Seguir haciendo sin saber qué es suicida, es tonto y, verdaderamente, no tiene explicación. (4)*

Es esta una de las claves por las que, desde mi punto de vista, este proyecto resulta de una manera silenciosa un laboratorio de ideas, tanto formales como teóricas, en donde se explora y produce una reafirmación, un paso adelante en sus convicciones y un posicionamiento frente a lo que el definiría como Arquitectura. En cierta manera, permitiéndole así salir de su época de crisis.

Analicemos ahora la planta del Pabellón, esta nos puede recordar a alguna obra constructivista, o a una composición abstracta de la pintura de Kandinsky; presenta una composición de elementos que combinan líneas fugadas, rectas, muros en cruz, objetos y curvas. Parece dar la sensación de ser una respuesta a la propia secuencia de espacios y elementos expuestos. Así estas geometrías y elementos regionales se ordenan a través de una sucesión de espacios exteriores como interiores, los cuales estos se proyectan de forma abierta hacia el exterior. Incluso, podemos imaginar como ese propio 'zigzag' vertical del muro se integraría como una parte más dentro la composición abstracta, este enfatiza ese sentido dinámico de recorrido expositivo. No debemos olvidar como uno de los avances del Movimiento Moderno fue el de descomponer la arquitectura en elementos, para permitir así la síntesis y diseño de cada uno en relación al dialogo que se establecen entre ellos dentro del conjunto de la obra.

Sin embargo, la composición del Pabellón atiende también a una composición de texturas y colores. Algunas de las paredes y cantos de los muros están pintados de un color azul muy oscuro, sin embargo otros están encalados de blanco o con texturas de madera o el suelo con piedra. Esto suscita, como se percibe en las fotografías, que la construcción se perciba como una sucesión de planos, blancos o con textura, fugados y dislocados; estos planos delimitan un lugar, pero sin cerrarlo, proyectándose hacia la naturaleza del exterior y originando una continuidad espacial que invita a su recorrido. De nuevo, nos vuelve a traer este Pabellón el recuerdo de ciertas composiciones abstractas, a través de planos de colores que compositivamente se superponen entre ellos, de una forma eminentemente abierta. Aquí se evidencia como Alejandro de la Sota persigue ya una arquitectura diferente, basada en la abstracción y la ligereza.

Pero fijémonos en una cita de Marcel Breuer en su libro de 1956 acerca de este apartado, *el color es plano. A veces requerimos más de esa planeidad. No se puede pasar por alto el hecho de que un material natural, sin color, como la piedra, puede ser mucho más práctico para caminar por encima o para estar expuesto a la*





Vista del pabellón, patio interior. Fundación Alejandro de la Sota.

*intemperie que un material plano, simple, de color decidido.*(5) Vemos aquí como Breuer establece una relación compositiva lógica, al igual que Alejandro de la Sota en su Pabellón, los materiales se colocan no solo respondiendo a la propia composición, sino que se colocan respondiendo a un razonamiento constructivo y de idoneidad para su uso.

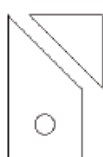
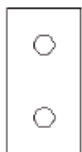
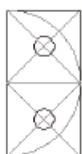
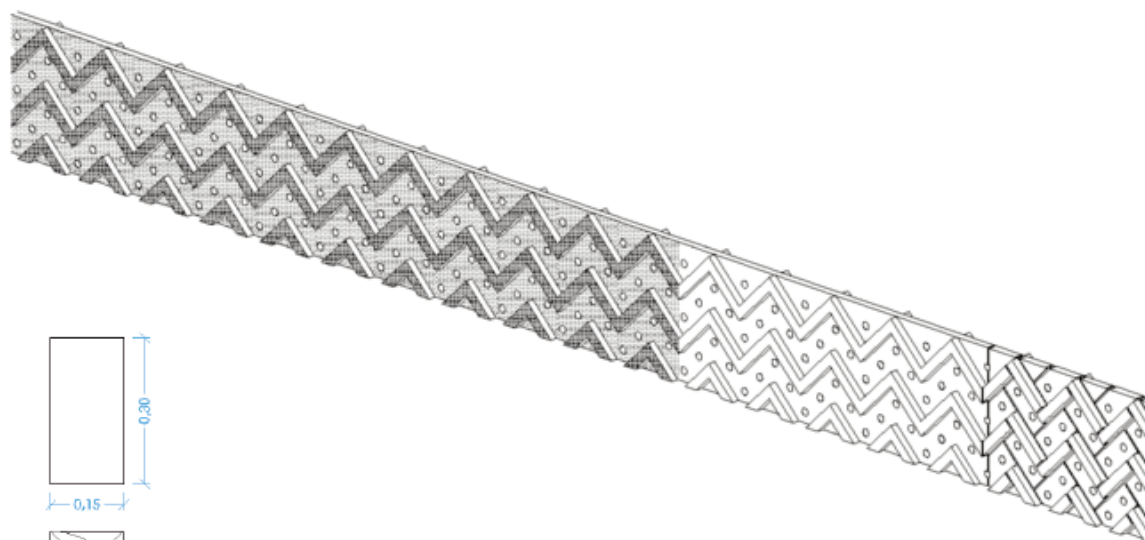
Fijémonos por un pequeño momento en un detalle más, estos planos no solo delimitan un espacio exterior o interior, además sobre ellos se evidencia la propia naturaleza que rodea al Pabellón. Y es que sobre estos planos blancos se proyectan y reciben las sombras de los árboles que colonizan la parcela. De esta forma se atrapan las sombras de la naturaleza, evidenciando también de una manera evidente el tiempo y el movimiento del sol.

Pero centrémonos a partir de ahora en el muro, como podemos ver en la planta, el muro no cierra y delimita completamente la parcela por el oeste, sino que enmarca el pabellón desde el acceso al recinto, se permite así su visión como conjunto sin ningún impedimento. Este muro en *zigzag* es un tipo de cerramiento ya experimentado por A. de la Sota en el poblado de Fuencarral B. De la misma manera que sucede en el pabellón para la Cámara Sindical, el muro no encierra un espacio sino que lo dinamiza; en cierto modo, sirve al visitante o a un mero observador que pasa, hace de catalizador de la circulación, de la visión y del espacio. Con naturalidad permite sutilmente el fraccionamiento utilitario del lugar, y así una parcelación sin impedir las relaciones entre el interior y el exterior, desde lugares que se articulan en su situación y su propósito.

Con una gran intuición e inteligencia, interpreta la dimensión pública que debe de tener el Pabellón, destilando de él la esencia propia de su función: ser y hacerse visible para ofrecerse al visitante; pero siempre de una manera silenciosa, asomando desde detrás de ese muro que permite su visión como por casualidad. Es por ello que el muro establece un primer plano el contexto, dialogando con la geometría de la parcela y enmarcando dentro de ella la vegetación y el Pabellón.

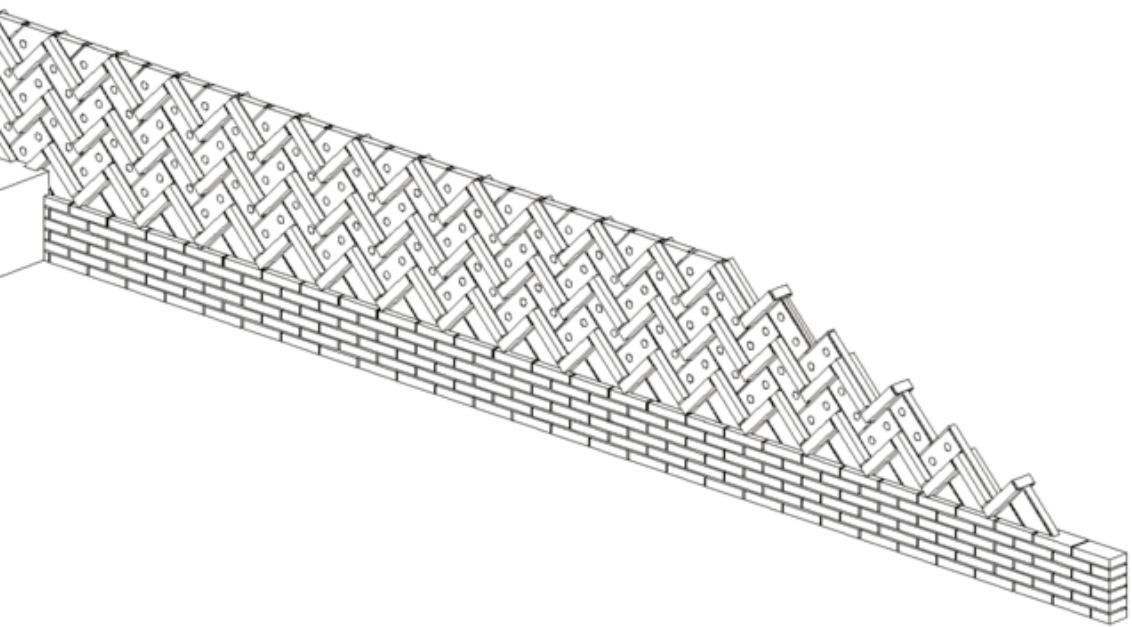
Como sucede en otros elementos dentro de las obras de A. de la Sota, cada uno posibilita en sí múltiples lecturas, al ser portadores de una gran cantidad de principios constantes, como capas sobrepuestas integradas en un único elemento. El propio A. de la Sota comenta en su escueta memoria del proyecto, recogida en su monografía de Pronaos de 1989, como las características que deben de primar en el pabellón son: "*abierta, ligera, diáfana*" una manifestación de propósitos que se concentran no solo en la edificación, como ya hemos visto, sino que se intensifican en el propio muro en *zigzag*. Continúa escribiendo en la memoria que esta *debe de ser una construcción que no cueste demoler para que, pasada la feria, poder hacer nuevas construcciones y nuevas ilusiones*, algo que sucedió posteriormente en 1965 con su demolición.

La construcción de este muro está formada por el juego de un único tipo de piezas cerámicas de ladrillo macizo rectangular de una dimensión estimada de unos 15x30



Axonometría constructiva, elaboración propia.

Dimensiones de piezas de ladrillo.





Vista del pabellón, muro zigzag. Fundación Alejandro de la Sota.

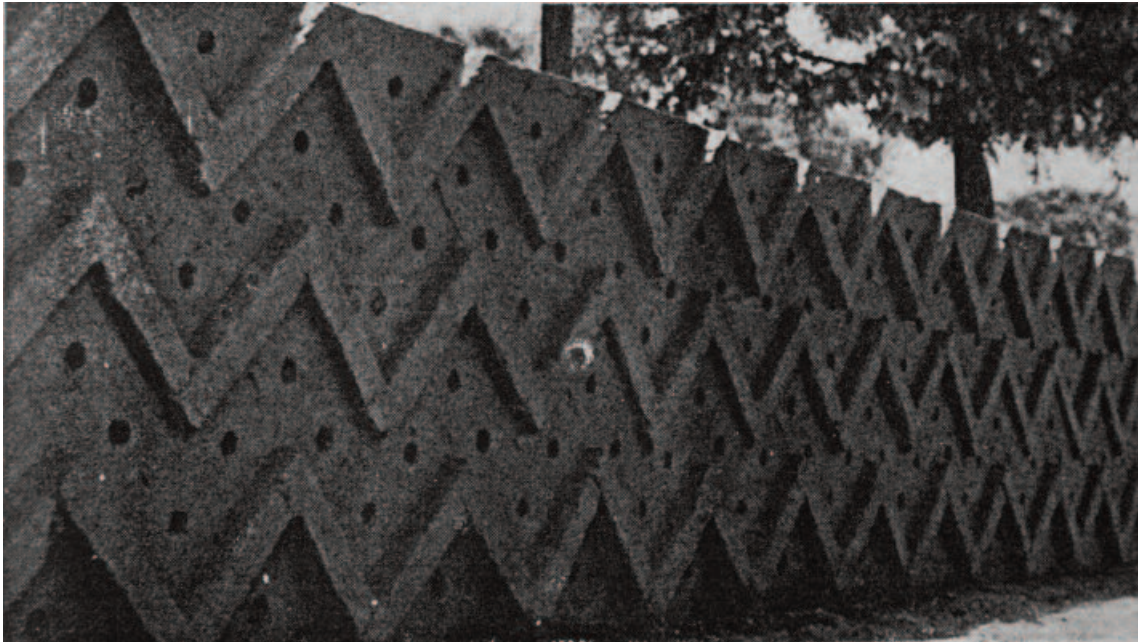
cm, y contiene en sus proporciones dos cuadrados en su interior. Esta geometría, ya refinada de su primera construcción para Fuencarral B, le permite mantener la distancia entre el juego de las perforaciones y la armonía de las piezas. La puesta en obra de este muro no es especialmente compleja, con un aparejo en el que la primera hilada de ladrillos perforados se colocan verticalmente. El arranque del muro es una única pieza que forma picos en triángulo equilátero, a continuación se apoyan en horizontal los ladrillos macizos que forman ese relieve en zigzag a 45°; este procedimiento se repite hasta alcanzar una altura de unos 70 cm. En la coronación se completa de forma similar a la parte inferior con una única pieza cortada que forma un triángulo equilátero y que completa la línea horizontal de cumbre del muro.

Sobre esto último descrito, me gustaría recalcar como en este elemento, de una manera evidente, la construcción y la forma van de forma indivisible de la mano. El muro en sí mismo recibe su expresión plástica como respuesta directa de su propia construcción, estableciendo una relación directa entre la forma en la que se construye y forma. Podríamos pensar que ya, en este momento, existe subyacente en Alejandro de la Sota el concepto de la naturalidad y sinceridad constructiva, en donde la forma en la que se piensa y se construye una idea es común y responde a una búsqueda de la esencia y a la expresividad del propio material y sus posibilidades. Esta es una de las características que se evidencian de un modo mayor en sus obras posteriores.

No es difícil pensar que este no es más que un juego, un ejercicio que se basa en utilizar un elemento estándar y definido, para que de su experimentación conseguir nuevos significados y posibilidades. Walter Gropius reconoció el 5 de noviembre de 1930, durante la conferencia realizada en la Residencia de Estudiantes en Madrid, como *la investigación de la esencia es el trabajo preparatorio más urgente del arquitecto moderno. Su eficacia, influjo y significación en los tiempos venideros dependerá de la capacidad espiritual del arquitecto para adaptarse a nuevos rumbos de su fuerza, para extraer del sentido de nuestra época de orientación técnico-económica su elevada misión, esto es, la de concebir la construcción como una estructuración de procesos vitales.* (6)

La construcción de este muro no busca ser un elemento masivo, portante, ni pesado, esto queda demostrado de forma evidente no solo por la ligereza y la poca resistencia que presentaría el muro, sino en las propia voluntad por parte de A. de la Sota por aligerarlo al realizarle las perforaciones. Una forma elocuente de decirnos su propia voluntad temporal, de esta manera el muro pierde su carácter de muro, de estructura, convirtiéndose en un elemento plástico de la composición. Así únicamente es un plano delimitador pero que se nos presenta con más presencia que la cerca de palos de madera, la cual completa de una forma más sencilla el cerramiento curvo de la esquina y el perímetro.

El acabado final de este muro es en un azul marino oscuro, da la sensación que pintado, que difumina las huellas del aparejo 'de la construcción'. De esta forma se



Vista del poblado de Fuencarral B (destruido), Fundacion Alejandro de la Sota.

Vista del pabellón, muro zigzag. Fundacion Alejandro de la Sota

deja solo un juego de luces y sombras zigzagueando a lo largo de unas líneas que remarcan y ordenan la geometría y las perforaciones. Con ese color tan oscuro, el muro parece que tiene la voluntad de desaparecer, de desmaterializarse perdiendo corporeidad al igual que otras partes del pabellón. Una de las posibles razones por las que puede haber elegido Alejandro de la Sota ese color oscuro es la de fortalecer y potenciar esos huecos perforados en las piezas de ladrillo macizo; son casi como puntos de luz a lo largo del muro, los cuales casi permiten la visión de lo que se encuentra al otro lado, uniendo los dos mundos, el del Pabellón de Pontevedra blanco que emerge (interior) y el del recinto de la Feria de Campo (exterior).

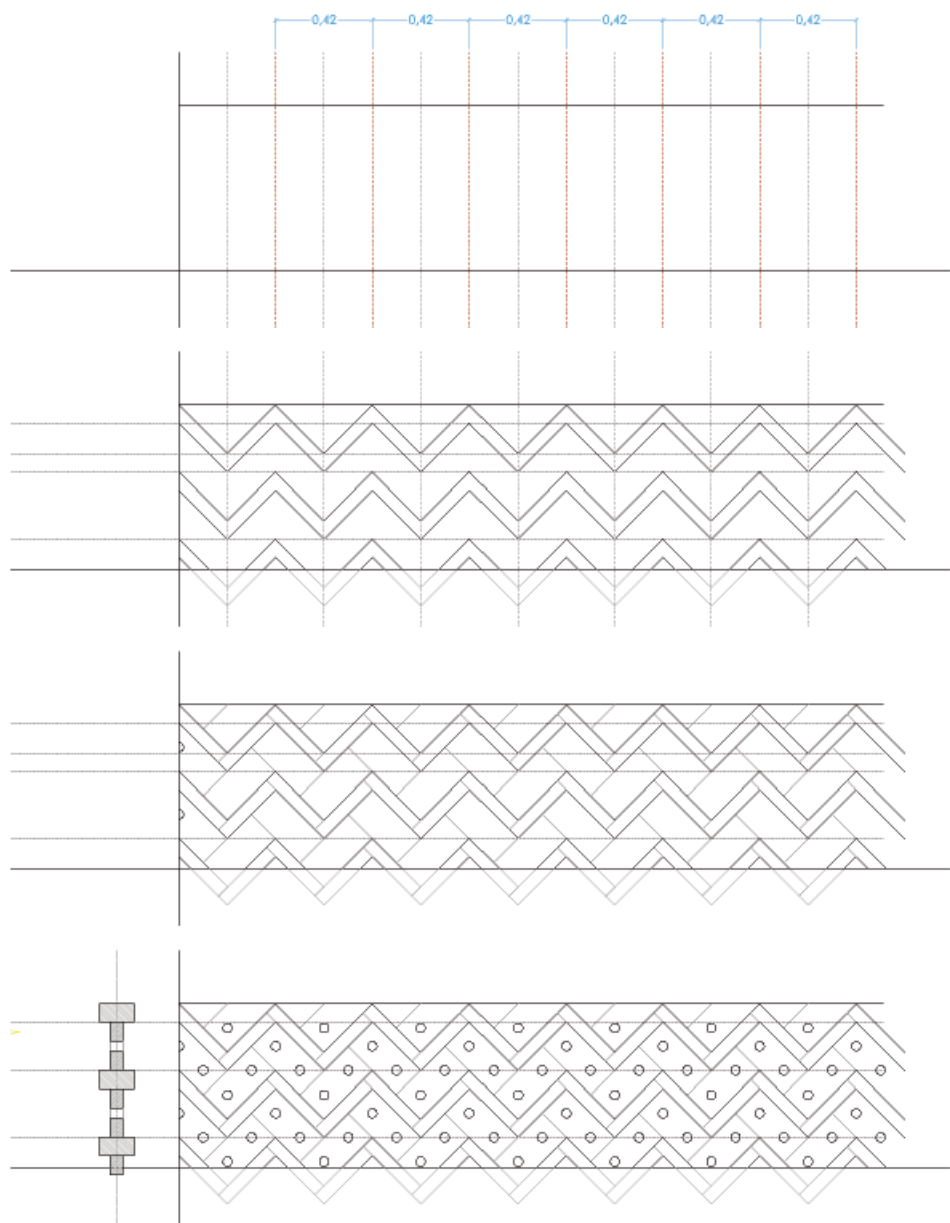
Pero detengámonos ahora en la altura del muro, en su presencia más física. Es un murete que no llega a unos 70 cm de altura, de una pequeña elevación, queda claro que su función desde un principio no es la de cerrar un recinto y protegerlo, sino la de acompañarlo y acotarlo. No hay que olvidarse que una mesa de trabajo no es más alta que este muro por ejemplo; algo que hábilmente permite, desde una media distancia, ver prácticamente de una forma completa el edificio, dejando contemplar incluso una parte de la exposición. Este elemento consigue de este modo que las relaciones visuales no sean solo desde el exterior hacia el objeto, sino las visiones desde el interior a la naturaleza, a los edificios y viarios colindantes. Se enriquecen las relaciones entre esos espacios y la naturaleza, Alejandro de la Sota sabía del carácter temporal del edificio pero no busca posicionarse de una manera basta, busca que el edificio se encuentre velado detrás de este muro en zigzag y la vegetación como gran telón, la cual se coloca en la parcela haciendo de cierre visual, en contraste con la arquitectura.

Pero esta solución tomada como filtro no es nuevo y exclusivo en el proyecto del Pabellón de Pontevedra, es un recurso ya experimentado, como he comentado, en el poblado de Fuencarral B como se observa en las fotografías. Una construcción que busca el acotar la naturaleza entre ese muro que no es de cierre y la arquitectura, conteniéndola y enfatizando la verticalidad de los árboles frente la horizontalidad de la arquitectura. De esta manera se integra la naturaleza entre la arquitectura, haciéndola participe de ella. Esto parece estar relacionado con la influencia que tuvo esos años en de la Sota el libro de Marcel Breuer. En el afirma:

*La arquitectura y la naturaleza no son enemigos, pero son claramente diferentes. Deben vivir de igual forma que viven un hombre y una mujer juntos, como un matrimonio, llegar a un consenso... Muy a menudo la geometría de la casa se proyecta hacia fuera en el paisaje, en forma de muros de contención y terrazas... se trata de un muro construido por un albañil sin imitar la geometría de la naturaleza. En definitiva, algo construido es como un telón de fondo para el paisaje y el paisaje es un telón de fondo a la misma. (7)*

Ya en la conferencia que realiza A. de la Sota en 1956 en la ETSAM, titulada *Arquitectura y Naturaleza* (8) además de ser un texto coetáneo a la realización del





Desarrollo geométrico del despiece del muro, elaboración propia.

proyecto del pabellón hace una referencia a este libro de Breuer; en esa conferencia impartida en el curso de Jardinería y Paisaje, Sota habla de lo inspiradora que resulta la naturaleza, y como ha ido inspirando a diferentes épocas de la historia. El respeto con el que se mantienen los grandes pinos de la parcela y la colocación en la planta del proyecto de esos árboles que cobijarían a la obra nos hablan de un proyecto de una profunda sensibilidad hacia las preexistencias y el lugar. De este modo se interpreta la dimensión pública que tenía el recinto ferial, un entorno verde que no debería perder su esencia y permitiendo una relación con la naturaleza.

Como podemos percibir por las fotografías tomadas por Alejandro de la Sota del pabellón de Pontevedra todas tienen una clara intención, están tomadas desde un punto de vista cercano al suelo, a una escasa altura. Esto busca enfatizar el efecto de fuga de los elementos contruidos, para de esta manera dar la sensación de mayor altura y monumentalidad del pabellón. A. de la Sota exagera de esta manera la escala del edificio, incluso continuando los muros por encima de la cubierta. Aquí podía radicar una de las claves también de la escasa altura del muro en zigzag, con un carácter escenográfico del conjunto se buscaría el colocar un elemento en primer plano que acentuara la altura del edificio. De esta manera la escala del pabellón percibida por el caminante que se acerca sería mayor, debemos recordar que el pabellón se encuentra ubicado en una zona de acceso con mucho tránsito sería lógico la voluntad de desmaterializar el límite del recinto del pabellón.

Como conclusión, puede resaltarse la enorme intensidad y multiplicidad de significados que radica en cada decisión de proyecto en esta obra de A. de la Sota. La singularidad de la geometría y las cualidades del muro hace de este un elemento único dentro de la composición y en la delimitación del espacio del Pabellón. Esta superposición de principios condensados, tanto arquitectónicos como vitales, hace de cada proyecto una fuente de riqueza de la que siempre parece existir una capa más compleja oculta debajo. Pero resulta curioso como esta obra, comprendida aun en un periodo de formación o experimentación, recoge ya de una manera dubitativa y borrosa muchos de los compromisos identitarios de Alejandro de la Sota; el cual en una carta llegaría a rechazar los honorarios por la redacción del proyecto y la dirección de obra. No se conoce los motivos de este acto. Pero esto es una muestra más de cómo de la Sota entendía esta obra como un camino, un paso más en su etapa de formación hacia una madurez que se demostraría solo un par de años después.

*“Nuestra Arquitectura, entiendo, es reflejo y marco de la vida: es lo que somos y lo que queremos ser.” (9)*

Pablo Rodríguez Rodríguez  
primavera, 2016.



Vista del pabellón. Fundación Alejandro de la Sota.

## NOTAS:

1. Cirici, Alexandre. La estética del franquismo. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 44-46.
2. Baldellou, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, solapas interiores.
3. De la Sota, Alejandro. *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 55.
4. De la Sota, Alejandro. *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 170.
5. Breuer, Marcel Lajos. *Marcel Breuer: Sun & Shadows. The philosophy of an Architect*. 1955, p. 110.
6. Gropius, Walter. Arquitectura Funcional. En AAVV. *Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Conferencia leída el 5 de noviembre de 1930, publicada en el número 142 de la revista *Arquitectura*, Madrid enero 1931.
7. Breuer, Marcel Lajos. *Marcel Breuer: Sun & Shadows. The philosophy of an Architect*. 1955, p. 36.
8. De la Sota, Alejandro. *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 149.
9. De la Sota, Alejandro. *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 38.

## La discreción del mucho saber. Alejandro de la Sota y la casa de Correos de Úbeda.

**Luis Rueda Galán**

Universidad de Jaén. Departamento de Patrimonio Histórico. Mail: [lfrg0001@red.ujaen.es](mailto:lfrg0001@red.ujaen.es)

### Resumen

El edificio de Correos y Telégrafos de Úbeda (Jaén) fue proyectado entre 1961 y 1964 por Alejandro de la Sota (1913-1996), durante su etapa como arquitecto en la Dirección General de Correos y Telecomunicación. La monumental ciudad andaluza declarada, junto a Baeza, Patrimonio Mundial en 2003 y Conjunto Histórico Artístico desde 1955 por una excepcional colección de arquitectura mayoritariamente renacentista, ofrecía un marco de trabajo al arquitecto gallego en el que se hacía imposible abstraerse del diálogo con la arquitectura histórica. En este edificio, situado en pleno centro de la población, entre el convento de la Trinidad (ss. XVI-XVIII) y el palacio de Bussianos (s. XVI), De la Sota lleva acabo un sabio ejercicio de compromiso con el medio sin abandonar en ningún momento los postulados de la arquitectura moderna ni sus propias señas de identidad como creador. El resultado, pese a que se alejó del proyecto inicial forzado por la incomprensión de la administración de Cultura del momento, supuso una alternativa valiente y sutil al problema de la inserción de obra contemporánea en un entorno histórico, aportando una serie de interesantes valores de intervención sobre los que merece la pena reflexionar. Más aún teniendo en cuenta el momento en el que se llevó a cabo, en plena época del desarrollismo, cuando el siempre presente problema de la introducción de arquitectura moderna en la ciudad histórica no fue resuelto en todos los casos de forma satisfactoria.

**Palabras Clave:** Alejandro de la Sota, ciudad histórica, arquitectura moderna, Correos, Úbeda.

### 1. Introducción. Recuperar un proyecto maltratado.

*Esta mezcla donde se encuentra lo viejo y lo nuevo es la única zona discordante,  
donde está la pugna, ahí donde es más difícil.*  
Alejandro de la Sota<sup>1</sup>

El tema de fondo de este trabajo trata sobre esta *zona discordante*. La que se generó, en un determinado momento de nuestra historia, aunque sea un problema a resolver de continua actualidad, entre la necesaria defensa del patrimonio cultural y el legítimo, si no también necesario, ejercicio de la libertad creadora. El edificio de Correos de Úbeda es producto de la fricción de una y otro. Una obra en la que se hacen visibles el conflicto y las contradicciones en las que pueden llegar a caer a en ocasiones, pero de la que se pueden extraer valiosas enseñanzas.

Alejandro de la Sota comenzó a trabajar en la reforma de la sede de Correos y Telégrafos de Úbeda en marzo de 1961<sup>2</sup>, poco después de comenzar la primera etapa de su actividad como arquitecto de la institución postal, presentando un proyecto definitivo en febrero de 1964, meses antes de abandonar el puesto para centrarse en la enseñanza. Dicho proyecto, el cual analizaremos más adelante, intervenía de forma acertada en un entorno histórico de tanto peso como es el centro de la monumental localidad giennense introduciendo una construcción totalmente moderna. Tal es así que el edificio llega a ser incluido en 2006, fundamentalmente por este valor en concreto, dentro del Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz<sup>3</sup>. Aunque lo cierto es que la oposición continua a las propuestas de Sota por parte de las autoridades competentes del momento provocó que su materialización se alejara significativamente de la idea original, la cual quedó de este modo sin duda desvirtuada. Cuestión que, sumada a que el proyecto no fue incluido en la recopilación que el mismo arquitecto realizó para la monografía publicada por la editorial Pronaos en 1989<sup>4</sup> (Sota 2003), gesto que ha podido ser interpretado en clave de abjuración, y probablemente no sin razón, ha generado que se haya proyectado cierta sombra de malditismo sobre el edificio. En las pocas ocasiones que ha merecido la atención de los estudiosos de su obra el juicio emitido ha contenido siempre de una forma u otra una valoración negativa, poniendo de relieve este carácter fallido por encima de los valores positivos que se desprenden del proyecto original.

La intención última de estas páginas no es negar ese carácter de obra frustrada, algo que resulta manifiesto al comparar el resultado final de las obras con el proyecto original, sino rescatar los valores de la idea primera de Alejandro de la Sota para el edificio, reivindicarla como merecedora de una mejor consideración en el conjunto de su obra. Reconocerle además el valor de representar una propuesta de enorme sutileza y sabiduría al complejo problema de la inserción de obra moderna en entornos históricos, más aún teniendo en cuenta que fue realizada en un momento de nuestra historia reciente, en pleno desarrollismo, en el que este tipo de

<sup>1</sup> Cita extraída de una conferencia ofrecida en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1980 (Puente 2002, pp.170-186).

<sup>2</sup> Así lo indica la existencia de documentación de un primer proyecto para Úbeda en el que Sota se encuentra trabajando ya en esta fecha (Bravo Remis 1999, p.109).

<sup>3</sup> Resolución de 21 de febrero de 2006, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se resuelve inscribir colectivamente, con carácter genérico, en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, nueve bienes inmuebles del Movimiento Moderno de la provincia de Jaén. BOJA 16 de marzo de 2006, nº51, pp. 53-64.

<sup>4</sup> No me consta hasta el momento que el edificio ni siquiera fuese mencionado por Sota en alguno de sus múltiples escritos y conferencias.

operaciones acabaron más veces de las deseadas en daño irreparable al patrimonio histórico, cuando no en mera recreación de la arquitectura tradicional. Curiosamente el resultado de estas tensiones en este caso concreto fue el contrario, siendo un celo protector mal interpretado por parte de las autoridades el que acabó desvirtuando un proyecto ejemplar.



Fig.1 Edificio de Correos de Úbeda, fachada principal.

## 2. El problema a resolver: Úbeda, ciudad monumental.

*Esta es la actuación dentro de una población, esa discreción del mucho saber que nos lleva a que la casa, sin renunciar a ningún postulado actual, se encaja perfectamente y se acabó, no hay que darle más vueltas, no presumir de más. Hemos cumplido una obligación.*  
Alejandro de la Sota<sup>5</sup>

Esta categórica afirmación, cuya rotundidad oculta la complejidad de su objetivo, nos permite asomar al concepto de intervención dentro de una población histórica que tenía de la Sota. Contiene además un posicionamiento de naturaleza estética, relativo al encaje de dos plásticas arquitectónicas distintas, la tradicional y la moderna, pero fundamentalmente uno de cariz ético encarnado en la expresión *cumplir una obligación*. Nos habla de la actitud que debe guiar al arquitecto, como creador, cuando tiene que trabajar en un entorno previo cuya integridad es merecedora de ser respetada. La respuesta del maestro gallego a este dilema es clara: armonizar la nueva construcción con en el entorno, *encajarla*, sin dejar de lado los *postulados* de la arquitectura moderna; sin que el arquitecto, y he aquí la carga ética de su propuesta, *presuma de más*, poniendo toda su creatividad al servicio de una *obligación*, conseguir la sintonía entre la nueva obra y la preexistente. Nada más, y nada menos. Este es el valor que prima en el proyecto para la casa de Correos de Úbeda, y por lo que merece ser destacado, aquella cualidad de la arquitectura de Alejandro de la Sota que ha sido definida como la “*maestría de la invención desde el máximo respeto*” a la ciudad histórica (Baldellou 2006, p.113). Aún así el del diálogo de la arquitectura moderna con la histórica no ha sido uno de los grandes temas estudiados tradicionalmente en la obra de Alejandro de la Sota<sup>6</sup>, cuantitativamente no es de los que más aparecen en sus proyectos, aunque resulte determinante en algunos para ciudades con una importante herencia patrimonial. Lo fue por ejemplo en el edificio Olmedo de Zamora (1957) o en las viviendas de la calle Prior de Salamanca (1963), y sin duda lo es en el proyecto para Úbeda.

<sup>5</sup> Extraída de la ya citada conferencia de 1980 (Puente 2002, p.172).

<sup>6</sup> Entre las monografías sobre su obra véanse la del propio de la Sota de 1989 (ed.2003), la de Miguel Ángel Baldellou (2006) o la de Iñaki Ábalos, Josep Llinás y Moisés Puente (2009).



Fig.2 Vistas de la calle Trinidad de Úbeda.

El entorno dado al que se tuvo que enfrentar de la Sota en Úbeda es la calle Trinidad (Fig.2), una angosta vía del casco viejo de la población que desemboca en la céntrica plaza de Andalucía. El solar en el que debía intervenir formaba parte del conjunto del antiguo convento de la Santísima Trinidad, el cual, tras las desamortizaciones del siglo XIX, ya había servido parcialmente como oficina de Correos de la ciudad (Almansa 2011, p. 166). El establecimiento trinitario se había fundado en el siglo XIII pero sufrió sucesivas obras de reedificación en los siglos XVI y XVII, finalizando la que le otorgó su aspecto actual en 1727 (Galera 1979, pp.251-256). La fábrica de su iglesia, una de cuyas fachadas se alinea con la del edificio de Correos, ofrece exteriormente un volumen casi cerrado en forma de cajón, el habitual en las iglesias conventuales, del que solo sobresale en altura la torre en una esquina, que además funciona a modo de tope visual de uno de los extremos de la calle. La fachada que queda junto al edificio de Correos posee un ritmo compositivo en el que existe un acusado contraste entre la apretada concentración de elementos decorativos en la portada, característicos del barroco dieciochesco, y la austeridad con la que se trata el resto del paramento, y que a nuestro entender tiene su eco en el proyecto de Sota. La zona del convento más cercana al edificio de correos funciona desde hace siglos como escuela, y ocupa un volumen sencillo, de menor altura y con una portada monumental de mediados del siglo XVI.

El inmueble que flanquea el solar por el extremo contrario y que ofrece su fachada principal a la calle Trinidad es el palacio conocido como de los Bussianos. Construido realmente por la familia Messía entre 1568 y 1581, reproduce un modelo de residencia señorial que gozó de amplia aceptación en la Úbeda de fines del XVI, el cual incorpora una torre en uno de sus ángulos, reminiscencia de la fortaleza urbana medieval al modo de otros ejemplos castellanos del siglo como el palacio de Monterrey en Salamanca o el de los Condes de Gomara en Soria (Moreno 1993, pp. 136-139). Aunque finalmente en el caso del palacio de Bussianos la torre quedó inconclusa, ya que sólo se levantaron dos cuerpos, resultando un volumen avanzado en un extremo de la fachada cerrado a la misma altura que esta. Se articula en torno a dos pisos o "cuartos", separados entre sí por una voluminosa imposta y rematados por una cornisa de análogas características, con cubierta a dos aguas revestida de teja, elemento que resultaría determinante en el aspecto final del edificio de Correos al obligarse su inclusión sobre el proyecto original para facilitar la armonización. Al igual que en el caso de la iglesia vecina la fachada del palacio posee una importante carga decorativa, en el estilo manierista ya habitual en la España del momento, aunque con un ritmo bien distinto. Prima la regularidad en su composición, con una serie de vanos dispuestos en un orden perfecto, plenamente renacentista, dando especial visibilidad, como corresponde, al acceso y al balcón principal en el plano central de la fachada. Ritmos, escalas y ordenación que igualmente tienen su consonancia en el diseño exterior del edificio de Correos.

Para terminar de entender la problemática historia constructiva del edificio de Correos de Úbeda debemos referirnos además, aunque sea de forma breve, al marco legal<sup>7</sup> que rodeó la intervención de Alejandro de la Sota, fuente última del conflicto que provocó las variaciones sobre su idea original. En febrero de 1964, fecha en la que se presenta el primer proyecto, la norma fundamental que regulaba la actuación en el entorno de monumentos en España era aún la *Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional*. Esta incluía el concepto de *conjunto histórico* y lo dotaba de una figura jurídica de protección, requiriéndose por tanto la autorización de la Dirección General de Bellas Artes para cualquier obra que alterase su entorno. Úbeda había

<sup>7</sup> Sobre la evolución de la legislación española relativa a los entornos de los bienes inmuebles de interés cultural véase Castillo Ruiz (1997).

sido declarada conjunto monumental mediante decreto de 4 febrero de 1955, quedando afectada la calle de la Trinidad al estar dentro del perímetro de la zona de protección establecida. Por otra parte la *Ley de 12 de mayo de 1956 sobre régimen del suelo y ordenación urbana*, como condición complementaria a los planes de ordenación, establecía en su artículo 60:

*“Las construcciones de toda clase en terrenos urbanos y rústicos habrán de adaptarse en lo básico al ambiente estético de la localidad o sector para que no desentonen del conjunto medio en que estuvieren situadas y a tal efecto:*

*a) Las construcciones en lugares inmediatos o que formaren parte de un grupo de edificios de carácter artístico, histórico, arqueológico, típico o tradicional, habrán de armonizar con el mismo.”*

Cuestión que en primer lugar imponía un concepto ambiguo y difícil de concretar como es el de ambiente estético, más aún porque ninguna norma legal especificaba las condiciones técnicas a las que los arquitectos debían atenerse para lograr esa pretendida adaptación; por tanto el criterio sobre la aprobación de obras nuevas quedaba a discreción de las administraciones competentes, en concreto la Dirección General de Bellas Artes, encarnada en la persona del delegado local para Úbeda y Baeza. Una figura que se había creado poco tiempo antes a semejanza de otras ciudades con conjuntos históricos de relevancia (Toledo, Santiago, León...), y que en nuestro caso acabaría siendo determinante en las modificaciones al proyecto original de Alejandro de la Sota. Además esta normativa proporcionaba un terreno abonado para que se acabara cayendo en el tradicionalismo y los tópicos de la arquitectura popular para conseguir armonizar las construcciones nuevas con las ya existentes, actitud que de la Sota evitó en todo momento en el proyecto.

### 3. La casa de Correos. Análisis crítico del proyecto.

*El respeto a lo viejo debe traducirse en su conservación cuando su calidad lo aconseje;  
no debe entenderse como obligación de repetirlo.  
Alejandro de la Sota<sup>8</sup>*

Una de las dificultades principales en el planteamiento inicial del proyecto deriva de su condición de edificio administrativo y vivienda al mismo tiempo, ya que, además de los espacios propios destinados a la oficina de Correos, incorporaba al programa de necesidades una serie de viviendas para las familias del conserje y los funcionarios de alto rango de la delegación. Esta doble condición es por otra parte una particularidad tradicional de la arquitectura administrativa española, y de forma más concreta de la postal<sup>9</sup>, siendo innumerables los edificios de Correos que cuentan con viviendas para trabajadores generalmente en las plantas superiores. Se trata de un problema que tenía como uno de sus principales retos el armonizar en fachada las dos funciones, sin restar la representatividad necesaria en un edificio oficial, pero teniendo en cuenta que las plantas superiores se debían destinar a zona de habitación.



Fig.3 El mirador metálico, casi una constante en la obra de Sota.

<sup>8</sup> De la memoria del proyecto para el Gobierno Civil de Tarragona (1957), recogido en Ábalos, Llinás y Puente (2009, p.124).

<sup>9</sup> Sobre la arquitectura postal en España véase el trabajo de Pedro Navascués (1997).



Alejandro de la Sota no era ajeno a este problema, ya que, por ejemplo, había lidiado anteriormente con él en el proyecto para la Delegación de Hacienda de La Coruña (1955) o resuelto de forma magistral en una de las obras emblemáticas de esta fase de su carrera, el Gobierno Civil de Tarragona (1957). Si bien allí utilizó para ello la disposición de terrazas y huecos en el conjunto general del cubo que planteó, en Úbeda va a darle respuesta jugando igualmente con la disposición de huecos pero además con el empleo de los miradores metálicos (Fig.3), un elemento que representa casi un estilema de la obra sotiana y que sufre una interesante evolución; desde los primeros proyectos en los que se sirve de ellos, como en los edificios de la Misión Biológica en Salcedo (1949), hasta la sede de Correos de León (1986), pasando por el Gimnasio Maravillas (1961) o las ya mencionadas viviendas en Salamanca (1963). En Úbeda se decanta por el acero oxidado como su material principal, disponiéndolos de un modo dinámico al quedar en diagonal el uno respecto al otro, creando además un interesante efecto estético al contrastar con los paramentos de arenisca. Uno de ellos lo emplea para destacar en fachada la zona correspondiente a la atención al público, la cual abarcaba dos plantas abiertas al interior, dotando así de la representatividad requerida al espacio en el que se desarrolla la actividad pública principal del edificio, además de aportar de paso mayor luz al interior al llevar a cabo un tratamiento amplio de los vanos que lo componen. El segundo mirador lo reserva para los salones de las viviendas en las plantas superiores; un recurso que en de la Sota hay que interpretar conectado a una asimilación en clave moderna de la arquitectura popular, cuestión en la que muestra una actitud enriquecedoramente flexible de incorporación de la tradición, y que confirma además la superación definitiva de aquella cierta rigidez formalista que aquejó a nuestra vanguardia de preguerra. Un elemento que además conectaba especialmente con la tradición constructiva de Jaén, en la cual el mirador ocupa un lugar muy destacado en la arquitectura doméstica, y de forma concreta el metálico fue ampliamente utilizado desde mediados del siglo XIX. Pocos meses antes de finalizar el proyecto para Úbeda de la Sota había presentado el de las viviendas para la calle Prior de Salamanca, con el que tantos puntos en común tiene, y en el que hace especial alarde de su maestría en este aspecto. Respecto a sus ventanas-mirador el arquitecto escribía lo siguiente en la memoria: *“En Salamanca, como en muchas ciudades españolas, las gentes que las habitan todavía se interesan por los demás conciudadanos. Les interesa ver qué pasa en sus vidas a través de lo que desde su vivienda ven en la calle. Necesitan mirar, necesitan miradores”*<sup>10</sup>. La intención en Úbeda es la misma, asimilar ese carácter popular que también poseían en 1960 las viviendas (y habitantes) de la calle Trinidad.

En planta resolvió el problema de la doble función mediante la vía de la superposición, sobre las dos primeras plantas de oficinas se construyen directamente dos pisos de viviendas. Desafortunadamente, de la interesante propuesta para la organización del interior del espacio destinado a la atención al público y oficinas, no queda actualmente rastro en el edificio al ser reformado en la década de 1990. El espacio de los dos primeros pisos lo concibió a la manera tradicional de la arquitectura postal, creando un hueco a doble altura para la zona de atención al público y oficinas de funcionarios. Ambos quedaban comunicados por una escalera que, pese a su sencillez, no salía muy malparada en comparación con los ejemplares más brillantes en sus edificios administrativos, como las del Gobierno Civil de Tarragona (1957), del Centro de Cálculo de Correos en Madrid (1972) o de la sede de Correos en León (1986). En el primer proyecto dotaba a este hueco de una cubierta con lucernarios para la iluminación interior, otro recurso habitual en los edificios de Correos españoles del siglo XX. Todos estos detalles no hacen sino confirmar la actitud rectora del arquitecto en este proyecto, la apuesta abierta por la innovación desde el conocimiento y el respeto por los usos tradicionales, algo que él mismo afirmaba desde una fase bien temprana de su carrera, anterior incluso a la reincorporación española a la arquitectura moderna a mediados de los años 50:

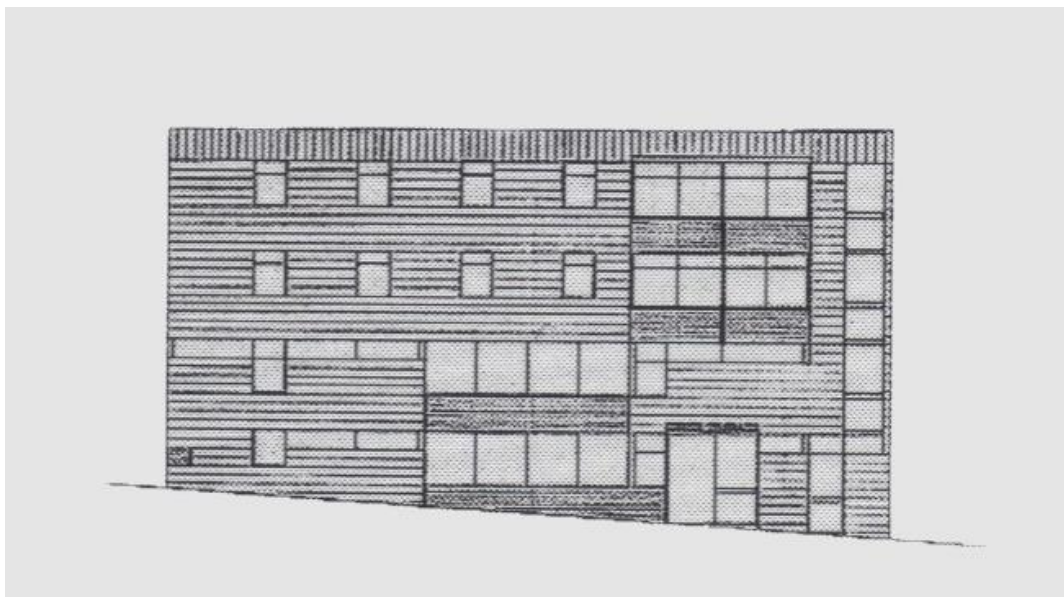
*“El artista debe conocer, mejor, es conveniente que conozca, las artes tradicionales, los pasos que hasta él se han dado, que sienta el peso de un buen pasado, por el “nobleza obliga”, pero difícilmente puede contentarse con seguir caminando por lugares vistos y sabios [...]. En arquitectura y en cualquier arte se goza conociendo todas las formas que antes de nosotros se cultivaron; [...] Alcanzada esta plenitud, es también llegada la hora de gozar otro arte: el que va a llegar, que también es arte”*<sup>11</sup>.

Una vez resuelto el programa de necesidades tanto en planta como en fachada, quedaba pendiente hacer lo propio con la difícil tarea de la adecuación al ambiente estético del entorno. De la Sota parte, como ya hemos apuntado, de un planteamiento esencialmente moderno en la concepción del edificio, el cual recoge algunas de las experiencias y propuestas más novedosas de entre las que llevaba unos años poniendo en práctica. Evitando en todo momento caer en la mimesis, o la evocación si quiera, de las formas tradicionales. ¿De qué mecanismos de armonización con el entorno se sirve entonces?

En primer lugar de los puramente materiales. Los volúmenes previstos por de la Sota son similares a los de los edificios colindantes, especialmente en referencia al palacio de Bussianos. Mientras este último articulaba su fachada en torno a dos grandes pisos, en Correos de la Sota plantea cuatro en la misma altura. No obstante la utilización de recursos como los mencionados miradores que se extendían por dos pisos cada uno, o la propia diferenciación en el tratamiento de vanos entre los dos primeros y los dos superiores contribuían a crear una sensación de división en dos cuerpos, en consonancia con la fachada del palacio.

<sup>10</sup> De la memoria del proyecto, disponible en el Archivo Digital de la Fundación Alejandro de la Sota.

<sup>11</sup> Publicado originalmente en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, vol. V, primer trimestre, 1951, recogido por Puente (2002, p.15).



4 Proyecto original para el edificio de Correos de Úbeda (febrero de 1964), alzado de fachada principal (fuente: Bravo Remis 2000).



5 Materiales, volúmenes, alturas, ritmos. Sintonía con el palacio renacentista.

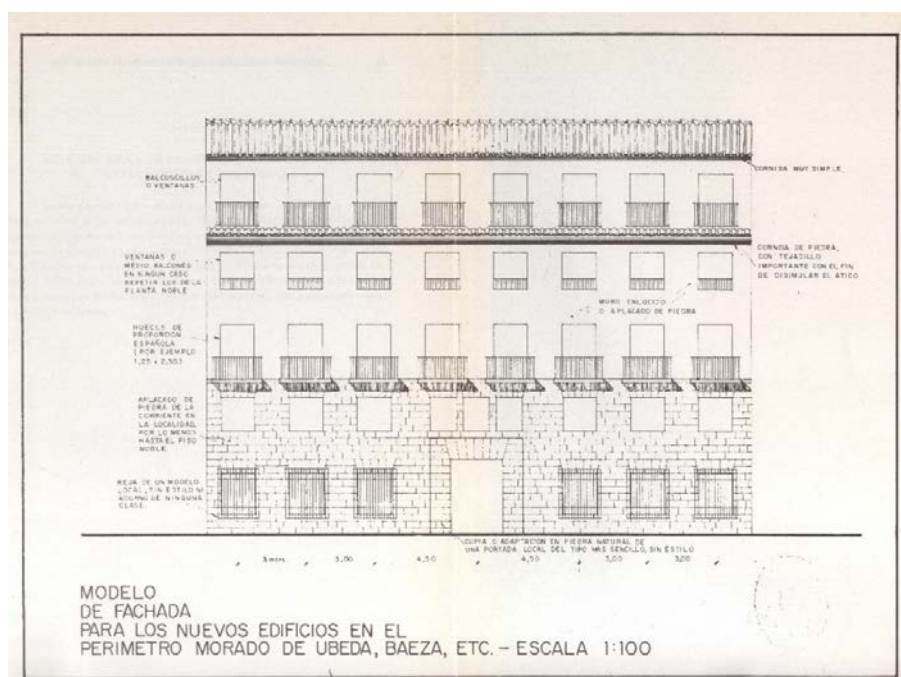
De otra parte encontramos el asunto de los materiales utilizados por de la Sota en fachada, reducidos fundamentalmente a la piedra y al empleo del acero oxidado en los miradores, un efecto estético que, con variaciones de materiales, ya había utilizado por ejemplo tres años antes en el exterior del Gimnasio del Maravillas. El empleo de la piedra con un aparejo tradicional en una fachada de líneas modernas también lo había ensayado con éxito pocos meses antes en las viviendas de la calle Prior de Salamanca; si bien allí se le daba un tratamiento acorde con los usos locales, labrándola, como recoge la memoria del proyecto, “con azuela y de junta seca”, en Úbeda la tradición local dictaba la utilización de la arenisca con un labrado de acabado más pulido y con junta, tal y como mostraban las fachadas tanto del palacio de Bussianos como del convento de la Trinidad.

Pero donde de la Sota muestra una maestría indiscutible es en la forma de componer los elementos de la fachada (Fig.4), con el objeto de conseguir el pretendido encaje sin renunciar a su visión avanzada de la arquitectura, acorde con el tiempo que vive. Una actitud que le permite introducir conceptos innovadores en sus proyectos teniendo en cuenta a la par las necesidades del entorno, en un proceso, como ha sido recientemente apuntado, “de asimilación de lo conocido y de creación de lo desconocido” (Tomás 2015, p.38). En Úbeda extrae los denominadores comunes de las fachadas de los edificios colindantes y los aplica con criterios modernos a la del edificio de Correos. Dicho en términos lingüísticos, es como si hubiese deducido normas sintácticas de la arquitectura del entorno y las empleara en su proyecto con un idioma

completamente distinto, consiguiendo un efecto armónico de enorme sutileza sin utilizar un solo elemento historicista. Recoge, por ejemplo, el matemático ritmo seriado de los vanos del palacio renacentista y lo traslada a las series de ventanas que crea en las viviendas de las plantas altas. Sugiere, como hemos apuntado anteriormente, la ilusión de la organización en dos cuerpos, como ocurre en realidad con la fachada del palacio, mediante la introducción de un estrecho vano corrido a lo ancho de la fachada entre los pisos segundo y tercero, equilibrado por una banda vertical en un extremo, creando un efecto por otra parte de claras reminiscencias *De Stijl* (Bravo Remis 1999, p.112). Recrea los ritmos contrastantes portada-paramento que existen en palacio y convento creando uno propio entre los sobresalientes miradores de acero oxidado y el sencillo acabado en piedra de la fachada, tanto a nivel cromático como en volúmenes. A diferencia de los tejados a dos aguas con alero del resto de construcciones antiguas de la calle, de la Sota opta por cerrar el conjunto con una cubierta plana, en la que la tradicional cornisa se sustituye por una última hilada de piedra con un aparejo de orientación vertical, rompiendo visualmente con el resto de la fachada y marcando su límite; elemento que, como veremos, fue uno de los más cuestionados del proyecto.

Desafortunadamente los encargados de aprobar esta propuesta no supieron mostrar la suficiente sensibilidad artística para apreciar las virtudes que acabamos de describir. El delegado local de Bellas Artes<sup>12</sup> informó desfavorablemente el proyecto original, solicitándose su modificación a la Dirección General de Correos en julio de 1964<sup>13</sup>. Alejandro de la Sota remitió en noviembre del mismo año un proyecto reformado que atendía algunas de las objeciones que le habían sido formuladas, y que pese a ser, ahora sí, aprobado por la Comisaría General de Bellas Artes<sup>14</sup>, seguía sin convencer al delegado local, quien pretendía un edificio en una línea mucho más tradicional. Sería el propio Comisario General de Bellas Artes, el arquitecto y urbanista Gabriel Alomar, quien acabaría aprobando esta solución intermedia como mal menor, con una actitud algo más flexible que la de su delegado en Úbeda. En una carta entre ellos, Alomar reconocía: “[...] *queremos hacer el experimento de un edificio moderno que entone con el ambiente monumental de Úbeda, redactado por un arquitecto de prestigio como es D. Alejandro de la Sota. Si esto de buscar odres nuevos para el vino viejo no resulta deberemos volver al pastiche o reproducción del estilo de una época que no es la nuestra*”<sup>15</sup>.

