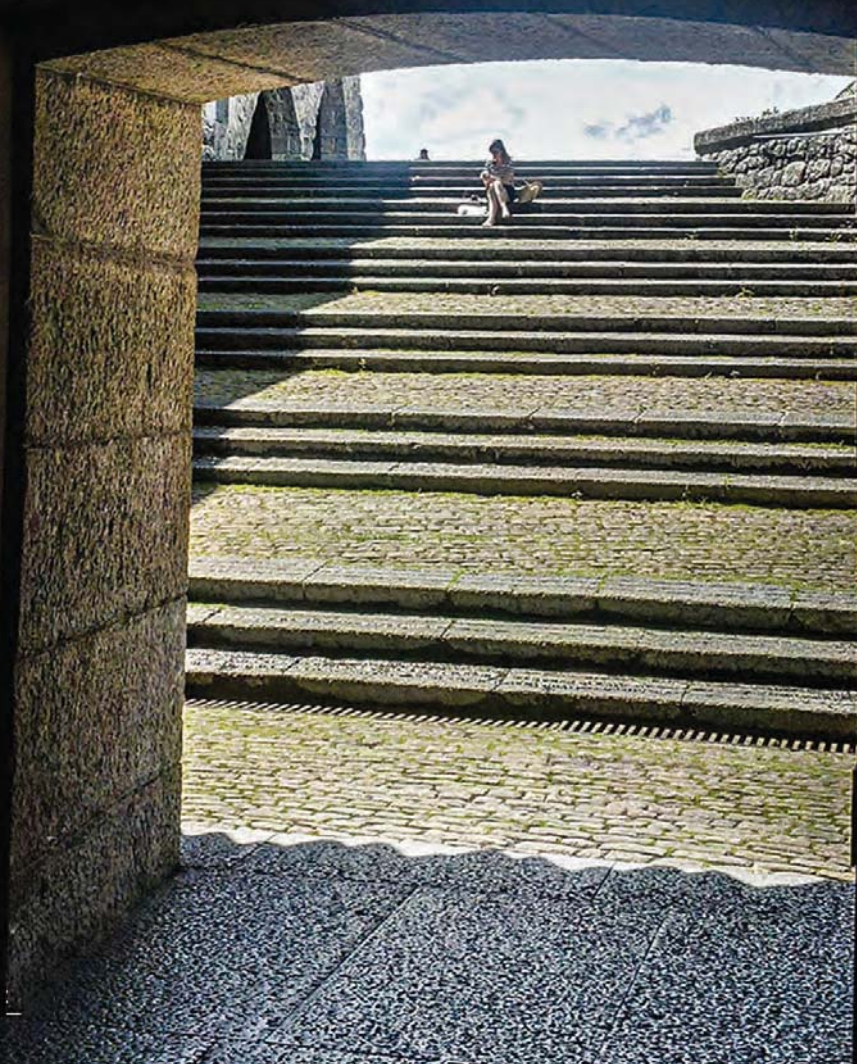


Fundación DOCOMOMO Ibérico
documentación y conservación
de la arquitectura y del urbanismo del
movimiento moderno

Fundação DOCOMOMO Ibérico
documentação e conservação
da arquitectura e do urbanismo do
movimento moderno



**Movimiento moderno:
patrimonio cultural y sociedad**

**Movimento moderno:
património cultural e sociedade**

IX Congreso DOCOMOMO ibérico, San Sebastián, 16-18 de noviembre de 2016

IX Congresso DOCOMOMO ibérico, San Sebastián, 16-18 de novembro de 2016

Actas del IX Congreso DOCOMOMO ibérico

Actas do IX Congresso DOCOMOMO ibérico

Movimiento moderno: patrimonio cultural y sociedad

Movimento moderno: património cultural e sociedade



do.co.mo.mo_ib

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.culturaydeporte.gob.es

Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpag.mpr.gob.es>

Edición: 2018 / Edição: 2018

Coordinación de la edición / Coordenação da edição

Instituto del Patrimonio Cultural de España
Fundación DOCOMOMO Ibérico
Delegación Gipuzkoa - COAVN

Instituto del Patrimonio Cultural de España

Consejo editorial / Conselho editorial

Elena Agromayor Navarrete
Isabel Argerich Fernández
Soledad Díaz Martínez
María Domingo Fominaya
Daniel Durán Romero
Guillermo Enríquez de Salamanca González
Pablo Jiménez Díaz
José Vicente Navarro Gascón
Javier Rivera Blanco
Belén Rodríguez Nuere
Ana Ros Togores
María Pía Timón Tiemblo
Cristina Villar Fernández

Fundación DOCOMOMO Ibérico

Susana Landrove

Delegación Gipuzkoa - COAVN

Mario Domínguez Maestre

Corrección de textos

Educación y Patrimonio, S.L.

Imagen de cubierta

Libe Fernández Torrónategui



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

do.co.mo.mo_ib



Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones

© Fundación DOCOMOMO Ibérico

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 030-18-144-6

DOI: 10.4438/030-18-144-6

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA

Ministerio de Cultura y Deporte

Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro

Matxalen Acasuso Atutxa, Decana Presidenta del COAVN

Delegación Gipuzkoa - COAVN

Judith Ubarrechena Iribarren, Presidenta de la Delegación de Gipuzkoa del COAVN

FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO / FUNDAÇÃO DOCOMOMO IBÉRICO

Patronato de la Fundación DOCOMOMO Ibérico / Patronato da Fundação DOCOMOMO Ibérico

Consejo Andaluz de Colegios Oficiales de Arquitectos

Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias

Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias

Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria

Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La-Mancha

Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este

Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana

Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura

Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja

Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia

Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro

Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia

Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears

Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Consejo Superior de Colegios Oficiales de Arquitectos de España

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidade de A Coruña

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València

Fundación Arquia

Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de León

Fundación Mies van der Rohe

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Ordem dos Arquitectos

ORGANIZACIÓN DEL IX CONGRESO DOCOMOMO IBÉRICO / ORGANIZAÇÃO DO IX CONGRESSO DOCOMOMO

Instituciones organizadoras / Instituições organizadoras

Fundación DOCOMOMO Ibérico
Delegación Gipuzkoa- COAVN
Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro - COAVN
Instituto del Patrimonio Cultural de España - IPCE
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. UPV-EHU
Departamento de Arquitectura. UPV-EHU
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra
Gobierno Vasco (Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial, Vivienda y Arquitectura)
Diputación Foral de Guipúzcoa (Departamento de Movilidad y Ordenación del territorio)
Ayuntamiento de San Sebastián (Departamento de Urbanismo sostenible)

Comité de honor / Comissao da honra

Celestino García Braña, Fundación DOCOMOMO Ibérico
Ana Tostões, DOCOMOMO Internacional
Jordi Ludevid i Anglada, CSCAE
João Santa Rita, Ordem dos Arquitectos
Jose Anglada Maria Muñoz Letamendi, Gobierno Vasco
Denis Itxaso González, Diputación Gipuzkoa
Enrique Ramos, Ayuntamiento Donostia

Comité organizador / Comité organizador

Celestino García Braña, Fundación DOCOMOMO Ibérico
Judith Ubarrechena Iribarren, COAVN Gipuzkoa
Matxalen Acasuso Atutxa, COAVN
Juanjo Arrizabalaga Echeberria, UPV/EHU
José Ángel Medina Murua, Universidad de Navarra
Isabel Argerich Fernández, IPCE

Comité científico / Comité científico

José Ángel Sanz Esquide, Universidad Politécnica de Cataluña (Escuela del Vallés)
Jose Angel Medina Murua, Universidad de Navarra
Margherita Sani, Istituto dei Beni Culturali, Bologna
Bixente Taberna Irazoki, Universidad del País Vasco
Victoria Ateca Amestoy, Universidad del País Vasco
João Carlos dos Santos, Direção General do Património Cultural

Dirección del Congreso / Direção do Congresso

Matxalen Acasuso Atutxa, COAVN
Judith Ubarrechena Iribarren, COAVN Gipuzkoa
Mario Domínguez Marestre, director / director
Estanislao Fernández Narbaiza, secretario de organización / secretário de organização
Olatz Ocerin Ibañez-Etcheto, secretaria de contenidos / secretária de conteúdo
Esteban García Marquina, secretario de finanzas / secretário de finanças
Judith Ubarrechena Iribarren, secretaria de comunicación / secretária de comunicação

Secretaría científica / Secretária científica

Unai Fernández de Betoño Sáenz de la Cuesta, UPV/EHU
Lauren Etxepare Igiñiz, UPV/EHU
Fernando García Nieto
Claudia Pennese, COAVN Gipuzkoa
Josu Maroto Peñagaricano, Diputación de Gipuzkoa

Amigos y colaboradores / Amigos e parceiros

Libe Fernández Torrontegui
Mikel Diaz de Ilarraza
Irati Otamendi Irizar
Arritxu Eizagirre
Iñaki Barrenetxea
Museo San Telmo
Fundación Arquia
FYM Heidelberg Cement Group
HNA Hermandad Nacional Arquitectos



ÍNDICE

Pág.

Presentación IPCE	11
Javier Rivera Blanco, Subdirector general del Instituto del Patrimonio Cultural de España	
Presentación actas del IX Congreso DOCOMOMO Ibérico	13
Celestino García Braña, Vicepresidente de la Fundación DOCOMOMO Ibérico	
 ÁREA 1: MOVIMIENTO MODERNO Y EVOLUCIÓN SOCIAL	
Ponencias	
Marcas	16
Josep Llinàs, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya	
Arquitectura en presente	40
Víctor López Cotelo	
Comunicaciones	
Nova Oeiras Neighborhood Unit to Unesco Heritage List: a Strong Case of Civic Identity and Integrated Rehabilitation	53
José Manuel Fernandes, Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa	
Los espacios de transición en los conjuntos de vivienda social del movimiento moderno. Metodología de análisis de los valores físicos y sociales para su puesta en valor en los barrios de promoción oficial de Madrid	64
Luis Moya, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid y Graziella Trovato, Escuela Superior de Arquitectura y Tecnología, Universidad Camilo José Cela	
El movimiento moderno en la materialización de la avenida del Oeste de Valencia: trazado y evolución arquitectónica	72
César D. Mifsut García, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Universitat Politècnica de València	
Del espacio compartimentado a la dimensión espacial de la vida cotidiana. Caño Roto y la UVA de Hortaleza	78
Jon Arcaraz, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra	
Juntas y en contraste. Las arquitecturas de ENASA en Barcelona (1947-1961)	84
Carolina B. García Estévez, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya	
La vivienda obrera en España 80 años después. Las viviendas de la calle Rosselló de Josep Lluís Sert	94
Miguel Ángel Ruano Hernansanz, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid	

	Pág.
La obra de Víctor Eusa Razquin: una arquitectura moderna atenta al pasado	101
Andrés Caballero Lobera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Universidad Politécnica del País Vasco	
Descifrando la casa Tàpies	108
Antoni Pérez Mañosas, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universitat Politècnica de Catalunya	
La desaparición de las ciudades. Autosuficiencia como respuesta a la crisis en las obras de Bruno Taut y Frank Lloyd Wright	116
David Arredondo Garrido, Área de Composición Arquitectónica, Universidad de Granada	
Carvajal y García de Paredes, sensibilidad organicista. La iglesia de Nuestra Señora de Los Ángeles, Vitoria	125
Francisco Fariña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid	
O «espaço-transição» no atelier de Nuno Teotónio Pereira: realismo e idealismo na década de 1960	134
Tiago Lopes Dias, Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés, Universitat Politècnica de Catalunya y Centro de Estudios de Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto	
Residencia frente a hábitat: la cuestión social en el tránsito del movimiento moderno al Team 10	140
Montserrat Solano Rojo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación, Universidad Politécnica de Cartagena	
Vers une Architecture: la lectura metodológica de Colin Rowe en La Tourette	150
Raúl Martínez Martínez, Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de la Comunicación, Universitat Politècnica de Catalunya-BarcelonaTech	
«Manierismo moderno» en la obra de Van den Broek y Bakema	156
Jeroen Roorda, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya	
News from Nowhere. Noticias sobre la influencia de William Morris en la arquitectura del primer novecientos en Cataluña	164
Roger Miralles, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universitat Rovira i Virgili	
Patrimonio y ciudad histórica en el Pla Macià del GATCPAC. La emergencia de los valores patrimoniales en el debate moderno	172
Josep Maria García-Fuentes, Newcastle University	
Industria moderna y arquitectura moderna: el caso eibarrés	180
Ana Azpiri Albistegui, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Universidad Politécnica del País Vasco	
Repercusión del movimiento moderno en la producción de vivienda protegida de posguerra en Gipúzcoa (1939-1959)	188
Leire Azcona Uribe, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Universidad Politécnica del País Vasco	
La vivienda de la década de 1950 y la definición de la sociedad española moderna. Navarra como laboratorio	196
José Manuel Pozo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra	

La Solana del Mar: tiempo, memoria y hapticidad	206
Juan Moreno, Escuela Politécnica Superior IV, Universidad de Alicante, Ignacio Abad, Universidad Politécnica de Madrid y Alona Martínez Pérez, Escuela de Arquitectura de Leicester, Universidad De Montfort. Reino Unido	
Vivienda moderna y prefabricación. El polígono de viviendas en Campanar, de GO DB Arquitectos	214
Maite Palomares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universitat Politècnica de València	
La arquitectura para la sociedad del ocio: una oportunidad para el diseño moderno español 1920-1936	222
María Villanueva Fernández y Héctor García-Diego Villarías, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra	
Fernando Higuera y Antonio Miró: el Hotel Indálico de Almería	230
José Francisco García-Sánchez, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid	
El Buque Fantasma: la Universidad Laboral Femenina de Zaragoza	243
José Antonio Alfaro, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza	
Una casa de renta en el paseo de la Concha de San Sebastián	250
Mariano González Presencio y Juan Bautista Echeverría Trueba, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra	
El casino de San Juan de Luz, de Robert Mallet-Stevens, 1927-1928. Distintas reacciones a la modernidad	257
Adrián Prieto Fernández, Universidad Complutense de Madrid	
Los inicios de la modernidad en Sevilla. Ricardo Abaurre y Luis Díaz del Río. El proyecto de viviendas en Virgen de Luján, 24	265
Rodrigo Carbajal-Balell y Francisco Montero-Fernández, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla	
Ecos periféricos: proyecto moderno y construcción del lugar	274
Carlos Labarta, Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza	
La (in)adaptación del tiempo perdido	284
Óscar Miguel Ares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid	
Garden suburbs de la Oficina Americana de Proyectos. Las «casas de los americanos» en las bases militares del Pacto de Madrid	296
Ángel Alcaraz Bernal y Francisco Segado Vázquez, Universidad Politécnica de Cartagena	
Entrevista	
Diálogo entre Elías Torres y José Ángel Sanz Esquide	306
Elías Torres Tur, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya y José Ángel Sanz Esquide, Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallès, Universitat Politècnica de Catalunya	

ÁREA 2: IMPLICACIÓN CIUDADANA: FORMACIÓN, INFORMACIÓN, DIFUSIÓN

Ponencias

The Burrell Collection: a Glasgow Case Study in Restoring Modernist Heritage 312
Mark O'Neill, University of Glasgow

Ostinato Rigore. El Proceso SAAL. Portugal 1974-1976 319
Jóse António Bandeirinha, Universidade de Coimbra

El derecho a la ciudad como inspiración para la protección del patrimonio del movimiento moderno 338
Álvaro Sevilla-Buitrago, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid

Quando a luz se encontra com o silêncio 349
Alexandre Alves Costa, Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto

Comunicaciones

Arquitectura y participación en la socialdemocracia sueca. El Årsta Centrum de los hermanos Ahlsén 361
Daniel Fernández-Carracedo, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza

No «kiero» participar. Urbanismo participativo = Totalitarismo neoliberal 368
Jorge León Casero, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza

Participation, Pride and Civic Heritage at Glasgow Museums 375
Susie Ironside, Glasgow Museums

Fernando Távora: experiencias para la formación de los ciudadanos y su participación en el espacio urbano 383
Silvia Cebrián, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid

La implicación de la comunidad en la recuperación de un edificio de viviendas. Brune Enea, Hondarrabia, Guipúzcoa 392
Claudia Rueda, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara e Isabela Rentería, Escuela Técnica Superior de Arquitectura la Salle Barcelona, Universitat Ramon Llull

«MGC, moderno ao Sul»: una experiencia divulgativa del movimiento moderno en el Algarve 399
Miriam Lousame, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla

Evaluación del riesgo de conservación de los edificios residenciales racionalistas del barrio de Gros en San Sebastián 405
Eneko Uranga, Maialen Sagarna e Iñigo Lizundia, Universidad del País Vasco

Antonio Bonet. Poblado Hifrensa (1967-1975). Fórmulas de regeneración urbana y protección patrimonial 411
Juan Fernando Ródenas García, Manuel Ferrer Sala y Guillermo Zuaznabar Uzkudun, CAIT, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universitat Rovira i Virgili

Proceso KOMOMO. Cómo gestionar el patrimonio arquitectónico moderno de forma colectiva....	419
Claudia Pennese, Arritokieta Eizaguirre Iribar, Irati Otamendi Irizar, Mikel Diaz de Ilarraza y Judith Ubarrechena Iribarren	

ÁREA 3: GESTIÓN Y ECONOMÍA DEL PATRIMONIO CULTURAL

Ponencias

Social Development Through Heritage Management. A Case Study.....	424
Andrea Rurale, Bocconi University, Milano	

Old Modernism, New Urbanism.....	440
Michael Hebbert, University College London	

Comunicaciones

Reconversión proactiva de la arquitectura industrial del movimiento moderno en Eibar.....	448
Ezekiel Collantes Gabella, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Universidad Politécnica del País Vasco	

El Plan Director como mecanismo de conservación y restauración de bienes hospitalarios. El caso del Hospital Clínico San Carlos de Madrid	456
César Martín-Gómez y Alba Lorente, Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra	

A Política do Espírito e a «lei dos cineteatros» no Estado Novo: flexibilidade e reabilitação. O caso do Cineteatro de Mangualde de Keil do Amaral.....	464
Joana Gouveia Alves, CERIS, Instituto Superior Técnico de Lisboa	

Gestión socioeconómica del patrimonio construido. Indicadores	472
Ander de la Fuente, Agustín Azcárate y Verónica Benedet, Universidad del País Vasco	

O Teatro Rosa Damasceno na economia urbana de Santarém (1939-1999-2039).....	480
Diana Almeida Silva, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, Jose Raimundo Noras Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa CH-Lisboa, CITCEM e CIJVS. Historiador y Tiago Soares Lopez, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto. Arquitecto	

El espacio contemporáneo del mercado: valoración patrimonial entre la continuidad y los nuevos roles urbanos	489
Eduardo Mosquera y Clara Mosquera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla	

Patrimonialización de la vivienda colectiva desde los valores sociales.....	498
David Hernández Falagán, Universitat Politècnica de Catalunya e Isabel Aparici Turrado, Universitat de Barcelona	

Ponencia invitada

La memoria de la arquitectura y el urbanismo. Archivos de arquitectura, siglo xx, País Vasco.....	505
Mariano J. Ruiz de Ael, Universidad del País Vasco	

IX Congreso DOCOMOMO Ibérico.

Movimiento moderno: patrimonio cultural y sociedad

Javier Rivera Blanco

Subdirector general del Instituto del Patrimonio Cultural de España

Presentación IPCE

El Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), del Ministerio de Cultura, tiene el honor de haber colaborado en el IX Congreso DOCOMOMO, que tuvo lugar en San Sebastián - Donostia en noviembre de 2016, cuyos resultados científicos se presentan ahora en el contenido de estas actas que manifiestan el rigor y el academicismo con el que se llevaron a cabo las distintas ponencias y reuniones. Para el IPCE es muy importante la conservación del patrimonio del siglo xx, para lo que coordina un plan nacional de patrimonio con la colaboración de las comunidades autónomas y expertos profesionales de primera línea, y muy especialmente el patrimonio relacionado con la arquitectura y el urbanismo del siglo anterior al nuestro. Nuestros vínculos con este hacen necesaria la participación y la unión de fuerzas para concienciar sobre el valor de este legado.

Por otra parte, la relación del instituto del Estado con la organización DOCOMOMO que dirigió el congreso bajo los postulados de «Movimiento moderno: patrimonio cultural y sociedad» debe ser lo más fluida y estrecha posible, pues ambos tienen los mismos objetivos: registrar, catalogar, concienciar, proteger, restaurar, difundir, cada uno a una escala y con distintos planteamientos, pero comunes en definitiva.

Estamos continuamente sufriendo los embates de la modernización de nuestras ciudades, por su crecimiento desde las megalópolis que concentrarán dentro de pocas décadas a toda la población del planeta. Ello se hará con graves costes para el patrimonio del siglo xx y con efectos que trastornarán el urbanismo concebido así hasta esta época. Por este motivo surgió DOCOMOMO y el plan nacional, para proteger los mejores testimonios. Por ello mismo, en 2018 se publicó la Declaración de Davos sobre la calidad en el entorno construido, en las ciudades, en la arquitectura, etc. Junto a ello se va avanzando en la declaración de los edificios más valiosos en el mundo y en España. Personalidades como Sert, Torres Clavé, Aizpurúa, Labayen, Coderch, García Mercadal, incluso más recientes, como De la Sota o Sáenz de Oiza, son apreciados ya como maestros reconocidos internacionalmente y vemos cómo sus obras empiezan a ser declaradas bienes de interés cultural con la obligación de protegerlas y salvaguardarlas de la destrucción.

Estas jornadas sirven para mejorar el conocimiento sobre la época del Movimiento Moderno (sin él no se pueden apreciar la calidad y el valor de las producciones realizadas), resaltar las figuras y ejecuciones más notables, analizar su vínculo con la sociedad y su valor cultural. Las ponencias y las comunicaciones, de gran calidad, explicitan esta aportación y su necesidad. La responsabilidad de que la sociedad y sus representantes valoren y protejan estas obras depende de las instituciones culturales (DOCOMOMO, IPCE, colegios de arquitectos...), y de manera muy especial de cada

profesional específico (arquitectos, historiadores del arte, ingenieros, conservadores, restauradores y todo el colectivo que transita por el mundo del patrimonio).

En efecto, también el IPCE se siente obligado a realizar esfuerzos en este sentido colaborando en iniciativas como la conferencia internacional CAH 20century sobre «Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo xx», en la que fue elaborado el *Documento de Madrid 2011*, que recoge las conclusiones de dicha conferencia. De igual manera en la coordinación, redacción e implantación del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo xx, uno de cuyos objetivos principales es la «acción coordinada entre las distintas Administraciones públicas y organismos particulares para la promoción del conocimiento y la protección de los Bienes Culturales del s. xx, a través de la documentación, investigación, intervención y formación». Los trabajos conjuntos entre el DOCOMOMO y el IPCE se extienden a publicaciones, colaboración en congresos, participación de sus miembros en nuestras comisiones de seguimiento y en todas las actividades, que reviertan en la mejora y protección de las creaciones del siglo xx.

Concluimos agradeciendo al vicepresidente, Celestino García Braña, la dedicación de su institución con el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo xx, que plantea específicamente tres ámbitos distintos: 1. El estudio de la arquitectura, el urbanismo y la ingeniería civil, 2. Las artes plásticas y 3. Los registros fotográficos, audiovisuales y sonoros del siglo xx. El *Catálogo de edificios* realizado por DOCOMOMO Ibérico por encargo del IPCE constituye el catálogo inicial de edificios del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio del siglo xx, en lo relativo a la arquitectura del Movimiento Moderno realizada en España entre 1925 y 1965, del que se publicará un libro en los próximos meses.

Presentación actas del IX Congreso DOCOMOMO Ibérico

Celestino García Braña

Vicepresidente de la Fundación DOCOMOMO Ibérico

Desde que, en el año 1997, se celebró el I Seminario de la Fundación DOCOMOMO Ibérico, hemos tenido la oportunidad de desarrollar ocho más, que se completan con este IX Congreso DOCOMOMO Ibérico, que tuvo lugar en San Sebastián los días 16, 17 y 18 de noviembre de 2016.

Confirman, por lo tanto, una ya dilatada trayectoria en la que debemos valorar no solo el alcance y la repercusión de los anteriores sino, también, que se hayan celebrado con puntual periodicidad, a pesar de las dificultades, de sobra conocidas, por las que hemos pasado en los recientes años. Momento es este para dar gracias, de nuevo, a todos aquellos que los organizaron en sus diferentes ocasiones y a quienes pusieron en ellos su entusiasta empeño.

La elaboración de los diferentes registros, dedicados a la industria, vivienda y equipamientos, y las exposiciones que los acompañaron suponen, sin duda, la labor de mayor alcance de cuantas nuestra fundación ha venido y viene desarrollando, por cuanto tiene de difusión de la arquitectura ibérica vinculada al movimiento moderno. En relación con ello, la celebración de estos congresos puede considerarse la segunda en importancia. Si los registros suponen un conocimiento exhaustivo y un trabajo que, en la perspectiva que da el tiempo quizá podamos calificar de ingente, los congresos contribuyen a enriquecer aquella visión en la medida en que suponen una ocasión para la profundización de conocimientos, para su mejor análisis y mayor difusión. Propician, como es sabido, diferentes interpretaciones y son ocasión para que estudiosos y profesionales, provenientes del campo de la ingeniería, de la historia, del arte o de la sociología y la economía puedan aportar sus diferentes visiones.

Y esta cuestión se revela como particularmente interesante en la medida en que una adecuada política patrimonial no puede entenderse si no es dentro de una concepción cultural global e integradora, lo cual no quiere decir exclusiva y menos dogmática. Temas como la investigación tecnológica, el turismo, la sociología, la hacienda pública o el papel de las administraciones en la gestión de lo cultural no pueden quedar fuera ni de una adecuada formulación teórica y ni de la gestión de sus aspectos prácticos. Y esto se refiere tanto a una visión amplia sobre la condición de lo patrimonial como a lo relacionado con la creación y conservación de un patrimonio arquitectónico moderno. Creación, por cuanto el «patrimonio» no existe hasta que la sociedad lo ha asumido con carácter general y lo incorpora, de modo decidido, entre los objetos o edificios que quiere conservar y transmitir a las generaciones futuras. Moderno, por el tiempo en que se construyeron esos edificios y moderno por el tiempo en que se aspira a su conservación.

Como ya se ha dicho, el patrimonio depende más del presente que del pasado, ya que son las miradas desde el hoy las que determinan lo que fue el pasado y la importancia que pueda tener para el futuro. Y esto no puede comprenderse sino desde una perspectiva multidireccional capaz de convertirse en síntesis integradora de las más amplias sensibilidades. A esto deben contribuir estos congresos.

En esta dirección, el congreso de San Sebastián, por su novedosa y ambiciosa formulación de contenidos, ha de suponer un hito dentro de nuestra pequeña historia. Las actas que ahora se difunden, con la valiosa aportación del Instituto del Patrimonio Cultural Español (IPCE), a quien desde aquí agradezco públicamente su colaboración, serán muestra de todo lo anteriormente dicho.

Debo valorar las aportaciones de quienes presentaron sus ponencias, básicamente de las escuelas de arquitectura españolas y portuguesas, pero también a otros venidos de Italia, Holanda, Alemania, Inglaterra y México.

Finalmente, agradecer a todos los organizadores su trabajo, que quiero representar en quien fue su director, Mario Domínguez, y a Matxalen Acasuso, ilustre decana del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, que corrieron con el peso y las preocupaciones, para que aquellos tres días de noviembre fueran un éxito intelectual y una ocasión para la gratificación personal de todos los que tuvimos la fortuna de estar allí.

ÁREA 1:
MOVIMIENTO MODERNO
Y EVOLUCIÓN SOCIAL



Figura 1. Casa para la familia Llinàs en Begur. © Josep Llinàs.



Marcas¹

Josep Llinàs

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya

Como punto de partida, tomo una casa unifamiliar que hice hace 36 años para mis padres en Begur. Tengo la idea de que una casa empieza a tener sentido cuando es habitada, cuando se pone en marcha el tictac del reloj y empieza a pasar el tiempo. Entonces empiezan a hacerse visibles contradicciones entre el uso imaginado y el real. Compruebas cómo el sol, inclemente, el día, la noche, la luz, intensa y excesiva por la mañana, la sombra escasa, insuficiente, la lluvia, el invierno, el frío, etc., tratan a la casa.

¹ Este texto es una adaptación de la transcripción de la ponencia impartida en el congreso.

Cuando esta se acabó, casi no había construcciones alrededor y, desde la carretera que comunica Begur con la playa, aparecía como un huésped: el resultado de un proyecto, la encarnación de una idea sin afinidad alguna con lo que se podía considerar una segunda vivienda en una urbanización de la costa de Begur. De manera que la casa recibió primero el impacto de una habitabilidad difícil e improvisada. Y, más tarde, un trato inclemente, indiferente de la naturaleza, y agrio, desconfiado del mundo local.

Con el paso de los años, los árboles han crecido mucho más de lo que uno pudiera haber imaginado cuando se construyó. Han superado con mucho los seis metros de altura que tiene la casa, sus sombras se proyectan sobre el terreno y se levantan por las fachadas. Los vidrios reflejan las ramas de los pinos y las hojas en constante movimiento, y la geometría de la silueta de la casa ha sido jibarizada por la silueta de los pinos, de los setos e, incluso, de las casas vecinas.

Los troncos de los árboles han replicado los pilares metálicos, estilizados y abstractos, desde la expresividad de cortezas y ramas que cuelgan arbitrariamente. La casa se ha empequeñecido, se han construido casas alrededor, los árboles de las parcelas vecinas también han crecido y los setos que dividen las parcelas tienen ahora abolladuras y crestas.

Dos factores han inscrito la casa en la realidad durante estos 36 años transcurridos desde que empezó a sonar el tictac del reloj: Por un lado, el paso del tiempo y el tiempo atmosférico han amparado la casa y, ahora, el huésped ignorado es parte del paisaje. Por otro lado, la habitabilidad de la casa ha dejado pocas marcas, al ser usada tan solo durante los meses de agosto de cada año. Sin embargo, cortinas, camas, ropa tendida, caminos y pasos son señales del tiempo de uso que, justamente, añaden una dimensión temporal a la arquitectura.

Por ejemplo, la ropa tendida utiliza indistintamente como soporte los pilares o los troncos de los árboles, señal de que la casa está inscrita, al ser habitada, en los ritmos temporales de la vida diaria. Como también son señales las sombras variables que oscurecen el vidrio, el día, la noche, la luz eléctrica o el reflejo de las nubes sobre el vidrio. El tiempo atmosférico ampara la casa, ahora sí,



Figura 2. Casa para la familia Llinàs en Begur. © Josep Llinàs.



Figura 3. Casa para la familia Llinàs en Begur. © Josep Llinàs.

como parte del mundo y el tiempo de la habitabilidad, como parte de la vida y de la existencia de las personas.

Los dos tiempos, el atmosférico y el de la habitabilidad, se basan en una repetición incontable. En el primer caso, desde el principio de los tiempos: ritmos distintos del día a la noche, ritmos estacionales –incluso geológicos– que se repiten una y otra vez, incansablemente. Pero, ¡atención!, nunca son iguales a sí mismos: cada segundo es irrepetible: la posición de una nube o su reflejo sobre el agua es una situación siempre, eternamente, única e irrepetible.

Y, en el segundo caso, el tiempo cotidiano que desaparece sin dejar huella, que consume la vida desde la fundación del mundo y que ha sido testimonio del nacimiento y de la desaparición de miles de millones de vidas es también el hilo conductor de miles de millones de individuos y gestos irrepetibles.

Perejaume lo explica desde otro punto de vista: la naturaleza siempre trata de copiar, de repetirse una y otra vez, y siempre se equivoca: la equivocación, el error, es entonces la creación, la imposibilidad de repetir exactamente por mucho que esta se busque o se desee.

Dos ideas de creación: la que se considera comúnmente, aquella que se esfuerza en presentarse como expresión de lo nuevo, fundación atemporal, originalidad que aparece desde la página en blanco. O esta otra, temporal, que aparece como error o accidente o imprevisto, de lo que se repite constantemente, que maravillosamente consigue retener el tiempo que desaparece entre los dedos y que, como una iluminación tras la página en negro, lo fija por unos instantes. Aquello que pasa y desaparece en un tiempo, el de la vida, que se oscurece y se vuelve borroso.

El accidente: el tiempo se detiene y aparece una marca sobre la pared: ¡yo he estado aquí!



Figura 4. Vivienda en Sant Joan Despí (Barcelona), 1926. Josep M.^o Jujol.

«La mano del niño en la cueva del Ariege es uno de los puntos de partida de la idea obstinada que abre muchas de las reflexiones de este texto, la idea de huella: aquello que permanece en el entorno por puro azar pero que permite reconocer un testimonio de vida en su forma más elemental, inconsciente, en la cara opuesta de las inscripciones que la arquitectura ha realizado en el medio en que habitamos» (Llorente, 2015).

La arquitectura como creación, en tanto que definición de un marco espacial, como fondo de la existencia –un concepto próximo al de la creación del mundo–, o como la captura de tiempo, el tiempo de la existencia y de la habitabilidad que quedan fijados de improviso, ¡yo he estado aquí! y cualifica, ilumina, ese marco.

Parece que los arquitectos estamos situados indefectiblemente en el lado de aquellos que crean el marco y no en el lado de los que lo habitan y lo marcan con capturas del tiempo, aunque sean unos segundos. Sin embargo, sí se puede hacer arquitectura con marcas y con capturas, hecha desde el lado del que habita y ocupa los edificios. Es el caso de esta reforma de una vi-

vienda en Sant Joan Despí del año 1926, obra de Josep M.^a Jujol, cuya fachada se origina durante una visita de obra con el arquitecto subido en un andamio, mientras, al mismo tiempo, en la calle, unos patos tratan de escaparse de sus cuidadores. El accidente, el imprevisto, es recogido por Jujol como argumento de las fachadas a reformar, con el comentario de «estos no se escaparán». La extraordinaria foto muestra también unos pantalones tendidos frente a la salida del dormitorio, que pueden ser vistos como icono del tiempo anónimo que subvierte la realidad y, constantemente, cambia el estado de las cosas: los pantalones –arrugados, informes, sucios, mojados– se estiran cuando son colgados y, horas más tarde, recuperan la geometría original –que ya no es la misma–, secos y limpios.

La foto suma, por una parte, los dibujos de los patos, que incorporan el movimiento de patas y colas vinculado a la agitación de la fuga y los pantalones tendidos. La arquitectura aparece entonces como suma de paredes marcadas por el paso de tiempo y por ventanas habitadas. El comentario «estos no se escaparán» de Jujol subido en el andamio tiene la misma condición que la de apretar el disparador de la máquina de fotografiar, justo cuando las dos patas del gallo y las dos patas de la gallina están en el aire. Parece una foto casual (*Corre que te pillo*, Francesc Català-Roca, 1956), consecuencia de la suerte de estar ahí cuando, súbitamente, se produjo la persecución.

La foto de Francesc Català-Roca se realizó en la década de 1950 en la playa, lo que quiere decir –teniendo en cuenta que las gallinas son como la ropa tendida, marca de habitabilidad– que la playa de la foto estaba habitada. En su momento, pensé que la playa podía ser la del Somorrostro, situada en lo que es ahora la Villa Olímpica de Barcelona, entonces barrio de barracas que fueron derribadas a principios de la década de 1970.

La foto de Català-Roca, un profesional extraordinario, podría ser la foto de un aficionado que tuvo la suerte y la ocasión de estar allí. Es un documento de la misma naturaleza que la casa de Sant Joan Despí. Ambos comparten el azar como origen, fotográfico en el primer caso, arquitectónico en el segundo.



Figura 5. Barracas del Somorrostro.



Figura 6. *Derrière la Gare de Saint Lazare*, Henri Cartier-Bresson, 1932. *Charco en el suelo.*

se esfuma sin que nos enteremos. En la profundidad oscura de un pozo, en el fondo insondable de la eternidad.

El charco, como accidente que obliga a una finta en el paseo, a prestar atención a aquello que se realizaba inconscientemente, revela la pertinencia al tiempo de la vida y es recogido como captura por Jujol en el Teatro Metropol, en el centro, en medio del rellano del umbral de la escalera que baja a la planta platea, como un remolino que obliga al espectador a situarse a un lado o al otro de la escalera y le avisa que la platea está sumergida bajo las aguas de mar.

El remolino de agua es una captura de tiempo ortodoxa y modélica mientras que la platea es un espacio en que el tiempo se ha suspendido, como en la foto de Henri Cartier Bresson. Los peces y las caracolas se han visto sorprendidos sobre el pilar de obra, junto a la quilla que sujeta la escalera, y las olas de la superficie del mar se han inmovilizado en el techo mientras que los espectadores se dirigen tranquilamente hacia sus localidades.

De este espacio inundado que gravita alrededor del pilar, en el que el tiempo se ha detenido, se puede salir con una captura, un pez entre las manos, encontrado al salir de este sitio en los peldaños de la escalera.

Figura 7. *Peces de la escalera del Teatro Metropol*, Tarragona, Josep M.^a Jujol.



Según Cartier Bresson, el talento de un fotógrafo aparece justo cuando hay que decidir en qué momento se aprieta el disparador. La foto de Cartier Bresson comparte también el azar y la suerte como condición necesaria pero, a diferencia de las obras de Català-Roca y de Jujol, esta provoca irreflexivamente la voluntad de intervenir en quien la ve, para evitar la catástrofe que se adivina pasará en pocos segundos.

Detener el tiempo e intervenir, el salto suspendido en el aire, como en algunas obras de ficción en las que se puede entrar en la escena y moverse en su interior congelado.

El salto imposible sobre la superficie de agua dejaría de serlo si se tratase de un charco, como los que aparecen en las calles después de la lluvia. El charco en la acera es el accidente que obliga a desviar los pasos, quizás en un recorrido repetido y automático, en la consunción de un tiempo que



Figura 8. Acceso a la escalera del Teatro Metropol, Tarragona, Josep M.º Jujol.



Figura 9. Peldaños del Teatro Metropol, Tarragona, Josep M.º Jujol.

La arquitectura de Jujol no parece interesarse especialmente por la ordenación del marco constructivo, sino que simplemente embadurna de habitabilidad la construcción mediante capturas de suspensiones de tiempo como las que se han comentado más arriba. En parte, podría deberse a que la mayor parte de sus obras son obras de reforma de edificios y el marco constructivo le venía dado. Pero también puede pensarse que, desde sus convicciones religiosas, el mundo en el que vivimos está sustancialmente acabado en tanto que creación y, en consecuencia y como reacción frente a ese hecho, solo caben manifestaciones que revelen su evidencia como marco, o el placer de habitarlo, o la celebración de su existencia.

El mundo, como creación divina, está ocupado indistintamente por habitantes que viven en la superficie terrestre y por habitantes que viven en el cielo. Dos territorios, uno sobre el otro, que interactúan en una franja intermedia en la que se acaban los edificios: terrados, cubiertas, miradores. El Teatro Metropol es «un barco que salva» según palabras de Jujol transcritas por su hijo. En su cubierta y entre barandillas que se ondulan por la acción del viento, aparece uno de los habitantes del mundo celestial que antes mencionaba. Sobre la cresta de una ola, la esfera del mundo –una garrafa cara abajo– se eleva como pedestal de la Virgen por encima de la superficie del mar durante unos segundos.



Figura 10. Teatro Metropol, Tarragona, Josep M.^o Jujol.



Figura 11. Teatro Metropol, Tarragona, Josep M.ª Jujol.

Para compartir esa creencia, la de que el cielo está habitado, tampoco hace falta una especial devoción religiosa, pues el aire del cielo está ocupado realmente por nubes, agua, lluvia, viento, insectos y pájaros –tiempo meteorológico y animales, en suma– y esta consideración es radicalmente opuesta a la del «vacío susceptible de ser construido» con que algunos arquitectos podrían calificar el mundo, que nos debería llevar a otros márgenes.

En mi caso, para responder al deseo de un amigo de proteger su vivienda, abierta sobre una gran azotea, del sol y de las vistas de los vecinos, propuse la colocación de grandes macetas con cipreses de cuatro metros de altura. Estaban colocados sobre las líneas de las jácenas estructurales de la planta inferior y uno podía esconderse entre ellos. También propuse instalar un toldo con la foto de la planta de unos pies gigan-



Figura 12. Proyecto en una azotea, Josep Llinàs.

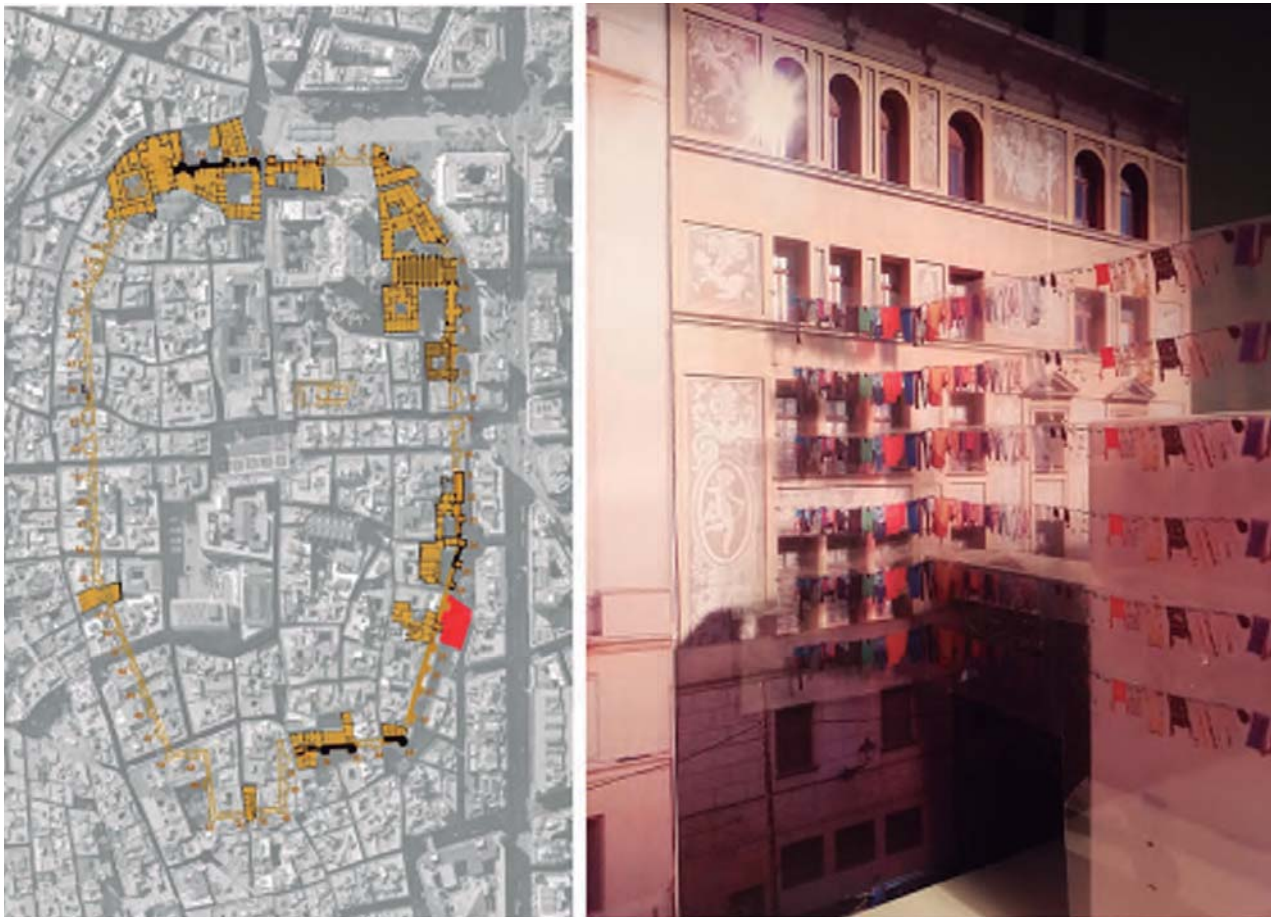


Figura 13. Intervención en el perímetro de la muralla romana de Barcelona, Josep Llinàs.

tescos como parte visible de un hipotético, habitante del espacio comprendido entre las fachadas de las casas que rodean el terrado.

En otro caso, en un proyecto de una plaza junto a los restos de la muralla romana, he propuesto que el espacio disponible comparta su uso como espacio público y como patio de una escuela con fachada a esta plaza. La plaza es el primer paso de una actuación que ha de acabar liberando un espacio mayor cuando se derribe uno de los edificios que ahora limitan el espacio sobre el que vamos trabajar con una pared medianera. Mientras estos derribos –que pueden tardar años o décadas en producirse– no se hagan, se pide una solución para reducir la presencia de la pared medianera. La propuesta que hemos hecho ha sido la de lanzar unos cables desde la escuela que, repitiendo el funcionamiento de los tendedores convencionales, puedan desplazar objetos hasta ponerlos por delante de la medianera, la cual se reutiliza como fondo o como marco de una hipotética exposición. Así, se transmite a las masas turísticas que eso que miran, aleccionadas por sus guías, y que fotografían distraídamente, está habitado.

Volvamos a las capturas jujolianas. Desde esa posición –la creación divina está concluida– resulta inconcebible que algo pueda aparecer como nuevo, como no sometido o liberado de la creación primigenia. Si hablamos de arquitectura de nueva planta, puede ser que el tiempo durante el cual se construye –tiempo activo, por lo tanto– aparezca capturado en el resultado final. En las pinturas realizadas en la Catedral de La Seu de Palma de Mallorca sobre la madera de la sillería gótica, el goteo de la pintura roja sobre la superficie es integrado en el argumento como sangre vertida. Algo similar ocurre en los restos de las fajas metálicas estructurales del Teatro Metropol utilizados como barandillas.



Pero si la construcción no ha propiciado captura alguna, el edificio a estrenar pasaría a formar parte de la realidad, del mundo, sin esas marcas que lo inscriban como parte de la creación originaria, como una pavorosa novedad.

En la Torre de la Creu de Sant Joan Despí, llega a la obra la puerta de entrada desde la calle, hecha por el herrero según el alzado del propio Jujol. La malla geométrica ordenada, de la que quizás el herrero se sentía orgulloso, será sometida a un proceso acelerado de envejecimiento, golpes, abolladuras, cortes, incisiones, de manera que pase a ser una puerta que parece siempre medio abierta cuando está cerrada, corroída puntualmente por la acción del agua y de la naturaleza, que no consigue alinear sus hojas y parece haberse deformado en horizontal y vertical a causa de cientos de aperturas, cierres y accionamientos realizados por decenas de personas de todas condición. La habitabilidad se ha inscrito como una memoria implantada sobre la puerta a base de violencia; no había otro remedio.

Figura 14. Teatro Metropol, Tarragona, Josep M.º Jujol.

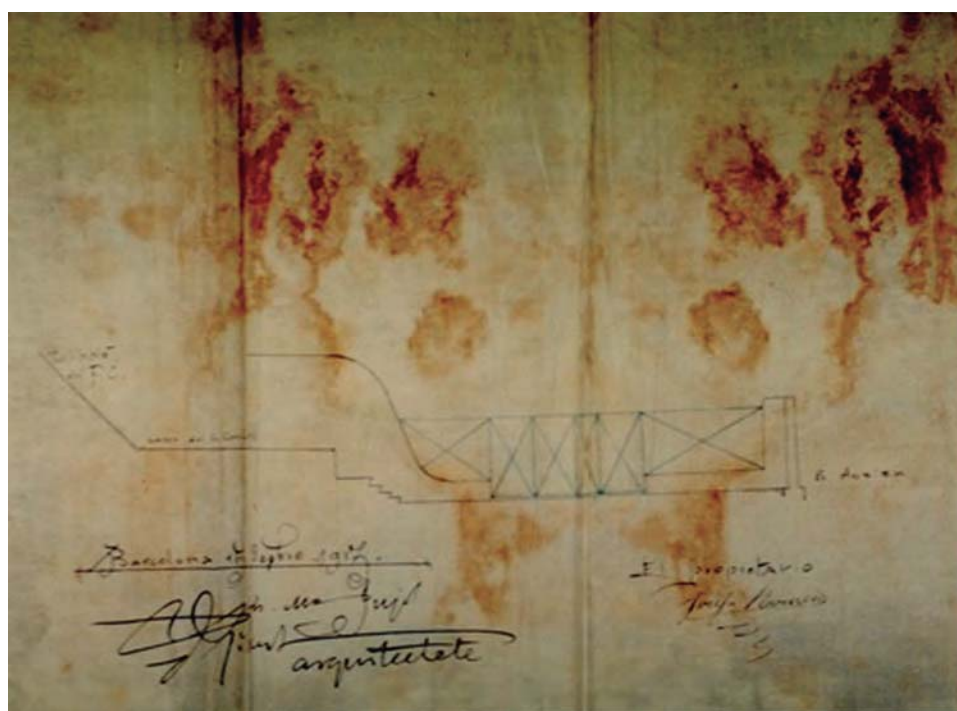


Figura 15. Plano de la Torre de la Creu, Sant Joan Despí, Josep M.º Jujol.

En el rótulo de la Casa Mañach, una tienda que realizó Jujol en 1911 en la calle Ferran de Barcelona, desaparecida hace décadas, se libra una batalla entre el fuego que asciende desde la acera, el Sagrado Corazón que parece va a ser alcanzado por las llamas, las masas de agua que se precipitan sobre el fuego y un barco que intercede en el drama y salva al Sagrado Corazón.

El rótulo parece haber sido sometido sin clemencia alguna al fuego, a las llamas, al humo y, después a la acción del agua, a humedades que lo afectan como un papel guardado en un sótano mal ventilado, a una inmersión completa en una bañera o en el fondo del mar. Más tarde se instala y se levanta por encima de la cabeza, se expone al aire, al viento que deforma sus esquinas, desgarrar algunos fragmentos, reseca y alabea la plancha. Siglos, edades geológicas incluso, se acumulan sobre la pieza. Afortunadamente, el rótulo sobrevive a la violencia desatada y queda inscrito en la existencia ritmada por el tictac del reloj, por el nacimiento y por la muerte. Esta casi muerto y en consecuencia, vivo o casi vivo.



Figura 16. Casa Mañach, Josep M.º Jujol.



Figura 17. Rótulo de la Casa Mañach, Josep M.º Jujol.

Se ha perdido la funcionalidad del rótulo pues las letras que lo forman se han independizado en la batalla y la legibilidad del conjunto ha pasado a segundo plano, como la geometría regular de la puerta de la Torre de la Creu. Son capturas del tiempo presente, en el que se vive, que, si no fueran así, desaparecerían entre las manos para siempre; marcas impresas sobre los edificios, o memoria implantada, violentamente si es necesario en aquellos que son de nueva planta, que muestran no tanto una manera de hacer arquitectura sino una posición en el mundo, mucho más como habitante, y cuya actividad es vivir desde que nace hasta que muere –«¡yo he estado aquí!»– como quien propone modelos de habitar o de vivir, desde la política o desde la religión. En mi tiempo de trabajo, encargos y concursos se mezclan con reflexiones como las que acabo de exponer que, en el fondo, solo tratan de explicar la atracción que provocan, en mi caso, determinadas arquitecturas, especialmente la de Josep M.^a Jujol.

Como un enigma, en el caso de la tienda de que hablaba anteriormente, la Casa Mañach, de la que esencialmente se conservan un par de fotos, el tirador de la puerta de entrada, una silla y uno de los mostradores.

Viendo la imagen, se comprende su atracción. El tirador de la puerta de entrada es una «M», la inicial de Mañach en la que el vástago central es una flecha que atraviesa un corazón que gotea sangre, que es el que se empuña al abrir la puerta de entrada a la tienda. La tienda no era más que una ferretería, una tienda dedicada a la venta de los productos de cerrajería que Pere Mañach fabricaba en sus talleres.

Esta radical ausencia de relación entre la prosaica función de la tienda y el tirador que acabamos de ver, junto a un comentario que J. F. Ràfols atribuye a Jujol y otros detalles, me llevó hace ya muchos años a intentar descifrar esa tienda, haciendo maquetas desde la escuela con grupos de estudiantes o, más recientemente, dibujando e interactuando con ella, y probando diversas interpretaciones para descifrar el enigma.



Figura 18. Tirador de la Casa Mañach, Josep M.^a Jujol.



Figura 19. Fotomontaje de la Casa Mañach.

Este fotomontaje, está hecho a partir del reconocimiento de parecidos entre el rótulo, casi deshecho después de las acciones que sobre él se realizaron, y la geometría derruida o derrumbada con que se presentan pantalones y camisetas cuando son parte de la ropa tendida. También de reconocer en la foto –que se conserva en blanco y negro–, el fuego, que sube e incendia el montante derecho de la puerta o el agua que cae desde arriba como contrapunto.

El tiempo rescatado mediante capturas, detenciones o implantaciones violentas también puede presentarse como acumulación. La imagen anterior suma, a la Casa Mañach, una foto de una de las barracas del Somorrostro –que parece ser del mundo de la ropa tendida–, una lámpara de la iglesia de Vistabella, hecha a partir de la plantilla de una de las pequeñas ventanas de la fachada y botes de hojalata –alguno de leche condensada– para evitar la caída de la cera, un fogaril del teatro Metropol hecho con restos de las fajas metálicas de la estructura y rejas reutilizadas como imagen de la corona de espinas, o las pinturas que sobre la muralla romana de Barcelona, y a modo de fuegos celebrativos, monumentalizaban el paso de Jaume I por la puerta de acceso al recinto amurallado. La imagen suma materiales reciclados, sometidos a usos diferentes, revividos una y otra vez, con ropa tendida, agua en movimiento, fuego y humo: tiempo acumulado sobre los objetos acompañado de segundos capturados al movimiento incesante de las llamas, del agua o de las nubes.



Figura 20. Torre mirador de la casa Bofarull, Josep M.ª Jujol.

La preparación de esta imagen coincidió con las propuestas del magnate Adelson para instalar un gran complejo de ocio y juego, en Barcelona. Entre las ubicaciones posibles se hablaba de terrenos situados en el Prat del Llobregat, que dio lugar a la aparición de un artículo reivindicativo y exigente de los habitantes de la zona publicado en *El País*, en el que se decía que esos terrenos, sin estar construidos, estaban ocupados desde hacía varias generaciones y cuidados para su uso agrícola. La idea, quizás propia de nuestro ramo, de que un vacío solo puede tener sentido como algo susceptible de ser construido, debería ser sustituida por la de que cualquier sitio puede acumular tal cantidad de tiempo que actuar sobre él requiere de mucha prudencia.

Si la última imagen la situamos en horizontal como si fuera una planta, el aire que se levantaría en vertical sería un aire igualmente ocupado, tanto en la consideración religiosa o sagrada como en la profana. La torre mirador de la Casa Bofarull rematada por el ángel de la guarda-veleta y dos fogariles que forman parte del trenzado de la barandilla es un ejemplo de espacio compartido entre el mundo terrenal y del celestial. Es más, la cu-



Figura 21. Lámina de concurso.

bierta del mirador es una mesa puesta. El mantel blanco es el recubrimiento de fragmentos de mármol, platos, restos de tazas, botellas, etc. Un porrón que invita a los habitantes espirituales del cielo a compartir los atributos materiales del mundo terrenal. El porrón, situado en el eje que mira hacia los campos de vides, está colocado sobre la cubierta para ser tomado desde el aire.

Si el cielo está habitado, el mirador debe construirse con vacíos para que pueda ser atravesado, salientes para ser usados como bancos, mobiliario –los restos de vajilla– para sentarse o para descansar.

El DIN A-3 de la imagen era el tercero de los que presenté a un concurso de vivienda, para seleccionar diez equipos para un trabajo de investigación. Un tema sobre el que proponía investigar era la recuperación de los solares como acumuladores de tiempo y ver con qué instrumentos de arquitectura habría que actuar para lograrlo, teniendo en cuenta que no solo habría que hacerse sitio entre superficies y espacios densamente ocupados, sino también reservar una parte para las arquitecturas de la generaciones venideras. Otro tema que proponía era la recuperación de la visibilidad de la ropa tendida –ahora no permitida– como marca de habitabilidad: es decir, arquitectura, si se está de acuerdo con lo dicho hasta ahora.

Habitabilidad y tiempo atmosférico; recupero ahora el principio de esta charla, cuando hablaba de las cualidades que finalmente fundieron, pasados 36 años, la casa de Begur en el lugar.

Si, en el concurso de investigación sobre la vivienda al que me refería antes, la habitabilidad, recuperar la ropa tendida como marca, era una de las propuestas, en este otro concurso que ahora explico el tema fue el de rememorar el tiempo atmosférico.

Se trataba de un concurso en Bogotá para hacer un museo o un edificio con el fin de celebrar el acuerdo de paz entre la guerrilla y el Estado en Colombia. Un concurso organizado por el Colegio de Arquitectos de allá, muy bien definido y con un motivo espléndido para poner en acción la arquitectura. El solar, situado en un lugar significativo de la ciudad, una ciudad de once millones de habitantes, era, en cambio, un espacio sobrante entre grandes infraestructuras de tráfico sobre el perímetro todavía no construido de la ciudad. Su misma geometría respondía a esa condición casual de retal entre trazados curvilíneos determinados por el movimiento de los coches.

El clima en Bogotá puede presentar en un solo día episodios de lluvias, de nubes, de viento, de sol, de tormentas, etc., de modo que en un solo día puede suceder lo que aquí necesita de diversas estaciones o el paso de un año. Son especialmente presentes los cielos encapotados, tormentosos y, después, limpios, siempre cambiantes. Por otra parte, entendía de alguna manera que la guerrilla era el campo o la selva, el mundo rural, y el Estado las ciudades, especialmente la capital, Bogotá.

Estas últimas consideraciones nos llevaron a trabajar con remolinos, espirales, batidos, tornados, formas que pudieran resultar de esos cielos cambiantes de Bogotá, que imaginábamos aún más intensos en el campo o en la selva, y sumarles esas otras imágenes del tiempo que desaparecen: llamas, humo, viento que mueve la superficie del agua, etc. Se puede decir que sobre el movimiento de los vehículos –ciudad– acumulamos el de las nubes, del aire, etc. –campo–.

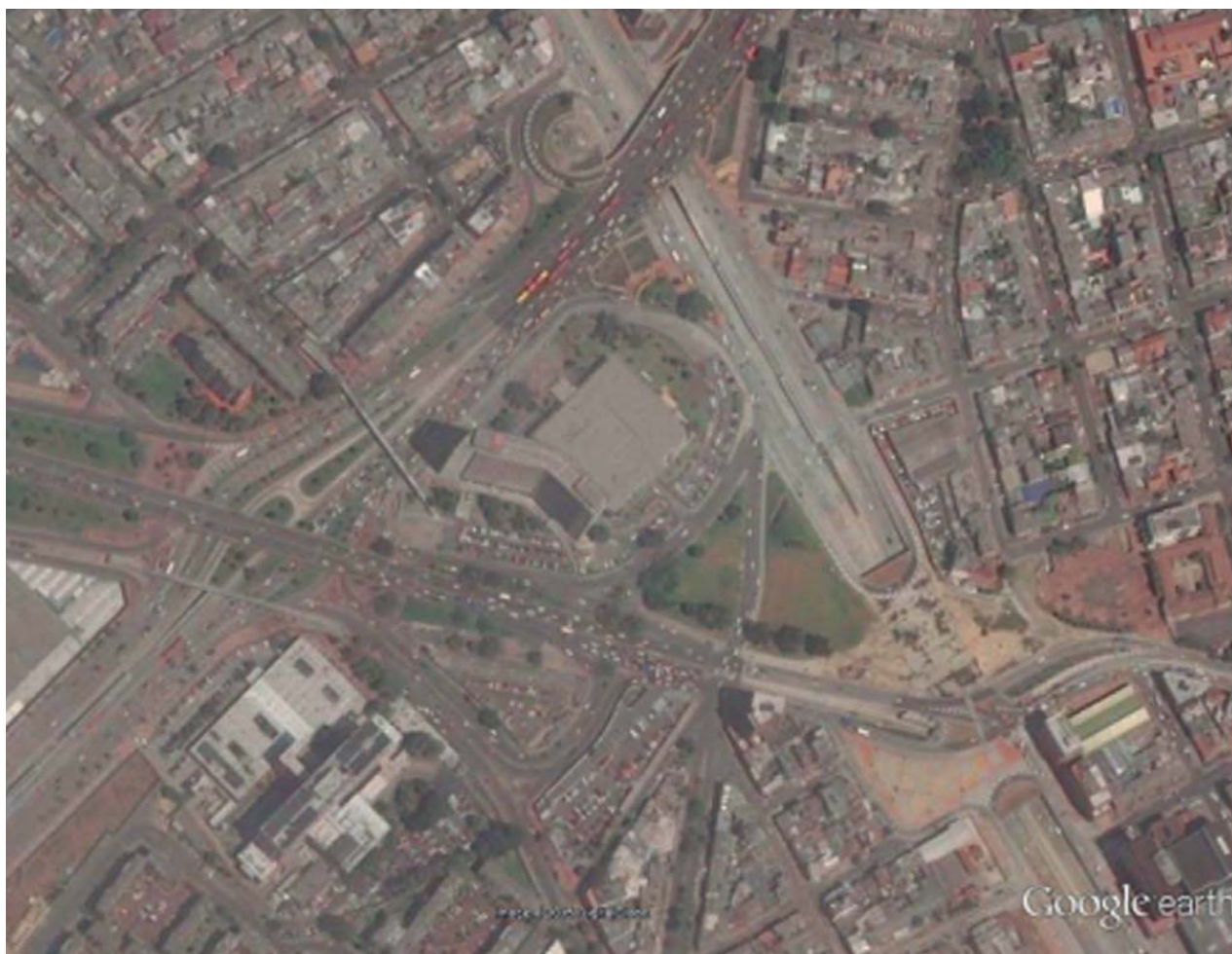


Figura 22. Imagen de Bogotá de Google Maps.



Figura 23. Maqueta para el proyecto de Bogotá, Josep Llinàs.

El edificio sería el resultado de traer el campo, su atmósfera, su meteorología, a la ciudad y cualificar así el lugar, que no tenía nada que pudiera ser llamado urbano, como lugar de encuentro y reconciliación. Todos esos tornados y remolinos podrían ser también la rarefacción del aire de la selva cuando cubre una parte de la ciudad. Que el solar concreto del concurso no tenía importancia alguna, lo podría probar este fotomontaje en que extendemos el tratamiento «atmosférico» a autopistas y a espacio público (sobrante) en general.

Para acabar, dos casos extremos, opuestos, que ponen a prueba estas ideas sobre arquitectura como captura, como suspensión, como implante o como acumulación de tiempo. Por una parte el Barrio Gótico de Barcelona, el tiempo falsificado sobre los edificios como historia y, por la otra, el Gobierno Civil de Tarragona, arquitectura cerebral, lógica, que se propone como una operación intelectual que no necesita ni dibujos ni ampararse en el tiempo.

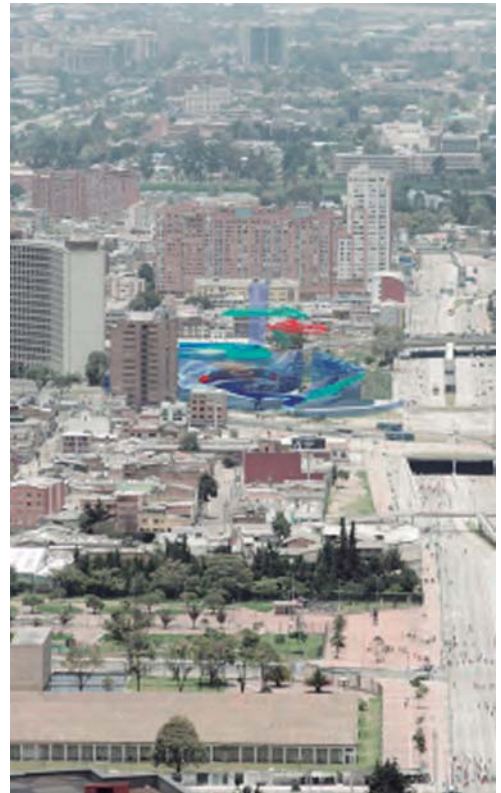


Figura 24. Maqueta para el proyecto de Bogotá, Josep Llinàs.

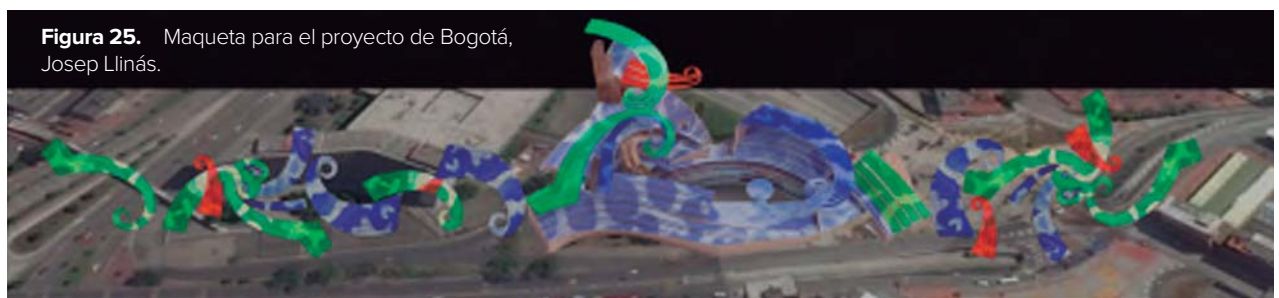


Figura 25. Maqueta para el proyecto de Bogotá, Josep Llinàs.



Figura 26. Plano Barcelona Romana.



Figura 27. «Quarterons», plano de Barcelona de Miguel Garriga i Roca.



Figura 28. «Quarterons», plano de Barcelona de Miguel Garriga i Roca.

La Barcelona romana, el trazado de la muralla tal y como se considera ahora y los restos contemporáneos del inicial instrumento defensivo, han sido absolutamente absorbidos por la ciudad, digeridos como partes integradas en edificios monumentales o de vivienda. La pieza lineal se hace habitable, se vacía, se utiliza como estructura o como cantera de otras construcciones.

Los «quarterons» del arquitecto municipal Miguel Garriga i Roca son un levantamiento de extraordinaria calidad realizado entre 1856 y 1862. Se les ha superpuesto el trazado de la muralla romana y las agresivas actuaciones, en rojo, que se llevaron a cabo sobre el tejido urbano para abrir la Vía Layetana a partir de 1905 y que se inician con unos años de derribos de 1908 a 1913. Probablemente, la envergadura de los derribos provocó un movimiento de reacción en la ciudad y las primeras consideraciones de la muralla romana como monumento.

En 1908 se le encarga a Gaudí un monumento al rey Jaume I, en lo que ahora es la plaza Ramón Berenguer, pensando que, en la base de la Capilla de Santa Ágata, se encontraba una de las puertas primeras del recinto romano. A pesar de que es el año en que se inician los derribos, cuando Gaudí recibió el encargo todavía no se había derruido esta parte de la ciudad y, por lo tanto, casi no había espacio y, desde luego, ninguna perspectiva para la realización del monumento.

La propuesta fue no hacer un monumento convencional, volumétrico, sino pintar rótulos sobre los dos laterales de la puerta imaginada, según unas descripciones dictadas por Joan Maragall, e imágenes realizadas sin duda alguna por Jujol. El que sean dos fotografías fugadas y no una

frontal se explica precisamente porque están hechas desde la, muy estrecha entonces, calle de la Tapinería. Las pinturas son un precedente de lo que después hará en la Catedral de La Seu de Palma de Mallorca y utilizan el fuego como soporte de las dos imágenes, como si se tratara de dos potentes antorchas. Sorprende que la pintura se aplique sobre los mampuestos de lo que entonces se pensaba como muralla romana, con una actitud que hoy sería considerada probablemente como delictiva.

La actuación incluía también la pintura, el aplicado de la cal probablemente en la fachada de la vivienda cobijada bajo el arco. Aplicar la cal era obligado para dar la visibilidad y el relieve necesario a la corona real pintada sobre la llave del arco y a la corona de espinas y el nombre de Jesús pintados bajo el balcón central.

Se da una mezcla admirable entre habitar, el uso doméstico que se evidencia en los balcones y la eficiencia monumentalizadora, singular y celebrativa de las pinturas.

Cuando algún vecino sale al balcón a extender la ropa queda coronado y amparado por los dos fuegos celebrativos.



Figura 29. Rótulos sobre los dos laterales de la puerta imaginada.



Figura 30. Catedral de La Seu de Palma.



Figura 31. Catedral de La Seu de Palma, con un collage.

Me he permitido situar y colorear las pinturas de Jujol en la foto anexa. Como en las fotos originales continúa la ropa tendida. Sobre la masa indiferenciada de construcciones diversas: viviendas, iglesia, capilla, palacio, muralla, torres, utilizando instrumentos efímeros, fuegos artificiales si hablaráramos de armas, se señala la entrada a la muralla romana y se monumentaliza el fragmento de ciudad con eficiencia, sin necesidad de limpiar la muralla de viviendas.



Figura 32. Fachada principal de la Catedral de La Seu de Palma.



Figura 33. Altar de la iglesia de El Vendrell, Josep M.ª Jujol.

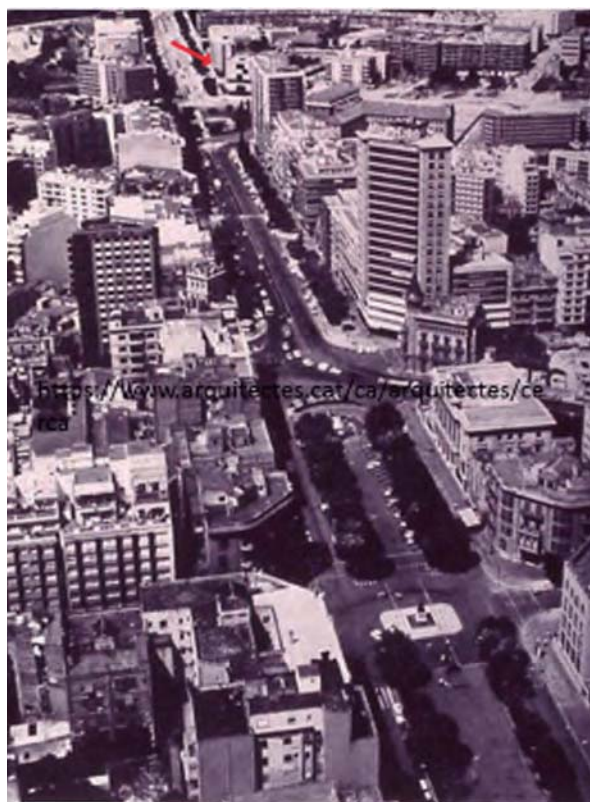


Figura 34. Imagen aérea del entorno de la plaza Imperial Tarraco, Tarragona.

Años más tarde y no ya desde la arquitectura de fuegos artificiales, sino desde la propiedad y la artillería pesada, se derribaron los edificios de viviendas, se importaron edificios de otras partes de Barcelona y se reinventaron fachadas góticas en la década de 1950. Más o menos 50 años más tarde de la realización de las pinturas jujolianas.

Alejandro de la Sota se enfrenta a un problema similar en el Gobierno Civil de Tarragona. Jujol estaba trabajando sobre edificios religiosos –entre ellos el proyecto de un altar en la Iglesia de El Vendrell– y Sota trabajaba en el Instituto Nacional de Colonización donde, tres años más tarde, iniciaría las obras del pueblo de colonización de Esquivel.

El dibujo de Jujol, un tornado que desmaterializa el altar y el dibujo y obra de Sota. En esos momentos, Sota se ha refugiado en las tradiciones de la construcción popular, cogiendo impulso para lo que, unos años más tarde, será la «arquitectura cerebral». Así, Jujol y Sota se cruzan en esos momentos, uno yendo, el otro volviendo, se podría decir. En un extremo la cultura popular, en el otro el rigor lógico. La frase de Sota «la arquitectura o es popular o es intelectual. El resto es negocio», es pertinente en este caso.

En el Gobierno Civil, según dibujos y explicaciones de Sota, el problema que había que resolver era que, tratándose de un edificio institucional, tenía que alojar cinco viviendas –para el Gobernador, el Secretario General, los huéspedes, el chófer y el portero– que casi alcanzaban la mitad de la superficie construida. Por otra parte, estas debían dar a la fachada a la plaza Imperial Tarraco, donde la normativa concentraba la máxima altura permitida.

Lo que, en la muralla, se planteaba como fuegos artificiales, como instrumento para mediar entre habitabilidad y monumentalidad, 50 años después se ha vuelto imposible, y solo se podía tra-



Figura 35. Fachada del Gobierno Civil de Tarragona, Alejandro de La Sota. *Collage.*

bajar desde el punto de vista de la cultura arquitectónica de aquellos años. Así pues, en la fachada del Gobierno Civil solo un recurso monumental era posible: el balcón –lenguaje domestico– se adelanta y singulariza, al ser el único elemento situado en el eje de simetría de la fachada. Es casi imposible no mencionarlo: la ropa tendida del balcón de la muralla está replicada en el balcón del Gobernador por las banderas. Es más, la posición de las banderas, a un lado y al otro del balcón, juega un papel similar al de los fuegos celebrativos a un lado y al otro de la hipotética puerta en la muralla romana.

Los tres huecos de las viviendas de las tres últimas plantas tratan de esquivar la dependencia del eje de simetría de la fachada y participar, en cambio, del lenguaje arbitrario de la construcción anónima, de la arquitectura sin arquitecto; no muy alejado de lo que sucede en la vivienda inscrita en la arcada de la muralla. A pesar de todo el lenguaje final que articula los tres huecos, está sujeto –y ese es su valor– a un poderoso argumento plástico.

Resulta al final que, en la fachada del Gobierno Civil, lo que menos se ve es el balcón del Gobernador y la mirada no puede apartarse del enigma encarnado en los tres huecos de las tres viviendas. La mezcla relajada de habitabilidad y monumentalidad que conviven sin conflictos en la actuación figurativa –se podría decir de Jujol en la muralla– se replica cinco años más tarde en una fachada que se resiste a comunicar, abstracta, una arquitectura de primer orden que es mucho más que la respuesta lógica a un problema radicalmente planteado.

Debo constatar que las actuaciones que he mostrado sobre las pinturas jujolianas, pero también sobre otras obras del arquitecto que he ido enseñando, me han sido fáciles, como si el propio autor

estuviera al lado pasándome la brocha, el lápiz o la caja de colores. En cambio he intentado alterar de alguna manera la fachada del Gobierno Civil y no he conseguido pasar de los primeros intentos. Estoy seguro de que relacionar la obra de Jujol con la música pop que todos hemos tarareado alguna vez es acertado, y asimismo creo que relacionar la obra de Sota –desde luego el Gobierno Civil– con la música clásica o mejor con la música culta también lo es.

En cualquier caso las dos obras son arquitectura. Ambas se revelan imprescindibles, y no solo para los arquitectos. Recuerdo ahora el capítulo del libro de J. M. Coetzee, *Las manos de los maestros*, titulado «Por qué leer a los clásicos», en el que recuerda: «Una tarde de domingo del verano de 1955, cuando yo tenía 15 años, mientras paseaba por el jardín trasero de mi casa en un barrio residencial de Ciudad del Cabo, pensando en las musarañas y preguntándome qué hacer con el aburrimiento, que era el principal problema de mi existencia aquellos días, oí música en la casa de al lado. Mientras duró la música, me quedé helado, sin atreverme a respirar. La música me hablaba como nunca antes me había hablado. Lo que estaba escuchando era una grabación de *El clave bien temperado* de Bach para clavicémbalo [...]. En Bach no hay nada oscuro, no hay un solo pasaje que sea inasequible a la imitación [...]. En un momento dado el proceso de construcción deja de ser un mero acoplamiento de unidades dispersas para adquirir la coherencia de un objeto de orden superior» Si se sustituye Bach por Sota, incluso el emparejamiento compartido de música y arquitectura con construcción serviría.

Ahora mismo, 50 años después de su inauguración, el Gobierno Civil ya no se llama así; se llama Subdelegación del Gobierno y el nombre debe constar, paritariamente, en los dos idiomas, castellano y catalán, sobre la fachada.

La foto de la derecha tiene un año y en el cambio del texto del rótulo se puede constatar lo enormemente difícil que es modificar la fachada en cualquiera de sus partes. Desplegar los dos nuevos textos a ambos lados del balcón y, sobretodo, implantar tal cantidad de letras sobre la fachada



Figura 36. Fachada del Gobierno Civil de Tarragona, Alejandro de La Sota.

es una torpeza, más cuando en los dibujos originales del arquitecto se concedía especial importancia en el equilibrio final de la fachada a la situación de «Gobierno Civil» en el ángulo inferior izquierda de la misma.

Es tan difícil modificarla porque está resuelta desde una operación previa: la eliminación del tiempo, de la acumulación de recuerdos o de historia que el autor pudiera tener y una vez separado el tiempo del problema, poderlo resolver como sobre una página en blanco y solucionarlo desde la lógica, intelectualmente, como una partida de ajedrez.

Hace unos meses se renovó la piedra de la fachada, y el arquitecto que ha hecho el proyecto y dirigido la obra magníficamente, Francesc Labastida, me interrogaba sobre los rótulos que finalmente han decidido colocar a la izquierda de la fachada, en dos fila, uno encima del otro.



Figura 37. Letrero inferior, fachada del Gobierno Civil de Tarragona, Alejandro de La Sota.

Por mi cuenta, por probar, hicimos algunos fotomontajes en el despacho y después de los mismos creo que la solución pasa por no poner los rótulos sobre la fachada sino, dada su longitud, colocarlos como en tantos otros casos junto a la puerta de entrada, sin que el rótulo juegue papel alguno en la fachada. Pero, ¿y el vacío que resulta?.

Se explica, recurriendo al tiempo: los 50 años que han pasado han descabalgado el rótulo, pero también han cambiado el significado del edificio, de político a administrativo. Ya no tiene sentido el nombre de Gobierno Civil. Para que se explique y se actualice la fachada del edificio, este debe aparecer descolgado y en posición inactiva, sobre el banco, descansando después de tantos años de dar sentido a la fachada y nombre al edificio.

Pero no solo eso ha pasado. También el uso de las viviendas ha desaparecido: muy pronto la de huéspedes ilustres en la planta tercera para dar cabida a Servicios de Prevención, pero ahora las viviendas del gobernador y del secretario general están igualmente deshabitadas. El edificio continúa inalterable, la fachada ni se inmuta pero, más atrás, en el fondo de los huecos, terrazas en las que no podían verse personas, nada se esconde, la intimidad o la privacidad excluida.

Esta habitabilidad excluida del edificio ahora mismo, 50 años después de que fuera el origen de esta extraordinaria fachada, está contenida en el rótulo, vivido y martirizado hasta su casi desaparición, de la Casa Mañach que ahora podría acompañar –el tiempo ha pasado– al otro rótulo el de «Gobierno Civil» descansando en el banco.

Bibliografía

COETZEE, J. M. (2016): *Las manos de los maestros. Ensayos selectos I*. Literatura Random House.

LLORENTE, M. (2015): *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado.

Arquitectura en presente¹

Víctor López Coteló

Esta conferencia no va dirigida a hablar del movimiento moderno, pues nunca he pensado que mi trabajo tuviese que ver con el movimiento moderno, ni con otras ramas de la arquitectura, sino a explicar cómo hago mi trabajo como arquitecto. Lo hago de la mejor manera que puedo, siguiendo la posición que tenía Alejandro de la Sota: «El arquitecto resuelve problemas de arquitectura», lo cual quiere decir: tienes un problema y lo resuelves, con todo lo que es la disciplina de la arquitectura.

El título, «Arquitectura en presente», se puede interpretar de muchas maneras: toda la arquitectura está en presente, en el sentido de que cuando se hace es presente; luego el presente no sabemos cuánto dura, pero se puede adjudicar a un período. Por el concepto de presente, de tiempo, entiendo la dimensión temporal de la arquitectura. Cuando uno dice «presente», piensa primero en que hay un tiempo, una dimensión geológica, que configura el terreno, las montañas, los desiertos, etc. Luego piensa en que hay un tiempo histórico, que es el que surge por la acción de la cultura, del ser humano, que va actuando aquí y allá, pero después hay otro presente, que es el propio de la misma arquitectura.

Los Monegros es un paisaje bellissimo. Si lo observáramos desde un avión, todos podríamos decir «qué belleza», pero si nos bajásemos del avión y fuéramos por los caminos, veríamos otra realidad. Sin embargo, el cuadro *Campo de trigo con cuervos* de Van Gogh ayuda a entender que la pintura, con sus medios, ha sabido resumir todo eso. De pronto, nos traslada a un presente, a través de las

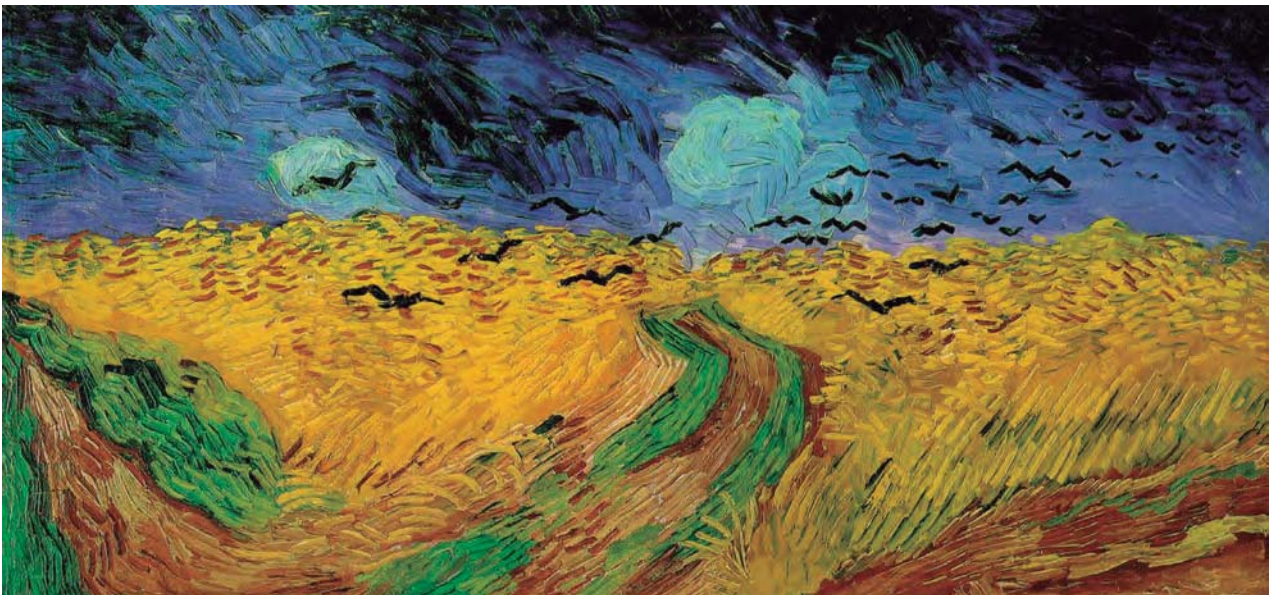


Figura 1. Vincent van Gogh, *Campo de trigo con cuervos*, 1890.

¹ Este texto es una adaptación de la transcripción de la ponencia impartida en el congreso.



Figura 2. David Hockney, *Terrace with shadows*, 1985.

herramientas de la pintura: cómo entiende Van Gogh el paisaje y cómo lo traduce con un pincel, con unos colores, en un lienzo, con unos formatos, eligiendo un tema y eligiendo una composición. Eso es pintura en presente, porque cualquiera que se ponga delante de ese cuadro, en ese presente propio de quien lo está viendo, se está conmoviendo y viendo pintura, empezando a disfrutar de un paisaje que no es solo ese, sino que es «los paisajes». Se está trasladando a una dimensión estimulante, de gozo, que limpia el alma de alguna manera. La arquitectura se entiende desde el punto de vista espacial, el punto de vista de una configuración geométrica, en tres dimensiones.

Cuando vemos *Terrace with shadows* de David Hockney, lo que nos interesa, sin duda, no es la forma de esa terraza, sino cómo transcribe una cualidad del espacio. Cuenta cómo se vive ese espacio, cuál es la vida que ahí ocurre y nos imaginamos escenas de lo que puede pasar allí, sin importarnos si es en ángulo recto, si es más alto o si es más bajo. Narra la cualidad del espacio, la que aporta en el momento en que uno entra en ese espacio y empieza a moverse en el mundo que es representado y se hace posible en ese marco.

Cuando le preguntan a Alvar Aalto: «¿Cuál es la unidad de medida que usted necesita para trabajar?», él contesta: «Para mí es aproximadamente, el milímetro». Y yo añadiría que también el segundo, porque en el momento en el que entras, la arquitectura tiene que actuar, hacerlo en una dimensión que te embarga, en una dimensión que te dispone a vivir de una determinada manera, que no es inocua y donde, además, se queda prendida la vida.



Figura 3. Ventana.

Esta es una imagen de una de las dos ventanas que yo tenía en mi despacho en Múnich. Es una ventana normal, no tiene ningún invento: no es ni oscilobatiente, ni corredera. Es una ventana que se abre y se cierra con toda normalidad pero que, sin embargo, tiene una fuerza inmensa en el ambiente que produce dentro, según la estación, si está abierta, cerrada, si echas las cortinas, o se quedan abiertas las hojas movidas por el viento, dejando pasar la luz. Crea un mundo de situaciones y estas impregnan el espacio de una cualidad: ahí había exámenes, venían compañeros y desarrollaba trabajos. En ese espacio tengo prendidos veinte años de mi vida, un espacio que permitía la identificación, tenía carácter, donde fui desarrollando trabajos y que, de alguna manera, quedó impregnado de todo ello. Me traslada una cierta emoción ver esa ventana. Si la arquitectura carece de este tipo de cualidades, no es arquitectura. Si somos indiferentes al espacio en el que vivimos, significa que, de alguna manera, el arquitecto no ha hecho nada por nosotros, no ha mejorado nuestro ánimo, no nos ha puesto en una posición adecuada. Sin embargo, todo eso tiene que ocurrir de manera inconsciente, sin que resulte molesto ni condicione la libertad. Si el arquitecto es capaz de crear unos lugares que sean el marco en el que se desarrolla la vida, sin entrometerse en ella, entonces, está empezando a actuar como tal.

La arquitectura es algo que ocurre entre vida y vida, entre la vida que hemos experimentado y que conocemos a través de nuestras experiencias, de la literatura, el cine, los recuerdos, etc, y la que se va a desarrollar en el edificio que estamos proyectando para unos seres humanos que no son los que conocemos hoy, sino que serán los que vengan dentro de cien años. La misión del arquitecto es crear esos marcos donde, de alguna forma, facilites una disposición al gozo, al disfrute. Esa dimensión cualitativa es, precisamente, el marco en que surge la arquitectura, más allá de lo evidente, de los datos cuantitativos. Cuando un ciego coge un objeto, activa su experiencia para descubrir lo que tiene en las manos. No lo pesa, ni lo huele, ni lo chupa. En la arquitectura muchas veces nos quedamos en la medida, en el «chupado del objeto», y queremos acertar a deducir de ahí lo que debe ocurrir. Pero tenemos que ser suficientemente perspicaces y condicionar, educar, una forma de comprender el mundo en el que, como arquitectos, veamos lo que queda detrás, lo que no tiene por qué ser evidente ni posible para todas las personas. Cuando se activa una forma de vibrar, de entender, de descubrir, entonces el arquitecto no trabaja para una realidad factual. El arquitecto debe pensar en la realidad potencial, en aquello que puede llegar a ser a través de una actuación posible, inteligente, por la propia en la que estamos situados observando la realidad. Cuando eso se hace bien, se da por hecho: ¡qué fácil era! En ese momento, se vuelve a establecer otra realidad factual que es aceptada, de la que se vuelve a partir. Vamos dando saltos de realidad en realidad, aceptando que las cosas se pueden hacer, se pueden cambiar o mejorar.

Si, en cambio, se está condicionado por unos prejuicios y por una forma de entender cuál es la misión del arquitecto, entonces dejamos de atender a cosas que son importantes. Cuando dejé la escuela de Múnich, me preguntaron qué podía aconsejar a los jóvenes que empiezan sus estudios, qué era importante. Yo respondí que «es más importante pensar que saber, pero aprendiendo cada



Figura 4. H₂O.

día todo lo que se pueda. Ese conocimiento se somete al pensamiento, a una elaboración, a una intención y, entonces, sirve para algo». La tarea, pues, es aportar, desde el pensar del arquitecto, qué es lo que hay que hacer. Podemos equivocarnos, atinar de lleno, pero si no lo intentamos, seguro que nos equivocamos.

La partitura de Mozart, *El rapto en el Serrallo* se puede ver de muchas maneras. Para el que no sabe leer música es una gráfica con líneas y puntos. Pero los que saben música no están leyendo la partitura, sino que están oyendo la música en la cabeza.

Quienes no sepan qué representa esta imagen H₂O dirán: «qué letras más grandes»; puede haber otros que recuerden el átomo de Bohr, las capas de los electrones, etc.; también puede haber quien esté viendo el mar, el agua de la ducha o el riego de las plantas. Si nos quedamos en el H₂O como conjunto de letras –algo común en la actualidad, con la creación de imágenes y de objetos con formas concretas, con torres que surgen, con formas que no vienen a cuento–, nos quedamos con un modo de entender que no es el que tiene que tener el arquitecto. El arquitecto tiene que conferir a la construcción el derecho a existir. Cualquier edificio que no consiga ese derecho está mal planteado. ¿Cuál es, entonces, la misión del arquitecto? Además de saber construir, debe saber por qué, dónde y para qué construye. La construcción es el esqueleto de algo que tiene que tener vida; si no, será solo construcción, edificación. Muchos de los esfuerzos de los arquitectos se convierten en edificación, en una cosa construida con pilares, que no se cae, con ascensor, pero que no se ha ganado su derecho a existir, pues no se ha activado una razón de ser que haga que esté hecho para que la gente viva en ella.



Figura 5.
Puentes.

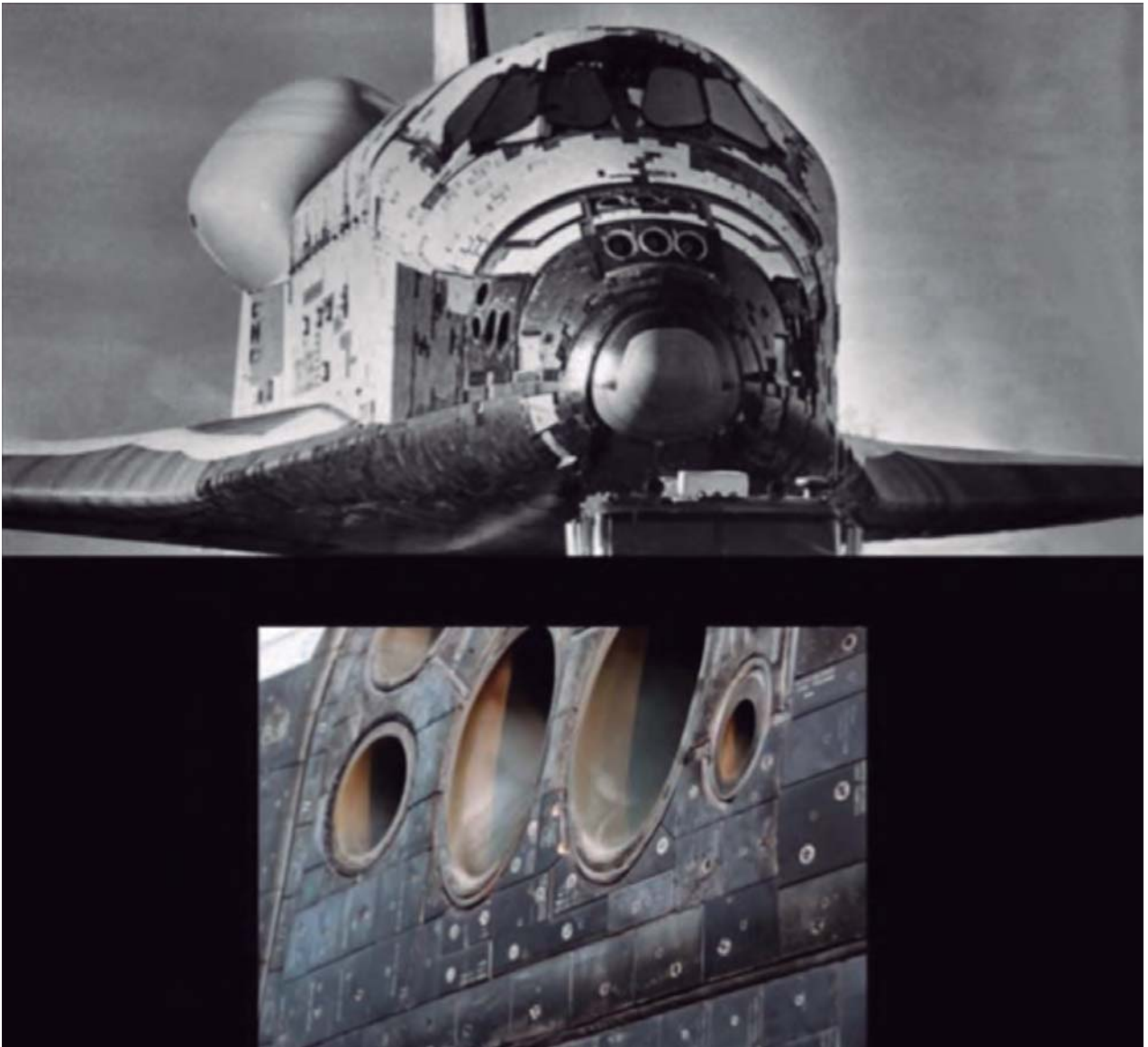


Figura 6. Avión Remachado.

Cuando la construcción se presenta sin manipulaciones mentirosas, las construcciones y los tiempos se yuxtaponen y se entienden muy bien. Por ejemplo, ese puente sobre el otro puente de madera: no nos tenemos que plantear si está bien o mal, simplemente está. Y, si partimos de que para que el puente del tren esté bien también tiene que ser de madera, entonces entramos en los conflictos que tenemos cuando abordamos el mundo de la intervención sobre el patrimonio: ¿qué hacemos? Estemos en la Alhambra, en un poblado o en una ciudad histórica, ¿qué hacemos?: trabajar de forma inteligente, natural y sin manipulación. Cuando se está cargado de prejuicios, al llegar al lugar donde trabajar, se presenta un dilema. Pero cuando la arquitectura es resultado de la inteligencia depositada, racional y emocional, al combinarlas, al pensar cuando sentimos y a sentir cuando pensamos, lo que sale es un producto de las dos cosas; se acierta y se cumple con la función y la emoción. El resultado está cargado de naturalidad y de emoción. No se plantea cómo actuar a cada momento, sino que se actúa de forma abierta, en el sentido que decía Alejandro de la Sota: lo que se está haciendo es resolver un problema de arquitectura.

Esas faltas de tino se producen, la mayor parte de las veces, por las cargas que suponen los prejuicios y las convenciones. El movimiento moderno nos liberó del lastre de la convención; frente

al «esto se hace así porque siempre se ha hecho así», se opone el «cuidado, esto se puede hacer de muchas maneras». Entonces aparece la funcionalidad, etc. En ese sentido, yo sí tengo que ver con el movimiento moderno, porque no me planteo las cosas como han sido siempre, sino que cada vez que me enfrento a algo no tengo ni idea de lo que va a ocurrir, no lo sé ni quiero que salga de una manera determinada. Y, desde luego, cada uno tiene sus vericuetos, su universo personal, su habilidad.

La imagen de la construcción del Columbia me emociona muchísimo. Es una nave muy sofisticada, preparado para «la lucha» a unas temperaturas límite, en unas condiciones extremas. Parece un tiburón después de la batalla. Esta nave está hecha para dejarse desgarrar, pero vuelve triunfante, herida. Al sanarle las heridas no queda bonito, lisito, sino que admite que la existencia y la batalla que ha sufrido en tres o cuatro o seis viajes deja sus huellas y eso lo hace maravilloso. Tampoco nosotros intentamos hacer una arquitectura lisa, sin que tenga juntas, con una estética que obliga a: «techo igual a paredes». Cuando se hacen muchas cosas así y se crea una ciudad, esta es invivible y todo el mundo va al casco histórico, donde están las huellas del tiempo, donde el azar ha ido chocando y creando algo que nos llena de curiosidad. Una curiosidad que no queremos desvelar tampoco, pero que queremos vivir.

La imagen de la marioneta viene a colación por su relación con un relato de Heinrich Von Kleist, escritor alemán de finales del siglo XVIII, idealista, que cuenta la historia del mejor bailarín de la ópera. Este va todos los días al parque a ver un teatro de marionetas y alguien que le reconoce le pregunta «por qué viene a ver una cosa tan torpe como unas marionetas». El bailarín le contesta: «Vengo a aprender. Una marioneta nunca se equivoca, pues todos sus movimientos responden a la gravedad». Los movimientos de la marioneta son auténticos, verdaderos y creíbles. Sin embargo, los bailarines a menudo tienden a desplazar el centro de gravedad de la intención del centro de gravedad del movimiento. Entonces aparece la afectación, el amaneramiento. Es ridículo, y el bailarín del cuento quería evitar caer en el ridículo, por lo que iba al teatro de marionetas a pensar acoplar ambos centros de gravedad: la intención y el movimiento. Los arquitectos tenemos que aprender eso: donde está el centro de un problema y qué hay que hacer para resolverlo, sin cargarlo de intenciones ridículas.

Cualquier acción de un arquitecto debe ser sublime, poner al ser humano en esa disposición más humana. Eso ocurre todos los días y a todas horas, por lo que no hay encargo pequeño ni grande, sino aprecio al ser humano, a la mejora de la sociedad, a la que cada uno tiene que aportar su parte. Esta presentación de imágenes pretende explicar lo que me mueve e interesa, las claves generales de mi trabajo o la actitud con la que me enfrento a los proyectos.



Figura 7. Marioneta.



Figura 8. Entorno.

Voy a enseñar un proyecto para la Escuela de Arquitectura de Granada. Presenta una dimensión perteneciente al tiempo histórico, que se ha transformado durante 500 años para convertirse en Escuela de Arquitectura. Pero hay otra dimensión, perteneciente al ámbito del «qué hacer». La escuela está situada a los pies de la Alhambra, lo que relativiza la actuación, pues no tiene sentido hacer algo fuera de tono. Por otro lado, se sitúa en un barrio degradado, en un edificio que fue hospital hasta hace veinte años, un hospital que daba vida al barrio. Al irse el hospital, el barrio se quedó vacío. La universidad compró el edificio y planteó un concurso en 1998 para albergar la Escuela de Arquitectura. Yo sabía lo que significaba meterse con un edificio en esas circunstancias. Sabía que debía intervenir para que reviviese por sí mismo. No se trataba de añadir. El edificio no se terminó hasta 2015, diecisiete años de dudas institucionales, de parar y seguir y seguir y parar.



Figura 9. Entorno.



Figura 10. Maqueta.

El estado original mostraba un edificio degradado. Nuestro proyecto planteaba actuar sobre lo existente sin dar muestras externas de la intervención pues eso podría ser entendido como agravio para el barrio y su población, una especie de chulería. El reto era hacer algo, resolver el problema con lo que había, mediante transformaciones, «limpiar y barrer», y conseguir que funcionara.

El edificio casi comprende la manzana entera. Mide 100 × 50 m y tiene dos patios: uno histórico, con sus arcos y vegetación, y otro muy seco, que provenía de la adición de pabellones, y nadie se había ocupado de dar calidad. Este, además, presentaba un salto topográfico.

Una parte del edificio tenía, por lo tanto, un valor histórico reconocible por los elementos constructivos y las salas que lo configuraban y otra era un resto de edificio muy degradado.

Teníamos, por lo tanto, un polo, un centro de gravedad de la historia, una parte reconocible y con calidad. Planteamos crear otro polo, perteneciente al presente, cuya calidad pertenecería a nuestra intervención y, gracias a él, dar la tensión necesaria para decantar las decisiones. A estas pertenecía la actuación en los patios, muy distinta entre ambas partes antigua la nueva, aunque esta última al estar dividida en dos niveles facilitaba la intervención. Así, queda planteada una estrategia de intervención, en la cual el volumen no cambiaba, y la percepción exterior tampoco, salvo por la extracción de unas rejas que le daban un carácter más carcelario. Estas rejas se colocaron para que no salieran los soldados enfermos del hospital militar y no contagiaran a la población y no para impedir la entrada. El edificio adquiere un carácter civil con el simple hecho de quitar las rejas y actuar en las ventanas.

Vamos a ir entrando en el edificio, poco a poco. Vamos a la arquitectura en presente.



Figura 11. Patio.



Figura 12. Patio.



Figura 13. Transición

En el zaguán se empieza a tener idea de lo que va a pasar dentro. Tras la extracción de revestimientos recientes, quedan reconocibles restos de algo anterior, un «palimpsesto» a lo que se añade unos elementos discretos, nuevos, que empiezan a convivir: el edificio acumula intervenciones, incluida la nuestra, tiempo. Ya se puede empezar a leer que tuvo una historia pasada, junto con una acción del presente. Estos elementos, en su forma de presentarse, con su materialidad y su construcción, están hablando de algo, pero para integrarse tienen que cuadrar el interés y cariño que recibieron los anteriores.

El patio antiguo conserva su trazado y construcción con pilares, arcos y bóvedas extremeñas. En su primera mitad el pavimento guardaba únicamente pequeños fragmentos de trazado vegetal no recuperables. Se decide un nuevo trazado, con el mismo material, más adecuado al nuevo uso. El edificio recibe nueva energía. Su otra mitad, con más plantación vegetal y suelo terrizo, no era apropiada a un trasiego intenso y se sube su cota 40 cm confinándolo con un borde de piedra para ser usado como banco perimetral. La construcción de las carpinterías encuentra soluciones de gran for-



Figura 14. Interior.



Figura 15. Detalle.

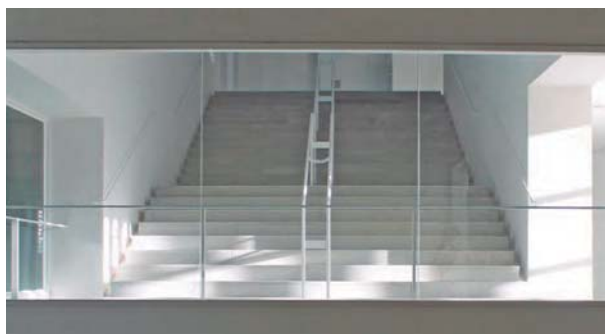


Figura 16, 17, 18 y 19. Interior.

mato adaptadas a su uso, integrando elementos de ventilación de fácil manejo. Distintos tiempos del edificio se intercalan, el original y posteriores transformaciones históricas y el presente.

Entramos en el vestíbulo del edificio, que pertenece a esos espacios que quedaban entre los dos polos del imán, y además se sitúa entre ambos patios, el antiguo y el nuevo, que siendo por así decir la recepción de la Escuela, también debe ser un elemento transparente que une. Sus muros son antiguos, pero su estructura de hormigón, con forjado unidireccional, es un anticipo de lo que ocurrirá en otros lugares. En el confluyen las vistas de la estrecha callejuela, la escalera principal, la secretaría, ambos patios y además los reflejos cambiantes de los vidrios. Es un mundo real e imaginario al mismo tiempo. Se puede destacar la importancia de los huecos a la calle en todo el edificio vertido hacia el interior por tratarse de una construcción de gruesos muros. Las vistas al exterior, una vez próximo, con las macetas en las ventanas de los vecinos a 2,50 m, y otras veces lejano debido a la marcada topografía, dan noticia de la complejidad de su entorno.



Figura 20. Interior.



Figura 21. Interior.



Figura 22. Aula magna.



Figura 23. Aula magna.



Figura 24. Aula magna.

Había que plantear una comunicación general para cerrar las circulaciones, ya que el edificio, cuando crece en su evolución histórica, lo hace por medio de pabellones, cada uno con su escalera, sin un concepto general. Así, aparece una gran galería en el patio «nuevo». Su orientación, casi permanentemente soleada, obliga a la construcción de una protección solar que proteja al mismo tiempo que permite las vistas al exterior.

El salto topográfico que siempre existió debido a la fuerte pendiente del terreno divide el patio en dos zonas. Esto permite proporcionar su dimensión adecuando su tamaño a la altura de las edificaciones que lo limitan. Además, los árboles plantados próximos al salto cerrarán con su copa el cuarto lado del nivel superior dando el remate vegetal necesario al mismo para compensar su falta de vegetación en comparación con el patio antiguo. Bajo esta plataforma superior se encuentra el aula magna.



Figura 25. Interior.

La cuestión entonces no son las decisiones que tomas sino cómo lo haces, lo que constituye la «arquitectura en presente», aquí y ahora. Significa preguntarse, por ejemplo en una de las fachadas que cierran este patio, qué hacer con un ladrillo colocado por albañiles marroquíes, procedentes directamente del campo y que no sabían poner ladrillos, algo que había que aceptar. Inventas una forma de poner ladrillos para los que no saben poner ladrillos, y a eso yo le llamaba el «ladrillo guarrón», que es que: «Usted lo sienta, y todo el mortero que sobra lo aplasta» y entonces queda un ladrillo que no se sabe si estaba ya hecho o no, lo cual es una circunstancia que surge al aceptar una realidad: que estos señores no saben poner ladrillos. Si intentamos hacer un ladrillo buenísimo pero está mal colocado, es una chapuza. Este muro, cuando todavía no estaba pintado, era indecente. Veías esto y..., sin embargo, en cuanto se pinta, el mortero y el ladrillo, todo pasa a ser una superficie con su tectónica. Lo tienes que compensar con unas lamas, por lo que ahí empieza el juego, digamos, de la arquitectura, por decirlo de alguna manera, de todo lo que tú eres capaz de aportar a través de una percepción una sensibilidad, un conocimiento, experiencia, de la lectura de otras cosas.

Entramos en la parte del aula magna, que hace que toda esa planta que configura el suelo del patio revele que está hueca. Y está hueca de una manera «para arquitectos», es decir, no hacemos un salón de actos que pueda ser para cine o para otra cosa, sino que es un salón de actos activo, para toda la escuela. Con ese fin, tiene unas vigas de 24 m de luz, postensadas. El aula magna no se cierra dentro de unas paredes, sino que hay un deambulatorio acristalado.

Este espacio se ilumina con lucernarios situados en el deambulatorio. El aula magna recibe iluminación lateral por los lucernarios laterales, que es adecuada para la proyección de imágenes.

Los pupitres, en contra de lo que se nos requirió, no son butacas de cine en las que los estudiantes se duermen. Tuve la suerte de que las butacas que querían poner no cabían en los peldaños, y hubo que hacer los pupitres como estaba previsto. Las tablas del revestimiento de los paramentos son tablones industriales en los que se aprecian las marcas en rojo, «Tablón 425A», y en negro. La madera esta sin cepillar, no es una arquitectura elegante, es una arquitectura digamos «al dente», donde se ve la madera, las viguetas, cómo va la instalación. La naturalidad que surge es perfecta para un estudiante de arquitectura, ya que puede estar viendo la realidad de una construcción.

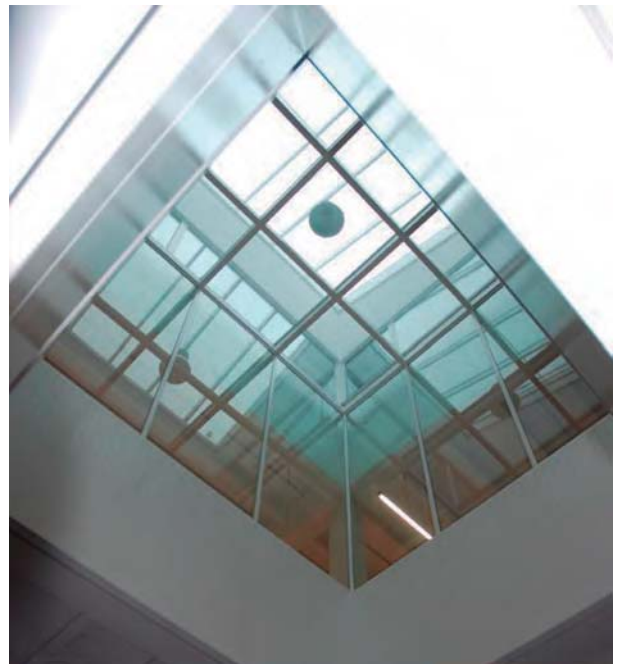


Figura 26 y 27. Interior.

Hay escaleras, pasillos, detalles que, aunque parezcan muy diferentes, pertenecen a un mismo planteamiento al pasar de un sitio a otro. El patio, que existía en la antigua construcción, aporta la dimensión vertical, así que las transparencias no solo son en horizontal, es como un juego chino. También hubo que pensar cómo meter luz en una medianera con una parte del edificio del hospital que no llegó a comprar la universidad. Hay toda una pared de 50 m donde no entra la luz. Por eso se hace un lucernario en cubierta, de manera que, todo a lo largo, entre luz indirecta. Por otra parte en la cubierta existía un porche puesto que allí se colgaban las sábanas del hospital. Todo ello lo desmontamos debido a su deplorable estado. Eran unas cerchas de hormigón muy bonitas que, por cierto, antes se hacían a pie de obra. Se hacía un encofrado alto, se ponía el armado de una cercha, se vertía hormigón y, cuando endurecía un poco, se ponían unos papeles de periódico, y se procedía de la misma manera con la siguiente y salían cinco o seis cerchas. Eso ahora es imposible, hay que encargarlo a una fábrica especial. Las viejas cerchas no valían por lo que se construye una estructura de madera con luces mayores entre pilares. Se está haciendo lo mismo, pero se le está dando una tensión nueva.

Conviven distintas construcciones, distintos sistemas constructivos y materiales, y conviven en paz, sin tensión, entre otras cosas porque nosotros no hemos intentado añadir diseño de una forma subjetiva, sino que lo que hay ahí son las vigas con las luces, con las secciones que se requieren, sin intentar manipular esos elementos. Hay secuencias, y situaciones de transición dentro del edificio, de pasar de un lugar a otro. Muchas de esas secuencias eran del edificio, y lo que haces es aprovecharlo y aportar una riqueza, que para mí supone el haber dado al edificio un tiempo nuevo sin negar los tiempos de cada parte. Es como si pones ahora el reloj a cero, y dices «ahora vais a empezar a vivir todas las partes juntas», pero donde cada una, a su vez, tiene su propio tiempo.

Nova Oeiras Neighborhood Unit to Unesco Heritage List: a Strong Case of Civic Identity and Integrated Rehabilitation

José Manuel Fernandes

Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa

The Bairro Residencial de Nova Oeiras (Nova Oeiras Neighborhood Unit / BRNO) stands in the surroundings of Lisbon, capital city of Portugal. BRNO is one of the most qualified and active built communities in the country. Being an urban settlement planned in the 1950s, it houses about 2000 people, between residents and workers, in a Modern design urban environment (40 ha), following *the Athens Charter by Le Corbusier* – Modern Movement theory of the 1930's in its core or nucleus (with 3 slab blocks and 6 point towers around a central plaza). But BRNO also follows the «Garden City» principles of Howard's 1900 document, including an area of family houses and private gardens around its central core. At the same time, Nova Oeiras represents a perfect and balanced neighborhood unit example, as an application of the model proposed by Clarence Perry for the USA cities of the 1920's.

Global BRNO design reflects the great theoretical movements of Euro-American urbanism and built culture of the 20th century – and at the same time, offers great originality in its «mixed model/pattern», which is highlighted by the rarity of the existence today of this type of urban-architectural unit complex around the world.

BRNO diversity of space and form tried to articulate modern architecture & modern town planning mainly influenced by northern Europe typologies (isolated blocks and towers, in concrete), with the southern Europe urban tradition of patios and squares – the whole being framed by a creative landscape made up of native Mediterranean vegetal species.

BRNO's universal value, as a landscape, architectural and urban paramount, must be emphasized – at the same time, explaining as this site is sustained in an overall manner by the support and adhesion of its living community, showing a strong sense of local participation and initiative.

BRNO also articulates the terrain continuity with the historical and cultural landmarks of its surrounding environment (Baroque Palace and gardens of the Marquis of Pombal; Calouste Gulbenkian Foundation Science research center; Oeiras medieval urban center; Agricultural research State center).

Authenticity and Integrity of BRNO site will be presented, as well as the aspects regarding the municipal head management, with several and planned restoration works done in its public spaces and buildings, civic and cultural initiatives (local service cabinet to attend population projects; annual reward to the best private restoration projects, etc.).

The application for Unesco patrimonial heritage for the Nova Oeiras Residential Neighborhood (BRNO)

The objective of this text is to structure the fundamental topics, as well as a synthesis of the positive values considered to be present in the BRNO – in its landscape, urban design and architecture.

In these terms, this text may serve as basis for the definition of an application book-file of this valuable landscape, urban and architectural complex for World Heritage by Unesco.

Identification and description of the Site

The authorship and general coordination of the Urbanization Plan of Nova Oeiras Residential Unit belongs to architect Luís Cristino da Silva (1896-1976), (VV.AA. 1998), one of the main pioneers of the «first modern generation» in Portugal, (França, 1974). This Plan was built and continuously accompanied for more than 20 years, between the first plan of 1953 and the final one in 1962-1965, and the alterations proposed in 1974 counting on the collaboration and co-authorship of architect Pedro Falcão e Cunha (1922-1982) and landscaping architect Gonçalo Ribeiro Telles (b. 1922), (Ribeiro Telles, 2003).

The forestation began in 1957, and most of the edification, carried out especially from 1958, was well advanced by 1962-1965. The last two towers were completed by the end of the 1960s. It has an estimated population of between 1500 and 2000 people, both residents and daily users.

The Bairro Residencial Nova Oeiras (BRNO) constituted a characteristic of «Neighborhood Unit»¹¹, and is an integral part, which on one side the central nucleus follows the *Athens Charter*, of the International Modern Urbanism as defined by the Swiss architect Le Corbusier²² - 6 towers, 6 blocks and a complex of equipment and commerce surrounded by green public spaces with a separation between road and pedestrian systems; and on the other hand, this nucleus is surrounded by a complex of broadly spaced houses following the «Garden-City» theory by Ebenezer Howard³³, who suggested the creation in the suburbs the quality of collective and community life that too big a city would not allow anymore.

This «mixed model» offers great originality, which is highlighted by the rarity of its present existence, throughout the world of «neighborhood units» of this type, i.e., with an articulated system of two urban typologies, modern and proto-modern – and even more so, preserved intact.

Furthermore, the global design of this neighborhood has tried to articulate aspects and forms of architecture and modern town planning, mainly influenced by northern Europe (series of great isolated edifications surrounded by vegetation), with typologies of the southern urban tradition (the square cloister patio, bordered by gallery-arcades in the center of the complex) framed by landscape made up of vegetal species native from the Mediterranean (influenced by the German landscaping school from Hannover, *cf* Gonçalo Ribeiro Telles, studied during his post WWII trips).

In the words of its sole living author, the landscape architect Gonçalo Ribeiro Telles (who developed the BRNO plan together with the landscaper Edgar Sampaio Fontes), the original urban and landscape doctrine / idea was precisely this articulation that was carried out in full:

«The plan (of the Nova Oeiras Residential Neighbourhood) entailed a vast central space where some «towers» would appear integrated in an area where the groups of umbrella pines and cork trees surrounded an extensive meadow. Footpaths would go round that meadow separating it from the more dense groups of trees. Between the «towers» there was a recreational space and more consistent local equipment. On the dominant top of the meadow the construction of a church was planned. Around this complex, according to the old idea of a «garden-city», a ring of houses limited the area covered by the plan».

¹ Defined by the American town planner Clarence Perry (1872-1944), in the 1920s.

² Le Corbusier (1887-1965), who defined the subject in texts between 1925-1933.

³ Garden City theory by the English philanthropist Ebenezer Howard (1850-1928), in 1898, with the first city of this type, Letchworth, projected in 1903.

Declaration and Justification of the Exceptional Universal Value of the Site

The following facts and aspects of the BRNO are considered relevant for a complete justification of the intrinsic Value, of the universality of this Site, and its exceptionality:

1. The BRNO constitutes a representative set of landscape, urban design and modern architecture of the 20th century with a high level of originality and an accentuated level of preservation and/or restoration.

It is structured within an afforested complex following an innovative and modern landscaping project that enabled the plantation of about 700 species in the end of the 50s, and which acquired a defining body and presence after 50 years of growth.

This landscape complex integrates a network of paths with a series of roads and pedestrian lanes surrounding a built central core (garden square, Commercial Atrium) around which blocks and towers have been built, and also a series of detached houses.

This complex is completed by several infrastructures of proximity, or «of the neighbourhood», such as the school (now the Youth Centre), the church (with the parish centre), the clinic for assistance (Belmar da Costa Brain Paralysis Centre), the sports area (tennis courts of the CETO club), and also a series of shops with local commerce (post office, butcher's, grocer's, laundry facilities, coffee shop, etc.).

2. In its global and initial design, like a Project-Plan of the 1950s and 1960s, the BRNO has historically known how to integrate and articulate – applied to an original and coherent complex – the main modern and proto-modern greater concepts, regarding the urban theories of the first half of the 20th century:

- the Garden City, as theorized by Ebenezer Howard (1898-1903) is a defining complex of a modern urbanization, from the industrial age, in which the city would no longer grow uncontrolled giving place to a series of satellite cities of small, balanced and defined dimension;
- the Neighborhood Unit, according to Clarence Perry (1923-1929), a modern concept of neighborhood urban design, with equipment of proximity near the housing thus avoiding having to cross railways and roads, creating safe conditions for the children to go to the neighborhood school within a comfortable walking distance;
- the city of the *Athens Charter* and the Modern Movement, according to Le Corbusier (formulated between 1922-1933), a concept of city developed by the International Congresses of Modern Architecture – CIAM – since 1927 with a modern vision of the city, extinguishing closed blocks considered unhealthy, and giving primacy to green spaces articulated with isolated buildings and orientated towards the best sunlight and climatic exposure. The road network also separated from the pedestrian area, guarantees space and safety.

This capacity is culturally and historically part of the tradition and in the eclectic sense of Portuguese architecture, which, in similar historical situations, has received influences of new international movements and aesthetics, and has always attempted to extract from each one of them «the best of the present values» in order to recreate them in a new adequate local reality – knowing how to articulate them and to inter-relate them in a coherent and lanced manner.

3. The BRNO learned how to become a positive and elevated value for collective living, for the generations to follow that were, and still are, present in the neighborhood space, whose identity as residents intensely includes the fruition of this neighborhood's characteristic daily life.

Therefore, one of its pillars is the Nova Oeiras Residents' Association (AMNO), founded in the beginning of the 21st century, at the heart of, and by the will, of the resident community, aware of its existing material and spiritual values to be defended and cultivated.

Several of the institutions participating in this community constitute equipment and services units rooted in the neighborhood where they work and provide services: they are the assistance center (the Belmar da Costa Cerebral Paralysis Portuguese Association / Belmar da Costa Centre), the sports center (Oeiras Tennis Club – CETO), both private organizations offering the neighborhood lots of vitality, and also the two civic service centers, the Youth Center (under municipal management) and the religious center (the church and the parish center with enough space for large dimension gatherings, where periodically community meetings are held). Still worth mentioning within this scope, is the series of above mentioned small scale and proximity commercial spaces.

4. Nowadays the BRNO has a valuable flora / plant patrimony based on a studied and planned plantation of hundreds of tree and bush species that was initiated in 1957 according to its author's plan, landscape architect Gonçalo Ribeiro Telles. A vast string of umbrella pines and elms completed with species such as carob trees and olive trees, has defined a regime of non-irrigated land surrounding the great central arch designed – by the Conde de Oeiras Promenade. In 2013-2014 the city hall planted over 50 specimens within this consolidated / renovated framework thus gradually annulling the presence of invading species.

The attention to bio-diversity (both flora and fauna) has been continuous, exemplified by the observation actions of the Nova Oeiras Residents' Association (AMNO) of the many bird species in the area with a printed edition on the subject.

5. The BRNO does not reject the history of the place where the «long term» period of occupation and edification of this area from the outskirts of Lisbon is inscribed, in processes developed from the Middle Ages to the Modern and Contemporary period.

This way, it has known how to relate in a balanced and visually coherent way with the Historical Town of Oeiras (created from the existing village by decree from the Marquis of Pombal in 1759) located on the eastern side of the valley that margins BRNO. Another territorial system in almost direct connection to the BRNO – articulating the town with the neighborhood – is the remarkable ensemble of the Pombal Marquis' Quinta, Palace and Gardens developed during the 17th, 18th and 19th centuries, which the municipality has been gradually recovering and is devoted to cultural and leisure activities.

Finally, in the renewed occupation of old cultivated lands and for agricultural use that border the BRNO, or in its immediate environment, these lands received institutions such as the municipal Health Centre and other national and international research centres like the old National Agronomical Station and the internationally prestige Gulbenkian Institute of Science (1).

(This text was based on the work developed by the author for the EuroAcademia international conference held in Venice, in February 2016, dedicated to Identity issues).

(1) Note:Information taken from the quoted bibliography about Management and Follow-up of the Site:

Through the City Hall's initiative, BRNO is nowadays served by protective measures that are an integrant part of the recovery and restoration works, intervention regulations and incentive to qualification measures: A living and qualified testimony, almost entirely preserved, the BRNO exists as a social and physical reality, and it is managed by the City Hall without rejecting its renovation recovery and constant articulation with contemporaneity (as the modern architecture ideology defended) – possibilities opened in the City Hall regulation and approved and in force since 2012.

Here are the main values and actions that encourage the cultural, social and community dimension of the complex:

1. Leadership by the municipal body «Câmara Municipal de Oeiras» of the global process of protection and qualification of the BRNO, once the value of the existing complex and the need to preserve and recuperate it is publically recognized.
2. A global process led by the CMO based on the regulating and guiding Official Document «City Hall Regulation on Valorization and Safeguard of Nova Oeiras Residential Neighborhood», gradually developed and perfected since 2001 according to the accompanying of the works and action in BRNO, approved in Oeiras Municipal General Assembly in 15th May 2012, published in *Diário da República* (Republic Diary), 2nd series, no. 143 dated 25th July 2012 (<http://www.novaoeiras.com/regulamento_nova_oeiras_DR.pdf>), and in force, accepts the international principles of possible evolution, the process of updating and work with the local community.
3. The sequence of several reconstruction / restoration /rehabilitation works, programmed and organized by the CMO, executed and concluded since 2003, carried out in public spaces under city hall responsibility, namely in the restructuring of the central axis of green spaces and equipment (galleries, porticos of the commercial atrium and its leisure spaces; spaces surrounding the towers; routes and paths in public green areas).
4. The municipal management of the works underway and foreseen, as well as the supervision of all intentions, projects and initiatives of the residents' community by means the Nova Oeiras Local Support Office – GALNOV – since 2003 and, after 2006, in continuous articulation with AMNO – Nova Oeiras Residents' Association, in meetings organized with the participation of city hall technicians and community representatives (about 24 meetings / year, structure established/confirmed in the above mentioned Official Regulation).
5. The city hall incentive to works of private initiative, to promotion and dissemination of the BRNO values through the annual RENOV – Nova Oeiras Recuperation Award, in force since 2007 (structure established in the above mentioned Official Regulation).

In terms of patrimonial value, BRNO has therefore, in synthesis, several supporting and sustaining systems:

- A continuous municipal leadership in terms of its preservation and recuperation as landscape, urban and architectonic patrimony / heritage.
- A specific legal support that ensure the above mentioned municipal action approved by the Portuguese State and in force and fully effective.
- A municipal management system based on the local support bureau for the works / paced carrying out of the works / coordination and supervision «triangle».
- A permanent articulation with the local resident community thanks to the cooperation of GALNOV/AMNO (municipal bureau/residents' association) for cultural initiatives, promotion actions).
- A group of recuperation and restoration works already carried out, and another group under project and preparation of municipal initiative.
- A financial, cultural, pedagogical, recreational and promotional incentive system (awards, colloquia, fairs and festivals, etc.) that result from the permanent cooperation between the organized community and the municipal performance.

This multiple system only exists because CMO assumes and carries out, since the beginning of the 21st century, the high value of BRNO as a highly qualified testimony of a sustained and coherent idea of urban landscape, of architectural structures, and of the collective way of life, which are characteristic of the modern European and Western culture of mid-20th century.

Finally, the functional self-renovating ability of the BRNO must be emphasised for several reasons:

- Its wide and free open spaces have been receiving well and easily adapting themselves to several new functions not foreseen in the beginning, which is the case of the brain paralysis centre's patients (Belmar da Costa), people in wheelchairs that move daily with relative naturalness and convenience around and about the different BRNO spaces, experiencing and wandering through the paths well protected from the roads.
- Or the case of the group of tennis courts (CETO) that brought a bonding sense and sportive vocation to the green areas of the wide central space, which had been waiting for years for a more adequate use «built in a Mediterranean style».
- And also the extensive facilities of the Parish and Youth Centre that occupy the old schools buildings (in the meantime transferred to other areas within the district), dedicated to serving both the elderly users, and the younger generation (functions appropriate to the present reality in Portugal, with high rates of old people and decreasing birth rates).

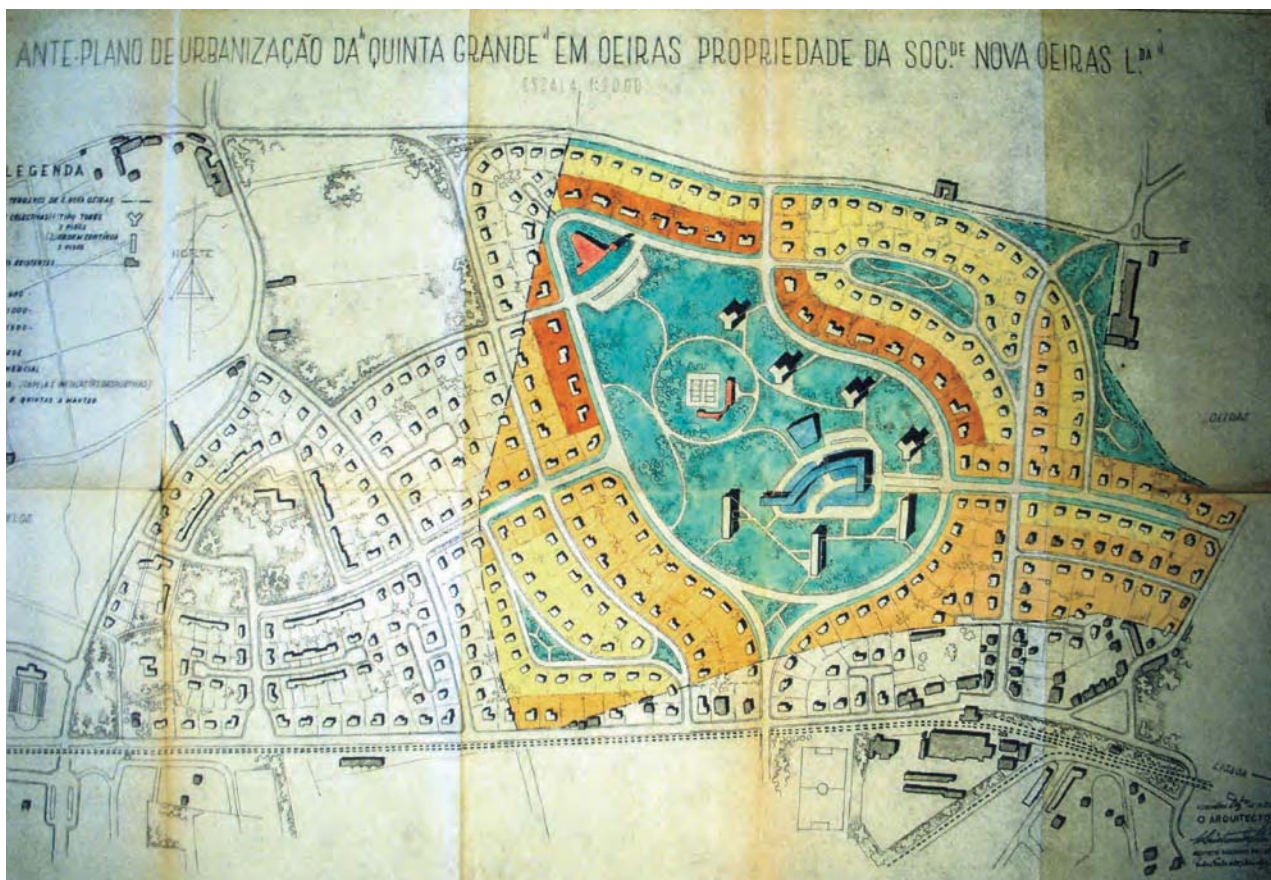


Figura 1. Preliminary design for the Plano de Urbanização de Nova Oeiras, 1952. Imagen: *O Livro de Nova Oeiras / The Nova Oeiras Book*. FERNANDES, J. M., & JANEIRO. M. (coord.) (2015). Lisbon: Câmara Municipal de Oeiras, p. 136.



Figura 2. Model of the central area. Imagen: *Ibíd.*, pp. 10 and 137.



Figura 3. General view of the central area. Imagen: *Ibíd.*, p. 22.

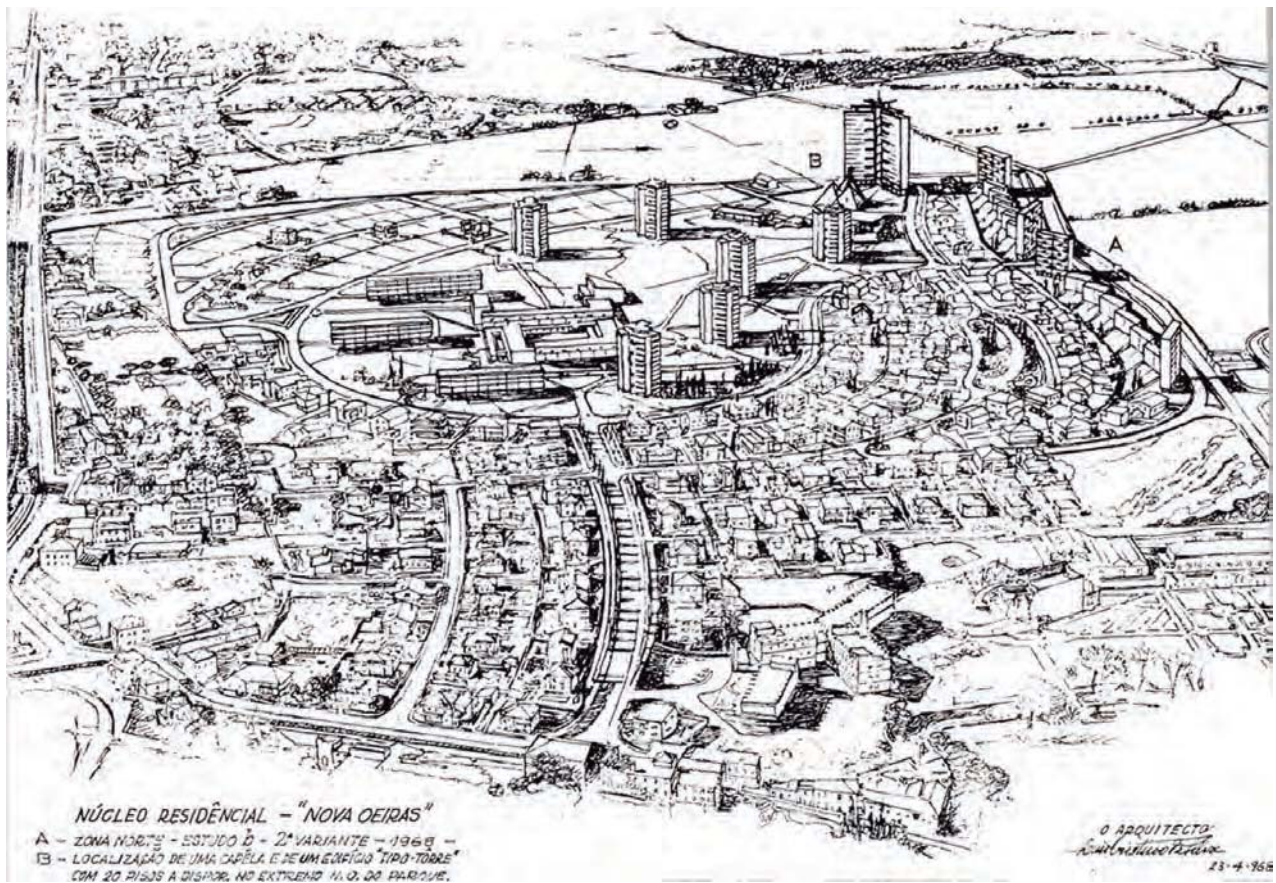


Figura 4. General perspective, 1968 Imagen: *Ibíd.*, p. 18.