Las variaciones sobre el proyecto original que finalmente se forzaron a incluir derivaban directamente de una serie de directrices establecidas en un proyecto de ordenanzas especiales de construcción para las zonas histórico-artísticas de Úbeda y Baeza, elaborado conjuntamente por el delegado local y el mismo Alomar<sup>16</sup>. Entre ellas destacaban la prohibición expresa de “*modernismos efimeros*” en el estilo de las fachadas, o de la utilización de materiales ajenos a la tradición, la obligatoriedad de los tejados de teja árabe, además de recomendar el empleo de aleros tradicionales (Fig.6). Exceptuando el metal utilizado en el único mirador construido de los dos previstos (oxidado en proyecto, pintado de blanco con posterioridad en un intento desafortunado de armonizar con las construcciones tradicionales), motivo por el cual el delgado local volvió a mostrar sus reparos, el resto de directrices enumeradas aparecen en el proyecto reformado por de la Sota. Desaparece ahora el mirador inferior; los vanos en bandas corridas dejan paso a una distribución mucho más tradicional, sustituyéndose su equilibrado juego de horizontales y verticales por una hilada de piedra destacada, a modo de imposta a la usanza para dividir cuerpos; se introduce en el piso bajo una placa de piedra de mayor tamaño que insinúa la existencia de un piso noble (dibujada a mano en el proyecto reformado con un punteado); coronándose finalmente el conjunto con una cornisa con alero y tejado de teja árabe sobre la última hilada con aparejo en vertical.



6 Modelo de fachada propuesto en el proyecto de ordenanzas especiales de construcción para las zonas histórico-artísticas de Úbeda (1964).

<sup>12</sup> Un aspecto que nos ilustra la discrecionalidad y falta de criterio con las que actuó en ocasiones la Dirección General de Bellas Artes se puede ver en los perfiles profesionales de algunos de sus delegados locales, quienes en definitiva acababan siendo jueces de arquitectura moderna sin tener una formación adecuada para la tarea. En concreto en Úbeda esta responsabilidad recayó en un jurista de profesión quien, pese a realizar una activa labor como historiador y defensor del patrimonio de la ciudad, ciertamente muy maltratado hasta este momento y por ello comprensible su firme reacción protectora, no disponía de la formación para poder reconocer los avanzados valores arquitectónicos de la propuesta de Sota.

<sup>13</sup> *Antecedentes que existen en la Delegación de Bellas Artes de Úbeda sobre el edificio de Correos y Telégrafos*, Archivo Histórico Municipal de Úbeda, ref.3351AD.

<sup>14</sup> Archivo General de la Administración, Ministerio de Cultura. Sign. AGA, 73, 10529, febrero 1965.

<sup>15</sup> Carta de Gabriel Alomar al delegado local de Bellas Artes de Úbeda, 22 de junio de 1965, AHMU ref.3351AD.

<sup>16</sup> El texto completo de las ordenanzas en Vañó (1980).

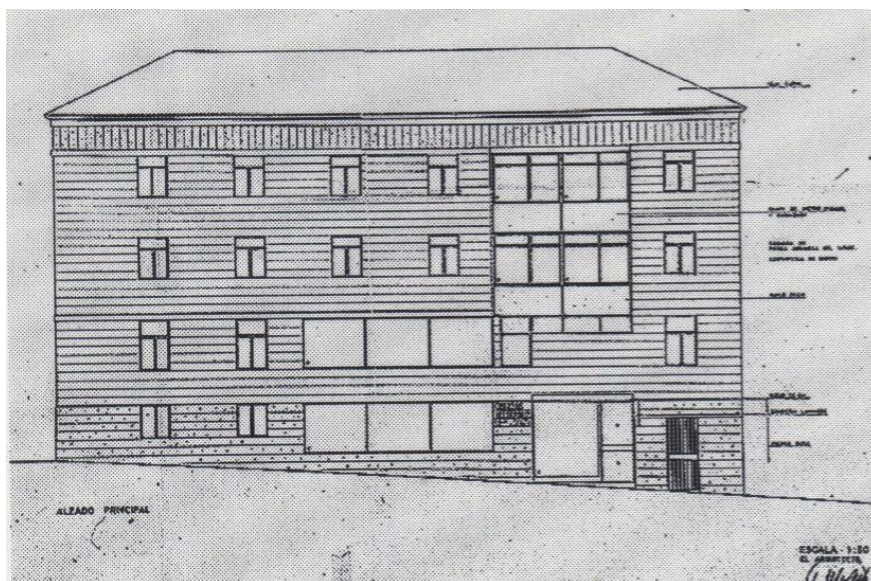


Fig.7 Proyecto reformado (nov.1964), fachada principal (fuente: Bravo Remis 2000).

#### 4. Conclusiones.

En primer lugar el proyecto para el edificio de Correos de Úbeda contiene un valor que lo significa como una obra de importancia en el posterior desarrollo de la labor de Alejandro de la Sota, al constituir uno de los más destacados ensayos para lo que acabarían siendo sus obras maestras en la arquitectura postal, el Centro de Cálculo en Madrid (1972) y el edificio de Correos en León (1986) (Baldellou 2006, p.22). Algunos aspectos fundamentales de estos proyectos, como la concepción del espacio interior, el empleo de los miradores metálicos o el tratamiento de huecos en fachada, ya aparecen esbozados en Úbeda.

Aunque probablemente la valía fundamental del proyecto de Alejandro de la Sota reside en que en Úbeda ensaya un método de encaje de obra moderna en un entorno histórico que se separa conscientemente de la práctica común de la época, y que supone, como es por otro lado frecuente en su forma de hacer, una alternativa muy personal. Armado de un amplio conocimiento de la tradición, y una innovadora forma de pensar y de actuar, se sirve de herramientas de enorme sutileza y sabiduría. En lugar de emplear la mimesis para generar una "rima consonante" con el entorno, se decanta por la deducción de normas sintácticas para crear armonía.

Por desgracia sus ideas resultaron quizá demasiado avanzadas para que fuesen apreciadas por las autoridades del momento, las cuales hicieron gala, en este caso al menos, de una concepción de la arquitectura, y más concretamente de la conservación de la ciudad histórica, mucho más convencional. Las tensiones derivadas de esta diferencia de conceptos nos privaron sin duda de un edificio de mayor valor aún que el construido finalmente, aunque nos queda el proyecto original de Alejandro de la Sota como ejemplo de la discreción del mucho saber que distingue a los maestros.

#### 5. Bibliografía.

ÁBALOS, Iñaki; LLINÁS, Josep; PUENTE, Moisés. *Alejandro de la Sota*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009. 549 p. ISBN: 978-84-936693-9-3.

ALMANSA MORENO, José Manuel. *Urbanismo y arquitectura en Úbeda (1808-1931)*. Úbeda: Asociación Cultural Alfredo Cazabán, 2011. 570 p. ISBN: 978-84-614-7873-6.

BALDELLOU SANTOLARIA, Miguel Ángel. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006. 228 p. ISBN: 84-7812-635-X.

BRAVO REMIS, Restituto. Constructividad industrial en una maquinación para la arquitectura: Alejandro de la Sota. En: *Revista de historia y teoría de la arquitectura*. Universidad de Sevilla: Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, 1999, no.1, pp. 85-125. ISSN: 1576-5628.

BRAVO REMIS, Restituto. *Una introducción a la arquitectura: Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2000. 310 p. ISBN: 84-472-0637-8.

CASTILLO RUIZ, José. *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural*. Granada: Universidad de Granada – Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1997. 553 p. ISBN:

GALERA ANDREU, Pedro. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1979. 522 p. ISBN: 84-7231-462-6.

MORENO MENDOZA, Arsenio. *Úbeda Renacentista*. Madrid: Electa, 1993. 274 p. ISBN: 84-88045-97-2.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Correos y Telégrafos. Arquitectura postal*. Barcelona: Lunwerg, 1997. 171 p. ISBN: 84-7782-448-7.

PUENTE, Moisés (ed.). *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 215 p. ISBN: 978-84-252-2582-6.

SOTA, Alejandro de la. *Alejandro de la Sota, arquitecto*. Alberdi Jiménez, Rosario (ed. lit.) (3ªed.). Madrid: Pronaos, 2003. 285 p. ISBN: 84-85941-43-8.

TOMÁS ROLDÁN, Alejandro. Tradición de futuro. Alejandro de la Sota: lo popular como referente de una nueva arquitectura. En: COUCEIRO NÚÑEZ, Teresa (coord.). *Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra. I Congreso Nacional de Arquitectura*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota y General de Ediciones de Arquitectura, 2015, pp. 32-51.

VAÑÓ SILVESTRE, Rafael. *Protección legal de conjuntos histórico-artísticos (Su aplicación a Úbeda y Baeza)*. Jaén: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980. 57 p. ISBN: 84-00-04632-3.

*Archivo Digital Alejandro de la Sota*. Fundación Alejandro de la Sota, 2013 [Consulta: 4-02-2016]. Disponible en: <http://archivo.alejandrodelasota.org/es/original/>

## 6. Biografía

Historiador del Arte (Universidad de Jaén, 2014) y Máster en Estudios Avanzados en Patrimonio Cultural (Universidad de Jaén, 2015), desde 2015 doctorando del Programa Interuniversitario de Doctorado en Patrimonio de las Universidades de Córdoba, Extremadura, Huelva y Jaén. Siendo sus principales líneas de investigación la historia de la arquitectura y el urbanismo en España e Hispanoamérica durante los siglos XIX y XX.

## **El colegio de los Sagrados Corazones en Torrelavega**

**Autor:** Ruiz Íñigo, Miriam

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, ETSAV, Valladolid, España, [miruir@gmail.com](mailto:miruir@gmail.com)

### **Resumen**

Fray Coello de Portugal dedicó una buena parte de su trayectoria profesional a la arquitectura escolar. En estos edificios aplicó de manera precisa y rigurosa conceptos que le vinculan directamente con las premisas del Movimiento Moderno.

La obra que se propone analizar es el Colegio de los Sagrados Corazones para las Madres Dominicas de Torrelavega, proyecto del año 1964. Este edificio se ha visto en cierto modo eclipsado por la potencia e intensidad del otro colegio construido por Coello en la ciudad, el de Nuestra Señora de la Paz, con fachada de Subirachs e incluido en el Inventario General del Patrimonio Cultural de Cantabria desde el año 2002. Sin embargo considero que el colegio de las Madres Dominicas también plantea cuestiones de interés en las que valdría la pena detenerse.

El arquitecto continúa en este colegio con la línea de experimentación que había iniciado unos años antes en el de las Misioneras del Rosario en Madrid y el de Santo Domingo de Guzmán en Aranda de Duero. En él sigue un patrón de organización que el arquitecto se trajo de Alemania y que encajaba particularmente bien a la hora de plantear la articulación de los espacios basándose en su función. Según este esquema un zócalo de una planta acoge los servicios comunes del edificio mientras que sobre él se disponen bloques longitudinales que buscando la mejor orientación resuelven la zona de aulas y de residencia. La limpieza volumétrica de estos paralelepípedos que se recortan en el paisaje transmite una imagen de profunda modernidad en la España de posguerra. Sin embargo esta propuesta puede ponerse también en relación con la arquitectura monacal que Coello estaba planteando en aquellos años.

Al tratarse un colegio católico el programa incluía una capilla, y es precisamente en este proyecto donde la iglesia comienza a significarse como una entidad singular dentro del conjunto, a pesar de que se sitúa en uno de los extremos del zócalo siguiendo la lógica ortogonal del resto del edificio. Sin embargo un viaje de Fray Coello a Méjico en 1963 le permite entrar en contacto con el arquitecto Félix Candela y su obra, lo que modifica radicalmente su concepción del espacio sagrado. De vuelta a España será en esta capilla donde comience a experimentar con las posibilidades expresivas de la estructura, lo que se traduce en la primera cubierta resuelta con un paraboloide hiperbólico de hormigón armado de la que será una larga lista en la trayectoria del arquitecto dominico. La cubierta establece el contrapunto formal a la ortogonalidad del conjunto a la vez que deja claramente establecidos los intereses del arquitecto en relación a la experimentación y el uso de los nuevos materiales.

El resultado es una arquitectura sobria y contenida en los bloques de aulas y despojada y trascendente en la capilla, lo que convierte este colegio en un brillante exponente de la arquitectura moderna en Cantabria.

**Palabras clave:** Fray Francisco Coello de Portugal, Torrelavega, arquitectura escolar

La obra del arquitecto dominico Fray Coello de Portugal (1926-2013) se circunscribe fundamentalmente al ámbito religioso, pero también dedicó buena parte de su trabajo al campo de la arquitectura escolar proyectando numerosos colegios vinculados habitualmente a órdenes religiosas, aunque también tuvo encargos de promotores particulares y del Ministerio de Educación. El acercamiento a esta tipología se produce de forma muy temprana en su carrera. De hecho, el primer encargo que recibe tras un breve paso por la Dirección General de Regiones Devastadas en Córdoba y una vez que ha hecho el ingreso en la Orden Dominica, es el proyecto del **Colegio Apostólico y Fundación Virgen del Camino** en León del año 1955. En este proyecto se plantean ya cuestiones que posteriormente irán apareciendo en el desarrollo de las otras dos tipologías a las que dedicó su trabajo profesional, la iglesia y el monasterio.

A mediados de los años 60 Coello recibe el encargo de proyectar dos colegios en la ciudad de Torrelavega, el de los **Sagrados Corazones** para las Madres Dominicas y el de **Nuestra Señora de la Paz** para los Padres Dominicos. Ambos edificios comparten programa – colegio, residencia, capilla y espacios deportivos- pero se ubican en solares muy diferentes desde el punto de vista topográfico y de relación con la ciudad, lo que da como resultado dos obras de distinto carácter. En el primero Coello hace un planteamiento racional a base de bloques que se apoyan en un terreno sensiblemente plano a las afueras de la ciudad, poniendo el acento en una rotunda volumetría prismática. El segundo desarrolla una idea similar, pero la necesidad de adaptarse a las irregularidades del terreno y su ubicación en un solar mucho más comprometido desde el punto de vista urbano, le da al conjunto una presencia de gran relieve en el entorno en el que se inserta, tanto a nivel urbano como social. La expresiva fachada de hormigón fruto de la colaboración de Coello con el escultor catalán José María Subirachs convierte al edificio en punto de referencia en la ciudad lo que le valió su inclusión en el Inventario General del Patrimonio Cultural de Cantabria en el año 2002.

El colegio de las Madres Dominicas pasa más desapercibido, aunque como veremos también plantea cuestiones de interés. El edificio se ubica en un solar plano en el barrio de Sierrapando, en una zona elevada a las afueras de la ciudad con una vista privilegiada del entorno (Fig. 1).



(Fig. 1) Colegio de los Sagrados Corazones en Torrelavega . Fuente: archivo Coello de Portugal

A partir de los años 50 en España se retoma el debate acerca de cómo debían plantearse los edificios escolares que se inició durante la segunda república y que se vió truncado por la Guerra Civil. Son muchos los arquitectos que empiezan a plantear colegios desde una nueva perspectiva que pone en valor cuestiones como la adecuación de la escala del edificio al alumno, la correcta orientación de los espacios o la claridad en la organización espacial por encima de valores como la representatividad o la monumentalidad. En este contexto de talante renovador Coello plantea el colegio desde un funcionalismo en clave moderna donde la precisión de la volumetría, la separación del programa por funciones y la apuesta por el uso de los nuevos materiales son protagonistas de la propuesta.

Dos son las principales influencias que dejan su impronta en este proyecto. Por un lado la arquitectura alemana de posguerra que Coello tuvo la oportunidad de visitar in situ, viajes de los que se trajo un sistema de organización de edificios en el que un zócalo o basamento se utilizaba para albergar los espacios comunes y una serie de pabellones independientes acogían las partes más específicas del programa. Esta línea de investigación está ya presente de forma temprana en el colegio de las **Misioneras de Nuestra Señora del Rosario** en Madrid, edificio que proyecta en 1961 junto a Carlos Sobrini, Emilio García de Castro y Gonzalo González. En él comienza a explorar las posibilidades del zócalo, aunque de una forma tímida y un tanto rígida en la articulación en planta. A pesar de ello su volumetría genera espacios intermedios de indudable interés (Fig. 2).



(Fig. 2) Jardín interior del colegio de las Misioneras del Rosario en Madrid. Fuente: archivo Coello de Portugal

Por otro lado el arquitecto ya había proyectado dos teologados, dos monasterios y un noviciado cuando se enfrenta al colegio torrelaveguense, y en todos ellos el claustro es el elemento protagonista alrededor del cual se articula el programa. Un estudio acerca de la configuración tipológica del monasterio dominico a lo largo de la historia en 1959 le aporta las claves para, desde un conocimiento profundo de la tradición, plantear su propia visión del claustro (Fig. 3).





(Fig. 3) Claustro del monasterio de Santa Inés en Zaragoza . Fuente: archivo Coello de Portugal

Es con este bagaje con el que Coello aborda el proyecto del colegio de los **Sagrados Corazones** en el año 1964. Como ya hemos dicho el solar es plano y está situado en un área del extrarradio en la que en aquel momento no existían referencias urbanas más allá de un pequeño núcleo de caserío disperso. Coello coloniza el territorio con un gran zócalo cuadrado de una altura del que emergen prismas rectangulares que acogen las partes diferenciadas del programa: las aulas separadas en nivel elemental y bachillerato, la residencia y la capilla. La geometría de la planta es ortogonal y se enfrenta a su entorno inmediato no desde la integración sino desde el contraste. Los depurados volúmenes de afinadas aristas se recortan frente al paisaje imponiendo su orden cartesiano.

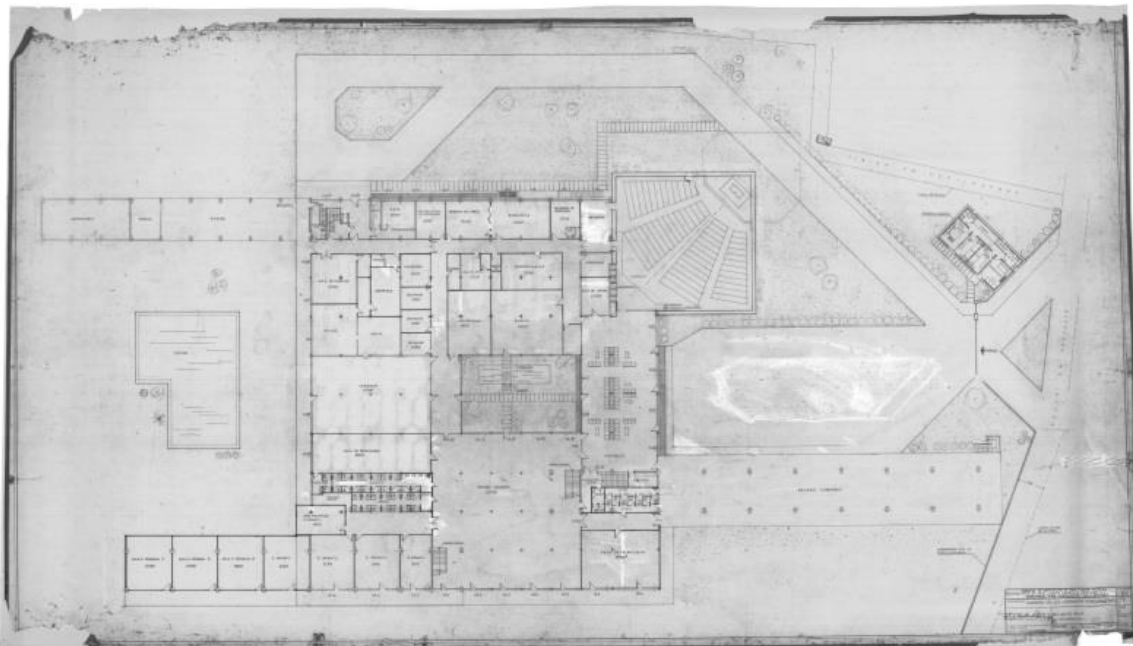
En las fotografías de la obra (Fig. 4) se vislumbra ya la contundencia de una arquitectura potente y despojada que busca a través de la volumetría transmitir un intenso sentido de las ideas de rigor y orden.

Como hemos comentado el elemento articulador del conjunto es un gran basamento de planta cuadra de una sola altura. En posición central, ligeramente desplazado hacia el alzado Este, se inserta un jardín interior de forma rectangular. Este patio, a pesar de ser heredero de los claustros monásticos no se plantea como un deambulatorio sino que tiene como función principal introducir luz y ventilación en la zona central del zócalo y establecer relaciones visuales diagonales entre los distintos recintos de la planta baja. Se convierte, en palabras del propio Coello, en *el pulmón del edificio*. Lo que sí que conserva es el carácter amable y sereno que es seña de identidad de los claustros de sus monasterios.

El basamento se abre a las cuatro orientaciones acogiendo las partes comunes del programa relacionadas con los bloques a los que están vinculadas, así como los núcleos de comunicación que dan acceso a cada uno de los pabellones. Se crean en esta planta espacios polivalentes cubiertos muy apreciados en el día a día del colegio. Coello es sensible a la climatología lluviosa del norte de España, tratando de adaptar los espacios a las necesidades del lugar para poder sacarles así el máximo rendimiento a lo largo del curso escolar (Fig. 5).



(Fig. 4) Obra del colegio de los Sagrados Corazones en Torrelavega . Fuente: archivo Coello de Portugal

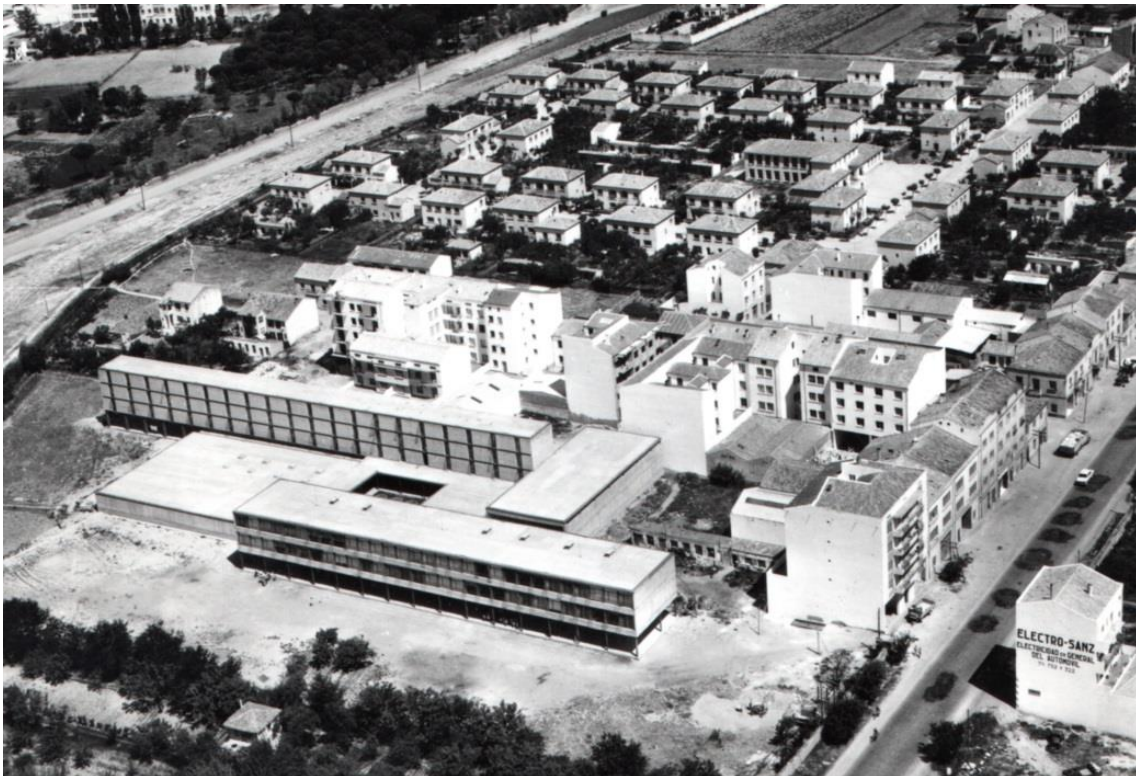


(Fig.5) Plano de planta del colegio de los Sagrados Corazones en Torrelavega . Fuente: archivo Coello de Portugal

A partir del zócalo base, el edificio se desarrolla en altura a través de varios prismas desplazados entre sí de distinta proporción que se siguen la orientación Norte-Sur. El área del colegio se sitúa vinculada al alzado sur del basamento. Dos pabellones rectangulares de dos alturas acogen las aulas de educación primaria y secundaria respectivamente. Es el módulo del aula el que define la crujía del bloque, que se construye a través de la sucesión de clases. El bloque de bachillerato vuela levemente sobre la parte izquierda del alzado sur del zócalo para despegarse de él a medida que avanza en dirección oeste, generando una zona abierta de porche cubierto. El bloque de primaria sin embargo se retranquea hasta alinearse con la fachada posterior del de bachillerato maclandose con el zócalo para desarrollarse posteriormente hacia el Este siguiendo la misma estrategia de apoyo sobre pilotes que dejan la planta libre. En los extremos que se integran en el zócalo se sitúan los núcleos de comunicación vertical que conectan las aulas con la zona de espacios comunes del colegio.

El bloque residencial tiene un carácter diferenciado, tanto por su proporción – es más estrecho y más alto que los de aulas- como por el tratamiento de las fachadas. En este caso la crujía viene determinada por la medida de la habitación mínima. El ancho del pabellón ocupa el equivalente a dos camas colocadas perpendicularmente en los alzados contrapuestos y un corredor central que da acceso a ambos lados. El volumen se adosa a la fachada norte del zócalo y, como sucedía con las aulas de primaria se extiende hacia el oeste dejando bajo el prisma una zona de recreo exterior cubierto. En la esquina noroeste del basamento se ubica el núcleo de comunicaciones que se compone de dos escaleras de dos tramos que independizan los recorridos de las Madres Dominicas respecto al de las alumnas internas del colegio.

El primer colegio en el que Coello comienza a desarrollar plenamente la idea del zócalo tras la experiencia coral madrileña de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> del Rosario<sup>1</sup> es en el de **Santo Domingo de Guzmán** que proyecta en Aranda de Duero, en Burgos, en 1962. El solar adquirido en esta ocasión por las dominicas era una



(Fig. 6) Vista aérea del colegio Santo Domingo de Guzmán en Aranda de Duero . Fuente: archivo Coello de Portugal

<sup>1</sup> Coello proyecta el colegio de misioneras del Santísimo Rosario en Madrid en 1961 junto a Carlos Sobrini, Emilio García de Castro y Gonzalo González. En este proyecto aparece ya planteado el germen de la tipología de colegios con bloques unidos por un zócalo, así como cuestiones relativas al lenguaje formal del edificio que serán recurrentes en su obra. Sin embargo este edificio no aparece referenciado en el listado de obras de Coello publicado por la Fundación Camuñas. En cualquier caso es un claro precedente a los colegios que veremos en este apartado. El edificio está inscrito en el registro DCOMOMO.

amplia superficie trapezoidal plana con uno de sus lados menores lindando con la avenida de Castilla, en lo que en aquel tiempo era un emplazamiento bien comunicado, pero a las afueras de la ciudad. El edificio se sitúa próximo a las lindes este y norte, liberando la máxima superficie de parcela a sur para ubicar allí las zonas de juego y recreo al aire libre. La planta se articula en torno a un extenso basamento de geometría rectangular. El perímetro de la iglesia, de forma rectangular, es el único elemento que avanza en planta baja sobre la alineación de la fachada principal generando un ámbito previo de entrada y poniendo en evidencia la importancia de la capilla dentro del conjunto. A pesar de tratarse de un colegio, la organización en planta mantiene rasgos del teologado que Coello proyectó en Valencia en 1961 y que nunca llegaría a edificarse. La disposición en esvástica de los elementos más relevantes del edificio – capilla, bloque de aulas y bloque residencial- le imprime un cierto carácter dinámico a la planta (Fig. 6).

Las otras dos estancias que requieren gran superficie, el salón de actos y el comedor, se giran 90° respecto a la panda, poniendo por delante cuestiones relativas a la organización del edificio frente a la correcta disposición de las piezas desde el punto de vista estrictamente tipológico. El patio interior es un claustro –así se denomina en los planos- que se vincula fundamentalmente al acceso, a la zona de residencia desde la fachada norte y, como hemos visto, a los espacios más concurridos, facilitando la entrada y salida de un elevado número de personas al contar con un vestíbulo previo de amplias dimensiones. El patio mantiene todavía la condición de claustro propia del monasterio. Este deambulatorio cubierto desaparecerá pronto de sus edificios escolares, transformándose en el pulmón verde característico de muchos de sus colegios, como hemos visto que sucede ya en el de los Sagrados Corazones (Fig. 7).



(Fig.7) jardín interior del colegio de los Sagrados Corazones en Torrelavega . Foto de la autora

El colegio ha sido capaz, a lo largo de los años, de adaptarse a los requerimientos siempre cambiantes de las sucesivas leyes de Educación sin que se haya desvirtuado por ello la esencia del mismo, lo que demuestra la versatilidad del proyecto. La planta baja del bloque de secundaria que antes era un espacio abierto se cierra para acoger a los alumnos de educación infantil que no tenían cabida cuando se construyó el colegio. Esta localización estratégica le permite evitar escaleras para acceder a las aulas y establecer una relación directa con una zona de juegos acotada para los más pequeños. Para cubrir las

necesidades del colegio las religiosas le plantearon a Coello la posibilidad de aumentar en una planta el pabellón de primaria. La obra se acometió sin que el conjunto se resintiera volumétricamente. Una pista polideportiva con vestuarios en un edificio exento, también diseñada por el estudio del padre, completa en 1998 las infraestructuras del colegio.

Una de las características más determinantes de la arquitectura de Fray Coello es la aplicación en sus edificios de la lógica de la sinceridad constructiva que apoya la búsqueda de una arquitectura auténtica y sin artificio.

El edificio se construye con cuatro materiales: hormigón, vidrio, ladrillo y acero, jugando cada uno de ellos un papel destacado en la configuración de los alzados. Cada material tiene su misión bien definida dentro del conjunto. El hormigón se emplea en la estructura de pilares de los bloques aportando la idea de estabilidad, mientras que unos esbeltos pilares de acero resuelven de forma delicada la sujeción de la cubierta del zócalo. El ladrillo se reserva para los cerramientos traseros en los bloques de aulas y para los entrepaños de los alzados del pabellón residencial. Los alzados principales y testeros de los bloques de aulas se construyen en hormigón visto a través de largos paños corridos que refuerzan la idea de horizontalidad. Finalmente el vidrio matiza las soluciones anteriores, estableciéndose como filtro entre materiales además de garantizar la correcta iluminación de los espacios.

La capilla es sin duda el espacio más singular del conjunto, y en él se plantean varias cuestiones de interés que seguidamente pasaremos a analizar. El primer factor a tener en cuenta es que se trata de una iglesia dentro de un colegio. En este caso el recinto sagrado a priori no tiene entidad propia, puesto que ha de supeditarse a las reglas del edificio al que sirve. Desde el punto de vista geométrico así sucede, ya que la capilla se encaja dentro de las directrices ortogonales que rigen la organización del complejo. Por otro lado, en el momento en el que Coello aborda el proyecto de esta iglesia sigue en plena vigencia un intenso debate en España y en Europa acerca de cómo debía entenderse y proyectarse la nueva arquitectura religiosa, poniéndose en cuestión el modelo de iglesia tradicional. Finalmente, los frecuentes viajes que realiza el arquitecto a distintos países en busca de una arquitectura auténtica, acabarán por definir de forma sorprendente la solución al problema de la cubrición de la iglesia.

Siendo como hemos dicho su geometría regular acorde a la traza del resto del edificio, lo primero que llama la atención de la capilla es su forma cuadrada, ya que las iglesias que Coello había proyectado hasta ese momento habían sido de planta rectangular -es el caso de su obra más conocida, el **santuario de la Virgen del Camino** en León, de la capilla del **monasterio de Santa Inés** en Zaragoza del año 1962 o la del **colegio de las Misioneras del Rosario** en Madrid de 1961 o bien de planta de muros convergentes como las capillas de la **Fundación Virgen del Camino** del año 1955, la del colegio de **N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Presentación** en Villaba de 1962 o la primera propuesta de la capilla del **colegio Santo Tomás** en La Felguera de 1964. Algunos de estos espacios, a pesar de mantener la planta basilical, plantean ya propuestas alternativas en relación a diversos aspectos como la organización de la planta, con la colocación del altar en posición central directamente extraída de la tradición monástica, la focalización hacia el altar a través de la manipulación de los muros laterales, el uso compositivo de los materiales, la depuración formal o el elevado grado de abstracción de la decoración interior. El resultado de la aplicación de estos principios son espacios despojados muy cercanos a la sensibilidad de la nueva arquitectura sacra alemana<sup>2</sup> que Coello conoció de primera mano (Fig. 8).

---

<sup>2</sup> Coello realiza varios viajes a Alemania tanto en su etapa de estudiante de arquitectura como años después en pleno ejercicio de la profesión.



(Fig. 8) Interior de la capilla del colegio de las Misioneras del Rosario. Fuente: archivo Coello de Portugal

Pero volvamos a la planta de la capilla de Torrelavega. La forma cuadrada, a priori, carece tanto de la direccionalidad de la forma rectangular como de la isotropía de una planta circular, teniendo como líneas de fuerza principales los ejes perpendiculares y las diagonales. De hecho, es en torno a éstos como se organizan habitualmente las iglesias que tiene este tipo de planta. A pesar de no ser la forma más habitual, existen interesantes ejemplos de iglesias de planta cuadrada que se inscriben en el marco de la modernidad<sup>3</sup>.

En la capilla del colegio de Torrelavega Coello se enfrenta a la necesidad de focalizar la atención en un punto concreto, el altar, dentro de un espacio en el que la geometría de la planta no marca una direccionalidad evidente. No puede servirse de la estructura para establecer una pauta que organice el espacio por la necesidad de proyectar una superficie diáfana, así que decide recurrir a otra estrategia que consiste en tensionar el espacio a través de la iluminación y de la solución de cubierta. Decide entonces romper con la ortogonalidad del conjunto y articular la planta siguiendo la diagonal del cuadrado. Esta decisión se apoya en el tipo de cubierta que proyecta, dando como resultado el primer paraboloides hiperbólico de hormigón armado que proyecta tras entrar en contacto con la obra y la figura del arquitecto español exiliado en Méjico Félix Candela<sup>4</sup>. Para ello coloca el altar en una esquina forzando así el eje diagonal y situando sobre él el punto más alto de la cubierta, que desciende significativamente en el centro de la nave para volver a elevarse, aunque a una altura menor, por encima del coro. El acceso se

<sup>3</sup> La iglesia de San Pío X en Innsbruck de Josef Lackner de 1960, la capilla del crematorio de Glostrup de Jørgen Selchau, Max Brüel, Gehrdt Bornebusch y Henning Larsen también de 1960, la Primera Iglesia Unitaria en Rochester de Louis Kahn de 1959 o la conocida iglesia de San Pedro en Kipplan de Sigurd Lewerentz de 1963-66, son brillantes ejemplos de esta tipología.

<sup>4</sup> En el año 1963, coincidiendo seguramente con los primeros esbozos de la capilla torrelaveguense, Coello es nombrado delegado de los arquitectos españoles en el Congreso Internacional de Arquitectura Sacra que se celebró en Montreal y Nueva York y es probable que tras la finalización del evento se desplazara a Méjico sin pasar por España. El país sudamericano es en ese momento pionero en la construcción de una arquitectura sacra renovadora en el continente americano y allí está desarrollando su trabajo el arquitecto español Félix Candela revolucionando el mundo de construcción con su particular visión del mundo de las estructuras de hormigón laminado. Coello entra en contacto con él y con su obra durante este viaje y allí descubre las posibilidades de las estructuras laminares, especialmente de los paraboloides hiperbólicos. Este descubrimiento le lleva a considerar que este tipo de estructuras pueden responder de manera eficiente a las necesidades constructivas, expresivas y económicas de la cubierta de sus edificios.

produce por la esquina opuesta al presbiterio, en paralelo a uno de los muros traseros. Una vez que se accede al recinto la cubierta se muestra en toda su potencia, abriéndose en los laterales y elevándose dramáticamente hacia la esquina noreste del cuadrado. El espacio resultante transmite una intensa tensión hacia el altar. En el ángulo recto que forman los muros tras él se sitúan dos estatuas talladas en madera del escultor José María Subirach con quien Coello ya había colaborado en el santuario de la Virgen del Camino (Fig. 9).



(Fig. 9) Interior de la capilla del colegio de los sagrados Corazones de Torrelavega. Foto de la autora

Siguiendo el planteamiento de sinceridad constructiva que Coello aplica en el resto del edificio, la capilla se construye con tres únicos materiales: el ladrillo, el hormigón y el vidrio, cada uno de ellos cumpliendo una misión específica dentro del proceso constructivo. El hormigón aporta la expresividad de la cubierta a través de una delgada lámina que se apoya en dos únicos puntos situados en las esquinas laterales y que evidencia las posibilidades de un material que es capaz de trabajar por su forma. El ladrillo define los cerramientos ciegos, dejándose visto tanto al interior como al exterior transmitiendo simultáneamente la idea de estabilidad y de protección. Ladrillo y hormigón no llegan a tocarse, ya que existe siempre un elemento intermedio que separa nítidamente la función estructural y la de cerramiento. Este tercer material es el vidrio, que se materializa en forma de vidriera que escenifica la distancia física entre los otros dos materiales. El cristal que se utiliza es transparente, no se utiliza ningún matiz de color. Esto hace que la separación entre materiales sea neutra, puesto que el acristalamiento no adquiere el protagonismo visual que tendría una vidriera de color<sup>5</sup>.

El otro recurso que caracteriza este espacio es la iluminación, que se produce a través de una estrecha franja perimetral entre el cerramiento y la cubierta que desciende hasta el suelo en los apoyos laterales de hormigón. La cristalera se hace más amplia en el vértice del cuadrado por el que se produce la entrada y da iluminación al espacio del coro.

Quizás el edificio con el que la capilla del colegio de los Sagrados Corazones guarda una relación más estrecha sea la **capilla de nuestra Señora de la Soledad** en San José del Altillo en Méjico<sup>6</sup>, proyectada en 1955 por Enrique de la Mora y Palomar contando con el asesoramiento estructural de Félix Candela.

<sup>5</sup> La utilización de vidrios blancos para iluminar el interior de sus iglesias es característica de la obra de Rudolf Schwarz, que prefería que la luz que diese vida a sus espacios sagrados fuese natural, verdadera en su sentido más trascendente y entendida como recurso desvinculado de cualquier tipo de artificio. La **iglesia de San Andrés** en Essen o la de **San Miguel** en Frankfurt son ejemplos de esa sobriedad en la iluminación. La sinceridad constructiva como principio irrenunciable se hace evidente en el interior de la capilla.

<sup>6</sup> Revisando el archivo fotográfico del padre Coello hace unos meses encontré una fotografía de esta iglesia escondida entre la abundante documentación gráfica que el arquitecto guardó del Congreso de Montral y Nueva York, lo que hace pensar que el padre pudo visitar Méjico durante aquel largo viaje del año 63 y visitar in situ la construcción de la capilla de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de la Soledad, que sin duda le sirvió de inspiración para la obra de Torrelavega.

La planta de la iglesia tiene forma de diamante con eje de simetría longitudinal, aunque lo que nos interesa del edificio es la forma en que soluciona la cubierta.

La cubierta es un paraboloides hiperbólico de hormigón armado visto que se apoya en los muros laterales simétricos. Es difícil de adivinar la escala del edificio a través de las fotografías en las que no hay elementos de referencia, pareciendo el edificio, y en ausencia de figuras parece mucho más pequeño de lo que realmente es. Hay una fotografía tomada durante la misa de Domingo de Pascua en el año 1956 en la que el edificio está todavía en construcción y no se han colocado todavía las vidrieras, lo que hace del espacio tras el altar un atractivo fondo natural que recuerda la forma de abordar los templos de muchos arquitectos de los países nórdicos, que cuentan con brillantes ejemplos de iglesias que aluden a lo sagrado a través de la naturaleza, como la **capilla de la Universidad** de Otaniemi o la **capilla de la Alianza** del crematorio de Gävle. Una vez finalizado el edificio se colocaron unas vidrieras semifiguras diseñadas por Kitzia Hofmann que modificaron sustancialmente la relación interior exterior y que le dieron a iluminación de la nave un carácter más recogido e intimista.

La plantas de la iglesia de Torrelavega y de la de San José no son asimilables. La de de la Mora es más expresiva y fundamentalmente más comprometida con las directrices del Movimiento Litúrgico, mientras que la de Coello es menos renovadora desde el punto de vista de la organización espacial. Sin embargo la importancia concedida a la cubierta como generadora del espacio, el uso expresivo de los materiales y la similitud de la solución constructiva hace que ambas guarden estrecha relación.

La capilla de Torrelavega ofrece al exterior una imagen abstracta y contundente en la que reside en gran parte su atractivo (Fig. 10). Destacan por su potencia e intensidad los apoyos de la cubierta, unos escultóricos pilares de hormigón que parecen surgir de la tierra para sostener el peso de la cubierta y que recuerdan a los apoyos de las estructuras más expresivas de Nervi, como los pilares de la catedral de Santa María de la Asunción en San Francisco. El perfil curvo de la cubierta contrasta con la rigidez cartesiana del resto del edificio, conectando al edificio con la naturaleza circundante. La capilla se singulariza así obteniendo un protagonismo que no es evidente en la planta.

El resultado final es una arquitectura sobria y contenida en los bloques de aulas y despojada y trascendente en la capilla, lo que convierte este colegio en un brillante exponente de la arquitectura moderna en Cantabria.



(Fig. 10) Exterior de la capilla del colegio de los sagrados Corazones de Torrelavega. Foto de la autora



# El edificio para el Ayuntamiento de Valuengo

## Arquitectura dual

### Estrella Saavedra Rando

Estudio de arquitectura, C/Sevilla 44. Los Santos de Maimona. (Badajoz). España. [estrellasaaavedra@gmail.com](mailto:estrellasaaavedra@gmail.com)

### Resumen

El Edificio para el Ayuntamiento de Valuengo, (Jerez de los Caballeros, Badajoz), fue proyectado por Alejandro de la Sota en 1954, como parte del programa para la construcción del Nuevo pueblo de Valuengo, dentro de las actuaciones del Instituto Nacional de Colonización en la provincia de Badajoz.

En noviembre de 1953, Alejandro de la Sota recibe el encargo por parte del Servicio de Arquitectura del Instituto Nacional de Colonización, de realizar los proyectos de dos nuevos pueblos de colonización en el término municipal de Jerez de los Caballeros: La Bazana y Valuengo. Este último, albergaría el programa institucional que habría de dar servicio al núcleo vecino de La Bazana.

El Ayuntamiento, localizado en la entrada al Centro Cívico de Valuengo, (el gran vacío institucional representativo del poder político), es un ejemplo de lo que hemos denominado como Arquitectura dual, en referencia a la utilización de mecanismos conceptuales antagónicos: popular-intelectual, ciego-perforado, abstracción ornamentación, cerrado-abierto, funcional-estético; como expresión de la propia "dualidad" que encontramos en la persona y la obra de la Sota, en un momento de su trayectoria profesional donde la lucha interna entre tradición y modernidad se hace cada vez más patente a través de sus proyectos.

De la Sota, al igual que otras figuras importantes de la arquitectura internacional, entiende la necesidad de readaptar, reinterpretar y ampliar los principios básicos del movimiento moderno con la intención de reconducirlos hacia nuevos métodos de expresión que tengan en cuenta los escenarios locales, y desarrollando una sensibilidad especial respecto a la "naturaleza" y el "lugar".

El estudio de esta obra nos permitirá profundizar en los instrumentos proyectuales utilizados en una época difícil para la arquitectura española, en la que la falta de medios obligaba a los arquitectos a agudizar el ingenio para ofrecer respuestas coherentes y comprometidas con las nuevas ideas arquitectónicas.

**Palabras clave:** arquitectura, colonización, posguerra, valuengo, Alejandro de la Sota.

## **Biografía**

Estrella Saavedra Rando (1975)

Natural de Los Santos de Maimona, es Arquitecta por la Universidad de Sevilla (2000), y Doctora Arquitecta por la UPM con su tesis doctoral titulada *“EL VACIO COLONIZADOR. Vivienda y espacio público en los poblados de Valuengo y la Bazana de Alejandro de la Sota.”*. (2016)

Su actividad profesional se ha desarrollado paralelamente en el ámbito público, como Arquitecta Directora de las Oficinas de las Áreas de Rehabilitación Integral de los Conjuntos Históricos de Jerez de los Caballeros y de Burguillos del Cerro (2004-2012) y en el ámbito del ejercicio libre de la profesión, desde su estudio profesional en su ciudad natal.

## El edificio para el Ayuntamiento de Valuengo

### Arquitectura dual

El proyecto del edificio de Valuengo, fue realizado por Alejandro de la Sota entre noviembre de 1953 y mayo de 1954.<sup>1</sup>

El edificio formaba parte del programa establecido por el Instituto Nacional de Colonización para la creación del nuevo pueblo de Valuengo, en el término municipal de Jerez de los Caballeros (Badajoz), en la zona regable del Río Ardila. Esta nueva zona regable surgió a raíz de las actuaciones realizadas por el Estado español a través del Instituto Nacional de Colonización en la provincia de Badajoz, y desarrolladas en la Ley de 7 de abril de 1952 sobre el Plan de Obras, Colonización, Industrialización y Electrificación de la Provincia de Badajoz, conocida como "Plan Badajoz".<sup>2</sup>

Alejandro de la Sota realiza los proyectos para el Núcleo de La Bazana (Enero de 1954) y el nuevo pueblo de Valuengo (Mayo de 1954), por encargo del Servicio de Arquitectura del Instituto Nacional de Colonización.

El Servicio de Arquitectura estaba formado por un reducido grupo de arquitectos que se encargaban del diseño del trazado de los nuevos pueblos, las viviendas, los edificios públicos, las infraestructuras e incluso el mobiliario urbano como las fuentes y bancos.<sup>3</sup> Cuando el Servicio de Arquitectura no podía hacer frente a todo el trabajo, se optaba por contratar a arquitectos que colaboraban de forma externa con el INC mediante la redacción de los proyectos.

De la Sota comenzó trabajando como funcionario del INC en octubre de 1941, para solicitar posteriormente en marzo de 1946, la excedencia voluntaria, pero continuando con su trabajo para el INC de forma externa.<sup>4</sup> Fue durante este período, cuando realizó los proyectos para los pueblos de Giménells (Lérida, 1946), Esquivel (Sevilla, 1952) y Enterríos (Villanueva de la Serena, Badajoz, 1953); posteriormente realizaría los proyectos de La Bazana y Valuengo (Jerez de los Caballeros, Badajoz, 1954) y las viviendas dispersas en la Terra Chá (Lugo, 1957).

Estos trabajos, (salvo Giménells), se caracterizan por despegarse en algunos aspectos de la política de intervención marcada desde el INC, de forma que aportó nuevos conceptos sobre todo en la forma de proyectar los pueblos a nivel urbanístico.

---

<sup>1</sup> El proyecto original para la construcción del Nuevo pueblo de Valuengo, realizado por Alejandro de la Sota, en el que aparece el edificio del Ayuntamiento, está fechado en mayo de 1954; sin embargo, el encargo oficial para la realización del proyecto del núcleo de La Bazana (ambos proyectos se realizarían de forma simultánea al encontrarse en la misma zona regable), se realizó en noviembre de 1953.

<sup>2</sup> Esta ley recogía las intervenciones a realizar para mejorar la producción y renta agraria de la provincia, mediante la creación de nuevas zonas regables teniendo como base el río Guadiana. Se crearon 22 nuevas zonas regables en la cuenca hidrográfica del Guadiana y 54 poblados de colonización, de los cuales 14 y 42 respectivamente se localizan en la provincia de Badajoz.

Fuente: Cfr. VILLANUEVA, A y LEAL, J. Historia y Evolución de la Colonización Agraria en España. Volumen III: *La Planificación del Regadío y los Pueblos de Colonización*. IEAL, IRYDA y SGT, DVGA e ITUR. Madrid 1990.

<sup>3</sup> CALZADA PEREZ, M, PEREZ ESCOLANO, V, *Pueblo de Esquivel, Sevilla 1952-1955. Alejandro de la Sota*. Archivos de Arquitectura. España s.XX. Edita: Colegio de Arquitectos de Almería. 2009.

<sup>4</sup> Ibidem.

Los proyectos de La Bazana y Valuengo, están marcados por la idea de proyectar una tipología que el arquitecto denomina como *pueblos-plaza*, donde las calles son sustituidas por espacios comunitarios en torno a los que se agrupan las viviendas, creando núcleos residenciales como forma de construir el tejido urbano. El espacio urbano vacío tradicionalmente localizado en el Centro Cívico, se traslada en estos proyectos al interior de la masa residencial.

El Ayuntamiento de Valuengo se proyecta como una pieza aislada dentro del espacio del Centro Cívico, (el gran vacío institucional diseñado como un ensanchamiento de la calle de acceso), pero relacionado visual y espacialmente con el resto de equipamientos proyectados en el mismo espacio.

Se construye por la empresa constructora Gil Grávalo S.L, bajo la dirección de obra del arquitecto de la delegación del Guadiana del INC, Manuel Rosado y en base al proyecto redactado por Alejandro de la Sota, aunque con ligeras modificaciones en su emplazamiento.

El edificio no llegó a utilizarse nunca para el uso previsto, y en la actualidad está siendo usado como Hogar de Mayores.

El estudio de esta obra nos permitirá profundizar en los métodos e instrumentos proyectuales utilizados en una época difícil para la arquitectura española, en la que la falta de medios obligaba a los arquitectos a agudizar el ingenio para ofrecer respuestas coherentes y comprometidas con las nuevas ideas arquitectónicas.

## EL PROYECTO

El **programa** inicial de Valuengo contemplaba la construcción de 80 viviendas para colonos, Iglesia con locales y vivienda del párroco, Ayuntamiento, escuelas independientes para niños y niñas, viviendas de maestros, clínica y vivienda del médico, edificio para comerciantes y otras construcciones complementarias para su ejecución posterior como la taberna, el cine al aire libre, kiosco para la música, fuentes y bancos.

El programa del edificio para la administración estaba formado por los locales para Correos, Juzgado y Calabozo en planta baja; salón de sesiones y dos despachos en planta alta, así como la vivienda para un funcionario administrativo.<sup>5</sup>

La **parcela** elegida para edificar Valuengo se obtuvo por expropiación de ocho parcelas en la denominada "Cerca de las Monjas" con una superficie total aproximada de 57.947m<sup>2</sup>.<sup>6</sup>

Con forma irregular semejante a una almendra y ocupando un terreno topográficamente muy abrupto con pendiente en sentido oeste-este y perpendicular en la dirección del eje norte-sur al Río Ardila, se encontraba equidistante 5km de Jerez de los Caballeros y de la parcela elegida para ubicar el núcleo de La Bazana.

---

<sup>5</sup> Circular nº 246, archivo 116. Normas para determinar el plan de edificación de los pueblos de nueva planta que construya el Instituto Nacional de Colonización. Fuente: Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios de la Consejería de Agricultura de la Junta de Extremadura.(CEA)

<sup>6</sup> Información recogida en el anuncio publicado en el diario HOY número 6965 de 9 de marzo de 1955 y relativo al documento de información y citación de los propietarios afectados por el expediente de expropiación de las fincas afectadas por la construcción del Nuevo pueblo de Valuengo. Archivo Histórico Centro de Estudios Agrarios. Consejería de Agricultura.



Fig.1.Croquis Centro Cívico Valuengo. Iglesia y Ayuntamiento.

El emplazamiento, junto con la idea y el programa marcado por las directrices del INC, será determinante para plantear la **propuesta** del nuevo pueblo de Valuengo y los edificios que lo conforman.

La proximidad y vista desde la carretera general influyó en el trazado del pueblo “*en forma de atracción de los principales edificios del pueblo*”<sup>7</sup>, de forma que se proyectaron los edificios institucionales y más representativos (Iglesia, Escuelas, Ayuntamiento y Comerciantes), en el espacio del Centro Cívico que surge de la prolongación de la calle de acceso, para atraer la atención hacia el pueblo desde esa carretera y generando una zona de *servicios*, que en principio debía atender al núcleo de la Bazana, situado al otro lado de la carretera general.

Dentro del conjunto de edificios que debían conformar el Centro Cívico, el Ayuntamiento era una pieza clave, junto con la Iglesia, para conformar la imagen del Pueblo y mostrarla al exterior como propaganda de los valores promulgados por el régimen político.

Así aparece reflejado en los primeros croquis que realiza el arquitecto<sup>8</sup>, en los que se dibujan estas dos edificaciones con fachada al acceso desde la carretera nacional que une Jerez de los Caballeros con Fregeneal de la Sierra y con la Bazana, de forma que los edificios se adaptan a la topografía del terreno ubicando en primer lugar el Ayuntamiento y en una cota superior la Iglesia con las dependencias parroquiales y la casa del cura. (Fig. 1)

<sup>7</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Memoria Nuevo Pueblo de Valuengo. 1954. CEA.

<sup>8</sup> Los croquis se conservan en la Fundación Alejandro de la Sota, y no aparecen incluidos en el proyecto.