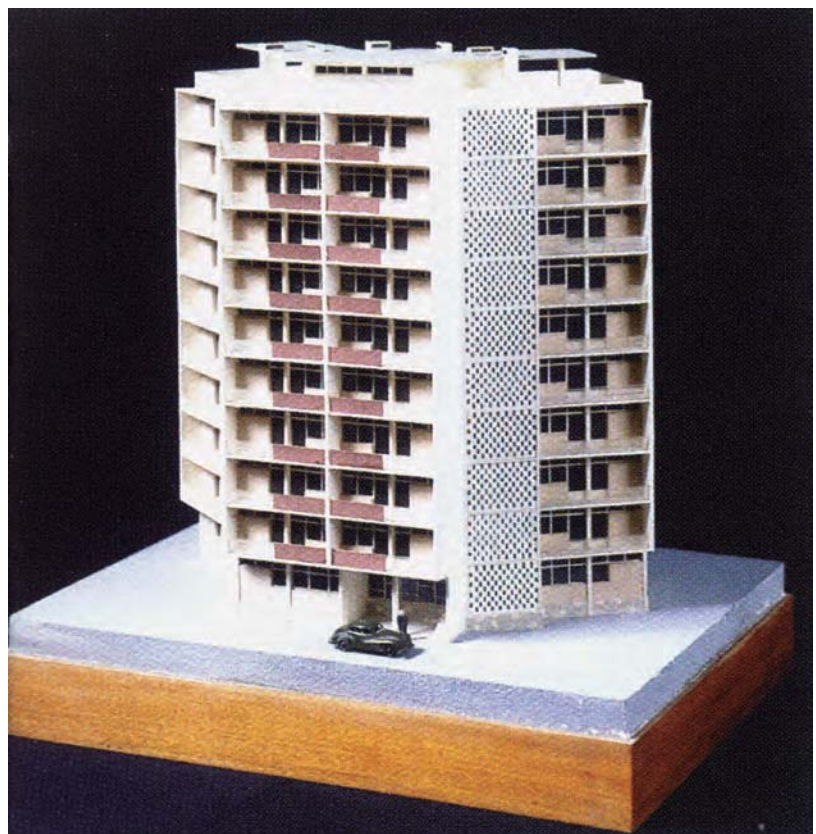


Figura 5. Maqueta da Torre I. Imagen: *Ibíd.*, p. 72.



Figura 6. View of the central area. Imagen: *Ibíd.*, p. 142 .

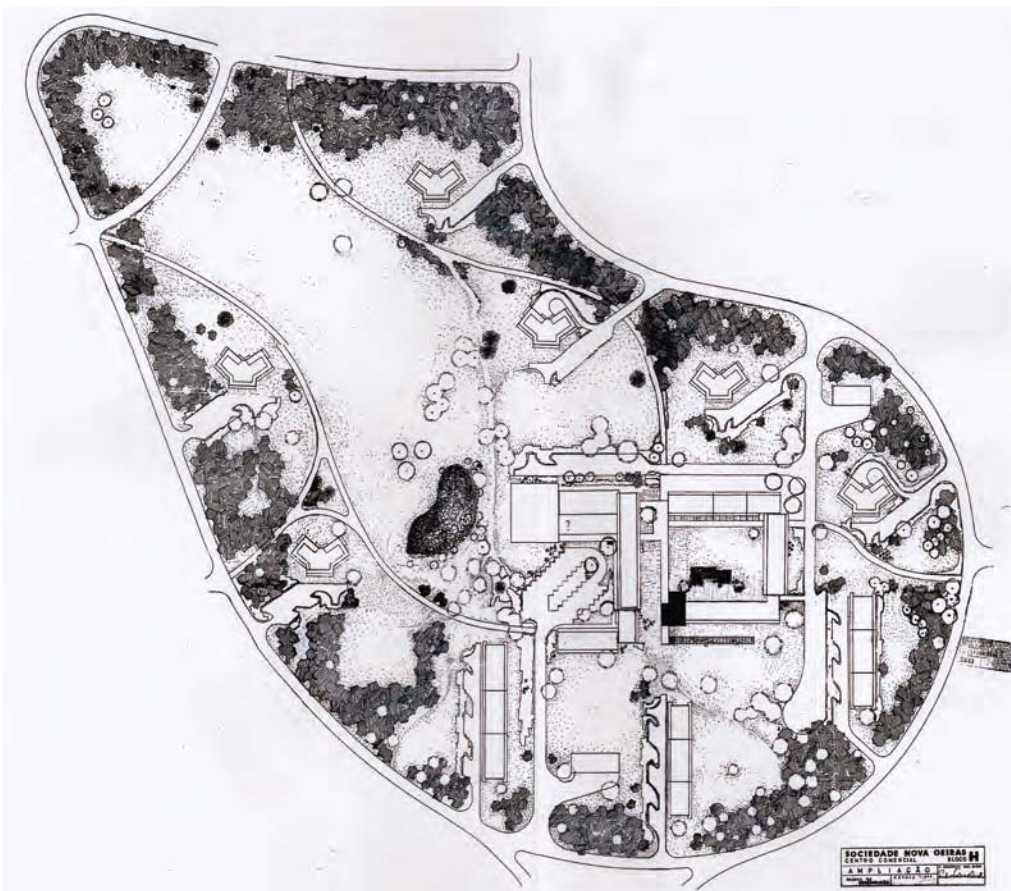


Figura 7. Final design for Nova Oeiras, 1971. Imagen: *Ibíd.*, p. 81.



Figura 8. Tower in Nova Oeiras. Imagen: *Ibíd.*, p. 110.



Figura 9. General view of the central area, 2006. Imagen: *Ibíd.*, p. 67.

Bibliography

- FERNANDES, J. M., & JANEIRO. M. (coord.) (2015): *O Livro de Nova Oeiras / The Nova Oeiras Book*. Lisbon: Câmara Municipal de Oeiras.
- FRANÇA, J. A. (1974): *A Arte em Portugal no séc. XX*. Lisbon: Livraria Bertrand.
- RIBEIRO TELLES, G. (2003): *Utopia e os Pés na Terra, Gonçalo Ribeiro Telles* (exhibition catalogue). Évora Museum/Cultural Ministry. Lisbon: Instituto Português de Museus.
- VV. AA. (1998): *Luis Cristino da Silva Architect* (exhibition catalogue). Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian.

Los espacios de transición en los conjuntos de vivienda social del movimiento moderno. Metodología de análisis de los valores físicos y sociales para su puesta en valor en los barrios de promoción oficial de Madrid

Luis Moya

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid

Graziella Trovato

Escuela Superior de Arquitectura y Tecnología, Universidad Camilo José Cela

Introducción

A principios del siglo XXI, nos encontramos con que las unidades de barrio –entre el edificio y la ciudad– de la arquitectura reciente, de calidad aunque ordinarias, y la relación de estas con los espacios libres y con la marcada personalidad de sus habitantes y sus actividades, comienzan a ser objeto de atención y protección en los países europeos más desarrollados, algo que no puede indicar un camino ya irreversible. Dentro de este campo, la consideración de los conjuntos de vivienda social como patrimonio fuerza a una ampliación, conceptual, metodológica y, por ende, normativa, del concepto del patrimonio cultural. Estos conjuntos representan una política de la vivienda consecuente con la formación del estado de bienestar que reconoce el derecho de toda persona a un hogar digno, junto a otros como la educación, la sanidad y las pensiones. Son el resultado del trabajo comprometido de arquitectos destacados, que aportan racionalidad a la organización del espacio y a los sistemas constructivos, con el objetivo de servir a más población con menos coste (Moya, 2004). Las cartas internacionales que contemplan arquitecturas, cada vez más recientes, como las del movimiento moderno, no recogen los conjuntos de vivienda social de forma explícita.

El crecimiento de las ciudades envuelve hoy estos antiguos barrios de vivienda pública con servicios, lo que, junto a su relativa centralidad, los hace atractivos a la promoción especulativa, solo interesada en recuperar las plusvalías del suelo. Por su parte, la Administración permite, e incluso fomenta, su eliminación o, con mayor frecuencia, su alteración a través de intervenciones totalmente ajenas a su calidad arquitectónica y urbana, reforzando mecanismos destructivos del patrimonio urbano que no son ya las guerras o las catástrofes naturales, sino la técnica utilizada sin conocimiento de los valores culturales y movida fundamentalmente por la especulación económica. Frente a la destrucción o la rehabilitación funcional indiscriminada, el estudio detallado de los conjuntos de vivienda social permite elaborar propuestas de rehabilitación que compatibilicen el aumento del confort de la vivienda y los espacios públicos, la protección de las características originales que fundamentan la calidad arquitectónica y urbana del conjunto, y el mantenimiento de la población frente a procesos de desalojo, degradación y abandono o «gentrificación». En esta comunicación vamos a atender a un solo aspecto fundamental: los espacios de transición.

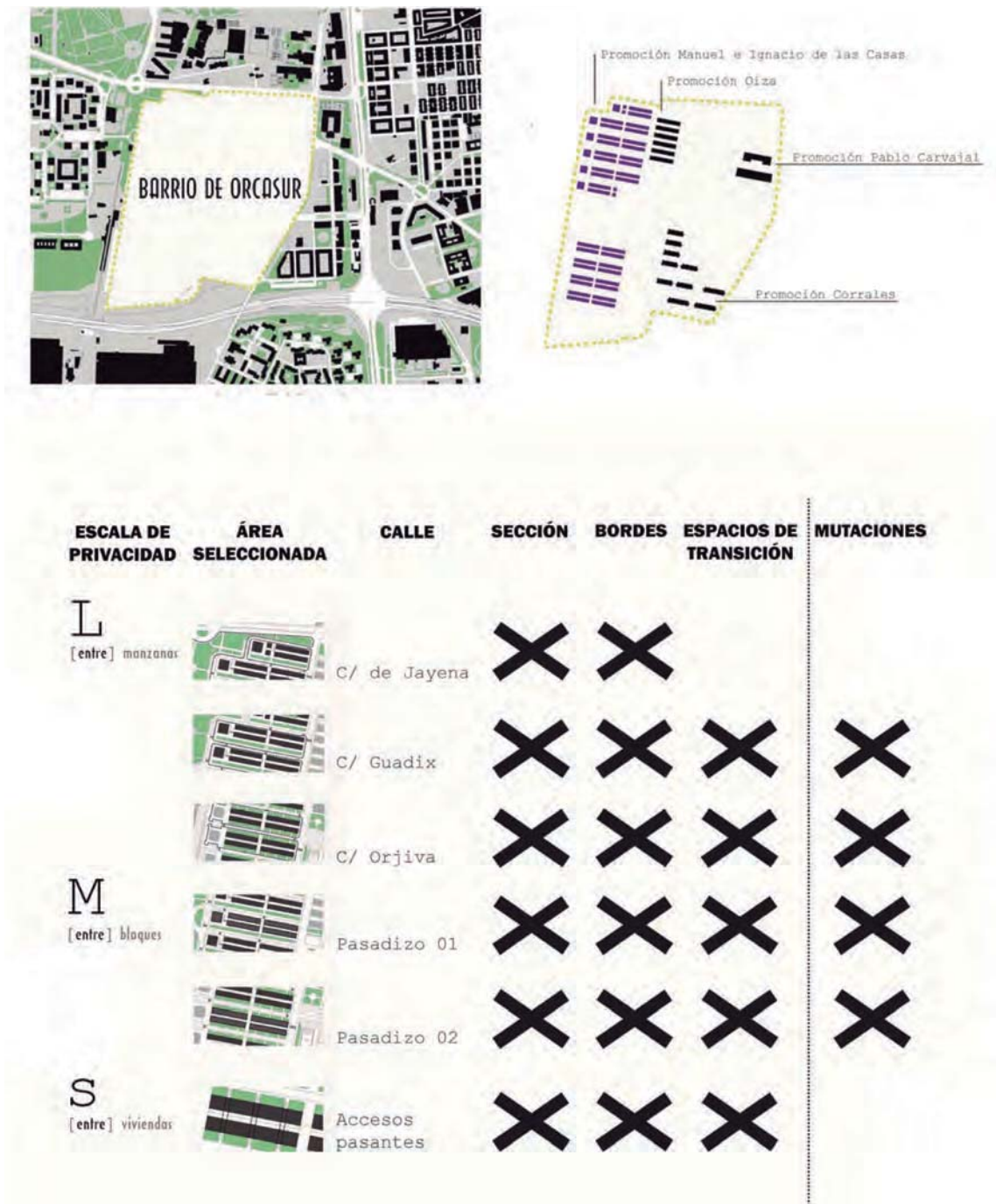
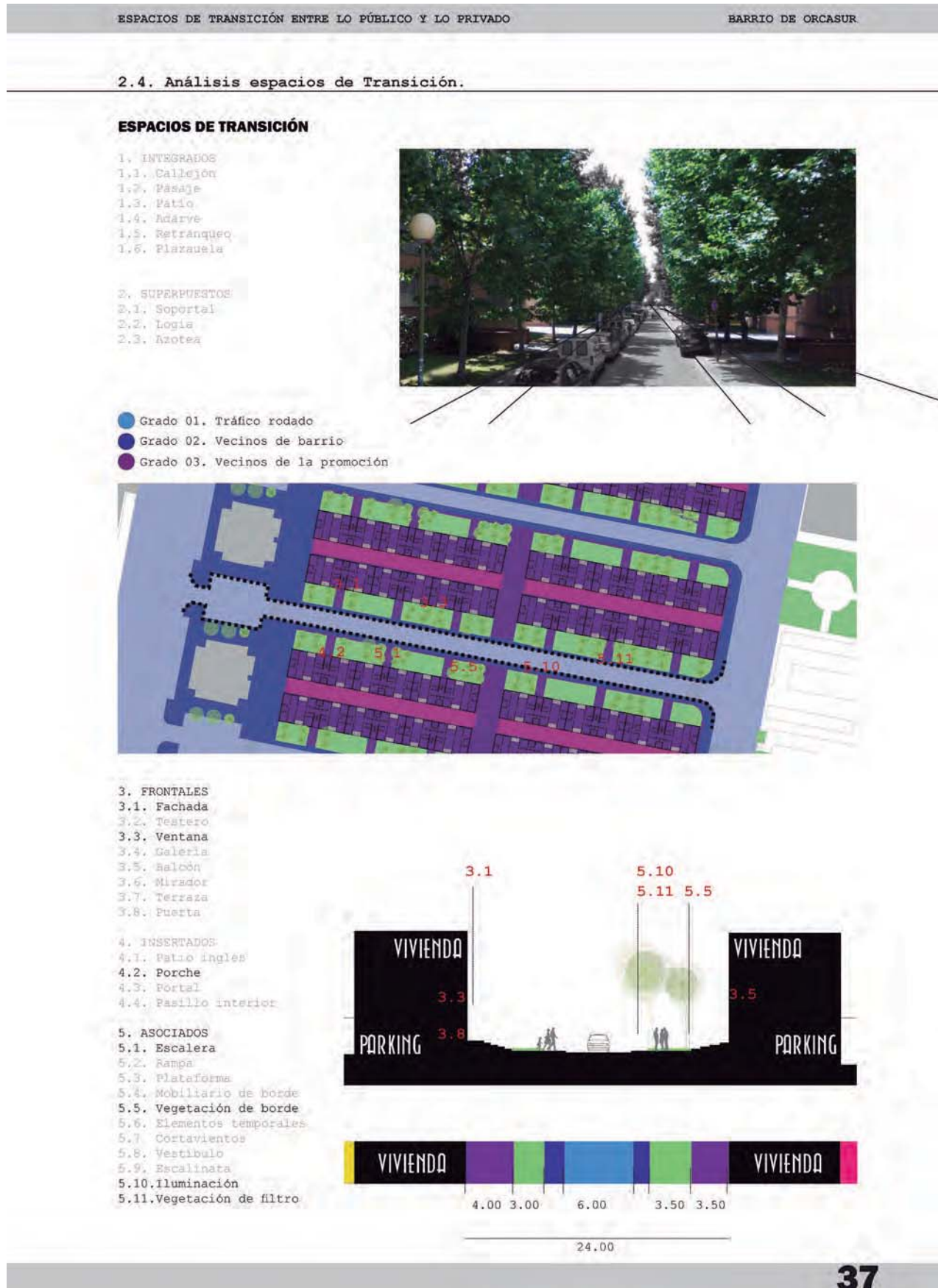


Figura 1. Uno de los barrios objeto de catalogación: Orcasur. Autores y grados de privacidad en Espacios de Transición. Fotografía: Xiana Méndez (alumna).

Aprender «entre»

Los espacios de transición surgen en los barrios del movimiento moderno en la segunda mitad del siglo xx como consecuencia de las teorías elaboradas por arquitectos como Bruno Taut y el Team X, entre otros, que avanzaron, desde una componente sociológica, en el tratamiento elemental de los espacios públicos que los primeros maestros iniciarían. El resultado armonioso entre espacios libres y cubiertos, públicos y privados es apreciable en barrios del norte de Europa y también en España.



37

Figura 2. Ejemplo de ficha de análisis y catalogación de espacios de transición «frontales» y «asociados». Fotografía: Xiana Méndez (alumna).

Esta comunicación quiere dar cuenta de la metodología de análisis y catalogación de estos espacios, planteada desde el grupo de Investigación Vivienda Social y Habitabilidad Básica y Patrimonio Urbano y su aplicación en el Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la UPM, en el que se han analizado para su puesta en valor los barrios de promoción oficial realizados en Madrid en la década de 1980. El enfoque es pluridisciplinar, al ser variados los fenómenos que inciden en la evolución de este tipo de tejidos, por lo que ha contado con la colaboración de pensadores y expertos como el filósofo José Luis Pardo (autor de ensayos sobre la intimidad, las formas de la exterioridad y la ciudad contemporánea en general), el grupo de investigación In-Gentes de la Universidad de Sevilla y el Departamento de Urbanismo de Palermo (Italia).

Consideramos que un problema fundamental de las ciudades actuales es la ausencia casi sistemática de los espacios de transición. En la ciudad moderna, de bloques abiertos y viviendas unifamiliares, puede ser consecuencia, según nuestra hipótesis, del sistema de gestión con respecto a su construcción. Los planes parciales a la escala del barrio suelen considerar la edificación como un elemento abstracto al que se confieren unos parámetros como edificabilidad –cuya función es el control del aprovechamiento urbanístico– y las alturas de la edificación, retranqueos y patios, como medidas de salubridad. Pero no existe una composición de un proyecto único que conciba el resultado final y paisajístico del conjunto. Por tanto, no se produce la armonización deseable. Pensamos que analizar y catalogar a través de una metodología metódica estos barrios puede asentar las bases de una nueva sensibilidad en el proyecto urbano y establecer a la vez criterios en la protección del patrimonio moderno.

Los espacios de transición en los conjuntos de vivienda social

Por espacios de transición entendemos aquellos que se sitúan en un territorio entre público y privado, abierto y cerrado, colectivo e individual. Estos tres términos antagónicos contienen las características que los definen, tanto desde el punto de vista arquitectónico-urbanístico como socioeconómico. Entre los primeros están los que provienen de los sentidos de la vista –como la luz–, el tacto –como la temperatura y la humedad–, del oído –como el ruido– y de otros menos evidentes –como el olfato–.

Entre los segundos la variedad de situaciones es infinita e imprevisible, como lo son las relaciones humanas. La riqueza de sus formas y denominaciones procede de las diversas culturas, tradiciones, religiones y condiciones climáticas. Naturalmente otros muchos son fruto de la creatividad arquitectónica y reciben nombres particulares.

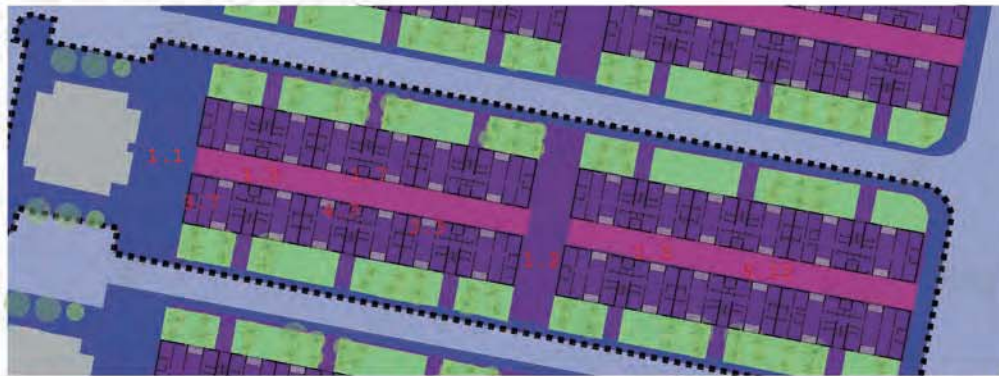
Los espacios de transición han sido proyectados y previstos por arquitectos y sociólogos desde la antigüedad, y teorizados a lo largo del siglo xx, lo que pone de manifiesto la relevancia del tránsito entre escalas diferentes. Del mismo modo que diríamos que la calidad de la arquitectura se encuentra en la resolución de los encuentros, los científicos y técnicos hallan su mejor campo de descubrimientos en el solape entre ciencias y en la interdisciplinariedad. Los espacios de transición tienen por objetivo filtrar, aclimatar y graduar los niveles de intimidad y, como todos los espacios que no tienen una función concreta, pueden albergar usos imprevisibles que enriquecen la vida cotidiana. Como consecuencia de su larga trayectoria, los espacios de transición han recibido denominaciones diversas, que expresan matices diferentes según los autores o idiomas en que se han formulado. Entre los más reconocibles encontramos, espacios de transición, umbral, *in between*, *les abords* y *engawa*. A los efectos que nos referimos, el que refleja mejor su condición intrínseca de transición entre arquitectura y urbanismo es el primero, porque está contenido en los tres ámbitos mencionados: públicos-privados, abiertos-cerrados, colectivos-individuales. El término espacio de transición parece haber sido utilizado por primera vez por Haumont y Raymond en su obra *L'habitat pavillonnaire* (Haumont y Raymond, 1966).

2.4. Análisis espacios de Transición. Pasadizo 02

ESPACIOS DE TRANSICIÓN

- 1. INTEGRADOS
 - 1.1. Callejón
 - 1.2. Pasaje
 - 1.3. Patio
 - 1.4. Adarve
 - 1.5. Retranqueo
 - 1.6. Plazauela
- 2. SUPERPUESTOS
 - 2.1. Soportal
 - 2.2. Logia
 - 2.3. Asotea

- Grado 02. Vecinos de barrio
- Grado 03. Vecinos de la promoción
- Grado 04. Propietarios e inquilinos



- 3. FRONTALES
 - 3.1. Fachada
 - 3.2. Testero
 - 3.3. Ventana
 - 3.4. Galería
 - 3.5. Balcón
 - 3.6. Mirador
 - 3.7. Terraza
 - 3.8. Puerta
- 4. INSERTADOS
 - 4.1. Patio inglés
 - 4.2. Porche
 - 4.3. Portal
 - 4.4. Pasillo interior
- 5. ASOCIADOS
 - 5.1. Escalera
 - 5.2. Rampa
 - 5.3. Plataforma
 - 5.4. Mobiliario de borde
 - 5.5. Vegetación de borde
 - 5.6. Elementos temporales
 - 5.7. Cortavientos
 - 5.8. Vestíbulo
 - 5.9. Escalinata
 - 5.10. Iluminación
 - 5.11. Vegetación de filtro

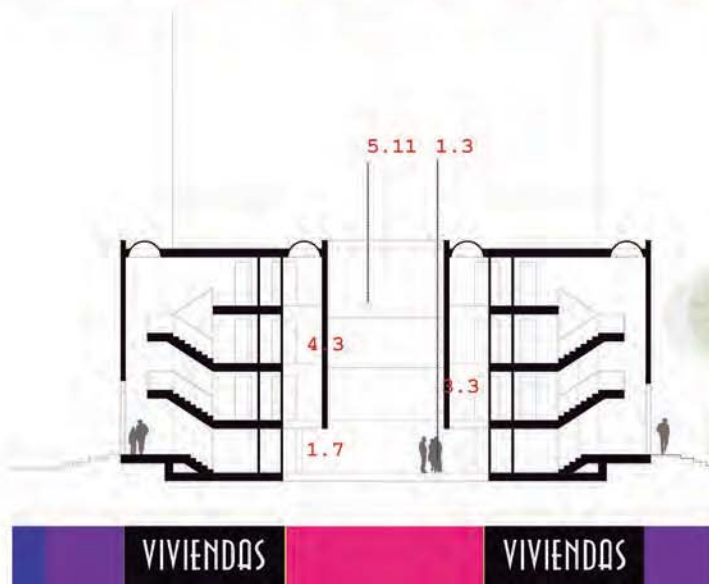


Figura 3. Ejemplo de ficha de análisis y catalogación de espacios de transición «integrados». Pasaje-juegos-aparcamiento. Fotografía: Xiana Méndez (alumna).

A pesar de que este no ha sido tan habitual como *in between*, probablemente por su origen sociológico, lo hemos adoptado aquí porque se adecua mejor a la idea de movimiento y temporalidad, tanto de las personas como de los usos que pueda albergar, que hoy constituyen un requisito espacial.

Los espacios de transición interesan particularmente porque son el instrumento proyectual que puede articular la ciudad con el alojamiento, y surgir de la confluencia de ambos términos polares, siempre que cumplan unas condiciones. Su escasa utilización no es tanto un problema de entendimiento conceptual que, como hemos visto, ha sido ampliamente estudiado, como de la dificultad de ponerlo en práctica por incompatibilidad real entre procedimientos arraigados de la arquitectura y el urbanismo. Comprobamos que, en épocas menos disciplinares o menos especializadas, la construcción de los espacios de transición ha sido más habitual. Es acertada la crítica que se hace, desde la arquitectura, a la rígida normativa urbanística que impide la expansión de la edificación mediante soluciones innovadoras, pero también es cierto que el buen urbanismo aplica racionalidad con su visión de conjunto y defiende el espacio público de la voracidad especulativa. Se trata pues de concebir arquitectura y urbanismo en una estrategia única de concertación entre la Administración y los entes privados, con la participación de los usuarios. Más que nunca, los espacios de transición necesitan ser investigados, proyectados y construidos. Su construcción participada permitirá a cada comunidad y usuario imprimir su carácter, dando como resultado un paisaje urbano heterogéneo y diverso.

Metodología de análisis y catalogación de los barrios elegidos y sus espacios intermedios 30 años después

En 2011, el Máster de Proyectos Avanzados se interesó por este tema, en el que veníamos trabajando como profesores e investigadores de Composición y Urbanismo, activando el taller «Paisajes en movimiento. Espacios de transición entre lo público y lo privado dentro del módulo de Paisaje». Los barrios elegidos pertenecen a la Operación de Remodelación y Realojamiento de Barrios que tuvo lugar en Madrid en la década de 1980, proyectada por arquitectos como Manuel de las Casas, José Antonio Corrales o Francisco Javier Sáenz de Oiza, entre otros, y promovida por la Administración. La razón de esta elección se debe a que es en ese momento cuando se pretende definir el espacio público a partir de una ordenanza de bloques abiertos, que da lugar a la creación de espacios de transición, con proyectos que contemplan el conjunto de la construcción de espacios públicos y privados. El tiempo transcurrido desde entonces permite comprobar su evolución en 30 años de vida, tanto a través de la observación directa como de los comentarios de sus usuarios y el modo en que han sido entendidos y utilizados.

Se propuso un marco teórico interdisciplinar, con encuentros. La metodología se basó en la impartición de unas clases teóricas por parte de los firmantes de esta comunicación y de otros invitados, y en la puesta en marcha de un taller en el que los alumnos desarrollaron una investigación sobre la evolución de los espacios de transición en un barrio elegido previamente, para extraer unas conclusiones con criterios de actuación. El ejercicio se centró en la relación que se establece entre el edificio y el espacio inmediato de transición, así como en la articulación de este con la trama que conforma el tejido urbano. El análisis debía ser intencionado, con el objetivo último de identificar aquellos elementos a valorar y potenciar aquellos sobre los que actuar y modificar. Inspirándonos en el método de análisis morfotipológico de los espacios intermedios del norte de Europa llevado a cabo por el Amsterdam Physical Planning Department y dirigido por Milos Bobic (Bobic 2004), se propuso a los alumnos la elaboración de unas fichas de catalogación de estos espacios, en una progresión que iba desde la esfera de lo público a lo privado, introduciendo categorías propias de España y de la franja mediterránea, y distinguiendo entre espacios de transición «integrados» –callejón, pasaje, patio, etc.–, espacios de transición «asociados» –escalera, rampa, plataforma, mobiliario de borde, vegetación de borde, elementos temporales, etc.–, espacios de transición «superpuestos» –soportal, logia, etc.–, espacios de transición «enfrentados» –fachada, puerta, ventana, etc.–, espacios



3.2. Testero. Av. de Orcasur

Orientación:

Sureste

Dimensiones y su geometría:

Testeros planas perforadas generando un juego compositivo de llenos y vacíos. ¿???

Usos:

En el diseño original las plantas bajas de estos testeros no están destinadas a usos alternativos a vivienda.

Entorno:

Volcados a la Av. de Orcasur, principal acceso al barrio.

Mayor actividad y contaminación acústica, por tránsito rodado.

Elementos que relaciona:

Viviendas y vía pública

Comentarios:

Actualmente se detectan nuevos usos destinados a locales comerciales, bares y nuevas viviendas con acceso desde la Avenida. Frente a ellos, acotando al Norte el otro flanco de la vía, se encuentran los testeros ciegos de la promoción de Oiza; testeros que endurecen la Avenida para el paso peatonal e invitan a los peatones a circular por la acera de nuestra promoción.

Figura 4. Análisis de testeros como espacios de transición «frontales». Fotografía: Xiana Méndez (alumna).

de transición «insertados» –patio inglés, porche, etc.–. De cada subtipo se analizan, además de los parámetros físicos y geométricos de orientación y dimensiones: tratamientos, gestión y propiedad, entorno (estructura urbana, contaminación, iluminación, vistas, etc.), mantenimiento y elementos que relaciona.

Conclusiones

De esta convergencia entre rehabilitación y protección patrimonial se deriva la necesidad de flexibilizar la protección para permitir la ineludible mejora del confort de las edificaciones y las áreas urbanas, pero también los criterios para, en ocasiones, primar la preservación de la calidad arquitectónica y urbana del tejido existente en el cumplimiento estricto de la normativa edificatoria contemporánea. Una cuestión trascendente para la actuación eficaz es que la gestión sea unitaria, teniendo en cuenta que el valor de la arquitectura ordinaria está con frecuencia en la repetición y en la armonía entre los espacios públicos y los privados. Habrá que encontrar una fórmula parecida en España de un nuevo cooperativismo de pequeños propietarios cuyo objetivo no sea la adquisición de una vivienda como es habitual, sino el mantenimiento de las mismas y de los espacios abiertos, además de las actividades culturales y formativas propias de las asociaciones de vecinos. También sería deseable que la gestión municipal de estos conjuntos fuera unitaria, incluyendo planeamiento, urbanización y edificación. La participación activa y decisoria a través de la fórmula cooperativa o de otras fórmulas se revela como la protección más eficaz del patrimonio construido, ya que el uso y el mantenimiento cotidiano de los conjuntos recae en una población que la defiende porque se identi-

fica con ella y rechaza las operaciones especulativas que la expulsan. Se debe desarrollar una política de la vivienda que no esté al servicio de la economía y menos de los intereses especulativos, y sin embargo se integre como un factor más del estado de bienestar integrado en la política de defensa del patrimonio cultural.

Bibliografía

- BOBIC, M. (2004): *Between the edges. Street-building transition as urbanity interface*. Bussum (Holanda): Thoth.
- GEHL, J. (2009): *La humanización del espacio urbano*. Barcelona: Reverté.
- HAUMON, N. y RAYMOND, H. (1966): *L'habitat pavillonnaire*. París: CNRS.
- MOLEY, C. (2006): *Les abords du chez soi*. París: de la Villette.
- MOYA, L., *et al.* (2004): «La nueva vivienda de promoción pública: análisis de la actividad en Madrid en los últimos años y propuestas para el futuro», *CiUr* n.º 43. Madrid: DUyOT.
- (2007): «El patrimonio y la arquitectura de valor», *Revista Arquitectura* n.º 347, COAM, pp. 108-109.
- (2009): «Espacios de transición», *Revista Ciudad y Territorio*, *Estudios Territoriales* n.º 161-162, pp. 599-570.
- TROVATO, G. (2007): *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal.

El movimiento moderno en la materialización de la avenida del Oeste de Valencia: trazado y evolución arquitectónica

César D. Mifsut García

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Universitat Politècnica de València

Contexto de la reforma urbana

La avenida del Oeste de Valencia, renombrada como avenida del Barón de Cárcer en honor a su gran impulsor, tiene su origen en el marco de las reformas urbanas que se acometen en Europa tras el derribo de las murallas y, en España, como contrapeso al exitoso crecimiento de los ensanches urbanos. Si bien su planteamiento representa la última de las grandes intervenciones de este género, presenta una singularidad en su definición formal y en su ejecución que la vincula a la modernidad de la ciudad. Las referencias evidentes de la avenida del Oeste comienzan con la *Avenue de l'Opéra* de París, por su similitud de planteamiento y escala (Benevolo, 1978) y, obviamente, la local calle de la Paz de Valencia, intervención decimonónica a semejanza de las parisinas, también en las postrimerías del siglo XIX (Taberner, *et al.*, 2004). Pero, en particular, está relacionada en tiempo y condicionantes con la Vía Laietana de Barcelona y con la Gran Vía de Madrid. Con la primera coincide en el corte que supone en el tejido urbano existente así como en el tipo de estructura urbana –al igual que esta, atraviesa una Ciutat Vella– y, con la segunda, comparte épocas, estilos y marco social y político (Sánchez Lampreave; Monclús, y Bergara, 2011).

Siguiendo el modelo de las realizaciones higienistas operadas en París a cargo del Barón Haussmann, el trazado de la avenida del Oeste es el resultado de dos planes precedentes planteados por el Ayuntamiento de Valencia: uno realizado en 1911 de la mano de Federico Aymamí, si bien con otro trazado, y, uno de 1928, con la ubicación definitiva, a cargo de Javier Goerlich. Este mismo arquitecto, autor asimismo de casi un cuarto de los edificios construidos en la avenida, firma el proyecto de ejecución, de 1931, que muestra en su delineación los rasgos de la modernidad que se desarrolla en Europa y que terminarán también por caracterizar la avenida.

Inicialmente planteada para atravesar la parte oriental de la ciudad existente «al oeste», será la evolución social y política nacional la que configure finalmente su ejecución, reducida tan solo al 40 % de su trazado original. Pensada para unir dos puntos del cinturón murario como son la actual plaza de San Agustín, al suroeste, y la plaza del Portal Nou, junto al antiguo cauce del río Turia, al noroeste, terminará por no ejecutarse en su totalidad, quedando finalmente como una hendidura en el centro histórico a modo de grotesco hachazo de la historia.

Ese trazado original tenía tres objetivos principales: mejorar la conexión de los nuevos ensanches con la ciudad existente, solucionar los problemas de tráfico de la ciudad en su conjunto y, sobre todo, facilitar los accesos al mercado Central, como pilar de la economía local, con una ubicación tangente a la nueva avenida. Este será precisamente el punto final de la inacabada ejecución que, comenzada en el punto sur, quedará detenida en dicho entorno, actual plaza de Brujas. Situación inconclusa que se evidenciará también en la falta de engarce con el tejido preexistente circundante (Taberner, y Pecourt, 1992), pendiente de resolución.

Los avatares sociales y políticos que se producen en el ámbito nacional truncarán de nuevo el arranque de una apertura que, de forma inexplicable desde el punto de vista financiero, comenzará a construirse en plena posguerra, una vez finalizada la Guerra Civil española. El nuevo gobierno municipal retoma el planteamiento aprobado en el anterior periodo republicano, si bien imponiendo nuevos códigos lingüísticos que resultarán adaptaciones de una esencia claramente moderna. Se produce, entonces, una serie de primeros edificios que aún materializan las solicitudes de licencia de preguerra y muestran un estilo moderno más puro, al que seguirá otro grupo de edificios que ya no escapan a las consideraciones estilísticas del nuevo régimen y producen un estilo moderno más historicista, incorporando citas clásicas y casticistas. Más adelante, ya en la década de 1950, se impondrán las líneas de la nueva arquitectura, despojada definitivamente de referencias históricas en un nuevo panorama internacional.

Indudablemente, la construcción de la serie de piezas iniciales, unida a la propia delineación de esquinas curvas, definirá el ambiente de un nuevo lugar, un nuevo espacio urbano singular que ejercerá su influencia en el resto de piezas a construir, aun con tendencias más puramente racionalistas que se adaptarán al trazado y al ambiente, y que representan como conjunto una realización de innegable valor en el seno del movimiento moderno (Llopis, *et al.*, 1998).

No obstante, no se aborda aquí la singular ejecución de los sucesivos edificios, fruto de una iniciativa privada incentivada desde una Administración que dejará hacer a cambio de importantes incentivos fiscales, sino el valor de los edificios planteados desde el movimiento moderno y la evolución estilística que grandes figuras de la arquitectura son capaces de adaptar a las nuevas exigencias de lenguaje desde una concepción moderna.

Delineación moderna de la apertura

El aspecto que más diferencia la avenida del Oeste de otras intervenciones paralelas es la delineación de su traza, especialmente en el encuentro con las calles del viejo tejido urbano que atraviesa. Si bien, a escala de la ciudad, esta nueva apertura se plantea como la construcción de los nuevos frentes edificados en su traza, el proyecto de ejecución de la avenida del Oeste de 1931 destaca por proponer la resolución de las esquinas en curva, también denominadas «cubillo». Fue esa delineación de la mano de un autor, Javier Goerlich, que sin duda tenía un estrecho contacto con las nuevas vanguardias europeas, la que terminará por definir la imagen del nuevo espacio urbano (Goerlich, 1949).

En consecuencia, esa delineación en curva de las esquinas será precisamente la que aprovechen los primeros edificios para reflejar las más innovadoras corrientes modernas del momento. Además de la curva cabe añadir la propia geometría de las parcelas resultantes que, dadas las dimensiones de las manzanas preexistentes, dará origen a parcelas prácticamente simétricas respecto a la esquina. Esta situación ayudará a remarcar un estilo elegido por los arquitectos del momento, que muestra la influencia del expresionismo mendelssohniano.

Tanto el planteamiento de la apertura de la avenida como su trazado surgen en un momento inmediatamente anterior a la Guerra Civil –en el que Valencia llegó a ser capital de la República– y se erigió en foco de las corrientes arquitectónicas más modernas que recorrían Europa. En ese momento se produjeron importantes realizaciones en toda la ciudad, con ejemplos ya recogidos por el Registro DOCOMOMO Ibérico (Centellas; Jordá y Landrove, 2009).

En este punto, por tanto, es fundamental la figura del arquitecto redactor, Javier Goerlich. Valenciano de nacimiento, procedía de una acomodada familia centroeuropea que, en contacto con sus orígenes, brindó al joven arquitecto una formación de hondas raíces europeas a la vez que le ayudó a desarrollar sus innatas dotes artísticas y su relevante dominio de la arquitectura.

Tipología del edificio residencial en esquina

La apertura final planteada, con un ancho de 25 metros, define nuevos frentes de fachada y parcelas de similares dimensiones, con una superficie media de 400 m², protagonizadas por simetría, ya mencionada, respecto a la esquina. Se da así, por tanto, un hecho definitorio de las futuras edificaciones de la avenida al definir parcelas de similares dimensiones, con esquinas prácticamente simétricas e iguales alturas, establecidas por ordenanza.

Esa situación produce un tipo edificatorio que, con variaciones, producirá un catálogo de construcciones cuyos lenguajes, autores y expresiones mostrarán una adaptación a las diferentes etapas que transcurren entre 1941 y 1975, periodo de ejecución de la avenida. El uso residencial extensivo de la mayoría de los edificios magnifica la comparación de todas las piezas.

Así, cabe señalar que, en la parte ejecutada finalmente, se construyen 47 edificios, 34 de ellos en esquina (72 %). Realizados entre 1941 y 1975, 17 de ellos (36 %) se construyen en la década de 1940 y 19 en la de 1950 (41 %). Ello muestra los dos grandes momentos de construcción de los mismos, que evidencian una modernidad destacada, especialmente en el primer grupo. Además, en la década de 1950 se constata una influencia manifiesta del inicial expresionismo racionalista, que da lugar aún a interesantes ejemplos de arquitectura moderna en esquina curva.

Evolución social y adaptación estilística

El rasgo más significativo de la avenida del Oeste es, precisamente, la fecha en que se plantea su ejecución y las características de la realidad social y política del momento.

Indudablemente, es esa situación la que da lugar al resultado que actualmente conocemos en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, la singular manera en que se construye la avenida, no en forma ordenada por tramos de manzana sino mediante un mosaico de iniciativas privadas consecutivas e inconexas, es consecuencia de la difícil situación de posguerra y de la situación económica y social. En segundo lugar, es la propia situación social y política la que producirá las sucesivas fases estilísticas que se muestran entremezcladas y en pleno diálogo formal (Urrutia, 1997).

De esta forma, se distinguen tres momentos fundamentales en la producción estilística, que reflejan los respectivos momentos de la situación política y social que vive España, y que se traducen en las propuestas arquitectónicas y en las soluciones formales adoptadas por las respectivas arquitecturas.

Un grupo inicial de edificios es afín a un expresionismo racionalista (Urrutia, 1997: 257), tanto en las alineaciones de la avenida como en las primeras piezas construidas. Estas llegan a ejecutar propuestas anteriores a la Guerra Civil, que mantienen los diseños de las primeras solicitudes de las licencias de construcción. Paradójicamente, la pureza moderna de las primeras propuestas será alterada con los años en las siguientes construcciones.

A medida que avanza la década de 1940, aparece un segundo grupo de edificios que van incorporando elementos y citas de lenguaje clasicista según se va haciendo más patente la presencia del nuevo régimen, si bien en muchos casos los edificios presentan una concepción y volumetría modernas. Se puede hablar así de un expresionismo historicista (Urrutia, 1997: 397). Extendida políticamente la conexión artificial entre el estilo moderno racionalista y los ideales republicanos que deben ser extinguidos, es entonces cuando se pone más de manifiesto la sensibilidad de los maestros de la arquitectura del momento. En efecto, quizás fuese la habilidad de los arquitectos de los edificios de este periodo la que, en mayor medida, posibilitó camuflar, bajo un maquillaje de leves pinceladas clásicas, unas piezas de gran modernidad.



Figura 1. Edificio Taléns Gil, calle Grabador Selma 5, Javier Goerlich Lleó, 1944.



Figura 2. Edificio Zaragoza-Zaragozá, avenida Barón de Cárcer 43, Javier Goerlich Lleó, 1943.



Figura 3. Edificio Nebot-Andrés I, avenida Barón de Cárcer 44, Javier Goerlich Lleó, 1946.



Figura 4. Edificio Merle Morand, calle San Vicente 84, Ignacio de Cárdenas Pastor, 1946.



Figura 5. Edificio Nebot-Pellicer, avenida Barón de Cárcer 50, Víctor Bueso Bellot, 1954.



Figura 6. Edificio ECISA, plaza Ciudad de Brujas 3, Miguel Colomina Barberá, 1957.

Un tercer gran grupo final se da a partir de la década de 1950, con la apertura de España al resto de la órbita internacional, momento en que la arquitectura deja de rendir a los dictados políticos y puede ser nuevamente expresión de las sucesivas corrientes estilísticas. Entre 1950 y 1975, fecha de finalización del último edificio, este grupo de nuevo moderno y funcionalista (Urrutia, 1997: 397) también distingue tres líneas lingüísticas sucesivas. Así, se produce primero un funcionalismo historicista que incorpora todavía leves citas clasicistas en su expresión, seguido de un funcionalismo internacional generalizado que convive, en los últimos tiempos de las décadas de 1960 y 1970, con interesantes ejemplos de un funcionalismo formal, evidencia de la influencia de las corrientes homónimas, principalmente italianas (Llopis; Lagardera, *et al.*, 1998: 13).

Este tercer grupo, que sigue corrientes sin duda lejanas de las que se evidencian en los edificios de esquinas curvas, representa un importante esfuerzo de adaptación al potente ambiente del lugar, cuyo expresionismo de origen provoca una reinterpretación del mismo funcionalismo casi único y singular como conjunto.

Singularidad de un conjunto moderno

Como se ha podido constatar hasta ahora, en la avenida del oeste se produce un resultado final de gran homogeneidad formal, con arquitecturas de estilos diversos pero convergentes en condicionantes y expresividad, que dotan a la avenida de singularidad como objeto de estudio.

El análisis de los diferentes edificios señala la vigencia del lenguaje moderno. Ceñidos en alineaciones de inspiración también moderna, estos muestran una sucesión de diversas corrientes de marcada influencia moderna, bajo los epígrafes comentados de expresionismo racionalista, expresionismo historicista, y un funcionalismo en las tres vertientes sucesivas: historicista, internacional y formalista.

Por otro lado, la homogeneidad que logra la avenida del Oeste como conjunto radica en que, a diferencia de la Vía Laietana o la Gran Vía, se produce por fases sucesivas claramente diferenciadas en el tiempo y en estilo. En este sentido, muchas parcelas son resultado de negociaciones privadas y agregaciones de suelos no programados ni planteados desde la Administración. Por tanto, al tratarse de construcciones de iniciativa privada e incentivada para ello, no se da una secuencia ordenada de construcciones, sino un salpicado de piezas que van apareciendo de forma discontinua en el espacio y el tiempo, lo que otorga a la avenida del Oeste una pátina de uniformidad y una gran singularidad.

Un barrido analítico de los edificios y de sus leguajes arroja una interesante selección de piezas que muy bien podrían ampliar el Registro DOCOMOMO Ibérico, con la particularidad de producirse en un espacio y en un periodo concretos. Este interés queda corroborado, por otra parte, por la maestría de arquitectos tan reconocidos como son el propio Javier Goerlich, Luis Albert Ballesteros, Ricardo Roso, Juan Luis Gastaldi, Salvador y Manuel Pascual Gimeno, José Pons, el mismo Ignacio de Cárdenas o, más cercano en el tiempo, Miguel Colomina, entre otros.

Por otra parte, aparece una nueva dimensión, formada por las piezas individuales atendiendo al diálogo que se establece entre ellas y el conjunto (Cullen, 1974: 7), especialmente en las características esquinas curvadas.

Ya en la década de 1950, la avenida del Oeste logró ser, sin estar completada, la materialización de la modernidad y del ambiente cosmopolita, como lo fue la Gran Vía en Madrid y lo fueron también otros muchos ejemplos desde Oslo hasta Tánger. Y la razón, en este caso, reside en la importancia y aportación modernas tanto de la delineación de su trazado como de la arquitectura de gran parte de sus piezas edificadas.

Bibliografía

- BENEVOLO, L. (1978): *Diseño de la ciudad-5. El arte y la ciudad contemporánea*. México: Ediciones Gustavo Gili.
- CENTELLAS, M.; JORDÁ, C. y LANDROVE, S. (eds.) (2009): *La vivienda moderna. Registro DOCOMOMO Ibérico. 1925-1965*. (Col. Arquitemas, n.º 27). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- CULLEN, G. (1974): *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Blume.
- GOERLICH LLEÓ, J. (1949): *Discurso leído en el Centro de Cultura Valenciana para recepción del Ilmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó como director de número el día 7 de junio de 1949 y contestación del director de número, Excmo. Sr. D. J. M.ª Manuel Cortina Pérez*. Valencia: Centro de Cultura Valenciana.
- LLOPIS, A.; LAGARDERA, J., et al. (1998): *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia*, vol. 1 (Exposición IVAM. Centre Julio González. 20 enero - 5 abril 1998). Valencia: IVAM (Insitut Valencià d'Art Modern).
- SÁNCHEZ LAMPREAVE, R.; MONCLÚS, J. y BERGARA, I. (2011): *La Gran Vía de Zaragoza y otras grandes vías*. Zaragoza: Ministerio de Fomento - Lampreave.
- TABERNER PASTOR, F. (1987): *Entre el ensanche y la reforma interior*. (Col. Arquitectura y Urbanismo, 2). Valencia: Edicions Alfons El Magnànim - COACV.
- TABERNER PASTOR, F., PECOURT GARCÍA, J., et al. (1992): *Ciutat Vella: materiales para el urbanismo*. Valencia: COACV.
- TABERNER PASTOR, F., et al. (2004): *Historia de la ciudad de Valencia III. Arquitectura y tradición urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia: ÍCARO CTAV.
- URRUTIA, A. (1997): *Arquitectura española del siglo XX* (Manuales Arte Cátedra). Madrid: Cátedra.

Del espacio compartimentado a la dimensión espacial de la vida cotidiana. Caño Roto y la UVA de Hortaleza

Jon Arcaraz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra

El artículo estudia el cambio de paradigma que se produjo entre el Poblado Dirigido de Caño Roto, realizado por los arquitectos Antonio Vázquez de Castro y José Luis Íñiguez de Onzoño entre 1957 y 1969, y la Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza, proyectado en 1963 por el equipo de Fernando Higuera Díaz, Francisco Cabrera Carral, Luis Crespi González, Lucas Espinosa Navarro, Antonio Miró Valverde y Arturo Weber Crespo. Así como el primer proyecto podría considerarse el ejemplo más destacado de la política de los poblados dirigidos, el segundo lo fue de las unidades vecinales de absorción (UVA).

Con este estudio comparado se pretende poner de manifiesto la evolución entre el diseño del primer y segundo proyecto con relación a lo acontecido en la arquitectura moderna. Como es sabido, las condiciones históricas hicieron que este proceso tuviera que producirse en un corto periodo de tiempo, aprendiendo los autores de una manera un tanto brusca, podría decirse que solapada, de una generación a la siguiente, hasta llegar a la tercera generación (Drew, 1972). Esta última, representada por el equipo de Fernando Higuera, fue aquella que finalmente representó la madurez de la arquitectura moderna española.

Una vez establecida la intención del artículo, conviene explicar el punto de vista desde el que se abordará. Ambos proyectos han sido estudiados en un marco histórico o político-institucional, y también desde un punto de vista urbanístico o constructivo. Sin embargo, en este caso, el artículo se centra en los aspectos culturales, que no tienen tanto que ver con lo institucional como con la relación entre la cultura y la sociedad. Aborda también el espacio desde la vida de sus habitantes.



Figura 1. Fachada de una de las tipologías de Caño Roto. Fotografía: *Hogar y Arquitectura* 54, 1964.



Figura 2. Fachada del bloque de la UVA de Hortaleza. Fotografía: Fernando Higuera. Archivo Fundación FH.

Si el primer proyecto intentó construir unas viviendas de considerable valor tipológico para cada familia, en un conjunto ordenado concienzuda y meritoriamente y que imponía carácter al poblado, el segundo insistió en la vida en comunidad de estos habitantes como estrategia para facilitar su inserción en la urbe. Así, mientras el primero se planificó a través de la zonificación de las actividades, por ejemplo, separando radicalmente el ámbito público del privado mediante unos límites impenetrables, contruidos con muros como si de una ciudad árabe se tratara, el segundo buscó la continuidad espacial y la asociación de escalas que, desde un inicio, integrara a los habitantes en la vida de la urbe y, como no podía ser de otra manera, la urbe en la vida de los habitantes.

Si el primero construyó un espacio perfectamente ajustado y medido, pensado para cada función restrictiva, el segundo entendió el espacio de un modo más abierto, desde las prácticas del habitar de sus habitantes. A lo largo del tiempo, los patrones de vida, es decir, las pautas de comportamiento y los modos de vida de los habitantes eran cambiantes, se iban alterando y ajustando conforme la cultura. Del mismo modo, sus disposiciones culturales también lo hacían. Por lo tanto, se volvía imprescindible volver a identificar contenido y continente, hombre y entorno. Para establecer esta relación de los seres humanos con el espacio era necesario estudiar «la dimensión espacial de la vida cotidiana» y, para ello, centrarse en «la construcción tanto de la identidad como de la memoria» de estos habitantes (Nettel, 2008: 12). El concepto de «vida cotidiana» ideado por Henri Lefebvre fue la razón de ser de este segundo proyecto (Lefebvre, 1936). Por ello, el diseño fue abordado desde la vida de sus habitantes: los chabolistas desarraigados de los márgenes de la ciudad.

Ambos proyectos partieron de una misma realidad en la periferia de Madrid. La inmigración masiva desde el campo hacia la ciudad estaba generando grandes bolsas de pobreza en el extrarradio. La ciudad no estaba siendo capaz de absorber estos flujos de una manera ordenada. Es por ello que, desde la Administración, se implementaron unos planes consecutivos en el tiempo que tanteaban diferentes soluciones en pos de la mayor eficacia posible.

Sin embargo, las razones por las cuales se decidió abordar los diferentes proyectos fueron diversas. El caso del Poblado Dirigido de Caño Roto pretendía construir una nueva ordenación de 1606 viviendas sobre el mismo asentamiento chabolista para que parte de sus habitantes fueran realojados en condiciones más dignas. Se planificó la actuación de antemano, acudiendo a un desarrollo mixto en el que las viviendas unifamiliares fueran autoconstruidas y los edificios en altura promovidos por pequeños constructores. Así, en un plazo de seis años, se consiguió desarrollar un esquema que respondía a los agentes que las iban a construir.

En cambio, el caso de la Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza fue más precipitado. Su razón de ser se debió al desalojo de los asentamientos chabolistas de Ventas y La Elipa (Moral, 1974), que debieron ser desmantelados y su población realojada con prontitud para continuar con la ampliación de la circunvalación M-30. Este requisito obligó al desplazamiento de sus moradores y a la pronta y, en principio, provisional habilitación de un lugar en el que pudieran vivir. Los chabolistas se vieron entonces desplazados a un nuevo lugar, creado ex profeso, en el que tendrían que reconstruir su vida.

Sin embargo, frente a este proceder, los arquitectos encargados del proyecto de las 1100 viviendas lucharon para que los requisitos iniciales se reformulasen y, así, poder lograr unas condiciones mínimas de habitabilidad. Plantearon una solución permanente, no solo en términos urbanísticos o constructivos, sino también dotacionales. Un ejemplo de ello fue el cambio de los baños comunales, inicialmente propuestos, por otros en el interior de cada vivienda. Pretendían así defender la dignidad de estos chabolistas.

Probablemente su condición de migrantes, forzosamente desplazados de un lado a otro y desarraigados, daría aún más fuerzas a los arquitectos para desarrollar la idea de ciudad en la que creían. Esta planteaba una estrategia que ya había sido avanzada por ciertos miembros de los Congresos

CIAM y también del Team 10. La estrategia de la asociación de escalas se basaría en la idea de una comunidad en relación con el entorno.

Los integrantes de esta comunidad, los migrantes urbanos que habían perdido toda esperanza en sus lugares de origen, serían los protagonistas del espacio. La labor de los arquitectos consistía en desvelar lo común, aquello que les permitía identificarse como grupo en la realidad mayor de la ciudad y, así, poder encontrar esa idea de pertenencia que el habitar arraigado significaba.

Esta asociación de individuos constituida por chabolistas se convertiría en un tejido diferenciado y, a la vez, relacionado con el resto de la ciudad. Este tejido propio, con sus características singulares y cierta autonomía dentro de la ciudad, debería amoldarse a las prácticas sociales de sus habitantes. Los propios habitantes deberían participar en su configuración mediante la vida que en él realizarían. Se trataba de un tejido propio del que se apropiarían sus habitantes mediante su participación en el espacio.

La asociación de individuos partía del grupo social existente, pero esta realidad social necesitaba de un medio físico que no la coartara, para desenvolverse sin desvirtuarse. Por lo tanto, además de la minuciosa atención a sus habitantes, era necesario estudiar el espacio de un modo abierto, un espacio que no impusiese barreras sino que posibilitase la relación. Por ello, la concepción del espacio se caracterizó por su forma abierta, su continuidad y el difuminado de sus límites.

Si el Poblado de Caño Roto compartía con la Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza ciertos aspectos estructurales como la identidad de la actuación en el paisaje, en el caso del primero, la idea del paisaje humano como una «subcultura identificable en la ciudad» (Alexander, 1977), no se evidenció espacialmente. La presencia, la visibilidad de la vida de sus habitantes como fachada e identidad de su comunidad no fue una de las estrategias del proyecto. Los rotundos límites y la austera abstracción buscaban un orden cerrado de compartimentos estancos, de espacios discontinuos. Este orden estaba basado en la unidad familiar más que en la idea de una comunidad fundamentada en la cultura de sus habitantes.

Este aspecto se hacía evidente en la tipología edificatoria. En el caso de Caño Roto, la descongestión del espacio privado fue conseguida mediante patios interiores a los muros o vistas lejanas en altura. De un modo más general, el énfasis del proyecto estuvo en la diversidad de las tipologías que darían lugar a una ordenación urbana también variada. De esta manera, se pretendía conseguir un conjunto plural mediante las opciones edificatorias.



Figura 3. Calle limitada por muros de fachada en Caño Roto. Fotografía: *Hogar y Arquitectura* 54, 1964.



Figura 4. El difuminado de los límites en una calle de la UVA de Hortaleza. Fotografía: Fernando Higuera. Archivo Fundación FH.



Figura 5. Espacio público en Caño Roto. Fotografía : *Hogar y Arquitectura* 54, 1964.

Figura 6. Los habitantes como fachada e identidad de su comunidad, UVA de Hortaleza. Fotografía : Fernando Higuera. Archivo Fundación FH.



Aun así, esta heterogeneidad tipológica y espacial no se evidenciaba en la vida diaria de sus habitantes recogida en las fotos del momento. Parece como si las calles estuvieran desiertas. Y cuando no lo están, no se observa una mezcla de edades, por ejemplo, una convivencia entre niños y abuelos en espacios adyacentes construidos unos para el juego u otra actividad y otros para el reposo, pero participando ambos de un mismo ambiente.

En cambio, en Hortaleza, la tipología de vivienda fue la misma para todos los bloques de viviendas. Este tipo se caracterizó por el difuminado de sus límites, cualidad que no focalizaba la atención tanto en la variedad del bloque (continente), como en la vida que lo animaría (contenido). La concepción del tipo mediante el difuminado de sus límites, evidenciado, por ejemplo, en los accesos a las viviendas como espacios intermedios entre lo público y lo privado, tenía como finalidad la presencia de sus habitantes en el espacio público. Aun cuando estuviesen en el ámbito privado, los habitantes se presentaban como fachada e identidad de su comunidad.

Por otro lado, en este segundo caso, la tipología edificatoria también tenía en cuenta otros aspectos relativos a la identidad y la memoria de sus habitantes: gente venida del ámbito rural. La configuración de cada bloque con una carcasa colgada buscaba una tipología a dos aguas, consiguiendo una anchura considerable en el testero, como si de un caserío tradicional se tratara. Ello no fue óbice para descuidar los criterios higiénicos modernos de iluminación, ventilación, etc. Los bloques habitacionales eran pastillas modernas y la carcasa se superponía a ellos para conseguir el volumen capaz buscado. Así se reducía el número de calles pero, aún más importante, se conseguía desde el exterior la sensación de interioridad de cada uno de esos caseríos.

También se podría hablar de la horizontalidad voluntariamente perseguida de los bloques en el paisaje, o del acceso directo por el exterior, desde la vivienda al espacio público. Todos ellos aspectos relacionados con la vida rural.

Además, los espacios intermedios conseguidos mediante esta carcasa favorecerían la vida de los habitantes en el espacio inmediatamente exterior a la vivienda, al abrigo de la casa propia, conver-

sando con el vecino: un hábito típico de la vida en los pueblos, un hábito propio de los chabolistas que ya no eran rurales, pero tampoco del todo urbanos.

Frente a la funcionalidad estricta del periodo anterior, existía una actitud abierta que permitía apropiarse del sitio. Los usos y costumbres, la vida cotidiana de sus futuros moradores, aquello que les era común, lo común como comunidad que eran, sería entonces incluido en el espacio hasta el punto de transformarlo y hacerlo propio. Consistía en un estudio de, como George Perec lo llamaba, «lo infraordinario»¹.

Estas ideas de uso y apropiación deben entenderse como la consecuencia de las posibilidades del espacio. Su forma abierta posibilitaba su concepción como contenedor de las actividades que en él se desarrollaran, sin restringirlo a una única función. Se trataba de espacios «sin función precisa y no precisamente sin función» (Perec, 1974).

Por lo tanto, frente a la relación medida pero abstracta entre morfología urbana y tipología edificatoria de la propuesta de Antonio Vázquez de Castro y José Luis Íñiguez de Onzoño, la Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza fue desarrollada desde la vida concreta de sus habitantes, como parte de una comunidad mayor. Como consecuencia de ello, fue concebida como un medio continuo entendido como un hábitat en el que los diferentes ecosistemas se relacionaran. Consistía en una comunidad diversa constituida por una yuxtaposición de realidades que enriquecería el conjunto.

En conclusión, el cambio de paradigma desde una ordenación urbana abstracta a otra que primara la vida concreta de sus habitantes fue posible mediante el recurso a la estrategia de la asociación de escalas. El resultado sería un hábitat complejo y diverso repleto de relaciones recíprocas.

Bibliografía

- ALEXANDER, C.; ISHIKAWA, S.; SILVERSTEIN, M., *et al.* (1977): *A pattern language. Towns. Buildings. Constructions*. Nueva York: Oxford University Press.
- (1980): *Un lenguaje de patrones. Ciudades. Edificios. Construcciones*. (Edición castellana). Barcelona: Gustavo Gili.
- ARCAZ, J. (2015): *Fernando Higuera: una arquitectura sincrética* (Tesis doctoral), Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Pamplona: Universidad de Navarra.
- BOTIA, L. (ed.) (1984): *Fernando Higuera. Curriculum vitae 1959-1984*. Madrid.
- CALVO DEL OLMO, J. M. (2014): *El poblado dirigido de Caño Roto. Dialéctica entre morfología urbana y tipología edificatoria* (Tesis doctoral), Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- CÁNOVAS, A.; ESPEL, C.; DE LAPUERTA, J. M., MARTÍNEZ ARROYO, C., y PEMJEAN, R. (2013): *Vivienda colectiva en España. Siglo XX (1929-1992)*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.
- CAPEL SÁEZ, H. (1975): *Capitalismo y morfología urbana en España*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- DREW, P. (1972): *Third Generation: The Changing Meaning of Architecture*. New York: Praeger.

¹ «Lo infraordinario consistía en [...] atrapar las características de cada espacio, las formas de utilizarlo [uso], pero también la interacción creadora entre el individuo y sus espacios en el ámbito de la vida diaria [apropiación]». (Nettel, 2008: 10-11).

- FERNÁNDEZ GALIANO, L.; LOPERA, A., e ISASI J. (1989): *La quimera moderna. Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Madrid: Hermann Blume.
- GARCÍA OVIES, A. (2015): *El pensamiento creativo de Fernando Higueras* (Tesis doctoral), Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- GUTERMAN, N., y LEFEBVRE, H. (1936): *La conscience mystifiée*. París: Gallimard.
- LEFEBVRE, H. (1947): *Critique de la Vie Quotidienne I: Introduction*. (Edición original). París: Grasset.
— (2008): *Critique of Everyday Life. Volume 1*. Londres-Nueva York: Verso.
- MORAL, C. (1974): *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*. Madrid: Turnes.
- NETTEL, G. (2008): «Descifrar el espacio, introducción», *Lo infraordinario* de PEREC, G. Madrid: Impedimenta. [Edición original: PEREC, G. (1973). *L'infra-ordinaire*. París: Seuil].
- PATÓN JIMÉNEZ, V., y TELLERÍA BARTOLOMÉ, A. (2009): *La vivienda moderna. Registro DOCOMOMO ibérico 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- PEREC, G. (2007): *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos. [Edición original: PEREC, G. (1974): *Espèces d'espaces*. París: Editions Galilée]
- RISSELADA, M., y VAN DEN HEUVEL, D., et al. (2005): *Team 10. In search of a Utopia of the present*. Rotterdam: NAI Publishers. RUIZ BERNAL, F., y CANOVAS, A. (2013): *Poblado dirigido de Caño Roto (Fases I y II). Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzonno*. Madrid: CEDEX. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Revistas sobre el Poblado dirigido de Caño Roto

- Arquitectura* 8, agosto 1959, pp. 2-17.
- Arquitectura* 70, octubre 1964, pp. 20-26.
- Hogar y Arquitectura* 54, septiembre-octubre 1964, pp. 16-38.
- L'Architecture d' Aujourd' hui* 58, septiembre 1959, pp. 62-64.

Revistas sobre la UVA de Hortaleza

- AMÓN, S. (1970): *Nueva Forma* n.º 50 de marzo de 1970.
- Boletín de la Unión Internacional de Arquitectos* n.º 57 octubre-noviembre 1969.
- Hogar y Arquitectura* 57, marzo-abril 1965, pp. 4-6.
- L' Architecture d' Aujourd' hui* 120, abril-mayo 1965, p. 31.
- Nueva Forma* 46-47, noviembre-diciembre 1969, pp. 46-55.
- Zodiac* 15, diciembre 1965, pp. 96-97.

Juntas y en contraste. Las arquitecturas de ENASA en Barcelona (1947-1961)

Carolina B. García Estévez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya

Producción: arquitecturas de la autarquía (1947-1951)

En la España de la inmediata postguerra, el sueño de una economía autárquica alimentó una ilusión convertida en urgente necesidad: crear una industria automovilística que, a imagen y semejanza de la Volkswagen alemana, fuera capaz de impulsar la producción y, a la vez, representara la modernización del país. El Ministerio de Industria y Comercio creó en julio de 1939 la primera Rama del Automóvil que debía promover la producción industrial de vehículos y, en febrero de 1940, convocó un concurso para la constitución de nuevas fábricas automovilísticas. Se trataba de acciones encuadradas en el marco legal establecido por la Ley de Industrias, que fijaba la participación del capital extranjero para favorecer un modelo de industrialización nacional, guiado por intereses autárquicos y militares (Tamanes, 2005: 17-18). En junio de 1943, el Instituto Nacional de Industria (INI), presidido por Juan Antonio Suanzes, propuso al gobierno un plan que comprendía la construcción de dos fábricas de camiones en el País Vasco y Cataluña –capaces de alcanzar el millar de unidades al año–, y una tercera dedicada a la producción de turismos y cuya ubicación quedaría pendiente de localizar.

Desde un primer momento se planteó la ciudad de Barcelona como uno de los centros de producción. La figura de Wilfredo Ricart –director técnico de Alfa Romeo– y la herencia de la fábrica Hispano Suiza se revelaron como claves de la gestión (Mosquera, y Coma-Cros, 2005: 16). Un proceso que concluía en junio de 1946 con la creación de la Empresa Nacional de Autocamiones, S.A. (ENASA) y su Centro de Estudios Técnicos de Automoción (CETA), presidido por el mismo Ricart. De esta manera, el Estado garantizaba el control de las diferentes fases que acogía cualquier acto de producción: investigación, diseño y ejecución. Tras duras negociaciones con los herederos de Mateu-Birkigt, la compra de la antigua Hispano Suiza¹ daba cuenta tanto de un relevo forzado como de la urgencia con la que una industria de marca nacional debía abrirse paso al mercado.

Así, la estructura, maquinaria y mano de obra procedente de la histórica fábrica de San Andreu lanzaba las primeras unidades de ENASA, que tras la absorción necesitaba proyectar una nueva imagen de empresa. En 1947, Ricart encontró en la figura de Pegaso, el caballo alado de la mitología griega, un símbolo para la ligereza, potencia y movilidad que debían representar sus productos. Orquestar la reconstrucción de una nación devastada por la guerra desde su industria pesada no es más que la primera de las contradicciones que deberíamos resaltar. Fue necesario reformar las instalaciones de sus talleres, objeto de un cambio radical, tanto en los métodos de producción como en el control de calidad, instalando una sección de mecánica de alta precisión con maquinaria comprada en Suiza. Del mismo modo que las carrocerías de la antigua Hispano Suiza 66D dieron salida a las primeras unidades del Pegaso II de la fábrica de Barcelona a finales de 1947².

¹ El 5 de noviembre de 1946, ENASA adquirió los terrenos y la fábrica que la Hispano Suiza poseía en el barrio de San Andreu desde el año 1911.

² El camino para llegar a la producción del Pegaso II no fue fácil. La ineficacia, la burocratización, la imposibilidad de seriar la producción ante la falta de un abastecimiento regular de materiales, hacían augurar un futuro incierto para la empresa (Mosquera, y Coma-Cros, 2005: 22).

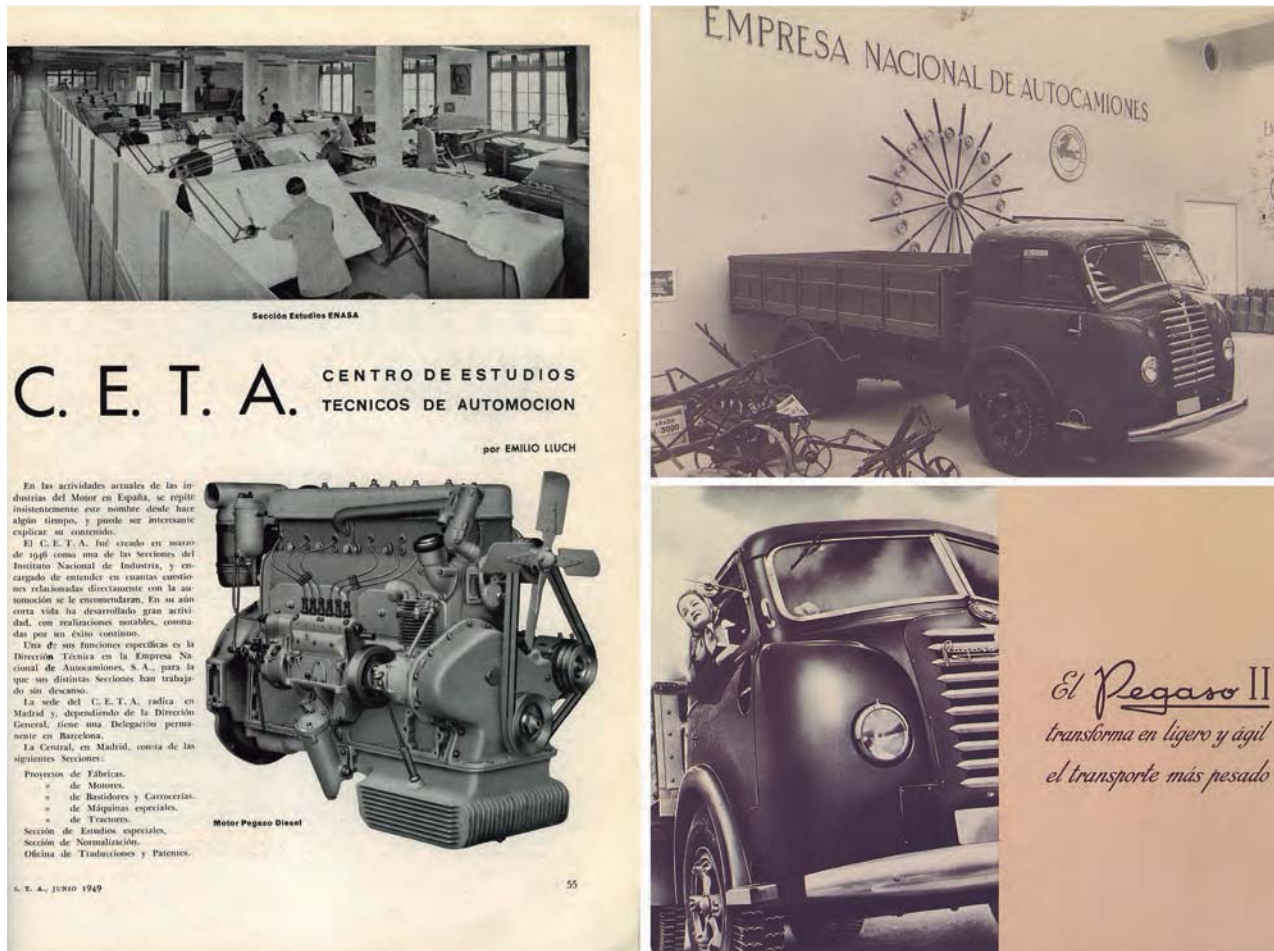


Figura 1. De izquierda a derecha: CETA. Centro de Estudios Técnicos de la Automoción; Pegaso I en la Feria de Muestras de Barcelona, 1947; ilustración del modelo Pegaso II, 1947. Imagen: *Revista Sociedad Técnicos de la Automoción (STA)*, año I, n.º 1, junio 1949, p. 55.

La Dictadura imponía su lógica de la apropiación y la resistencia mientras que el tiempo como progreso encarnado en Pegaso se revelaba como el único futuro posible. Entre ambas fricciones debe medirse el alcance de sus primeras arquitecturas.

Tecnología, potencia y movilidad debían ser también los axiomas desde los que reconstruir el legado arquitectónico de los hangares de Hispano Suiza a partir de dos nuevos cuerpos que desempeñarían la función «pública» del complejo: la marquesina de acceso y la reforma del patio interior con su taller de carrocerías y escuela de aprendices.

La primera es obra del ingeniero Carles M.^a Carreras Rius (AMA, 1941)³ que, como director de producción de ENASA, insistió en un trazado curvo y aerodinámico para acoger el cuerpo de ingreso al patio central de la fábrica, que destacaba por su severa y rotunda monumentalidad fascista (Red, 1950; Red, 1951; Red, 1969). Un propileo en forma de puente, similar al ingreso que el visitante realizaba en la Bauhaus Dessau (1925). Una escuela-taller de vanguardia debía ser eso, transparente. Pero, ahora, la herencia de la tradición industrial más radical se encuentra en Barcelona atenuada por

³ En marzo de 1949 –tan solo tres meses antes de la inauguración– se solicitó el permiso de obras para construir un edificio industrial en el solar situado en la calle de la Sagrera 179-197. La memoria del proyecto describe las edificaciones que se detallan en los planos que acompañan la solicitud: un edificio de entrada, con fachada a la calle de la Sagrera, y un taller para el montaje de las carrocerías, con fachada a la Riera de Horta.

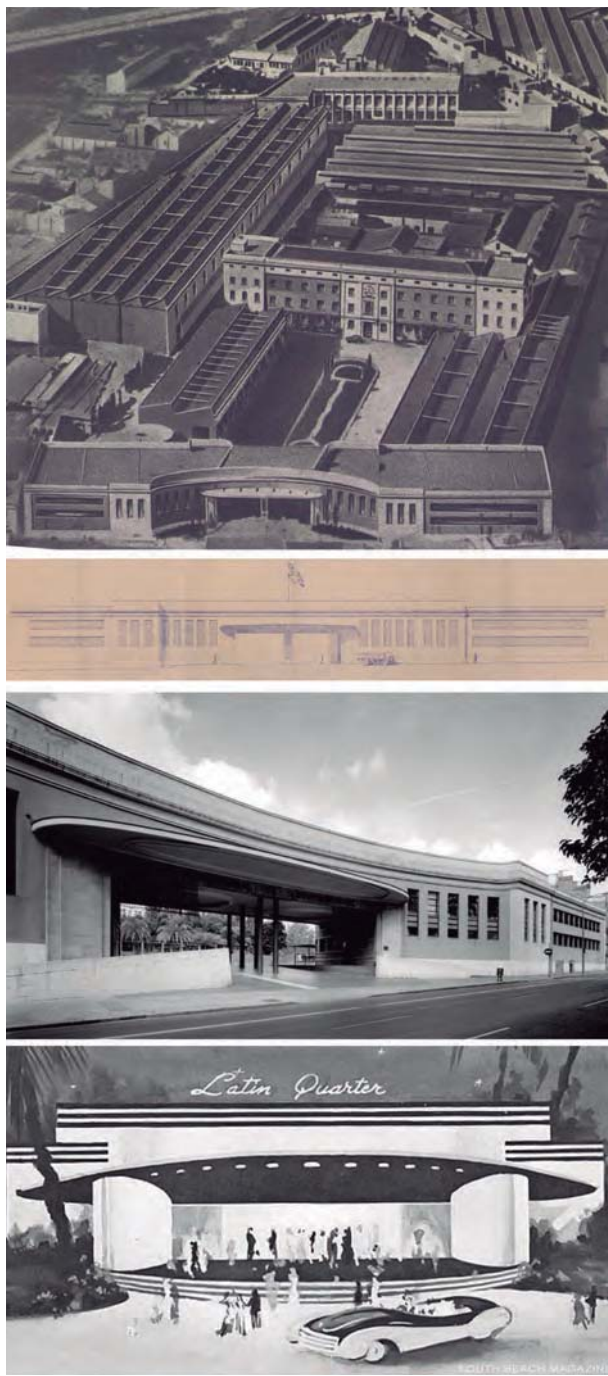


Figura 2. De arriba a abajo: visión aérea de la Fábrica Pegaso, 1949; Carles M^o Carreras Rius: Marquesina ENASA, 1949; acceso al Parque Pegaso, 1997. Imagen: Xavier Basiana y arquitectura streamline art decó, USA, 1930.

el efecto sedante de su realidad histórica, que solo se ve capaz de acudir a la frágil estética del automóvil como posible redención. La rigidez de cornisas y paramentos verticales se enfrentan a *fenêtres en longueur* y marquesinas elípticas en voladizo.

Tiempo histórico frente a visiones de futuro. Un trazado curvo y una tímida libertad de articulación en planta concentran toda la retórica que el edificio puede permitirse. Un gesto inusual⁴, en clara alusión al *streamline art decó* americano de la década de 1920, que había surgido como exaltación del dinamismo y velocidad de la industria automovilística.

En Barcelona, dos mundos se han encontrado. Política y economía. Una dicotomía que se desprende también de sus memorias constructivas: muros de fábrica y azoteas a la catalana junto a jácenas y pilares de hierro laminado.⁵ Una combinación de técnicas tradicionales con moderadas incursiones en la estandarización, más por afán de economía y rapidez que por verdadero espíritu innovador (Sobrino, 1996: 248).

El edificio, inaugurado por Franco el 9 de junio de 1949 con motivo de la XVII Feria de Muestras, mereció una crónica en *La Vanguardia* que insistía en ello: «la nave isotérmica, cuya instalación es una de las primeras y más modernas de España. [...] También se detuvo en las salas de pruebas de las modernas instalaciones de frenos y de motores y de aparatos de comprobación electrónicos, que han sido instalados recientemente y que son los primeros que posee España» (Red, 1949). En septiembre de 1951 –tan solo dos meses más tarde de la total renovación del gabinete ministerial de Franco– se presentaba en sociedad el modelo Z.102, una berlina que asumía el papel de embajadora internacional de unos nuevos tiempos para la dictadura: Ginebra, París, Londres y Nueva York serían sus escalas en apenas un

⁴ Un gesto que contrasta con los volúmenes escalonados que jerarquizan las entradas a los edificios utilitarios que modestamente se fueron construyendo en esos años en Barcelona. Basta comparar la disposición simétrica de edificios como la Fábrica Myrurgia (1929) de Antoni Puig Gairalt, o el edificio industrial de R. Manau Balagué (1945), donde los volúmenes se escalonan para remarcar la entrada, o incluso el edificio de EUCORT, de H. Lorenzo (1945), donde las ventanas horizontales de los cuerpos laterales contrastan con el volumen acristalado vertical (Colón, 2010: 474-495).

⁵ El edificio de montaje de las carrocerías, sobre la Riera de Horta, cubriría la fábrica de ladrillo con un techo con armadura metálica en forma de dientes de sierra para iluminar el interior, pero rematada por tejas planas y con un cielo raso debajo.

año y medio.⁶ De camiones a berlinas deportivas. La industria pesada militar de la autarquía daba paso a otras solicitaciones. De las tensiones de este primer episodio dará cuenta la fábrica de San Andreu.

Formación: manifiestos revulsivos desde la técnica (1951-1959)

Cuando, en 1955, entre en vigor la Ley de Formación Profesional Industrial (BOE, 1955), se introducirán profundas modificaciones, tanto en lo que respecta a los órganos rectores de la formación profesional, centros docentes y sistemas de enseñanza como en la participación directa de la industria en dicha formación. Fue así como el control inicial del diseño e investigación desde la sede del CETA en Madrid se transfirió, gracias a la iniciativa de la Obra Sindical de la Formación Profesional (OSFP), a unas nuevas instalaciones situadas junto al complejo fabril, proyectadas en 1958 por Julio Chinchilla Ballesta, arquitecto de la Obra Sindical del Hogar.

Las nuevas escuelas de ámbito nacional atendían «al mejoramiento de todos los órdenes de la clase productora» (Red, 1956: 35), y su arquitectura se exhibía como parte de esta nueva ordenación social requerida por el régimen. «En los últimos tiempos se echa de ver que los oficiales de diferentes ramas de la producción carecen de la preparación necesaria; eso lleva consigo que los oficios vayan en decadencia y que la producción se resienta al encarecerse como consecuencia de la escasez de operarios competentes [...]».

Se advierte cuán necesaria es la creación de centros de enseñanza donde, a la par que se mantenga y se eleve el tono de formación profesional, se dé una formación social completa (Red, 1956: 33). Una necesidad a la que dieron salida numerosas iniciativas. Entre ellas, la pionera Escuela de Formación Profesional de Zaragoza (1956), de los arquitectos Fausto García Marco y Alejandro Allanegui, que apunta, desde una arquitectura bicéfala, el necesario viraje que las propuestas escolares deben adoptar. Presente y futuro de un régimen. El cuerpo de acceso que reúne la Administración, aulas y servicios se resuelve desde esquematismos fascistas como el ladrillo, el arco de medio punto y la cornisa. Mientras, los talleres de producción marcan otro posible lenguaje desde la estética fabril: planta libre, estructura de hormigón armado y sección en diente de sierra para un interior que aspira a ser transparente.

Un cambio de rumbo en la arquitectura que se presenta como traducción directa de nuevos horizontes económicos y sistemas de producción. Madrid, Barcelona y Deusto⁷ serían sus capitales.

En 1958, el arquitecto Ángel Cadarso del Pueyo⁸ presentó en Madrid el proyecto homónimo a la propuesta de Chinchilla en Barcelona. Un patio-jardín actuaba como el centro de una composición ordenada entre talleres y aulas, cuya circulación ofrecía una distribución de masas y volúmenes ponderada y harmónica. El taller abandonaba la anterior impresión abigarrada de una zona fabril para adquirir una nueva dimensión humana, rítmica y controlada. Control traducido a arquitectura. De su memoria, Cadarso insistió en «la realización de un método donde los movimientos

⁶ Las campañas publicitarias llevadas a cabo desde la revista *STA* se hacían eco de ello. En la edición de 1952, con motivo del IV Congreso Internacional de Automóvil (Red, 1952:167-169), se evidencian las contradicciones. Los tiempos y la economía que validan el lenguaje arquitectónico del patio de exhibiciones poco o nada tienen que ver con los tiempos y modelos a los que el régimen se acogerá a partir de ahora.

⁷ La propuesta de Celestino Martínez Diego en Deusto (Vizcaya) presenta un bloque compacto cuya sintaxis se aleja de las propuestas de Madrid (Cadarso, 1958) y Barcelona (Chinchilla, 1958). En: (Martínez, 1958: 17-29).

⁸ El arquitecto es autor también del Centro de Formación Profesional Acelerada de Madrid, presentado en la revista *Hogar y Arquitectura*, n.º 51, 1964, pp. 3-7. La finalización de las obras queda recogida en: *Hogar y arquitectura*, n.º 63, 1966, p. 2. En esta propuesta, la persistencia del *patio-jardín* adquiere la monumentalidad de un eje de simetría desde el cuerpo central de acceso, distribuyendo a lado y lado los seis talleres de producción y las aulas.

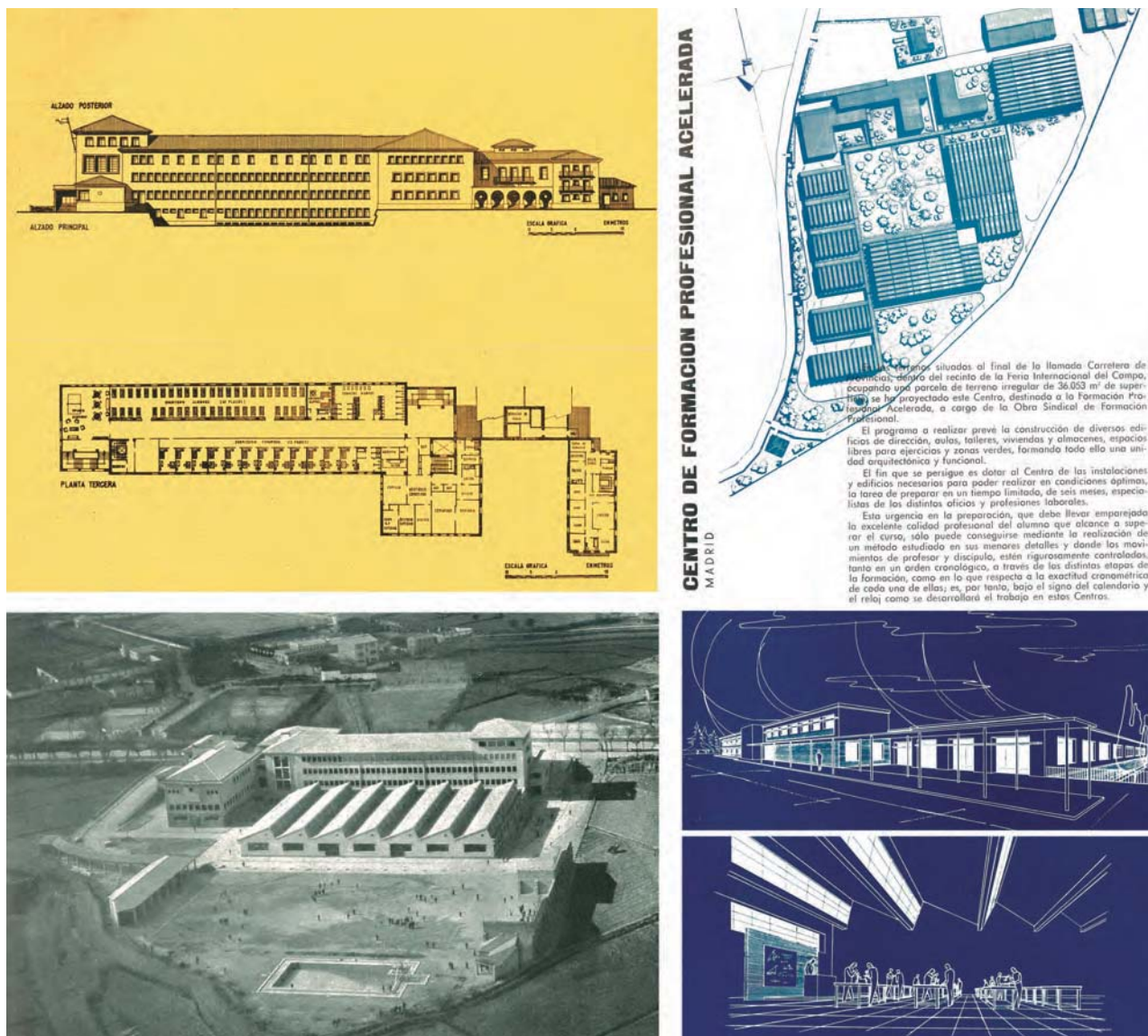


Figura 3. Arquitecturas escolares que resumen la evolución de los modelos franquistas: izquierda, Fausto García Marco y Alejandro Allanegui: Escuela de Formación Profesión de Zaragoza, 1956; derecha, Ángel Cadarso del Pueyo: Escuela de Formación Profesional Acelerada de Madrid, 1958.

del profesor y discípulo estén rigurosamente controlados, tanto en orden cronológico –a través de las distintas etapas de la formación– como en lo que respecta a la exactitud cronométrica de cada una de ellas; es por tanto, bajo el signo del calendario y el reloj como se desarrollará el trabajo en estos centros» (Cadarso, 1958: 15). Para concluir: «Se comprende fácilmente la importancia de la misión del arquitecto, aportando en su proyecto todo aquello que facilite y haga posible el funcionamiento eficaz del conjunto, estableciendo una red clara de circulaciones, proyectando una acertada disposición de los edificios, estudiando con el mayor cuidado los espacios donde va a realizarse una tarea tan minuciosamente calculada» (Cadarso, 1958: 17). Todo ello a favor de una nueva articulación plástica de volúmenes bajo la estricta ordenación perimetral de la circulación.

De esa estética de la ideología tomará partido Chinchilla en Barcelona. La antigua escuela de aprendices de ENASA que actuaba como centro de formación desde 1942 había quedado obsoleta (AMA, 1953). De su memoria destacaba la voluntad de unir producción, formación y vida, al emplazarse en los terrenos destinados a instalaciones deportivas del Frente de Juventudes. El programa, que recibía las instrucciones de la Obra Sindical de Formación Profesional (BOE, 1955: 4446-4448),

se resolvía en dos agrupaciones separadas por una zona verde de silencio: la representativa-administrativa y los talleres. La relación entre ambas respondía a «un orden lógico y funcional. [...] La circulación entre talleres, almacenes y cubiertos se efectúa también a través de pasos cubiertos» (Chinchilla, 1958: 31-33). Un sistema articulado a través de pabellones y patios en una disposición similar a la ensayada por Arne Jacobsen en la Escuela Munkegårds (1958).

En Barcelona, seis naves especializadas en oficios (albañilería, hormigón armado, pintura, electricidad, fontanería y chapistería) convivían con cuatro pabellones destinados a aulas teóricas.

Talleres y aulas compartían lenguaje, aspirando a una síntesis entre la fábrica y la casa: paramentos de ladrillo visto, cubierta laminar de vigas borde canalón, membranas sobre pórticos curvos y lucernarios en fachada norte. Una frágil marquesina de hormigón, junto a sus pies derechos de acero, unía en su recorrido ambos imaginarios.

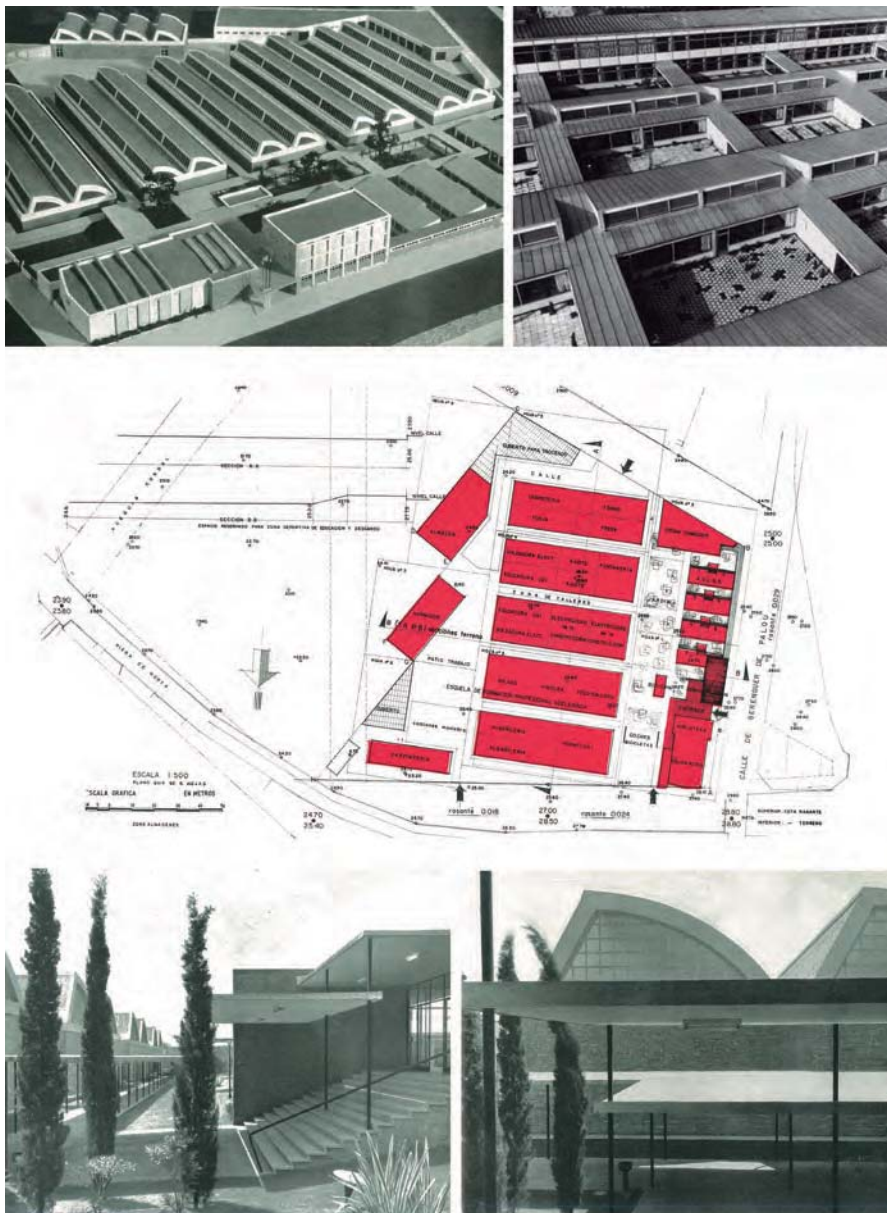


Figura 4. Julio Chinchilla Ballesta: Escuela de Formación Profesional Acelerada en San Andrés, Barcelona, 1958: arriba, modelo axonométrico junto a su homónimo de Arne Jacobsen, Escuela Munkegårds, 1951-1958; planta general del conjunto de los talleres y las aulas e imagen final del interior del complejo y las visuales cruzadas del patio-jardín, 1960.

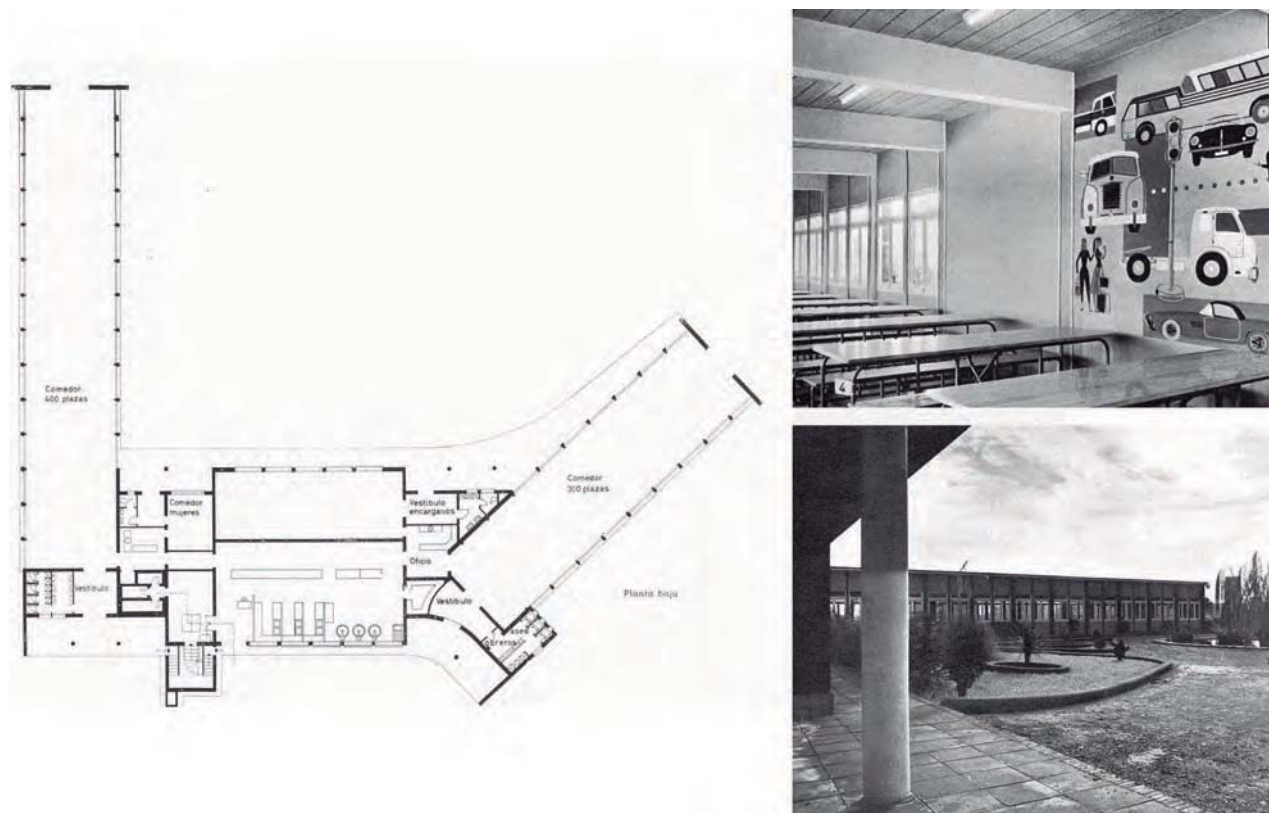


Figura 5. Pere Reig Girona: Comedores ENASA, Barcelona, 1961.

Todo ello mientras se insistía en criterios unitarios de productividad y sistema Bittner.⁹ Tan solo un año más tarde a la presentación del proyecto, España aprobaba su primer Plan de Estabilización (1959). Cuando se finalicen las obras en 1960, la escuela será el mejor testimonio de esta nueva etapa económica del régimen (Chinchilla, 1960a, 1960b).

Vida, o sobre las síntesis imposibles

De este modo, las arquitecturas colectivas que ENASA acogerá a partir de 1960 prosiguen el rumbo marcado por su escuela: comedores, equipamientos de ocio, viviendas y centros de asistencia médica. Los primeros, obra del arquitecto Pere Reig Girona, fueron inaugurados en 1961 y aparecen publicados en la revista *Cuadernos de Arquitectura* (Chinchilla, 1960b). De nuevo un patio-jardín como elemento de humanización de tres volúmenes retranqueados en planta. Su estructura de hormigón armado sirve de esqueleto visto al montaje en seco de paneles prefabricados F42 en las dos alas y Durisol en el cuerpo central. Los avances de la industria de la construcción se exhiben desde un «nuevo brutalismo» en el uso descarnado de los materiales, parterres ondulantes y una estructura que insiste en los ritmos compositivos seriados del mundo de la máquina. Del mismo modo que su acabado interior en pinturas murales alude al universo de la industria y recuerda la precisión con la que la vida del trabajador ha de medirse en cada momento.

⁹ En los primeros números de *Hogar y Arquitectura* ya aparecen menciones a los perfiles en frío, una técnica que empezó fundamentalmente en «Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y Francia, y cuyo perfeccionamiento se ha realizado en las dos últimas décadas». En: Red. «Perfiles en frío», *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, 1956, n.º 3, p.33.

Junto a las arquitecturas que completaban el ritmo vital del trabajador en la fábrica, sus viviendas se encontraban emplazadas en el Polígono Meridiana. Sus referentes no son otros que las propuestas prefabricadas de Gran Bretaña y Alemania, modelos con los que la mayoría de los números de *Hogar y Arquitectura* medían su alcance internacional.¹⁰ Una precisión que toma incluso partido del único folleto publicitario editado por ENASA (Red, 1966). En él se insiste en el control total de todos y cada uno de los componentes que forman parte del proceso de producción, desde la Sala de Proyectos del CETA, los talleres de embutición de piezas para la carrocería y su final comercialización, apuntando hacia una pretendida síntesis entre vida y trabajo. A ella acuden para justificar gran parte de los equipamientos que se dan cita alrededor de Pegaso. Una síntesis



Figura 6. Páginas interiores de *Empresa Nacional de Autocamiones, S.A.: 1944-1966: XX años de Servicios*. Imagen: Bilbao: Imp. Industrial, 1966.

¹⁰ Los referentes son Gran Bretaña: Red. (1956). «La nuevas viviendas en Gran Bretaña», *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 3, pp. 23-32; junto a los congresos de Luxemburgo y Ginebra. También las arquitecturas de la República Federal Alemana, como: Dr. Fischer-Dieskau (1956). «La construcción de viviendas populares en Alemania», *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 5, pp. 51-63; las acciones del Ministerio Federal de la Construcción, destinadas a cubrir la urgente demanda de vivienda obrera; y finalmente: Red. (1956). «La vivienda en Alemania en 1955», *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 6, pp. 50-64; entre las que destaca las propuesta de Gabriel Werner, Viviendas en Stuttgart; Ferdinand Streb, Viviendas corridas en Hamburgo; Paul Seitz, Viviendas en Leverkusen; Ernest M. Lang y Martin Elsaesser, Rascacielos en Munich.

imposible que evidencié sus tensiones los últimos años de vida de la factoría (Fernández, 1991). Fue así como frente a la estética del control y la exclusión que llevaron a cabo gran parte de campañas publicitarias orquestadas desde ENASA, la marquesina de acceso al recinto fabril se transformó en escenario de reivindicaciones laborales, permitiendo que lo cotidiano irrumpiera con fuerza. A ella acudieron los obreros en huelga y es desde su presencia actual como vestigio o ruina moderna como ha sido posible reconstruir un tiempo y una lucha silenciada. Un silencio que también formó parte de la gran mayoría de las posteriores políticas urbanas que se dedicaron a borrar parte del legado de la Barcelona industrial para transformar su herencia en un escenario epidérmico del pasado.

Con el traslado de la fábrica a la Zona Franca, el 19 de julio de 1971 la Comisión de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona aprobó la calificación de los terrenos en tres zonas (A, B y C), pasando estos a manos de la Compañía Española de Viviendas de Alquiler (CEVASA). La privatización fue la única salida al colapso de arquitecturas y modelos que quedaban obsoletos ante las nuevas dinámicas de producción (AMA, Red, 1973). La Democracia poco o nada hizo para rectificar en su nombre. Barcelona dejaba de ser esa «capital, obrera e industrial» con la que soñaron los arquitectos del GATCPAC para dar paso a una irremediable transformación en metrópolis de servicios. De los cuerpos que desempeñaban esa función «pública y social» de la fábrica solo nos queda su marquesina, que los arquitectos Joan Roig y Enric Batlle decidieron preservar en su proyecto para el Parque Pegaso (1983). Un gesto elocuente. A unos metros, sus escuelas siguen impartiendo docencia como Escuela Superior de Diseño y Arte. Juntas y en contraste, ambas son el testimonio de un tiempo en que la arquitectura aún medía el alcance de las estructuras del poder sobre la sociedad.

Bibliografía

- AMA (1941): Archivo Municipal del Ayuntamiento de Barcelona. Obras Públicas A-171 1941; carpeta 20.962; carpeta 15.890. Instancia 10-III-1949. Memoria constructiva, firmada por Carles M.^a Carreras Rius.
- (1953): Archivo Municipal del Ayuntamiento de Barcelona. Carpeta 15.890, 28 de octubre de 1953.
- (1973): Archivo Municipal del Ayuntamiento de Barcelona. R-3-9-73; carpeta 25.996.
- ARIÑO, C. (2008): *De Hispano a Pegaso: 100 años de transporte público en España*. Barcelona: autoedición.
- ASSOCIACIÓ DE VEÏNS DE SANT ANDREU (1974): *Informe sobre els terrenys de la Pegaso*. Barcelona: autoedición.
- BALFOUR, S.(ed.) (2013): *Barcelona malgrat el franquisme*. Barcelona: Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona.
- BALLESTEROS, A. (1993): *Juan Antonio Suanzes 1891-1977. La política industrial de la posguerra*. León: LID editorial empresarial.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO (BOE) (1955): *Ley de 20 de julio de 1955 sobre Formación Profesional Industrial*, n.º 202, pp. 4442-4453.
- CADARSO, A. (1958): «Centro de Formación Profesional Acelerada», *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 16, pp. 15-35.
- CHECA ARTASU, M. (2000): «Fábrica y arquitectura en Barcelona: entre lo mimético y lo mastodóntico (1950-1965)», *Arquitectura e Industria Modernas, 1900-1965. Actas del II Congreso Internacional DOCOMOMO Ibérico*, Barcelona: DOCOMOMO Ibérico, pp. 107-112.

- CHINCHILLA, J. (1958): «Escuela de Formación Profesional Acelerada en Barcelona (San Andrés)», *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 14, pp. 21-34.
- (1960a): «Escuela de Formación Acelerada en Barcelona (S. Andrés)», *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 29, pp. 13-25.
- (1960b): «Escuela de Formación Profesional Acelerada en Barcelona (San Andrés)», *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 41, pp. 20-21.
- COLÓN, Y. (2010): *Arquitectura de la posguerra en Barcelona* (Tesis doctoral inédita). Director: Josep M. Rovira. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, pp. 474-495.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, J. M. (1991): *Crónica del movimiento obrero en Pegaso: Barcelona, 1946-1990*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- LAGE, M. (1995): *Hispano Suiza / Pegaso: un siglo de camiones y autobuses*. Barcelona: Lunweg.
- LÓPEZ CARRILLO, J. M. (1998): *Autarquía y automoción: evolución de la Empresa Nacional de Autocamiones (ENASA) entre 1946 y 1958*. Madrid: Fundación Empresa Pública.
- MARTÍNEZ, C. (1958): «Escuela de Formación Profesional en Deusto (Vizcaya)», *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 15, pp.17-29.
- MOSQUERA, C. y COMA-CROS, E. (2005): *Pegaso: los automóviles y sus protagonistas*, vol. 1. Barcelona: Familia Coma-Cros.
- RED (1946): *Guía industrial y comercial de España*. Barcelona: T. 1, Cataluña y Baleares, Pegaso.
- (1949): «El Caudillo y la industria catalana», *La Vanguardia Española*, 10 de junio, pp.1-4.
- (1951): *La Vanguardia Española*, 8 de noviembre.
- (1952): «Camiones y turismos», *Revista STA*, n.º 14, año IV, pp. 167-169.
- (1956): «Escuela de Formación Profesional en Zaragoza. Arquitectos: Fausto García Marco, Alejandro Allanegui», *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 7, pp. 33-44.
- (1966): *Empresa Nacional de Autocamiones, S.A.: 1944-1966: xx años de servicios*. Bilbao: Imp. Industrial.
- (1969): *La Vanguardia Española*, 9 de marzo.
- (1983): «Parc Pegaso, Arq. Joan Roig, Enric Batlle», *Plans i projectes per a Barcelona, 1981-1982*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- RIBAS I MASSANA, A. (1978): *L'economia catalana sota el franquisme (1939-1953)*. Barcelona: Edicions 62.
- SOBRINO, J. (1996): *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*. Madrid: Cátedra.
- TAMAMES GÓMEZ, R. (2005): «La autarquía española y las rémoras para el crecimiento económico posterior», *Información Comercial Española, ICE. 75 Años de Política Económica Española*, n.º 826, pp. 13-24.

La vivienda obrera en España 80 años después. Las viviendas de la calle Rosselló de Josep Lluís Sert

Miguel Ángel Ruano Hernansanz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid

La obra del GATCPAC, especialmente la de sus arquitectos más conocidos, está ampliamente estudiada desde diversos puntos de vista: proyectuales, ideológicos, históricos, etc. No obstante, todos estos trabajos se han centrado en el estudio de las obras en el momento de su creación y muy a menudo, en el análisis de las intenciones del autor sin realizar una valoración crítica del resultado final. Muchos de ellos, ya cerca de cumplir la centuria, tampoco han sido estudiados en el cumplimiento de sus expectativas sociales o vivideras para los que fueron diseñados, aunque solo fuera en los primeros años de su vida. Este artículo, dedicado a las viviendas de la calle Rosselló de Josep Lluís Sert, es parte de un trabajo de investigación más amplio que aborda esa historia posterior de los edificios de la arquitectura del movimiento moderno en España.

Rosselló puede ser considerado como el primer bloque residencial del movimiento moderno en España. Más allá de otras experiencias previas y de las malogradas Leyes de Casas Baratas, el primer bloque de viviendas de Sert es una de las experiencias pioneras de la arquitectura racionalista y funcionalista ibérica. Puede considerarse también una anécdota en su primera arquitectura, más próxima al racionalismo alemán que la arquitectura expresionista lecorbuseriana que desarrollaría después. Rosselló era «una casa sin cualidades, indiferente, moderna» (Rovira; Freixa, 2006: 6).

Ciertamente es una de las obras de Sert menos influenciada por Le Corbusier. Desprecia la imposición de la ventana horizontal y las barandillas de tubo, que considera como «el academicismo naciente» (VV. AA., 1931: 20), aunque meses después él mismo las empleará tanto en la Casa Duclós como, de forma mucho más descarada, en las viviendas de la calle Muntaner.

Quizás por la tradición constructiva, quizás por la economía de medios, la casa de Rosselló no introduce novedades constructivas, pero sí novedades formales. Son de sobra conocidas esas innovaciones y sus cualidades respecto al resto de viviendas del ensanche barcelonés: fachadas iguales a calle y patio de manzana, ausencia de degradación de los pisos según se sube en altura, composición simétrica, disposición racional de planta, retranqueo de la fachada en planta baja, etc.

Rosselló es la primera obra de envergadura que diseña Josep Lluís Sert –la primera versión de los planos es de julio de 1929, el mismo mes en el que terminó la carrera–. La posibilidad se la brindó su madre, Genara López, al ofrecerle construir las viviendas en un solar familiar con objeto de ser alquiladas (ACB, 43 547/1929). La configuración es de cuatro viviendas por planta, cuando lo habitual eran dos en las viviendas de *l'Eixample*, con muy poca superficie construida, dando ya una idea del régimen económico de alquiler y del perfil social al que iban destinadas. Su situación, en una zona con abundante industria cercana y a escasos 300 metros de la cárcel modelo de Barcelona, no hace más que reafirmar el destino obrero de los alquileres. Cabe destacar que entre sus inquilinos estuvo alojada en 1930, aunque durante un periodo muy breve, Margaret Michaelis, la fotógrafa que documentaría la obra del GATCPAC.

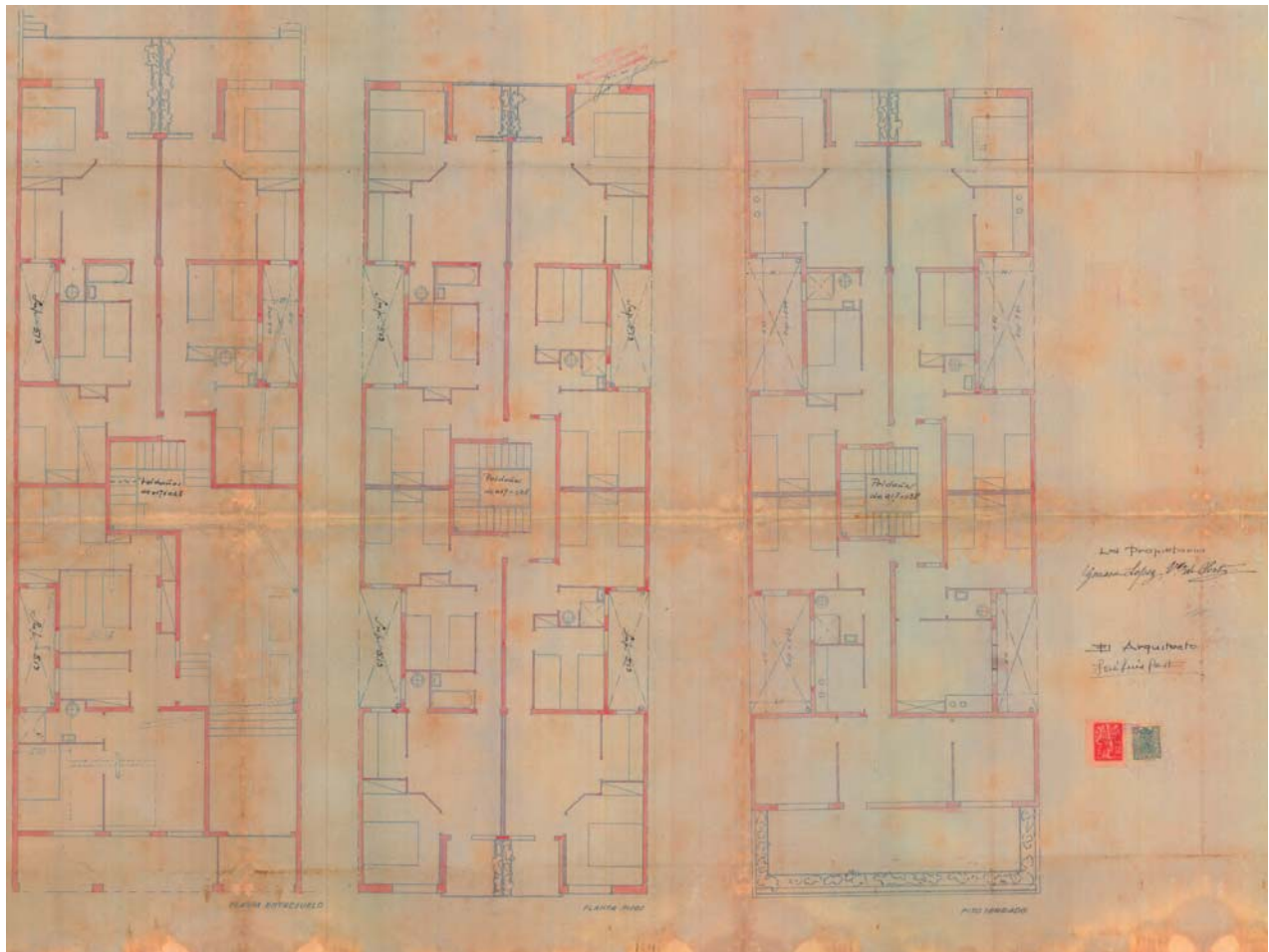


Figura 1. Plantas de la primera versión de las viviendas de Rosselló 36 (julio de 1929).

Pero hay otra parte de Rosselló menos conocida y que lleva a plantearse algunas preguntas sobre la intencionalidad del proyecto original. Como se ha indicado, el primer proyecto data de julio de 1929, pero el finalmente construido y publicado en *AC* será la segunda versión del mismo (ACB, 45 293/1930). La solicitud de licencia de construcción fue registrada el 28 de diciembre, doce días después de registrarse el proyecto de las viviendas de la calle Muntaner el 16 de diciembre del mismo año. Hay pocas variaciones en la distribución de la planta tipo –se añadió un ascensor que inicialmente no estaba proyectado–, pero sí hay cambios en la planta baja y el ático. La distribución de este último resulta curiosa en relación con el resto. Existe un retranqueo en la fachada de la calle Rosselló, que da lugar a una terraza, y un tratamiento muy desigual con el resto de viviendas. Mientras una ocupa la mayor parte de esa mitad de la planta y acapara casi por completo la superficie de fachada, la segunda es aún de menor superficie que el resto, con solo dos habitaciones y, aunque tiene cocina, el aseo carece de baño o ducha. En la primera versión del proyecto, esta segunda vivienda se llegó a plantear íntegramente interior, iluminada naturalmente solo a través de uno de los pequeños patios de luces del edificio. Se desconoce por qué Sert introdujo estos cambios en esta planta, aunque es probable que inicialmente fuese pensada para albergar su primer estudio. Las salas de trabajo del primer estudio de Sert en Muntaner tienen una distribución muy parecida a las proyectadas en la vivienda que da a la terraza en la primera versión de Rosselló, vivienda que además destacaba notablemente sobre las demás tanto en superficie como en distribución. Es una distribución que choca con el planteamiento general del resto de los pisos, debiendo estar pensada para una persona de mayor poder adquisitivo. La construcción de Muntaner descartaría finalmente esta idea, lo que provocaría una contención de la variación de la planta en la segunda versión.

En planta baja, la diferencia entre las dos versiones es aún más notable. Se suprimió en la última versión del proyecto una vivienda para dar lugar al paso de vehículos al interior de la manzana que finalmente hubo y que ha originado tantos artículos y análisis sobre la intencionalidad de reinterpretación de la retícula del ensanche. Es cierto que Sert introduce un retranqueo en planta baja generando un espacio porticado ajardinado y que, junto al paso de vehículos, se ha considerado el antecedente de un modelo urbanístico más abierto, predecesor del Plan Maciá, y con la presumible influencia del Plan Voisin que debió conocer durante su estancia en el estudio del Le Corbusier.

Si bien Sert es muy crítico, desde el principio, con el planteamiento urbanístico de Barcelona y, sin negar que Rosselló sirviese como herramienta para el cuestionamiento y reformulación de la manzana de Cerdá, la existencia de esta primera versión de los planos con una configuración cerrada y sin intención de duplicar simétricamente el bloque de viviendas en la parcela contigua, propiedad igualmente de la familia, hace poco creíble que el motivo final fuese una reformulación urbana de la planificación del ensanche. Esa perforación iba destinada al paso de vehículos a «los talleres que han de construirse en el centro de la manzana» (VV. AA-AC, 1931: 21) siendo más creíble que el objeto de ese cambio fuese únicamente la obtención de un mayor beneficio económico, añadiendo una dotación en el fondo de una parcela a la que de otra forma no se le daría rendimiento. Sert no plantea en ningún momento espacios libres o verdes colectivos. El único que es proyectado y que se ve en las fotos de la época, es el jardín privado de la vivienda de planta baja.

Barcelona tiene durante estos años un grave problema de vivienda para dar cabida a la población que está viniendo desde zonas rurales con pocos recursos económicos (Tatier, 2005). Es esta, de hecho, una de las ciudades donde más barriadas de casas baratas se están construyendo estos años. Así que, aparte de la configuración moderna de las viviendas, no es descabellado pensar que el objeto de muchos de esos planteamientos proyectuales fuese fundamentalmente el beneficio económico familiar.

Es, igualmente, un proyecto en el que Josep Lluís Sert muestra contradicciones.

La existencia de patios de muy reducidas dimensiones –como igualmente haría posteriormente en Muntaner– hace pensar que Sert era muy optimista en las posibilidades de iluminación y ventilación de los mismos o bien que lo que estaba realmente buscando era un aprovechamiento máximo de la superficie construida. Es cierto que en el caso de Rosselló, si se hubiese construido el edificio simétrico, los patios intermedios duplicarían su superficie, pero aun así serían pequeños.

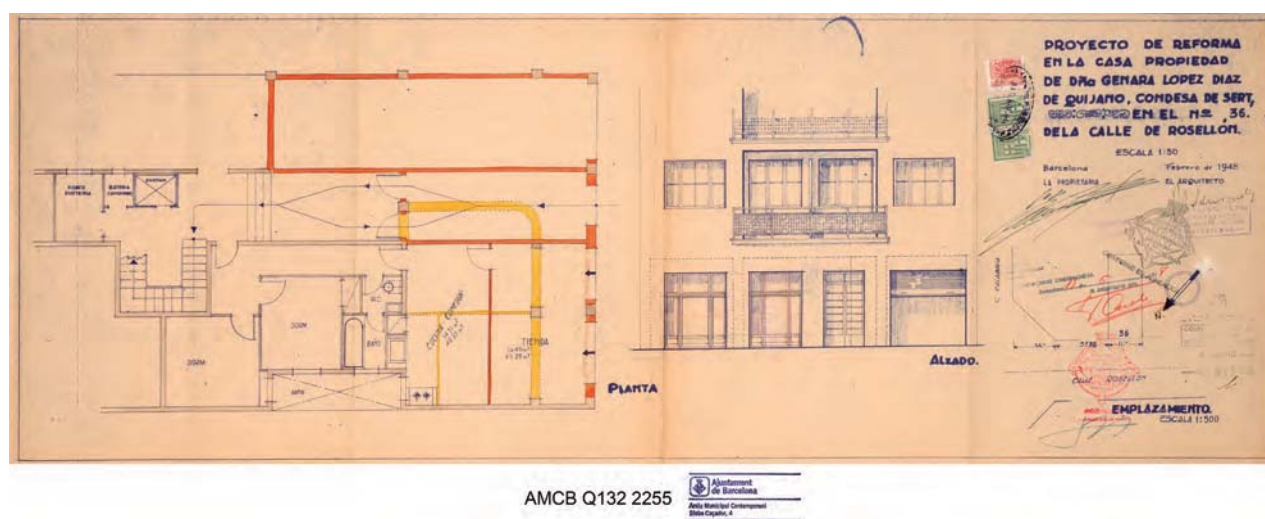


Figura 2. Reforma planta baja de las viviendas de Rosselló, 1948-1952.

El no completarse finalmente el proyecto, junto al incremento de la población residente en la zona, pudieron ser el motivo por el que, en el año 1948, Genara López emprende la reforma de la planta baja con una intención clara de aumentar el beneficio económico. Elimina el paso de vehículos creando un garaje –quizás la materialización del taller que finalmente no se llegó a construir en el fondo de la parcela– y alinea la fachada de planta baja retranqueada con la del resto del edificio.

Este cambio modifica la vivienda de planta baja, suprimiendo su función residencial para convertirla en un espacio comercial (ACB, 22 893/1952). El proyecto de reforma ya no es de su hijo, Josep Lluís Sert, que en estos momentos se encuentra en el exilio, sino de Nilo Tusquets, arquitecto que también fue integrante del GATCPAC.

La reforma coincide o es muy cercana en el tiempo a la construcción de la planta fantasma que se hizo sobre las viviendas de Muntaner, aumentando el número de viviendas del bloque, y se explica por los problemas económicos que empezaría a tener la familia Sert durante estos años, que les llevaron a deshacerse de algunas propiedades, entre ellas Muntaner, y de algunas viviendas de Rosselló. Hay que tener en cuenta también que las políticas de la dictadura fueron más favorables a la vivienda en propiedad que al fomento del alquiler, haciendo que este fuese poco rentable y careciese de atractivo.

Existe un extraño vacío documental desde esta intervención hasta 2012, fecha en la que aparecen referencias a pequeñas intervenciones y reformas en las viviendas. A pesar de este vacío, en una visita realizada a algunas de las casas que se encontraban en alquiler en febrero de 2015, se pudo comprobar que sí se habían realizado obras y reformas en las mismas.

La configuración original de las viviendas y el dimensionamiento de las estancias se entiende desde el punto de vista técnico y social de la época. La mesa era el elemento configurador del espacio del salón, tanto para cumplir su función como elemento articulador del espacio de reunión familiar como en el uso de la estancia como comedor. Esta configuración, a la que habría que añadir algún armario o estante, es inviable actualmente ya que, en una configuración básica, lo que hacemos ahora es diseñar los salones no como un espacio de reunión articulado desde el centro, sino que se diseñan con una distribución periférica con el fin contemplativo del televisor.

Los cambios tecnológicos han afectado también a la cocina, en la que el diseño original carecía de electrodomésticos y las dimensiones se podían reducir al máximo.

La inclusión de los electrodomésticos básicos –lavadora, frigorífico y cocina– hacen insuficiente la superficie proyectada por Sert. Este problema también se produce en la Casa Bloc, en la que es habitual encontrarse los frigoríficos en el salón debido a esa falta de espacio.

Junto a la renovación generalizada de los sanitarios y las cocinas, las reformas más comunes son la unión de la habitación que da a la fachada exterior y el salón, de la cocina y el salón, o de los tres elementos simultáneamente.

Curiosamente, este aumento de superficies necesarias responde a cambios fundamentalmente tecnológicos o a cambios en los hábitos sociales derivados de la tecnología: electrodomésticos, televisión, etc., no a cambios en la estructura social o familiar.

A pesar de la pequeña superficie de cada vivienda, entorno a los 62 m², Sert se preocupa de que todas tengan tres habitaciones. La elevada natalidad explicaría y justificaría la necesidad de realizar tantas comparticiones. El problema es hoy muy diferente. La antigüedad de las viviendas hace que el perfil de sus residentes sea principalmente gente mayor que habita sin hijos, es-



Figuras 3, 4 y 5. Estado de la vivienda de Rosselló 36, Ático 2ª, el 6 de marzo de 2015.

tudiantes o parejas jóvenes con poca descendencia o sin ella. La reducción del tamaño familiar ha ido paralela al incremento de espacio necesario por persona. A los cambios tecnológicos mencionados, habría que añadir las necesidades de estudio de los hijos. En los años 30 esa mesa de salón y la menor carga lectiva, podría cubrir la suplencia de una mesa de estudio, pero hoy sería un problema.

Así pues, la ampliación de la necesidad de espacio ha ido acompañada por una reducción de la unidad familiar, lo que hace que estas viviendas se adapten o puedan ser fácilmente adaptables a las necesidades actuales. Y, al igual que en la década de 1930, su pequeña superficie favorece que el precio del alquiler de estas viviendas esté por debajo de la media, siendo el perfil de la población residente jubilados, trabajadores o estudiantes.

El principal problema actual de las viviendas de Rosselló se debe a la falta de confort lumínico y térmico. Dado que dos de las habitaciones de cada vivienda dan a patios interiores, existe un grave problema de iluminación natural e incluso de ventilación en las plantas bajas. Salvo en los dos últimos pisos, se hace indispensable la luz artificial para permanecer en ellas. Esta es una de las contradicciones de Sert. A pesar de su preocupación por la iluminación y ventilación natural, realmente no hace patios con unas dimensiones adecuadas, sino que prioriza el rendimiento del suelo.

En cuanto al acondicionamiento térmico, la protección de la fachada por normativa impide cualquier cambio de las ventanas. Salvo por el uso de vidrio sencillo, en las viviendas de Rosselló no es tan problemático como en el caso de Muntaner al ser ventanas de madera y no perfiles de acero sencillo como en esta última. Las temperaturas suaves de Barcelona facilitan que a pesar de la falta de aislamiento, con poco requerimiento de calefacción se alcance fácilmente una temperatura de confort. Por contra, en verano las viviendas son muy calurosas siendo una queja generalizada.

El ensimismamiento que nos produce la arquitectura moderna no nos permite en ocasiones ir más allá de la intención proyectual, ya se trate de la intención «real» o de la construcción de una visión histórica que, académica o socialmente, hemos hecho de ella. Esta utopía nos puede hacer caer en errores históricos, como lo es por ejemplo la vivienda museo de la Casa Bloc, la cual refleja más la interpretación histórica de una intención, que lo que realmente fueron las viviendas.¹ Puede que esa sea la intención, pero hemos de ser consecuentes puesto que este tipo de intervenciones aleja la arquitectura moderna de su función, convirtiéndola en museo.

Es el caso de la villa Savoye, la residencia Kaufmann, la villa Tugendhat, etc. Si este tipo de intervenciones se pueden justificar en las obras de arquitectura más representativas del movimiento moderno, puede suponer un riesgo para el mantenimiento del uso y la función de la arquitectura todavía en uso. El debate sobre la metodología de restauración de la arquitectura moderna está por tanto aún en unas fases muy tempranas.

¹ En conversación con Irene Visa, autora de la exposición «Casa Bloc» de la Fundació Joan Miró de Barcelona (19-01-2016 / 08-05-2016) Ni la decoración ni los muebles corresponden con la realidad social, ni por su facilidad de conseguirlos, ni por el precio que tenían, alejándolos de la posibilidad de adquisición real de la población obrera de la época.

Bibliografía

- ARCHIVO CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA (1929): *Expediente 43 547/1929, Roselló s/n. Genara López*.
— (1930): *Expediente 45 293/1930, Permiso a Jaime Pallés per construir una casa de baixos i 7 pisos al C/ Roselló continuada C/ Rocafort*.
— (1952): *Expediente 22893/1952, Permiso a D. Genara López Díaz de Quijano para reformar la planta baja de la finca n.º 36 de la C/ Rosellón*.
- ROVIRA, J. M., y FREIXA, J. (2006): *Sert: de la ciutat funcional al disseny urbà*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.
- TATIER, M. (2005): «La vivienda obrera en España de los siglos XIX y XX: de la promoción privada a la promoción pública (1853-1975)», *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, vol. IX n.º 194. [En línea]. Disponible en: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-194-23.htm>> [Consulta: 12 de septiembre de 2016].
- VV.AA. (1931): «Viviendas de alquiler en la calle Rosellón - Barcelona. Arqto. J. Luis Sert», *AC*, n.º 2, pp. 18-20.

La obra de Víctor Eusa Razquin: una arquitectura moderna atenta al pasado

Andrés Caballero Lobera

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Universidad Politécnica del País Vasco

La evolución artística de la obra de Víctor Eusa Razquin (1894-1990) encuentra su modelo de comparación en la evolución de la arquitectura europea de los inicios del siglo xx. Fue al final de la década de 1920, tras la finalización de sus primeras obras¹, cuando el interés artístico de la obra del joven arquitecto navarro derivó hacia las nuevas tendencias que se estaban explorando en Europa.

La búsqueda de un arte nuevo

La batalla artística que el movimiento moderno iba a librar en el campo de la arquitectura en las primeras décadas del siglo xx había comenzado años atrás, cuando la arquitectura historicista que se enseñaba en las escuelas de arquitectura, a imagen del modelo francés de l'École des Beaux Arts, entró en crisis, dejando expedita la vía a una práctica arquitectónica que reclamaba, consciente del cambio de ciclo, un nuevo estilo para un nuevo tiempo. El desarrollo técnico que se había operado en todas las ramas de la industria había alcanzado también a la construcción arquitectónica y, a mediados del siglo xix, afloraron posturas abiertamente contrarias a los postulados de la academia.

Tanto Viollet-le-Duc que, desde el discurso teórico alentó el uso de los nuevos materiales, como Henri Labrouste que, desde la acción práctica del proyecto, recurrió al hierro como elemento estructural visto en sus dos espléndidas bibliotecas parisinas –la Bibliothèque Nationale y la de Sainte Geneviève–, denunciaban con su propio testimonio la crisis latente en una arquitectura que resultaba obsoleta para una sociedad cuya aspiración artística pronto abandonaría al artesano para posicionarse definitivamente en favor de la industria.

Labrouste, que siempre mantuvo un posicionamiento crítico ante la Academia, consiguió renovar la atmósfera viciada de una arquitectura que se veía como perteneciente a un pasado cada vez más lejano, con un espíritu nuevo que se rehacía desde el interior del propio espacio arquitectónico. De alguna manera, Labrouste aspiraba a «superar la concepción de una norma arquitectónica clásica y reivindicar una arquitectura nueva» (Kruft, 1990: 492).

Previo al liderazgo de Le Corbusier –a ese momento de la modernidad en el que estallan las cadenas que unían la cultura europea con la historia–, era preciso librar una última batalla en el campo de las artes. Si el destino irrevocable era la construcción de una modernidad huérfana de la historia, era necesario como colofón celebrativo la organización de sus exequias, y Otto Wagner fue uno de los personajes necesarios en el levantamiento del acta de defunción, donde el cambio de ciclo se consumaba con el cambio de siglo. Con el inicio del siglo xx, Wagner muestra una decidida voluntad por utilizar un nuevo estilo que resultara de la «transición [convergencia] de la forma tectónica

¹ La práctica profesional de Víctor Eusa comenzó muy prematuramente, apenas habían pasado unas semanas de la finalización de su carrera como arquitecto, se embarcó junto con su compañero Saturnino Ulargui en el proyecto para el Casino Gran Kursaal de San Sebastián, hoy desaparecido.

a la forma figurativa» (Wagner, 1993: 68). La voluptuosidad de un estilo historicista estimulado por un sobrecargado clasicismo cede, en la obra de Wagner, a una medida figurativa, más contenida en las formas ornamentales, y al empleo de volúmenes arquitectónicos de geometrías más puras.

La modernidad que acompañaba a los nuevos tiempos muestra, en la obra de Otto Wagner, el edificio adecuadamente inserto en el contexto de la ciudad moderna. Una ciudad dominada por la línea recta y ocupada por personas y vehículos siempre en movimiento. La actividad y frenesí de la vida contemporánea se transfirió al contexto urbano como característica congénita de la ciudad moderna y quedó fielmente reflejada en la ambientación de las vistas que realizó de algunos proyectos que desarrollaban su Plan General de Viena (1890).

La unión de las vanguardias: un compromiso común

En los inicios del recién estrenado siglo las diferentes corrientes artísticas estaban tremendamente interconectadas, y las nuevas generaciones que tendrían la encomienda de liderar el futuro tuvieron trato directo con las personalidades relevantes de la generación anterior que, tanto por sus ideas como por su obra, encabezaron las tendencias artísticas de su época. Del entorno de Otto Wagner saldrían arquitectos influyentes como Joseph Maria Olbrich y Peter Behrens. Este, en su privilegiada relación con el industrial Emil Rathenau –fundador en 1883 de la AEG–, pudo trasladar su influencia decisiva en el conocimiento del diseño industrial a los jóvenes arquitectos Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe y, en menor medida, Le Corbusier, todos ellos miembros relevantes de lo que sería el movimiento moderno. En torno a este se aglutinó un grupo de arquitectos de procedencia muy diversa, con tendencias artísticas específicas y diferentes entre sí. A pesar de esas diferencias, se sobrepuso en el grupo la unidad de acción alrededor de un ideario común y ciertos principios: «el respeto de la medida humana, la rigurosa adecuación técnica, la continuidad entre las distintas escalas de proyectación» (Benevolo, 2010: 489).

El trasiego de ideas entre los miembros de los diferentes grupos de artistas era continuo y este vínculo teórico-práctico que se estableció entre las vanguardias fue movido por un mismo afán renovador: miembros próximos a De Stijl compartían ideas con aquellos del grupo futurista, del mismo modo que arquitectos que iniciaron su andadura profesional y artística desde el expresionismo como Walter Gropius, Mies van der Rohe o Hugo Häring acabaron formando parte de los cuadros que organizaron el movimiento moderno.

Hugo Häring fue miembro destacado y teórico influyente del expresionismo alemán, y participó de forma activa en los CIAM, desde los primeros congresos hasta su caída en desgracia dentro del grupo funcionalista. Mies van der Rohe, un adalid de la modernidad arquitectónica, supo transitar desde la arquitectura masiva del monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg (1926) y las propuestas cristalinas para el edificio de oficinas en la Friedrichstrasse (concurso de 1921), al neoplasticismo de sus casas de campo de ladrillo (proyecto de 1924) o del Pabellón alemán de Barcelona (1929), al funcionalismo racionalista de las viviendas de la Weissenhof (1927), o hasta la síntesis de la arquitectura como objeto tectónico en obras definitivas como la casa Farnsworth (1945-1951) o la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968).

Walter Gropius dejó igualmente muestra de su arquitectura expresionista en obras como el monumento a las víctimas de marzo (1921) o la casa de madera para el industrial Sommerfeld (1920-1921) y, al igual que Mies van der Rohe, inició su andadura profesional en el estudio de Peter Behrens, donde pudo experimentar de primera mano la estrecha relación que ya se había iniciado entre arte e industria. El diseño gráfico y la utilidad práctica del arte aplicado al objeto industrial producido en serie debió de influir en el joven arquitecto alemán que, años más tarde, en 1919, acabaría fundando en Weimar la escuela estatal de diseño Bauhaus. Esta institución, que en sus inicios no disponía de



Figura 1. Mies van der Rohe, edificio de viviendas en la Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927. Fotografía: Dr. Otto Lossen (1875-1938) & Co.

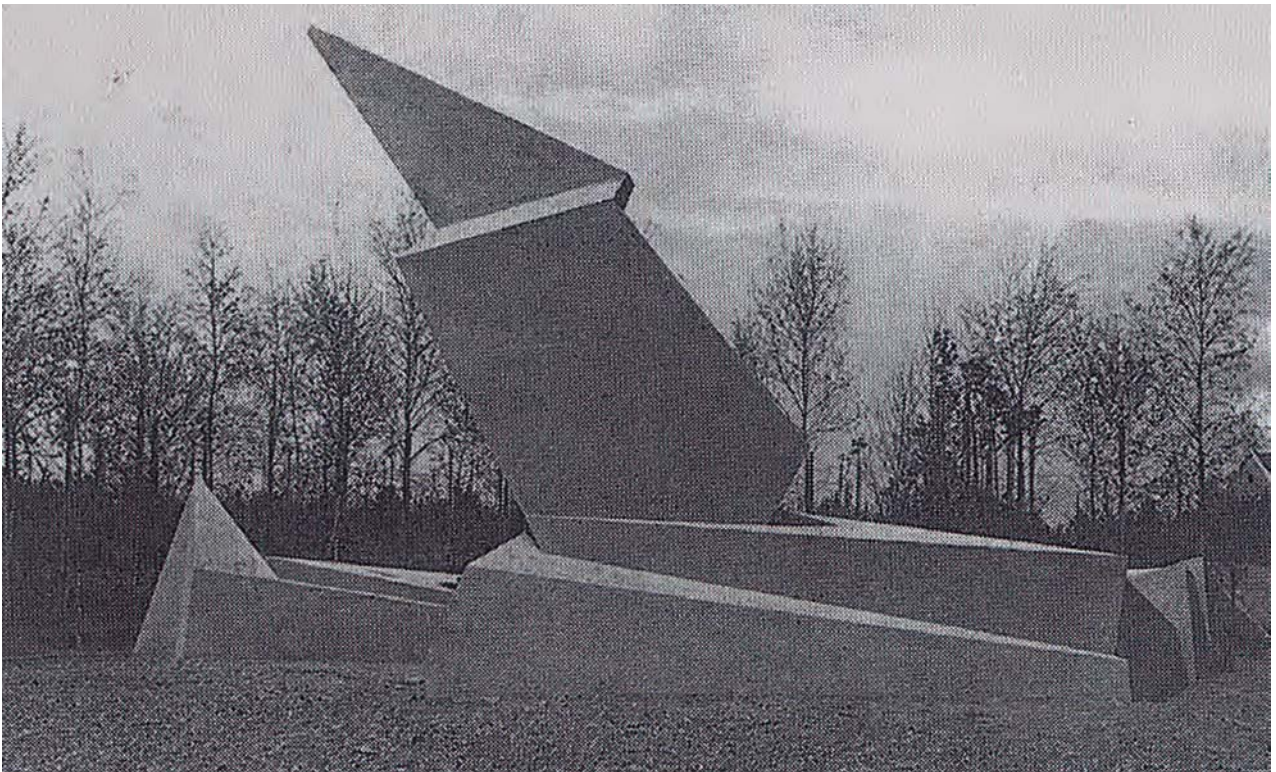


Figura 2. Walter Gropius, monumento a las víctimas de marzo, Berlín 1921.
Fotografía: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monument_to_the_March_dead.jpg [Consulta: 17 de octubre de 2016].

una sección específica de arquitectura, acabaría convirtiéndose en una de las plataformas de lanzamiento de la arquitectura funcionalista que conquistaría casi diez años después los CIAM².

El rechazo de la historia: un factor para el desencuentro

El movimiento moderno asumió en su ideario algunas de las propuestas más airadas que proclamaban las vanguardias militantes más radicales. En el manifiesto futurista para la arquitectura de 1914, Sant'Elia exclamaba: «Esta arquitectura no puede estar naturalmente sujeta a ninguna ley de continuidad histórica. [...] En la vida moderna el proceso del consecuente desarrollo estilístico en la arquitectura se detiene. La arquitectura se separa de la tradición; vuelve a empezar desde el inicio, a la fuerza» (Benevolo, 2010: 418).

Esta relación hostil con la historia provocó una escisión irreparable entre las sensibilidades que anidaban en la arquitectura moderna. Los integrantes del movimiento moderno desarrollaron su ideario artístico con la máquina como modelo, la industria como medio y la abstracción como fin estético, siendo especialmente beligerantes con las posturas artísticas que manifestaran benevolencia con el pasado histórico. Frente a la desmemoria que pretendía una arquitectura que renegaba conscientemente de su pasado, existía otra sensibilidad contemporánea que, hurgando en el pasado, intentaba desentrañar el sentido artístico de las épocas pasadas con el afán de inspirar una voluntad de forma que satisficiera las exigencias de su propia época. Este posicionamiento fue característico del movimiento expresionista, que encontró sus modelos también en las etapas artísticas del pasado³.

La obra de Víctor Eusa: ejemplo de modernidad no traumatizada por la historia

A ojos de los más beligerantes, actitudes como la de Víctor Eusa resultaban tibias. No en vano, los arquitectos como él creían en la posibilidad de una transición no traumática entre futuro y pasado, entre tradición y modernidad. Víctor Eusa representaba con su obra a una modernidad mesurada que no necesita renunciar a la historia para afirmar una voluntad artística plenamente contemporánea. En su propuesta estética existía un ideal artístico al margen del historicismo, que producía formas geométricas poco figurativas y que seguía encontrando sus modelos en la cantera del pasado. Eusa, atento a los acontecimientos que sucedían en Europa, encontró, primero en la secesión vienesa y, luego, en el expresionismo holandés y alemán, el referente artístico de una arquitectura enteramente nueva.

En la secesión, bajo el manto de un ornamento orgánico, pudo descubrir en la obra del «gran Wagner»⁴ la manifestación explícita de la técnica como alternativa figurativa a la ornamentación académica.

En el expresionismo descubrió un temperamento hermano, dominado por la potencia y el carácter de una arquitectura masiva destinada a la emoción y compuesta por volúmenes geométricos y limpios que exponían a la vista la materialidad de una construcción que tenía como principio la sinceridad constructiva. Los ejemplos de la obra de Hendrik Petrus Berlage y, a través de este, la de Frank Lloyd Wright, abrirían un vasto campo para la inspiración artística de su arquitectura.

² Los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) se iniciaron en el castillo de La Sarraz (Suiza) en el año 1928 con Le Corbusier como maestro de ceremonias y S. Giedion como secretario. Los primeros intereses del grupo se centraron en el tema de la vivienda (II CIAM: Vivienda mínima), para más adelante afrontar el nuevo urbanismo que permitiera la planificación de la ciudad moderna (IV CIAM: *Carta de Atenas*). Los CIAM se disolvieron en el año 1959.

³ En algunas obras de Hans Poelzig o Wilhelm Kreis, como el monumento a Bismarck, encontramos la presencia de lo primitivo como inspirador de la obra arquitectónica. Otras veces el modelo surge del Egipto lejano como en el edificio de oficinas de Gropius y Hannes Meyer para la Werkbund de 1914, o bien procede del gótico que, como estilo de la identidad nacional pangermánica, podemos identificar en la obra de Poelzig, Alfred Messel o Peder Vilhelm Jensen-Klint, por poner solo unos ejemplos.

⁴ Es esta una expresión coloquial que utilizaba Víctor Eusa para referirse a Otto Wagner, al que consideraba un maestro.

Los guiños wrightianos que podemos encontrar en su obra fueron, para Eusa, la manifestación personal de un nuevo estilo, que con el paso del tiempo fue transformándose en una expresión cada vez más personal. Wright penetró la obra de Eusa a través del expresionismo holandés. A Eusa le interesaba la plasticidad de la forma wrightiana que alababan Berlage y su círculo. La continuidad del espacio arquitectónico se tradujo en el espíritu de Eusa en continuidad material, y la discontinuidad de las masas arquitectónicas del americano en una articulación de la materia arquitectónica que quedaba englobada bajo el efecto de un ornamento continuo y unificador, que reconducía la diversidad de las partes hacia una unidad artísticamente caracterizada como ocurre en su casa de Misericordia (1927) de Pamplona.

En la obra de Eusa, la exigencia de representación reside como un valor crucial de la arquitectura. Habrá que esperar al asilo de San Manuel y San Severino (1933) en Tafalla (Navarra) para encontrar las trazas de una composición orgánica del edificio en el que los volúmenes geoméricamente autónomos muestran ya la depuración del nuevo estilo.

En este edificio de acogida para ancianos encontramos las huellas de una arquitectura orgánica que ya había sido identificada en la obra de Wright y que llegó a Eusa a través de la generación holandesa que sucedió a Berlage. Era una arquitectura plásticamente hermanada con las composiciones pintorescas de la arquitectura romántica que revivían, en su organismo compositivo, los principios artísticos de la ciudad histórica idealizada.

En una arquitectura como la del asilo de Tafalla de tono funcionalista, los elementos seriados del programa de necesidades se muestran al exterior con series horizontales de ventanas alineadas, como un estereotipo mecanicista que delata a la forma del conjunto como consecuencia de la orga-



Figura 3. Víctor Eusa, casa de Misericordia, Pamplona 1927. Fotografía: Autor de la comunicación.



Figura 4. Víctor Eusa, asilo S. Manuel y S. Severino, Tafalla, 1933. Fotografía: autor desconocido. Archivo Iñiguez & Ustarroz.

nización funcional. El aspecto mecánico y casi fabril de esos cuerpos, dominados por la horizontalidad, queda atenuado con la concentración de la expresión arquitectónica en el ángulo noroeste.

La disposición de los volúmenes en ese ángulo despierta en la memoria el recuerdo de otras arquitecturas análogas. En el frente de la capilla con la escalera transfigurada en torre, reconocemos la solución tipo del *Duomo-campanile* que se ofrece a la sensibilidad de Eusa, como modelo y paradigma de una arquitectura concebida artísticamente. La cruz que corona la torre ayuda a completar la analogía, entre el modelo renacentista y este edificio.

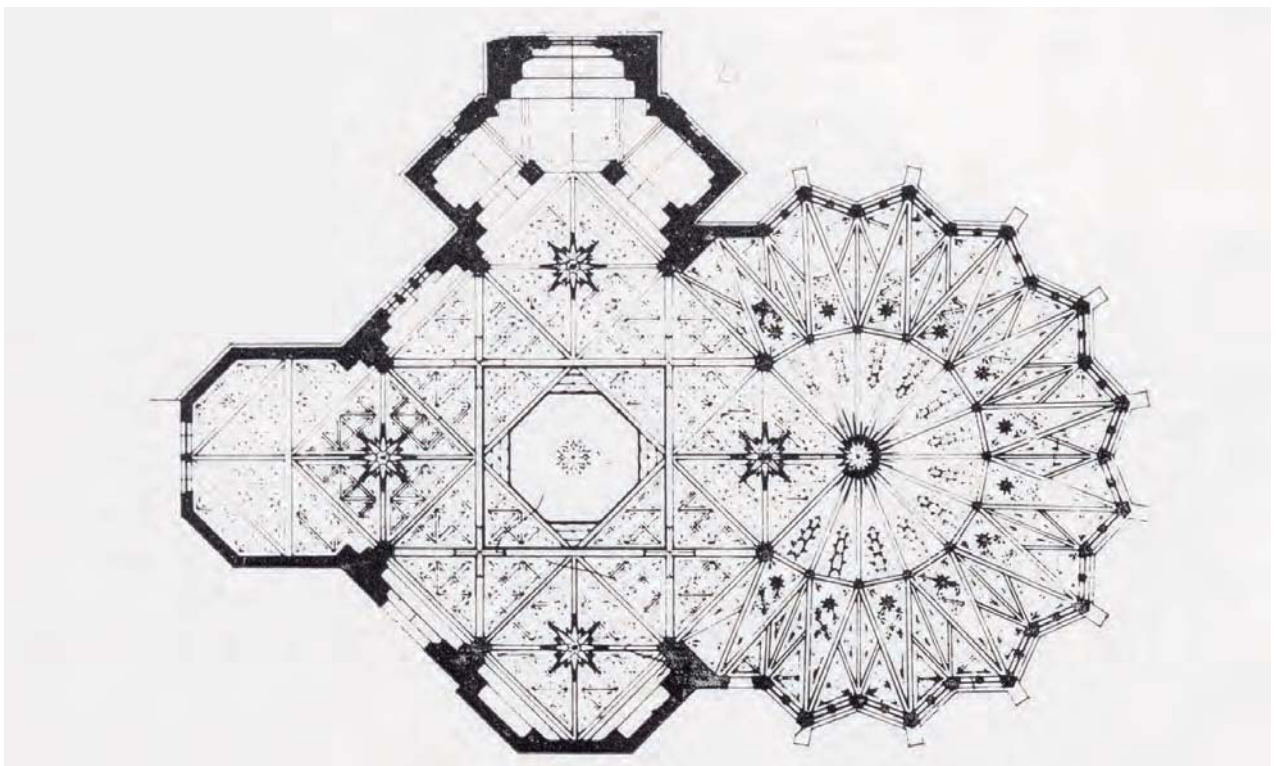


Figura 5. Víctor Eusa, planta de la Basílica de la Virgen del Puy, Estella, 1933. Fotografía: Archivo familia Eusa.

Esta búsqueda del pasado lo encontró Eusa en la arquitectura realista de Berlage, así como en el más cercano y elegantemente plástico Ayuntamiento de Hilversum (1924) de Willem Marinus Dudok (1884-1974).

En otro edificio como la Basílica del Puy (1931), Eusa completa la búsqueda de Dominikus Böhm y Otto Bartning basada en los tipos históricos del Renacimiento y Barroco con sus plantas centrales y bifocales. La obra de Böhm y Bartning constituye un modelo en la búsqueda por dar una nueva expresión al espacio religioso contemporáneo. Ambos refirieron su forma arquitectónica al modelo gótico como inspirador del espacio litúrgico, pero Eusa aportó a la caracterización de ese espacio la invención de formas derivadas de la tradición hispanomusulmana tan presente en su formación.

La Basílica de la Virgen del Puy constituye en la obra de Eusa una síntesis del conocimiento adquirido de la historia, de la celebración emotiva del espacio interior sacro y de la original incorporación a la arquitectura contemporánea occidental de la tradición de oriente.

En este breve repaso de la obra particular de un arquitecto que desarrolló su labor profesional desde 1920 y que la vivió con pasión hasta el último momento en 1990, se pretende hacer presente esa otra arquitectura de la modernidad que también persiguió de modo consciente la búsqueda de un arte nuevo que representara el anhelo espiritual de esa nueva sociedad moderna. Pero a diferencia de esta no necesitó renegar del pasado, más bien encontró en él el caldo nutritivo de su inspiración artística.

Bibliografía

BENEVOLO, L. (1990): *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

KRUFT, H. W. (1990): *Historia de la teoría de la arquitectura: 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.

WAGNER, O. (1993): *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis.



Figura 6. Víctor Eusa, vista interior de la Basílica de la Virgen del Puy, Estella, 1933. Fotografía: Autor de la comunicación.

Descifrando la casa Tàpies

Antoni Pérez Mañosas

Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universitat Politècnica de Catalunya

Asincronías entre el movimiento moderno y la evolución social

Es un tema suficientemente conocido que la arquitectura del movimiento moderno quiso desprenderse del exceso de lenguaje arquitectónico para poder concentrarse en las necesidades que acuciaban a la sociedad contemporánea, con nuevos usos y maneras de vivir.

Pero, siguiendo las investigaciones de Colin Rowe y otros, también es sabido que no fue tan fácil para los arquitectos deshacerse de las cuestiones formales. Y que los avances sociales –o, mejor dicho, las transformaciones– se fueron produciendo a trompicones, con cierta falta de sincronía con las tendencias en el mundo de la arquitectura.

Sin aspirar a establecer conclusiones en modo alguno universales, quizá resulte interesante, e incluso divertido, contemplar dichas faltas de adecuación a través del análisis de un caso concreto bien conocido: la casa para la familia del pintor Antoni Tàpies que José Antonio Coderch de Sentmenat proyectó en 1960.

Las cualidades arquitectónicas de su obra han sido de sobra valoradas como las de uno de los arquitectos que se preocupó de reintroducir la arquitectura moderna en la España posterior a la Guerra Civil, utilizando con gran sensibilidad un lenguaje con referencias a la arquitectura popular.

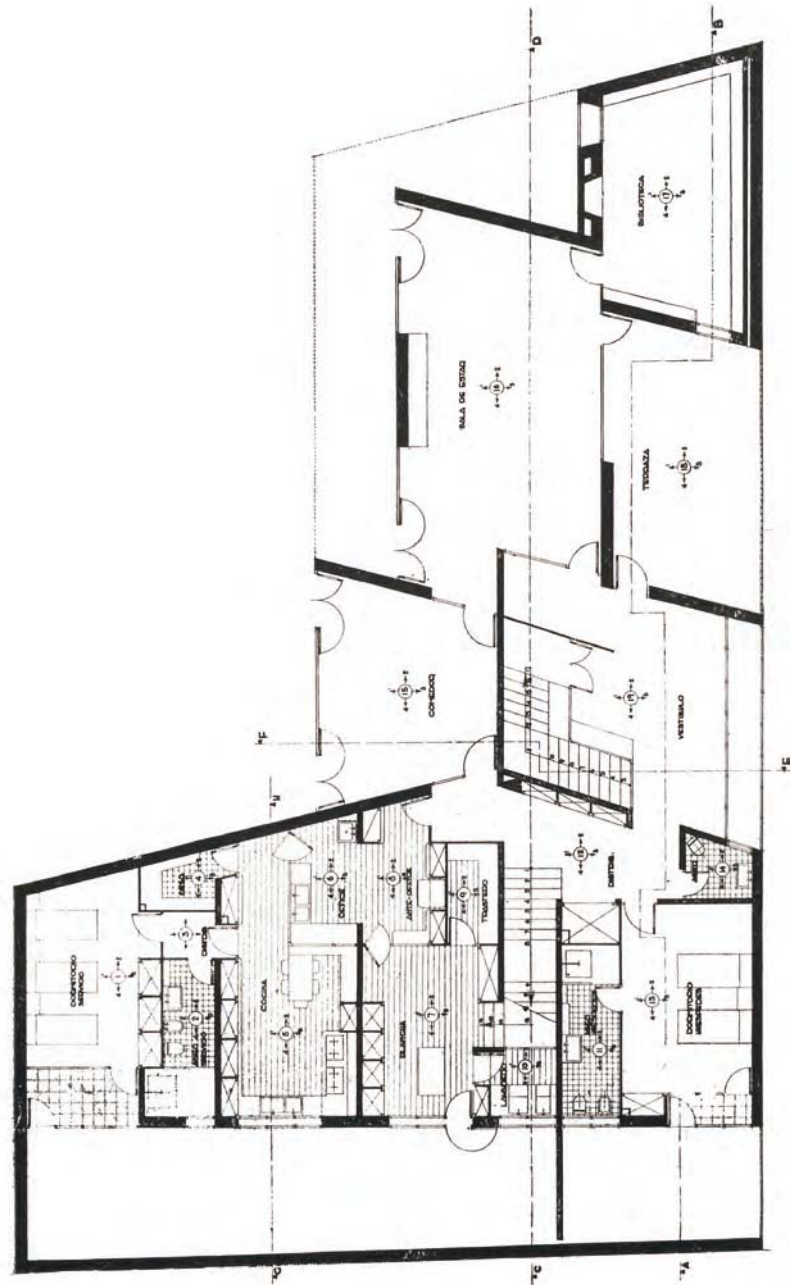
Otros aspectos, como los que pretendo explicar de forma sucinta aquí, han sido más pasados por alto.

La casa, metáfora de la pirámide social

Unos cinco años antes del proyecto de la casa Tàpies, Coderch proyecta una casa en Madrid para su primo Berchmans –Juan Vallet de Goytisolo–. Personaje de notoriedad pública, con 25 años de edad ya ganó plaza de notario en Madrid, y destacó como autor de diversos escritos sobre ética y derecho. Coderch lo admiraba profundamente como ejemplo individual del papel que la aristocracia debía desempeñar en la sociedad, tal como la entendía el arquitecto.

Es de suponer que ese encargo le hizo especial ilusión, pero el resultado no le convenció especialmente. Así lo confiesa Coderch en las conocidas conversaciones que mantuvo con Enric Sòria (Sòria, 1979).

Coderch iba probando diferentes aproximaciones para sus proyectos, y actuaba de un modo muy racional. Cuando una de las soluciones que estudiaba le parecía que podía ser generalizable, no dudaba en aplicarla de manera sistemática, explorando todas las posibilidades hasta límites que se consideraron repetitivos. En esta casa ensayó con salas deformadas en forma de romboide, y el resultado no fue satisfactorio. Cuando se fotografió la sala de estar, el aspecto resultante era rarísimo porque el ojo tendía a interpretar la pieza como rectangular, pero no llegaba a conseguirlo, creando cierta inquietud visual. A primera vista, es difícil entender por qué Coderch pensó en una solución



Planta baja.

Figura 1. José Antonio Coderch, planta baja de la casa Vallet de Goytisolo, Madrid, 1955. Fotografía: *Revista Nacional de Arquitectura* 202, octubre de 1958.

así. Pero si uno se fija en la biblioteca, que parece una salita secundaria colocada en un extremo, colgando de la sala de estar, en realidad yo diría que es la pieza más importante de la casa: la reservada al trabajo intelectual del propietario. Allí Vallet podía aislarse del resto de la familia para concentrarse en sus ocupaciones. En su lugar de trabajo podía recibir, tenía control visual de la puerta de acceso, de la terraza lateral, de la chimenea situada enfrente. La pieza, con forma de trapecio isósceles –es la única no sometida a la forma de romboide– tiene un tranquilizante eje de simetría.

Y si nos entretenemos girando 90.º la planta –respecto a cómo se publicó– y colocamos en la parte superior esa biblioteca, de repente aparece una representación bastante exacta de la pirámide de las clases sociales: la pequeña biblioteca, el lugar del trabajo intelectual, en el lugar de la cabeza y la sobredimensionada zona del servicio extendiéndose por la parte inferior a manera de base.

La organización espacial en la casa Tàpies

Cinco años después, la casa Tàpies refleja una disposición muy parecida, pero ahora se produce de forma más natural, directamente en el plano de la sección vertical.

La biblioteca, arriba de todo, ha incrementado ahora su volumen para poder albergar una colección de libros creciente –aunque Coderch probablemente creía que el lugar de trabajo intelectual debía ser más bien pequeño o ajustado, como ocurría en la casa Vallet de Goytisoló–.

Aparece en la planta inferior una enigmática planta vacía, como una terraza cubierta, pero que en realidad únicamente es una previsión de espacio aprovechando toda la capacidad edificable de la parcela. Más tarde dicha planta se ocupará, incrementando la superficie de la biblioteca y con unas pequeñas dependencias de secretaría.

Las tres plantas inferiores son las que Coderch proyecta en primer lugar, puesto que son las que considera que le producirán más dificultades para organizar adecuadamente todas las dependencias propias de la casa burguesa.

El arquitecto Víctor Rahola, en un reciente homenaje con motivo del centenario del nacimiento del arquitecto, explicaba que la casa Tàpies era en realidad un conjunto en el que Coderch había implementado tres viviendas: la del portero, la del servicio y la de la familia Tàpies propiamente dicha. Explicado de esta manera, creo que representa una visión demasiado neutra y carente de jerarquía. Y, precisamente, esa jerarquía es la que hacía que Coderch diseñara cuidadosamente las dependencias de servicio, para que funcionasen como un mecanismo preciso de trabajo doméstico.

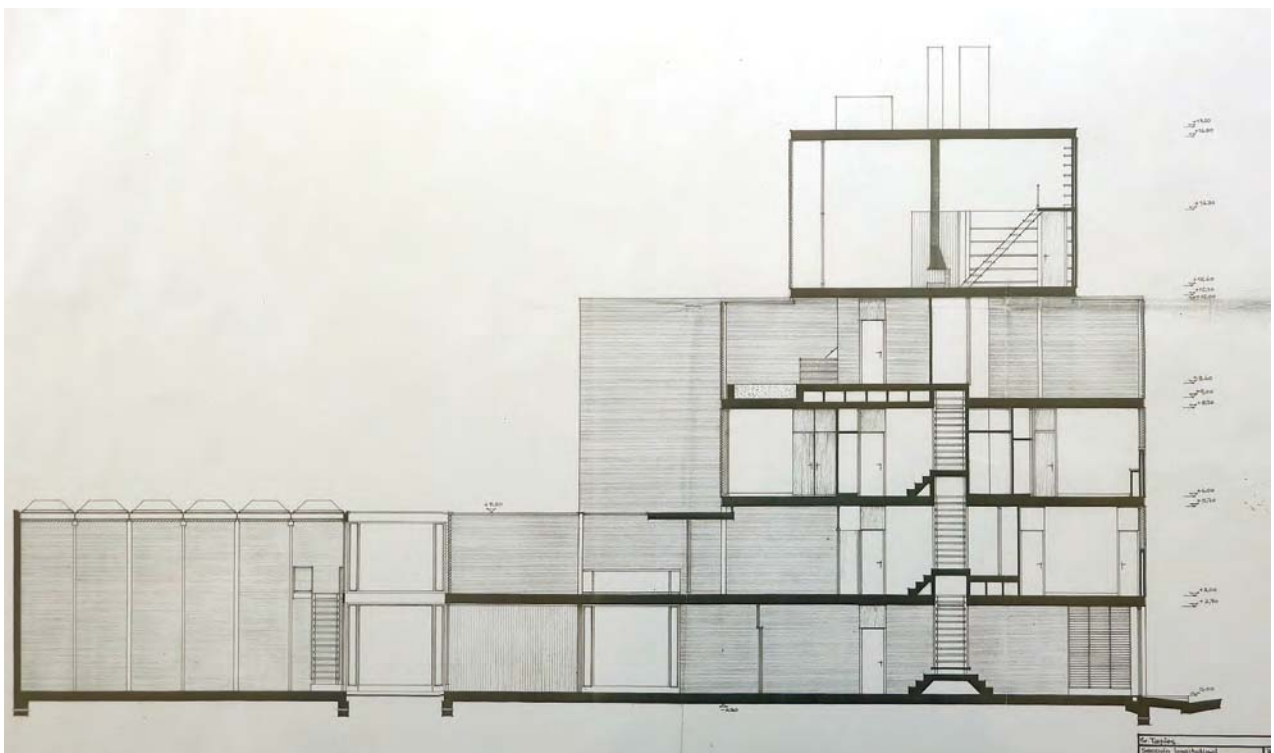


Figura 2. José Antonio Coderch, sección longitudinal de la casa Tàpies Barcelona, 1961. Fotografía: Arxiu Coderch, expediente 641.

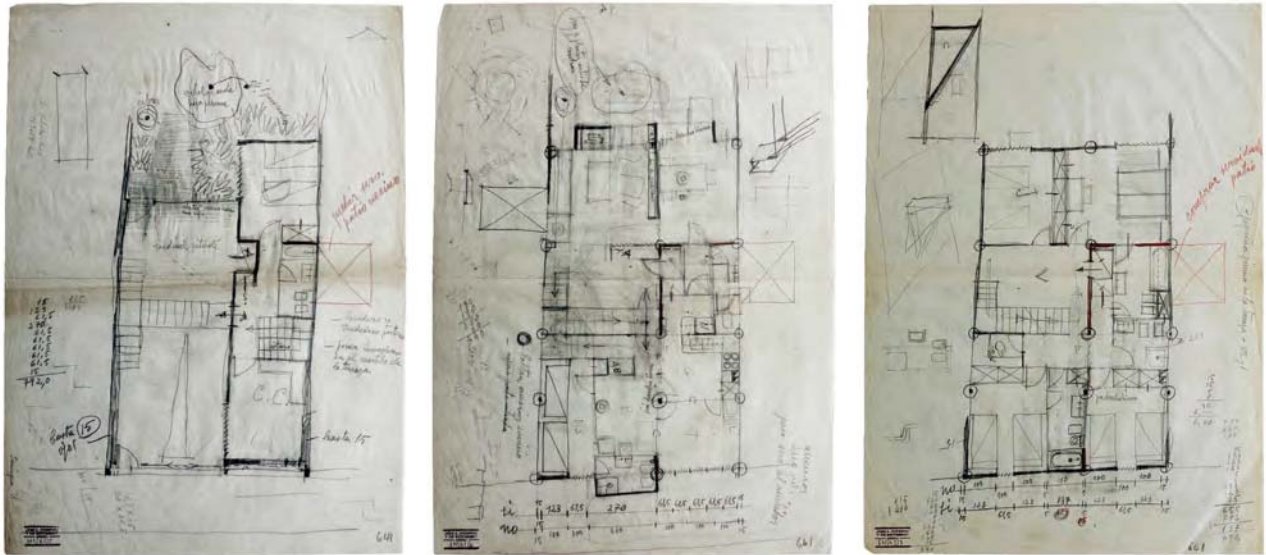


Figura 3. José Antonio Coderch, conjunto de bocetos de tres plantas (baja, primera y segunda) para el proyecto de la casa Tàpies, Barcelona, 1960. Fotografía: Arxiu Coderch, expediente 641.

El proceso es interesante, en tanto que Coderch lo muestra de manera muy transparente. Utiliza tres hojas de papel sulfurizado en las que puede tomar decisiones de manera conjunta. Si uno se entretiene mirando esos dibujos, se puede deducir sin mucha dificultad cómo se van tomando todas las decisiones del proyecto.

Probablemente empieza por la planta baja, pensando el estudio como algo completamente autónomo de la casa, y creando una visión transparente desde la calle hacia el patio que los separa.

Sin duda la planta primera es la que presenta mayores dificultades, debido a que allí ha de acomodar toda la zona de servicio, aspecto sobre el que volveremos más adelante.

En la segunda planta se ocupa de encajar todos los dormitorios, transmitiendo la sensación de que no hay sobrantes de espacio en ninguna pieza, tal como ha venido haciendo en proyectos anteriores.

Cuando ha conseguido encajar todo esto de manera precisa, considera que el proyecto ya ha tomado el camino adecuado, que no abandonará. No parece preocuparle mucho que la casa se haya convertido en una especie de laberinto, carente de estructuración clara. Para la vida doméstica y cotidiana, una casa hecha de rincones y visuales interrumpidas, con gradientes de privacidad, resulta del todo adecuada.

Así pues, para Coderch, la casa es una superposición de plantas: la biblioteca arriba y las dependencias del servicio abajo. Coderch describe esta casa como una «vivienda de pisos». No existen espacios de continuidad vertical como los que suelen verse en proyectos de casas entre medianeras.

Añadiendo el estudio y la biblioteca, obtenemos la sección longitudinal que parece explicar la totalidad del proyecto. Coderch no ha podido separar completamente el estudio de la vivienda por imposición del pintor, que desea obtener todo el espacio posible, pero al menos ha podido salvar un par de pequeños patios que los clientes toleran, un poco a regañadientes.

En conjunto, es una organización muy razonable para una vivienda taller entre medianeras. No deja de sorprender que 100 años antes, en París, ya existiese una casa cuya sección guarda un enorme parecido con la Tàpies; también para un pintor aburguesado y, en este otro caso, academicista: Pierre-Louis Jollivet.



Figura 4. Anatole Jal, arquitecto, sección de la casa y taller del pintor Pierre-Jules Jollivet, París, 1856.
 Fotografía: <http://parismyope.blogspot.com.es/2010/11/lave-de-volvic-3-cite-malesherbes.html#more> [Consulta: 20 de febrero de 2017].

Si bien no hay que perder de vista que, en la casa Tàpies, ese conjunto no es tal. Coderch nunca pensó la casa desde la sección longitudinal. La persona que hace ese dibujo es Jesús Sanz, su colaborador, quien tomó muchas decisiones sobre el desarrollo del proyecto final de la casa.

Preocupaciones extemporáneas de Coderch

«En las residencias de la aristocracia, una regla de oro de la convivencia era que los señores y el servicio no debían verse nunca, únicamente a través de la figura de los mayordomos y las mayordomas. Con este fin, convenía una disposición adecuada de las diferentes piezas de la vivienda en cada una de las zonas, de manera que los sirvientes nunca pudiesen entrar en contacto con los señores de manera casual» (Sarti, 2001).

A mediados del siglo xx, Coderch seguía preocupado –siempre lo había estado, y siguió estándolo– por el tema de la separación del servicio respecto a los señores de la casa. Esta preocupación, derivada de su procedencia de una familia materna aristócrata, iba perdiendo paulatinamente contacto con la realidad del momento, aunque nadie parece haber reparado mucho en ello. Los clientes fueron en este aspecto muy tolerantes con su arquitecto. La crítica arquitectónica –la poca que existía en la época o la posterior– tampoco puso nunca mucha atención a estos aspectos relativos a los usos sociales. Y así se producían unas viviendas distribuidas con estas premisas, que rápidamente quedarían desfasadas.

En la casa Vallet de Goytisolo de 1955, que veíamos antes, Coderch elabora una amplísima zona de servicio, con un dormitorio con previsión de tres camas. El problema de la falta de uso aparecería pocos años después. En junio de 1968, Vallet de Goytisolo escribe una carta a Coderch:

«Creo que te hablé hace un año y poco, de que al prescindir Teresita del servicio fijo, nos sobraba espacio del destinado a cocina y *office* y que, en cambio, nos vendría bien una habitación orientada a poniente, para invierno. He hecho hacer los planos que te adjunto, para que los veas y me digas si te parece bien. Espero que no te dejen descontento» (Arxiu Coderch, expediente 615).

Coderch, por su parte, había dedicado muchos esfuerzos a proyectar con precisión esa parte de la casa. Basta ver la planta a la que nos referíamos: allí toda la zona de estar, comedor, vestíbulo y biblioteca de la casa aparece sin mueble alguno. En cambio la zona del servicio aparece perfectamente definida. Su funcionamiento parece estar controlado hasta el último detalle.

En la casa Tàpies hay algunos aspectos interesantes a destacar, aparte del esfuerzo que el arquitecto destina a definir esa parte con la precisión mencionada. El primero es que Coderch no quedó probablemente satisfecho con el hecho de que los Tàpies y el servicio tuvieran que compartir la escalera que llevaba desde la planta a nivel de calle hasta el primer piso. En las viviendas de la Calle de Johann Sebastian Bach había conseguido esa separación a la perfección, aunque para ello necesitó disponer cuatro ascensores y dos montacargas. Aquí no lo consiguió, por la enorme dificultad de introducir una segunda escalera en una parcela relativamente estrecha.

No existen muchos proyectos de viviendas entre medianeras preocupados por un problema como ese, pero Le Corbusier, décadas atrás, se había encontrado precisamente con esa misma demanda y la había resuelto con gran brillantez. Se trata de un proyecto no construido para una casa en Bruselas, de 1929. La solución que propone Le Corbusier, en la que la escalera de servicio queda envuelta por la escalera principal y crea zonas de servicio y zonas servidas en cada una de las plantas, es increíblemente ingeniosa.

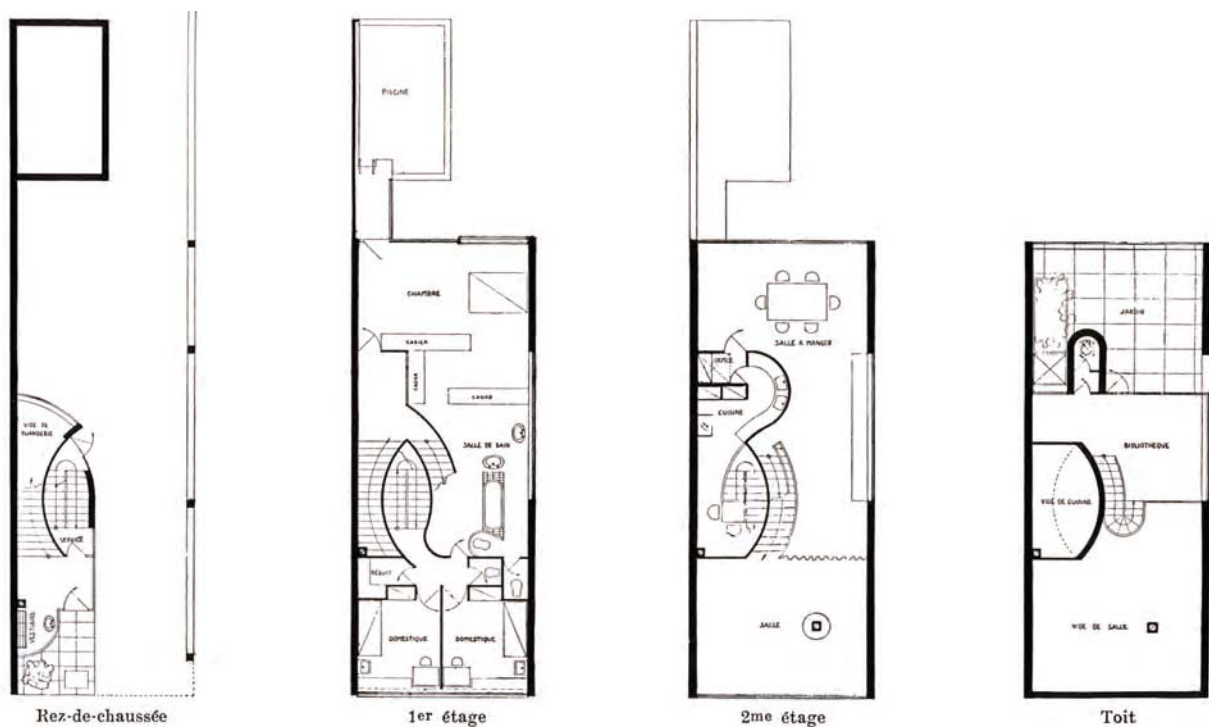


Figura 5. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, plantas de la casa M. X., Bruselas, 1929. Fotografía: VV. AA., *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1910-1929*, Vol. 1.

Aunque Coderch menospreciara a Le Corbusier con su comentario de que tenía las manos gruesas, aquí Le Corbusier demostró tenerlas finísimas.

Otro aspecto es sobre el uso que la familia Tàpies acabó dando a la zona de servicio de la vivienda, que no deja de resultar chocante. Los Tàpies ya sabían que nunca habría servicio residente en la casa, a excepción del portero, que actuaba también como chófer. A pesar de ello, Coderch encajó un dormitorio con dos camas que nunca se usaron. Existía una persona, Julia, encargada del cuidado de los niños pequeños cuando los padres viajaban, lo cual parece ser que fue frecuente durante bastante tiempo, pero no utilizaba ese dormitorio.

La zona de servicio estaba perfectamente definida, con la cocina, el *office*, el lavadero, el dormitorio y el baño para las criadas, y, en el centro de todo, una pieza destinada a las labores de plancha y costura. Precisamente allí, Coderch dispuso un vertedero para las aguas sucias del fregado de suelos –aunque la mayor parte de la vivienda tiene el suelo recubierto de moqueta.

Pues bien, pocos meses después de que los Tàpies ocuparan la casa, hacia principios de 1964, decidieron que aquella pieza, sin ventilación al exterior y prácticamente sin luz natural, se iba a convertir en el centro de la vida familiar. Lo primero que hicieron fue deshacerse del vertedero, instalaron una mesa de mármol y allí la familia se apretó para las comidas cotidianas y para otras actividades domésticas. Incluso las comidas dominicales se hacían ahí. La zona de servicio quedó curiosamente invadida por la familia.

Coderch quizá no tuvo en consideración que proyectaba como un aristócrata, con soluciones aristocráticas para clientes que no lo eran; y que la modernidad arquitectónica de la casa no iba siempre acompañada de una reflexión sobre la manera de vivir de sus ocupantes.

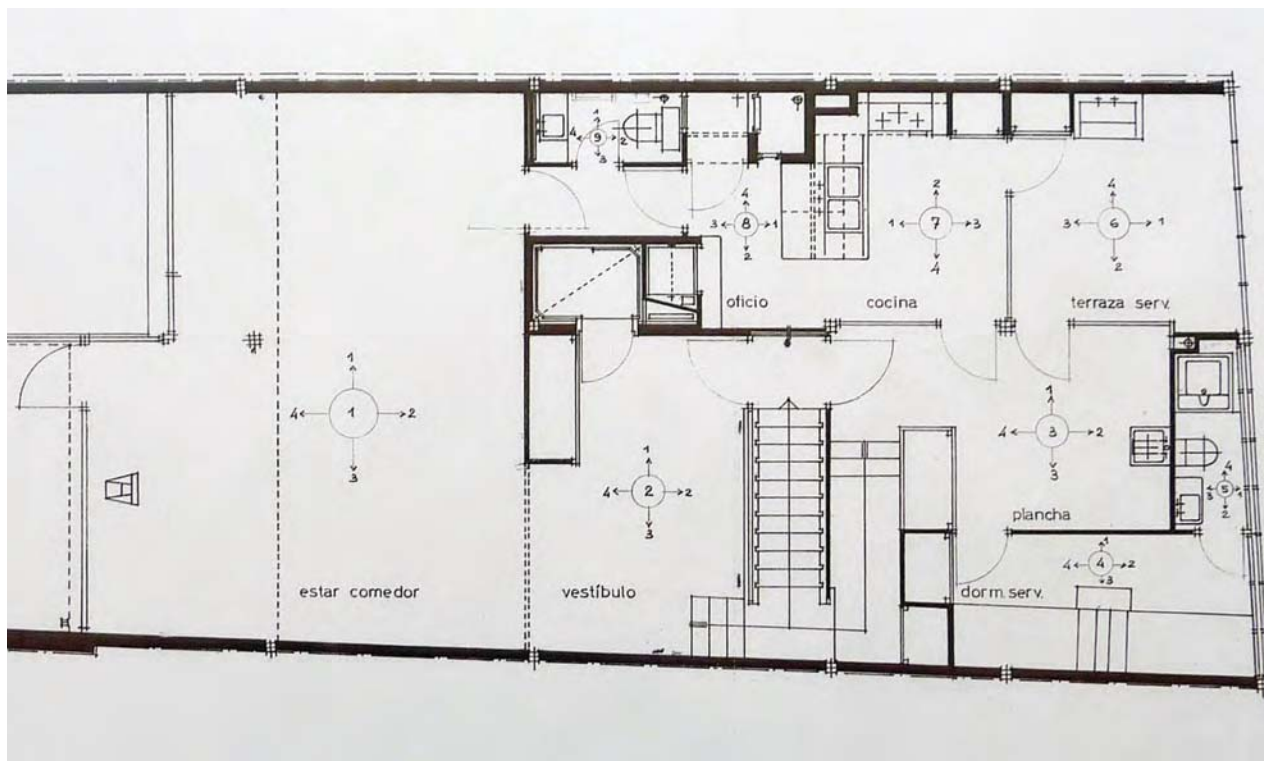


Figura 6. José Antonio Coderch, planta primera de la casa Tàpies, con la zona de servicio, Barcelona, 1960. Fotografía: Arxiu Coderch, expediente 641.

Bibliografía

- FUTAGAWA, Y. (edited and photographed) (2001): *GA Houses Special 01. Masterpieces 1945-1970*. Tokyo: A.D.A. Edita. [José Antonio Coderch, Tàpies house and studio, Barcelona, Spain, 1963].
- MUSARD (seudónimo) (2010): «Lave de Volvic. 3: Cité Malesherbes», *Paris myope* 21 novembre. Disponible en: <<http://parismyope.blogspot.com.es/2010/11/lave-de-volvic-3-cite-malesherbes.html>> [Consulta 17-10-2016].
- PÉREZ MAÑOSAS, A. (2015): «*Mitad fábrica mitad convento*», *La casa Tàpies*. (Tesis doctoral), Departamento de Proyectos Arquitectónicos UPC. Barcelona.
- S/A (1958): «Vivienda unifamiliar. José A. Coderch y Manuel Valls, arquitectos», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 202. Madrid.
- SARTI, R. (2001): *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Europa moderna*. Barcelona: Crítica.
- SÒRIA BADIA, E. (1979): *Coderch de Sentmenat. Conversaciones*. Col. Función y Forma. Barcelona: Blume.
- VV. AA. (1929): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1910-1929*. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1964. Vol. 1. [Maison M. X. à Bruxelles. 1929].
- Otra documentación original procede del Arxiu Coderch, situado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sant Cugat del Vallès hasta 2015.

La desaparición de las ciudades. Autosuficiencia como respuesta a las crisis en las obras de Bruno Taut y Frank Lloyd Wright

David Arredondo Garrido

Área de Composición Arquitectónica, Universidad de Granada

Introducción



Figura 1. Portadas de las primeras ediciones de *Die Auflösung der Städte*, de Bruno Taut, Hagen, 1920 y de *The Disappearing City*, de Frank Lloyd Wright, Nueva York, 1932.

Durante el período de entreguerras Bruno Taut (1880-1938) y Frank Lloyd Wright (1867-1959), propusieron en sendos libros la disolución/desaparición de las ciudades como respuesta a la situación económica y social. Contextos diferentes: la Alemania recién derrotada en la Gran Guerra y los EE. UU. posteriores al crack de 1929; e influencias diversas: Kropotkin, Nietzsche o Landauer en el caso de Taut, frente a Borsodi, Thoreau o Ford en el caso de Wright, sirvieron de base para soñar nuevas realidades, libres de opresión donde el ser humano pudiera desarrollarse en plenitud.

Die Auflösung der Städte por Bruno Taut (1918-1920)

La disolución de las ciudades (Taut, 1920) forma parte de un conjunto de trabajos que el arquitecto alemán Bruno Taut desarrolló justo al final de la I Guerra Mundial. *Alpine Architektur*, *Die Stadt Krone*, *Die Auflösung der Städte* y *Die Weltmeister* surgen en un período de enorme convulsión emocional y de gran actividad intelectual y artística en la derrotada Alemania.

En estas obras se lee un deseo de felicidad utópico. Después de la guerra, con el horror aún en sus ojos, Taut y sus compañeros del Arbeitsrat für Kunst tienen una «ingenua esperanza de hermandad entre los hombres» (Quaroni, 1973) que se conseguiría por medio de un nuevo mundo con arquitecturas fantásticas. La antigua idea de la unión de las artes bajo la protección de la arquitectura es ahora ampliada con una perspectiva social. Arte y pueblo forman una entidad creativa que debe reaccionar a la experiencia destructiva de la guerra. Una sociedad divinizada que busca transformar la naturaleza para hacer de ella una gran creación humana, para conseguir un «sublime social» (Argan, 1965: 105).

En el caso de los textos de Taut se reconoce la influencia de Paul Scheebart. Su relación generó la idea de una arquitectura cósmico-mística, crítica con el positivismo y el materialismo, que recogía tendencias ya presentes en el romanticismo alemán. Como señaló Iñaki Ábalos, Nietzsche ya

entendía la labor del arquitecto como la de un «genio que busca una transformación radical dirigida a crear un nuevo proyecto de belleza total» (Ábalos, 1997: 10).

Estas ideas son recogidas por Taut y puestas en conexión con las de su contemporáneo Gustav Landauer, quien entendía el socialismo como «un movimiento cultural, una lucha por la belleza, por la grandeza y la riqueza de los pueblos» (Landauer 2012: 22), una búsqueda incompatible con las ciudades alemanas de la época. Como afirmaba Leberecht Migge: «la ciudad ha muerto, la idea directriz del siglo xx es el campo» (GesamtHochschule Kassel, 1982). En este contexto Taut recoge el modelo de cooperativas productivas autosuficientes propuesto por Kropotkin (1899) como esquema sobre el que diseñar una nueva disolución de las ciudades que permitiera huir de la alienación urbana.

Las láminas de *Die Auflösung der Städte* muestran una sociedad cuya vida se desarrolla en un espacio físico en el que ha desaparecido la oposición entre urbano y rural. La ciudad se disuelve en una naturaleza antropizada, donde la agricultura es la principal actividad económica, acompañada en menor medida por la artesanía, la industria y el comercio.

Entre los diseños más concretos de la publicación destaca *Eine Arbeits Gemeinschaft*. Una aldea en forma de flor habitada por entre 500 y 600 personas dedicadas al trabajo agrícola y a los talleres artesanos. Un asentamiento colectivo donde «el trabajo es alegría» (Taut, 1997: 241), capaz de generar una autosuficiencia alimentaria «gracias a la ayuda y al intercambio, cada uno vive de lo que produce la colectividad. El pan y todo lo que falta lo obtiene esta a cambio del producto de su actividad profesional» (Taut, 1997: 241).

En *Landarbeitsgemeinschaft*, Taut diseña un establecimiento netamente agrícola que serviría para apoyar el abastecimiento de las aldeas y pequeñas ciudades. Las viviendas de los agricultores se disponen en un esquema semicircular, cercano a la herradura, junto con servicios comunes de la cooperativa como establos y el granero en torno a un patio de labor.

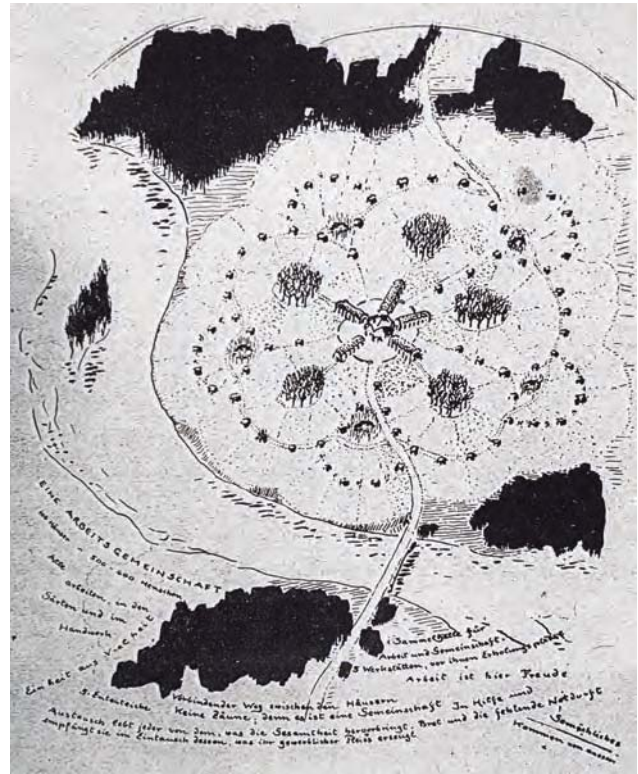


Figura 2. Bruno Taut, *Eine Arbeits Gemeinschaft* [una cooperativa de trabajo], 1920. Fotografía: Bruno Taut, «La disolución de las ciudades», en Ábalos, Iñaki, *op. cit.*, p. 240.

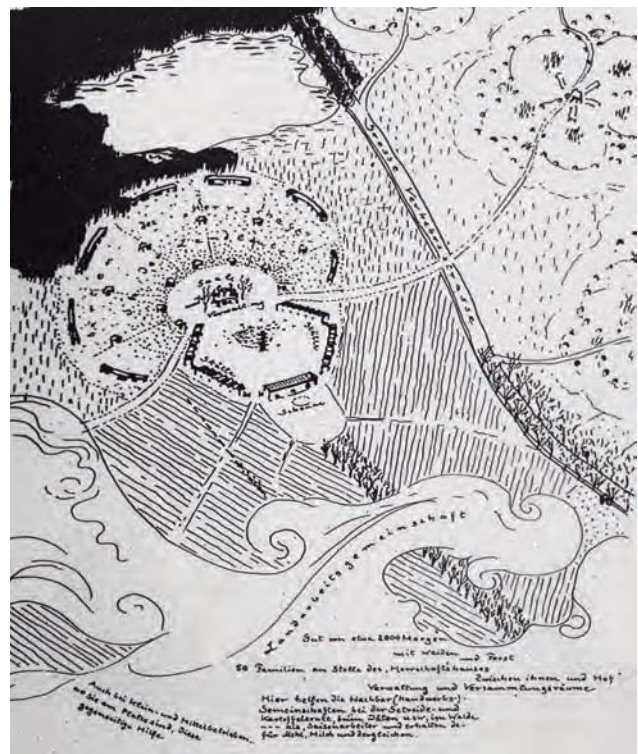


Figura 3. Bruno Taut, *Landarbeitsgemeinschaft* (cooperativa agrícola), 1920. Fotografía: Bruno Taut, «La disolución de las ciudades», en Ábalos, Iñaki, 1997, *op. cit.*, p. 242.

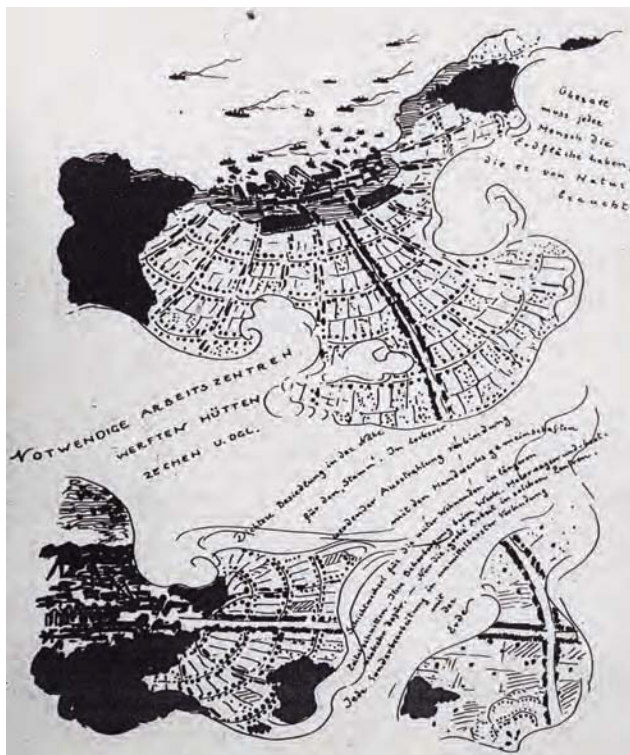


Figura 4. Bruno Taut, *Notwendige Arbeitszentren. Grossbetriebe* (centros de trabajo imprescindibles, grandes instalaciones industriales), 1920. Fotografía: Bruno Taut, «La disolución de las ciudades», en Ábalos, Iñaki, 1997, *op. cit.*, p. 244.

En la lámina *Notwendige Arbeitszentren. Grossbetriebe*, Taut propone un modelo para los asentamientos que incluyan usos industriales. Desde el centro industrial saldría un eje de comunicaciones que conectaría con otros asentamientos. Las viviendas unifamiliares tendrían huertos privados para su autoabastecimiento, ya que, según el autor, «en todas partes, cada persona ha de tener la superficie de tierra que necesite por naturaleza» (Taut, 1997: 245).

En el resto de láminas Taut continúa exponiendo ideas relativas al nuevo modelo de desarrollo territorial. Este sería autosuficiente —«todos los frutos del mundo se producen aquí» (Taut, 1997: 249)—; con la agricultura como eje vertebrador —«sagrada tierra, materia y espíritu reunidos» (Taut, 1997: 251)—; disperso por la naturaleza —«ni siquiera hay centralización, sino la mayor dispersión posible por todo el territorio» (Taut, 1997: 249)—; y de claro carácter cooperativo —«el trabajo competitivo es trabajo superfluo. El trabajo cooperativo conduce a la abundancia» (Taut, 1997: 249)—.

Tras la publicación de *Die Auflösung der Städte*, Taut retomará su actividad profesional en una época muy productiva en el campo de

la vivienda social. En Britz (1925-1931), Onkel Toms Hutte (1926-1931) o Carl Liegen (1928-1930) podemos encontrar un reflejo de las ideas expresionistas aplicadas a la gran ciudad moderna.

Estos emplazamientos se constituyeron como entidades comunitarias autónomas conectadas con la gran ciudad. En ellas existe una relación directa con los huertos, integrados a la perfección en los jardines de la viviendas unifamiliares, en los terrenos anexos a las viviendas plurifamiliares e incluso ocupando parte del interior de la icónica herradura de Britz.

The Dissapearing city por Frank Lloyd Wright (1930 y 1934)

Frank Lloyd Wright dedicó cerca de 30 años a perfeccionar su modelo de desarrollo territorial al que llamó Broadacre City, en referencia a la unidad de superficie que cada familia recibiría para desarrollar su vida, el acre. Fue publicada por primera vez en 1932, dentro de su obra *The Dissapearing City* (Wright, 1932) y ampliada en 1934 con dibujos y maquetas para su exposición al año siguiente.

Pese al reconocimiento que tenía Frank Lloyd Wright a comienzos de la década de 1930, su oficina no fue ajena a la crisis, y tan solo pudo ejecutar un proyecto entre 1930 y 1934. Este contexto permitió una reestructuración de su trabajo (creación del Taliesin Fellowship Program en 1932 y mudanzas invernales a Arizona desde 1934) así como el comienzo de un proyecto teórico que le acompañaría hasta el final de su vida (Wright, 1958). Las conferencias que impartió Wright en Princeton durante mayo de 1930 con el título *Modern Architecture* le sirvieron para proponer una redefinición de la profesión orientada a crear una arquitectura democrática para «el hombre libre en una sociedad libre» (citado en Owings Jr., 2003: 5), que sería «expresión de la dignidad y el valor de las personas» (Wright, 2008: 20-79). Esta búsqueda de libertad individual no podría ser alcanzada en las

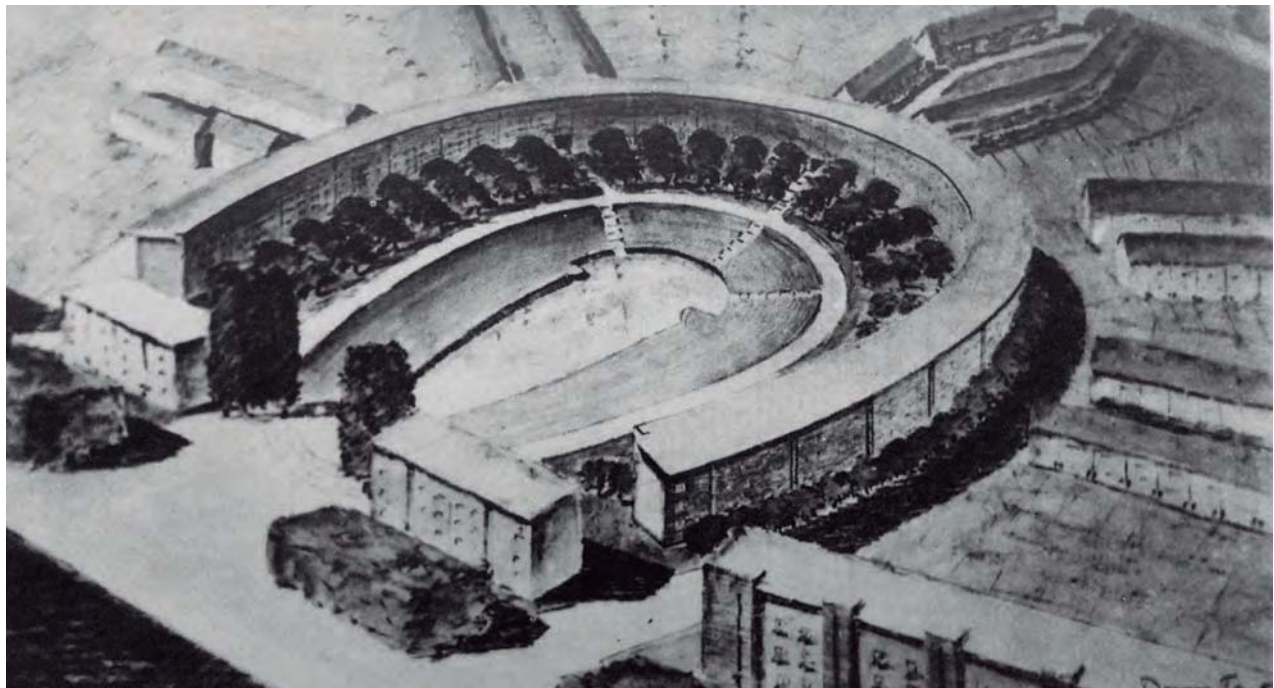


Figura 5. Vista de la herradura en la Siedlung Britz con el diseño de los huertos y jardines originales de Lebberecht Migge, 1925. Fotografía: Bruno Taut, Landesarchiv Berlin.

ciudades del momento, ya que la creatividad individual, esencia de la cultura americana por encima de consideraciones políticas (Wright, 1935), necesitaba un espacio físico para desarrollarse, que solo podría encontrarse en el vasto territorio americano.

En estas ideas se reconocen influencias como la tradición agraria y antiurbana de Henry D. Thoreau (1854), los experimentos del *back to the land* de Ralph Borsodi (1927; 1929), la filosofía trascendentalista de Ralph Waldo Emerson (1841), así como una inclinación antiurbana compartida con Henry Ford. Wright, conocedor de estas ideas, pretendía conseguir con su nuevo diseño territorial una suerte de democracia jeffersoniana, donde el trabajo de hombres libres, autosuficientes y propietarios de la tierra abasteciera a sus familias y en general al país. Una idolatría de la vida agrícola que encontró paralelismos en la época, como la pintura regionalista del medio oeste americano (Thomas Hart Benton, Grant Wood o John Steuart Curry). En ella el «noble Yeoman» se manifestaba como un pionero independiente símbolo de la democracia americana.

En las páginas de *The Dissaperaring City*, aparece reflejado este conjunto de influencias modeladas bajo la personal perspectiva de Wright. Broadacre City se materializa como un territorio rural, pero con todos los componentes de una urbe moderna, donde habitar en plena



Figura 6. John Steuart Curry: *Our Good Earth*, 1942. Fotografía: Chazen Museum of Art at the University of Wisconsin.

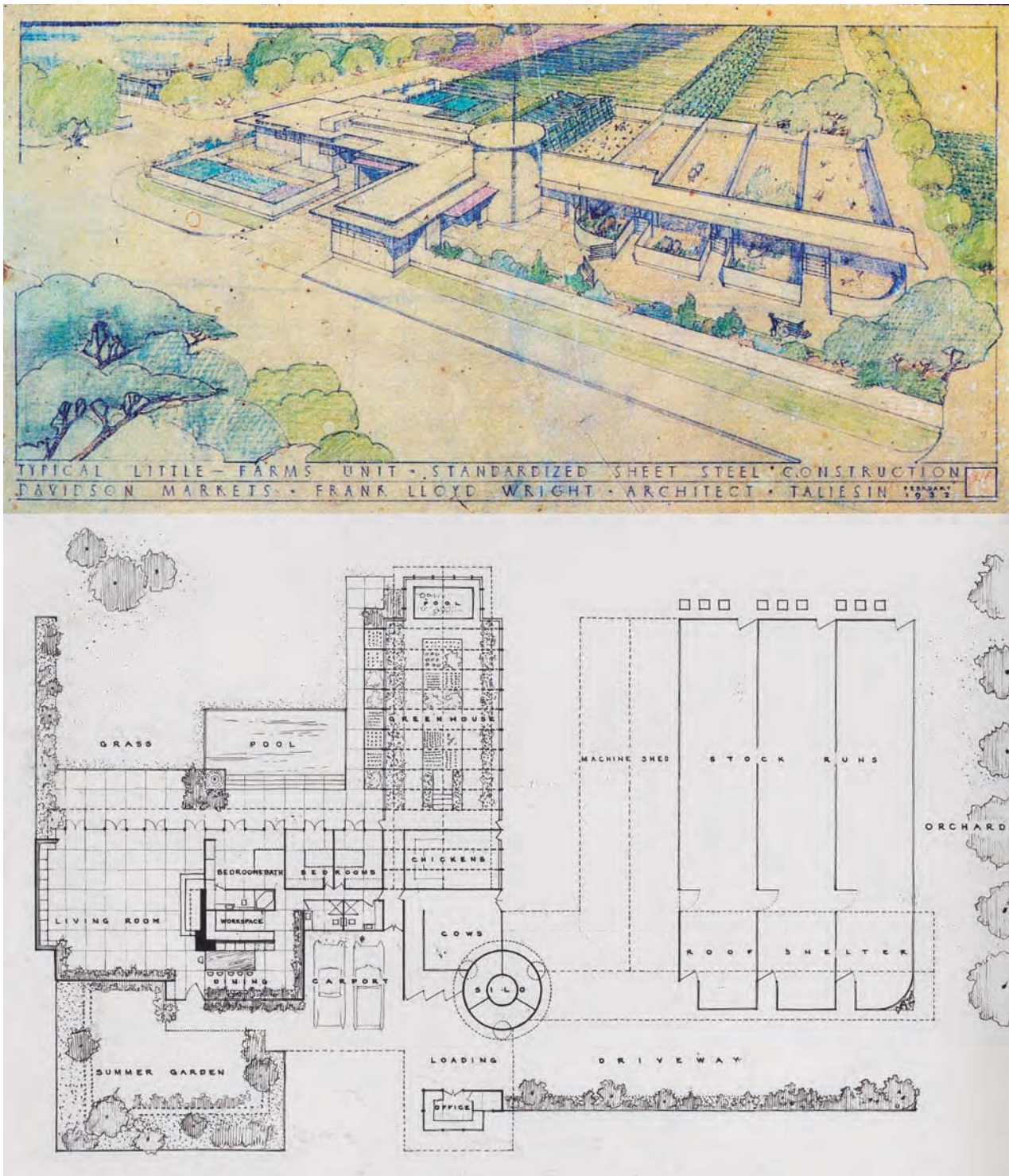


Figura 7. Frank Lloyd Wright, *Pre-Fabricated Sheet Steel Farm Units for Walter V. Davidson*, 1932. Fotografía: Futagawa, Yukio, Bruce Brooks Pfeiffer (eds.), *Frank Lloyd Wright 12 Vols. Monography 1924-1936*, A. D. A. Edita, Tokyo, 1988.

conexión con la tierra. Un esquema para la vida de una población de ciudadanos-granjeros, con viviendas en propiedad que incluirían espacios cultivables e instalaciones propias de una pequeña granja. Este medio continuo se completaría con establecimientos industriales de mediana y pequeña escala, así como un sinfín de comercios, mercados, oficinas y equipamientos públicos conectados por autopistas. Un desarrollo territorial de baja densidad, sin jerarquías y en el que gran parte del suelo se encontraría bajo explotación agrícola.



Figura 8. Imágenes de la cocina y de la siega en Taliesin, 1947, 1953. Fotografía: Pedro. E. /Guerrero Archives.

Todos los habitantes de Broadacre City serían partícipes del proceso productivo de alimentos. Una parte de su comida sería producida por ellos mismos, y se completaría con los productos frescos que granjeros profesionales llevarían desde las *farm units* hasta los *roadside markets*.

Las *farm units*, basadas en el proyecto de granjas prefabricadas para Walter V. Davison, contarían con entre tres y diez acres, así como una «granja unitaria». Este volumen construido se organiza con planta en forma de cruz en el que se distribuyen usos residenciales con los plenamente agrícolas y ganaderos, asociados a una parcela de frutales, viñedos o pastos. Aprovechando la red de vías rodadas que tejen el territorio, Wright ubica los centros de distribución de alimentos en sus cruces.

Los *roadside markets*, o mercados a pie de autopista, estarían suministrados por las granjas locales y por la producción sobrante de los propios vecinos. Se convertirían en la mejor salida de los productos de las granjas y en una gran ayuda a la unidad familiar, que completaría sus ingresos con la venta de la fruta y verdura que no necesitaran.

El interés por el desarrollo humano en conexión con la naturaleza y la producción de alimentos fue aplicado por Wright en sus propios estudios de Taliesin. El período de crisis en el que se ideó Broadacre coincidió con el arranque del Taliesin Fellowship Program, por medio del cual los jóvenes que acudían para trabajar con el maestro alternaban, en extenuantes jornadas de «aprender haciendo», el trabajo en el estudio, una amplia oferta cultural y las labores agrícolas.

Cuando el estudio de Wright retomó con fuerza su actividad, se introdujeron ideas relativas a la autosuficiencia alimentaria en una veintena de proyectos de viviendas unifamiliares realizados entre los años 1932 y 1947 (Futagawa, Pfeiffer, 1988). Diseños de casas usonianas en las que incorporó jardines productivos como el de la vivienda para Herbert Jacobs y el proyecto para profesores del Michigan State College. Proyectos que, como definió Kenneth Frampton, pueden considerarse «el último intento serio de un arquitecto americano de convertir el espacio suburbano en lugar de cultivo» (Frampton, 1993: 9).

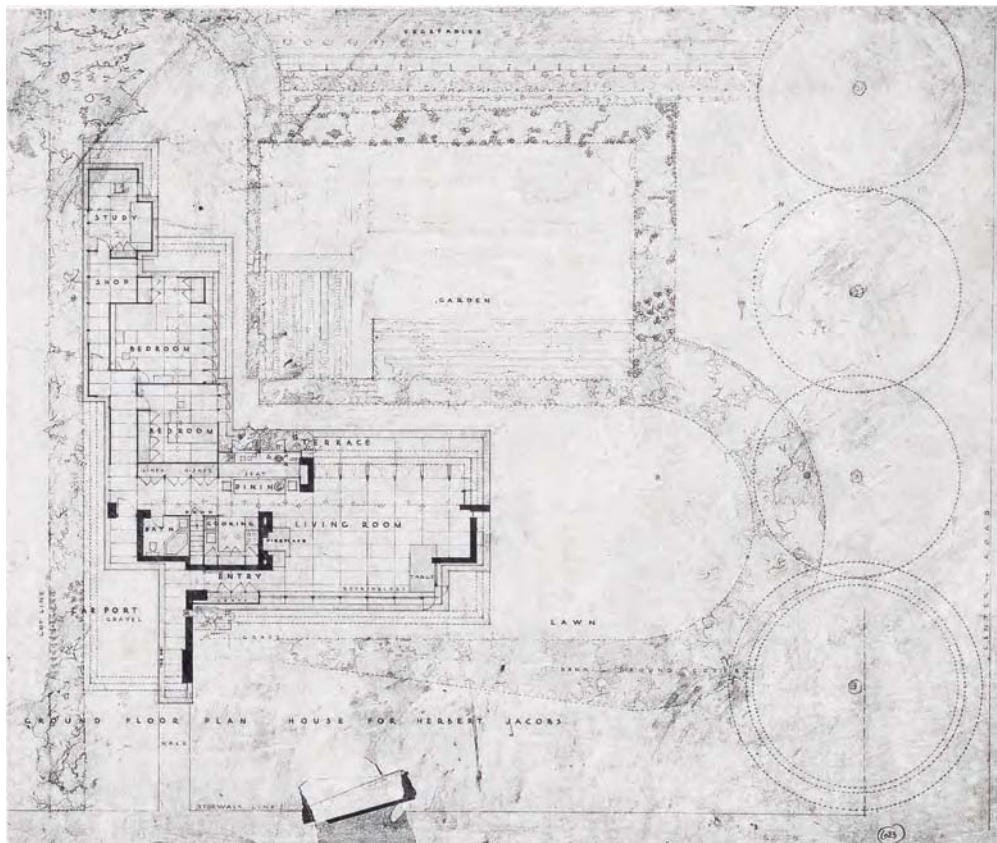


Figura 9. Frank Lloyd Wright, *House for Herbert Jacobs*, Madison, 1936. Fotografía: Futagawa, Yukio, Bruce Brooks Pfeiffer (eds.), *Frank Lloyd Wright 12 Vols. Monography 1924-1936*, A. D. A. Edita, Tokyo, 1988, p. 228.

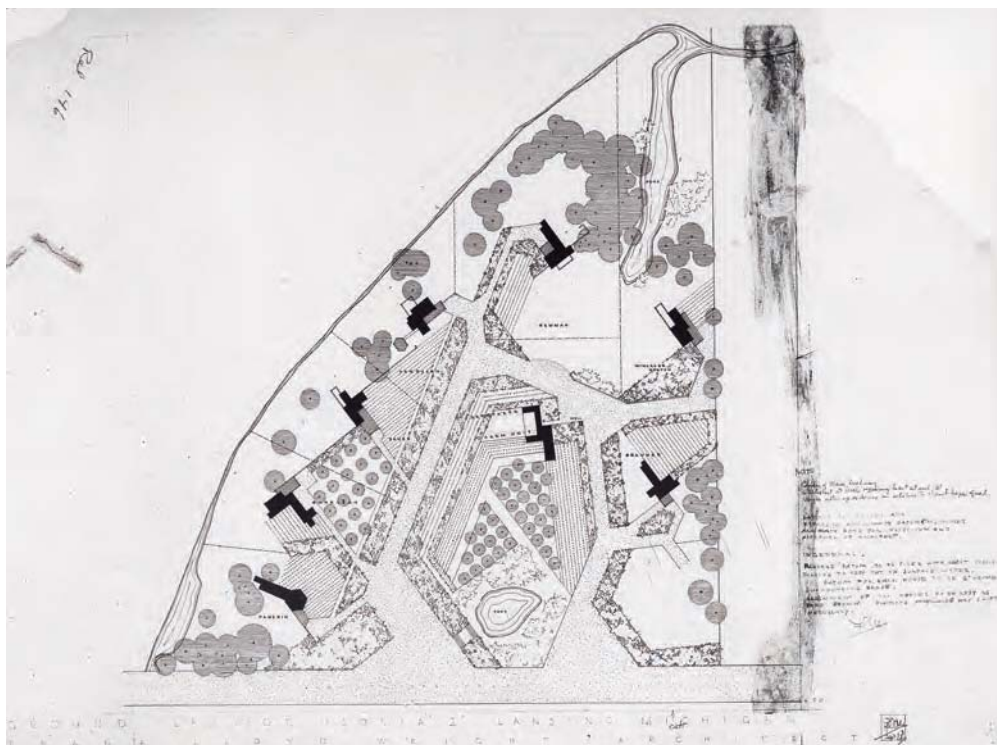


Figura 10. Frank Lloyd Wright: *Usonia I Master Plan*, Lansing Michigan, 1939. Fotografía: Futagawa, Yukio, Bruce Brooks Pfeiffer (eds.), *Frank Lloyd Wright 12 Vols. Monography 1924-1936*, A. D. A. Edita, Tokyo, 1988, p. 208.

Conclusiones

Taut y Wright coincidieron en entender la ciudad como un mal del que era necesario huir para conectar con una naturaleza dominada por el ser humano. Propusieron alternativas para conseguir una libertad que se obtendría por medio de la integración en el paisaje, la conexión con la tierra y la autosuficiencia. Taut reclamó una vida plena y libre en comunidad. Comunidades autogestionadas y autosuficientes, albergadas por una arquitectura entendida como arte para las masas. La libertad perseguida por Wright era, sin embargo, netamente individual. La arquitectura «orgánica» de sus viviendas usonianas permitiría al ser humano estar en armonía con el medio. Una suma de individualidades en un territorio con la libertad de espacios necesaria para el desarrollo humano.

Ambos casos llevan de forma inherente cierta dosis de ingenuidad, un desentendimiento voluntario de las relaciones de propiedad, así como una subordinación a ciertos medios de transporte. Pero representan valiosos ejemplos del urbanismo y la arquitectura del movimiento moderno que, lejos de reducirse a la industrialización y la arquitectura racionalista, se enriquece con actitudes sensibles que reclaman una vida plena por medio de alternativas autosuficientes en conexión con la naturaleza.

Bibliografía

- ÁBALOS, I. (ed.) (1997): «El retorno eterno», *Escritos: 1919-1920*. Madrid: El Croquis, pp. 7-30.
- ARGAN, G. C. (1965): «L'architettura dell'Espressionismo», *Bilancio dell'Espressionismo*. AA. VV. (ed.) Florencia: Vallecchi.
- BLOCH, E. (2007): *El principio esperanza*. Madrid: Trotta.
- BORSODI, R. (1927): *The Distribution Age*. New York, London: D. Appelton.
— (1929). *This Ugly Civilization*. New York: Simon and Schuster.
- EMERSON, R. W. (1841): *Essays (First Series)*. Boston: James Munroe.
- FUTAGAWA, Y. y BRUCE BROOKS PFEIFFER (eds.) (1988): *Frank Lloyd Wright 12 Vols*. Tokyo: A. D. A.
- FRAMPTON, K. (1993): «Introduction», *Wright: Collected Writings, 1894-1930*. New York: Rizzoli.
- GESAMTHOCHSCHULE KASSEL (ed.) (1982): *Ausstellung Leberecht Migge, 1981*. Kassel: Schiftenreihe des Fachbereichs Stadtplanung und Landesplanung.
- HARTMANN, K. (2001): «Bruno Taut, architetto e urbanista delle città-giardino», *Bruno Taut: 1880-1938*. Winfried Nerdinger y Manfred Speidel (eds.) Milán: Electa, pp. 137-155.
- KROPOTKIN, P. (1899): *Fields, Factories and Workshops*. London: Hutchinson.
- LANDAUER, G. (2012): *Aufruf zum Sozialismus*. Darmstadt: Synergia.
- MCCARTER, R. (2006): «Natural House and the Fountainhead 1939-1949», *Frank Lloyd Wright (Critical Lives)*. Nueva York. Reaktion Books, pp. 144-170.
- NERDINGER, W. (2001): «Un grande albero deve avere radici profonde. Tradizione e modernità», *Bruno Taut: 1880-1938*. Winfried Nerdinger y Manfred Speidel (eds.) Milano: Electa, pp. 8-19.

NEVINS, A., y FRANK H. (1954): *Ford: Decline and Rebirth*. New York: Scribner.

OWINGS JR., FRANK N. (2003): «Frank Lloyd Wright and the Regionalists: Visions of America», *Frank Lloyd Wright Quarterly*, vol. 14, n.º 1, pp. 4-15.

QUARONI, L. (1973): «Introduzione», *La Corona Della Città (Die Stadtkrone)*, Bruno Taut. Milán: Gabriele Mazzotta Editore, pp. x-xxviii.

SCHAPIRO, M. (1938): «Architect's Utopia», *Partisan Review*, vol. IV, n.º 4, pp. 42-47.

TAUT, B. (1920): *Die Auflösung der Städte. Die Erde eine gute Wohnung, o Der Weg zur alpinen Architektur*. Hagen: Folkwang.

— (1997): *Escritos, 1919-1920*. Iñaki Ábalos (ed.) Madrid: Croquis.

THOREAU, H. D. (1854): *Walden or Life in the Woods*. Boston: Ticknor and Fields.

WRIGHT, F. L. (1932): *The Disappearing City*. New York: W. F. Payson.

— (1935): *Freedom Based on Form*. New Masses, June 23: 23-24.

— (1958): *The Living City*. New York: Horizon Press.

— (2008a): «Modern Architecture: Being the Kahn lectures for 1930», *Princeton Monographs in Art and Archaeology*. Princeton: Princeton University Press.

— (2008b): «The Disappearing City (1932)», *The Essential Frank Lloyd Wright : Critical Writings on Architecture*. Bruce Brooks Pfeiffer (ed.). Princeton: Princeton University Press, pp. 235-275.

Carvajal y García de Paredes, sensibilidad organicista. La iglesia de Nuestra Señora de Los Ángeles, Vitoria

Francisco Fariña

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid



Figura 1. Vista exterior de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Fotografía: Francisco Fariña.

En esta última han triunfado en 1951, 1954 y 1957 los pabellones españoles diseñados por Juan Antonio Coderch y Manuel Valls, Ramón Vázquez Molezún y Javier Carvajal con José María García de Paredes¹.

Estos dos últimos se conocen en 1956, durante su estancia como pensionados en la Academia de España en Roma. Molezún estuvo dos años antes, cuando esta se reabre, después de los periodos de guerras española y mundial. Juntos realizan, además del pabellón de Milán de 1957, el Panteón de los Españoles en el Cementerio de Verano de Roma, junto al escultor también pensionado Joaquín García Donaire. Los dos pertenecen a la así denominada por Carlos Flores tercera generación de arquitectos modernos, segunda de la posguerra, y representan un periodo de transición que los diferencia de las anteriores generaciones (Flores, 1994).

¹ Habían ganado la medalla de oro de la Trienal con un pabellón que reflejaba, con sobriedad de materiales, la abstracción del espíritu español, introduciendo las vanguardias artísticas del momento.

Al final de la década de 1950, las transformaciones que se desarrollan en España son de gran intensidad, tanto a nivel político, social y económico como cultural. El régimen de Franco consigue, en gran medida debido al estallido de la guerra fría, que el resto de los países occidentales, empujados por los EE. UU., terminen con el boicot a España.

Finaliza la autarquía económica, comienzan los planes de desarrollo, se recomponen las relaciones internacionales e igualmente se valora, a nivel cultural, la actividad que se estaba haciendo desde las vanguardias artísticas, que también han abandonado la autarquía.

En el ámbito de la arquitectura, empiezan los reconocimientos en las exposiciones bienales y trienales de Venecia, Salzburgo, Alejandría y Milán.

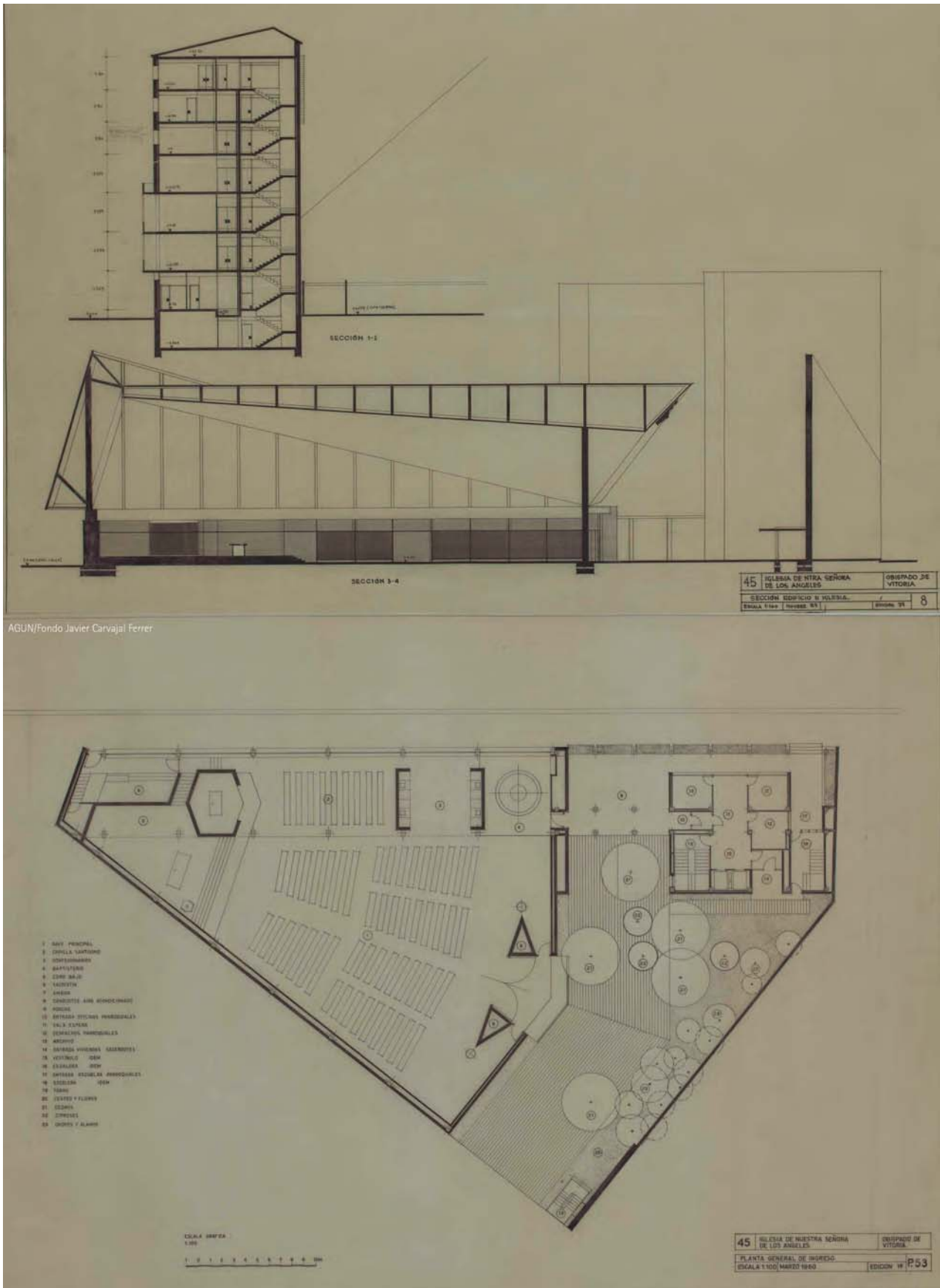


Figura 2. Sección y planta final de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Fotografía: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.

Previamente, recién terminados sus estudios y por separado, habían construido dos piezas muy importantes del movimiento moderno de la década de 1950 en España. La Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona, de Javier Carvajal, y el Colegio Mayor Aquinas en la Ciudad Universitaria de Madrid, con Rafael García de Castro y Rafael de la Hoz respectivamente. Como trabajo para la selección del pensionado de Roma, que dirige Joaquín Vaquero Palacios, ambos realizan un pabellón de España para la Bienal de Venecia, de marcado carácter dentro del Estilo Internacional.

Estas obras se inscriben en la década racionalista, en la distribución en categorías que Juan Daniel Fullaondo, con influencia de Zevi, hizo de la arquitectura española de postguerra, dividiéndola en décadas, del 39 al 49, del 49 al 58 y del 58 al 68. Monumentalismo, racionalismo y la década orgánica (Fullaondo, 1968: 11-21).

Esta generación, que finalizó sus estudios en la década de 1950, evolucionó muy rápido en su arquitectura. Pasó, en muy pocos años, de un racionalismo militante a una sensibilidad orgánica, una vez que la arquitectura moderna había conseguido superar la resistencia academicista por parte de la primera generación y los inicios continuistas de la ortodoxia racionalista. Pronto comienza a abrirse hacia el camino de la duda sobre la validez de los valores acuñados en la modernidad.

Tras el segundo año en Italia y después de haber recorrido el país, realizaron un viaje junto a Joaquín Vaquero Turcios² por el resto de Europa, desde Roma hasta Finlandia. Gracias a estas experiencias vividas, conocen nuevas culturas, nuevos arquitectos y nuevas corrientes artísticas. Coinciden con arquitectos italianos, escandinavos y conocen a Gio Ponti, Arne Jacobsen, Alvar Aalto y otras grandes figuras de la arquitectura europea.

Si, al principio del viaje, fueron jóvenes entusiastas con ideales próximos al estilo internacional y al movimiento moderno, vuelven con un conocimiento y una sensibilidad organicista que ya imperaba en las generaciones de postguerra europeas.

No son ajenos a las corrientes de la arquitectura de esos años y a la de su generación, que empezaba a hacer una lectura crítica de la arquitectura anterior.

Al final de la II Guerra Mundial, comienza a ponerse en duda en el pensamiento europeo la validez de los valores de la modernidad. Primero por los países del norte, que deseaban saber qué quería realmente el hombre, al margen de dogmatismos modernos y descubrir la importancia de la forma, de los materiales, de la naturaleza y de las arquitecturas orgánicas ligadas al suelo. En España, su generación va descubriendo los dogmatismos y rigideces doctrinales, los errores en la visión de la historia, el desprecio por los componentes emocionales y poéticos, su imposible internacionalismo y su homogeneización. De una forma u otra, el fin de la quimera moderna.

En el resto de Europa, las etapas en el tiempo fueron diferentes. Como dice Joan Ockman, la II Guerra Mundial había devastado las ciudades y el conocimiento del genocidio y la aparición de la guerra atómica solo podían producir una crisis del racionalismo. Los arquitectos estaban pensando cómo reconstruir las ciudades con intereses más humanísticos, recuperando términos previos al movimiento moderno como la monumentalidad, la cultura popular, la naturaleza o las tradiciones regionales (Ockman, 1993). En 1944 Bruno Zevi funda la Asociación para la Arquitectura Orgánica, con las primeras críticas hacia el racionalismo, introduciendo las enseñanzas de Frank Lloyd Wright. Esta coyuntura nos lleva a pensar en la importancia que tuvieron los viajes que dicha generación realizó para un mejor conocimiento de las vanguardias europeas y búsqueda de nuevos modelos³.

² No estaba pensionado, pero estudió arquitectura en Roma donde vivía, al ser su padre Joaquín Vaquero Palacios, director de la Academia de España.

³ El profesor Antonio Juárez Chicote y el autor han profundizado sobre la rápida transición que hubo en esta generación, en los trabajos desarrollados conjuntamente en la ETSAM.



Figura 3. Entrada de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Fotografía: Francisco Fariña.

Javier Carvajal y José María García de Paredes continúan su relación después de su estancia en Italia. Tuvieron los estudios próximos, en la calle Bretón de los Herreros de Madrid, al igual que Alejandro de la Sota, Carlos de Miguel, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. La unión les llevó a colaborar en España, desde 1958, en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Vitoria, donde apreciamos la transición desde sus obras primigenias dentro del estilo internacional hacia nuevos postulados, y su evolución hacia otra dimensión orgánica de difícil etiquetado. Esta transición había comenzado ya en los trabajos realizados en Italia.

Durante su estancia en Roma, Carvajal conoció al padre Peralta que fue su asesor espiritual. Llegó a ser obispo de Vitoria y le encargó cinco parroquias en su diócesis. Este, junto al padre Aguilar, organizó un equipo de arquitectos para afrontar la tarea de construir las: García de Paredes, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún y Francisco Javier Sáenz de Oíza con José Luis Romany (Delgado Orusco, 2002: 53-57).

En las sesiones críticas, organizadas por Carlos de Miguel⁴, a las que acudió el prelado, explicó las condiciones que, como cliente, había solicitado: que fuera arquitectura moderna, que las iglesias estuvieran formadas por un espacio amplio y libre para que los fieles participasen en la eucaristía y que fueran austeras y sinceras, llenas de autenticidad.

Se presentaron cuatro propuestas: las de Fisac, Sota, la de Corrales con Molezún y la de Carvajal con García de Paredes. Se construyeron solo dos: la de Fisac, Nuestra Señora de la Coronación, y la de Carvajal con García de Paredes, Nuestra Señora de los Ángeles.

Fernández Alba resaltó el valor de este grupo de arquitectos porque «intentan aclarar en el camino de la arquitectura aquello que es posible y que es necesario». Y adelantaba la crítica generacional a parte del pensamiento previo: «El conjunto de parroquias refleja perfectamente la contradicción en que vivimos. Por una parte, el pensamiento racional que intentamos sea el instrumento de la posesión del mundo; por otra, el pensamiento simbólico, sin el cual ni existe vida espiritual ni actividad artística» (Fernández Alba, 1958: 17).



Figura 4. Altar de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Fotografía: Francisco Fariña.

⁴ Sesiones críticas realizadas por Carlos de Miguel en la *Revista Nacional de Arquitectura*, donde se estudiaban, normalmente edificios construidos. En este caso fueron los proyectos ya muy desarrollados.



Figura 5. Capilla lateral de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Fotografía: Francisco Fariña.

En Vitoria, los arquitectos resuelven con gran maestría un solar complicado de planta triangular con viviendas en los extremos. Con una forma tan irregular, demuestran habilidad en el estudio de los antecedentes del sitio, para enraizar la construcción con el suelo, anclándola al terreno. El edificio se diferencia de las obras previas, no se posa sobre el lugar. El terreno es un socio para el hombre y forma parte del origen de la evaluación. Este proyecto es anterior a los cambios litúrgicos que provocó el Concilio Vaticano II, aunque desarrolla la encíclica de 1947 (*Mediator Dei et hominum*) de Pío XII y la instrucción de 1952, «instrucción sobre arte sacro que había sentado las bases doctrinales y pastorales para una reforma litúrgica» (Fernández Cobián, 2005). El análisis de estos antecedentes también varía, al introducir una componente humanista y religiosa.

Las iglesias generan un espacio enfocado hacia el presbiterio en la menor dimensión, colocándolo en el vértice. El volumen de la nave central se cubre con una cubierta a dos aguas que se encuentra con dos faldones laterales inclinados que permiten una iluminación lateral y controlada. Todo ello cubierto con una estructura metálica que queda vista y preserva la continuidad espacial, armónica entre lo artificial y lo natural. Produce orden gracias a las cualidades estructurales del acero y una perfecta unión de espacio, forma y estructura. Sobre el presbiterio y colgada, levita la imagen de la Asunción de la Virgen de Jesús Donaire. La continuidad la producen también los materiales, el ladrillo cerámico, la madera, el metal y la pizarra, que quedan vistos, enseñando su naturaleza constructiva. Estas premisas son el núcleo de la arquitectura orgánica, en consonancia con el hombre y la naturaleza. La plaza de acceso comunica y vertebrada perfectamente las viviendas y el centro parroquial, que integra y une, conformando un todo con el resto de las instalaciones. En la memoria del proyecto se indica que «se ha pretendido independizar la iglesia de una alineación de continuidad con las casas de vivienda» (Carvajal 1958: 5). Anteriormente había una comunicación entre las dos calles, hoy desaparecida, quedando como un patio abierto ajardinado, un lugar de encuentro.

El espacio central apoya, en un basamento de ladrillo que acoge lateralmente la capilla, los confesionarios y el baptisterio. Los espacios flotan unos dentro de otros y, al final, en dos alturas, se encuentra la sacristía y el coro que miran directamente hacia el altar. Todo se resuelve de forma que estos participen del espacio de la nave central, con focal atención en la estructura vista, que produce una tensión de la luz y dinamiza de forma dramática y ritual la función y sacralidad del espacio intenso. La planta queda liberada de la estructura y el espacio se fusiona, entrelazado con plasticidad, surgiendo desde el interior hacia el exterior.

Estas construcciones anexas se iluminan con un ventanal corrido en la parte alta del muro, a través de una vidriera realizada por José María de Labra, pintor que ya había colaborado con ellos en el pabellón de Milán, donde realizó el pavimento con un juego geométrico de baldosines cerámicos en colores blanco, negro y azul⁵. Aquí proporciona una luz tamizada y colorista a la capilla adyacente, al baptisterio y al confesionario. Los cristales se mimetizan con el cerramiento. La otra fuente de iluminación, a través del encuentro del muro con el faldón de cubierta, deja entrever la retícula metálica que conforma la continuidad del material, y la desmaterialización del muro que ata lo demás. El campanil adosado sobre la medianera completa la terminación del acceso, marcando la separación entre la iglesia y las viviendas. Se comporta como elemento diferenciador de los dos ámbitos y generador de naturaleza.

La cubierta inclinada y sus faldones acentúan la forma de quilla de barco, produciéndose una imagen icono de la arquitectura española de la década de 1950 que, para ellos, representó el tránsito sosegado hacia una arquitectura orgánica.

⁵ Pintor gallego, investigó, desde la década de 1950, la abstracción a través de la geometría, y colaboró en reiteradas ocasiones con Carvajal y García de Paredes.



Figura 6. Baptisterio de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Fotografía: Francisco Fariña.

Carvajal y García de Paredes continuaron colaborando con Corrales y Molezún en el poblado de Almendrales de Madrid (1958-1973). También proyectaron la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Telecomunicación de Madrid⁶ (1960-1964), último trabajo conjunto, al irse Carvajal a dirigir el Pabellón de España de Nueva York⁷.

Concluyó así una relación que había dado muy buenos resultados con obras construidas de gran calidad arquitectónica. Recorrieron caminos paralelos, uniéndose dos caracteres diferentes, complementarios. Nacieron en distintos lugares, uno de tradición andaluza, frente a la catalanidad del otro, y ambos pasados por el crisol de Madrid y Roma.

Los dos continuaron con una brillante carrera profesional. García de Paredes estuvo muy involucrado en el diseño de auditorios y teatros, Carvajal compaginó su trabajo con una extensa labor académica. Siempre mantuvieron una gran amistad y Carvajal recordaba el viaje que realizaron por Europa, no solo por lo que aprendieron sobre arquitectura moderna, sino como una gratificante experiencia personal.

Bibliografía

ALONSO DEL VAL, M. A., y POZO, J. M. (1998): *Actas Congreso Internacional «De Roma a Nueva York»: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*. Pamplona: ETSAUN.

CAPITEL, A. (1996): *Arquitectura española del siglo xx*. Historia General del Arte. Col. Summa Artis, vol. XL. Madrid: Espasa Calpe.

— (2008): *Lecciones de arquitectura moderna*. NOBUKO.

⁶ Las tres obras están recogidas en la base de datos de los Registros DOCOMOMO Ibérico.

⁷ Carvajal había ganado el concurso del pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York de 1964.

- CARVAJAL FERRER, J. (1997): *Curso abierto. Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos. Textos dispersos*. Madrid: COAM.
— (2000): *Javier Carvajal Monografía*. Madrid: Munilla Lería.
- DELGADO ORUSCO, E. (1999): *Arquitectura sacra española 1939-1975: de la postguerra al posconcilio* (Tesis doctoral. Director: Miguel Ángel Baldellou). ETSAM.
— (2002): *Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal*. Madrid: Universidad Camilo José Cela.
— (2014): «Retorno a Campo de Verano», *Zarch* n.º 2. Universidad de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ COBIÁN, E. (2005): *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. La Coruña: COAG.
- FERNÁNDEZ ISLA, J. M. (1996): *J. Carvajal, arquitecto*. Madrid: COAM.
- FERNÁNDEZ ISLA, J. M., y PEIRE, M. J. (1991): *Carvajal arquitecto*. Madrid: COAM.
- FLORES, C. (1961): *Arquitectura Española Contemporánea* II. Madrid: Aguilar.
— (1994): *Sobre arquitecturas y arquitectos*. Madrid: COAM.
- FULLAONDO, J. D. (1968): «La escuela de Madrid», *Revista Arquitectura* 118, pp. 11-21.
- GARCÍA DE PAREDES, A. (2015): *La arquitectura de José María García de Paredes, ideario de una obra* (Tesis doctoral. Directores: Gabriel Ruiz Cabrero y Álvaro Soto Aguirre). Madrid: ETSAM.
- JUÁREZ CHICOTE, A. (1997): *Continuidad y discontinuidad en Louis I. Kahn: Material, estructura, espacio* (Tesis doctoral. Director: Juan Carlos Sancho Osinaga). Universidad Politécnica de Madrid.
- OCKMAN, J. (1993): *Architecture Culture 1943-1968*. New York: Rizzoli.
- POZO, J. M. (2012): *Javier Carvajal*. Pamplona: T6. ETSAUN.
- VV. AA. (1958): «Las nuevas parroquias de Vitoria. Sesión crítica de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura* n.º 196, pp. 1-19.
— (2000): *Actas del Congreso Internacional los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. T6. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.
— (2010): *Javier Carvajal: La huella de un maestro*. José Manuel Pozo. Pamplona: ETSAUN.

O «espaço-transição» no atelier de Nuno Teotónio Pereira: realismo e idealismo na década de 1960

Tiago Lopes Dias

Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés, Universitat Politècnica de Catalunya y Centro de Estudios de Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Em Portugal, a noção de «espaço-transição» foi desenvolvida pela primeira vez na tese de Pedro Vieira de Almeida, *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura* (1962)¹. Este trabalho de índole teórica, apresentado de forma corajosa como concurso para obtenção do diploma em arquitectura na Escola de Belas-Artes do Porto, pretendia retomar e desenvolver alguns argumentos apresentados no livro seminal de Bruno Zevi *Saper Vedere L'Architettura* (1948). Vieira de Almeida recupera a interpretação espacial e a apologia do organicismo zevianas propondo uma análise mais rigorosa, para o que considera indispensável definir categorias críticas no espaço da arquitectura. Entre as duas categorias primárias –interior e exterior– propõe introduzir o «espaço-transição», consequência do que defende ser a vivência espacial característica da arquitectura: um espaço onde o observador possa *estar dentro e locomover-se em*, e sobretudo *passar em trânsito* do exterior para o interior (Almeida, 2013: 35-46). Desta forma, põe em causa a ideia de continuidade espacial como consequência directa da transparência literal das paredes de vidro, observando que mesmo em palavras de Zevi o contacto interior-exterior, «por absoluto, era incontrolado» e «demasiado imediato para que admitisse ser dominado como linguagem espacial, embora correspondesse a necessidades programáticas, ‘radiosas’, de luz, liberdade e contacto com o exterior» (*Ibidem*: 64).

No entanto, ao identificar o «espaço-transição» com outros valores, Pedro Vieira de Almeida situa-o para lá de um mero dispositivo formal de reacção ao objecto puro e à cortina de vidro do estilo internacional. Na sua perspectiva, o «espaço-transição» condensa as preocupações sociais do movimento moderno. À medida que vai desenvolvendo o seu significado, verificamos que este converge com o de *doorstep*, *in-between*, *threshold* e *drempel*, noções que o Team 10 apresenta nos mesmos anos². Podemos inclusivamente arriscar uma aproximação à mais antropológica destas concepções, a de Aldo van Eyck. A partir do material do Inquérito à Arquitectura Regional³, Pedro Vieira de Almeida observa que uma das características dos territórios de influência mediterrânica –como o português– é o maior cuidado posto nos espaços exteriores de uso social em detrimento dos interiores amiúde rudimentares, o que logo matiza ao afirmar: «o que resulta sobretudo evidente e de forma perfeitamente generalizável [...] é a permanência e a riqueza de propostas de vida ao “semia-berto” [...] e portanto a criação de espaço de transição» (Almeida, 2013: 93). Ao chamar a atenção para a intensa vida social que se processa nestes espaços, e ao observar a permanência e a actualidade da *vida ao semiaberto* em todo o mediterrâneo, Vieira de Almeida inscreve o «espaço-transição» numa tradição secular. Neste sentido, aproxima-se da postura estruturalista de Aldo van Eyck, que em

¹ O trabalho está terminado no final de 1962, mas devido à crise académica que tem início em Março desse ano, Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) prefere não associar esta data à sua licenciatura: a tese é enviada a 31-12-1962 e defendida em Março de 1963. Neste artigo, a referência bibliográfica corresponde à sua publicação integral pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo, por ocasião do 50.º aniversário da data da defesa.

² Eyck, 1959: 197-248; Smithson, 1962.

³ Levantamento à arquitectura vernacular de Portugal continental levado a cabo por seis equipas de três arquitectos entre 1955 e 1958, e publicado em 1961 com o título *Arquitectura Popular em Portugal*.



Figura 1. Torre em Olivais Norte. Fotografia: Revista *Arquitectura* n.º 110, 1969.



Figura 2. Torre em Olivais Norte-núcleo central. Fotografia: Atelier NTP.

Otterlo tinha criticado a obsessão da arquitectura moderna pelo *Zeitgeist*, pela «insistência no que é diferente no nosso tempo, chegando ao ponto de perder o contacto com o que não é diferente, com o que é essencialmente sempre igual» (Eyck, 1961: 27).

Pedro Vieira de Almeida faria parte, juntamente com Nuno Portas e Maria da Luz Valente Pereira, de uma nova geração de colaboradores de Nuno Teotónio Pereira que a partir de final da década de 1950 daria uma contribuição decisiva para o aprofundamento de um pensamento arquitectónico vinculado ao projecto, aproveitando as muitas encomendas que o atelier recebe. O «espaço-transição» será um dos temas recorrentes nos projectos desenvolvidos ao longo da década seguinte. Na «célula A» de Olivais Norte, um dos primeiros conjuntos residenciais em Portugal a ser pensado de acordo com as premissas da *Carta de Atenas*, o atelier de Teotónio Pereira fica responsável por um conjunto de torres e bandas. Para as primeiras, procura-se uma solução que compense a altura excessiva e a situação de «objecto isolado», condicionantes do *plan masse* que dificultavam o desenvolvimento de vida social nas imediações exteriores do edifício. A contribuição de Nuno Portas é decisiva ao adoptar o princípio desenvolvido por Denys Lasdun e Lindsay Drake no núcleo de distribuição central do *Cluster Block* (Londres, 1955-1959): um espaço de uso comunitário aberto ao exterior, que permite que «a envolvente penetre no corpo do edifício e possa ser vivida a partir do seu interior» (Drake; Lasdun, 1956: 125)⁴. Nas torres de Olivais Norte (1958-1968), o núcleo central será dilatado através da torção de um dos dois corpos que o delimitam, alargando assim a área em frente à coluna de elevadores e à escada. As aberturas, situadas nos extremos do eixo dominante, permitem ventilar, iluminar e abrir ao exterior esta zona, qualificada como um espaço urbano: bancos, calçada à portuguesa e paredes com obras de artistas plásticos acentuam o carácter ambíguo de espaço *semiaberto* e *semipúblico*. A qualificação dos espaços de uso comum terá valido a este edifício o Prémio Valmor de 1967, particularmente significativo tendo em conta a natureza do programa –habitação económica– e o facto de ter sido atribuído apenas duas vezes nessa década⁵.

Coincidindo com o desenvolvimento deste projecto, o atelier recebe uma encomenda extensa para uma célula em Olivais Sul, a extensão do bairro moderno regida agora pelos pressupostos da «unidade de vizinhança». Um conjunto formado por quatro tipologias diferentes ficará a cargo de

⁴ Nuno Portas tinha analisado o edifício de Lasdun & Drake na sua tese *A Habitação Social. Proposta para a Metodologia da sua Arquitectura* (1959) e incluíra-o na secção «Das revistas estrangeiras» da revista *Arquitectura*. A equipa de projecto era constituída por Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas.

⁵ O mais importante prémio de arquitectura da cidade de Lisboa. Em 1962 foi atribuído à moradia Silva Brito, de Keil do Amaral. Em 1960 e 1961, o júri lamentou a falta de qualidade das obras apresentadas a concurso, e preferiu não atribuir o prémio – situação que se terá repetido entre 1963 e 1966. (Cf. Pedreirinho, 1998).



Figura 3. Edifício em Olivais Sul. Fotografia: Revista *Hogar y Arquitectura* n.º 62, 1966.

Figura 4. Edifício em Olivais Sul-núcleo central. Fotografia: Revista *Hogar y Arquitectura* n.º 62, 1966.



Bartolomeu Costa Cabral e Nuno Portas. O maior desafio serão os três edifícios de desenvolvimento vertical em 7/8 pisos (1960-1966) onde se aplicarão conceitos semelhantes aos do caso anterior, sobretudo no núcleo central colectivo aberto ao exterior. Importa contudo assinalar uma diferença: ao contrário do que aconteceu em Olivais Norte, a equipa projectista pôde ajustar a relação entre edificação e espaço público proposta no *plan masse* geral. O ajuste foi no sentido de facilitar a legibilidade de ruas, largos e praças: as torres perdem em altura e em isolamento, passam a definir espaço com os edifícios em banda, e com eles dialogam através de um tratamento uniforme (tijolo, madeira, telha). Este ajuste tem reflexo no desenho do núcleo central. É criada uma zona de permanência diferenciada das circulações e dos acessos aos fogos, com a introdução de um pequeno desnível, e orientada para os pequenos largos e praças: «patim aberto e saliente em varanda, orientado para os espaços comuns definidos pelas bandas, em que se destaca na parte exterior um lugar bem insulado e tratado especialmente para o convívio da vizinhança» (Cabral; Portas, 1960: 4). No tratamento deste espaço recorre-se novamente à calçada portuguesa e aos bancos de betão, embora seja evidente uma maior austeridade nas superfícies verticais, sem intervenções artísticas e com uso generalizado de tijolo à vista. De todas as formas, o carácter ambíguo –*semiaberto, semipúblico*– do núcleo de acessos é novamente proposto como factor de qualificação da habitação colectiva.

Nestes dois projectos do atelier de Nuno Teotónio Pereira, os habitualmente exíguos e escuros patamares de acesso são substituídos por «espaços-transição» que sugerem a interpenetração do público e do privado, da rua e da casa, potenciando formas de associação que eram comuns na habitação popular. Ao introduzir estas questões numa tipologia de desenvolvimento vertical, o atelier criticava abertamente um dos arquétipos da arquitectura moderna: «o agrupamento pontual isolado parece estar conceptualmente ligado ou à acentuação dos centros urbanos, o que não é o caso [dos Olivais], ou ao tratamento “em parque” do terreno circundante e à fraca densidade de vida exterior, contrária aos hábitos de vida de relação das camadas populares meridionais» (Cabral;

Portas, 1960: 4). Estas questões demonstram a influência de Pedro Vieira de Almeida, pese embora a sua reduzida colaboração nestes dois projectos. É sabido no entanto que a discussão, do conceito geral ao pormenor de caixilharia, era uma prática diária e transversal no atelier de Teotónio Pereira.

A participação de Pedro Vieira de Almeida será contudo decisiva num dos mais emblemáticos projectos do atelier: a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1962-1976). A proposta apresentada a concurso (1.º prémio, 1962) é uma reflexão sobre o «protótipo» de igreja urbana inserida em tecido compacto e consolidado, e distingue-se pelo singular equilíbrio entre a integração do novo conjunto no quarteirão e a abertura de espaço público. O projecto desenha-se a partir da marcação e da simultânea diluição dos limites do lote, com o volume do templo a reforçar os alinhamentos predominantes da rua e a abrir o interior do quarteirão com a sua geometria de ângulos 45°-90°. Ao organizar o centro paroquial e as residências num «L» recuado face ao acesso principal, dá-se protagonismo ao templo e à diagonal que «convida a entrar» quem percorre a rua. A ideia de trabalhar o interior do lote como espaço público é verdadeiramente solucionada nos cortes transversais: a opção de ligar duas ruas desniveladas origina uma sucessão de pátios a diferentes cotas unidos por uma escadaria, habilmente desencontrada para deter o movimento de passagem. Esta sucessão de espaços permite também «desdobrar» o adro da igreja e fazer uma transição do bulício da rua para o lugar de culto. Um dos aspectos mais destacados pelo júri seria precisamente o percurso de acesso e a preparação da entrada no templo, compensando as dimensões reduzidas do lote com um percurso dilatado e variado. A equipa de Nuno Teotónio Pereira⁶ procurou uma alternativa à igreja como «objecto isolado» sem contudo criar uma frente de rua contínua, «pombalina», e a forma de o conseguir foi através dos «espaços-transição» dos adros e pátios.

Ao longo do desenvolvimento do projecto, o programa do centro paroquial é redimensionado, o que permite tornar a abertura no miolo do quarteirão mais desafogada. No entanto, nunca se deixa

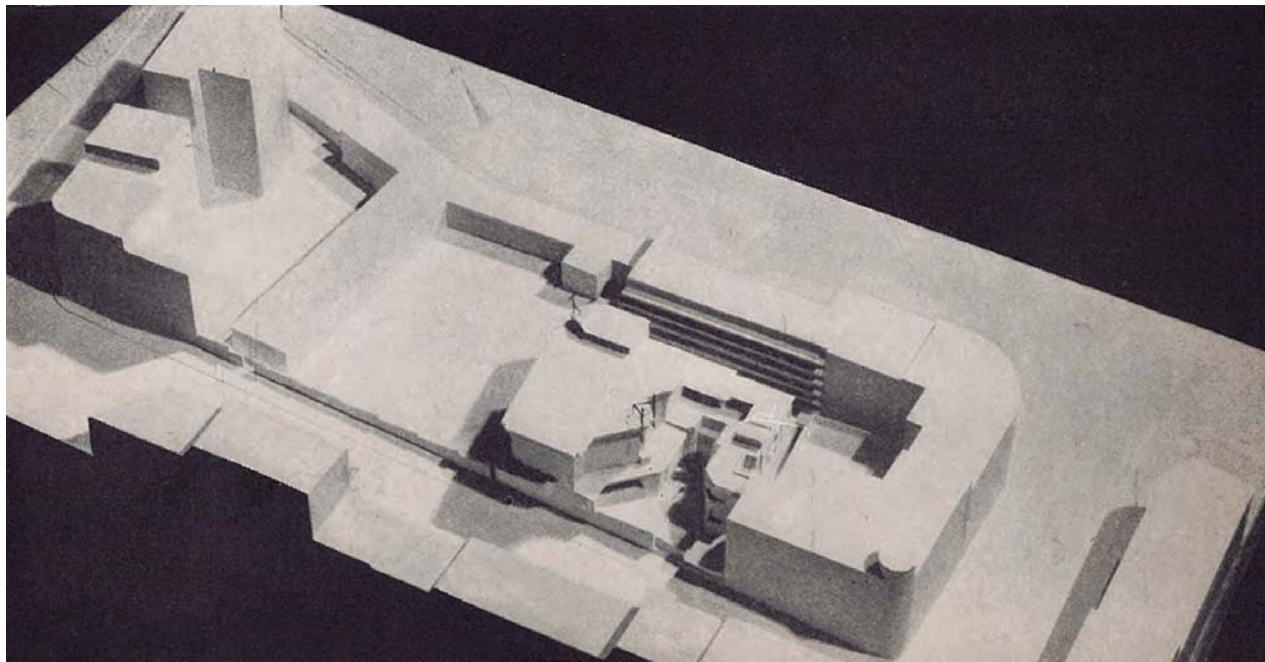


Figura 5. Maqueta da igreja do Sagrado Coração. Fotografia: Revista *Arquitectura* n.º 76, 1962.

⁶ No concurso participaram Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Vitor Figueiredo, Vasco Lobo, Luis Almeida Moreira e Pedro Vieira de Almeida (os dois últimos ainda como estudantes).



Figura 6. Igreja do Sagrado Coração. Fotografia: *Jornal A Capital*, 1970.

obra é a abertura à apropriação do público. E embora considere que o interior da igreja ganha em equilíbrio e coerência –com o exterior prejudicado pelo tratamento «saturado» dos adros e dos pátios–, é a vivência espontânea destes espaços o que chama a sua atenção. Ao ponto de propor outra utilização para o volume do centro paroquial, «até com actividades que nada tenham a ver com a Igreja do S. Coração, reservando para esta e para os seus anexos próximos toda a animação que parece já estar mais do que esboçada e que convém não destruir» caso dos grupos que utilizavam os patins das escadas como «salas de reunião» (Almeida, 1971: 164). «A uma igreja que arquitectonicamente se abre para a cidade», conclui, «parece legítimo propor que a cidade se introduza no seu organismo» (Ibidem)⁷.

Os «espaços-transição», com função prevalentemente aberta, conotavam valores sociais de primordial importância num contexto político opressivo: encontro, reunião, apropriação, liberdade. É certo que ao enfatizar os espaços de convívio na habitação colectiva com grandes patamares e bancos, os arquitectos estavam a fixar um determinado tipo de relação social muito conotado com as classes mais desfavorecidas (a proximidade, a vizinhança); mas ao mesmo tempo, estavam também a reinventar uma das características do habitar meridional, a vida colectiva ao *semiaberto*. Parece evidente que a cisão entre *realistas* e *idealistas*, assinalada por um certo discurso crítico no início dos anos 1960⁸, era forçada: nem o ajustamento à realidade da indústria da construção implicava abdicar de uma eleição estética (mais «neo-realista» em Olivais Sul, mais «brutalista» no Sagrado Coração), nem atender à realidade social do momento levava a prescindir dos aspectos inventivos da organização espacial (os «espaços-transição»).

Bibliografia

CABRAL, B. C., y PORTAS, N. (1960): *Olivais Sul. Categoria II. Observações ao método seguido*. Lisboa, IHRU/Forte de Sacavém, pasta PT-NTP-TXT-00473.

⁷ Neste parágrafo faço também referência a dois artigos publicados por Pedro Vieira de Almeida no jornal *A Capital*, a 22 e a 29 de julho de 1970, intitulados «A igreja do Sagrado Coração».

⁸ Veja-se o exemplo paradigmático do texto de José Antonio Coderch: «No son genios lo que necesitamos ahora» (*Domus* n.º 384, 1961) e, na mesma linha, os textos de Oriol Bohigas «Realistes i idealistes a l'arquitectura catalana» e «Cap a una arquitectura realista» (*Serra d'Or*, Março / Maio de 1962).

- CODERCH, J. A. (1961): «No son genios lo que necesitamos ahora», *Domus* n.º 384.
- DRAKE, L. y LASDUN, D. (1956): «Cluster blocks at Bethnal Green, London», *Architectural Design*, n.º 4/1956, pp. 125-128.
- EYCK, A. (1959). «Het verhaal van een andere gadachte [História de uma ideia alternativa]», *Forum*, n.º 7. Amsterdão, pp. 197-248.
— (1961): «Is architecture going to reconcile basic values? / Children's Home, Amsterdam». *CIAM'59 in Otterlo. Group for the Research of Social and Visual Inter-relationships*. Newman, O., Londres, Alec Tiranti, Ltd., pp. 26-35.
- PEDREIRINHO, J. M. (1988): *História do Prémio Valmor*. Lisboa: D. Quixote.
- PEREIRA, N. T., et al. (1966). *Igreja do S.S. Coração de Jesus / Projecto geral. memória descritiva e justificativa*. Lisboa: IHRU/ Forte de Sacavém, pasta PT-NTP-TXT-00437.
- SMITHSON, A. (ed.) (1962): «Team 10 primer», *Architectural Design*, n.º 12. Londres.
- VIEIRA DE ALMEIDA, P. (1971): «Duas igrejas: Sagrado Coração de Jesus e Paroquial de Almada», *Arquitectura*, n.º 123, pp. 163-164.
— (2013): *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*. Porto: CEAA.
- Zevi, B. (1948): *Saper vedere l'architettura*. Torino.

Residencia frente a hábitat: la cuestión social en el tránsito del movimiento moderno al Team 10

Montserrat Solano Rojo

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación, Universidad Politécnica de Cartagena

La presencia de los jóvenes arquitectos en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna –CIAM (1928-1959)– tras la II Guerra Mundial evidencia un nuevo comienzo de la modernidad. La llamada tercera generación propone, a partir de ese momento, posturas alternativas a diversos aspectos de la arquitectura moderna; se producía así en un breve período la transición del movimiento moderno al Team 10.

La cuestión social se convierte además en un elemento fundamental en ese proceso, provocando incluso un debate alrededor del tema de la vivienda colectiva, donde dos conceptos específicos se verán enfrentados: residencia frente a hábitat. El CIAM 9 se convierte así en un punto de inflexión claro, donde los trabajos muestran diferentes conceptos y valores, y un nuevo ideario social y proyectual.

La cuestión de la residencia: movimiento moderno

La residencia, desde el comienzo del siglo xx, se define como el tema central de las investigaciones desarrolladas en el ámbito del proyecto arquitectónico. Los arquitectos del movimiento moderno inician una investigación intensa, donde buscan las estrategias apropiadas para configurar la ciudad, la vivienda colectiva y el espacio libre; y donde una primera etapa de los congresos, del CIAM 1 (1928) al CIAM 8 (1951)¹, se convierte en el mejor laboratorio para definir la base teórica de la residencia moderna.

Para el movimiento moderno la residencia debe adaptarse a nuevas cuestiones sociales, económicas o tecnológicas de la modernidad, por lo que temas como la racionalización y la estandarización de la vivienda, el *existenzminimum*, y la óptima densidad de los bloques de vivienda colectiva marcan los trabajos de una primera fase de estudios. Proyectos como la Dammerstock Siedlung (Karlsruhe, 1927-1929) de Walter Gropius, Kiefhoek (Rotterdam, 1925-1929) de J. J. P. Oud, o la Römerstadt Siedlung (Frankfurt, 1927-1929) de Ernst May sirven de referencia, siguiendo el sistema del barrio funcional.

La *Carta de Atenas*, publicada por Le Corbusier, se convierte rápidamente, sin embargo, en el documento más significativo de este período del movimiento moderno, asentando los principios generales para la ciudad funcional, descritos desde el famoso CIAM 4 (Le Corbusier, 1943). La ciudad se zonifica funcionalmente, aunque como describe Le Corbusier, «debía ser la “habitación”, la primera de una jerarquía de cuatro funciones: habitación, trabajo, recreación y circulación» (Mumford, 2007: 105). La residencia se posiciona así como aspecto prioritario, y destacan cuestiones como la liberación de la cota cero, la densidad, la eficacia de la distribución o la colectividad.

¹ Primera etapa compuesta por: CIAM 1 (1928) La Zarraz, Suiza: «Congreso Preparatorio Internacional de Arquitectura Moderna». CIAM 2 (1929) Frankfurt, Alemania: «La vivienda mínima». CIAM 3 (1930) Bruselas, Bélgica: «El diseño racional del espacio». CIAM 4 (1933) Marsella, Francia – Atenas, Grecia: «La ciudad funcional». CIAM 5 (1937) París, Francia: «Vivienda y ocio». CIAM 6 (1947) Bridgwater, Reino Unido: «Reconstrucción de las ciudades». CIAM 7 (1949) Bérgamo, Italia: «La puesta en práctica de la Carta de Atenas, y la síntesis de las artes mayores». CIAM 8 (1951) Hoddesdon, Reino Unido: «El corazón de la ciudad».

Unas líneas guías de la *Carta de Atenas* que toman protagonismo especialmente después de la II Guerra Mundial, ya que además de seguir siendo el tema de los congresos, estas ideas comienzan ya a materializarse, coincidiendo con la construcción masiva de viviendas colectivas en las principales ciudades europeas. Proyectos residenciales como la *Unité d'Habitation* (Marsella, 1947-1952) de Le Corbusier o *Pedregulho* (Río de Janeiro, 1947-1950) de Alfonso Reidy, muestran magistralmente el sistema del bloque autónomo y nuevas formas de colectividad, mientras intervenciones como el plan de Chandigarh (1950) de Le Corbusier y los planes directores de Lima (1947) y Chimbote (1947-1948) de Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener, sistemas de mayor escala como el campus, con la incorporación de corazones urbanos incluso en distintos sectores. Las ideas del movimiento moderno se ponían a prueba: la residencia moderna comenzaba a habitarse.



Figura 1. J. J. P. Oud, Kiefhoek, Róterdam, 1925-1929; Moisei Ginzburg y Ignaty Milinis, edificio Narkomfin, Moscú, 1928-1929 y Le Corbusier, *Unité d'Habitation*, Marsella, 1945-1952.

La influencia de la cuestión social: Sigtuna

Al final del octavo congreso (Hoddesdon, 1951), ante el nuevo panorama arquitectónico y social de la mitad del siglo XX, los arquitectos del movimiento moderno se comienzan a cuestionar sin embargo cuál será el futuro de los CIAM². Sigfried Giedion escribía «ahora solo los miembros jóvenes estaban mostrando un “espíritu verdaderamente activo”», mientras Josep Lluís Sert reconocía que «había que recordar que las condiciones habían cambiado y que “la lucha por la arquitectura moderna no puede estar comprometida sobre las mismas bases que antes”» (Mumford, 2000: 217). Así en el primer consejo extraordinario celebrado en París³, se describe ya un nuevo recorrido para los congresos internacionales; Le Corbusier, Giedion y Tyrwhitt envían desde allí un comunicado donde exponen: «la intención sigue siendo dar una responsabilidad cada vez mayor en el control de los CIAM a la nueva generación de arquitectos [...], se le debe dar una especial importancia en el CIAM 9 al trabajo de los grupos jóvenes» (Mumford, 2000: 218).

De este modo, en la siguiente reunión del Consejo CIAM celebrada en Sigtuna (Suecia), en 1952, y considerada casi como un pequeño congreso, jóvenes representantes ya están presentes: entre ellos Georges Candilis, Aldo van Eyck y Jaap B. Bakema⁴. Esta reunión, preparatoria del CIAM 9, desvelaba ya las primeras diferencias entre ambas generaciones, incluso para decidir el tema del congreso. Iniciaban allí el debate sobre dos conceptos diferenciados: residencia frente a hábitat.

Los arquitectos del movimiento moderno defienden la noción de residencia, según las bases seguidas hasta el momento, mientras los arquitectos jóvenes tienen una interpretación diferente: entienden que debían concentrarse ahora en el entorno inmediato de la vivienda, más que en la vivienda en sí misma. Por lo tanto, según ellos, el concepto de residencia debía modificarse, de manera que fuese capaz de englobar también este valor añadido, y de ampliar sus aspectos funcionales. Los jóvenes de la tercera generación apuestan allí por el término específico de hábitat, entendiéndolo como: «un ambiente donde se podría satisfacer “total y armoniosamente la realización espiritual, intelectual y física” de sus habitantes» (Pedret, 2005: 20).

En Sigtuna, se plantea también otra cuestión: el lugar de la nueva generación dentro de la organización de los CIAM. Como argumenta Candilis, aún era evidente una separación en dos familias, «aquellos que habían fundado la arquitectura moderna y aquellos que trabajaban sobre las bases proporcionadas por los fundadores» (Mumford, 2000: 224). Se decide así otorgar una mayor implicación de los jóvenes en el CIAM 9, permitiéndoles estar presentes además en las seis comisiones en las que se dividirá el congreso, entre ellas aquella destinada específicamente al programa social⁵.

La cuestión del hábitat: CIAM 9

El tema central del CIAM 9, celebrado en Aix-en-Provence (Francia) en 1953, se define finalmente como la *Carta del hábitat*. Evidencia así la postura defendida por la nueva generación en Sigtuna, y cuyo objetivo es elaborar un documento con las nuevas bases del urbanismo y la arquitectura, capaz de sustituir además a la *Carta de Atenas*.

² Josep Lluís Sert, Ernesto Nathan Rogers o Jaqueline Tyrwhitt, como responsables de los CIAM.

³ Entre el CIAM 8 y el CIAM 9, tendrán lugar cuatro reuniones para la preparación del congreso de Aix-en-Provence. Consejo extraordinario, París: 10-05-1952; Mini congreso, Sigtuna: 1952; Consejo, París: 15-02-1953; Reunión, Locust Valley: 03-05-1953.

⁴ Aunque destaca especialmente la ausencia en Sigtuna de Le Corbusier, Sert, Gropius y Giedion.

⁵ Las seis comisiones del CIAM 9 eran: C1 Urbanismo, presidida por Sert y dividida en tres subcomisiones; C2 Artes visuales, presidida por Giedion y asistida por van Eyck; C3 Formación de los arquitectos, por Rogers; C4 Técnicas constructivas, Coates y Bodiansky; C5 Legislación, Lods y Eocharde y C6 Programa Social, presidida por Candilis, Emery y Roth (Mumford, 2000: 228).

Como describe Bodiansky, la *Carta del Hábitat* será un contrato, un manifiesto que «consistirá por tanto en una obligación para la sociedad de asegurar a cada individuo que la compone un hábitat [...]. Será una exposición de principios simples, universales, fáciles de asimilar» (Bodiansky, 1953). Se comenzaba a ampliar la base de la residencia.

Durante el desarrollo del congreso, los proyectos presentados por los jóvenes arquitectos, desarrollados en realidades y países diferentes, muestran ya una nueva línea de la vivienda colectiva, enfocada en nuevos valores y distanciada de la teoría de la «vieja guardia». En Aix-en-Provence se empieza a comprobar cómo esta nueva generación internacional trabaja ya con una noción clara del concepto de hábitat. Hábitat, entendido de manera general, como «un deseo común por crear ambientes que estimulasen la relación entre los habitantes, entre los edificios y su entorno, y donde se pudiese acomodar las necesidades culturales de la gente» (Pedret, 2005: 21).

Los distintos proyectos se concentran en un análisis de la situación actual, en las necesidades de los habitantes. Con la idea de producir una «matriz de la residencia» (*grid of living*), se utiliza de nuevo el sistema de la *grille* CIAM⁶, y más de 40 proyectos se muestran según este formato. Y entre ellas, algunas propuestas destacan especialmente: como el proyecto de Alexanderpolder, un nuevo distrito, desarrollado por OPBOUW y dirigido por Jaap Bakema; el análisis de Bidonville Mahieddine, mostrando diferentes modos de vida locales, presentado por Pierre André Emery y Jean de Maison-seul; o el fantástico *Hábitat du Plus Grand Nombre* del grupo GAMMA, liderado por Michael Eco-chard, y con Candilis, Woods o Bodianky exponiendo el problema de la vivienda, así como aspectos estéticos y funcionales.

Urban Re-identification – Golden Lane

Entre todas las exposiciones del CIAM 9, sin embargo, una será especialmente representativa: los dos trabajos presentados por Alison y Peter Smithson, asistentes por primera vez como miembros del grupo CIAM inglés, y que sintetizan ideas claves.

Su *grille Urban Re-identification* (1953) es la demostración más contundente del proceso de revisión de conceptos del movimiento moderno iniciada por la nueva generación. En ella defienden, por ejemplo, cómo las ciudades y los espacios que se deben reconstruir, necesitan de una nueva visión, capaz de interpretar el urbanismo y la arquitectura de un modo más flexible. Desde su punto



Figura 2. Alison & Peter Smithson, *grille Urban Re-identification*, 1953.

⁶ La *grille* se divide en cuatro funciones: habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu, y circular; con casillas de igual tamaño y según una codificación de colores.



Figura 3. Nigel Henderson, fotografías Londres.

de vista, la mayoría de los barrios deben reflejar la realidad social que se vive en ellos, debiéndose así ampliar los principios funcionales y técnicos de la modernidad, y el ideario de la residencia establecido antes de la guerra.

Los Smithson exponen en ella el concepto de identidad y la necesidad de recuperar el carácter en las comunidades y barrios de las ciudades, de manera que el hombre pueda re-identificarse con su entorno y con su hábitat. Para ellos, «las unidades deben ser diferentes para cada tipo de comunidad. Para cada comunidad se debe inventar una estructura de subdivisión particular» (Smithson, 1968: 48). Y proponen también el concepto de asociación humana, es decir, una jerarquía de asociación⁷ en

⁷ Esta jerarquía estaba relacionada con los cinco niveles-escala que el grupo MARS definían en el CIAM 8, y que diferenciaban diferentes escalas según el número de habitante: villa o grupo de viviendas, barrio o pequeño centro, pueblo o sector de la ciudad, ciudad, metrópolis.

diferentes escalas, capaz de sustituir la jerarquía funcional de la *Carta de Atenas*. «Su esquema era una poética afirmación que proponía nada menos que la supresión de las cuatro categorías de la “ciudad funcional” –vivienda, trabajo, transporte y ocio–. Los Smithson deseaban reemplazar estas categorías por una más existencialista y fenomenológica noción de casa, calle, distrito y ciudad –cuatro superpuestos y diferenciados niveles de “asociación humana”–» (Van den Heuvel, 2005: 30).