## El edificio del Ayuntamiento en el proyecto de Valuengo

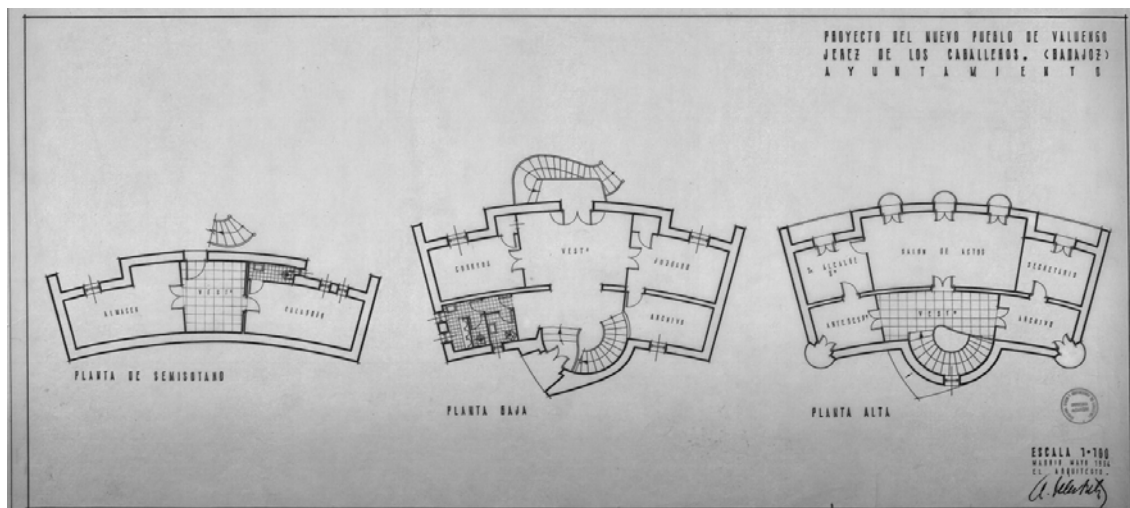


Fig.2. Plantas del proyecto del Ayuntamiento de Valuengo.

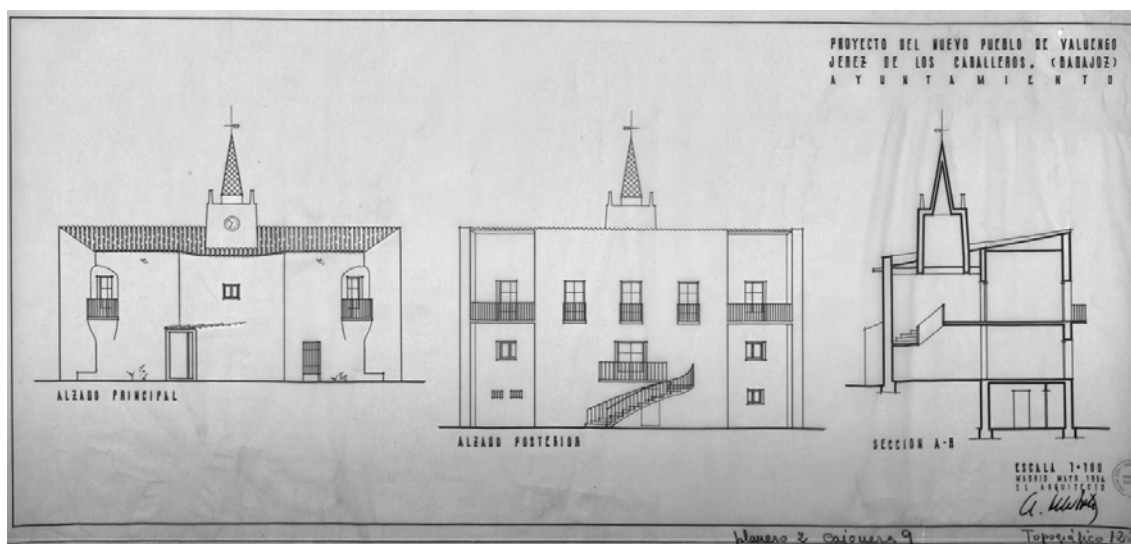


Fig.3. Alzados y sección del proyecto del Ayuntamiento de Valuengo.

El proyecto de Valuengo<sup>9</sup> está formado por una memoria de apenas tres páginas mecanografiadas, planos, pliego de condiciones y presupuesto. Los planos recogen la ordenación general, así como los planos descriptivos y constructivos de todas las edificaciones, entre las que se encuentra el Ayuntamiento.

Del edificio del Ayuntamiento se incluyen en el proyecto general, tres planos con las distribuciones en planta, los alzados y secciones y la planta de cimentación. También aparece descrito en la memoria, el pliego de condiciones y en un apartado del presupuesto. (Fig.2) (Fig.3)

*“Situado frente a la Iglesia y de forma, curva en planta; se proyecta aprovechando el desnivel del terreno, de forma que a la planta baja se entre por diferente cota que a la primera desde el exterior.*

*En planta baja se sitúan solamente el calabozo y un almacén; en la primera el Juzgado, la oficina de Correos y aseos y en la alta los despachos del Alcalde y secretario y el Salón de Sesiones. De Arquitectura muy simple, como todo el pueblo, pero buscándole con su forma, torre, balcones en esquina*

<sup>9</sup> El proyecto se ha localizado en Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios de la Consejería de Agricultura de la Junta de Extremadura. (CEA)

*y los de la fachada hacia al río – todo con rebuscado elemental empaque- una auténtica apariencia de Consistorio.”<sup>10</sup>*

Si bien la distribución y el programa del edificio, se adaptan a las recomendaciones preestablecidas par este tipo de edificios, la solución adoptada tiene mucho que ver con la interpretación del lugar y los criterios de racionalización y funcionalidad que posteriormente estarían presentes en edificios como el Gobierno Civil de Tarragona.

La pendiente de la parcela donde se ubica el edificio y su localización en la intersección de dos calles, con dos orientaciones distintas y relacionadas con ámbitos distintos dentro de la trama urbana y territorial, será también uno de los factores determinantes.

El edificio consta de semisótano, planta baja y planta primera, de forma que se organiza la sección aprovechando el desnivel existente para introducir una planta con una sola crujía en el semisótano y sobre ella dos plantas más con dos crujías completas cada una.

Se proyectan dos accesos a la planta baja en respuesta a la topografía del terreno: por un lado la entrada desde la calle del Centro Cívico, como un volumen “adosado” el edificio y semioculto, y por otro lado el acceso desde la zona del Río, (opuesto al anterior) por la escalera exterior visible en un primer plano.

La forma de proyectar los dos accesos a la planta principal, están vinculadas a los recorridos interiores y exteriores, que en ambos casos se resuelven utilizando las escaleras curvas como elemento de comunicación vertical y también como volúmenes escultóricos que sirven para llevar a cabo la transición desde el espacio público exterior vacío hacia el espacio público interior construido.

Los cerramientos exteriores responden a un doble criterio: apertura y paños perforados por huecos numerosos en la fachada trasera suroeste, y muros ciegos en la fachada noroeste hacia el Centro Cívico, que se rompen en la esquina para crear dos balcones como únicos elementos de relación interior-exterior.

## **EL EDIFICIO CONSTRUIDO**

El pueblo de Valuengo fue construido por la empresa Gil Grávalos S.L. bajo la dirección de obra del arquitecto de la Delegación del Guadiana, Miguel Rosado, y en base al proyecto redactado por Alejandro de la Sota.<sup>11</sup>

Se ejecutaron en primer lugar las viviendas para colonos y los cerramientos de las parcelas, y posteriormente los edificios públicos, (localizados en el Centro Cívico), ajustándose al espacio libre disponible y a su topografía. Esto dio lugar a cambios en el emplazamiento de los edificios. (Fig. 4)

En el caso del Ayuntamiento, al modificarse la parcela en la que se ubicaba, (variando la topografía y la orientación), cambia la relación del edificio con el resto de manzanas construidas y la percepción del propio edificio dentro del conjunto.

---

<sup>10</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Proyecto del Nuevo pueblo de Valuengo. Memoria.

<sup>11</sup> Aunque éste no participó de forma activa en la dirección de la obra, se han localizado varias fotos realizadas por el arquitecto durante una visita al pueblo, cuando estaba prácticamente terminado. (Fig. 3)



Fig. 4. Ayuntamiento desde la Iglesia.



Fig. 5. Vista del Ayuntamiento y la Iglesia.

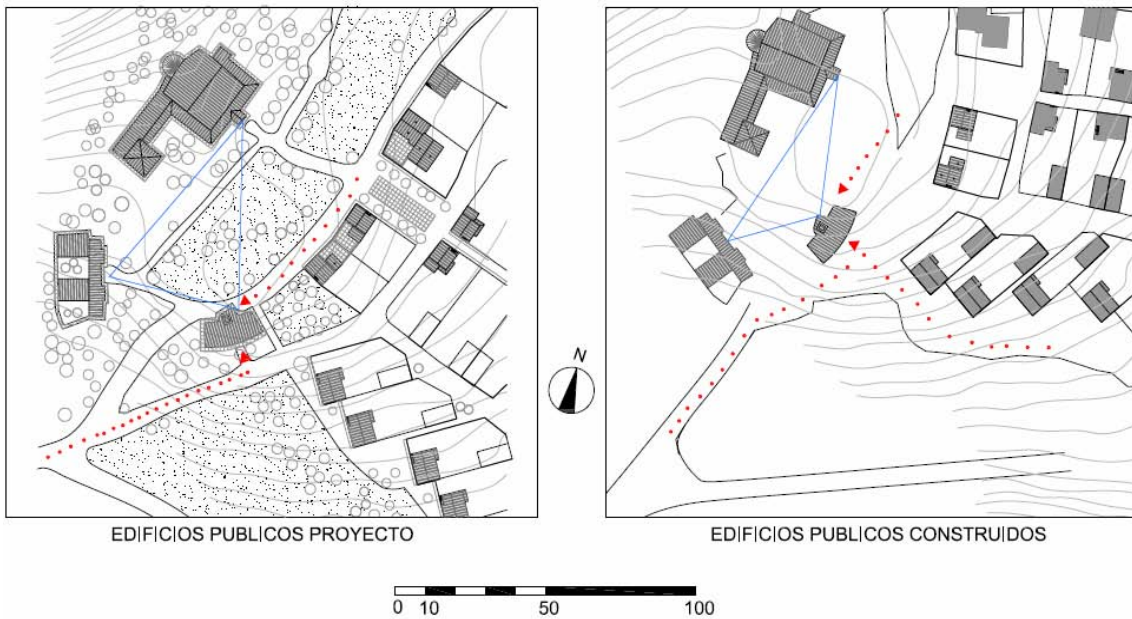


Fig. 6. Comparativa entre el emplazamiento de los edificios públicos proyectado y construido.

De la Sota fotografía el espacio alejándose para obtener una imagen de los tres edificios públicos proyectados. Imagen ésta, que no es la imagen real del visitante desde el camino de acceso, sino que está forzada por el encuadre que el arquitecto utiliza para captar el resultado final. (Fig. 5)

Sin embargo, donde en proyecto nos encontramos con dos fachadas enfrentadas, norte-sur, que pretenden mostrarse a los diferentes usuarios utilizando una doble escala compositiva para relacionar el edificio con el territorio, en la obra construida el giro del edificio, oculta la fachada institucional, ofreciendo el lateral ciego como frente para el visitante. El edificio construido nos muestra visiones sesgadas del volumen, las fachadas laterales ciegas y los balcones de esquina adquieren protagonismo frente al resto de alzados.

En proyecto se generaba un acceso al edificio del ayuntamiento paralelo a la fachada trasera hacia el Río, un acceso éste, directo para los visitantes de fuera, mientras que el acceso a los habitantes se encontraba oculto para los primeros. En la obra construida, al desplazar el edificio, se sustituye la visión oblicua de la fachada trasera proyectada, por una visión frontal de la misma desde un vial de acceso con carácter residencial. (Fig. 6)

El giro del edificio del Ayuntamiento y su posición adelantada respecto a las manzanas colindantes, lo acercan al resto de edificios públicos, generando conexiones oblicuas y comprimiendo el espacio triangular que se genera entre las entradas al Ayuntamiento, las Escuelas y la Iglesia. Esto afecta tanto a la organización espacial del Centro Cívico, como a la percepción de los edificios y al espacio urbano.



## EVOLUCION Y ESTADO ACTUAL

El pueblo de Valuengo y las edificaciones que lo conformaban, se terminaron de construir en 1956. La urbanización de los espacios públicos y otros equipamientos, se ejecutarían posteriormente en distintas etapas y en base a proyectos redactados por distintos técnicos (normalmente ingenieros agrícolas y arquitectos), que modificaron en mayor o menor medida la propuesta original de Sota.

El edificio del Ayuntamiento se terminó en 1956, y desde entonces no se ha usado nunca para el uso previsto.

El sistema de organización de estos nuevos pueblos, basado en integrarlos dentro del Ayuntamiento del término municipal en el que se ubican (Jerez de los Caballeros en este caso), mediante la figura del “delegado” (representante de los habitantes en la organización municipal), ha dado lugar a la utilización del edificio como vivienda unifamiliar y como Hogar de Mayores, siendo este uso el que conserva en la actualidad.

Cuando se han cumplido 60 años desde su construcción, nos encontramos con un edificio en el que no se han realizado grandes intervenciones, pero cuya percepción dentro del espacio urbano ha cambiado sustancialmente.

Por un lado, la visión del edificio al acceder desde la carretera nacional se ha modificado por la existencia de frondosos árboles que ocultan el edificio, y por la visión en primer término de algunas construcciones recientes que se sitúan en el frente opuesto. Ya no es el Ayuntamiento y la Iglesia lo primero que observa el visitante de Valuengo como se pretendía en el proyecto.

Por otro lado, se ha cerrado una zona del espacio del Centro Cívico como patio de juegos de las Escuelas, cambiando por tanto, la relación entre los distintos edificios públicos que lo conforman.

Pese a todo, el edificio del Ayuntamiento destaca en el conjunto, no sólo por su sencillez, sino por las sensaciones que sugiere y como ejemplo vivo de los comienzos de esa “belleza calva” como atributo de la arquitectura que habría de venir.<sup>12</sup>

## EL METODO / LA ARQUITECTURA DUAL

*“Está la metodología, arquitectónicamente hablando, muy ligada al desarrollo de un país; no puede exigirse más que la que le corresponde; ahora bien, independientemente de nosotros, irá creciendo en presencia y nos veremos envueltos en ella. Y no es sólo materialmente hablando, es esa otra obligación de organizarse mentalmente. (...) ¿Qué defendemos? Trataremos de disipar dudas, de ordenar todo aquello que me ofrecen. A veces, poca parece la labor.”<sup>13</sup>*

---

<sup>12</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Alejandro de la Sota. Arquitecto. Editorial Pronaos. 1989.

<sup>13</sup> DE LA SOTA, Alejandro. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona. GG.2002.p.98.

Encuesta dirigida a Walter Gropius, Antonio Fernández Alba, Alejandro de la Sota, José Antonio Coderch y André Ricard. Publicada originalmente en Arnzábal, E.; Martínez Ramos, J; Olmedo, M.; Del Pozo Mozo, A. (eds), *Método, 119 promoción de la Escuela de Arquitectura de Madrid*, Madrid, 1968.

De la Sota decía en relación a la forma de plasmar la *libre expresión individual* que “*podría entenderse esta libre expresión, como expresión de la cultura propia y ésta, que es la sensibilidad desarrollada que cada uno tiene, está presente siempre* “. <sup>14</sup>

De la Sota, al igual que otras figuras importantes de la arquitectura internacional, entiende la necesidad de readaptar, reinterpretar y ampliar los principios básicos del movimiento moderno con la intención de reconducirlos hacia nuevos métodos de expresión que tengan en cuenta los escenarios locales, y desarrollando una sensibilidad especial respecto a la “naturaleza” y el “lugar”.

En el caso de los proyectos para estos pueblos de colonización y más concretamente en la propuesta para la construcción del Ayuntamiento de Valuengo, nos encontramos un método basado en lo que hemos denominado *Arquitectura dual*, en referencia a la utilización de mecanismos conceptuales antagónicos: popular-intelectual, ciego-perforado, abstracción ornamentación, cerrado-abierto, funcional-estético; como expresión de la propia “dualidad” o “contradicción” que encontramos en la persona y la obra de la Sota.

## EL LENGUAJE FORMAL

### Popular/ Intelectual

Dice de la Sota en uno de sus artículos del año 1951 titulado “*Crítica de Arquitectura*”:

*“El artista debe conocer, mejor, es conveniente que conozca, las artes tradicionales, los pasos que hasta él se han dado, que sienta el peso de un pasado (...). En arquitectura y en cualquier arte se goza conociendo todas las formas que antes de nosotros se cultivaron; no creo que haya habido estudiante de nuestras escuelas que no haya tenido tantos períodos dentro de sí como la arquitectura misma. (...). Se remonta uno incluso hasta las artes más primitivas, y se disfruta de ellas, se disfruta por su pureza y espontaneidad, (...); el volver a las artes primitivas es, muchas veces, privilegio de los que más adelante llegaron. Alcanzada esta plenitud, es también llegada la hora de gozar otro arte: el que va allegar, que también es arte. El conocimiento de los pasados períodos artísticos ha de servirnos para que nuestro producir, nuestros sentimientos, no sean incorrectos, tengan su fundamento profundo, (..)”*. <sup>15</sup>

La contradicción entre la modernidad del trazado y el lenguaje tradicional regionalista de las fachadas y elementos compositivos de los volúmenes construidos en los poblados de colonización, se hace patente en la obra de Alejandro de la Sota desde que proyectó Esquivel (Sevilla, 1952), donde con un trazado riguroso que rompía todos los esquemas anteriormente propuestos por el INC, se mantenía aún la imagen de la arquitectura popular.

El Ayuntamiento de Valuengo se describe por De la Sota en la memoria del proyecto como: “*De arquitectura muy simple, como todo el pueblo, pero buscándole con su forma, torre, balcones en esquina y los de la fachada hacia el río – todo con rebuscado elemental empaque- una auténtica apariencia de consistorio*” <sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> DE LA SOTA, Alejandro. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona. GG. 2002. p. 98. Encuesta dirigida a Walter Gropius, Antonio Fernández Alba, Alejandro de la Sota, José Antonio Coderch y André Ricard. Publicada originalmente en Arnzábal, E.; Martínez Ramos, J; Olmedo, M.; Del Pozo Mozo, A. (eds), *Método, 119 promoción de la Escuela de Arquitectura de Madrid*, Madrid, 1968.

<sup>15</sup> DE LA SOTA, Alejandro. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona. GG.2002.p.15.

<sup>16</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Memoria del proyecto para el Nuevo Pueblo de Valuengo. 1954. Fuente CEA.

Esta descripción en si misma, es un claro ejemplo de la arquitectura dual proyectada: *arquitectura sencilla con rebuscado elemental empaque*, donde conviven el lenguaje formal basado en la decoración con elementos procedentes de la tradición popular, con la simplificación volumétrica y compositiva de la nueva disciplina "intelectual".

Popular e intelectual, como las dos caras de una misma arquitectura; *De la Sota versus De la Sota*.

La influencia del bagaje cultural está presente en detalles como la solución del balcón en esquina, la entrada a la fachada principal girada, el volumen semicircular de la escalera interior o el remate de la torre. Todo ello fruto de ese proceso de reinterpretación de lo aprendido, en el que aún la arquitectura no termina de desprenderse del artificio.

Balcón en esquina que surge de unos primeros croquis del arquitecto dibujando un balcón de un palacio renacentista, pero que por otro lado, no deja de ser un gesto "moderno" y cargado de simbolismo. Por un lado la referencia a la arquitectura señorial (intelectual), por otro la escala del elemento que lo acerca a lo popular.

El desarrollo de la vida pública del edificio de espaldas al Centro Cívico, abierto hacia la naturaleza y el paisaje; el recorrido quebrado para acceder al interior desde la puerta (de apenas 2m de altura) oculta y girada a contracorriente de la fachada principal, que toma como referente el ejemplo de la puerta en recodo característica de la arquitectura defensiva islámica.

Similitudes además con la arquitectura funeraria egipcia: contundencia volumétrica, entrada adelantada, ausencia de huecos; y por otro lado, la influencia del expresionismo de principios de siglo, que se aprecia en la concepción formal del edificio, que como la coetánea Casa Arvesú, planteaba una ruptura con los principios del Estilo Internacional, adaptándose a los planteamientos regionalistas de la posguerra.<sup>17</sup>

## LA DOBLE FACHADA.

### **Ciego/ Perforado**

El emplazamiento, la topografía y la orientación del edificio, dará lugar a una doble fachada que se resuelve mediante la utilización de diferentes recursos compositivos, haciendo referencia por un lado a la tradición heredada de la arquitectura popular, y por otro al racionalismo resurgente de la época.

Se proyecta por un lado la fachada principal (con frente hacia el Centro Cívico) ciega, cerrada y masiva; mientras que la fachada trasera se plantea perforada y abierta hacia el paisaje y el Río.

La dualidad está presente tanto en la concepción y orientación de las fachadas, como en los mecanismos proyectuales utilizados para resolverlas.

La fachada "principal" se resuelve mediante la incorporación de elementos compositivos que hacen referencia a la arquitectura institucional, o señorial (sin estos elementos, la escala y el aspecto exterior del edificio tendrían más que ver con la arquitectura doméstica que con la pública). (Fig.7)

---

<sup>17</sup> AV Monografías. Nº 68. "Casa en la C/Doctor Arce". Editorial Arquitectura Viva.1997.Pág.46.



Fig.7. Fachada principal.



Fig.8. Fachada trasera al Río.

En la fachada trasera del Ayuntamiento de Valuengo, sin embargo, los recursos utilizados como elementos compositivos, se ajustan a la escala del edificio institucional.

La distribución de huecos, así como las dimensiones y número de los mismos, conforman un alzado racional, sin detalles decorativos, donde la carga plástica recae sobre la escalera exterior de acceso. El desarrollo curvo de esta escalera le confiere un carácter escultórico que contrasta con la desnudez de la propia fachada y la simplicidad de los huecos. (Fig.8)

El edificio a su vez presenta una doble escala: la de la fachada trasera hacia el Río (sur) y la de la fachada hacia el Centro Cívico (norte). Una es la escala del territorio, la de la fachada asociada a la imagen lejana del edificio y a su visión desde la carretera de acceso. La otra por el contrario, es la escala humana.

## EL PROCESO MENTAL

### Abstracción/ Ornamentación

*“Terminé la carrera y entré en el Instituto Nacional de Colonización, en donde tenía que hacer pueblos; yo no sabía cómo hacerlos de otra manera porque para mí el bien total estaba entonces en la arquitectura popular. En aquella época me recorrí gran cantidad de pueblos, no copiando ni haciendo fotografías, sino que al volver de los pueblos recordaba lo que había visto e incluso creo que al recordarlos y dibujarlos inventé algo.”<sup>18</sup>*

De la Sota explicaba así cómo habían surgido las fachadas de Esquivel fruto de una especie de juego de memoria en la que el arquitecto dibujaba lo que recordaba sin remitirse a fotografías ni a bocetos previos. Sin embargo, como nos aclaran Manuel Calzada Pérez y Víctor Pérez Escolano en su monografía sobre Esquivel <sup>19</sup>, este juego de abstracción o simplificación basado sólo en la memoria que el arquitecto nos ofrece como explicación del uso del lenguaje popular, no es del todo cierto, ya que dentro de la documentación adjunta que se conserva en la Fundación, existen gran cantidad de fotografías y apuntes asociados a los viajes de trabajo por Andalucía y Extremadura.

<sup>18</sup> DE LA SOTA, Alejandro, THORNE, Marta. Entrevista (sobre arquitectura nórdica). *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona. GG.2002.p.104-105. Entrevista con Marta Thorne. Publicada originalmente en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo* (monográfico sobre arquitectura nórdica), 157, abril-mayo 1983.

<sup>19</sup> CALZADA PEREZ, Manuel, PEREZ ESCOLANO, Víctor. *Pueblo de Esquivel, Sevilla 1952-1955*. Alejandro de la Sota. Archivos de Arquitectura. Ed: Colegio de Arquitectos de Almería.

Nos encontramos pues, en un punto en el que el propio De la Sota nos hace partícipes del momento de disyuntiva y contradicción que le embargaban en relación al uso de la práctica arquitectónica vinculada a la arquitectura popular.

De la Sota comenzó copiando elementos compositivos y decorativos de la arquitectura popular como forma de "humanizar" su obra para hacerla cercana al usuario, introduciendo tantas posibles variantes en rejas, fachadas, recercados, aleros y portadas, como las propias personas que las iban a habitar.

Pero llegó un momento en que esto no era lo que buscaba.

*"Yo creo muy seriamente que el mundo sería distinto si el mundo gustase del arte abstracto; lo creo así. Si la humanidad se elevase tanto, tanto que dejase de ser, las relaciones de los hombres serían otras, mejores, distintas, nuevas. Es necesario gozar de las cosas allí donde dejan de serlo, en su principio, donde desapareció tanto de su superficialidad que no queda más que ese escollo puro, lo noble que en toda cosa hay. (...). La arquitectura no es tan abstracta como la gente cómodamente se cree;"<sup>20</sup>*

Para proyectar hay que abstraerse, entendiendo este concepto como: *"Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción."*<sup>21</sup>

La abstracción en el proceso de creación se entiende como modernidad. Se tiene en cuenta la tradición, pero hay que innovar; ser moderno implica ser absolutamente abstracto.<sup>22</sup>

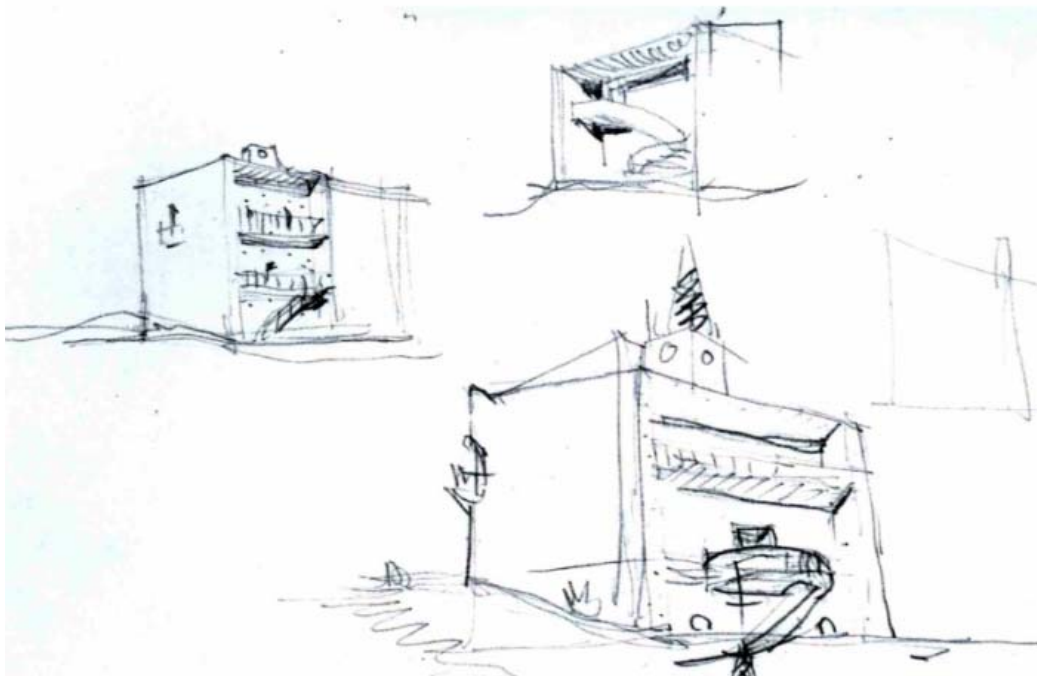


Fig.9

<sup>20</sup> DE LA SOTA, Alejandro. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona. GG.2002.p.34.

<sup>21</sup> Diccionario Real Academia de la Lengua Española.

<sup>22</sup> De los Campos de Abstracción y los elementos para una Arquitectura Experimental. Autor: Manuel Casanueva C, profesor titular U.C.V. Editores: Mariana Vergara H., Carlos Bustamante O., profesores U.F.T. Editorial: Facultad de Arquitectura y Diseño U. Finis Tέρrea.

En arquitectura, como en otras artes, este concepto de abstracción está vinculado al dibujo como herramienta. Pero mientras en la pintura, el paso de la figuración a la abstracción está mucho más claro (véase el ejemplo de la serie sobre *El Toro* de Picasso), en arquitectura, el proceso de abstracción se complica al tener que construir lo proyectado.

El Ayuntamiento de Valuengo es un ejemplo de esto que hemos explicado. Mientras que los primeros croquis nos muestran a través del dibujo, una arquitectura mucho más abstracta, (donde destacan la importancia del volumen y el carácter escultórico del edificio), la solución final adoptada en el proyecto, está mucho más acorde con las tipologías y ornamentación imperantes en aquella época. (Fig.9)

Indudablemente, existen recursos de diseño que se repiten en los edificios de los Ayuntamientos para Esquivel, Entreríos y en Valuengo, como por ejemplo la composición de la fachada principal y la distribución y número de los huecos que la conforman, pero en todos los casos la solución formal planteada responde en mayor o menor medida a un deseo de adaptar la arquitectura a la idea general del pueblo y a las características locales del emplazamiento o el entorno.



Fig. 10. Estado actual Ayuntamiento (2015)

## CONCLUSIONES

Alejandro de la Sota, incorpora en el edificio para el Ayuntamiento de Valuengo, algunos de los principios latentes en el ideario arquitectónico de su generación, ciñéndose además a las reglas predefinidas de antemano por un sector técnico con marcadas influencias políticas e ideológicas, y haciendo gala de una extraordinaria habilidad para aunar en un mismo proyecto, posicionamientos conceptuales a veces tan dispares.

La postura del arquitecto no está exenta de las influencias políticas, sociales y culturales, que le obligarán a posicionarse, desde la disciplina del proyecto, en pro de una determinada respuesta arquitectónicas frente a los conflictos sociales y territoriales.

La utilización de mecanismos conceptuales antagónicos: popular-intelectual, ciego-perforado, abstracción ornamentación, cerrado-abierto, funcional-estético; se muestran como expresión de la propia "dualidad" que encontramos en la persona y la obra de la Sota, en un momento de su trayectoria profesional donde la lucha interna entre tradición y modernidad se hace cada vez más patente.

El estudio de esta obra a todos los niveles, desde el proyecto, pasando por la obra construida, hasta llegar al momento actual, nos permite profundizar en los instrumentos proyectuales utilizados en una época difícil para la arquitectura española, en la que la falta de medios obligaba a los arquitectos a agudizar el ingenio para ofrecer respuestas coherentes y comprometidas con las nuevas ideas arquitectónicas.

El Ayuntamiento de Valuengo, se convierte en legado de una época, unos criterios arquitectónicos y una forma de ver la arquitectura, donde a pesar del lenguaje tradicionalista, o precisamente gracias a él, la obra ha conseguido sobrevivir al paso del tiempo.

Aunque se trata de una arquitectura perdida, (por desconocida), sigue en pie.

Otras, pese a su gran reconocimiento público, no han tenido tanta suerte.

## Bibliografía

AV Monografías. Nº 68. "Casa en la C/Doctor Arce". Editorial Arquitectura Viva.1997.Pág.46.

CALZADA PEREZ, Manuel, PEREZ ESCOLANO, Víctor. *Pueblo de Esquivel, Sevilla 1952-1955. Alejandro de la Sota*. Archivos de Arquitectura. España s. XX. Edita: Colegio de Arquitectos de Almería. 2009.

CASANUEVA, Manuel. De los Campos de Abstracción y los elementos para una Arquitectura Experimental. Editores: Mariana Vergara H., Carlos Bustamante O., profesores U.F.T. Editorial: Facultad de Arquitectura y Diseño U. Finis Térrea.

CIRCULAR Nº 246, Archivo 116. Normas para determinar el plan de edificación de los pueblos de nueva planta que construya el Instituto Nacional de Colonización. Fuente: Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios de la Consejería de Agricultura de la Junta de Extremadura. (CEA)

DE LA SOTA, Alejandro. Alejandro de la Sota. Arquitecto. Editorial Pronaos.1989.

DE LA SOTA, Alejandro. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona. GG.2002.

DE LA SOTA, Alejandro. Memoria Nuevo Pueblo de Valuengo. 1954. Fuente: Archivo Histórico del Centro de Estudios Agrarios de la Consejería de Agricultura de la Junta de Extremadura. (CEA)

VILLANUEVA, Alfredo y LEAL, Jesús. Historia y Evolución de la Colonización Agraria en España. Volumen III: *La Planificación del Regadío y los Pueblos de Colonización*. IEAL, IRYDA y SGT, DVGA e

## Fuentes

Fig.1. Fundación Alejandro de la Sota.

Fig.2. Archivo Histórico Centro de Estudios Agrarios (CEA). Consejería de Agricultura. Junta de Extremadura.

Fig.3. Archivo Histórico Centro de Estudios Agrarios (CEA). Consejería de Agricultura. Junta de Extremadura.

Fig.4. MAGRAMA.

Fig.5. MAGRAMA.

Fig.6. Planos elaboración propia.

Fig.7. Fotografía de la autora.

Fig.8. MAGRAMA.

Fig. 9. Fundación Alejandro de la Sota.

Fig.10. Fotografía de la autora.



## La huella de Neutra en España

### Viviendas de Federico Faci en Aravaca

#### Salazar Lozano, María del Pilar

Departamento de Proyectos. Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra. Pamplona

Msalazar.1@alumni.unav.es

#### Resumen

En 1956 Richard Neutra visita España, invitado por Julián Laguna para participar en el concurso convocado por la USAF (United States Air Force) para la construcción de viviendas destinadas a los militares norteamericanos que se encontraban trabajando en alguna de las Bases militares de uso conjunto español-norteamericano. Asesora al equipo dirigido por Julián Laguna y del que formaban parte Federico Faci, Teodoro Anasagasti, Antonio Perpiñá, Miguel Ángel Ruiz Larrea o Fernando Redón entre otros.

Finalmente el concurso fue ganado por el equipo de Luis Laorga y José López Zanón, pero la huella del arquitecto americano había calado en cada uno de los miembros del equipo nombrado. La arquitectura moderna, que llegaba a duras penas a través de las revistas, conferencias y escasos viajes al extranjero se volvió cercana a través del trabajo con Neutra. Conceptos como la orientación, las cubiertas planas, los amplios ventanales, la fluidez de los espacios interiores fueron algunos de los que trabajaron codo con codo los españoles con Neutra

Mientras trabajaban para el concurso se le encarga a Federico Faci la construcción de un grupo de tres manzanas de viviendas unifamiliares para militares norteamericanos de alto rango en el entorno urbano de Aravaca. Fue su gran oportunidad de poner en práctica los conocimientos recién adquiridos y de introducir la arquitectura moderna en un entorno no habituado a ella.

El conjunto está compuesto por 29 viviendas de grandes dimensiones, con cubiertas planas, jardín exterior y espacios interiores fluidos, muros de carga de ladrillo y amplios ventanales. En su composición se realiza un interesante juego volumétrico entre la liviandad de los voladizos y el peso de los muros de diferentes alturas

Con este artículo se pretende analizar la construcción de estas viviendas, los aspectos más destacados, rasgos de modernidad, recepción en el entorno arquitectónico y repercusiones posteriores. También discutir y aportar luces al debate sobre su autoría, ya que hay fuentes que la atribuyen a Richard Neutra por su calidad y estilo personal, aunque fuera firmada por Federico Faci.

**Palabras clave:** Faci, Neutra, viviendas militares, Aravaca, USA

## La huella de Neutra en España. Viviendas de Federico Faci en Aravaca

En España, en la década de los 50, empiezan a soplar nuevos vientos. Los convenios económicos, así como los acuerdos con potencias extranjeras hacen que entre aire fresco en una España hasta entonces cerrada. Esta apertura tuvo su reflejo en aspectos diversos, como la vida social, económica y cultural del país. Después de la Guerra Civil la arquitectura oficial y la de reconstrucción habían sido los grandes frentes a los que habían dedicado sus esfuerzos los arquitectos. En estos dos ámbitos, debido a la tradición imperante, la escasez de materiales y la precariedad de medios española, el margen de innovación era muy limitado. Este periodo fue de crecimiento interior, de búsqueda infructuosa de una Modernidad que no era accesible a los españoles por las circunstancias del momento. De esta manera, en la década de los 50, cuando los aires de apertura llegaron, rápidamente se produjeron destacados ejemplos arquitectónicos, alentados por algunos acontecimientos clave.

En 1956 Richard Neutra visita España por segunda vez, invitado por Julián Laguna junto con su hijo Dion Neutra y su socio Robert Alexander, para participar en el concurso convocado por la USAF (United States Air Force) para la construcción de viviendas destinadas a los militares norteamericanos que se encontraban trabajando en alguna de las Bases militares de uso conjunto español-norteamericano. Laguna, propietario de la Inmobiliaria Alcázar se asocia con la Constructora AMSA y con Purdy para presentarse al concurso de las viviendas. Invita a colaborar con ellos a Richard Neutra, al que conocía de su anterior visita a España. El equipo estaba formado por los ya mencionados americanos, mientras que por la parte española colaboraron los arquitectos Federico Faci, Teodoro Anasagasti, Antonio Perpiñá, Miguel Ángel Ruiz Larrea y Fernando Barandiarán. Fueron muchos los estudiantes de arquitectura que también estuvieron ayudando en esos días de intenso trabajo a dibujar la propuesta, Fernando Redón entre otros.<sup>1</sup>

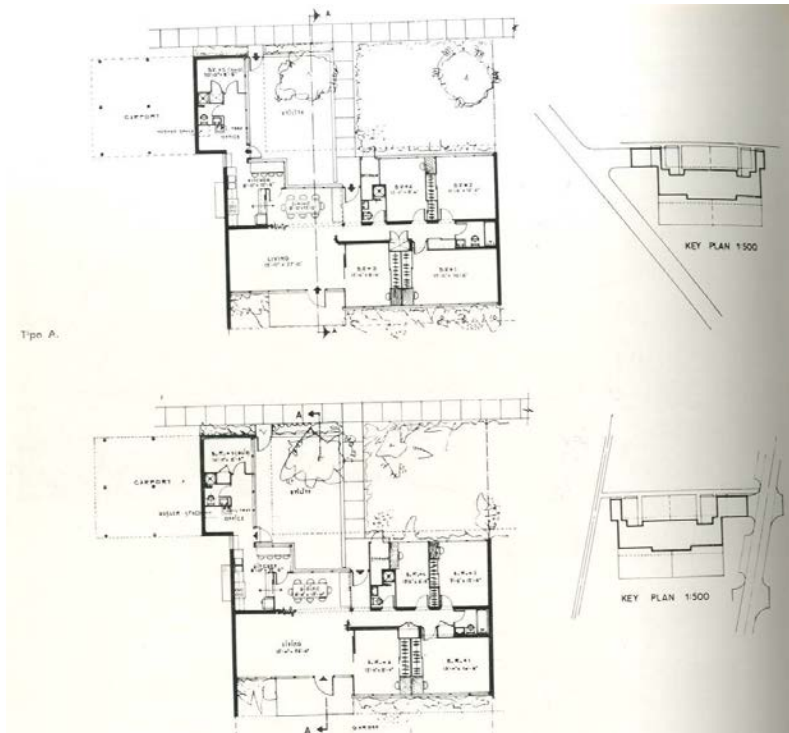


Las viviendas que proyectaron durante los meses de Enero y Febrero se caracterizan por la búsqueda de la unificación de lo tradicional español con la modernidad. Siguiendo el espíritu humanista de Neutra no se quiso copiar el estilo californiano, sino traducirlo, adaptarlo a las necesidades de la ubicación y del programa y adecuarlo a las posibilidades de medios con las que se contaba en España, teniendo en cuenta tanto las personas a las que estaban destinadas las viviendas (militares americanos junto a sus familias), como los medios de construcción españoles y los métodos americanos. De acuerdo con esto,

<sup>1</sup> TIPPEY, B. *Richard Neutra and Spain's transition to modernity*. Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra. Tesis doctoral (sin publicar) 2011 P.169

dentro de la estandarización americana, se buscó un elemento capaz de modular el conjunto de las edificaciones, el ladrillo.

Finalmente el concurso fue ganado por el equipo de Luis Laorga y José López Zanón, con la colaboración de arquitecto californiano, discípulo de Neutra, Ernest Kump. Las viviendas que plantearon tanto en el Encinar de los Reyes en Madrid como en las Torres de San Lamberto en Zaragoza dejan translucir la modernidad americana, con claras referencias a Neutra.



Después de esas semanas de intenso trabajo, la huella del arquitecto americano había calado en cada uno de los miembros del equipo nombrado. Como dice Fernando Redón, colaborador del equipo: “Los que consiguieron enterarse algo de la arquitectura americana les influyó muchísimo y el enorme resto ni se enteró de la arquitectura americana”<sup>2</sup>. La arquitectura moderna, que llegaba a duras penas a través de las revistas, conferencias y escasos viajes al extranjero se volvió cercana a través del trabajo con Neutra. Conceptos como la orientación,

las cubiertas planas, los amplios ventanales, la fluidez de los espacios interiores fueron algunos de los que aprendieron aquellos que trabajaron codo con codo con Neutra. En este artículo se pretende estudiar esa huella que dejó Neutra a través de la obra de uno de los miembros de su equipo, las viviendas unifamiliares llevadas a cabo por Federico Faci en Aravaca

### Federico Faci

Federico Faci Iribarren, hijo de Gabriel Faci Abad y Matilde Iribarren Latre nació en Aragón en el año 1914. Habiendo empezado sus estudios de arquitectura antes de la Guerra, los termina una vez finalizada esta. Según los libros de registro de la Escuela Técnica Superior de Madrid, Federico Faci Iribarren pide que se le expida el título de Arquitecto en Septiembre de 1940. Se casó con Isabel Cañedo Arguelles, con la que tuvo una numerosa descendencia

Fue un arquitecto de actividad prolífica, en el que conviven, como en tantos otros de esa época confusa, estilos diversos y calidades diferenciadas. Al terminar la carrera empieza a trabajar en la Jefatura de Proyectos de la Dirección General de Regiones Devastadas en Madrid, realizando entre otras obras la reconstrucción de Boadilla del Monte, o del Seminario Conciliar de Teruel. Se presentó al concurso de la Cruz del Valle de los Caídos en 1949 junto con Juan del Corro y Francisco Belosillo, obteniendo un segundo premio con una propuesta depurada en su formalización exterior

<sup>2</sup> Entrevista personal Fernando Redón 25 Agosto 2015

En 1955 realiza el proyecto del Poblado de Absorción de Canillas, encargado por la Obra Sindical del Hogar, que contaba con 528 viviendas de diferentes tipologías, adosadas o en bloque, con un espacio dotacional en el centro en el que se situaba una Escuela infantil con capacidad para 360 alumnos<sup>3</sup> Esta actuación en la actualidad ha sido demolida prácticamente en su totalidad.



En los artículos que escribe poco después de acabar la carrera para la revista *Reconstrucción*, hablando de alguna de sus obras, tanto de nueva planta como de rehabilitación no expresa de una manera directa un deseo de modernidad, ni siquiera de búsqueda de ella. Sí que intenta realizar sus encargos con la mayor coherencia y esmero posibles. Se da cuenta de las deficiencias que poseen las viviendas o las edificaciones de su época. Busca la supresión del pasillo, de los espacios muertos, reduciendo las zonas de distribución y comunicación en la medida de lo posible, adoptando soluciones higiénicas en cuanto a ventilación e iluminación.

En sus artículos podemos destacar dos aspectos importantes que después de reflejan en la obra que analizaremos. Por un lado, su deseo de utilizar los medios y las tradiciones constructivas propias del lugar en el que se proyecta las edificaciones, aprovechando los conocimientos ya adquiridos y por otro lado la búsqueda de la individualidad en cada uno de sus proyectos, la no seriación de las viviendas, el estudio de las necesidades del futuro habitante y de los condicionantes del lugar. Estos dos aspectos los podemos ejemplificar con las siguientes citas de artículos suyos publicados en la revista *Reconstrucción*

“Nuestro camino está bien claro: debemos continuar empleando las tradiciones constructivas propias de la región en que nos hallamos, aportando nuestros conocimientos, nuestra experiencia y, sobre todo, una vigilancia extraordinaria de la ejecución; y, naturalmente, mejorando las costumbres, dando a conocer nuevas formas, desconocidas tal vez por rutina, que se emplean con ventaja en las localidades de semejantes posibilidades.”<sup>4</sup>

“Gana con ello la política social, en lo que se refiere a supresión de viviendas tipo cuadrícula, insufriblemente monótona, tan en contraposición con el carácter marcadamente individualista español.”<sup>5</sup>

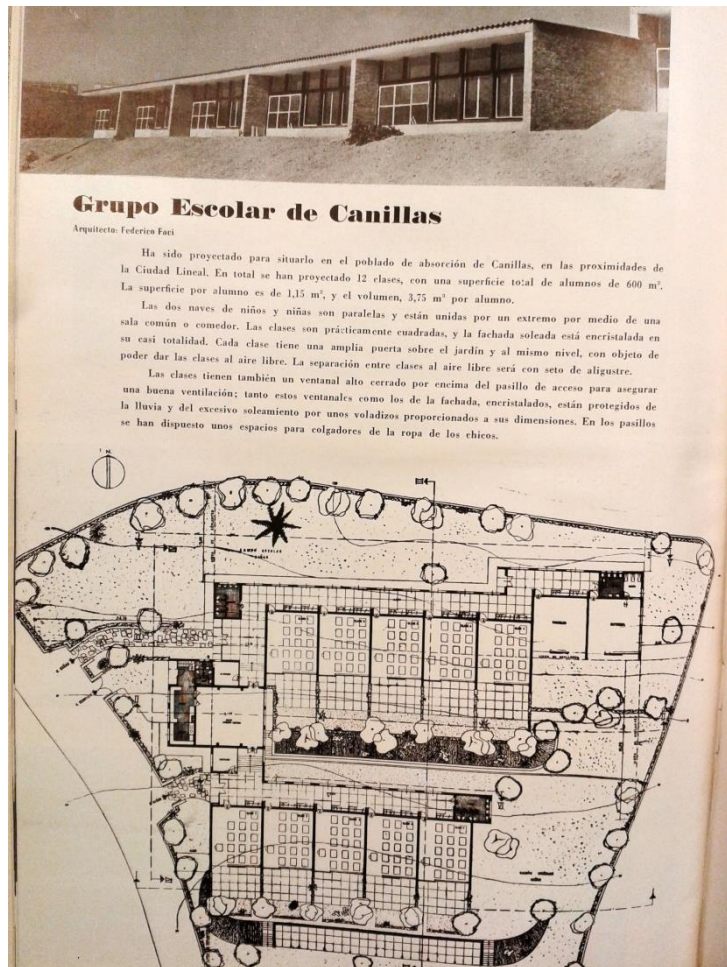
<sup>3</sup> AAVV. *Poblado dirigido de Canillas*. Guía de arquitectura de Madrid, Fundación COAM, 2004

<sup>4</sup> FACI IRIBARREN, F. *Justificación de una labor*, Revista *Reconstrucción* N°29, 1943 pags.23-28

<sup>5</sup> Idem

“Una elástica política de conocimientos hace que prácticamente resulte cada nueva casa hecha según las necesidades de sus respectivos futuros poseedores, lo cual comunica al pueblo un ambiente de habitabilidad y de sinceridad perfectamente compatible con las modernas teorías de racionalismo y la estética”<sup>6</sup>

En sus proyectos va quedando reflejada su trayectoria profesional. Después de su trabajo con Neutra realiza el Grupo Escolar de Canillas, publicado por la Revista Nacional de Arquitectura en 1958. La influencia del arquitecto es palpable. Vemos fachadas acristaladas, cubiertas casi planas, composiciones volumétricas. Es una arquitectura en la que se ha dado prioridad a la orientación. Incluso en el grafismo de los planos, como también ocurre en los de Aravaca, se ve la influencia de Neutra, a la hora de dibujar la vegetación, los módulos, etc. La sección es muy rica, permitiendo la ventilación cruzada, cuidando con esmero la iluminación de cada una de las piezas, a la vez que ordena el territorio



### Autoría de la obra

Mientras trabaja en el concurso de viviendas militares se le encarga a Federico Faci la construcción de un grupo de tres manzanas de viviendas unifamiliares para militares norteamericanos de alto rango en el entorno urbano de Aravaca. ((García Millán)) Fue su gran oportunidad de poner en práctica los conocimientos recién adquiridos y de introducir la arquitectura moderna en un entorno no habituado a ella. En ocasiones se ha dudado de la autoría de estas viviendas. Hay fuentes que las atribuyen a Richard Neutra por su calidad y estilo personal, aunque fueran firmadas por Federico Faci.

El historiador y arquitecto Brett Tippey en su tesis doctoral ha estudiado exhaustivamente cada uno de los pasos que Richard Neutra dio en sus diferentes estancias en España, a través de todos los testimonios recogidos, del testimonio personal de Dion Neutra, hijo de Richard y especialmente a través del archivo personal de Neutra, en el que se encuentra la correspondencia que mantuvo con su mujer durante sus viajes. No le consta que Neutra aceptara o colaborará de cualquier manera en otro proyecto que no fuera el que le trajo a España; las viviendas para militares

<sup>6</sup> FACI IRIBARREN, F. *Reconstrucción de Boadilla del Monte*, Revista Reconstrucción N°29, 1943 pags.23-28

“Some historians have suggested that two small housing projects constructed in Spain may indeed be Neutra’s work, having in some way resulted from his collaboration with the Alcazamsa team. If this were true, these projects would constitute a physical legacy of Neutra’s influence in Spain. One of them is purportedly located in Aravaca, Madrid, but nothing is known of this project. It is unlikely, although not impossible, that these projects were designed by Neutra. It is much more likely that they were designed by one of Neutra’s Spanish collaborators following the ideas learned from Neutra and the AFFHO proposal. Notwithstanding the fact that Neutra was most likely not the author of these projects, the very fact that Spaniards might have chosen to revive his design work and construct it in Spain demonstrates the ongoing reverence with which they regarded this international master”<sup>7</sup>

*Algunos historiadores han sugerido que Neutra fue el autor de dos pequeños proyectos de viviendas, como resultado de su colaboración con el grupo de Alcazamsa. Si esto fuera verdad, estos proyectos serían un legado físico de la influencia de Neutra en España. Uno de ellos está localizado en Aravaca, pero no se sabe nada de este proyecto. Es difícil, aunque no imposible que estos proyectos fueran diseñados por Neutra. Es mucho más probable que fuera diseñados por uno de sus colaboradores españoles siguiendo las ideas aprendidas por Neutra en su trabajo. A pesar de que Neutra no fuera el autor de este proyecto, el hecho de que los españoles hubieran elegido revivir estos diseños y construirlos en España demuestra la continua reverencia con que ellos miraban al maestro internacional.*

De esta manera nos encontramos con un hecho aún más importante que el que un arquitecto extranjero llevara a cabo una obra en España; el que un español, habiendo colaborado con un hombre imbuido en la Modernidad quedara tan deslumbrado, convencido y empapado de su espíritu que realizara una obra siguiendo cada uno de los parámetros que se habían tenido en cuenta en el proyecto anterior.

Al consultar el dossier de los planos y memoria presentados por el grupo de Richard Neutra al concurso de las viviendas de la Fuerza Aérea Americana se pueden comprobar las similitudes en el dibujo de los planos, en los diferentes detalles, en la manera de dibujar las plantas, etc. Detalles



como la vegetación, las perchas en los armarios e incluso el dibujar la veta de la madera en las mesas de las habitaciones. Por otro lado, en las viviendas que plantea Faci se ven elementos propios del carácter español. Un ejemplo es que al revés que en las viviendas diseñadas por el equipo de Neutra, en las que se accedía directamente al *living* o se atravesaba un estrecho pasillo, en las de Aravaca nos encontramos con un *hall* o distribuidor inicial que hace las veces de entrada, previa al paso a la intimidad de la vivienda.

Años más tarde, Federico Faci sigue realizando obras en las que se ve esta influencia de Neutra, tales como el grupo escolar de Canillas ya mencionado, con lo que se ve que la repercusión de su trabajo con Neutra no fue algo superficial, sino que caló en su manera de entender la arquitectura.

## ANÁLISIS DE LAS VIVIENDAS

<sup>7</sup> TIPPEY, B. *Richard Neutra and Spain's transition to modernity*. Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra. Tesis doctoral (sin publicar) 2011 P.188

El conjunto está compuesto por 29 viviendas de grandes dimensiones, con cubiertas planas, jardín exterior y espacios interiores fluidos, estructura de hormigón, cerramiento de fábrica de ladrillo y amplios ventanales. En su composición se realiza un interesante juego volumétrico entre la liviandad de los voladizos y el peso de los muros de diferentes alturas. Se hizo el replanteo del terreno en el año 1955, siendo a partir de agosto del 56 cuando se fueron visando los proyectos para cada una de estas viviendas. Se terminaron de construir y se dio la licencia para su utilización en el año 1964.

Los destinatarios del proyecto eran los altos mandos de las Fuerzas Aéreas Americanas, aunque, “este núcleo semiautónomo, al parecer concebido inicialmente para jefes y oficiales americanos, que se establecerían definitivamente en El Encinar, estuvo poblado por altos cargos extranjeros de empresas multinacionales, con preferencia estadounidenses”<sup>8</sup>

La constructora y promotora del proyecto fue A.M.S.A., siendo director de la misma en esos años Carlos Ruiz-Larrea. El aparejador del proyecto es Julián González Ramos y el propietario del terreno es Augusto Marroquín, en nombre de Construcciones A.M.S.A. Como ya hemos mencionado, AMSA se asoció con la Inmobiliaria Alcázar para las viviendas AFFHO. Era propiedad del hermano de Miguel Ángel Ruiz-Larrea, arquitecto que trabajó junto con Faci en dicho proyecto, dirigido por Neutra y con quien Faci hacía colaborado anteriormente en el edificio de la Gaceta de los Negocios.

En el proyecto inicial, en las plantas de situación aparece que no todo el terreno es propiedad de Construcciones A.M.S.A., sino que algunas parcelas pertenecen a otros propietarios y la geometría del conjunto se adapta a ello. Finalmente se edificó en la totalidad del terreno

Estas viviendas en el momento de su construcción se hicieron como viviendas económicas o de renta limitada del primer grupo, para las cuales, tal y como dice la Ley del 15 de Julio de 1954 “no se solicitan auxilios económicos directos del Estado” En este caso concreto se amparan al punto b del Artículo 5, en el que hablando de los promotores, cita a “los particulares, empresas constructoras y sociedades inmobiliarias que edifiquen con ánimo de lucro viviendas acogidas a la presente Ley para cederlas en



<sup>8</sup> GARCÍA PÉREZ, C. *Viviendas unifamiliares aisladas en tres manzanas*. Guía de arquitectura de Madrid, Fundación COAM, 2004

*arrendamiento o venderlas dentro de los límites y condiciones que en la misma se prescriben*<sup>9</sup> Los beneficios que se otorgaban a las viviendas de renta limitada son los siguientes: “exenciones y bonificaciones tributarias, suministro de materiales y elementos normalizados, anticipos sin interés reintegrables a largo plazo”. El total del proyecto y construcción de cada una de estas viviendas estaba presupuestado entre 600.000 y 800.000 pesetas.