Urban Re-identification representa, por tanto, una combinación entre identidad y asociación humana como línea base para definir el hábitat. Y para mostrar estos conceptos en la *grille* los arquitectos se apoyan en las fotografías realizadas por Nigel Henderson, compañero del *Independent Group*⁸: con niños jugando en las calles de los barrios obreros de Londres. Una identidad específica es refle-

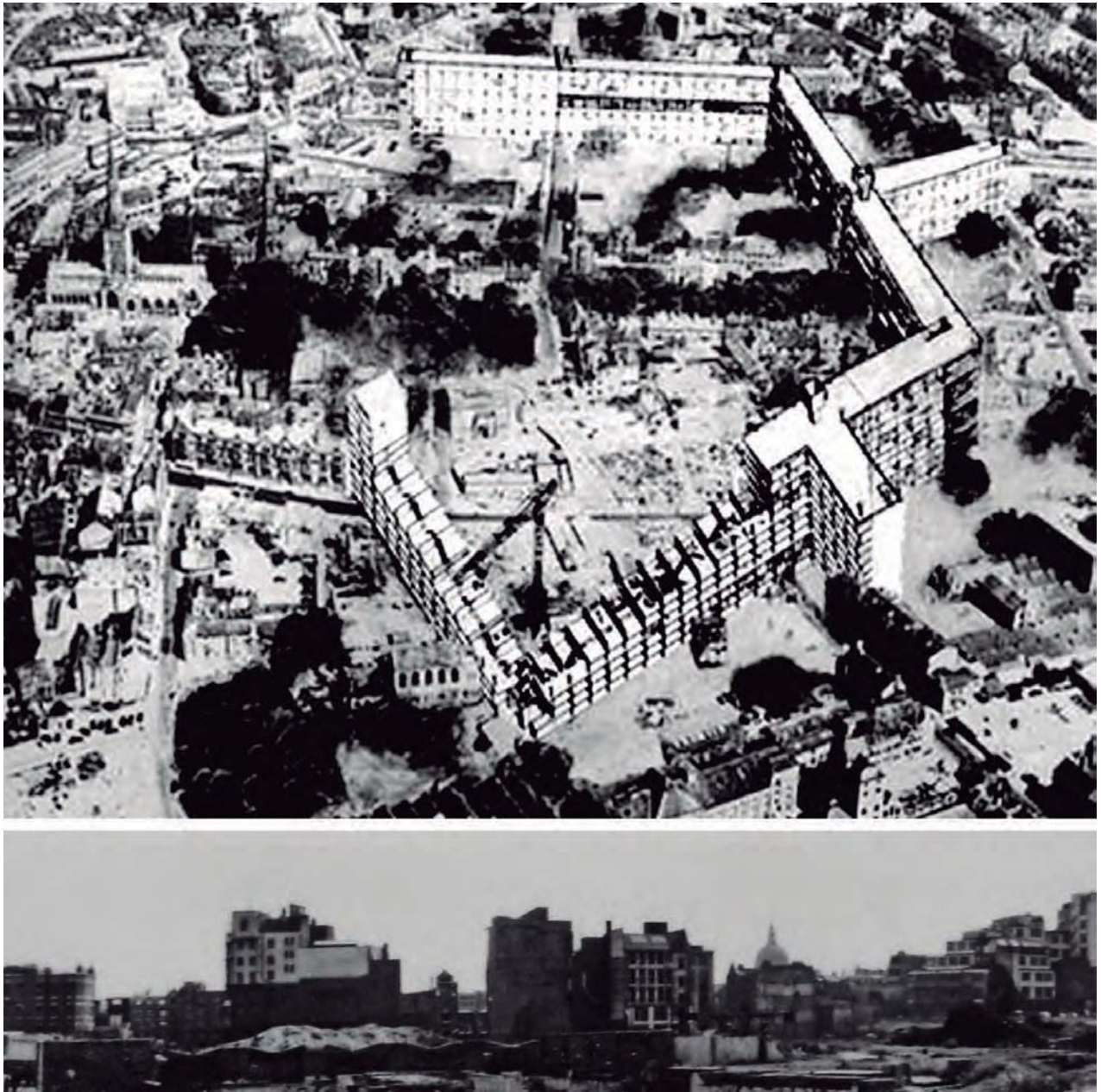


Figura 4. Alison & Peter Smithson, concurso Golden Lane, Londres, 1952. Fotomontaje perspectiva y lugar original.

⁸ Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Richard Hamilton, Lawrence Alloway, John McHale y Alison & Peter Smithson.

jada a través de la importancia de la relación entre la casa y la calle, y el valor del espacio público, así como la facilidad de asociación de los habitantes a la escala de barrio.

Alison y Peter Smithson exponen también en Aix-en-Provence estos conceptos aplicados a un proyecto de vivienda colectiva a través de los esquemas del concurso de *Golden Lane* (Londres, 1952), desarrollado el año anterior en una zona bombardeada de Londres. La estrategia de los arquitectos para el proyecto es relevante: un gran bloque se plegaba sobre sí mismo desde el perímetro del área. «El bloque de viviendas era ahora el elemento básico que se podía multiplicar para crear una superestructura, un nuevo modelo urbano para la asociación humana» (Van den Heuvel, 2005: 30). Es decir, el bloque se articula generando un espacio interior de relación y una estructura espacial más compleja: frente a la idea de espacio libre defendida por el movimiento moderno, se avanza hacia un vacío como espacio público, siguiendo ahora el sistema arquitectónico de *cluster*⁹. En el interior del bloque de viviendas, proponen en cambio el concepto de *streets-in-the-air*: una nueva idea de calle en altura, representada por amplias galerías de acceso a las viviendas, que se convierten también en lugares de relación. Con estas galerías muestran la intención de vincular más el edificio con el exterior y de definir una estructura continua más heterogénea: una red de multi-niveles, donde el bloque se convertía en un artefacto que se podía recorrer.

Los Smithson argumentan finalmente: «nuestra jerarquía de asociación es un entramado dentro de un modular continuo que representa la verdadera complejidad de la asociación humana. Esta concepción está en directa oposición con el aislamiento arbitrario de las llamadas *unité* y los barrios» (Smithson, 1982: 7). La idea de *cluster* y de edificio continuo se aleja así del método ortogonal y funcional de la *Carta de Atenas*: implica una crítica al edificio exento (Curtis, 1986).

La influencia de *Urban Re-identification* y *Golden Lane* en las conclusiones del CIAM 9 es evidente, y construyeron «un nuevo equilibrio frágil entre la dimensión utópica y política de la arquitectura moderna y las realidades sociales y urbanas que formaban el contexto de su práctica proyectual» (Van den Heuvel, 2006: 148). Al final del congreso, desde la Comisión de Urbanismo, presidida por Bakema, se insiste de nuevo en el concepto de identidad como alternativa al efecto que la construcción rápida y masiva de viviendas. La comisión de asuntos sociales, presidida por Candilis y Emery, resalta en cambio la importancia de la relación entre individuo y sociedad, aceptando así la jerarquía de asociación humana explicada por los Smithson, y las cuatro nuevas categorías: casa, calle, distrito, ciudad, claves del hábitat.

Nuevo panorama del hábitat: Team 10

Aunque la *Carta del hábitat* no fue redactada en el CIAM 9, los jóvenes arquitectos sintetizan sus ideas del hábitat en varias definiciones: «hábitat no es solo un cobijo para el hombre. Es una célula de todo un organismo socialmente organizado. [...] Hábitat asegura al hombre conseguir sus necesidades espaciales, psicológicas, espirituales y emocionales [...] Integra la vida individual y familiar en las manifestaciones de la vida colectiva y social» (Bodiansky, 1953). Y este concepto se convierte inmediatamente después en el centro del Manifiesto de Doorn¹⁰ que firmarían, y con el que este grupo define ya algunos de sus objetivos de futuro y propone, incluso, «estudiar el urbanismo como comunidades con varios grados de complejidad» (Smithson, 1982: 33).

⁹ La estructura de los edificios aunque sigue un modelo similar a los bloques *redent* de Le Corbusier, aquí los ángulos de las articulaciones se abren más, no serán ortogonales, y se plantean como unidades que se pueden multiplicar generando un completo y complejo entramado urbano.

¹⁰ El Manifiesto de Doorn fue firmado en 1954, entre el CIAM 9 y el CIAM 10, y se considera la base conceptual que identificó el futuro trabajo de los componentes del Team 10. Se componía de ocho puntos.

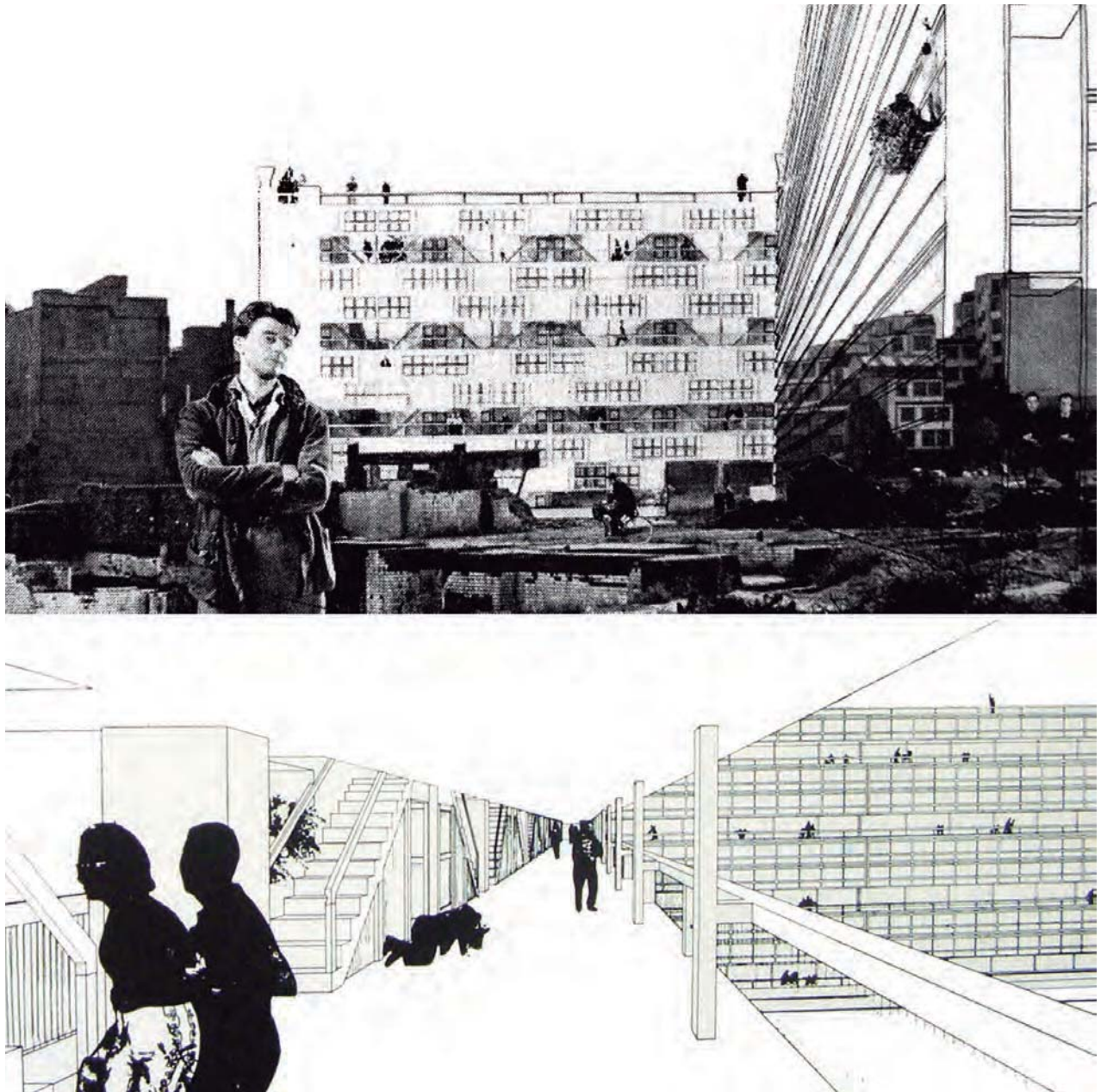


Figura 5. Alison & Peter Smithson, concurso Golden Lane, Londres, 1952. Fotomontaje alzado e interior *street-in-the-air*.

Lo acontecido en Aix-en-Provence ayudó a la tercera generación a mostrar la nueva actitud con la que se enfrentaba a la arquitectura moderna (Montaner, 1988), pero, además, sería el comienzo de la segunda y última etapa de los CIAM¹¹. Con el CIAM 10 los jóvenes pudieron ser ya oficialmente los organizadores del congreso –un «Comité 10»¹² que daba origen al Team 10 como grupo– además de afianzar ya sus ideas. El CIAM'59, en cambio, mostraba ya no solo un método diferente de congreso, sino toda una línea de trabajo diferente y más consolidada. El conjunto de los proyectos expuestos en Otterlo (Newman, 1961) sería la mejor forma de demostrar esa transición entre el concepto de residencia al del hábitat. Ejemplos como el estudio de Londres (1959) de Alison &

¹¹ Segunda etapa compuesta por: CIAM 9 (1953) Aix-en-Provence, Francia: «La Carta del hábitat». CIAM 10 (1956) Dubrovnik, Croacia: «Hábitat». CIAM'59 (1959) Otterlo, Países Bajos: «Confrontación de casos prácticos relacionados con el concepto de hábitat».

¹² Compuesto por: Bakema, A. y P. Smithson, Gutmann, Candilis, Woods, van Eyck, W. y G. Howell, y Voelcker.

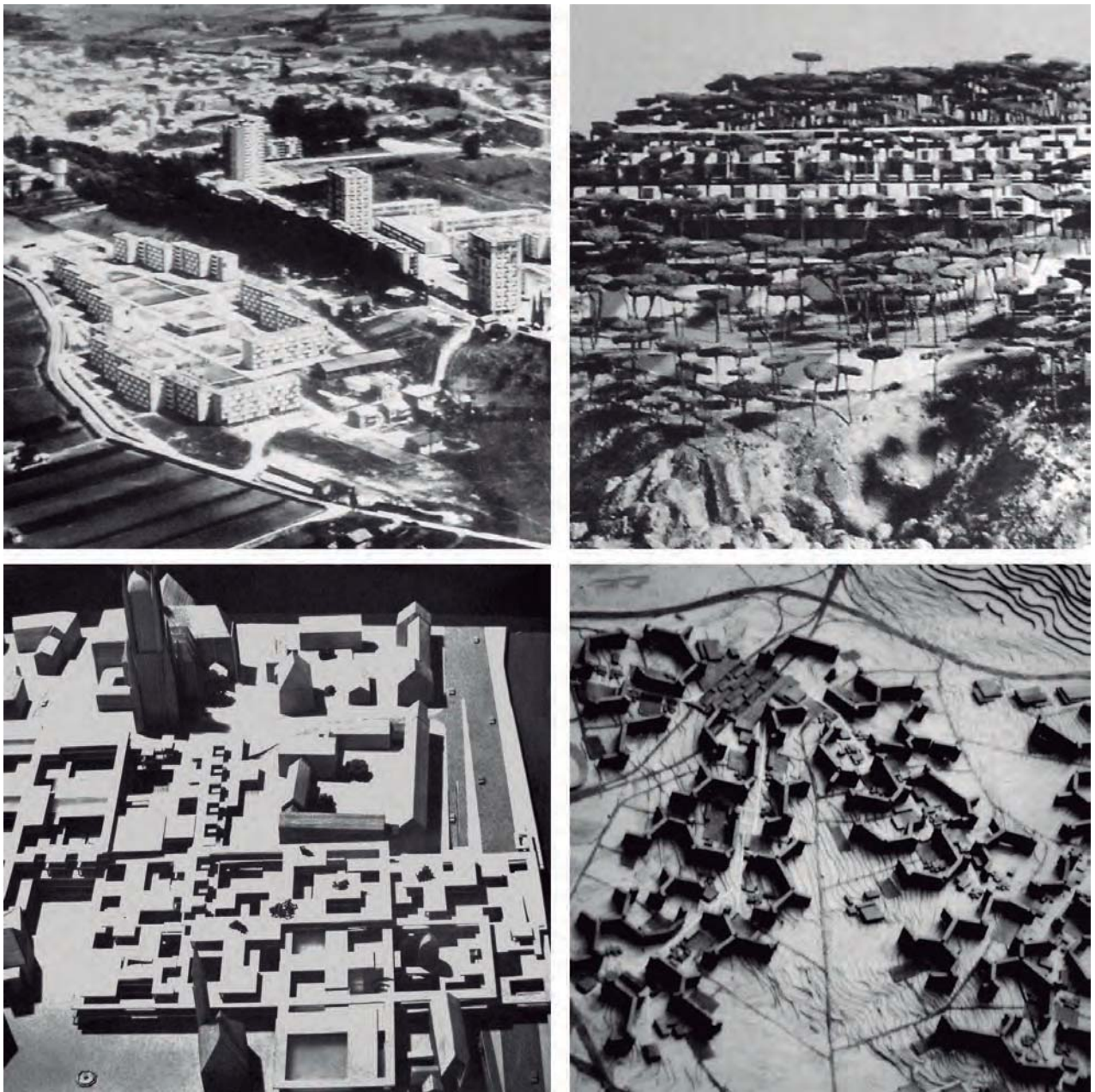


Figura 6. Candilis-Josic-Woods, barrio Bagnols-sur-Cèze, 1956-1961; José Antonio Coderch y Manuel Valls, Torre Valentina, Costa Brava, 1959; Candilis-Josic-Woods, concurso centro histórico de Frankfurt-Römerberg, 1963 y Candilis-Josic-Woods, concurso, Valle de Asúa, Bilbao, 1962.

Peter Smithson, el barrio Bagnols-sur-Cèze (1956-61) de Georges Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, el proyecto Kennemerland (1957-59) de Bakema, o Torre Valentina (Costa Brava, 1959), de José Antonio Coderch y Manuel Valls, son ya referencias claras de esta evolución¹³; mostrando además sistemas que se asociarán a la vivienda colectiva del Team 10: *cluster*, *stem*, *mat-building* (Montaner, 2008).

¹³ Junto con algunas conferencias también pronunciadas en el CIAM'59 por miembros del Team 10: «Problems regarded as central to architecture in the present situation» de Alison y Peter Smithson, «Is architecture going to reconcile basic values?» de Aldo van Eyck, o «Problems for evolutionary habitation» de Candilis, Josic y Woods.

El Team 10 planteaba así en el último CIAM, el de la ruptura, una idea clara para el hábitat: «encontrar una relación precisa entre forma física de la arquitectura y la necesidad socio psicológica de la gente» (Montaner, 1988: 9). Una visión pragmática, que analizase la sociedad, y empírica, que considerase cada situación y contexto particular, con lo que buscaban proyectos capaces de reflejar más exactamente la diversidad de los modelos sociales y culturales, planteando ideas como identidad, modelo de asociación, o movilidad. La cuestión social había influido así considerablemente sobre la residencia; y el Team 10, al final del congreso de Otterlo, exponía ya de forma contundente: «Los CIAM finalmente han muerto» (Smithson, 1960: 178).

La clausura de aquel CIAM 9 (Aix-en-Provence, 1953) adquiriría ahora, seis años después, aún más protagonismo. En la terraza de la *Unité d'Habitation* de Marsella de Le Corbusier, recién finalizada, una fiesta nocturna ponía fin a aquel CIAM donde por primera vez la vieja guardia y la tercera generación habían coincidido. Sobre un icono de la residencia del movimiento moderno se había iniciado así la transición, casi poética, hacia un nuevo comienzo de la modernidad; sobre la máquina del habitar los arquitectos del Team 10 habían iniciado ya, intensamente, una búsqueda hacia la idea de hábitat.

Bibliografía

- BODIANSKY, V. (1953): «Pour une Charte de l'Habitat», *Contribution a la Charte de L'Habitat. CIAM 9, Aix-en-Provence, 19-25 Juillet 1953*. Liechtenstein: Kraus.
- CURTIS, William J. R. (1986): *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Hermann Blume.
- LE CORBUSIER (1943): *La Charte d'Athènes*. París: Plon.
- MONTANER, J. M. (1988): «La tercera generación», *El Croquis*, n.º 35, pp. 6-28.
— (2008): *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUMFORD, E. (2000): *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge: MIT Press.
— (2007): «El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960», *Bitácora urbano territorial*, n.º 11, pp. 96-115.
- NEWMAN, O. (1961): *CIAM' 59 in Otterlo. Group for the research of social and visual inter-relationships*. Londres: Alec Tiranti.
- PEDRET, A. (2005): «CIAM IX: discussing the charter of hábitat», *Team 10, 1953-1981. In search of a Utopia of the present*. Rotterdam: Nai, Rotterdam, pp. 20-21.
- SMITHSON, A. (ed) (1960): «CIAM- Team10», *Architectural Design*, n.º 5, pp. 175-205.
— (1968): *Team 10 Primer*. Londres: Studio Vista.
— (1982): *The emergence of Team 10 out of CIAM. 1953-1978*. Londres: Architectural.
- VAN DEN HEUVEL, D. (2005): «Urban Re-identification Grid, 1953. Alison and Peter Smithson», *Team 10: 1953-1981, In search of a Utopia of the present*, Rotterdam: Nai, pp. 30-33.
— (2006): «Le présent de l'utopique: la grille de réidentification urbaine d'Alison et Peter Smithson», *La modernité critique. Autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence, 1953*. Marsella: Imbernon, pp. 147-155.

Vers une Architecture: la lectura metodológica de Colin Rowe en La Tourette

Raúl Martínez Martínez

Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de la Comunicación, Universitat Politècnica de Catalunya-BarcelonaTech

En diciembre de 1960, Colin Rowe visitó por primera vez el recién terminado convento de La Tourette con el encargo de elaborar un artículo crítico para la revista *The Architectural Review*. Una visita de tres días que dio como resultado el texto que apareció publicado en el número del mes de junio del siguiente año: «Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons». El carácter monográfico de este artículo, unido al análisis *in situ* que Rowe desplegó del conjunto conventual, lo sitúa como una obra singular dentro de un corpus teórico caracterizado, hasta aquel momento, por comparaciones basadas en el formalismo analítico y por análisis perceptivos relacionados con la psicología de la Gestalt.

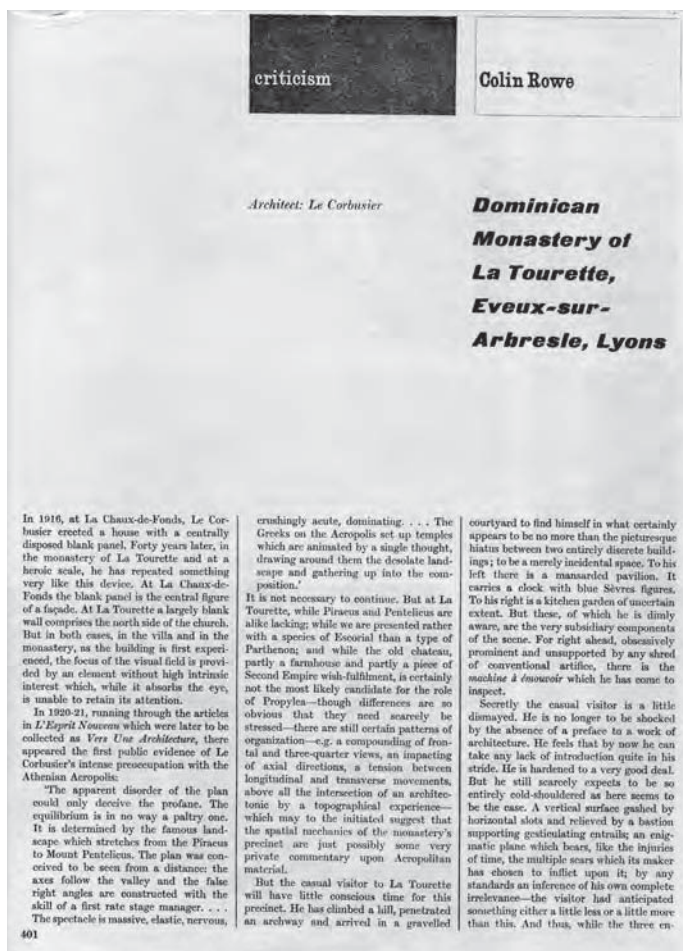


Figura 1. Portada del artículo. Fotografía: «Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons», *The Architectural Review*, junio de 1961.

Desde un punto de vista cronológico, algunos autores han señalado su regreso a Inglaterra en 1959 y la subsiguiente publicación de este artículo como el punto de inflexión entre dos Rowes muy diferentes. El propio Peter Eisenman se sumaba a esta conjetura apuntando como elemento clave de esa transformación, el progresivo rechazo que Rowe experimentó hacia la metodología analítica de tradición conceptual y su favorable disposición para el uso de los mecanismos de la tradición empírica en el análisis arquitectónico, donde la *promenade architecturale* «gradualmente se convertiría en uno de los recursos favoritos de Rowe» (Eisenman, 1994: 69).

El artículo sobre La Tourette, por tanto, es el único de los escritos de Rowe en el que se aprecia claramente la ambigua dualidad metodológica que mantuvo entre una historia del arte «profesional» – intelectual– y una postura más «amateur» –perceptual– (Vidler, 2008). Dos posturas metodológicas antagónicas que, en el campo de la arquitectura, fueron promovidas, respectivamente, por dos libros: *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) de Rudolf Wittkower y *The Architecture of Humanism: A Study*

in *the History of Taste* (1914) de Geoffrey Scott; según Rowe, los dos textos más importantes de teoría de la arquitectura de todo el siglo xx.

Rowe comenzaba su crónica del mismo modo como ya había hecho diez años antes en «Mannerism and Modern Architecture», haciendo referencia al gran panel en blanco de la fachada de la Villa Schwob, un elemento que le posibilitaba realizar una inmediata comparación con la gran pared norte de la iglesia –ambos edificios tenían dos superficies que, aun atrayendo nuestra visión, no eran capaces de retener nuestra atención–. Esta fugaz similitud inicial no era casual, ya que le permitía al autor establecer un marco cronológico entre la última y la primera obra de importancia de Le Corbusier, para así poder dar una coherencia compositiva y unidad intelectual al cambio estilístico que el arquitecto había experimentado después de la II Guerra Mundial.

En el siguiente párrafo, Rowe proponía una segunda comparación, en este caso, con la Acrópolis de Atenas. La intención era la de equiparar el modelo organizativo del complejo ateniense con la mecánica espacial del recinto de La Tourette, para acabar insinuando que el resultado era «probablemente un comentario absolutamente personal [de Le Corbusier] sobre el material de la Acrópolis» (Rowe, 1961: 401). Esta argumentación se ayudaba de un párrafo compuesto de varias citas extraídas de diversos capítulos de *Vers une Architecture* en los que Le Corbusier hablaba de la intrínseca relación que existía entre la planta de la Acrópolis y el paisaje circundante. El primer extracto de esta larga cita, proveniente del capítulo «Tres advertencias a los señores arquitectos: III. La planta», hacía alusión directa a la *Historie de l'Architecture* (1899) de Auguste Choisy, al ser el pie de foto de una de las imágenes de las que se sirvió el ingeniero francés para ilustrar su lectura experiencial de la ruta procesional de la Acrópolis, esa secuencia espacial que Sergei Eisenstein tildó como «el ejemplo perfecto de una de las más antiguas películas» (Eisenstein, 1989: 117). La idea de movimiento venía insinuada en la imagen mediante la línea discontinua que marcaba el recorrido. En este tercer aviso, Le Corbusier establecía que la arquitectura se manifestaba a través del volumen y la superficie, que a su vez eran determinados por la planta. Si la planta era el generador, el ojo del espectador en movimiento era el encargado de percibir los volúmenes, una relación de causa-efecto que quedaba reforzada gráficamente mediante las axonometrías extraídas del volumen de Choisy.

A este breve preámbulo de Rowe, con connotaciones visuales y de recorrido, le seguía un análisis sustentado exclusivamente en un criterio metodológico empírico-perceptivo que era asistido

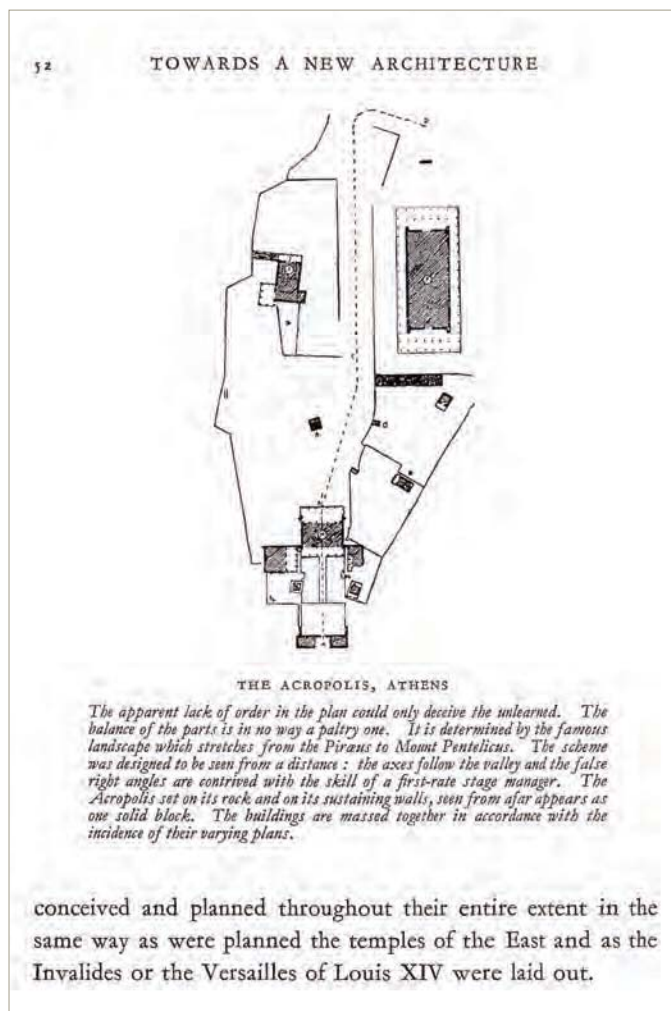


Figura 2. Planta de la Acrópolis de Atenas. Fotografía: *Towards a New Architecture*. Nueva York: Praeger Publishers, 1974.

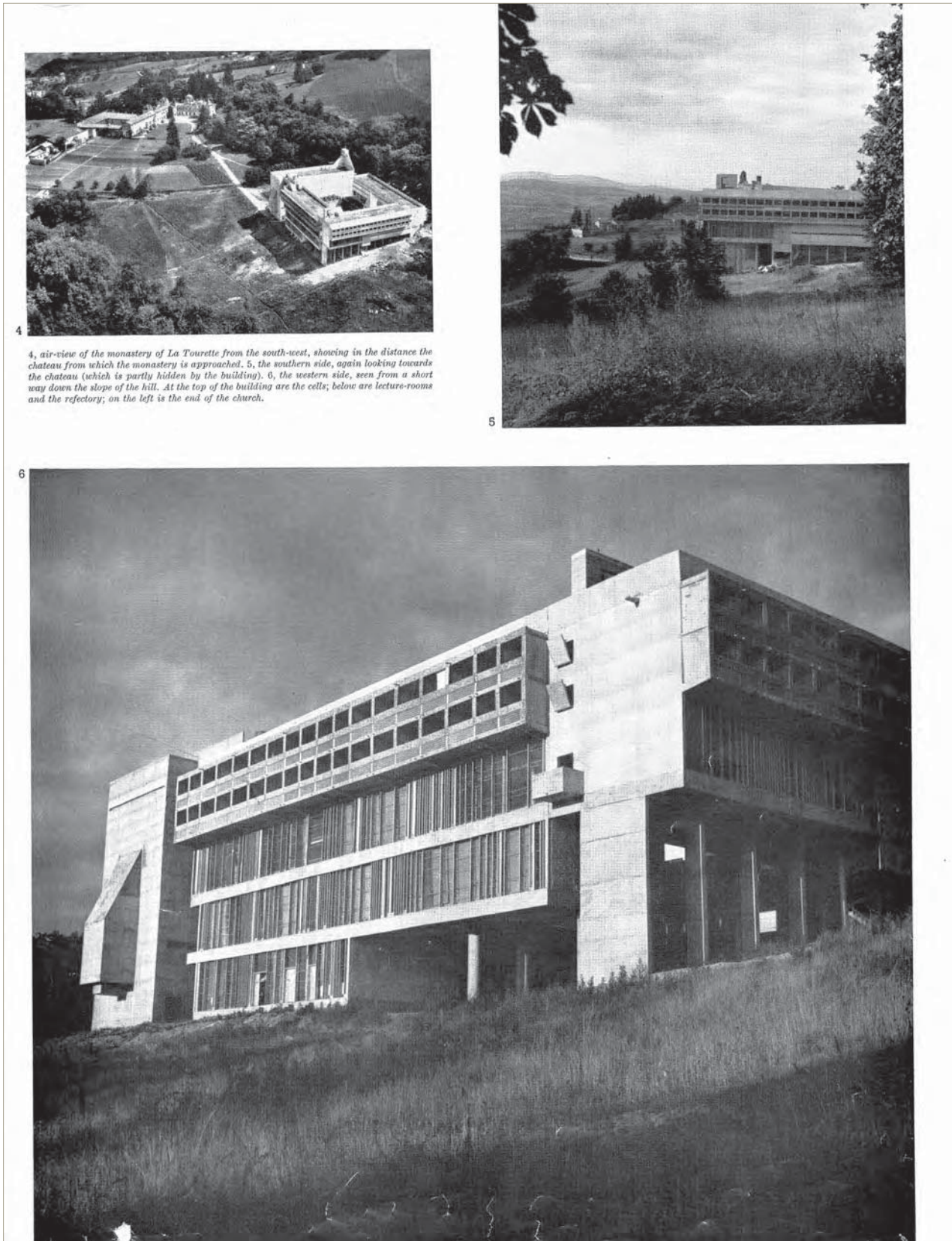


Figura 3. Vistas del monasterio de La Tourette. Fotografía: «Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur Arbresle, Lyons», *The Architectural Review*, junio de 1961.

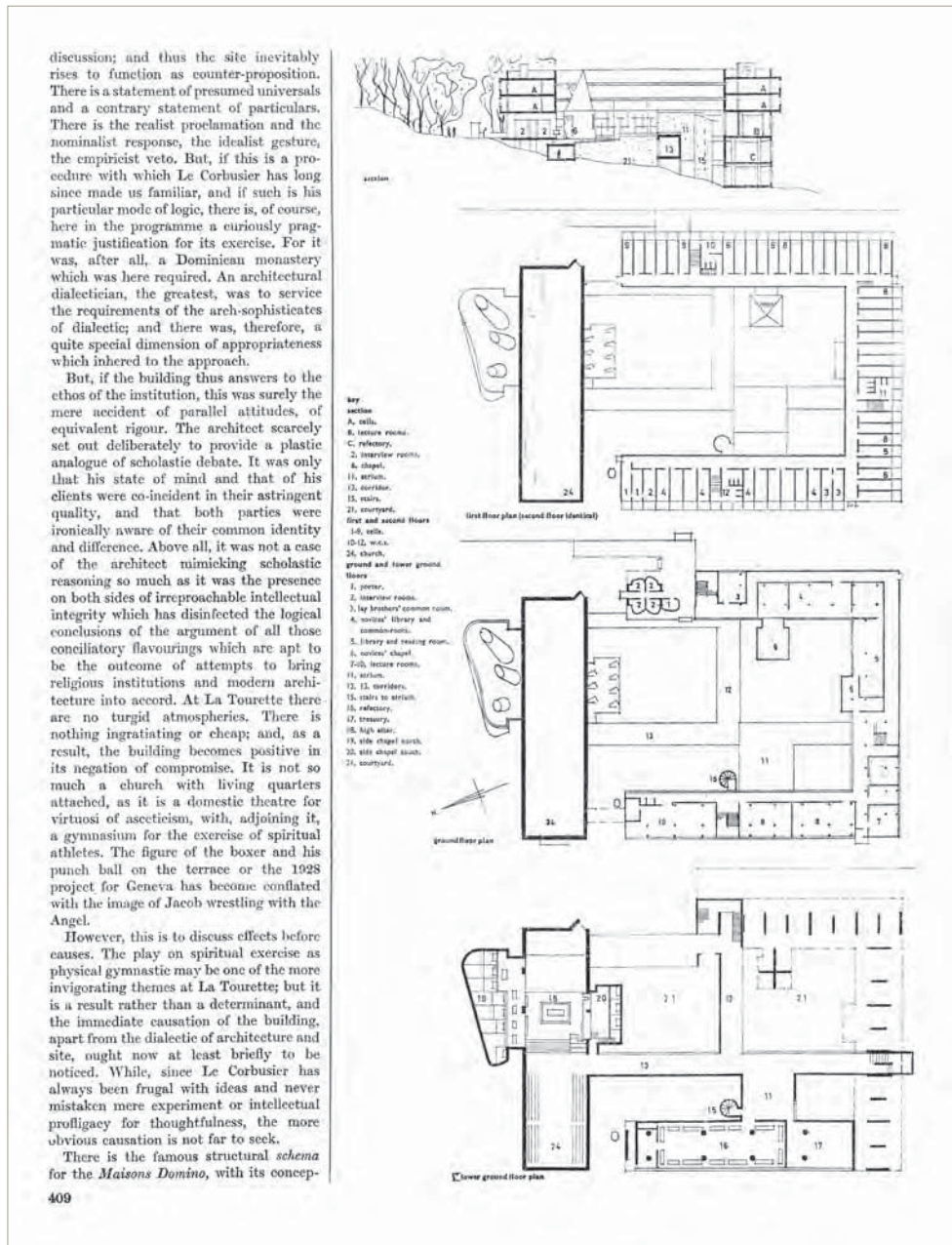


Figura 4. Plantas del monasterio de La Tourette. Fotografía: «Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur Arbresle, Lyons», *The Architectural Review*, junio de 1961.

por una detallada transcripción de la experiencia directa que tendría el visitante eventual en su ruta de aproximación hacia esta *machine à émouvoir*. La descripción del itinerario o *promenade architecturale* incluía comentarios relacionados con la experiencia topográfica del lugar, con la experiencia arquitectónica, con la percepción visual, con la apariencia externa, así como impresiones ópticas de carácter subjetivo, sentimientos individuales y pensamientos personales. El lenguaje utilizado, además, no era ajeno al de los análisis de la estética fisiológica.

Si esta primera parte del artículo representaba para Rowe «el modo normal de ver un edificio», para la segunda, el autor proponía acercarse a La Tourette con «un criterio mental totalmente opuesto y absolutamente conceptual», según él, «el modo normal de planear un edificio» y el único capaz que podía «considerar su razón explícita» (Rowe, 1961: 407).

En esta parte, Rowe rechazaba el programa funcional del conjunto como elemento determinante de la solución definitiva, la cual quedaba supeditada al estilo personal de Le Corbusier. El resultado final, por tanto, era fruto de la combinación de una premisa formal intrínseca a la coherencia estilística del arquitecto, unida a una base categorial abstracta. La colisión de estas dos categorías apriorísticas con las condiciones específicas del emplazamiento contenía, según Rowe, la fórmula que daba la razón explícita de la organización formal de La Tourette; en otras palabras, la dialéctica establecida entre la arquitectura y el emplazamiento, entre una formulación de universales y una contraria de particulares, entre el «gesto idealista» y el «veto empirista». A esta razón se le sumaba otra causa inmediata, en La Tourette se habían combinado bajo un mismo volumen dos sistemas estructurales que hasta aquel momento habían ido siempre separados: el esquema estructural de la casa «Dom-ino», en la zona habitable, y el sistema «megaron», en la iglesia, una inusual combinación por parte de Le Corbusier que era la causante de la «anormal» experiencia a la que había estado sometido el visitante.

Siendo esta la estructura básica del artículo, en 1976 aparecía una segunda versión ampliada en *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Con el título abreviado de La Tourette, esta comenzaba con una nota extraída del primer libro publicado de Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914). La cita hablaba del problema de la superficie y la profundidad, y situaba la idea de escorzo como el caso límite donde se fundía la «simple visión» con el «acto puramente intelectual». Bajo esta perspectiva, el artículo de La Tourette no consistía únicamente en un análisis de un edificio de Le Corbusier, sino que expresaba el posicionamiento teórico de Rowe respecto a la metodología de análisis arquitectónico. Del mismo modo que Ortega, la propuesta de Rowe planteaba un punto de vista integrador que enriquecía la propia disciplina de la crítica de la arquitectura al unir bajo un mismo techo los postulados de Scott y Wittkower. Rowe salvaba el dilema visión-intelecto negando la oposición entre estas dos diferentes maneras de entender la arquitectura: una superficial, basada en impresiones, y una intelectual fundamentada en conceptos. «Impresión» y «concepto», dos términos inseparables, se convertían juntos en la fórmula para entrar en la realidad de la arquitectura. Una polivalente postura metodológica que no era casual al dar respuesta, en primera instancia, a las cualidades personales del arquitecto que la había diseñado. En opinión de Rowe:

«Le Corbusier es uno de los pocos arquitectos que no ha suprimido las exigencias de la sensación ni del pensamiento. Siempre ha mantenido un equilibrio entre ambas; [...] Este es su mensaje más evidente, y precisamente por eso en él el argumento conceptual jamás acaba de proporcionar un pretexto suficiente y siempre ha de ser vuelto a interpretar en términos de los apremios perceptivos» (Rowe, 1976: 196).

Esta actitud conciliadora se hace más comprensible en esta segunda versión ampliada de La Tourette, donde los párrafos extraídos de diversos capítulos de *Vers une Architecture* se incrementaban. A los apartados «Tres advertencias a los señores arquitectos: III. La planta» y «Arquitectura: III. Pura creación del espíritu», se le sumaba el de «Arquitectura: II. La ilusión de las plantas». Tres capítulos procedentes del bloque «académico» del libro, centrado en temas estéticos y de teoría de la arquitectura, en los que Le Corbusier insistía en la idea de que la arquitectura era a la vez sensación y pensamiento. La cita proveniente de este último capítulo ya no hacía referencia directa a la Acrópolis sino a «la pasión de Le Corbusier por las paredes» y su consideración del suelo como «una pared horizontal». Esta teoría respecto a la equivalencia de planos, que convertía el edificio en una especie de dado, le permitía a Rowe nuevamente liberarse de las limitaciones a las que habían estado sometidas la metodología idealista y la empírica. Un complejo andamiaje intelectual que le llevaba a afirmar como conclusión final que La Tourette no podía ser tratada como un edificio intelectualista al no contar con la «cerebralidad típica de Garches». En La Tourette los estímulos visuales persistían por encima de los intelectuales al no haber una unidad de concepto y disponer de una planta que «parecía» contener «una flagrante violación de cualquier consistencia lógica» (Rowe, 1976: 200).

El artículo sobre La Tourette, por tanto, se presenta como el texto en el que se evidencia más claramente la intención de Rowe de esclarecer el «dilema evidente» que surgía de la lectura de *Vers une Architecture*, y que ya había sido anunciado una década antes en «Mannerism and Modern Architecture»: «la incapacidad de definir una actitud frente a la sensación» (Rowe, 1950: 295-296). La enorme importancia que Le Corbusier le otorgaba al contenido intelectual de la arquitectura entraba en conflicto directo con el valor que asumía la parte sensorial en su discurso. Si bien la arquitectura era invención plástica, –establecer relaciones que emocionan–, también esta era especulación intelectual, enunciaba un pensamiento. Esta falta de jerarquía e indefinición de Le Corbusier imposibilitaba a Rowe dar una respuesta adecuada al significado de palabras como «reconfortante» –«verdades reconfortantes»– o «correcto» –«la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de volúmenes bajo la luz»–, al poder ser interpretadas indistintamente desde una perspectiva idealista o desde un punto de vista sensorial. Esta ambigüedad entre sensación y pensamiento que Rowe vio en 1950 en Le Corbusier, se interpretaba en 1978 como una actitud de equilibrio inherente al propio arquitecto. Del mismo modo que Le Corbusier entendía la arquitectura como una «invención total, que depende exclusivamente de quién la diseña» (Le Corbusier, 1999: 70), el perspicaz Rowe planteó en este artículo que las herramientas de análisis arquitectónico que nos harían comprender las complejidades de La Tourette eran aquellas que daban respuesta al estilo absolutamente personal Le Corbusier. Como ya apuntó Ortega, «las cosas reales están hechas de materia o de energía; pero las cosas artísticas –como el personaje de Don Quijote–, son de una substancia llamada estilo. Cada objeto estético es individuación de un protoplasma-estilo. Así el individuo Don Quijote es un individuo de la especie Cervantes» (Ortega y Gasset, 1984: 87).

Bibliografía

CHOISY, A. (1899): *Historie de l'Architecture*.

EISENMAN, P. (1994): «Not the Last Word: The Intellectual Sheik», *ANY* 7/8, pp. 66-69.

EISENSTEIN, S. M.; BOIS, Y-A., y GLENNY, M. (1989): «Montage and Architecture», *Assemblage*, n.º 10, pp. 110-131.

LE CORBUSIER (1923): *Vers une Architecture*. París: G. Crès et Cie.

— (1986): *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications.

— (1999): «El mensaje en una botella», *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, n.º 9, pp. 70-80.

ORTEGA Y GASSET, J. (1984): *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.

ROWE, C. (1950): «Mannerism and Modern Architecture», *The Architectural Review*, May, pp. 289-299.

— (1961): «Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons», *The Architectural Review*, June, pp. 400-410.

— (1976): *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Mass: MIT Press.

VIDLER, A. (2008): *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural modernism*. Cambridge: MIT Press.

«Manierismo moderno» en la obra de Van den Broek y Bakema

Jeroen Roorda

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya

Al inicio del siglo xx, se inventó el término manierismo, para designar aquel periodo del Renacimiento (1520-1600), donde se pone de manifiesto la intención de relativizar o ironizar. El manierismo en la arquitectura hace uso de efectos formales o espaciales invertidos y es visto como una crítica a las bases del sistema establecido por Bramante (1444-1514).

El llamado «manierismo moderno», que surgiría en determinadas obras posteriores a la II Guerra Mundial, constituiría una crítica a los pilares del llamado movimiento moderno.

El término «arquitectura moderna», está muy abierto a una interpretación múltiple y sujeto a no poca discusión, aunque cuenta con un apoyo suficientemente generalizado en sus premisas:

- El uso honesto de los materiales.
- Uso de una estructura honesta y su expresión.
- La forma sigue la función.

Utilizaremos estas premisas como el marco de referencia del manierismo moderno.

El manierismo moderno de la posguerra surgirá en la arquitectura, en estrecha relación con los fenómenos socio culturales y más específicamente con una crisis ideológica. En su ensayo «Manierism and Modern Architecture», publicado en 1950 en la revista *The Architectural Review*, Colin Rowe (1920-1999), revelará cómo todos los elementos que justifican el resurgimiento del manierismo dentro de la arquitectura están ya presentes: «si en el siglo xvi el manierismo era el índice visual de una aguda crisis espiritual y política, la repetición de tales estados en la actualidad no debería sorprendernos, ni se hace necesario indicar los conflictos que se corresponden con aquéllos» (Rowe, 1950: 296).

En la II Guerra Mundial, con sus campos de concentración y los bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki, terminó el desenfadado optimismo respecto al significado del progreso tecnológico para la humanidad. Durante la posguerra, creció el malestar hacia el urbanismo moderno y las nuevas viviendas en masa llevadas a cabo con tecnologías mecanizadas. Entre el periodo interbélico y la posguerra, tendrá lugar una sutil transición entre diferentes líneas de pensamiento. La perspectiva viraría desde «conceptos meramente materialistas y mecanicistas» hacia una «nueva visión de la naturaleza de materia y organismos» (Giedion, 1948: 719). El pensamiento existencialista ganaría terreno sobre el positivismo lógico. Es por ello que disminuye el apoyo a las premisas modernas, de carácter unilateralmente racional, adoptando una actitud manierista hacia ellas.

Colin Rowe, en su ensayo de 1947, «The Mathematics of the Ideal Villa», no analiza las ideas más generalizadas de su época, como por ejemplo el carácter novedoso de la arquitectura moderna o su relación con el avance tecnológico. Si alrededor del movimiento moderno se creó el mito de un nuevo estilo frente a lo anterior, Rowe, sorprendentemente, mostraba la continuidad entre la archi-

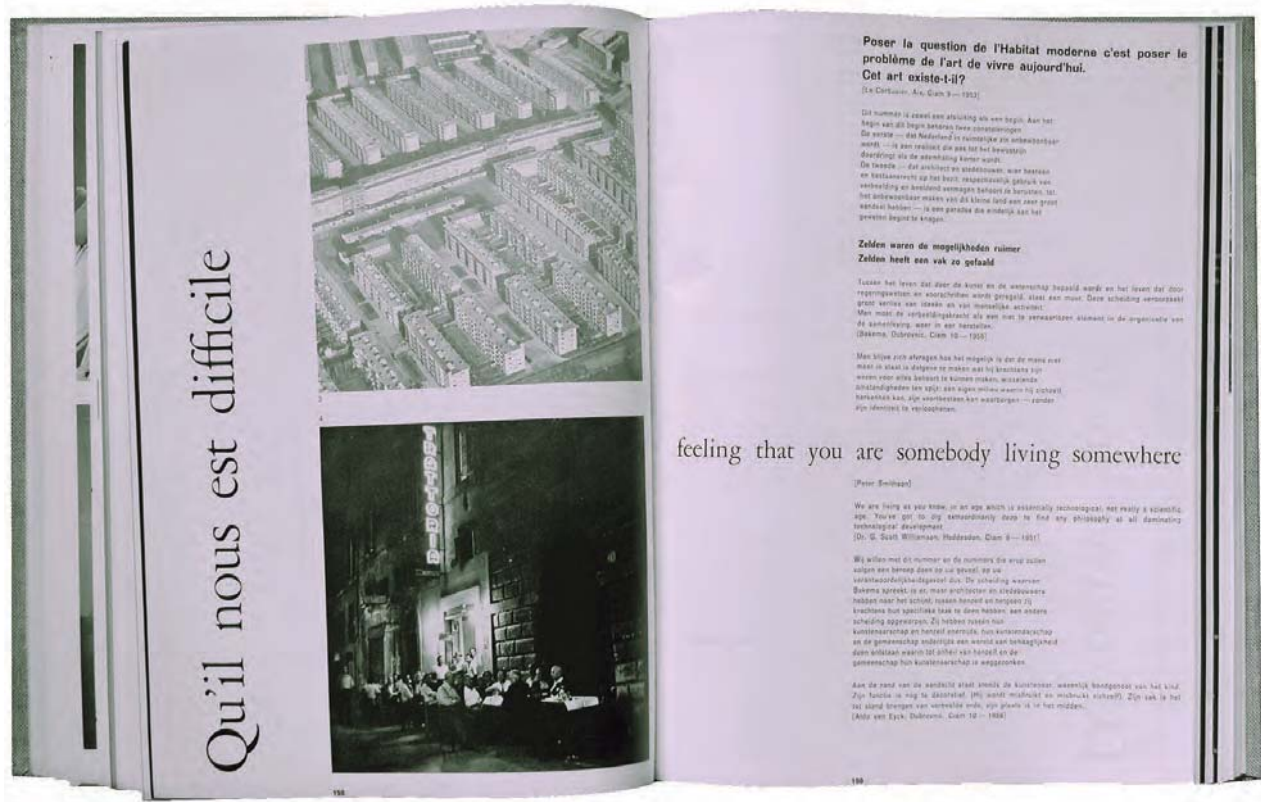


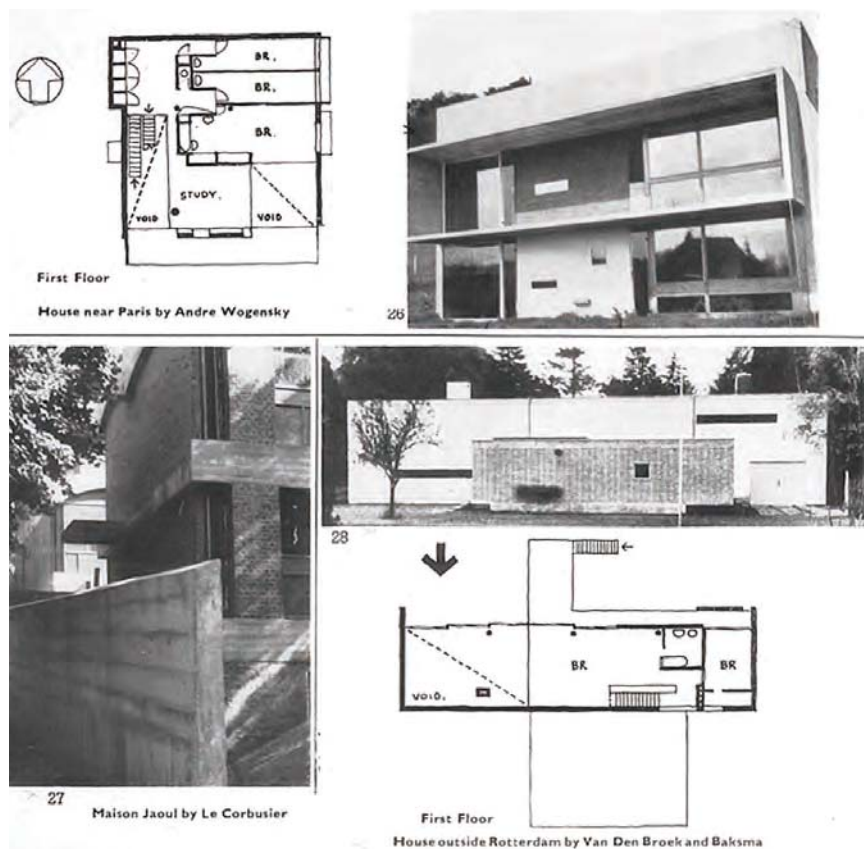
Figura 1. Fotografía: *Forum*, n.º 7, 1959-1960, pp. 198-199.

itectura moderna y su pasado¹, distanciándose de un análisis cientificista o racionalista, basado en relaciones causales (Rowe, 1947). Rowe volvió a sorprendernos con su texto «Mannerism and Modern Architecture», al trasladar el término manierismo fuera de su contexto renacentista, y aplicándolo a la arquitectura moderna². Rowe ilumina la ya muy reconocida influencia de la tradición estructural del siglo XIX sobre la arquitectura moderna, pero observa que: «Un sistema arquitectónico no puede disfrutar siempre de unas bases puramente materiales, que debe existir cierta concepción de la forma que juegue igual y opuesto papel» (Rowe, 1950: 292).

Rowe otorga un papel igualmente significativo a aquella tradición de finales del siglo XIX, explícitamente negada por el diseño moderno: la tradición pictórica. Rowe señala que, a pesar de su antagonismo hacia la tradición visual, «la evolución del movimiento moderno» fue promovida por ella, mostrando influencias neo-clasicistas o explica que Le Corbusier, en *Vers une architecture*, oscilaba entre la tradición estructural y la tradición pictórica del siglo XIX.

En su intento de excluir el formalismo de la arquitectura, la arquitectura moderna se había apropiado del lema de Louis Sullivan, por el cual «la forma debía seguir a la función». La forma no sería causa, sino resultado. No obstante, Rowe consideraba la forma «no como una conformidad», sino «como un medio preciso para articular ideas» (Petit, 2015: 31). La forma era portadora de significados y precedía al proyecto arquitectónico. ¿No sería razonable plantearse si, en el caso de que la forma preceda al proyecto arquitectónico y no lo siga o no siga a la función, esta mantiene una relación

¹ En su texto de 2011, «La importancia de la ironía», Robert Maxwell determina el interés que Rowe tenía para la continuidad en la arquitectura. «Rowe disfrutó de la continuidad entre la arquitectura moderna y su pasado». (Petit, 2015: 31).
² En su charla de 1949 «Mannerism in Architecture», Anthony Blunt había sido el primero en relacionar el Manierismo en la arquitectura con la arquitectura moderna (Blunt, 1949).



These three houses, generally regarded as being amongst the most important of European post war avant garde architecture, all show similar trends towards the arbitrary. On neither front nor sides of the Wogensky house, 26, are the exciting double volumes of the interior apparent: the exterior not being the result of the interior. This external disregard of the section also occurs on the house outside Rotterdam, 28, which is further complicated by an ambiguity of structure part weight bearing, part steel frame. The horizontal slit windows and the rendering of the brick wall seem to refer to a concrete aesthetic. At Maison Jaoul, 27, the principle of triple brick: structural walls panelled in at the short ends, and the balcony as an extension of the structural floors is most clearly stated. However, with the house closer to the road all principles are inverted, a balcony is propped up at the side and the non-structural end is bricked in. The flight from the 'academism' of pre-war modern is questionable when it produces an architecture of the irrational.

160

Figura 2. Tres casas con tendencias hacia «lo arbitrario». Fotografía: *The Architectural Review*, vol. 119, n.º 711, 1956.

con las formas que la preceden? Con ambas ideas respecto a la continuidad y a la forma Rowe abriría nuevos caminos para el análisis y la historiografía de la arquitectura moderna.

Bajo la influencia de Rowe, el arquitecto James Stirling (1926-1992) aprendió a utilizar el conocimiento histórico dentro de su praxis como arquitecto y desarrolló un interés particular por el manierismo moderno. Pero mientras el manierismo moderno de Rowe tenía como marco de referencia la tradición pictórica y estructural del siglo XIX, Stirling desarrollaría un interés por la actitud manierista que se manifestaba en determinadas obras arquitectónicas de la posguerra y que tenían como referencia las antes mencionadas premisas modernas de carácter estrictamente ético y no estético.

En septiembre de 1956, James Stirling escribe un artículo para la revista *The Architectural Review*, titulado «La capilla de Le Corbusier y la crisis del racionalismo». En este texto, Stirling introduce el término «imperfeccionismo consciente» para referirse a la actitud manierista dentro de la arquitectura moderna de la posguerra (Stirling, 1956). El artículo va acompañado por 25 fotos de la capilla de Ronchamp. En particular, nos llamará la atención un cuadro con tres imágenes y un texto descriptivo de las mismas a pie de página. Son imágenes de la casa de André Wogensky (1916-2004) cerca de París (1952), de la casa Jaoul (1954-1956) del mismo Le Corbusier y de la casa para Johannes Van den Broek (1948-1952). Stirling dirá que estas tres casas, generalmente consideradas «entre la arquitectura vanguardista europea más importante de la posguerra», reúnen también tendencias similares hacia «lo arbitrario» (Stirling, 1956: 160).

El espacio de doble altura de la casa de Van den Broek no se expresa en la fachada, lo cual constituye una arbitrariedad respecto al imperativo moderno de expresión del programa. Además, Stirling ve cómo se tergiversan los imperativos modernos relativos al uso de una estructura clara que

genere y determine la arquitectura, y cómo la aplicación honesta de los materiales «se ha complicado todavía más por una ambigüedad en la estructura, en parte muro de carga, en parte armazón de acero. Las ventanas horizontales y el revocado de la pared de ladrillo parecen referirse a una estética de hormigón» (Stirling, 1956: 160).

En su *Black Notebook*, Stirling también determina que, para poder transmitir las fuerzas de las grandes áreas de ladrillo por arriba y a lo largo de las ventanas, es necesario aplicar dinteles largos y fuertemente reforzados. Lo cual, aparte de un uso no honesto de los materiales, también parece indicar un uso no racional de la técnica. A la ambigüedad entre el muro de carga y el armazón de acero se le añade la incógnita sobre el encuentro de las columnas redondas con el falso techo. Se preguntará si estas columnas recogen quizás vigas que se extienden hacia el muro de carga (Crinson, 2010: 38).

En la iglesia reformada (1958-1962) que construyen Van den Broek y Bakema en Nagele, nos encontramos de nuevo con un sistema combinado entre estructura reticular y muros de carga. Las columnas de la fachada y los muros de carga se mezclan y se confunden. Como en la casa de Van den Broek en Rotterdam, las ventanas, muy horizontales, entran de nuevo en contradicción con el principio de un muro de carga. Se requiere un dintel de dimensiones tan considerables y con tanta armadura que ya no se puede hablar de una estructura clara y tampoco de una estructura eficaz. En cuanto a una de las columnas, el imperfeccionismo tecnológico se manifiesta todavía con más intensidad. Aunque materializada como pared de carga, pero siendo formalmente y a nivel constructivo una columna, parece que la ventana horizontal con dintel dentro atraviesa el muro de carga.

Las fachadas principales del bloque del Mariniersweg en Róterdam (1954-1956) revelan la estructura reticular y los forjados. Las columnas se apreciarán tanto en la planta baja como en su en-



Figura 3. Iglesia reformada de Nagele (1958-1962), Van den Broek y Bakema. Fotografía: Jeroen Roorda.



Figura 4. Viviendas Mariniersweg (1954-1956), Van den Broek y Bakema. Fotografía: Wike Pouw.

cuentro con las ventanas de las plantas superiores. No obstante, las fachadas laterales se distinguen de las fachadas principales y juntas muestran características que hacen pensar en una falta de perfeccionismo estructural.

En la fachada principal, las columnas retroceden respecto a la fachada y la albañilería pasa por delante de las columnas. Al contrario, en la fachada lateral las columnas se encuentran en el mismo plano que la fachada y la estructura reticular de la planta baja se convierte en un muro de carga en las plantas superiores, constituyendo una confusa mezcla de sistemas constructivos.

Donde las fachadas principales hacen esquina, sobresalen los balcones, continuando la dirección de la fachada hacia el otro lado. Alternando cada planta, se crea una especie de urdimbre entre los balcones, las plantas y los bloques a ambos lados de la esquina. Esta intervención



Figura 5. Viviendas Mariniersweg (1954-1956), Van den Broek y Bakema. Fotografía: Wike Pouw.

formal, entendible desde el punto de vista urbanístico, no puede justificarse funcionalmente. Prueba de ello es que solo una de las dos orientaciones de los balcones tenga un soleamiento óptimo.

En la Casa Van Ierland (1965-1967), Van den Broek y Bakema aplican una solución de *split-level*, que se expresa tanto en la fachada frontal como en la trasera. Las diferentes funciones de la



Figura 6. Casa Van Ierland (1965-1967), Van den Broek y Bakema. Fotografía: Wike Pouw.

casa se expresan en la fachada. La ventana horizontal es posible gracias al uso de una estructura reticular. No obstante, en el centro de la fachada lateral hay una pequeña ventana con dintel que sugiere un muro de carga inexistente.

Con estos ejemplos hemos visto un trato más libre y crítico con los imperativos de la arquitectura moderna. Con ellos se pretende dar a conocer que el fenómeno manierismo moderno, no per-

tenece exclusivamente a un debate anglosajón interno, sino que se extendía más allá de sus fronteras. También se ha buscado contribuir de manera novedosa al «tema de la arquitectura moderna y el manierismo» que, según afirmaba Colin Rowe en 1976, «continúa esperando la interpretación extensa y positiva que merece» (Rowe, 1976: 35).

Bibliografía

- BLUNT, A. (1949): «Mannerism in Architecture», *R. I. B. A. Journal*, vol. 56, March, pp. 195-201.
- CRINSON, M. (2010): *James Stirling: Early Unpublished Writings on Architecture*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- GIEDION, S. (1948): *Mechanization Takes Command: a Contribution to Anonymous History*. New York: Oxford University Press. Tercera edición, 1970.
- LE CORBUSIER (1923): *Vers une Architecture*. París: G. Crès et Cie.
- PETT, E. (2015): *Reckoning with Colin Rowe*. Nueva York: Routledge.
- ROWE, C. (1947): «The Mathematics of the Ideal Villa», *The Architectural Review*, n.º 101, marzo, pp. 101-104.
- (1950): «Mannerism and Modern Architecture», *The Architectural Review*, n.º 107, mayo, pp. 289-299.
- (1976): *The Mathematics of the Ideal Villa, and Other Essays*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- (1999): *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- STIRLING, J. (1956): «Ronchamp: Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism», *The Architectural Review*, vol. 119, n.º 711, pp. 155-161.
- (1993): «Ronchamp: La capilla de Le Corbusier y la crisis del racionalismo», *Anales de Arquitectura*. Valladolid, n.º 5, pp. 215-219.

News from Nowhere. Noticias sobre la influencia de William Morris en la arquitectura del primer novecientos en Cataluña

Roger Miralles

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universitat Rovira i Virgili

Para definir un periodo de la historia, lo primero es definir un inicio y un arco temporal. El inicio se suele asociar con una obra o con un autor. En el caso del movimiento moderno, ¿cuál es ese inicio?, ¿cuál es ese autor? Varios autores dan diferentes versiones del mismo término y de su inicio; no podemos pensar que la arquitectura moderna es la misma si leemos a Sigfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock o Nikolaus Pevsner, por citar solo a algunos clásicos. Lo que nos interesa en esta ocasión es saber cuál es el punto que marca el inicio del periodo moderno. Quien más se ha ocupado de esta cuestión

ha sido Pevsner en su célebre *Pioners of modern design* y lo ha situado de un modo un poco ambiguo entre la teoría y la práctica de William Morris y la Bauhaus de Walter Gropius. Pevsner pone especial interés en la idea de la arquitectura, no como un batiburrillo de elementos históricos, sino como la unión de todos los oficios, esa idea que viene del Werkbund, del *Gestamtkunstwerk*. En las primeras páginas del libro, Pevsner ya explica que lo fundamental para su primer pionero del movimiento moderno, Morris, es la reacción «contra la absoluta falta de sentimiento por la unidad esencial de la arquitectura»¹. Ese rechazo a la arquitectura académica de la *École des Beaux-Arts* es la que, a juicio de Pevsner, fundará la arquitectura moderna y lo hará a través de la integración de los distintos oficios en la concepción de la obra. Podemos decir que la arquitectura del movimiento moderno, en la versión de Pevsner, empieza cuando la arquitectura deja de ser imitativa. Así Morris no se lee como luego ha sido leído, como un reformador social, como un socialista utópico que aplica su teoría a la práctica –como posiblemente lo entendamos hoy–², sino que se entiende como una nueva vía desde la reforma de los oficios, del mismo modo que la gran obra que se le atribuye a la Bauhaus de Gropius es la de los talleres de oficios: carpintería, papeles pintados, etc.



Figura 1. Portada del n.º 0 de *Juventut*, diseñada por A. de Riquer.

¹ Morris, 1963.

² Uno de los libros que más han contribuido a la visión actual de Morris ha sido el de: Manieri, 1977.



Figura 2. Pieza cerámica con Girasoles, Antoni Gaudí, *El Capricho*, Santander.

El pensamiento de Morris no es algo que pueda llevar el adjetivo de *internacional*. En 1932, hubo un intento de reducir la arquitectura moderna a un estilo internacional por parte de Hitchcock y Johnson. Esta arquitectura moderna reducida a estilo es la que ha tenido mayor fortuna crítica, seguramente por críticos tan brillantes como Giedion y Banham, que la situaron como la lógica en la era de la máquina. La estética de la máquina puede ser global, internacional, pero la estética de lo hecho por los gremios, la estética del trabajo placentero, coge formas distintas en lugares distintos porque tiene que ver, entre otras cosas, con los materiales del lugar, con las tradiciones populares, etc. Estudiar el origen del movimiento moderno en arquitectura en esta versión que nos proporciona Pevsner equivale a entender que hay tantos orígenes como lugares en los que haya arquitectura moderna.

El objetivo de esta comunicación es buscar las raíces del movimiento moderno en la arquitectura en un lugar concreto, Cataluña, a través de la recepción de la obra de William Morris.

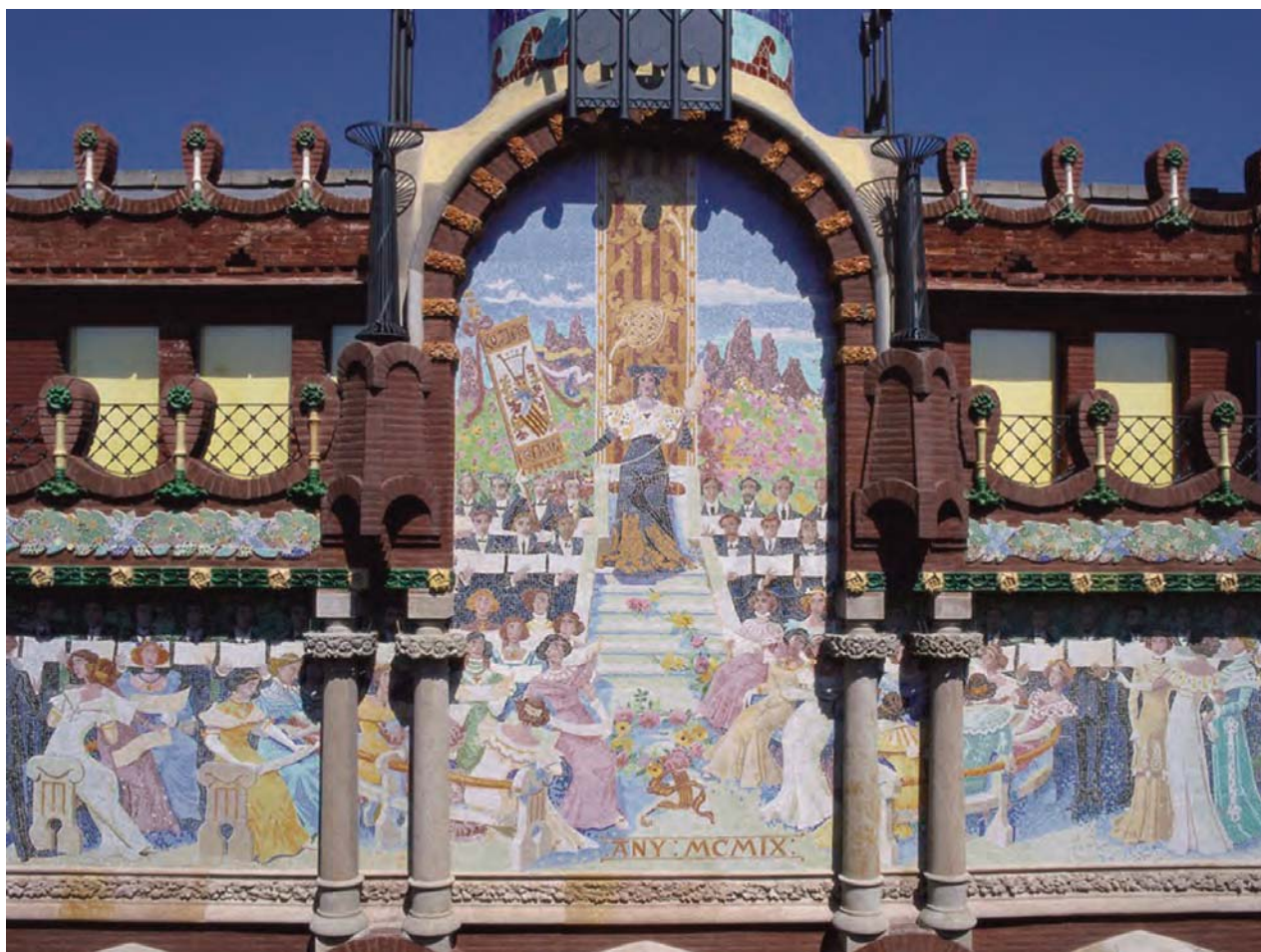


Figura 3. Fachada del Palau de la Música, Lluís Domènech i Montaner.

Morris y los pre-rafaelitas eran conocidos en el contexto cultural de la Barcelona de principios del siglo xx y finales del xix.³ Encontramos noticias sobre Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones y William Morris en algunas revistas significativas de la época como *L'avenç*, *La Ilustración Ibérica*, *Pèl & Ploma*, *Luz*, *Joventut*, solo por citar algunas. Los arquitectos conocían a Morris a través de estas publicaciones dedicadas a un público general burgués que se quería informar de las modernidades europeas. Los artículos los firmaban ilustradores como Alfred Opisso o Alexandre de Riquer. En estas revistas se reproducían cuadros y algunos diseños de objetos artesanales de los pre-rafaelitas, pero no se conocía para nada la ideología que sustentaba estos diseños, sobre todo los de Morris. En *La Ilustración Ibérica*, la revista anglófila que dirigía Opisso desde 1887 y que, como nos informa D'Ors, era una publicación «destinada a un público burgués, al hogar y a la familia», se publicaron ilustraciones de muchos de los pre-rafaelitas, entre otros, «acompañadas de informaciones lacónicas».⁴ El tono de los comentarios enaltecía el trabajo de los artesanos y la destreza del diseño, pero no se hablaba de organización gremial, de trabajo manual ni de nada parecido. Se trata de un grupo, Morris incluido, que hace un esfuerzo por regenerar el romanticismo, un intento simbolista de modernizar la cultura, dirá Frederic Rahola.⁵ Este intento de modernizar la cultura se hará en las páginas de las revistas a través de las imágenes, y los ilustradores toman especial relevancia. A este respecto cabe destacar el artículo de Alexandre de Riquer dedicado a Aubrey Beardsley, publicado en el primer

³ El tema no es novedoso, ha sido estudiado por varias historiadoras del arte: Cerdà, 1981; Calvera, 1997. El origen lo ha estudiado Freixa, 1973.

⁴ D'Ors, E. 1950, Glosa a Sofia Casanova, p. 874.

⁵ *Aquesta visió s'explica a*: Rahola, 1905: 150.

número de *Juventut*. El mismo autor, en otro artículo, dice a propósito del grupo: «Estos pintores pre-rafaelitas, que obran inspirados por una fantasía elevadísima, son, sin embargo, adoradores de lo verdadero, no vacilando en ejecutar con nimia escurpulosidad los más insignificantes accesorios. Es un arte impregnado de poesía y de realidad, y sus adeptos son verdaderos poetas de la paleta».⁶ Es, pues, un arte verdadero, pero sobre todo De Riquer nos desvela una clave que seguro que debía de interesar a la burguesía industrial: es un arte aplicable hasta en los más insignificantes accesorios. El mismo autor, a propósito del catálogo de Escofet de 1900, dice: «en países tan avanzados como Inglaterra, genios portentosos como William Morris no se dan de menos por dibujar un azulejo, un mueble o la portada de un libro o la muestra de una ropa para tejidos estampados, sino más bien al contrario, aplican su talento admirable a la composición de un motivo para ello, ennobleciendo lo que puede parecer mas vulgar».⁷ La idea de ennoblecer lo más vulgar está latente en los comentarios, lacónicos que diría D'Ors, de todos los pre-rafaelitas en las páginas dedicadas a los burgueses.

En 1870, Salvador Sanpere i Miquel, profesor de la Llotja, viaja a Inglaterra, Francia y Alemania enviado por la Diputación de Barcelona para entender cómo se promueve la integración del arte en la industria. Las conclusiones del viaje son el fuerte impacto que le producen los ingleses, sobre todo sir Henry Cole y su colaboración con el príncipe Alberto, y el nulo impacto que reporta del grupo pre-rafaelita. Desde ese momento Inglaterra se verá desde la burguesía catalana como ese lugar donde saben aplicar el arte a la industria.⁸ Las noticias del continente son más asiduas, ya que casi todos



Figura 4. Comparativa de diseño de pavimentos de Josep Puig i Cadafalch y Lluís Domènech i Montaner.

⁶ *La ilustración ibérica*, 1893, pp. 202-206.

⁷ *Juventut*, n.º 13, mayo de 1900, p. 205.

⁸ Para más detalles del viaje de Sanpere ver: Clavera, Anna, cit., p. 239.

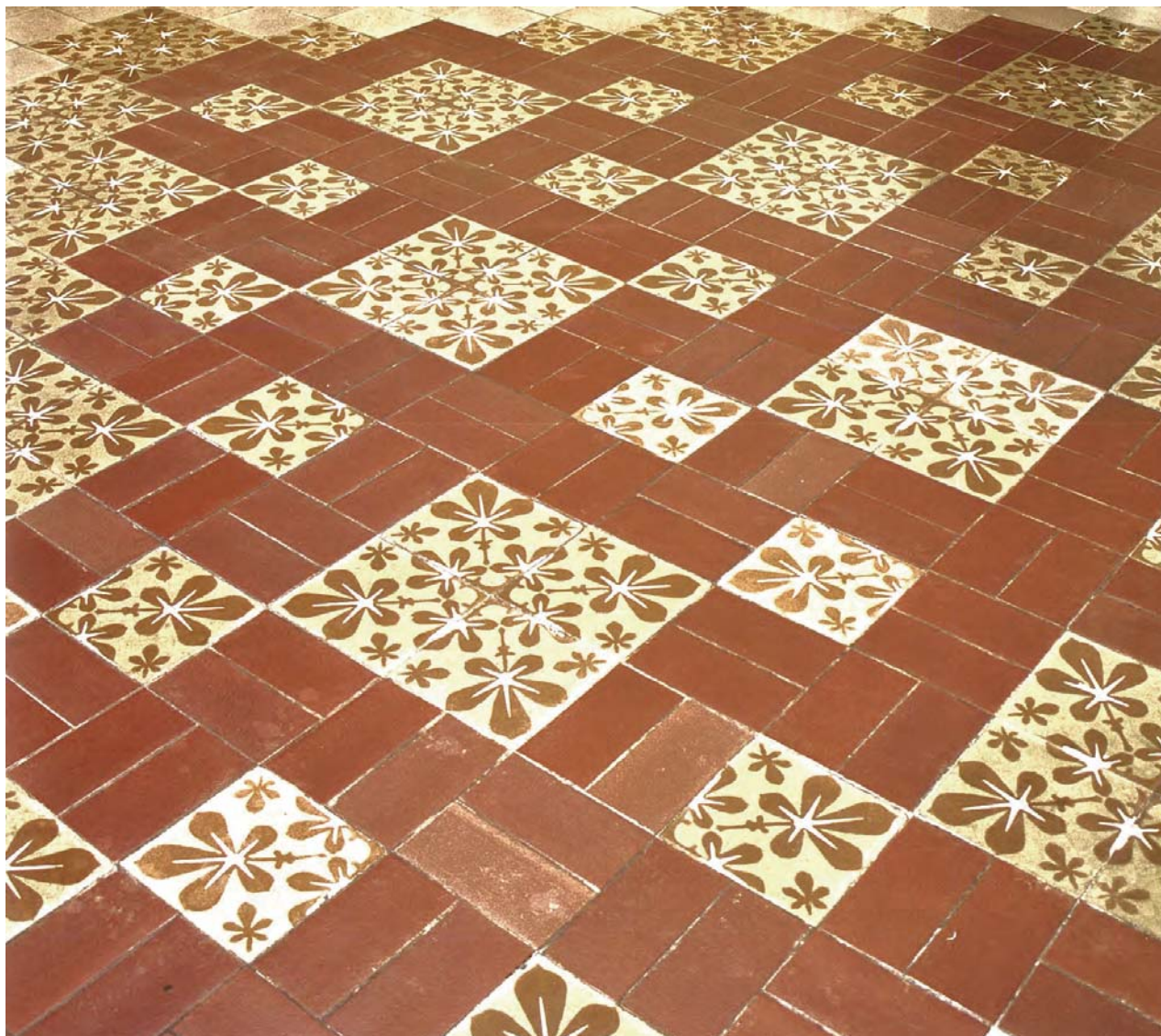


Figura 5. Pavimento de catálogo del hospital de Sant Pau.

los arquitectos catalanes hablan francés, y algunos alemán, pero no tenemos conocimiento de que ninguno de ellos hablara inglés ni de que tuvieran libros de autores ingleses.⁹ Queda esa idea del arte aplicado a la industria y esa es la que se aplica al ver los bellos diseños pre-rafaelitas, los de Morris incluidos.

Así pues la recepción de la obra de Morris no pasa, en Cataluña, por el regreso a una producción artesanal o gremial. La aportación de Morris está en crear un nuevo modo de hacer en las artes aplicadas lejos de la imitación académica. Para eso la obra de los pre-rafaelitas servirá como fuente de inspiración, sobre todo por los motivos florales como base formal del nuevo arte arquitectónico, pero serán motivos que se podrán aplicar a la industria en el modelo del *art manufacturer* de Henry Cole.¹⁰

⁹ Muchas son las bibliotecas de arquitectos que han ido a parar al Colegio de Arquitectos y, en los inventarios de libros de Domènech i Montaner y muchos otros, apenas se encuentran referencias en lengua inglesa ni traducciones.

¹⁰ Cole, 1892: «Creo que originé el termino *Art Manufactures* con el significado de Bellas Artes o belleza aplicada a la producción mecánica».

La arquitectura que se desprendió de ese gusto por la obra de los pre-rafaelitas se puede ver claramente en la obra de Gaudí. En sus primeras obras el uso de cerámica industrializada es conocido en las construcciones de la Casa Vicens, en la puerta de la finca Güell, en Comillas, etc. La casa de la calle de las Carolinas en Barcelona es un ejemplo claro del uso que Gaudí le da a la cerámica, pero donde vemos con mayor claridad el uso que hace de la pieza cerámica seriada será en El Capricho, en Santander. Gaudí encarga una pieza en relieve de un girasol a la fábrica Pujol i Bausis de Sant Joan Despí.¹¹ Solo con tres modelos de azulejo será capaz de generar una gran cantidad de variaciones a través de la rotación de los mismos.¹² Gaudí entiende que la repetición no aportará nada a su construcción, así que juega con el elemento repetido. La aversión por la repetición de Gaudí no se manifestará con mayor claridad hasta que llegue su colaboración con Jujol, diez años más tarde.

Lluís Domènech i Montaner es un burgués que decide ser arquitecto: un burgués, o sea alguien que conoce las bondades de la industrialización, y un arquitecto, o sea alguien que aprecia el gusto por lo sensual que viene de los pre-rafaelitas. Al construir sus primeros edificios, Domènech experimenta con la industrialización en su Gran Hotel para la exposición de 1888, pero al mismo tiempo aprecia lo medieval y los gremios. De este modo, sin conocer las tesis de Morris, construye gracias a una cesión del Ayuntamiento un taller de oficios artesanos en el restaurante de la exposición,¹³ una vez terminada, que le sirve para construir su obra en Comillas y en el Palau de la Música. De todos modos vemos que la obra de Domènech combina los elementos fabricados en serie y los elementos artesanales, de oficio. En la fachada del Palau vemos los capiteles con motivos florales repetidos y los mosaicos en las partes planas; en ese doble movimiento de lo artesanal y lo prefabricado se mueve la arquitectura de Domènech. El arquitecto tiene gusto por lo movido, pero entiende que en la arquitectura cabe la repetición, así en el pavimento del Hospital de Sant Pau con dos piezas de catálogo crea una gran variación. Pero Domènech también genera azulejos hidráulicos para la industria y aquí no es un gran diseñador en el sentido de que necesita muchos tipos de azulejos para completar su dibujo: si comparamos los dibujos de Domènech con los de Puig i Cadafalch vemos la diferencia en la cantidad de tipos de azulejos que necesitan uno y otro.

William Morris no genera diseños para ser industrializados, pero sí para ser repetidos a partir de plantillas. Morris piensa que la repetición genera un tipo de trabajo inteligente que se puede hacer mejor o peor, pero en el que el trabajador puede encontrar placer. Ese es el tipo de trabajo que quiere para sus trabajadores y no el repetitivo de la fábrica, ni el imaginativo del que está en el tablero de dibujo y que es puro placer.¹⁴ De este modo Morris pone el acento en el tipo de trabajo, no en si la imagen se basa en la repetición o no, como hacen Domènech o Gaudí.

La aportación de Morris a la arquitectura catalana de la primera modernidad pasa por ese gusto por lo no imitativo y por lo floral, y no por lo social. Como dice Oriol Bohigas sobre este periodo: «las formas [...] han perdido la virulencia progresista y conservan sólo la fluencia formal, el ornato naturalista, la piel de un nuevo estilo encima de unas estructuras mucho menos revolucionarias».¹⁵ La apreciación de Bohigas de que la arquitectura del cambio de siglo en Cataluña fue conservadora queda clara con ese episodio en el que el político de la *lliga*, Puig i Cadafalch, «defenestró»¹⁶ a Eugeni d'Ors por auspiciar la publicación de algunos fragmentos de la novela de Morris *Noves d'enlloc*,¹⁷ por considerarla obscena dado que hacía una apología del amor libre. Quizás eso sí les pareció escandaloso, pero seguro que la asunción de que el mito del pre-

¹¹ Subías, 1989.

¹² Sama, 2014.

¹³ Casanova, 2009.

¹⁴ Para ahondar en esta teoría basada en el trabajo léase: Morris, 2008.

¹⁵ Bohigas, 1970

¹⁶ La polémica sobre la defenestración de Xènius está explicada en: Cerdà, M.A., cit., p. 41.

¹⁷ Morris, 1918.



Figura 6. Diseño de azulejos de William Morris.

rafaelismo era un socialista que predicaba el trabajo sin dinero y comunal, eso seguro causó escándalo en la bien organizada sociedad burguesa. Por ello podemos decir que el trabajo de Morris para los catalanes burgueses era «noticias de ninguna parte», ya que les llegaba pero no sabían de qué (ideología) venía.

Bibliografía

BOHIGAS, O. (1970): *Polèmica d'arquitectura catalana*. Barcelona: Edicions 62.

CALVERA, A. (1997): «Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts and Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones», *D'Art*, 23.

CASANOVA, R. (2009): *El Castell dels tres dragons*. Barcelona: Institut de Cultura i Aj. de Barcelona.

CERDÀ I SURROCA, M. A. (1981): *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial.

COLE, H. (1892): *Fifty Years of Public Work*. Londres: G. Bell.

D'ORS, E. (1950): *Obra catalana completa, Glosari 1906-1910*. Barcelona: Selecta. Glosa a Sofia Casanova, p. 874.

FREIXA, M. (1973): «La influencia de Ruskin en la arquitectura modernista de Cataluña», *Congreso Internacional de Historia del Arte*. Universidad de Granada.

MANIERI ELIA, M. (1977): *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gil. [1.ª edición en 1976].

MORRIS, W. (1918): «Noves d'enlloc», *News from nowhere*. Barcelona: Minerva. [Traducción de *News from Nowhere*, London 1890]

— (1963): *Pioneros del diseño moderno*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. [1.ª edición en 1936].

— (2008): «El porvenir de la arquitectura en la civilización (1880)», *Escritos sobre arte, diseño y política*. Madrid: Doble J.

PEVSNER, N. (1936): *Pioneers of Modern Design: from William Morris and Walter Gropius*.

RAHOLA, F. (1905): *Los ingleses vistos por un latino*. Barcelona: Librería española.

SAMA, A. (2014): *El manifiesto del girasol, una obra maestra de Gaudí: El Capricho de Comillas*. Ed. Universidad de Cantabria.

SUBÍAS, M. P. (1989): *Pujol i Bausis: centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*. Barcelona: Ajuntament, Area de Promoció de la Ciutat, DL.

Patrimonio y ciudad histórica en el *Pla Macià* del GATCPAC. La emergencia de los valores patrimoniales en el debate moderno

Josep Maria García-Fuentes

Newcastle University

El grupo de jóvenes arquitectos del GATCPAC se opuso frontalmente a las intervenciones historicistas en el espacio urbano de la ciudad histórica, denunciándolas vehementemente en sus publicaciones y tachándolas de «falso histórico». Las críticas se dirigían tanto a planes urbanísticos como a arquitecturas o edificios concretos, y se hacían extensivas –obviamente– hacia aquellos arquitectos que las proyectaban y a la docencia impartida en las escuelas de arquitectura que insistían en fomentar esos valores muertos. De hecho, los arquitectos y los profesores criticados frecuentemente compaginaban su actividad profesional con la docencia en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y, a menudo, también representaban a una generación mayor de arquitectos que se veía a una gran distancia de los intereses modernos.

Estas apasionadas denuncias y el interés radical del grupo por definir una arquitectura moderna son probablemente los argumentos que han forjado nuestra manera de comprender y situar al GATCPAC –junto con la modernidad arquitectónica en su sentido más amplio e internacional (ver por ejemplo: Pizza y Rovira, 2006; Granell, *et al.*, 2008)–. Esta insistencia en la crítica, en la ruptura con todo aquello que funcionaba y que debía cambiarse de manera tajante para abordar las profundas reformas higiénicas, sociales y económicas que implicaban los estándares modernos, ha eclipsado el innegable interés del GATCPAC –y de la modernidad en general– por las arquitecturas históricas, el respeto del grupo hacia ellas y también su intensa consciencia de los valores patrimoniales asociados a arquitecturas.

En efecto, el GATCPAC también revisó y analizó las construcciones de la arquitectura catalana gótica «auténtica» en búsqueda de algunos de los principios que deberían guiar la definición de una nueva arquitectura moderna basada en la reinterpretación de modelos locales históricos y tradicionales. Este respeto por una intencionada y selectiva aproximación a la arquitectura histórica se revela en las discusiones publicadas en la revista *AC*, también en las propuestas del grupo para el llamado distrito v de Barcelona y, muy especialmente, en el *Pla Macià* –elaborado junto a Le Corbusier– para la expansión y reforma de Barcelona.

En sus propuestas para la ciudad antigua, el GATCPAC preveía extensas y selectivas demoliciones con el objetivo de sanear esta parte de Barcelona y de higienizarla, así como implantar los estándares modernos que planeaban para las nuevas áreas de la ciudad. Ha sido repetida insistentemente la cita –publicada en *AC*– en la que esta estrategia se considera «una intervención más de cirujano que de arquitecto», en la que «urge extirpar de raíz los focos más peligrosos de infección. Hay que demoler cuanto antes (de acuerdo con un programa previo) las agrupaciones de viviendas que acusen, según estadísticas, mayor mortalidad. En su lugar quedará un gran espacio libre donde la naturaleza pueda enmendar los abusos o errores de una civilización» (*AC* n.º 13: 17).

Como en el caso de Cerdà y su proyecto para Barcelona (García-Fuentes y Guàrdia, 2009), a menudo la discusión sobre el GATCPAC se centra en sus propuestas para una nueva arquitectura y su propuesta para un nuevo urbanismo y se omite la referencia a su posicionamiento respecto a las arquitecturas y la ciudad ya construidas, con la excepción de mencionar sus ambiciosas y radicales destrucciones con las que quieren conseguir las necesarias intervenciones de mejora y saneamiento. Así, por ejemplo, demasiado a menudo se considera el proyecto de Cerdà un proyecto de ensanche, olvidando que lo es también de reforma de la ciudad existente. Una reforma que, si bien es cierto que proponía la demolición de casi un tercio de la ciudad existente, no es menos cierta su meditada planificación y su incipiente reconocimiento de las discusiones patrimoniales que encendían los debates contemporáneos. En este sentido, es reveladora la precisión con la que Cerdà proyecta la vía C, paralela a la fachada de la catedral de Barcelona, en intensa discusión por la construcción de su fachada gótica del siglo XIX promovida por Pau Piferrer a partir de 1848; una fachada y una catedral que deberían convertirse en el centro –simbólico– de la nueva Barcelona proyectada por Cerdà, que refleja la consciencia del ingeniero sobre los valores y las discusiones patrimoniales contemporáneas, así como sus implicaciones políticas y culturales (Ganau, 2006 y 2008).

En el caso del GATCPAC, las propuestas de saneamiento del barrio chino y las intervenciones de «cirugía» –quizás influidas por algunas críticas imprecisas sobre otros proyectos de Le Corbusier– se han utilizado a menudo para referirse a una supuesta radicalidad de la intervención en la ciudad histórica. Pero esta radicalidad de la intervención se matiza de manera sorprendente al valorar las intervenciones y planes realizados en otras zonas de la ciudad antigua de Barcelona próximas al polémico distrito V.

En efecto, el grupo denuncia en *AC* cómo «en 1903, se inauguran las obras de reforma del casco antiguo [de Barcelona]; reforma que prevé diferentes vías que deberán cruzar la ciudad vieja», y critica cómo este proyecto «no resuelve [...] el saneamiento de dicha zona, que es el problema más importante», sino que en su opinión «la creación de vías anchas que enlazan en este proyecto los puntos de más interés histórico de la ciudad vieja constituye una grave equivocación, ya que privarían a los principales monumentos históricos de nuestra ciudad de su marco actual, que los sitúa en un ambiente que debe respetarse» (*AC* n.º 13: 20). O en otras palabras: «No se puede pretender modernizar la ciudad vieja, es en cambio necesario higienizarla y enlazarla con la nueva urbanización por medio de vías de comunicación, dejando los principales monumentos rodeados de las construcciones actuales, al lado de las cuales aquellos nos dan perfecta idea de su escala, cosa que perderían si se llevasen a cabo las grandes plazas y vías proyectadas» (*AC* n.º 1: 20-21).

Es más, el GATCPAC afirma incluso tener un planteamiento más respetuoso con el pasado y con el patrimonio que el de los dirigentes contemporáneos del urbanismo de la ciudad. Sin atajos, sostiene lo siguiente: «Cree el GATCPAC ser más respetuoso con el pasado al exponer este criterio. Tal como se proyectó esta nueva vía transversal, ¡el turista podría visitar la Barcelona vieja, sin moverse del autocar, en 5 o 10 minutos...! La realización de este proyecto implica la destrucción de la Barcelona histórica, con el perdón de los señores académicos» (*AC* n.º 13: 20).

Una denuncia que no era tan novedosa, ya que casi diez años antes, en 1924, un ya consolidado Puig i Cadafalch denunciaba el proyecto de Paula Nebot para la construcción de una plaza en la «acrópolis de Barcelona», situada detrás de la catedral. La apasionada crítica de Puig se enmarcaba dentro de la polémica sobre la idea de construcción del Barrio Gótico alrededor de la catedral –cuya nueva y flamante fachada había sido finalizada pocos años antes– y la tensión generada con los intentos de la dictadura de Primo de Rivera por liquidar el proyecto, primero, para después apropiárselo (Ganau, 1997 y 2008; García-Fuentes, 2015). Así, refiriéndose al proyecto de Paula Nebot y su propuesta alternativa, Puig afirmaba que «los edificios, extraídos de sus entornos antiguos, se volverán más pequeños. La catedral, nuestra catedral, perderá sus

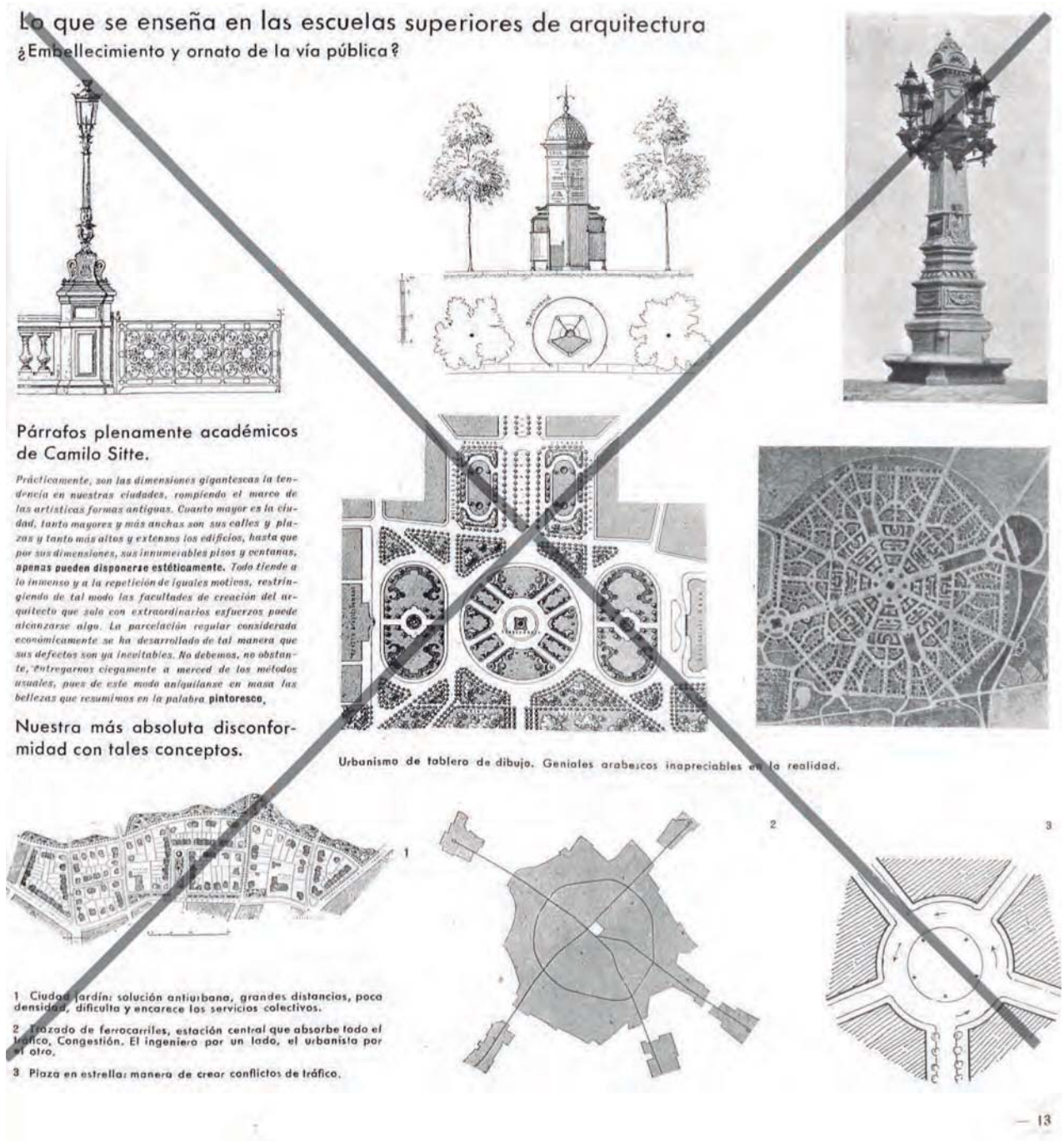


Figura 1. Cita y lámina proyectual de Camillo Sitte tachada. Fotografía: AC Documentos de Actividad Contemporánea, n.º 13, 1933.

amplias dimensiones sin el ambiente para el cual fue concebida». Y continúa criticando también el diseño de la plaza, en la que en el centro «se alzarán, minúsculas, las columnas del templo romano», para concluir que de ejecutarse el plan «aplicaremos a este rincón único de la Barcelona monumental la profanación desenfrenada de los planes de Baixeras, de triste memoria» (Puig i Cadafalch, 1924: 7).

La valoración de Puig i Cadafalch y su argumentación tienen un claro trasfondo político e ideológico inevitable —como también lo tiene la crítica del GATCPAC de 1933—, pero revela la difusión y asimilación que las ideas de Auguste Choisy (1899), Camillo Sitte (1889) o Charles Buls (1893) habían alcanzado en el contexto catalán y español ya en la década de 1920. Porque, en

efecto, la valoración de la ciudad histórica y de su ambiente urbano emerge a través de los trabajos de estos, ya sea a través de la publicación de sus trabajos o de sus intervenciones –de éxito diverso–.

Es interesante en este sentido comprobar el ataque feroz que el GATCPAC dirigirá contra Sitte y sus ideas. En *AC* se tachan algunos de sus diseños y se afirma sin complejos «nuestra más absoluta disconformidad con tales conceptos» (*AC* n.º 13: 13). Aunque conviene precisar que «tales conceptos» no son la valoración de los contextos y ambientes urbanos históricos que emerge de la obra de Sitte, sino, precisamente, la parte propositiva o proyectual que este intentaba inferir de sus estudios y valoraciones de la ciudad histórica. De manera que la crítica del GATCPAC omite cualquier valoración positiva de aquellos puntos de acuerdo con la ideas de Sitte para centrarse en la crítica de sus propuestas de composición urbana y comentarios formales sobre urbanismo contemporáneo. Este es, en efecto, el desacuerdo, aquello que debe hacerse en el presente, cómo abordar los retos de la construcción moderna y de la reforma de la ciudad histórica, y no la valoración patrimonial de esta –véanse, por ejemplo, las coincidencias y contradicciones para esta misma zona de la ciudad con las propuestas de Rucabado (1911), Llompart (1925) y Rubió i Bellver (1927)–.

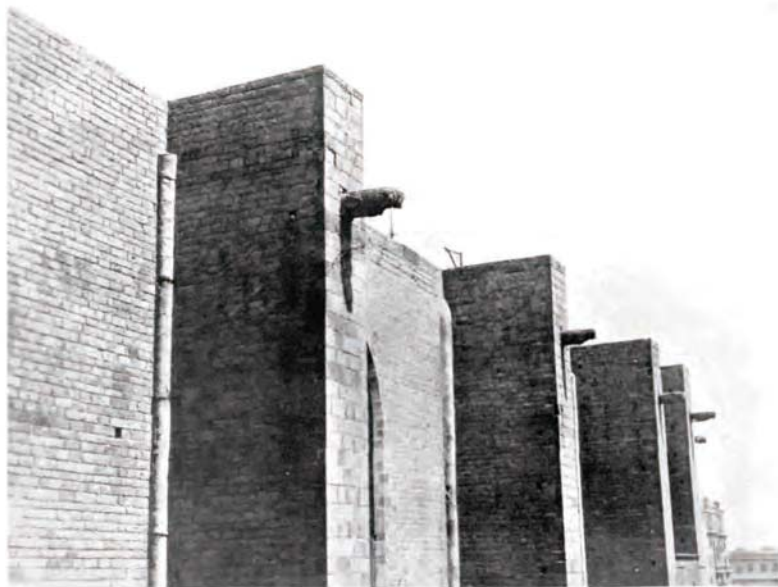
La estrategia propuesta por el GATCPAC para la intervención en la ciudad histórica se definía en las páginas de la misma revista *AC* según un criterio de prioridades de intervención, anteponiendo como urgentes las cuestiones de la higienización y modernización, ya que, según el grupo, «el problema de la higienización de la Barcelona infecta» es considerado «mucho más importante que el proyecto de enlace de monumentos», por lo que «debe exigirse intervención, más de cirujano que de arquitecto, que extirpe de raíz, demoliendo cuanto antes las viviendas que, según estadísticas, acusen mayor mortalidad, de acuerdo con un plan realizable por etapas». Pero precisan en todo momento que este «saneado por etapas» del casco antiguo debe realizarse «conservando edificios y calles de interés artístico e histórico» (*AC* n.º 13: 20); y no solo los edificios de interés, sino también las calles, sus entornos urbanos, su ambiente y su contexto, en definitiva.

Así, en los espacios que dejaría libre esa demolición, «debe procurar el municipio enmendar los abusos y errores de una civilización, dejando que penetre el sol, plantando árboles y edificando pequeños pabellones de utilidad colectiva (escuelas, bibliotecas infantiles, guarderías, etc.)» (*AC* n.º 13: 20), evitando, en todo caso, lo sucedido en las intervenciones parcialmente ejecutadas de la reforma de Cerdà, en las que denunciaban que hubieran «claudicado constantemente las autoridades ante los intereses privados, [que] son los que han servido de base a la Barcelona del siglo XIX y lo que va del siglo XX» (*AC* n.º 13: 14-15).

Esta posición defendida por el GATCPAC respecto a la reforma de la Barcelona antigua se basaba en un estudio riguroso y crítico de la historia de la ciudad, de sus proyectos históricos y de su ejecución –en especial del de Cerdà–. Se trataba, en definitiva, de un estudio histórico de la formación de la ciudad moderna que también se hacía extensivo a sus arquitecturas históricas y que, de alguna manera, igualmente contenía una crítica explícita y relacionada con la cuestión de la educación y la enseñanza arquitectónica.

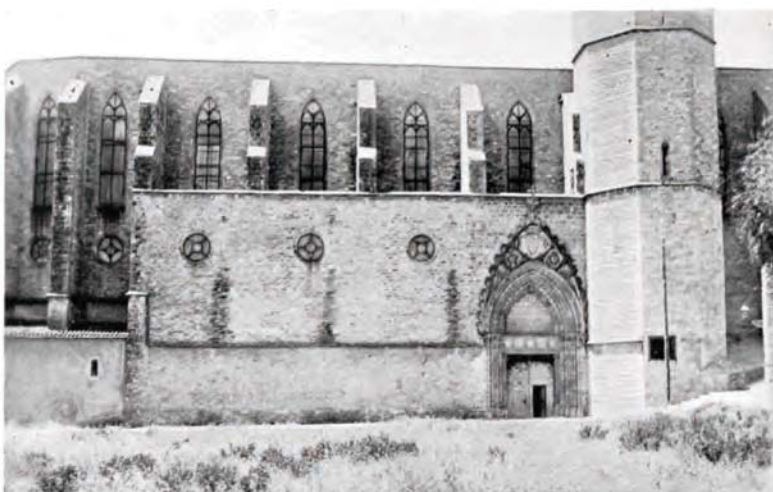
Es iluminante, en este sentido, recordar cómo el primer número de *AC* comienza afirmando que «los sistemas arquitectónicos históricos no fueron obra de fantasía y de capricho, [sino que] expresan los caracteres esenciales de una época y de una región: estructura social, procedimientos de construcción, materiales propios, necesidades económicas, exigencias espirituales». Por ello, según el grupo, «adaptar un sistema histórico es falsear el sistema y negar la época», que en nuestro momento «se caracteriza por un gran movimiento universal de renovación» y por abordar los retos «técnico, social y económico» (*AC* n.º 1: 13).

RESPETAMOS LA BUENA ARQUITECTURA DEL PASADO . . .



Sta. María del Mar. Formas primárias, claridad mediterránea.

Monasterio de Pedralbes. Las verticales valoran la horizontal dominante.



por esta razón precisamente, no tratamos de resucitarla como algo arqueológico. La admiración que sentimos por estas obras nos lo priva. Actualmente no podemos sentir las causas que las produjeron, ni los problemas de otra época son los actuales; estos problemas eran entonces algo vivo y sujeto a una evolución y a un deseo de constante perfeccionamiento, pero no existen como tales problemas hoy día. Son algo muerto que no responde a nuestra época y de inútil solución. No queremos tocar una sola piedra del pasado digno. No creemos a nadie con suficiente autoridad para modificar (nos horrorizan las restauraciones) una sola de esas obras admirables que son orgullo y elementos de educación de nuestro espíritu. Por ellas hemos llegado a comprender las constantes de toda buena arquitectura. Constantes que han de perdurar hoy día: ORDEN, CLARIDAD, RITMO DE VOLUMENES, DE ESPACIOS Y DE LUZ. Esta es la lección

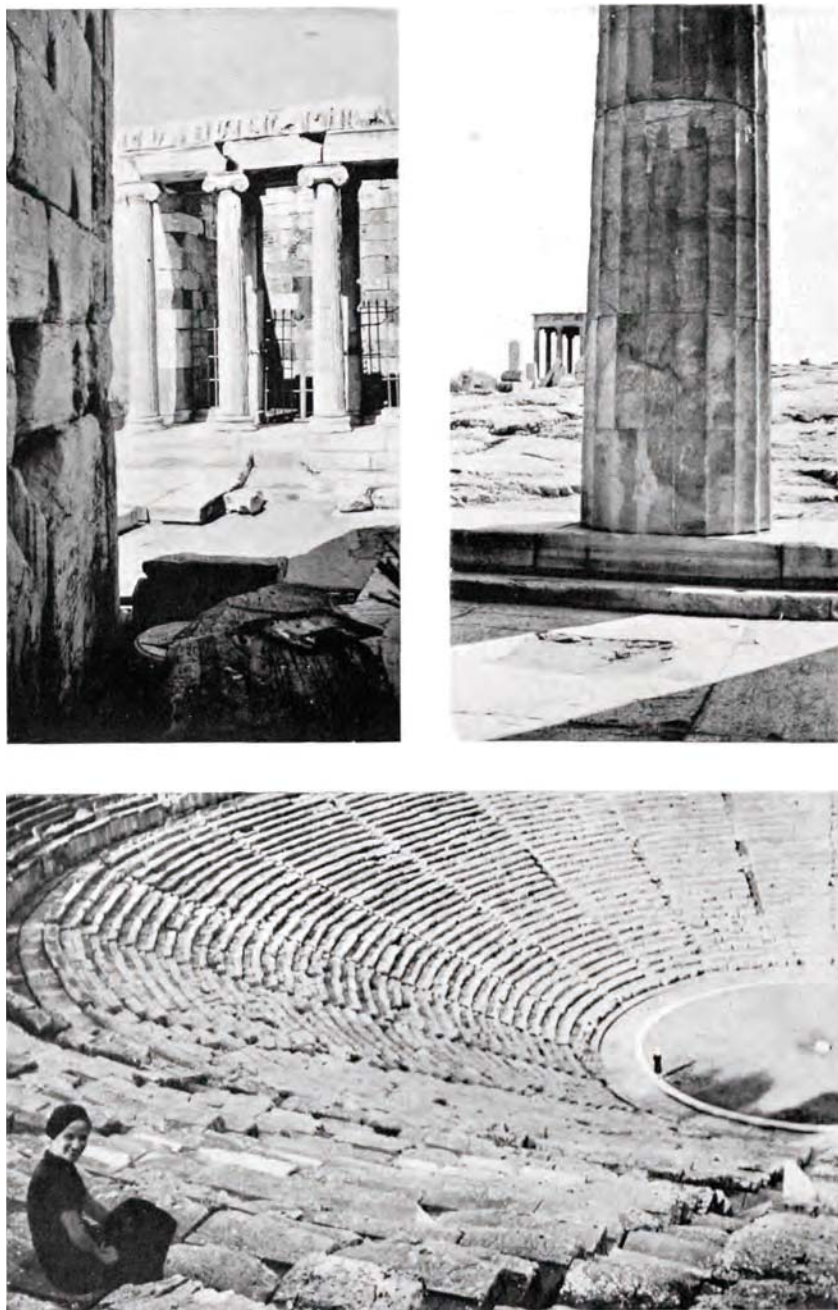
Incomprensión de los "tradicionalistas".



22 —

Figura 2. Arquitecturas históricas valoradas y respetadas por el GATPAC. Fotografía: *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, n.º 2, 1931.

Esta afirmación contiene implícito el reconocimiento de los valores patrimoniales, arquitectónicos y urbanos del primer tercio del siglo xx, ya ampliamente extendidos y asimilados . Y así se afirma abiertamente en el segundo número de *AC* cómo en el GATCPAC «respetamos la buena arquitectura del pasado» y cómo «por esta razón precisamente, no tratamos de resucitarla como algo arqueológico» sino que «la admiración que sentimos por estas obras nos lo priva». Y se llega a afirmar, en clara resonancia a Ruskin –por cierto, traducido en catalán por primera vez en una popular edición de 1901 (Montoliu, 1901 y 1903)–: «No queremos tocar una sola piedra del pasado digno. No creemos a nadie con suficiente autoridad para modificar (nos horrorizan las restauraciones) una sola de esas obras admirables que son orgullo y elemento de educación de nuestro espíritu. Por ellas hemos lle-



Atenas, Epidauro, ruinas vivas y expresivas de una época; en ellas palpita el espíritu de creación que inspiró el sitio, el paisaje, los medios de construcción.

Al repetirse posteriormente hasta la sociedad estos tipos, han dado temas durante siglos a Museos, Parlamentos, Iglesias, Palacios, etc., etc., monumentos donde se han aplicado estos elementos desprovistos de toda emoción vital.

Señores Académicos!... Esto vive y esto palpita, pero no tiene nada que ver con el clásico que se hace en nuestras escuelas de arquitectura.

12 —

Figura 3. Atenas, valoración de la arquitectura clásica. Fotografía: *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, n.º 11, 1933.

gado a comprender las constantes de toda buena arquitectura. Constantes que han de perdurar hoy día: orden, claridad, ritmo de volúmenes, de espacios y de luz. Esta es la lección que no debemos olvidar de la arquitectura del pasado» (*AC* n.º 4: 15).

Por ese motivo, el GATCPAC proponía el uso de «la historia de la arquitectura [junto a construcción y proyectos] no como catálogo de monumentos, sino como crítica de la arquitectura, estructuras y manifestaciones plásticas derivadas de la construcción y del sentir de los pueblos que las han creado» (*AC* n.º 6: 51); todo ello con el objetivo de «resaltar las causas que los motivaron y la evolución que los creó» y evitando en todo momento «que se nos haga estudiar externa y superficialmen-



Figura 4. Falsos históricos tachados: Fotografía: *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, n.º 2, 1931.

te todos los estilos históricos» o como algo que debe resucitarse (*AC*, n.º 4: 15). La crítica al «falso histórico» y al historicismo será por tanto feroz, sin que ello invalide su respeto y valoración de ciertas arquitecturas seleccionadas del pasado –la «buena» frente al «falso histórico»–.

Así, las arquitecturas históricas pueden, según el GATCPAC, servir «de guía en el proceso evolutivo del momento actual» (*AC* n.º 4: 15) y es también únicamente así como el grupo puede sentirse tradicional para «continuar, sin prejuicios, la magnífica tradición de la arquitectura, pero no esa tradición basada en la erudición y el eclecticismo, sino una tradición fruto de la comprensión de que la fuerza arquitectural radica en la exteriorización sincera, clara y optimista de un problema bien planteado, de un plano con la debida articulación» (*AC* n.º 2: 23).

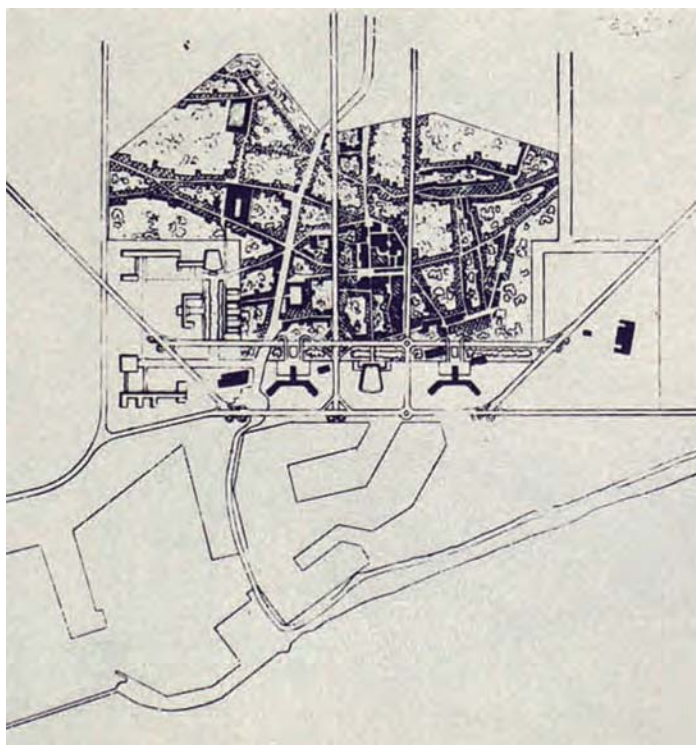


Figura 5. Detalle de la propuesta del Pla Macià para la reforma del casco antiguo de Barcelona. GATPAC y Le Corbusier, 1932-1935.

Estas consideraciones nos permiten acercarnos al análisis atento de las propuestas de reforma de la ciudad histórica bajo una nueva luz que revela claramente la consciencia patrimonial del grupo moderno. En su propuesta para el famoso Pla Macià, por ejemplo, se muestra claramente la decidida preservación de sus calles más consolidadas y de sus edificios más importantes, en especial aquellos situados alrededor de la catedral, tratando de no alterar su atmósfera urbana y arquitectónica. Se trata, en efecto, de una valoración y de una preservación del patrimonio que es selectiva –pero, ¿acaso puede cualquier preservación no serlo?– de acuerdo con la idealización que esas arquitecturas y entornos urbanos desempeñan en sus estudios contemporáneos y en su poder de evocación para resolver los problemas modernos. Bajo esta nueva luz, también podemos –y debemos– reconsiderar los valores patrimoniales asociados a otros planes mo-

ernos, como el Plan Voisin de Le Corbusier elaborado algunos años antes –entre 1922 y 1925–. Más allá de sus contradicciones, todos ellos revelan la atenta consciencia del GATCPAC y de otros arquitectos modernos sobre los debates patrimoniales y sociales contemporáneos, así como su defensa de una posición reflexionada –y a menudo bien documentada– que, lejos de romper con la historia, la elabora selectivamente para proyectar la modernidad.

Bibliografía

AC Documentos de Actividad Contemporánea, n.ºs 1-18, 1931-1935, Barcelona: GATCPAC.

BULS, C. (1893): *Esthétique des Villes*. Brussels: Imprimerie Bruylant-Christophe & Cie.

CHOISY, A. (1899): *Historie de l'architecture*. París: Gauthier-Villars.

GANAU, J. (1997): *Els Inicis del Pensament Conservacionista en L'urbanisme Català, 1844-1931*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2006): «Invention and Authenticity in Barcelona's "Barri Gotic"», *Future Anterior*, n.º 3, 2, pp. 11-23.

— (2008): «Reinventing Memories: the Origin and Development of Barcelona's Barri Gòtic, 1880-1950», *Journal of Urban History*, n.º 34, pp. 795-832.

GARCIA-FUENTES, J. M. (2015): «Barcelona's Gothic Quarter: Architecture, Politics and Ideology», *Architecture (Re) Performed*, MAGER, Tino (ed.). Surre: Ashgate, pp. 35-54.

GARCIA-FUENTES, J. M. y GUÀRDIA, M. (2009): «La construcción del ensanche», *El ensanche: génesis y construcción*, AA.VV., pp. 47-95. Barcelona: Lunwerg.

GRANELL, E.; PIZZA, A.; ROVIRA, Josep J. M. y SANZ, J. A. (ed.) (2008): *A.C. la revista del GATEPAC 1931-1937*. Madrid: Ministerio de Cultura.

LLOMPART, A. (1925): «El urbanismo en la escuela de Barcelona», *Arquitectura*, n.º 71.

MONTOLIU, C. de (1901) : *John Ruskin fragments traduïts de l'inglès amb un assaig introductori*. Barcelona: L'Avenç.

— (1903): *Natura (Aplec d'estudis y descripcions de sas bellesas, triats d'entre les obres de John Ruskin; traduïts de l'anglès i ordenats per Cebrià Montoliu)*. Barcelona: Joventut.

PIZZA, A. y ROVIRA, J. M. (2006): *G.A.T.C.P.A.C., 1928-1939*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

PUIG I CADAFALCH, J. (1924): «La destrucció de l'acròpolis de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, n.º 10 de diciembre, p. 7.

RUBIÓ I BELLVER, J. (1927): *Taber mons barcenonensis*. Barcelona: Casa de la Caritat.

RUCABADO, R. (1911): «Un barrio gótico en Barcelona», *La Cataluña*, n.º 189, pp. 308-311.

SITTE, C. (1889): *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Viena: Graeme.

Industria moderna y arquitectura moderna: el caso eibarrés

Ana Azpiri Albistegui

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Universidad Politécnica del País Vasco

Éibar es un municipio guipuzcoano situado en la cuenca del río Deba, casi en el límite entre Guipúzcoa y Vizcaya. Se asienta sobre un valle estrecho y escarpado, lo cual significa poco suelo llano y pendientes muy acusadas. Este hecho topográfico ha condicionado siempre su arquitectura. La manera en que se ha ocupado el territorio ha determinado el tipo de edificio, el sistema constructivo y las soluciones compositivas. Las construcciones industriales han tenido que crecer en altura y disponer muchas plantas superpuestas. Pero, aunque este concepto se parezca al de la «fábrica de pisos», en la práctica va a ser algo completamente distinto. No obstante, para entender cómo se forma esta arquitectura tan singular, hay que conocer primero cómo es el tejido productivo a cuyas demandas se ajusta.

La historia eibarresa está ligada hasta el final de la Primera Guerra Mundial a la producción de armas. Lo que singulariza este caso es la peculiar forma de distribuir el trabajo. Aunque el episodio que se va a analizar en esta investigación ocurre después de la Guerra Civil, es conveniente tener en cuenta la evolución del proceso más o menos desde la época de la electrificación de la producción en 1890. En este año, la población tenía 5382 habitantes y había cinco fábricas de referencia. Esas cinco firmas subcontrataban las diferentes piezas de las armas a distintos talleres que solían trabajar a destajo: se les daba una cantidad concreta de una misma pieza para que hicieran una manipulación muy específica, la trabajaran en su taller y la entregaran transformada, cobrando por cantidad de piezas y no por horas.

Éibar estaba repleto de pequeños talleres que ocupaban todos los huecos que dejaban las viviendas: patios, bajos, huecos de escalera, dependencias de caseríos o huertas. Todos los espacios que podían contener a un artesano y una máquina estaban ocupados. Cada uno de estos individuos era a la vez empresario y obrero. Era común asociarse o tener unos pocos trabajadores, pero también en ese caso el jefe seguía trabajando como un obrero más. En este contexto era una cuestión de tiempo que las fórmulas de empresa cooperativa apareciesen. De hecho, Alfa, la primera cooperativa empresarial del País Vasco, famosa por sus máquinas de coser, nació en 1920 de la unión de cuarenta obreros socialistas para la creación de una fábrica.

Cuando uno de estos talleres tenía trabajo seguro y quería ampliar sus instalaciones, se pasaba al primer piso de un edificio residencial. Si la tendencia seguía, podía construirse un pabellón específico para la producción. Estos pabellones del final del siglo XIX y la primera década del siglo XX tienen unos rasgos concretos. De planta baja más un piso, se construyen con muros de carga exteriores en la base y estructura de madera. El cierre de mampostería o albañilería tiende a estar en la planta baja y la planta superior suele ser de madera, también en su cerramiento. Este se articula mediante ventanales como los de las galerías de las viviendas, con carpinterías de madera, que buscan captar el máximo de luz posible. Los bancos de trabajo se ponen contra los cierres de estas galerías para que el espacio de manipulación quede bien iluminado. Tanto por sus dimensiones como por la articulación de los cerramientos, son arquitecturas que encajan bien dentro del tejido residencial. Unas veces están entre medianeras y otras en contacto directo con la mezcla de usos residencial y fabril.



Figura 1. Escuela de Armería de Éibar, Augusto Aguirre, 1913. Fotografía: Archivo Foral de Guipúzcoa OA5101.

Es importante el hecho de que se buscan espacios diáfanos, pero no hay una gran exigencia sobre su tamaño, porque generalmente se trata de pequeñas empresas, con pocos obreros. De hecho, la evolución natural de estos talleres serán los inmuebles de cuatro y cinco alturas en el casco urbano, en los que habrá un negocio distinto en cada planta. Equivalentes en altura y volumen a los residenciales, se distinguirán por el tamaño de las ventanas y porque todos tendrán en algún punto un hueco de fachada abierto del que saldrá una grúa para izar los palés con cajas de piezas.

Pero antes de llegar a estos edificios de pisos, hay que considerar la aparición en escena de un actor fundamental: el hormigón armado. El primer edificio importante construido con este material fue el ayuntamiento, de 1899, proyectado por Ramón Cortázar. Es una obra muy característica de la época, cuando el hormigón se usaba por su capacidad ignífuga y su precio. Tanto es así que en vez de construir de hormigón la estructura y los forjados, se construye con él el cerramiento y la estructura se hace de madera. En la arquitectura industrial ocurrió algo parecido. En la década de 1910 se hicieron algunos talleres con hormigón, pero siguieron las mismas pautas que los de albañilería o mampostería y madera. La fachada se resuelve con hormigón y la estructura con madera: moderno, ignífugo y barato. La única novedad es que el municipio pide a los empresarios que hagan unas fachadas un poco más lucidas, porque sus pequeñas fábricas están en las calles de la ciudad y no está de más un poco de ornamento para embellecer el espacio. Entonces aparecen pilastras formando ritmos verticales y recercos en los huecos, obtenidos con raseos de cemento y un enlucido. El lenguaje mayoritario en el primer tercio del siglo xx es el eclecticismo historicista, considerado un estilo con cierto prestigio social, cosmopolita y afín a la industria. No en vano, la Escuela de Armería de Éibar comenzada en 1913 según un proyecto del arquitecto Augusto Aguirre era un edificio ecléctico equivalente a otros europeos de su época, con la planta baja de mampostería y el resto de los pisos de ladrillo, jugando con la bicromía en los recercos de los huecos. Hasta 1930, fue un referente para el gusto industrial.



Figura 2. En primer término, fábrica de Alfa, Augusto Aguirre, 1928. Fotografía: Archivo Foral de Guipúzcoa OA5106.

En 1928, la cooperativa Alfa encargó a Augusto Aguirre su nueva fábrica. Según indican las fuentes, se trataba de un edificio construido con hormigón armado y parece que, en esta ocasión, sí se hizo la estructura de este material. Es más, en las fotos de la época se aprecia el cierre de aparejo de ladrillo, que revela un salto cualitativo en la comprensión del sistema constructivo. Aguirre repite el registro ecléctico con las pilastras, aunque luego en la construcción no se llevasen a cabo. En cualquier caso, marca una referencia temporal interesante: gran empresa (Alfa), hormigón armado y cierto conocimiento de sus virtudes (espacios más amplios y diáfanos y grandes huecos en fachada), y estilo ecléctico.

En 1930, las empresas habían aumentado, pasando de las cinco que eran en 1890 a 105. La población había pasado de 5000 habitantes a casi 13 000. El tejido urbano estaba más impregnado de talleres y empresas que nunca y cada obrero tenía vocación de empresario. Desde 1928, Urbano de Manchobas fue arquitecto municipal de Éibar. A él se deben los primeros edificios de viviendas que utilizan un lenguaje racionalista y, también, los primeros talleres, como los de Cándido Arrizabalaga y José Ormaechea de 1930 (Apraiz, y Martínez, 2008: 324-327). En ellos la estructura es de hormigón y la envolvente es ligera, notándose en la composición del cerramiento una depuración drástica del ornamento. Siguen las pilastras de raseado, pero los huecos son rectangulares y sin recercos.

La crisis económica de la época de la República frenó el desarrollo incipiente de la nueva arquitectura y, en la Guerra Civil, Éibar sufrió un bombardeo atroz que la dejó reducida a cascotes. La mayoría de las fábricas y talleres del casco urbano fueron destruidos junto con gran parte de las viviendas. La Dirección General de Regiones Devastadas adoptó a la villa y, en 1940, ya estaba terminado el plan de reconstrucción firmado por los dos arquitectos de la dirección: Joaquín Domínguez y José Luis Ponte. A partir del mismo momento en que termina la guerra para Éibar, en 1937, pese a la ruina de la ciudad, toda la red humana de producción se reorganiza con una agilidad sorprendente y empieza a fabricar toda clase de productos que son inmediatamente absorbidos por el mercado español, que carece de casi todo.

Con la reconstrucción y el aumento de la producción llegó el dinero y, ya en estos años, hay empresarios que se embarcan en construir nuevos edificios industriales. Los primeros que, por su fecha y aspecto, resultan espectaculares son obra de Raimundo Alberdi. En 1938, Alberdi hace la fábrica de El Casco, con estructura y cierre de hormigón, y cubierta plana. Le sigue el proyecto para Aguirre y Aranzábal del mismo año. En 1939 hace una empresa para Gabilondo, a la que le añade una vivienda que casi es un manifiesto del racionalismo de finales de la década de 1920. En estos tres edificios que todavía existen, aunque un tanto alterados, el sistema constructivo de hormigón armado se utiliza de una manera congruente. Se hacen espacios mucho más amplios que los de las décadas anteriores. Los cerramientos no hacen concesiones al adorno. Las ventanas son regulares y se cierran con cuadrículas de carpintería industrial. La cubierta es plana y se inunda con una capa mínima de agua. En todos los casos el edificio de oficinas o la vivienda se llevan la mayor carga representativa. Cuando existe la posibilidad de hacer un tratamiento singularizado a la esquina, se compone la fachada sobre el eje de la esquina curva.



Figura 3. El Casco, Raimundo Alberdi, 1938. Fotografía: Archivo Municipal de Éibar, 13030 HIF.



Figura 4. Beistegui Hermanos, Ramón Martiarena, 1951. Fotografía: Archivo Municipal de Éibar, SJ0841 plazaola 1965.



Figura 5. Lambretta, Joaquín Domínguez, 1953. Fotografía: Archivo Municipal de Éibar, 050LLM.

Todos estos rasgos –hormigón armado usado con conocimiento de causa y con un lenguaje compositivo a su medida, naves diáfanas de varios pisos con la cubierta inundada y concentración de la carga representativa en la esquina– se llevan a cabo con la intención de hacerse notar dentro del tejido urbano, formando una generación de edificios que van a ser característicos de la industria eibarresa hasta la década de 1960. Si, hasta este momento, la arquitectura industrial no dominaba el material que la componía ni tenía demasiado espacio para implantarse y no existía el suficiente impulso económico como para que proliferase, a partir de 1937 va a ser proyectada por arquitectos que conocen bien el hormigón, se va a situar en un contexto de reconstrucción completa de un tejido urbano y va a tener un impulso económico nunca visto antes.

En 1942, José María Ruiz Azpiri proyecta el nuevo edificio para la empresa Aurera, cuyas oficinas, situadas en el extremo de la parcela de la fábrica, entran de lleno en una calle, donde se rodean de viviendas y comercios. La curva espectacular de la fachada llama tanto la atención que es casi imposible no ver el letrero del coronamiento. En el año 1951, Ramón Martiarena creará el nuevo edificio para la firma Beistegui Hermanos, un espléndido bloque de seis plantas que preside el parque de Urquizu. Se trata de todo un alarde de la mezcla entre

las posibilidades del hormigón y la tradición eibarresa de la ocupación de las parcelas en altura. En estos años los arquitectos de Regiones Devastadas también hacen proyectos para los empresarios, en calidad de arquitectos privados. En 1953, Joaquín Domínguez hace un edificio de oficinas para Lambretta, con su torre marcando la esquina y sus ventanas de cuadrícula industrial rasgando el cerramiento del ángulo con decisión. En 1956, se ocupará de las oficinas y la ampliación de Alfa, donde reinterpretará la ventana rasgada en una fachada de curva muy larga y con un acristalamiento que trata de acercarse a la cultura de la transparencia que triunfa en América.

Junto con estos edificios, que son los más relevantes de su generación, surgieron otros muchos más pequeños o más grandes, pero con las mismas pautas. El hormigón armado se convirtió en el material industrial por antonomasia. La esquina curva se convirtió en una obsesión y los desniveles o la presión por la falta de suelo hicieron el resto. En 20 años se desarrolló una imagen única de ciudad industrial, en la que las fábricas compartían espacio con las viviendas, los parques o los mercados. Los empresarios, pequeños y grandes, en cuanto podían ampliar su negocio, encargaban a un arquitecto una fábrica que estuviera a la altura de la imagen que tenían de sí mismos. Si se utilizaban patentes alemanas o belgas y se importaban las mejores máquinas y la mejor tecnología posible era porque los industriales se sabían a la vanguardia de la industria del país. La imagen de esas empresas era su edificio. La arquitectura de vanguardia, con sus esquinas curvas y su aspecto de máquina, era su tarjeta de presentación.



Figura 6. Nuevo edificio de Alfa, Joaquín Domínguez, 1956.
Fotografía: Archivo Municipal de Éibar, A EDIF20.

El consenso tácito que se alcanzó al impulsar las formas del movimiento moderno miraba a la arquitectura de Bilbao, de San Sebastián y de Madrid. Buscaba más el sesgo comercial, lo que habían conseguido Smith, Tomás Bilbao, Arzadún o Moco-roa en sus maneras más próximas al primer Aizpúrua, el del Club Náutico. De alguna manera es una arquitectura racionalista con «trampa». Las esquinas curvas, los guardapolvos y las marquesinas de hormigón, los ojos de buey, los áticos que recuerdan al puente de un barco y los avances y retranqueos de los paramentos sin otro objeto que darles movimiento son los signos característicos de la moda art decó tan arraigada en la arquitectura vasca. En la década de 1950, estos adornos cederán su sitio a la panoplia de detalles del clasicismo esencializado del régimen: molduras, algún frontón, alguna pilastra y puertas o ventanas con recercos barrocos. Siempre existirá cierta contaminación ornamental, un punto comercial y llamativo calculado para que la construcción no parezca demasiado radical, sino moderna, cosmopolita y adaptada a un amplio espectro de paladares.

Esta imagen de modernidad y de desarrollo industrial distinguió a Éibar de los demás pueblos del País Vasco hasta la década de 1960, cuando los empresarios tuvieron que trasladar sus negocios a otras zonas con mayor oferta de suelo, para poder hacer las ampliaciones debidas. A partir de este momento, los nuevos edificios se emplazaron en polígonos industriales, donde perdieron la capacidad icónica que tenían cuando se situaban en el centro del casco urbano, pero ganaron las grandes superficies de suelo que necesitaban. Sistemas constructivos más baratos y más efímeros tomaron el protagonismo y nacieron otras fórmulas compositivas. El planteamiento de la fábrica en el centro del pueblo, con su esquina curva y sus maneras modernas, empezó su decadencia. En cualquier caso, las décadas de 1940 y 1950 han dejado una imagen de ciudad en la que la asociación entre industria moderna y arquitectura moderna se ha convertido en el rostro del siglo xx.