### **Urbanismo**

El solar inicial donde se proyectaron las viviendas no fue en el que finalmente se construyeron, sino en uno vecino. El proyecto inicial, como queda descrito en la memoria se encontraba situado en un solar plano, sin diferencias de cotas. La Constructora AMSA era propietaria de varios terrenos en esa zona y por razones que se desconocen finalmente se realizaron las viviendas en otro de los solares, más próximo al centro del pueblo y alejado de la carretera de la Coruña. El solar inicial era el colindado por las calles Eduardo Vela, Araiz, Paseo de la Ermita y la carretera de Aravaca, en la actualidad Paseo de la Osa Mayor, mientras que el solar en el que se realizó finalmente tiene una diferencia de cotas entre calles de unos 4 metros y es un poco mayor. Este solar es el colindado por las calles Ana Teresa, Pléyades, Arcos de la Frontera y el Paseo de la Ermita. Por lo visto se trasladó el proyecto sin introducir grandes cambios en las viviendas, sino simplemente acondicionando las parcelas a los nuevos terrenos. Esto trajo algunos pequeños cambios que veremos más adelante.



El conjunto es completamente independiente del entorno, cerrado en sí mismo. No se abre ni se relaciona con nada exterior, sino que, como tantas urbanizaciones americanas es de una planificación independiente. Aravaca en ese momento, como se ha visto al localizar los expedientes del proyecto, era una zona independiente de Madrid, sin un plan de expansión determinado, por lo que no aparecen indicadas el nombre de las calles. Incluso, se ve cómo en un momento se solicita que se realice un cambio en el trazado de los viales, ya que es preferible para los terrenos en los que se encuentran las edificaciones.

Con el cambio del solar, los desniveles del terreno hacen que para acceder a las viviendas sea frecuente el uso de rampas o de escalones. Hay una irregularidad de las parcelas, desniveles del terreno que se traducen en las entradas y en altos muros que circundan algunas de las viviendas para que la cota

<sup>9</sup> Ley del 15 de Julio de 1954 sobre viviendas de renta limitada publicada en el BOE



del total de la parcela sea la misma que el nivel al que se ha entrado. Las parcelas tienen un área de aproximadamente 700 m<sup>2</sup>, variando ligeramente entre ellas.

En cuanto a la ubicación de las viviendas en las parcelas, *“el reducido tamaño de las parcelas obliga a Neutra a adosar uno o dos lados de las viviendas, de plantas irregulares y perímetros quebrados, a los linderos, delimitados con los mismos muros de ladrillo que las viviendas. Así, aparece una fragmentación de los espacios exteriores que los individualiza, dotándolos de distinto carácter y uso”*<sup>10</sup>

### **Volumetría**

La formalización de las viviendas está planteada con un carácter similar al que se puede observar en el proyecto de Neutra para España y en tantos otros de este maestro. Con planta única, su desarrollo es en horizontal. Se utilizan las cubiertas planas, a pesar de las complicaciones que había en ese momento en España para encontrar los materiales aislantes que hicieran posible esta solución constructiva, además de tener en contra a la opinión pública que reclamaba las cubiertas inclinadas tradicionalmente, asociadas a la vivienda.

La volumetría es muy rica, con retranqueos y escalonamientos en planta siguiendo siempre direcciones ortogonales entre sí. En el alzado también se ve ese mismo juego de alturas, combinado con el vuelo de las cubiertas y porches, a una escala más pequeña, que otorgan dinamismo al conjunto



Una de las consecuencias del cambio de emplazamiento de las viviendas es la desaparición del garaje. En los planos podemos ver que están señaladas en las viviendas unas entradas en rampa descendente al garaje, a la vez que se sugiere la existencia de un amplio sótano, de lo que se tuvo que prescindir en la construcción de las viviendas. Por el contrario, cuando se visita las viviendas se observa que no poseen más que una planta, estando situados los garajes a la misma cota que la entrada de la vivienda

### **Distribución interior**

Para cada una de las viviendas se preparó un proyecto diferente, atendiendo a la especificidad del solar. Se visaron 15 proyectos diferentes, en los que encontramos principalmente tres modelos de vivienda, una desarrollado en L, otra más compacto, cuyo perímetro es similar a un rectángulo y otra que oscila entre los dos anteriores, ya que es más compacta que la L, pero está escalonada en su distribución

<sup>10</sup> GARCÍA MILLÁN. *La arquitectura americana en España* en SAMBRICIO, C. Un siglo de vivienda social (1903-2003) Editorial Nerea, 2003 Pag 156.

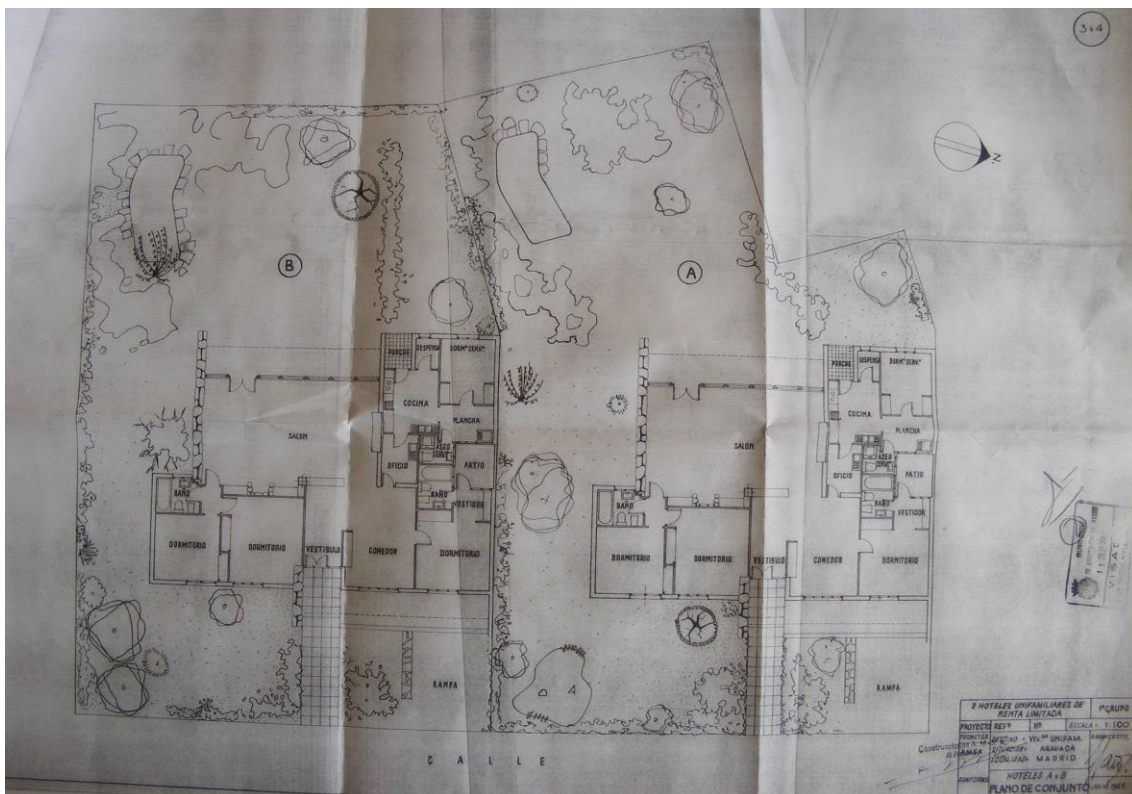
Las dimensiones también son diferentes, con áreas comprendidas entre los 200 y los 300 m<sup>2</sup>. La mayoría cuenta con tres dormitorios y uno de servicio mientras que en otras se dispone de cuatro dormitorios más el destinado al servicio. Todas tienen al menos tres baños, dos para uso general y uno de servicio, lo que indica la modernidad con la que se plantearon, ya que no era en absoluto frecuente en ese momento

Menos en el modelo compacto, la habitación principal de cada vivienda cuenta, al estilo de las casas de Neutra en el desierto, con un patio propio como solárium, al que se accede directamente desde la habitación o desde las zonas que sirven a esa habitación, tales como el baño o el vestidor.

Al estar adosadas las viviendas, algunas de ellas poseen patios interiores pegados a las medianeras<sup>3</sup>, cerrados en su perímetro, pero no cubiertos, que generalmente son adyacentes a las zonas de servicio o los aseos, de tal manera que cada pieza de la casa, desde las principales hasta las más secundarias tienen iluminación y ventilación natural, lo cual en una vivienda desarrollada en una única planta, con una generosa superficie es difícil de conseguir.

El acceso a las viviendas está situado en la parte central de las mismas, haciendo que no existan los pasillos, sino que desde un espacio se acceda a los siguientes, dando una gran fluidez de espacios. En las plantas se evita que haya una linealidad, una simetría o una sucesión de espacios iguales a lo largo de un pasillo, sino que los espacios son abiertos, comunicados entre sí. No nos encontramos con ningún distribuidor, sino que las zonas más públicas de la casa sirven de acceso a las más privadas.

Los espacios son amplios. Los salones son la pieza principal, de grandes dimensiones, con ventanales de apertura para iluminación y vistas sobre el jardín. Se otorga a este espacio, el más pública de la casa un lugar predominante, que se percibe tanto en la planta, en el alzado como en la volumetría y detalles de los acabados de los materiales.



**Iluminación y orientación**

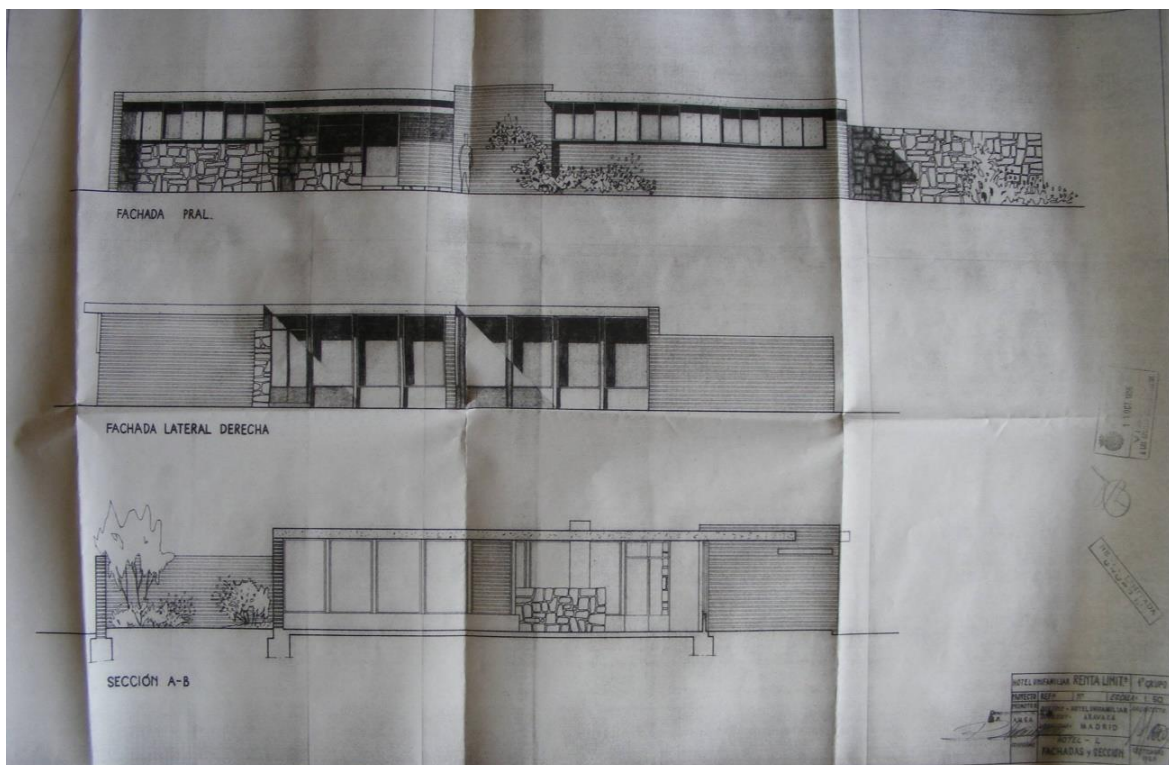
Fruto del trabajo con Neutra todos los miembros del equipo pudieron comprobar cómo los conocimientos tradicionales sobre el estudio de la orientación se ponían en práctica y tenían un papel fundamental al proyectar arquitectura moderna. En estas viviendas nos encontramos con una apariencia diferente hacia el exterior que hacia el interior, cerrada hacia los extraños, abierta al jardín con grandes ventanales para disfrute de los habitantes

Durante esas semanas de trabajo con Neutra Fernando Redón recuerda: *“nos llamó la atención al hablar de los dormitorios. Si están en planta baja no puede tener ventana de arriba abajo, porque se pierde intimidad. Les preguntaba Neutra, ¿la calle está delante o cuentan con parcela propia? Si tenía calle no podían hacer cristal de suelo a techo, que era lo que ellos querían.”*<sup>11</sup>

Por esto mismo, los dormitorios suelen estar situados en la fachada principal de entrada desde la calle, con ventanas a media altura, mientras que el salón está orientado hacia el jardín, al que se abre completamente

Ese cierre al exterior propiciaba, como se menciona en la memoria del proyecto, que no hubiera planteados elementos de cierre más que los muretes de medio metro de altura, sobre los que ahora se han levantado vallas y seto de separación. Por el contrario, hacia el interior sí que estaban proyectados desde un comienzo una serie de muros divisorios que permitían la privacidad entre los jardines de las diferentes parcelas

Se conservan todavía las puertas de entrada a la parcela, unas puertas de reminiscencias americanas, de apenas medio metro de altura que no cierran ni a las vistas ni impiden la entrada a los extraños, sino que simplemente marcan el territorio, indicando que a partir de ese punto comienza una propiedad privada



<sup>11</sup> Entrevista personal con Fernando Redón 25 Agosto 2015

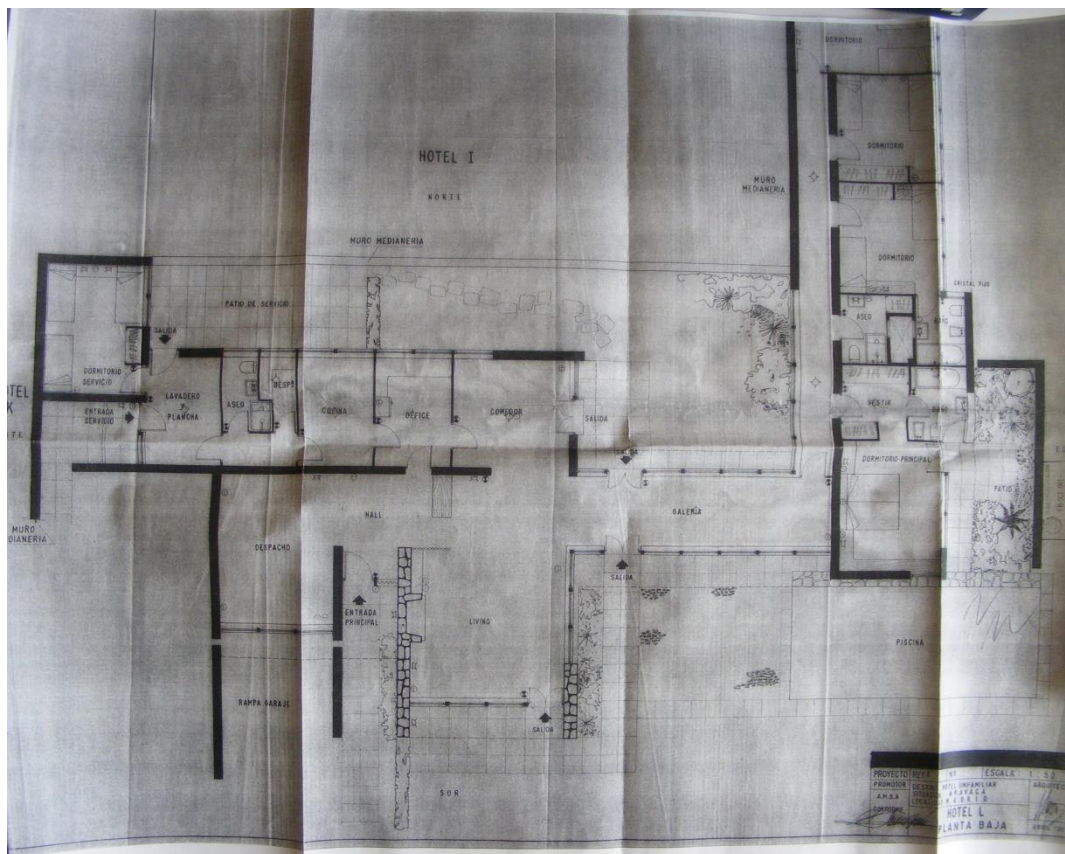
En la memoria del proyecto aparece señalada la orientación de mediodía como la preferible y a la que se ha atendido al realizar los proyectos. Por otro lado, a la hora de la realidad podemos observar que las viviendas, si bien procuran mantener esa dirección inicial van girando de acuerdo con dónde se ubiquen los accesos. De todas maneras, las grandes cristalerías se busca que nunca estén orientadas al sur, ya que viviendas están ubicadas en Madrid, lugar en el que el sol en verano es un problema. Por esto mismo se diseñaron las cubiertas con un ligero voladizo, de tal manera que se pudiera regular la luz, haciendo que no sea esta tan directa.

### Estructura y materiales

La estructura del edificio es de hormigón, apoyada en los muros de carga de ladrillo y en algunos pilares interiores. Las vigas también son de hormigón, con viguetas de hormigón Vacuolite de 20 cm de espesor.

El cerramiento exterior es de ladrillo visto. En la actualidad los muros se encuentran revocados en diferentes tonos, muchos de ellas en blanco, pero en un inicio se podía ver el ladrillo con su tono rojizo, en contraste con las cubiertas rematadas en un tono oscuro. La puerta de entrada es de madera, como otros detalles interiores, lo que aporta calidez a la vivienda. El resto de carpinterías son metálicas, dando el aire de modernidad que las caracteriza.

En los planos iniciales se observa que contaban con realizar algunos muros con piedra vista al exterior, además de marcar una separación en cuanto a materiales entre la franja de ventanas y el resto del cerramiento en toda su longitud. Finalmente no se llevó a cabo



Debido a las dimensiones y a las condiciones de calidad de luz e iluminación de las viviendas, al ir dejándolas sus ocupantes iniciales, en la actualidad muchas se encuentran ocupadas por centros de día o residencias de ancianos y otras muchas por guarderías, ya que es una zona residencial con muchas

familias. Del total de 29 viviendas podemos afirmar que once han pasado a tener ese uso dotacional privado.

## CONCLUSIONES

Seguramente, en 1956, hubo quien pensó lo que cuenta José Vela, *“en aquel momento, perdido el concurso, se perdió también una oportunidad única para la arquitectura española; sin embargo gran parte de la excelente propuesta ha sobrevivido en la obra de aquellos jóvenes que colaboraron con Richard Neutra”*<sup>12</sup>

Como en los otros arquitectos que colaboraron con Neutra, a través de estas viviendas y estudiando la trayectoria posterior de Federico Faci se descubre a un arquitecto que supo aprovechar las oportunidades que le tendió la vida, asimiló las enseñanzas recibidas y procuró ponerlas por obra. Si bien no fue un arquitecto de primer orden, sí que es un personaje que desempeñó un papel determinado en la transición de España a la Modernidad. Como afirma Brett Tippey;

*“The most indicative aspect of one architect’s influence over another is not the mentor’s top-down approach to the student, rather it is the means in which the student seeks out the mentor and interprets the mentor’s teaching in his or her own work.”*<sup>13</sup>

“El aspecto más significativo de la influencia de un arquitecto sobre otro no se mide por la superioridad del maestro sobre el estudiante, sino se transluce en si el estudiante conoce a su mentor e interpreta sus enseñanzas en su propio trabajo”

La influencia americana se dio de una manera intensa en un momento determinado pero sus efectos se fueron postergando en el tiempo. Se le ha atribuido más importancia en los campos de la técnica, la organización, los métodos constructivos que en el diseño en su aplicación formal, pero con este ejemplo vemos como también aquí tuvo su influencia.

En esta obra no pasó como lo que decía Redón que fue habitual en la época *“Hubo mucho fracaso de intentar hacer una arquitectura como la de Neutra con métodos hispanos chapuzas. Con unos perfiles metálicos en las ventanas que no cerraban bien, unas formas que el dueño se desesperaba.”*<sup>14</sup> Como se puede ver al visitar las viviendas, 60 años después, con rehabilitaciones internas por cambio de uso, las viviendas siguen en su estado original, incluso se pueden ver elementos que no han variado en absoluto. La calidad de estas viviendas, el estudio detallado de cada elemento hace que sea posible esta continuidad.

Desafortunadamente, este fue un caso bastante aislado, sin mucha trascendencia y repercusión, ya que estaba alejado de la capital, no fue publicado y no ha sido hasta hace pocos años, al aumentar las investigaciones sobre Richard Neutra y su relación con España y al realizar un exhaustivo trabajo para elaborar la guía de Madrid cuando han salido a la luz

El urbanismo en el sentido en el que se refleja en esta obra, en el que partiendo de un planta más o menos similar se desarrollan diferentes proyectos individuales para cada una de las viviendas fue algo

<sup>12</sup> VELA CASTILLO, J. *Richard Neutra, un lugar para el orden. Un estudio sobre la arquitectura natural.* Universidad de Sevilla 2003, Pag. 304

<sup>13</sup> TIPPEY, B. *Richard Neutra and Spain’s transition to modernity.* Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra. Tesis doctoral (sin publicar) 2011 P.166

<sup>14</sup> Entrevista personal con Fernando Redón, 25 Agosto 2015

que después ha sido difícil de desarrollar en las grandes urbanizaciones, pero que sigue teniendo vigencia en España, en la que cualquier persona que tiene medios económicos suficientes prefiere hacerse su propia vivienda, diferente a la que pueda tener otra persona y de esta manera sentirlo como algo propio.

Podemos concluir este artículo sobre las viviendas en Aravaca citando una frase de Carlos Pfeiffer: *“La arquitectura moderna hace eclosión en España de manos de los americanos, en la Oficina Americana de Proyectos”*<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> MORALES, J., De GILES, S., GONZALEZ, J. *Carlos Pfeiffer* Los brillantes 50, 35 proyectos, AAVV T6Ediciones. Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 2004, pag 296.

## **BIOGRAFÍA**

Pilar Salazar Lozano es arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra desde 2013. Ha realizado el Máster de Teoría e Historia de la Arquitectura en la misma Universidad, donde ahora está realizando la tesis doctoral acerca de la influencia de EEUU en la Arquitectura española de los años 50, bajo la dirección de Juan Miguel Otxotorena. Compagina su tarea investigadora con la docencia como profesora ayudante en la asignatura de Geometría Descriptiva. Forma parte del grupo de investigación de la Arquitectura Española del s. XX, desde donde ha colaborado en la organización de congresos y ferias internacionales

## **Los apartamentos Santa Águeda**

**MBM, 1964-1975. Benicàssim, Castellón**

**Sanahuja Rochera, Jaime**

Departamento de Proyectos Arquitectónicos.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia (Universidad Politécnica de Valencia)

Email: massabbe@gmail.com; jsanahuja@sanahujapartners.com

### **Resumen:**

Los apartamentos Santa Águeda, obra del estudio MBM (Josep Maria Martorell, Oriol Bohigas y David Mackay), son un ambicioso conjunto turístico desarrollado en Benicàssim, Castellón, entre los años 1964 y 1975. El proyecto parte de un encargo relacionado con el prestigioso crítico de arte Tomàs Llorens, quien por aquellos años había manifestado su cercanía al realismo, movimiento artístico que, en las artes plásticas, la literatura o el cine, reaccionaba ante la filosofía positivista, el cientifismo y el paradigma de la máquina. Oriol Bohigas se hacía eco de este movimiento en sus escritos de la época, con la intención de trasladar esta corriente al ámbito de la arquitectura.

El proyecto se plantea como una respuesta a las formas que había adoptado el fenómeno del turismo en la década de los 60, a base de bloques aislados e inexpressivos, faltos de servicios y planeamiento urbanístico. Para Santa Águeda se pretendía organizar una unidad vecinal urbana completa adaptada a unas características sociológicas y a un entorno físico y psicológico concretos, junto a los servicios necesarios para su total desarrollo. Se prestó especial atención a las circulaciones segregadas entre tráfico y peatones, las relaciones entre el vecindario, los espacios comunitarios como plazas y jardines... En definitiva se trataba de proyectar un núcleo vecinal urbano de acuerdo con las secuencias espaciales y temporales de una familia en vacaciones, teniendo en cuenta a la vez la privacidad, el silencio, el contexto físico y los contactos humanos.

En la propuesta realizada pueden reconocerse rasgos de otras corrientes arquitectónicas coetáneas, como el brutalismo inglés, el neorealismo romano o del neoliberty milanés, que Oriol Bohigas englobó en sus escritos de la época bajo el título de realismo. Esta concepción también incluía la nueva mirada hacia la arquitectura popular en un intento de recuperar su "habitabilidad psicológica". Santa Águeda presenta un mecanismo de agregación de las distintas células individuales con el que se logra una imagen del conjunto que remite a la forma de agregación aleatoria y espontánea de los conjuntos populares. También se recurre a algunos elementos tradicionales claramente identificables por los usuarios, pero aun así el resultado se aleja de la reproducción folklórica y superficial que acabaría generalizándose en la arquitectura turística de los setenta.

El conjunto Santa Águeda no fue realizado en su totalidad, por lo que gran parte de sus intenciones programáticas respecto al uso del espacio comunitario no se cumplieron, pero la parte construida mantiene plenamente su validez como modelo crítico frente a la mayoría de la anodina construcción turística realizada en la costa mediterránea.

### **Palabras clave:**

MBM, apartamentos Santa Águeda, arquitectura popular, turismo, realismo



### Artículo:

Los apartamentos Santa Águeda son un conjunto residencial proyectado por el estudio MBM entre 1964 y 1975, en la localidad costera de Benicàssim, Castellón. Los encuentros casi fortuitos que me llevaron a analizar este edificio comenzaron con las incursiones esporádicas que realizaba al recinto durante mi infancia, seguidas por el asombro que me fue produciendo a medida que comprendía la excepcionalidad del conjunto respecto a su entorno y, finalmente, el encargo que se realizó al estudio Jaime Sanahuja y Asociados para llevar a cabo los trabajos de rehabilitación en el año 2005. La suma de estos hechos condujo al interés por analizar en profundidad las características y vicisitudes de los apartamentos, de estudiar hasta el último detalle, de comprender qué bagaje e intenciones regían la toma de decisiones del estudio MBM a la hora de diseñar este particular conjunto.**(01)**



01. Los apartamentos Santa Águeda (L.Casals, 2014)

Siguiendo estas inquietudes, consideré darles respuesta mediante la investigación rigurosa que una tesis doctoral podía garantizar. Ésta tesis, defendida recientemente, se focalizaba por tanto en el estudio del significado y trascendencia de Santa Águeda. Para ello, se marcaron tres parámetros de análisis: el primero, la representatividad de este edificio como parte del movimiento del *realismo* en arquitectura; el segundo, el significado del conjunto dentro del ámbito de la arquitectura del turismo, y el tercero, la evolución de las ideas y planteamientos del proyecto durante sus más de diez años de ejecución. Las conclusiones obtenidas en este estudio se expondrán a continuación a través de una descripción detallada del conjunto arquitectónico y las circunstancias que rodearon su gestación y construcción.

Comenzaré presentando el emplazamiento **(02)** sobre la que se construirá este edificio: se trata de unos terrenos al borde del mar, cerca del entonces pequeño pueblo de Benicàssim. La parcela original tenía 90 metros de fachada por 250 de profundidad, con dos pequeños anexos al norte y al este de la parcela. En esta localidad costera se está dando, por estos años, el fenómeno que se va expandiendo por toda la costa española: Benicàssim y toda la costa mediterránea van a empezar a acoger una nueva demanda de turismo asociado al sol y al mar para las masas. Los paisajes vírgenes van a ser rápidamente urbanizados y edificados mediante imponentes bloques que empezaban a aterrizar lo más cerca posible del mar sin atender a los condicionantes del entorno. Esta situación es la que se estaba dando precisamente en los terrenos que rodeaban la parcela donde se construiría Santa Águeda.



02. Emplazamiento de Santa Águeda. Benicàssim en 1958, previo a la masificación turística.

Las personalidades que impulsaron el proyecto tuvieron un rol decisivo en el desarrollo de los apartamentos. Nombrados ya los arquitectos del proyecto, el estudio MBM (Josep Maria Martorell, Oriol Bohigas y David Mackay), es necesario presentar también a otra figura clave en la conformación de Santa Águeda. Me refiero a Tomás Llorens, filósofo y crítico de arte que se convirtió en el principal promotor de Santa Águeda. Este intelectual, nacido en Almassora en 1936, se convirtió en el principal promotor e ideólogo del grupo Estampa Popular y Equipo Crónica. Publicaba asiduamente en la revista valenciana de arte *Suma y Sigue*, donde defendía el realismo como manifestación artística de referencia. Es aquí donde surge el primer nexo entre Llorens y Oriol Bohigas. Llorens publica en esta revista una reseña<sup>1</sup> sobre el libro de Bohigas publicado en 1962, *Barcelona. Entre el Pla Cerdà i el Barraquisme*<sup>2</sup>, estableciendo un paralelismo entre el realismo en arte y aquellas propuestas arquitectónicas que planteaba el arquitecto Al mismo tiempo, Llorens había fundado una cooperativa de viviendas para llevar a cabo una promoción residencial en unos terrenos familiares. La complicidad ideológica que se había establecido entre Llorens y los escritos de Bohigas hizo que el promotor no dudara a la hora de elegir a los arquitectos para su promoción.

Aparece aquí el segundo personaje de esta historia. Oriol Bohigas, nacido en 1925, y que asociado a Josep Maria Martorell y David Mackay, formaron el célebre grupo MBM. El estudio había pertenecido años atrás al Grupo R, colectivo encaminado a defender y difundir la arquitectura moderna en el difícil contexto de la posguerra. Inscritos en esta corriente, MBM habían construido en el año 1955 la Casa Guardiola. Este proyecto se resolvía mediante fórmulas claramente adscritas a los maestros de la arquitectura moderna de los años 30. Sin embargo, pocos años después, MBM finalizan otros proyectos como las viviendas en la Calle Pallars (1958), las viviendas en Avenida Meridiana (1960-64) o la Colonia de Vacaciones Canyamars (1965-66), proyectos abordados desde premisas alejadas de aquellas presentes en la considerada arquitectura "moderna".

Estas nuevas tendencias partían de la preocupación que tanto Llorens como los miembros del estudio MBM habían manifestado por la banalización de la arquitectura moderna que por aquellos años se estaba dando en gran parte de la costa española. En pocos años habían aparecido bloques dispersos por doquier, basados en la simplicidad constructiva, rapidez en la ejecución y aprovechamiento del suelo, dejando de lado el cuidado por los espacios de circulación, la relación entre bloques, o la previsión de servicios y equipamientos que debían complementar el uso residencial. Por otro lado, también se había extendido el modelo de "ciudad-jardín", que planteaba una baja densidad y un gran consumo de espacio. La suma de estos tipos conformaba un híbrido urbanístico que empezó a suponer una preocupación para los sectores de la arquitectura más comprometidos. Por ello, la arquitectura del turismo fue la protagonista en dos de los Pequeños Congresos celebrados en el año 1963, en la Costa del Sol y en Tarragona. Ante este panorama, el proyecto de Santa Águeda se alza como una alternativa, tal y como titulaba el periódico local *Mediterráneo* a una entrevista realizada al estudio MBM en 1965: "Benicàssim permite una urbanización humana porque aún no hay errores irreparables".<sup>3</sup>

En este artículo se describía el programa que iba a albergar el conjunto, así como las intenciones proyectuales de la propuesta inicial. Ésta consistía en la construcción de 306 apartamentos, unos 25.000 m<sup>2</sup> de techo, que albergarían a 1200 personas en un solo conjunto residencial. Una de las premisas básicas era separar el tránsito rodado del peatonal, y para ello proponían dos circulaciones completamente segregadas. El objetivo era crear un conjunto vecinal acorde a las necesidades de una familia en vacaciones, teniendo en cuenta aspectos como la privacidad, el contexto físico, los contactos humanos o el silencio. Los edificios variarían su altura según su localización en la parcela, de forma que crecerían en las partes más alejadas al mar. Por último, y como otro de los rasgos diferenciales respecto a los edificios vecinos, se proponía dotar al conjunto de equipamientos comerciales, restaurantes, un club en la playa, una capilla y equipamientos deportivos.

Una vez presentados la parcela y su contexto, los personajes protagonistas y las bases del encargo, procederé a la descripción de las propuestas arquitectónicas, desde los primeros esbozos a la versión finalmente construida. En los primeros croquis (**03**) encontrados en los archivos de MBM y del COAC, encontramos una propuesta que resolvía la segregación de las circulaciones mediante una superposición

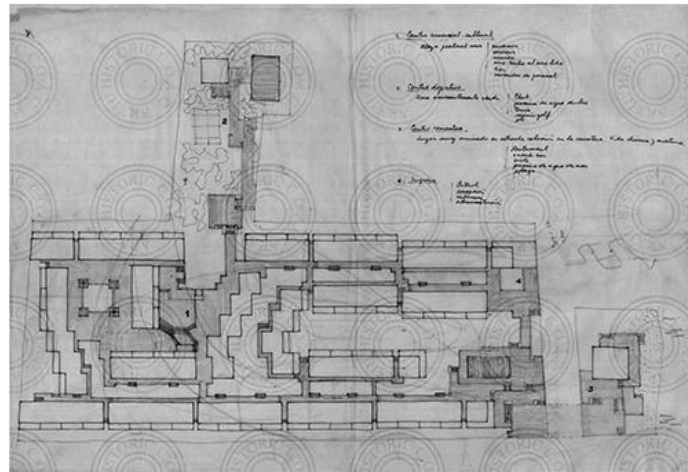
---

<sup>1</sup> Llorens, Tomás: "Libros", *Suma y sigue del arte contemporáneo* nº5-6. Valencia: octubre 1963- marzo 1964, pp.81-82. También en este mismo número se publicó Bohigas, Oriol: "Los cuatro nueves de la arquitectura catalana", Op.cit.

<sup>2</sup> Bohigas, Oriol: *Barcelona, entre el pla Cerdà i el barraquisme*. Barcelona: Edicions 62, 1963.

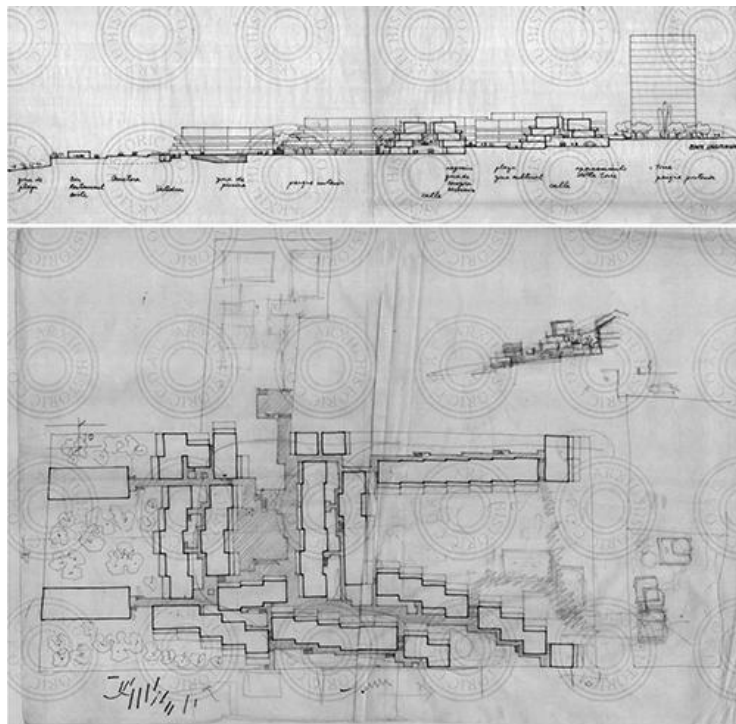
<sup>3</sup> "Benicàssim permite una urbanización humana porque aún no hay errores irreparables", entrevista a MBM, *Mediterráneo de Castellón*, 19 de diciembre de 1965.

de mallas. Las circulaciones peatonales se trasladaban a una plataforma elevada, donde se ubicaba una plaza central rodeada de equipamientos como corazón del proyecto, y que ocupaba gran parte de la superficie de la parcela. Estos esquemas en malla podían beber de sistemas contemporáneos planteados por algunos arquitectos del *Team X* como Jacob Bakema o el estudio Candilis, Josic & Woods en proyectos como la Universidad Libre de Berlín (1973).



03. Primeros esbozos para Santa Águeda con distribución del programa. Diciembre 1964

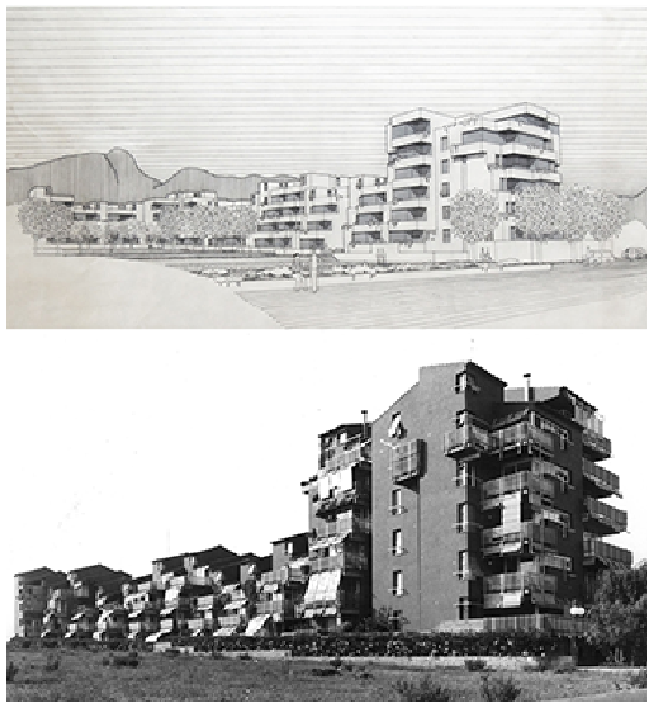
En una segunda versión, **(04)** aparecen algunas de las soluciones que se mantendrían hasta la versión finalmente aprobada. La gran plataforma se reduce a una plaza central y aparecen corredores elevados que conducen a las viviendas. Éstos corredores se integran en una sección escalonada, que permite separar los tránsitos rodados y los peatonales en dos niveles. Todas estas soluciones remiten a planteamientos contemporáneos, como los corredores usados por los Smithson en los Robin Hood Gardens (1966), o la sección ya experimentada por arquitectos como Faller-Schoeder o Le Corbusier en el proyecto para el *Immeuble Durand* (1933).



04. Variaciones de la propuesta inicial. Planta y sección escalonada. Enero 1965

Seis meses después de estos croquis, encontramos una versión del proyecto detalladamente descrita. Para ello se hizo uso de volumetrías que mostraban un lenguaje perfectamente acorde con la arquitectura

moderna de los años 30, esto es, volúmenes ortogonales claros, horizontalidad de los balcones y cubiertas, grandes paños acristalados y uso de materiales como el hormigón, vidrio y acero. Esta documentación, sin embargo, sí hacía hincapié en mostrar el funcionamiento y calidad de los espacios comunitarios. La propuesta venía acompañada también de una maqueta del conjunto, cuya imagen nos remite a proyectos como los apartamentos Bellevue (1930-34) de Arne Jacobsen, u otros más recientes como Torre Valentina (1959) de José Antonio Coderch y Manuel Valls, o la Ciudad Blanca (1964) de Francisco Javier Sáenz de Oíza y Daniel Fullaondo. El mismo estudio MBM ya había realizado propuestas similares como la Escuela Timbaler del Bruc (1957). La profusión de documentación que acompaña esta propuesta, cuyo lenguaje dista considerablemente del proyecto finalmente realizado, genera el punto de inflexión en esta investigación. Muchas dudas se despiertan al plantearnos por qué esta versión, aparentemente consensuada, queda desechada y qué ocurre para que el proyecto se convierta en el que hoy conocemos.(05)



05. Apartamentos Santa Águeda. Comparación entre perspectiva elaborada en verano de 1965 (MBM) y la propuesta finalmente realizada (X. Miserachs, año desconocido)

La cuestión fue planteada a los mismos arquitectos, pero no supieron dar una respuesta clara. Sin embargo, reconocieron que esta versión no se correspondía con lo que, por aquellos años, el estudio estaba planteando en otros proyectos. Así que, para entender las decisiones tomadas por el estudio MBM, tenemos que entender qué movimiento cultural y artístico influenciaba las obras del estudio en el momento de concepción de Santa Águeda.

Tal y como se anunciaba al inicio de esta exposición, el mismo Oriol Bohigas se había adscrito a las propuestas del realismo artístico y pretendía definir una arquitectura que tuviera los mismos objetivos y mecanismos que aquellas obras de arte consideradas realistas. Tal y como describía el mismo Tomás Llorens, una obra de arte es realista "no porque pretenda representar la realidad, sino porque ha elaborado modos específicos de representación destinadas a vincularla intelectualmente con la realidad de su tiempo, una realidad que, de otra manera, quedaría desarticulada"<sup>4</sup>. Estampa Popular o el Equipo Crónica supusieron referentes del realismo español en el ámbito de las artes gráficas, pero también encontramos referentes en la literatura de José María Castellet, o Rafael Sánchez Ferlosio, así como en el cine de Luís García Berlanga y José Antonio Bardem.

<sup>4</sup> Llorens, Tomás: *Mimesis. Realismos modernos 1918-1945*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2005.

Para trazar una equivalencia de este movimiento en el ámbito de la arquitectura, Oriol Bohigas publica en 1962 el texto "Cap a una arquitectura realista"<sup>5</sup>. A modo de manifiesto, este artículo expone las características de esta arquitectura: la adecuación constructiva; la adecuación a las necesidades psicológicas de los usuarios, principalmente en el sentido de la identidad de las células frente a los conjuntos homogéneos; el gusto por un diseño ligado a las vicisitudes de la construcción y el respeto por las formas vinculadas a la tradición y las preexistencias ambientales. Éstas últimas hacían referencia a la naturaleza, al emplazamiento, pero también a la historia y la cultura. Es precisamente esta referencia la que se contraponen a otro tipo de arquitectura, denominada por Bohigas como "idealista", y ejemplificada en proyectos como la Facultad de Derecho de Barcelona, de Guillermo Giráldez, Pedro López de Iñigo y Xavier Subias (1958). Bohigas consideraba que obras como ésta empleaban soluciones no adaptadas al desarrollo tecnológico del momento, y que por tanto, debían llevarse a cabo finalmente de una manera manual. Asimismo, consideraba que esta arquitectura se basaba en planteamientos prototípicos con total ausencia a esas referencias culturales, ambientales o históricas, "siguiendo acriticamente las formas de la arquitectura moderna".<sup>6</sup>

El mismo artículo mencionaba, además, algunas corrientes que influían y ayudaban a describir esta arquitectura realista. Una ellas fue la que había surgido simultáneamente en Italia, tal y como se recoge en la tesis doctoral *Italia y Cataluña. Relaciones e Influencias en la arquitectura 1945-1968*.<sup>7</sup> Esta arquitectura del *neorealismo* italiano venía también precedida por manifestaciones en otros campos, como el cine, de Vittorio de Sica, Luchino Visconti o Roberto Rossellini, o en la literatura de Cesare Pavese, Italo Calvino o Carlo Levi. Éste último describía en su obra *Cristo si é fermatto a Evoli* las duras condiciones de vida en los *sassi* del sur de Italia, descripción que evidenció la necesidad de poner el urbanismo y la arquitectura al servicio de las clases populares más vulnerables.

Fruto de esa concienciación se promovieron los conjuntos urbanísticos el *borgo* La Martella, de Ludovico Quaroni o el *quartiere* Tiburtino(1950-54), de Quaroni y Mario Ridolfi. Estos arquitectos apostaban por una construcción basada en técnicas y materiales de fácil acceso y ejecución. En Italia, este movimiento también contó con representación en las regiones del norte. El equipo BBPR<sup>8</sup> proyectó los barrios para la institución pública INA-Casa, poniendo especial atención a la infraestructura y equipamientos que debían acompañar estos grandes conjuntos residenciales, y la incorporación de referencias a la cultura popular en el lenguaje de estos edificios. Esta atención a las preexistencias ambientales se matiza en la arquitectura realizada paralelamente en Turín. Arquitectos como Roberto Gabetti y Aimaro Isola, plantean cierta sofisticación del neorealismo en proyectos como la Bottega d'Erasmus(1953-56), incluida en la corriente del *neoliberty*, que trataba de recuperar el lenguaje arquitectónico aceptado por la burguesía para plasmarlo en una arquitectura de su tiempo.

En el Reino Unido encontró Bohigas otra de las referencias que ayudaban a perfilar su idea de arquitectura realista. El *brutalismo* inglés, ejemplificado en proyectos como el Ham Common de James Stirling y James Owan (1955-58), mostraban el uso bruto de los materiales de construcción con finalidades expresivas, tal y como había adelantado Le Corbusier en los años 30 mediante el uso del hormigón y el ladrillo visto.

El tercero de los referentes para la definición de una arquitectura realista fue la arquitectura popular. En 1964, el mismo año del encargo de Santa Águeda, se presenta en el MOMA la exposición *Architecture without architects*, comisariada por Bernard Rudofsky. En ella se rescataban algunas de las cualidades de la arquitectura popular de todo el mundo, entre las cuales se encontraban algunas localidades españolas. El estudio de la arquitectura popular como referente proyectual ya se había dado en los años 30 de la mano del GATCPAC, quienes publicarían en repetidas ocasiones referencias a esta arquitectura en la revista AC. Asimismo, esta lectura de la arquitectura popular sirvió a arquitectos como Jose Luís Sert como herramienta a la hora de proyectar nuevas construcciones como las Casas del Garraf (1935). En ellas, se hacía uso pleno de recursos populares para buscar la integración en el paisaje, así como las referencias a una cultura y formas de vivir ligadas al lugar. Sert hizo uso de este lenguaje en repetidas ocasiones, de forma similar a como hizo José Antonio Coderch en muchas de sus obras -sobre todo

---

<sup>5</sup> Bohigas, Oriol: "Cap a una arquitectura realista", *Serra d'Or* nº5, Barcelona, mayo 1962

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> Torres, Jorge: *Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura 1945-1968*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 1991.

<sup>8</sup> Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto Nathan Rogers

aquellas relacionadas con el turismo-, o a famosos proyectos como los barrios de colonización de José Luís Fernández del Amo.

Retomando la cuestión abierta sobre los cambios sufridos en Santa Águeda, entre su anteproyecto y la versión finalmente aprobada, podemos responder ahora al comprobar cómo todas las referencias mencionadas por Bohigas para definir la arquitectura realista están presentes en dicha transformación. Las primeras alusiones claras de Santa Águeda al realismo las encontramos en la introducción de elementos de arquitectura popular. De mano de Tomás Llorens, los arquitectos de MBM pudieron conocer los pueblos del interior de la provincia, cuya arquitectura permanecía prácticamente inalterada. Es en estas visitas donde los arquitectos encuentran un elemento muy sencillo, la persiana enrollable, que determinaría importantes modificaciones para el proyecto de Santa Águeda. Esta persiana sencilla podía generar privacidad, protección del sol, y también dibujar esa línea quebrada que acabará influyendo en la geometría final del proyecto.

La siguiente traslación de la arquitectura popular en Santa Águeda se lleva a cabo en el uso de la cubierta inclinada. Junto a los planos originales de Santa Águeda, pudimos encontrar una fotografía de un pueblo que resultó muy significativa. Se trataba de Santa Magdalena de Pulpis, un pueblo situado en la carretera Castellón-Barcelona, de manera que los arquitectos podían vislumbrarlo en sus viajes a Benicàssim. Esta imagen de unidades agregadas y cubiertas inclinadas es la que encontramos finalmente construida en Santa Águeda. La decisión de las cubiertas inclinadas tuvo, además, una coartada en el ámbito de la arquitectura "cult", como fue la operación que Coderch realizó en dos de sus proyectos de la década de los 50, la Casa Catasús, y la Casa Bellver. Ambas presentan plantas prácticamente idénticas, sin embargo la Casa Catasús, en Sitges, se resuelve mediante una cubierta plana, y en la casa Bellver, en Camprodón (Pirineos), Coderch optó por la cubierta de teja inclinada. Entendemos aquí, una vez más, cómo un elemento arquitectónico consigue reconocer y explicitar las preexistencias ambientales, los condicionantes del lugar y la influencia de la cultura. **(06)**



06. Comparación entre la imagen de Santa Magdalena de Pulpis con el alzado principal de Santa Águeda (D. von Schaewen, 1969)

Un tercer elemento que el estudio MBM rescata de aquellos atribuidos a la arquitectura popular es el de la ordenación de las unidades. Oriol Bohigas ya había mostrado su interés por los valores urbanísticos del proyecto para el *Poble Español* en *Montjuïc*,<sup>9</sup> elogiando las sensaciones logradas mediante los recorridos por porches, plazas, plazoletas, espacios intermedios entre lo público y lo privado y, sobre todo, libres de tráfico rodado. En Santa Águeda no solamente se cuidan estas secuencias en la planta de ordenación,

<sup>9</sup> Bohigas, Oriol: "Comentarios al Poble Español de Montjuïc", *Arquitectura* nº35, Madrid, 1961

sino que se trasladan también a los recorridos entre niveles. Los paseos desde el ámbito público hasta la llegada a la vivienda están repletos de acontecimientos, saludos, charlas, vistas e incluso, extensiones de las viviendas en los espacios comunes. Esta serie de acontecimientos presentes en Santa Águeda remite claramente a una de las secuencias más conocidas de la película *Mon Oncle*, de Jacques Tati (1959), en la que el protagonista accede a su vivienda situada al final de un recorrido formado a base de unidades agregadas de forma orgánica y sin planeamiento. El film contrapone una vida modernizada, automatizada y despersonalizada, a otra no contaminada por la industrialización, dicotomía que, como vemos, va quedando plasmada en el conjunto Santa Águeda. **(07)**



07. Fotograma de la película *Mon Oncle* de Jacques Tati (1959) y fachada posterior de Santa Águeda (L.Casals, 2014)

Por otro lado, y siguiendo la estela de las corrientes influyentes en el realismo definido por Bohigas, se observan también referencias del *brutalismo* inglés en la propuesta final de Santa Águeda. El uso del hormigón visto para marcar los forjados y jardineras, la perfilería metálica resaltada en azul, y la exhibición de algunas instalaciones demuestran las posibilidades expresivas de estos materiales usados de manera honesta, tal y como defendían los arquitectos de esta corriente inglesa. **(08)**



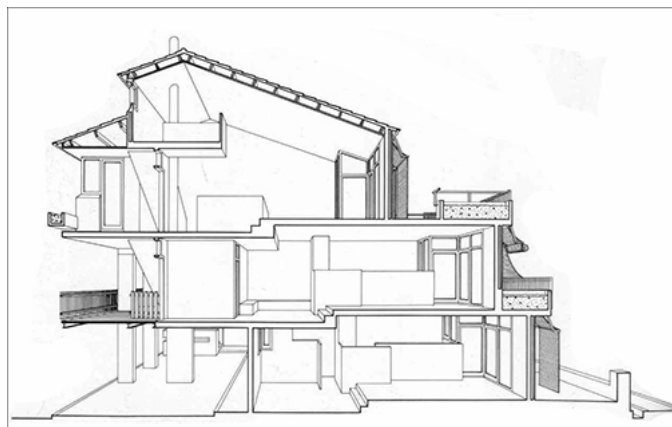
08. Calles elevadas en Santa Águeda donde se puede apreciar el hormigón visto de los forjados (L. Casals, 2014)

La tercera de las corrientes que Bohigas consideró en su definición de la arquitectura realista, el realismo italiano, también es fácilmente legible en el conjunto de Benicàssim. En primer lugar, el tipo de fenestración en esquina rememora claramente algunos proyectos como el de *Piazzale Aquilea*, de Vico Magistretti (1962-64), y las ventanas romboidales que encontramos un pequeño patio en Santa Águeda, copian claramente las de la *Casa alle Zattere*, de Ignazio Gardella (1953-58). Asimismo, las balaustradas usadas en Santa Águeda recuerdan este mismo proyecto de Gardella, aunque ya habían sido usadas previamente por MBM en la casa Vilaseca (1962-65) o los apartamentos Europalma (1963-65). Estas balaustradas permitían el paso de aire y la luz en las terrazas, manteniendo cierta privacidad. Finalmente, el color rojo conferido por el uso del Granulite en Santa Águeda recordaba edificios de referencia del realismo italiano, como el ya mencionado *quartiere Tiburtino*.(1950-54)

Sin embargo, los propios arquitectos<sup>10</sup> reconocen en un proyecto concreto de Vico Magistretti la influencia más clara para los apartamentos de Benicàssim. Se trata de Marina Grande (1960-65) , un conjunto de apartamentos en la costa genovesa, que con la intención de recrear las características de un pequeño núcleo urbano, dispone una secuencia espacios comunitarios a base de porches, pasarelas en altura, plazas, balconadas escalonadas, además de los equipamientos necesarios para acompañar a la vida de verano. La comparación entre los elementos de Santa Águeda y los de Marina Grande y el resto de proyectos, dan una idea de hasta qué punto el estudio MBM hacía uso de su vasto abanico de referencias culturales y arquitectónicas como herramientas a la hora de abordar sus proyectos.

Una mirada al interior de estos bloques nos descubre la también particular organización de los apartamentos tipo. Todos ellos se organizan alrededor de un espacio central vinculado al ocio, anexionado a una gran terraza, y articulado en diferentes partes mediante ligeros desniveles del forjado. Uno de los 3 tipos, el A, se organiza en dos plantas, dejando un doble espacio sobre la sala de estar. Es esta división del espacio interior en alturas la que acaba configurando la imagen global, ya que permite fragmentar las cubiertas de los edificios y ofrecer una imagen final que recuerda los sistemas de agregación espontánea utilizados por la arquitectura popular.

Los tres tipos se distribuyen por niveles, quedando dispuestos de forma escalonada y encajada como se puede apreciar en la sección de los bloques (09), documento que podría considerarse una síntesis del proyecto. En ella también se entiende el funcionamiento de los niveles de circulaciones, que esconden los aparcamientos en planta baja, liberando la calle elevada para el tránsito peatonal y los accesos a las viviendas. Este escalonamiento, por otro lado, también permite obtener terrazas totalmente descubiertas, que además suponen una superficie importante de las viviendas, dotadas de excepcionales vistas al mar.



09. Apartamentos Santa Águeda, MBM. Sección del Bloque A

De todo este conjunto, en 1968 se acabó de construir lo que conformaba la primera fase, los bloques A y B. A pesar de representar sólo el veinte por ciento de la superficie total, estos dos bloques bastaron para que el proyecto gozara en los años siguientes de una gran difusión y repercusión: los apartamentos fueron objeto central de discusión durante el Pequeño Congreso de Vitoria del año 1968, y durante la siguiente década fueron publicados en gran parte de revistas internacionales especializadas de más de 10 países. Sin embargo, a partir de los años 80, fue cada vez más difícil encontrar huellas de este proyecto en revistas y congresos, incluso en las monografías del estudio MBM. ¿A qué se debió, entonces, la importante difusión de que gozó Santa Águeda en los años posteriores a su construcción?

La respuesta había que encontrarla en un fenómeno que rodeaba el edificio y sus artífices por aquellos años. Los principios e intenciones en que se basaba Santa Águeda eran entonces compartidos por otros compañeros de profesión y plasmados en sus obras. El paraguas que dio nombre a este grupo de arquitectos fue el de "Escuela de Barcelona". Esta efímera corriente arquitectónica se caracterizaba, en palabras de Helio Piñón, por "la clara identificación de unidades y subunidades con que se articula la totalidad, la puesta en evidencia del mecanismo de agregación, la pretendida coherencia lingüística, el

<sup>10</sup> Entrevista a Oriol Bohigas y David Mackay recogida en Sanahuja, Jaime: *Los apartamentos Santa Águeda. MBM, 1964-1975. Benicàssim, Castellón*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2016.



expresionismo constructivo, el proceso de cualificación a través de la insistencia en los diseños parciales, las referencias a la tradición arquitectónica popular, etc.”<sup>11</sup>. También Bohigas numeró algunas características de esta "escuela", como la naturaleza de sus encargos, provenientes de la burguesía catalana y por tanto privados y de pequeña escala (...); la adecuación a una realidad modesta, tanto en lo económico como en lo técnico; la utilización expresiva de esta misma tecnología modesta, y por último una cierta actitud subversiva”.<sup>12</sup> Algunas obras que ilustran esta caracterización son la Ampliación de la fábrica Godó y Trias, de Federico Correa y Alfonso Milá, (1963-64); el edificio de viviendas Gremio De Vidrieros, del Studio PER (1967); el edificio Xanadú, de Ricardo Bofill (1971); la residencia de estudiantes Madre Güell, de Lluís Cantallops y Jaume Rodrigo o la residencia para ancianos, de Lluís Domènech, Ramon Maria Puig y Laureano Sabater (1967). El conjunto de Santa Àgueda se inscribía claramente en los principios compartidos por este grupo, suponiendo además, una de las muestras más representativas de esta pretendida "escuela".

A pesar de la difusión que el grupo y sus obras tuvieron durante la década de los 70, lo cierto es que sus propósitos se desdibujaron posteriormente, y por lo tanto, las obras elaboradas durante este período dejaron de ser representativas. De hecho, algunas partes de Santa Àgueda proyectadas durante los 70, pero no construidas, como el Club en la playa y la Caseta de Información, ya se alejaban de las características que inscribieron a los apartamentos en las corrientes del realismo y, más concretamente de la "escuela de Barcelona". Además, durante estos años, los mismos arquitectos empezaron a recibir otros estímulos e influencias como las nuevas teorías de Manfredo Tafuri, Aldo Rossi o Robert Venturi. Bajo estas influencias, los mismos arquitectos que habían conformado una corriente unitaria pocos años antes, empezaron a divergir en la intencionalidad y lenguaje de sus obras, como se puede apreciar en proyectos como la Escuela Thau (1973), o la casa Canovelles (1977-81), del estudio MBM; el Belvedere Giorgina del Studio PER (1972), o algunos proyectos de aquellos arquitectos que habían supuesto grandes referentes para Oriol Bohigas y sus socios, como lo fue Gregotti.

Por otro lado, el camino abierto por el realismo en la puesta en valor de la arquitectura tradicional, había llevado a algunas manifestaciones arquitectónicas de dudosa aceptación por parte de la arquitectura culta, como Puerto Banús en Marbella, de Arnold Schreck o la urbanización Port Grimaud. Como el mismo Tomás Llorens señaló en la entrevista realizada con motivo de la Tesis, el resultado de estas intervenciones arquitectónicas, "era para hacérselo mirar".<sup>13</sup>

Todos estos estímulos desviaron la atención que el ámbito de la arquitectura había dedicado durante un tiempo a edificios como los Apartamentos Santa Àgueda. Tampoco los mismos promotores ni arquitectos del proyecto mantuvieron la motivación (ni el presupuesto) para acabar de realizar el proyecto según el proyecto original. Durante los años 1973 - 1975 se acabó de construir la fase C, que sí seguía las pautas establecidas por los dos primeros bloques. Sin embargo, en 1976 se construye el último bloque, el bloque L, después de introducir modificaciones que dejaban por el camino la mayoría de propósitos del proyecto, convirtiéndolo en un edificio convencional, organizado a base de ascensores y compactado como un solo prisma rectangular. Quizás la única cualidad de este bloque fuera la vista que proporcionaba hacia el proyecto original, representado por los bloques A, B y C. Así, las diferentes circunstancias habían hecho que la mayor parte del proyecto quedase en el tintero, partes que incluían la plaza central, sus equipamientos, y bloques de torres en la parte posterior de la parcela.

No fue hasta los años 2000 cuando se volvió a mirar el edificio con un interés creciente, como lo demuestran diferentes publicaciones que en la última década han dedicado unas páginas a desvelar los entresijos y propiedades de este particular conjunto. Una de estas publicaciones, el *Catálogo de edificios, conjuntos y espacios protegidos del Ayuntamiento de Benicàssim*,<sup>14</sup> dio la alerta en 2004 del deterioro del conjunto y estableció las bases para la restauración de los elementos comunes y fachadas. La intervención se llevó a cabo en el 2005 bajo la dirección del estudio Jaime Sanahuja y Asociados, y posteriormente, a cargo de Juan Antonio Juncos.

La tesis doctoral recientemente publicada también ha contribuido al reconocimiento de Santa Àgueda como pieza patrimonial, además de dar cuenta del buen estado en que se encuentra actualmente el

---

<sup>11</sup> Piñón, Helio: *Arquitecturas catalanas*. Barcelona: La gaya ciencia, 1977

<sup>12</sup> Bohigas, Oriol: "Una posible 'Escuela de Barcelona", *Arquitectura* nº118, Madrid, octubre 1968

<sup>13</sup> Entrevista a Tomás Llorens recogida en Sanahuja, Jaime, *op. cit.*

<sup>14</sup> Excelentísimo Ayuntamiento de Benicàssim: *Catálogo del patrimonio arquitectónico del término municipal de Benicàssim*, ficha 44, Benicàssim: 2004

edificio gracias al reportaje elaborado por el fotógrafo de arquitectura Lluís Casals.**(10)** Con toda la documentación recogida y elaborada para esta investigación, se ha podido dar respuesta a las cuestiones surgidas durante años de acercamiento. Habiéndonos aproximado a la comprensión y trascendencia del conjunto 50 años después de su gestación, es interesante, finalmente, resaltar la consideración que hoy día tienen de este proyecto tanto sus arquitectos como su promotor. Por un lado, es notable la atención que el mismo Oriol Bohigas dedica a Santa Àgueda, incluyéndolo entre las menos de 20 obras que ilustran sus recientemente publicadas memorias.<sup>15</sup> Pero quizás es la apreciación de Tomás Llorens la que puede servir para concluir la búsqueda de significado de esta particular obra de arquitectura, cuando afirma que "Santa Àgueda es la última obra en que el realismo es un elemento inspirador visto de forma entusiasta."<sup>16</sup>



10. Apartamentos Santa Àgueda, MBM. Fotografía del estado actual (L.Casals, 2014)

---

<sup>15</sup> Bohigas, Oriol: *Refer la memòria*, Barcelona: RBA, 2014.

<sup>16</sup> Entrevista a Tomás Llorens recogida en Sanahuja, Jaime, *op. cit.*

**Biografía Jaime Sanahuja:**

Jaime Sanahuja es arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Valencia (ETSAV). Inició su actividad profesional en 1983 en Castellón. Es el director de estudio de arquitectura sanahuja&partners, y compagina su actividad profesional desde 2006 con su labor docente como profesor asociado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAV y con su labor investigadora en Arquitectura Moderna Española. Ha sido ponente en distintas universidades internacionales y foros técnicos relacionados con la rehabilitación. Entre sus obras más destacadas se encuentran algunas colaboraciones con Carlos Ferrater en el IMPIVA y el Palacio de Congresos de Castellón.

## **El edificio Torreomar de Antonio Lamela en Palma. Entre la estandarización y la plasticidad.**

**Autora: Sebastián Sebastián, María**

Universitat de les Illes Balears, Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes, Palma, España, m.sebastian@uib.eu

### **Resumen**

El edificio Torreomar fue proyectado por Antonio Lamela en 1962 en el extremo suroeste del por entonces recién inaugurado Paseo Marítimo de Palma, una vía creada sobre terrenos ganados al mar que rápidamente se transformaría en símbolo de la principal actividad económica de Mallorca de la segunda mitad del siglo XX, el turismo.

Las diferentes piezas del programa, apartamentos y locales comerciales, están condicionadas por dos requisitos habituales en las tipologías turísticas del litoral: la obtención de las mejores vistas sobre el mar desde cada vivienda y el máximo rendimiento de la superficie disponible. A estos condicionantes se suma la dificultad de un emplazamiento en un solar con frente a tres calles y fuerte desnivel.

Con estos ingredientes, se trabaja a partir de la reflexión sobre los diferentes flujos de circulación y formas de utilización de los espacios, ya sean públicos o privados. El resultado es la expansión del edificio en las tres dimensiones del solar utilizando dos estrategias distintas. Por un lado, un crecimiento compacto en altura formado por un cuerpo bajo parcialmente soterrado y un volumen superior elevado sobre pilares. Por el otro, una zona más dispersa estructurada alrededor de un vacío para la piscina y los servicios comunes.

Lamela ensaya composiciones semejantes en otros edificios coetáneos del paseo Marítimo de Palma, pero sin desarrollar una distribución tan elaborada ni con tanto protagonismo de los espacios al aire libre. En el edificio Torreomar la ordenación interna de cada una de las partes está guiada por el establecimiento de un módulo mínimo que se repite ya sea de manera individual o combinado en grupos de dos para formar los diferentes apartamentos. La forma pentagonal de esta célula mínima responde a la necesidad de obtener vistas al mar pero también a la voluntad de huir del prototípico bloque de fachadas planas y anodinas. Es por ello por lo que en el cuerpo en altura dos lados de cada módulo se proyectan hacia el exterior y a ellos se adosan terrazas en voladizo. Se genera así una fachada potente que combina la estandarización de un edificio plurifamiliar con la capacidad para crear una arquitectura singular.

Para valorar y comprender completamente la obra, que puede resultar controvertida debido a su emplazamiento costero, resulta imprescindible situarla en su contexto histórico, urbano y legislativo. El optimismo frente a las previsiones de pujanza en materia turística de la década de 1960 posibilitó una construcción en altura en primera línea de mar que colonizó muchos de los frentes marítimos del Mediterráneo. Así, frente a la homogeneidad que establecían las tendencias y las modas de la época, el edificio Torreomar destila una lección de construcción que, sin dejar de estar adaptada a su tiempo, cuestiona las formas comerciales en boga y busca otras vías que aportan al proyecto un carácter propio y atemporal.

**Palabras clave:** *Palma, paseo marítimo, turismo, apartamento, módulo*

## Introducción

El edificio Torremar de Antonio Lamela se levantó entre 1962 y 1967 en el extremo suroeste de un recién inaugurado Paseo Marítimo de Palma, arteria circulatoria que constituye el frente marítimo de la ciudad.

Su importante volumen, con una altura de 15 plantas, y su ubicación destacada le otorgan condición de límite urbano y lo han hecho familiar para la mayor parte de los palmesanos. Con el crecimiento de la ciudad se ha visto progresivamente rodeado por otras construcciones residenciales y de ocio, pero la calidad arquitectónica que destila la obra ha permitido que el Torremar resista a la perfección el paso del tiempo (Fig.1).



Fig.1. Vista del edificio Torremar desde el Paseo Marítimo, María Sebastián, 2014.

El presente análisis propone una lectura del proyecto como respuesta arquitectónica a los cuatro condicionantes que el propio Lamela especifica en la memoria del proyecto: el contexto urbano, la legislación vigente, la rentabilidad económica y las cuestiones de ventilación y de vistas<sup>1</sup>. A través de estos aspectos se reconstruye el proceso de gestación del edificio desde su volumetría hasta los detalles de distribución interna, entendiendo cada elemento como una consecuencia arquitectónica lógica y a la vez creativa derivada de las exigencias que la obra debe cumplir.

En dicho estudio no pueden perderse de vista las referencias a un marco histórico muy concreto, el de la eclosión del turismo de masas en Mallorca en la década de 1960 y el de la aparición de nuevos requisitos de carácter comercial que este proceso supuso para la arquitectura y el urbanismo, que vivieron un período de expansión jamás visto hasta la fecha.

### Condicionantes topográficos y legislativos. La obtención de la forma.

El solar seleccionado para erigir el Torremar forma parte de una franja de tierra dispuesta para la ocupación urbana a raíz de la construcción del Paseo Marítimo, la actuación con más implicaciones turísticas en la ciudad de la segunda mitad del siglo XX. Fue fruto del concurso de anteproyectos convocado en 1939 para la construcción de un dique que cerrara la bahía de Palma hacia el oeste y del proyecto de una carretera de enlace entre éste y el antiguo muelle, ubicado prácticamente delante de la catedral. La nueva vía se dio por finalizada a finales de la década de 1950, momento a partir del cual se disparó la construcción de equipamientos turísticos a lo largo de su trazado, en un primer momento hoteles y más tarde apartamentos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra, exp. nº 2875/1962.

<sup>2</sup> Vid. SEBASTIÁN SEBASTIÁN, María. La creación arquitectónica y fotográfica de un espacio de ocio sobre el mar. El paseo Marítimo de Palma. En: FAVA, Nadia; GARCÍA VERGARA, Marisa (dirs.), *Actes del Seminari Internacional. Territoris del Turisme: l'imaginari turístic i la construcció del paisatge contemporani*. Barcelona: Viguera Editores, 2014, pp.713-724.

El Paseo se construye sobre terrenos ganados al mar al pie del acantilado que hasta el momento marcaba el límite del ensanche de la ciudad<sup>3</sup>. Por una parte, esto genera la ampliación de algunos solares situados sobre el límite marítimo en los que ya existían viviendas que ven la oportunidad para iniciar un crecimiento hacia la costa. Y por otra parte, produce la aparición de nuevas parcelas sensiblemente rectangulares al pie del acantilado, entre éste y la recién creada vía de circulación. Su atractivo radica en la proximidad al mar, elemento no valorado en la isla hasta la llegada del turismo ya que en siglos anteriores la costa era un lugar peligroso para vivir debido a las incursiones corsarias. Como contrapartida, estos solares tienen una topografía complicada con un enorme desnivel entre el Paseo Marítimo y la parte superior del acantilado, que en algunos puntos llega a alcanzar los 20 metros.

En el caso del terreno elegido por los promotores para la construcción del Torremar, la máxima diferencia de cota ronda los 14 metros. Su peculiaridad reside en que se sitúa en la esquina de una manzana y por tanto la edificación hace frente a tres calles que conforman una parcela de forma trapezoidal: el Paseo Marítimo en el nivel inferior y orientado hacia el sureste, la calle Rafaletes en la parte superior en dirección noroeste y la calle Porto Pí salvando el desnivel en el lado noreste.

Considerando la topografía, Antonio Lamela realiza el cálculo del volumen edificable máximo permitido por las Ordenanzas Municipales de Palma tomando como rasante el punto más elevado que correspondía a la calle Rafaletes. Como explica en la memoria del proyecto, el resultado eran cifras negativas muy por debajo del máximo permitido<sup>4</sup> y por tanto, alejadas de la rentabilidad que buscaban los promotores. Por ello, la primera decisión de proyecto es aumentar el desnivel existente con una gran excavación y construir una parte importante del edificio bajo rasante, asumiendo que algunos espacios estarán parcialmente soterrados.

Una vez establecidas las nuevas curvas de nivel, se trabaja la forma. Para adaptarse a ellas, Lamela decide disgregar el edificio en cuatro volúmenes a los que denomina A, B, C y D y que son capaces de funcionar de forma independiente arrancando desde diferente cota pese a que compositivamente forman un todo (Fig.2). Los tres de menor tamaño, B, C y D, se alinean con cada una de las tres calles. Sobre la rasante tan sólo se perciben el B y el D, con dos plantas cada uno, ya que el C queda aferrado a la cara interna del desnivel y su cubierta parece querer prolongar la acera. En cambio, el bloque A se coloca perpendicular al Paseo Marítimo y a partir de cuatro plantas que quedan en el interior del solar, crece con diez más por encima de los anteriores, hecho que lo transforma en protagonista de conjunto.

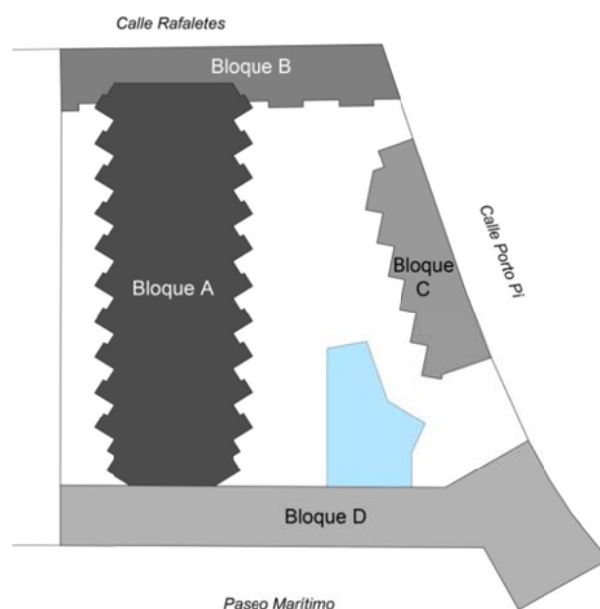


Fig.2. Esquema de división del edificio en bloques. Autora: María Sebastián.

<sup>3</sup> Hay que remarcar que se produjo una retroalimentación entre la infraestructura viaria y la ciudad en expansión. El Paseo representó la conexión del casco antiguo con las nuevas zonas urbanizadas y a la vez, éstas crecieron espoleadas por la mejora de las conexiones que supuso el Paseo.

<sup>4</sup> En la memoria del proyecto se lee: "Hecho el primer tanteo de volúmenes edificables sobre la rasante del terreno actual, hemos obtenido números negativos, lo que nos obliga a la solución adaptada, excavando el terreno y construyendo debajo de la rasante de la calle superior el máximo número de plantas posible". Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra, exp. nº 2875/1962.

### Condicionantes económicos y programáticos. La distribución de usos.

El edificio fue impulsado por el Grupo Promotor de Inversores, una sociedad formada por personalidades provenientes de diversos sectores, entre ellos el turístico. Hasta la década de 1950 la mayor parte de los promotores turísticos eran particulares, dedicados a una industria todavía en una fase embrionaria caracterizada en lo arquitectónico por equipamientos de dimensiones muy modestas y anclados en la tradición. A medida que avanza la década y sobre todo con el posterior *boom* turístico de 1960 aumentará el número de turistas, lo que producirá una proliferación de iniciativas empresariales de gran envergadura en las que el beneficio económico primará cada vez más y entre las que puede considerarse a los promotores del edificio Torremar.

El programa que proponen consiste en 287 apartamentos de primera categoría y locales comerciales y puede ser considerado dentro de la arquitectura para el turismo. Pese a que bajo la denominación de apartamento se esconden a menudo primeras viviendas, parece ser que inicialmente el proyecto tenía un enfoque turístico y de hecho cuando Carlos Lamela explica las fases por las que ha pasado la arquitectura de su padre desde el comienzo de su trayectoria profesional en el año 1954 y hasta la puesta en marcha del Estudio Lamela en 1991<sup>5</sup>, afirma que la etapa de Baleares «representa el comienzo de la arquitectura turística, que también abarca la costa peninsular»<sup>6</sup>.

Los primeros ejemplos de la tipología de apartamentos que se han localizado en la isla datan de finales de la década de 1950 y son obra de arquitectos locales. Se adaptan a las descripciones realizadas por José Miguel Morales en sus estudios sobre la arquitectura turística de la Costa del Sol, según las cuales los apartamentos turísticos son concebidos «como una pequeña casa»<sup>7</sup> dotada de una zona pública y una planta baja comercial<sup>8</sup>. En este sentido, Lamela plantea unas viviendas con una superficie que oscila entre los 25 y los 68 m<sup>2</sup>, aunque la mayoría rondan los 50 m<sup>2</sup>, con uno o dos dormitorios y completamente equipadas, listas para entrar a vivir.

La deconstrucción del edificio en bloques de la que se ha hablado anteriormente, además de absorber las irregularidades del terreno, permite una clara zonificación de los usos. Así, los bloques A y C se dedican íntegramente a apartamentos mientras que en los bloques B y D se introducen locales comerciales. Por otra parte, se genera un vacío en el interior del solar que se utiliza para colocar la piscina comunitaria complementada con un bar y vestuarios colocados en un extremo del bloque D, justo en el vértice de unión de la calle Porto Pí con el Paseo Marítimo (Fig.3).



Fig.3. Esquema de zonificación de usos. Autora: María Sebastián.

<sup>5</sup> El Estudio Lamela se constituye bajo este nombre en el año 1991. ESTUDIO LAMELA, *Lamela, urbanística y arquitectura. Realizaciones y proyectos 1954-1992*. Madrid: Xarait Ediciones, 1993, p.13.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.298. En otras publicaciones, el uso del edificio se considerará "Residencial – turístico", LAMELA, Carlos (dir.), *Lamela 1954-2005*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, Tanais arquitectura, 2005, p.203.

<sup>7</sup> MORALES FOLGUERA, José Miguel, *La Arquitectura del Ocio en la Costa del Sol*. Málaga: Universidad de Málaga, 1982, p.75.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.75-76.

Los apartamentos de mayor dimensión se concentran en el bloque A. Por el contrario, los más pequeños se ubican en el C, zona donde el programa toma una clara orientación turística. En 1964 se plantea la utilización de este bloque como un hotel con 46 habitaciones y Lamela desarrolla el proyecto con la recepción ubicada en la unión de las calles Rafaletes y Porto Pí. Debido al desnivel, ésta se situaba a una cota más alta que las habitaciones, que se volcaban hacia el interior de la parcela con vistas a la piscina<sup>9</sup>. Sin embargo, la iniciativa no prosperó y un año más tarde se retomó la idea inicial de los apartamentos<sup>10</sup>. Mientras tanto, los bloques B y D quedan dedicados de manera casi exclusiva a locales comerciales, con la excepción de cuatro apartamentos que aparecen en la planta superior del primero. Nuevamente aparece el factor turístico, ya que buena parte de las plantas bajas de los edificios del Paseo Marítimo están ocupadas por locales entre los que predominan tiendas de souvenirs y bares como los que ocuparán el bloque D. En el proyecto se especifica que serán locales de alquiler donde la distribución interna correrá a cargo del arrendatario. Por ello, Lamela se limita a ocuparse de la envolvente y no de su distribución interna.

Todos estos programas están sujetos a la exigencia de aprovechar al máximo la superficie disponible con el fin de obtener el mayor beneficio económico posible. Esto lleva al arquitecto a planificar cuidadosamente los accesos y a minimizar los espacios de circulación y de servicio para destinar un área mayor a los apartamentos<sup>11</sup>. La estrategia se basa en colocar una entrada en cada una de las tres calles desde la cual se penetre en un espacio al aire libre, privado pero comunitario, que da servicio a uno o más bloques (Fig.4). De este modo, las puertas de entrada del Paseo Marítimo y de la calle Porto Pí comunican con la zona de la piscina y la de la calle Rafaletes conduce al quinto piso del bloque A, que no es sino una gran terraza de la que brotan los pilares que sustentan los nueve pisos superiores y los tres núcleos de escaleras y ascensores que les dan servicio.

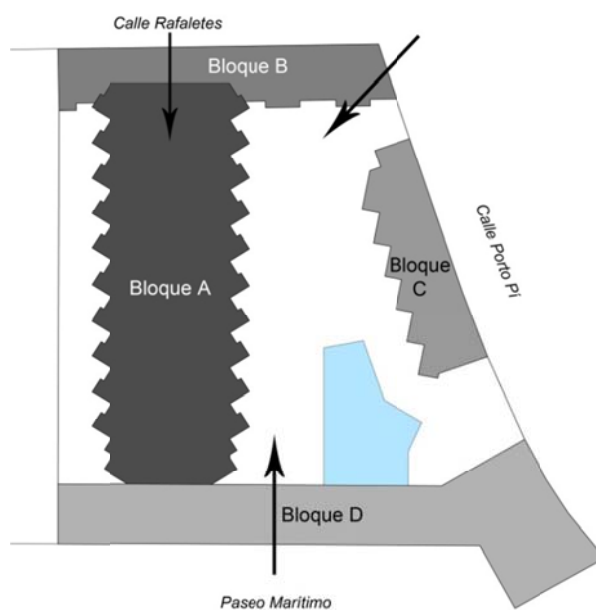


Fig.4. Esquema de ubicación de los accesos. Autora: María Sebastián.

### Condicionantes higienistas. La modulación.

El último requisito del proyecto que Lamela señala en la memoria es la obtención del «mayor soleamiento y vistas»<sup>12</sup> que marcarán la distribución interna y las fachadas. Pero no hay que olvidar que sigue presente la exigencia de la rentabilidad económica. De la yuxtaposición de ambos factores resulta la optimización de la superficie a través de la modulación.

<sup>9</sup> Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra, exp. nº 640/1964.

<sup>10</sup> Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra, exp. nº 3305/1965.

<sup>11</sup> Antonio Lamela escribe en la memoria del proyecto: «Hemos procurado ir a soluciones con la menor pérdida posible de superficies en pasillos, para llegar al aprovechamiento máximo de las superficies edificadas». Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra, exp. nº 2875/1962.

<sup>12</sup> Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra, exp. nº 2875/1962.



El uso del módulo conecta de nuevo con la arquitectura turística de la isla, especialmente con la hotelera, que hacia mediados de la década de 1950 había iniciado un proceso de estandarización de las habitaciones mediante su repetición. No obstante, Lamela logra huir de la monotonía que ello provocaba en ocasiones, entendiendo la estandarización de los apartamentos como un sistema con cierto margen de maniobra en lo referente a escala y proporciones.

El módulo base del Torremar es un pentágono irregular, con tres de sus lados perpendiculares dos a dos en el interior del edificio y los dos restantes proyectados hacia el exterior. Cada uno tiene una luz de entre 3 y 3,5 metros y una profundidad máxima de 9,40 m. Las únicas viviendas que escapan del sistema son los tres apartamentos que cierran el extremo sureste de cada planta del bloque A, con formas angulosas, y los cuatro de la primera planta del bloque C, de planta rectangular.

En el bloque C se colocan los apartamentos de menor superficie, formados por un solo módulo y alineados en uno de los lados de un pasillo que queda por debajo de la rasante de la calle. Son estudios compuestos por un baño, una pequeña cocina y un espacio diáfano que mediante un mobiliario transformable puede funcionar como salón, comedor o dormitorio y desde el que se accede a una terraza inclinada hacia el sur y con vistas a la zona de la piscina en el interior del solar (Fig.5). Cuando en 1964 se plantea la realización del hotel simplemente se suprime la cocina y el mobiliario se sustituye por el de un dormitorio convencional, elementos que se recuperan al retomarse el proyecto de apartamentos.

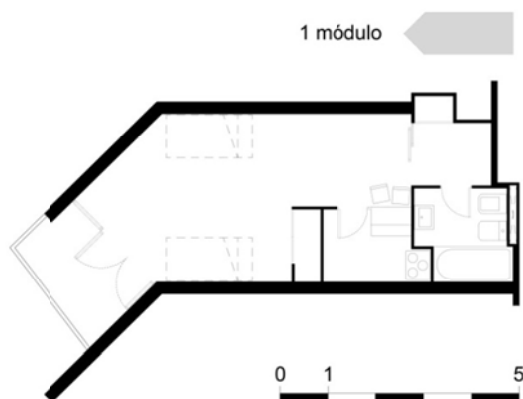


Fig.5. Módulo de apartamento ubicado en el bloque C.  
Redibujado por la autora a partir de los planos depositados en el Servicio Histórico del COAM.

El bloque A se dedica a apartamentos de mayores dimensiones, obtenidos mediante la unión de dos módulos y que se ordenan de forma simétrica a ambos lados de los núcleos de escaleras y ascensores. Dentro del perímetro que define la macla de los dos pentágonos, Lamela ensaya diferentes distribuciones con un baño, una cocina y entre uno o dos dormitorios, siempre separados del comedor-estar (Fig.6).

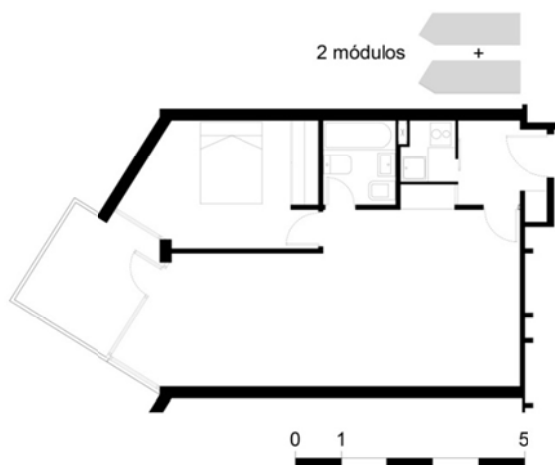


Fig.6. Módulo de apartamento de un dormitorio ubicado en el bloque A.  
Redibujado por la autora a partir de los planos depositados en el Servicio Histórico del COAM.

Mediante el uso de este módulo flexible se consiguen unas plantas bien organizadas y racionalizadas (Fig.7) que no caen en ningún momento en la reiteración anodina de las partes, que es el gran riesgo de este tipo de arquitecturas. De hecho, el proyecto refleja una voluntad de adaptabilidad a posibles nuevos requerimientos, siempre dentro de un orden. De este modo en la memoria «no se excluye la posibilidad de unión de dos o más apartamentos»<sup>13</sup>, obra que puede suponerse de fácil ejecución debido a la regularidad de las plantas, y sobre la propia organización de las estancias se afirma «haber conseguido unos volúmenes interiores de gran libertad, al utilizar armarios prefabricados que no llegan al techo, cerrándose por encima de ellos los distintos volúmenes con superficies acristaladas, con el fin de emplear mamparas vidriadas como elemento de separación»<sup>14</sup>.

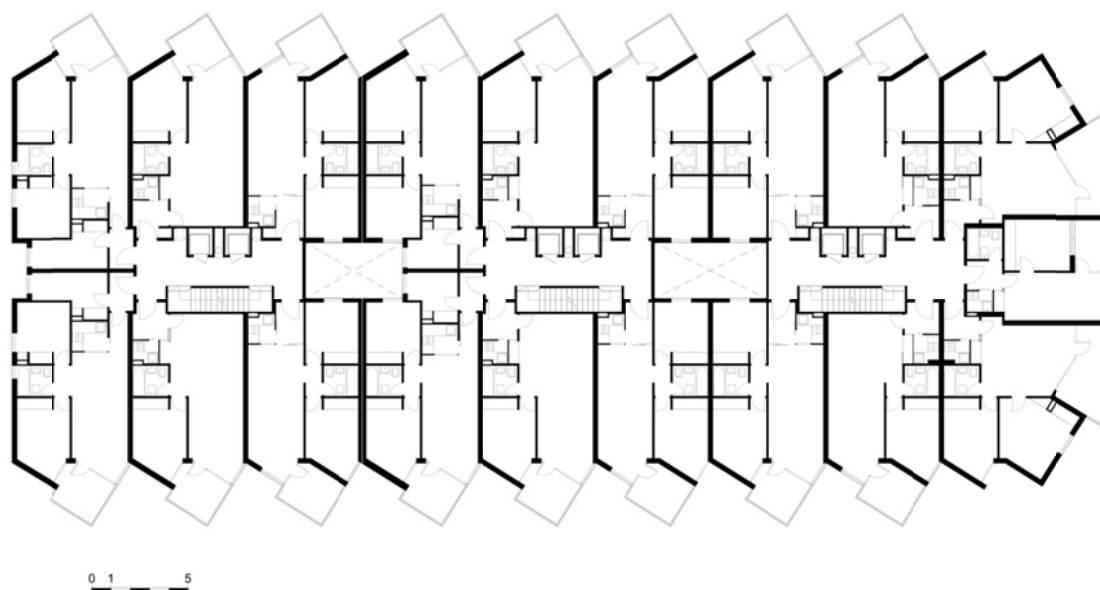


Fig.7. Plantas 6-15 del bloque A.

Redibujado por la autora a partir de los planos depositados en el Servicio Histórico del COAM.

Además la modulación interna aporta plasticidad a las fachadas, con especial fuerza en los bloques A y C. Los dos lados del pentágono que se proyectan al exterior en cada uno de los módulos generan un perímetro en forma de diente de sierra en el que se van encajando las terrazas de cada apartamento, de planta cuadrada y con un voladizo que ronda los tres metros. El pliegue del paramento provoca un juego de luces y sombras que varía a lo largo del día según la posición del sol. Por el contrario, en los bloques A y D el paramento es completamente plano y se alinea con la calle, con una actitud discreta.

Todo ello se ejecuta con materiales contemporáneos como la estructura de hormigón con forjados de placas nervadas bidireccionales o el vidrio opaco y el metal que forman las barandillas de los balcones, combinados con guiños a la tradición isleña como el revestimiento de las fachadas con piedra de Santanyí, una calcárea autóctona con un característico tono blanquecino y toques amarillentos. Ésta se usa con un despiece rectangular colocado en sentido vertical y a junta corrida, con lo que se obtiene un acabado sobrio y contemporáneo manteniéndose al margen de tendencias momentáneas ya que como afirma el arquitecto, las modas «hay que filtrarlas, no hay que seguirlas a pies juntillas, sino que hay que reflexionar sobre ellas, y aceptar aquello que es razonable, estando o no de moda, y rechazar aquello que no es de recibo, aunque sea un modismo.»<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra, exp. nº 2875/1962.

<sup>14</sup> Archivo Municipal de Palma. Licencias de obra, exp. nº 2875/1962.

<sup>15</sup> LAMELA, Antonio, *Tres sesiones sobre arquitectura*. Pamplona: T6 Ediciones, 2009, p.13.

### Otras obras residenciales en el Paseo Marítimo.

El edificio Torremar es una de las muchas obras que Antonio Lamela (Madrid, 1926) realiza en Mallorca. Tras haber iniciado su carrera profesional en 1954 con diversos edificios de viviendas en su ciudad natal, visita la isla en 1957 y decide desarrollar trabajos en ella. Así que comienza a buscar solares edificables en compañía del arquitecto técnico local Mateo Tomás Trías<sup>16</sup>. El fruto fue el edificio Sol (1960), la primera de sus obras en Mallorca y en el Paseo Marítimo de Palma, a lo largo del cual también proyectó los edificios La Caleta (1961-1964) y Neptuno (1963), además del Torremar y de efectuar reformas en la discoteca Tito's en dos ocasiones (1969 y 1985).

En todas estas obras turístico-residenciales Lamela se encuentra con una similitud de emplazamientos y programas a los que responde con los mismos recursos compositivos:

- Disgregación de la construcción en, como mínimo, dos cuerpos. El más bajo o edificio basamental<sup>17</sup>, se coloca a nivel del mar y paralelo a la costa. En cambio el de mayor altura se enrasa con la calle posterior a una cota más elevada y es perpendicular al litoral.

-Multiplicación de los accesos. Desde la calle se penetra en espacios comunitarios que funcionan como distribuidores, generalmente al aire libre, y que también sirven como zonas de esparcimiento de los usuarios al incluir piscina y jardines.

-Modulación de la distribución interior.

Estos tres ingredientes se aplican en cada edificio con diversas variables, obteniéndose obras diferenciadas pero bajo un mismo sello personal. Casi podría hablarse de una "solución Mallorca" para referirnos a ellas, ya que no sólo la utiliza en Palma. También la aplicará en los apartamentos Es Turó (1962) de la playa de Peguera, un enclave turístico al oeste de Palma donde el solar vuelve a tener un importante desnivel que en este caso provoca la completa división de la construcción en dos bloques situados a relativa distancia<sup>18</sup>.

Pero de entre todas estas obras, el edificio Torremar es el de mayor complejidad debido a su ubicación destacada, a sus grandes dimensiones y a su mayor mezcla de programas. La Caleta es el que más semejanzas guarda con él, tanto en la forma del módulo (Fig.8) como en el desarrollo de las fachadas (Fig.9), aunque se sitúa entre medianeras y pasa mucho más desapercibido.

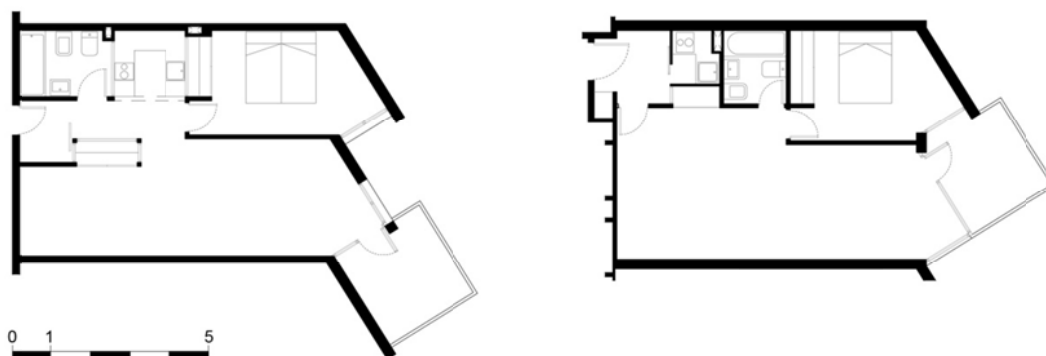


Fig.8. (Izquierda) Módulo de apartamento del edificio La Caleta. Redibujado por Ricardo Sebastián a partir de los planos depositados en el Archivo Municipal de Palma.

(Derecha) Módulo de apartamento ubicado en el bloque A. Redibujado por la autora a partir de los planos depositados en el Servicio Histórico del COAM.

<sup>16</sup> Conferencia "Estudio Lamela. Obras en Mallorca [videograbación]. Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. 9 de julio de 1999.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Vid. ESTUDIO LAMELA ARQUITECTOS, FUNDACIÓN ARQUITECTURA COAM (coord.). *Legado Estudio Lamela 1954-1999*. Valencia: Fundación Arquitectura COAM, 2010. P.98-101.



Fig.9. (Izquierda) *Detalle de los balcones del edificio La Caleta*, María Sebastián, 2016.  
(Derecha) *Detalle de los balcones del edificio Torremar*, María Sebastián, 2016.

Precisamente la visibilidad del Torremar es el aspecto más controvertido de la obra. Su percepción como una gran masa construida a escasos metros del mar puede provocar rechazo. Incluso su autor llegó a manifestar que durante un tiempo habría deseado dinamitar sus obras del frente marítimo de Palma para no dañar el paisaje<sup>19</sup>. Pero no debe olvidarse que son fruto de una época en la que la consciencia ecologista aún no se había despertado y la novedad del fenómeno turístico, animado por la promoción gubernamental, hacía dejar de lado los aspectos medioambientales.

La fuerte expansión de los núcleos costeros que vivió España en la década de 1960 se realizó al abrigo de unas previsiones al alza en materia económica espoleadas por el creciente número de turistas recibidos. Se produjo un consumo masivo del territorio con una legislación urbanística escasa y poco efectiva. La normativa estatal que debía ordenar los proyectos era la Ley sobre régimen del suelo y ordenación urbana de 1956, a la que en Palma se sumaban las Ordenanzas Municipales y el Plan General de Ordenación Urbana aprobado en 1963. Pero ninguna fue capaz de regular el acelerado crecimiento que sufría Mallorca<sup>20</sup>. Esto provocó que obras de gran calidad arquitectónica, como el Torremar, se ubicaran en emplazamientos más que cuestionables por su proximidad al litoral. Este punto débil del proyecto debería servir como reflexión y aviso para futuras actuaciones, ya que desgraciadamente en la actualidad aún se viven casos de sobreexplotación de la franja litoral en pro del crecimiento turístico.

### **Estandarización vs. plasticidad. La lucha contra la monotonía.**

La mayor lección que puede extraerse del edificio Torremar es su capacidad para generar formas nuevas a partir de situaciones ordinarias y de cuestionar lo establecido renovando el panorama con una arquitectura que es a un mismo tiempo clásica y moderna.

Frente a la urgencia constructiva impuesta por la llegada de visitantes a los que había que alojar, la costa de Mallorca (junto con buena parte del litoral peninsular) se vio salpicada por paralelepípedos revocados abiertos al exterior mediante estrechas puertas balconeras que comunicaban con balcones cerrados por

<sup>19</sup> Conferencia "Estudio Lamela. Obras en Mallorca [videograbación]. Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. 9 de julio de 1999.

<sup>20</sup> Véase el análisis sobre la falta de efectividad de la Ley del Suelo realizado por Miquel Seguí. SEGUÍ AZNAR, Miquel, *La arquitectura del ocio en Balears. La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*. Palma: Leonard Muntaner, 2001, p.123-127.

una barandilla de barrotes metálicos. Eran construcciones de rápida ejecución con vistas a cubrir las necesidades de unas pocas temporadas turísticas, ya que su capacidad enseguida resultaba insuficiente e iban ampliándose con anexos que adolecían de las mismas carencias que el edificio inicial. Estas actuaciones generaron frentes marítimos monótonos, en los que la arquitectura juega un papel de refugio temporal sin más implicación que la utilidad básica de cobijo.

Paradójicamente las exigencias que rigen este tipo de construcciones son las mismas que en buena medida se impusieron al proyecto de Lamela, con la excepción de la peculiaridad del emplazamiento. Probablemente lo fácil habría sido crear una torre compacta o un edificio-pantalla compuesto por piezas mínimas de apartamento de planta rectangular. No obstante, echando mano de herramientas ya conocidas en la arquitectura turística del momento, como la estandarización de las soluciones de apartamento, el resultado es completamente diferente, maleable y plástico. Y es que la capacidad creativa del arquitecto junto con su voluntad de investigación formal, como demuestran los diferentes módulos que imaginó para cada uno de los proyectos mallorquines, son los factores clave en la consecución de una obra que partiendo de una base convencional se aleja de las tendencias en boga en su momento.



Fig.10. Vista posterior del edificio Torremar, María Sebastián, 2016.

Este cuestionamiento de lo establecido es de gran relevancia para nuestros días en que los proyectos se ven abrumados por requerimientos económicos y por la estandarización de los materiales. Se ha generado un sistema rígido en el que como dice Rem Koolhaas “en vez de intentar arrebatarse el orden al caos, lo pintoresco se arrebatara ahora a lo homogeneizado, lo singular se libera de lo estandarizado”<sup>21</sup> y en el que casos como el del edificio Torremar pueden servir para buscar lo novedoso partiendo de una realidad en ocasiones rutinaria<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> KOOLHAAS, Rem, Espacio basura. En: WALKER, Enrique (ed.), *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 124.

<sup>22</sup> La autora es becaria predoctoral de la Conselleria d'Educació, Cultura i Universitats del Govern de les Illes Balears. La beca de la que es beneficiaria la autora ha sido seleccionada en el marco de un programa cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

## **Bibliografía**

Conferencia "Estudio Lamela. Obras en Mallorca [videograbación]. Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears. 9 de julio de 1999.

ESTUDIO LAMELA, *Lamela, urbanística y arquitectura. Realizaciones y proyectos 1954-1992*. Madrid: Xarait Ediciones, 1993. ISBN: 84-85434-40-4.

ESTUDIO LAMELA ARQUITECTOS, FUNDACIÓN ARQUITECTURA COAM (coord.). *Legado Estudio Lamela 1954-1999*. Valencia: Fundación Arquitectura COAM, 2010. ISBN: 978-84-96656-72-7.

KOOLHAAS, Rem, Espacio basura. En: WALKER, Enrique (ed.), *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, pp.119-143. ISBN: 978-84-252-23330-3.

LAMELA, Antonio, *Tres sesiones sobre arquitectura*. Pamplona: T6 Ediciones, 2009

MORALES FOLGUERA, José Miguel, *La Arquitectura del Ocio en la Costa del Sol*. Málaga: Universidad de Málaga, 1982. ISBN: 978-84-7496-070-9.

SEBASTIÁN SEBASTIÁN, María. La creación arquitectónica y fotográfica de un espacio de ocio sobre el mar. El paseo Marítimo de Palma. En: FAVA, Nadia; GARCÍA VERGARA, Marisa (dirs.), *Actes del Seminari Internacional. Territoris del Turisme: l'imaginari turístic i la construcció del paisatge contemporani*. Barcelona: Viguera Editores, 2014, pp.713-724. ISBN 978-84-92931-37-8. [Consulta 01/03/2016]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10256/8798>.

SEGUÍ AZNAR, Miquel. *La arquitectura del ocio en Balears. La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*. Palma: Lleonard Muntaner, 2001. ISBN: 978-84-95360-45-8.

## **Procedencia de fuentes archivísticas y en imagen**

Archivo municipal de Palma

Biblioteca Pública de Can Salas

Observatori Fotogràfic del Paisatge de les Illes Balears

Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

## **Biografía de la autora**

Arquitecta por la Universitat Politècnica de Catalunya, licenciada en Historia del Arte y Máster en Patrimonio Cultural: Investigación y Gestión por la Universitat de les Illes Balears.

Becaria predoctoral del Govern de les Illes Balears, investiga la arquitectura turística y su proyección en imagen en la Universitat de les Illes Balears, donde forma parte del grupo de investigación "Patrimonio audiovisual, mass-media e ilustración" y del "Observatorio Fotográfico del Paisaje de las Islas Baleares".

En el ámbito profesional ha trabajado como arquitecta en estudios nacionales e internacionales. Como historiadora del arte, ha colaborado en proyectos de catalogación y difusión del patrimonio fotográfico.

## Lugares pedagógicos: el colegio de Nuestra Señora de Santa María de Antonio Fernández Alba

### Ignacio Senra

Doctor Arquitecto. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad Politécnica de Madrid, España. [isenra@yahoo.es](mailto:isenra@yahoo.es)

### Alejandro Valdivieso

Doctorando. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad Politécnica de Madrid, España. [arqvaldivieso@hotmail.com](mailto:arqvaldivieso@hotmail.com)

### Resumen:

El Colegio Nuestra Señora de Santa María, proyectado por Antonio Fernández-Alba en 1959 y construido en 1961 en el Parque Conde de Orgaz en Madrid, representa un ejemplo de la arquitectura contemporánea española que, al concluir la década de 1950, anticipaba el creciente agotamiento de las formas derivadas del movimiento moderno. En él se recogen simultáneamente rasgos de un racionalismo recuperado después de la primera posguerra con elementos de tradición vernácula, e influencias organicistas tanto nórdicas como *wrightianas*. El proyecto, desarrollado en colaboración con los profesores María Josefa Benitez y Many Segura, y el escultor Martín Chirino, fue el resultado de un concurso, en el que la otra propuesta barajada fue presentada por Alejandro de la Sota mientras estaba trabajando en el gimnasio del colegio Maravillas. La atención que Fernández-Alba prestaba a cuestiones sociológicas, su desconfianza en la autonomía disciplinar y su preocupación por la evocación, y hasta la metáfora, sobre la rigidez de un funcionalismo excesivamente riguroso, encajaban con el proyecto y las preocupaciones de la naciente institución.

Como el propio Fernández-Alba reconoce, el colegio se desarrolla en una época de fractura, en la que un nuevo proyecto pedagógico, que encuentra sus raíces en la Institución Libre de Enseñanza, aspira a presentarse como alternativa al programa ideológico y educativo del régimen existente. El entusiasmo de la nueva institución, concuerda con el de un joven Fernández-Alba, apenas recién salido de la escuela, pero que ya dejaba claro su preocupación por las cuestiones pedagógicas y docentes, como bien quedará demostrado desde entonces, con su incorporación, precisamente en 1959, como profesor ayudante a la cátedra de construcción en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Si bien en el colegio del Parque Conde de Orgaz se aprecia todavía un cierto repliegue racionalista, será en el Colegio Monfort de Loeches, Guadalajara, proyectado en 1962 y construido entre 1964 y 1965, donde Alba pueda madurar gran parte de los planteamientos que ya se ven en Santa María y que como bien se ha podido comprobar, acabarán produciendo una fértil y larga reflexión en sus proyectos dedicados a edificios escolares y universitarios, como serán los prototipos de escuelas desarrollados posteriormente, o los distintos edificios universitarios en los que trabajará a lo largo de su carrera.

La arquitectura del colegio, siendo la obra de Santa María un primer ejemplo, se concibe pues desde el proyecto educativo, entendiendo que su función fundamental es la transmisión de la cultura y el conocimiento de uno mismo, de su cuerpo y de la naturaleza, poniendo así de manifiesto el compromiso establecido entre el programa pedagógico y el arquitectónico. La búsqueda de espacios adaptables al trabajo más privado o a aquel de mayor contenido social y formativo, la atención a la escala del niño, la relación directa con el entorno y el medio natural, la fragmentación y el carácter doméstico del edificio, sirven para construir un lugar donde el niño se sienta seguro y autónomo para recorrer su propio camino a través de "cultivar la interrogación", o lo que es lo mismo, del aprendizaje.

**Palabras clave:** *pedagogía, programa, fragmentación, racionalismo, organicismo.*

*“La arquitectura orgánica es una actividad social, técnica y artística cuyo propósito es crear el ambiente para una nueva civilización democrática; concibe una arquitectura para el hombre, una arquitectura construida en escala humana de acuerdo con las necesidades intelectuales, psicológicas y contemporáneas del hombre como un miembro de sociedad. Así, la arquitectura orgánica es lo opuesto de la arquitectura monumental la cual fue utilizada para crear la mitología del estado”<sup>1</sup>.*

Estas palabras de Bruno Zevi bien podrían haber servido a Antonio Fernández Alba (Salamanca, 1927) para explicar lo que había de orgánico en sus planteamientos para el proyecto del Colegio de Nuestra Señora de Santa María, proyectado y construido entre 1959 y 1961 en la todavía inexistente colonia del Conde de Orgaz de Madrid. Las ideas de Zevi no llegaron a España hasta mediados, incluso finales, de la década de 1950. Concretamente *Hacia una arquitectura orgánica*, 1945, se publicaba en español en 1957, coincidiendo con la salida de Fernández Alba de la Escuela de Arquitectura de Madrid<sup>2</sup>. Estas primeras críticas fueron asimiladas rápidamente, muy poco tiempo después de que ese mismo MMA (Movimiento Moderno en Arquitectura)<sup>3</sup> contra el que se reaccionaba, fuese verdaderamente aceptado y adoptado en una España que todavía no tenía demasiado contacto con lo que ocurría en el resto de Europa, y que por tanto encontraba dichos planteamientos plenamente vigentes. Esta concentración de acontecimientos favoreció la convivencia en la arquitectura española, sobre todo madrileña, ya que Barcelona siempre tuvo una relación más estrecha con el resto de Europa, de principios y planteamientos aparentemente opuestos. El triunfo y la incorporación del MMA en España coincidían prácticamente con la llegada de sus primeras críticas, “sin que (como señalaba Rafael Moneo) haya tiempo ni distancia para que quienes practican ambas (actitudes) sean capaces de apreciar lo que está ocurriendo”<sup>4</sup>. El colegio de Nuestra Señora de Santa María, es uno de los ejemplos que mejor representa este espíritu aun inconscientemente ecléctico, que vivía buena parte de la arquitectura madrileña al iniciarse los años sesenta. Una arquitectura a medio camino entre una recién estrenada “arquitectura moderna” y sus primeras revisiones críticas, que llegaban ya desde diversos frentes –El *Team 10* en Europa, Louis Kahn en Norteamérica y las teorías organicistas de Zevi que rescataba figuras como Wright, Aalto y otros maestros nórdicos– pero que no presagiaban todavía la contundente reacción contra el “MMA” que estaba por llegar.

La confusión señalada por Moneo como “uno de los lastres que había debido soportar”<sup>5</sup> aquella arquitectura madrileña desde mediados de los 1950, constituye en el colegio de Santa María de Fernández Alba una ambigüedad saludable, precisamente por la naturalidad con que fue proyectado sin imponer lógicas dogmáticas que pudiesen resultar excluyentes. En este caso las dos actitudes se aceptan en un conjunto coherente que, aunque responda simultáneamente a posiciones aparentemente contrarias, resuelve con especial espontaneidad los conflictos entre modernidad y su correspondiente crítica, lejos de la confrontación que más adelante pudo darse a entender desde determinados intereses propagandísticos. El proyecto no peca de ese “eclecticismo inconsciente” al que Antón Capitel se refería en relación a toda la trayectoria de la arquitectura española en aquellos años<sup>6</sup>, y se fundamenta en una contundente declaración de intenciones: economía de medios, austeridad material, rigor constructivo y atención al entorno; la modernidad entendida como sentido común, como espíritu de un lugar en una época determinada<sup>7</sup>.

La arquitectura orgánica del Colegio, está muy lejos del organicismo morfológico heredado de formas *aaltianas* que más tarde, a finales de los sesenta, Fernández Alba desarrollará en proyectos como la feria de muestras de Gijón o el conjunto turístico y polideportivo en Valcarlos, Navarra, ambos de 1966. En 1962 ya dejaba claro en su artículo *Valores humanos y estéticos en el diseño finlandés*<sup>8</sup> que su interés por la arquitectura nórdica iba más allá de la forma, haciendo hincapié en la recuperación de valores humanos para una sociedad tecnificada e

<sup>1</sup>Zevi, Bruno. *Zevi su Zevi*, Architettura come profezia. Marsilio, Venecia, 1993. pág. 57.