Bibliografía

- APRAIZ SAHAGÚN, A. y MARTÍNEZ MATÍA, A. (2008): *Arquitectura industrial en Gipuzkoa*. Diputación Foral de Gipuzkoa. Archivo General de Gipuzkoa.
- AZPIRI, A. (2004): «Arquitectura en Guipúzcoa, 1850-1960», *Guía de arquitectura de Guipúzcoa, 1850-1960*, COAVN. Diputación Foral de Guipúzcoa. San Sebastián: Nerea.
- (2012) Coord.: *La Arquitectura de Luis Tolosa*, Colección arquitectos guipuzcoanos de COAVN. Editan APP, COAVN. San Sebastián: Nerea.
- (2015): «Guipúzcoa 1928-1959. La fábrica alemana y la casa vasca», *Otra historia. Estudios sobre arquitectura y urbanismo en honor de Carlos Sambricio*. Madrid: Lampreave.
- BALDELLOU, M. A., y CAPITEL, A. (1995): *Arquitectura española del siglo xx*. Madrid: Espasa Calpe.
- FLORES, C. (1951): *Arquitectura española contemporánea*. Bilbao: Aguilar.
- GALARRAGA ALDANONODO, I.; AZPIRI ALBISTEGUI, A. y LÓPEZ DE ABERASTURI, A. (2002): *Ensanches urbanos en las ciudades vascas*. Vitoria – Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- GARATE, M. M. (1976): *El proceso de desarrollo económico en Guipúzcoa*. Donostia/San Sebastián.
- GARCÍA BRAÑAS, C.; LANDROVE, S., y TOSTOES, A. (2005): *La arquitectura de la industria, 1925-1965*. Registro DOCOMOMO Ibérico. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- GARCÍA MANRIQUE, E. (1961): *Eibar. Inmigración y desarrollo urbano e industrial*. Zaragoza: Librería General.
- GARCÍA MORENO, L. (2012): «El hormigón armado y la construcción racionalista de Luis Tolosa», *La Arquitectura de Luis Tolosa*, Colección arquitectos guipuzcoanos de COAVN. Editan APP, COAVN. San Sebastián: Nerea.

- HERNANDO, J. (1989): *Arquitectura en España: 1770-1900*. Madrid: Cátedra.
- HITCHCOCK, H. (1981): *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- IBÁÑEZ, M.; TORRECILLA, M. J., y ZABALA, M. (1990): *Arqueología industrial en Guipúzcoa*. Bilbao.
- IZA-GOÑOLA DE MIGUEL, F. J. (2005): *Alfa, S. A. Motor social y económico de la vida Eibarresa*. Eibar: Eibarko Udala-Ego Ibarra Batzordea.
- MARTÍNEZ, A. (2012): «Lambretta locomociones», *Patrimonio industrial en el País Vasco*, VV. AA. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- MÚGICA, G. (1956): *Monografía histórica de la villa de Eibar*. Zarautz.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. J. (2014): *La arquitectura racionalista en Bilbao (1927-1950). Tradición y modernidad en la época de la máquina*. Tesis doctoral. Servicio Editorial de la UPV/EHU. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10810/12278>>.
- PÉREZ DE LA PEÑA, G., y URIARTE, I. (2005): «Arquitectura industrial en el País Vasco y Navarra», VV. AA. *Registro del Docomomo Ibérico. La arquitectura de la industria, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico.
- (2009): *(1937-1957)*. Beca Juan San Martín. Ayuntamiento de Eibar.
- RONCO, J. (2001): *Eibar. Ciudad taller*. Elgoibar: Ongarri kultur elkarte.
- RUIZ URBÓN, Y. (COORD.) (2002): *Eibar Argipean. Cien años de fotografía. Castrillo Ortuoste Fondoa*. Eibar: Caja Laboral y Comisión Ego Ibarra.
- SAMBRICIO, C. (1980): *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia: Galería-Librería Yebra. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1983 (1980).
- (1987): «Madrid, 1941: tercer año de la Victoria». *Arquitectura de Regiones Devastadas*, pp. 78-100. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes,
- SANZ ESQUIDE, J. A. (1986): «La arquitectura en el País Vasco durante los años treinta», *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- (1990): «Actualidad de los años treinta», *Composición arquitectónica*, n.º 7, 1990, pp. 1-8.
- (1995): *Real Club Náutico de San Sebastián, 1928-1929*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Almería.
- SESÉ MADRAZO, L. (1997): *El estilo en la arquitectura residencial en San Sebastián (1865-1940)*, Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Universidad del País Vasco.
- SOBRINO, J. (1996): *Arquitectura Industrial en España, 1830-1990*. Madrid: Cátedra.
- VV. AA. (2000): «Arquitectura e industria modernas 1900-1965», *Actas del II Seminario Docomomo Ibérico*. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico.
- (2010a): *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965*. Registro Docomomo Ibérico. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico.
- (2010b): *Equipamientos II. Lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965*. Registro Docomomo Ibérico. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico.

Repercusión del movimiento moderno en la producción de vivienda protegida de posguerra en Guipúzcoa (1939-1959)

Leire Azcona Uribe

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Universidad Politécnica del País Vasco

La década de 1920 fue la del desarrollo del movimiento moderno en Europa¹. Y, en ese contexto, además de los fenómenos inmigratorios, hubo otros factores determinantes que alteraron las dinámicas de creación de vivienda en las ciudades. En poco más de treinta años, Europa sufrió el impacto de dos guerras mundiales y, aun así, fue precisamente en ese tiempo de recuperación posbélico cuando se llevaron a cabo los planes urbanísticos más ambiciosos y surgieron buena parte de los paradigmas de vivienda obrera (1918-1939). Desde que, a finales de la década de 1920, se celebraran los primeros congresos internacionales de arquitectura moderna (CIAM), se puso de manifiesto que la solución a la necesidad de habitación vendría de la mano de modelos residenciales de tipo colectivo, relegando los tipos unifamiliares a un segundo plano. En la próspera sociedad industrializada, tanto ricos como pobres aspiraban a vivir en casas confortables e higiénicas y para ello estas debían estar dotadas de tres elementos fundamentales: agua, aire y luz en cantidad².

Repercusión de las vanguardias en la producción de vivienda protegida

En los años previos a la Guerra Civil española (1936-1939), los interesados en el *nuevo estilo* arquitectónico tuvieron ocasión de debatir y experimentar lo promulgado por las vanguardias europeas³. Entre las voces que apostaban por superar el eclecticismo imperante y mirar al exterior, estaban los jóvenes arquitectos que conformaban el sector guipuzcoano del GATEPAC –grupo norte: José Manuel Aizpúrua, Joaquín Labayen, Eduardo Lagarde, Luis Vallet, José Antonio Ponte, Juan José Olazábal, José M.^a Muñoz-Baroja y Raimundo Alberdi– (Moya, Sanz, y Sáenz de Gorbea, 1986: 129). De aquellos ocho arquitectos tan solo José Antonio Ponte llegaría a desarrollar una carrera estrechamente vinculada a la creación de vivienda protegida una vez terminada la guerra.

La década de 1930 fue convulsa y a la vez prolífica en lo que a difusión de nuevas ideas arquitectónicas se refiere y el Ateneo Guipuzcoano tuvo mucho que ver en ello⁴. Esta asociación fue la encargada de invitar a Fernando García Mercadal y a Walter Gropius a dar sendas conferencias sobre la entonces denominada arquitectura funcional (Muñoz, 2004: 195-213). Además se encargó de orga-

¹ En 1919 se había fundado la Bauhaus, en 1925 había tenido lugar la «Exposición Internacional de Artes Decorativas de París» y, en 1928, se celebraba el primer congreso fundacional de los CIAM.

² Desde los tiempos del higienismo se creía que las aglomeraciones eran el origen de las enfermedades. Es por ello que el principal requisito de la vivienda digna era la ventilación.

³ Los interesados en renovar en materia de vivienda protegida siempre tuvieron un referente en Alemania. Luis Lacasa y Fernando García Mercadal contribuyeron de modo significativo a introducir el racionalismo en el país, si bien cada uno lo hizo de una manera. Ambos eran conocedores de la lengua alemana y disfrutaron de periodos de residencia en el exterior durante los cuales enviaron artículos en los que reproducían sus experiencias.

⁴ Fue en 1930 cuando los colegios de arquitectos echaron a andar. La primera Junta General de la Delegación de Guipúzcoa se celebró el 21 de agosto de 1931.

nizar la «Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas» al final del verano de 1930, reunión que contribuyó a la creación del ya citado GATEPAC (Garitaonaindía, 1998: 52-61). Otro hecho reseñable de ese periodo fue el Concurso de Anteproyectos para la Reforma del Ensanche de Amara, celebrado en 1935. Animado por las ideas provenientes del IV CIAM (*Carta de Atenas*, 1933), el ayuntamiento introdujo en las bases del concurso la posibilidad de entregar proyectos de «tipo moderno». En esta categoría presentaron sus trabajos Aizpúrua o Mercadal y de ellos se desprende que el urbanismo predilecto de los defensores del movimiento moderno era aquel compuesto por bloques lineales dispuestos en organizaciones semiabierta⁵. Aun así, la arquitectura residencial atribuible a esta corriente en Guipúzcoa antes de la guerra fue escasa. Hay ejemplos reseñables formalmente adscritos al estilo internacional, pero ninguno de ellos es de tipo protegido ni responde a las directrices de racionalidad consensuadas en el II CIAM (*Existenzminimum*, Frankfurt, 1929) dedicado enteramente a la vivienda para el mínimo nivel de vida⁶.

Asimilación de las experiencias europeas en un contexto de dictadura

La Guerra Civil supuso un punto de inflexión en todos los aspectos de la vida social. A mediados de la década de 1930, Guipúzcoa destacaba como un territorio altamente industrializado y en constante crecimiento demográfico. Antes incluso de que la guerra se diera por terminada (en el territorio guipuzcoano, se desarrolló entre julio de 1936 y abril de 1937), desde el autoproclamado gobierno de la dictadura se emitieron decretos que urgían a instaurar un «nuevo orden» cuanto antes, también en materia de vivienda. Pese a que nunca se materializaron completamente, algunos de los primeros proyectos auspiciados por la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (DGRDR) se gestaron antes incluso de que la guerra terminara (como el Proyecto de Reconstrucción de Irún, de 1938)⁷. Hay factores que llevan a pensar que las actuaciones en Guipúzcoa pudieron recibir una atención especial; el hecho de que el Plan de Ordenación Provincial de 1943 se planteara como experiencia piloto para elaborar posteriormente un Plan de Ordenación Nacional es uno de ellos. No en vano, algunos de los protagonistas directamente implicados en gestionar la arquitectura durante el franquismo eran de origen guipuzcoano⁸.

Las instituciones encargadas de amparar la protección de las viviendas durante la posguerra fueron el Instituto Nacional de Vivienda (INV) desde 1939 y su sucesor directo desde 1957, el Ministerio de Vivienda (MV). Básicamente fueron tres las disposiciones legales que promovieron dicha protección –emitidas en



Figura 1. Grupo San Ignacio, Lazkao. Fotografía: Leire Azcona.

⁵ El proyecto ganador, de Machimbarrena y Gaiztarro, resultó ser del tipo «no moderno» y no fue realizado.

⁶ Incluso al amparo del gobierno de la Segunda República (1931-1936), más proclive a fomentar la conciencia social, fueron contados los conjuntos de vivienda obrera colectiva realizados. Sirva de ejemplo la consulta llevada a cabo en la base de datos de la Fundación DOCOMOMO Ibérico: son numerosos los ejemplos de arquitectura de uso docente o sanitario, pero solo dos los de vivienda obrera.

⁷ En realidad la actuación de la DGRDR en Guipúzcoa se centró en crear planes de urbanización en las ciudades «adoptadas» – Irún, Éibar y Elgeta– y en reconstruir algunos edificios públicos. La intervención en vivienda fue escasa.

⁸ Pedro Muguruza fue director general de Arquitectura y Pedro Bidagor, director general de Urbanismo.

1939, 1954 y 1957– y otras tantas las normas que regularon su diseño. Además hubo múltiples puntualizaciones motivadas por las dificultades económicas y las carencias técnicas. A lo largo de veinte años hubo viviendas protegidas de renta reducida, limitada o mínima, subvencionadas y bonificadas. Algunas leyes incluían un amplio rango de categorías dentro de la misma calificación y amparaban por igual viviendas de 50 m² promovidas por la Obra Sindical del Hogar (OSH), como viviendas de 200 m² con habitación de servicio y promovidas por particulares. Ayuntamientos y cooperativas de vivienda fueron organismos promotores habituales, aunque sin duda la promoción más publicitada fue la realizada para los productores de la OSH. Y pese a ello, la mayor parte de los emprendedores fueron particulares animados por las facilidades que otorgaba el Estado, sobre todo a partir del decreto de 1957 sobre viviendas subvencionadas. Con el tiempo las promociones oficiales irán disminuyendo en favor de la iniciativa privada y, a la par, los requisitos de salubridad establecidos en las primeras ordenanzas irán rebajando su nivel de exigencia. Esto no implicaba necesariamente cambios sustanciales en el diseño organizativo y constructivo, y más allá de cierta libertad en el programa de superficies, la mayoría de las viviendas protegidas reprodujeron el mismo esquema.

La planta canónica de doble crujía y sus variaciones

La dinámica habitual fue la de adaptar el lugar al edificio y no al revés; desde el principio se descartaron aquellos terrenos sospechosos de requerir cimentaciones costosas, salvo en Éibar o Mondragón, donde los valles eran más angostos y los usos industriales tenían preferencia a la hora de elegir emplazamiento. Por lo general las urbanizaciones no superaron las 150 viviendas y eran habituales intervenciones de tres a seis bloques⁹. Los bloques seguían una rectriz recta o giraban 90.º, formando plantas en forma de L, C, T o E y, cuanto más lejos del centro, más fragmentada aparecía la manzana. Los espacios urbanizados anejos a los edificios solían estar ajardinados; no solo era una forma de dotar de espacio verde a los habitantes sino, en gran medida, un modo de ahorrar en la pavimentación de las calles circundantes¹⁰. El bloque lineal no solía incluir otro uso que no fuera el residencial, incluso en planta baja. Equipamientos colectivos como centros de reunión, frontones o lavandería, proyectados para algunos grupos de la década de 1940, tendieron a desaparecer. En cierto modo se conseguía la anhelada zonificación urbana (*Carta de Atenas*, 1941).

Un terreno llano admitía casi cualquier tipo de edificio y, sin embargo, el modelo elegido y repetido constantemente fue el del bloque lineal de doble crujía con una escalera común, dando servicio a dos viviendas por rellano, y cubierta inclinada a dos aguas¹¹. El fondo edificado en las llamadas zonas de transición podía oscilar entre 8 m y 12 m (ordenanzas de edificación, 1951), aunque los tipos más empleados apenas superaban los 8,5 m. La anchura de la fachada resultaba de la adición de dormitorios y el rango de distancias habituales oscilaba entre 5,5 m y 12,5 m. El perfil medio de los edificios de vivienda protegida fue de planta baja y tres o cuatro alturas B + 3/4¹². No hay casos de sótano; a lo sumo, cuando la pendiente del terreno era excesiva, el perfil del edificio adoptaba un semisótano que se aprovechaba para uso no residencial.

⁹ El caso más numeroso y excepcional es el del grupo Alaberga (1945) de Luis Astiazarán, con 563 viviendas.

¹⁰ En la primera mitad de la década de 1940 hay proyectos en los que se plantearon terrenos de labranza adscritos a la titularidad de la vivienda. Perduraba la figura del huerto como fuente de autoabastecimiento y complementaria al uso residencial.

¹¹ La escalera comunitaria aparece incluso en modelos de baja densidad como el grupo San Bartolomé (1946) de Muguruza en Elgoibar o en las viviendas de Alcabita (1957) de Astiazarán en Bergara. Este elemento no era una novedad y, al contrario de lo que sucedía en otros países con sociedades que reclamaban más individualidad, se impuso como la opción más conveniente.

¹² El censo de población y viviendas de 1950 muestra que el perfil edificado general en Guipúzcoa era más alto que la media estatal. De todos modos, una de las máximas fue la de evitar el ascensor, y consecuentemente no se superó el perfil de B + 5.

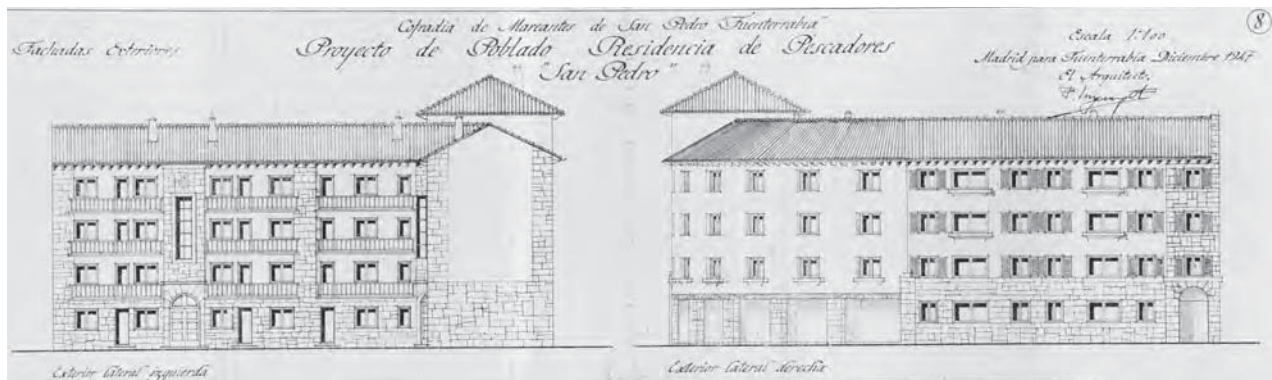


Figura 2. Pedro Muguruza, fachadas exteriores, plano n.º 8. Fotografía: Proyecto de Poblado. Residencia de Pescadores San Pedro, 1947, Archivo Municipal de Hondarribia, sig. U-214-II-11002, plano 8.

Apenas hubo prescripciones sobre cuestiones estéticas y en cambio todos los edificios parecían seguir el mismo patrón compositivo. «Quedan prohibidas aquellas obras como los torreones, remates o cualquier otra de las llamadas decorativas, así como los excesivos movimientos de las plantas, y en general, todo cuanto, sin llenar una necesidad funcional, encarezca innecesariamente la construcción» (INV, 1939: 50). Años antes, cuando en el marco de las leyes de casas baratas la baja densidad era el tipo predominante, la adopción del estilo nevasco había sido recurrente. Con el cambio de modelo hacia los tipos colectivos, se siguieron empleando recursos estilísticos del regionalismo adaptados a la nueva escala. La influencia de Muguruza al frente de la DGA, como defensor de lo ecléctico, pudo marcar las pautas compositivas. El uso generalizado del hormigón armado, la horizontalidad del conjunto, las ventanas rasgadas, etc. fueron profusamente utilizadas en las fachadas industriales por los mismos arquitectos que redactaban proyectos de vivienda¹³. La producción más moderna fue sin duda la que resultó del ámbito industrial, desligada como estaba de los convencionalismos compositivos asociados a los ensanches residenciales. Las fachadas de las viviendas protegidas estaban habitualmente compuestas por zócalos de mampostería concertada, ventanas y contraventanas de madera de dos o tres tamaños, entrepaños con acabado tirolesa, aleros con vuelo y, en ocasiones, huecos tipo ojo de buey en escaleras.

El tipo y la distribución de espacios

Aunque, con el tiempo, las normas admitirían programas más reducidos, el tipo más extendido fue el que incluía tres dormitorios¹⁴. La compartimentación interior de la casa se consideraba un indicativo de avance en las condiciones higiénicas. Por lo general, la agrupación de aseo y cocina se situaba junto al acceso a la vivienda y de ahí partía un pasillo paralelo a la directriz del bloque a lo largo del cual se disponían los dormitorios. Y es que hubo muy pocas variaciones en la distribución de los espacios. Se emplearon fundamentalmente aquellos ya conocidos y publicados con motivo del Concurso Nacional de Vivienda Mínima de 1929, celebrado para seleccionar la representación española asistente al II CIAM, así como las plantas finalistas del Concurso para Viviendas Solocoeche II de Bilbao de 1931 (Muñoz Fernández, 2007). Las plantas de Emiliano

¹³ Las fábricas SAPA de Andoáin (1942), Beistegui Hermanos, BH (1951) o Alfa (1956) de Éibar, de los arquitectos Luis Astizarán, Ramón Martiarena y Joaquín Domínguez respectivamente, son ejemplo de la incorporación de nuevos lenguajes formales. Todos los arquitectos citados participaron activamente y de forma simultánea en la construcción de viviendas protegidas y, sin embargo, en su producción no aparecen los recursos estilísticos citados.

¹⁴ La ley de 1939 no contemplaba proteger viviendas para personas no casadas o con pocos hijos: «Art. 6.º: No se aceptará ninguna vivienda que no sea susceptible de albergar una familia con hijos, por lo cual se exigirá que, cuando menos, cada vivienda tenga tres dormitorios de dos camas».

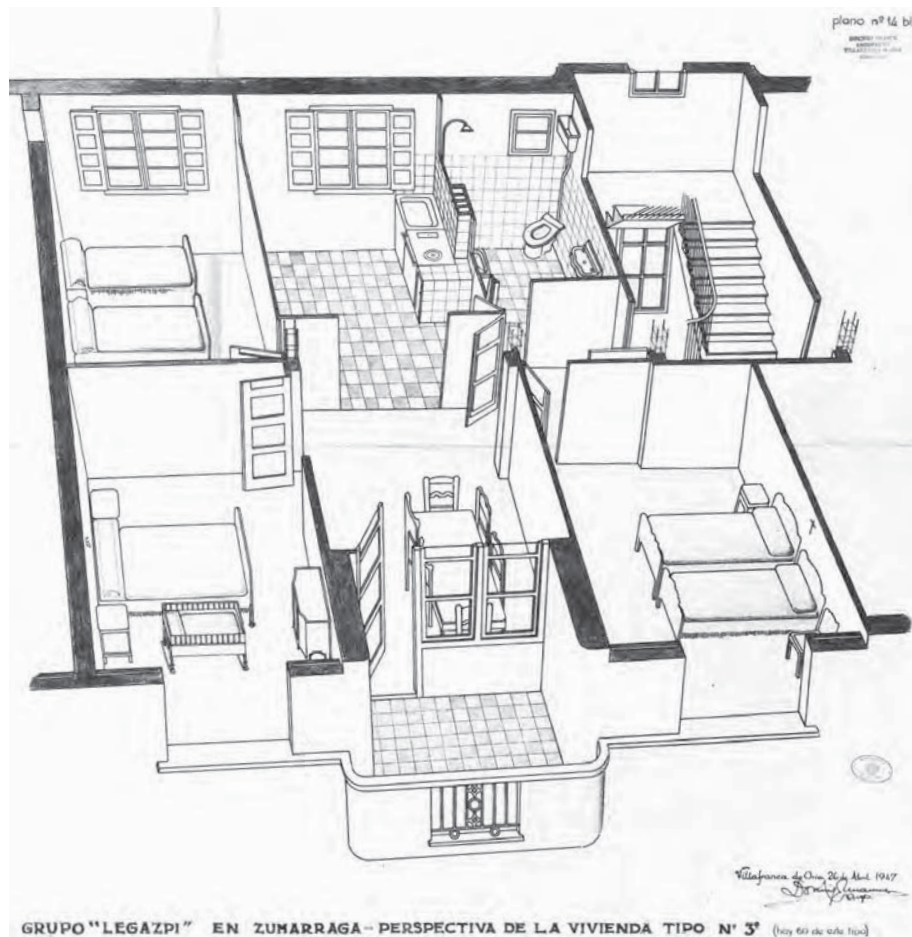


Figura 3. Domingo Unanue, Grupo Legazpi en Zumarraga, perspectiva de la vivienda tipo, plano n.º 3. Fotografía: Proyecto de construcción de 112 viviendas protegidas en el Grupo Legazpi de Zumarraga, Euskal Autonomia Erkidegoko Herri Administrazioaren Artxibo Nagusia/ Archivo General de la Administración Pública de la Comunidad Autónoma de Euskadi, EBCIO-00274, sig. ELKAG-DG-C220-B3, plano 14 bis.

Amann –primer premio– o las de Luis Vallejo y Juan de Madaria –segundo premio– se repitieron una y otra vez¹⁵.

Una de las transformaciones más importantes de este periodo fue la incorporación gradual del hormigón armado en la construcción de viviendas protegidas, si bien su empleo generalizado no sucedió hasta finales de la década de 1950¹⁶. El hormigón armado se utilizó primero en la hilera central de pilares, en la viga de canto que soportaban, en los zunchos perimetrales y en aquellos elementos como escaleras, balcones, aleros o suelos de cuartos húmedos, donde había mayor peligro de deterioro por exposición al agua y que tradicionalmente habían sido de madera. La fachada de fábrica perdería en breve su función portante, pero durante la posguerra se siguió recurriendo a ella. Era habitual disponer de un zócalo de mampostería concertada hasta la planta primera y, de ahí en adelante, el muro se levantaba con fábrica de ladrillo hueco de un asta. Su uso resultaba acorde con el modelo autárquico; era el material tradicional por antonomasia y no requería de una mano de obra excesivamente cualificada.

¹⁵ Los arquitectos disponían de información sobre lo realizado en las oficinas alemanas de Ernst May o de Bruno Taut a través de las revistas; los modelos reproducidos eran los modelos predominantes en Europa desde los planes de ensanche de la década de 1920.

¹⁶ La calidad general de los hormigones a lo largo de los años de posguerra empeoró respecto a periodos anteriores debido a la decadencia de las patentes y las restricciones en el uso del hierro para las edificaciones (Sagarna, *et al.*, 2015: 5).

Conclusiones

Los resultados expuestos hasta ahora parten de un trabajo de investigación en que se inventariaron 87 proyectos con un total de 5865 viviendas, todas ellas construidas en Guipúzcoa durante la posguerra y amparadas por las leyes de protección. Del análisis de todo ello, y a modo de colofón, se apuntan algunas conclusiones destacadas.

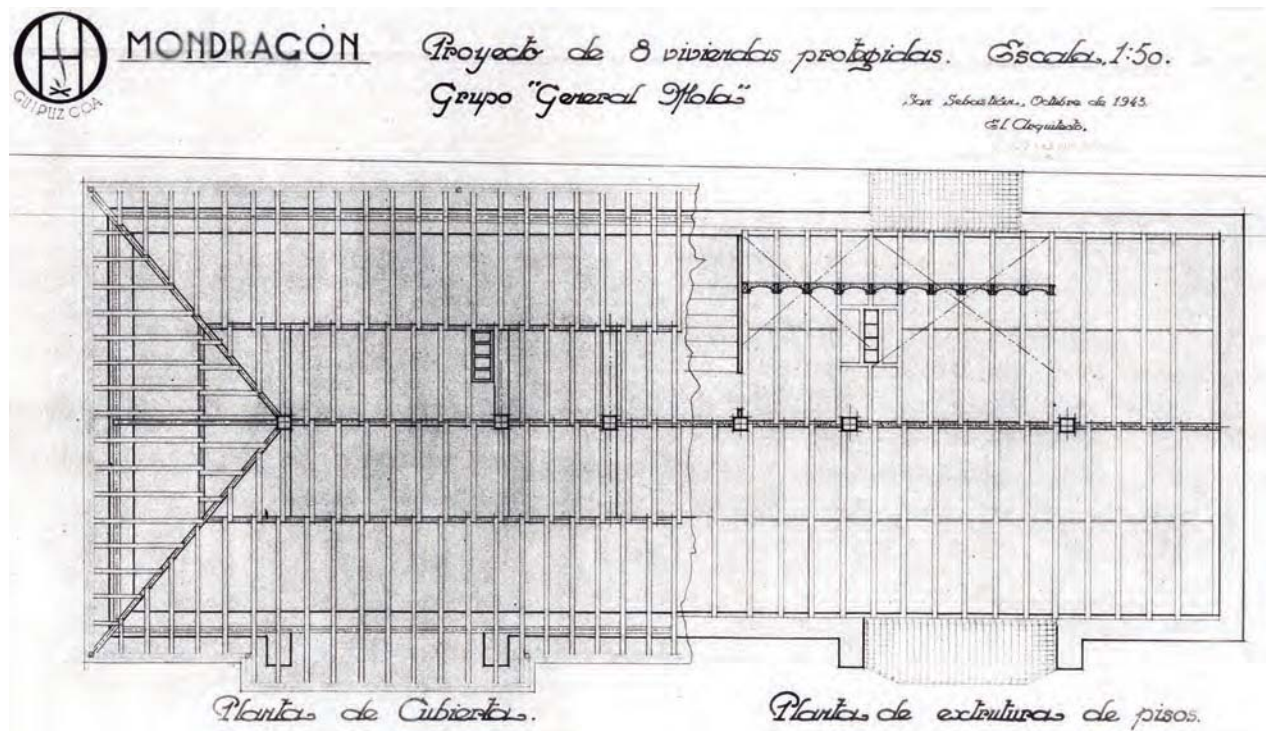


Figura 4. Ramón Martiarena, Grupo General Mola en Mondragón, planta de estructura. Fotografía: Construcción de viviendas Grupo General Mola, proyecto de ocho viviendas, octubre de 1943, Archivo Municipal Mondragón, exp. 1-45.

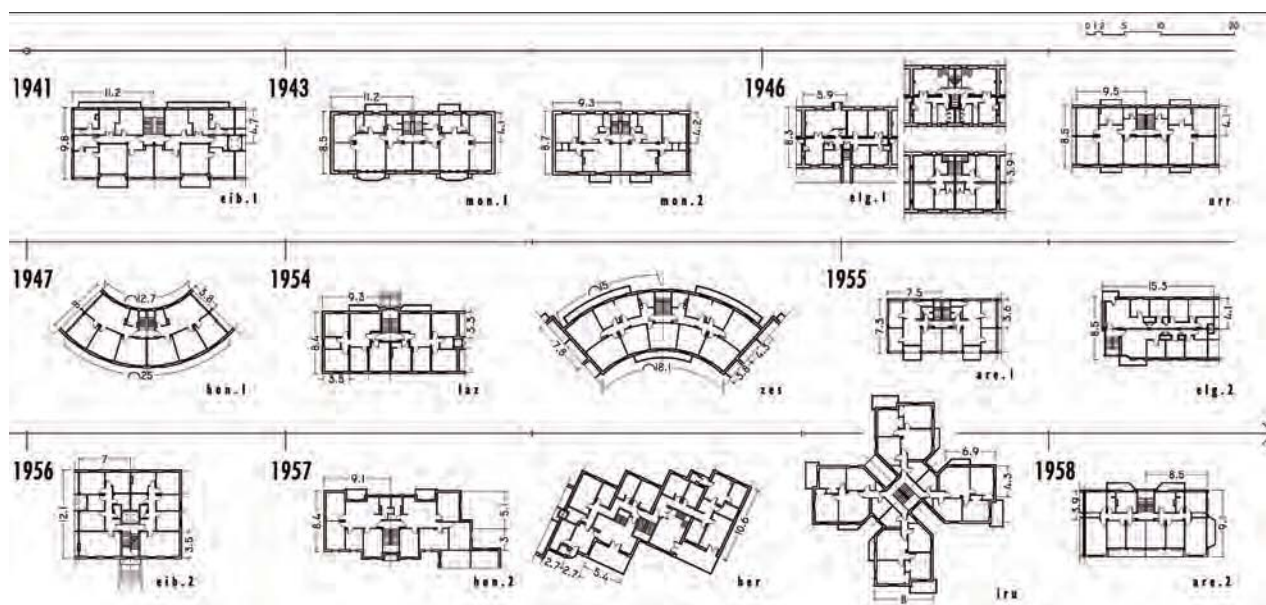


Figura 5. Estudio comparativo de quince plantas tipo (orden cronológico). Fotografía: Azcona Uribe, L. (2016): *Aspectos tipológicos de la vivienda protegida de posguerra (1939-1959); Ejemplificación en el territorio guipuzcoano*. Tesis doctoral, San Sebastián, UPV-EHU, anejo 3, lámina 3.

Se constata un retraso de dos a tres décadas en la implantación de tipos experimentados en la década de 1920 en Centroeuropa. Salvo casos puntuales que prueban el alto grado de cualificación de algunos arquitectos, la producción de viviendas se basó en la copia sistemática de los ejemplos ya citados. Apenas se profundizó en reducir el programa mínimo, ni en optimizar los métodos constructivos. Las razones para ello pueden hallarse, además de en la carestía inherente al contexto, en la falta de cualificación general en todos los niveles de la producción, partiendo de los órganos promotores y legisladores.

Y, sin embargo, gracias a la copia sistemática de tipos ensayados, por primera vez en la historia se generalizaron aspectos como la iluminación natural, la ventilación cruzada o el agua corriente. Más allá de cuestiones compositivas, la repercusión del movimiento moderno se halla en la implantación masiva de estos prototipos, cuya construcción resultó acorde con la realidad productiva del país.

Bibliografía

- AZCONA URIBE, L. (2016): «Aspectos tipológicos de la vivienda protegida de posguerra (1939-1959); Ejemplificación en el territorio guipuzcoano». Tesis doctoral. San Sebastián: UPV-EHU.
- GARITAONAINDIA DE VERA, J. R (1998): «De las muchas fundaciones del GATEPAC. Aizpurúa y la exposición de arquitectura y pintura modernas, San Sebastián 1930», *Ra. Revista de Arquitectura*, vol. 2, pp. 52-61.
— (1997): *L'habitation minimum*. (Facsimil de la ed. de Julius Hoffman, 1933). Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- INE. *Series históricas de población y censos de edificios y viviendas 1950-1960*.
- INV (1941): *Normas y Ordenanzas del Instituto Nacional de la Vivienda - MCMXXXIX*, Madrid, 1941. *Normas Urbanísticas del Plan de Ordenación y Ordenanzas Generales de Edificación para la Provincia de Guipúzcoa*, 1951.
- JEFATURA DEL ESTADO (1939): *Ley de 19 de abril de 1939 estableciendo un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando el Instituto Nacional de la Vivienda encargado de su aplicación*, BOE, 20 de abril de 1939, n.º 110, pp. 2190-2198.
- JEFATURA DEL ESTADO (1954): *Ley de 15 de julio de 1954 sobre protección de «viviendas de renta limitada»*, BOE, 16 de julio de 1954, n.º 197, pp. 4834-4841.
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA (1957): Decreto de 22 de noviembre de 1957 por el que se regula nueva categoría de «viviendas subvencionadas», BOE, 2 de diciembre de 1957, n.º 301, pp. 1213-1214.
- MOYA, A.; SANZ ESQUIDE, J. A., y SÁENZ DE GORBEA, J. (1986): *Arte y artistas vascos de los años 30*, p. 129. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. J. (2004): «Arquitectura racionalista en San Sebastián. Las conferencias de Fernando García Mercadal y Walter Gropius», *Ondare*, vol. 23, pp. 195-213.
— (2007): «La contribución racionalista al problema de la vivienda. El grupo municipal de Solo-coeche en Bilbao como modelo», *Bilbao y sus barrios: una mirada desde la historia*, vol. 2. PÉREZ PÉREZ, J. A. (coord.),
- SAGARNA, M.; ETXEPARE, L.; LIZUNDIA, I., y URANGA, E. (2015): «The impossibility of the linear reading of the revolution of reinforced concrete. The case of Spain (1896-1973)», *STREMAH*, p. 5.

SAMBRICIO, C. (ed.) (2003): *Un siglo de vivienda social, 1903-2003*. Ayuntamiento de Madrid / EMV, Ministerio de Fomento y CES, Madrid, 2 tomos, pp. 317-388.

VV.AA. (1987): *Arquitectura en Regiones Devastadas*. MOPU.

La vivienda de la década de 1950 y la definición de la sociedad española moderna. Navarra como laboratorio

José Manuel Pozo

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra

Si podemos pensar que, en términos generales, se ha terminado la elaboración del registro del DoCoMoMo Ibérico, y que están ya catalogadas las piezas fundamentales del patrimonio moderno ibérico, sin embargo sigue pendiente aún buena parte del trabajo de documentación para completar la tarea propia del [Do]CoMoMo, pues no podemos contentarnos con disponer de imágenes de las obras ni incluso –y no siempre– de los planos de los proyectos. Necesitamos además conocer el cómo y el porqué de las soluciones adoptadas, y documentar su historia, porque no es lo mismo documentarla que opinar sobre ella o enjuiciarla.

Y dentro de esa tarea del [Do] hay un campo en el que eso resulta especialmente importante y casi imprescindible: el de la vivienda social, porque la evolución e implantación del movimiento moderno no se puede entender sin saber cómo se abordó este problema fundamental de la sociedad en el siglo xx cuya solución fue, en gran medida, lo que transformó nuestras ciudades y dio contenido social a su crecimiento. Es cierto que en ese campo se ha hecho ya mucho –por ejemplo por parte de Carlos Sambricio–, pero también lo es que hay aún bastante trabajo pendiente.

Si, en Europa, ese proceso se dio a partir de la década de 1920, en España no se produjo hasta la de 1950, pues, aunque ya en 1929 Paul Linder animaba desde las páginas de *Arquitectura* a los arquitectos españoles a un mayor compromiso social, mostrando las colonias Britz y Zehlendorf de Taut (Linder, P.: «Arquitectos, pensad y construid con sentido social», *Arquitectura*, n.º 117, pp. 12-22, Madrid, enero de 1929), está claro que los arquitectos españoles de entonces no quisieron o no pudieron atender el aviso o, en cualquier caso, no hicieron caso, como demuestran las realizaciones más *brillantes* de aquellos años –las colonias Parque Residencia o El Viso–, que no reflejaron las inquietudes sociales de las que informaba Linder ni, de hecho, resolvieron ningún problema.

Y si ya entonces la tarea era descomunal, en la década de 1930 esta creció por efecto de la Guerra Civil, no pudiéndose acometer con eficacia hasta la década de 1950, coincidiendo, por fortuna, con la puesta al día de la arquitectura española, lo que favoreció que surgieran buenos ejemplos de viviendas sociales. Y, si los más brillantes de entre ellos se han estudiado y se conocen, quedan muchos episodios y hechos interesantes que documentar y sacar a la luz. Sobre todo fuera de las grandes capitales, que habitualmente han sido el objeto prioritario de las investigaciones en ese ámbito y con cuyo estudio parecía agotarse el tema, restando importancia a todo lo que no hubiese sucedido allí. Y hay pocas cosas más alejadas de la realidad, aunque, viendo lo publicado, a veces pueda dar la impresión de que solo se hubiesen construido viviendas con interés en Madrid y Barcelona.

Pues incluso aceptando que ahí estén localizados los mejores ejemplos, no pueden interesarnos solo esas realizaciones que podríamos llamar «canónicas» desde el punto de vista de su fidelidad al movimiento moderno, o las que ofrecen mayor margen de lucimiento al investigador. Son también importantes las actuaciones «contaminadas» y menos radicales que supusieron pasos intermedios y

avances en la buena dirección. Más aún, estas están, de hecho, más próximas a la arquitectura común y, por tanto, a lo que hizo la mayoría de los arquitectos, tal vez menos dotados, pero cuyas obras, desde el punto de vista social, son más determinantes para entender cómo se configuró la España moderna que las de los arquitectos estrella, sobre todo atendiendo a su mayor número. Son, por lo tanto, más útiles para hacerse una imagen objetiva de lo que sucedió y definen mejor la situación de la arquitectura en la península que la singularidad de los hechos aislados. Ese y no otro fue mi intento en *Los brillantes 50* (Pozo, 2004), pues me parece más realista la mirada hacia la generalidad que la insistencia repetitiva en unos pocos ejemplos que no representan al todo por muy brillantes que sean. Y, ante todo, esa mirada amplia es muy interesante si se desea entender la formación de la sociedad española moderna, la sociedad que es y no la soñada o la deseable. Porque dándole la vuelta al famoso aserto miesiano, también podríamos afirmar que una sociedad resulta de la arquitectura que se construye en una época. Y ese ha sido desde luego el caso concreto de España.

Es bien sabido que la arquitectura del siglo xx evolucionó y maduró impulsada por el empeño por resolver el gran problema surgido en las ciudades: la necesidad de lograr viviendas dignas para los trabajadores. Unas viviendas que debían ser repetibles, económicas, masivas y de rápida ejecución y, además, estar bien construidas. Es más, al enfrentarse al problema de la vivienda social, los arquitectos hubieron de plantearse y resolver también cuestiones urbanísticas y territoriales que nunca antes se habían formulado con esa dimensión y alcance, y que han caracterizado de modo determinante el crecimiento de las ciudades.

En España ese problema se abordó con retraso con respecto a Europa, no tanto por el rechazo de su estética como debido a la penuria económica, la distinta disposición cultural y la estructura social del país –básicamente agraria–. Pues siendo distinta la voluntad de la sociedad española, lógicamente hubo de serlo también la respuesta arquitectónica que se dio.

De hecho, cuando la arquitectura española comenzó a plantearse en clave de «movimiento moderno» fue realmente cuando, tras superar el trauma de la Guerra Civil, se produjo el arranque de la revolución social y cultural y el desarrollo industrial, lo que trajo consigo la migración a las ciudades y, con ello, la urgencia de viviendas. Esto, junto con la posibilidad de empleo de los nuevos materiales y el recurso a la estética que su uso llevaba aparejada, movió a los arquitectos ibéricos de la década de 1950 a interesarse por intentar asumir los modelos europeos de las décadas anteriores.

Pero se partía de una situación de atraso indudable, arrastrada por décadas, como hemos constatado al redactar el registro del DoCoMoMo Ibérico. Este atraso agudizaba las diferencias económica, social y material-técnica que nos separaban de Europa, lo cual hizo que, ya bien entrada la década de 1950, siguieran siendo escasos los ejemplos que se acercaban, en el campo de la vivienda social, a los logros de J. J. P. Oud, Bruno Taut, Walter Gropius, etc., de treinta años antes. Tal vez se dieron algunos pocos destellos brillantes en ciertos poblados en Barcelona, Madrid o Sevilla, pero poco más.

Y, si eso fue así para el conjunto de España, mucho más lo fue para Navarra, que a su vez fue pobre respecto a lo construido en otras partes de España, sobre todo en Madrid. A pesar de ello, hay elementos en la arquitectura hecha en Navarra en el ámbito de la vivienda social de la década de 1950 que merece la pena estudiar.

Es el caso de lo que voy a presentar. Pues, si en Navarra no se construyó ningún conjunto realmente relevante por su estética o por sus innovaciones funcionales, como pone de manifiesto el registro DoCoMoMo, en cambio nacieron allí estrategias que fueron luego decisivas para la transformación de España a través de la arquitectura, ligadas a la iniciativa del arquitecto José Luis de Arrese, un personaje poco relevante como arquitecto autor de obras, pero al que, como político arquitecto, se le deben atribuir decisiones en el ámbito de la vivienda social en España que fueron importantes para el desarrollo del país en los sesenta y después. Sus efectos aún perduran y nos permiten entender en parte el porqué del buen comportamiento de nuestra sociedad desde entonces hasta ahora e incluso

la razonable buena respuesta de España a la crisis económica reciente, de la que todavía no hemos acabado de salir. Al empeño de Arrese se debe la extensión de la propiedad de la vivienda, que tanta importancia ha tenido para la construcción del entramado social de España y, con ella, la consolidación de una gran clase media en las décadas de 1960 y 1970. Esto no fue algo casual sino buscado, como apuntaba Arrese en el documento maestro de los poblados dirigidos, y seguía una «consigna de superación y de mejora del nivel de vida de los españoles» (AGUN n.º 277; *Poblados dirigidos*, 1957, p. 1).

Carlos Sambricio aludía con cierta ironía (C. S.; *La vivienda social...*, p. 60) a la máxima «*hagamos un país de propietarios, no de proletarios*», que Arrese había incluido –también él en cursiva– en el documento mencionado («Poblados dirigidos»); pero esa máxima expresaba –prescindiendo de la posible carga ideológica– un principio sanísimo para la consolidación de una sociedad estable, que era lo que Arrese buscaba, como también declaraba expresamente: «se pretende crear, fomentar y robustecer una seria y duradera estabilidad social» (AGUN n.º 277; *Poblados...*, *ibíd.*).

Pienso que debemos reconocer que lo consiguieron y que fue «culpa», en buena parte, de Arrese y no de la política franquista, si es que esta existió alguna vez en el ámbito de la arquitectura¹. Y podemos pensar que a eso se debe en parte el que hoy España sea el país de Europa con la proporción propietarios/rentistas mayor de Europa –junto a Italia–. Es algo que tal vez pueda suscitar dudas en términos de economía, pero que indudablemente fue un cimiento sólido para lograr la estabilidad social añorada. Y si, en 1950, el número de viviendas en propiedad era el mismo que el de las arrendadas, en 2001 las viviendas en propiedad eran ya el 80 % del total².

Y eso empezó a establecerse como hábito social en la década de 1950 gracias a Arrese. José Luis de Arrese y Magra³ fue el primer ministro de Vivienda del régimen de Franco, cuando se creó ese ministerio en 1957. Si fue nombrado el 25 de febrero, en agosto estaba ya presidiendo derribos y nuevas construcciones (C. S.; *La vivienda social...*, p. 63) y, en diciembre, promulgaba un decreto (BOE de 2 de diciembre de 1957) regulando las viviendas subvencionadas, que es una muestra clara de un pensamiento largamente madurado. Como apunta Sambricio, Arrese entró en tromba. Indudablemente pesó en su actuación su mente de arquitecto, pero no solo eso, pues, aunque esa formación favoreciese una visión más correcta del problema y de su solución, lo decisivo realmente fue lo que había hecho antes en ese ámbito, de modo que su nombramiento como ministro de Vivienda ni fue casual, ni a él le pilló descuidado. Sus ideas se habían gestado antes, en Corella, donde ya las había ensayado, e incluso antes en Málaga, siendo gobernador civil. Muy probablemente, como ministro secretario general del Movimiento su influencia sobre Franco fue determinante en la creación del ministerio, a fin de acometer un problema que preocupaba al Gobierno y al que el INV no estaba dando una respuesta adecuada (*vid.* AGUN, n.º 277, *Fracaso del INV*). De ahí que fuese elegido para el cargo, porque es evidente que tenía ideas propias y deseaba ponerlas en práctica a fin de extender a toda España su experiencia corellana, que había dado lugar a una curiosa anécdota que da mayor valor al empeño posterior del Arrese ministro.

Pues cuando él, que aún no era ministro, presentó, en 1955, los proyectos de las viviendas que deseaba construir en Corella para su aprobación, estas fueron rechazadas porque eran demasiado «bonitas» para ser viviendas para obreros. Él lo supo y se indignó, pero, por suerte, pocos días después fue nombrado ministro secretario general del Movimiento y, entonces, un funcionario del INV acudió rápidamente a pedirle disculpas por el «error administrativo» cometido. El proyecto fue aprobado inmediatamente y las viviendas construidas⁴. Y es que Arrese había trabajado intensamente como

¹ «La arquitectura es la voluntad de una época traducida a espacio».

² Carreras, y Tafunell, 2006: 455-499.

³ José Luis de Arrese y Magra (Bilbao, 1905-Corella, 1986) fue secretario general del Movimiento de 1941 a 1945, ministro secretario general del Movimiento (2.º vez) del 15 de febrero de 1956 al 25 de febrero de 1957 y ministro de Vivienda del 25 de febrero de 1957 al 17 de marzo de 1960.

⁴ Testimonio de José Miguel de Arrese García Monsalve, sobrino del ministro y testigo del episodio, que ejerció como secretario particular de aquel desde febrero de 1956 a abril de 1957.



Figura 1a. Maqueta de la casa de superficie mínima (38 m²) que, sobre planos elaborados por el arquitecto y Ministro de la Vivienda José Luis de Arrese se hizo para dictar la Ley de Urgencia Social de Madrid en 1957.

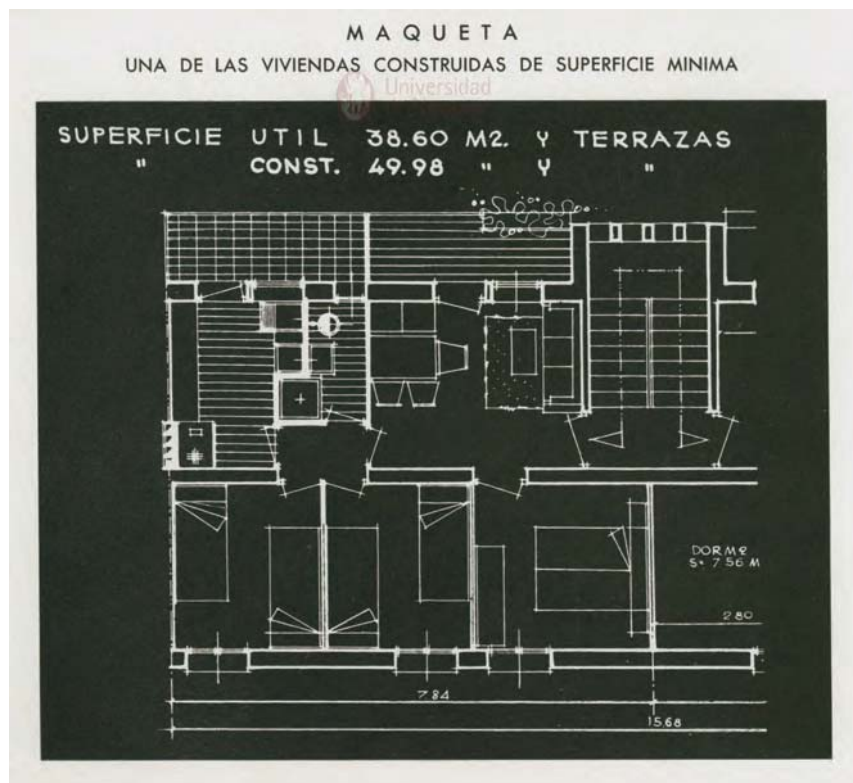


Figura 1b. Planta de la casa de superficie mínima (38 m²). Fotografía: AGUN.

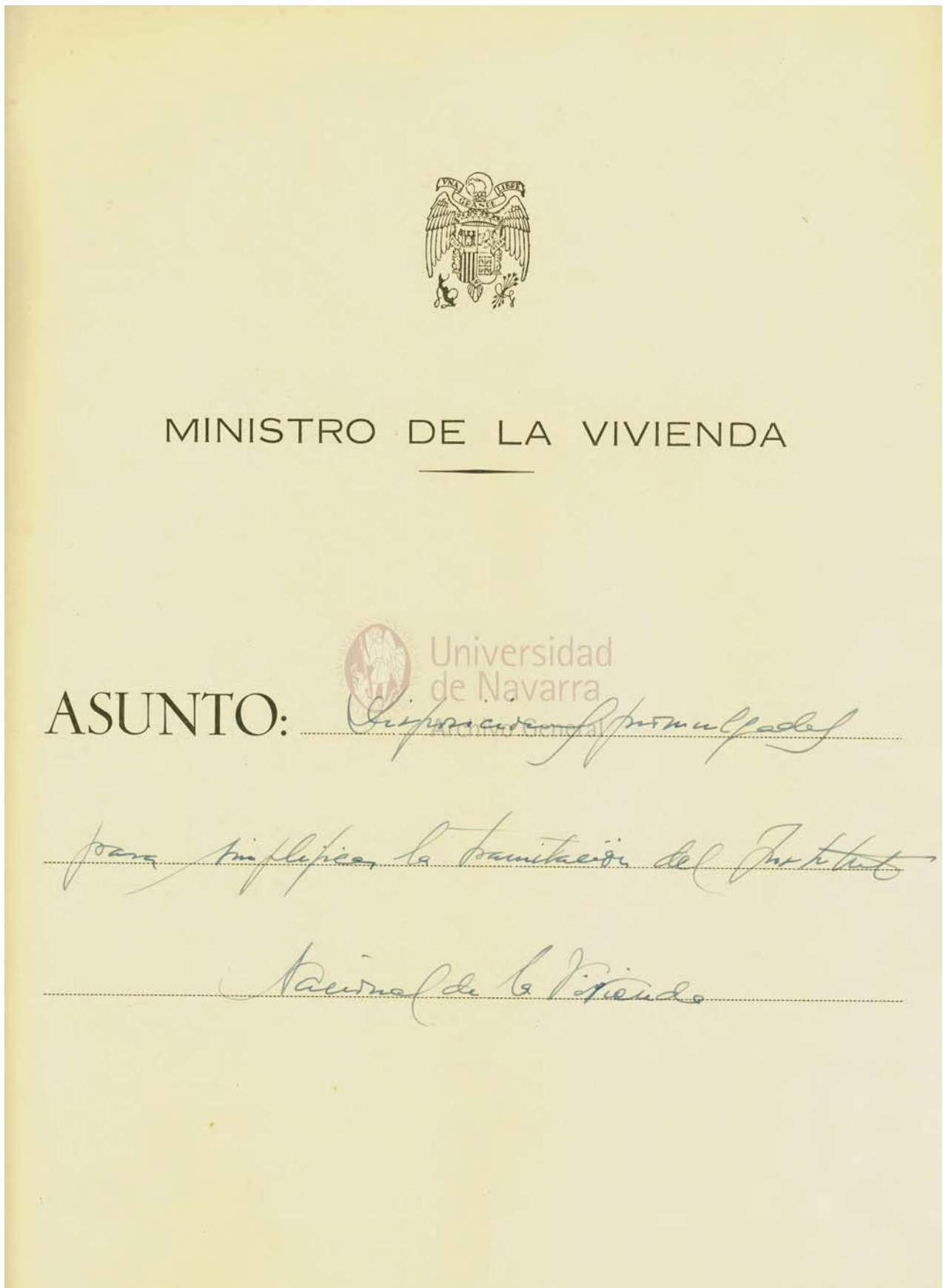


Figura 2. Portada del dossier «Disposiciones promulgadas para simplificar la tramitación del Instituto Nacional de la Vivienda». Fotografía: AGUN.

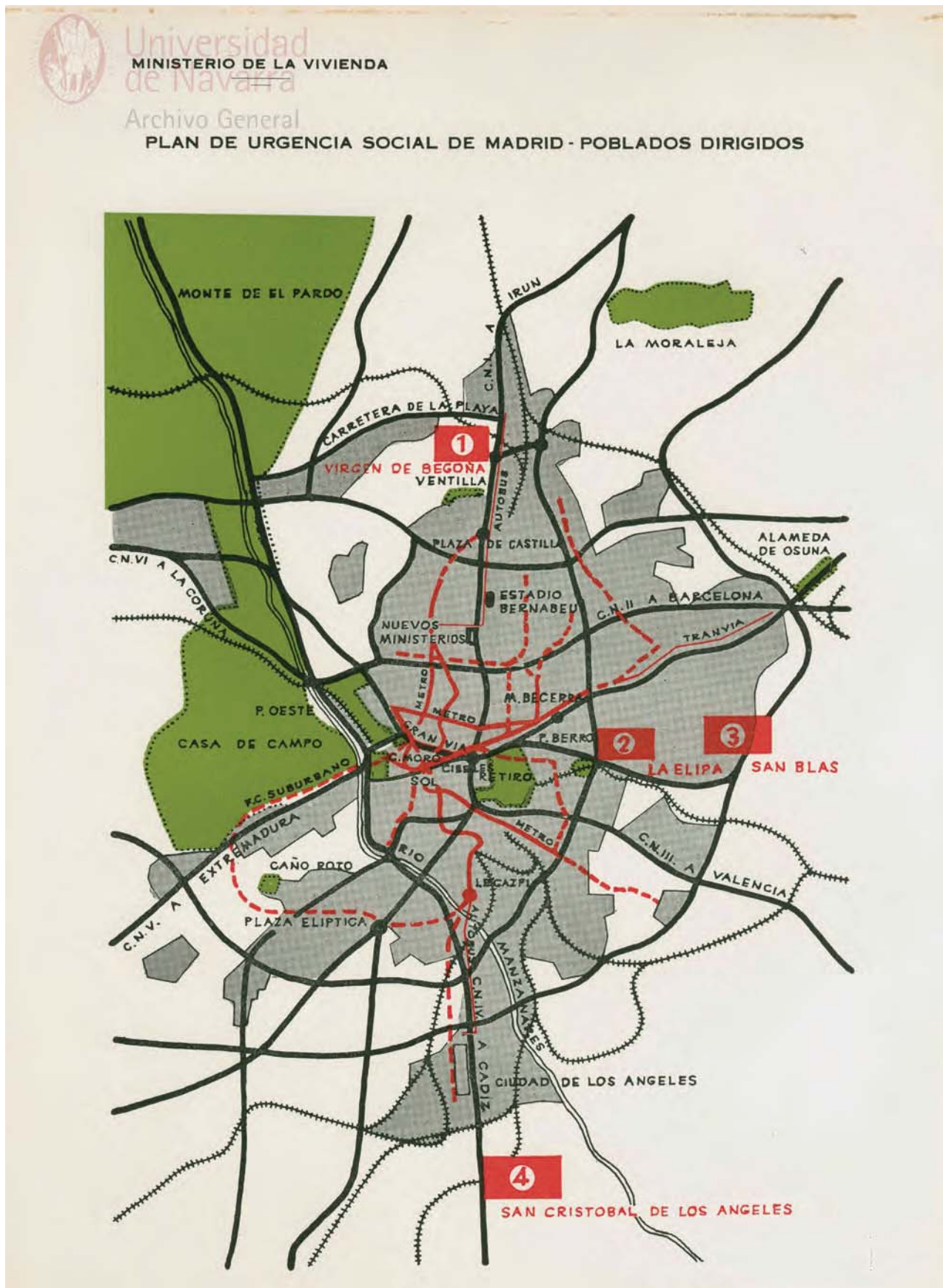


Figura 3. Plan de urgencia social de Madrid, 1957, *Poblados dirigidos*, Folleto editado por el Ministerio de la Vivienda. Fotografía: AGUN.

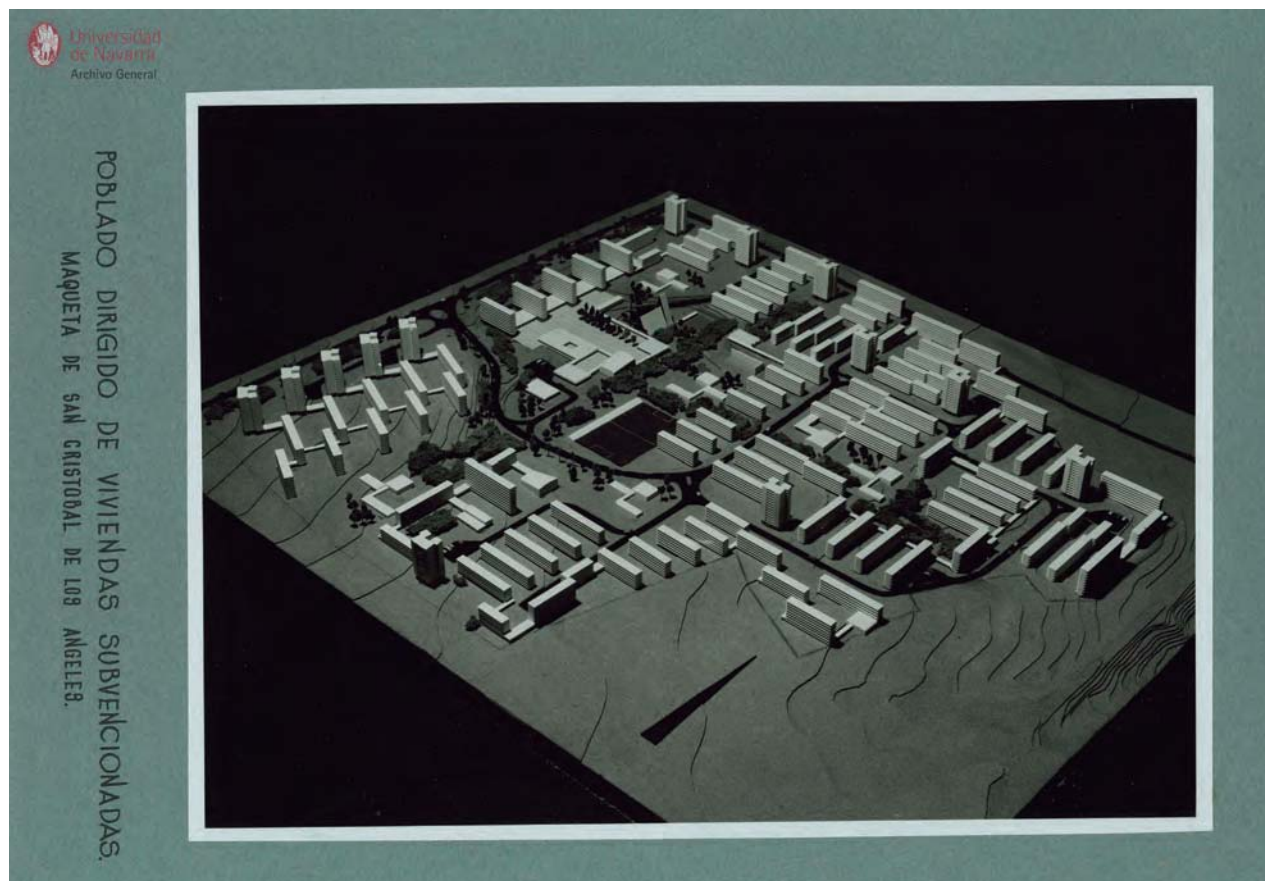


Figura 4. Maqueta del Poblado dirigido de san Cristóbal de los Ángeles. Fotografía: AGUN.

arquitecto y promotor entre 1946 y 1955, casi siempre en colaboración con Bringas⁵, y con él había diseñado la agrupación de viviendas para trabajadores en Corella a la que me voy a referir, que nos interesa tanto por ella misma como porque en ella ensayó el modelo de financiación que inspiró las leyes que favorecieron la construcción masiva de viviendas en todo el país; además de por los avances funcionales y de diseño que introdujo, y que también extendería a toda España.

Pienso que podemos afirmar que se deben a la mano de Arrese –o a su impulso directo– buena parte de los prototipos de vivienda empleados en los poblados del Plan de Urgencia de Madrid de 1957, que figuran en los catálogos editados por el Ministerio de Vivienda⁶ de los poblados de La Elipa, Virgen de Begoña, Manzanares, San Blas y San Cristóbal de los Ángeles (AGUN, n.º 277).

Se conserva en la casa corellana de Arrese la maqueta-prototipo de la vivienda subvencionada de 6 x 6 metros diseñada por él⁷, que, según Sambricio, se exhibió en la Feria de Muestras de 1956 (C. S.; *Un siglo ...*, T II, p. 60). Sambricio la menciona también en *La vivienda social en Madrid en la década de los 50*, donde incluye, además, la planta de la vivienda (C. S.; *La vivienda en Madrid...*,

⁵ José Manuel Bringas Vega (Laredo, 1900-¿?) fue coautor con Arrese de todos los proyectos para Corella y nombrado por Arrese director general de Vivienda en 1957.

⁶ Editados a todo color y con cierta calidad de diseño, lo cual es digno de ser reseñado porque revela la conciencia de la relevancia de lo que estaban haciendo (AGUN, n.º 277).

⁷ Debí de haber más de una porque la que aparece en la fotografía recogida por Carlos Sambricio tiene muebles diferentes a la que se conserva en Corella y es, a su vez, diferente de la que figura en el dossier del Ministerio de los Poblados Dirigidos, en el que aparece, por cierto, atribuida a Arrese (dossier «Poblados dirigidos». AGUN, n.º 277). En la que se conserva en Corella, un rótulo indica: «Maqueta de la casa de superficie mínima (38 m2) que, sobre planos elaborados por el arquitecto y ministro de la Vivienda José Luis de Arrese, se hizo para dictar la Ley de Urgencia Social de Madrid en 1957».

p. 67). Esta, a su vez, se corresponde exactamente con la de la vivienda que aparece recogida en el dossier ministerial «Poblados Dirigidos» (AGUN n.º 277, *Poblados Dirigidos*) como «una de las viviendas de superficie mínima» y es el tipo para las viviendas de diferentes superficies incluidas en los folletos promocionales de los poblados editados, que, por eso mismo, no es atrevido atribuir también a la mano de Arrese o a su directa supervisión.

La vivienda de la maqueta está concebida con audacia, a tono con la necesidad de la época, y supuso un avance notable en el campo de la vivienda social: sin pasillos, con espacios ambivalentes, modificables por medio de tabiques correderos, con una terraza por medio de la cual la vivienda se proyectaba al exterior y con una cocina que, asumiendo las premisas tautianas, ocupaba un lugar de privilegio en la fachada, en la parte más noble de la vivienda.

Pero si la distribución es buena y novedosa, lo que más sorprende –en una vivienda de carácter social de 1957– es el mobiliario empleado: de diseño moderno y funcional, y en el que son perfectamente reconocibles, por ejemplo, las sillas tipo Acapulco o las lámparas o colchas de diseño abstracto en las camas. Pero resulta más sorprendente encontrar eso en Corella, un pueblo de la Ribera Navarra. Por eso merece la pena referirse brevísimamente a esa colonia rural.

Se trató de lo que podríamos llamar la urbanización del campo. Supuso la introducción de la geometría racional en Corella, según el espíritu de las *siedlung* centroeuropeas, rompiendo completamente con lo que la Diputación Foral de Navarra estaba haciendo en toda la provincia, de la Montaña a la Ribera. Eso sí, aunque las viviendas son de una inusitada calidad espacial, presentan una apariencia rural inconfundible. Arrese sabía cómo hacer viviendas buenas y económicas, pero seguía siendo un arquitecto ecléctico y de su idea del decoro dan cuenta las normas que redactó en 1939 para la reconstrucción de Guadix: «La oficina marcará la obligatoriedad de estilo: [...] la plaza



Figura 5. Vista aérea de Corella, a la derecha el casco histórico y, a la izquierda, la ampliación iniciada por Arrese.

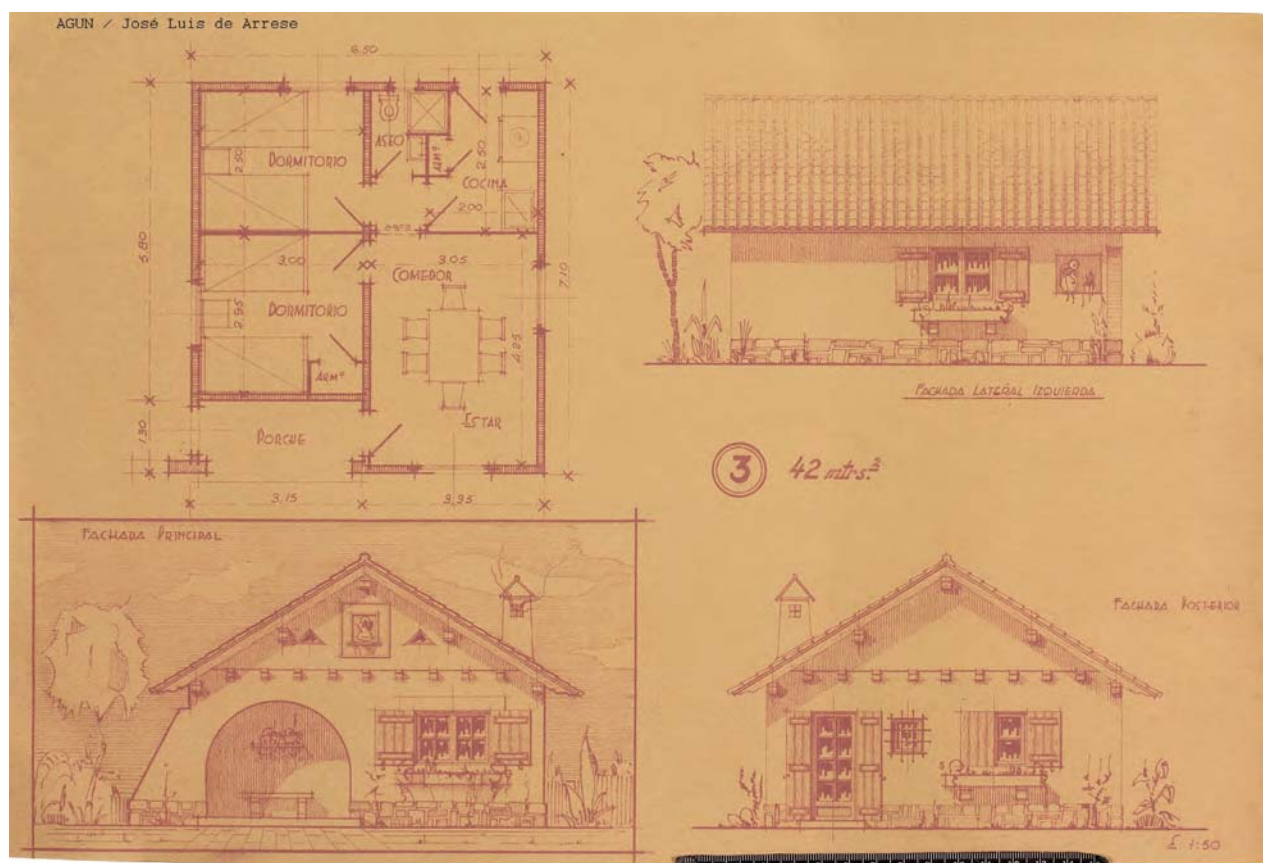


Figura 6. Una de las viviendas para obreros proyectadas en 1950 por Arrese para Corella. Fotografía: AGUN.

mayor irá forzosamente en estilo renacentista [...] en los accesos a la catedral será barroco, [...] en la calle san Torcuato moruno andaluz, [...] renacimiento o barroco o mudéjar o andaluz en el resto de la ciudad» (AGUN n.º 277, *Ordenanzas municipales sobre la construcción en Guadix*, Madrid 16 de junio de 1939). Y en Corella tendremos viviendas «modernas» y «vestidas» de zarzuela costumbrista, pues la urbanización no dejaba de ser una implantación rural, y ese era «el estilo que le tocaba».

De todos modos, no es ni lo estético ni lo funcional lo que más interesa ahora, sino la estrategia de financiación adoptada. Si Carlos Sambricio apuntaba que el plan de 1955 de Valero Bermejo se había quedado lejos de sus objetivos (C. S.; *La vivienda en Madrid...*, p. 51-53), Arrese fue más contundente y habló abiertamente del fracaso del INV⁸. Además buscó una solución que cimentó sobre dos medidas fundamentales: simplificar el proceso de tramitación de los expedientes y cambiar el modo de financiación, dando entrada a la iniciativa privada y garantizando el lógico beneficio a los constructores. Hasta la llegada de Arrese esa tarea era competencia del Estado, que entregaba luego las viviendas, lo que provocaba una tramitación enrevesada, en la que muchas veces primaba –o era importante en el proceso– la «fidelidad» al Estado sobre el bien social perseguido.

Y el hecho es que si el INV no había logrado construir más que la mitad de las viviendas previstas, Arrese no solo logró la construcción en Madrid de las 60 000 viviendas previstas en el Plan de Urgencia Social para los dos primeros años, sino que superó ese número en 22 884 viviendas (*vid.* C. S.; *Ibid.*); y abrió un camino por el que luego, cuando Arrese abandonó el Ministerio, discutió con éxito la política de la promoción pública de la vivienda. La senda estaba trazada.

⁸ Dossier «Fracaso del INV», AGUN, n.º 277.

Se trataba de un modo de financiación que Arrese había ensayado en la colonia de Corella. Sin farragosos trámites, las viviendas se construían sin intervención del Estado y se entregaban directamente a los propietarios, que aportaban parte del capital o trabajo, pero que eran propietarios a priori, no rentistas a posteriori. Con ello se modificó completamente el panorama, pues los destinatarios de las viviendas ya no lo eran por concesión sino por derecho, lo que amplió mucho el alcance de la política social de vivienda, que salió del estrecho margen de los parentescos y las filiaciones políticas (C. S.; *Un siglo de...*, T II, p. 59). Y así, de forma consciente, Arrese contribuyó en no poca medida a la consolidación de la clase media y al desarrollo de España, como deseaba.

Pero eso no fue decisivo solo para el fortalecimiento de la estabilidad social, sino que tuvo un efecto claro en el crecimiento de la economía. Y, aunque eso luego pueda haber tenido efectos negativos en las distintas crisis padecidas, pienso que en conjunto debemos agradecerérselo.

Antes de terminar y sin salir de Navarra, deseaba mencionar también la colonia obrera de La Chantrea, en Pamplona, casi contemporánea, ya que, mientras que la de Corella es ejemplar de la urbanización del campo, la otra es muestra, también ejemplar, de la ruralización de la ciudad. Se trata de una colonia de viviendas rurales (con huerto y corral) en Pamplona. Las dos corrientes se dieron simultáneamente en la década de 1950 en España –y, de forma destacada, en Navarra–: la construcción de agrupaciones ajardinadas de viviendas en la ciudad para los que emigraban a ella y deseaban seguir «viviendo en el campo» y la modernización de los pueblos, con crecimientos planificados y proyectados a priori por primera vez en la historia de esos pueblos.

Finalmente estos tres elementos que conserva la historia documental de Navarra ayudan a entender algo mejor aquel momento decisivo en la construcción de la moderna sociedad española por medio de la arquitectura, y las dudas y titubeos en los que se movieron los implicados.

No puedo terminar sin insistir en la importancia de la investigación dentro del DoCoMoMo, al margen de la fotografía y el documento gráfico. Es el siguiente paso.

Y sin reivindicar además el nombre de Arrese, pues fue él, de hecho, uno de los actores principales en la definición de nuestras modernas ciudades, y a él debemos buena parte de la solidez de la sociedad española actual. No deja de ser irónico que los herederos de aquellas viviendas estemos retirando su nombre de las calles.

Bibliografía

ARCHIVO DE LA CASA-PALACIO ARRESE. CORELLA, NAVARRA.

ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA (AGUN): «Fondo José Luis de Arrese y Magra». Fondo n.º 277 [Este Fondo se incorporó al AGUN en junio de 2016 y está aún en proceso de catalogación].

CARRERAS, A., y TAFUNELL, X. (2006): *Estadísticas históricas de España en los siglos XIX y XX*, vol. 1, pp. 455-499. Madrid: Fundación BBVA.

LINDER, P. (1929): «Arquitectos, pensad y construid con sentido social», *Arquitectura*, n.º 117, pp. 12-22. Madrid.

POZO, J. M. (2004): *Los brillantes 50, 38 proyectos*. Pamplona: T6.

SAMBRICIO, C. (1999): *La vivienda en Madrid en la década de los 50*, Madrid: Electa España.

—(2003): *Un siglo de vivienda social (1903-2003)*, Tomos I y II. Madrid: Ministerio de Fomento

—(2009): *La vivienda protegida. Historia de una necesidad*. Madrid: Ministerio de Vivienda.

La Solana del Mar: tiempo, memoria y hapticidad

Juan Moreno

Escuela Politécnica Superior IV, Universidad de Alicante

Ignacio Abad

Universidad Politécnica de Madrid

Alona Martínez Pérez

Escuela de Arquitectura de Leicester, Universidad De Montfort. Reino Unido.

Existen obras en la historia de la arquitectura reciente que marcan un antes y un después; que se revelan como la manifestación de su tiempo y, a la vez, de una crítica o revolución silenciosa interna a sus procesos; que parecen haber nacido en la ambivalencia de un mensaje que pudo haberse creído y, sin embargo, se pone finalmente en duda. Son, en definitiva, muestras de una modernidad alternativa (Cortés, 2003), el escenario de una ruptura o, por lo menos, de una revisión. La Solana del Mar refleja este proceso y ofrece recorridos que habían sido menos considerados dentro de la práctica constructiva de aquellos años. Erigida entre 1946 y 1947, la obra se encuadra dentro del



Figura 1. Detalle cerramiento de piedra orientación oeste. Imagen: Juan Moreno.

nuevo plan territorial de urbanización de Punta Ballena, en el Estado de Maldonado (Uruguay) que supone, en palabras de Roberto Segre¹, uno de los tres conjuntos urbanos más importantes realizados en la primera mitad de siglo en Latinoamérica. Su importancia es incuestionable y la inclusión de la misma en textos y referencias literarias es muy abundante. No obstante, se trata de un ejercicio que, en síntesis, ofrece una parte de las travesías revisionistas ya alcanzadas o iniciadas por otros arquitectos en otras latitudes, y la adopción de conceptos que desde la crítica han sido ubicados dentro de la arquitectura moderna: «modernidad apropiada», «modernidad superada», etc. (Gutiérrez, 1998; Segawa, 2005; Fernández Cox, 2005; Montaner, 2011).

Fue construida por el arquitecto Antonio Bonet Castellana durante su larga estancia entre Argentina y Uruguay, al emprender la aventura latinoamericana tras haber trabajado con Josep Torres Clavé, Josep Lluís Sert o el propio Le Corbusier, con el que colaboraría en su estudio en proyectos como la vivienda de fin de semana en Jaoul de 1937. La Solana se realiza en una zona arbolada de gran extensión en Punta del Este. Allí destacan las zonas de la playa de Portezuelo, Sierra Ballena y la Laguna del Sauce. Se trata de un conjunto muy ambicioso en el que se contó con la colaboración de más de mil operarios que ayudaron en la construcción de este y otros conjuntos menos conocidos de la zona (Nudelman, 2007).

Antonio Bonet realizaría allí varias obras de talla internacional de las que destacarían la Casa Berlingieri –donde ensaya por primera vez la bóveda de cerámica armada con Eladio Dieste–, la Cuatrecasas, la Booth y la Rinconada. A todas ellas se suma la Gallarda, aunque esta ya en Pinares, para el escritor y poeta Rafael Alberti en 1945 (Álvarez *et al.*, 1999). Con Alberti, Bonet trabó una importante amistad, y compartían la misma sensibilidad por el paisaje, la poética del lugar o el *genius loci*, concepto muy difundido más tarde en la disciplina arquitectónica, y que aquí pudo encontrar una de sus más tempranas manifestaciones.

Descubrir y caminar La Solana

Sobre todos los proyectos realizados por el arquitecto en Punta Ballena, destaca La Solana del Mar, una pequeña hospedería construida por Bonet de la que hemos querido rescatar tres aspectos decisivos que inciden en aquella búsqueda «revisionista» señalada: la relación sensible con el lugar, la inclusión de la experiencia corporal –desde recursos proyectuales que sugieren relaciones táctiles–, y la conciliación con la historia y tradición desde un humanismo vital, intimista y fuertemente poético e inventivo.

La primera condición a la que responde Bonet supone cumplir con una premisa imprescindible: construir un lugar². El arquitecto incluye la naturaleza y su libertad como el escenario más próximo a la arquitectura. Desde esta familiaridad, se revela su fiel respuesta al entorno circundante originando una primera fisura frente a la literalidad de la arquitectura moderna más epigonal.

Acercarse a La Solana, como ya describió Alberti, y el propio Bonet, suponía no herir la naturaleza original, la pureza «umbría» del denso arbolado, para apartarse de «las frías paralelas de las calles, la parcelación geométrica», ya que, como apuntaron: «Quitarían al bosque su lirismo, desfigurándole su faz interna, convirtiéndolo al fin en una de esas horribles ciudades jardines que hoy vulgarmente cercan a tantas ciudades americanas» (Alberti, 1946).

¹ «A primeira foi o desenvolvimento urbanístico na lagoa de Pampulha (1942), apoiada por Juscelino Kubitschek, prefeito de Belo Horizonte, a segunda o projeto de Bonet para Punta Ballena (1945-1948); a terceira, o desenho de Luis Barragán para o Pedregal de San Angel (1945), no subúrbio de México DF» (Segre, 2006: 1).

² Situación que ya supone un declarado contraste con respecto a Le Corbusier: «La arquitectura del primer Le Corbusier no cumple una condición imprescindible: la construcción de un lugar [...] lo que proporciona a sus casas un carácter de objeto» (Linazasoro, 2013: 90).

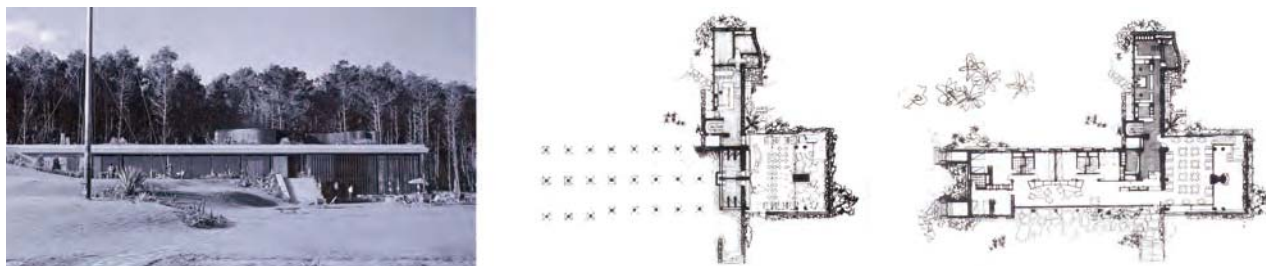


Figura 2. Vista y plantas de La Solana, Antonio Bonet Castellana. Imagen: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1999.

Esta idea expone muy bien cómo contacta la construcción con el lugar donde se implanta o nace. Quizás se trataba de un paisaje casi «desarquitecturizado», un escenario onírico que, desde una relación de simbiosis mezcla, mediante el artificio –recurso muy valorado por el arquitecto en su trayectoria–, la arquitectura con las condiciones del lugar.

La duna artificial o el médano de arena constituyen una primera condición topográfica creada deliberadamente para expresar la progresiva aparición de la hospedería y su intensa relación con el terreno. Se trata de una reconquista del suelo que manifiesta su oposición frente a la preeminencia del objeto: condición prototípica de algunas líneas de la modernidad más ortodoxa. Desde aquella virtud paisajista, se organiza un programa sencillo en tres pisos que tienen conexión en los tres niveles que conforma el túmulo de arena –cubierta, planta primera y galería, y salón de té y restaurante–, lo que da lugar a una sencilla planta en «T» que recuerda a algunas incursiones de Richard Neutra en el territorio residencial.

Desde la duna emerge la línea de hormigón –la gran losa, de gran canto–, rematada casi como una cornisa que descansa sobre una malla reticular de grandes pilares que se dilata y tensa en la parte más pública del edificio. Allí encontramos un gran cerramiento perimetral de vidrio en el que perpendicularmente estaban situadas las lamas, tamizando la luz y sirviendo de barrera blanda o celosía en la zona este del conjunto.

Justo donde, precisamente, la primera vanguardia había soñado con la conquista del aire y el cielo desde sus desnudas volumetrías, La Solana propone una realidad ambigua, casi manierista, fuertemente sincrética, en la que la solidez y la gravedad recuperan su sentido originario. La condición más líquida y «vulnerable», explícitamente funcional y técnica de la vanguardia internacional, con toda su mitología, se interrumpe desde el mestizaje que Bonet aplica a través de incursiones de tinte surrealista y orgánico. Así la transparencia de La Solana, su relación visual con el exterior –salón de té, restaurante y galería–, encuentra un contrapunto en la manera en la que se deja ver, evocando un mundo excavado, perteneciente a la tierra, justo lo contrario que la casa en el aire de su maestro o de, por ejemplo, la vanguardia neoplástica holandesa: «así la casa moderna dará la impresión de estar planeando, de estar suspendida en el aire, de oponerse a la gravitación universal» (Van Doesburg, 1985: 115).

Para validar su mensaje, Bonet significa la construcción, conmueve desde la manifestación de un aprendizaje casi «artesano», embebido en las tripas de la arquitectura, que lo lleva a expresar todos los valores inherentes a los materiales y a su procedimiento constructivo. Sin embargo, esta «presencia construida» en Punta Ballena aflora en el contexto como una materia más del lugar que no ha sido gestada para posarse o exhibirse sino para emanar. La imagen cristalina de la modernidad es sustituida por la de una figura varada, situada como «al azar», que subraya su presencia con amabilidad. El camino o la *promenade* hacia La Solana se inicia, entonces, en ese primer acuerdo del caminar, desde la misma amabilidad pedestre (Solnit, 2015). De esta manera se adivina en el lugar desde un «silencio tosco o rudimentario» –bajo su contención formal lejana y fundida en su contexto–, que, sin embargo, se enuncia desde la valoración material contundente, la preeminencia de la construcción

y un brutalismo refinado que se alabea entre las grandes formas y expresividad de sus soluciones, y los pequeños y delicados detalles.

En la construcción del espacio se distingue la chimenea, elemento central dentro de la zona más pública, que reúne las fuerzas espaciales, refundando la idea de unificación de ámbitos entre la planta baja y el piso de arriba: una suerte de narrativa espacial –continuidad y simultaneidad– fuertemente influida por la gramática e iconografía naval de su maestro Le Corbusier. Por no hablar de la elaboración ya madura de las casas de la pradera de Frank Lloyd Wright, al establecer el foco de la chimenea como un catalizador de energías espaciales a la par que plásticas. Pero la chimenea es también un elemento de congregación e intimismo, casi familiar, que impregna de calidez y humanidad el gran espacio donde se sitúa.

Caminar La Solana es detenerse, casi desde un sentido ritual, ascensional, que finalmente lleva al usuario a su cubierta. Percibimos aquí el rastro de proyectos como el de Adalberto Libera en la isla de Capri (Doval, 1993). En la gran plataforma o cubierta jardín se acentúa, nuevamente, el camino de adherencias e intercambios con lo construido, en favor de la travesía lenta –toda una invitación a la experiencia táctil–, donde se profundiza en los materiales utilizados y en la valoración de las texturas; con sus incursiones en *trencadís* gaudinianas de los respiraderos, el voladizo rotundo en gris blanco de la losa de hormigón, la heterogeneidad dimensional del pavimento, las barreras blandas de la vegetación y la madera machihembrada de formas curvas que algunos autores han visto como una alusión directa a Alvar Aalto (Nudelman, 2007). La cubierta aloja una zona de bar, baile y observatorio; y declara su amor por el suelo. La zona libre bajo los edificios –circulación y vehículos–, que había sido una característica fundamental en algunas obras de Le Corbusier, se pierde en La Solana al inscribirse en el territorio como un «accidente» más del paisaje que la rodea.



Figura 3. Detalle de la chimenea de La Solana, Antonio Bonet Castellana. Imágenes: Juan Moreno (fotografía), Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1999 (sección).

En La Solana se interrumpe la *promenade*, distinguiendo los tramos que abordan espacialmente todo el conjunto. Y esta diferenciación de ámbitos parece señalar intencionadamente un camino pedestre, generoso en lentitud, saboreado, que termina involucrando al habitante.

Hapticidad y tiempo

Llegados a este punto, ¿por qué se experimenta en La Solana un tempo diferente? ¿Por qué asistimos a un tiempo casi inmóvil, retenido, permanente? La modernidad vivió entusiasta el periodo de la velocidad, su descubrimiento y sus formas de expresión y, sin embargo, desde figuras como Bonet, experimentó también un desencuentro con aquel vértigo abierto al porvenir que se prometía. Desde aquella revolución silenciosa, la arquitectura fue abriendo las aduanas modernas. La Solana refleja este proceso a través de una serie de factores proyectuales que tienen como objeto principal incluir variables táctiles que suscitan la conciencia instintiva del habitante y su relación con la materia construida.

Es el caso del muro de piedra granítica gris –sobre todo en sus orientaciones norte y oeste– que expresa la contundencia material del edificio, la exposición de una barrera física que explicita su funcionamiento y se opone a las leyes universales de transparencia del Estilo Internacional. Es también la revelación activa de una situación artística propia, individual y exhibida, que no solo demuestra la efectividad técnica de una realidad programática o funcional: la piel del edificio cobra vida. No se omite, por lo tanto, el momento material, tampoco se desmaterializa, sino que los planos murales actúan como vectores comunicacionales y emotivos del edificio.

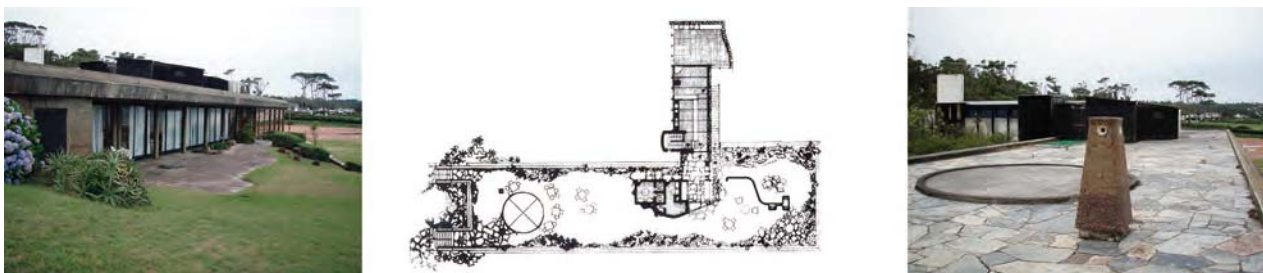


Figura 4. Detalles de la cubierta de La Solana, Antonio Bonet Castellana. Imagen: Juan Moreno (fotografía), Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1999 (planta de la cubierta).



Figura 5. Detalles del espacio de restaurante y del cerramiento sur de la zona servicios de La Solana, Antonio Bonet Castellana. Imagen: Juan Moreno.

De manera similar los *pilotis* –principio universal de los «cinco puntos» de 1926– de Le Corbusier abandonan su condición reductiva, contenida y parcialmente oculta, y son rescatados aquí por el rumor milenario de las «columnas». No se trata tan solo de una retícula de pilares que organiza y distribuye las cargas, sosteniendo la gran losa de hormigón; el pilar es aquí un «contramanifiesto». Su grosor refuerza la idea de una vuelta a la gravedad, sustituyendo la «ilusión» ingravida y flotante por la expresión de un momento sólido y literal. Pero el pilar no es únicamente la demostración de una deliberada honestidad constructiva sino, también, un mecanismo que arraiga el proyecto a la «carne del mundo»: el retorno a casa tras el periplo exhausto de la transparencia. El pilar «señala» la parada y detención en el camino que describe la *promenade*: una *promenade* intermitente, sentida. Y en este camino –promovido desde la velocidad amable del caminante–, el pilar y el muro nos invitan a la demora y la pausa; pero el cuerpo físico del firme también. Los acabados pulidos del piso que habían sido la ilustración icónica de la modernidad: suelos de travertino y mármol de Mies, *promenades* lisas y tersas del primer Le Corbusier, terminan por abrirse aquí a la rugosidad de la piedra granítica –bloques cuadrangulares de granito y madera de incienso dura de origen paraguayo en galería y primer piso– que pisamos fuera y al entrar. El vuelo y la velocidad se detienen nuevamente en una oquedad permanente que unifica pavimento y muros con las composiciones libres de sus formas.

El suelo invita a tomar conciencia de la duración del caminar; una velocidad amable, instaurada en el acontecer continuo del paseo «pisado»: sentir la gravedad, el peso, el envejecimiento de la materia y la vulnerabilidad del tiempo, como si se hubiera rescatado la ilusión por la lentitud, tan denostada por la vanguardia: «Las ciudades y los edificios antiguos son acogedores y estimulantes, puesto que nos ubican en el continuum del tiempo; se trata de amables museos del tiempo que registran, almacenan y muestran las huellas de un momento diferente a nuestro sentido del tiempo contemporáneo nervioso, apresurado y plano; proyectan un tiempo “lento”, “grueso” y “táctil”» (Pallasmaa, 2016: 9). Todos estos factores inclusivos que en La Solana se dan verifican un humanismo y una sensibilidad que venían a reforzar el proceso revolucionario de la modernidad evitando su estancamiento, al tiempo que resumen la intensa experiencia corporal que envuelve al habitante en su paseo y vivencia en el edificio.

Con el mobiliario percibimos también la audacia de un arquitecto involucrado hasta el último detalle y su fascinación por la vida concreta del habitar; por el «factor humano» que tanto exploró y defendió en sus escritos y a través de sus proyectos, una figura capital como Alvar Aalto –al que Bonet pudo conocer precisamente en 1933 en el IV CIAM viajando en el Paquebote Patris II–. De hecho, mobiliario como la silla BKF o los tapizados, las pieles curtidas de las sillas, los cortinajes, las mesas de piedra exteriores, las luminarias, las alfombras y otros detalles evidencian la misma crítica que el propio maestro finés había hecho ya, por ejemplo, a iconos del mobiliario moderno como eran, en su caso, la silla tubular de Marcel Breuer (Aalto, 2000: 126-135). Proximidad o hermandad, pues, que pretendía «humanizar la naturaleza mecánica de los materiales» (Aalto, *ibídem*), fracturando las sendas más estables y endémicas de la modernidad. Universos y travesías que venían a reforzar la experiencia háptica de la arquitectura, recuperando «la dureza, la textura, el peso y la temperatura de las superficies» (Pallasmaa, 2016: 50) y que arraigaban al hombre en su mundo, haciéndolo artífice de un escenario que, por fin, había diluido las fronteras retinianas de su discurso más académico.

Quizá se llegó con La Solana a «domesticar el tiempo, reducir de escala la eternidad para hacerla comprensible» (Pallasmaa, *ibídem*), fortaleciendo una cuidada intimidad que, desde el concierto constructivo de pavimento, muros y pilares –y la invitación libre sobre la naturaleza y el paisaje–, serenaban la fragilidad y pasajera aventura del funcionalismo. Allí, La Solana permanecía en el lugar, un proyecto con memoria e historia que instigaba al encuentro para el que viene a quedarse: «agazaparse» (Bachelard, 1965: 30), que no viene de paso o pasea de puntillas.

El camino hacia su descubrimiento, acaso un secreto, su velocidad amable y el refuerzo táctil de sus muros, pavimentos y pilares solo pueden haberse logrado cuando el conocimiento de la historia

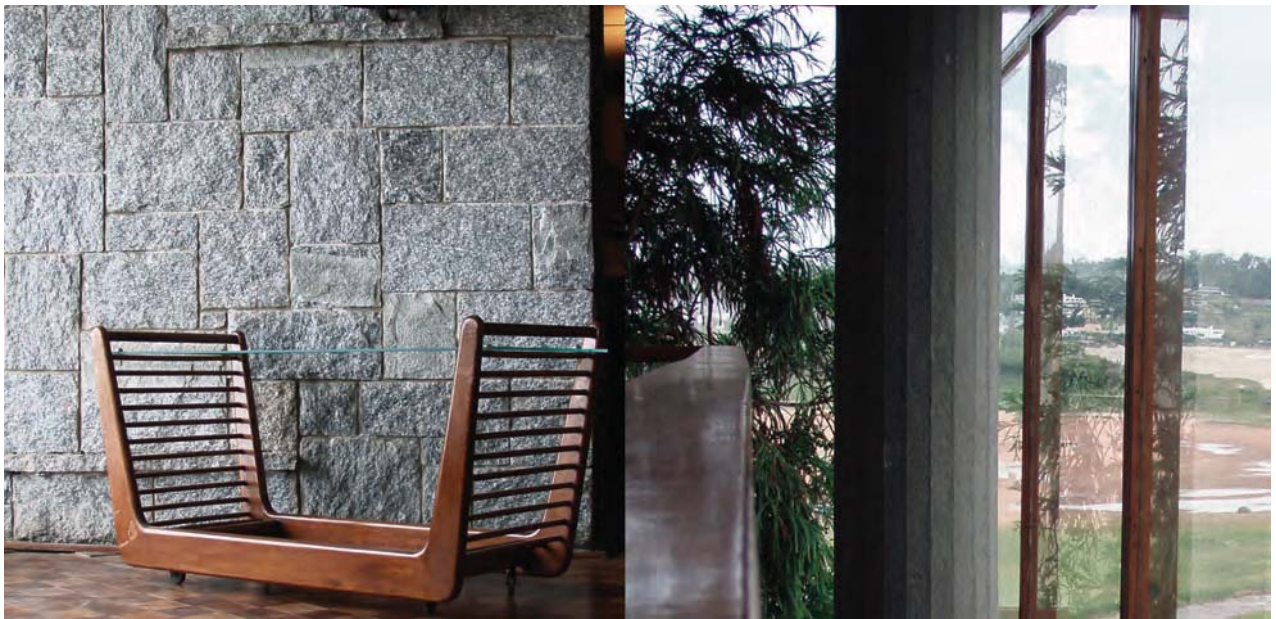


Figura 6. Detalles de las superficies de los muros interiores y los pilares de la galería de La Solana, Antonio Bonet Castellana. Imagen: Juan Moreno.

ha sido preciso. Una vuelta al hogar; el regreso a casa que vaticinó Aldo van Eyck, deseo de los maestros de la modernidad más sensibles. Aquellos que buscaban el silencio en sus muros, como escribiría Luis Barragán, y se batían contra las superficies vidriadas de sus coetáneos, haciendo, en definitiva, de sus creaciones «una colección y una concreción de las imágenes personales de protección e intimidad que le permiten a uno reconocer y recordar su propia identidad» (Pallasmaa, 2016: 21).

Despedida

Lamentablemente, La Solana, que llegó emergiendo desde aquel médano, como nacida del lugar, fue hace años sometida a una intervención que desvirtuó completamente el edificio. Con esta pérdida, la arquitectura y la sociedad en su conjunto se debilitan en su historia y su presente. En su historia, por suponer un ejercicio de «asertividad cultural» que sintetizó lo mejor de los dos continentes –sus ilusiones y naufragios–, habiendo sido capaz de unir lo más valioso de los diferentes peregrinajes. Con respecto a nuestro presente, al tratarse de un proyecto que siguió validando –mientras se respetó– el escenario de la modernidad y sus protagonistas como valiosos instrumentos de aprendizaje que nos ayudan a pensar y a proyectar en nuestros días, no solo desde la lección de su arquitectura, sino desde la vital humanidad de su mensaje.

Bibliografía

AALTO, A. (2000): *De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis.

ÁLVAREZ PROZOROVICH, F. (1991): *El sueño moderno en Buenos Aires: 1930-1949*. Tesis doctoral dirigida por Josep Quetglas. Barcelona.

— (1999): *Antonio Bonet Castellana*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

BACHELARD, G. (1965): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

CORTÉS, J. A. (2003): *Modernidad y arquitectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- DOVAL, P. (1993): «La Hostería “La Solana del Mar” en Punta Ballena, de Antonio Bonet», Buenos Aires: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazzo». N.º 29, pp. 109-113.
- FERNÁNDEZ COX, C., y TOCA, A. (1998): *América Latina, nueva arquitectura: una modernidad posracionalista*. México: Gustavo Gili.
— (2005): *El orden complejo en la arquitectura. Teoría básica del proceso proyectual*. Santiago de Chile: Universidad Mayor.
- GUTIÉRREZ, R. (1998): *Arquitectura latinoamericana en el siglo xx*. Milán: Jaca Book.
- KATZENSTEIN, E. (1985): *Antonio Bonet: arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*. Buenos Aires: Espacio.
- LE CORBUSIER (1998): *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- LIERNUR, F. (1996): «Antonio Bonet. Consideraciones sobre su obra en el Río de la Plata». Buenos Aires: Cuadernos de Historia IAA n.º 7. Boletín del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazzo», pp. 5-42.
- LINAZASORO, J. I. (2013): *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Madrid: Abada.
- MERLEAU-PONTY (1970): *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*. Barcelona: Seix Barral.
- MONTANER, J. M. (2011): *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NORBERG-SCHULZ, C. (2005): *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo xx*. Barcelona: Reverté.
- NUDELMAN, J. (2007): *Antonio Bonet y La Solana del Mar* [en línea]. Disponible en: http://www.puntaballena.org/servlet/com.qportal.servlet.GetHttpFile?typefile=d&contentid=979&version=1&disposition=d&filename=7._Antonio_Bonet_y_La_Solana_del_Mar.pdf. [Consulta: 10 de octubre de 2016].
- PALLASMAA, J. (2006): *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
— (2012): *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
— (2016): *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SEGAWA, H. (2005): *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SEGRE, R. (2006): *Ameaçado um ícone do modernismo uruguaio. A hospedaria e restaurante Solana del Mar em Punta del Este*. [En línea]. Disponible en: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/06.068/1953>. [Consulta: 10 de octubre de 2016].
- SOLNIT, R. (2015): *Wanderlust. Una historia del caminar*. Madrid: Capitán Swing libros.
- TOCA, A. (1990): *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. Ciudad de México: Gustavo Gili.
- VAN DOESBURG, T. (1985): *La evolución de la arquitectura en Holanda. Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

Vivienda moderna y prefabricación. El polígono de viviendas en Campanar, de GO DB Arquitectos

Maite Palomares

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universitat Politècnica de València

La industrialización y la construcción de viviendas sociales fueron empleadas en Europa, desde la década de 1920, como instrumentos para hacer posible el derecho a un alojamiento en condiciones. Se eligió la apuesta técnica como estrategia para alcanzar un necesario abaratamiento de costes, gracias a una nueva construcción industrializada, estandarizada y prefabricada, que caracterizaría el proyecto residencial moderno.

En nuestro país, la edificación estaba en manos de numerosos oficios artesanos y las nuevas ideas no surgieron hasta la década de 1950, con el auge de la construcción de vivienda social en las periferias urbanas. Esos años fueron testigo de un gran aumento de la construcción nacional y de grandes avances técnicos, a pesar de la escasez de medios y la poca fabricación. Los nuevos sistemas constructivos impulsaron el desarrollo de patentes con materiales y procedimientos nacionales que estimularon la producción española.

Como sabemos, Miguel Fisac fue un gran innovador. Entre sus aportaciones cabe destacar el «sistema de huesos», patentado en 1961. Se trataba de pequeños elementos modulares prefabricados en hormigón para la construcción de estructuras de grandes luces. Su innovación, la sección hueca, remitía a la idea de espacio vacío.

Tras la estela de Fisac, en la Comunidad Valenciana se experimentaba con el «vacío habitable» para la construcción de viviendas sociales, y el estudio de arquitectura GO DB Arquitectos se inspiró en sus secciones huecas. Fernando Martínez García-Ordóñez, fundador del estudio junto a Juan María Dexeus Beatty, participó en el Plan Sur de Valencia realizado tras la riada de 1957. Como resultado de esta colaboración con los ingenieros, a las ideas de Fisac se incorporaron soluciones constructivas procedentes de los puentes postesados de dovelas. Con este recurso técnico se producía el necesario cambio de escala del elemento prefabricado, favoreciendo, en 1969, la idea de la «viga hueca como espacio habitable». Se trataba de un método más cercano a los sistemas europeos de prefabricación pesada. Con este procedimiento se construyó el grupo de viviendas experimentales y subvencionadas en Campanar, entre 1967 y 1968, para cuya realización los arquitectos desarrollaron varios modelos de utilidad. Próximos ahora a su cincuenta aniversario, parece conveniente recuperar su memoria y revisar estas historias sobre las patentes y la prefabricación de vivienda social en hormigón.

Es conocido que la aprobación del Plan de Estabilización, en 1959, inició una nueva etapa en la trayectoria económica española que supondría el fin del aislamiento internacional y una vía para acceder a los medios de financiación internacionales, como se reflejó en la ayuda económica exterior procedente de EE. UU.

La inmensa carestía de viviendas que había en España a principios de la década de 1960 debida, en parte, a los movimientos migratorios urbanos fue una de las causas que impulsaron el desarrollo de una arquitectura ávida de industrialización. La falta de antecedentes que España tenía en este campo

requería de experimentación, como se pudo observar en las propuestas para el Concurso de Viviendas de 1949, organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, o en el Concurso de Viviendas Experimentales convocado por el Instituto Eduardo Torroja, en 1956.

De este modo, la necesidad se convertía en una buena ocasión para el estudio de nuevos programas de alojamiento de promoción pública, y abría una vía para la construcción industrializada. En esta dirección se orientó la propuesta de GO DB¹ Arquitectos para el conjunto de viviendas del polígono de Campanar, en Valencia.

El estudio GO DB Arquitectos se creó en 1958. Estaba formado por los arquitectos Fernando Martínez García-Ordóñez y Juan María Dexeus Beatty. Ambos eran oriundos de distintos lugares, el primero asturiano y el segundo madrileño, y se afincaron en Valencia, donde constituyeron el estudio de GO DB Arquitectos. Adquirieron relevancia internacional con algunas de sus obras, que fueron publicadas en medios de difusión arquitectónica reconocidos. Entre ellas destaca el Colegio Guadalaviar², realizado entre 1957 y 1959, y el grupo de viviendas Cadahia, construido entre 1962 y 1964. Ambos ejemplos han sido incluidos por la organización DOCOMOMO Ibérico en sus registros. El primero de ellos se encuentra recogido en el Registro general y en el de equipamientos; el segundo en el Registro de la vivienda. Se recogen en las respectivas publicaciones³ y se muestran en las exposiciones realizadas por DOCOMOMO Ibérico.

En la década de 1960, García-Ordóñez viajó a EE. UU. con el Programa de Ayuda Técnica Norteamericano, donde conoció la obra de Frank Lloyd Wright, así como el *know how* de los grandes estudios norteamericanos como SOM. A su vuelta a España, intentó aplicar lo aprendido en el estudio que había fundado unos años antes. Así, GO DB Arquitectos orientó sus perspectivas profesionales en dos direcciones: por un lado, desde su deseo de establecerse como un gran estudio de arquitectura a la manera americana y, por otro, desde su interés por desarrollar una construcción moderna prefabricada. Esta actitud los llevó a diseñar un estudio con dos sedes: unas oficinas situadas en la calle Colón de Valencia y unas instalaciones ubicadas en el campo, a escasos kilómetros de la ciudad, donde se crearon unos pabellones nuevos, de influencia wrightiana, y una pequeña planta de producción. Esta última se destinó a las investigaciones en torno a la prefabricación de elementos modulares de hormigón que, más tarde, se emplearían en la construcción de las viviendas prefabricadas de Campanar. Ambos centros funcionaban en paralelo y estaban conectados por un sistema privado de comunicaciones.



Figura 1. Sede del estudio GO DB Arquitectos en El Puig.

¹ El acrónimo con el que se denominó el estudio de arquitectura procedía de las iniciales de los apellidos de los arquitectos fundadores. Los dos pertenecían a la élite de tecnócratas vinculados a la obra del Opus Dei, lo que les permitió participar de las actividades que se estaban desarrollando en el centro del país, a pesar de encontrarse en un contexto de periferia.

² El Colegio Guadalaviar fue publicado por primera vez, de forma muy temprana, en el número 125 de la revista *Informes de la Construcción*, de 1960. También se recogió en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en el número 94, de 1961, en un monográfico dedicado a la enseñanza.

³ Costa, X. y Landrove, S. (eds.), *Arquitectura del movimiento moderno: registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965/Modern Movement Architecture: Iberian DOCOMOMO Register*, Fundación DOCOMOMO Ibérico, Barcelona, 1996; Landrove, S. (ed.), *Lugares públicos y nuevos programas, Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*, Fundación DOCOMOMO Ibérico/Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010; y Centellas, M., Jordá, C. y Landrove, S. (eds.), *La vivienda moderna, Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*, Fundación Caja de Arquitectos/Fundación DOCOMOMO Ibérico, Barcelona, 2009.

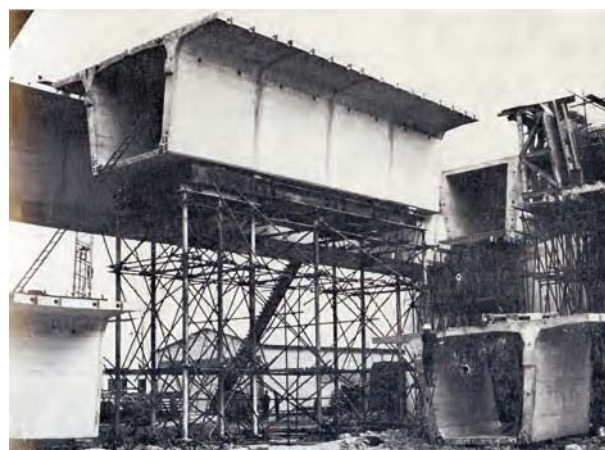
En las oficinas del centro de la ciudad se configuró la imagen pública del estudio, y en las instalaciones de El Puig se concentraron en la actividad experimental y el desarrollo de los proyectos de ejecución.

Prefabricación

La experiencia de GO DB en torno a la prefabricación se origina a partir de dos antecedentes: la participación de García-Ordóñez en la Oficina Técnica del Plan Sur⁴ y la referencia al trabajo de Miguel Fisac. La Comisión Técnica creada para gestionar el desvío del cauce del río Turia estaba compuesta por arquitectos e ingenieros, estos últimos habituados a la construcción de puentes de dovelas pretensadas de hormigón. Años más tarde, en 1966, cuando el estudio GO DB ya se había embarcado en el desarrollo de elementos prefabricados para viviendas sociales, Fernando Martínez solicitó financiación para su proyecto y recibió ayuda de la Fundación Juan March. En la memoria presentada como resultado de la investigación del sistema *Modul Arch*, hacía referencia a los puentes por avance en voladizo de dovelas pretensadas como punto de partida de sus investigaciones. En particular citaba el puente de Castejón, de reciente construcción en esas fechas (1966), de Javier Manterola y Carlos Fernández Casado, uno de los ingenieros de la Oficina Técnica del Plan Sur. En cuanto a Miguel Fisac, hay que considerar que, en 1961, había patentado su famoso «sistema de huesos» para la construcción prefabricada basado en la utilización de pequeños elementos modulares de hormigón, de forma ósea y sección hueca, para conformar vigas pretensadas. En ambos casos prevalecía el concepto de vacío, aunque no como espacio habitable.

Influidos por las anteriores consideraciones y con el salto de escala requerido, diseñaron un sistema para la construcción de viviendas resultante de combinar las ideas de los puentes de los ingenieros con los elementos modulares de Fisac. De este modo, introducían el concepto de *viga habitable* en arquitectura y presentaban el sistema *Modul Arch*.

Su intención era «obtener un tipo de construcción industrializada que actuara como un instrumento esencial, similar al ladrillo o al horno ladrillero utilizados anteriormente por la construcción artesanal»⁵. La sistemática industrial era una herramienta moderna y renovadora que podía ofrecer una nueva arquitectura adaptada a las necesidades de la sociedad cambiante, implicando modifica-



Figuras 2 y 3. Dovelas en el puente de Castejón de Carlos Fernández Casado. Huesos prefabricados de Miguel Fisac.

⁴ En 1957, se produjo la Gran Riada de Valencia y, como solución a las inundaciones, se propuso el desvío del cauce del río Turia para evitar su cruce por la ciudad. Desde Madrid se creó una comisión técnica en la que participó García-Ordóñez, un arquitecto madrileño relacionado con el ministro Navarro Rubio, para quien construiría una vivienda unifamiliar en Jávea.

⁵ Expresión empleada por Fernando Martínez García-Ordóñez extraída de la memoria de la Fundación Juan March.



Figuras 4 y 5. Colegio Asunción Cuesta Blanca de Miguel Fisac y viviendas en Campanar de GO DB Arquitectos.

ciones en la construcción tradicional para su adecuación a los nuevos medios de producción. Esta arquitectura normalizada respondía mejor a las nuevas necesidades y podía ser considerada representativa de los valores de la nueva sociedad a los que debía adaptarse.

El sistema *Modul Arch* se empleó para la realización de las viviendas de Campanar, inspiradas compositivamente en el Colegio Asunción Cuesta Blanca de Miguel Fisac, realizado entre 1965 y 1968. El proyecto de Campanar fue encargado en noviembre de 1967 por el Ministerio de la Vivienda, encuadrado en el proceso de formalización de un parque inmobiliario competitivo para producir suficientes alojamientos con los que satisfacer las grandes necesidades de vivienda. Sin embargo, el grupo de Campanar se consideró una experiencia piloto de pequeñas dimensiones destinado únicamente a la fabricación de ocho viviendas.



Figura 6. Proceso de fabricación del elemento panel.

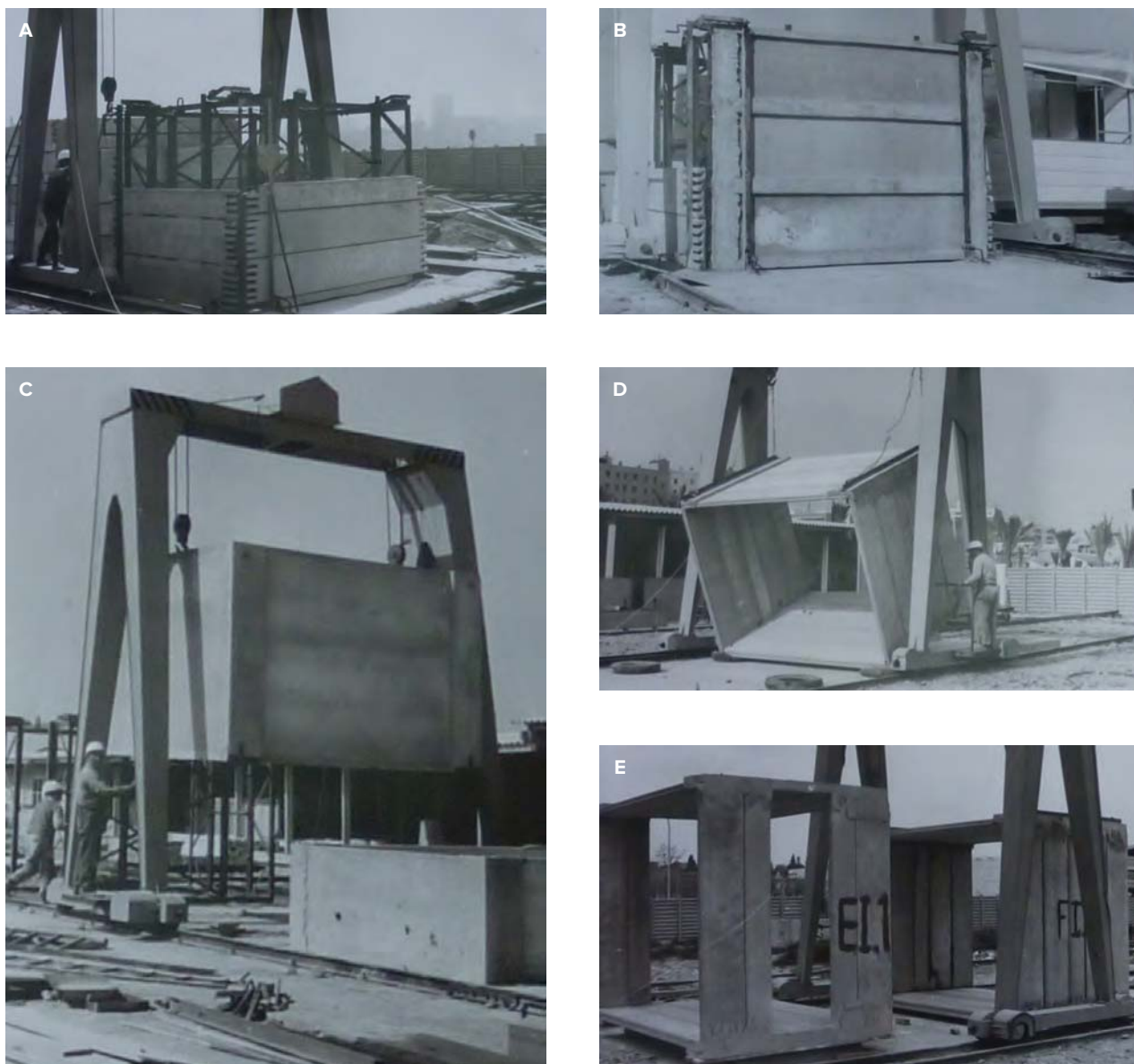


Figura 7. Proceso de fabricación de los distintos elementos modulares.

El sistema *Modul Arch* se empleó con hormigón prefabricado porque en la década de 1960 era considerado un material económico para ser industrializado y porque permitía obtener mejores calidades en los elementos, fabricando en planta las piezas que posteriormente se colocarían en obra completamente terminadas. La base del sistema era el elemento de panel de hormigón con una doble función, resistente y de cerramiento. La composición de los paneles permitía la producción de componentes tridimensionales a partir de los cuales se iban construyendo espacios habitables elementales, definidos por García-Ordóñez del siguiente modo: «Un espacio vividero constituye un hueco en torno al cual se dispone la materia resistente. El ensamblaje de un conjunto de elementos modulares constituye la viga hueca habitable»⁶.

De este modo, el estudio GO DB incorporaba a la construcción de vivienda social los sistemas industriales con el objetivo de disminuir los costes de producción y con el consecuente abaratamiento del precio. La aplicación de estos sistemas a los programas de bajo presupuesto era relativamente fácil porque apenas se necesitaban nueve módulos para conseguir una vivienda eficiente, ya que el

⁶ Definición de Fernando Martínez García-Ordóñez extraída de la memoria de la Fundación Juan March.



Figura 8. Cadena de montaje de elementos modulares de fachada.

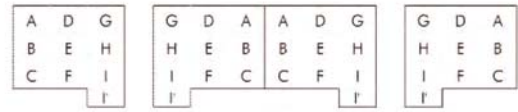


Figura 9. Planta de conjunto con cuatro viviendas. En los espacios libres se ubicaron a las escaleras.

esquema habitualmente empleado era de viviendas con tres dormitorios, estar, comedor y servicios, agrupados en la tipología de bloque. Estos eran muy sencillos, constaban de dos viviendas en cada planta servidas por una escalera. En cuanto a la altura, se limitó a dos niveles para facilitar el montaje de los módulos y para reducir los costes que supondría trabajar con grúas de mayores dimensiones. En el caso de Campanar, además, había que tener en cuenta que se trataba de un terreno de relleno, por lo que una mayor altura complicaba la cimentación.

El planteamiento modular se realizó desde el principio y se diferenciaron dos tipos de espacios: los destinados al servicio, como aseos, cocina y lavadero, y los habitables. Para los primeros, la industrialización con módulos espaciales era sencilla, ya que no requería de grandes volúmenes; sin embargo, en el caso de los segundos, se precisaban varios espacios modulares para conformar las distintas zonas de salón, comedor y dormitorios, lo que daba lugar a la aparición de juntas y los problemas que ello conlleva. Por otro lado, la sencillez de las viviendas sociales y su reducido presupuesto de venían en unos equipamientos escasos, facilitando la ejecución del proyecto.

El conjunto se organizó según las dimensiones del módulo tipo 3,22 m de anchura por 2,40 m de profundidad y 2,82 m de altura. Cada vivienda quedaba determinada mediante nueve elementos iguales y un décimo de menores dimensiones, de 3,22 x 2,82 m, que alojaba el lavadero. Agrupando tres módulos se conformaba una viga habitable y se daba lugar a una profundidad edificable de 7,20 m, que se correspondía con la tipología de bloque lineal de dos cruías prevista por el planeamiento para esta actuación. Cada vivienda estaba compuesta por tres vigas y resultaba una construcción económica de 75 m².





Figura 10. Secuencia de la construcción del conjunto.

En correspondencia con una construcción industrializada, los distintos elementos modulares que configuraban el edificio estaban identificados para lograr una organización de la obra por plantas y tipos, y se establecía un orden de colocación que permitía un fácil montaje. Cada módulo estaba compuesto por una pieza para el suelo, un panel de techo y 2, 3 o 4 paneles de pared; con las distintas combinaciones se obtenían los tipos EM1, EM2, EM2", EM3 y EM5, que también se diferenciaban por la disposición de los pasos para la circulación entre las distintas áreas.

Durante la construcción o proceso de montaje se estableció un área adyacente al solar donde estaba instalada la planta para la fabricación de los elementos modulares que contaba con una grúa para el izado, volteado y colocación de los módulos.

Finalmente, conviene señalar que, para la realización del proyecto de Campanar, GO DB Arquitectos desarrollaron Modelos de Utilidad. De las once solicitudes realizadas, las que recogen el proceso de construcción de las viviendas de Campanar son seis⁷, y entre ellas conforman un relato paralelo a la construcción anteriormente descrita, lo que evidencia el interés de este equipo no solamente por los sistemas de construcción sino también por implicarse en el desarrollo del país, a partir de la innovación tecnológica que se deriva del desarrollo de patentes para la prefabricación.

Bibliografía

- CENTELLAS, M.; JORDÁ, C., y LANDROVE, S. (eds.) (2009): *La vivienda moderna, Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- COSTA, X., y LANDROVE, S. (eds.) (1996): *Arquitectura del movimiento moderno: Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965 / Modern movement architecture: Iberian DOCOMOMO Register, Ibérico*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- LANDROVE, S. (ed.) (2010): *Lugares públicos y nuevos programas, Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Fundación DOCOMOMO Ibérico/Fundación Caja de Arquitectos.
- PALOMARES, M. (2010): *La experimentación en GO DB. Arquitectos*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València.

⁷ La relación y descripción de los modelos de utilidad desarrollados por el estudio de arquitectura GO DB puede consultarse en la tesis doctoral de la autora Palomares Figueres, M. (2010), *La experimentación en GO DB. Arquitectos* (Doctor). Universitat Politècnica de València.

Los modelos que se refieren directamente a las viviendas de Campanar son los siguientes:

1. Modelo de Utilidad 132074: «Una construcción para viviendas» (1967).
2. Modelo de Utilidad 132075: «Elemento para construcción de viviendas» (1967).
3. Modelo de Utilidad 132110: «Un rodapié, especial» (1967).
4. Modelo de Utilidad 132111: «Un rodapié, perfeccionado» (1967).
5. Modelo de Utilidad 135104: «Cerco para puertas y similares» (1968).
6. Modelo de Utilidad 151410: «Una escalera para construcciones» (1969).

La arquitectura para la sociedad del ocio: una oportunidad para el diseño moderno español 1920-1936

María Villanueva Fernández y Héctor García-Diego Villarías

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra

«La guerra europea, que transformó la estructura de Europa, cambió también el modo de vivir de millones de personas. Las ciudades tomaron el aspecto de ciudades americanas, es decir, adquirieron el sistema de vida propio de esta parte del mundo. [...] esto produce miles de empleados bien retribuidos, gente de mayores exigencias personales y que ve la vida fríamente, decidida a saborear la existencia. Resultado de este deseo es el nacimiento, multiplicación asombrosa de teatros, cines, cafés, bares, salas de concierto y baile» (*Nuevas Formas*, 1935a: 25).

En este contexto, los arquitectos europeos vieron, en las crecientes necesidades sociales de esparcimiento, una oportunidad para la experimentación y desarrollo de las nuevas formas en la arquitectura. Este hecho se hizo todavía más patente en la España de comienzos de la década de 1930, en la que el lenguaje moderno se introdujo en la arquitectura interior y en el mobiliario, a través de los locales comerciales y de ocio. Sin embargo, la adopción de las nuevas formas se llevó a cabo de manera más «tímida» que en el extranjero, tal y como se recoge en este fragmento aparecido en *Nuevas Formas* (1934).

«Es conocido de todos lo diferentes que son las necesidades que tiene que satisfacer un café en España, a uno análogo en el Norte y Centro de Europa. El francés, el alemán, el inglés, van al café cuando tienen hambre y sed y pocas veces para reunirse a conversar; lo más, para hablar de negocios. El español va por encontrar una expansión, por romper la monotonía de su vida diaria. De esto que un café español deba reunir, en sus formas, en la parte decorativa los elementos precisos para procurar un placer a su visitante. Esta línea básica hace que se huya de la línea excesivamente sobria empleada en el extranjero, para buscar otras más complicadas, más suaves, más ricas en perspectivas» (*Nuevas Formas*, 1934: 505).

Según esto, las formas de esta nueva tipología de arquitectura debían responder no solo a su tiempo sino también a las maneras de vivir y entretenerse de la sociedad española. El encargado de posibilitar felizmente esa relación fue el arquitecto, quien se había mantenido al margen en este tipo de proyectos realizados hasta entonces por decoradores, mueblistas o instaladores de tiendas. Según explicaba Luis Gutiérrez Soto en la revista *Obras* en 1933, en una obra de este tipo debían resolverse cuestiones directamente relacionadas con la propia arquitectura, que iban más allá de las formas, como la circulación del público, la accesibilidad al local, la circulación de camareros y la fácil vigilancia y control de todos los servicios; y lo mismo ocurría con las instalaciones de cocinas y demás elementos relacionados (Gutiérrez Soto, 1933a: 60)¹. No se trataba de una obra de decoración, usualmente

¹ Además de los problemas funcionales que los arquitectos podían encontrarse en este tipo de obras, estaba la dificultad añadida de la antigüedad de los locales. La mayoría de estos lugares se hallan instalados en edificios pretéritos, situados en el centro de las poblaciones; rara vez se construía un edificio de nueva planta en el que se hubiese estudiado, desde un principio, la instalación de un local de este género.



Figura 1. Fotografías de distintos locales de Madrid: café Negresco, bar Chicote, cine Actualidades (izquierda) y bar y sala de espectáculos del edificio Capitol (derecha). Fotografías: Biblioteca digital memoria de Madrid.

relacionada con el aspecto exterior del establecimiento, sino de arquitectura interior cuyo protagonista era el usuario.

En los primeros años de la década de 1930, España vio florecer estas nuevas formas de vida y, por tanto, este tipo de locales. Esta evolución fue recogida por varias revistas de arquitectura de la época. *Arquitectura*, *Obras*, *Nuevas Formas*, y *Cortijos y Rascacielos* hicieron llegar al público, a través de fotografías y planos, una colección de obras que no solo mostraron las nuevas formas de ocio en la arquitectura, sino su particular modernidad a través del diseño de espacios y de su mobiliario. Entre sus autores destacan los arquitectos Luis Gutiérrez Soto, Luis M. Feduchi, Vicente Eced, José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen, quienes trataron de crear una arquitectura moderna adecuada a su tiempo pero también a la sociedad, las nuevas formas de divertimento y sus necesidades.

Luis Gutiérrez Soto fue uno de los arquitectos que más repercusión tuvieron en las revistas de arquitectura españolas. Sus numerosas obras en el campo de la arquitectura para el ocio, entre las que destacan el bar Chicote, el café Aquarium, el bar María Cristina y el *dancing* salón de té Casablanca, se caracterizaron por la variedad de soluciones dadas a la diversidad tipológica, aunque siempre llevadas a cabo bajo unas pautas formales similares.

En todas estas obras, el arquitecto persiguió el mayor aprovechamiento del local (Gutiérrez Soto, 1933a: 60-68) con el objetivo de crear, en la medida de lo posible, distintos ambientes. Esta fue una constante en este tipo de proyectos en los que en ocasiones el espacio no abundaba, como en el bar María Cristina o en el bar Chicote. Precisamente, en este último, su obra más conocida y que perdura hasta el día de hoy, dividió el local en dos partes claramente

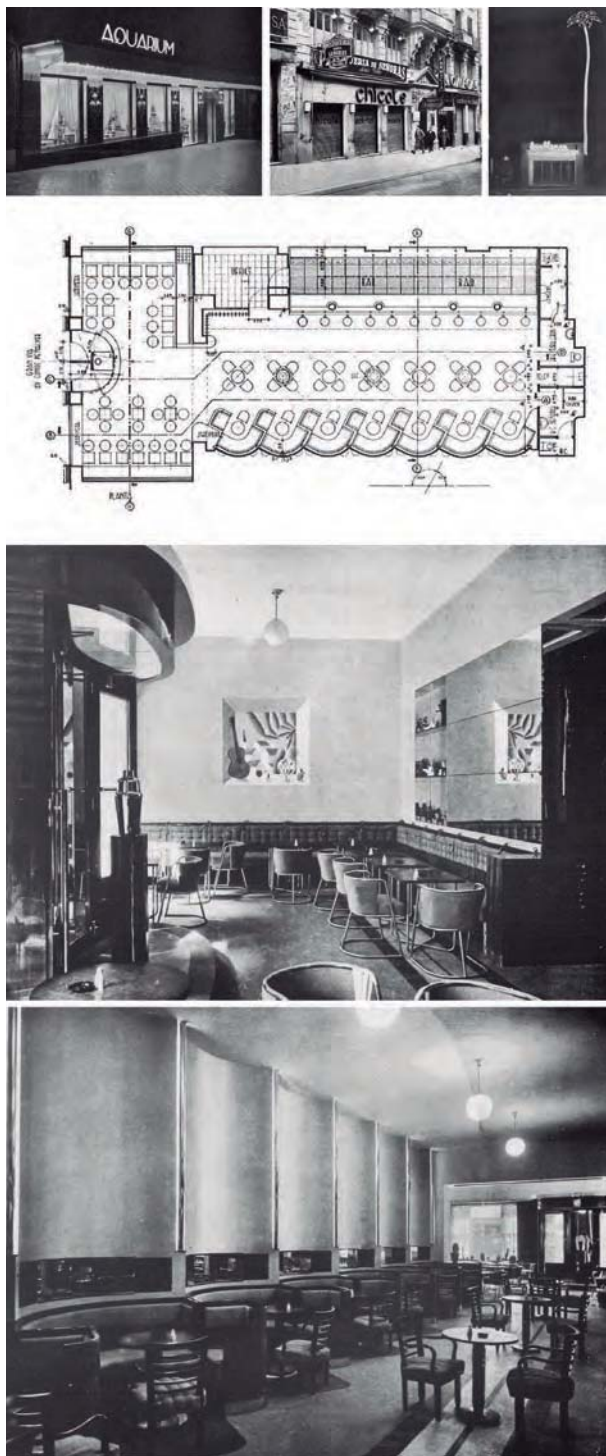


Figura 2. Café Aquarium, bar Chicote y Dancing Casablanca, planta del bar Chicote y fotografías interiores de las dos zonas. Fotografías: *Obras. Revista de Construcción*, n.º 16, 1933; *Arquitectura*, n.º 10, 1931. Fotografías: Biblioteca digital memoria de Madrid.

diferenciadas, aunque visualmente continuas. La primera zona, de regulares proporciones, servía como escaparate y vestíbulo de entrada al bar. La segunda, más alargada, se estrechaba dejando a un lado la barra y al otro las cabinas.

Esta distinción espacial tenía su reflejo en el diseño del mobiliario, cuya diversidad formal definía los distintos ambientes del local². En el primer espacio, el más cercano a la Gran Vía, Gutiérrez Soto incluyó unas mesas de madera clara chapada y unas sillas de acero cromado. A diferencia de las sillas de madera situadas en el interior, que tenían un carácter más clásico, estas piezas habían sido diseñadas con un lenguaje moderno y haciendo uso de los nuevos materiales y medios de producción, aspecto que posibilitó su seriación, equipando otras obras de la época como el café Aquarium. Estas piezas fueron combinadas con un elemento continuo de asiento incorporado en un gran zócalo que recorría todo el local adherido a los paramentos como parte de la propia arquitectura. En la zona más exterior, este elemento se convertía en banco corrido, mientras que en la interior hacía de barra, cabinas y elemento de separación.

Gutiérrez Soto empleó dos lenguajes distintos, uno menos moderno que otro, con la intención de enfatizar y delimitar los distintos ambientes. Estas zonas eran determinadas por las actividades desarrolladas por sus clientes en el local, las cuales se definían a través del mobiliario: el espacio interior, de líneas más vinculadas al art déco, proporcionaba una mayor intimidad a los clientes –con las «cabinas» para los momentos de conversación, y la barra y los taburetes para los apresurados–; en la zona más exterior, los usuarios y el mobiliario moderno se exponían hacia la calle tras un plano de vidrio situado en fachada que hacía de gran escaparate (Gutiérrez Soto, 1933a: 68); un aspecto común a gran parte de los espacios de ocio, heredado de la modernidad e inspirado en los locales comerciales.

² En ambas partes, el arquitecto dispuso mobiliario «inmóvil» y «móvil». El primero emergía de la arquitectura, el segundo se extendía por ella. Aunque el mobiliario «inmóvil» proporcionaba al local un aspecto unitario, el segundo establecía la distinción entre la zona más cercana al exterior y la interior.

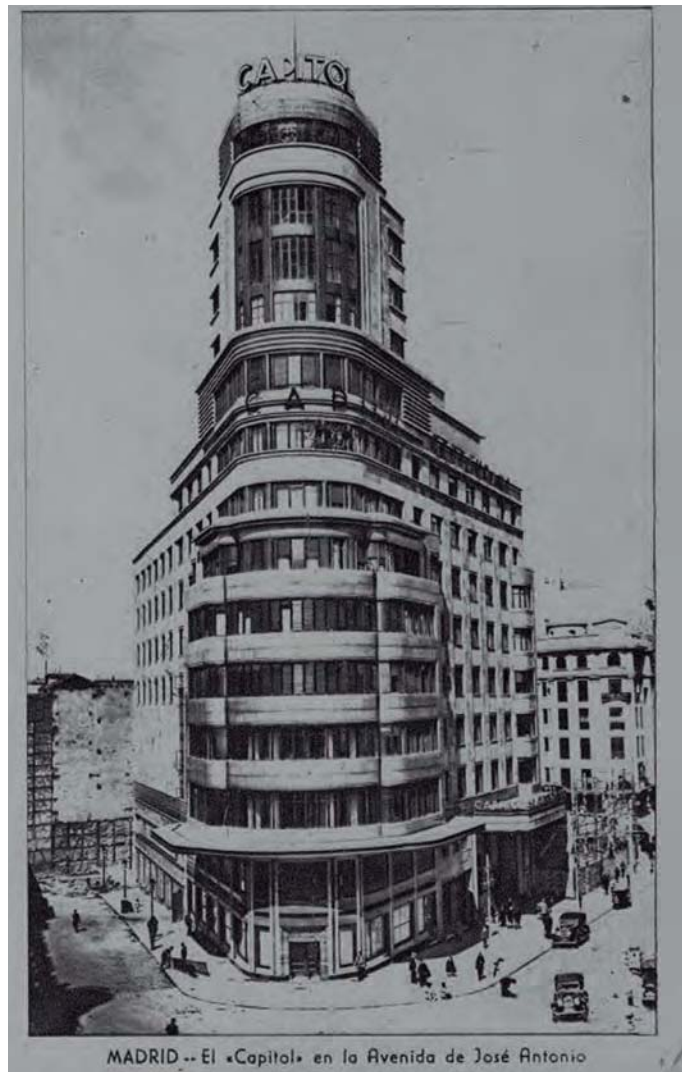


Figura 3. Salón de té, bar americano y departamentos del edificio Capitol. Fotografías: Postal del edificio de 1933. *Nuevas Formas*, Año II, n.º 5, 1935. Fotografías: Biblioteca digital memoria de Madrid.

El uso de las dos líneas formales empleadas fue esencial en la creación y definición de los locales de ocio realizados por el arquitecto, tal y como explicaba en varios artículos publicados en las revistas *Nuevas Formas*, *Obras* y *Arquitectura*. Gutiérrez Soto conseguía así, mediante el manejo estilístico, «captar la simpatía y la atención del visitante desde su entrada en el local» (*Nuevas Formas*, 1934: 505). Por esta razón, sus obras fueron concebidas bajo unas líneas más suaves que los cafés extranjeros de mayor sobriedad. De hecho, este aspecto se acentuaba aún más en el *dancing* salón de té Casablanca³, del que Gutiérrez Soto explicaba: «Un cabaret moderno, no es más que una sala de espectáculos en donde los espectadores son actores al propio tiempo, lograr un ambiente agradable en donde estos actores improvisados encuentren un escenario propicio para pasar unas horas de diversión es el principal objetivo del arquitecto» (Gutiérrez Soto, 1933b: 427-429).

³ El arquitecto trataba de justificar su obra, alejada de todos los «racionalismos puros» de la nueva arquitectura, por medio de una reflexión pública acerca del fin de un local de estas características «Aquí nada es cierto, todo es truco, de nada serviría hacer un *dancing* de una pureza de líneas perfectamente arquitectónicas, si no tuviese, al propio tiempo vida, alegría, y color; el arquitecto tiene que olvidar todos esos prejuicios de perfección, para crear un ambiente; pues el racionalismo de un cabaret como el de todo local esencialmente comercial es el lograr la máxima atracción de público» (1933c: 424-435).

Otra pareja de arquitectos que destacó en el panorama del ocio fue la formada por Luis M. Feduchi y Vicente Eced, quienes, en 1933, realizaron uno de los proyectos más representativos del periodo, el edificio Carrión⁴ o Capitol⁵, ampliamente publicado por las revistas de arquitectura españolas. El interés, en este caso, no radicaba en la realización de una reforma, sino en la ejecución de un edificio de nueva planta y su mobiliario. En 1935, la revista *Nuevas Formas* dedicó un artículo al edificio Capitol, en el que se describía la nueva tipología edificatoria surgida a causa de los cambios de vida acaecidos tras la Gran Guerra: el edificio comercial y de ocio (*Nuevas formas*, 1935a: 25). El Capitol albergaba funciones de muy diversa índole, desde espacios de ocio como el café, el restaurante y la sala de espectáculos-cinematógrafo, hasta espacios habitacionales como los departamentos.

Pese a que el edificio, de carácter innovador⁶, concentraba diversas funciones, los autores lograron una imagen unitaria del conjunto. Este hecho fue posible, en gran parte, gracias al diseño de mobiliario realizado por Luis M. Feduchi en colaboración con las distintas empresas: Santamaría, Crowner, Lledó y Rolaco-Mac, tal y como recogen las publicaciones especializadas de la época⁷, *Arquitectura* o *Nuevas Formas*, o diarios como *ABC*⁸. En concreto, *Arquitectura* explicaba cómo Feduchi, a través del mobiliario, logró dotar de unidad al espacio interior, conformado por distintas estancias a pesar de encontrarse separadas⁹. Según *Nuevas Formas*, un local debía tratar de ser fiel al principio de confort, pero sin renunciar al principio del máximo aprovechamiento (*Nuevas formas*, 1935a: 27) y a la adecuación a su tiempo y a su carácter. De manera que «La decoración, dentro siempre de una tonalidad acorde con los gustos de la época, varía según las especialidades de los locales: suave y románticamente arcaica en el salón de té; de gusto “vienés” en el Salón de fiestas, acentúa su modernidad, en un sentido típicamente “americano”, en el bar» (*Arquitectura*, 1935b: 24-27).

Bajo esta premisa, Feduchi desarrolló un conjunto de piezas realizadas con distintos materiales según la estancia y su función. Maderas, tapicerías y tubo curvado fueron los elementos con los que desarrolló una amplia tipología de muebles, que supusieron una evolución de las formas más “arcaicas”¹⁰ –historicistas y art déco–¹¹, como las sillas del salón de té o la sala de fiestas, hacia otras más contemporáneas –racionalista y expresionista–¹², como el

⁴ El marqués de Melín, Enrique Carrión, convocó un concurso para conseguir ideas de aprovechamiento de un solar de su propiedad situado entre las calles Jacometrezo y Gran Vía. Organizado en 1931, fueron invitados a participar los arquitectos Gutiérrez Soto, Muguruza, Cárdenas, Paramés, Rodríguez Cano, y Feduchi y Eced, a quienes se les encargó posteriormente el proyecto (Fullaondo, 1980: 2).

⁵ El nombre de *Capitol* fue tomado de la sala de espectáculos situada en la planta baja del edificio hacia la avenida Eduardo Dato.

⁶ El edificio fue especialmente revolucionario. Según explica César Martín Gómez en su artículo «Aire acondicionado e instalaciones en el edificio Capitol de Madrid»: «Hace más de setenta años se resolvió un programa complejo en un solar singular, empleando la tecnología más moderna del momento, en un país con graves problemas sociales, políticos y económicos. Todo ello formando una solución arquitectónica sobresaliente» (Martín, 2005). Según se publicó en la revista *Arquitectura*: «Primer edificio moderno que se concibe como totalidad de servicios» (1982: 57).

⁷ Mientras que *Nuevas Formas* publicó en 1935 un completo reportaje fotográfico del edificio acompañado por un breve comentario general del proyecto, *Arquitectura* dedicó un número completo de la publicación a mostrar un estudio detallado de la obra. Se trataba del número 1 de la revista *Arquitectura* del año 1935. En la presentación del volumen, la publicación explicaba que el proyecto realizado por Feduchi y Eced había conseguido la 2.ª medalla de la Sección de Arquitectura en la Exposición de Bellas Artes de 1934; el 1er premio quedó desierto.

⁸ El periódico destacaba de la obra «el mejor gusto y el mayor confort en la decoración y el mobiliario» (*ABC*, 1933: 9).

⁹ El café y el restaurante estaban situados en la planta baja; los salones de baile y té, en la segunda y en la tercera, respectivamente.

¹⁰ Se emplea el adjetivo *arcaico* para hacer referencia al texto original de la revista *Arquitectura* que acaba de ser citado. En él se habla del tipo de decoración de las distintas estancias. Se dice: «Suave y románticamente arcaica en el salón de té», indicando así el carácter casi obsoleto que caracteriza el ambiente de esta zona del edificio. En contraposición, se habla del bar como espacio que «acentúa su modernidad».

¹¹ Juan Daniel Fullaondo, autor de *Los Muebles del Capitol*, explicaba en este libro la influencia del expresionismo y el Art Déco en los muebles diseñados por Luis M. Feduchi (Fullaondo, 1980).

¹² Estas ideas se recogen en las revistas de la época, especialmente en *Nuevas Formas* (Feduchi y Eced, 1934: 25-49) y *Arquitectura* (Feduchi y Eced, 1935: 2-27), pero también han sido estudiadas posteriormente por autores como Torrent y Marín, quienes explican que «se entienden como una revisitación de líneas neoplasticistas, si bien nunca cae en la simple rememoración, sino

carrito del bar, la silla de tubo de la terraza o la butaca de los departamentos. Estos elementos no solo formaron parte del amueblamiento del edificio Capitol sino que, gracias a su seriación, equiparon otros interiores de la época como el hotel de R. Pastor de Esteban de la Mora.

En este sentido, cabe destacar el papel de los arquitectos guipuzcoanos José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen, quienes se convirtieron en el vehículo de implantación en España de las ideas procedentes de Alemania¹³. Este hecho se vio reflejado también en locales para el ocio, como el Real Club Náutico de San Sebastián, el Yacaré Bar Club, y la Pastelería y Salón de Degustación Sacha.

En 1930, la revista *Arquitectura* dedicó un artículo al primer edificio construido por los arquitectos –hasta ahora habían realizado únicamente interiores–. El Real Club Náutico de San Sebastián, inaugurado en el verano de 1929, no solo fue un referente de la arquitectura moderna española, sino que también supuso un antecedente en el modo de amueblar el espacio interior. Como ya explicaron los propios arquitectos en el citado artículo, «la decoración interior no existe» (Labayen y Aizpurúa, 1930: 46), abogando así por la idea de comodidad en sentido práctico. Al igual que la revista *Arquitectura*, *AC* presta especial atención al mobiliario seleccionado, piezas de la casa Thonet que respondían «a la idea de algo de fácil manejo, limpieza y conservación» (*A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*,

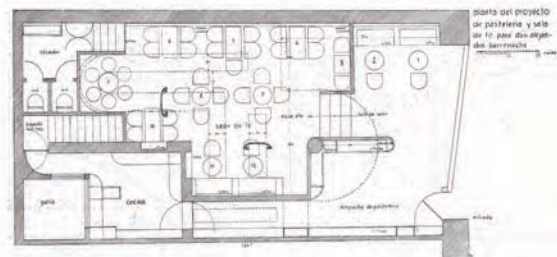
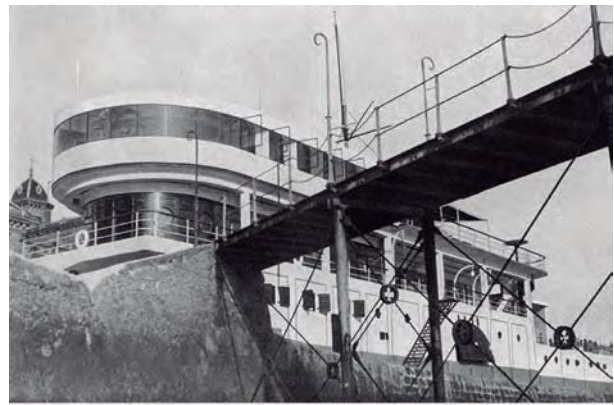


Figura 4. Exterior e interior del Real Club Náutico de San Sebastián y plano e interior de la Pastelería y Salón de Degustación Sacha. Fotografías: *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, n.º 1, 1931.

que maneja con propiedad sistemas visuales diversos, como queriendo aprender lo mejor de cada uno. Otros de sus trabajos de tubo de acero confirman su conocimiento de diseñadores como Mies y Le Corbusier» (Torrent y Marín, 2007: 441).

¹³ Pero no solo ejercieron de núcleo de absorción de las ideas modernas, sino que también capitanearon la representación nacional del nuevo lenguaje en Europa. Sus obras no solo fueron objeto de análisis en las revistas del país sino que se convirtieron en interesantes trabajos para publicaciones de algunos países extranjeros *Die Neue Raumkunst in Europa und Amerika* recogía en su interior dos de los proyectos de los arquitectos: el *Studio* y el Real Club Náutico de San Sebastián. Asimismo, otras publicaciones como *Der Baumeister*, *Moderne Bauformen*, *Cahiers d'art*, o el catálogo de la célebre exposición «The International Style», de Johnson y Hitchcock, incluyeron las fotografías del segundo.

1931a: 20). Los muebles elegidos para la cafetería eran la silla Cantilever MR en tubo de acero y mimbre del arquitecto Mies van der Rohe¹⁴.

En 1931 fue publicado en la revista *Cortijos y Rascacielos*, junto a este proyecto y al estudio Labayen-Aizpurúa, el proyecto del Yacaré Bar Club. Este local es el antecedente de los sucesivos cafés y espacios de reunión que realizan los arquitectos vascos¹⁵, entre los que destacaría por su carácter moderno la pastelería y salón de degustación Sacha en San Sebastián, encargada en 1930 por Alejandro Barreneche a su amigo Aizpurúa. El arquitecto y su socio Joaquín Labayen atendieron, por un lado, a las características del local y, por otro, a las exigencias del cliente. La fachada servía de escaparate-mirador, de anuncio de la pastelería y de fuente de iluminación. El espacio público fue dividido en dos zonas: la parte del despacho de pastelería y la del salón de degustación. Separado de esta zona, el espacio de servicios fue instalado al fondo del local.

La elección y adecuación del mobiliario constituyó una parte fundamental de la intervención. Los arquitectos utilizaron sillones en tubo de acero con asiento, respaldo y brazos mullidos en el interior, y piezas de tubo de acero y mimbre para ocupar la terraza exterior (1931b: 18-19). Las sillas, diseñadas por los arquitectos Aizpurúa y Labayen, y construidas por la empresa Dámaso Azcue, habían sido realizadas con los mismos materiales empleados por Mies en el modelo Cantilever MR 10 que había amueblado el Real Club Náutico de San Sebastián. Estas piezas no solo respondían a parámetros formales vanguardistas en cuanto a forma, sino que lo hicieron también en cuanto a concepto, ya que se comercializaron en el local del GATCPAC y equiparon espacios en distintos lugares de España; son un testimonio de la modernidad en la sociedad de la década de 1930.

Conclusiones

A través de estos tres ejemplos, se puede concluir que, ante los cambios en los hábitos de vida y la creación de nuevas formas de entretenimiento, los arquitectos españoles trataron de crear soluciones adecuadas a su tiempo. No solo tuvieron en cuenta las necesidades sociales, sino también las particularidades culturales españolas. Por esta razón, asumieron la necesidad de suavizar las formas modernas para poder ser comprendidas por la sociedad, incluso llegando a combinarlas con otros lenguajes de tendencia art déco que se adecuaban más al gusto de los usuarios. Esta estrategia, a diferencia de lo que puede parecer, les sirvió como vehículo para introducir formas puramente modernas en los locales de ocio, casi siempre a través del mobiliario. De manera que, por un lado, pudieron dotar a esa arquitectura interior de una dosis de modernidad y, por otro, la acercaron a una sociedad todavía inmadura. Estos proyectos, además, supusieron un laboratorio de experimentación de las nuevas formas en el mobiliario que produjeron verdaderos iconos del diseño moderno español e indiscutibles testigos de los cambios sociales del periodo de entreguerras.

¹⁴ El proyecto del Real Club Náutico de San Sebastián, no solo fue publicado por revistas nacionales, sino que consiguió traspasar fronteras. *Der Baumeister*, *Moderne Bauformen*, *Cahier's d'art*, o el catálogo de la exposición «The International Style» organizada por Hitchcock y Johnson, divulgaron la obra de estos arquitectos vascos por el mundo. Cabe destacar especialmente el artículo realizado por Giedion en el que recalca tres aspectos: el modo de iluminación, la distribución del bar y el gusto en el amueblamiento, tanto en la elección de las sillas de Mies van der Rohe como en la construcción de las mesas que se alinean las unas con las otras. Además, remarcaba el esfuerzo que suponía sacar adelante tan brillantemente una obra de esta envergadura en un país tan retrasado (Giedion, 1931: 157-164).

¹⁵ El arquitecto José Manuel Aizpurúa junto con su compañero Joaquín Labayen realizó varias obras en interiores de locales antes de comenzar la década de los treinta. Varios proyectos fueron publicados por la revista *Arquitectura* como su *Studio* y la Sala de Juntas AGP, ambos de 1928. En 1929 el Yacaré Bar Club fue difundido en *Cortijos y Rascacielos* y en 1930 Aizpurúa desarrolló el proyecto de la pastelería Sacha en San Sebastián, publicada un año más tarde por la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Sin embargo, realizó otras obras interiores que no tuvieron tanta repercusión mediática como las anteriores. Es el caso del el Café Madrid y el centro cultural Euzko Pizkunde, ambos de 1933, o la sociedad gastronómica-cultural GU realizada dos años después.

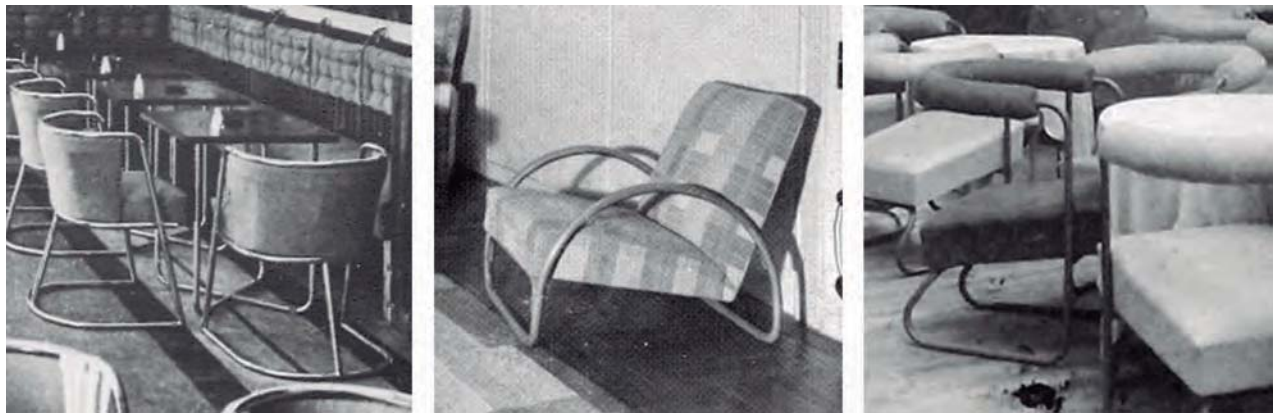


Figura 5. De izquierda a derecha: silla del bar Chicote, de Luis Gutiérrez Soto; silla de los departamentos del edificio Capitol, de Luis M. Feduchi; silla de Sacha de José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen. Fotografías: *Arquitectura*, n.º 10, 1931; *Nuevas Formas*, Año II, n.º 5, 1935; *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, n.º 1, 1931.

Bibliografía

ABC (1932): «Aquarium: reportaje de su instalación», 08-07-1932, p. 26.

— (1933): «Edificio Carrión», 14-10-1933, p. 9.

A.C. DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA (1931a): «El Club Náutico de San Sebastián», n.º 3, pp. 20-25.

— (1931b) «Exposición de arquitectura y pintura moderna en San Sebastián Arquitectos: Labayen y Aizpurúa. Pastelería y Salón de Degustación Sacha», n.º 1, pp. 18-19.

ARQUITECTURA (1935b): «Café, bar americano, restaurant, salón de té», n.º 1, pp. 24-27.

— (1982): «Antología. El edificio Capitol en el cincuentenario de su construcción», n.º 236, pp. 57-67.

FEDUCHI, L. M., y ECED, V. (1934): «Arquitectura comercial española: El edificio Carrión en Madrid», *Nuevas Formas. Revista de arquitectura y decoración*, n.º 1, pp. 25-49.

— (1935): «El Edificio Carrión», *Arquitectura*, n.º1.

FULLAONDO, J. D. (1980): *Los muebles del Capitol*. Madrid: B.D. Ediciones de Diseño.

GIEDEON, S. (1931): «La arquitectura contemporánea española», *Cahiers d'Art*, n.º3, pp. 157-164.

GUTIÉRREZ SOTO, L. (1933a): «Bares y cafés», *Obras. Revista de Construcción*, n.º16, pp. 60-68.

— (1933b): «Casablanca, dancin-salón de té», *Arquitectura*, n.º6, pp. 190-199.

— (1933c): «Casablanca», *Obras. Revista de Construcción*, n.º23, 424-435.

LABAYEN, J., y AIZPURÚA, J. M. (1930): «Real Club Náutico de San Sebastián», *Arquitectura*, n.º 130, pp. 43-50.

MARTÍN, C. (2005): «Aire acondicionado e instalaciones en el edificio Capitol de Madrid (1933)», *El Instalador*.

NUEVAS FORMAS. REVISTA DE ARQUITECTURA Y DECORACIÓN (1934): «Reforma del café Aquarium en Madrid», n.º 10, pp. 505-517.

— (1935a): «Arquitectura comercial española: El edificio Carrión en Madrid», n.º 1, pp. 25-45.

TORRENT, R., y MARÍN, J. (2007): *Historia del diseño Industrial*. Madrid: Cátedra.

Fernando Higueras y Antonio Miró: el Hotel Indálico de Almería

José Francisco García-Sánchez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid

Introducción

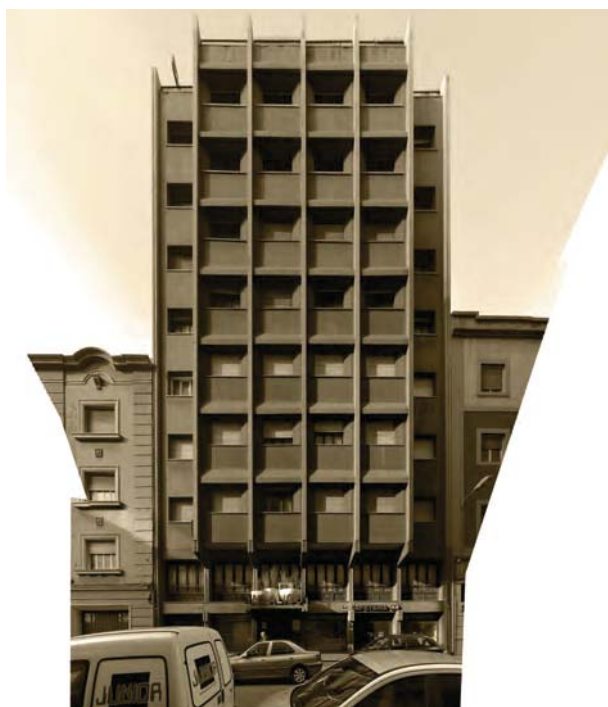
En la década de 1960 se produce en Almería un avance extraordinario en materia de turismo debido a la mejora de la economía, el auge de los rodajes cinematográficos en su paisaje y la futura construcción del aeropuerto internacional en 1968, que demandan la construcción de establecimientos hoteleros para alojar a los turistas y al personal de la industria del cine. De hecho, Almería llegó a recibir el distintivo de Costa del Sol antes que Málaga. En esta década se proyectaron y construyeron algunos importantes hoteles en la ciudad, cuya finalidad era alojar al incipiente turismo que llegaba a sus playas. Entre ellos, destacaron las Cuevas del Mesón Gitano –en la ladera de la Alcazaba–, el Gran Hotel Almería (1967) (Centellas, y García-Sánchez, 2014: 197-206) –frente al mar en la desembocadura de la rambla– o el Alcazaba Gran Hotel (1968) (Centellas, y García-Sánchez, 2015: 165-175) –junto a la carretera del Cabo de Gata, ya fuera de la ciudad–; los tres, del arquitecto almeriense Fernando Cassinello Pérez (García-Sánchez, 2014), catedrático de construcción de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Y, desde luego, la obra que nos ocupa, el Hotel Indálico (1965-1968), declarado de «gran utilidad pública» por el Ministerio de Información y Turismo, y que fue obra de los arquitectos Fernando Higueras Díaz (Madrid, 1930-2008) y Antonio Miró Valverde (Madrid, 1927-2011).



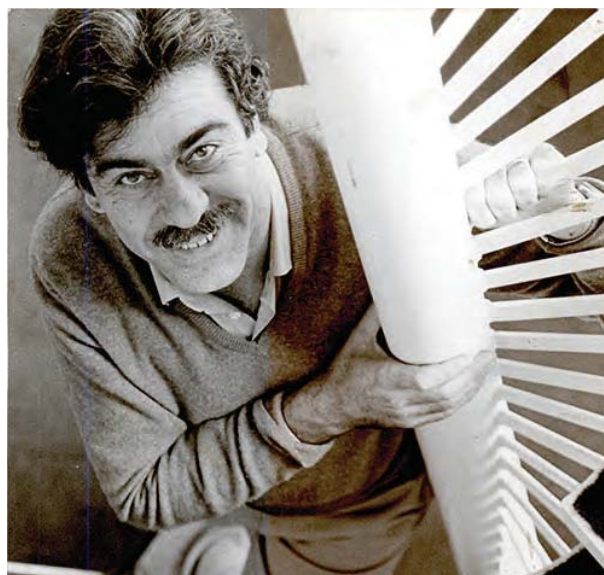
Figura 1. Cartel turístico de Almería, Costa del Sol, 1967.
Fuente: Instituto de Estudios Turísticos.

Figura 2. Plano de situación, proyecto del Hotel Indálico, 1965.
Fotografía: Archivo del Ayuntamiento de Almería.





Figuras 3, 4 y 5. Fotografías exteriores del Hotel Indálico. Fotografías: JFGS.



Figuras 6 y 7. Retratos de los arquitectos Fernando Higuera Díaz y Antonio Miró Valverde. Fotografía: Archivo de la Universidad Politécnica de Madrid y Fundación Fernando Higuera.

Durante esta época, que fue gloriosa para Almería en materia de arquitectura, también se construyeron en la ciudad un grupo de obras brillantes, además de las ya mencionadas; la mayoría firmadas por arquitectos de Madrid. Es el caso de la Universidad Laboral de Almería, de Julio Cano Lasso, Antonio Más Guindal y Alberto Campo Baeza; del Barrio de El Puche, de Antonio Vallejo Acevedo, Santiago de la Fuente Viqueira y Carlos Pfeifer de Fórmica-Corsi (García-Sánchez, 2015); o el Edificio Parque, de Antonio Vázquez de Castro y José Luis Íñiguez de Onzoño (García-Sánchez, 2016: 333-343), entre otras obras.

El promotor del hotel fue Francisco Capulino-Lanuza Pérez, conocido como Capuleto (Almería, 1928-2009), un pintor miembro del Movimiento Indaliano, un grupo artístico y cultural surgido en la provincia de Almería entre los años 1943 y 1963, y liderado por el también pintor Jesús de Perceval, con la intención de insuflar al arte almeriense aires de renovación mediterránea. Perceval aglutinó en torno a su figura a cinco jóvenes pintores: Capuleto, Alcaraz, Cañadas, Cantón Checa y López Díaz, alumnos todos de la Escuela de Arte de Almería que se reunían semanalmente en la tertulia de la Granja Balear. El Movimiento Indaliano, tras varias exposiciones conjuntas en Almería, lograba en 1947 exponer en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Un año después, y gracias al apoyo de Eugenio d'Ors, volvían a exponer en Madrid en el «VI Salón de los Once», una exposición a la que siguieron otras muchas en diversas capitales españolas y que habrían de sumarse a la participación de los Indalianos en la «I Bienal Hispanoamericana» celebrada en Madrid, en 1951.

A lo largo de la década de 1950, al mismo tiempo que otros artistas almerienses se sumaban a lo indaliano, el grupo original comienza a disgregarse y los distintos componentes del mismo –algunos de ellos desde Madrid y otras capitales artísticas lejanas, otros desde Almería– continúan en solitario sus respectivas aventuras pictóricas, y se convierten durante décadas en referentes y representantes del arte provincial. Cronológicamente hablando, fue el primer grupo de vanguardia surgido en España tras la Guerra Civil. El movimiento adoptó como símbolo el Indalo –de ahí el nombre del Hotel Indálico–: una figura rupestre encontrada en una cueva en Vélez-Blanco.

En 1965, una vez conseguida la estabilidad económica que le permitiría liberarse de las imposiciones y reglas de los sistemas del arte, Francisco Capulino-Lanuza Pérez, Capuleto, regresa a España y se instala nuevamente en Almería. «Allí, convencido del potencial turístico de la ciudad y la provincia, decidía invertir parte de su fortuna personal en la construcción del Hotel Indálico» (Martín, 2014: 35).

Referencias

Las únicas referencias del Hotel Indálico las encontramos en el número 49 de la revista *Nueva Forma*, publicado en febrero de 1970: un monográfico dedicado a los arquitectos Fernando Higuera y Antonio Miró, donde únicamente aparece una fotografía exterior de la entrada del hotel, junto con una cita de Camilo José Cela. En un reportaje publicado en el suplemento «Blanco y Negro», del diario *ABC*, el 2 de octubre de 1976, titulado «Capuleto, entre el lirismo y el drama de crear» (Moreiro, 1976: 76-79), aparece el pintor indaliano en el estudio del ático del Hotel Indálico. En la *Guía de Arquitectura de Almería* (Pérez, 2006: 215), publicada en 2006, también aparece una breve descripción y una fotografía actual. El periódico *La Voz de Almería* (Cirre, 1967: 1), el 1 de marzo de 1967, hacía referencia a la visita en Almería del subsecretario de Turismo y mostraba una fotografía de su visita a las obras del hotel. Un año después, el mismo periódico (Cirre, 1968: 10-11), el 30 de abril de 1968, informaba en la portada y con fotografías interiores de la inauguración del Hotel Indálico por parte de Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo.

Proyecto

El Hotel Indálico (1965-1968) se sitúa en la calle Dolores Rodríguez Sopena de Almería, muy cerca de la Rambla, en un solar urbano y rectangular de 17,40 m a fachada y una profundidad de 24,10 m (ver figura 2). En el proyecto de 1965 (Higuera y Miró, 1965), el hotel tenía la voluntad de reunir los requisitos para ser clasificado como de 1.^a, categoría B. Disponía de un semisótano de acceso desde la calle, un pequeño sótano al fondo de la parcela, una planta baja y 7 plantas de dormitorios, además de un ático y, sobre él, una terraza, tal y como se ve en la sección (ver figura 12).

La planta se resuelve con siete pórticos perpendiculares a la fachada separados 3 m entre sí, formando seis vanos que se prolongan longitudinalmente (ver figura 13). Esta modulación se hereda

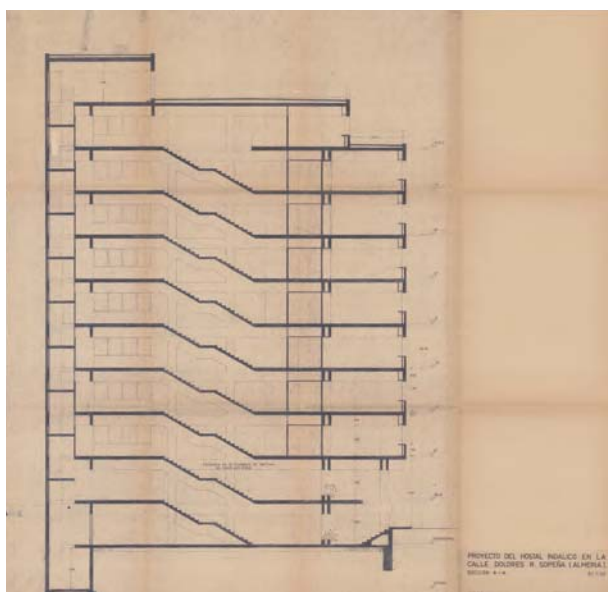


Figura 12. Sección, proyecto del Hotel Indálico, 1965. Fotografía: Archivo del Ayuntamiento de Almería.

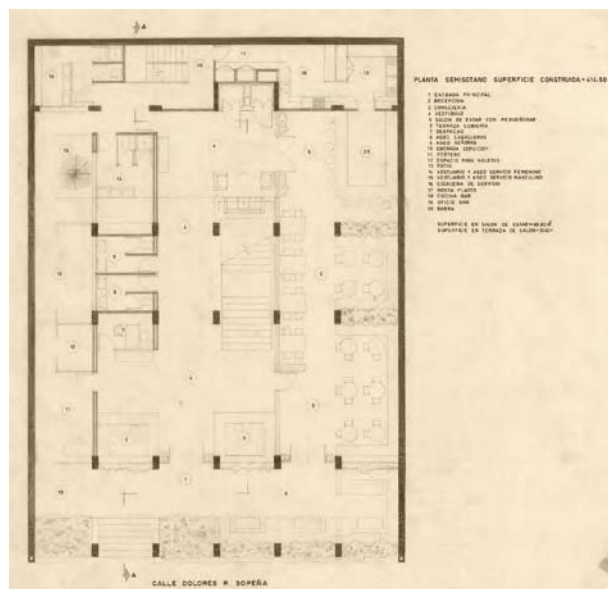


Figura 13. Alzado y Sección de la fachada, proyecto del Hotel Indálico, 1965. Fotografía: AAGRAFA. Biblioteca de la ETSAM, del Fondo Antiguo Digital: «Legado de la Obra Gráfica Original de Fernando Higuera», material donado por la Fundación Fernando Higuera a la ETSAM.

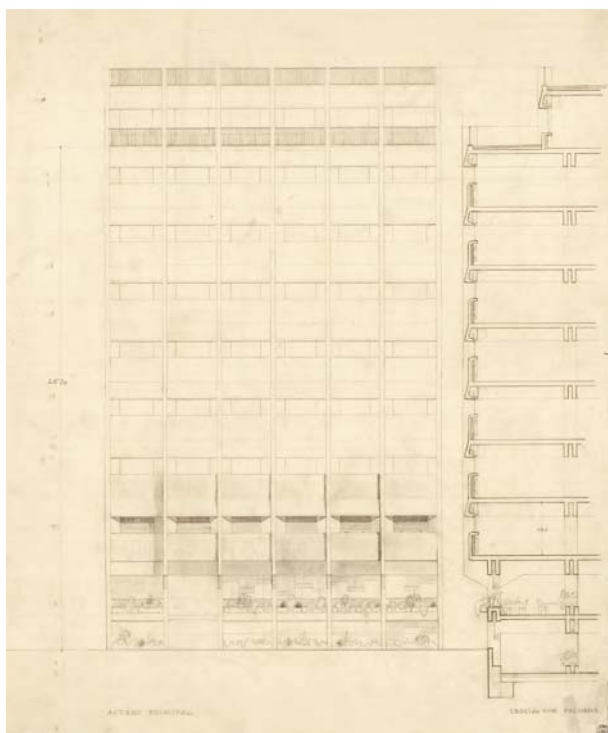


Figura 14. Planta semisótano de acceso, proyecto del Hotel Indálico, 1965. Fotografía: AAGRAFA. Biblioteca de la ETSAM, del Fondo Antiguo Digital: «Legado de la Obra Gráfica Original de Fernando Higuera», material donado por la Fundación Fernando Higuera a la ETSAM.

en el diseño y distribución de cada nivel. Aunque la planta semisótano de acceso ocupa toda la parcela, desde el nivel de acceso hasta el ático, la planta tiene un trazado binuclear: por un lado, se sitúa una pastilla en el fondo de la parcela con 17,40 m de ancho, el mismo que la fachada, y 3,30 m de profundidad –donde se emplaza la escalera de servicio y el oficio, los ascensores y dos habitaciones individuales– y, por otro, una gran pastilla casi cuadrada con 17,40 m de ancho paralelo a la fachada y 16,80 m de profundidad –donde se desarrollan las 11 habitaciones dobles–. Ambas pastillas están unidas por un paso acristalado de 6,00 m de ancho y 4,00 m de profundidad, que se sitúa ligeramente desplazado del centro y enfrentado a la escalera principal y los ascensores. A cada lado del paso acristalado se disponen sendos patios: el más grande de 7,00 × 4,00 m, y el más pequeño de 4,30 × 4,00 m. Estos patios ventilan y dan luz a la pastilla de servicio con sus dos habitaciones individuales y a las cinco habitaciones dobles de la pastilla grande.

En la planta semisótano (414,50 m²) (ver figura 14) se produce el acceso al norte desde la calle Dolores Rodríguez Sopeña. De los seis vanos que recorren la planta desde la fachada hasta el fondo –y separados por los pórticos–, el acceso se produce por el segundo bajando siete escalones que dan acceso a una terraza cubierta pero abierta desde la calle. La escalera de acceso a esta terraza y la puerta de ingreso no están enfrentadas, lo que produce un requiebro para ingresar definitivamente por el tercer vano hasta la recepción. Sin duda, este método de ingreso, propio de la arquitectura militar o doméstica, no parece el adecuado para un establecimiento público cuya rentabilidad depende de quien entre por la puerta y de la facilidad que se le ofrezca; sin embargo, un hotel no deja de ser una casa temporal, un refugio en una ciudad distinta, y tal vez sea eso lo que Fernando Higuera y Antonio Miró querían expresar. Una puerta de un hotel debe todavía guardar las esencias íntimas del huésped. Lo cierto es que en la actualidad el acceso se produce directamente, y la terraza cubierta, pero accesible desde la calle, se dispone cerrada por carpinterías de madera y vidrio.

Desde la calle se producen tres entradas: la primera puerta da acceso directo a la zona de servicios, que se dispone en el primer vano completo y en el fondo del segundo vano, y está ocupada por el portero, el espacio para las maletas y los vestuarios masculinos para el personal; el vestuario femenino se desarrolla en parte del segundo vano. Aunque antes se ha comentado que la disposición binuclear de la planta se produce a partir de la planta baja –inmediatamente superior a esta, de semisótano de ingreso–, lo cierto es que en este primer vano se dispone un pequeño patio de reducidas dimensiones que proviene de uno de los dos patios antes descritos –el mayor–. La segunda puerta, antes mencionada, permite acceder a la zona pública que se dispone en los tres siguientes vanos y está ocupada por el vestíbulo, la recepción, un pequeño despacho, los aseos públicos, además de la escalera lineal que, en este nivel, ocupa todo el ancho de un vano, los dos ascensores al fondo y, detrás de ellos, en la zona de servicio, unos monta-platos y una escalera de servicio. Finalmente, la tercera puerta da servicio a la cafetería que se dispone en los dos últimos vanos y, además de tener acceso desde el vestíbulo, también lo hace desde el exterior. La cafetería dispone de una zona de estar con un pequeño bar, una barra, la cocina y un oficio con acceso a la zona de montaplatos.

La planta baja (334,30 m²) (ver figura 15) ya sí responde a esa estructura binuclear, aunque con el paso algo ampliado respecto a las plantas tipo superiores. Al igual que ocurre en el nivel de acceso inferior, el cerramiento a la calle aparece retranqueado en los planos del proyecto, y se dispone de una terraza cubierta y otra zona en doble altura sobre la planta inferior, tal y como se ve en la sección (ver figura 12). En la actualidad, el cerramiento de ventanas de madera y vidrio se enrasa con la línea de fachada. En esta planta se accede, desde la gran escalera longitudinal, a un gran salón de estar abierto a la calle y a los dos patios interiores. Entre ambos, el paso permite tomar los ascensores o entrar a la pastilla de servicios del fondo donde se distribuye la lavandería, el cuarto de la plancha, un conducto para la ropa sucia y el montaplatos, además de la escalera de servicio. Salvo el pequeño patio que baja a la planta semisótano –y hace que esa pequeña porción no sea pisable–, es en este nivel donde arrancan los dos patios y, por tanto, desde donde es posible acce-

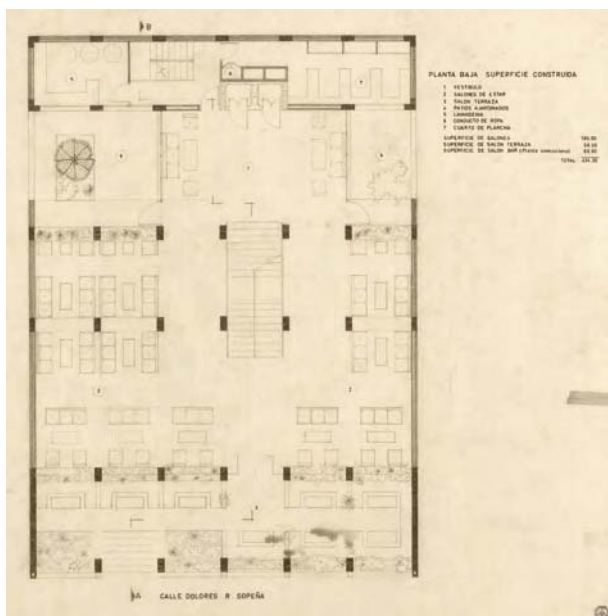


Figura 15. Planta baja, proyecto del Hotel Indálico, 1965. Fotografía: AAGRAFA. Biblioteca de la ETSAM, del Fondo Antiguo Digital: «Legado de la Obra Gráfica Original de Fernando Higuera», material donado por la Fundación Fernando Higuera a la ETSAM.

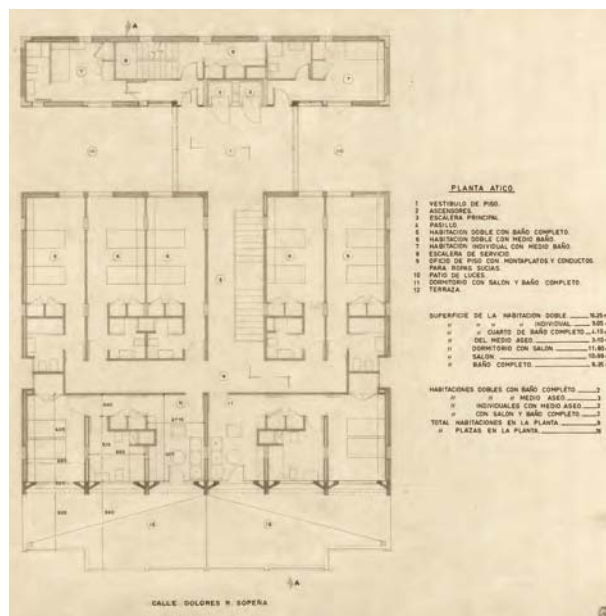


Figura 17. Planta ático (primera versión), proyecto del Hotel Indálico, 1965. Fotografía: AAGRAFA. Biblioteca de la ETSAM, del Fondo Antiguo Digital: «Legado de la Obra Gráfica Original de Fernando Higuera», material donado por la Fundación Fernando Higuera a la ETSAM.

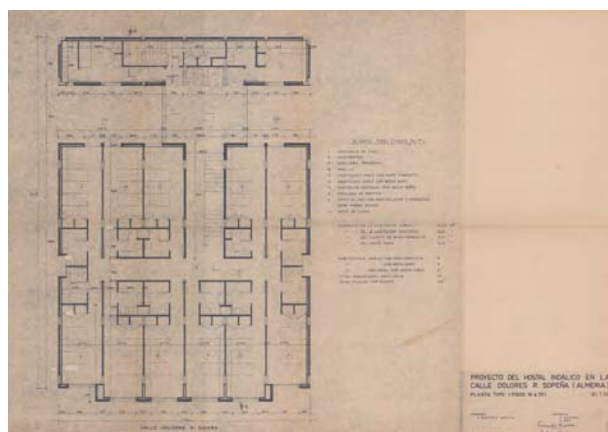


Figura 16. Planta tipo, proyecto del Hotel Indálico, 1965. Fotografía: Archivo del Ayuntamiento de Almería.

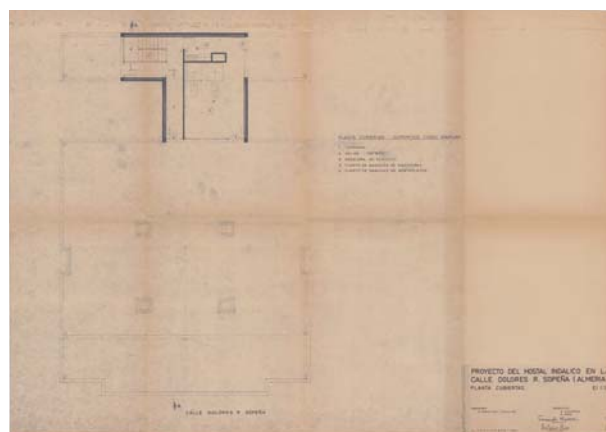


Figura 18. Planta de cubiertas y terraza superior, proyecto del Hotel Indálico, 1965. Fotografía: Archivo del Ayuntamiento de Almería

der a ellos. Se produce un gesto inteligente al retranquear el cerramiento de vidrio en uno de los lados de los patios, de tal modo que el ingreso a cada uno de ellos se produce en una zona cubierta pero exterior.

En las plantas tipo (1.^a a la 7.^a) (ver figura 16) se disponen las habitaciones. En la estrecha pastilla de servicios, además de los ascensores, la escalera secundaria y los montacargas, se sitúan dos habitaciones individuales (9,05 m²) con medio aseo (3,10 m²), uno de ellos ventilado. Estas dos habitaciones se iluminan a través de los patios. Desde la pastilla parte un paso iluminado lateralmente por vidrios hacia los patios y se llega a la escalera principal –en estos niveles, ya disminuida en su ancho respecto a la planta semisótano–. Desde este ámbito se accede a las seis habitaciones dobles (16,25 m²) –una por vano– con baño completo (4,10 m²) que miran a la fachada; las

cuatro centrales sobresalen 90 cm respecto a las dos de los extremos. Las otras cinco habitaciones dobles se abren hacia los patios, las dos de los extremos con baño completo y las tres centrales con medio aseo (3,10 m²). Las 13 habitaciones por planta permiten alojar a 24 personas en cada nivel.

La planta ático (ver figura 17), en el proyecto, se resuelve igual que las plantas tipo, salvo que se sustituyen las seis habitaciones dobles que miran a la calle por dos *suites* retranqueadas 3,00 y 3,90 m –según se trate de los dos vanos laterales o los cuatro centrales que sobresalen 90 cm–. En este retranqueo se sitúan dos terrazas. Las dos *suites* son idénticas y están formadas por un pequeño salón-estar (10,99 m²) con acceso a la terraza, un pasillo donde se sitúan unos armarios, un baño completo (8,35 m²) y una habitación doble (11,80 m²), también con un armario. El resto de la planta está formada por las cinco habitaciones dobles (16,25 m²) que se abren al patio; las dos de los extremos con baño completo (4,10 m²) y las tres centrales con medio aseo (3,10 m²). Existe todavía un cuerpo construido en la cubierta (83,70 m²) (ver figura 18), con acceso solo por la escalera de servicio y con los cuartos de máquinas de los ascensores y de los montaplatos, y el acceso a una gran terraza, vinculada al ocio del hotel.

En un proyecto del 20 de enero de 1967 (ver figura 19) se produce una propuesta para que todo el nivel del ático esté ocupado por un estudio de pintura y una vivienda para el promotor y propietario del hotel, el pintor indaliano Francisco Capulino-Lanuza Pérez. En el mismo plano donde dibuja la planta, aparece una carta manuscrita que el propio arquitecto Fernando Higuera envía al propietario exponiéndole, en términos coloquiales, algunos términos del proyecto:

«Amigo Capulino: Te aconsejamos que todas las paredes, hasta una altura que coincide con la parte baja de las vigas, vaya pintado de blanco y que todas las estanterías, tanto para libros como para objetos, pinceles, cacharros, [...] los hagas de fábrica de ladrillo enlucido y también pintadas en blanco. Los pilares y las vigas podrían ir en el hormigón visto si te quedó bien, y pintado si quedó mal. Las chimeneas igual que las estanterías yo las haría blancas y como indica el alzado y la sección pues así se puedes colocar algún cuadro o algunos platos.»

Los pocos muebles fijos, como el mueble bajo que separa el comedor del estar situado entre dos pilares, creo que quedaría muy bien con los cantos en “pino tea” y el resto forrado de “sintasol” blanco mate con puertas correderas, como hemos hecho en el “Colegio Estudio” y que ha quedado francamente bien. Cuando vengas por Madrid puedes verlo ya colocado en obra. La cocina puede quedar incorporada al comedor o se puede aislar totalmente para que el paso a los dormitorios quede independiente. Si te interesan detalles de muebles o de algunas otra cosa, escribe y me lo dices. Un abrazo, Fernando.» (Higuera y Miró, 1967).

En esta nueva propuesta de ático (ver figura 19), desaparece la escalera principal, y son los dos ascensores y la escalera de servicio el único modo de acceder (aunque esta última desemboque dentro de la vivienda). Una vez se sale del ascensor, un pequeño distribuidor da acceso a la vivienda –que ocupa los tres vanos de levante– o al estudio –que ocupa los otros dos vanos–. En ambos casos, tanto el distribuidor del ascensor como los vestíbulos de entrada se disponen en el paso que une las dos pastillas

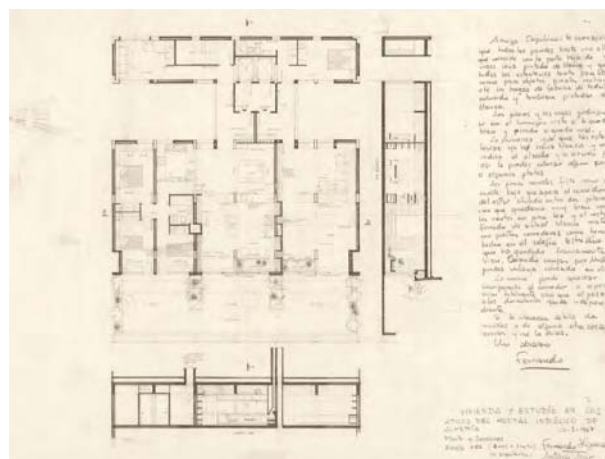


Figura 19. Planta ático (segunda versión), proyecto del Hotel Indálico, 1965. Fotografía: AAGRAFA. Biblioteca de la ETSAM, del Fondo Antiguo Digital: «Legado de la Obra Gráfica Original de Fernando Higuera», material donado por la Fundación Fernando Higuera a la ETSAM.

de la planta binuclear, por tanto, los vestíbulos están iluminados por las ventanas cristaleras que abren a cada patio.

- Vivienda. En la pastilla pequeña del fondo se dispone la escalera de servicio y una pequeña sala de estar abierta al patio grande. En la pastilla grande –unida a la anterior a través del corredor acristalado– se sitúa el estar-comedor con chimenea y una cocina abierta a este. Un pasillo lateral a la cocina –aunque en el plano se propone que no exista tal división– conduce a tres dormitorios, dos individuales con acceso a la terraza y un dormitorio doble que se abre al patio interior. Un único baño, sin ventilación, resuelve el aseo de toda la casa. El estar-comedor, que ocupa dos vanos, se abre a la terraza, separada de la de los dormitorios por una jardinera. También existe una ventana, desde el estar-comedor, hacia el patio interior, que genera una interesante circulación cruzada.
- Estudio. En la pastilla pequeña se dispone el único dormitorio doble y un ajustado baño –en la zona que en las otras plantas ocupaban los montaplatos–. En la pastilla grande se dispone una zona de estar, una zona de trabajo para el pintor Capuleto y una terraza donde aparece grafiada una mesa de dibujo. Esta terraza también está unida con las de la vivienda contigua, pero protegidas mediante jardineras.

El proyecto del Hotel Indálico proponía inicialmente 100 habitaciones que permitían el alojamiento de 184 huéspedes: 58 habitaciones dobles con baño completo, 24 habitaciones dobles con medio aseo, 16 habitaciones individuales con medio aseo y dos *suites* dobles. Como la planta ático, finalmente, fue ocupada por la vivienda y el estudio del pintor Capuleto, el hotel disponía finalmente de 91 habitaciones y la posibilidad de alojar a 168 huéspedes.

Estructura y construcción

En el exterior, en las plantas semisótano y baja, se muestra una estructura brutalista de hormigón de siete pórticos y seis vanos que recibe al huésped: unos pilares y jácenas con una acanaladura vertical, y unos voladizos de sección variable a nivel del techo de la planta baja, que sustentan los cuatro vanos centrales de las plantas superiores (ver figura 24). Estos voladizos, de 1,25 m de longitud descuelgan 120 cm en el interior y 70 cm en el exterior, vinculando el canto con el esfuerzo. En el techo del semisótano, también sobresalen las jácenas 25 cm en los cinco pórticos centrales, excepto en el que corresponde al voladizo de la entrada, que se prolonga vigoroso a modo de marquesina ocupando un vano completo y sobre el cual se sitúan grandes maceteros. Los vanos de los extremos tienen la misma alineación en todas las plantas.

En el interior, los pórticos descuelgan 70 cm desde el forjado, cuyo espesor se mide en 25 cm. Todas las plantas tienen una altura libre de 2,80 m –sin contar el descuelgue de las vigas– y 2,10 m debajo de cada jácena. Las escaleras longitudinales de todas las plantas se disponen con una meseta intermedia y tienen en total 18 peldaños de 30 cm de huella y 17 cm de tabica. Se produce, por tanto, una homogeneización de las alturas libres, así como de las dimensiones de las escaleras para simplificar el proceso constructivo. Según comentaba el propio Fernando Higuera: «así dibujaba menos», refiriéndose, en esa ocasión, a los encofrados del Instituto del Patrimonio Cultural de España, «La Corona de Espinas» (1961-1990).

Las ventanas de las habitaciones se sitúan a 120 cm del suelo y a 70 cm del techo –el dintel se dispone al nivel de las vigas descolgadas–, dejando 50 cm a cada lado. Por tanto, el hueco de la ventana se mide en 166 × 90 cm. Sobre ella, se sitúa un hueco para la persiana y la cortina y, al exterior, en ese lado, y en los 50 cm laterales, se abocina levemente, aumentando la profundidad en el alzado tal y como se aprecia en la figura 3. La pieza abocinada superior se construye con una viga en T invertida de hormigón armado.



Figuras 20, 21, 22 y 23. Fotografías exteriores e interiores del Hotel Indálico. Detalle de la estructura exterior. Fotografías: JFGS

Inauguración: 28 de abril de 1968

El Hotel Indálico fue inaugurado por el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne el 28 de abril de 1968, y el periódico *La Voz de Almería*, en su edición del 30 de abril de 1968, informó desde la misma portada: «La visita a Almería del Ministro de Información y Turismo Sr. Fraga Iribarne. Presidió las brillantes inauguraciones de los hoteles Hairán, Indálico y Gran Hotel Almería» (Cirre, 1968: 10-11).

«La jornada del domingo [28 de marzo de 1968], desarrollada por el Ministro de Información y Turismo en Almería fue intensa y apretada en actos, inauguraciones, visitas y actividad. A las doce y media fue inaugurado el hotel “Indálico”. Primera categoría B: espléndido edificio construido en la calle Dolores Rodríguez Sopeña. Dispone de una planta de recepción y cafetería, otra planta dedicada a salón social, ocho plantas con habitaciones y una más destinada a *solárium* con pequeño bar. Tiene cien habitaciones y una capacidad de 184 plazas. El Ministerio de Información y Turismo ha concedido un crédito de diez millones de pesetas, y el presupuesto invertido es del orden de los 35.000.000 de pesetas [210.000 €].

El propietario es D. Francisco Capuleto Pérez. El proyecto es de los arquitectos de Madrid, D. Fernando Higuera y D. Antonio Miró, y ha llevado la dirección técnica el arquitecto almeriense D. Antonio Góngora Galera. El estilo del Hotel es eminentemente español. Mobiliario de lujo y gran empaque, con motivos decorativos clásicos. Puede decirse que en la decoración y realización, el pintor y propietario del hotel, el señor Capuleto, ha puesto la impronta de su personalidad artística, logrando una de sus más acabadas obras.

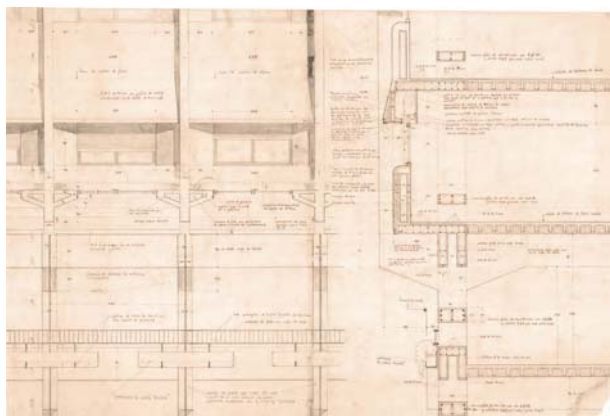


Figura 24. Detalles de la estructura de la fachada, proyecto del Hotel Indálico, 1965. Fotografía: AAGRAFA. Biblioteca de la ETSAM, del Fondo Antiguo Digital: «Legado de la Obra Gráfica Original de Fernando Higuera», material donado por la Fundación Fernando Higuera a la ETSAM.

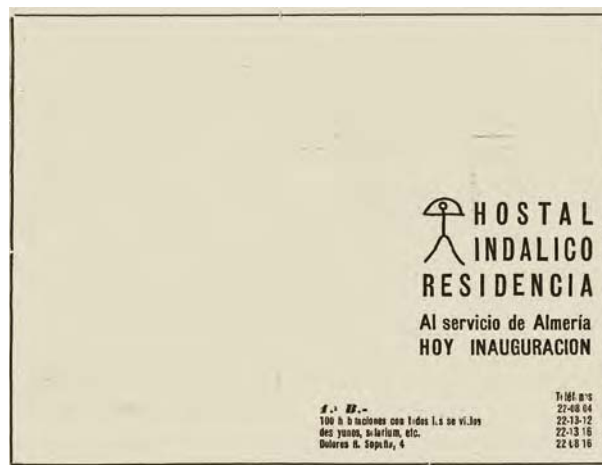


Figura 25. Anuncio del periódico La Voz de Almería (28-04-1968) donde se anuncia su inauguración. Fotografía: Hemeroteca del periódico *La Voz de Almería*.

El Ministro, el Gobernador civil, el Director general, el Alcalde, el Presidente de la Diputación, el Delegado de Información y Turismo y demás autoridades y personalidades, fueron recibidos por D. Francisco Capuleto y su distinguida esposa, Dña. Lucía Jaramillo de Capuleto. Asistieron, además de las personalidades que desde primera hora de la mañana acompañaban al Ministro, el arquitecto Sr. Góngora Galera; el delegado de Sindicatos, el señor Ortiz Villatoro; el capitán jefe de la Policía Armada, el Sr. Valverde Sanjuán; el jefe del Aeropuerto de Almería, el Sr. Páez Jiménez; el industrial D. José Marín Rosa; los miembros del grupo Indaliano, Sres. Jesús de Perceval, Ochotorena Gómez, José Andrés Díaz, Cantón Checa y otros, así como genuinas representaciones de la banca, la industria y el comercio de la capital, y numerosas señoras y señoritas. Tras realizar un recorrido por [las] dependencias e instalaciones, que el Sr. Ministro elogió, se efectuó, en la planta noble, la bendición que ofició el párroco de [la Iglesia de] San Sebastián, D. Rafael Romero.

En términos de profundo y sentido agradecimiento, se expresó ante el Ministro el Director-propietario de este magnífico establecimiento hotelero, el Sr. Capuleto Pérez: “Es para mí un honor, Sr. Ministro, recibiros precisamente en el acto inaugural de este hotel, construido con la mira puesta en el engrandecimiento de nuestra ciudad y obedeciendo al imperativo de vuestra sabia política de promoción de turismo. Es contagioso el entusiasmo y el dinamismo con que os comportáis en esta ardua labor de revitalizar a España en este orden de cosas. Gracias por la ayuda prestada, sentimiento que hago extensivo a todas las autoridades provinciales por las facilidades que nos dieron para hacer realidad esta obra. Y no otra cosa puedo añadir a lo dicho, sino que soy más pintor que hotelero, lo cual creo que no es óbice para sumarme con el mayor de los entusiasmos a este simpático acontecimiento. Una vez más, Sr. Ministro, muchas gracias».

Respuesta del Ministro: “Yo, aunque soy abogado, tampoco soy orador, porque yo creo afectivamente que la pintura habla con los pinceles y los ministros hablan con el Boletín Oficial del Estado” –comenzó afirmando el señor Fraga Iribarne–. “De todas maneras, tampoco voy a hacer un largo discurso, aunque, naturalmente, tenga práctica de hacerlo”. Hace referencia después a los muchos hoteles que ha inaugurado en España; hoteles de todas las categorías y con este motivo alude a la potencia que ha cobrado en nuestros días esta industria. Expresa su satisfacción por asistir al acto de apertura de este nuevo y estupendo Hotel, que ostenta en su frontispicio el nombre tan querido de Indalo. Manifiesta que hubiera querido hablar sobre el Indalismo y lo que esto representa en el acervo artístico del país en la Exposición indaliana que tuvo el honor de visitar en la jornada

del sábado. Dice que conoció a Eugenio d'Ors y lo que éste pensaba sobre la pintura indaliana. Tuvo palabras de elogio para este quehacer pictórico. Recoge las palabras del señor Capulino Pérez al decir que “era más pintor que hostelero” a la que manifiesta que, en la hora actual de España ello constituye un estimable grado de capacidad que hemos de saber justipreciar en lo que vale. Con palabras de encomio para el arte indaliano y sus representantes finalizó el Ministro su disertación, que fue acogida, al final, con una fervorosa ovación. Seguidamente, el Ministro, las autoridades e invitados pasaron a la terraza del Hostal, donde fueron obsequiados con un coctel, que fue servido por la Cafetería del Casino» (Cirre, 1968: 10-11).

Conclusión

Este texto tiene la voluntad de poner en valor el Hotel Indálico de los arquitectos Fernando Higuera y Antonio Miró, una obra que, sin tratarse de la mejor aportación de los autores, sí responde a algunos invariantes de su trayectoria. Se trata, además, de una obra situada en un contexto urbano de pequeñas dimensiones: un anómalo escenario para los autores que casi siempre desarrollaron su trabajo en lugares aislados amplios o vinculados al paisaje, donde los edificios pudieran desprenderse de la idea de fachada y que en el proyecto del Hotel Indálico tuvieron que asumir.

La disposición binuclear de la planta, la vigorosa estructura y algunas reflexiones intelectuales sobre el concepto de alojamiento hotelero ofrecen todavía una interesante aportación. La personalidad del promotor, el pintor Francisco Capulino-Lanuza, Capuleto, y el hecho de que en el ático situara su vivienda y su estudio de pintura, hicieron que el hotel no solo fuera un lecho temporal para un huésped forastero, sino también el escenario de reuniones de la intelectualidad almeriense de la época.

El Hotel Indálico, inaugurado en abril de 1968 y hoy cerrado al público, queda como testimonio de un tiempo de esplendor turístico y cinematográfico de la provincia, y como la huella construida de los arquitectos Fernando Higuera y Antonio Miró en la ciudad de Almería.

Bibliografía

- CENTELLAS SOLER, M., y GARCÍA-SÁNCHEZ, J. F. (2014): «Fernando Cassinello: un arquitecto por descubrir», *Congreso Nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota y Ministerio de Fomento. pp. 197-206. [ISBN: 978-84-697-0296-3].
- (2015): «Alcázar Gran Hotel: Fernando Cassinello y la arquitectura turística», *Actas II Congreso Nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: aprender de una obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota y Ministerio de Fomento. pp. 165-175. [ISBN: 978-84-606-7879-3].
- CIRRE JIMÉNEZ, J. (1968): «Visita a Almería del Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga», *La Voz de Almería*. 30 de abril de 1968, pp. 10-11.
- CIRRE JIMÉNEZ, J., y RUIZ MARÍN, L. (fot.) (1967): «La estancia en Almería del subsecretario de turismo», *La Voz de Almería*. 1 de marzo de 1967, p. 1.
- GARCÍA-SÁNCHEZ, J. F. (2014): «Tres torres y un mar: la última obra de Fernando Cassinello», *Informes de la Construcción*, 66 (536): e047. Madrid: CSIC. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.14.013>
- (2015): «El barrio de El Puche en Almería: sistemas de agrupación, repetición y crecimiento», Chaves Martín, Miguel Ángel (coord.). *Actas preliminares de las VII Jornadas y IV Encuentros internacionales Arte y Ciudad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid y CSIC. [ISBN: 978-84-608-3944-6].

— (2016): «El “Edificio Parque” de Vázquez de Castro e Íñiguez de Onzoño: una atalaya habitada frente al puerto de Almería», *Actas III Congreso Nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: análisis crítico de una obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota y Ministerio de Fomento. pp. 333-343. [ISBN: 978-84-608-7409-6].

HIGUERAS DÍAZ, F., y MIRÓ VALVERDE, A. (1965): *Proyecto del Hostal Indálico en la Calle Dolores R. Sopena (Almería)*. Madrid: 5 de septiembre de 1965. [Fuente: Archivo del Ayuntamiento de Almería].

— (1967): *Proyecto del Hostal Indálico en Almería. Madrid: 20 de enero de 1967*. [Fuente: AAGRA-FA. Biblioteca de la ETSAM, del Fondo Antiguo Digital: «Legado de la obra gráfica original de Fernando Higuera», material donado por la FH a la ETSAM].

MARTÍN ROBLES, J. M. (2014): *Capuleto, obra completa*. Almería: Fundación Museo Casa Ibáñez, p. 33. [ISBN: 978-84-617-3583-9].

MOREIRO, J. M., y GARCÍA PELAYO, Á. (fot.) (1976): «Capuleto, entre el lirismo y el drama de crear», *Blanco y Negro*, suplemento del diario ABC. Madrid: 2/10/1976, pp. 76-79.

PÉREZ ESCOLANO, V., FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. M., et al. (2006): *Almería. Guía de Arquitectura. An architectural guide*. Almería-Sevilla: Junta de Andalucía y Colegio de Arquitectos de Almería, p. 215. [ISBN: 84-8095-448-5].

El Buque Fantasma: la Universidad Laboral Femenina de Zaragoza

José Antonio Alfaro

Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza



Figura 1. Vista General de la Universidad Laboral de Zaragoza. Fotografía: Antonio Río Vázquez y Nuria Balboa Rodríguez.
<http://arqunilab.blogspot.com.es/2010/12/universidad-laboral-de-zaragoza.html>

El patrimonio arquitectónico moderno legado por la experiencia educativa de las universidades laborales, edificado entre 1950 y 1975, ha perdurado hasta nuestros días gracias a su reconversión para nuevos usos educativos y culturales con una única excepción. Del conjunto de veintiún complejos construidos solo uno permanece desocupado, abandonado como un enorme buque varado en la vega del río Ebro: la Universidad Laboral Femenina de Zaragoza.

La Universidad Laboral Virgen del Pilar y la Universidad Laboral de Cáceres¹ fueron las dos primeras universidades laborales femeninas, construidas en el periodo de expansión² de estos centros

¹ Obra de Luis Laorga y José López Zanón. Construida en 1967, comparte con la Universidad Laboral de Huesca, de los mismos autores, su genética arquitectónica de *mat-building*.

² La historia de la arquitectura de las universidades laborales es fiel reflejo del desarrollo de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX y atraviesa las mismas etapas: superación de los estilos academicistas, expansión y apogeo de la Modernidad entre 1950 y 1975, y crisis que no agotamiento, a comienzos de los 80. En la etapa inicial, de 1945 a 1959, dominan las epopeyas antimodernas de Luis Moya en Gijón y Zamora. En el periodo de desarrollo, entre 1960 y 1964, la modernidad se

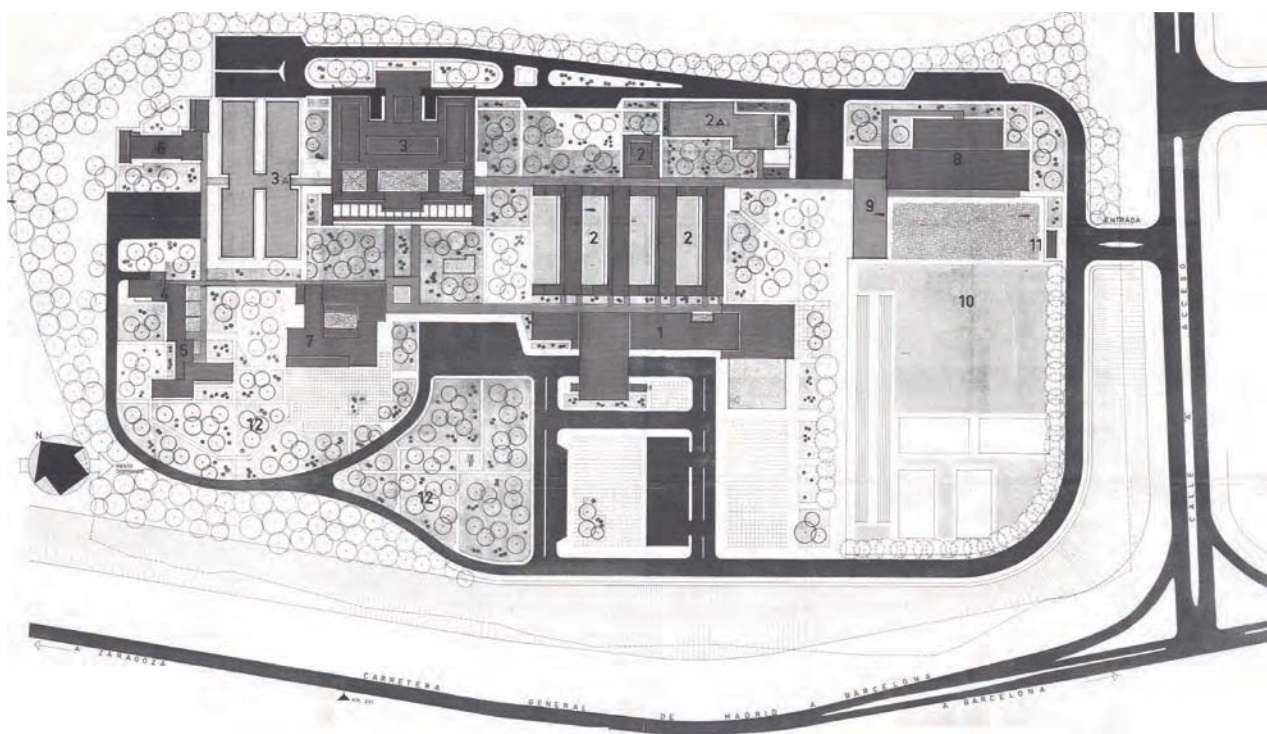


Figura 2. Planta General de la Universidad Laboral de Zaragoza. 1. Edificio de Rectoría/ 2. Aulas/ 3. Residencia alumnas/ 4. Residencia Rector/ 5. Residencia de Profesores/ 6. Residencia de Servicio/ 7. Centro Recreativo/ 8. Piscina Gimnasio/ 9. Recreo cubierto. Aula pintura/ 10. Zona Deportiva/ 11. Portería. Fotografía: Ambrós Escanellas, Manuel, 1966, plano del Proyecto de Ejecución.

en desarrollo del Estatuto de las Universidades Laborales que establecía «el derecho de las mujeres trabajadoras a una adecuada educación laboral que podrá organizarse ya en una Universidad propia o en Secciones distintas que dependan de las Universidades Laborales existentes siempre a base de la separación de sexos, tanto en los edificios como en las enseñanzas» (BOE, 1956: 4710-4723).

Obra de Manuel Ambrós Escanellas³, la Universidad Laboral Femenina está compuesta con un sistema de edificios aislados, integrados en un campus ajardinado. El edificio de mayor tamaño, dedicado a residencia, tiene doce plantas sobre rasante y un sótano. Con capacidad para 1200 alumnas, en su parte posterior se encuentran los comedores y servicios anejos. Frente a la residencia se encuentra otro pabellón que alberga la cafetería, el salón de estar y las salas de juego. En cuatro edificios de dos plantas se disponen las aulas y los laboratorios de Química, Física y Electrotecnia. En otro módulo más pequeño, el aula de cocina.

aposenta definitivamente: los arquitectos no conciben otro tipo de arquitectura, como la construida por Laorga y López Zanón en La Coruña, Cáceres y Huesca. La fase de expansión y crisis, que termina con el último edificio construido en Vigo en 1975, es la más prolífica, pues se levantan once nuevos centros, y la que mejor expresa las transformaciones que están ocurriendo en la arquitectura española (véase la clasificación establecida en Río Vázquez, 2011).

³ Manuel Ambrós Escanellas (1911-2000) forma parte del numeroso elenco de arquitectos modernos cuya obra discreta y eficaz no ha sido suficientemente reconocida por la historiografía de la arquitectura española de posguerra. Afín al bando vencedor, obtendrá encargos tan simbólicos como el proyecto de Casa del Partido para Falange Española (1943). Desde su estudio madrileño, trabaja ocasionalmente en Zaragoza durante las décadas centrales del siglo XX. En 1943 aparece como inscrito en el concurso de anteproyectos para el Monumento a los Héroes y Mártires de la Cruzada en la plaza del Pilar de Zaragoza, aunque su anteproyecto no llegó en plazo. Entre 1947 y 1949 realiza el Teatro-Cinema Albéniz, junto a José Luis Durán de Cottés y Rafael López Izquierdo. De 1952 es el nuevo local para la joyería Grassy de Madrid. En 1953 realiza el pabellón de Cádiz en la Feria del Campo de Madrid. Entre 1955 y 1960 interviene en un sector del nuevo Barrio de San Antonio de Madrid, levantado en los terrenos del Cuartel de la Montaña. En Zaragoza construye en 1960 la manzana de viviendas de Gran Vía 38. Significativa esquina residencial, mantiene hoy en día su intensa presencia en el bulvar. En 1967 proyecta y construye en un tiempo récord la Universidad Laboral Femenina en el polígono de Malpica de Zaragoza. Ese mismo año se inician las obras de otro gran complejo docente de Ambrós: la Ciudad Escolar Francisco Franco en Madrid. Inaugurada en julio de 1968, es evidente su concordancia con la Universidad Laboral de Zaragoza.

El pabellón de rectorado y de acceso alberga diversas dependencias representativas: vestíbulo, rectorado, oficinas, gabinete psicotécnico, aula de música, despachos, sala de juntas, capilla y aula magna. Las residencias para profesores y empleados completan el conjunto⁴.

«Así, la Universidad se halla situada sobre una perfecta planicie de 20 hectáreas, elevada sobre la rasante de la actual carretera de Madrid a Barcelona, en su kilómetro 331, uno vez pasado Zaragoza. Desde ésta no es posible ver el conjunto, si bien desde aquélla aparece un panorama extraordinario con la campiña del Ebro en primer término, dibujándose al fondo Zaragoza y destacándose de su silueta general la basílica de El Pilar.

En este emplazamiento, limitado a la superficie antes expuesta, se construyó este enclave por encargo del Ministerio de Trabajo y concretamente por la Dirección General de Promoción Social, y como consecuencia de los límites expuestos, y pensando en futuras ampliaciones, se proyectó el conjunto a base de amplificar la vertical en el enclave que mayor superficie aportaba a su construcción, o sea la residencia de alumnas». (Ambrós, 1969: 29-32)

La cuestión de la organización de un complejísimo programa en una vasta parcela sin contexto es resuelta mediante la fragmentación en volúmenes funcionales según una trama ortogonal. Entre ciudad, cenobio y cárcel⁵, la Universidad Laboral se extiende en un paisaje característico, mezcla de huerta periurbana y polígonos industriales.

Ambrós reproduce los mecanismos de ocupación del territorio de la ciudad moderna ideal, particularmente la segregación funcional y el gusto por las estructuras diagramáticas. El ingente programa se ordena según una *collage* de funciones diferentes y volúmenes diversos sobre la pauta de una trama de largos ejes ortogonales. Un característico sistema de pérgolas ensambla los diferentes pabellones, acusando la horizontalidad frente la poderosa presencia del gran bloque laminar de la residencia, única pieza desarrollada en altura.

Se adopta un sistema compositivo propio de los campus universitarios⁶, más próximo al urbanismo de las vanguardias y deudor de las propuestas de Le Corbusier para sus proyectos de gran escala. Prima el patrón de base neoplástica, que agrupa y repite los objetos arquitectónicos, según los principios de equivalencia y equilibrio más allá de la simetría y jerarquía del clasicismo. En este sistema, se combinan tipos distintos de edificio, expresión formal de sus distintas funciones, sin competencia mutua y articulados por grandes ejes de circulación o espacios abiertos de relación (Montaner, 2008).

⁴ Las obras, con un importe de 256 millones de pesetas con un plazo de ejecución de seis meses, fueron adjudicadas a un conjunto de empresas formado por las principales constructoras nacionales: Huarte, Entrecanales y Dragados. La construcción comenzó el 13 de marzo de 1967 para ser terminada el 12 de octubre de 1967.

⁵ Desde su origen, las universidades laborales tienden a organizarse como pequeñas ciudades aisladas cuyo acceso está restringido a sus habitantes de la misma manera que la salida también es controlada. Sin llegar obviamente al rigor de las instituciones punitivas, no hay que olvidar que la necesidad de tutela propia de los centros docentes se intensifica en estos complejos, donde la mayor parte de los alumnos viven en régimen de internado separados de sus familias. Sin caer en la severidad del panóptico, es cierto que en las instituciones cerradas como cuarteles, conventos o internados existe algo de ese estado de conciencia y visibilidad permanente que impulsa a los internos al cumplimiento de las normas, y que Michael Foucault denunció como una de las técnicas de control de los Estados contemporáneos. No obstante, la vida en las laborales evolucionará con los cambios sociales y los rigores educativos disminuirán con la propia apertura de la sociedad española.

⁶ Este sistema es frecuentemente utilizado por los arquitectos de las universidades laborales por su carácter abierto que permite el crecimiento sin graves perjuicios formales. Curiosamente, a solo 60 km de la Universidad Virgen del Pilar se encuentra la Universidad Laboral de Huesca, uno de los paradigmas del *mat-building* en la moderna arquitectura española, otro de los sistemas empleados en las laborales y que tiene en Almería su último gran exponente. La genética espacial de estos complejos supera los límites de los sistemas racionales de división funcional de las primeras vanguardias. Se trata de disolver la organización tradicional de los edificios docentes, donde son reconocibles las distintas unidades que los conforman a base de un tratamiento formal distinto para cada uno de ellos, por el edificio único y compacto donde la estructura interna y las circulaciones establecen una pauta de organización y crecimiento, y, lo que es más importante, son el origen del sistema formal de relaciones entre las partes del edificio. Aunque sus autores, Laorga y López Zanón, se declaran influenciados por los *high school* de Ernest Kump (Río Vázquez, 2011), lo cierto es que sus universidades de Huesca y Cáceres son más próximas a los *mat-building* que se están construyendo entonces en Europa, mientras que el sistema de pabellones de los *high school* americanos es más similar al desarrollado en Zaragoza.

Sobre el *pathos* fundacional de la composición se despliegan los valores topológicos ligados a la representación de las *instituciones*. Más allá de construir un diagrama, se trata de ordenar una constelación de edificios según principios de posición, de tal manera que los vacíos entre ellos adquieran el carácter de espacios de resonancia entre las tensiones que dimanaban de la colocación de los distintos volúmenes en el tablero de conjunto. Así, la abstracción y autonomía formal propias de la arquitectura moderna alientan una composición en la que cada objeto arquitectónico cede representación frente a un nuevo sistema de relaciones entre los integrantes basado en criterios de consistencia visual para alumbrar una nueva formalidad basada en los principios modernos de equivalencia, equilibrio y clasificación (Piñón, 2006).

El edificio de rectoría, entre puente y pórtico de acceso, ocupa el baricentro del conjunto. El neoherrerianismo de las primeras obras de Ambrós muta hacia una sutil representación de las *instituciones*. El acceso principal se dispone bajo el volumen singular del salón de actos: la llegada a la universidad se produce simbólicamente bajo el aula magna, lugar de encuentro y celebración.

La rectoría se conforma como un prisma horizontal –salón de actos– apoyado sobre un gran muro hueco al sur y un plinto pétreo al norte que contiene el vestíbulo principal y la capilla. Los materiales de los cerramientos refuerzan esta composición de planos texturizados construidos con dos tipos de piedra: clara, lisa, regular, con relieves geométricos y exactos para el aula magna; mampuesto de lajas horizontales oscuras y rugosas en el basamento.

El escenario del salón de actos se proyecta enfáticamente más allá del muro de apoyo. La tribuna volada sobre un paramento masivo –invención de Arne Jacobsen y recurso frecuente en su obra desde la Casa Møller– flota en este caso sobre un friso del polifacético Javier Clavo⁷. Su pontiano



Figura 3. Vista actual del Edificio de Rectoría con el angel volant de Javier Clavo. Fotografía: Alejandro Dean Alvarez-Castellanos/ Fundación DOCOMOMO Ibérico.

⁷ Javier Clavo, Madrid 1918-1994. Pintor, escultor, cartelista y escenógrafo, Javier Clavo fue poliédrico en sus referencias, atento al espíritu de los tiempos y superviviente en el claustrofóbico panorama cultural de posguerra. Colaboró con dramaturgos como Alfonso Sastre y con arquitectos como Fernando Moreno Barberá en la Universidad laboral de Cheste.

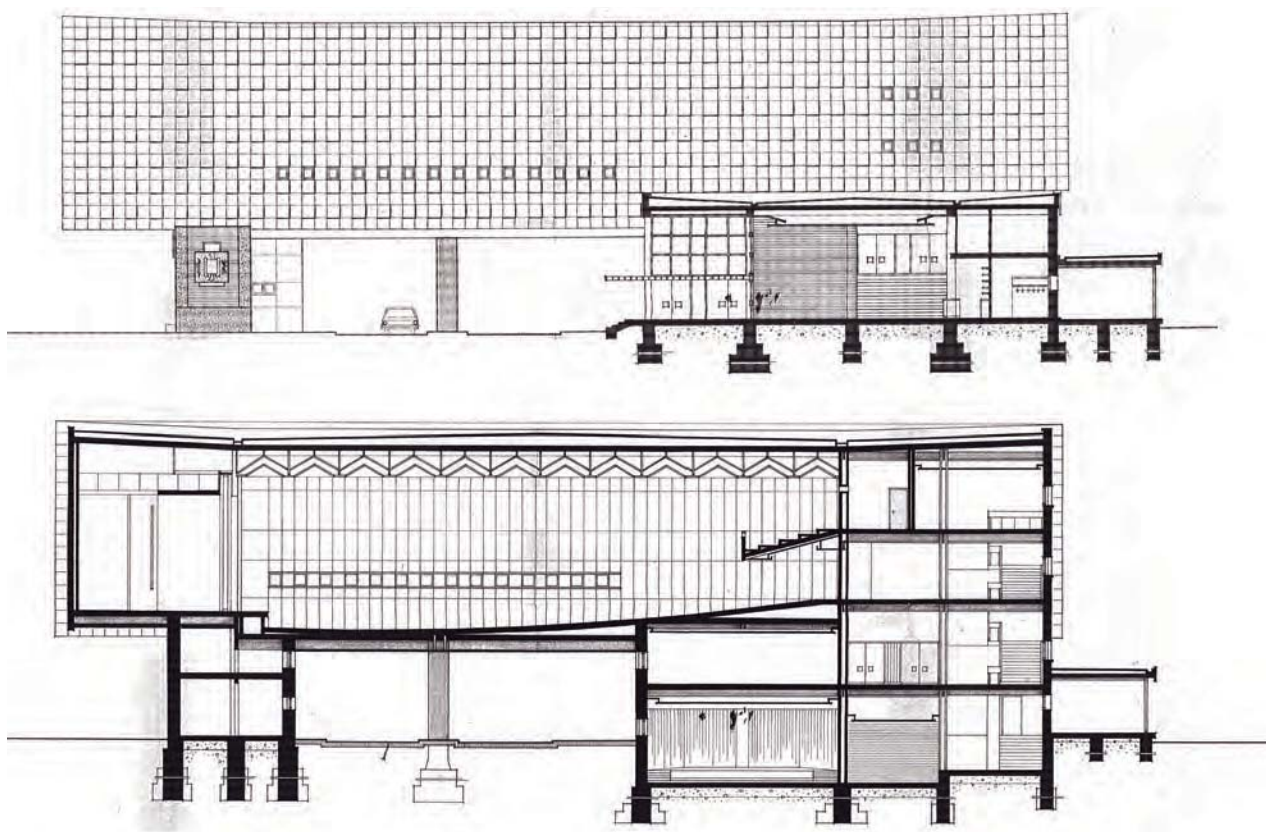


Figura 4. Alzado lateral y sección del edificio de rectoría. Fotografía: Ambrós Escanellas, Manuel, 1966, plano del Proyecto de Ejecución.

*ange volant*⁸ sobre el plinto de mampuesto de la capilla completa la singular secuencia de acceso, en particular resonancia con el estanque y el puente de la rectoría.

La capilla se ubica en el basamento mineral de la rectoría, entre lienzos ciegos de mampostería de piedra colocada con junta seca. De proporción horizontal, no tiene la relevancia simbólica de las capillas de otras universidades laborales. Postconciliar en su sencillez, la única nave no se diferenciaría de cualquier otra aula, salvo por la presencia de los símbolos cristianos y el uso de los lucernarios prismáticos que matizan la penumbra general orientada a la gran vidriera que ilumina el fondo del altar a la manera de retablo de luz.

Mediada la década de 1960, en la arquitectura de las laborales se observa un desplazamiento de la posición central de las *instituciones religiosas* para ser relevadas por los *espacios cívicos*, particularmente el aula magna (Río Vázquez, 2011). Así, las dos universidades laborales de Aragón, Huesca y Zaragoza, coetáneas en su proyecto y construcción, comparten la posición central y la base formal iluminista en estos espacios: puente en Zaragoza y pirámide en Huesca.

El pabellón de las aulas y talleres se conforma por una serie sincopada de ortopedros separados por patios, delimitados en sus testeros por dos muros de servicio que contienen despachos, escaleras y dependencias auxiliares. En el aprendizaje formal de los arquitectos españoles de los *brillantes 50*, los edificios educativos de Arne Jacobsen tuvieron un influjo decisivo, especialmente la Escuela Munkegaards (1951-1958) y la Escuela Nyagger (1959-1965).

⁸ Gio Ponti utilizó frecuentemente el motivo del *ángel volador*. Una de sus primeras obras, la vivienda para Tony Bouilhet en Garches (1925), es conocida como *L'ange volant*. La imagen del ángel es frecuente en la obra de Ponti, hasta el punto de que siluetas de ángeles voladores surcaban las ventanas de su apartamento milanés de Vía Dezza.

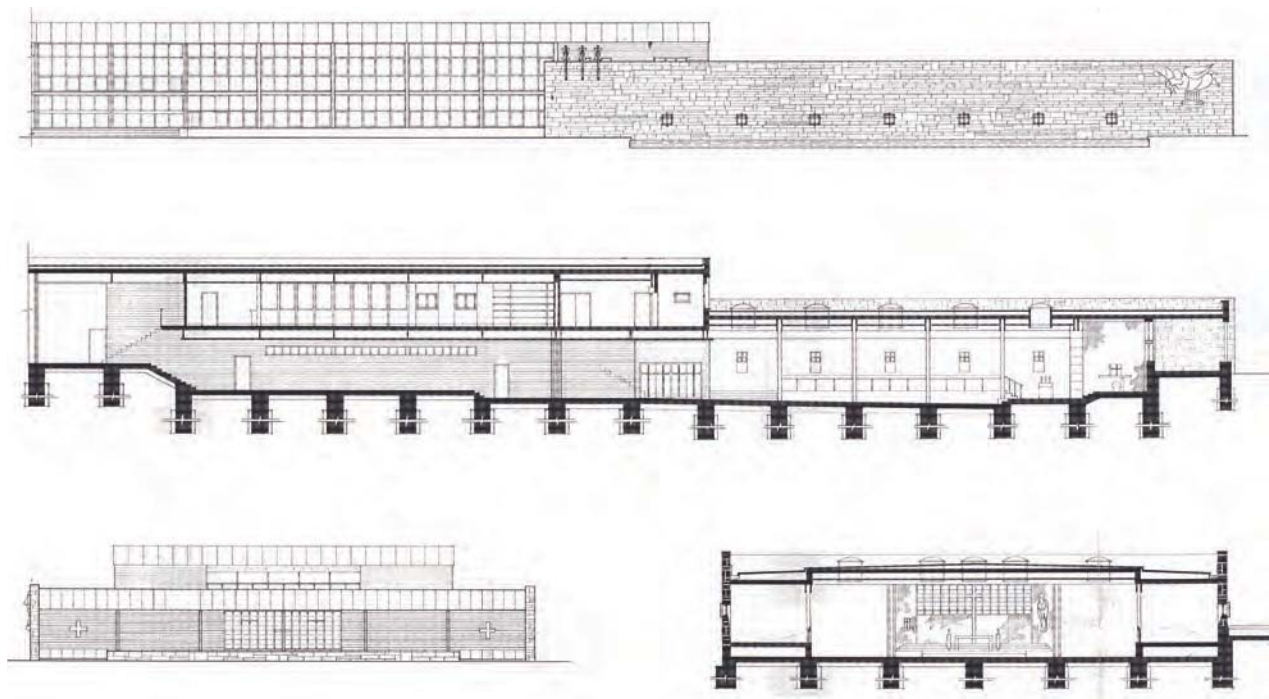


Figura 5. Alzados y secciones de la capilla. Fotografía: Ambrós Escanellas, Manuel, 1966, plano del Proyecto de Ejecución.

Ambrós sigue el camino abierto por el tapiz alveolado y geométrico de aulas, patios y corredores de la Munkegaards, extendido a dos alturas con un sugerente decalaje de la sección que permite la formación, en uno de los flancos, de porches longitudinales hacia los patios –resguardados del viento norte dominante–, y de lucernarios continuos en el otro. Como en la escuela Nyagger, los pabellones de aulas se confinan entre lienzos ciegos de ladrillo signados por los frentes de hormigón visto de forjados y cubiertas, que en la Laboral se proyectan como muros de servicio con una sugerente sección escalonada que configura el perfil almenado del conjunto.

El estricto prisma cerámico de la residencia de alumnas, con doce plantas idénticas de dormitorios, es el contrapunto vertical en la extensa horizontalidad de la Laboral. Aún hoy es el mayor hito visual en la margen izquierda del Ebro. De severa composición, las dos crujiás de habitaciones dispuestas a ambos lados del núcleo vertical de comunicaciones se cierran con lienzos de ladrillo visto interrumpidos por una fenestración seriada, de ritmo obsesivo, que no apura las oportunidades de composición por contraste entre el bloque laminar dominante y el zócalo de pabellones alternados. Tal vez la premura de tiempo para el proyecto y construcción impidió que la elegancia del cuerpo de acceso tuviera su necesario contrapunto en la lámina de habitaciones:

«Recuerdo a este respecto lo que nos dijo una vez el gran arquitecto Alvar Aalto, al comentar cuánto nos gustaba la Biblioteca que había hecho en Viipuri:

— Ah, es que tuve tiempo, Estuve cuatro años con este proyecto. Naturalmente, no quería decir que los cuatro años se los había pasado, mañana y tarde, delante del tablero soltando plano tras plano, sino que pensaba en el tema, hacía un croquis, dejaba el asunto. Volvía a él y modificaba. Tenía tiempo e hizo un gran edificio» (Ambrós, 1969: 29-32).

Megaestructura de otros tiempos, sus pabellones permanecen cerrados desde hace décadas a la espera de una reparación de sus estructuras deterioradas por la aluminosis y de un plan razonable de reutilización de sus luminosos espacios. Como los grandes trasatlánticos de antaño, su

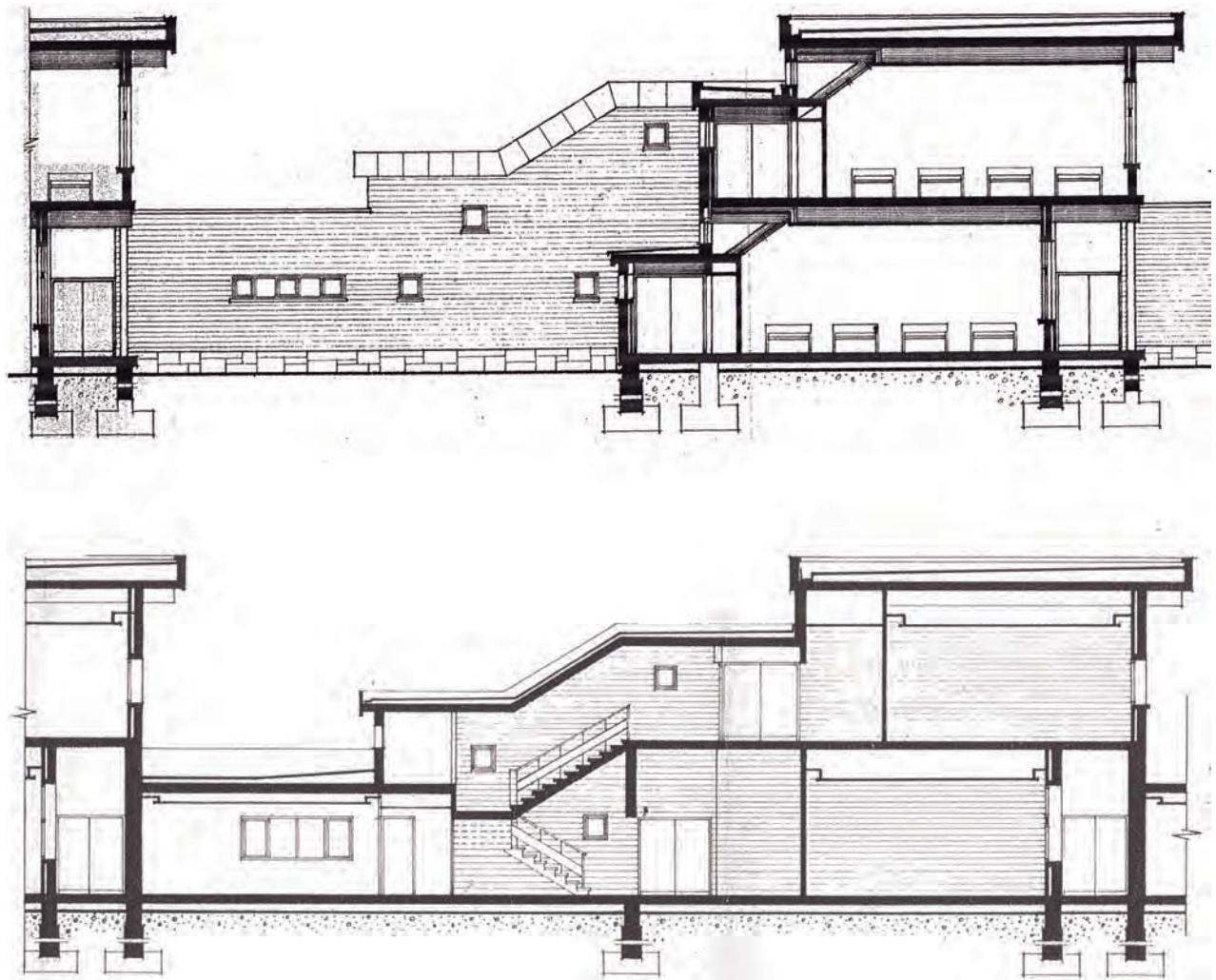


Figura 6. Secciones del aula. Fotografía: Ambrós Escanellas, Manuel, 1966, plano del Proyecto de Ejecución.

tamaño es una de las causas de su naufragio. Tuvo 2500 alumnas en su último curso (1978). Hoy, cuando es patente la necesidad de reinventar la formación laboral, nadie parece encontrar un destino a sus aulas, que languidecen a la espera de una muerte digna, con el último homenaje –como en tantos otros edificios modernos– de su documentación y catalogación.

Bibliografía

AMBRÓS ESCANELLAS, M. (1969): «Universidad laboral femenina de Zaragoza», *Arquitectura*, n.º 123, pp. 29-32.

MONTANER, J. M. (2008): *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.

RÍO VÁZQUEZ, A. (2009): «Las capillas de las universidades laborales como recuperación de la modernidad en la arquitectura española del siglo XX», *II Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. Entre el concepto y la entidad*. Orense: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. pp. 84-91.

— (2011): *Las universidades laborales gallegas. Arquitectura y modernidad*. La Coruña: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

PIÑÓN, H. (2006): *Teoría del proyecto*. Barcelona: UPC.

Una casa de renta en el paseo de la Concha de San Sebastián

Mariano González Presencio y Juan Bautista Echeverría Trueba

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra

En febrero de 1935 se presentaba ante el Ayuntamiento de San Sebastián, con el fin de obtener la correspondiente licencia, un proyecto de una casa de renta que debía edificarse sobre el solar número 17 del paseo de la Concha y número 34 de la calle Zubieta, y que llevaba la firma del arquitecto Pedro Muguruza Otaño. Las obras se paralizaron nada más iniciarse, cuando aún solo se había acometido el derribo, debido a que el arquitecto había tenido que abandonar España durante la Guerra Civil, después de evadirse de Madrid, donde había sido hecho prisionero, refugiándose en Londres. Su regreso a España fue precisamente por San Sebastián, con la ciudad ya controlada por las fuerzas golpistas. Sin embargo, entonces no se pudieron reanudar las obras debido a la enfermedad y posterior fallecimiento del propietario del inmueble, Nemesio Sangrador, un argentino de origen riojano. Los problemas testamentarios derivados de su condición de extranjero complicaron el proceso, que se reiniciaría finalmente en 1939, después de un viaje de Muguruza a Alemania, lugar de residencia por entonces de la viuda de Sangrador, para una entrevista con ella en la que obtuvo de la nueva propietaria la conformidad para seguir adelante con las obras, tal como se habían previsto en el proyecto original. Para entonces ya se había registrado una reclamación municipal dirigida al arquitecto por el estado del solar, cerrado por una valla de obra que, además de ocupar parte de la vía pública, afeaba considerablemente un entorno tan significado como el paseo de la Concha.

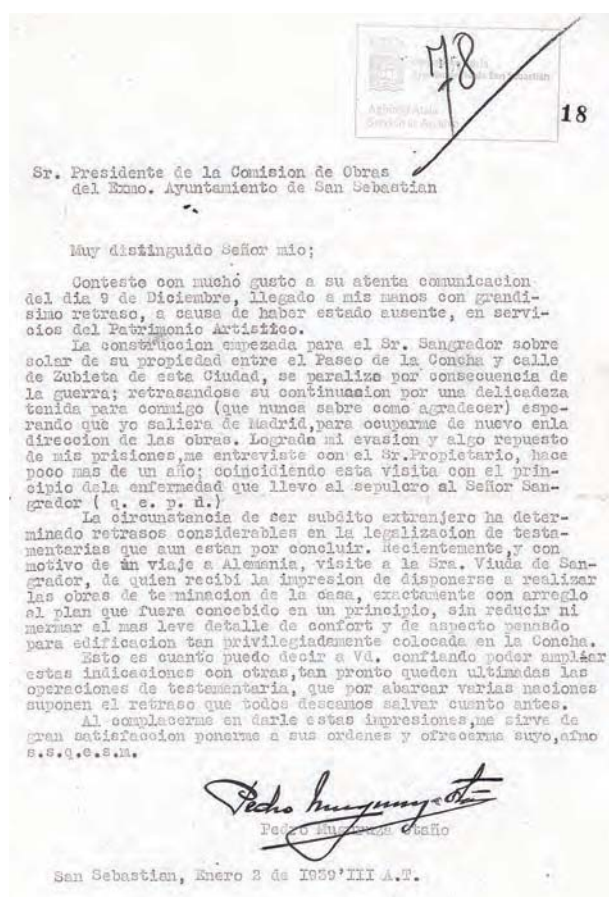


Figura 1. Carta de Muguruza al Ayuntamiento de San Sebastián. Fotografía: Archivo Municipal.

Por fin, el 16 de septiembre de 1941 se registró en el Ayuntamiento de San Sebastián la comunicación del arquitecto, en representación de la viuda de Sangrador, de la finalización de las obras y la petición de la correspondiente inspección para la obtención del permiso de habitabilidad.

Son variados los motivos de interés que puede tener revisar ahora esta sencilla construcción, más allá de que se ubique en San Sebastián, lugar de celebración de este congreso. Por un lado, se trata de un inmueble residencial no exento de interés arquitectónico, que desde la década de 1940 forma parte significativa de la fachada marítima de la ciudad de San Sebastián y que ha sido recogido en distintas catalogaciones del pa-

trmonio arquitectónico de la capital donostiarra. Por otra parte, es una de las primeras sustituciones que se produjeron en los chalets que formaban la fachada de la Concha en los comienzos del siglo xx. La respuesta al reto tipológico que suponía la introducción de una casa de renta en tan significado y selecto emplazamiento es otro aspecto que puede ser también analizado. Pero, sin duda, las características más significativas de este inmueble, lo que hace más interesante su revisión, radican en la personalidad del arquitecto autor de las obras y en las fechas concretas en que fue proyectado y construido.

El solar en el que se construyó el edificio ocupa el testero de una de las manzanas del Paseo de la Concha. Corresponde al número 17 del paseo y al número 34 de la calle Zubieta, su forma es rectangular y sus dimensiones son de 11,25 m de ancho por 31,80 m de profundidad. Según se explica en la memoria del proyecto, se hacía obligatorio segregrar dos chaflanes en las esquinas, de 2,10 m de lado, y el fondo edificado se limitaba a 18,65 m. El semisótano podía ocupar la totalidad del solar, mientras que el resto de plantas debían retranquearse 4 m respecto del paseo de la Concha. En planta baja, en la zona más próxima a la calle Zubieta, se permitía la ocupación de parte de la zona libre que quedaba.

En lo que se refiere al inmueble y en lo que respecta al proyecto original, este disponía de una planta de semisótano, planta baja y cinco plantas piso. La planta semisótano contenía dos viviendas de servicio muy pequeñas, una orientada hacia el paseo de la Concha y otra hacia la calle Zubieta, además de trasteros. La planta baja albergaba el acceso y una vivienda sin zona de servicio. Las plantas primera, segunda y tercera se resolvían con la misma distribución que situaba la zona de día (salón y comedor) hacia el paseo de la Concha, los dormitorios (3) en la fachada al cantón, y el dormitorio de servicio hacia la calle Zubieta. Un patio central servía de ventilación a la cocina e iluminaba el pasillo de las habitaciones. Finalmente, un pasillo, que rodeaba la escalera, servía de comunicación directa entre la cocina y el comedor, facilitando una entrada de servicio. Una planta convencional, de correcto funcionamiento, que en las dos últimas alturas se convertía en un dúplex, que subía las habitaciones de servicio a la planta superior, alrededor del patio, y llevaba la cocina a la fachada de la calle Zubieta, dejando espacio para un *office*. En las dos esquinas de la quinta planta se abrían sendas terrazas.

Desde el punto de vista tipológico, por tanto, nos encontramos ante unas viviendas destinadas a la alta burguesía, como corresponde al enclave privilegiado en el que se erigían, con una organización funcional bien trazada, que resolvía de manera adecuada la relación entre las distintas áreas domésticas.

La imagen exterior es quizá el aspecto que más nos interesa del edificio. Por un lado, por tratarse de un edificio obligado a convivir con un entorno configurado por palacetes de arquitectura más o menos ecléctica, en la clásica amalgama de estilos que caracteriza el San Sebastián romántico. Por otro, por

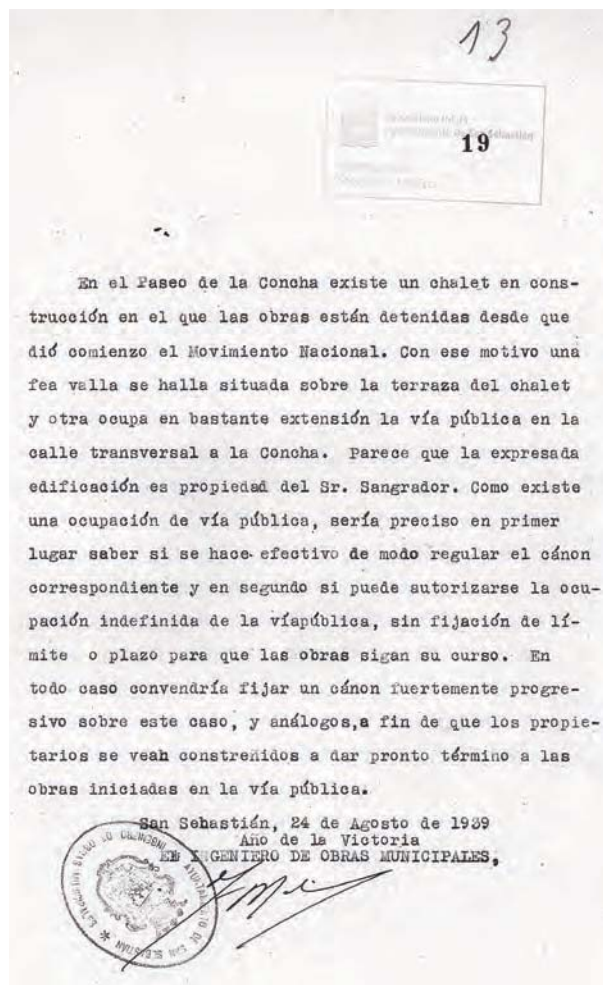


Figura 2. Informe del ingeniero de obras municipales. Fotografía: Archivo Municipal.

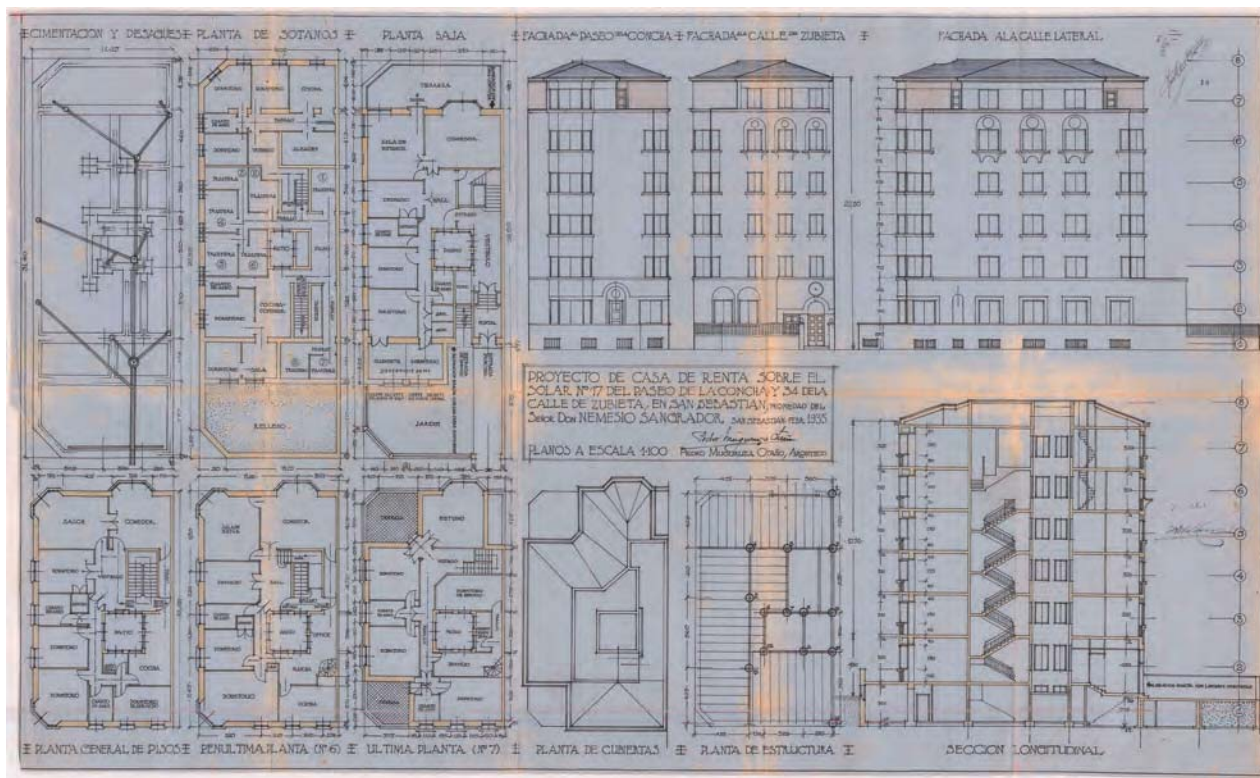


Figura 3. Edificio de la calle Zubieta número 34, planos del proyecto presentado a licencia. Fotografía: Archivo Municipal.



ser una operación inmobiliaria que pretendía explotar el solar multiplicando el número de viviendas, pero manteniendo su atractivo para el mismo segmento social que habitaba el paseo. Pero sobre todo por el interés que el edificio pudiera tener, como objeto de estudio historiográfico, para desarrollar una reflexión sobre la causa de la arquitectura moderna –y de la arquitectura en general– en España en esos convulsos momentos, teniendo en cuenta la personalidad del autor del proyecto, la formidable barrera de todo tipo que supone la Guerra Civil y el indiscutible papel protagonista que aquel iba a desempeñar en el devenir de la arquitectura en los primeros años del nuevo régimen emanado de la contienda.

Muguruza, arquitecto de origen elgoibarrés –aunque nacido en Madrid (Bustos, 2015)–, había adquirido, ya en la década de 1920, cierta notoriedad como arquitecto de corte academicista –cuando no directamente ecléctico– a través de

Figura 4. Fotomontaje presentado a licencia. Fotografía: Archivo Municipal.

algunos edificios de viviendas realizados en Madrid y, sobre todo, del Palacio de la Prensa, de la plaza de Callao, un edificio en un solar complejo, resuelto con una volumetría brillante y con un lenguaje ligeramente emparentado con el usado por Adler y Sullivan para el Auditorio de Chicago cuarenta años antes. Dibujante extraordinario, en su trayectoria también figuraban los éxitos en algunos concursos sobre monumentos decorativos, como el monumento a Cervantes de la Plaza de España de Madrid o el Sagrado Corazón de Bilbao, realizados ambos en colaboración con quien se formó gráficamente, el escultor Lorenzo Collaut, con quien también construiría –ya en la década de 1940– el Sagrado Corazón de Urgull. Sin embargo, en los primeros años de la década de 1930, había construido en la Gran Vía madrileña, junto con Casto Fernández-Shaw, el edificio Coliseum, uno de los mejores ejemplos de la arquitectura moderna española de la primera mitad del siglo pasado, y más tarde, proyectado en solitario –ya que la obra, como en la casa de San Sebastián, no se llevaría a cabo hasta después de la guerra–, el Mercado de Maravillas, un edificio que estilísticamente se suele situar dentro del amplio paraguas de la arquitectura racionalista por la funcionalidad de sus plantas, la radicalidad casi industrial de su estructura, con sus lucernarios en diente de sierra, y su casi ausencia de ornamentación, con la única excepción de la presencia de unas sencillas molduras que enmarcan las ventanas de la fachada.

Con este edificio es con el que habría que relacionar –y no solo cronológicamente– el inmueble de la Concha dentro de la trayectoria de Muguruza. También en San Sebastián nos encontramos con unas plantas funcionales y con una escasez de decoración que le aleja del elegante historicismo del edificio de viviendas de Alfonso XII, por ejemplo, su obra doméstica más notable de la década anterior. También podría aducirse la mayor cercanía formal que el edificio donostiarra ofrece respecto del proyecto no construido y realizado un poco antes (1933) para un inmueble de viviendas que debería haberse ubicado en el paseo de Recoletos, en el solar contiguo a la Biblioteca Nacional, en el que más tarde se construiría el Frontón de Recoletos.



Figura 5. Pedro Muguruza, Edificio de viviendas en el paseo Recoletos de Madrid, 1933. Fotografía: RABASF, Archivo-Biblioteca.



Figura 6. El edificio de la calle Zubieta número 34 en la actualidad

La poca decoración –en la construcción final se añadió algún moldurado más de lo previsto en el proyecto– que encontramos en la calle Zubieta aparece, al igual que en el mercado de Maravillas o el proyecto para Recoletos, como algo añadido, utilizado retóricamente para subrayar la cualidad de las distintas plantas y para rebajar el impacto de una composición quizá excesivamente abstracta y mantener una cierta vinculación con la arquitectura tradicional. Esta decoración contenida se superpone a unas fachadas caracterizadas por la repetición sistemática de unos huecos iguales recortados en la piedra que las reviste. Los únicos elementos plásticos que relajan la sobriedad del conjunto son unos miradores (*bow windows*) que se asoman al paseo de la Concha y que dialogan con los huecos de las esquinas, resueltos con un chaflán con una formalización muy próxima a la de los miradores de la fachada principal y que sugiere un elegante eco del recorte obligado por normativa en las esquinas del solar.

La trayectoria de Muguruza posterior a la guerra es muy conocida, y en gran medida responsable del silencio crítico de las últimas décadas sobre su figura y su obra. Desde la todopoderosa Dirección General de Arquitectura se convertiría en el referente de la arquitectura franquista a la que, aparentemente, intentaría dar voz propia; un empeño que culminaría en su monumental y discutida propuesta para el Valle de los Caídos, en el paraje de Cuelgamuros de la sierra madrileña.

Un estudio más detallado, tanto de su variado trabajo profesional posterior a la guerra, como de sus escritos, siembra importantes dudas sobre esta fácil ecuación y nos muestra a un Muguruza no tan empeñado en la búsqueda de un estilo nacional como en hacer una arquitectura genuinamente española derivada de la tradición tanto culta como popular (Muguruza, 1940). Los diversos registros en que se empleó –regionalista y popular en los poblados de pescadores, académico e historicista en sus intervenciones en el patrimonio o monumentalista en el Valle de los Caídos– recuerdan más de lo que parece a su propia producción anterior a la guerra, marcada por un gusto ecléctico que le permitía variar de estilo en función de la naturaleza del encargo y no alcanzan, en ese aspecto, la ambición de los proyectos de los más académicos Moya y López Otero, más empeñados en la reconstrucción de un lenguaje académico y clásico de validez universal, también extraído de la tradición, que contraponer al foráneo estilo internacional (Capitel, 1977).

En todo caso, sí que se registra en el trabajo de Muguruza de esos primeros años de dictadura una fuerte carga ideológica, en lo que tiene de rechazo del racionalismo y la arquitectura internacional, coherente con la voluntad autárquica desplegada por el franquismo en ese primer momento y que parece muy distante del ejercicio despreocupado y elegante de la Concha, un edificio de un carácter vagamente racionalista, aunque ligeramente maquillado con suaves toques ornamentales, que revelan, como los enmarcados de los huecos de las fachadas del Mercado de Maravillas, una clara aversión a la abstracción –desornamentación– total.

Este rechazo del racionalismo que se observa no solo en Muguruza, sino también en otros arquitectos protagonistas del primer franquismo tiene, no obstante, para algunos de ellos (Vidagor, Gutiérrez Soto, etc., incluso el propio Muguruza) mucho de eslogan propagandístico construido sobre la caracterización del racionalismo como un estilo extranjero, propio de los regímenes liberales y de izquierdas: un estilo frío y excesivamente organizado inventado por judíos alemanes sin tradición propia que solo podía funcionar en países como Alemania y Suiza, en palabras del propio Muguruza (Muguruza, 1940). Sin embargo, estos mismos autores no tendrían empacho en adoptar los programas funcionales y urbanos derivados de la experiencia moderna.

La temprana muerte de Muguruza –en 1952, aunque ya estaba enfermo desde unos años antes– impidió conocer cómo se hubiera comportado su arquitectura ante la recuperación moderna que se dio en la arquitectura española de la década de 1950, si hubiera vuelto a imponerse su pragmatismo como en la evolución registrada en la época de la República, de la misma manera que sucedió a algunos otros, como es el caso de Luis Gutiérrez Soto, artífice del Ministerio del Aire, uno de los iconos arquitectónicos del primer franquismo, o si, como otros –Luis Moya, como ejemplo más destacado–, hubiera permanecido fiel a las formas académicas, insensible al cambio de gusto que se producía a su alrededor.

En todo caso, volviendo a ese tiempo anterior a la guerra, en el que fue proyectada la casa del paseo de la Concha, y la trayectoria del propio Muguruza es un reflejo de ello, lo que se registra en la arquitectura española es un paulatino desvanecimiento de los perfiles más acusados del debate entre academicismo y modernidad que se había producido en la década anterior sin que se pudiera reconocer de manera clara un bando vencedor. El eclecticismo que siempre ha caracterizado a la arquitectura española había acabado por incorporar con naturalidad muchos de los registros modernos, y la tímida vanguardia que había emergido en la década de 1920 prácticamente se había disuelto. Basta con repasar las publicaciones especializadas de la época para observar la ausencia de polarización crítica; las páginas de *Cortijos y Rascacielos* (el nombre no deja de ser significativo), pese a estar impulsada por Casto Fernández-Shaw, ofrecen una amplia miscelánea de cuestiones en la que caben edificios de todo tamaño y condición estilística, y –por citar a las dos más notables– la revista *Arquitectura*, después del abandono de la dirección por parte de Moreno Villa, había desdibujado significativamente la imagen de publicación de vanguardia que había llegado a alcanzar en la segunda mitad de la década de 1920, por iniciativa del poeta y pintor malagueño, con la inestimable colaboración de Fernando García Mercadal.

El edificio del paseo de la Concha se nos muestra como un fiel reflejo de este estado de la cuestión; con su aspecto vagamente racionalista, sus plantas funcionales y sus añadidos ornamentales compone una arquitectura amable como respuesta a un emplazamiento privilegiado. Su elegancia y discreción, su ausencia de énfasis, contrastan con la obra posterior de su arquitecto, probablemente porque en el momento de su diseño este se encontraba ajeno a la repercusión que los acontecimientos que estaban a punto de producirse iban a tener en su futuro.

Podemos hablar del diseño de San Sebastián, por tanto, como fruto de un cierto repliegue ideológico por parte de Muguruza en la década de 1930, desde las posiciones más academicistas exhibidas la década anterior hacia un cierto funcionalismo nada radical. La comparación de este proyecto con los del mismo autor (el poblado de pescadores de Fuenterrabía, las ampliaciones del Museo del Prado y del Palacio de Santa Cruz y el propio proyecto para el Valle de los Caídos), que se exhibieron en la primera exposición de arquitectura del franquismo, celebrada en El Retiro en la primavera de 1941, con el propio Muguruza, ya al frente de la poderosa Dirección General de Arquitectura, actuando como comisario, justo cuando se estaban ejecutando las obras de la Concha, nos puede servir para comprender la magnitud del cambio de rumbo que experimentaría su arquitectura después de la guerra. Frente a los proyectos expuestos en Madrid, la casa del número 34 de la calle Zubieta debió de parecer en su momento casi anacrónica, como un vestigio de un tiempo ya desaparecido.

Bibliografía

- BUSTOS JUEZ, C. (2015): «Muguruza en la arquitectura española (1916-1952)», *Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año 2015, Anexo II, pp. 27-46.
- CAPITEL, A. (1977): «Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n.º 121, *Arquitectura para después de una guerra, 1939-1949*, pp. 8-13.
- MUGURUZA OTAÑO, P. (1940): *Arquitectura popular española*. Madrid: Publicaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.

El casino de San Juan de Luz, de Robert Mallet-Stevens, 1927-1928. Distintas reacciones a la modernidad

Adrián Prieto Fernández

Universidad Complutense de Madrid

En la década de 1920 la costa atlántica francesa vive un momento de gran prosperidad y desarrollo económico al convertirse en destino de la élite europea, al menos hasta la crisis de 1929, cuyas consecuencias se sienten en Francia en torno a 1931. La aristocracia, la alta sociedad, empresarios y artistas encuentran en esta región el lugar idóneo donde recogerse y disfrutar de los placeres de la vida ociosa. Un momento de euforia y optimismo que trae consigo un gran desarrollo inmobiliario en distintos puntos de la costa, como Biarritz, Bayona o San Juan de Luz. Se construyen villas, casas particulares, clubs deportivos, casinos, salones de baile, tiendas, grandes almacenes y, por supuesto, hoteles que se mezclan en el paisaje con las formas casi sagradas de la arquitectura regional vasca. Una época prodigiosa para la creación y el avance de la modernidad, donde la contradicción e incoherencia son parte de la excepcionalidad del momento.



Figura 1. Robert Mallet-Stevens en la terraza del casino La Pégola. Fotografía: colección particular, fotografía de Man Ray, 1928-1930.

En el conflicto entre tradición y modernidad surge el proyecto del casino La Pégola, diseñado por Robert Mallet-Stevens (1886-1945) entre 1928-1929 en San Juan de Luz. Una construcción moderna que pronto se convertirá en el mejor escenario para la puesta en escena de una clase privilegiada, a la que Mallet-Stevens comprende mejor que ningún otro arquitecto de la época y a la que de algún modo él mismo pertenece. Una fotografía de Man Ray¹ nos muestra a un Mallet-Stevens con pose distinguida y casi heroica. Totalmente vestido de blanco y luciendo la tradicional boina de la región². Elementos locales que se incorporan con naturalidad en el estilo de vida, «tiempo libre y veladas benéficas, las alpargatas y la última creación de Jean Patou, el smoking y la boina»³ (Culot, y Mesuret, 1995: 25), convertidos en accesorios a la moda, los cuales, al igual que muchos otros objetos y materiales, acabaran siendo asumidos como elementos fetiche por la élite. Sin embargo, su presencia en esta imagen no tendría especial interés si no fuese porque Mallet-Stevens es retratado bajo la cubierta de hormigón armado en la terraza del casino La Pégola, convertido en emblema de la arquitectura moderna en una región donde las reacciones a la modernidad son, en su mayor parte, de un marcado gusto *art déco*, con inspiración neoclasicista y en ocasiones incluso *art nouveau*, muy extendido y afín a la nueva concepción del lujo moderno. Un gran contraste si lo comparamos con la Costa Azul, que durante este periodo vive un desarrollo excepcional de la arquitectura moderna con proyectos de Adolf Loos, Eileen Gray, Le Corbusier, Pierre Chareau o el propio Mallet-Stevens con la Villa Noailles. Sin embargo, este retrato de Mallet-Stevens con la tradicional boina y su particular pose permiten entender la imagen como un símbolo de su victoria frente al movimiento neoregionalista por la construcción de La Pégola⁴.

En realidad, la idea de un gran casino en la playa de San Juan de Luz surge en 1923 con el encargo a William Marcel, arquitecto asentado en Bayona, conocido por ser uno de los principales impulsores de la arquitectura neovasca. No sabemos los motivos⁵, pero el proyecto será finalmente transferido en 1927 a Mallet-Stevens, quien, tras la simplificación del programa original, diseña un comedido inmueble capaz de albergar el casino La Pégola y el hotel Atlantic. Posiblemente, su estilo encajase mejor con los planes de los promotores del proyecto, tal como insinúa Tim Benton: «Sabía dar a sus ricos clientes lo que deseaban: un decorado semibohemio en el que escenificar su vida»⁶. En cualquier caso, la aceptación del encargo sorprende si recordamos su artículo de 1914 consagrado a la villa neovasca, que el arquitecto Edmond Durandeu había construido en la playa de Hendaya (Culot, 2016: 51-52), donde muestra una auténtica simpatía por el renovado regionalismo en las provincias francesas y dice sobre los arquitectos regionales: «Los mejores consiguen subordinar sus fantasías a la tradición y al estilo de la arquitectura local» (Mallet-Stevens, 1914).

¹ Colección particular, fotografía de Man Ray, 1928-1930, tarjeta postal.

² No es la única fotografía en la que aparece portando la boina tradicional de la región. En otra imagen le vemos recogiendo hortalizas, con boina y una vestimenta típica, sin duda alejado de su estilo de vida en París. Otra imagen interesante y relacionada sería la de José Manuel Aizpurúa caminando en el luminoso Club Náutico de San Sebastián y portando la boina tradicional vasca. La fotografía forma parte de *Nueva Forma*, n.º 40.

³ «Veraneantes en perpetua trashumancia, de vida intensa, si damos crédito a la prensa gacetillera, dividida entre los clubs de golf, los casinos y el tenis, donde codearse con Cochet o Borotra y los cabarets, los partidos de pelota en compañía del campeón del mundo y las galas, la vida en libertad y las veladas benéficas, las alpargatas y la última creación de Jean Batou, el smoking y la boina» (Culot, y Mesuret, 1995:25).

⁴ El casino La Pégola será el único edificio moderno construido en la costa atlántica por Mallet-Stevens, pero no su único proyecto. En 1914, publica un conjunto de diseños para la revista vienesa *Der Architekt* entre los que se encuentra un croquis para una Villa en Biarritz (ese mismo año publica el artículo sobre la villa neo-vasca de Edmond Durandeu), íntimamente vinculado con el lenguaje formal de Josef Hoffmann – y en particular con el *Palais Stoclet* – que no será realizada pero que anticipa el conjunto de diseños de *Une Cité Moderne* de 1922.

⁵ Los archivos de William Marcel quien, tras ser relegado del proyecto, mantiene una posición como jefe de obra, nos han permitido conocer algunos de los detalles sobre el proceso de construcción. Sabemos que se mantuvieron elementos del proyecto original como la distribución de espacios, parte de los últimos planos presentados y algunos detalles decorativos pero al parecer estas decisiones fueron tomadas por los promotores y no por el propio Mallet-Stevens.

⁶ Benton, y Benton, 2003: 248.

Finalmente, el delirio monumental diseñado por William Marcel dejó paso a un sosegado edificio de tres plantas en la estética del nuevo material, el hormigón armado, que permite una gran plasticidad y composiciones impensables poco tiempo atrás⁷. En la planta principal se encuentran las entradas al hotel y al casino, un paseo cubierto y los espacios comerciales en el lado del paseo marítimo. El primer piso está reservado a las salas de juego, la sala de fiestas y el restaurante. En la planta de arriba están las habitaciones del hotel. Un programa multifuncional –el único realizado por la agencia Mallet-Stevens– simplificado al máximo, donde ciertos elementos, como la icónica rotonda, el diseño de la plaza que antecede al inmueble y por supuesto la decoración de los interiores nos dan una idea del excepcional carácter moderno del proyecto.

Desde el mar, La Pérgola podría parecer un gran transatlántico encallado en la playa. De hecho, el programa es muy semejante al de un transatlántico y, sin duda, tuvo que ser una referencia durante su proyección. En un artículo sobre La Pérgola, Jean-Étienne Grislain se pregunta por los motivos que llevaron a Mallet-Stevens a elegir la estética del *paquebot* cuando la relación simbólica con el lugar y espíritu del programa es tan evidente. Sin embargo, hay muchos elementos discordantes, como la composición de fachada en el lado de la ciudad, los vivos colores empleados y el carácter monumental que nos aleja de la clásica referencia al *paquebot*, más evidente en proyectos de menor tamaño, como el Real Club Náutico de San Sebastián, de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen, donde sus depuradas formas, los motivos náuticos –como los ojos de buey o la terraza– y el blanco de sus muros enfatizan la relación formal.

Es precisamente la combinación de colores lo que Jean Brunel destaca de la vista de La Pérgola en su artículo para *Arts et Décoration*: «Los tonos vivos en que Mallet-Stevens ha pintado la fachada armonizan con el cielo del país, de un azul intenso» (Brunel, 1929). Posiblemente el intenso color de la fachada, la tipografía utilizada y el mobiliario exterior, «sobre la terraza, las sillas rojas, amarillas, azules, verdes y marrones son colocadas al azar» (*Ibid.*), busquen armonizar la extraña y monumental silueta del edificio con el entorno, en especial con las construcciones tradicionales vascas en torno al casino, con grandes vigas de madera que fragmentan las fachadas en vivos colores, tradicionalmente en verde o rojo, cortando violentamente el blanco de los muros. La percepción habría sido muy diferente si los distintos volúmenes hubiesen sido pintados en blanco como en el conjunto de la Rue Mallet-Stevens, más cercana a la arquetípica imagen del proyecto moderno.



Figura 2. Diseño gráfico para el casino La Pérgola, 1928. Fotografía: collection Musée des Années 30, Boulogne-Billancourt.

⁷ Ese mismo año realiza un proyecto del que tenemos muy poca información, un inmueble propiedad de M. Gompel en París. Se trata de la transformación al «gusto moderno» de una construcción ya existente. Básicamente aplica elementos ensayados en el conjunto de la Rue Mallet-Stevens. (Ver Cinqualbre, Olivier 2005: 149)



Figura 3. Casino La Pégola, vista de la rotonda. Fotografía: *Illustration*, París 1928.

Desde el lado de la ciudad, la gran plaza nos hace detenernos ante el edificio, permitiendo tener una vista de la totalidad del conjunto, desconcertados ante la llamativa forma de la rotonda y la asimétrica fachada. En el centro de la plaza, una serie de estructuras en hormigón armado, de gran altura y en un luminoso color blanco remiten simbólicamente a un conjunto de columnas clásicas, o quizá de *pilotis*, para un proyecto no realizado. Lo cierto es que son esculturas de los hermanos Martel, al igual que la fuente en el espacio central. La estructura es la misma que la de los famosos árboles en hormigón armado de la Exposición Universal de 1925, si añadimos en la parte superior un espacio rectangular que recoge a su vez el sistema de iluminación.

La composición de la fachada está dominada por la curiosa rotonda⁸, vestíbulo de entrada al casino, cuya estructura exterior nos recuerda a la forma de un templete renacentista, y en el interior la sucesión de los huecos verticales decorados con vidrieras, en motivos geométricos de Louis Barillet y Jacques Le Chevallier, crean una extraña atmósfera *art déco* (Grislain, 1986), haciéndonos pensar en los interiores de algunas iglesias de las décadas de 1920 y 1930. El espacio semicircular está solamente amueblado por un banco y por un escultural mostrador, rodeados por una barandilla cromada, posiblemente de Jean Prouvé, muy similar al que años después utilizará en la Villa Cavrois.

En los espacios interiores es donde Mallet-Stevens desarrolla la parte más interesante del proyecto, poniendo de manifiesto la efectividad de ciertas soluciones decorativas ensayadas con anterioridad y que recogen los principios de *l'Union des Artistes Modernes* (UAM), que será fundada un año después, en 1930⁹, por él mismo, junto a gran parte de sus fieles colaboradores y amigos,

⁸ Desconocemos los motivos por los que Mallet-Stevens decide añadir este apéndice a la fachada, quizás para equilibrar la asimétrica composición de tras los cambios en el programa, ya que no hay ninguna constancia de una rotonda en el proyecto de William Marcel.

⁹ Forman parte del equipo de creación Hélène Henry, René Herbst, Francis Jourdain y Raymond Templier. Se trata de un grupo de arquitectos, de decoradores y de artistas convencidos de la necesidad de crear formas bien adaptadas a su función, más que de perpetuar formas decorativas donde la utilidad es sacrificada en nombre del supuesto encanto del objeto como obra de arte. Este grupo es una escisión de la Société des Artistes Décorateurs. (Ver Bizot, C.; Brunhammer, Y., 1988)

incluyendo todo tipo de oficios y técnicas. En esencia, es una arquitectura que se crea en colaboración¹⁰ y que define el modo de trabajar en la agencia Mallet-Stevens y del propio arquitecto.

En 1929, en los números 3, 4 y 5 de *Répertoire du Goût Moderne*, Mallet-Stevens publica cinco planchas a color que representan distintos espacios habitacionales y de uso diverso, en lo que podría entenderse como una síntesis de su ideal decorativo aplicable, de modo general, en cualquier espacio, en relación con la correcta combinación de mobiliario, textil, color e iluminación. Una de ellas¹¹, la habitación con dos camas, está inspirada directamente en la habitación del hotel Atlantic, el cual, a su vez, se inspira en la habitación de los niños de su propio *hôtel particulier*, de la Rue Mallet-Stevens. El diseño muestra una imagen de la habitación en *suite*, dividida por una cortina que separa la zona de dormitorio del salón. Los motivos geométricos en el suelo y en el resto de tejidos crean una atmósfera de confort en un espacio de líneas puras y prácticamente sin decoración.

Como es habitual en los proyectos de Mallet-Stevens, una serie de bajorrelieves de Jan y Joël Martel recubren la parte superior de los muros de la sala de juego del casino. Al igual que un friso, su estructura se integra con la arquitectura, aligerando y armonizando la visión del conjunto. Las formas geométricas resaltan los distintos pasajes que se unen como si hubiesen sido tallados en una sola pieza de gran calidad plástica y con un alto grado de abstracción cubista. Todos los relieves represen-



Figura 4. Casino La Pérgola, restaurante. Fotografía: Francis Jourdain, «Intérieurs», *L'Art international d'aujourd'hui*, 1929.

¹⁰ En cierto modo, este carácter colaborativo ha producido ciertas incoherencias en la recepción histórica de su trabajo. Al margen de su ideal arquitectónico y de otros condicionantes, sucesivas veces ha sido comparado en base al arquetipo del genio creador moderno, como podría ser Le Corbusier. Es importante comprender que Mallet-Stevens ocupa una posición distinta, es una rareza en relación con muchos de sus contemporáneos. Es importante remarcar el carácter colaborativo de la mayoría de sus proyectos, resultado de múltiples competencias técnicas y plásticas complementarias que se reafirman en un conjunto único y donde el arquitecto tendrá una función unificadora. Una forma de proyectar que toma y desarrolla principios ya presentes en la Wiener Werkstätte y en la esencia del grupo De Stijl.