<sup>2</sup>*Storia della Architettura Moderna*, Turín, Eunadi, 1950, aparece traducida al español en 1954 (*Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé, 1954). *Verso un 'Architettura orgánica: saggio sullo sviluppo del pensiero Architettonico negli ultimi cinquant'anni*, 1945 no lo hace hasta 1957 (*Hacia una arquitectura orgánica*, Buenos Aires: Poseidón, 1957), año en el que Fernández Alba obtiene el título de arquitecto y apenas dos años antes de ganar el concurso restringido para el colegio de Nuestra Señora de Santa María.

<sup>3</sup>“MMA” (Movimiento Moderno en Arquitectura) es el término que Fernández Alba utiliza habitualmente para referirse a Movimiento Moderno o Estilo Internacional.

<sup>4</sup>Moneo, Rafael. “Madrid 78: 28 Arquitectos no numerarios”, en *Arquitecturas Bis* nº 23, Julio-Septiembre 1978, págs. 22-24.

<sup>5</sup>*Ibidem*.

<sup>6</sup>Capitel, Antón. “La arquitectura de Antonio Fernández Alba en el interior de la aventura española moderna” en *Antonio Fernández Alba. Obras y Proyectos 1957-1979*. Madrid: Museo español de arte contemporáneo, Ministerio de Cultura, 1980, págs. 49-53.

<sup>7</sup>En 1958, Fernández Alba hace mención al nuevo regionalismo: “cada época posee su estructura sentimental y su actitud espiritual características; esto es válido para todo tiempo, el arquitecto moderno ya no tiende a dar al cuadro exterior la misma forma que se daba al edificio tradicional, busca sobre todo el reflejo de la nueva expresión estética y sentimental que confiere al Hábitat del hombre”. Véase “Hacia una arquitectura Rural” en *Acento Cultural*, 1958, págs. 40-44.

<sup>8</sup>Fernández Alba, Antonio, “Valores humanos y estéticos en el diseño finlandés” en *Arquitectura* nº 43, 1962, págs.24-30.



industrializada en muchas ocasiones de manera forzada e interesada por un sistema basado en el proceso de producción y consumo. Fernández Alba toma como base La “mitología del estado” a la que Zevi hacía referencia en relación a la arquitectura monumental, para presentar la mitología de la industria en relación al sistema de consumo. En este caso el organicismo se concibe desde un punto de vista fundamentalmente ideológico y social, como se desprende de las palabras de Zevi, y no como simple reacción formal hacia una ortodoxia en la que la abstracción y la precisión geométrica dejaban de ser principios objetivos para ser observados cada vez más como imposiciones formales contra las que el arquitecto trataba de liberarse. Es más, la abstracción y la austeridad sintáctica de Santa María no ayudan a presagiar las futuras preocupaciones por el significado y la historia que en los sucesivos años llegarían desde postulados como los de Aldo Rossi o Robert Venturi.

El Colegio se construye con sistemas artesanales ajenos a la estética industrial que el Estilo Internacional (MMA) celebraba. El ladrillo visto, la carpintería de madera, la cerrajería y la forja, el mobiliario, que aún se conservan hoy con gran respeto, son los medios que el arquitecto tenía a su alcance en la época, muy lejos de esa industria supuestamente avanzada, que en ningún momento había llegado a estar presente en la España de la posguerra. El cuidado diseño de cada elemento de carpintería, iluminación y mobiliario, deja claro el aprecio de Fernández Alba por el trabajo del artesano. La arquitectura de Wright, el diseño escandinavo y el *Arts & Crafts* inglés son para él las vías que deben considerarse como verdaderamente *modernas*, lejos de aquellas que se inspiraban en el mundo de la industria y en la estética de la máquina, cayendo a menudo en preocupaciones estilísticas del arquitecto alejadas de las necesidades del hombre. La *modernidad* es para él algo atemporal, no tanto un estilo o unos valores formales como una manera de estar en un lugar y en un tiempo determinado<sup>9</sup>. Esta convicción temprana de Fernández Alba se anticipa al *Regionalismo Crítico* que Kenneth Frampton<sup>10</sup> introducirán a principios de la década de los 1980, como respuesta a las corrientes internacionales que trataban de uniformar la expresión arquitectónica en todo Occidente. Ya en 1958 Fernández Alba introducía el término *Nuevo Regionalismo* cuando presentaba el poblado de colonización de Fernández del Amo en Vegaviana, 1954-58, en *Hacia una Arquitectura rural*, un artículo cuyo título, siguiendo con la senda abierta por Le Corbusier, hacía clara referencia al texto de Zevi, adelantándose al *Hacia un regionalismo crítico* de Frampton, 1983.

El propio Fernández Alba rechaza hoy el término “orgánico” entendido como característica propia de la forma, tanto como el término “moderno” como referencia exclusiva a la arquitectura de inspiración industrial de principios del siglo pasado. En el caso del proyecto para el colegio y al explicar la fragmentación del volumen y los escalonamientos que presenta la planta como adaptación del edificio a la forma del solar y a las ordenanzas que lo condicionan, Fernández Alba rechaza expresamente las causas y criterios formales entendidas como composición del volumen desde fuera. Esta fragmentación se entiende en todo caso desde un criterio ordenador del espacio desde dentro más que como herramienta compositiva del volumen. La operación, que sirve para convertir zonas de circulación excesivamente largas y monótonas en espacios estanciales y de relación<sup>11</sup>, responde a criterios de uso, de cómo se vive y se utiliza el espacio por las personas y no tanto a cómo se percibe el edificio desde el exterior. Los escalonamientos se proponen pues desde dentro, como se apunta desde las bases organicistas recogidas por Zevi en relación a la arquitectura de Wright. Los cambios de plano se utilizan también en sección, no sólo para resolver las diferencias topográficas que presenta el solar sino principalmente para organizar el espacio, diferenciando estancias en una operación heredera del *Raumplan* de Adolf Loos. En la zona de educación infantil los saltos de cota permiten organizar los tres primeros cursos en aulas conectadas espacialmente. Los espacios se diferencian a través de estas diferencias de cota, reduciendo las puertas a grandes correderas que desaparecen generando un lugar continuo para los niños más pequeños del colegio. Lo mismo ocurre con el aula de dibujo situada la de modelado. La superior se asoma a la que tiene debajo y a las dos se accede desde el espacio vestibular que a media altura gira en torno al jardín interior. La escalera que relaciona los tres espacios, al igual que la exterior de caracol que conecta las terrazas con el jardín se convierten en importantes elementos de relación espacial y humana, obedeciendo a la actitud de Loos cuando negaba la diferenciación en plantas para hablar de espacios contiguos. En el rellano de la escalera principal, que arranca desde el vestíbulo de entrada, sucede lo mismo al convertirse en antesala del despacho de la directora. Todo esto puede observarse en las secciones, pero no se aprecia en toda su complejidad e intención programática hasta que no se visita el lugar.

<sup>9</sup> “Significativa la forma en la que intentó compatibilizar el carácter huidizo de la hábil inseguridad *aaltianacon* la prácticamente tónica sequedad del propio entorno castellano”. Véase Fullaondo, Juan Daniel. “Hacia cero” en *Antonio Fernández Alba, Obras y Proyectos 1957-1979*. Madrid: Museo español de arte contemporáneo. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición, pág. 15.

<sup>10</sup> Frampton, Kenneth. “Towards a critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, en *Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: BayPress, 1983.

<sup>11</sup> En palabras de la pedagoga directora del colegio: “Me gustaría quitar a los pasillos todo su aire desabrido y antipático de lugar exclusivamente de paso: crear rincones, con unos sillones y mesas, unos libros, donde, entre clase y clase, las alumnas se puedan reunir y charlar, desarrollar con entera naturalidad las tendencias sociales de su personalidad”. Véase “Cuatro Obras de Antonio Fernández Alba: Colegio de Nuestra Sra. Santa María” en *Hogar y Arquitectura* n.º. 40 Bis, 1962, pág. 33.

Sin embargo la estructura del edificio no obedece a criterios exclusivamente endógenos, como podría desprenderse de la descripción anterior; existe una doble lógica en su configuración. Por un lado existe esa voluntad de organización orgánica de ciertas áreas parciales del colegio. Incluso a nivel de conjunto se intuye esta actitud en una planta general que, como el coetáneo convento del Rollo en Salamanca, se genera en torno a un centro que es el jardín. Pero las condiciones del entorno, el solar y el clima condicionaron el claro esquema lineal en forma de “L”, impuesto desde condicionamientos exógenos como la forma triangular del solar o la decisión de cerrarse al clima más hostil del norte; orientación donde se concentran las zonas de circulación, permitiendo que el edificio se abra al jardín orientado a sur, alrededor del cual se organizan las aulas y las estancias principales del colegio. En la configuración formal del edificio conviven dos actitudes aparentemente opuestas pero reconocibles simultáneamente: la imposición a priori de una forma longitudinal en “L” o medio claustro, y la organización interior de determinadas zonas donde la utilización de herramientas y patrones organicistas son más evidentes. Ambas actitudes conviven en una arquitectura desprovista de cualquier afectación, en la que no se imponen lógicas unívocas, y en la que se incorporan las capacidades de dos maneras de hacer que trataban de presentarse como incompatibles. Fernández Alba se adelanta así a las ideas de inclusión planteadas por Venturi en *Complexity and Contradiction*, 1966<sup>12</sup>, como superación del “o lo uno o lo otro” propuesto por Kierkegaard<sup>13</sup>.

En su *Autobiografía Intelectual* Fernández Alba hace referencia al “espacio frío y acotado que (le) hacían patente, las arquitecturas, (...entre otras) del propio funcionalismo”<sup>14</sup>, un término imperante durante el periodo en el que habían transcurrido sus años escolares, que hace referencia a lo formal tanto como a lo ideológico. No resulta casual encontrar en el Colegio de Santa María determinadas respuestas críticas frente a la vigencia funcionalista<sup>15</sup> de aquellos años. En este sentido, habría una nota importante que hacer con respecto al proyecto del colegio y su condición primera, iniciática, germinal, que no hace sino incidir en la posibilidad que encuentra Fernández Alba en la construcción de este primer ejercicio profesional de poner en práctica las inquietudes que durante su formación como arquitecto le habían ido surgiendo. Como él mismo ha afirmado, se trataba por un lado de cuestionarse la ligazón entre la forma y la función, y de entender cuáles son los procedimientos que ordenan el proceso de proyecto. Estas cuestiones que se le plantean al arquitecto corroboran su desconfianza en la autonomía de la disciplina, muy constatable precisamente en el proyecto del Colegio de Santa María y en la manera en la que este se lleva a cabo, desde las lógicas del proyecto, hasta el proceso constructivo<sup>16</sup>. En el caso del Colegio de Santa María, la *función* espacial y la forma convergen en un todo.

La condición programática –el dialogo cliente-arquitecto es parte fundamental de la metodología del proyecto– comporta la búsqueda de una innovación en los métodos de enseñanza tradicionales que a su vez conlleva a una conquista arquitectónica. La manera de contar y explicar el proyecto da buena prueba de ello, como puede observarse en la memoria original y en las sucesivas versiones publicadas en distintas revistas que se hacen eco de la propuesta arquitectónico-pedagógica que encierra el edificio en sí. El programa escolar objeto del encargo permite a Fernández Alba establecer una colaboración que resulta determinante a la hora de desarrollar el proyecto. El arquitecto trabajará en equipo junto con las profesoras María Josefa Benitez y Many Segura, así como junto con el escultor Martín Chirino. A través de la estrecha vinculación entre proyecto de arquitectura, programa pedagógico y prácticas artísticas, se plantea la superación de los modelos de enseñanza vigentes, entendiendo los lugares para la educación más allá de la organización de espacios programados en base a determinadas funciones. Como se afirma en la memoria del proyecto, la nueva idea de escuela proponía sustituir los viejos “lugares donde sólo se enseñaban determinadas materias”, por “un lugar donde las necesidades de los

---

<sup>12</sup>Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York: Moma Press, 1966.

<sup>13</sup>Kierkegaard, Søren. *O lo uno o lo otro, un fragmento de vida (vol. I y II)* Editorial Trotta, Madrid, 2006. Ed. original: *Enten Eller*, 1843

<sup>14</sup>“Mi trabajo profesional como arquitecto, se decantaba estos años en los intentos de poder formalizar las abstracciones en las que se asienta el espacio de la arquitectura con propuestas que se aproximan al concepto de *lugar*. El espacio frío y acotado, que me hacían patente las arquitecturas del clasicismo, gótico español, neoclásico o el propio funcionalismo en el que habían transcurrido mis años escolares, me resultaba incompleto”. Véase Fernández Alba, “Autobiografía intelectual” en *Antonio Fernández Alba, premio nacional de arquitectura 2003*. Madrid: Secretaria General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Fomento del Gobierno de España (Eds: Antonio Fernández Alba y Ricardo Sánchez Lampreave), 2011, pág. 38.

<sup>15</sup>El término “funcionalista” se usa en la presente comunicación tal como Fernández Alba lo emplea en sus escritos más generales y en aquellos dedicados al Colegio de Nuestra Señora de Santa María. Por “funcionalismo” Fernández Alba se refiere a los postulados funcionalistas de las corrientes racionalistas del MMA (Movimiento Moderno en Arquitectura). El funcionalismo racionalista aparece implícitamente derivado de consideraciones socio-económicas y culturales tales como la producción en masa y los dictados de las avanzadas sociedades industriales y tecnocráticas.

<sup>16</sup>“Llegar a los umbrales de la arquitectura moderna significaba una serie de conquistas subordinadas. La primera se planteaba cómo aceptar la intuición de la *forma* ligada a la razón de su *función* espacial, y cómo entender que la razón en arquitectura debe aceptar una metodología para ordenar el proceso de proyecto”. Véase Fernández Alba, “Autobiografía intelectual”, *op. cit.*, pág. 32)

niños, de la familia y de todo el complejo sistema de nuestro tiempo pueda encontrar el ambiente adecuado<sup>17</sup>. El colegio no se presenta por tanto como la relación racional y consciente entre espacios funcionales o *programados*, sino como un lugar donde el niño es el protagonista, siendo la arquitectura capaz de envolver sus espacios de existencia y relación. Frente a aquellas arquitecturas que se significan como un arte capaz de generar contenedores espaciales sin contenido Fernández Alba proyecta el Colegio mediante un ejercicio que supone entender el lugar *pedagógico*,

La interpretación del programa y la búsqueda de nuevos modelos educativos capaces de enunciar los principios fundamentales de la educación contemporánea –ajustados, en este caso, a muchas de las premisas de la Institución Libre de Enseñanza– implica que la concepción de los edificios escolares no proceda de un simple esquema funcional. Forma y proyecto son un todo en el que la *función pedagógica*, la función del edificio, se convierte en un objeto de conocimiento. La función no se entiende exclusivamente como la asignación a un espacio de un determinado uso, y se propone que la arquitectura debe de ser capaz de dar respuesta a las limitaciones que el funcionalismo racionalista había planteado hasta el momento. Para Fernández Alba, y el colegio es una buena prueba de ello, los espacios carentes de significado no tienen valor alguno en sí mismos; son contenedores a los cuales les ha sido asignado una función, estancos e independientes los unos de los otros, ajenos a la condición que asume el espacio como *lugar para estar*, pero también como *lugar para ser*. Para el arquitecto, los espacios con significado, aquellos que van más allá del propio contenido programático, son aquellos en los que, “se hace patente el derecho a la expresión sobre el de la pura función”<sup>18</sup>. En esta consideración, repetida por Fernández-Alba en varias de las descripciones que hace del proyecto hay una renuncia implícita a los valores ortodoxos del funcionalismo racionalista, y sobre todo, a aquellas derivas que habían hecho del mismo un ejercicio de producción al servicio de los postulados tecnocráticos, a los que sin duda se estaba enfrentado España, como consecuencia de la apertura del régimen. El espacio, antes definido como territorio, fuente de recursos naturales –a gran escala–, o simplemente contenedor de actividades –en una escala más doméstica– se redefine como el lugar donde se desarrollan las relaciones sociales, que acaban finalmente construyendo la arquitectura.

En el edificio del Colegio de Santa María la búsqueda de una planta abierta, conjugando esquemas y organizaciones espaciales simples, implicaba la necesidad de diferenciar las distintas actividades y usos que un espacio escolar había de acoger. Frente a los planteamientos y procedimientos formales tipificados que respondían a cuestiones funcionales o estrictamente utilitaristas<sup>19</sup>, Fernández Alba propone una mayor fragmentación espacial que permita no subordinar la forma a la función de una manera tan rígida como poco humana. El marco teórico y de reflexión en el que se sitúa la obra del Colegio de Santa María, la estructura teórica que soporta la obra, es una respuesta frente a la reproducción de formas establecidas y estandarizadas que se enseñaban en las aulas de la escuela de arquitectura<sup>20</sup>, de donde había salido sólo dos años antes de enfrentarse al proyecto del colegio. Frente al reto que supone enfrentarse a un programa de cierta complejidad, que plantea además nuevos organigramas pedagógicos, Fernández Alba entiende y asume como insuficientes las premisas y planteamientos normalizados del funcionalismo racionalista que en otro tiempo y en otras circunstancias sí habían cumplido su papel en la búsqueda de soluciones proyectuales. En este momento, en la España en la que las conquistas sociales aún avanzan muy lentamente y los materiales y sistemas constructivos son limitados, el arquitecto asume como refugio lo que el mismo denominará como una “terna de valores abstractos y a la vez concretos”, que no son otros que “*la materia* con la que se construye el edificio, *la luz* que configura el lugar y *el espacio*, esa abstracción que materializa la arquitectura”<sup>21</sup>. Es precisamente en esta terna

<sup>17</sup>Fernández Alba, Antonio. “Colegio Ntra. Sra. Santa María - Madrid” en *Arquitectura*, nº. 23, 1960, pág. 57.

<sup>18</sup>Fernández Alba, Antonio. “Colegio Nuestra Señora de Santa María en el Parque Conde de Orgaz, Madrid, 1961” en *Antonio Fernández Alba, premio nacional de arquitectura 2003*. Madrid: Secretaria General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Fomento del Gobierno de España (Dirección de la edición: Antonio Fernández Alba y Ricardo Sánchez Lampreave), 2011, pág. 100.

<sup>19</sup>“La arquitectura intenta ser algo más que el espacio de transacción comercial para asumir una superación poética de la vida y su recuerdo, integrando los contenidos individuales y los significados colectivos. El binomio espacio/tiempo del bien de uso se opone al espacio/tiempo economía del bien de cambio. El hombre es el protagonista; la arquitectura envuelve los espacios de existencia, sus tiempos de acción, cargándolos de contenido”. Ver: “Edificios escolares y Centros de Cultura” en *Antonio Fernández Alba, arquitecto, 1957-1980*. Madrid: Xarait Ediciones, 1981, pp. 39. Textos de introducción a capítulo por Joaquín Ibañez).

<sup>20</sup>“Frente a la facilidad que proporcionaba aprender y reproducir la *norma establecida*, la angustia que suscitaba era ensayar las propuestas de las primeras vanguardias. Su inicial ruptura tenía que ver con algo esencial a la arquitectura moderna, *la función*. Se trataba, por tanto, de adquirir un aprendizaje y el conocimiento de unas disciplinas que superarán los ritos de unos sistemas estereotipados” Véase Fernández Alba, “Autobiografía intelectual”, *op. cit.*, pág. 31.

<sup>21</sup>“El programa escolar a desarrollar presentaba el reto de transformar aquellos organigramas pedagógicos en una metáfora poética de los espacios para la enseñanza media; consciente de que la razón sola no ayuda a dar soluciones a una demanda

donde se entiende el significado poético que Fernández Alba propone del concepto de *lugar*, desarrollado de manera particular en este espacio para el aprendizaje; un espacio que asume la función de enseñar al niño, de que éste se interroge, dude, se relacione con un entorno que en sí mismo se cuestiona cualquier convencionalismo. El concepto de *lugar*, como mecanismo intelectual para entender el hecho arquitectónico y su afirmación como construcción cultural, aparece en la búsqueda de una arquitectura “más generosa que la racionalidad de la estricta función”. A este respecto, es clara la distinción que Fernández Alba hace entre *espacio* y *lugar*. “¿Desde dónde se proyecta la arquitectura?” se preguntará al situar la disciplina en el ejercicio que transforma el espacio como objeto en *lugar*, entendiendo este, “como una espacialidad”, como acción en sí.

En el caso del colegio el concepto de *lugar* cobra una doble dimensión: por un lado, aquella que se refiere a su relación con la ciudad y por el otro, aquella en relación con su condición interior, casi se podría decir, doméstica. Esta doble dimensión tiene a su vez relación directa con la educación del niño, que va desde el ámbito social al trabajo más íntimo y se entiende de manera muy clara cuando uno visita el edificio; pero pueden apreciarse de antemano, ya desde los planos y dibujos. Por ejemplo a través de la planta baja, el dibujo de las curvas de nivel, la manera en la que el edificio se dibuja sobre la parcela y también a través de la manera en la que se organizan en planta los espacios interiores y exteriores (los patios y jardines interiores, la pista de atletismo, las plataformas y los porches...). En relación a la ciudad, es importante incidir en la localización del colegio: el madrileño Parque del Conde de Orgaz era entonces un descampado con apenas dos casas edificadas, al borde de la carretera de Barcelona, que unía el ensanche de Madrid con el Aeropuerto de Barajas. Había por tanto que dotar al edificio de una condición urbana propia, que el entorno no facilitaba. La organización de los espacios cerrándose a la calle, a un entorno inicialmente hostil, y abriéndose hacia una sucesión de interiores-exteriores sin solución aparente de continuidad responde a esta primera dimensión. El lugar acaba colmatando la parcela, dibujándose el colegio no como un objeto aislado sino como una unidad en sí misma desplegada a lo largo de toda la parcela. Por otro lado, y en relación a la condición del colegio como lugar interior, se trata de construir un lugar que fomente y posibilite el progresivo reconocimiento individual del niño mediante la creación de espacios flexibles ajustados a esa condición más social a la que se hacía referencia anteriormente y a aquella más íntima, más doméstica.

Al visitar el colegio más de cincuenta años después de su construcción, uno no puede dejar de recordar aquellas palabras del propio Fernández Alba en relación a los espacios “fríos y acotados” que su arquitectura trataba de refutar. Las fotografías tomadas hoy tienen una relación directa y atemporal con aquellos pequeños dibujos a línea que servían como explicación del colegio. En ellos se presentaban estos *lugares* como marco y soporte de diversas actividades al margen del control del arquitecto, manifestando la capacidad del edificio de configurar la realidad en ellos o en torno a ellos<sup>22</sup>. Aquellos dibujos constituyen una suerte de atlas de situaciones, donde incluso algunas casillas aparecían en blanco, como esperando a ser completadas por posibles situaciones no previstas, acontecimientos aún por llegar. La colección de fotografías que aquí se presenta, tomada con motivo de la presente comunicación, aspiran a completar dicho atlas, tratando de corroborar las intuiciones de Fernández Alba con respecto al concepto de *lugar* cuando se refería a él como una “espacialidad que se afianza en las raíces de la memoria y se edifica con el discurrir del tiempo”<sup>23</sup>. Este devenir, demuestra el acierto de su postura con respecto a lo que el mismo define como “la manera en la que los fragmentos arquitectónicos de las vanguardias habían cubierto de restos arqueológicos el lugar”, transformando la vanguardia en tradición<sup>24</sup>. Es decir, la nula capacidad de las arquitecturas estrictamente racionales y funcionalistas, cuya formalización y construcción estaba al servicio de una producción mercantil, de soportar el paso del tiempo. El colegio de Santa María no sólo asume el paso del tiempo en sus materiales, aún hoy muy bien conservados, sino también en su funcionamiento, entendido como manera en que se vive el edificio, aquel que le ha permitido ir transformando y adecuando sus espacios sin que por ello se desvirtuase el *lugar*. Hoy, el colegio de Santa María aparece frente a la prueba del tiempo en arquitectura como una obra que condensa, tantos años después, las premisas sobre las que el arquitecto la construyó, reafirmando la vieja idea del tiempo como constructor.

---

tan polivalente, opté por refugiarme en una terna de valores abstractos y a la vez concretos, la *materia*, con la que se construye el edificio, la *luz*, que configura el lugar y otorga cualidad al recinto y el *espacio* esa abstracción que materializa la arquitectura, de manera que materia, luz y espacio integraban un equilibrio que hacían solidarios a la “razón constructiva”, que atiende a los supuestos poéticos de la arquitectura, y a la “razón constructiva”, que los edifica Véase Fernández Alba, “Autobiografía intelectual”, *op. cit.*, págs. 34-35.

<sup>22</sup>Prieto, Eduardo. “Cronos y Entropía. Sobre la prueba del tiempo en la arquitectura” en *Atlas Entropía #Madrid*. Madrid: La Casita Azul, CentroCentro Cibeles, Ediciones Asimétricas, 2016.

<sup>23</sup>“El *lugar* como tal, sucumbía ante la colonización que sobre la ciudad me parecía entonces más atractiva la aventura de aproximarse al concepto de lugar, entendiendo este, como una espacialidad que se afianza en las raíces de la memoria y se edifica en el discurrir de la vida”. Véase Fernández Alba, “Autobiografía intelectual”, *op. cit.*, pág. 38.

<sup>24</sup>*Ibidem*.

## Bibliografía:

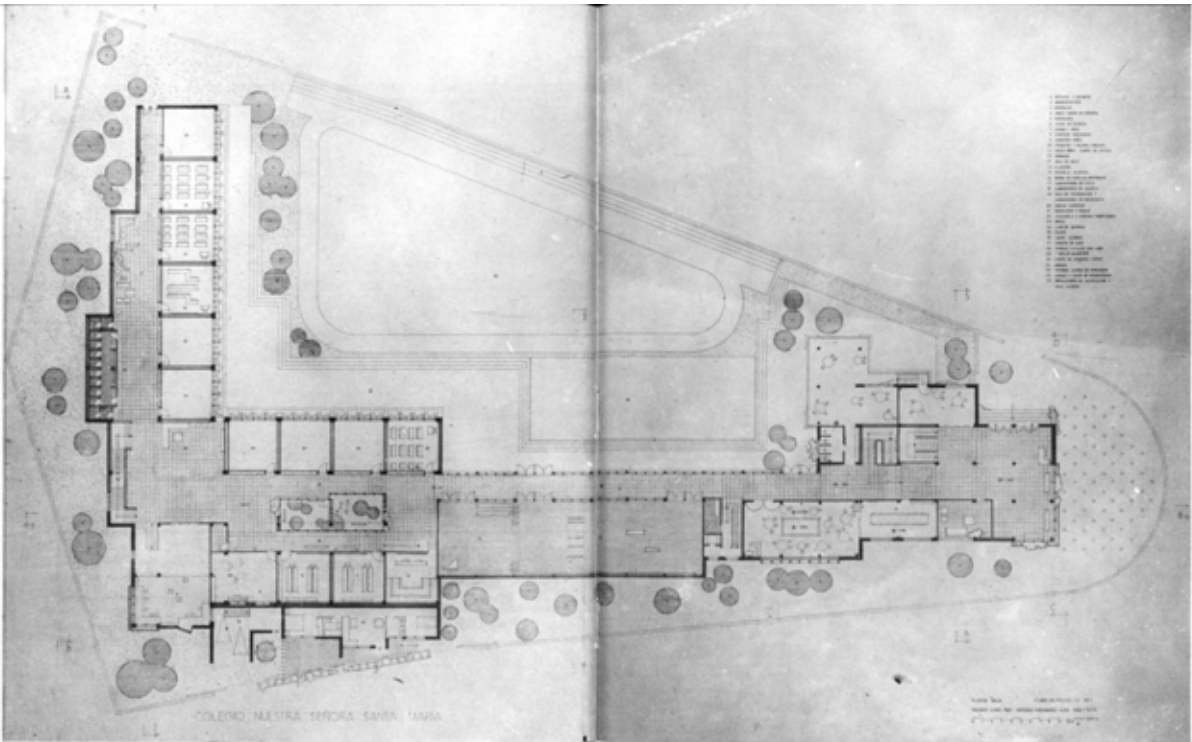
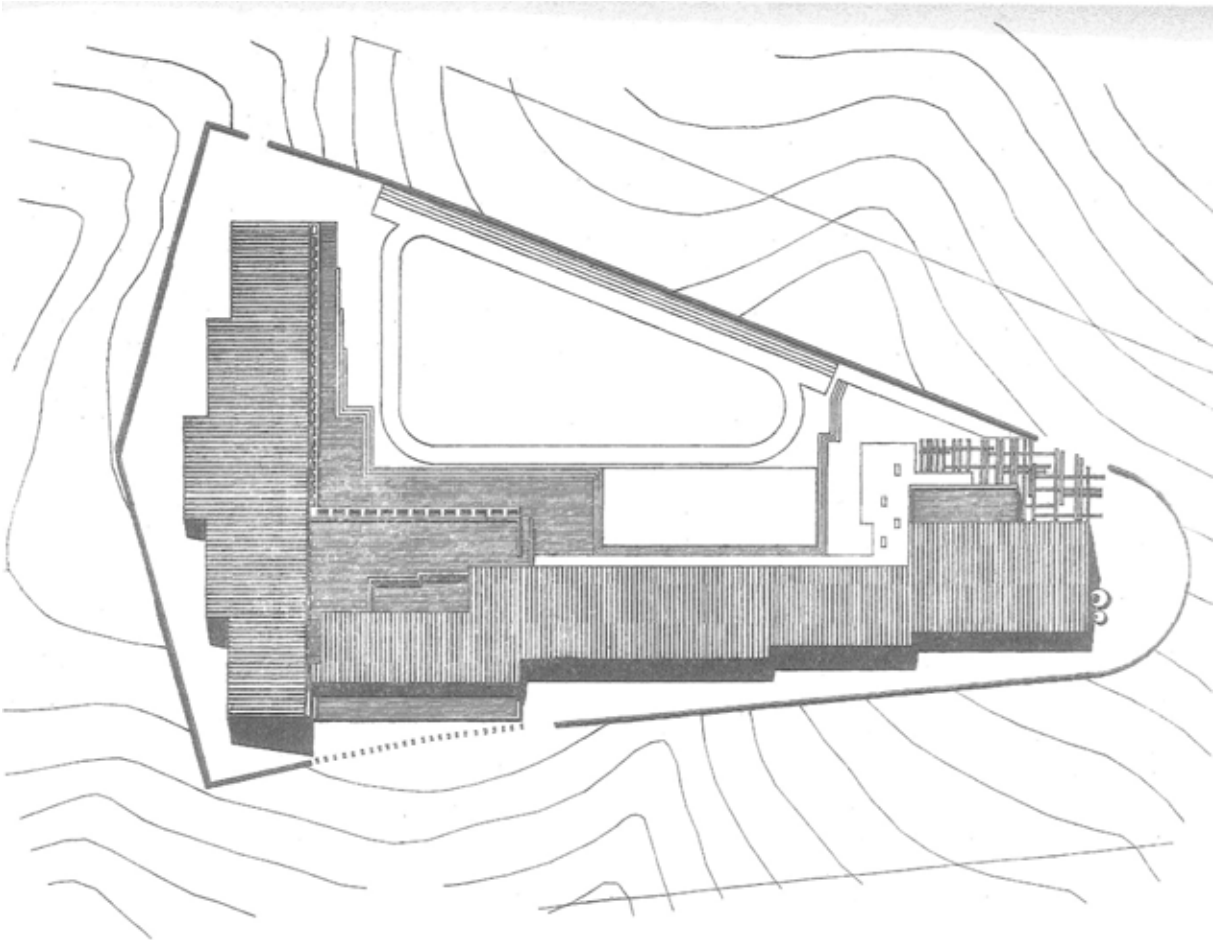
- FERNANDEZ ALBA, Antonio. "Hacia una arquitectura Rural" en *Acento Cultural*, 1958, págs. 40-44.
- "Colegio Ntra. Sra. Santa María - Madrid" en *Arquitectura*, nº. 23, 1960, págs. 57-60.
  - "Cuatro obras de Antonio F. Alba" en *Hogar y Arquitectura* nº. 40Bis, 1962, pág. 33.
  - "Valores humanos y estéticos en el diseño finlandés" en *Arquitectura* nº 43, 1962, págs.24-30.
  - "Edificios escolares y Centros de Cultura" en *Antonio Fernández Alba, arquitecto, 1957-1980*. Madrid: Xarait Ediciones, 1981, pág. 39. (Textos de introducción a capítulo por Joaquín Ibañez).
  - "Autobiografía intelectual" en *Antonio Fernández Alba, premio nacional de arquitectura 2003*. Madrid: Secretaria General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Fomento del Gobierno de España (Dirección de la edición: Antonio Fernández Alba y Ricardo Sánchez Lampreave), 2011, pág. 26-53.
- CAPITEL, Antón. "La arquitectura de Antonio Fernández Alba en el interior de la aventura moderna española", en *Antonio Fernández Alba. Obras y Proyectos 1957-1979*. Madrid: Museo español de arte contemporáneo, Ministerio de Cultura, 1980, págs. 49-53.
- FULLAONDO, Juan Daniel. "El Romanticismo de Antonio Fernández Alba", en *Nueva Forma* nº 16, Mayo de 1967, págs. 33-42.
- "Hacia cero" en *Antonio Fernández Alba, Obras y Proyectos 1957-1979*. Madrid: Museo español de arte contemporáneo. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición, 1980, pág. 15.
- FRAMPTON, Kenneth. "Towards a critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", en *Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.
- MONEO, Rafael. "Madrid 78: 28 Arquitectos no numerarios", en *Arquitecturas Bis* nº 23, Julio-Septiembre 1978, págs. 22-24.
- PRIETO, Eduardo. "Cronos y Entropía. Sobre la prueba del tiempo en la arquitectura" en *Atlas Entropía #Madrid*. Madrid: La Casita Azul, Centro Centro Cibeles, Ediciones Asimétricas, 2016.
- VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York: MOMA Press, 1966.
- ZEVI, Bruno. Hacia una Arquitectura orgánica, Buenos Aire: Poseidón, 1957. Ed. original: *Verso un 'Architettura orgánica: saggio sullo sviluppo del pensiero Architettonico negli ultimi cincuent'anni*, Turín: Einaudi, 1945
- *Zevi su Zevi Architetture come profezia*. Venecia: Marsilio, 1993. Ed. original: *Zevi su Zevi: Architettura come profezia*. Milán, Editrice magma, 1977.

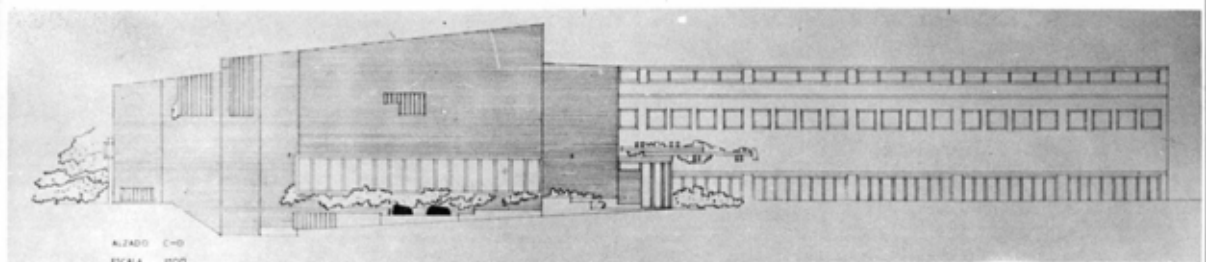
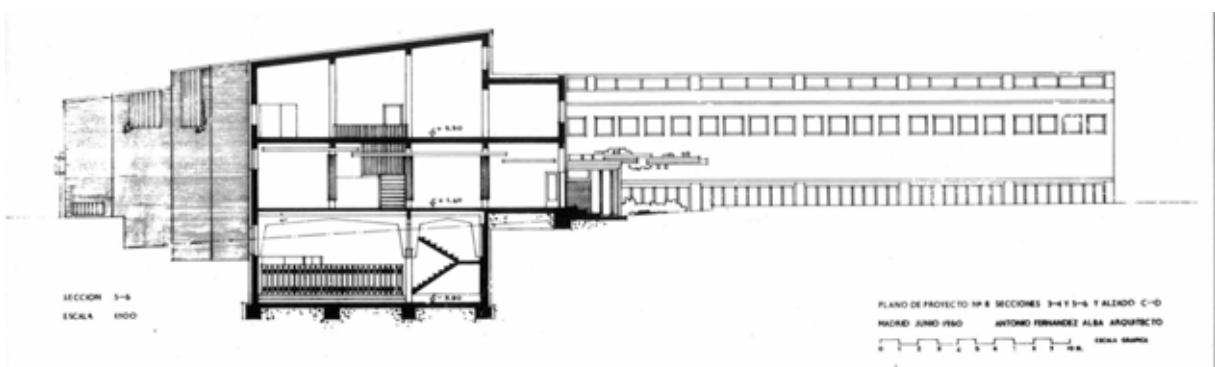
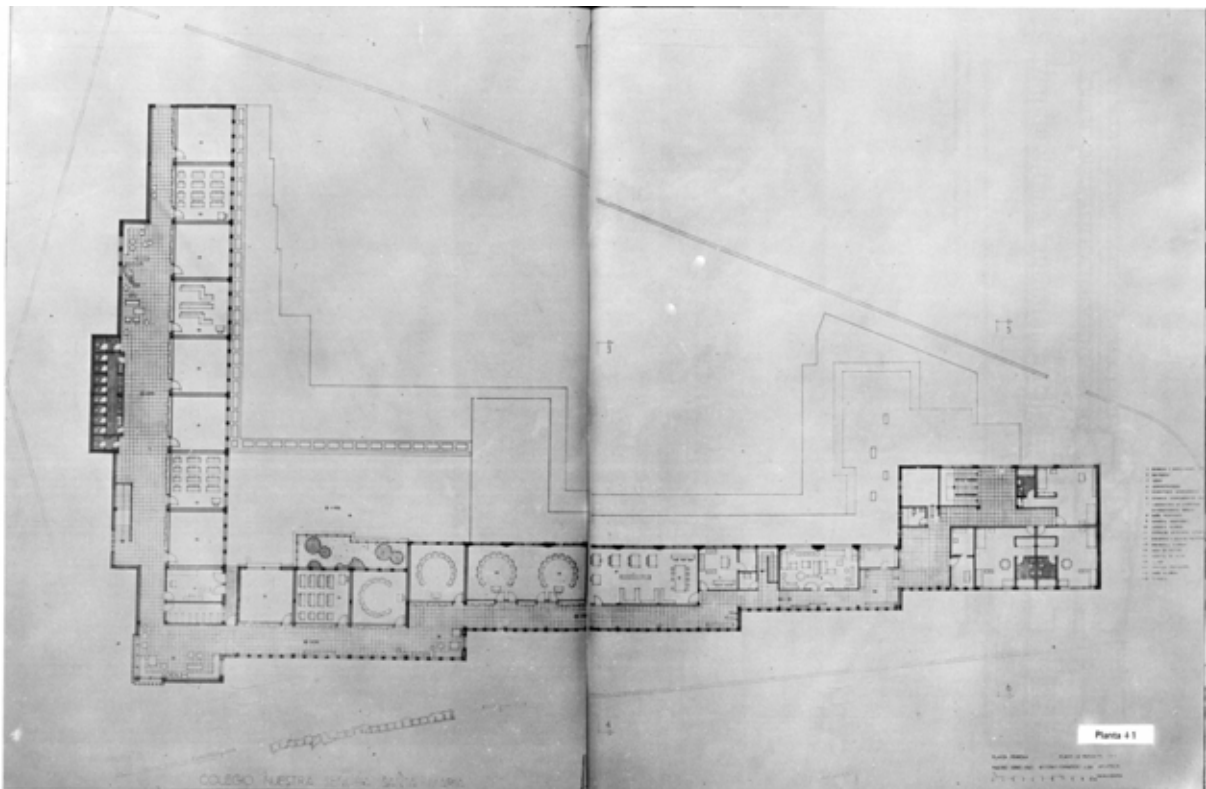
## Biografía de los autores:

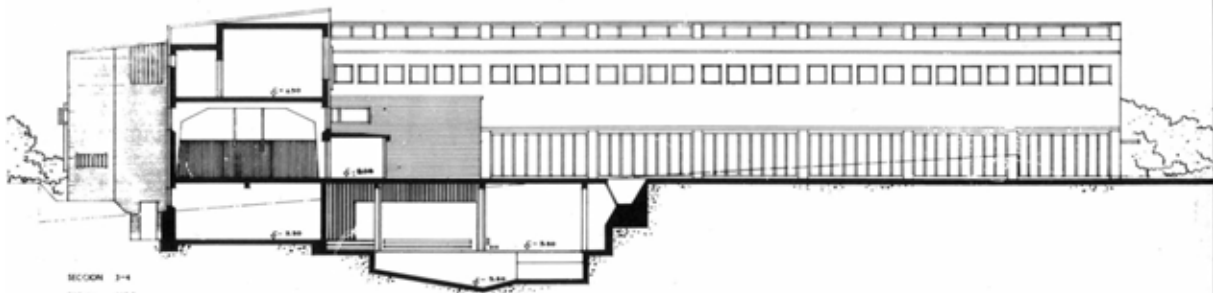
**Ignacio Senra** es arquitecto por la ETSAM en 2006, Master por la Universidad de Columbia (Premio de Honor a la Excelencia en Diseño) en 2009 y doctor arquitecto por la ETSAM en 2015. Ha sido profesor ayudante de proyectos en la ETSAM en la unidad docente de José Manuel López-Peláez durante los cursos 2009/2010 y 2010/2011, ha publicado artículos de investigación en revistas científicas como PPA y REIA. Entre 2006 y 2008, trabaja como colaborador en el estudio de Rafael Moneo y desde 2009 comparte estudio con Elisa Sequeros. Juntos han recibido varios premios en concursos nacionales e internacionales y su obra ha sido publicada en revistas especializadas dentro y fuera de España.

**Alejandro Valdivieso** es arquitecto por la ETSA, Universidad de Alcalá en 2008, Master en teoría e historia de la arquitectura y filosofía por la Universidad de Harvard en 2016 (Becario Fulbright, y *Final Project Research and Development Award*). Desde 2012, doctorando del DPA-ETSAM. Como arquitecto ejerce actualmente desde su propia oficina, ha colaborado con Ábalos & Herreros, Ábalos + Sentkiewicz y Herreros Arquitectos; como escritor, editor y comisario independiente para distintas plataformas (di.Mad, La Ciudad Viva, COAM, Lampreave Editorial, Harvard Design Magazine). Ha sido Profesor Asociado en Universidad Camilo José Cela-ESNE, Madrid, profesor asistente en la Università degli Studi di Sassari y *Teaching Fellow* en el GSD de Harvard.

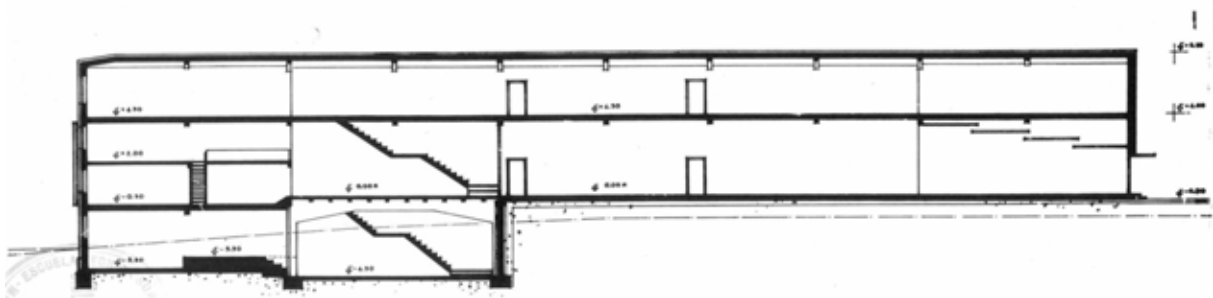
Anexos (planos, imágenes antiguas e imágenes actuales):



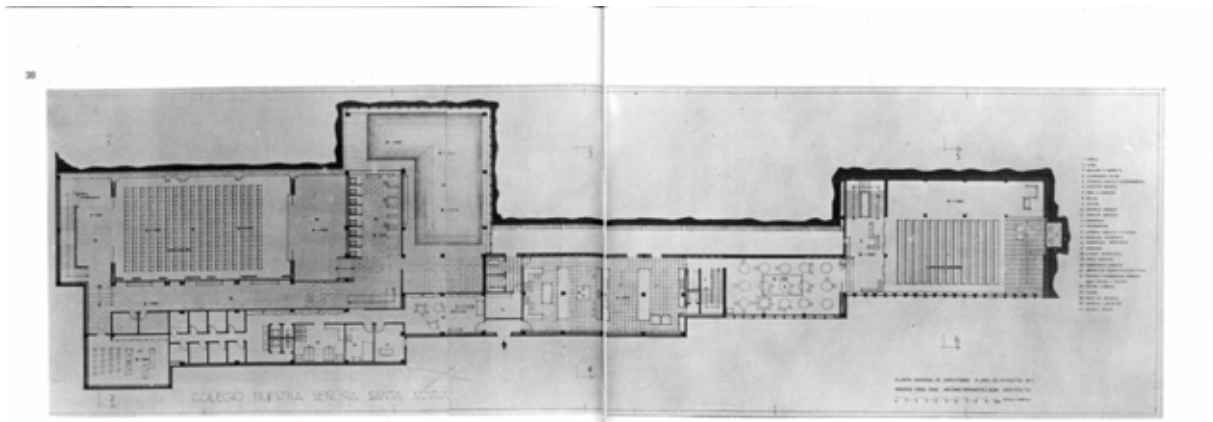




COLEGIO NUESTRA SEÑORA SANTA MARÍA



COLEGIO NUESTRA SEÑORA SANTA MARÍA



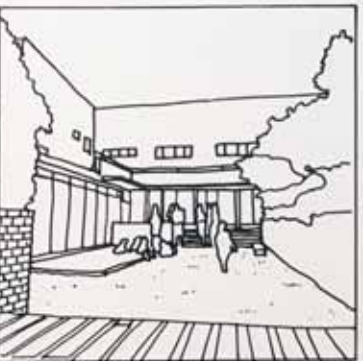
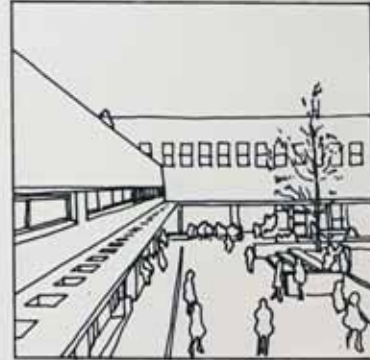
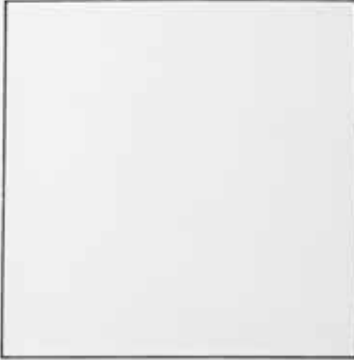
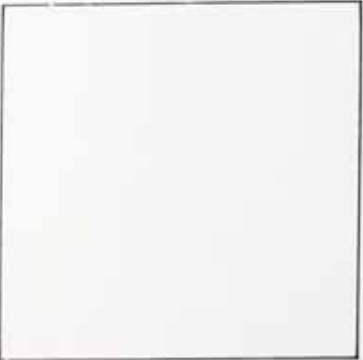
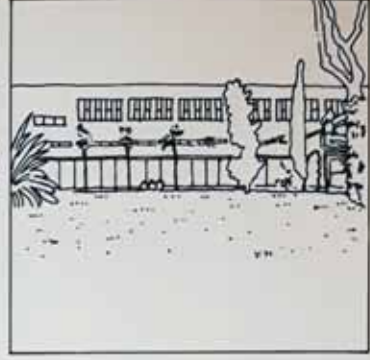
Planta -1



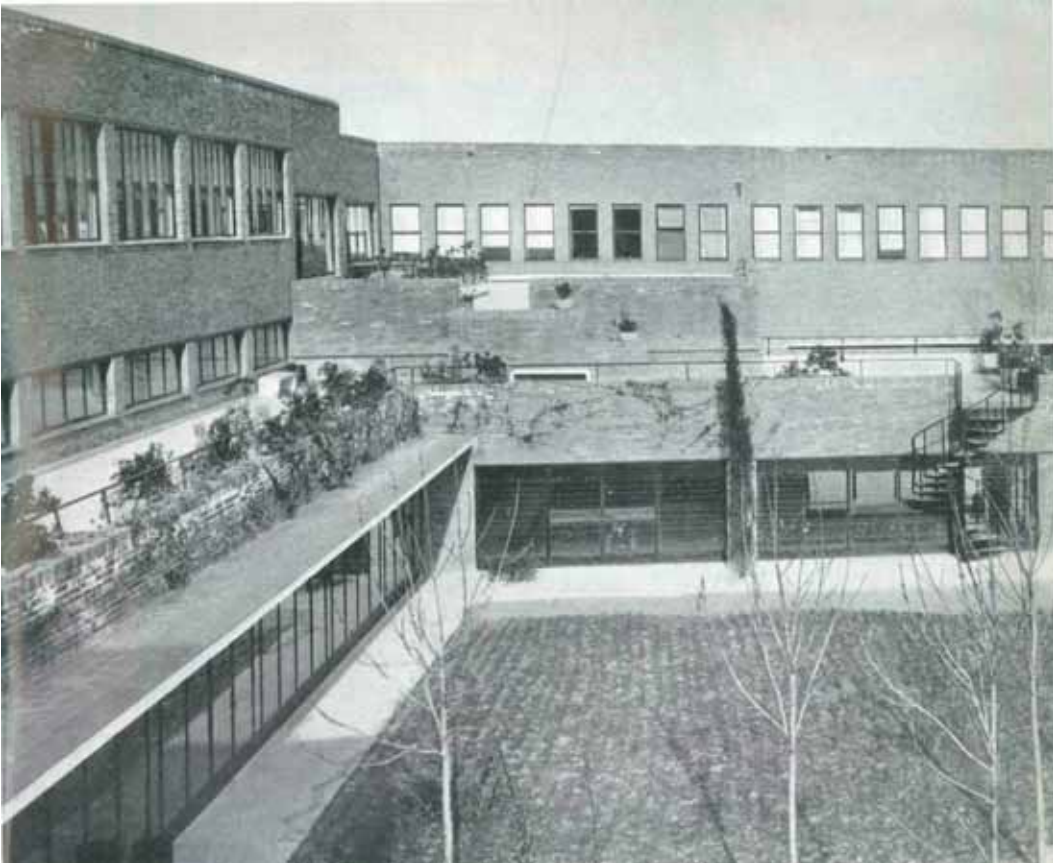
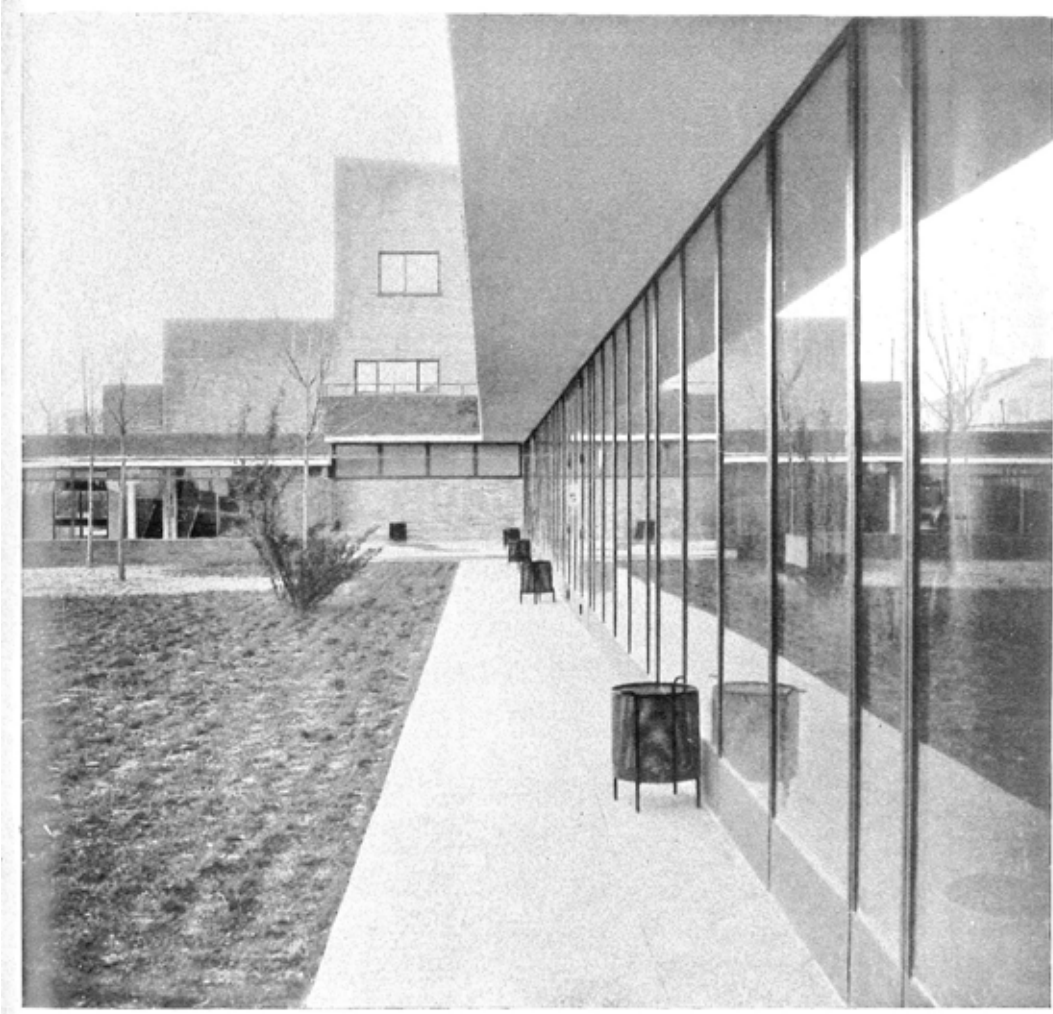
COLEGIO NUESTRA SEÑORA SANTA MARÍA

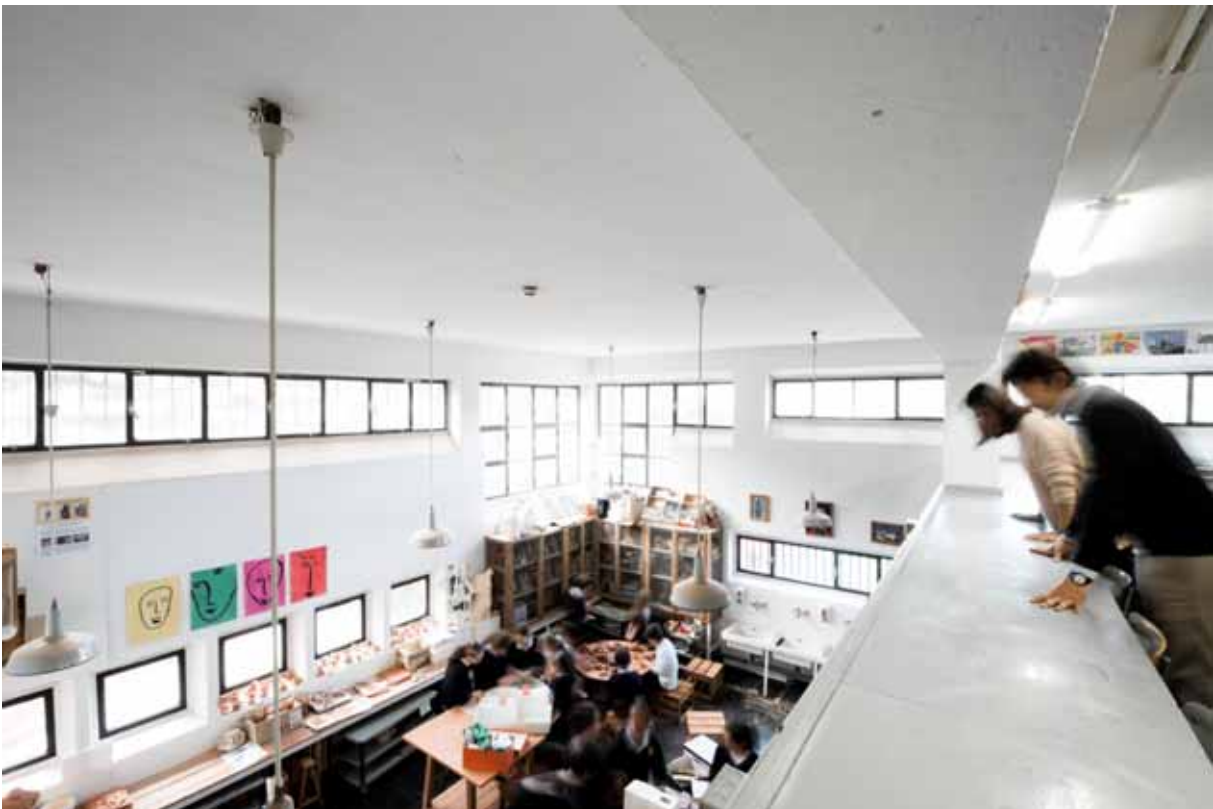
Sección 7-8





2







## “IGLESIA DEL COMPLEJO ESCOLAR MADRE ALBERTA, 1966 Palma de Mallorca.

Bartolomé Vaquer Colom, arq.”

Autor: **Vaquer Caballería, Pedro Pablo.**

Spain. Mailto: zooarq@gmail.com

Localizador archivo: 1966 IGLESIA MADRE ALBERTA - BVC

### ÍNDICE del ARTÍCULO

RESUMEN / ABSTRACT .....	1
PALABRAS CLAVE: .....	1
<b>ARTÍCULO:</b> .....	<b>1</b>
EL PROBLEMA: NUEVO COMPLEJO, FUERA DE LA CIUDAD.....	1
EL DISEÑO DEL COMPLEJO ESCOLAR.....	2
LA IGLESIA.....	2
CARACTERÍSTICAS.....	3
BIOGRAFÍA. ....	8
( fin ) .....	8

### RESUMEN / ABSTRACT

En 1965, asesoradas por el arquitecto, las monjas adquirieron, en el predio de *Son Puigdorfila* cercano a Palma, un solar de unos 10.000 m<sup>2</sup> para poder hacer el nuevo complejo escolar que necesitaban por crecimiento y angostura dentro de Palma.

El proyecto data de **1966** fecha en que empezaron las obras, con prisa.

El complejo se formaliza como un grupo de edificios ligeramente separados pero intercomunicados con unos pasillos abiertos al jardín (buscando una imagen de frescura e higiene) pero cubiertos con unas losas de hormigón sustentadas por pilarillos metálicos, que van serpenteando entre los bloques. Y en una esquina entre palmeras está la iglesia.

Se piensa como sencilla nave única de hormigón y acero, pretendidamente: se trata de un volumen casi rectangular de acceso y dos paredes curvas que, *como dos manos*, no acaban de juntarse tras el altar, dejando una entrada escondida de luz tras dicho altar, anti-axial en cierto modo, y otras dos laterales a cada lado, cuando las dos paredes de hormigón curvas entregan con el rectángulo de la entrada y pequeñas dependencias.

La cubierta son unas sencillas cerchas metálicas vistas. Los detalles más apurados se centran en las vidrieras, algún mobiliario (escaso), y las manetas de las puertas de entrada (metálicas en forma sencilla de cruz).

La sensación es de nave industrial de evidente capacidad de recogimiento y aislamiento.

Parece un elemento más del grupo de edificios del complejo, visto en su conjunto (sobre todo desde el exterior), todos muy interesantes arquitectónicamente y del momento, pero se trata en realidad de la pequeña *joya* del conjunto.

Un precedente de dicho modo de hacer un lugar religioso en este arquitecto es su pequeña capilla en Cala Blava, a una escala absolutamente minúscula (el edificio sólo alberga el altar, el resto son pinos y grava).

Las obras de este arquitecto son desconocidas a nivel local, sin embargo posee otras también interesantes. Esto es bastante *normal* en un sitio tan aislado como Mallorca.

### PALABRAS CLAVE:

racionalismo, sencillez, industrial, economía, iluminación, hormigón visto, cerchas.

### ARTÍCULO:

#### EL PROBLEMA: NUEVO COMPLEJO, FUERA DE LA CIUDAD.

En 1966, tras asesorar a las monjas en la adquisición de un gran solar en las afueras, entonces, de la ciudad de Palma, se le encarga el Proyecto del Complejo Escolar “*Madre Alberta*”. Ha de ser moderno y estar entre jardines (ya que se abandona el centro de la ciudad).

Bartolomé Vaquer Colom era entonces un arquitecto (nacido en 1927) de casi 40 años, con un bagaje urbano y edificatorio ya importante a nivel local, y sin embargo este encargo significa una variación dentro de los encargos hasta entonces recibidos: se trata a al vez de una ciudad y de todo su diseño: edificios, calles y detalles (hasta mobiliario, vitrales, etc).

Lo principal es que los edificios y los tráficos que generan deben pensarse para tres tipos de usuarios bien definidos: el colectivo religioso, los alumnos y los padres. El espacio es grande pero tampoco sobrante: los edificios han de agruparse y articularse de tal modo que su distribución satisfaga diversas necesidades, como la de acceso o entrada (fachada, control) y su distribución interna, la docente, la deportiva, y la de residencia (de las religiosas y de las internas), permitiendo además generar espacios libres cubiertos en su entorno o en sus plantas bajas. Todo ello ofreciendo una imagen novedosa y fresca, de ciudad-jardín, *saludable*.

#### EL DISEÑO DEL COMPLEJO ESCOLAR.

La idea del complejo es clara: mediante una cinta peatonal diseñada entre los edificios a modo de un paseo cubierto con una sucesión de losas de hormigón finamente sustentada (pilares metálicos), se atraen todos los edificios necesarios para los diversos usos. Dicho encintado peatonal y las plantas bajas de los edificios conforman el espacio cubierto disponible, rodeado así bien de arquitectura bien de jardines.

La finca adquirida, *Son Puigdorfilá*, tiene acceso por su extremo superior desde el barrio de Son Rapinya, y va descendiendo suavemente hacia la ciudad de Palma. Bartolomé Vaquer dispone un acceso rodado que hace previamente todo el descenso hasta un edificio de fachada: el acceso general.

Por una escalinata accedemos al Complejo y nos encontramos que la cinta-paseo hace una **L** de dos lados, uno girando 90° a la izquierda, descendiendo hacia la sala de actos y las aulas de guardería. Es el descenso "mundano"... El otro, frontal y ascendente (el místico-docente), nos conduce primero frente a la Capilla (Iglesia, que queda a un lado) y, dejándola, vamos ascendiendo por la cinta y pasando frente a los edificios de aulas (docentes) de 3 o 4 plantas, para al final llegar a dos bloques de 5 y 6 alturas, la residencia de las Religiosas e internas.

Se trata pues de una disposición sobre la pendiente acentuada por la altura creciente de los edificios adosados, como barcas, a la cinta peatonal que hace de doble-eje (en **L**) del conjunto.

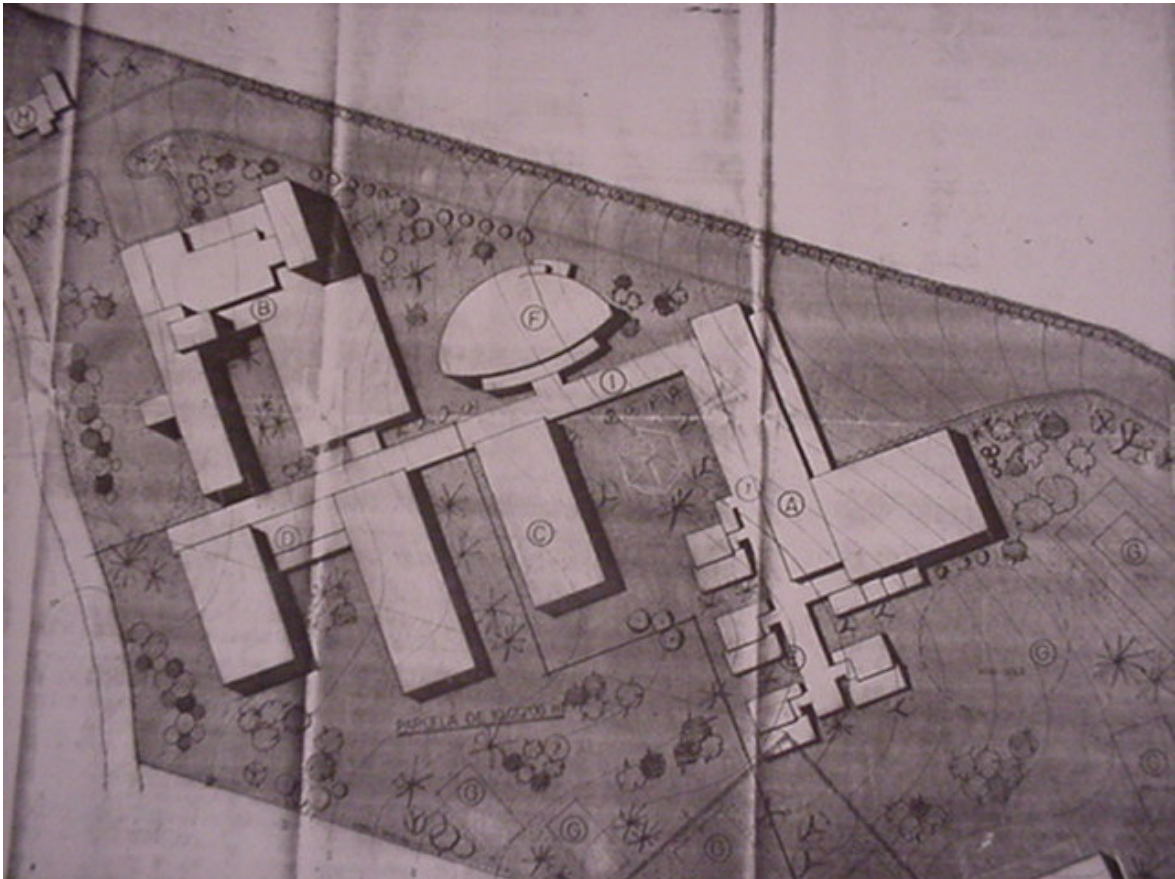


Foto 01. El acceso se produce por el extremo superior (norte, edificio **M**) pero se entra peatonalmente al Complejo por el edificio **A** (a su lado la sala de actos), **E** son las aulas de Guardería y Parvulario. La Iglesia (Capilla) es el edificio **F**. **C** y **D** son edificios de aulas, y **B** es la parte Residencial en la parte superior de la parcela.

#### LA IGLESIA.

La Capilla del complejo Madre Alberta tiene un diseño conformado por dos muros curvos de hormigón armado visto, altos y desnudos, que se juntan tras el altar sin llegar a tocarse.

El *creyente* se encuentra con estas dos pantallas tras el altar, y la luz le viene de dicho *no tocarse* y del final de los muros a cada uno de los laterales, que tampoco llegan del todo al pequeño edificio que sirve de

entrada (y que -como una visera- matiza otra entrada de luz por su parte superior), y resto de necesidades. En estos encuentros laterales se colocan dos grandes vitrales de color. En apariencia sólo parece haber luz trasera y de los laterales. El techo se resuelve con unas cerchas metálicas a modo de nave industrial. Todo muy *pretendidamente* sencillo.

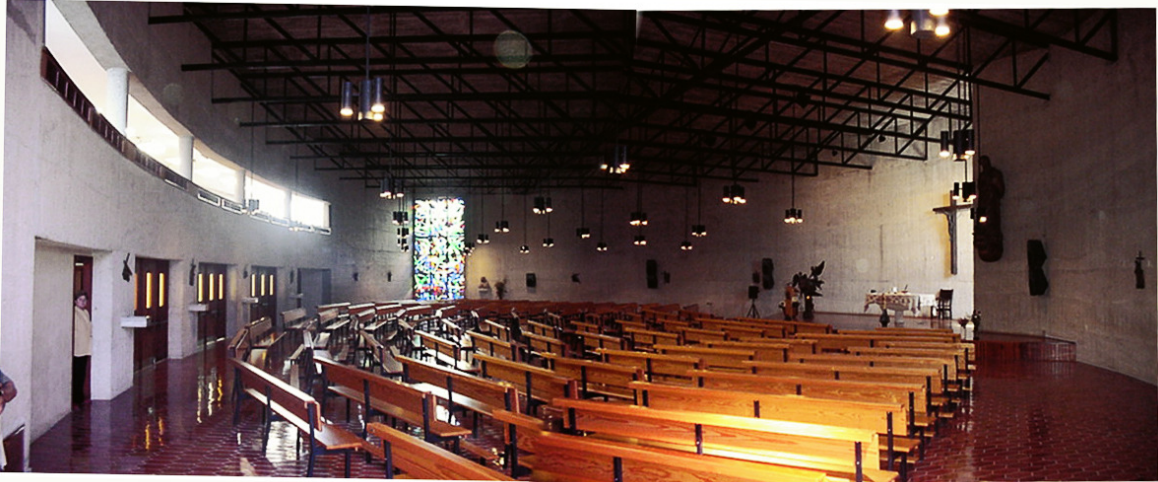


Foto 02. Espacio interior de la Iglesia de Madre Alberta. A la izquierda el edificio de entrada.

Coétanea a esta Capilla es la pequeña Capilla para la urbanización *Cala Blava*, en Lluçmajor (Mallorca). En ella el modelo es todavía más *povera*: los dos muros, sin techado (salvo uno pequeño sobre el altar), se levantan libremente, en frente sólo se halla espacio libre y pinos.



Foto 03. Capilla de la Urbanización Cala Blava.

### CARACTERÍSTICAS.

La sencillez (o desnudez) de la Iglesia, evidentemente, es una de las principales características que se buscaban, acorde con la falta de jerarquía (escondiendo la luz tras el altar y forzando las laterales, distribuyendo radialmente el mobiliario, realizando la entrada por flujo frontal pero no por una sola entrada,

etc). Las cerchas vistas y su malla norte-sur, las paredes de hormigón visto, las sencillas aberturas (casi en negativo), la escasez de mobiliario y la simplicidad de su diseño (tablones de madera), todo concurre para dar una sensación humilde de espacio sagrado.

El uso de un lenguaje racionalista sin complejos, pero sin barroquismos, como si se diseñara una nave de trabajo, también ahonda en esta sencillez buscada.

Sólo un elemento destaca sobre el conjunto, y no demasiado cuando pasamos ante ella: sus muros curvos de hormigón visto la diferencian del resto del complejo escolar, formado por edificios racionalistas de *pilotis* y huecos rectangulares, revocados y pintados de blanco, o con revestimientos de piedra de Santanyi de color arena clara. Pero el edificio de entrada, si bien no exactamente rectangular, sí que "camufla" en parte a la Iglesia. Sólo si salimos por los jardines aparecen estos grandes muros de hormigón.



Foto 04. Conjunto del Complejo tras su construcción.





Foto 05 y 06. Vistas interior y exterior de los vitrales laterales.



Foto 07. Pasillo o cinta peatonal (frente a la Iglesia).



Foto 09. Pasillo e Iglesia (a la derecha).



Foto 09. La Iglesia tras el pasillo peatonal. Al fondo el edificio de *Residencia* (6 plantas).



Foto 09. Pomos-tiradores de las puertas de entrada (Iglesia).

**BIOGRAFÍA.**

Bartolomé Vaquer Colom nace en Metz (1927), norte de Francia, de familia emigrante mallorquina proveniente de Sóller (en el negocio de la naranja en los mercados centroeuropeos). Con estudios en Francia, luego en Alemania al ser ocupada (anexionada) Metz por el III Reich, y finalmente en Mallorca en casa de su abuela.

Estudia Arquitectura en la Escuela de Barcelona. Se doctora en Urbanismo.

Trabaja como arquitecto independiente y también como técnico del Ayuntamiento de Palma, donde llegará a ser Gerente de Urbanismo.

Casi la totalidad de su trabajo arquitectónico y urbano, muy extenso, se realiza en la isla de Mallorca, pero proyectó un Hotel en Cancún (Méjico, para la empresa hotelera *Don Bigote* para la que sí llegó a construir otros Hoteles), que no llegó a realizarse, dentro de un muy incipiente "desembarco" de las empresas mallorquinas en el Caribe (final de los 50 y 60s).

Desde su inicio profesional hace uso de un desenfadado estilo racionalista, sin pretensiones estilistas.

( fin )

## Vivienda Unifamiliar en Collado Mediano de Alejandro de la Sota

**Varela de Ugarte, Miguel**

Departamento de Construcciones Arquitectónicas ETSAC, Universidad de Coruña, España

### Resumen

En los proyectos y obras realizados por Alejandro de la Sota en los años sesenta, la prefabricación abierta tuvo un protagonismo central, tanto por el sistema constructivo utilizado, paneles prefabricados de hormigón armado pretensado para formación de la envolvente global del edificio, como por la modulación impuesta por dicho sistema constructivo que condicionaba desde la escala pequeña del detalle de la vivienda unifamiliar, hasta la escala grande de la composición de los conjuntos de mayor envergadura.

De todos estos proyectos relacionados con la prefabricación el único construido fue la vivienda unifamiliar situada en Collado Mediano, Madrid, objeto de esta ponencia, que fue proyectada al comienzo de la década y por lo tanto con un marcado sesgo experimental al ser la primera obra ideada y construida con los mencionados paneles utilizados como estructura y cerramiento de paredes, suelos y techos.

El proyecto tiene gran interés dentro de su producción por su calidad arquitectónica y persistente modernidad, por el potencial de innovación constructiva que encierra en cuanto a transferencia de procedimientos de elevada industrialización a la arquitectura residencial y por constituir, como prototipo construido, un ensayo para otros proyectos de conjuntos agregados en base a modulación y prefabricación.

La dureza de su formalización no menoscaba su intrínseca belleza que es producto del buen hacer del arquitecto en sintonía con el anhelo generalizado a principios de los sesenta por lograr una estética nueva que debía estar controlada por el zeitgeist o espíritu de la época, estrechamente ligada a la innovación tecnológica y a los nuevos usos y cuyo objetivo último debía ser la armonización del ser humano con su entorno. Ideas y aspiraciones que Reyner Banham, historiador de la arquitectura anticipó y recogió en sus escritos al comienzo de la década y que tuvieron gran influencia entre los arquitectos, con un lenguaje no exento de ciertas dosis de utopía como las que el propio Sota, arquitecto de su tiempo, empleó en los suyos, por ejemplo cuando reflexionaba sobre la prefabricación,

*"...una arquitectura llegará; podrá asegurarse que se llamará incluso distinto..."<sup>1</sup>*

Hay en esta obra dos miradas aparentemente opuestas: una hacia la arquitectura anterior profundamente interiorizada en su cultura personal, la arquitectura vernácula gallega de piedra, que se reinterpreta sutilmente en clave contemporánea, y otra mirada a la arquitectura que viene, la del futuro inmediato y tecnológico que aporta la inserción en la renovada modernidad que se anuncia. La fusión de ambas miradas con la idea de proyecto originaria produjo la arquitectura de esta singular vivienda.

AS60, IDEA, PREFABRICACIÓN ABIERTA, REINTERPRETACIÓN

## Artículo

En los proyectos y obras realizados por Alejandro de la Sota en los años sesenta del siglo XX, la prefabricación abierta tuvo un protagonismo central, tanto por el sistema constructivo utilizado, paneles prefabricados de hormigón armado pretensado para formación de la envolvente global del edificio, como por la modulación impuesta por dicho sistema constructivo que condicionaba desde la escala pequeña del detalle de la vivienda unifamiliar, hasta la escala grande de la composición de los conjuntos de mayor envergadura.

*“...Se hacían entonces estudios sobre construcciones con paneles prefabricados de hormigón pretensado lavado, para obras de mayor alcance y volumen...”<sup>2</sup>*

De todos estos proyectos el único construido fue la vivienda unifamiliar situada en Collado Mediano, Madrid, objeto de esta ponencia, que fue proyectada en 1964 con un marcado sesgo experimental al ser la primera obra ideada y construida con los mencionados paneles prefabricados como estructura y cerramiento de paredes, suelos y techos. El proyecto tiene gran interés dentro de su producción por su calidad arquitectónica y persistente modernidad, por el potencial de innovación constructiva que encierra en cuanto a transferencia de procedimientos de elevada industrialización a la arquitectura, y por constituir un ensayo para otros proyectos de conjuntos agregados en base a modulación y prefabricación.

*“...Un buen estudio para obras importantes, en las que la simplicidad es fundamental. El estudio previo y detenido de multitud de detalles constructivos facilita su aplicación posterior a obras repetitivas...”<sup>3</sup>*



**Figura 1:** Vista general en construcción años 60 desde el sur  
Fuente: Fundación Alejandro de la Sota

Con esta vivienda Alejandro de la Sota iniciaba una aventura muy particular y diferenciada en el conjunto de su obra. Aventura sí, como la ha calificado Manuel Gallego<sup>4</sup> que colaboró con Alejandro de la Sota durante parte de este período en la década de los sesenta caracterizado por el uso de los paneles prefabricados de hormigón, porque se abría un camino inédito en arquitectura ya que se actuaba sobre coordenadas constructivas situadas más habitualmente en el ámbito industrial ajenas al doméstico de la vivienda unifamiliar y por tanto inseguras y con un marcado carácter experimental. Además sus averiguaciones deberían ser posteriormente aplicadas en grandes proyectos estandarizados en una España ya en pleno desarrollo económico pero todavía con importantes carencias en el sector de la industria y en el de la construcción más preocupados en los cincuenta por garantizar el empleo que por la especialización de la mano de obra que requería la mecanización de la construcción y la precisión de la prefabricación.<sup>5</sup>

La secuencia cronológica de los proyectos en los que utiliza este sistema constructivo sitúa la casa de Collado Mediano en el arco temporal del conjunto de su obra. El comienzo del período lo podemos considerar en 1963 unos meses antes de la redacción del proyecto de Collado Mediano, pues en ese año Sota especifica por primera vez el sistema de paneles de hormigón como estructura y cerramiento para el proyecto del colegio mayor César Carlos, aunque finalmente dicha residencia fuera construida varios años después con un proyecto modificado y un sistema constructivo más convencional. Entre el comienzo de la construcción de la vivienda unifamiliar que por su carácter experimental se demoró varios años y el proyecto de un colegio-residencia para la Caja Postal de Ahorros de Orense de 1967 con el que se cierra el ciclo de la prefabricación con paneles de hormigón, volvió a proponer en dos ocasiones más, en proyectos grandes, el sistema completo sin

llegar a materializarlo: el conjunto residencial en la Manga del Mar Menor, Murcia en 1965, para el que llegará a iniciar la construcción de una unidad de dos viviendas – hoy lamentablemente abandonadas - y el concurso para la urbanización Las Palmeras en Málaga en el mismo año. Sí pudo construir el Pabellón Polideportivo de Pontevedra en 1966 aunque en este caso con una utilización del sistema limitada a su uso como cerramiento del edificio. Y por último planteó el sistema también en el proyecto de 14 viviendas en Santander<sup>6</sup> el mismo año que el del proyecto de Orense, pero al igual que este tampoco llegaría a construirse. Después de estas viviendas ya no volvería a proponerlo nunca más como solución global de la envolvente arquitectónica probablemente por la falta de promotores adecuados que apoyaran un sistema tan innovador y atractivo y a la vez tan arriesgado para el mercado inmobiliario convencional por su carácter experimental y pionero en el marco de una industria que no lo favorecía.<sup>7</sup>

Pero hay que retroceder al principio de la década y aún a finales de la anterior y situarse en el ambiente de la arquitectura española después de los años de autarquía y los posteriores de recuperación de la modernidad para comprender la motivación de Sota, casi obsesión, por la prefabricación<sup>8</sup> desde muy pronto y la de otros destacados colegas de profesión que se interesaron por una arquitectura más tecnicada y precisa, muy en consonancia con el ambiente arquitectónico renovador y optimista que a nivel internacional marcaba tendencia.

Reyner Banham, historiador de la arquitectura describió en su libro “Teoría y diseño en la primera era de la máquina” de 1960<sup>9</sup> - pocos años antes de que Alejandro de la Sota comenzara efectivamente a trabajar con los paneles prefabricados de hormigón - con un lenguaje no exento de utopía, ese anhelo generalizado por una estética nueva que debía estar controlada por el *Zeitgeist* ó espíritu de la época, distinta a la del pasado y ligada a la innovación tecnológica y a los nuevos usos y cuyo objetivo último debía ser la armonización del ser humano con su entorno.

Esta nueva arquitectura ensayada en la primera era de la máquina como Banham llamaba a la época que produjo la arquitectura racionalista de los años veinte, no podía ser en su formalización sólo el resultado de la función o sólo de la técnica como desde algunas posturas deterministas del Estilo Internacional se habría pretendido si no que debería incorporar además, para poderse llamar arquitectura, ese plus de estética propio de la era mecánica, intuido únicamente en el período anterior por los futuristas, cambiante según los avances tecnológicos y la evolución del *Zeitgeist*, que ahora en la segunda era que según él empezaba en la década de los sesenta debía entenderse como una convergencia entre la organización espacial de las necesidades biológicas del ser humano, por un lado, y la experiencia perceptiva de dicho espacio por otro, dentro de una estructura que usase los avances más recientes de la ciencia y la tecnología<sup>10</sup>

Dentro de esta inquietud revisionista de superación de etapas anteriores, algunos arquitectos especialmente comprometidos con la humanización de la arquitectura y de alguna manera con su identificación local, propusieron un proyecto que siendo moderno incorporase también la lógica de las construcciones populares condicionadas por su adaptación al sitio y al clima, como una mirada renovada hacia esas construcciones que fueron perfeccionadas por los constructores anónimos de forma continuada a lo largo de los siglos.<sup>11</sup>

Alejandro de la Sota no es ajeno a esta tendencia, y como arquitecto de su tiempo, en sus proyectos conviven en general dos miradas aparentemente opuestas: una hacia la arquitectura anterior profundamente interiorizada en su cultura personal que se reinterpreta sutilmente en clave contemporánea con diferente enfoque en cada proyecto, y otra mirada a la arquitectura que viene, la del futuro inmediato y tecnológico que aporta la inserción en la renovada modernidad que se anuncia. La fusión de ambas miradas con la idea de proyecto originaria produce su arquitectura.



**Figura 2:** Vista general desde el noroeste recién terminada años 60  
Fuente: Fundación Alejandro de la Sota

En el proyecto de la vivienda unifamiliar en Collado Mediano y posteriormente en el colegio residencia de Orense encontramos la primera mirada dirigida a la arquitectura vernácula gallega de piedra. Esa arquitectura de volúmenes rotundos y compactos que nutrió su cultura personal seguramente desde la infancia con la visión de las fábricas pétreas de mampostería de su tierra natal, fusionadas con el territorio, esa arquitectura a la que se refiere Sota cuando se maravilla en sus escritos de la armonía y belleza de sus agrupaciones.<sup>12</sup>

El tema fue ya tratado por el autor en un trabajo anterior sobre el colegio residencia de Orense del que reproducimos aquí alguna de las ideas vertidas allí por su pertinencia en el trabajo actual sobre la casa de Collado Mediano:

*"...una vivienda unifamiliar en Collado Mediano, Madrid, proyectada y esta sí construida que constituyó un ensayo previo para el proyecto de Orense cuyo módulo volumétrico prefabricado generador por repetición de la propuesta tiene su origen en la sección transversal de dicha vivienda..."*<sup>13</sup>

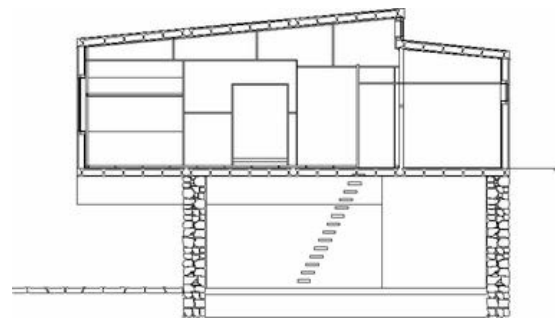
*"...La sección característica transversal ... que reúne en si misma casi todos los rasgos contemporáneos que anticipan la solución de Orense como reinterpretación sutil de la arquitectura anterior, quizás ya intuyendo Alejandro de la Sota en este momento previo futuras realizaciones en su tierra natal..."*<sup>14</sup>

Los elementos de la tradición vernácula<sup>15</sup> se reinterpretan en este proyecto bajo la luz de una nueva estética y nuevas técnicas constructivas. Aunque en la memoria de Orense se hace referencia a lo popular de manera un tanto explícita - en sus posteriores memorias no lo será tanto, y sus materializaciones siempre desde la abstracción - el propio Sota especifica en dicha memoria, que no se trata de imitar a Galicia<sup>16</sup>, si no que lo importante es la lección que le ofrecen, en su adaptación al sitio y al clima, esas arquitecturas "lógicas" sin arquitectos. Traslada pues la actitud que las ha generado a su proceso de proyecto moderno pero mediante el uso de los materiales y sistemas constructivos disponibles en ese momento en España, especialmente los relacionados con nuevas tecnologías y otros materiales altamente industrializados.

*"...La sección característica con la cubierta levemente inclinada sin vuelos, recubierta únicamente con una lámina asfáltica para su impermeabilización que se pliega por delante del canto del panel rematada con un fino perfil angular como alero mínimo y que por su parte más alta se eleva sobre un cuerpo inferior de servicio para crear una rendija que permite la entrada de luz superior opuesta en diagonal al hueco principal de proporción apaisada que incorpora un vidrio doble de casi seis metros de longitud; el voladizo sobre el basamento de mampostería; el acabado rugoso de los paneles y su color gris predominante; las puertas y las ventanas enrasadas por el exterior encajadas en los paneles prefabricados con los cercos de hormigón incorporados; las carpinterías de madera de apertura exterior y las contras deslizantes para oscurecimiento por el interior integradas en el despiece del revestimiento aislante, todo esto propio de la modernidad y contemporaneidad del proyecto, que habría aparecido también en Orense de haberse construido, de alguna manera nos habría hecho recordar también con la mirada entornada a través de la fina lluvia, la arquitectura entrañable de los volúmenes de su tierra natal edificados con la lógica de la construcción perfeccionada a lo largo de los siglos pero ahora reinterpretada sutilmente en clave moderna."*<sup>17</sup>



**Figura 3:** Alzado suroeste recién construida años 60  
Fuente: Fundación Alejandro de la Sota



**Figura 4:** Sección transversal sureste-noroeste  
Fuente: Dibujo del autor



Es en la segunda mirada donde identificamos los rasgos que sitúan a su arquitectura en el plano de la modernidad, al dirigirla hacia una nueva y anhelada arquitectura basada en los adelantos tecnológicos, en un momento de optimismo a nivel internacional, los años sesenta del siglo pasado, en el que parecía que existían posibilidades ilimitadas para desarrollarla.

En un artículo publicado en 1961, Alejandro de la Sota reflexiona sobre arquitectura y tecnología en parecidos términos a los de Banham<sup>18</sup>:

*"Hoy allá quedó la arquitectura con todo su valor y la técnica son sputniks. ¿Podemos frenarla para alcanzar la punta de su avance? ¿Debemos empujar la arquitectura para llegar a su lado? El hombre tiene ante sí sus limitaciones como hombre; su inteligencia, el fruto de ella, son ilimitados: en arquitectura se necesita hasta allí y esa es su constante"*<sup>19</sup>

Propiciado por este ambiente Alejandro de la Sota comenzó sus colaboraciones con los ingenieros que le permitieron el acercamiento a las nuevas tecnologías constructivas más industrializadas de las que van a surgir en esos años varios de los proyectos más importantes de su carrera como TABSA, el colegio Maravillas, las naves del CENIM o Clesa. Y es entonces, a los 50 años de edad, con la madurez que le reporta su dilatada experiencia, cuando centra su interés en los procedimientos que la prefabricación abierta pone a su alcance dentro de las precarias posibilidades españolas compensadas en parte por una implicación personal fuerte técnica y constructiva. En concreto el sistema de paneles de hormigón armado pretensado tradicionalmente utilizado en actuaciones de carácter industrial que va a trasladar al ámbito doméstico de la arquitectura residencial experimentando con determinación, compromiso y perseverancia su implementación en los proyectos de esta época, pues para él - como arquitecto de su tiempo - la evolución de una arquitectura así considerada y su perfeccionamiento debería producir nada menos que una nueva arquitectura:

*"...una arquitectura llegará; podrá asegurarse que se llamará incluso distinto..."*<sup>20</sup>

No pasa desapercibido aquí de nuevo el eco de las palabras de Banham al referirse a esa nueva arquitectura de la época cuya formalización necesariamente tendría que estar ligada a las nuevas tecnologías y que Sota nos la presenta en su particular versión de estos años mediante la constancia y fe puesta en este sistema de prefabricación y en la implementación del mismo en su arquitectura a lo largo de casi una década durante la cual considerable energía y dedicación fueron empleadas con un balance en términos cualitativos y de innovación arquitectónica tan positivo aunque lamentablemente sin haberse podido materializar lo proyectado en gran medida, especialmente los grandes proyectos estandarizados. ¡Qué maravilla habría sido poder ver materializado el conjunto de Orense o el de la Manga del Mar Menor después de la experiencia de la vivienda de Collado Mediano! Sin duda una trayectoria inédita que hubiera podido continuar la arquitectura moderna en su evolución quedó pausada a la espera de nuevos desarrollos.

Tradicionalmente el cerramiento de los edificios compuesto por fábricas de pequeños elementos aparejados, ladrillos, mampuestos, etc. asumía la función de soportar su propio peso y el de la estructura horizontal por lo que su espesor era considerable y la apariencia del edificio masiva. El Estilo Internacional aportó como uno de sus principios subyacentes la concepción de la arquitectura moderna como volumen de manera que ahora el cerramiento se independizaba de la regularidad de la estructura y podía reducir su espesor para cumplir exclusivamente la función de recubrimiento de aquella y de filtro entre el interior y el exterior. En la vivienda de Collado Mediano este principio no se cumple, ya que todo el cerramiento exterior es continuo y portante. Una primera observación podría hacernos pensar en un retroceso respecto a los logros de la modernidad ya entonces plenamente consolidada. Pero nada más lejos de la realidad. Al contrario, el sistema constructivo empleado por Sota avanza un poco más en la línea evolutiva del cerramiento de manera que aunque vuelve a incorporar la estructura a la envolvente exterior, a diferencia de la construcción tradicional lo hace conformándola con piezas de gran tamaño y de espesor reducido: los paneles prefabricados de hormigón armado pretensados utilizados en paredes, suelos y techos. Un mismo sistema tecnológicamente avanzado para toda la envolvente global del edificio. Esta es la gran aportación de Alejandro de la Sota a la arquitectura con esta obra y en este momento.

El sistema de prefabricación proveniente del mundo de la arquitectura industrial ya había sido empleado en Europa para dar solución a las necesidades de alojamiento masivo tras la II Guerra Mundial, pero la realidad es que generalmente las propuestas arquitectónicas con elementos prefabricados pesados de los años 40 y 50 resultaron muy poco atractivas al estar más atentas a los

aspectos cuantitativos satisfechos mediante la monótona repetición de incontables unidades iguales con poco interés arquitectónico y agrupadas sin atender a menudo a la adecuada configuración del paisaje urbano de las ciudades en su crecimiento periférico.

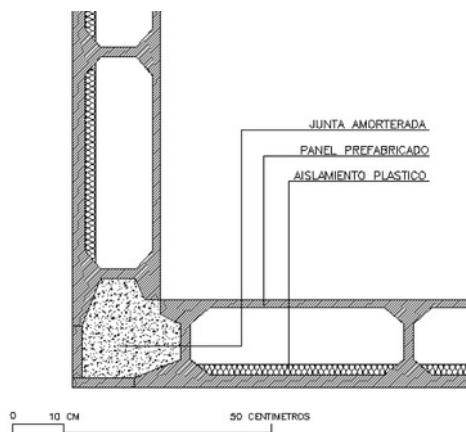
Sin embargo a Sota lo que le interesa es el gran potencial que encierra el sistema de elementos prefabricados altamente industrializados que puede satisfacer su aspiración por una "construcción universal, industrializada, modulada y sencilla" aplicada a la arquitectura con la condición clara de su adecuación al fin último que no puede ser otro que la obra bien hecha, humanizada y sensible a su entorno. El fin no justifica los medios. Todo un reto ante los antecedentes mencionados y una aventura que abría un camino apasionante y diferenciado en el conjunto de su obra, pero también experimental e inseguro.

Como ya se ha señalado, de todos los proyectos de Sota con los prefabricados el único ideado y construido con los paneles de hormigón como envolvente global fue el de esta vivienda proyectada en 1964 y construida entre ese año y 1968. La duración de la construcción de la vivienda tan dilatada en el tiempo tuvo que ver seguramente con ese carácter experimental de la prefabricación abierta aplicada a una vivienda unifamiliar singular. Resulta paradójico ver como en la publicidad de la época de la empresa comercializadora del sistema "HORPRESA" se presumía de la rapidez del transporte y montaje del material:

*"...sin madera y sin escombros, los paneles son colocados directamente del camión a su lugar definitivo en la obra consiguiéndose forjados totalmente planos de rápida ejecución logrando forjar una planta de 1.000 m<sup>2</sup> por un equipo en un día de trabajo, y sin apeos ni sopandas, lo que representa: menor coste, reducción de pilares, sin mano de obra especializada."*

El arquitecto Julio Garrido autor de la patente, describía también las características del sistema incidiendo en la rapidez del montaje muy económico, en un artículo publicado en la revista Hogar y Arquitectura en 1966:

*"...El peso del metro cuadrado conseguido con estos tipos de paneles es de 130 kilogramos,..." "...Con estos pesos, el panel óptimo resulta de unos 12 metros cuadrados y con él es posible terminar el montaje de una vivienda de 60 metros cuadrados en diez operaciones, es decir, en una hora y a un costo de unas 400 pesetas..."<sup>21</sup>*



**Figura 5:** Encuentro de paneles verticales  
Fuente: Dibujo del autor



**Figura 6:** Esquina  
Fuente: Fotografía del autor

El sistema de prefabricación en catálogo estaba pensado en principio para tipologías repetitivas de sencilla volumetría donde los rendimientos constructivos y económicos podían ser muy grandes. Una vez que al sistema se le exigían nuevas condiciones para adaptarlo a la complejidad de una vivienda singular los tiempos ya no resultaban tan previsibles y presumiblemente se disparaban al tener que ir solucionando de forma un poco artesanal y ejemplar muchas cuestiones no previstas en catálogo ni en proyecto que es lo que debió ocurrir en Collado Mediano. Así por ejemplo ese carácter experimental se manifiesta en algunos problemas de borde que el sistema constructivo no tiene perfectamente resueltos al no existir piezas específicas que den continuidad al acabado del cerramiento en la esquina o en el encuentro de los paneles verticales con los de cubierta inclinada lo que lleva a la resolución in situ del problema mediante la inclusión de tiras de la lámina superficial del panel que suplen la falta del mismo en estos puntos y cubren el mortero de la junta.

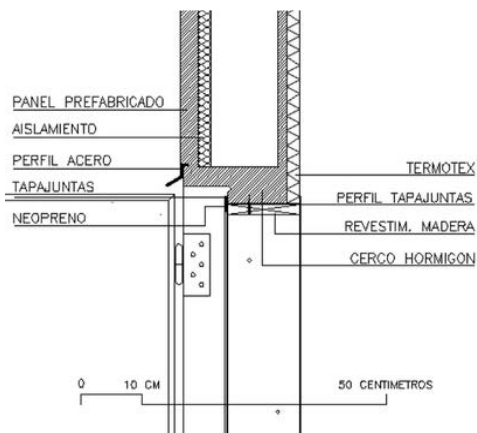
Es importante resaltar en cualquier caso que esta vivienda no se proyectó para que fuera un prototipo susceptible de ser repetido. Sí como un laboratorio para ensayar soluciones constructivas de sus elementos prefabricados y otros materiales industrializados que luego deberían ser utilizadas en los grandes proyectos estandarizados que ya se estaban ideando sobre el tablero de dibujo de Sota durante la ejecución de la vivienda.

La descripción constructiva del sistema que hace Sota en la memoria del proyecto de Collado Mediano es muy escueta:

*“...Se construyen los forjados, muros de cerramiento y cubierta con paneles de hormigón pretensado “Horpresa” con aislamiento interior de plástico expandido...”<sup>22</sup>*

Da más información en la memoria del primer proyecto del Colegio Mayor César Carlos de septiembre de 1963, redactado unos meses antes que el proyecto de Collado Mediano e igualmente ideado con el sistema de prefabricados, por lo que es su precedente inmediato al menos a nivel de proyecto ya que posteriormente el edificio se construiría con un sistema convencional. La descripción contenida en esta memoria anterior vale tanto para uno como para otro proyecto:

*“...Se proyecta una rígida prefabricación, la que podrá llamarse albañilería gruesa, es decir, ha de construirse el edificio con grandes paneles de cerramiento que sirvan al mismo tiempo de portantes equivalentes a la estructura de sostén más los muros con que normalmente se cierra esta estructura. Estos paneles están formados por dos láminas de hormigón de 1,5 y 2,5 cms de espesor separados entre sí y unidos por viguetas dobles “T” de hormigón pretensado. Las superficies exteriores de las láminas o del panel son cerradas al exterior, lo cual quiere decir que no es necesario ni enfoscado ni enlizado, su interior se aísla con el material plástico, tanto para la temperatura como para el ruido. Estos paneles han de utilizarse tanto para muros verticales como para los forjados de asiento o de cubierta...Llevan incluidos estos paneles los cercos fijos de la carpintería de exteriores de hormigón prefabricado, por lo que resulta sencillo la colocación y ajuste de las hojas fijas o practicables de madera y cristal...”<sup>23</sup>*



**Figura 7:** Sección por panel de cerramiento/puerta  
Fuente: Dibujo del autor



**Figura 8:** Sota en el umbral de la puerta. Visita de obra  
Fuente: Fundación Alejandro de la Sota

Una vez descrito el sistema y a la vista de la realidad construida surge la cuestión de sobre cómo se percibe una arquitectura así construida. Prefabricación sí, pero abierta y... ¿pesada?  
 La cuestión sobre el peso de la construcción fue tratada por AS en una conferencia en 1963, año del proyecto de la vivienda en Collado Mediano y ya entonces relativizada cuando expresaba así su sentimiento sobre los cerramientos ligeros,

*“...¡Jamás se han visto construcciones más pesadas que algunas en las que se han usado a lo tonto muros-cortina! ¡Jamás se han visto construcciones más ligeras que las aligeradas por su propio espíritu a pesar de pesados materiales!...”<sup>24</sup>*

De la vivienda en Collado Mediano y sus elementos prefabricados se puede destacar la dureza de la expresión formal resultante pero no su pesadez. Al contrario, la claridad conceptual de su diseño y de sus intenciones posibilita “poéticamente” un aligeramiento premeditado. La textura gris rugosa del acabado de los paneles de hormigón que la caracteriza si bien nos puede recordar en su expresión la calidad pétreo de la gruesa y pesada mampostería de granito de forma difuminada, encubre sin embargo la naturaleza tecnológicamente más avanzada de los paneles prefabricados de hormigón, que aunque no precisamente livianos, tampoco lo son masivos al ahuecar su alma y concentrar las tensiones superficiales en los nervios y en las láminas exteriores lo que permite la apertura de huecos de proporciones inimaginables con la tradicional mampostería o componer volúmenes que se proyectan en ingravidos voladizos como los de esta casa que producen en su arquitectura-construcción ciertamente una sensación de aligeramiento.

En la evolución posterior de la obra de Alejandro de la Sota este aligeramiento se producirá no ya solamente en espíritu, sino mediante una creciente desmaterialización de los cerramientos, los muros cortina, y por el uso de unos materiales cada vez más livianos, las chapas metálicas, el vidrio, etc. para llegar a un proyecto como el de Correos de León donde se va a invertir el resultado de Collado Mediano de manera que la ligereza material de su cerramiento llevada al límite de la delgadez de las dobles chapas aparezca allí sin embargo como si de un espeso muro de potentes sillares aparejados se tratara incluso con la entonación cromática aproximada a la de la caliza leonesa. En este caso la pesadez “virtual” del cerramiento se buscó premeditadamente como estrategia de integración en el entorno desde la inteligencia y claridad del proyecto. Así, si León ligeramente pertrechada con las chapas, pesa, Collado Mediano lastrada por los paneles, vuela.



**Figura 9:** Fachada de chapa “pesa” (Edificio Correos León)  
 Fuente: Fundación Alejandro de la Sota

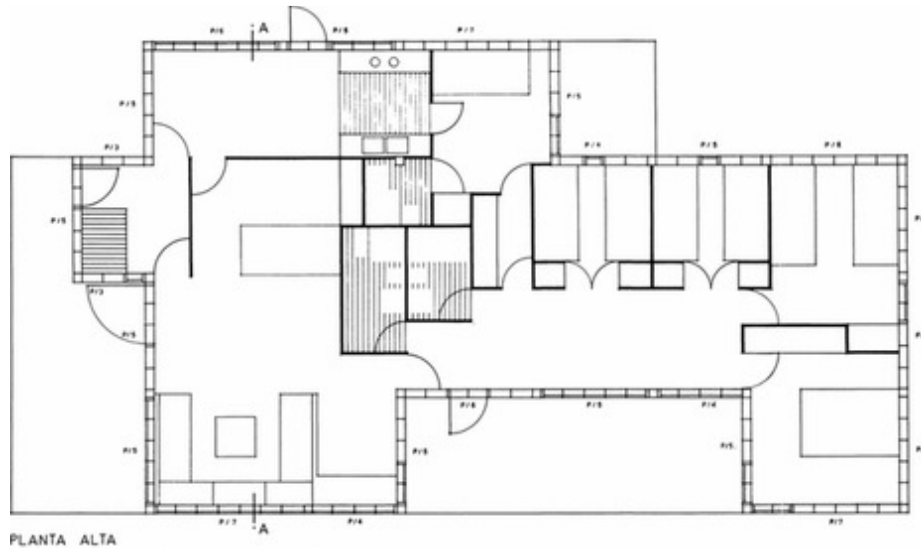


**Figura 10:** Fachada de panel prefabricado “vuela”  
 Fuente: Fotografía del autor

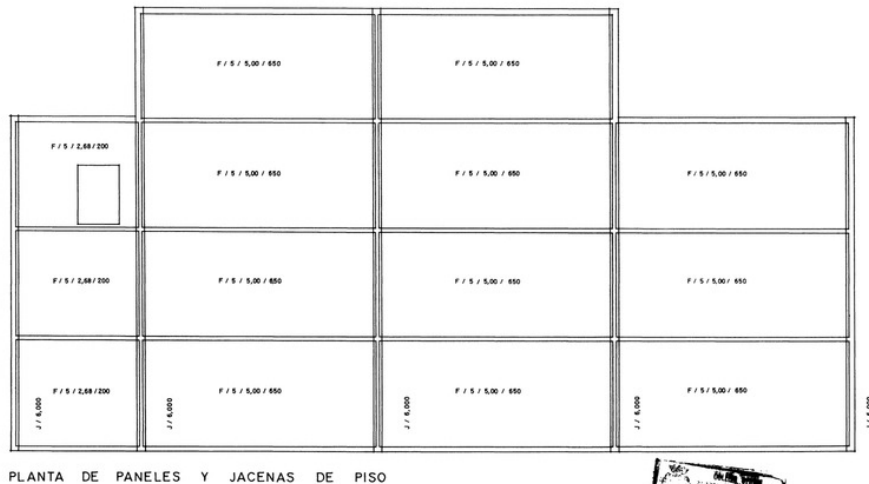
Para salvar el acusado desnivel de la parcela donde se emplaza la edificación a media ladera, se construyen unos muros de mampostería que posibilitan un nivel horizontal sustentante para la vivienda propiamente dicha. Esta se organiza en una sola planta construida con los grandes paneles prefabricados y otros elementos como las potentes jácenas en voladizo, también formadas por porciones de paneles colocados de canto, que componen por su avance respecto del basamento de mampostería un espacio amplio y protegido a cubierto de la lluvia en su frente principal. Establece así una dualidad compositiva, recurrente en su obra y no rara en los arquitectos de la primera modernidad, entre el plano inferior estereotómico que reordena el terreno y se fusiona con él y el

plano superior correspondiente a la nueva arquitectura que expresa el orden tectónico y regular de la construcción tecnológicamente más avanzada frente a la construcción tradicional.

La disposición en planta resulta del ajuste entre las necesidades funcionales de la vivienda y la construcción regular definida en este caso por los paneles estandarizados. La regularidad de la estructura en la construcción moderna, asumida normalmente por la parrilla de pilares estructurales, en Collado Mediano se traslada al borde estructural y a la vez cierre perimetral de la vivienda que se pliega hacia dentro y hacia afuera según los requerimientos funcionales del espacio interior y su relación con el exterior y con la condición constructiva de mantenerse sobre la traza geométrica impuesta por el módulo de los paneles horizontales.

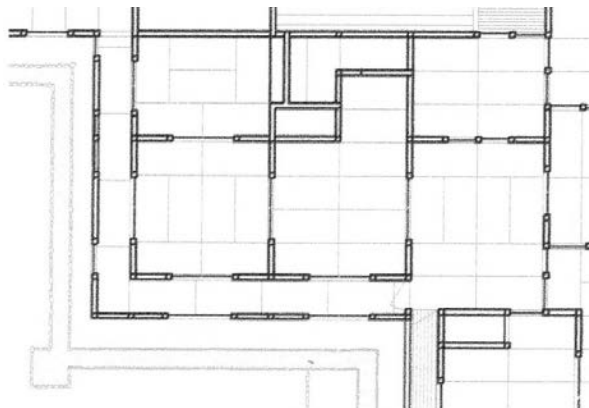


**Figura 11:** Planta principal. Sección por los paneles de cerramiento.  
Fuente: Proyecto original visado en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1964



**Figura 12:** Planta paneles prefabricados de forjado. Proporción 1:2  
Fuente: Proyecto original visado en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1964

La estrategia modular nos recuerda a la de las casas japonesas edificadas en base al módulo rectangular de la estera o tatami, con proporción 1:2 (tres x seis pies), que es la misma proporción aproximadamente que la de los paneles de forjado de Sota (2,40 x 5,00 metros). En la villa Katsura perteneciente en sus partes más modernas al estilo (Zukuri) Sukiya del siglo XVII, - caracterizado por una estricta modulación, facilidad de ampliación, reconstrucción y relocalización así como por su armonización con el entorno natural y urbano<sup>25</sup> - al igual que en Collado Mediano, salvadas las distancias temporales y culturales, es el módulo igualmente el que condiciona el característico dibujo de su trazado perimetral que posibilita mediante sucesivos entrantes y salientes la característica interpenetración y armonización de la casa con la naturaleza circundante. Aquí el orden modular lo condiciona todo, de manera que el espacio interior es igualmente dimensionado por el módulo y las finas particiones deslizantes y pilares se ajustan a la geometría de los tatami situándose sobre las juntas de unión y en sus intersecciones respectivamente.



**Figura 13::** Planta modulada según tatami 1:2. Villa Katsura  
Fuente: Detalle de planta general publicada en DE LLANO, Pedro.  
Compañeros de oficio. Fundación Barrié, 2012 p. 176



**Figura 14::** Espacio interior esencial en Katsura Fuente:Fotografía de publicada en DE LLANO, Pedro.  
Compañeros de oficio. Fundación Barrié, 2012 p. 177

El carácter de estandarización y modulación de los componentes de esta arquitectura, la facilidad de ampliación de sus partes sin perder la visión del conjunto, la flexibilidad de uso de sus espacios no especializados, la esencialidad de sus materiales y espacios y su disposición isotrópica, los espacios de transición y la continuidad espacial, las tonalidades interiores, la relación con la naturaleza... características todas ellas que resultaron tan atractivas a los pioneros del Movimiento Moderno por ver en esa arquitectura materializadas muchas de las aspiraciones de la modernidad, la han acabado convirtiendo progresivamente en una permanente referencia para la arquitectura occidental.<sup>26</sup>

Todas estas características las encontramos en general en la obra de Alejandro de la Sota. Algunas de ellas en Collado Mediano, aunque aquí a diferencia de Katsura, el espacio interior, una vez liberado de la estructura se organiza en torno a un núcleo central técnico o de servicios alrededor del cual se despliega el programa de usos indiferente a la modulación en planta. Coincide con aquella en la disposición de sus espacios sin ejes predeterminados ni axialidades ejerciendo en cada caso una mayor o menor presión hacia el perímetro de cierre - este sí modulado por el submódulo de 43 centímetros correspondiente a la luz entre nervios del panel vertical al que se adaptan los diferentes espacios y los huecos recortados en ellos donde es exactamente necesario - hasta plegarlo hacia afuera o hacia dentro según la intensidad de ocupación de cada uso y de su relación con el espacio exterior y las terrazas generadas.