¹¹ Gran parte de los interiores del casino fueron publicados a su vez en *Dix ans de réalisations en Architecture et Décoration*, varios de ellos realizados por su colaborador Francis Jourdain, que trabaja para la agencia habitualmente. Gracias a estas imágenes y diseños en color, podemos hacernos una idea de las cualidades del proyecto, ingeniosamente decorado y organizado, pese a las condiciones que el primer estudio de William Marcel impuso en términos de organización y distribución de los espacios interiores.

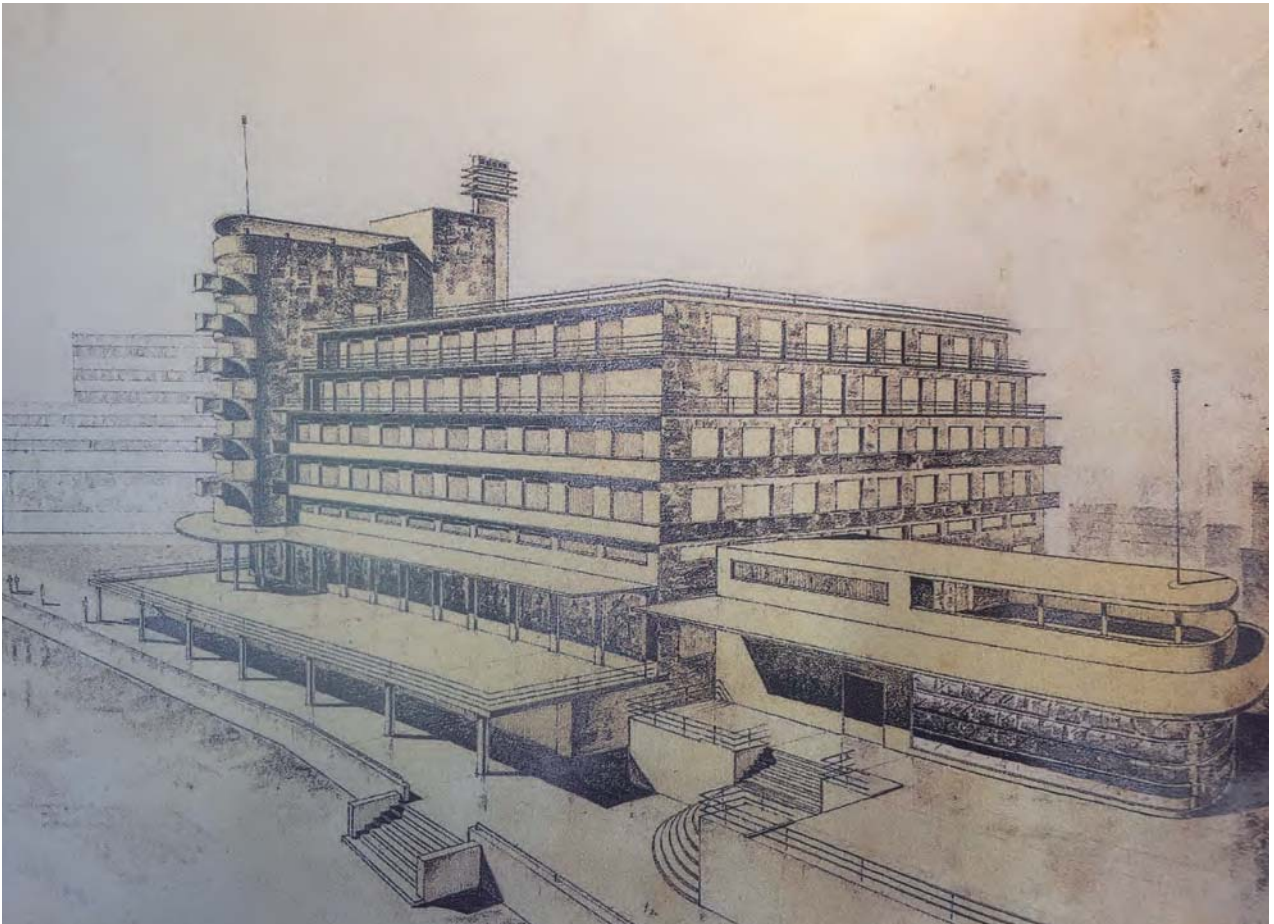


Figura 5. Inmueble a San Juan de Luz, 1930. Fotografía: colección Centro Pompidou, Mnam-Cci, París.

tan momentos de la vida local y cotidiana, como elementos propios del folclore vasco, episodios sagrados, así como una escena que representa a Saint Jean-Baptiste, y también vistas de los principales pueblos de la región, en gesto de integración y expresión del carácter regional del proyecto.

El mobiliario será uno de los puntos claves en el modo de decorar de Mallet-Stevens, que eligió la casa vienesa de los hermanos Thonet para amueblar gran parte de las estancias, como la sala de fiestas y de juegos, con las sillas de Breuer utilizadas en el teatro de la Bauhaus. O el vestíbulo del hotel Atlantic, también con sillas de Breuer modificadas con estampados geométricos diseñados por él en armonía con los muros en color blanco con bandas amarillas y negras.

También es posible reconocer mobiliario de Mart Stam, Francis Jourdain o Pierre Dariel, especialista en diseños de exterior y de jardín¹², que crea muebles sencillos, perfeccionados para facilitar su montaje y basados en la austeridad de sus materiales. En el proyecto se utilizaron sus tumbonas y mesas en distintos colores para las terrazas y espacios exteriores en combinación con el modelo *Transat métallique*, 1927-1928, realizadas por Mallet-Stevens para la terraza de la Villa Noailles. Lamentablemente, en la década de 1980, el conjunto interior del casino y del hotel fueron destruidos a raíz de una supuesta rehabilitación, que sirvió como excusa para su ampliación, al tiempo que eliminaron todos los elementos destacables del conjunto ante la absoluta indiferencia general.

¹² En sus catálogos recogía una gran variedad de propuestas para la decoración e instalación de parques y jardines. En ese momento su mobiliario solía ser usado por arquitectos, pues era, más o menos, moderno, puro y funcional y precisamente por su poco valor reafirmaba la nueva estética del lujo. En la actualidad, es habitual encontrar en catálogos de casas de subasta y tasación algunos de sus muebles atribuidos inevitablemente a Mallet-Stevens o Francis Jourdain.

La exposición «Robert Mallet-Stevens. L'ouvre complète»¹³ reunió gran parte del material conocido y recopilado hasta ese momento. Entre los documentos originales, se incluyó un diseño de perspectiva, en tinta sobre papel, de un inmueble, sin fecha ni seña, conservado en pésimas condiciones por la familia Mallet-Stevens. Al ponerlo en relación con otros diseños de la agencia, se determinó que había sido realizado por Edouard Menkès¹⁴, colaborador y encargado desde 1930 del grafismo en la agencia. La principal hipótesis apunta a que el diseño es parte de un proyecto de ampliación del casino La Pérgola o del espacio habitacional del hotel Atlantic –posiblemente, a raíz de la crisis en 1930 el proyecto fuese descartado–. El inmueble se compone de un gran cuerpo central, ocupado por la zona habitacional y por dos volúmenes en ambos lados, uno vertical, donde llama la atención una serie de motivos geométricos característicos de la arquitectura de Mallet-Stevens, como la decoración de la chimenea o las estructuras en la terraza, presente también en otros proyectos como la Villa Noailles o en el *hôtel particulier* de Mme. Reifenberg. En el otro extremo, un pequeño anexo en forma longitudinal con dos alturas, en color blanco y con una gran zona acristalada, posiblemente para dar acceso y servicio al inmueble principal, nos recuerda formalmente al proyecto para el Real Club Náutico de San Sebastián y a la estética del *paquebot*.

La aparición gradual de nuevo material, como este diseño de Edouard Menkès, abre nuevas vías para continuar la investigación de la obra de Mallet-Stevens. La ausencia del archivo –o la propia desaparición de su obra, como en San Juan de Luz– implica que las ausencias e interrogantes tendrán que ser asumidas como partes de la investigación, en un proceso que pasa por incluir lo realizado hasta el momento y explorar nuevos materiales, como los archivos regionales, locales y administrativos de la costa atlántica, que posiblemente aportarán luz sobre el casino La Pérgola y quizá sobre el proyecto de Edouard Menkès jamás realizado. Un trabajo de revisión necesario que permitirá producir otras narraciones alternativas al esquemático arquetipo de la modernidad que redujo a Mallet-Stevens a una figura secundaria mal comprendida, y que entendió su sentido de la forma como algo peyorativamente «decorativo», y su compromiso con la belleza como algo que lo alejaba peligrosamente del sentido social de otras formas de lo moderno.

Bibliografía

BENTON, T, y BENTON, C. (2003): *Art Deco 1910-1939*. Londres: V&A Publications.

BENTON, T; FONTÁN DEL JUNCO, M., y ZOZAYA, M. (2005): *El gusto moderno. Art déco en París 1910-1935*. Madrid: Fundación Juan March.

BIZOT, C., y BRUNHAMMER, Y. (1988): «Les années UAM (1929-1958)», Exposición, Musée des arts décoratifs. París: Musée des arts décoratifs.

BONILLO, J. L. (1984): «Les villas de la Côte d'Azur: 1920-1940. Entre Modernité et régionalisme», *Les cahiers de la recherche architecturale*, n.º 19, pp.28.

BOUDIN-LESTIENNE, S.; CULOT, M.; MARE, A., y BLANC, J. P. (2016): *Rob. Mallet-Stevens: itinéraires Paris-Bru-xelles-Hyères*. Bruselas: AAM.

¹³ Exposición retrospectiva «Robert Mallet-Stevens, architecte (1886-1945)», organizada en el Centro Pompidou, París. Del 25 de abril al 29 agosto de 2005. Para el Catálogo de la exposición ver Cinqualbre, Olivier (2005).

¹⁴ Desconocido para una gran mayoría, Edouard Menkès, desempeña un papel esencial en la agencia, dirigida a su vez por Gabriel Guévrekian, transformando el diseño y modo de proyectar. Sus diseños abandonan la representación tradicional e incorporan ecos que nos remiten al carácter plástico de la escuela de Viena y de arquitectos de Europa del Este, con formas más estilizadas y puntos de vista menos convencionales. En cierta manera su presencia en la agencia viene a prolongar la «sensibilidad vienesa» que en cierto modo siempre ha estado presente en su trabajo. (Ver Cinqualbre, Olivier, 2003).

- BRUNEL, J. (1929): «Chronique: une conception moderne du casino». *Art et décoration*, enero-junio, pp.7.
- CECCALDI, F., y CULOT, M. (2000): *Biarritz, le casino Bellevue: l'âge d'or des casinos*. Burdeos: Le Festin.
- CINQUALBRE, O. (2003): «D'ombre et de la lumière: les débuts de la carrière d'Edouard Menkès, architecte», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n.º 82. París: Centre Georges Pompidou, pp. 24-41.
— (2005): *Robert Mallet-Stevens. L'oeuvre complète*, Catálogo Exposición, Centro Pompidou, París.
- COGNIAT, R. (1929): «Les bas-reliefs de Jan et Joël Martel», *Art et décoration*, julio, p. 191.
- CULOT, M., y MESURET, G. (1995): «Une mémoire à préserver: les archives d'architecture de la côte basque», en *architecture de Biarritz et de la côte basque de la belle époque aux années trente*. Liège, Mardaga/IFA coll. Villes.
- GIEDION, S. (2000): *Construire en France, construire en fer, construire en béton*. París: La Villette.
- GRISLAIN, J. E. (1986): «Le Casino de Saint-Jean-de-Luz, une auberge à la mode», *Monuments historiques*, n.º 147 número especial «Pays basque», p. 74.
- LASERRE, J. C. (1988): «Casino Pergola», en *Bordeaux et l'Aquitaine, 1920-1940. Urbanisme et architecture*. Ed. Techniques et architecture, p. 206.
- MALLET-STEVENS, R. (1911): «Lettre de Paris. La sculpture et l'architecture», *Tekhné* n.º 35, noviembre, p. 403.
— (1914): «Architecture et Décoration-Une Ville Basque», *La petite illustration*, 21 de febrero.
— (1926): «Les raisons de l'architecture moderne dans tous les pays. Conferencia de R. Mallet-Stevens». N.º 24, 1 de diciembre, p. 594.
— (1930): «Dix ans de réalisations en architecture et décoration». París: CH. Massin.
- MONNIER, G. (1994): «Mallet-Stevens. Un projet pour la Porte Maillot», *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, catálogo exposición. París: Centre Georges Pompidou, pp. 324
- MOUSSINAC, L. (1946): «Hommage à Robert Mallet-Stevens», *Art et décoration*, n.º 1, París, pp. 41-43.
- SANZ ESQUIDE, J. A. (1995): *Real Club Náutico de San Sebastián, 1928-1929 José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, coll. Archivos de Arquitectura-España siglo xx n.º 3.
- VAILLAT, L. (1930): «L'Union des artistes modernes», *Le Temps*, 8 julio.
- VITOU, E. (1987): *Gabriel Guévrékian, une autre architecture moderne 1900-1970*. París: Connivences.

Los inicios de la modernidad en Sevilla. Ricardo Abaurre y Luis Díaz del Río. El proyecto de viviendas en Virgen de Luján, 24

Rodrigo Carbajal-Balell y Francisco Montero-Fernández

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

El desarrollo económico vivido en España en la década de 1960 propició la formación de un nuevo estrato social, la clase media alta, formada en su gran mayoría por altos funcionarios, empresarios y profesionales liberales. En el caso de Sevilla y durante esta década, gran parte de esta población encontró la oportunidad de abandonar el centro histórico trasladando su residencia a los nuevos barrios periféricos como Nervión o Los Remedios. El abandono del casco histórico de Sevilla (León, 2000: 11) fue generalizado, afectando a sus distintos sectores y barrios, en busca de un progreso definido por las nuevas condiciones de salubridad, equipamiento, accesibilidad y la posibilidad de incorporar el vehículo a sus vidas que les ofrecían las nuevas barriadas. La plaza de España, espacio simbólico de la ciudad desde la finalización de la Exposición de 1929, se llenó de familias que se fotografiaban delante de sus nuevos vehículos, iconos de nuevos tiempos y progreso. El proceso de abandono se inició por las clases sociales más adineradas, pero dicha conducta se extendió rápidamente a los distintos niveles de la clase media para, a partir de la década de 1960, establecerse como una política de especulación que auguraba la destrucción del Casco Antiguo hasta la modificación del Plan de Reforma Interior del Casco Antiguo (PRICA) de 1979, una de las primeras actuaciones del periodo democrático.

El proceso se inició cuando la ciudad descubre las posibilidades de crecimiento extramuros a partir de la Exposición Universal de 1929 y una Sevilla nueva ofrece posibilidades de identidad a una sociedad que encuentra nuevos territorios urbanos¹ que le ofrecen mejores dotaciones o, al menos, expectativas de las mismas. En 1947 (Benvenuty, 1987: 6) ya es apreciable el nivel de destrucción a gran escala que había sufrido el casco histórico, y a partir de mediados del siglo la despoblación del centro histórico se puede estimar en función de las más de 43 000 viviendas construidas entre 1951 y 1962 en barriadas sin dotaciones, que habrían de llegar posteriormente al traslado de la población, aunque en muchos casos nunca llegaron a producirse (García, 2012: 80-81).

Los Remedios es el barrio periférico donde fundamentalmente se desplazó la burguesía y la clase media sevillana desde el centro histórico a partir de la década de 1950. Con un nivel de vida relativamente alto, se caracterizó por una rápida proliferación de comercios, sucursales bancarias, oficinas comerciales y despachos de profesionales liberales, de manera que no difería mucho de otros núcleos similares de las principales capitales del país a partir de la década de 1960, con una serie de edificios de calidad y una mayoría de construcciones de peor factura, de un marcado carácter especulativo que aprovechaban el prestigio material y social de los primeros (Marín, 1982: 93-94).

¹ «Territorios urbanos» es una línea de investigación coordinada por el profesor Francisco Montero-Fernández desde el año 2002, en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

El barrio dibujado en 1931 por Fernando García Mercadal sobre el anterior proyecto de Secundino Zuazo eliminaba los característicos ejes radiales dejando la Gran Vía Principal, hoy avenida República Argentina, como único enlace con la ciudad histórica.

El origen de la segunda arteria del ensanche, la calle Virgen de Luján, se remonta al convenio firmado en 1945 por el ayuntamiento de Sevilla y Los Remedios S. A., empresa urbanizadora del ensanche, por el cual el primero adquiría un amplio sector situado en el extremo occidental del ensanche, con el objetivo de ubicar el proyecto del Nuevo Ferial diseñado por Juan Talavera Heredia en 1941. Un año más tarde, iniciado un proceso de negociación con el Ministerio de Fomento para establecer un segundo paso sobre el río, que permitiera enlazar la Ronda Histórica con el Nuevo Ferial, el ayuntamiento solicitó a la empresa urbanizadora que modificara el plano del ensanche para introducir una nueva vía similar a la Gran Vía Principal. En 1949 Luis Recaséns y Méndez-Queipo de Llano, arquitecto de la urbanizadora, presentó el nuevo trazado solicitado,² en el que proponía dos vías de continuación de sendos puentes. Finalmente se acordó la ejecución de un único paso³ y una sola vía ampliada, la actual calle Virgen de Luján, que pasó a ocupar una posición principal en el plano de la ciudad, construyendo la prolongación de la avenida Rodríguez de Casso y enlazando el futuro Ferial con la exedra de la plaza de España. Se cerraba así el vínculo histórico entre Los Remedios, la Feria y la Exposición Iberoamericana de 1929 que había sido germen del barrio (Carbajal, 2016; Trillo, 1977).

La nueva envergadura de la vía obligó a retranquear la alineación de parcela compensando la superficie cedida con un incremento de altura, siendo el inmueble número 24, obra de Abaurre y Díaz del Río, que inauguró la nueva sección de la vía.



Figura 1. Fotografía aérea del eje Plaza de España-Virgen de Luján-Parque de los Príncipes (antiguo ferial) con el solar del edificio. Fotografía: R. Carbajal y F. Montero (2016).

² Expediente n.º 195, Obras públicas, 1946. Archivo Histórico Municipal.

³ Puente del Generalísimo, actualmente Puente de Los Remedios, fue diseñado por C. Fernández Casado e inaugurado en 1968.

El éxodo de la clase media y alta sevillana del casco histórico se inició a través de la oferta de Viviendas Máximas (Carbajal, 2016). Un tipo de residencia caracterizado por su capacidad para ofrecer una imagen representativa, con ámbitos de gran aislamiento y privacidad, junto a otros de notable exposición pública, generando ambientes de alto equipamiento y comodidad. Las primeras actuaciones de este tipo en Los Remedios fueron proyectadas por Luis Gutiérrez Soto al final de la década de 1950 para miembros de la aristocracia sevillana y de provincias limítrofes. La composición de fachadas, con un cierto aire historicista, los materiales, así como la estructura espacial de sus accesos parecían recrear una cierta memoria de clase; sin embargo, al inicio de los años del desarrollismo, los nuevos usuarios buscarán su identidad en la imagen de modernidad. En este momento, Ricardo Abaurre y Luis Díaz del Río iniciaron su amplia trayectoria profesional en el ámbito de la residencia colectiva de gran dimensión con el inmueble número 24 de la calle Virgen de Luján. Un edificio capaz de integrar usos diversos, en sus plantas bajas y entreplantas, junto a amplias viviendas, cuya escala permitía compatibilizar el uso residencial con el ejercicio profesional de sus propietarios y en las que sus extensas terrazas, de casi 45 metros de longitud nos hablan de una nueva forma de vida, amable, confortable y representativa de un alto estatus social.

Pese a estar incluido en el Catálogo Periférico de Inmuebles Protegido del Plan General de Ordenación Urbana de Sevilla de 2006, por sus valores tipológicos y en otros catálogos de Arquitectura Contemporánea (García; Reina, y Yáñez, 1992: SE109; González, y Santofimia, 2012: 333), este edificio es sin duda un buen ejemplo de la arquitectura residencial de la década de 1960 que sigue siendo un desconocido.

Sus autores estudiaron en Madrid en diferentes años⁴, coincidiendo en Sevilla en 1954 como arquitectos del Ministerio de Hacienda, momento a partir del cual desarrollaron una actividad conjunta durante 18 años. El vínculo familiar de Ricardo Abaurre con la familia Benjumea⁵ les permite acceder a su primer encargo de envergadura: la construcción de una escuela de formación profesional y reordenación del poblado de las Minas de Río Tinto en Huelva. Su obra, centrada en el uso residencial colectivo y promovida principalmente a través de comunidades de propietarios, comprende también encargos como los clubes deportivos del Real Círculo de Labradores y Propietarios (García; Reina, y Yáñez, 1992: SE136) y el Real Club Pineda (González y Santofimia, 2012: 332) en la ciudad de Sevilla, diversos inmuebles de oficinas e incursiones en el campo de la obra civil, como el diseño de centrales hidroeléctricas para los pantanos de Bornos y de Cijara o la Central Térmica Cristóbal Colón (González, y Santofimia, 2012: 330), en la que proyectan la envolvente y la Casa de Dirección.

Ricardo Abaurre y Alejandro de la Sota, amigos desde sus años de formación universitaria (Lahuerta, 1996: 41, 48), habían realizado juntos algunos proyectos (Pérez, 2014: 31). Fruto de esta amistad con Sota, Ricardo Abaurre y Luis Díaz del Río participarán con él en los concursos para el Monte de Piedad y Caja de Ahorros (1954) y la Central Lechera de Sevilla (1955).

En 1957, junto a otros socios accionistas, fundan la sociedad anónima Luján S. A., cuya primera actuación será la compra y promoción del inmueble que nos ocupa, aunque de la mano de ambos arquitectos encontramos distintas obras de calidad en la ciudad, como el edificio de viviendas en Plaza de Cuba números 2, 3 y 4 (García; Reina, y Yáñez, 1992: SE111; Vázquez, 1992: 286) o el edificio de oficinas en la esquina de la Plaza Nueva y la calle Teniente Coronel Seguí (Vázquez, 1992: 287). A partir de 1972, el equipo se separa, Díaz del Río continuará con el estudio de la calle Canalejas y Ricardo Abaurre se incorporará al estudio Otaiasa⁶ (Trillo, 2015: 83).

⁴ Ricardo Abaurre acaba la carrera en 1942 y Luis Díaz del Río termina en 1953.

⁵ Familia fundadora de la empresa hidroeléctrica Abengoa.

⁶ Entre el listado de despachos asignados en la planta de la nueva Oficina de OTAIASA en el edificio Sevilla-1 aparece el asignado a Ricardo Abaurre junto al de Rodrigo Medina y Alfonso Toro.



Figura 2. Edificio de Virgen de Luján 24. Fotografía: Ricardo Abaurre y Luis Díaz del Río (1962).

El edificio de viviendas de Virgen de Luján número 24 es uno de los inmuebles de referencia del barrio de Los Remedios frente a una secuencia monótona y especulativa de edificios sin más interés, que podemos vincular a la producción coetánea de la arquitectura residencial italiana. En concreto, el análisis de la *palazzina* romana podrá servirnos para encontrar una secuencia de factores y criterios compartidos por el edificio que estudiamos. Dos características se reconocen en la *palazzina* romana que son ahora adoptadas por Abaurre y Díaz del Río como decisión compositiva. En primer lugar, la investigación de una organización espacial residencial singular, tanto en

la composición del interior del edificio como en la construcción de la ciudad, asumida por la puesta en valor del contexto urbano; en segundo lugar, un claro interés por el uso de los materiales como epidermis del edificio, en definitiva por la construcción, por el uso de materiales que aportan texturas, brillos, colores, y por el diseño detallado de elementos como carpinterías o acabados que hacen uso de materiales como la piedra, el hormigón visto, el gresite o la madera. Tal como ocurre con los arquitectos italianos Moretti, Luccichenti, Monaco, Ridolfi, Paniconi, nos encontramos con un repertorio de arquitectos locales sevillanos que, conocedores de la arquitectura internacional a través de la difusión en revistas y libros, conjugan sus aptitudes personales con el conocimiento de los grandes maestros (Muntoni, 1991: 4-5). Esta arquitectura sevillana fue criticada de manera similar al modelo de la *palazzina*, por sus vinculaciones con procesos especulativos de la ciudad, y también fue una tipología asignada a la burguesía adinerada, que encuentra en estos modelos sus propias viviendas y, a la vez, unos adecuados escenarios para ejercer actividades especulativas. Al igual que la *palazzina* romana, los proyectos residenciales de Los Remedios se configuraban como un ejercicio de manipulación de un producto semielaborado, donde la volumetría y la forma de implantación venían determinadas por el urbanismo, de manera que casi podemos afirmar que el proyecto encontraba una cierta autonomía en los detalles y, sobre todo, en la fachada. En el caso del edificio de Abaurre y Díaz del Río, se observa cómo evoluciona de una primera propuesta a la definitiva adquiriendo un mayor protagonismo la esquina con la calle Juan Ramón Jiménez, que se resuelve con el giro de la estancia de esquina, buscando la perspectiva longitudinal de la calle.

El tamaño de la vivienda es una de las características del proyecto, con viviendas cuyo resultado responde a un orden correcto de estancias generadas desde el volumen urbano predefinido, sin que existan elementos generadores del conjunto, de manera que el patio o la caja de escaleras se tratan como otras estancias y solo el tamaño o la posición en planta permite reconocer los usos de



Figura 3. Detalle de *palazzina* en Largo Nicola Spinelli (Roma) de Ugo Luccichenti (1953-1954) en el que se aprecia la precisión de la composición de la fachada. Fotografía: F. Montero (1993).



Figura 4. Detalle de esquina de una *palazzina* del complejo residencial Belsito en el Piazzale delle medaglie d'Oro (Roma) en el que destaca el uso del color. Cada edificio posee un color distinto. Fotografía: F. Montero (1993).

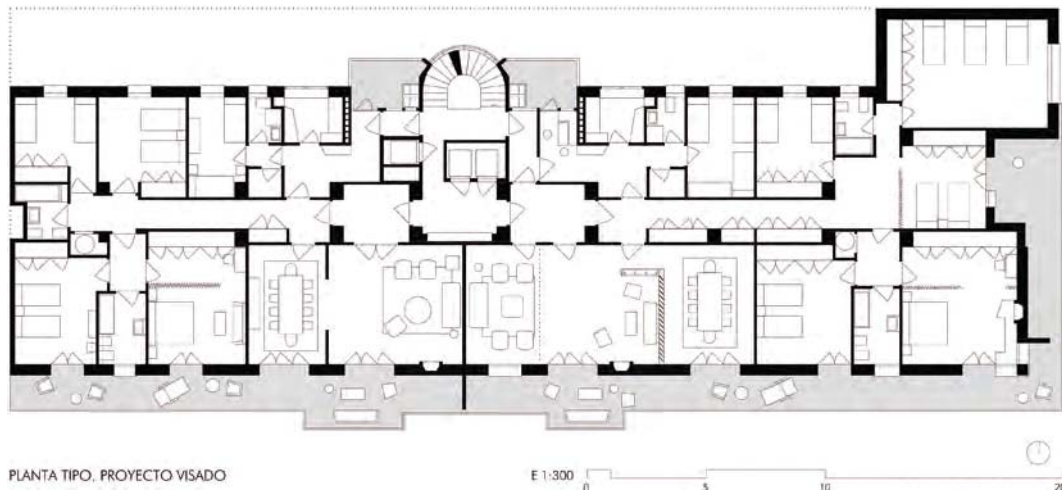


Figura 5. Plano visado del proyecto. Fotografía: Dibujo de R. Carbajal / F. Montero (2016).



Figura 6. Plano ejecutado del proyecto. Fotografía: Dibujo de R. Carbajal / F. Montero (2016).

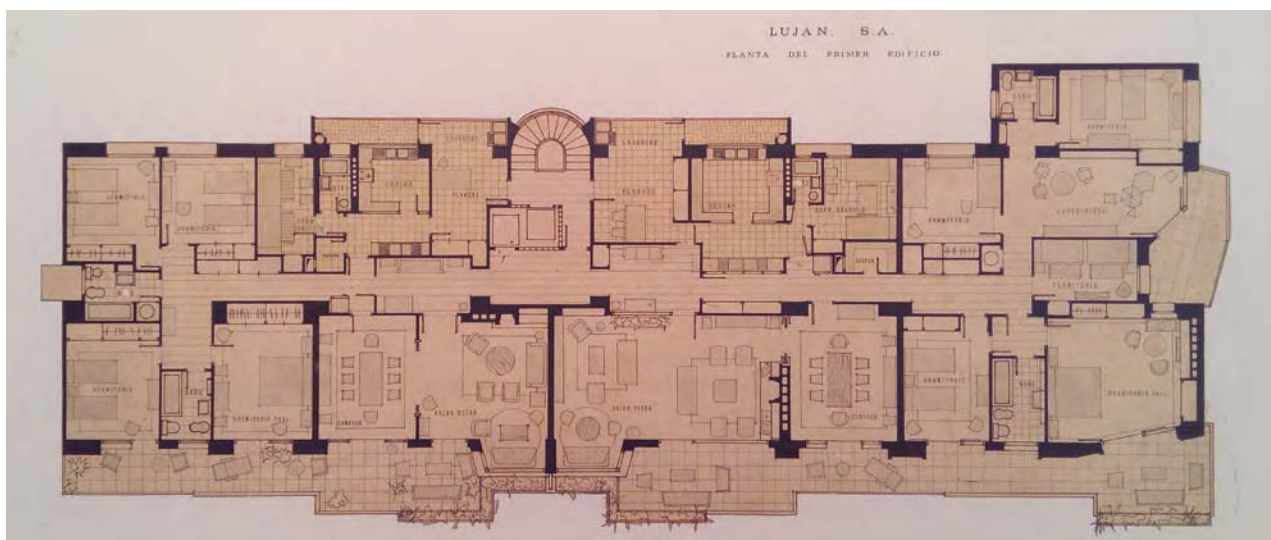


Figura 7. Plano de la inmobiliaria. Fotografía: R. Abaurre, L. Díaz del Río (1960).

cada átomo del edificio. La fachada es el elemento más característico, proyectado como una piel espacial que permite, en su espesor y gracias a la variabilidad de la profundidad de sus elementos, controlar de una manera diferenciada la relación exterior-interior. El tratamiento del cierre de la terraza con el uso de paños revestidos de gresites en tres colores, junto a los paños móviles de celosías de madera y los muros exteriores de ladrillo visto o el aplacado de piedra de las plantas inferiores confieren al conjunto un cuidado aspecto y calidad⁷ a través de la composición de su fachada. El programa funcional se resuelve con un pasillo central de circulación, al que se accede desde el núcleo central de comunicación, único espacio que diversifica las circulaciones de acceso principal de la de servicio. Solo el vestíbulo general aparece como un espacio diverso, con un primer tramo de escalera paralelo a la fachada y una doble altura que conduce hasta la entreplanta desde la que arranca el núcleo vertical de comunicación.



Figura 8. Interior portal. Fotografía: R. Carbajal (2016).

⁷ Desgraciadamente alterado por sus propietarios recientemente, reduciendo la calidad de su acabado al cubrirlo con pintura blanca y amarillo-albero.



Figura 9. Detalles de plantas del portal. Fotografía: Dibujo de R. Carbajal / F. Montero (2016).

Como colofón podemos rescatar la cita sobre arquitectura italiana del artículo de Bruno Zevi, de 1954, en el que aparecían ilustraciones de obras de Franco Albini, Leonardo Ricci, Ugo Luccichenti y Luigi Moretti. Este texto nos ayuda a comprobar y poner en valor la arquitectura de estos arquitectos sevillanos:

«La situación italiana es trágica bajo muchos aspectos. No existe ningún control social de los programas edificatorios; faltan planes urbanísticos o no son respetados [...]. El lenguaje prevalente en la arquitectura residencial romana y milanesa respeta la mentalidad de los barrios altos, de gente moralmente decadente que derrocha el dinero en viviendas lujosas pero horribles. Pero dicho todo esto [...] es necesario reconocer que al menos diez o veinte arquitectos trabajan, seriamente, en el terreno de la calidad, ellos son los que hacen arquitectura en Italia» (Zevi, 1971: 16).

Este edificio puede reconocerse como el proyecto donde arranca la actividad arquitectónica conjunta de Ricardo Abaurre y Luis Díaz del Río, que conformaron desde 1954 y durante más de 18 años uno de los estudios de arquitectura de referencia en la ciudad de Sevilla, con una producción arquitectónica vinculada a la producción arquitectónica coetánea de Europa, y que supieron aportar nuevas alternativas no historicistas a la construcción de Los Remedios como lugar de éxodo de la burguesía sevillana en su éxodo desde el Casco Histórico.

Bibliografía

BENVENUTY CABRAL, I. (1987): «Sevilla: La degradación de la ciudad histórica», *BIOS*, 4, p. 6.

CARBAJAL-BALLELL, R. (2016): *Espacios domésticos de gran escala. La vivienda máxima. Estudios de tipologías residenciales de gran superficie en el eje Plaza de Cuba-República Argentina. Sevilla 1954-1966*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Sevilla el 14 enero de 2016.

GARCÍA TORRENTE, U.; REINA FERNÁNDEZ, J. C., y YÁÑEZ SEMPERE, J. L. (1992): *Sevilla Siglo xx, Guía de arquitectura*. Sevilla: Demarcación de Sevilla del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental.

- GARCÍA VÁZQUEZ, C. (2012): «Andalucía, siglo XX: ciudad y territorio», *Cien años de arquitectura en Andalucía. El registro andaluz de arquitectura contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 74-87.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P., y SANTOFIMIA ALBIÑANA, M. (2012): *Cien años de arquitectura en Andalucía. El registro andaluz de arquitectura contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. [Recurso electrónico].
- LAHUERTA VARGAS, J. (1996): *Javier Labuerta Vargas. Docencia y oficio de la arquitectura*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- LEÓN VELA, J. (2000): *La Alameda de Hércules y el centro urbano de Sevilla, hacia un reequilibrio del casco antiguo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MARÍN DE TERÁN, L. (1982): *Sevilla: centro urbanos y barriadas*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- MUNTONI, A. (1991): «La palazzina romana degli anni'50», *Metamorfosi. Quaderni di Architettura*, núm. 15, pp. 4-5.
- PÉREZ ESCOLANO, V. (2014): «La arquitectura española del segundo franquismo y el “Boletín de la Dirección General de Arquitectura” (1946-1957)», *RA*, vol. 16, pp. 25-40.
- TRILLO DE LEYVA, M. (1977): 1909-1930: *La exposición Ibero-americana y las obras conexas*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- TRILLO MARTÍNEZ, V. (2015): «Sevilla y el Sevilla 1 (1972-2015)», *Proyecto, Progreso y Arquitectura*, núm. 12, pp. 72-85.
- VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (1992): *Guía de arquitectura de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Zevi, B. (1971): «Architettura italiana del dopoguerra. Gusto della mediocrità lussuosa» *ID, Cronache di Architettura*, vol. I, 1/72. Roma/Bari, p. 16.

Ecós periféricos: proyecto moderno y construcción del lugar

Carlos Labarta

Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza

Una lectura superficial de las obras alineadas con la modernidad parecía indicar que las condiciones del lugar no habían alcanzado relevancia en los planteamientos de estas. Esta comunicación, en continuidad con otras investigaciones recientes que han revisado este equívoco (Gastón, 2006), presenta tres proyectos residenciales en Aragón, los cuales, desde su firme adscripción moderna, se han convertido, con el paso del tiempo, y precisamente por su voluntad de afirmación y dominio sobre el entorno, en referentes urbanos de sus respectivas ciudades. Proyectos desconocidos en el ámbito académico por su condición periférica, pero cuyos ecos resultan aleccionadores. Los conjuntos de viviendas de José Romero, con Saturnino Cisneros, en Zaragoza, de 1968, y el de Alejandro Lansac y José Antonio Bleuca, en Huesca, de 1974, así como la Residencia de Estudiantes de José Carlos Velasco, en Teruel, de 1973, constituyen valiosos ejemplos de una modernidad revisitada y dulcificada por los condicionantes locales de los que emanan la precisión, el rigor y el decoro como valores proyectuales. Los tres proyectos se insertan en polígonos residenciales característicos de los ensanches de las ciudades españolas de la década de 1960, urbanizados según las premisas modernas de bloques laminares y torres exentas. Frente a la neutralidad de la trama urbana, los tres proyectos se afirman como referencias visuales en la construcción del paisaje urbano residencial.

El edificio de viviendas de Zaragoza, en la avenida de Isabel la Católica, número 12, corresponde a la época en la que la arquitectura de Romero evoluciona hacia posiciones de mayor abstracción y compromiso con la herencia de la arquitectura moderna. Insertado en el extremo del polígono residencial de la Romareda, resuelve el tránsito de este sobre la avenida. La condición de límite del solar le confiere una posición crítica que es aprovechada por Romero para afirmar la presencia de la pieza arquitectónica como un elemento vertical sobre el paramento horizontal. En la tensión entre ambos extremos, el edificio se afila mediante el retranqueo de sucesivos planos, alejándose del resto de las torres que encontraron en el estricto paralelepípedo la única solución.

La afirmación de la arquitectura frente a su entorno se sirve del tratamiento del plano horizontal de la planta baja diáfana tratada como una antesala. No son pocos los ejemplos canónicos modernos que han entendido la importancia del plano horizontal como plataforma soporte del edificio. Del tratamiento y relaciones establecidas entre dicho plano y el contrapunto vertical de la edificación dependerá la bondad del conjunto. En este caso esta planta se construye como un plano libre, homogéneo y diáfano, con pavimento de piedra lavada, puntualmente interrumpido con el volumen de la entrada que, forrado en cerámica vidriada, se visualiza como el único elemento que toca el plano horizontal. Un plano tenso, delicadamente diseñado, en el que solamente asoman, como burbujas, los lucernarios de las plantas inferiores integrados en la jardinería. En esta planta, y sin pretensiones, una pequeña placa recoge la denominación del grupo Z, equipo de arquitectos en el que trabajó José Romero¹.

La afirmación vertical de la torre sobre el plano horizontal se intensifica por el trazado escalonado de la planta. Las razones de construcción visual del artefacto arquitectónico son deudoras de

¹ Para conocer la obra de este grupo de arquitectos referir a: Carmona, 1980.



Figura 1. Vista del conjunto de viviendas en la avenida Isabel la Católica n.º 12, Zaragoza, arquitecto: José Romero. Fotografía: Carlos Labarta.

un razonamiento incuestionable, tal como se lee en la memoria del proyecto: «La planta del edificio responde a la adaptación del programa expuesto, a las condiciones de soleamiento, vistas y viento dominante de Zaragoza»². Los planos verticales secuencialmente desplazados intensifican la afirmación de la torre frente al entorno y permiten que todas las estancias y dormitorios disfruten del sol y las vistas sobre el parque de la ciudad. La torre se remata armónicamente, con un ático en su planta decimotercera, que acoge la vivienda del conserje.

² Documentación consultada en el Archivo Municipal de Zaragoza. Expediente n.º 5920/70.

La consistencia de la propuesta alberga en sí misma la potencialidad de su flexibilidad. El proyecto define cuatro viviendas por planta, que pueden ser agrupadas en dos para satisfacer las necesidades de familias numerosas. De hecho, en el proyecto se dibujan alternativamente ambas propuestas de planta, con cuatro o dos viviendas, sin modificar los núcleos comunes, estructura o fachadas. La adaptabilidad de las viviendas, tantas veces sugerida en los proyectos contemporáneos, encuentra en este edificio un ejemplo sin estridencias.

La conclusión del proyecto como referencia visual de esta zona de la ciudad es posible por la estrategia compositiva seguida. Para potenciar el efecto de la verticalidad sobre la plataforma horizontal se elimina la tradicional lectura de la ventana como elemento del cerramiento y se entiende el hueco como encuentro entre muros, fundamentalmente al sur, apareciendo, al norte, los grandes muros ciegos. Los huecos se protegen por medio de persianas Llámbi, de lamas orientables de madera, confiando al conjunto una ligereza deudora de la tensión entre estas y los cerramientos de ladrillo macizo a cara vista, que se apoyan sobre el forjado de hormigón que aparece al exterior. Esta pauta horizontal del forjado impone una seriación sobre los tensos paños de ladrillo que acentúa la verticalidad.

La sinceridad constructiva y, consecuentemente, expresiva del proyecto se evidencia ya en el proceso productivo del mismo. La pasión por la perfección en la ejecución queda ejemplificada en la perspectiva que el arquitecto elabora desde la fidelidad a la realidad del entorno, incluida la determinante presencia del muro del convento de clausura colindante. La similitud entre este dibujo y la realidad construida nos indica la adecuación del medio expresivo del arquitecto al servicio de la obra, único y último fin de la arquitectura. Romero, más allá de discursos retóricos sobre la arquitectura dibujada, dibuja la arquitectura «casi construida» como manifestación elocuente de su modernidad.

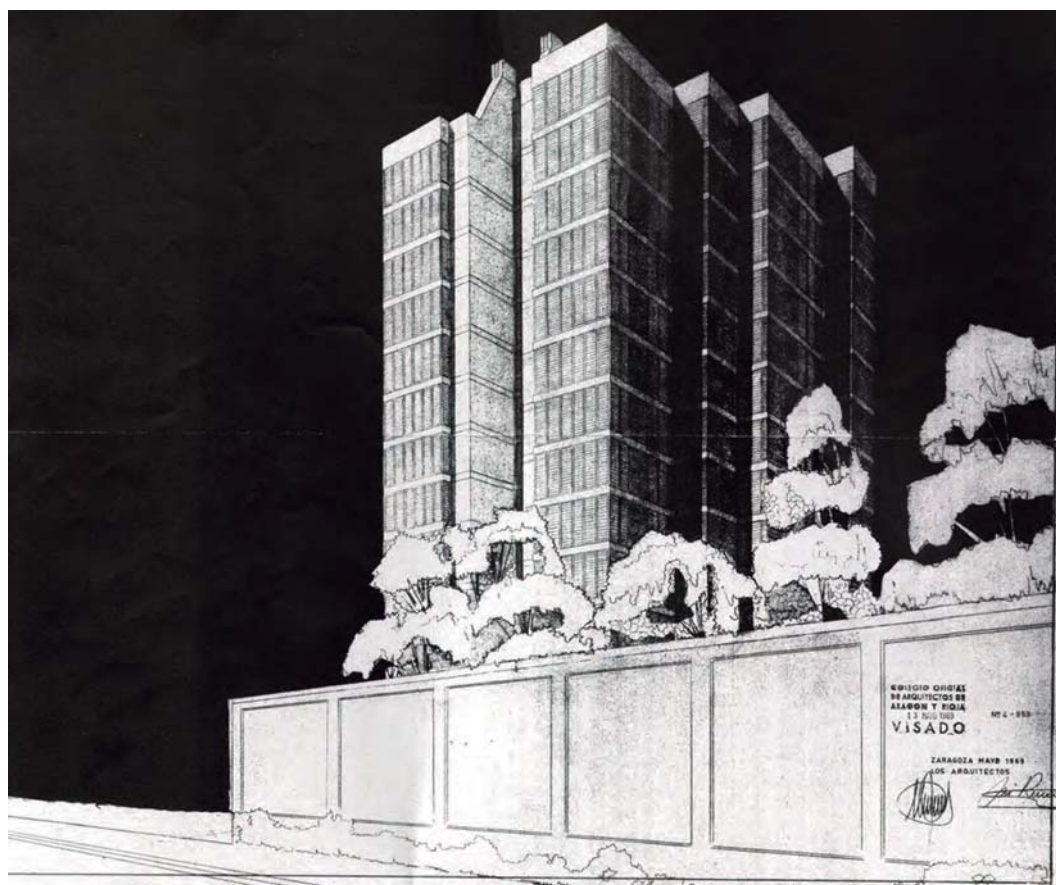


Figura 2. Perspectiva del conjunto de viviendas en la avenida Isabel la Católica n.º 12, Zaragoza, arquitecto: José Romero. Plano de proyecto. Fotografía: Archivo Municipal de Zaragoza, 1968.

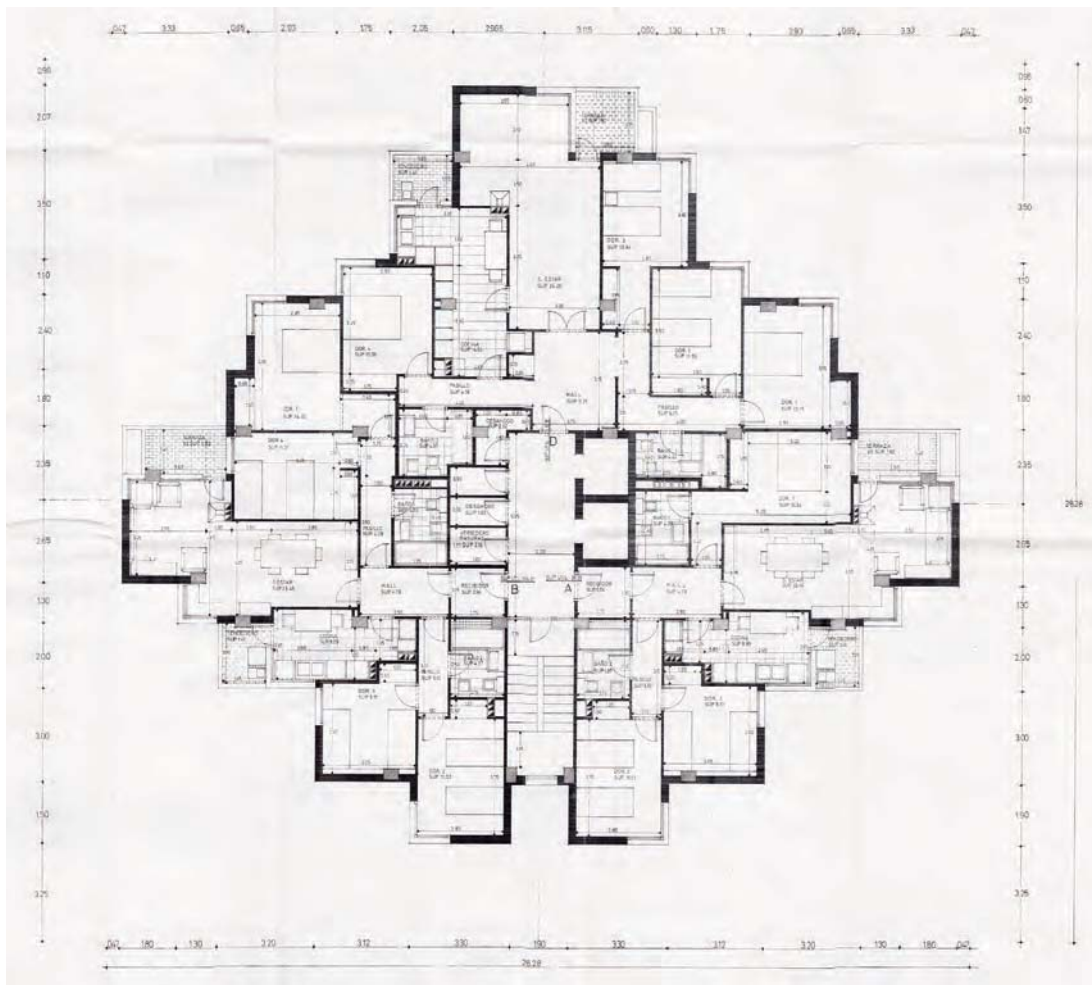


Figura 3. Planta tipo de las viviendas, edificio Tres Torres, Huesca, arquitectos: Alejandro Lansac y José Antonio Blecua. Plano de proyecto. Fotografía: Archivo Municipal de Huesca, 1974.

Similares mecanismos de construcción de la forma se encuentran en el edificio conocido como las Tres Torres, en Huesca³. Las viviendas, ubicadas en el polígono del Ruiseñor y distribuidas en torres de doce plantas cada una, configuran edificios singulares y referentes visuales en la parte noroeste de la ciudad. Como se lee en la memoria del proyecto «los arquitectos han sido conscientes del carácter atribuido a estas torres por el autor de la urbanización y han procurado que el diseño de las mismas, los materiales y la ambientación de jardinería respondieran al mencionado carácter».⁴ Cuestión esta, la del carácter del edificio, abandonada en nuestros días, pero necesaria para dotar de identidad al edificio y, por extensión, a la ciudad.

La estrategia de relación de la torre con el plano horizontal se sirve, en este caso, de la construcción de un zócalo continuo que unifica el conjunto. Sobre este se disponen las torres, giradas cuarenta y cinco grados respecto del mismo, con el fin de garantizar la independencia de vistas entre ellas, así como un soleamiento adecuado, no existiendo ninguna dependencia con orientación norte. La planta, exquisita en su trazado, se construye desde la comprensión de la geometría como herramienta del proyecto y no como fin en sí misma. La forma escalonada de la torre se inserta en

³ La denominación original es Proyecto de 103 viviendas Grupo 1.º para el Patronato de Casas de Funcionarios del Ministerio de Agricultura n.º 1 en Huesca. Arquitectos: Alejandro Lansac Fuertes, José Antonio Blecua Elboj. Visado en el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón el 18 de febrero de 1974.

⁴ Documentación del proyecto consultada en el Archivo Municipal de Huesca.



Figura 4. Vista del conjunto de viviendas, edificio Tres Torres, Huesca, arquitectos: Alejandro Lansac y José Antonio Blecua. Fotografía: Ana Alastruey.

un cuadrado de 20 × 20 m. La huella de la torre en su encuentro en planta baja con el cuadrado que la delimita se destina a zona ajardinada para cualificar el conjunto. Los mecanismos de construcción garantizan la autonomía de cada una de las tres viviendas de cada planta, así como resuelven con solvencia el programa planteado.⁵ El especial cuidado con el que se tratan las circulaciones verticales, tanto de personas como de servicios, garantizan la unidad de la planta, quedando todas ellas dispuestas en el centro de gravedad del edificio, invariables en todas las plantas. Como en el caso anterior, la disposición de los elementos comunes, junto al rigor geométrico en el trazado de las plantas, permite la flexibilidad y adaptación del programa de las viviendas. Adaptación que se extiende a la planta ático de las torres en las que se diseñan tres viviendas diferentes retranqueadas de la fachada.

Esta flexibilidad en el diseño interior de las viviendas no impide, no obstante, que las torres muestren un carácter unitario en su expresión, fruto de la agrupación de los huecos, verticales para los dormitorios y horizontales para salas de estar y cocinas, en la definición de los escalonamientos de la planta y en torno a las terrazas. El conjunto ofrece una imagen elegante y serena de unas torres aflautadas y cinceladas, que basan su composición en el juego de luces y sombras acentuado por los tensos paños ciegos de ladrillo cara vista, en continuidad con la tradición material del lugar.

Especial mención merece el tercero de los proyectos. La Residencia de Estudiantes y comedor anexo⁶ se adecúa y vincula al actual Instituto Santa Emerenciana –anteriormente, centro de formación profesional, del mismo nombre–, y constituye tanto una prolongación del mismo como una respuesta al límite del polígono en su encuentro con la zona deportiva del campo de fútbol del Club Deportivo Teruel. La supuesta inurbanidad de la arquitectura moderna encuentra en este edificio otra muestra de la debilidad de tal argumento. De hecho, el arquitecto respondió a todas las solicitudes visuales y funcionales. Entre ellas era condición indispensable para el proyecto la de mantener la posibilidad de acceso al público al recinto deportivo.

Pese a la condición abierta de la edificación del ensanche, se consideró importante mantener y enfatizar la alineación a la calle sobre la que se proyecta un esbelto volumen longitudinal, hermético en esta fachada y abierto hacia la búsqueda del soleamiento en la fachada sur. De este modo, se garantiza la unidad visual con el centro de formación profesional Santa Emerenciana y se ofrece el proyecto como telón de fondo del nuevo ensanche. Esta unidad visual no supone una continuidad estilística, ya que el centro de formación profesional fue construido a principios del siglo xx según criterios historicistas y regionalistas. Si se plantea la propuesta urbana de la modernidad desde la observación de la realidad, y no desde el pastiche historicista que renuncia a la forma como sistema de relaciones que da identidad a la obra de arquitectura (Piñón, 2006), podemos comprender cómo en esta unidad visual la atención al entorno pierde toda dimensión estética y se convierte en un problema de urbanidad. Es decir, de resolución amable de los problemas planteados.

La construcción se concibe, de este modo, como una gran tribuna sobre el campo deportivo sobre el que vuelca las vistas de las habitaciones y del que recibe la luz del sur. Un edificio tribuna de seis alturas, charnela entre el equipamiento deportivo y el polígono residencial, que se afirma desde la radical decisión de ofrecer una hermética fachada al noreste y una fachada abierta al sur que confía su moderna expresión a la sucesión de huecos longitudinales. El zócalo en planta baja

⁵ Este programa incluía tipos diferentes de viviendas de acuerdo a la categoría y necesidades de los funcionarios del Ministerio de Agricultura, destinatarios del proyecto.

⁶ Este proyecto, como otros similares, fue desarrollado por el Gabinete de Proyectos de Construcciones Sindicales creado en la Dirección Nacional de la Obra Sindical del Hogar. El Gabinete estuvo dirigido por el arquitecto Antonio Vallejo Acevedo y contó con los arquitectos Pedro Álvarez Moreno, Eduardo Beotas Lalaguna, Waldo Esteban Azpeitia, Alfonso Valdés Ruiz Asín, José Carlos Velasco López y Javier Vellés Montoya.



Figura 5. Vista de la Residencia de Estudiantes Santa Emerenciana desde el Centro de Formación Profesional, Teruel, arquitecto: José Carlos Velasco. Fotografía: Carlos Labarta.

del edificio de la residencia, que alberga los usos de lavandería, calefacción, taquillas, se prolonga sobre la alineación de la calle para conformar, junto con el volumen del comedor –inteligentemente interpuesto entre la nueva residencia y el centro docente existente–, el espacio de entrada y conciliación con el centro de formación. Este espacio intermedio acomoda las relaciones de posición de todos los elementos partícipes y conforma la entrada, incluida aquella solicitada al recinto deportivo. Este espacio libre se entiende como nexo de unión, estancia abierta y diversa de relación entre los estudiantes. El edificio se concibe, por tanto, como una respuesta activa a las solicitaciones visuales y funcionales del medio en el que se inserta. Así, el proyecto moderno, en contra de lo comúnmente aceptado, no solo refiere al entorno, sino que encuentra en él la razón de su consistencia.

La claridad del planteamiento se explicita en las plantas del proyecto. Sobre la baja se disponen las plantas tipo de habitaciones coronadas, a su vez, por una planta superior de sección quebrada que remata con solvencia el edificio. La configuración de la sección es, en este caso, prueba de su inequívoca condición moderna. Cada uno de estos espacios adecua su altura según el uso. Así se cualifica el espacio y se intensifican las relaciones entre las distintas piezas. Las zonas de estancia general para los alumnos, en las plantas primera y última, se distinguen de las plantas intermedias de dormitorios, pautadas con una altura estricta. Estas tensiones establecidas no son arbitrarias, sino que resultan de una pretendida cadencia de relaciones desde la escala individual a la colectiva, desde la intimidad a la comunicación general. La riqueza espacial del interior se teje, en la mejor tradición moderna, en torno a los espacios de transición y comunicación horizontales y verticales. La experiencia del espacio y, con ella, la posibilidad de relación con el resto de estudiantes, se advierte en la descripción que el propio arquitecto escribe en la memoria del proyecto: «Uniendo toda la cápsula de residencia propiamente dicha, la escalera se configura como una calle interior, suspendida en el volumen total e iluminada por la cambiante luz del sur, del lucernario superior».⁷ El corredor de acceso a las habitaciones presenta una rica búsqueda arquitectónica al convertir los espacios de transición en verdaderos protagonistas espaciales del conjunto.

El arquitecto concibe la residencia como una cápsula sobre un zócalo. Los términos asignados para nombrar los elementos que configuran su proyecto, zócalo y cápsula, nos advierten de la radical contemporaneidad de su propuesta, que encuentra en el juego cambiante de la luz su argumento espacial. A tal extremo llega la intensidad de su proyecto, que inicialmente propone dos materiales diferentes para dotar de identidad específica a ambos elementos. El primero de ellos, más pesado y en contacto con el suelo, se propone en ladrillo color ocre siguiendo la tradición local. La cápsula, por el contrario, se plantea, inicialmente, con chapa plegada, galvanizada y pintada. La radicalidad de este planteamiento, que hubiera acentuado el carácter próximo a una construcción industrial pretendido por el arquitecto, fue mitigada durante el proceso del proyecto, toda vez que este recurso material fue delimitado únicamente a la última planta de coronación. Pero ni tan siquiera esta planta se realizaría en acabado metálico. Razones de comportamiento y mantenimiento del material en un clima extremo como el de Teruel condujeron a la construcción de todas las plantas en ladrillo. La colocación del mismo, no obstante, persigue mantener la limpieza prismática del edificio acentuada por la esbeltez del mismo. Resulta aleccionador comprobar en la memoria del proyecto cómo el arquitecto confirma su seguridad en el planteamiento, a pesar de lo doloroso que presumimos tuvo que ser la renuncia al material para su cápsula: «Un cambio tan total no anuló la validez de las restantes decisiones arquitectónicas».⁸

El aspecto industrial del edificio se reivindica tanto por su sección como por la expresión de los elementos de ventilación y saneamiento. A ese aspecto fabril contribuye igualmente la singular conformación de los testeros que, extendiendo la sección del conjunto, evocan una imagen de tribu-

⁷ Referido en «Residencia y comedores para el Centro de Formación Profesional Santa Emerenciana en Teruel», en *Hogar y Arquitectura*, n.º 113-114, 1974, pp. 36-47.

⁸ Referido en «Residencia y comedores para el Centro de Formación Profesional Santa Emerenciana en Teruel», en *Hogar y Arquitectura*, n.º 113-114, 1974, 36-47.



Figura 6. Vista del testero oeste, Residencia de Estudiantes Santa Emerenciana, Teruel, arquitecto José Carlos Velasco. Fotografía: Carlos Labarta.

na sobre el equipamiento deportivo adyacente, acentuada por la disposición de la escalera de evacuación. La construcción de la forma moderna implicaba la apuesta por las últimas tecnologías y la expresión de la estructura, lo que permite separar críticamente la escalera del prisma cápsula, de manera que flota a la vez que se proyecta al vacío. La escena urbana queda, de este modo, activada por los valores del proyecto, ejemplificando, una vez más, la disolución de la frontera entre el edificio moderno y el lugar que desvela y construye.

En estos proyectos se verifica cómo en la forma moderna las relaciones visuales se imponen sobre la repetición mimética, con soluciones que tienden a la universalidad sin desatender las condiciones de lugar. Estos edificios, con evidentes conexiones con maestros modernos cercanos como Coderch⁹, en el caso de Romero y Lansac y Blecua, de quien heredan tanto la estrategia del diseño de las plantas como los recursos compositivos, o algo más lejanos como Stirling, en el caso de Velasco, tienen, todavía hoy, la capacidad de generar un lugar.

Estas anónimas arquitecturas son el resultado de una meditada y honesta coherencia entre pensamiento y acción, y entienden la forma arquitectónica como un laborioso proceso de destilación que no parte de imágenes, sino de materiales y de la relación entre ellos. El programa residencial que se aborda no es obstáculo para que, especialmente en el tercero de los proyectos aludidos, la sección se convierta en argumento de génesis del espacio. Siguiendo los postulados de la modernidad estos proyectos ejemplifican cómo el programa no solo informa el proyecto, sino que, de su interpretación, se deriva la consistencia del conjunto. Los ecos de estas obras periféricas se tornan en voz maestra, no para ser seguida como discípulos obedientes, sino como arquitectos informados.

Bibliografía

- CARMONA, J. A. (1980): «Grupo Z quince años de supervivencia», *Aldaba*, n.º 1, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, pp. 62-69.
- GASTÓN, C. (2006): *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- PIÑÓN, H. (2006): *Teoría del proyecto*. Barcelona: UPC Universitat Politècnica de Catalunya.

⁹ Basta comparar las plantas y los alzados del conjunto de viviendas del Banco Urquijo, Barcelona, 1966 o el tratamiento de las viviendas de la calle Juan Sebastián Bach, Barcelona, 1960, ambas de José Antonio Coderch, para comprobar las lecciones heredadas por estos arquitectos aragoneses. Esta herencia no es signo de inmadurez sino de inteligencia creativa de todo aquel que inicia las investigaciones propias donde los maestros dejaron las suyas.

La (in)adaptación del tiempo perdido¹

Óscar Miguel Ares

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid

El gusto por lo sentimental de lo ausente, lo lejano o lo añorado ha generado una práctica profesional poco habitual: la reconstrucción de arquitecturas perdidas en el tiempo, especialmente de pabellones nacionales expuestos en ferias o certámenes que, en su momento, se convirtieron en significadas arquitecturas. Con mayor o menor fortuna, su fin era restaurar la memoria de aquello que se ha perdido, aun cuando su reproducción sea tan solo aproximada. En algunos casos, evocar el recuerdo fue más importante que la fidelidad por el original.

Parece evidente que la añoranza por lo perdido o lo exótico ha sido un campo constante de recreación en la historia de la arquitectura; cuestión que sería inabordable en este texto. Recuperar lo añorado no ha sido una tarea ajena en el territorio peninsular. Significativas fueron las intervenciones para restablecer el pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 –de Ludwig Mies van der Rohe– en el emplazamiento original de la plaza de España, o la reconstrucción del Pabellón de la República Española, proyectado con motivo de la Exposición Internacional de París de 1937, por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, en el Valle de Hebrón; sin olvidar aquel *déjà vu* que, a finales de la década de 1950, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún nos ofrecieron en la Casa de Campo de Madrid, reconstruyendo su célebre pabellón de la Exposición Universal de Bruselas (1958).

La reedificación de estos almacenes del tiempo, que en su día fueron concebidos como construcciones temporales, fue un reto profesional. Dualidades conceptuales como copia o imagen, reconstrucción o reinención, tecnología o artesanía, son términos opuestos que necesariamente confluyen en este singular proceso. Si la filología es la técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos, cabe cuestionarnos cuál es el nivel filológico de estas reedificaciones.

Avanzada la primavera de 1929, el 19 de mayo, el rey Alfonso XIII inauguró en Montjuic la Exposición Internacional de Barcelona². Junto a monumentalistas edificios de arquitectos locales –como Lluís Domènech i Montaner, Enric Sagnier o Josep Puig i Cadafalch, entre otros– se erigió toda una colección de pabellones nacionales, entre los que destacaría, por su repercusión en la historia de la arquitectura, el paradigmático pabellón de Alemania, proyectado por Ludwig Mies van der Rohe.

Sabemos que la recién estrenada República de Weimar encargó el diseño y ejecución del pabellón al arquitecto de Aquisgrán. Tras diversos problemas referentes a la elección del lugar, proyectó un pabellón representativo³ –*Raumrepräsentation*–, un espacio desvinculado de función práctica –en lo referente a la exhibición y exposición de objetos– que solo fue destinado a actos protocolarios.

Mies concibió su *stand* como un objeto experimental, en el cual puso en práctica muchos de los principios constructivos que desarrollaría posteriormente. El agua, la piedra o el vidrio estuvieron presentes a través del singular tratamiento de los acabados, la textura o la disposición del aparejo y puesta en obra. El de Aquisgrán experimentó con los sistemas constructivos, llevándolos hasta sus

¹ El texto de esta comunicación es una reflexión sobre el artículo publicado en la revista *Proyecto y Ciudad*, n.º1, de la Universidad de Cartagena.

² Solà-Morales, 1985.

³ Solà-Morales; Cirici, y Ramos, 1993.

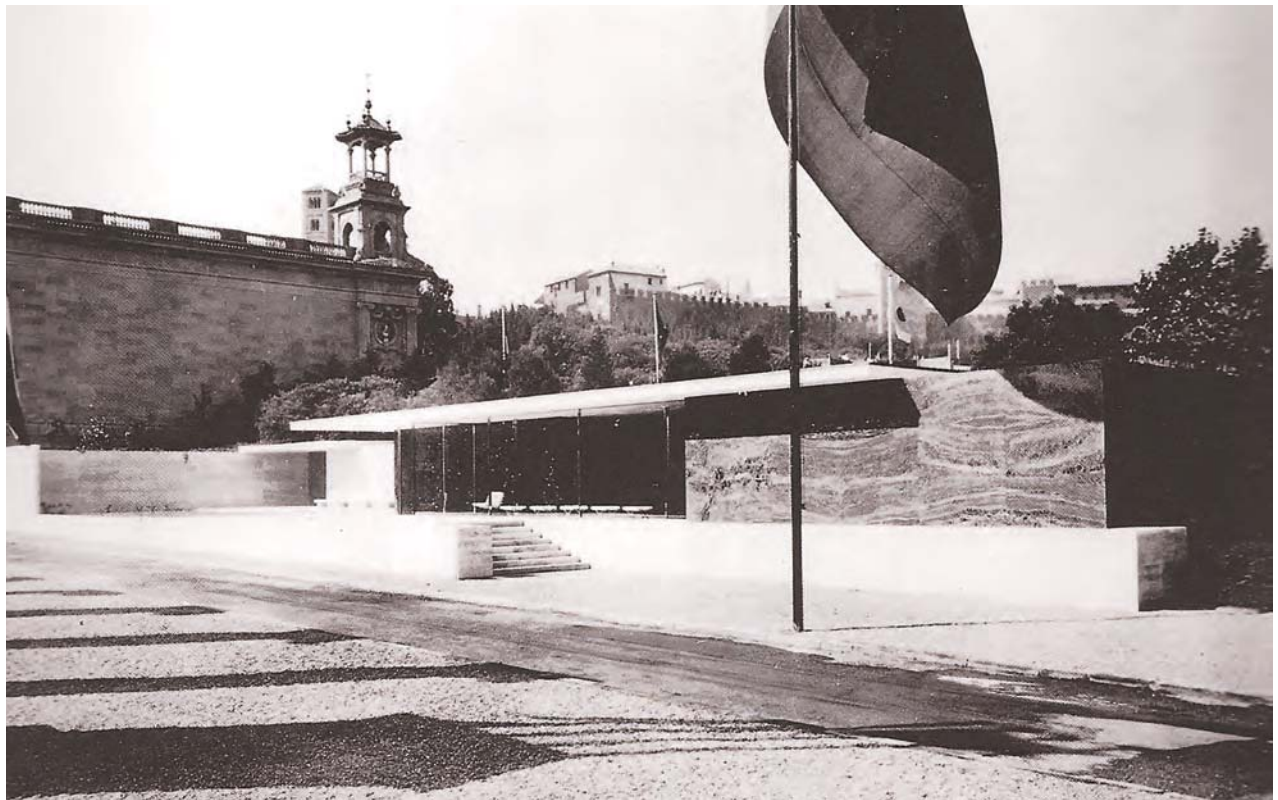


Figura 1. Mies van der Rohe, Pabellón de Alemania en Exposición Internacional de Barcelona, 1928.

últimas consecuencias. Dotó al complejo del menor número de apoyos, confiriéndole un carácter liviano que incluía la reducción progresiva de la sección del plano de cubierta. Las carpinterías fueron ejecutadas con altas prestaciones tecnológicas, empleó perfiles macizos normalizados que con pocas variaciones perdurarían tanto en sus edificaciones unifamiliares como en sus proyectos de rascacielos. En resumen, todo un catálogo de prácticas constructivas que –y con las lógicas variaciones– se mantuvo como seña identitaria de su práctica profesional.

La ejecución original no estuvo exenta de problemas. Los recortes presupuestarios obligaron a realizar operaciones de camuflaje de algunos alzados. El trasero y lateral –que en principio estaban proyectados con mármoles–, finalmente tuvieron que recibirse con estucos. También surgieron problemas con el calendario de obras: utópico, debido a los cortos periodos de ejecución de los que se disponía. El pabellón se fue construyendo conforme se recibían los materiales, llegándose a levantar los muros interiores de doble cara de mármol antes de haber acabado la cubierta. La ejecución tampoco fue del todo correcta: no se solventó adecuadamente el drenaje de las superficies horizontales; la cubierta retenía las aguas ante la escasa previsión de las pendientes; los enormes voladizos, de más de tres metros, fueron resueltos con una sección insuficiente de entramados de vigas IPN 120, lo que provocó una flecha excesiva.

En octubre de 1981 un recién estrenado en sus funciones de director de Urbanismo y Edificación del ayuntamiento de Barcelona, Oriol Bohigas, encargó, tras diversas intentonas⁴, el proyecto para la reconstrucción del mítico Pabellón de Alemania en la Exposición de 1929 a los arquitectos Ignasi de Solà-Morales i Rubió, Cristian Cirici y Fernando Ramos.

⁴ La idea nació del propio Oriol Bohigas que en 1959, y como secretario del Grupo R, se dirigió al arquitecto Mies van der Rohe proponiéndole la reconstrucción del pabellón. Este aceptó, incluso se comprometió a dirigir las obras de manera gratuita. Sin embargo, la iniciativa no llegó a prosperar entre las administraciones (*Ibidem*, p. 26).

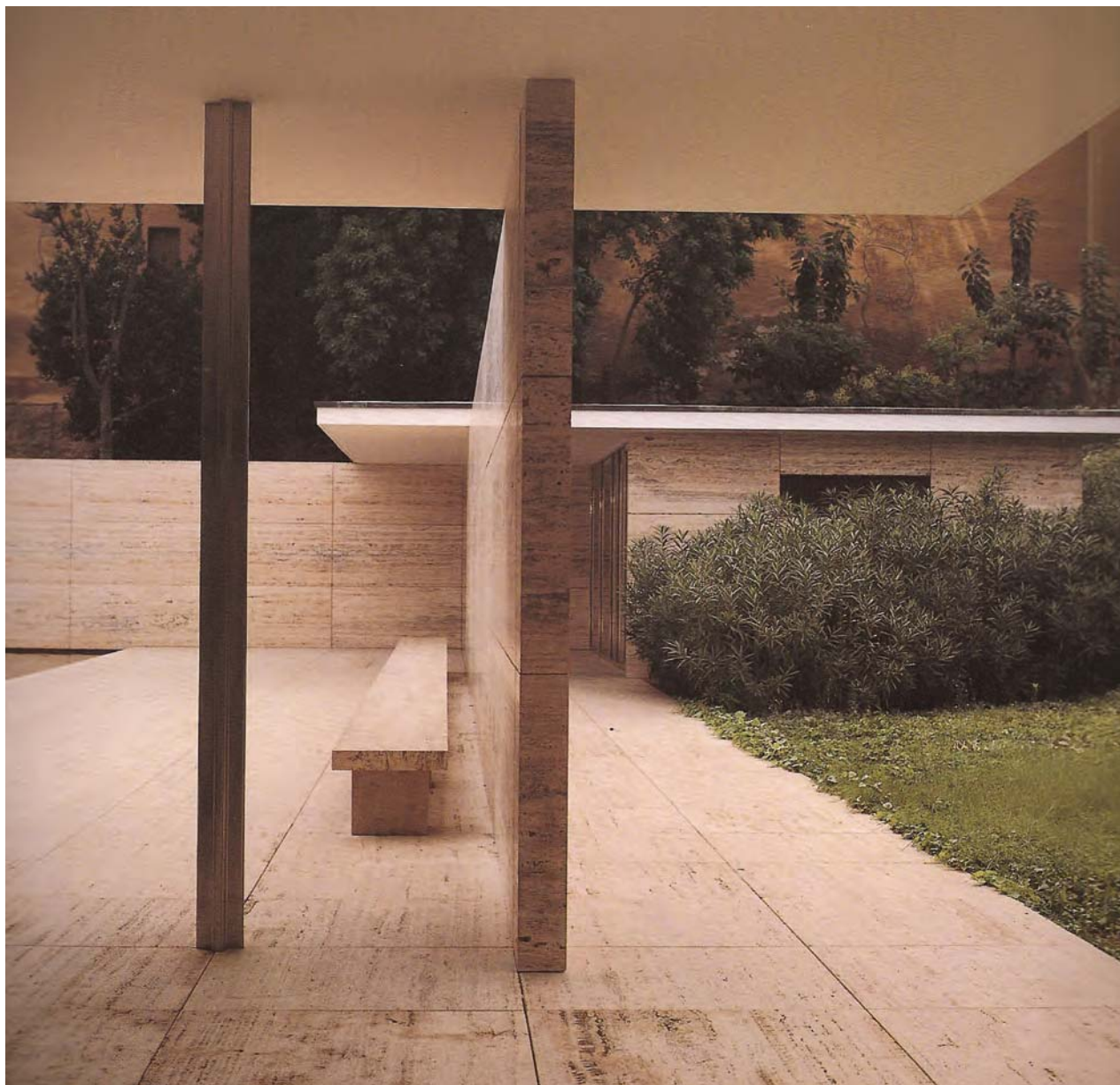


Figura 2. Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos, reconstrucción del Pabellón de Alemania en Barcelona, 1989.

El estudio de su reconstrucción fue complejo. El edificio había sido objeto de continuas improvisaciones que no quedaron documentadas debido al apremio de las fechas de inauguración. Volviendo a utilizar el símil lingüístico, filológicamente el equipo de arquitectos catalanes apostó por emplear técnicas de reproducción lo más fidedignas posibles. Pero optaron por una reinterpretación de los diversos sistemas que componen la unidad del edificio, con el fin de garantizar un carácter permanente frente a la temporalidad original: «La reconstrucción que ahora se lleva a cabo no se hace para levantar de nuevo un edificio de condiciones técnicas exactas a las del edificio de 1929, sino pensando en la garantía de su permanencia».

Los arquitectos realizaron una intensa labor. Cristian Cirici⁵ cuenta que se desplazaron por las canteras de Israel, Brasil, Marruecos y Argelia para poder encontrar una configuración similar, en

⁵ *Op. cit.* 2.

textura y acabado, del gran muro interior de ónice que Mies trajo desde Hamburgo, en principio destinado a la decoración de un trasatlántico. O que la labor documental tuvo que ser practicada en diversos archivos, con el fin de afianzar la imagen más fiel posible del original, obligándoles a desplazarse a Nueva York, Chicago y Berlín.

La intensidad del trabajo, la adaptación a las necesidades de confort exigidas en la actualidad, la mencionada adaptabilidad a la permanencia y la corrección de los errores acaecidos durante el proceso de construcción del edificio implicaron reconsiderar gran parte de su arquitectura y del proceso tecnológico original. Fue inevitable una tensión entre recreación e imaginación, o si se prefiere entre reconstrucción y reinención (fig. 2).

Los arquitectos tuvieron que adaptar la cubierta conforme a una nueva solución de impermeabilización para solventar los problemas originales; reajustaron las pendientes de los planos horizontales del suelo apoyando las losas de piedra sobre elementos puntuales que dotaban al edificio de una cámara que facilitase la labor de drenaje. Las carpinterías tuvieron que rehacerse en acero inoxidable, ya que el cromado original no era estable frente a las condiciones particulares del clima de Barcelona; incorporaron un sistema de seguridad integrado por cédulas y cámaras de seguridad en circuito cerrado; replantearon todas las instalaciones de iluminación, incorporando las de climatización y calefacción radiante. Parece razonable plantearse que mantener la fidelidad constructiva en estos procesos es una cuestión compleja.

Ocho años después de aquella caja de cristal y mármol, Sert y Luis Lacasa se encargaron de dirigir las obras del pabellón de la Segunda República para la Exposición Internacional de París, una apuesta personal del presidente, Manuel Azaña, en el difícil contexto de la Guerra Civil española.



Figura 3. Lacasa y Sert, Pabellón de España en Exposición Internacional de París, 1937.

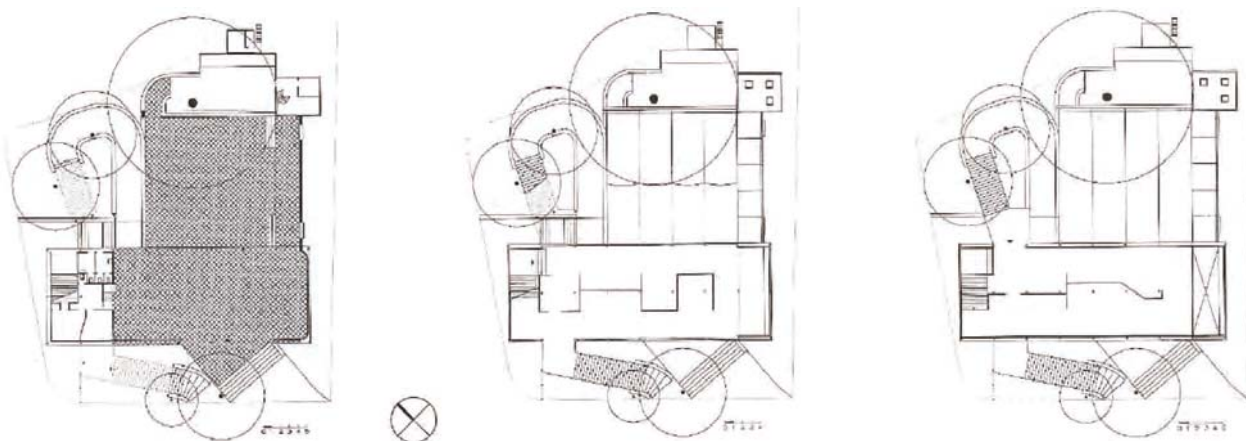


Figura 4. Lacasa y Sert, Pabellón de España en Exposición Internacional de París, 1937.



Figura 5. Espinet y Ubach / Hernández León, reconstrucción Pabellón de España en Exposición Internacional de París en Valle de Hebrón, Barcelona, 1992.

Al margen de los debates suscitados en torno a la paternidad del edificio⁶, el proyecto fue encargado y dirigido en su ejecución por Sert, líder natural del grupo catalán del GATEPAC, y el reconocido arquitecto, afincado en Madrid, Luis Lacasa. Sert aportó todos los conocimientos adquiridos durante su militancia en el GATEPAC. De su imaginario salió un edificio compuesto por dos naturalezas yuxtapuestas, mixto en su concepción, en el que interaccionaba el diálogo entre la máquina y lo popular. No hay duda de que la conciliación de los opuestos tuvo en este pabellón un momento feliz. Por una parte, los arquitectos proyectaron la modernidad a través de un paralelepípedo de tres plantas de altura, ejecutado con la mejor técnica de su tiempo, por otra, expresaron la tradición vernácula, mediterránea y mítica, mediante la inclusión de un patio jalonado por toda suerte de símbolos mediterráneos; lonas, pino mediterráneo o arquitecturas auxiliares tenían su eco junto a las reconocibles formas de la arquitectura tradicional ibicenca.

⁶ Es de destacar la conocida polémica entre Oriol Bohigas y Carlos Sambricio, a finales de la década de 1980, respecto al alcance de la participación de Luis Lacasa en el proyecto. En mi opinión, el arquitecto afincado en Madrid no jugó un papel destacado en su ejecución, limitándose a labores administrativas o de enlace. Por la propia configuración formal e ideológica del proyecto se podría afirmar que su paternidad debería ser atribuida a José Luis Sert.

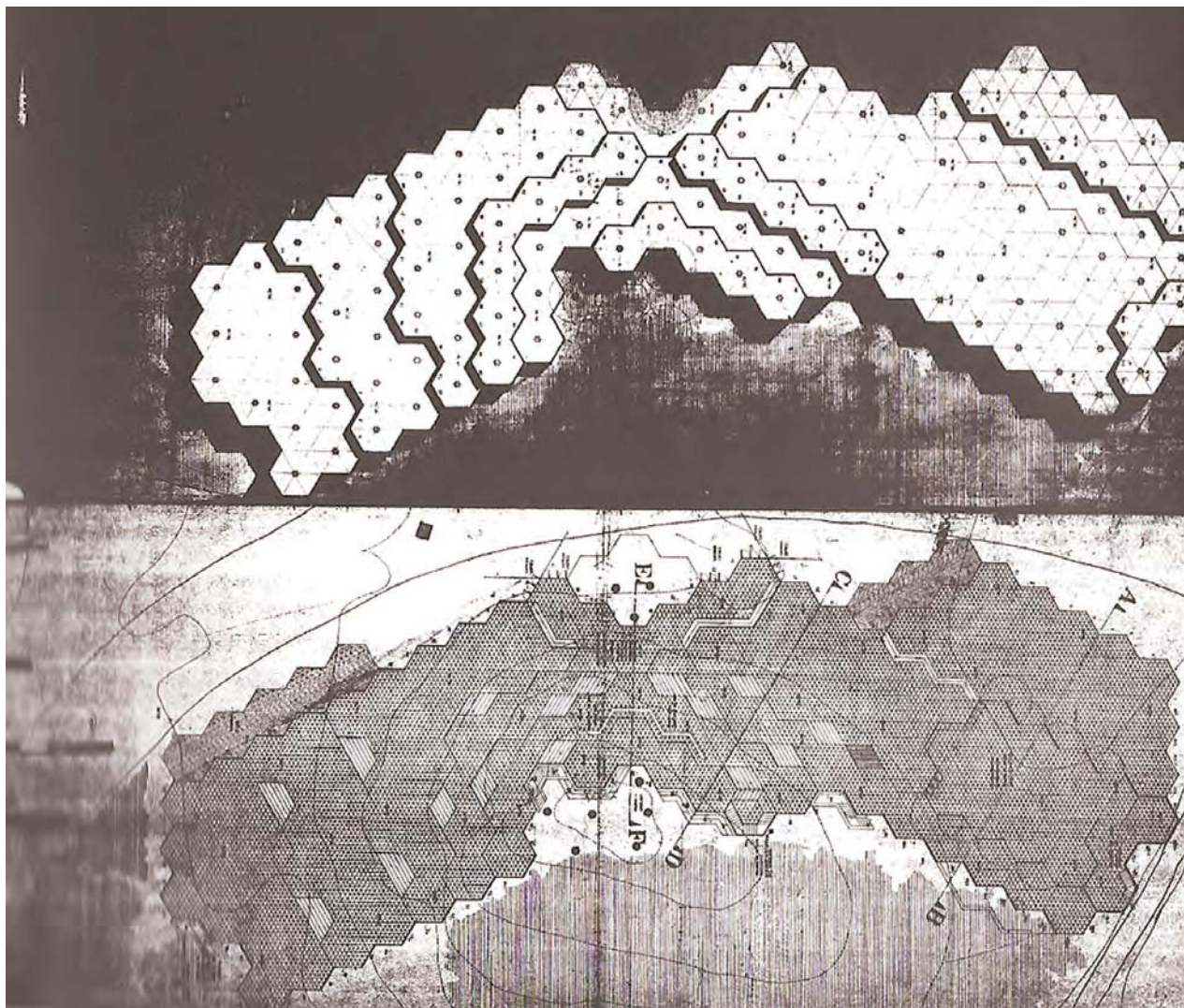


Figura 6. Corrales y Molezún, planta original Pabellón de España en Bruselas, 1958.

La historia moderna ha mitificado dicha construcción debido al contexto temporal; pero también por haber sido el contenedor de la máxima expresión artística contemporánea de su época. En su interior se albergaron obras tan representativas de nuestra cultura como *La Montserrat*, de Julio González; la *Fuente de Mercurio*, de Alexander Calder; *El payés catalán en revolución*, de Joan Miró; o la *Cabeza de mujer* y el *Guernica* de Picasso.

En 1991 se procedió a su reconstrucción. La obra fue encargada al equipo barcelonés formado por Miquel Espinet y Antoni Ubach, y el arquitecto madrileño José Miguel Hernández León⁷. Al igual que con el pabellón de Mies, los arquitectos encargados de reconstruir el pabellón de Sert y Lacasa debieron afrontar cuestiones similares. A iguales exigencias, idénticos problemas. Al igual que en el pabellón alemán, las prisas y la inadecuada ejecución de la obra infirieron a su ejecución elevadas dosis de improvisación, sin que aquellos cambios quedasen reflejados en documento alguno. Esta circunstancia obligó al equipo de Espinet, al igual que hiciese el de Cirici, a iniciar un extenso peregrinaje con el fin de recabar las fuentes documentales más fieles, depositadas en diversos archivos de la geografía española y europea.

⁷ Sobre la polémica en torno a su adjudicación: *Arquitectura Viva* (1992) n.º 21, p. 49.

Las bases de la reconstrucción obligaron a reconceptualizar la funcionalidad del edificio. La intervención exigía un replanteamiento formal de la construcción al tener que incorporar una ampliación del edificio para albergar las oficinas de la empresa Uralita, mecenas de la intervención. Además, existía otro problema no menor: la ubicación no era la original. El nuevo emplazamiento estaba situado en el Valle de Hebrón, en la parte alta de Barcelona.

Ante estas premisas, la ejecución del pabellón debió realizarse equilibrando procesos de reinención –entre la fidelidad por la forma original y la incorporación de otras nuevas– modificando su carácter efímero por el de permanente, y transformando el uso expositivo por el administrativo.

La nueva localización, que implicaba una topografía diferente, ocasionó un problema de percepción. En el pabellón de París la fachada trasera no tuvo la misma valoración jerárquica que la principal, ya que quedaba parcialmente oculta al estar rodeada de árboles. En la reconstrucción, este alzado toma una especial relevancia, ya que es visible desde la carretera de acceso, lo que supone una trasgresión en la focalización y percepción del edificio, disminuyendo la efectividad de la doble frontalidad sugerida por Sert y Lacasa, tal como se aprecia en las fotos de la época. Ambos arquitectos querían que el espectador, en su recorrido por la avenida del Trocadero, descubriese aquella caja técnica y con forma de paralelepípedo, invitándole a entrar. Aceptada la proposición, y una vez cruzado el umbral, el público accedería al evocador patio, cargado de inesperados simbolismos populares, para desde allí comenzar su recorrido ascendente al contenedor de la exposición. En la actual reconstrucción, aquel efecto tuvo que ser obviado, perdiéndose uno de los valores más afortunados del edificio.

El reto principal de la intervención fue la adaptación de la forma a un programa exigente. Había que dotar al edificio de un nuevo uso; con las lógicas contradicciones que este supuesto implica para el ejercicio de la reproducción constructiva. En el catálogo de necesidades que se facilitó a los arquitectos, además de tener que incorporar las oficinas, se solicitaba que albergase distintas ofertas culturales para la comunidad, obligando a los arquitectos a incluir un sótano técnico con el fin de alojar la maquinaria necesaria para proporcionar el confort demandado.

En la formalización de las soluciones constructivas se siguieron procedimientos similares a la intervención del pabellón de Mies⁸: se fabricaron planchas de fibrocemento con la ondulación exacta original, y las carpinterías metálicas de aquella modernidad se ejecutaron de manera artesanal con perfiles calibrados en taller. Aunque también debieron tomarse decisiones arriesgadas ante la falta de documentación, como fue la selección de piedra del basamento, ya que solo se disponía de unas fotos en blanco y negro.

Tal vez el reto más significativo de lo ejercido estuvo en la exigente ampliación del edificio. Sin modificar la volumetría se incorporó un programa ajeno: unas oficinas que necesariamente obligaban a aumentar la superficie útil del proyecto original. El equipo de Espinet se valió del desnivel existente en el nuevo emplazamiento para ampliar el zócalo del conjunto, permitiendo añadir los cuatrocientos metros cuadrados de superficie necesarios, sin alterar de manera traumática su unidad formal. El problema de la iluminación natural de estas estancias se solventó mediante la incorporación de una doble ventana, a modo de las aspilleras militares, que aumentaba la permeabilidad entre interior y exterior.

También en mayo, pero de 1956, Juan Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún ganaron el concurso de ideas para la construcción del pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas de 1958. Las condiciones impuestas por las bases eran bastante exigentes: se pedía que la edificación fuese desmontable y que respetase el arbolado existente. Tampoco la parcela donde debía ubicarse ayudaba: además de ser alargada y con borde curvo, presentaba una topografía compleja que exigía salvar una colina central de seis metros de altura.

⁸ *ON Diseño*, n.º 140.



Figura 7. Corrales y Molezún, planta original Pabellón de España en Bruselas, 1958.

Los autores se impusieron salvar la aleatoria disposición de los árboles que se encontraban en la parcela. Un reparto caprichoso de la naturaleza, que facilitó una solución afortunada y sencilla: la repetición modular de una geometría compleja –un hexágono– que ofrecía distintas opciones de extensión, flexibilidad y elasticidad.

La sección geométrica del módulo se resolvió adoptando una apropiación abstracta de la morfología del árbol, creando «un paraguas autónomo respecto a las dos funciones principales que le ligan al resto: sustentación y desagüe»⁹, organizando la disposición de estos módulos en un programa en forma de V que colonizaba toda la colina.

⁹ *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 198, junio de 1958.

Planta cubiertas

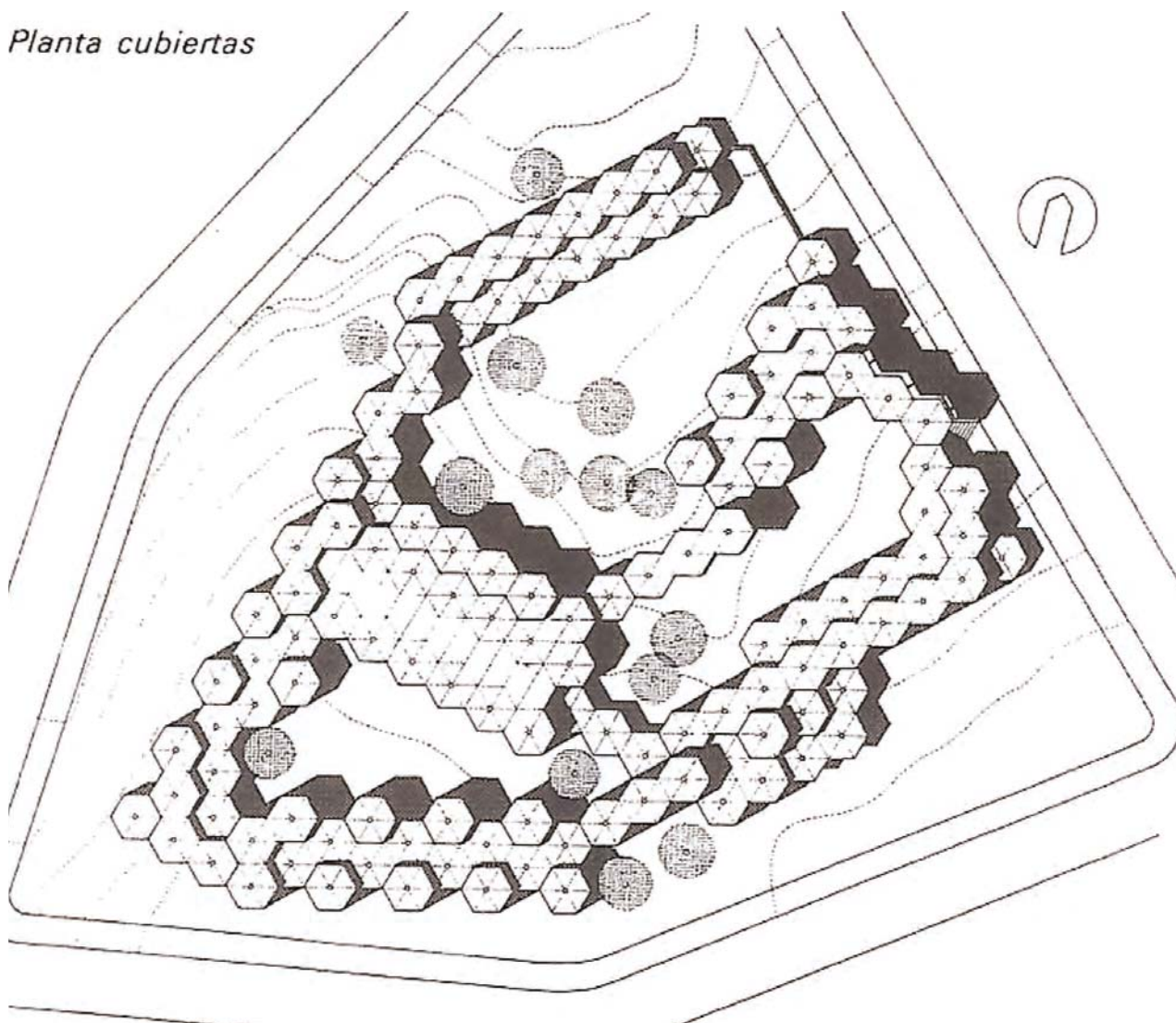


Figura 8. Corrales y Molezún, reconstrucción Pabellón de España en Bruselas en la Casa de Campo, Madrid, 1959.

El fin pretendido por los arquitectos era proponer un espacio espiritual frente al deseo de la comisión española de llenarlo de objetos y reclamos nacionales. En palabras del propio Juan Antonio Corrales: «Teníamos ideas más sutiles, dejarlo todo vacío, música de Falla, versos de Juan Ramón y dibujos de Picasso. El desiderátum de irrealidad, una especie de paraíso»¹⁰.

Tras el verano las puertas de la exposición cerraron. Un año más tarde, en 1959, se reconstruyó en la Casa de Campo de Madrid. La dirección técnica fue encargada a los mismos arquitectos. En principio tan solo se trataba de desmontar el edificio existente en Bélgica y trasladarlo a España, pero Corrales y Molezún se enfrentaron a una oportunidad singular: la de poder rescribir su propia obra, aunque en un entorno diferente. La tentación de volver a edificar lo que el arquitecto ha creado facilitó solventar los problemas con los que se habían encontrado en la primera realización. Y así lo debieron de entender, pues el esfuerzo de reconstrucción se centró en recomponer el edificio en un nuevo marco geográfico con un nuevo carácter. Ambos arquitectos ejecutaron un pabellón que nada tenía que ver con el edificado en Bruselas. Era un nuevo edificio. Se incorporaron patios interiores con el fin de potenciar la iluminación interior, se alteró el programa original y se incluyeron nuevas superficies acristaladas, aunque disminuyeron en número respecto a la configuración original.

¹⁰ (VV. AA., 2004: 24).

Una imagen distinta, pero sin perder la idea original. Lo que Corrales y Molezún re proyectaron no fue la realidad física del edificio, sino su concepto. Ellos mismos confesaron: «Lo bonito de este pabellón es que es tan flexible (...) tengo tantas piezas y tengo que utilizarlas, puedes montarlas de mil maneras»¹¹. Lamentablemente, hoy en día, el pabellón carece de uso, habiendo desaparecido las carpinterías y encontrándose en un lastimoso estado de ruina.

Estos tres ejemplos muestran las tensiones que existen al abordar el ejercicio del proyecto cuando se trata de afrontar labores reconstructivas y reinventadas. La problemática de la añoranza conlleva problemas de uso, tecnología y ética.

Desde la perspectiva de la ejecución, la reposición de estas arquitecturas ausentes convierte el ejercicio de la reedificación en una cuestión de arqueología. El obsoleto empleo de algunos materiales y técnicas necesariamente fuerzan su sustitución por otros más actuales. El compás del tiempo deja en evidencia la supuesta reproducción identitaria de la obra arquitectónica, reduciendo su ejecución a una aparente –y en algunos casos idealizada– aproximación formal del objeto.

Estas arquitecturas, concebidas como efímeras, fueron proyectadas para albergar un programa temporal, generalmente de contenidos culturales, aunque en el caso de Mies ni siquiera se definía. En su reproducción se exige una vocación de continuidad, permanencia, en el que un programa debe adaptarse a un encorsetado espacio arquitectónico, provocando los consabidos problemas de funcionalidad.

No hay duda de que el empeño utilitarista por suscribir un uso permanente, ajeno al eventualmente original, es parte del problema de la inadaptación del edificio, cuando no un motivo importante de su abandono o marginalidad. La búsqueda de la utilidad se convierte en uno de los motivos principales de su desarraigo.

Estos ejercicios trascienden la complejidad del planteamiento proyectual. La decisión de reedificar en contextos sociales y físicos diferentes ha supuesto emplear técnicas de adaptación constructivas. Sin embargo, la problemática de estos edificios no se encuentra solo en el cuerpo arquitectónico, sino en la extraña relación entre la máquina del tiempo en que se han convertido y el *Homo faber* contemporáneo. Aunque la arquitectura pudiera producirse industrialmente en serie y ubicarse en múltiples parajes en iguales condiciones topográficas, climáticas o de iluminación, cada obra sería diferente. Y lo que las hace diferentes no son las condiciones materiales o técnicas, sino «subjetales», aquellas que dotan al edificio del alma que todo individuo o colectivo transmite a la materia inerte.

El objeto en sí, en este caso arquitectónico, no puede desligarse del usuario original, el preconcebido. Bien sea individual o comunal, a través del uso y la aceptación, nos apropiamos de aquello que en principio tan solo era un objeto; haciéndolo nuestro, al tiempo que el edificio también se apropia de nosotros. Proyectamos nuestro mundo en las paredes, suelos y techos, al tiempo que el edificio se apropia de nosotros. Razón fundamental por la que cada manifestación arquitectónica se convierte en única e irrepetible, como nos recordase Walter Benjamin a propósito del aura de la obra de arte.

La relación objeto-sujeto se erige en centro del problema de estas arquitecturas. Si bien estos edificios han podido ser reproducidos, con mayor o menor acierto, su relación con el colectivo contemporáneo es extemporánea. Aunque reconstruyamos el pabellón de la Segunda República, el contexto heroico y emotivo nunca podrá ser reproducido; como tampoco el entorno abigarrado de la exposición de 1929 en Barcelona o los condicionantes de la década de 1950 en España. Por lo que el problema no está solo en las dificultades técnicas, si no en la relación que se ha de establecer con la comunidad, física, psicológica y culturalmente diferente. Aceptando que cada manifestación artís-

¹¹ (*Ibid.* p. 41).

tica lleva adherida una vinculación objeto-sujeto, la sustitución del usuario original provoca que la reconstrucción, a pesar de la fidelidad técnica y de materiales, contenga un alma diferente a la preliminar. Su reedificación ha participado más de claves estetizantes –el recuperar una imagen perdida– que del motivo o necesidad social que impulsó su construcción original.

El pabellón de Sert y Lacasa fue el refugio intelectual de una agonizante República. El sentimiento que impregnaba la pérdida de libertades empapó cada uno de sus muros. En torno a él se citaron intelectuales, artistas y creadores como Picasso, Calder, Miró, Alberto o Julio González, convirtiendo aquellos escasos 1400 m² en símbolo de resistencia. Hoy día la silueta reproducida por los arquitectos Espinet, Ubach y Hernández León en el ascenso al Valle de Hebrón, aunque formalmente es casi una copia fidedigna de la edificada en 1938 en la explanada del Trocadero, está desarraigada de aquel sentimiento de adhesión comunitaria que el contexto social de su tiempo impulsó. La sociedad para la que se reconstruyó, la de nuestro tiempo, es extraña: no se siente identificada con esta arquitectura ni con lo que representaba; tiene otros problemas, otras inquietudes, tampoco demandaba su construcción. El objeto se ha convertido en una reliquia despojada de su significado original, para la que no se encuentra un uso adecuado, ni siquiera se ha planteado el expositivo o ceremonial.

Igual podríamos decir del pabellón de Alemania. La revolución técnica y espacial que en su día supuso su materialización, tornando el objeto en manifiesto arquitectónico y constructivo, ha sido superada por los tiempos actuales; habiéndose convertido en rutinario y habitual. El carácter sorpresivo del pabellón ha desaparecido. El edificio reconstruido, despojado de su carácter revolucionario, es reducido por el sujeto social a la categoría de reliquia histórica, cuando no a bella curiosidad.

Patrones parecidos se dan en la reprojectación que Corrales y Molezún hicieron de su pabellón en la Exposición Universal de Bruselas. Lo que en su día fue un hito para la arquitectura española hoy parece de desidia. El colectivo ha dictaminado su falta de interés, preocupado por otras formas que se adecúen más correctamente a la expresión de su tiempo.

La restitución de estos elementos arquitectónicos se ha producido mayoritariamente por intereses estéticos, simbólicos tal vez; conforme al persistente mantra de la sociedad actual de proporcionarnos una ininterrumpida lluvia de imágenes; como nos recordase Italo Calvino. Son estampas, instantáneas tridimensionales sin su alma original, que han escollado ante una sociedad actual que las contempla con curiosidad; que aún se deben a su tiempo y esta no sabe incorporarlas al suyo.

Pretender volver a materializar arquitecturas que pertenecen a la memoria y al tiempo pasado es una cuestión compleja. Hemos restituido mitos que renacen en una sociedad que les es ajena y a la que no pertenecen. Tal vez, como nos recuerdan los versos de Rainer Maria Rilke: «Los versos no son, como creen algunos, sentimientos (...) son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer los animales, hay que sentir cómo viven los pájaros y saber qué movimiento hacen las flores al abrirse a la mañana»¹².

Bibliografía

ARQUITECTURA VIVA n.º 21, p. 49. Madrid: Arquitectura Viva, S.L., 1992.

ARES, O. (2010): «Del GATEPAC a Corrales y Molezún. Reconstruir lo efímero: la paradoja de las arquitecturas ausentes», *Proyecto y Ciudad*. Universidad de Cartagena, n.º 1, pp. 31-44.

— (2016): *La Modernidad alternativa. Tránsitos de la forma en la arquitectura española. 1930-1936*. Publicación de la Universidad de Valladolid.

¹² Rilke, 1910.

ON DISEÑO, n.º 140.

REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA n.º 198, junio. Madrid: Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, 1958.

RILKE, R. M. (1910): *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, p. 10. Leipzig. [Alianza, 1997].

SOLÀ-MORALES, I. de (1985): «L'Exposició internacional de Barcelona 1914-1929», *Arquitectura i Ciutat*, Barcelona.

SOLÀ-MORALES, I.; CIRICI, C. y RAMOS, F. (1993): *Mies Van der Rohe. El pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili.

VV. AA. (2004): *Corrales y Molezún. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958*. Madrid 1959. Colección: Arquitecturas Ausentes del siglo xx, n.º 5. Madrid: Ministerio de Vivienda.

Garden suburbs de la Oficina Americana de Proyectos. Las «casas de los americanos» en las bases militares del Pacto de Madrid

Ángel Alcaraz Bernal y Francisco Segado Vázquez

Universidad Politécnica de Cartagena

Introducción

La ayuda brindada por Estados Unidos en virtud del convenio defensivo hispano-norteamericano del Pacto de Madrid, firmado en septiembre de 1953 (Piñeiro Álvarez, 2006), tuvo como contrapartida la construcción de bases militares norteamericanas en territorio español.

Bajo la supervisión del Bureau of Yards and Docks, de la Marina estadounidense, el diseño de las bases corrió a cargo de la AESB (*Architects Engineers Spanish Bases*), formada por las firmas de arquitectura Pereira & Luckman, de Los Ángeles (California), y Shaw Metz & Dolio, de Chicago; y dos consultoras de ingeniería: Frederic R. Harris Inc., de Nueva York, y Metcalf & Eddy, de Boston. El consorcio Raymond-Walsh-Brown & Root, compuesto por las empresas constructoras Raymond Concrete Pile Co., de Nueva York, Walsh Construction Co., de Chicago, y Brown & Root Inc., de Houston, fue el contratista general encargado de la gestión y supervisión de toda la obra, de la compra de material y de la subcontratación de las empresas encargadas de su ejecución, además de fijar las condiciones técnicas y de plazos (Álvaro Moya, 2011: 326). En suma, la construcción de las bases requirió una inversión total de 465 millones de dólares y la ocupación de alrededor de siete mil hectáreas de terreno (Salazar Lozano, 2016: 499).

La Oficina Americana de Proyectos

La AESB, también conocida como Oficina Americana de Proyectos, fue la encargada de realizar los proyectos de las bases militares norteamericanas en España desde su sede en Madrid, en el emblemático Edificio España, de la plaza que lleva su mismo nombre, en el centro de la capital. El estudio de arquitectura Pereira & Luckman (1951-1958) fue la que más arquitectos habría aportado al proyecto de las bases (Bilbao, 2006: 81). Estaba dirigida por dos arquitectos de reconocido prestigio en Estados Unidos¹, William Leonard Pereira (1909-1985) y Charles Luckman (1909-1999), responsables, entre otros proyectos, del Aeropuerto Internacional de Los Ángeles (1959), el primer aeropuerto del mundo diseñado para dar cabida a las aeronaves a reacción. En 1955, el estudio contaba con cuatrocientos empleados y proyectos en marcha valorados en más de quinientos millones de dólares (Steele, 2002: 18).

Al frente del Departamento de Arquitectura e Ingeniería de las bases se encontraba Frederick Lothian Langhorst (Bilbao, 2006: 85). Frederick Lothian Langhorst (1905-1979), natural de Oak Park (Chicago), estudió arquitectura con Frank Lloyd Wright en Taliesin (1932-1935), tras graduarse en la

¹ Charles J. Luckman y William L. Pereira han sido portada de la revista *Time Magazine* en dos ocasiones: 10/06/1946: «Lever Brothers Luckman» y 09/09/1963: «Planner William Pereira».

universidad de Cornell (Nueva York) en 1930. Desde 1937 hasta 1942 trabajó para el arquitecto californiano William Wurster², principal proponente del estilo *Bay Tradition* o *Bay Region*, en el área de la bahía de San Francisco (Treib, 1995). En 1942 crea su propia oficina (1942-1955) junto a su esposa, la también arquitecta Lois Wilson, llegando a realizar algunos trabajos notables, principalmente de tipo residencial³ (Brown, 2010: 228-230). Ese mismo año de 1950, la pareja se traslada a Europa con sus tres hijas. Vivirán en Madrid, donde lo encontramos al frente de la AESB, París e Italia, hasta su regreso a Estados Unidos en 1956 (Hess & Weintraub, 2007: 154-159).

Por su parte, la firma Shaw, Metz & Dolio (1947-1966), de Chicago, estaba formada por el arquitecto Alfred Phillips Shaw (1895-1970) y los ingenieros Carl A. Metz (estructuras) y John B. Dolio (instalaciones). Alfred P. Shaw estudió arquitectura en Boston. Posteriormente se trasladó a Chicago para comenzar a trabajar en una importante firma de arquitectura de la ciudad del viento: Graham, Anderson, Probst & White (1922-1936), donde llegó a ser socio menor (*junior partner*) de la firma, dada su valía. Tras esta etapa, Shaw trabajaría asociado con sus antiguos compañeros en GAPW, el arquitecto Charles F. Murphy y el ingeniero Sigurd Naess, durante los siguientes diez años (Chappell, 1992: 178-181), tras lo cual crea su propia firma, Shaw, Metz y Dolio, en septiembre de 1947. SMD proyectan todo tipo de edificaciones, desde bases de la OTAN en Europa⁴ hasta escuelas públicas en Chicago. Son autores de obras tan dispares como grandes almacenes, bancos y otros edificios comerciales; edificios industriales; edificios gubernamentales como las instalaciones nucleares de Argonne (Chicago) o la ciudad-laboratorio de Livermore (California); parques de bomberos, edificios universitarios y la remodelación de los grandes museos de la ciudad de Chicago (Chicago Tribune, 1991).

En la Oficina Americana de Madrid, la AESB llevó a cabo toda clase de proyectos para las bases militares. Tomando como referencia los manuales de diseño del NavDocks, una guía de soluciones tanto de arquitectura como de ingeniería, en la que quedaba especificado todo lo necesario para el diseño y construcción de las bases,⁵ proyectaron todo tipo de instalaciones: torres de control, hangares, comedores, barracones, pistas de aterrizaje, escolleras, almacenes para munición, depósitos de combustible, etc. En el caso de bases de grandes dimensiones, como Torrejón, que ocupa 1300 ha de terreno; Morón, que tiene 1250 ha de superficie; Zaragoza, con 1800 ha; o Rota, con sus 2428 ha, se proyectaron como ciudades autosuficientes que debían dotarse con todos los servicios necesarios⁶, los cuales, como en el caso de Rota, debían abastecer a cerca de cuatro mil militares norteamericanos, cien civiles norteamericanos, empleados del Departamento de Defensa y unos dos mil españoles (Chamorro, y Fontes, 1976: 99).

Algunos jóvenes arquitectos españoles colaboraron en los diversos departamentos de arquitectura e ingeniería (anteproyectos, planeamiento urbanístico, etc.) de la AESB por aquellas fechas, trabajando en la disposición, situación, orientación y diseño de los edificios de las bases (Bilbao,

² Durante su estancia en Taliesin, Langhorst colabora en el proyecto de *Broadacre City*, la ciudad-región, un modelo de asentamiento para 1400 familias. Con Wurster desarrollaría *Carquinez Heights* y *Chabot Terrace*, dos poblados para el alojamiento de trabajadores de los astilleros militares de Vallejo (California).

³ Recogidos en sendas exposiciones por el Museo de Arte de San Francisco entre 1949 y 1950: *Domestic Architecture in the San Francisco Bay Region* y *Variation Within a Concept: Fred and Lois Langhorst & Olaf Dahlstrand*.

⁴ Según su obituario en el *Chicago Tribune*, el 02 de diciembre de 1970, Alfred P. Shaw fue el responsable de los diseños de las bases aéreas norteamericanas en España.

⁵ El *Bureau of Yards and Docks* había publicado a lo largo de la década de 1940 una serie de manuales en los que quedaba especificado todo lo necesario para el diseño, la construcción y realización de estas obras en todos y cada uno de sus aspectos. Se componía de una serie de 10 manuales básicos temáticos (arquitectura, ingeniería estructural, ingeniería eléctrica, ingeniería mecánica, ingeniería civil, dibujos y especificaciones, mecánica del suelo y cimientos, protección contra incendios, ingeniería ártica y datos económicos para la construcción militar) a los que se sumaban 18 más específicos, entre los que se pueden destacar los relacionados con las viviendas para militares, cómo construir un hospital, los medios de comunicación, la disposición del combustible líquido o los puertos.

⁶ Esta mentalidad hizo que las bases de grandes dimensiones se constituyeran como ciudades completas, en la que se instalaron surtidores de gasolina, boleras, campos de beisbol, bibliotecas, capilla, clubs deportivos, rodeo, videoclubs, cantinas, tiendas, un hospital, guarderías e incluso un colegio.

2006: 81-82). Según Dorn C. McGrath Jr., urbanista norteamericano, entonces ayudante del almirante de la Armada de Estados Unidos, responsable de la construcción de las bases en 1955: «Los arquitectos y proyectistas españoles estaban mejor preparados que en Estados Unidos y tenían una mejor percepción del legado histórico de su país» (Ramírez, y Lee, 2005: 14).

Con la AESB se instala en España la estructura productiva americana en los despachos de arquitectura e ingeniería: Carlos Pfeifer, arquitecto español que trabajó para la AESB en Madrid, comentó en una entrevista en el año 2004: «La arquitectura moderna hace eclosión en España de manos de los americanos en la Oficina Americana de Proyectos» (Morales, Giles, y González, 2004: 296-297). Por su parte, el arquitecto Mariano Garrigues, en «Sesión Crítica de Arquitectura», n.º 167, de la *Revista Nacional de Arquitectura*: «Aunque de la presencia entre nosotros de arquitectos norteamericanos, trabajando como si estuviesen en sus estudios de América, no sacásemos más ventaja que saber aprender sus virtudes de organización, en orden a la exactitud de la definición de proyectos y, por tanto, al rendimiento racional de nuestro trabajo, nos podemos dar por satisfechos» (*RNA*, 1955: 35).

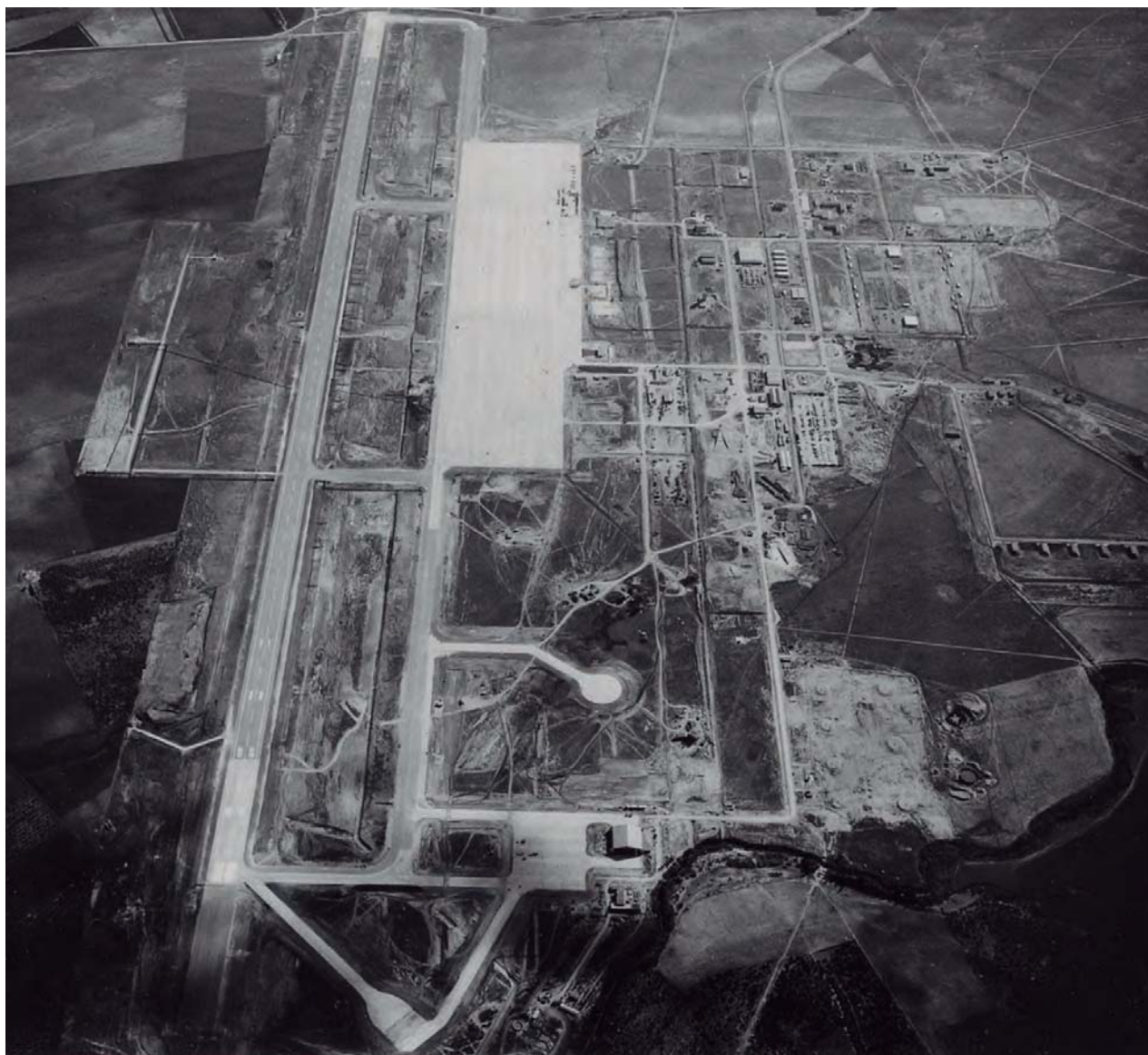


Figura 1. Construcción de la Base Aérea de Torrejón, Madrid, 1956. Fotografía: Universidad de Alcalá IR – e-Buah.

Los garden suburbs

En Estados Unidos el desarrollo de zonas residenciales de la periferia urbana o extrarradio (*suburban development*) fue parte integrante del crecimiento de las ciudades, especialmente en los estados más industrializados del norte del país. Los *garden suburbs*, esto es, suburbios residenciales que siguen el concepto de ciudad jardín, alcanzan su máximo esplendor en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de entidades independientes conectadas a la ciudad mediante tren, tranvía o automóvil, que disponen de servicios comunitarios tales como comercios y otros equipamientos cívicos, en adición a su componente residencial: «En todo excepto en proximidad al centro de trabajo –y tampoco hay tanta diferencia incluso en esto (...)– la gente suburbana, con sus espaciosas casas, diseñadas a menudo por los mejores profesionales, y permitiendo en sus interiores luz para trabajos artísticos y habitaciones para variadas actividades propias de la vida refinada, tienen lo mejor» (Westbrook, 1878: 93).

Neighborhood planning es la principal aportación teórica del urbanismo norteamericano del siglo XX. «Una ciudad jardín en la era del automóvil», como la define el arquitecto Robert A. M. Stern (Stern, Fishman, y Tilove, 2013: 275-276). El mérito del perfeccionamiento de esta idea en la década de 1920 se suele adjudicar a Clarence A. Perry (1872-1944), que formula y define el concepto de *neighborhood unit* (unidad vecinal) en el séptimo volumen de su *Regional Survey of New York and Its Environs*, para desarrollarlo después, diez años más tarde, en *Housing for the Machine Age* (Sica, 1981: 173-178).

Sin embargo, no sería hasta 1928 cuando los arquitectos Clarence Stein (1883-1975) y Henry Wright (1878-1936) experimentasen en las ciudades norteamericanas de Sunnyside (Queens) y Radburn (Nueva Jersey) el concepto elaborado por Perry de supermanzana residencial delimitada por las calles de distribución de vehículos, en cuyo interior se define un espacio verde central peatonal al que dan acceso todas las viviendas. Es el llamado «esquema Radburn», donde las calles, en forma de «calle sin salida», y las propias viviendas a las que dan acceso ejercen de tránsito entre un ambiente y otro (Álvaro Tordesillas, 2006: 67).

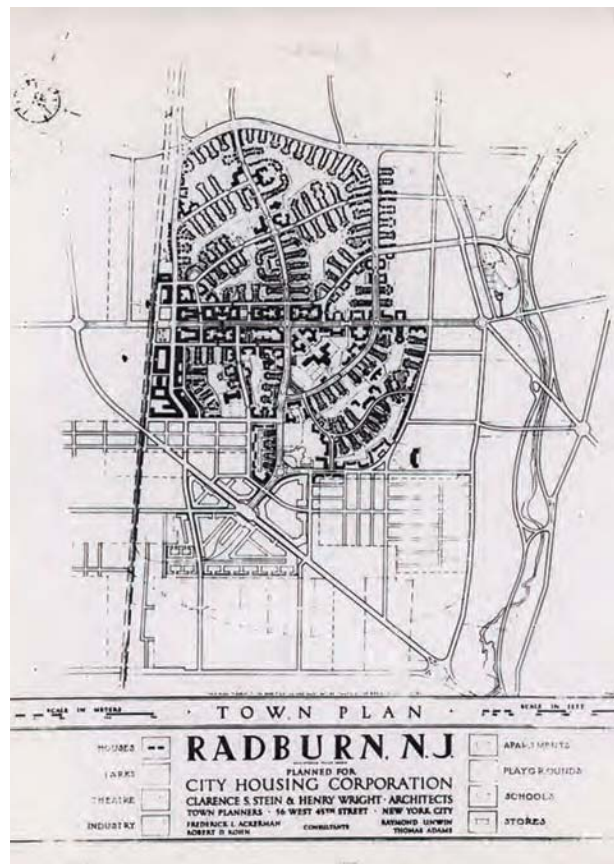


Figura 2. Plano de la ciudad de Radburn, Nueva Jersey, 1932, Radburn United.

Las «casas de los americanos» en las bases

Dentro de las bases militares norteamericanas en España (*on-base*) existen agrupaciones residenciales del tipo *garden suburb*, diseñadas por la AESB entre 1953 y 1960 en las estaciones navales de Rota (Cádiz) y Cartagena (Murcia), y en las bases aéreas de Torrejón (Madrid), Zaragoza y Morón (Sevilla). Son viviendas unifamiliares de una sola planta de altura y tipología aislada o pareadas. La agrupación de estas viviendas, en forma de racimos alrededor de calles para el acceso rodado (*lanes*), cuyos extremos terminan en *cul-de-sac* siguiendo el «esquema Radburn», organizados alrededor de

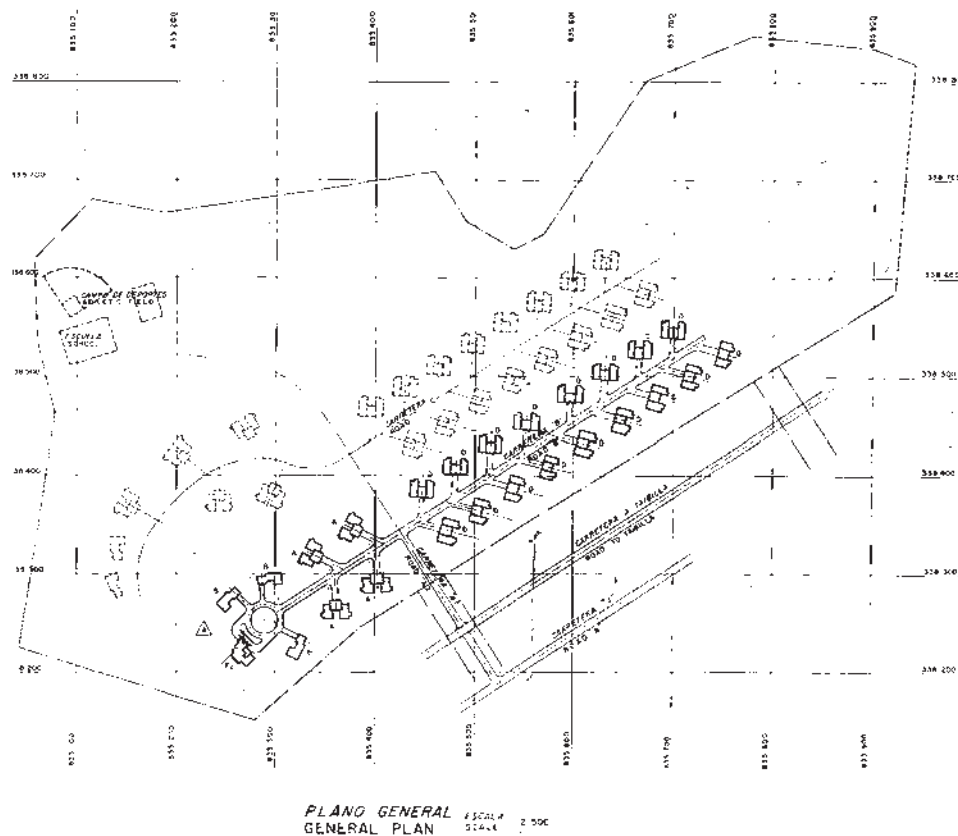


Figura 3. Proyecto de vivienda familiares y servicios, US Naval Magazine, Cartagena. Plano General del Poblado, 1958. Fotografía: Archivo Naval de Cartagena.

un área central peatonal y completándose el conjunto con áreas deportivas u otros equipamientos para la comunidad, tales como escuelas, supermercados, etc., que definen la unidad vecinal o *neighborhood unit*.

Por otro lado, las viviendas de las bases comparten muchas de las características de las denominadas *ranch houses*⁷ californianas (Weingarten, y Howard, 2009: 16-19), como el uso de cubiertas a dos aguas con largos aleros que vuelan a baja altura, la asimetría de la planta de la vivienda, ya sea en forma de L o U. Las viviendas son accesibles desde el coche, por lo que el espacio para garaje es parte fundamental en el diseño, confundiendo dicho espacio incluso con la entrada principal a la misma; las fachadas son de revoco o de ladrillo visto, o mezcla de ambos.



Figura 4. Calle de acceso a las viviendas (el acerado es actual). Fotografía: US Naval Magazine, Cartagena.

⁷ El *ranch house* es un estilo de arquitectura residencial unifamiliar muy popular entre las décadas de 1940 y 1970 en los Estados Unidos que tiene sus raíces en arquitectura colonial hispánica de los siglos XVII-XIX en la Baja California.

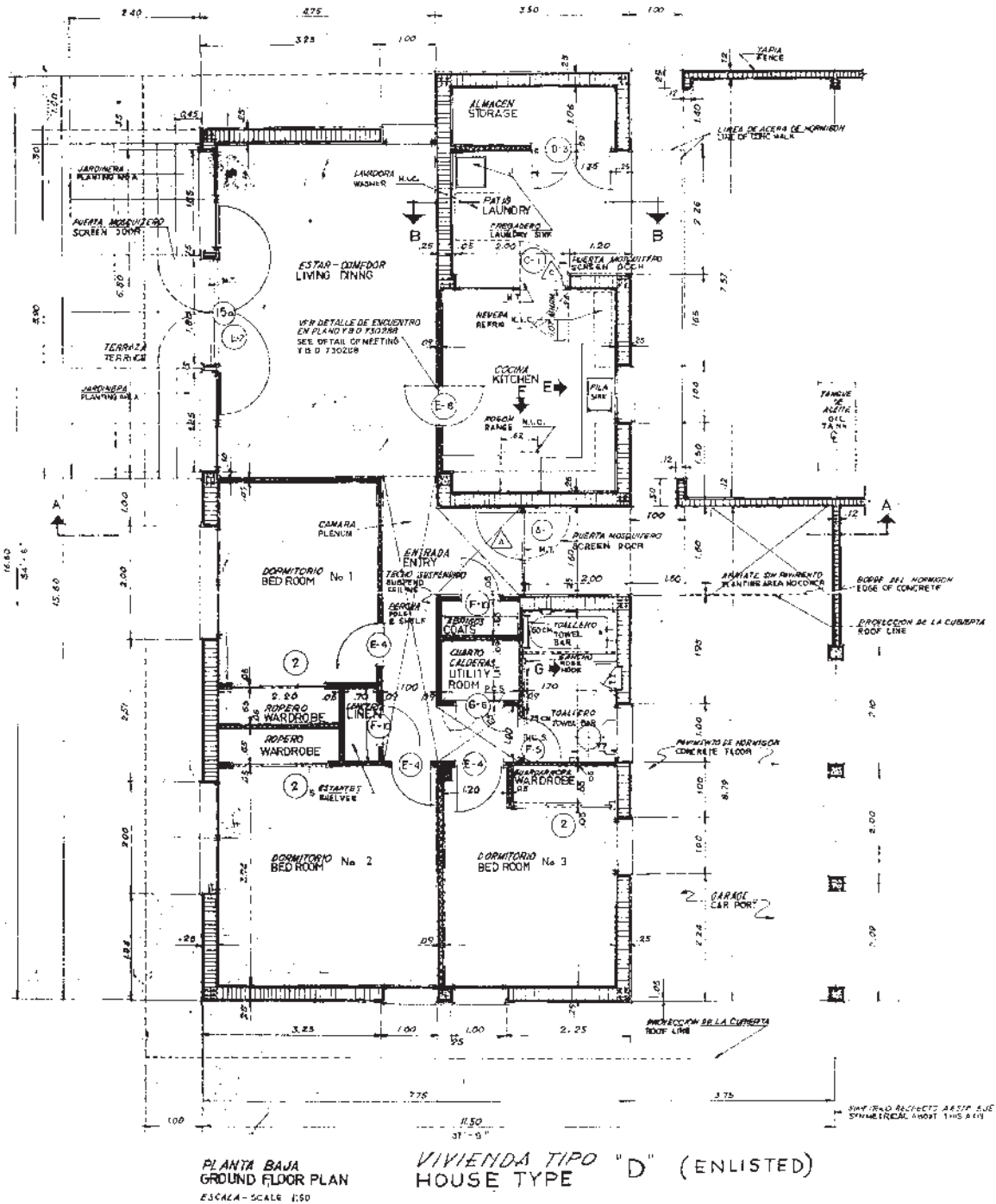


Figura 5. Proyecto de viviendas familiares y Servicios-U.S. Naval Magazine, Cartagena. Planta de la vivienda pareada tipo, D, 1958. Fotografía: Archivo Naval de Cartagena.

Las superficies de las viviendas varían desde los 93 m² útiles de las viviendas pareadas para suboficiales y clases de tropa, hasta los 180 m² para la vivienda unifamiliar del comandante en jefe. Disponen de recibidor, sala de estar-comedor, cocina, lavadero, entre 3 y 4 dormitorios y de 1 a 2 cuartos de baño y cuarto de calderas⁸, terraza, garaje cubierto, lavadero, trastero y patio tendadero. Algunas tipologías disponen además de un dormitorio de servicio con aseo y ducha.

⁸ Las casas disponían de calefacción mediante caldera de gasoil que distribuye el aire caliente a todas las estancias por una cámara o «plenum» aislada térmicamente por el falso techo de la vivienda.

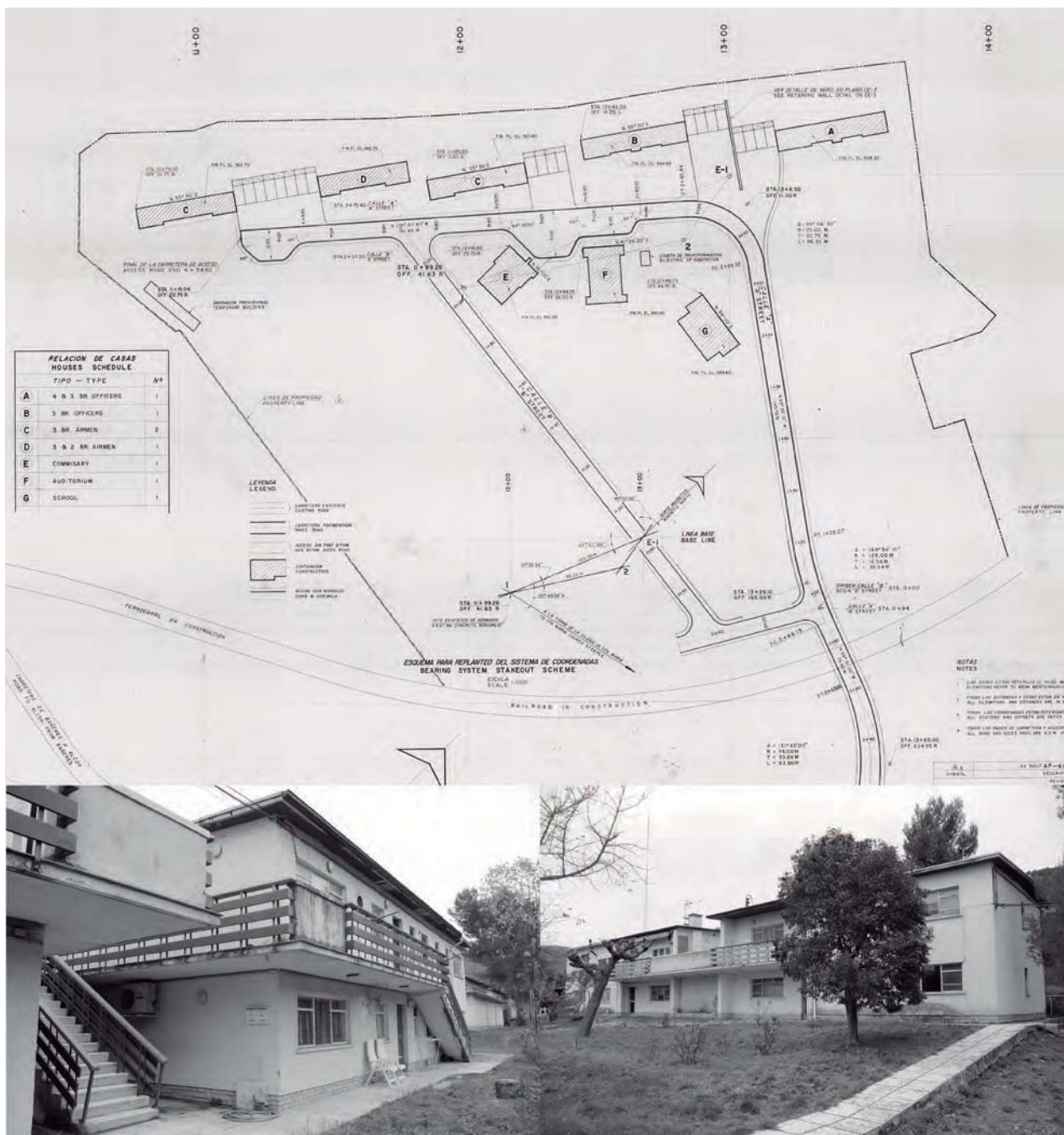


Figura 6. W-5 Alcoy. Planta general y fotografías de las fachadas. Fotografía: Ministerio de Defensa. Las fotografías pertenecen al autor.