**Figura 15:** Revestimiento interior. Termotex, Tablex, Novopanel (Contras)  
Fuente: Fotografía del autor

**Figura 16:** Espacio interior esencial en Collado Mediano  
Fuente: Fotografía del autor

**Figura 17:** Espacio de transición al espacio esencial en Collado Mediano  
Fuente: Fotografía del autor

Por el interior los paneles prefabricados de paredes y techos inclinados se forran con tableros de fibra de madera prensada tablex con su cara rugosa vista, paneles termo acústicos de fibras termotex de Tafisa y fibromarmol en cocina, fijados mediante perfilaría de omegas de latón que se utilizan también como guías para el accionamiento y deslizamiento de las contras interiores de tablero de novopanel de 10 mm cuyas líneas de despiece parecen dibujar sobre los paramentos, una composición pictórica abstracta de líneas y texturas en un ambiente cálido y acogedor en contraste con la expresión dura de las paredes exteriores. Esta combinación de tonos cálidos, ocre y tostados de los materiales de revestimiento, del color claro de los muebles de madera integrados en la arquitectura, en formación de camas, armarios y delgadas puertas de diferentes tamaños también de novopanel, de los blancos de las particiones a base de paneles de yeso prefabricados y del color cuero del suelo continuo de linóleo encerado, nos recuerda de alguna manera la esencialidad del espacio interior de la villa Katsura y la de sus materiales y produce esa sensación de bienestar como dice Rafael Moneo<sup>27</sup> que generalmente se desprende en las obras de Sota...y que no es excluida por el hecho de haber sido creadas con el deseo que siempre alenta en ellas de llegar a la forma óptima y a la dimensión precisa". Esto es, claro, porque en otras arquitecturas pudiera ocurrir que por buscar esa definición precisa del espacio, esencial y despojado de todo lo superfluo se descuidaran las cuestiones de uso, domésticas, de confort... Pero esto no pasa en la obra de Sota porque el rigor dimensional y la sensibilidad van de la mano.

Por el exterior los huecos recortados en los paneles incorporan prefabricados los cercos de hormigón y los vierteaguas de pletina plegada mínima. En ellos se encajan enrasadas por fuera las gruesas puertas de madera forradas con *skinplate* y las ventanas de madera con protecciones horizontales de chapas plegadas de acero galvanizado, potenciando en su posición cerrada la tersura y continuidad de la piel con el aspecto rugoso y gris característico del árido lavado, que se ve bruscamente interrumpida por el alarde tecnológico que supone entonces el gran hueco con vidrio doble de grandes dimensiones, que encuadra el paisaje exterior para obtener las mejores vistas lejanas de las estribaciones de la sierra de Guadarrama y sus alrededores. Este tema del gran hueco rectangular apaisado como rasgo de modernidad sorprende todavía hoy por su vigencia y esto es así y extendido al resto de la obra porque su gestación se produce desde una actitud de creación original e innovadora. Juan Navarro Baldeweg, buen conocedor de A. de la Sota, refleja esta idea en un escrito sobre sus obras:

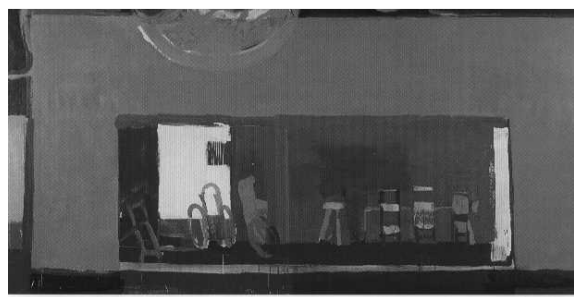
*“Estas obras crecen a nuestros ojos porque están hechas de imágenes memorables y de emociones profundas que al nacer fueron nuevas, no renovadas, lo que les permite mantener siempre su frescura originaria”<sup>28</sup>*

Prueba de la modernidad de este tema es la de encontrarlo en la obra pictórica y arquitectónica reciente del propio Navarro Baldeweg, referente artístico desde hace ya mucho tiempo que lo utiliza de manera frecuente encuadrando sus composiciones mediante un orden geométrico que recuerda a una gran ventana alargada que acota las tensiones del exterior o delimita y estratifica las distintas realidades que representa. Lo señala William J.R. Curtis en su ensayo sobre la exposición de Navarro Baldeweg que tuvo lugar en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en 2002:

*“...en la arquitectura de Navarro Baldeweg: la noción de una ancha abertura horizontal que funciona como entrada, marco, proscenio y escenario. En este caso particular introduce la regla de la geometría en la turbulencia del mundo natural, convirtiéndose en el lugar ideal desde el cual contemplar los efectos dramáticos de las nubes, el viento y la lluvia, los ciclos de las estaciones, el paso de los pájaros o las fluctuaciones de luz sobre el paisaje.”<sup>29</sup>*



**Figura 18:** El gran hueco apaisado visto desde el interior. Fuente: Fotografía de José Hevia. Publicada en ABALOS Iñaki et al. Alejandro de la Sota. Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos, 2009. p. 299



**Figura 19:** Casa y Dragón. Oleo sobre lienzo.. Fuente: J. Navarro. Colección Navarro – Ríos, 1998. Publicada en el catálogo de la exposición Juan Navarro Baldeweg 2002. Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela, 2002

Los desplazamientos interiores del cerramiento adaptado a la modulación horizontal se traducen al exterior en variedad volumétrica y movimiento de planos de las fachadas de manera que el edificio adquiere cierta plasticidad que mitiga la contundencia de los paneles de hormigón cercana en su expresión de conjunto a algunas imágenes de la arquitectura brutalista realizada en hormigón en los años cincuenta. “Brutalismo con la mayor delicadeza”<sup>30</sup> como escribía Sota en 1969 en su conocido artículo “La grande y honrosa orfandad” refiriéndose a esas arquitecturas de los maestros a las que también se podría añadir esta su obra.

## Bibliografía / Notas

<sup>1</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Sentimiento arquitectónico de la prefabricación. *ARQUITECTURA* (111), 2/1968

<sup>2</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Alejandro de la Sota, Arquitecto. 1ª ed. Madrid; Pronaos, 1989

<sup>3</sup> Op. Cit. nota 2

<sup>4</sup> GALLEGO, Manuel. Casa Varela. Villalba. En: LOPEZ COTELO, Víctor et al. Alejandro de la Sota, Seis testimonios. Barcelona: Col.legi d'Arquitectes de Catalunya. 2007

<sup>5</sup> “... no interesaba la mecanización de la construcción y sí su carácter de gran generadora de empleo... Los diversos intentos de prefabricación que se llevan a cabo antes de la subida de salarios de 1956, ponen de manifiesto que el sector construcción sigue condicionado por una mano de obra de muy bajo coste que hace económicamente inviables tales sistemas...” En AZPILICUETA, Enrique. La Construcción de la Arquitectura de



Postguerra en España (1939-1962). Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela técnica Superior de Arquitectura, 2004. p. 403

<sup>6</sup> "...Las viviendas del Mar Menor y las de Santander se pensaron en hormigón pretensado (Sistema "Horpresa"), con piezas cuyo tamaño venía limitado por su peso y las consiguientes dificultades de transporte y manipulación..." En BALDELLOU, Miguel Angel. Alejandro de la Sota. 1ª. ed. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006. p. 87

<sup>7</sup> Op. Cit. nota 5

<sup>8</sup> "...Alejandro me llevaba aparte y me decía con gran convicción, "José Antonio, date cuenta que esta arquitectura que hacemos, lo que se llama hoy arquitectura, no tiene ningún porvenir. Es personal, caprichosa, complicada, artesana. Debe llegar una construcción industrial, modulada y simplificada. No lo que se hace hoy" Me lo repetía una y otra vez, sin descanso. Eran entonces los años cincuenta. Repito, Alejandro mantuvo estas ideas con admirable continuidad hasta el fin de su vida..." (recuerdos de conversaciones entre J.A. Corrales y A. de la Sota) CORRALES, José Antonio. Residencia infantil de verano en Miraflores de la Sierra, Madrid. En: LOPEZ COTELO, Víctor et al. Alejandro de la Sota, Seis testimonios. Barcelona: Col.legi d'Arquitectes de Catalunya. 2007. p. 61

<sup>9</sup> BANHAM, Reyner. Teoría y diseño en la primera era de la máquina. 2ª. ed. (en español). Barcelona: Paidós, 1985 (1ª. ed. en inglés 1960)

<sup>10</sup> TOURNIKIOTIS, Panayotis. En busca del presente: Reyner Banham. En su: La Historiografía de la Arquitectura Moderna. 1ª. ed. (en español). Madrid; Celeste Ediciones, S.A. 2001 (1ª. ed. en inglés 1999)

<sup>11</sup> DE LLANO, Pedro. Arquitectura popular en Galicia. Razón y construcción. 2ª ed. Coruña: Xerais Galicia, 2006

<sup>12</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Memoria del Proyecto de colegio-residencia para la Caja Postal de Ahorros de Orense. 1967

<sup>13</sup> VARELA, Miguel. El Colegio Residencia para la Caja Postal de Ahorros de Orense de Alejandro de la Sota. Comunicación en II Congreso Nacional de Arquitectura. Pioneros de la arquitectura moderna española: aprender de una obra. Fundación Alejandro de la Sota, mayo 2015. p. 6

<sup>14</sup> Op. Cit. Nota 13. p. 8

<sup>15</sup> "...Esa arquitectura de volúmenes rotundos generados por el módulo cuadrado determinado por la luz máxima que salva la viga de madera, 5-6 m, repetido dos o tres veces de forma lineal o formando una L, y cuyos agrupamientos generan las diferentes tipologías del rural específicas de cada comarca exhaustivamente caracterizadas por Pedro de Llano. Esa arquitectura de potentes muros pétreos y huecos con perímetros de piedras de cantería especializadas ocluidos por carpinterías de madera enrasadas por el exterior sin sellar para microventilar, aplacadas sobre un rebaje perimetral practicado por fuera del espesor del muro, con la apertura de sus hojas hacia el exterior y oscurecidas por contraventanas interiores. Esa arquitectura de cubiertas inclinadas de teja o pizarra de poca pendiente y de poco alero..." En: Op. Cit. Nota 13. p. 5

<sup>16</sup> Op. Cit. Nota 12

<sup>17</sup> Op. Cit. Nota 13. p. 9

<sup>18</sup> "...El arquitecto que se propone seguir el ritmo de la tecnología sabe ahora que tendrá una compañera rápida y que, para estar al día, tal vez tenga que emular a los futuristas y soltar todo su lastre cultural, incluyendo las vestimentas profesionales gracias a las cuales se le reconoce como arquitecto. En cambio, si decide no hacerlo, quizá descubra que la cultura tecnológica ha decidido seguir adelante sin él..." En: Op. Cit. Nota 9

<sup>19</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Tema universal hoy: arquitectura y tecnología. *ARQUITECTURA* (26), 2/1961

<sup>20</sup> Op. Cit. Nota 1

<sup>21</sup> GARRIDO, Julio. Breves notas sobre el sistema de prefabricación "HORPRESA". *HOGAR Y ARQUITECTURA* (64), 6/1966

<sup>22</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Memoria del Proyecto para la construcción de un hotel en Villalba (Madrid). Madrid 1964

<sup>23</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Memoria del Proyecto del colegio mayor César Carlos. Madrid. 1963

<sup>24</sup> DE LA SOTA, Alejandro. Sentimiento sobre cerramientos ligeros. Transcripción de una charla en el Instituto Eduardo Torroja de Madrid, incluida en un ciclo titulado "Muros cortina" 3/1963 En: Alejandro de la Sota Escritos, conversaciones, conferencias (Edición a cargo de Moisés Puente). 1ª ed. Barcelona; Gustavo Gili. 2002

<sup>25</sup> KIKUTAKE, Kiyonori. On "Zukuri" Historical Developments of Prototypes. Comparatively Studies of MODEs That Change and ZUKURI That Evolves. Conferencia. Viena. 1986

<sup>26</sup> DE LLANO, Pedro. Compañeros de oficio. Fundación Barrié. 2012

<sup>27</sup> MONEO, Rafael. Entre o etéreo mundo das ideas e a concreta presencia dos materiais... *GRIAL* (109), 1/1991

<sup>28</sup> NAVARRO, Juan. Alejandro de la Sota, La Habitación Vacante. 2ª ed. Barcelona: Pre-textos, 2001. p. 97

<sup>29</sup> CURTIS, William J. R. La materialización del mito: El arte de Juan Navarro Baldeweg, Catálogo de la exposición Juan Navarro Baldeweg 2002. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2002

<sup>30</sup> DE LA SOTA, Alejandro. La grande y honrosa orfandad. *ARQUITECTURA* (129) 9/1969

### **Biografía**

Miguel Varela de Ugarte, nacido en Madrid en 1962,  
Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid,  
Master of Architecture (M. Arch. II) in Architectural Design. University of California, Los Angeles.

El presente trabajo forma parte de la tesis doctoral en preparación sobre la vivienda unifamiliar en Collado Mediano de Alejandro de la Sota y su arquitectura prefabricada de los años 60

En la actualidad reside en Santiago de Compostela desde donde practica la profesión liberal:  
[www.mvarela.es](http://www.mvarela.es)

## Ignacio Álvarez Castelao y la Delegación de Hacienda en Oviedo, 1960-1966 Una emblemática intervención moderna sobre un edificio histórico

**Vázquez Saavedra, M<sup>a</sup> del Carmen**

Arquitecta, Universidad de A Coruña.

Máster en Las Ciudades del Arco Atlántico, Patrimonio Cultural y Desarrollo Urbano, Universidad de Oviedo.

España. vahedra@gmail.com

### Resumen:

No son muchas las intervenciones sobre edificios históricos reconocidas como muestras significativas del Movimiento Moderno. El Registro del DOCOMOMO Ibérico recoge una obra de esta naturaleza en la ciudad de Oviedo: la reconversión del antiguo convento de Santa Clara en Delegación Provincial de Hacienda, realizada a comienzos de los años sesenta por el destacado arquitecto asturiano Ignacio Álvarez Castelao.

Este inmueble remontaba sus orígenes al Bajo Medievo, cuando una comunidad de clarisas estableció su convento en un arrabal ovetense, al borde del Camino de Santiago. Durante los siglos XVII y XVIII fue reedificado en su práctica totalidad. Tras la Desamortización, tuvo uso como cuartel y otros servicios. Sus progresivas deficiencias constructivas y funcionales, junto con la obsolescencia urbanística que suponía para una céntrica área de ensanche en rápido desarrollo, motivaron entre 1945 y 1960 diversas propuestas sobre su destino. Ninguna llegó a concretarse hasta el momento en que Castelao, entonces arquitecto de Hacienda a la par que profesional liberal con una ya reconocida trayectoria, asumió su transformación para alojar en él la nueva Delegación Provincial.

Tras descartar el aprovechamiento del edificio con su fábrica barroca, por estimarlo inadecuado para el nuevo uso, Castelao opta por la radical decisión de derribar la mayor parte de la estructura existente, manteniendo en su entidad formal, constructiva y material solamente las partes más representativas: tres lienzos del claustro y la portada. Sustituye tres de las crujías históricas por sendos cuerpos prismáticos, que siguen sustancialmente las trazas anteriores. El claustro, aunque conserva su espacialidad primitiva, pasa a ser un recinto abierto a la ciudad, en tanto que la crujía oriental no se reedifica; sólo aparece en su lugar una ligera marquesina a modo de cierre permeable entre el espacio propiamente claustral y el aparcamiento contiguo. Se logra así dar desahogo a un área pública donde desembocará una de las nuevas vías principales de acceso al centro urbano.

Los elementos renovados testimonian un lenguaje arquitectónico propio de su momento, coincidente con la recuperación de la modernidad, vinculada en el caso de Castelao a las corrientes revisionistas de raíz nórdica, a modo de síntesis entre racionalismo y expresionismo orgánico. Se emplea estructura metálica, vista al exterior; los cerramientos alternan vidrio, fábrica revestida de gresite y piedra arenisca; las carpinterías son metálicas. Las dos crujías para uso de oficinas presentan acristalamiento corrido, dando lugar a paños de reminiscencia *miesiana*; mientras que el ala restante, destinada a vivienda del delegado y otros servicios, ofrece un tratamiento más opaco y relacionado compositivamente con las preexistencias.

Entre las múltiples lecturas que admite esta obra, deseamos resaltar su carácter de actuación sobre una arquitectura histórica, centrándonos en las preexistencias como material de proyecto y el respeto por parte del arquitecto hacia la vida anterior del edificio, compatibilizado con una aportación característica a la vez de su propia maestría y del espíritu de la época. Una adecuada lectura, enmarcada en su momento histórico, puede brindarnos lecciones todavía valiosas, incluso a los profesionales que hemos de trabajar hoy en un contexto diferente.

### Palabras clave:

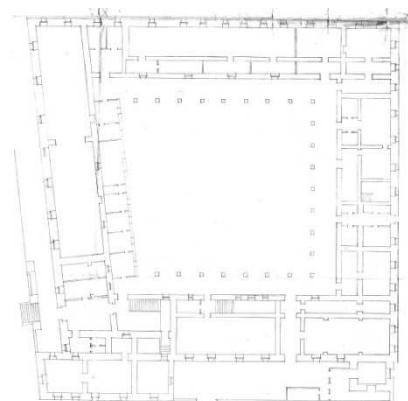
Álvarez Castelao, años 60, Asturias, Hacienda, rehabilitación.



**FIG. 1** El inmueble histórico. Fotografía datable hacia 1930.

**FIG. 2** Estado previo. Planta baja.

Archivo particular de la familia Castelao.



## Introducción

No son muchas las intervenciones sobre edificios históricos reconocidas como muestras significativas del Movimiento Moderno. El Registro del DOCOMOMO Ibérico recoge una obra de esta naturaleza en la ciudad de Oviedo: la reconversión del antiguo convento de Santa Clara en Delegación Provincial de Hacienda, realizada durante los primeros años sesenta por el destacado arquitecto asturiano Ignacio Álvarez Castelao.<sup>1</sup>

Actuación polémica y controvertida, ha despertado tanto feroces críticas como encendidas alabanzas, en tanto que ha supuesto, para un edificio histórico, el derribo de buena parte de su fábrica barroca, a la vez que el surgimiento de una arquitectura magistralmente representativa de su momento.

Entre opiniones muy dispares, ha predominado cierta unanimidad a la hora de entender esta actuación como brecha entre historia y modernidad. A nuestro entender, otra visión es posible si se engloba en el devenir histórico de un inmueble cuya existencia comprende una larga trayectoria, desde el siglo XIII hasta nuestros días, abarcando tres períodos esenciales enlazados por dos rotundas transformaciones: del Medieval al Barroco, y del Barroco a la Modernidad. Tras juzgar conveniente esta última transformación, Castelao llevaría a cabo una obra de gran calidad, proyectada en el lenguaje de su tiempo pero a la vez sensible a las preexistencias.<sup>2</sup>

Entre las múltiples lecturas que admite, deseamos resaltar aquí su carácter de actuación sobre una arquitectura histórica, analizando los elementos de permanencia y cambio presentes en su concepción proyectual. Junto a postulados revisionistas modernos, de un determinado tiempo y lugar, y a planteamientos propios de la trayectoria de su autor, subyacen las referencias a la arquitectura preexistente como condicionantes del proyecto.

## Historia previa<sup>3</sup>

Los orígenes del inmueble se remontan a finales del siglo XIII, cuando una comunidad de clarisas estableció su convento en un arrabal al Noroeste del recinto urbano amurallado de Oviedo, junto al Camino de Santiago. Dado que apenas se conservan testimonios materiales de la edificación medieval, ignoramos la configuración de estas etapas iniciales. Albergaría, ya desde el principio, una iglesia de cierta envergadura, donde se realizaron obras de ampliación durante el siglo XV. A finales del XVI, aparecen documentadas numerosas construcciones o remodelaciones de celdas, abiertas hacia un corredor, cuya referencia nos sugiere la existencia de un claustro a doble altura.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las religiosas de Santa Clara modifican la práctica totalidad de sus dependencias conventuales. Esta transformación comprendió la renovación de la iglesia, la construcción de la portería y el reedificio de las crujiás residenciales del convento, además del claustro, torre y sacristías. Se conforma así esa imagen histórica de arquitectura barroca, cuya rotunda presencia emergía como un auténtico hito caracterizador del ámbito donde se enclavaba, y al que daría nombre: arrabal de Santa Clara. El cenobio asume cierta condición de *puerta de la ciudad*, en tanto que contribuye a la progresiva vocación urbana del área comprendida entre el recinto amurallado y el propio convento, sobre todo frente a la fachada Norte, ante la cual "remansaba" el recorrido del Camino de Santiago a su salida de la ciudad.

La Desamortización pondrá fin a la estancia de las clarisas en Oviedo. Tras su expulsión definitiva en 1868, el antiguo convento se destina a cuartel y otros servicios militares. Los sucesivos proyectos de adaptación para el nuevo uso se dilatarían hasta bien entrado el siglo XX, sin llegar a cristalizar en una solución satisfactoria. La reconversión a cuartel conllevaba, básicamente, obras de reestructuración con escasa incidencia al exterior. La reforma de la fachada Este, proyectada en 1883, supone una excepción en ese sentido. Consistió en suprimir dos cuerpos que sobresalían en el ángulo Nordeste, regularizando la alineación mediante un nuevo cerramiento en continuidad constructiva y mimética con la fachada preexistente. Constituye la principal alteración de la volumetría barroca, junto con el derribo de la torre, acometido al mismo tiempo. La fachada Sur sufrió algunas modificaciones de menor incidencia, tales como el rasgado de varios huecos para incorporar miradores.

La etapa de uso cuartelario para Santa Clara coincide con una progresiva y acelerada urbanización de su entorno inmediato. Durante la primera mitad del siglo XIX, el antiguo arrabal evoluciona a incipiente barrio industrial, manifestando la primera formación de un tejido propiamente urbano. La plaza al oeste del edificio era ya un lugar de intenso tránsito, dada su cercanía a lo que se iría perfilando como nuevo centro urbano. El ensanche ovetense, iniciado en 1874, conformaba con rapidez el barrio de Uría, inmediato al ámbito de Santa Clara, con el que se integra progresivamente en un proceso cuyo trazado urbano puede estimarse concluido a principios del siglo XX.<sup>4</sup>

En torno al cambio de centuria, la urgencia de necesidades continuamente sobrevenidas había desembocado en una ocupación excesiva del cuartel de Santa Clara, con múltiples deficiencias higiénicas y funcionales. Carente de una verdadera rehabilitación, se deterioraba con rapidez, evidenciando la inconveniencia de un uso que, no obstante, se mantuvo hasta la década de 1920, cuando la puesta en servicio de un nuevo cuartel permitió la marcha de las tropas. Después, el inmueble continuó albergando

<sup>1</sup> SAN MARCOS ESPINOSA (2010, p. 121).

<sup>2</sup> Hemos expresado esa posible visión (VÁZQUEZ SAAVEDRA, 2012), sintetizando un trabajo de investigación inédito, presentado en 2011 en la Universidad de Oviedo, bajo la dirección del arquitecto y catedrático ALONSO PEREIRA.

<sup>3</sup> Las etapas medieval y barroca del edificio han sido estudiadas desde el ámbito disciplinar de la historia del arte, principalmente por los doctores ALONSO ÁLVAREZ (1996) y MADRID ÁLVAREZ (1998).

<sup>4</sup> Sobre la evolución urbana de Oviedo, véase TOMÉ (1998).

dependencias militares, en condiciones casi siempre precarias. No parece que los sucesos revolucionarios de 1934, ni la Guerra Civil, ocasionasen daños de excesiva gravedad al edificio; probablemente se limitasen a acentuar un estado de progresivo deterioro, consecuencia de la sobreocupación unida al deficiente mantenimiento desde varias décadas atrás.

Durante la posguerra, el antiguo convento seguía albergando ciertos servicios militares, además de alojar a la Policía Armada. En 1944 se formalizó su cesión al Ministerio de Educación, a instancias de la Universidad de Oviedo, que lo consideraba adecuado para ubicar varios centros docentes. Se encargó un proyecto de rehabilitación a los arquitectos asturianos Enrique Rodríguez Bustelo y Francisco Casariego. Dicho proyecto, fechado en 1945<sup>5</sup>, fue objeto de trámites durante una década; nunca llegaría a materializarse. Mientras tanto, el edificio se encontraba semiabandonado y en pésimas condiciones. Mientras a su alrededor se renovaba el tejido edificado y surgían nuevas arquitecturas emblemáticas, este inmueble obsoleto sólo podía exhibir la representatividad de sus seis siglos de historia. Además, suponía una rémora para el desarrollo urbanístico. El Plan Gamazo, aprobado en 1943, preveía una nueva vía de penetración urbana desde el Nordeste, finalizando al pie del antiguo convento. Los angostos espacios que circundaban al mismo se estimaban inadecuados ante la previsión de un tráfico intenso.

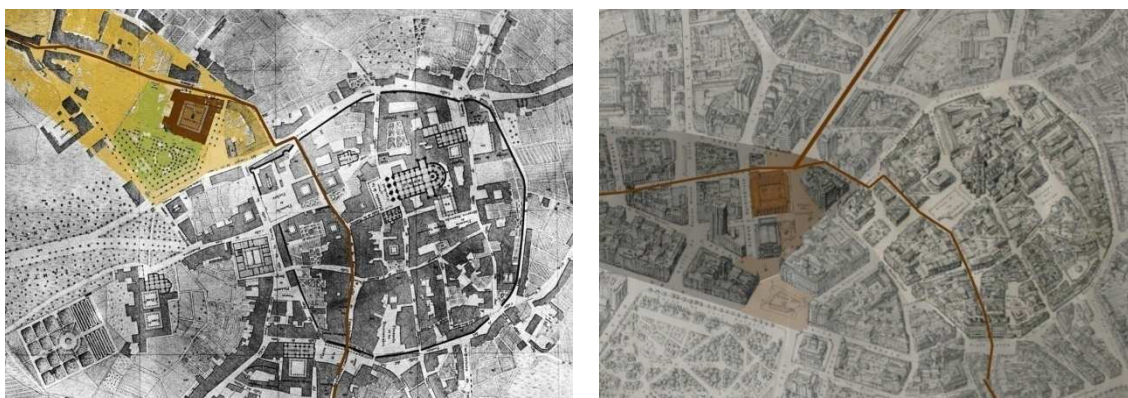
Desde 1956, diversas gestiones apuntaban a una permuta que permitiese adscribir Santa Clara al Ministerio de Hacienda, a fin de instalar allí su nueva sede provincial, decisión que prosperó y se hizo efectiva con la entrega oficial del edificio el 13 de enero de 1960. El proyecto realizado por Castelao aparece fechado en febrero de ese mismo año. Las obras comenzaron en diciembre de 1962, prolongándose hasta abril de 1966. El 16 de agosto, el ministro de Hacienda inauguró oficialmente la nueva delegación de Oviedo.

### Intervención de Castelao

Ignacio Álvarez Castelao, figura clave entre los principales arquitectos del siglo XX en Asturias, asumía el proyecto para Santa Clara en un momento óptimo de su carrera. Nacido en 1910, titulado en 1936, arquitecto de Hacienda desde 1941, a partir de los años cincuenta apostaría firmemente por la recuperación de una modernidad vinculada, en su caso, a las corrientes revisionistas de raíz nórdica, a modo de síntesis entre racionalismo y expresionismo orgánico.<sup>6</sup>

La planimetría de estado previo sobre la que trabajó Castelao nos permite conocer la configuración del inmueble histórico de Santa Clara antes de su transformación. Observamos la estructura barroca que envolvía el claustro con cuatro crujías, cubiertas a doble aguada. Todas las fachadas exteriores lindaban directamente con el viario adyacente, excepto el ala Oeste, que lo hacía con un pequeño patio de servicios conformado al sobresalir dos cuerpos en sus laterales. El ala Norte, donde era aún reconocible el espacio diáfano de la antigua iglesia, resaltaba por su oblicuidad frente a las crujías restantes, ortogonales entre sí; por otra parte, su cerramiento interior carecía de arcada, interrumpiendo la uniformidad de un claustro con sus otros tres lienzos idénticos.

Tras descartar el aprovechamiento del antiguo convento con su fábrica barroca, por estimarlo inadecuado para el nuevo uso, Castelao opta por la radical decisión de derribar la mayor parte de la estructura existente, manteniendo en su entidad formal, constructiva y material solamente las partes más representativas: tres lienzos del claustro y la portada. Sustituye tres de las crujías históricas por sendos cuerpos prismáticos, que siguen sustancialmente las trazas anteriores. El claustro, aunque conserva su espacialidad primitiva, pasa a ser un recinto abierto a la ciudad, en tanto que la crujía oriental no se reedifica; sólo aparece en su lugar una ligera marquesina, a modo de cierre permeable entre el espacio propiamente claustral y el aparcamiento contiguo. Se logra así dar desahogo al área pública donde desembocará una de las nuevas vías principales de acceso al centro urbano.



**FIG. 3** Sobre dos planos de 1853 y 1965, cuyos originales obran en el Archivo Municipal de Oviedo, expresamos la relación espacial del inmueble con su entorno. Indicamos el trazado del Camino de Santiago, y la nueva vía de acceso en el segundo caso.

<sup>5</sup> En el Archivo Histórico de la Universidad de Oviedo, Rectorado, leg. B., se encuentran las plantas y la memoria.

<sup>6</sup> Sobre la figura de Castelao, carente de una monografía que estimaríamos necesaria, véanse ALONSO PEREIRA (2013); GARCÍA-POLA (1997); NANCLARES y RUIZ (2014, pp. 87-121).

Los elementos renovados testimonian un lenguaje arquitectónico propio de su momento. Se emplea estructura mixta de pilares metálicos, vistos al exterior, y forjados de hormigón; los cerramientos alternan vidrio, fábrica revestida de gresite y piedra arenisca; las carpinterías son metálicas. Las dos crujiás para uso de oficinas presentan acristalamiento corrido, dando lugar a paños de reminiscencia *miesiana*, mientras que el ala restante, destinada a residencia del delegado y funciones representativas, ofrece un tratamiento más opaco, de huecos recortados sobre un lienzo masivo.

Tras redactar un estudio previo en 1958, Castelao firma su proyecto en febrero de 1960. No hay constancia documental de modificaciones posteriores. La ejecución se realizó de modo sustancialmente fiel al proyecto, salvo algunas variaciones en los alzados, que suponemos resultado de decisiones adoptadas sobre la marcha, con escasa incidencia respecto al desarrollo global de la obra<sup>7</sup>. A la hora de analizar el edificio construido, hemos de basarnos en imágenes anteriores a los años noventa del siglo XX; pues desde entonces, a consecuencia de reformas poco afortunadas, presenta una lectura confusa que enmascara la intervención de Castelao, dificultando su valoración aunque siga siendo reconocible en líneas generales.



FIG. 4 Proyecto, Planta baja. Archivo Histórico de Asturias.



FIG. 5 Postal de 1968. NANCLARES y RUIZ (2014, p. 112).

### Análisis proyectual

En la memoria del proyecto, Castelao manifiesta haber estudiado el posible aprovechamiento del inmueble "*manteniendo sus muros exteriores*", pero enseguida lo juzgaría inadecuado para la función pretendida. Describe el antiguo convento, reconociéndolo como una estructura claustral tradicional. Aunque apunta la "*nobleza*" de sus fachadas exteriores, opina que "*concebido este edificio para otro ambiente, no queda favorecido ni favorece al que ahora tiene*". Opta así por su radical propuesta, sobre la que afirma intentar recoger "*el carácter representativo*" de la arquitectura a transformar, "*con el mayor respeto y realce para las partes de interés artístico*", es decir, portada y claustro. Junto a estos criterios, pretendía disponer nuevos espacios adecuados para las funciones administrativas; así como lograr la "*rectificación urbanística*" de alineaciones.

A nuestro entender, hay un aspecto clave en el planteamiento proyectual de Castelao: la permanencia de una tipología bien definida, que caracteriza con su presencia un determinado ámbito urbano. Se trata de una constante en el devenir histórico del inmueble, continuando presente tras la renovación moderna y permitiéndonos, todavía hoy, reconocer su pasado de antiguo convento mendicante.

Estamos ante una estructura claustral, una de las tipologías más tradicionales en el occidente europeo, descrita por Martí Arís<sup>8</sup> como "*idea de arquitectura basada en la construcción de una galería porticada que engloba y define un espacio libre recintado, de forma regular*", que "*vincula entre sí a una serie de cuerpos o dependencias diversas, dotándoles de una superior unidad*". El tipo claustral, surgido como materialización arquitectónica de la regla monástica, "*conjuga la máxima idealidad con el más estricto funcionalismo*"<sup>9</sup>, revelándose propicio para arquitecturas de usos y épocas muy diversas.

Vale la pena detenernos en esta lectura tipológica del proyecto, recordando unas palabras de Moneo<sup>10</sup>: "*el arquitecto comienza por identificar su trabajo con la producción de un tipo concreto. (...) Más tarde actuará sobre él, destruyéndolo, transformándolo o respetándolo. Pero su trabajo comienza, en todo caso, con el reconocimiento del tipo*".

<sup>7</sup> El proyecto y la documentación de obra pueden consultarse en el Archivo Histórico de Asturias, Delegación Provincial de Hacienda, caja 38537/1.

<sup>8</sup> MARTÍ ARÍS (1993, p. 16).

<sup>9</sup> BRAUNFELS (1975, p. 16).

<sup>10</sup> MONEO (1978).

Por otra parte, la arquitectura coloniza un lugar y lo transforma, participando en la evolución del territorio construido como hecho físico con una determinada estructura formal, tensionado por una constante dinámica entre permanencia y cambio<sup>11</sup>. Cuanto más acusado sea el carácter singular de una arquitectura -por su escala, rotundidad o condición pública- respecto a su entorno inmediato, en mayor medida influirá en el desarrollo urbano del mismo, tanto si ejerce de motor como si su presencia supone una rémora.

La escueta memoria redactada por Castelao contiene una expresión fundamental: "*El pie forzado de respetar el patio interior y el pórtico artístico (...) nos ha limitado las posibilidades de composición de emplazamiento libre...*" La disposición en U parece, pues, motivada por las preexistencias, si bien añade que resulta adecuada para la organización interior al permitir diferenciar dos accesos en sus respectivos ángulos.

Desde estos criterios se formaliza la composición en tres cuerpos prismáticos con cubierta plana, cuya disposición de planta en torno a los lienzos de claustro conservados reproduce sustancialmente las trazas de los muros barrocos, conformando volúmenes puros, de perímetro recto y cerramientos planos. Es una geometría poco frecuente en Castelao, más dado a complejizar orgánicamente las plantas y quebrar las líneas de fachada. Las alas Oeste y Sur constan de semisótano, bajo y tres plantas, ya que se eleva un piso sobre la altura del claustro primigenio. La crujía Norte, que se rectifica haciéndola ortogonal, limita su altura a las tres plantas originales.

Los tres lienzos históricos conservados, idénticos entre sí, cierran otros tantos lados de un claustro ahora permeable e integrado con su entorno urbano adyacente. Castelao traslada el lienzo oriental y lo recoloca, rectificado, al Norte, donde existía un cerramiento diferente, sin arcada. Al Este, dibujando el límite del claustro aunque permitiendo su acceso, aparece la delicada marquesina, comunicada en toda su longitud con el aparcamiento contiguo mediante dos escalones. El claustro se reconvierte así a plaza pública con parterres y estanques; sin embargo, no se prevé accesible desde el interior del inmueble. Su apertura al entorno parece reforzada por el juego volumétrico de las diferentes alturas en los cuerpos reedificados, armónico con el desnivel de la calle.

Hoy día este claustro renovado presenta una lectura confusa, al haberse eliminado la marquesina en los años ochenta. Aunque pueda resultar inapropiado seguir llamando claustro a un espacio abierto, cabe defender su identidad tipológica basándonos en las reinterpretaciones aportadas por diversos cenobios modernos de nueva planta, con La Tourette como principal muestra emblemática. No es infrecuente que estos claustros modernos abran alguna parte, al menos visualmente, hacia su entorno.

### **Organización funcional**

A partir de un detallado programa de necesidades, Castelao configura una organización por plantas pormenorizadamente estudiada con ortodoxo criterio funcional. Dispone un semisótano para archivo e instalaciones, directamente iluminado desde el claustro y también desde el exterior de dos calles, merced a la sobreelevación del primer forjado.

Las plantas baja y superiores de las alas Oeste y Sur acogen el programa administrativo y burocrático, conforme a dos modelos: áreas de atención al público, con un amplio corredor que recibe luz del claustro y una hilera de espacios de trabajo contigua al cerramiento exterior; y zonas de personal, con doble alineación de oficinas y despachos a lo largo de un pasillo central. En la esquina suroeste, la intersección de estas dos crujías alberga un cuerpo de acceso y circulación vertical para público y empleados.

El ala Norte destina su planta baja a maquinaria; la primera, a jefatura, sala de juntas y salón de actos; y la segunda, a vivienda del delegado. Sobre el ángulo noroeste permanece la antigua portería del convento, como acceso *noble* para esta crujía de funciones más representativas. El pórtico barroco de triple arcada se conserva en toda su integridad, incluidos zócalo, escalinata y cubierta a tres aguas, acometiendo al nuevo volumen adyacente, que se eleva una planta más hasta igualar la altura del ala occidental. Este cuerpo angular acoge dos escaleras contiguas, una principal y otra de servicio, prolongada ésta hasta la última planta, donde se ubica la vivienda del conserje. Destaca la cuidada integración del encuentro irregular causado por la diagonalidad del pórtico, yuxtaponiendo las dos cajas de escaleras y el ascensor.

Toda esta organización está modulada a partir de una retícula regular, que incluso se dibuja sobre el pavimento del claustro. Toma como módulo la anchura de tramo de los lienzos claustrales conservados. Esta referencia permite conjugar partes nuevas y preexistentes en cuidada armonía. También en altura se armoniza el conjunto, haciendo coincidir los niveles de forjados con las impostas y cornisas.

### **Formalización**

A la hora de componer los alzados, Castelao multiplica sus recursos proyectuales, para lograr síntesis complejas de gran belleza plástica. Entronca así con la *modernidad recuperada* de Asturias en los años cincuenta, objeto de divulgación reciente gracias a un libro de Nanclares y Ruiz, donde aluden a las "*nuevas intenciones revisionistas acerca de los postulados iniciales del Movimiento Moderno. (...) Ya no es el tiempo del rigor vanguardista sino el momento de una nueva sensibilidad. (...) El material de trabajo va a ser más la fachada, la superficie, que la planta*"<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Según la epistemología desarrollada por ROSSI (1966).

<sup>12</sup> NANCLARES y RUIZ (2014, pp. 19-21).

Ya hemos apuntado el aire *miesiano* que destilan los cerramientos exteriores de las dos crujías destinadas a programa administrativo. Su composición responde a lo que Nanclares y Ruiz llaman "*procedimiento de la retícula*"<sup>13</sup>: fachadas continuas planas ordenadas por un entramado en relieve. Sobre una alineación rítmicamente pausada por ligeros pilares metálicos resaltados al exterior, se va elevando una serie uniforme de franjas acristaladas continuas alternando con bandas opacas. Evocamos inmediatamente algunas imágenes muy concretas de Mies; por ejemplo, la fachada del M.I.T., donde resalta al exterior, igual que aquí, una estructura metálica que no abarca la totalidad del alzado.

Al parecer, Castelao deseaba utilizar acero cortén para la estructura vista, pero ante la dificultad y el elevado coste que conllevaría conseguir dicho material, optó por pintar los pilares de acero de un tono herrumbre similar al cortén<sup>14</sup>, creando una sutil armonía cromática con las carpinterías metálicas en negro, el gresite blanco y la piedra arenisca. Hemos de señalar que el gresite, cuya particular textura confiere especial vibración a los planos que reviste, es uno de los materiales más profusamente utilizados en la arquitectura asturiana de los años cincuenta.

También se resuelve en gresite blanco la fachada exterior del cuerpo Norte, pero mediante una composición muy diferente, de huecos recortados sobre un plano uniforme. La intención de Castelao pudo haber sido diferenciar así el uso representativo asignado a esta crujía. Tal vez persiguiese una mayor vinculación con las preexistencias para ese lienzo contiguo al pórtico barroco. Sorprende este alzado por la magistral analogía que engarza lo conservado y lo renovado en una sutil síntesis compositiva y geométrica.

Hacia el claustro, cada uno de los tres lienzos históricos repite, en ocho tramos entre pilastras, la misma disposición unitaria de arco inferior de medio punto y dos niveles de paños lisos con ventanas-balcón. La conjunción de marquesina y arquería destaca por el juego armónico que brindan, a la par, su encaje compositivo y el contrapunto de ligereza y geometría debido al nuevo elemento. Las arcadas se cierran introduciendo acristalamientos, cuya construcción varió y simplificó el despiece previsto en proyecto. Las tenues carpinterías metálicas van colocadas a haces interiores en planta baja, e intermedios en las restantes, acaso para resaltar el predominio de macizo frente a hueco propio del cerramiento tradicional. La planta tercera, en las dos crujías sobreelevadas, presenta una solución reticulada similar a las fachadas exteriores ya descritas; también aquí la composición proyectada se varió en obra, si bien la pauta ordenadora sigue resultando armónica con la fábrica histórica. Se mantiene un alero de teja apenas esbozado sobre el remate de los paños barrocos, como huella de la cubierta primigenia. Estos *lienzos históricos con recrecido moderno* sintetizan la armonía entre permanencia y cambio que cualifica el proyecto: dos lenguajes de tiempos diferentes, distintos materiales, análoga composición. Cabe sugerir una posible referencia de las fachadas reticuladas totalmente nuevas, con sus pilares metálicos hacia el exterior, a los lienzos barrocos, paudados mediante sus pilastras resaltadas.

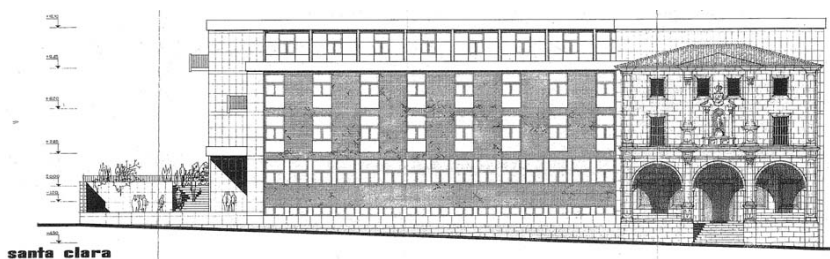


FIG. 6 Alzado Norte,

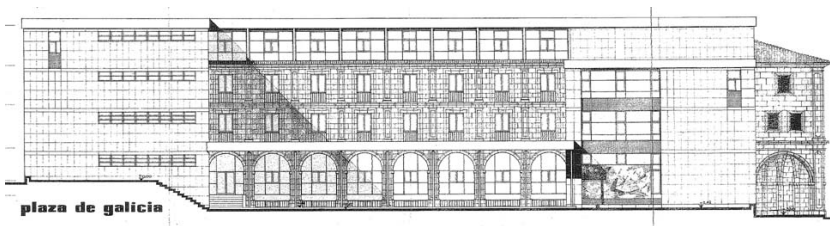


FIG. 7 Alzado Este.  
Proyecto.  
Archivo Histórico de Asturias.

Frente a la sencilla linealidad de las crujías, los cuerpos de esquina y los dos testeros aportan cierta riqueza y complejidad al conjunto, aunque no alteran en exceso su carácter de geometría contenida y sustancialmente rectilínea. Tanto en los dos ángulos, como en los testeros que forman parte del alzado sur, cobran protagonismo los paños masivos de fábrica revestida con aplacado de piedra, algunos totalmente opacos. Se trata de piedra arenisca similar a la existente en las partes barrocas conservadas. Aunque en el proyecto vemos aplacados con despiece uniforme, en la obra construida se dispusieron piezas ortogonales en hiladas variables, de apariencia idéntica a la sillería de las fábricas tradicionales conservadas. Dos de estos paños, el contiguo al pórtico barroco y el correspondiente al testero de la crujía Sur, fueron construidos variando el proyecto en cuanto a la disposición de huecos, que pasarían de

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>14</sup> Así nos lo relató el arquitecto Gerardo Arancón, sobrino-nieto de Castelao, durante una conversación mantenida en 2010.



ser bandas acristaladas continuas a pequeños huecos recortados; se acentúa así el contraste entre elementos masivos y áreas de cerramiento en retícula, esencialmente ligeras y transparentes.

También aparece el aplacado pétreo en el zócalo, cuya rotunda presencia y marcada horizontalidad enfatizan la imagen de *inmueble anclado sólidamente a su emplazamiento*. En el ala Norte, dicho zócalo se hace cuerpo saliente, resultado de prolongar en fachada la cota del pórtico histórico, creando una especie de acera elevada, que acomete mediante dos escalones al aparcamiento. Se conforma así una secuencia de espacios libres, en continuidad peatonal con el claustro a través de la pérgola. El proyecto preveía ampliar dicha secuencia, disponiendo a cota de calle el pavimento del área inmediata al testero en la esquina nordeste, y enlazándolo mediante una escalinata con el aparcamiento. La obra construida muestra una solución distinta, al resolver ese ángulo con un volumen cuadrangular, tal vez almacén o garaje, cubierto por una terraza ajardinada que iguala la altura de la pérgola.

### **Concepción artística**

Si bien la globalidad del proyecto persigue una serena y abstracta belleza, y consigue manifestarse como arte con los recursos intrínsecos de la propia arquitectura, Castelao acentúa el carácter artístico de modo especial en los dos ámbitos angulares coincidentes con las entradas, y en el remate nordeste.

El ángulo noroeste exhibe su excepcional representatividad merced a la presencia del pórtico histórico, conservado en su integridad formal, material y funcional, incluso con su original alineación diferenciada. Una banda vertical acristalada articula el encuentro entre el cerramiento lateral del pórtico y el paño contiguo, ambos de aplacado pétreo. Ya hemos aludido a la similitud de aspecto entre la fábrica barroca y el aplacado de los nuevos elementos. En esta esquina cobra protagonismo la piedra, junto a la pervivencia de la arquitectura histórica con valor artístico. El pórtico barroco, de aire palaciego, presenta un cuerpo inferior asoportado, con tres arcos frontales y uno lateral, todos de medio punto; una imposta moldurada lo separa del cuerpo superior que engloba las dos plantas altas. Su riqueza ornamental se concentra en el tramo central flanqueado por columnas, donde se abre una vistosa hornacina con pilastras esviadas que sustentan un frontón fragmentado, y apoyan sobre ménsulas voladas, albergando la imagen de Santa Clara.

El otro cuerpo de acceso está formulado en el lenguaje de modernidad recuperada común a todo el proyecto, si bien es una de las partes que traslucen al Castelao más personal, aproximando esta obra a otras suyas de la misma etapa. Los diversos elementos, materiales y recursos compositivos que hemos venido analizando confluyen aquí con especial riqueza plástica, volumétrica y artística. La fachada reticulada adquiere viveza debido a un contraste dimensional y compositivo más marcado entre acristalamientos y paños de gres. Se enfatiza la entrada mediante una marquesina volada de hormigón. La esquina se desdibuja en una serie de planos verticales desplazados, creando un juego neoplástico cuyo dinamismo, pese a la contención global que en nuestra opinión particulariza esta obra, recuerda a otras inmediatamente anteriores de Castelao, sobre todo los edificios "Serrucho" y Alsa.

Como otros arquitectos de su generación, Castelao creía en una arquitectura integradora de las otras artes, concepción que le llevó a diversas colaboraciones con artistas plásticos. Para el edificio de Hacienda, contó con el pintor Antonio Suárez, pionero en Asturias de esa clase de obra integrada<sup>15</sup>. Su aportación se localiza, principalmente, en este cuerpo de la esquina Suroeste, donde desarrolla todo un programa que comprende dos hileras de vidrieras de hormigón en sendas franjas verticales continuas, flanqueando la escalera, y cuatro mosaicos interiores para los respectivos paños de pared frente al desembarco en cada planta. A modo de relato alegórico ensalzador del trabajo y la prosperidad económica, los mosaicos, ejecutados con pequeñas teselas cerámicas, representan dos paisajes industriales, otro agrario y otro portuario. Las vidrieras deben su aspecto masivo al predominio y contundencia de la nervadura de hormigón frente al reducido vidriado. Reproducen figuras vinculadas a los respectivos mosaicos en cada planta; su policromía va cambiando conforme lo hace la iconografía. A la derecha de la entrada, el cerramiento de planta baja albergaba al exterior otro gran mural cerámico, con motivos mayoritariamente abstractos, actualmente desaparecido.

El testero nordeste combina una mitad opaca de acabado pétreo, con otra del cerramiento reticular común a diversas áreas del edificio. Una parte de la franja acristalada se retranquea para crear una terraza en la última planta, correspondiente a la vivienda del delegado. A su derecha, ante un hueco recortado en el aplacado de piedra, emerge un balcón volado, cuya especial singularidad e impronta estética contrastan con su reducida dimensión física. Accesible sólo desde un dormitorio, innecesario pues a instancias funcionales, dicho balcón acoge otra aportación de Antonio Suárez, en este caso en colaboración con el pintor Jesús Díaz, *Zuco*, que elaboró el frontal de losetas cerámicas previamente diseñado por Suárez, y el escultor Rubio Camín, autor de los entramados laterales compuestos con angulares de acero. Este mismo tipo de balcón, que parece flotar sobre la fachada, fue utilizado otras veces por Castelao en edificios de viviendas. Aquí aparece enfatizado como magnífica muestra de integración de las artes. Aporta la representatividad formal adecuada para una moderna y eficiente institución pública que "asoma" hacia su entorno urbano, y a la vez testimonia, a modo de delicada rúbrica, la maestría personal de Castelao.

No se ejecutaron dos elementos adicionales que aparecían proyectados en el alzado oriental: un segundo balcón volado sobre el testero sureste, y un mural cerámico para el exterior de la planta baja en la crujía noble.

---

<sup>15</sup> GAGO (2008, pp. 142-151).



FIG. 8 Ángulo Noroeste con el pórtico barroco, en 1995. Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias.



FIG. 9 Ángulo Suroeste en 1995.



FIG.10 Balcón en el testero Nordeste. NANCLARES y RUIZ (2014, p. 112 y 114)

### A modo de conclusión

Retomando la frase de Moneo, Castelao habría reconocido y decidido mantener el tipo claustral sobre el que iba a intervenir, transformando buena parte de su materialidad con un nuevo lenguaje. También haría permanecer el carácter emblemático del inmueble en su entorno, esa suerte de *puerta de la ciudad* que ostentaba desde el período barroco, modificando el engarce espacial entre edificio y ciudad para adaptarlo a unos requerimientos urbanísticos contemporáneos.

Al optar por la contención y linealidad que suponía esa continuidad tipológica, Castelao acaso habría renunciado, en esta ocasión, a crear un hito urbano tan personal e innovador como algunos otros de su misma autoría, cediendo parte de su protagonismo al propio edificio y a su memoria histórica. Integra las preexistencias dentro de un complejo elenco de recursos proyectuales, prima la armonía frente a la yuxtaposición, y se aproxima a lo que actualmente entenderíamos por intervención analógica.

Hoy día, en un contexto con creciente sensibilidad -más voluntariosa que efectiva- por el patrimonio arquitectónico, nuestra labor profesional, tanto a la hora de intervenir como a la de proteger, catalogar, o asesorar técnicamente, continúa vinculada a una actitud de reconocimiento y puesta en valor de cada arquitectura concreta, su historia y su memoria. La maestría de Castelao al respecto, en esta emblemática obra de buena arquitectura, continúa plenamente vigente.

### Bibliografía

- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel. 1996. *La arquitectura franciscana en Asturias. De la fundación a la desamortización*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón. 2013. Ignacio Álvarez Castelao. En: *Artistas asturianos. Arquitectos II*. Oviedo: Hércules Astur de Ediciones, pp. 190-229.
- BRAUNFELS, Wolfgang. 1975. *Arquitectura monacal en occidente*. Barcelona: Barral.
- GAGO, Ana. 2008. *El arte de Antonio Suárez aplicado a la arquitectura*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias.
- GARCÍA POLA VALLEJO, Miguel Ángel. 1997. Asturias. La épica del desarrollo. *Quaderns*, nº 215. Barcelona: pp. 92-99.
- MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la. 1998. *El arquitecto barroco Francisco de la Riva Ladrón de Guevara (1686-1741)*. Gijón: Trea.
- MARTÍ ARÍS, Carlos. 1993. *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Serbal.
- MONEO, Rafael. 1978. On typology. *Oppositions*, nº 13. Nueva York: pp. 22-45.
- NANCLARES, Fernando y RUIZ, Nieves. 2014. *Lo moderno de nuevo. Arquitectura en Asturias 1950-1965*. Madrid: La micro.
- ROSSI, Aldo. 1966, 1ª edición italiana. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: 1982, Gustavo Gili.
- SAN MARCOS ESPINOSA, Juan Ignacio. 2010. Equipamientos del Movimiento Moderno en Asturias. En: *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965. Registro DOCOMOMO Ibérico*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, pp. 111-124.
- TOMÉ, Sergio. 1998. Oviedo. *La formación de la ciudad burguesa 1850-1950*. Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias.
- VÁZQUEZ SAAVEDRA, Mª del Carmen. 2012. El antiguo convento de Santa Clara de Oviedo y la intervención de Ignacio Álvarez Castelao. *Liño*, nº 18. Universidad de Oviedo, pp. 91-109.

**Biografía**

M<sup>º</sup> del Carmen Vázquez Saavedra es arquitecta (A Coruña, 2002) y máster en Las ciudades del Arco Atlántico, patrimonio cultural y desarrollo urbano (Oviedo, 2011).

Ha ejercido como arquitecta interina, adscrita a la Dirección General de Patrimonio Cultural, en la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, entre 2006 y 2009.

Es miembro de la Asociación de Arqueología Industrial INCUNA. Ha pertenecido al Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias hasta 2015. Actualmente reside en Lugo.