Capítulo aparte merecen las viviendas de las Colonias de Aviación. Estos recintos estaban destinados a la construcción de viviendas para nuestros militares y eran propiedad del Patronato de Casas del Ejército del Aire –hoy Instituto de Vivienda, Infraestructura y Equipamiento de la Defensa–, dependiente del antiguo Ministerio del Aire –hoy Ministerio de Defensa–. En las Colonias de Aviación de Aranjuez (Madrid), Alcoy (Alicante) y Figueras (Gerona) existen también agrupaciones de viviendas para alojar a las familias de los miembros de la USAF destinados en las bases de dichas ciudades.⁹ En este caso, la tipología de las viviendas permite agrupar hasta cuatro viviendas en dos plantas en

⁹ En concreto, para los militares norteamericanos destinados en las estaciones de radar de Villatobas (Toledo), Aitana (Alicante) y Rosas (Gerona).

forma de I. A estos bloques de viviendas unifamiliares se les denominaba «hoteles». Dichos proyectos, que datan de finales de la década de 1950, no van firmados por la AESB¹⁰, sino por una oficina de ingeniería externa totalmente española: JAIKÓN S. A. El área de arquitectura de dicha oficina estaba dirigida por los arquitectos Salustiano Albiñana Pifarre, miembro del equipo de expertos en construcción y urbanismo enviados a Estados Unidos en 1956 en el marco del Programa de Intercambio Técnico entre España y Estados Unidos (ICA) (Álvaro Moya, 2011), y Gonzalo Echegaray Comba, quien llegaría a ser director del Instituto Eduardo Torroja (IETcc) a finales de la década de 1960 (Equipo Editorial, 1966: 1).

Conclusiones

El *American Housing* de las bases debió sorprender económica, social y tecnológicamente en la España de la década de 1950, superado ya lo más duro de la posguerra española, primando hasta nuestros días por su calidad urbana y arquitectónica.

Sin duda, los arquitectos de la AESB tuvieron muy presente en el diseño de las viviendas de las bases la arquitectura que desarrollaban en California arquitectos como Richard Neutra, William Wurster o el propio Frederick L. Langhorst. Estas viviendas debían alojar por largo tiempo a las familias de los militares norteamericanos destinados en España, por lo que hacerlos sentir como en casa era primordial para mantener la eficacia de sus miembros en el trabajo.

Bibliografía

- ÁLVARO MOYA, A. (2011): «Estados Unidos y las empresas de ingeniería en España (1953-1975)», *Inversión directa extranjera y formación de capacidades organizativas locales. Un análisis del impacto de Estados Unidos en la empresa española (1918-1975)*, p. 322. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ÁLVARO TORDESILLAS, A. (2006): «La unidad vecinal “rural”: del “Parque Central” a Vegaviana», *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, pp. 65-72. Pamplona: T6.
- BARRET, R. (1997): *Western Ranch Houses by Cliff May*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls.
- BILBAO, L. (2006): «El debate en torno a la Influencia de la arquitectura estadounidense en España: Los arquitectos Luis Vázquez de Castro, Valentín Picatoste y las Memorias de los técnicos españoles en EE. UU.», *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, pp. 81-86. Pamplona: T6.
- BOESIGER, W. (1959): *Richard Neutra: 1950-60. Buildings and projects*. Zurich: Gisberger.
- BROWN, M. (2010): *San Francisco Modern Architecture and Landscape Design 1935-1970*. San Francisco: San Francisco City and County Planning Department.
- CASSINELLO, F., y PICO, J. L. (1965): «Neutra en España», *Arquitectura. Órgano del COA* (81).
- CHAMORRO, E., y FONTES, I. (1976): *Las bases norteamericanas en España*. Barcelona: Euros.

¹⁰ El promotor seguía siendo el mismo, la JUSMG – *Joint United States Military Group, Spain*.

- CHAPPELL, S. A. (1992): *Architecture lanning of Graham, Anderson, Probst and White, 1912-1936*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CHICAGO TRIBUNE (1970): «Architect Alfred P. Shaw dies», *Chicago Tribune*, p. 5. [2 de diciembre].
— (1991): «John B. Dolio, Mechanical Engineer», *Chicago Tribune*, p. 1. [16 de abril].
- CLARENCE A. P. (1998): *The neighbourhood unit: from the Regional Survey of New York and Its Environs*. Neighbourhood and Community Planning, volume VII. London: Routledge/Thoemmes Press.
- CRUZ GUÁQUETA, M. (2006): «Do It Yourself: Los catálogos en el imaginario del progreso», *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, pp. 97-102. Pamplona: T6.
- CUSHING, J. D. (1961): «Town Commons of New England: 1640-1840», *Old-Time New England*, 51(183), pp. 86-94.
- EQUIPO EDITORIAL (1966): «Gonzalo Echegaray. Nuevo director adjunto del Instituto Eduardo Torroja, de la construcción y del cemento», *Informes de la construcción*, vol. 19, n.º 184, 1.
- FERNÁNDEZ ALBA, A. (1981): *Antonio Fernández Alba, arquitecto*. Madrid: Xarait.
- FRASER, M., y KERR, J. (2007): *Architecture and the «Special Relationship». The American Influence on Post-War British Architecture*. Oxon: Routledge.
- HESS, A., & WEINTRAUB, A. (2007): *Forgotten Modern. California Houses 1940-1970*. Layton: Gibbs Smith, Publisier.
- LAORGA, L.; LÓPEZ ZANÓN, J. L. y KUMP, E. (1959): «Urbanización de “El Encinar de los Reyes, S.A.”», *Revista Nacional de Arquitectura* n.º 9, pp. 31-40.
- MANN, D. (1963): *Nido de Águilas* [Vídeo]. Universal Pictures.
- MORALES, J.; GILES, S. D., y GONZÁLEZ, J. (2004): «Carlos Pfeifer», J. M. Pozo, *Los Brillantes 50. 35 Proyectos*, pp. 294-307. Pamplona: T6.
- MOUZO PAGÁN, R. (1998): *La Manga Club (1972-1997). Historia reciente y evolución del Paraje de Atamaría*. La Manga Club: INMOGOLF.
- NEUTRA, R. J., y ALEXANDER, R. E. (1956): *Air Force Family Housing Proposal «AFFHO»*. Madrid: Archivo F. Faci, arquitecto.
- PIÑEIRO ÁLVAREZ, M. (2006): «Los convenios hispano-norteamericanos del 1953», *Historia actual online* (11), pp. 175-181.
- RAMIREZ, C. W., y LEE, A. J. (2005): «An Interview with Dorn C. McGrath Jr.», *CRM: The Journal of Heritage Stewardship*, (A. J. Lee, Ed.) 2 (1), pp. 13-21.
- RNA (1955): «La Organización de las oficinas de arquitectura en Norteamérica», *Revista Nacional de Arquitectura. Sesión de Crítica de Arquitectura* n.º 167, pp. 35-44.
- SALAZAR LOZANO, P. (2016): «The U.S. Navy Bureau of Yards and Docks en España. Bases militares conjuntas», *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*, pp. 499-508. Pamplona: T6.

- SAMBRICIO, C. (2004): «Luis Laorga y las viviendas para los militares americanos», *Los Brillantes 50. 35 Proyectos*, J. M. Pozo. Pp. 198-213. Pamplona: T6.
- SANZ, L., y GONZÁLEZ NAVIDAD, I. (2009): «Una colonia junto a la base aérea. Visita al “bario yanqui” de Torrejón». Recuperado el 24 de 05 de 2016. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/07/suvienda/1241690568.html>
- SICA, P. (1981): *Historia del urbanismo. El siglo xx*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- STEELE, J. (2002): *William Pereira*. Los Angeles: Architectural Guild Press.
- STERN, R. A.; FISHMAN, D., y TILOVE, J. (2013): *Paradise Planned. The Garden Suburb and the Modern City*. Nueva York: The Monacelli Press.
- TIPPEY, B. (2010): «Bienvenido Mister Neutra: modernización y humanismo en el primer viaje de Richard J. Neutra a España, 1954», *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, pp. 495-502. Pamplona: T6.
- TREIB, M. (1995): *An Everyday Modernism: The Houses of William Wurster*. Berkeley: San Francisco Museum of Modern Art; University of California Press.
- WEINGARTEN, D., y HOWARD, L. (2009): *Ranch Houses. Living the Californian Dream*. Nueva York: Rizzoli International Publications, Inc.
- WESTBROOK, R. (1878): «Open letter from New York I.» *The Atlantic monthly. A magazine of literature, science, art and politics*, 41, (243), p. 93. (H. O. Houghton & Co.).

Diálogo entre Elías Torres Tur y José Ángel Sanz Esquide

Elías Torres Tur

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya

José Ángel Sanz Esquide

Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallès. Universitat Politècnica de Catalunya

Esta entrevista con Elías Torres se lleva a cabo en el contexto del IX Congreso DOCOMOMO Ibérico, por lo que la primera pregunta alude al nombre de la institución que lo ampara.

Pregunta: Cuando comenzasteis a finales de la década de 1970, vuestra trayectoria profesional independiente, junto con José Antonio Martínez Lapeña, la llamada «arquitectura moderna» estaba casi moribunda. Desde nuestra condición histórica, ¿qué salvas de aquella arquitectura? Dicho de otra manera, ¿qué es lo que salvarías mientras vaciarías el agua de la bañera? ¿Cuáles son vuestros arquitectos preferidos entre los maestros de la arquitectura moderna?

Respuesta: La de Le Corbusier, en la India, no sé si por el contraste con el país, por la imperfección de su hormigón o por el polvo que intenta conquistarlo, apasiona. Los edificios de Alvar Aalto, tan variados, siguen con pocas arrugas.

P.: He estado repasando vuestro reciente libro *José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres*, que ha publicado Ricardo Sánchez Lampreave, y he leído que, con relación a la casa Van der Driesche (1969-1973) de Ibiza, hablabais de la casa Penina, del estudio PER, como una referencia. ¿Significaron mucho para vosotros en aquellos años los primeros trabajos de Lluís Clotet y Óscar Tusquets?

R.: Debió de ser el primer motivo por el que, desde entonces, somos buenos amigos.

P.: Decir el estudio PER implica, de alguna manera, referirse a Robert Venturi y a sus famosos libros *Complejidad y contradicción en arquitectura* y *Aprendiendo de todas las cosas*. ¿Por qué en 1977 decides marchar a Estados Unidos? ¿Por qué concretamente a la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), con Charles Moore, que era un venturiano *avant la lettre* de la costa oeste, con quien hiciste muchas migas, incluso colaborando con él en la realización de una casa?

R.: Creo que lo que me atraía eran Los Ángeles y el sur de California, con mar, su clima cálido y luminoso, su historia creativa y aventurera –distinto del noreste de Estados Unidos, frío y aparentemente más intelectual–, e intuí que no iba a alejarme mucho de Ibiza y Barcelona. Una solicitud a Charles Moore, *chairman* de la Escuela de Arquitectura, a su paso por la Ciudad Condal, me ayudó en mi entrada como enseñante en la UCLA. Regresé entusiasmado de esa primera aventura docente y vital en el exterior.

P.: Moore ha sido visto siempre desde la intelectualidad como un tipo extravagante y bastante peligroso. Sin embargo, tú has difundido sus extraordinarios libros y su arquitectura en la Escuela de Barcelona. ¿Qué os queda del «eclecticismo radical» de Moore?

R.: Charles Moore era culto, infatigable, animado, *bon vivant*, generoso, optimista y con pocos prejuicios: «Si hay que cambiar se cambia!» Difuminar los obstáculos y dudar como buena guía es un buen método para mejorar los resultados.

P.: Te he oído repetidas veces, en charlas y conversaciones, que la casa unifamiliar es uno de los temas que retratan mejor a los arquitectos. Hiciste un trabajo de campo sobre la casa popular ibicenca y, en vuestra trayectoria profesional y docente, le habéis dedicado muchos esfuerzos. ¿Cuáles son vuestras casas preferidas del siglo xx?

R.: La casa Ugalde, de José Antonio Coderch; la villa Mairea, de Alvar Aalto; el palacio imperial Katsura; el Stennäs Cottage, de Erik Gunnar Asplund; la Casa do Chá, de Alvaro Siza; la casa en Pantelleria, de Lluís Clotet y Óscar Tusquets; la casa Melnikov, la casa Sarabhai, de Le Corbusier; el Sea Ranch, de Charles Moore; las casas de Antonio Corrales y Rudolf Schindler, etc. Tengo la creencia de que quien sepa proyectar una vivienda unifamiliar inesperada, inspirada, confortable y conversadora con el lugar, sabrá resolver cualquier otro problema de arquitectura. No olvidar que los programas de estas casas son siempre parecidos.

P.: También la vivienda colectiva ha tenido su importancia. ¿Cuáles son vuestras viviendas preferidas?

R.: Preferentemente las que, además de ayudar a mejorar el espacio público –de rebote la ciudadanía–, están en urbes compactas.

El conjunto Romeo y Julieta, de Hans Scharoun; el edificio de viviendas de la Barceloneta, de José Antonio Coderch; La Pedrera, de Antoni Gaudí; el Borsalino, de Ignazio Gardella; la Casa de las Flores, de Secundino Zuazo; la Torre Velasca, de BBPR; el conjunto de Page Street, de Edwin Lutyens; el Erza Stiles College, de Eero Saarinen; Villaggio Olimpico, de Antonio Libera, etc.

P.: Recuerdo haber visitado hace años un conjunto vuestro en la periferia sur de Madrid formado por un bloque circular «scharouniano» muy altivo, y unas viviendas en hilera, escalonadas con unos huecos muy grandes que sorprendían por su dignidad. Todo en ladrillo exceptuando el patio del bloque circular. ¿Siempre habéis utilizado el ladrillo en la vivienda?

R.: Más que menos, y a veces en otros edificios pintándolo del neutral blanco popular.

P.: ¿De dónde te viene el interés sobre el paisaje, tú que lo has enseñado durante veinte años en la ETSAB? ¿De Ibiza? ¿De la arquitectura popular? ¿Del Sea Ranch?

R.: Quizá mi retina esté impresa con recuerdos de la Ibiza de mi infancia. El interés por el diseño del espacio público –la arquitectura del paisaje– comienza en la UCLA y se consolida enseñando en la ETSAB, y más tarde practicando y probando en obras inesperadas, como arquitectos no especialistas.

P.: Habéis realizado muchos trabajos en ese campo y en el de los espacios abiertos. Creo advertir en ese tema una fuerte influencia del quehacer de ciertos escultores contemporáneos. ¿Es cierto? ¿Cuáles son?

R.: Los arquitectos debemos resolver problemas concretos y complejos que repercuten en la vida de los ciudadanos. Nosotros no ignoramos lo que ocurre a nuestro alrededor en otros terrenos creativos más contemplativos. De estos terrenos y por curiosidad visual, algo se nos debe de adherir, y tú, José Ángel, ves nuestro trabajo salpicado de esas adherencias, sin que seamos nosotros conscientes de ello. Existen muchas obras pequeñas que se descubren por casualidad, anónimas, espontáneas y que sabías que resuelven problemas domésticos con medios escasos y que emocionan más

que mucha de la artillería artística reverenciada. Estamos convencidos de que trabajar con escaseces conduce a resultados más esenciales; por el contrario, la abundancia puede que despiste y conlleve cierta banalidad.

P.: Otro campo de trabajo importante en vuestro despacho es la intervención en edificios construidos de todo tipo, lo que has llamado «resucitaciones». Aquí sale a la palestra vuestro interés por figuras de la arquitectura como Antoni Gaudí, Josep Maria Jujol, Jöse Plečnik y Hans Hollein, pero, sobre todo, por Carlo Scarpa. ¿Cuáles son las obras que más te han interesado del arquitecto véneto?

R.: El Castelvechchio, cuya construcción duró veinte años, está efusivamente lleno de brillantes encuentros de materiales, fragmentos de una gran familia, de parentescos con otros vénetos más antiguos. Los Palazzi Bianco y Rosso, de Franco Albini, fueron de las primeras rehabilitaciones de edificios históricos que nos fascinaron.

P.: Tu tesis doctoral trató sobre la luz cenital, con ejemplos de arquitectura de todo tipo que habías ido recogiendo de aquí y allá. Luego vino aquella exposición casera con el mismo asunto valiéndote de trastos y cacharros de cocina. Tengo la impresión, sin embargo, de que esa indagación no la habéis podido aplicar mucho en vuestros edificios construidos. ¿Me podías dar ejemplos donde la luz cenital ha tenido presencia en vuestro trabajo?

R.: Los hay en pequeñas dosis en muchos proyectos; hay que entender la luz desde lo alto, como un repertorio muy variado e infinito. La corona de gotas de luz raspadas en la pared del fondo de la nave de la Iglesia del Hospitalet (Ibiza) fue un hallazgo, no está nada mal.

P.: Nunca habéis estado interesados por el *Zeitgeist*, idea que, en último extremo, resulta corrosiva para cualquier ejercicio de iniciativa personal como el que habéis llevado a cabo en los más de cuarenta y cinco años de trayectoria profesional. ¿Cuánto tanto por ciento hay en vuestro trabajo de exigencia profesional y cuánto de diversión, juego, humor, ironía, riesgo, equívocos, etc.? Pon ejemplos y tantos por ciento.

R.: En la arquitectura como en la cocina las recetas pueden mejorar al improvisar. Todo cabe en el proceso de proyectar y las dosis de los condimentos que mencionas es imprevisible. En cualquier caso, es imprescindible añadir el compromiso ético que implica cualquier trabajo que va destinado a los demás.

¿*Zeitgeist*? Es inevitable no empaparse del polvo ambiental político, social, cultural, económico, y de los amigos, que nos envuelve.

P.: No tenéis un estilo «Jamlet», en el sentido que se dice coloquialmente de alguien que «tiene un lenguaje propio», como sin embargo tienen otros arquitectos y artistas. Vuestro estilo es, por así decirlo, el antiestilo. ¿A qué se debe? ¿Al contextualismo? ¿A la experimentación? ¿Al deseo de no aburrirse?

R.: Hemos sido buenas esponjas y todavía nos quedan restos. Hemos pasado sarampiones y viruelas por incorporar a nuestro trabajo aquello de lo que nos hemos empapado, como todos.

No nos sentimos confortables atrapados en un hacer determinado y obvio. Nos gusta escaparnos a través de rendijas para liberarnos de líos y trampas, en busca de aire fresco y nuevo; una manera de andar más sueltos, quizá también para olvidar anteriores trabajos.

P.: En vuestro trabajo habéis dado mucha importancia también a encargos menores, me refiero al diseño de *stands*, exposiciones, escenografías, *follies*, *displays* o escaparates. Tampoco habéis considerado nunca un tipo de trabajo inferior a otro. ¿Por qué os interesan tanto ese tipo de experiencias?

R.: Se resuelven con mayor rapidez si se compara con los años que requieren los edificios. En cualquier caso, para dar respuesta a todo tema de arquitectura, hay que recorrer siempre caminos de aventuras imprevisibles.

Para aventurarse hay que hurgar, descubrir, rodear, avanzar o retroceder y atacar. Muchas veces quedas insatisfecho con el resultado y, tiempo después, descubres cuál hubiera podido ser la solución adecuada, pero ya no tiene remedio. Siempre me han quedado las ganas de explicar las obras solamente con los errores cometidos. Descubrir defectos es más útil que reconocer aciertos.

P.: Como me temo que eres autocrítico te propongo que ejerzas la crítica sobre ti mismo. ¿Qué edificios salvarías hoy del inmenso conjunto de proyectos y obras realizados hasta hoy por vuestro estudio?

R.: En nuestras obras y proyectos siempre hay algo que, por poco que sea, nos agrada. Añoramos las obras modificadas perversa e innecesariamente por la gente, y en especial la Iglesia del Hospitalet, cuya mutilación ha sido un acto de maldad, que ha hecho desaparecer los esenciales elementos sobrepuestos. Paradójicamente, el paso del tiempo y los fenómenos naturales pueden llegar a despojar o limpiar a la arquitectura de elementos inútiles.

P.: Gracias, Elías, por tus respuestas y espero que sigáis teniendo ocasión de hacer cosas. Vuestra mejor arquitectura consigue insuflar una alegría y un optimismo que no parece propio de un mundo feo donde ha conseguido imponerse un pragmatismo comercial y banal que además no funciona. Como decía el filósofo Theodor W. Adorno en un texto que quizá debiera estar en los frontispicios de las escuelas y despachos profesionales: «Una arquitectura digna de seres humanos piensa en ellos mejor de lo que son».

ÁREA 2:

IMPLICACIÓN CIUDADANA:

FORMACIÓN, INFORMACIÓN, DIFUSIÓN

The Burrell Collection: A Glasgow Case Study in Restoring Modernist Heritage

Mark O'Neill

University of Glasgow

The people of Glasgow have an ambivalent relationship with modern architecture, which goes beyond the popular scepticism about cement and brutalism, due to the city's economic and social history after World War II. During the 19th Century, Glasgow's population grew from 77 000 to over a million, and, as a result of its vast industrial output, it became known as «the Second City of the British Empire» and «the Workshop of the World». The collapse of the coal, steam and steel industries between the 1960 and the 1980s was catastrophic not just for the economy but for the city's morale and sense of identity. Glasgow lost nearly half its population and the national government assumed that the task of Glasgow Corporation (GC; after 1996 Glasgow City Council GCC) was to manage decline. New businesses were advised not to invest or locate there. At the same time GC set out to demolish the Victorian slums and build new modern homes for the mass of the people. More than 200 000 residents were moved to New Towns, or to peripheral housing estates with few amenities, often consisting of high rise apartments which destroyed the social fabric of communities. The quality of these houses was often poor, and many suffered from damp and severe maintenance issues. In order to modernise the city for the motorcar, a swathe was cut around its centre to create an inner ring road. The plans to sweep away the Victorian main square and City Chambers (1888) and rebuild it on modern, «rational» lines were not realised only because of a lack of funds (Smith, 1977). The systematic destruction of historic neighbourhoods, of traditional housing forms and of social networks has led many to see 20th century architecture and planning as hubristic and anti-human.

Despite negative government policy and severe economic problems, the City fought back, in a spirit captured in the title of a 1988 book, *The City that Refused to Die* (Keating). A civic coalition set out to change the basis of the economy from manufacturing to services. This required a more positive image for the city –to attract investors, residents and tourists, and to boost the confidence of its people–. The Lord Provost (mayor) led a marketing campaign with the slogan Glasgow's Miles Better, beginning in 1983. Glasgow then bid for and won the title of European City of Culture in 1990. Following on from Athens, Florence, Amsterdam, Berlin and Paris, Glasgow was the first non-traditional cultural city to win –to the surprise and scepticism of many–. The city however, had considerable cultural assets. It was home to three of the national performing arts companies –Scottish Opera, Scottish Ballet and the Scottish National Orchestra– as well as the BBC Scottish Symphony Orchestra and the innovative Citizens Theatre. And as modernist over-confidence waned, Charles Rennie Mackintosh was rediscovered and a greater appreciation of the city's Victorian architecture emerged. Its characteristic 19th century red-sandstone buildings were cleaned and new Conservation Areas were designated. Despite the demolitions Glasgow retained «the world's richest concentration of Victorian architecture, unrivalled in its range of forms and the virtuosity of its adaptation to ever-changing needs» (Gomme, 1989).

Glasgow Museums

Amongst Glasgow's cultural assets were its museums –even in the 1980s, the largest and most visited civic museum complex in the UK–. These were built on Victorian foundations, notably the McLellan Galleries (1857), the People's Palace (1898) and the vast, encyclopaedic, Kelvingrove Art Gallery and

Museums (1902). As part of its renewal Glasgow invested millions in refurbishing its main museums, as well as creating new attractions, developing an international reputation for innovation (Gurian, 1996). Major projects included the only museum of world religions in the UK (1993), the Gallery of Modern Art (GoMA) (1996), the refurbishment of Kelvingrove (O'Neill, 1996) and the creation of the Zaha Hadid designed Riverside Museum (2011) (Sudjic, n.d.), which won the European Museum of the Year Award in 2012. These projects not only contributed significantly to Glasgow's international profile as a cultural tourist destination, but also increased local attendance, including from working class communities and non-traditional museum goers.

A significant part of this success was built on the use of visitor and non-visitor research to ensure that the museums were relevant and accessible to a wide range of local as well as tourist audiences. These involved advisory panels (Academic, Education, Disability & Access, Community, Children), focus groups, visitor surveys and pilot testing of innovations in display techniques (Economou, 1997). These revealed invaluable information about people's favourite objects, their prior level of knowledge of museum topics, their interests and preferred ways of learning and their social patterns – who they visited with. These studies also included detailed analyses of how people used the buildings, revealing, for example, that 80 % of visitors to Kelvingrove did not go up to the painting galleries on the first floor¹ (Psarra, & Grajewsky 2002). Combined with curatorial and design expertise, this visitor-centred approach produced beautiful displays which told rich stories for a wide range of audiences.

Glasgow Museums also developed an award winning outreach service, the Open Museum (Dodd, 2002) which engaged with many of the city's deprived communities. Its work included a project related to changes in the city's housing architecture. Many of the 1960s tower blocks are being demolished and replaced with more human scale houses, which the vast majority of people prefer. While residents are willing to be rehoused, the whole process is extreme disruptive. Working with the local Housing Association museum staff devised a project in response to the demolition of the Red Road estate. This was explicitly therapeutic, based on Peter Marris's work (1974) exploring how even positive change can be damaging, involving grief due to loss of identity and treasured memories. The result was an oral history, photography and art project which led to an exhibition in the city's local history museum. This recognised the history of the Red Road communities, validated their experience of living in these modernist structures, and, for the whole city marked the dramatic change in the urban landscape – buildings higher than the pyramids of Egypt were disappearing from the skyline.

The Burrell Collection – the first thirty years

The first great milestone in the rebirth of Glasgow, at the city's lowest point, was the opening by the Queen of a new museum –the Burrell Collection (Marks, 1983)–. One of the city's greatest, untapped Victorian legacies was the collection of shipping magnate Sir William Burrell (1861-1958). The gift consisted of nearly 9,000 objects amassed over 80 years of collecting, with particular strengths in Chinese Art, Medieval European tapestries, sculpture and stained glass and Post-Impressionism, including works by Rodin, Degas, Boudin, Cezanne and Manet. «In all history, no municipality has ever received from one of its native sons a gift of such munificence as that which, in 1944, the City of Glasgow accepted from Sir William and Lady Burrell» (Norwich, 1983). The search for a suitable site for a building was long and complex and was not resolved until the late 1960s (Gordon & Cannon Brooks 1984). The architectural competition was launched in 1970 and in 1972 the contract

¹ This evidence played a major role in persuading the architectural preservation authority to give permission for lifts to be introduced into the historic fabric of the building.

was awarded to Barry Gasson Architects (Calder, 2012)². The result was «the largest and most important museum building to be constructed in the United Kingdom for almost half a century» (Gordon, & Cannon Brooks, 1984: 57). It was ahead of its time in the provision of access for people with physical disabilities and won a number of museum and architectural awards, including the UK Museum of the Year Award in 1983. It received rave reviews –Bill Bryson declared it to be «one of the finest museums in the world» (1995: 338)–. One architectural historian said it is «perhaps the most important example of 1970s architecture in Scotland. It is certainly one of the most loved» (Calder, 2012: 49). The museum became a huge source of civic pride as well as a flagship for the regeneration of the city.

The building is designed to capitalise on its location in an historic park, with the glass perimeter walls providing views over a meadow and a «walk in the woods» which allows some of the collection's masterpieces, including medieval stained glass and sculpture from ancient Egypt, Greece, Rome and China to be seen against a background of nature. The other, more light-sensitive, collections were shown in internal galleries, as were four reconstructed rooms from Hutton Castle, Burrell's former home. Storage and plant were located in the basement. In 2013 the quality of the building was formally recognised when it was awarded Category A Listing, Historic Environment Scotland's (HES) highest level of legal protection as a building of special architectural or historic interest. The previous year, in an effort to promote appreciation of Glasgow's considerable modernist architectural heritage (Stamp, 2000), GCC and HS published a booklet on the subject (MacDowell, 2012). The preservation of these «eyesores» was met with disdain by the popular press³. The Listing of the Burrell Collection however was accepted as what was due to one of the City's great buildings.

According to the HS's «Statement of Special Interest» «Gasson, Andresen and Meunier's design was distinguished from the other 241 entries by its positioning within Pollok Park nestled into the woodland at the edge of the open parkland, deliberately integrating the exterior with interior along the glazed north-facing wall». The Burrell Collection is an «outstanding bespoke museum commission of international⁴ importance, and an important example of the Structuralist tendency in architecture in the second half of the 20th century, emphasising the user's experience and of a sense of place, and in particular, making the most of the interior and exterior interface with the surrounding landscape», reflecting an interest in «personal responses to space, invoking a return to a human vernacular architecture rather than placing an emphasis on the façade»⁵.

The Burrell Collection in Operation

Soon after opening a number of issues emerged with the operation of the building. These included: indoor pollution generated by wooden storage materials which emitted damaging gases; difficulty in controlling light levels; and heat gain, especially from the entirely glass South elevation to the Park. The City invested significant sums in addressing these issues –replacing all the wooden shelving in the stores, and all the glazing on the South elevation–. Other issues were more difficult to remediate. With an entirely electrical system, the building suffers from high thermal loss and a large, increasingly expensive, carbon footprint. And the flat roof, which had leaked from the first winter, defeated all

² Architects, Barry Gasson, Brit Andresen and John Meunier; project architect, Jack Wilson; structural engineer, Felix J Samuely; landscape consultant, Margaret Maxwell; contractor, Taylor Woodrow Construction.

³ (Disponible en: http://www.eveningtimes.co.uk/lifestyle/13230588.HOW_DID_THESE_UGLY_EYESORES_GET_ON_A_LIST__ARE_HISTORIC_SCOTLAND_Historic_Scotland_choose_some_very_unlikely_buildings_in_their_forthcoming_celebration_of_Glasgow_s_architecture/).

⁴ A delegation from Bilbao visited Glasgow in the early 1990s, saw the impact of the Burrell and of the European Capital of Culture, and this became one of the inspirations for the Guggenheim –though in a very different, less self-effacing, style–. See Gomez, M. «Reflective images: the case of urban regeneration in Glasgow and Bilbao». *International journal of urban and regional research* 22.1 (1998), pp. 106-121.

⁵ Disponible en: <http://portal.historicenvironment.scot/designation/LB52002,burrell>.

attempts at repair due to its complex internal structure. The risk of water ingress to the collections increased over time. Ultimately the building's flat roof and the entire heating and ventilation system needed to be replaced.

The museum also began to lose its appeal to visitors. After its initial success, attracting over one million visits annually in its first few years, the Burrell stabilised at c500 000 visits a year for the rest of the 1980s, peaking again in Glasgow's year as European Capital of Culture. From then visit numbers declined slowly, by about 100 000 a decade, until the annual average in the early 2010s was fewer than 200 000. A significant cause of this was the difficulty in changing the core displays. The original brief stated that «Since only part of the collection would be on show [...] flexibility for display would be required» (Burrell Project, 2016: 9). The somewhat monumental showcases and their fixed locations within the architecture meant that creating new narratives based on the collection is difficult. The display infrastructure is flexible only to the extent that objects on display can be replaced by objects of nearly identical size and weight. Though there were other issues, including fluctuating City funding for temporary exhibitions, and access to and through the Park, this was at a time when museum attendance in the city was increasing, from both locals and tourists –and not just in new or refurbished museums–. The St Mungo Museum and the Gallery of Modern Art sustained their visit numbers without capital investment. It became clear that to prevent the Burrell Collection entering into a [terminal decline, piecemeal remediation was no longer adequate.

The Burrell Renaissance

The decision to refurbish the building completely was based on a masterplan which set out a set of strategic aims: to create a more sustainable building with a secure roof and to develop a flexible display infrastructure which supported a visitor experience appealing to modern audiences. This in turn created an opportunity to re-animate the Burrell Collection's role in Glasgow's identity as a City of Culture, for both locals and tourists. Despite rising from being an industrial wasteland to being the fifth most visited tourist city in the UK, in 2015 Glasgow identified cultural tourism as a significant growth sector, capable of attracting an additional one million overseas visitors by 2023. Even though public funding was under huge pressure after the global financial crisis of 2008, GCC committed to a complete refurbishment of the Burrell Collection at a total cost of £66 million, of which the city itself would contribute 50 %⁶. Significant additional sums will also have to be spent on Pollok Park to ensure that access to the museum is improved.

The Masterplan provided for an overhaul of the building's interior which would allow the proportion of the collection in display to be increased from 50 % to 90 %, and for greatly enhanced interpretation of the objects. As well as providing a new central vertical core and increased access to the collection, including to the lower ground floor stores, improved facilities would include a café with access from the park at ground level, enhanced retail opportunities, and landscaped terraces linking the museum to its parkland setting. The Masterplan also involves a new «third floor» or mezzanine. This would be used for «engagement and interaction» activities, for young people and school groups, to show how Burrell's collected items were made, the skills used to make them, technique, craft, and context.

The contract to renew the Burrell Collection was won in 2016 by award-winning architects John McAslan + Partners⁷, together with acclaimed Exhibition Designers, Event Communications⁸, who had also led the process which created the Masterplan. The new team began refining the Masterplan. The

⁶ Disponible en: <http://www.glasgowlife.org.uk/museums/burrell-collection/about/Pages/default.aspx>.

⁷ <http://www.mcaslan.co.uk/practice/awards> Project Architect: Hannah Lawson, Conservation Adviser, Paddy Pugh.

⁸ <http://www.eventcomm.com/about/awards>.

revised provisions involve retaining the current entrance for educational groups and forming a new public entrance on South face of the building, overlooking a new, landscaped «civic events space» which would extend the museum's relationship with the Park. This new entrance would funnel the public into the centre of the building, where a new core would give access to all areas and all floors, including, for the first time, the basement. Serving as an entirely new exhibition floor, the basement would be presented as a treasure trove, with antiques, paintings, sculptures, ceramics and furniture on display. Improved facilities would include a café with access from the park, enhanced retail opportunities, and landscaped terraces linking the museum to its parkland setting.

The ethical issues presented by these plans are the same as those in any historic building. While the function of the building is not changing, understandings of that function have altered significantly since 1983. The plans aim to present the collection in space in a way that reaches the highest aesthetic standards, but does so in a way which will enable the museum to tell the objects' stories from a range of perspectives and to cater for more diverse audiences and learning preferences. This approach reflects 30 years of the application of research in psychology, sociology and visitor studies to the art and science of art gallery and museum displays (Roberts, 1997; Black, 2005). The project has to identify what changes to the fabric of the building are required to modernise its functionality but retaining the essential qualities which constitute its architectural merit. The Masterplan, led by Event, aimed to develop as deep and rich an appreciation of the building as possible, the team elaborated a Statement of Significance, which, beyond its purely architectural merit, articulated its Communal, Aesthetic, Evidential and Historical value and assessed its Overall Significance. It concluded that «The Burrell's principle significance lies in its use and enjoyment as a public gallery and museum, the purpose for which it was designed». Improving how this purpose was achieved was essential to the refurbishment – but «changes to improve the functionality of the Burrell and the ways in which its collections are displayed would need to be justified as *necessary* in order to deliver public benefits outweighing any perceived harm to the significance of the building as it exists today» (Burrell Project, n.d.).

Creating the access core and a more legible flow for the collection would require the removal of the Lecture Theatre and two of the Hutton Rooms. Accessing this core would need a new entrance in the South façade which would also link it to the Park and the events space. The removal of the Lecture Theatre, as a largely functional space, is uncontroversial, but the others are significant changes and require significant justification. As well as consulting key stakeholders (Historic Environment Scotland, The Burrell Trustees, the 20th Century Society, City Planning), the museum consulted visitors and studied how the building works for them.

The need for the new access core is based on the fact that visitors find the interior of the building, apart from the routes around the perimeter, confusing: «It's a difficult building, we just wandered round, but there were too many cut offs and ways to go, it was very confusing». Visitors often miss, or feel they had missed, something, most frequently the Islamic Art Collection (Scotinform, 2015). Experiencing the collection required making the building much more legible. The Hutton rooms are «segregated spaces» (Psarra, 2005, 2009) and are missed by the great majority of visitors, with 1 % visiting the Dining Room, 4 % the Hall and 6 % the Drawing Room (Scotinform, 2015). The spaces were contained in the original brief, but they do not support one of the building's design principles –the interaction between the interior and the Park–. Sir William Burrell wanted the displays to reflect the fact that many of the objects were from his home and were best seen in a domestic context. There are however many meanings of home, and a literal reconstruction is not required to evoke the spirit of the domestic. Having a fixed display of reconstructed interiors in spaces which are inaccessible to the public does not seem to be an essential part of the building's functionality or aesthetic.

The Burrell Renaissance is the largest investment in the refurbishment of a major modernist building ever to take place in Scotland. The project is still in development and the issues discussed in this paper still have to be finally resolved. However, basing the planning on an integration of deep

appreciation of the building's architectural merit and its wider significance with an understanding of how visitors actually experience it will help ensure its long term survival. This means going beyond repair and applying advances in the technology of carbon management and reintegrating its historic form with an updated understanding of its function as a museum. Giving users, as well as other stakeholders, a voice means that the Burrell Renaissance project has the potential to be an exemplar of how 20th century architecture can be valued, preserved and its life extended.

References

- BLACK, G. (2005): *The engaging museum: developing museums for visitor involvement*. Routledge, Abingdon.
- BURRELL (n.d.): Statement of Significance, unpublished project documentation.
- CALDER, B. (2012): «Castles, cows and glasshouses: the Burrell Collection Architectural competition», *The seventies: rediscovering a lost decade of british architecture*, Harwood, E. and Powers, A. ed. London: The Twentieth Century Society, pp. 37-50.
- DODD, J (2002): *A catalyst for change: the social impact of the open museum*. Leicester: University of Leicester.
- ECONOMOU, M. (2004): «Evaluation strategies in the cultural sector: the case of the Kelvingrove Museum and Art Gallery in Glasgow», *Museum and society*, 2/1, pp. 30-46.
- GOMME, A. (1989): «Glasgow» in *The Cambridge guide to the arts in Britain: the later Victorian Age*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 209.
- GORDON, A. and CANNON-BROOKES, P. (1984): «Housing the Burrell collection-a forty-year saga», *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 3(1), pp.19-59.
- GURIAN, E. (2007): «Kelvingrove Art Gallery and Museum», *Curator*, 50/3, pp. 358-361
- KEATING, M. (1988): *The city that refused to die: Glasgow: the politics of urban regeneration*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- MARKS, R. (1983): *The Burrell Collection*. London: Collins.
- MARRIS, P. (1974): *Loss and Change*. London: Routledge, Kegan Paul.
- MCDOWELL, D. (2012): *Glasgow's post-war listed buildings* Glasgow. Historic Scotland & Glasgow City Council.
- NORWICH J. J. (1983): *Preface in Marks*.
- O'NEILL, M. (2007): «Kelvingrove: telling stories in a treasured old/new museum», *Curator: The Museum Journal*, 50(4), pp. 379-399.
- PSARRA, S. (2005): «Spatial culture, way-finding and the educational message», *Reshaping Museum Space*, McLEOD, S. ed.1st ed. London: Routledge, pp. 78-94.
— (2009): *Architecture and narrative*. London: Routledge.
- PSARRA, S., and GRAJEWSKI, T. (2002): «Improving the relationship between museum layout and visitor usage», *Museum Practice*, 19, pp. 36-42.

ROBERTS, L. (1997): *From knowledge to narrative*. 1st ed. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

SCOTINFORM (2015): *The Rejuvenation of the Burrell Collection*. [Unpublished Burrell Renaissance documentation].

SMITH, R. (1977): «The politics of an overspill policy», *Public Administration* 55/1, pp. 79-94.

STAMP, G. (2000): «The myth of Gillespie, Kidd & Coia», *Architectural Heritage*, 11(11), pp. 68-79.

SUDJIC, D. (n.d.): *Riverside Museum*. Glasgow Museums.

TENNENT, N. (2004): «Glasgow's Burrell Collection: Experiences from Twenty Years of a New Museum», *Studies in Conservation*, 49 (sup2), pp. 1-5.

Ostinato rigore. El Proceso SAAL. Portugal 1974-1976

José António Bandeirinha

Universidade de Coimbra

Tiempo

Portugal, 25 de abril de 1974, jueves. Tiene lugar el golpe militar más o menos inesperado que terminó con cerca de medio siglo de dictadura y activó, de modo casi instantáneo, una intensa disputa política, cuyo desarrollo se produjo en dos esferas distintas, aunque complementarias.

Por un lado, en el ámbito fluido de las instituciones de soberanía, caracterizado por el juego de las influencias de las personalidades y de las facciones políticas que se perfilaban en la esfera del poder, según la mayor o menor capacidad que demostraban para aprovechar la súbita dádiva liberadora y forjar objetivos programáticos globales y estratégicos. A lo largo del turbulento proceso político que siguió, muchas han sido las cuestiones de carácter ideológico o programático que se han tenido que asumir como divisiones, más o menos profundas, entre los varios gremios político-partidarios que disputaban el poder. Hubo consenso casi inmediato en relación con las libertades más elementales: censura, policía política, pero hubo otras no tan consensuadas, como la cuestión colonial, por ejemplo, o el control de la economía por el Estado.

Pero, mucho más allá de las oscilaciones de poder partidario y de control de las instituciones, la lucha política se jugaba también en el ámbito de las prácticas sociales emergentes, las cuales, a su vez, se diseminaban por las calles, por las plazas, por los cafés, por los locales de trabajo, y se insinuaban como una forma de estar social, totalmente nueva. Se fue consolidando una súbita concienciación de mayores libertades, de más derechos, de la urgencia de tener expresión, de tener voz; se fue forjando la capacidad de reivindicar la igualdad, de clamar por la dignificación del trabajo, por mejores condiciones de vida; se fue abriendo la posibilidad de establecer síntesis entre campos de acción sociales, económicos y culturales hasta entonces completamente estancos.

En el mismo día 25 de abril, la muchedumbre que llenaba las calles de Lisboa impidió que las fuerzas leales al régimen se enfrentaran a los hombres de Salgueiro Maia –los militares que se habían sublevado– mientras estos ya sitiaban el Cuartel do Carmo. El 26 de abril, las manifestaciones masivas que tuvieron lugar en las principales ciudades evidenciaban categóricamente el inicio de ese proceso. Después, la euforia del 1 de mayo quitó las dudas a los más escépticos y dejó claro, sin lugar a dudas, que todo lo que pasara enseguida tendría forzosamente que tener en cuenta la explosión colectiva de un recalcado deseo de participación y de cambio.

Marcelo Caetano, presidente depuesto del Consejo de la Dictadura, antes de retirarse, manifestó sus temores de que el poder pudiera caer en la calle –«o poder pudesse cair na rua»–. Pero no fue el poder el que cayó en la calle, fueron la argumentación y el debate, la actividad cultural y artística, el grito de revuelta, los sentimientos más variados, la alegría y la tristeza, fue la propia vida la que conquistó el derecho a la calle y se transmitió de plaza en plaza, de barrio en barrio, hasta el exorcismo de los miedos y hasta la instalación de una aura de libertad generalizada que, mientras duró, no tuvo paralelo en su mundo contemporáneo.



Figura 1. Manifestación de vecinos, Porto, 1975. Fotografía de Alexandre Alves Costa / Archivo Alexandre Alves Costa.

Entender los procesos de evolución social y política desencadenados por el 25 de abril es, también, entender el sentido de la contaminación dialéctica que estos dos órdenes de circunstancias establecieron entre ellos, sus contradicciones y sus puntos de consonancia, los momentos en los que cada uno de ellos estimuló, o reprimió, las acciones del otro, el modo como, en determinados momentos, parecían interconectarse y disolverse, generando expectativas y consensos y, en otros períodos, se opusieron, generando antagonismos y confrontaciones.

Para quienes hemos tenido la felicidad de haber vivido esos tiempos, nos basta con recurrir a la memoria; para quienes no la han tenido, basta con analizar una de las muchas cronologías históricas del proceso revolucionario para entender la intensidad de los acontecimientos de ese tiempo. Son millares los momentos dignos de registro histórico, la actividad era diaria.

A lo largo de dos años, entre 1974 y 1976, todos los días había distintos acontecimientos simultáneos, en diferentes locales, prácticamente a todas las horas había movimientos sociales, manifestaciones, asambleas, acciones de protesta, fiestas, espectáculos y acciones culturales. El tiempo era realmente otro.

El 25 de abril desencadenó, con una precisión cronológica irrefutable, la consciencia de un antes y un después en los contextos social, cultural y económico de toda la sociedad portuguesa. Pero en aquel momento preciso, existía un antes, no existía un después. El después se conquistaba día a día, hora a hora, en la plenitud de la tensión de la cosa pública y de la novedad que era la discusión y la expresión colectiva.

Vivienda

Incluso analizada desde un punto de vista meramente técnico, la situación de la vivienda en Portugal, en el momento del golpe militar del 25 de abril de 1974, era preocupante.

La carencia se estimaba en cerca de 600 000 viviendas, un 25 % de la población vivía por debajo de las condiciones mínimas de confort, seguridad, salubridad y privacidad. Los datos oficiales indicaban la existencia de más de 30 000 viviendas precarias, solamente en territorio continental, pero, en realidad, este número se refiere únicamente a un tipo de alojamiento al que asociamos la designación de barraca, y no estaban contabilizados otros niveles de precariedad, como edificios urbanos y rurales altamente degradados, *ilbas*, hogares hacinados, y muchos otros espacios sin las condiciones habitacionales mínimas (Bandeirinha, 2007: 68).

A principios de la década de 1970, los datos oficiales indicaban un total de 31 110 viviendas precarias –*barracas e outros*–, solo en el territorio continental. En un total de 2 164 965 de alojamientos, el porcentaje que poseía energía eléctrica era de un 64,3 %, un 47,1 % poseía abastecimiento de agua, y un 30 % estaba servido por la red de desagüe. De las 2 224 020 familias encuestadas, en el mismo ámbito territorial, el 62,6 % vivía en un espacio abastecido con energía eléctrica, el 45,8 % disponía de abastecimiento domiciliario de agua, y solamente el 29,2 % ocupaba alojamientos equipados con instalaciones sanitarias (INE, 1970).

En el seguimiento del 25 de abril, en el ámbito del posicionamiento estratégico por parte del poder, la cuestión de la vivienda tuvo un papel difícil de exponer, pues jamás se detuvo en un nivel fijo. Se usó y se abusó de esta cuestión como diagnóstico, como denuncia, como hecho político, pero de un modo complejo e informe, jamás generó consensos estables ni se le atribuyó una polarización simplista, de cariz ideológico, por ejemplo. Tampoco podemos referir con precisión sus coordenadas, en el marco fijo y previsible del espectro político-institucional de la época. Jamás ningún partido estableció una línea estratégica plausible para enfrentarse a la grave crisis habitacional que asolaba el país. Además, era frecuente la divergencia de opinión de unos partidos respecto de otros, pero también era frecuente dentro del mismo partido, ya sea en términos del correr del tiempo y las circunstancias políticas, ya sea en términos de las localizaciones geográficas y las especificidades sociológicas de las respectivas poblaciones afectadas de esas carencias.

Los políticos, inclusive los de la izquierda militar –yo diría, incluso, sobre todo los de la izquierda militar–, tenían una visión muy elemental y maniqueísta de la cuestión de la vivienda: construir el más grande número posible de casas y acabar con las barracas, punto y aparte. Todo lo demás eran conjeturas de los arquitectos, difíciles de encuadrar en el contexto de la emergencia política revolucionaria.

SAAL (Servicio de Apoyo Ambulatorio Local)

En el primer gobierno provisional, Nuno Portas, un arquitecto, fue entonces nombrado secretario de Estado de la Vivienda y Urbanismo. Sobresalía, en su discurso, el profundo conocimiento que tenía de la realidad del

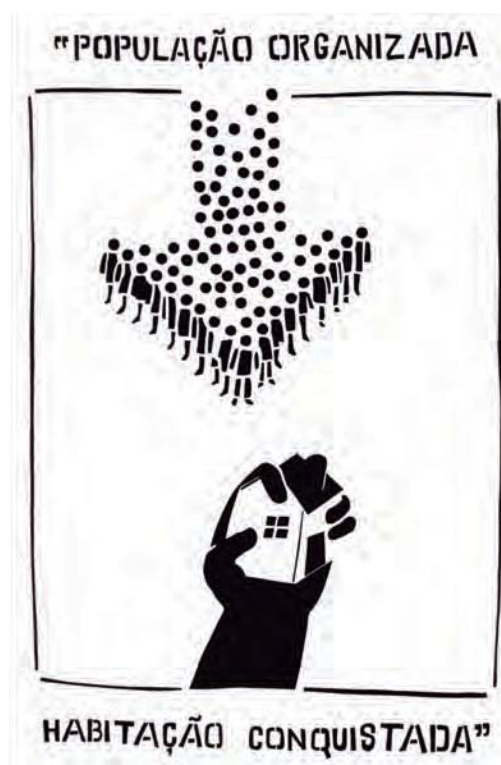


Figura 2. Cartel de acción política, Porto, 1975. Diseño de los estudiantes de la Escuela Superior de Bellas-Artes do Porto/ Archivo Alexandre Alves Costa.

país: hablaba de la resolución inmediata del problema de la vivienda, hablaba de la creación de brigadas de urbanismo activo para descentralizar los servicios y aligerar la burocracia, aunque obstinadamente pegada a las instituciones. Pero se sentía, también, la configuración teórica de la experiencia que, por todo el mundo y en contextos de más grande o menor paralelismo, había sido acumulada a lo largo de la última década. Experiencias muy vivas y, en algunos casos, servidas aun calientes, en el ardor de ese deslumbrado «cotidiano revolucionario».

Portas tenía, por lo tanto, en sus manos un problema delicado, al que enfrentarse con firmeza política, pero también, y sobre todo, con el profundo conocimiento que tenía de la realidad de la situación.

Solamente tres meses después del golpe revolucionario, el 31 de julio de 1974, salió un documento conjunto de los ministerios del Equipamiento Social y Ambiente y de la Administración Interna, que instituía el Servicio de Apoyo Ambulatorio Local (SAAL). Cuidadosamente, Portas elegiría como institución tutelar el Fondo de Fomento de la Vivienda (FFH), organismo creado pocos años antes, fácil de agilizar y con menos posibilidades de bloqueo burocrático.

Creado con la intención de apoyar a las poblaciones alojadas en situaciones precarias, el SAAL surgió como un servicio descentralizado que, a través del soporte proyectual y técnico ofrecido por las brigadas que actuaban en los barrios degradados, fue construyendo nuevas casas y nuevas infraestructuras, fue ofreciendo mejores condiciones habitacionales a las poblaciones más carentes. Mantener, en la medida de lo posible, las nuevas viviendas en los mismos sitios era una premisa esencial del documento, salvaguardando así las tentaciones de realizar operaciones disimuladas de especulación, las cuales tenían como consecuencia inevitable la compulsiva desubicación de los habitantes hacia áreas más periféricas.

La actividad inmobiliaria y de la construcción estaba completamente parada; un gran número de arquitectos se lanzaron al llamamiento del SAAL, ya sea por el trabajo en sí mismo, ya sea por la posibilidad de realizar una de las más vehementes y conocidas aspiraciones de la teoría de la arquitectura del siglo xx: la posibilidad de poner su oficio al servicio de la comunidad, del pueblo, *povo*, como se decía entonces. Hubo, por lo tanto, una generación de arquitectos que participó activamente en las brigadas, incluyendo los nombres más consolidados de la época: Fernando Távora, Álvaro Siza, Manuel Tainha, Raúl Hestnes Ferreira, Manuel Vicente, Alcino Soutinho, Sergio Fernandez, Pedro Ramalho, Rolando Torgo, Gonçalo Byrne, Domingos Tavares, Alfredo Matos Ferreira, José Veloso, y muchos, muchos otros.

Muy importante para todo el proceso ha sido la ruta común, convergente en algunos momentos, divergente en muchos otros, recorrida por el SAAL y por el designado movimiento de residentes.

Nuno Portas es destituido el 11 de marzo de 1975, período de gran incidencia reivindicativa por parte de las poblaciones, protagonizado por innumerables movimientos que incluían comunidades de vecinos de barrios degradados o marginales, los cuales clamaban contra las condiciones inhumanas de arrendamiento o subarrendamiento, clamaban por casas decentes, por el derecho a la ciudad o por el derecho a la ocupación de espacios vacíos. Todo ese vasto conjunto de acciones es designado genéricamente como «movimiento de residentes». Nacidas de reuniones de coordinación y de intercambio entre los distintos barrios, las estructuras centralizadoras intentaban promover la cohesión y el fortalecimiento de las luchas reivindicativas.

A causa de la participación intensa en este período, cuando llegó el 25 de noviembre de 1975 –toma del poder por las fuerzas militares asignadas a los partidos del centro– el SAAL ya estaba inevitablemente marcado por el sistema de organización popular que se reproducía por todo el país y al cual se oponían vivamente las fuerzas políticas comprometidas con la implantación de un modelo democrático más formal, apoyado únicamente en los partidos y literalmente traducido de la social-

democracia europea y occidental. Directa o indirectamente, la estigmatización, y posterior condena, de esos módulos de democracia orgánica, que habían sido consagrados por el período revolucionario, significaba también la marginalización del SAAL. En una primera fase, hasta el inicio de 1976, sin ser propiamente atacado, el SAAL era relegado a la insignificancia política de una medida heredada de los gobiernos anteriores, pocas veces era mencionado y, cuando lo era, existía la preocupación de indicarlo como alternativa junto con otras medidas posibles para la misma finalidad. En una fase posterior, ante la persistencia reivindicativa de los residentes que veían sus operaciones suspendidas y bloqueadas por la oposición burocrático-administrativa, el Gobierno decidió pasar a la ofensiva y cuestionar el proceso desde el punto de vista de la operatividad y los resultados conseguidos. Si al SAAL le fuera reconocida su especificidad metodológica y su experimentalismo orgánico, lo mínimo que se podría decir sobre aquella actitud es que sería perversa. Sin embargo, la cuestión no era esa. Toda la política económica era entonces reconducida hacia la apertura a los mercados internacionales y hacia la reconquista de las posiciones clave de la esfera privada. En una economía de débil incidencia productiva, el mercado de suelos urbanos, como actividad fácil, segura y altamente lucrativa, constituía, a menudo, la base de sustentación de los grupos económicos y no podía quedarse fuera. Si el número de nuevas operaciones hubiera seguido creciendo al mismo ritmo a que hasta entonces crecía, el SAAL se hubiera vuelto una seria amenaza para ese mercado y, sobre todo, para el sistema especulativo enraizado en las relaciones de centralidad urbana. Por otro lado, los grandes agentes del negocio inmobiliario no habían desaparecido, solamente estaban en modo de pausa, esperando mejores oportunidades.

El SAAL, como servicio público tutelado por la administración central, fue extinguido el 27 de octubre de 1976, también a través de un despacho ministerial que, sin embargo, salvaguardaba la hipótesis de trasladar la tutela para el poder local, aún embrionario en ese momento.

Estaban entonces en actividad por todo el país 169 operaciones, que involucraban a 41 665 familias de residentes pobres. Había 2 259 casas en construcción y era inminente el comienzo de otras 5 741. Sintomáticamente, no obstante, solo el 13 % de la totalidad de los suelos necesarios para esas intervenciones estaba disponible, cedido o expropiado. Objetivamente, ninguna operación finalizó en el período de vigencia del SAAL como servicio de la administración central, o sea, entre agosto de 1974 y octubre de 1976. Por lo tanto, todas las iniciativas fueron sometidas a métodos de adaptación administrativa y procesual que, en algunos casos, llegaron incluso a revertir, o anular, las formulaciones anteriores. En muchas operaciones se cambió la ubicación de la intervención, en otras se cambió el equipo y el proyecto, en otras se continuó con los mismos proyectos pero sin el acompañamiento de los equipos iniciales; otras, simplemente, terminaron.

Arquitectura

El encargo

Para entender las condiciones específicas en las que la práctica de la arquitectura se movía, interesa entender de quiénes dependía el encargo, cuáles eran los modelos, cuáles las motivaciones culturales y disciplinares en vigor. Interesa, sobre todo, entender cómo se pudo afirmar en un contexto extremo, un contexto ante el cual algunas de esas condiciones eran favorables, pero otras eran claramente adversas.

Empezamos por el encargo. A lo largo de todo el proceso, las condiciones del encargo han variado. De un modo general, variaban en la medida en que los proyectos avanzaban, y variaban en cada barrio, en cada operación.

Esencialmente, el encargo se procesaba de la siguiente manera: primero la identificación del barrio y sus condiciones, después la organización de los residentes y la manifestación inequívoca de

la voluntad de iniciar una operación y, en seguida, los servicios centrales nombraban una brigada y el respectivo coordinador arquitecto. A partir de entonces, todas las cuestiones relativas a la organización de las casas y a la integración urbana, es decir, a la arquitectura, se solucionaban de forma biunívoca entre la brigada y los residentes organizados. Los servicios centrales tenían un papel meramente administrativo y de gestión financiera¹.

Relación arquitectos-residentes. Organización social de la demanda

Había, por lo tanto, una relación directa entre los arquitectos y los residentes. Una de las condiciones más decisivas para la existencia de una operación SAAL, quizá incluso la que mejor caracteriza su éxito como práctica social, fue aquello que Nuno Portas siempre ha llamado «la organización social del pedido», lo que, esencialmente, significa dos cosas:

1. Primero significa que la operación tenía obligatoriamente que ser solicitada por los residentes. No estaba permitido desarrollar operaciones requeridas por los arquitectos, o por los asistentes sociales, o por los vecinos ansiosos por terminar con la miseria a sus alrededores.
2. Significa también que un grupo de residentes que quisiera empezar una operación SAAL tenía necesariamente que organizarse, que constituir una asociación, que discutir y registrar sus estatutos, que ir a un notario.

Organización social del pedido demanda/encargo. Condición de la apropiación

Este último conjunto de requisitos, aparentemente institucionalista y, como tal, muy criticado por las sensibilidades políticas más a la izquierda, constituyó, sin embargo, una característica muy valiosa para la identificación, la apropiación y la participación de las comunidades involucradas.

Tal como los arquitectos militantes del *housing* autónomo lo habían demostrado desde el final de los años 1960, particularmente John Turner, la apropiación de la casa empezaba con la implicación del residente en la obra. La lectura más elemental de esta expresión nos lleva directamente a la autoconstrucción. Sin embargo, si lo observamos con atención, ese vínculo individual, al multiplicarse por el conjunto de residentes del barrio en el proceso democrático de discusión y formación de la asociación –asambleas, consensos, decisiones mayoritarias, etc.–, hace que la apropiación se transforme en una entidad del dominio colectivo, que sea la misma comunidad que se apropie y se identifique con las casas y, naturalmente, con todo el barrio.

Vínculo con la casa, con el barrio, con la ciudad

Nuno Portas tenía un perfecto y consciente conocimiento de eso, pues jamás cedió en esa condición. El SAAL no hubiera tenido el mismo sentido si hubiese sido así, de las casas para el barrio, del barrio para la ciudad. La ciudad ha sido entendida como *locus* de la formación política –muñida de sus fenómenos, de sus actividades, de sus culturas, de sus antinomias y sus excepciones–, no como un centro de determinismo tecnológico, definido por mecanismos abstractos de planeamiento y desa-

¹ Desde finales de 1975, en un momento de gran incertidumbre para el proceso y cuando los servicios centrales fueron conducidos por un militar, Baptista Alves, ha habido varios intentos para compilar un conjunto de preceptos, una especie de guía de buenas prácticas de construcción, para sistematizar y homogeneizar las acciones constructivas que, en algunos barrios fueron muy elementales, dado el afán de la realización por parte de los residentes y dada la inexperiencia de los técnicos. Las mismas intenciones didácticas fueron expresadas por el director que siguió, José da Paz Branco, entre mediados de 1975 y septiembre de 1976. Pero, en resumidas cuentas, podemos considerar que las brigadas eran autónomas, con respecto a decisiones arquitectónicas, las normas de buena construcción o preceptos normativos.

rollo (Aureli, 2008: 53). Hoy, tal como en aquella época, este es el dispositivo más seguro e inteligente, quizá el único no venal, para la fluctuación de la balsa de la cosa arquitectónica en el océano de la cosa política.

Condiciones del encargo, sello de doble legitimación

Las condiciones del encargo en el proceso SAAL estaban además garantizadas por un sello de doble legitimación. Una legitimación le era conferida por el estatuto oficial de encargo oriundo del Estado –aunque fuera un Estado metamórfico y en permanente ebullición–, y la otra legitimación le era conferida por la ambición que, más o menos confesa, alimentó el ideario de los arquitectos a lo largo de casi todo el siglo xx –la posibilidad de trabajar para el pueblo, *o povo*–. O, dicho de otra manera, la ambición de hacer que las masas populares sintieron que la arquitectura –el ordenamiento de los espacios habitacionales y urbano– no era pensada para ellos, sino con ellos y por ellos, como escribía Paul-Henry Chombart de Lauwe (1952: 353-355).

Hablemos entonces, y finalmente, de la arquitectura que se produjo, no de la totalidad, ya que ello sería imposible en tan pocas páginas, pero sí de algunos ejemplos más involucrados en opciones de orden disciplinar, opciones que incluyen también, e inevitablemente, el compromiso político con la ciudad. Al final, desde el comienzo, es sobre ese arco procesual del que estamos hablando.

Si lo analizamos con atención, el espíritu del tiempo sugería la superación de una determinada perspectiva técnica de la cuestión habitacional, sobre todo de aquella perspectiva que se había desarrollado como contrapunto sociológico de la visión mecanicista anterior a la Segunda Guerra Mundial, y que había fallado precisamente por el desequilibrio total del binomio análisis crítico/exploración prospectiva. O sea, aquella perspectiva de la crisis de la vivienda cuya profundidad analítica encallaba sistemáticamente en las aguas poco profundas de las técnicas constructivas. Entonces, ¿cómo hacerlo? O, de otra manera, ¿cómo reaccionaron a esa premisa algunos de los arquitectos del SAAL?

Gonçalo Byrne, en el Casal das Figueiras, Setúbal, trabaja a la escala del territorio y utiliza los bloques continuos de módulos de viviendas para encuadrar y ordenar una pendiente entera, definida por una extensión muy considerable de pequeños volúmenes orgánicamente articulados.

Es, sin duda, la operación que se distingue por el modo como se insinúa en el territorio. En la cuesta sur, muy caracterizada por una mancha de densa ocupación orgánica y espontánea, el proyecto de Byrne propone el solape de largos bloques de vivienda –unas coronan y rodean la cumbre, otras se deslizan perpendicularmente a la pendiente, entre las edificaciones existentes–.

En oposición, en la pendiente norte, menos construida, los dos edificios de la cumbre absorben, aislados, todo el paisaje. Su implantación estaba rigurosamente determinada por los elementos preexistentes: los molinos y un extenso muro, hoy desaparecido. Las casas se organizan según módulos de 4,80 m, algunos de ellos regulan los bloques más sencillos, y otros, de cuatro pisos, asocian distintos tipos. La operación de Casal das Figueiras se traduce así en la inequívoca afirmación de un orden territorial ante las caóticas aglomeraciones suburbanas de Setúbal, una afirmación conquistada exclusivamente a través del recurso a la implantación de los edificios. Jugando con el relieve, los bloques edificados se imponen como señal del deseo de un nuevo pacto de regulación urbana, de una nueva escala de intervención, sugiriendo también que ningún hecho consumado en el territorio se puede considerar irreversible, o definitivo, ante tales intenciones transformadoras. Traduce un contraste literal, una contradicción abierta entre la escala individual del alojamiento privado, en estado bruto, y el recurso a los grandes consensos territoriales de la cosa pública, una contradicción más desconcertante aún, al estar propuesta en el ámbito de la participación y de la anticentralización del proceso SAAL.



Figura 3. Operación SAAL de Casal de Figueiras, Gonçalo Byrne, Setúbal. Fotografía de José António Bandeirinha / Archivo José António Bandeirinha.

Manuel Vicente, por su parte, se aventura sagazmente en los terrenos de la fenomenología, como siempre ha hecho, para justificar sus implantaciones simultáneamente urbanas y autónomas. Pero los amplios patios que crea son dominados por la verticalidad expresionista de los pilares, en sarcástico juego de contradicción con la horizontalidad escondida de las galerías. La Quinta do Bacalhau-Monte Coxo, busca la afirmación vehemente de temas arquitectónicos cuya claridad pueda trascender toda la sobrecarga social, política y económica de la matriz procesual.

A través de la composición de las fachadas y de la misma organización de las viviendas, los edificios proponen una lectura doble, velada hacia los frentes urbanos y abierta hacia los grandes patios comunitarios. En una y en la otra, sin embargo, sobresalen los elementos verticales –núcleos de escaleras, pilares de las galerías o estancias salientes– y, a través de ellos, destaca la intención de crear un orden superpuesto, un orden que supere la escala de la repetición de las viviendas y que conquiste la imagen de los bloques y de todo el conjunto. Los espacios de distribución son también profundamente definidos por estas intenciones. El propio Manuel Vicente diría: «Moins les logements seront chargés avec les fantômes de la mauvaise conscience bourgeoise de l'architecte, plus l'espace sera

'beau' et plus il sera appropriable par l'habitant comme une expérience enrichissante de son quotidien. C'est un risque qu'en tant qu'architecte je suis disposé à assumer, sans aucune ambiguïté. Ce qui m'amène à lancer un slogan, un peu provocateur, la façade d'abord» (VV. AA., 1976c: 81).



Figura 4. Operación SAAL de Bacalhau - Monte Coxo, Manuel Vicente, Lisboa. Fotografía de José António Bandeirinha / Archivo José António Bandeirinha.

Solo una lectura muy superficial podrá aproximar esta operación de la Quinta do Bacalhau-Monte Coxo a la de la Quinta das Fonsecas-Quinta da Calçada, coordinada por Raul Hestnes Ferreira. De hecho, tanto desde el punto de vista de la actitud como desde el de la intención, son operaciones muy distintas. En el caso de las Fonsecas-Calçada, la lógica secuencial se traduce muy claramente en las opciones de implantación, que afirman su recurso al orden de las manzanas cuadrangulares, enriquecidas y problematizadas mediante la claridad de las aperturas de acceso a los patios centrales. Las viviendas se articulan y se desplazan en el interior de ese orden urbano, sometidas a un sistema distributivo que conjuga la tradicional caja de las escaleras con pequeñas galerías.

Junto al suelo, la distribución gana complejidad, jugando con la suave pendiente del terreno y disgregándose en rampas, desniveles y accesos directos. Extrovertidas, las fachadas siguen la dinámica organización interna de las viviendas, liberando y reencontrando ritmos, voladizos, dimensiones de aperturas y coronaciones, en una composición turbulenta que, tal como todo el espacio trabajado, jamás pierde el rumbo de la gran escala del conjunto. La diversidad compositiva es tributaria de un orden dimensional más amplio, que busca perennidad a través de la fusión de los más fuertes modelos de la historia. Busca, con un dibujo geométrico de génesis kahniiana y múltiples escalas, respetar la solemnidad propia del mo(nu)mento proletario intensamente vivido y, en ese sentido, parece rendir homenaje también a otro tiempo, parece querer estar en el centro consolidado de Viena, a pesar de no tener ninguna Viena cerca, sin ningún otro centro consolidado a su alrededor que no sea el de las intervenciones caóticas y casuísticas de un mercado inmobiliario en desenfrenado crecimiento.

En una gran operación, en la pendiente norte del Cementerio del Alto de São João, José António Paradela y Luís Gravata Filipe dan cuerpo a un conjunto edificado compuesto por bloques que alternan entre la hilera de casas dúplex con entrada directa y los bloques, igualmente de casas dúplex, pero con distribución por galería.

La operación de la Curraleira-Embrechados conjugó prácticas de diálogo con recursos técnico-constructivos, muy a la moda de las experiencias iberoamericanas que se desarrollaron de modo sustancialmente autónomo hasta hoy, o sea, la expresión de los materiales busca traducir la complejidad social y el involucramiento político del proceso.

Casas para el pueblo, la ciudad de Oporto

En Oporto, por otro lado, podemos sin embargo hablar de una coherencia procesual que contó, en la Dirección de Vivienda del Norte y en la coordinación, con Margarida Coelho, Mário Brochado Coelho y Alexandre Alves Costa, un trípode de sustentación inquebrantable. Esa coherencia englobaba la articulación estratégica entre los distintos agentes del proceso: arquitectos y residentes, arquitectos y movimientos de residentes, arquitectos y poder político, arquitectos de las distintas brigadas entre ellos. No podía, por ello, no plasmar sus efectos en el terreno concreto de los proyectos y de las obras parciales que se han ido concretando.

Además, el contacto de los arquitectos y de los estudiantes de arquitectura con los barrios pobres del centro de la ciudad no se inició en el momento alfa de la democracia, ya venía de antes. Es absolutamente necesario tener en cuenta esas órdenes de especificidades para un cabal entendimiento del proceso SAAL en Oporto. La Escuela Superior de Bellas Artes, en el Jardim de São Lázaro, había empezado, en los últimos años del régimen, un período de refundación pedagógica que culminaba el proceso de lucha contra la reforma de 1957. Esa refundación encerraba un ciclo de lucha estudiantil inscrito, precisamente, en la negativa militante del dibujo como instrumento directo de la ofensiva capitalista sobre la ciudad, y pasó súbitamente al polo opuesto, a la construcción de una propuesta pedagógica radicalmente estructurada en torno al refuerzo de la centralidad disciplinar de la arquitectura. Eran los tiempos en los que la actividad profesional del pequeño estudio era utiliza-

da también como refugio de la resistencia que se caldeaba en el debate político y disciplinar más vasto de la escuela, en un esfuerzo de comprensión de los fenómenos urbanos a través del contacto real con los problemas. Fuera por la acción *engagée* de crítica a la ciudad contemporánea y al planeamiento vigente, fuera por la presencia de modelos operativos motivadores, como los estudios hechos para la Ribeira-Barredo, por Fernando Távora, o fuera incluso por la denuncia de los problemas más graves, como en el caso de la opresión en los barrios del ayuntamiento o de los subarrendamientos, la escuela congregaba prácticas y reflexiones que, sin ese vínculo metainstitucional, corrían el riesgo de dispersarse. En un medio social y cultural cerrado y reductor, solo la Escuela de Bellas Artes concentraba las atenciones y congregaba la discusión posible, casi una tertulia, sin ninguna concesión diletante, pero donde las ansiedades más avanzadas del discurso arquitectónico buscaban, y obtenían, abrigo institucional.

Con la apertura revolucionaria, y con la oportunidad procesual propuesta por el SAAL, si los arquitectos presentían la oportunidad de saltar del sueño analítico, y tantas veces académico, hacia el territorio de lo real, hacia el encuentro con la ciudad y sus habitantes, es porque todavía hervía ese fórum de debate arquitectónico que valoraba la práctica continuada como fórmula vital para la subsistencia teórica, y que, más tarde, se llamaría Escola do Porto (Figueira, 2002; Fernandes, 2010).

La situación de los residentes pobres de Oporto era muy particular. Había una doble concienciación, provocada por las grandes densidades centrales, por un lado, y por la insatisfacción de los realojados en la periferia remota, por otro. El cruce de esas tomas de conciencia, justo desde el principio del proceso, fue uno de los principales apoyos de la cohesión del movimiento de residentes y permitió reforzar la unidad alrededor del papel movilizador del SAAL (Costa, 1978: 66).

Pero hay todavía que considerar la estructura urbana de las áreas donde brotaron muchas de las operaciones, o sea, la expansión periférica e industrial del siglo XIX, entre tanto consolidada por funciones habitacionales y terciarias, pero aún muy caracterizada por la dicotómica versatilidad de la manzana: el frente de la calle, representativo y burgués; y el interior, relleno en peine con largas hileras de vivienda operaria, pobre, degradada y carente de las más elementales condiciones de habitabilidad –las *ilbas*–. A pesar de las operaciones de renovación urbana que se seguían haciendo desde la década de 1950, este factor fue determinante para la persistencia de grandes concentraciones de población pobre en el centro de la ciudad.

Los arquitectos se encaminaban entonces hacia la especificidad contextual de cada uno de los barrios, sin dejar de entender el proceso estratégico más amplio, ya que los residentes se habían agrupado alrededor de una entidad de coordinación de las diversas asociaciones de la ciudad –el Consejo Revolucionario de Residentes de Oporto– que se reunía con mucha regularidad, precisamente en el anfiteatro de la Escuela de Bellas Artes.

Referir la arquitectura producida por el SAAL en Oporto es, entonces, referir también una práctica de proyecto que implica todas las circunstancias físicas y emocionales que le servían de fondo. En el ámbito de acción del SAAL/Norte había, en 1976, 65 operaciones iniciadas para 115 encargos de intervención. En la región de Oporto había, en la misma fecha, 33 operaciones en curso (VV. AA., 1976b). Entre las más significativas, por la evolución procesual del proyecto o de la obra arquitectónica, se encuentran las de la Maceda, de Alcino Soutinho; Antas, de Pedro Ramalho; Chaves de Oliveira, de Manuel Lessa, Saõ Vítor, de Álvaro Siza, Bela Vista-Dom João IV de Mário Trindade; Leal, de Sérgio Fernandez; Lapa, de Alfredo Matos Ferreira y Beatriz Madureira; y Sé, de Carlos Guimarães, en un equipo compuesto solamente por estudiantes de arquitectura, del cual hacían parte Carlos Prata y José Gigante, entre otros; estas empezaron justo en 1974. Pero también las de la Prelada, de Fernando Távora; Parceria-Antunes, de Henrique Vanez; Massarelos, de Manuel Fernandes de Sá; Arrábida, de Camilo Cortesão, José Luís Carvalho Gomes y José Manuel Soares; Vilar, de José Oliveira y Mário Moura; Contumil, de Célio Costa; Francos, de Rolando Torgo; Heroísmo, de Cristiano Moreira; Bouça, de Álvaro Siza; Boavista, de João Resende y João Godinho; Miragaia,



Figura 5. Operación SAAL de Leal, Sergio Fernandez, Porto. Fotografía de Alexandre Alves Costa / Archivo Alexandre Alves Costa.

de Fernando Távora; Fontainhas, de Manuel Mendes; y *Serralves*, de Alcino Soutinho; iniciadas a partir de 1975.

Los arquitectos aquí referidos coordinaban equipos de proyecto muy nutridos que, a veces, llegaban a estar compuestos por más de diez personas, entre arquitectos más jóvenes, estudiantes de arquitectura, ingenieros, diseñadores, asistentes sociales, funcionarios administrativos y activistas sociales con las más variadas profesiones. Pero, en lo que toca específicamente a los arquitectos, su involucramiento social y profesional fue intenso hasta tal punto que no me parece exagerado decir que se afirmó la presencia de toda una generación, que de ese modo también estrechó lazos de relación y diálogo, fuese consolidando mutuas complicidades, o agudizando contradicciones ideológicas, sociales y profesionales.

Partiendo entonces de un empeño muy objetivo –proyectar viviendas para las poblaciones mal alojadas–, el SAAL en Oporto pronto llegó a la cobertura proyectual de un área que sugería otros sueños; que llevaba a creer en la sustitución de los intereses del valor del suelo por el diálogo particular con los residentes como punto de partida para la intervención; que proponía, por primera vez, la reforma de la ciudad a partir de la vivienda y no a partir de las escasas infraestructuras del poder político o de las festivas megalomanías del poder económico; que hacía que, por fin, un pequeño grupo de arquitectos, antes condenados al encargo ilustre de una reducida élite intelectual de la burguesía del norte, pudiese concretar, de una sola vez y en un período de pocos meses, las míticas aspiraciones que habían liderado todo el debate arquitectónico del siglo xx: construir para el proletariado, construir la arquitectura de la ciudad, para la ciudad y para sus habitantes más legítimos.



Figura 6. Operación SAAL de Maceda - Acácio, Alcino Soutinho, Porto. Fotografía: Archivo Alexandre Alves Costa.

Aunque parezcan excesivas a la luz de nuestra mirada contemporánea –distanciada– tanta audacia y tanta convicción, estas han originado que algunos de estos arquitectos, atentos al valor del significado histórico, recurriesen a modelos sugeridos por las gestiones urbanas más progresistas de Europa en el periodo de entreguerras. A través de los barrios obreros holandeses, de los *siedlungen*, o de experiencias vanguardistas aisladas, J. J. P. Oud, Ernst May y Bruno Taut, entre otros, habían ya dado cuerpo a una forma de pensar la ciudad y la vivienda obrera como expresión de una regla, como manifiesto de una incómoda contradicción polarizada por la realidad en descomposición y por el alcance palpable, aunque fragmentario, de focos de racionalidad infiltrados en el modo de producción capitalista. Como núcleos más fieles a una idea de evolución en torno de estos modelos podemos referir los barrios de Maceda, de Alcino Soutinho, de Francos, de Rolando Torgo, y, en parte, el de São Vítor, de Álvaro Siza.

Pero es demasiado esquemático, e injusto, reducir el encuadre crítico de las operaciones SAAL de Oporto a la utilización, aunque muy cuidadosa, de esos modelos codificados. La mayoría de las obras están en el primer cinturón de expansión industrial de la ciudad; esas operaciones revelan, más que nada, un profundo interés en comprender el significado histórico, social y cultural de los tejidos urbanos que las contenían. Perseguían objetivos que trascendían el mero aporte de un alojamiento digno y buscaban basar las nuevas viviendas en un proceso de identidad adquirido a lo largo del tiempo. La compatibilización de las relaciones de escala y de vecindario, la consignación de la investigación tipológica a una idea de evolución, más que de ruptura, y el sagrado mantenimiento de los modelos vivenciales urbanos eran datos casi programáticos, insinuados en el proyecto a través de los deseos de los residentes participativos y de los trazados en el territorio casa a casa, hasta el límite temporal del final anunciado.

Estos vínculos de lealtad con la ciudad histórica, amenazada por la indiferencia de la rutina especulativa, brotan como una inequívoca afirmación de la voluntad de intervenir, como la señal del paso de la crítica a la acción, una acción extremadamente sensible, implacable en la negación de los patéticos mimetismos y que no consigue disimular algún orgullo por el encargo de clase. Como actitud, están presentes en muchos de los proyectos, pero ganan una evidencia muy concreta, por diversos motivos, en los barrios de Leal, de Sergio Fernandez; de Lapa, de Alfredo Matos Ferreira; y de Antas, de Pedro Ramalho.

En Leal, por el rigor, lógico y irrefutable, de las soluciones de implantación y por la racionalidad de la organización de la vivienda, que subraya, con claridad y con una naturalidad casi subversiva, la violenta negación de todo y de cualquier desperdicio de medios.

En Lapa, por la dinámica relación de los volúmenes propuestos que, aunque solo parcialmente construidos, dan cuerpo a la doble preocupación de articularse entre ellos y entre el espacio más próximo.

En Antas, por la expresiva materialización de una idea, que simula sutilmente el carácter abierto de la apropiación en las estructuras autoconstruidas, pero que, simultáneamente, se agrega en una lógica unitaria de barrio.

Es aún necesario destacar otro proyecto que, aunque elaborado o iniciado antes del 25 de abril, solo vendría a concretarse en el ámbito del proceso SAAL, el barrio de Bouça. Fue una operación coordinada por Anni Günther Nonell, con proyecto de Álvaro Siza.

La Bouça ocupaba un terreno entre una calle central, Boavista, y el ferrocarril –la actual línea de metro– que cruza el centro de la ciudad. Acabó siendo completada cerca de tres décadas después del inicio de la operación, a través de un proceso inmobiliario promovido por la Asociación, entre tanto transformada en cooperativa, de Vivienda Económica. O sea, una operación que no se libró jamás de una participación polémica, sobre todo por la alteración/*miscegenación* social que provocó en los residentes (Mesquita, 2009).

El proyecto tiene un trazado de compleja geometría de orden urbano. La escala es respetada por la disposición de los bloques, paralelos entre ellos, resguardados del ferrocarril y que se anunciaban desde la ciudad, y genera una especie de orden habitacional interno, tributario de la lógica específica de la intervención.

Sin renunciar a este firme, pero difícil, compromiso con la ciudad, Siza crea un ambiente que no está exento de algunos modelos más motivadores de la vida comunitaria urbana.

Verfremdung

En una de las más lúcidas interpretaciones de los límites de la participación, como dato metodológico concurrente del proyecto, Álvaro Siza estableció el paralelismo con la noción brechtiana de distanciamiento –*verfremdung*– en la representación teatral, o sea, el compromiso con los residentes no significaba asumir directamente sus aspiraciones, sino la consciencia, rigurosa y permanente, de estar representando sus intereses a través de la representación, que, en este caso, era la arquitectura (Zaera, 1994: 11). Y, sin embargo, si hay alguna obra individual, o carrera, para la cual la experiencia del SAAL haya sido inequívocamente consecuente, esa fue, sin duda, la de Siza. Desde luego en Kreuzberg, pero también en La Haya y en Malagueira. Lo que trasladó de esa experiencia, sin embargo, no fue ninguna especie de lección deducida exclusivamente del contacto directo con los interesados, sino la proyección de ese contacto, en la forma de arquitectura, en las más sutiles y amenazadas memorias de un territorio urbano todo hecho de prácticas sociales. Lo que trasladó fue la utilización



Figura 7. Operación SAAL de São Vitor, Álvaro Siza, Porto. Fotografía de Alexandre Alves Costa / Archivo Alexandre Alves Costa.

de instrumentos de proyecto que potenciaron otros significados y otras sensibilidades, que no la mera recuperación y el adorno de los espacios antiguos, para conseguir petrificar momentos olvidados, condenados a la demolición juntamente con los escombros de las operaciones de renovación urbana o de las obras especulativas.

La *angoisse* –angustia– de *Bonjour Tristesse*, el lánguido transformismo de la periférica Malagueira y la atenta deducción tipológica de Schilderswijk, brotando de los propios sitios, estaban ya, desde luego, condensados en São Vitor (Costa, 1997: 70). Esta necesidad de fijarse, y de reinventarse, de algunos de los más sutiles momentos que caracterizan el ambiente urbano es, en parte, tributaria de la intensidad dialéctica que caracterizó el trabajo de proyecto en el SAAL. Siza jamás lo negó. El respeto por la voluntad comunitaria de los residentes se sustentaba en el respeto por los polos de materialidad que albergaban esos sentimientos comunes, fueran ruinas, texturas, intensidades de luz. Así sucedió primero en São Vitor, después en Berlín, en Évora y en La Haya.

De todos modos, exceptuando la cuestión de la participación y teniendo como universo la totalidad de las operaciones del SAAL, la inversión en la formulación de premisas metodológicas para detonar relaciones de cambio o ruptura con la tradición fue, teniendo en cuenta la presión social y política que rodeaba las intervenciones, poco significativo.

Por lo tanto, las condiciones de ejercicio de la arquitectura en las operaciones del proceso SAAL han sido reguladas por una relación tradicional con el proyecto. Otra cosa no sería esperable, era una época de emergencia crítica y de antinomia dialéctica, es cierto, una época en la cual los criterios se definían esencialmente por oposición hasta el desgaste de los grandes postulados universales,

heredados de la modernidad. Pero esa situación, prolíficamente comentada desde los puntos de vista filosófico y sociológico, muy difícilmente se podría transponer, de un modo lineal, a la actividad proyectual de los arquitectos.

Pero, por otro lado, era una época de acelerada acentuación del desequilibrio entre la capacidad de prever y la capacidad de actuar. No solo la capacidad de prever las consecuencias perjudiciales de la ciencia moderna, descrita por Boaventura de Sousa Santos (2000: 55-58; 337), sino también la capacidad de prever que, bajo un punto de vista transversal, pueda reconocerse tan directamente y etimológicamente asociada a la idea del proyecto. La debilidad de esta última capacidad de prever provenía de la crisis de la arquitectura moderna, del rechazo de las consecuencias de su dilución en los sistemas de mercado, de la efervescente crítica al funcionalismo y de la obsesiva y ansiosa búsqueda de una alteridad formal. La capacidad de actuar estaba fortalecida por la circunstancia social y política, que sugería urgencias y presiones en el tiempo de la acción, que apuntaba todo el tiempo hacia la práctica, como medio de acelerar la conciencia ideológica, cogida por sorpresa por la intensidad de lo revolucionario del día a día. La misma noción de proceso evolutivo, abierto a la incertidumbre de las circunstancias y «traccionado» por el dinamismo orgánico de los residentes, tal como lo concibió Portas, tenía, desde luego, como una determinante esencial de las intervenciones, una subyacente capacidad de actuar; es decir que ninguna capacidad de prever –proyecto– sobreviviría por mucho tiempo a la retracción de la capacidad de actuar –prácticas sociales consecuentes y continuadas–. La capacidad de actuar, a su vez, no podía esperar por la capacidad de prever, esa era una de sus condiciones de supervivencia en el tumultuoso y revolucionario día a día.

O el proyecto era expedito y acompañaba la evolución de las prácticas, o era superado, condenado al ostracismo y, a veces, aniquilado por ellas.

Ya la práctica de la arquitectura estaba encuadrada por límites temporales y metodológicos motivadores, es cierto, pero que carecían de experiencia, distancia y madurez para ser convenientemente alcanzadas. Así conformadas, las condiciones del ejercicio del proyecto estaban soportadas por un apoyo muy inestable. La clave de su liberación residía exactamente en esa inestabilidad, pero cualquier colapso significaba su aniquilamiento, o, en otras palabras, estaban sujetas a un proceso de «icarización», condicionadas por su propia aspiración libertadora. Cualquier aproximación excesiva a las fuentes de calor derretía la cera de las alas, cualquier desequilibrio en relación con las prácticas sociales liquidaba la esencia del proyecto. Ese desequilibrio era predominantemente causado por las asimetrías de un eje que tenía el seguidismo en un extremo y la arrogancia técnica en el otro.

Son muy amplias, prolíficas y enriquecedoras las conclusiones pedagógicas que podemos extraer del SAAL, como experiencia histórica, en el plano programático, procesual e incluso político –el compromiso orgánico con las poblaciones, la organización social de la demanda o la valorización del lugar como matriz de identidad son solamente algunas de las más evidentes–. Pero, si de toda esa experiencia quisiéramos extraer sustancia que sirviera de modelo, o incluso de motivación, para la práctica de la arquitectura en la contemporaneidad, tendremos que buscar esa sustancia en el equilibrio arriba mencionado. Y no será tarea fácil.

La verdad es que, aunque fuera imperiosa la referencia obsesiva a todas las operaciones SAAL de Oporto, sería difícil ordenarlas según cualquier sentido taxonómico. Por un lado porque, y para usar las palabras de Alexandre Alves Costa, correría el riesgo de considerar las obras existentes, parte tomada por el todo, como representando una propuesta acabada (Costa, 1997: 66); por otro lado, porque merecen ser tomadas y referirse caso por caso y, si fuera posible, casa por casa, residente por residente, experiencia por experiencia, en el detalle de la emoción dentro de la generalidad de la razón. Más que simples operaciones de realojamiento, los barrios SAAL de Oporto expresan también la satisfacción, a pesar de efímera, de un derecho más, conquistado en pleno ardor diario de lucha de los residentes pobres e inscrito en el territorio y en la historia de las prácticas urbanas como renuncia al entendimiento exclusivamente mercantil de la concepción y de la construcción de los espacios: el derecho a la arquitectura.



Figura 8. Operación SAAL de São Vítor, Álvaro Siza, Porto. Diseño de Álvaro Siza / Archivo Alexandre Alves Costa.

Esa era de todos modos la premisa más evidente en operaciones como la de São Vítor, para volver al ejemplo más certero. No solo estaba vedada la posibilidad, aunque fuera tenue, de cualquier concesión al orden populista –ir al encuentro del gusto, o de las aspiraciones del pueblo, cualesquiera que sean esos designios–, sino que la propuesta llevaba consigo un dispositivo que golpeaba, de modo extremo, el corazón de la cosa política. Aparentemente, en São Vítor, Siza mantiene la distribución espacial de las islas –el interior obrero de la manzana burguesa–. Aparentemente, debido a que el uso de este pretexto para mantener a la gente en el lugar significaba, en realidad, que las abriría a la calle, que tenía la intención de convertir sus accesos, previamente ocultos y privados, en espacio público. Integrar, de pleno derecho, el acceso de las casas a la ciudad, girar del revés los interiores de las manzanas de la ciudad burguesa, antes ocultos y marginales, transformarlos en protagonistas del proyecto urbano consubstanciaba una actitud cuya dimensión política era inconmensurable. Por dos motivos esenciales. En primer lugar, porque era la propia propuesta arquitectónica, o sea, era la arquitectura que revolvía el sentido de clase del espacio organizado. La organización del espacio se combate con la organización del espacio, la lucha es en el mismo terreno, no se

refugia en los terrenos de las tecnologías, de las ciencias, de la ecología o de la sociología. En segundo lugar, porque hace de la ciudad el tejido sobre lo cual se pretenden reforzar o *alizar* lo que consubstancia el problema político, desigualdades, alienaciones, control y represión. La ciudad emerge, o emergería si la operación hubiera avanzado, renovada, no como resultado de la necesidad de renovación de los *stocks* del mercado inmobiliario, sino como rescate arquitectónico de la cosa política.

Si aceptamos como circunstancia los territorios de lo real, esa es la posibilidad más creíble que la arquitectura tiene de actuar políticamente, surgir por dentro y actuar. Actuar no sobre la ciudad, sino con la ciudad y por la ciudad.

Quizá haya sido ese el motivo por el cual todo el proceso ha sido abruptamente interrumpido, sin tregua y con un agravio significativo.

Ostinato rigore

El SAAL fue muy estudiado y referenciado poco después de su extinción. Quisiera, sin embargo, subrayar aquí la publicación en 1976 de un texto sobre la operación de São Vítor en la revista italiana *Lotus International* (VV. AA., 1976a: 80-93). El artículo se titula «L'isola proletaria come elemento base del tessuto urbano» y en él se establecen ya las estrategias, los tiempos de acción y los tipos de intervención.

Se elabora una revisión histórica basada en la lectura de las cartas urbanas de la zona durante el siglo XIX. Bajo la estructura urbana existente, se revela la formación de los trazados y de los registros. Se refiere a la importancia de las *ilhas* en la estructura urbana del anillo que rodea el centro de la ciudad.

También se dice que se ha estudiado la posibilidad de recuperación de la *ilha* como elemento base de la trama urbana. Son sopesadas las ventajas –la proximidad de la vida en comunidad– y desventajas –la segregación y el aislamiento– y concluye que quizá es posible densificar las casas, subir un piso, por ejemplo. Pero la condición esencial de esta recuperación es abrir el acceso al espacio público. En otras palabras, hacer de este tipo de organización urbana el protagonista del trazado, sí, pero dar a este protagonismo el estatuto de igualdad inequívoca con todos los otros elementos urbanos –las calles, las avenidas, las plazas–.

Un análisis crítico muy completo de este artículo fue hecho por Alexandre Alves Costa en las páginas de la revista *Jornal Arquitectos* (Costa, 2002: 9-17). Aquí me centraré con mayor incidencia en uno de sus aspectos particulares. En una de las páginas de este artículo se destaca, en un cuadro, un texto. Está escrito en un tono que se encuentra entre el manifiesto y la declaración de intenciones, un *statement*, como se diría hoy. Titulado «Linee di azione dei tecnici in quanto tecnici». Aunque no firmado, se sabe que es de la mano de Siza, según el testimonio de Eduardo Souto Moura. Más allá de las cuestiones de método de proyecto, de estrategia de intervención, de ajustes de trazado, de opciones de construcción y materiales se impone como posición de principio inherente a la práctica de la arquitectura.

Aquí está un extracto del final del texto original:

«Ultrapassados os processos burocráticos e tecnocráticos, o conceito do projecto é outro. Este conceito não deve ter nada a ver, entretanto, com o improvisado ou com a bengala.

O rigor não é um limite à dinâmica do processo.

O rigor tem de estar intimamente ligado à real possibilidade de avanço, ao amadurecimento, à capacidade de resposta ao processo, e sempre presente.

O rigor tem de ser directamente proporcional a essa capacidade de resposta.

O rigor não é um limite à imaginação.

O rigor não é um limite à colectiva criatividade.

O rigor é a capacidade de resposta a um processo dinâmico.

“A QUALIDADE É O RESPEITO PELO POVO”

CHE»

(VV. AA, 1976a: 80-93)

Las circunstancias que implican este manifiesto son múltiples y complejas. O para ponerlo de otra manera, las motivaciones que condujeron a Álvaro Siza a escribirlo y a publicarlo en paralelo con el proyecto de São Vítor no se pueden juzgar de manera simplista, de acuerdo con tal o cual causa.

Leonardo da Vinci regresó a Milán, alrededor de 1506, cuando la ciudad estaba bajo el mando de Charles d'Amboise. Hubiera sido precisamente en ese momento cuando Leonardo hubiera desarrollado muchas de las obras que hoy nos llevan a considerarlo también como un arquitecto.

Igual fue en ese momento que consideró la posibilidad de adoptar el «rigor obstinado» –*ostinato rigore*, en su peculiar ortografía– como la insignia de su propia actividad, de toda su actividad pluridisciplinar. Leonardo diseñó esta insignia como si fuera un arado, un homenaje al ingenio de los artefactos agrícolas ancestrales. Él escribía «en espejo» o de manera especular, como tantas veces le gustaba hacer, para despertarnos múltiples ángulos de lectura.

Así Siza se centraba en este mismo rigor, del mismo modo lo tenía como *motto* para la intervención urbana y arquitectónica en el barrio de São Vítor.

Ha sido precisamente este rigor que, a partir de 1976, se convirtió en insoportable para el *status quo* posrevolucionario.



Figura 9. *Tres emblemas*, gravura de Leonardo da Vinci, c. 1506-10, pluma y tinta con aguazo azul sobre tiza negra. RCIN 912701 - Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elisabeth II 2016.

Bibliografía

- AURELI, P. V. (2008): *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*. New York: Princeton Architectural Press.
- BANDEIRINHA, J. A. (2007): *O processo SAAL e a Arquitectura no 25 de abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- (2010): «'Verfremdung' vs. 'Mimicry' O SAAL e alguns dos seus reflexos na contemporaneidade / 'Verfremdung' vs. 'Mimicry' The SAAL and some of its reflections in the current day», *Falemos de Casas: Entre o Norte e o Sul / Let's talk about houses: between north and south*, Delfim Sardo (Ed.). Lisboa: Athena/Babel.
- CHOMBART DE LAUWE, P. H. (1952): «Espace social et urbanisme des grandes cités», en *Villes & Civilisation Urbaine XVIII^e-XX^e Siècle*, Marcel Roncayolo, Thierry Paquot (sous la direction de), 1992, pp. 353-355. Paris: Larrousse.
- COSTA, A. (1978): «L'esperienza di Oporto», *Lotus International*, 18.
- (1997): «1974-1975 o SAAL e os anos da revolução», *Arquitectura do Século XX Portugal*. BECKER, A.; TOSTÕES, A. y WANG, W. [organização]. Munique: Prestel.
- FERNANDES, E. J. (2002): *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*. Coimbra: e|d|arq.
- (2010): *Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*, Guimarães. Tese de Doutoramento em Arquitectura, Área de Conhecimento de Teoria e Projecto. Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.
- GRANDE, N. (Curador) (2012): *O Ser Urbano: Nos Caminhos de Nuno Portas / The Urban Being: On the Trails of Nuno Portas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (1970): *Estatísticas da Habitação* (x Recenseamento Geral da População).

PORTAS, N. (1985): «SAAL and the urban revolution in Portugal». *The Scope of Social Architecture*. C. RICHARD HATCH, [edited by]. Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold Co.

— (1986): «O Processo SAAL: entre o Estado e o Poder Local», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 18/19/20.

SANTOS, B. (2000): *A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência*. Porto: Afrontamento.

VV. AA. (1976a): «L'isola proletaria come elemento base del tessuto urbano», *Lotus International*, n.º 13, pp. 80-93. (a)

— (1976b): «Livro Branco do SAAL 1974-1976, Conselho Nacional do SAAL», *Vila Nova de Gaia: FAUP Publicações*.

— (1976c): «SAAL Architectes, quel Avenir?», *L'Architecture d'Aujourd'hui* n.º 185, p. 81.

— (1976d): *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 185.

ZAERA, A. (1994): «Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza», *El Croquis* n.º 68/69. Madrid.

Cinegrafía

MESQUITA, P. [Imagen y realización]; SANDRO D. ARAÚJO [idea original y producción ejecutiva], (2009): *Paredes Meias*, co-producción, Muzzac, Cinemactiv, RTP 2.

El derecho a la ciudad como inspiración para la protección del patrimonio del movimiento moderno

Álvaro Sevilla-Buitrago

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid

Introducción

La escena se repite con frecuencia: un grupo de vecinos o activistas se felicita por el derribo de una arquitectura o conjunto de edificios modernos. Mientras tanto, los profesionales, consternados, lamentan la ignorancia de una ciudadanía que, hipnotizada por el *kitsch* y la propaganda de la maquinaria inmobiliaria, sería incapaz de apreciar el valor de esas piezas, en ocasiones firmadas por nombres ilustres de la disciplina. De Pruitt-Igoe a los centros de las *new towns* británicas, de Louis Kahn en Filadelfia, Ludwig Mies van der Rohe y Walter Gropius en Chicago, o más recientemente, el Orange County Government Center, de Paul Rudolph, o la Biblioteca Central de Birmingham, de John Madin, etc. La lista podría extenderse dolorosamente. El archivo audiovisual deja incluso para la posteridad vídeos en los que pueden oírse, entre el estrépito de estructuras que colapsan tras las detonaciones, los aplausos de los vecinos cuando los edificios caen¹. Estos episodios expresan a la perfección una realidad quizá triste, pero insoslayable de la arquitectura moderna –la evidencia de una «crisis de representación» con la que también se vienen abajo los propios pilares discursivos sobre los que el movimiento moderno apoyó su revolución estética–. Recordemos que esta se levantó, por un lado, sobre la celebración de nuevos modos de construcción que harían posible una arquitectura para las masas y, por otro, sobre la voluntad de expresar, con la forma construida, el hallazgo de lo cotidiano y lo común como nuevo material de trabajo para el diseño. Cuando la ciudadanía condena las criaturas de esa tradición o cuando –reflejo de la misma actitud– privilegia piezas de períodos anteriores para su conservación frente al impacto de intervenciones contemporáneas, se pone en tela de juicio esa construcción ideológica por la que los arquitectos se otorgaron el derecho de tomar la voz del usuario común de la ciudad. Este sería, en definitiva, el «no nos representan» que los ciudadanos enarbolan frente al credo maltrecho de los arquitectos empeñados, sin duda bienintencionadamente, en sostener las viejas posiciones disciplinares.

En este texto pretendo, precisamente, explorar esta contradicción, con la intuición de que trabajar sobre esta tensión puede ayudarnos a resolver algunos de los dilemas a los que nos enfrentamos a la hora de gestionar el patrimonio de la modernidad. Articularé esa exploración en torno a una reflexión sobre la noción del «derecho a la ciudad», sugerida por los organizadores del congreso Docomomo Ibérico, como uno de los ejes vertebradores del debate sobre la participación ciudadana en la protección patrimonial. Para ello, realizaré una contextualización y síntesis del significado original que el sociólogo y filósofo Henri Lefebvre dio a este concepto, con un acercamiento a su dimensión más arquitectónica y una breve ilustración de algunas experiencias de diseño que, en cierto modo, anticiparon parte de sus contenidos. Estos ejemplos muestran la voluntad de varias figuras prominentes del movimiento moderno por superar las carencias de las primeras formulaciones del CIAM en

¹ Véase, por ejemplo, la demolición de las torres residenciales de Louis Kahn en Mill Creek (Filadelfia). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4VQwfyIAT9I>. [Consulta: 5 de diciembre de 2016].

un sentido en el que puede rastrearse un intento de reducir la distancia que se abre entre el discurso técnico y la realidad social con la consagración de esta corriente como «estilo» institucional tras la Segunda Guerra Mundial. Las promesas de esas experiencias fueron realizadas solo parcialmente. Sin embargo, lejos de suponer un cargo adicional que imputar a esa generación de arquitectos, creo que dichas lagunas pueden ser interpretadas constructivamente como una oportunidad para los interesados en la conservación de su legado. Como explicaré en la última sección, la hipótesis de una continuación y consecución de esas promesas implícitas a través de una protección patrimonial promovida por la propia ciudadanía ofrece una oportunidad no solo para preservar los objetos heredados, sino también y sobre todo para restaurar los principios mismos del movimiento moderno en su aspiración democrática y social. Ese paso, que requiere en todo caso una transformación sustancial de nuestros paradigmas de protección patrimonial, permitiría, entre otras cosas, reescribir la historia de nuestra disciplina.

¿Qué es el derecho a la ciudad?

Seguramente el «derecho a la ciudad» es una de las nociones ligadas a la reflexión sobre el medio construido que más popularidad ha alcanzado en las últimas décadas, en toda una serie de ámbitos, de la academia a los movimientos sociales y a las instituciones. Sin embargo, como han señalado numerosos pensadores, esta difusión del término ha ido acompañada a menudo de una devaluación del potencial crítico que Henri Lefebvre, padre del concepto, le otorgó en sus escritos originales (Busquet, y Garnier, 2011; Marcuse, 2011). Me centraré en esa formulación original, pues en ella residen, en mi opinión, los ingredientes más útiles para la discusión posterior con relación a las arquitecturas urbanas del movimiento moderno y su posible instrumentalización en el contexto actual.

En realidad, Lefebvre nunca dio una definición precisa del concepto de «derecho a la ciudad». Esta noción y la idea a la que está asociada se forjan, directa o indirectamente, en una serie de escritos, especialmente tres libros publicados entre finales de la década de 1960 y mediados de la década de 1970, *El derecho a la ciudad* (1968), *La revolución urbana* (1970) y *La producción del espacio* (1974) (Lefebvre, 1969; 2003; 2013). En estos textos el término «ciudad» se refiere a veces al lugar físico, al entorno construido propiamente dicho, o más a menudo, al tipo de vida y relaciones sociales que dicho hábitat permite. Se trata de una noción difusa, a la que Lefebvre se acerca con una serie de aproximaciones tentativas, a menudo poniéndola en relación con otras dimensiones o conceptos. Podríamos desagregar la noción compleja de «derecho a la ciudad» en una serie de elementos o sentidos más sencillos, recogidos en distintos pasajes de los libros mencionados.

En primer lugar, Lefebvre entiende la ciudad a la que aspira esta forma peculiar de derecho como una «obra», el fruto de un trabajo colectivo, acumulativo y prolongado en el tiempo, que presentaría los rasgos de un artefacto cultural conspicuo. La noción de ciudad como «obra», algo único e irreplicable, se contraponen al resultado de la urbanización moderna entendida como «producto» industrial, reproducible sistemáticamente, normalizado y sin cualidades. En este sentido, la imagen lefebvrina de ciudad apunta al pasado, a un pasado precapitalista, a menudo idealizado. Venecia aparecerá en los escritos de esta época como un referente constante. En todo caso no se trata, es preciso aclararlo, de una anticipación de los presupuestos de la arquitectura y el diseño urbano posmodernos. Aunque sin duda hay una aspiración estética en los comentarios de Lefebvre, su atención se dirige fundamentalmente a las relaciones de creación y uso que los ciudadanos entablan con el entorno construido de la ciudad histórica en su vida cotidiana, no a la forma concreta de la ciudad o su arquitectura, que no es más que una derivada de dichas relaciones.

Esa atención por la vida cotidiana, una constante en Lefebvre (1958; 1961; 1981), se concreta en una segunda dimensión del derecho a la ciudad. Este debe entenderse, principalmente, como derecho a la «vida urbana», es decir, al disfrute de todas las posibilidades que la ciudad ofrece en comparación al mundo rural, no solo en relación con el acceso a servicios, sino especialmente a la

educación, la información y la cultura en sus expresiones más sofisticadas, que permiten el disfrute colectivo del conocimiento, el desarrollo de la imaginación, de la actividad creadora, del arte, del juego, de la sexualidad, la fiesta, etc. Lefebvre (1969: 127) advierte en todo caso que, así entendida, «la vida urbana todavía no ha comenzado». Se trata más bien de un horizonte, un horizonte político. Por tanto, el concepto de derecho a la ciudad adquiere una condición paradójica, suspendida entre una perspectiva nostálgica del pasado –lo que se ha perdido de la ciudad popular e histórica– y una visión emancipadora para el futuro, del potencial que la ciudad promete y aún no se ha realizado totalmente.

Esta condición permite entender otras dos dimensiones que Lefebvre asocia al derecho a la ciudad. Integrado en él se encuentra la idea de un «derecho a la centralidad» (véase, por ejemplo, Lefebvre, 1969: 167), concepto que él mismo entiende en un doble sentido. Por un lado, la centralidad alude a la propia sustancia de lo urbano, la forma de la simultaneidad, del encuentro y la complejidad social, fruto de la superposición de actividades y trayectorias en espacios abiertos, polifacéticos. Esta condición de centralidad no coincide necesariamente con el centro histórico. De hecho, un aspecto central del proyecto político implícito en la noción de derecho a la ciudad sería la posibilidad de dar acceso a esas condiciones a los residentes en las periferias, y de reproducir condiciones de centralidad en el alfoz (véase Lefebvre, 1969: 90, 155). Por otro lado, también entiende la centralidad como fenómeno político: el derecho a ocupar un lugar central en las decisiones que configuran nuestra vida en común (Lefebvre, 2003: 194). Con ello no se refiere a una mera participación en procesos políticos formales, al modo de la democracia representativa, sino a la posibilidad de guiar, de conducir, esa experiencia colectiva. En otras palabras, el derecho a la centralidad es el derecho a la autogestión, lo que, trasladado a la ciudad, supone el derecho a la apropiación del espacio urbano.

Por último, aunque Lefebvre no establece un vínculo directo entre estas dos categorías, podríamos sugerir que, también incluida en el concepto más amplio de derecho a la ciudad, está la reivindicación de un «derecho a la diferencia» (Lefebvre, 2013: 121). Se trata, en este caso, del derecho no solo a ser diferente o a convivir con el diferente –las andanzas intelectuales de este autor poco tienen que ver con el multiculturalismo actual–, sino, sobre todo, a resistir el proceso de homogeneización y normalización del capitalismo industrial avanzado de la época. Proyectado sobre el medio construido, esta idea dará lugar al concepto de «espacio diferencial», la forja de un espacio resultado de luchas sociales que contrarrestan la tendencia capitalista de abstracción del espacio, proceso por el cual la ciudad deja de entenderse como valor de uso para pasar a operar como un valor de cambio (Lefebvre, 2013: 110).

El derecho a la ciudad y la arquitectura urbana de posguerra

Por tanto, el derecho a la ciudad se articula fundamentalmente en torno a esos cuatro parámetros: la ciudad como obra, la vida urbana, la centralidad y la diferencia. Es preciso señalar que, a pesar de su tono teórico, el concepto de derecho a la ciudad surge en un contexto concreto de movilización ciudadana contra los *grands ensembles*, conjuntos de vivienda social desarrollados a partir de la década de 1950 en toda Francia en áreas periféricas de grandes aglomeraciones o cerca de complejos industriales estratégicos, que Lefebvre está estudiando desde principios de la década de 1960, solo o con otros colegas del Institut de Sociologie Urbaine (Cupers, 2011). Estos complejos son herederos directos del urbanismo propugnado por CIAM en la etapa de entreguerras, tanto a nivel tipológico y formal como en la distribución de usos y la configuración global del tejido: bloques abiertos y torres, alzados desnudos; celebración de un diseño modular, codificado en catálogos normativos que homogeneizan a escala nacional el tipo residencial, los espacios comunes, las soluciones de fachada, repetidos incansablemente en todas las operaciones; proliferación de espacios monofuncionales, carentes de atractivo urbano; sobreabundancia de espacio público pobremente definido, etc.

La noción de derecho a la ciudad se forja, por tanto, en la crítica a los vástagos de la Carta de Atenas. Frente a la cualidad de obra, estos presentan una condición genérica en su producción sistemática, instantánea, de la cual se excluye al individuo-usuario, tanto en el proceso creativo como en la propia capacidad de transformar el entorno de forma cotidiana. Frente a la idea de vida urbana los conjuntos se caracterizan por su monotonía, su falta de vitalidad, su limitación de las relaciones sociales, su incapacidad para satisfacer todo tipo de necesidades humanas; haciendo un símil con la noción de entreguerras de *Existenzminimum*, hablará de barrios diseñados de acuerdo a un «umbral mínimo de sociabilidad» (Lefebvre, 2013: 352). Frente a la centralidad, entendida en su doble sentido de complejidad y autogestión, los nuevos barrios aparecen como entornos monofuncionales, predecibles, pautados por esquemas trazados desde una administración distante, en los que los ciudadanos no tienen capacidad de influir. Frente al horizonte de un espacio diferencial, los *grands ensembles* se revelan en su crudeza material como expresión de las políticas de bienestar de una sociedad de consumo dirigido, en la que el Estado asume las externalidades de reproducción social del capital corporativo y las canaliza a través de la planificación espacial para asegurar el crecimiento del sector industrial. En todo caso, aunque el principal objetivo de la crítica lefebvriana es el Estado y los conglomerados industriales a los cuales dan servicio estos conjuntos, el autor censura también la incapacidad del diseño, tal como se practica en esas experiencias, para reproducir la complejidad de la ciudad tradicional, para abrir espacios de cooperación en la reflexión sobre la ciudad deseada, para responder de forma progresista a las posibilidades abiertas por el ciclo de luchas sociales de la época.

Refiriéndose a las protestas ciudadanas que denunciaban en la calle todos estos aspectos negativos de los *grands ensembles*, nuestro autor sugiere en uno de sus primeros escritos sobre este tema que «hasta cierto punto, de esta lucha (...) depende (...) el sentido y el destino de la “modernidad”» (Lefebvre, 1960: 201). La frase puede considerarse premonitoria porque, de hecho, anuncia una ola de respuestas y ataques a los principios de la arquitectura y el urbanismo modernos que sacudirá la disciplina hasta sus cimientos en los años siguientes. Pensemos, por ejemplo, que pocos meses después Jane Jacobs (1961) publica en Estados Unidos su *Muerte y vida de las grandes ciudades*, donde recoge el malestar, muy cercano al de la población francesa, ante el moderno institucional y las operaciones de *urban renewal* en marcha en ese país en ese momento; en 1965, Christopher



Figura 1. El *grand ensemble* de Sarcelles-Lochères, en la conurbación parisina, construido según un proyecto de 1955 de Jacques Henri Labourdette y Roger Boileau.

Alexander publica su famoso artículo «A city is not a tree» en *Architectural Forum*; en 1966 aparecen simultáneamente *L'architettura della città*, de Aldo Rossi, y *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi; en 1968, además del propio *El derecho a la ciudad*, se publica *Teorie e storia dell'architettura* de Manfredo Tafuri; en 1972, dos años después de *La revolución urbana*, aparece *Learning from Las Vegas*, de Venturi, Scott Brown y Izenour. Son años marcados, además, por la desaparición de los grandes maestros e ideólogos de la primera generación del movimiento moderno; Le Corbusier muere en 1965, Giedion en 1968, Gropius y Mies van der Rohe en 1969.

Creo que merece la pena insistir en la frase anterior e intentar entenderla desde la perspectiva del diseño. En las luchas por la ciudad de esta época está en juego el sentido y el destino de la modernidad. No hay que olvidar que esa modernidad, en su expresión arquitectónica y urbanística, se ha construido discursivamente colocando al ciudadano en el centro de sus preocupaciones. Las vanguardias de entreguerras habían hecho del alojamiento masivo y la ciudad del trabajo el punto de ruptura fundamental con etapas previas. Como indicaba en la introducción, era este aspecto social el que legitimaba y daba solidez argumental a la insurrección estética de la década de 1920. Sin embargo, ese vínculo se quiebra en las condiciones de posguerra, cuando la arquitectura moderna pasa de un paradigma de rebeldía a ostentar un rol institucional, distanciándose paulatinamente de la ciudadanía. Este proceso, entre otros, explica el difícil legado de la arquitectura residencial de este período y, en los términos referidos en la introducción, la desafección generalizada de una población que en muchos casos se sintió condenada a vivir en estos conjuntos a consecuencia de una determinada coyuntura de políticas sociales. Esta paradoja, la desvinculación entre el discurso de la arquitectura moderna en relación con la construcción de una ciudad para los ciudadanos y sus resultados reales, es interesante para explorar las oportunidades y limitaciones en una posible reapropiación actual por la ciudadanía del patrimonio arquitectónico y urbanístico moderno.

Debemos tener en cuenta, sin embargo, que la reflexión arquitectónica y urbanística en la esfera del movimiento moderno fue bastante dinámica, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial. La penetración de los principios de diseño sugeridos en la etapa de entreguerras en los nuevos paquetes de políticas públicas va a provocar desplazamientos críticos en el interior del grupo fundacional del movimiento, empezando por el propio CIAM, que intenta, con dificultades, mantener su unidad y adaptar su discurso al nuevo contexto social y político en un escenario de creciente dispersión geográfica y profesional de sus miembros (Mumford, 2000: 131-200). En esta encrucijada, algunas figuras desarrollaron durante este período posiciones que, reaccionando ante la institucionalización cruda de los principios de la Carta de Atenas, anticipan los contenidos de las denuncias posteriores. Incluso me atrevería a decir –aunque esta es sin duda una afirmación arriesgada que pondrá en alerta al lector familiarizado con Lefebvre– que estos desplazamientos prefiguran algunos de los elementos que después sostendrán la idea de derecho a la ciudad, tal como la he descrito en el apartado anterior. Ciertos miembros de la primera generación y, especialmente, de la segunda generación del movimiento moderno muestran durante esta época una mayor sensibilidad hacia la complejidad de la ciudad y su uso por los ciudadanos, conservando en todo caso una actitud aún inscrita en los principios de las décadas anteriores.

Sorprendentemente, es más difícil encontrar este tipo de acercamiento en las figuras que *a priori* serían más proclives a perseguir estos objetivos por su posicionamiento político. Recordemos que, dentro y fuera de CIAM, numerosos nombres de la primera línea de la vanguardia han presentado un claro perfil político, militante, antes y después de la Segunda Guerra Mundial (Mumford, 2009). Figuras como Mart Stam, Hannes Meyer, Hans Schmidt o André Lurçat, comunistas, o Ernst May y Martin Wagner, adscritos al SPD, han sido fundamentales en la consolidación de contenidos y experiencias en los primeros pasos del movimiento. Pero la línea mantenida por buena parte de estas figuras, crudamente funcional y cuantitativa, dista mucho de la idea de ciudad apropiable, ciudad para el ciudadano, que sugiere Lefebvre. Se trata de una línea que, desde distintas posiciones –de la práctica de construcción masiva de May en la RFA a la labor puramente intelectual de Wagner en Harvard– va a mantenerse en las décadas de 1940 y 1950.

Lurçat, sin embargo, es un buen ejemplo de un miembro de la primera generación de CIAM que reacciona no solo frente al urbanismo descarnado de la vivienda social de posguerra, sino también frente al propio núcleo ideológico de la Carta de Atenas, y su responsable, Le Corbusier, al que acusa de reservar el centro de la ciudad para los negocios y hacer de ellos y el transporte los elementos determinantes de la ciudad (Mumford, 2000: 92-93). Lurçat es además un pionero dentro del grupo por su incorporación de procesos participativos en actuaciones urbanas, que integró en su plan para la reconstrucción de Maubeuge (Cohen, 1998: 255-294), cuyo centro había sido casi totalmente destruido durante la contienda. Es quizá la colaboración con distintos agentes locales –sindicatos, empresarios, técnicos y los propios propietarios afectados por la actuación– en un proceso reglado de diálogo el motivo de que el resultado final modere sustancialmente los planteamientos de diseño, alcanzando una solución que combina distintos tipos de bloque abierto de baja y media altura con la conservación de una forma del espacio público reconocible en una secuencia de calles corredor, plazas y patios, incorporando además una generosa dotación de comercio en plantas bajas y equipamientos puntuales.

Existe, de hecho, una historia subterránea de los procesos participativos que precede a su eclosión a finales de la década de 1960. A principios de la década de 1940, por ejemplo, Louis Kahn y Oscar Stonorov colaboran con una empresa de construcción preparando panfletos que sugieren la necesidad de integrar a los vecinos en mesas de diálogo para lograr el éxito de las operaciones de renovación urbana que iban pronto a barrer los centros de las ciudades estadounidenses. Es quizá esa perspectiva la que da a sus visualizaciones de esta época un carácter más amable, con escenas urbanas que, a pesar de su lenguaje moderno, conservan una edificación alineada a viarios, en los que tráfico rodado y peatonal coexisten en calles de baja densidad salpicadas de comercio (Stonorov y Kahn, 1942; 1944). De hecho, Filadelfia, ciudad en la que trabajan ambos arquitectos, se desmarcaría pronto del modelo de *urban renewal* dominante en Estados Unidos, por su mayor sensibilidad con parte del patrimonio y su integración de vivienda social en algunas iniciativas, incorporando también procesos participativos en algunas de sus operaciones (Haumann, 2011). Paradójicamente, Kahn y Stonorov firmarían sendos proyectos residenciales para Southwark Plaza y Mill Creek en Fi-



Figura 2. Vista del centro de Maubeuge, reconstruido tras la Segunda Guerra Mundial según un plan de André Lurçat, de 1945.

ladelfia, iniciativas de renovación urbana tremendamente problemáticas. El uso de torres de vivienda en barrios residenciales de baja densidad, recurso común en la década de 1950, sirvió de base material para la consolidación de un patrón de segregación racial que estigmatizaba la arquitectura desnuda de estas intervenciones. Ambos conjuntos fueron demolidos casi en su totalidad en el año 2000.

Kahn, en todo caso, es uno de los nombres que ilustran otra de las corrientes de renovación dentro del movimiento moderno –la ligada a la idea de una «nueva monumentalidad»–. Sugerida inicialmente por Le Corbusier a finales de la década de 1930 y desarrollada después por Giedion y Sert a principios de la década de 1940, esta línea de reflexión sugería la necesidad de recuperar un valor simbólico y cultural para la arquitectura que los presupuestos de entreguerras habían abandonado casi completamente (Mumford, 2009: 47). Junto a dicho enfoque, estas figuras estaban trabajando con la noción de «centro cívico» y, especialmente en el caso de Sert, atendiendo a la problemática del espacio público y la denominada «escala humana», una inquietud que, desde su posición de poder como presidente de CIAM y decano de la Graduate School of Design de Harvard, le llevará a promover el debate sobre las ideas de «corazón de la ciudad» y «diseño urbano», integrando ocasionalmente a voces críticas en las discusiones, entre ellas la de Jane Jacobs (Marshall, 2008). Estos movimientos se expresan en diversos proyectos de la época, de la incorporación de un centro cívico en la propuesta de Le Corbusier para la reconstrucción de Saint Die, en 1945, a los planes de Sert en Brasil, Perú o Colombia, en la segunda mitad de la década de 1940, donde además del centro cívico se emplea de forma recurrente el esquema de «unidad vecinal» para alcanzar soluciones más delicadas y variadas a nivel de diseño para las áreas residenciales.

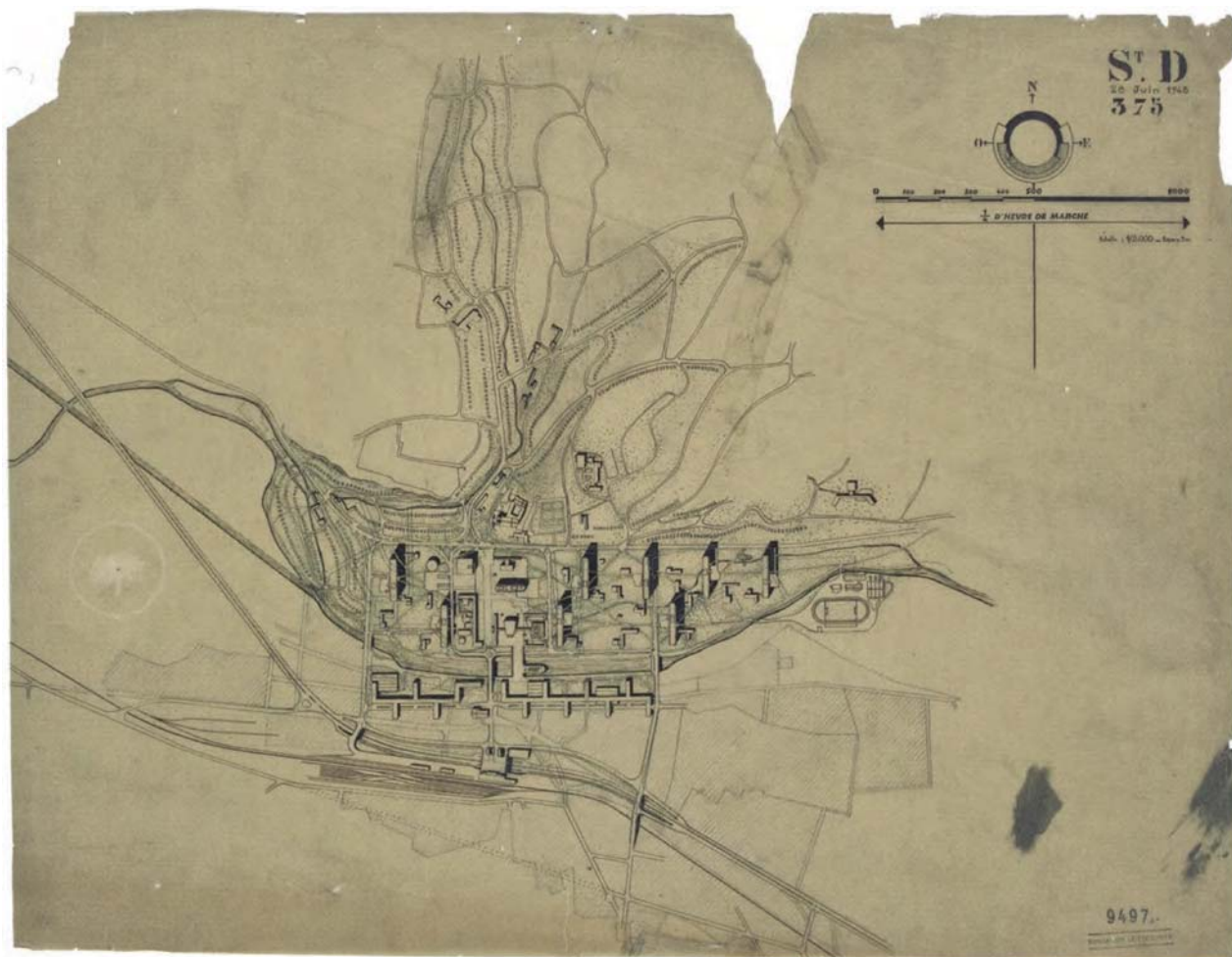


Figura 3. Plan de Le Corbusier para la reconstrucción de Saint Die, de 1945, que incorpora un centro cívico como espacio de encuentro del nuevo asentamiento.

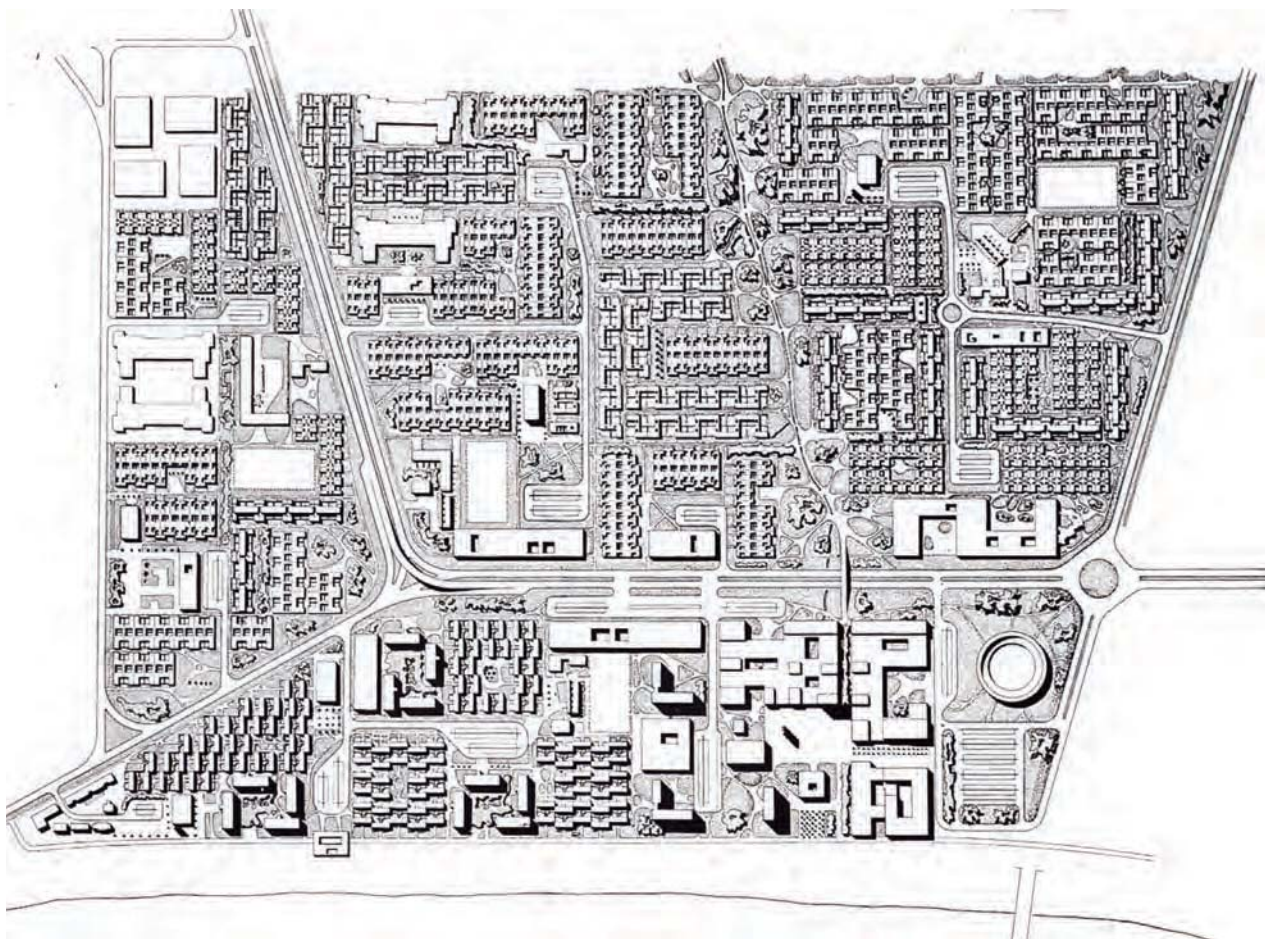


Figura 4. Plan de Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener para Chimbote, Perú, 1947.

La idea de centro cívico y espacio público va a convertirse en el foco principal de CIAM 8, celebrado en 1951 en Hoddesdon. El resultado, bien conocido, es el volumen *The Heart of the City*, con un mensaje totalmente distinto al lanzado una década antes por la Carta de Atenas o el *Can Our Cities Survive?* del propio Sert, documentos que sintetizaban las perspectivas del grupo sobre el nexo arquitectura-ciudad en la década de 1930. En el nuevo posicionamiento de CIAM para la posguerra, los peatones, los pequeños y grandes espacios públicos de la ciudad histórica y los encuentros que estos propician se convierten en protagonistas e inspiración para un nuevo acercamiento al diseño urbano. Venecia, la misma Venecia que después servirá a Lefebvre como referente, figura de forma conspicua en el libro. Lejos de ser una mera coincidencia, la atención a este tipo de arquitectura urbana revela, en mi opinión, una comunidad de inquietudes.

Como es sabido, el encuentro de 1951 marcó también un punto de inflexión en la historia de CIAM, iniciándose su declive ante las críticas de una nueva generación de arquitectos que, compartiendo estas inquietudes, reclamaban entre otros movimientos un mayor compromiso social. Es el germen del Team X. Algunas de las figuras adscritas a este movimiento tendrían posteriormente relaciones, directas o indirectas, con Henri Lefebvre. Giancarlo De Carlo, por ejemplo, será uno de los miembros del primer consejo de redacción y posteriormente director de *Spazio e Società*, que comienza en 1975 como traducción al italiano de *Espaces & Sociétés*, la revista fundada y aún dirigida en ese momento por Lefebvre junto al arquitecto Anatole Kopp. Shadrach Woods escribirá a Jaap Bakema indicando que, en su opinión, «Lefebvre es uno de los más importantes pensadores contemporáneos sobre la ciudad» (citado en Avermaete, 2005: 206). De hecho, parte del trabajo de Candilis-

Josic-Woods durante esta época, así como el de otros arquitectos y arquitectas en la órbita del Team X, resuena poderosamente con las propuestas coetáneas de Lefebvre de abrir la arquitectura a estructuras más flexibles, que permitieran mayor libertad a los usuarios para la apropiación, transformación y desviación respecto a la norma de sus espacios de vida cotidiana.

¿Hacia un nuevo paradigma en la protección del patrimonio?

A pesar de su cercanía a algunos de estos nombres, Lefebvre se mostrará a menudo crítico con sus propuestas. Por ejemplo, calificará el proyecto de Candilis-Josic-Woods para Toulouse-Le Mirail de «mistificación de una pseudodemocracia». Con todo, Lefebvre no fue un crítico descreído. De hecho, mantuvo un diálogo fluido con numerosos arquitectos y urbanistas y fue siempre optimista sobre la contribución potencial del diseño en el progreso social, en particular con relación a lo que él denominaba «desviaciones» espaciales, el fruto de apropiaciones coyunturales del espacio que, sin constituir momentos revolucionarios, abrían en todo caso el campo de lo posible para imaginar el potencial de una ciudad autogestionada, como líneas de fuga hacia el espacio diferencial mencionado anteriormente.

Merece la pena, en ese espíritu, repasar brevemente las posibles resonancias de los ejemplos que he empleado con los elementos del derecho a la ciudad. Con esto no pretendo sugerir que esos ejemplos y corrientes constituyeran desviaciones en el sentido lefebvrino; fundamentalmente, todas ellas carecen de una condición central a estas rupturas en el orden urbano establecido, la iniciativa popular y su liderazgo en los procesos de transformación del espacio. Pero sin duda las experiencias que he mencionado comparten con Lefebvre una identificación de las carencias de las formulaciones iniciales del movimiento moderno en materia de arquitectura urbana, especialmente en el contexto de su institucionalización y despliegue masivo durante la posguerra.

Resulta útil pensar en estas indagaciones de la arquitectura urbana de posguerra como promesas implícitas y no realizadas, signos de un cambio que sus propios artífices han abandonado prematuramente, bien porque no han podido, bien porque no han sabido materializarlo. Pero en esas ideas persiste un excedente utópico que parece sobrepasar a sus propios artífices. Para completar esas promesas, para llevar al acto lo que aquellas experiencias contenían solo en potencia, para realizar el derecho a la ciudad implícito en ellas, falta una pieza fundamental que Lefebvre hubiera advertido rápidamente: la producción de la ciudad por la ciudadanía, no solo a través de la participación, sino mediante un ejercicio activo de apropiación popular de los espacios, pero, sobre todo, de los propios principios y aspiraciones que los produjeron. Ocupar (u «okupar», como se prefiera) los principios del movimiento moderno. Ese horizonte ofrecería una oportunidad para resolver parte de los dilemas a los que nos enfrentamos a la hora de tratar y gestionar su legado como patrimonio. Con frecuencia una de las limitaciones más problemáticas para una protección efectiva de ese patrimonio es precisamente la falta de interés de una población que a menudo no valora la posible desaparición o alteración de esas piezas como lo haría en el caso de edificios de mayor antigüedad. Solemos decir que el problema es que la población no comprende los valores de la arquitectura moderna, y puede que sea cierto en lo que toca a su dimensión estética.

Otra forma de interpretar esa desafección, sin embargo, es considerar que esa falta de identificación, ese desapego popular no es más que el síntoma del potencial no realizado de la arquitectura y el urbanismo del movimiento moderno para generalizar las prácticas espaciales alternativas que prometía, para hacer de la ciudad el nuevo campo de operaciones de esa estrategia. ¿Es preciso recordar que el movimiento moderno se ha presentado como un proyecto que fulminaría esa divisoria entre lo estético y lo práctico o, más bien, que aspiraba a hacer surgir una nueva concepción de lo estético precisamente de las entrañas de esas prácticas? Sería una vulneración de sus principios —y, en ese sentido, un pobre ejemplo de «conservación» y gestión de su legado— convertir estas arquitecturas en piezas de museo vacías de contenido.

En resumen, tanto la consecución de una protección generalizada del patrimonio moderno como el desarrollo de su potencial emancipador apuntan a un necesario cambio de paradigma de la preservación, pasando de un enfoque principalmente centrado en la pureza o el valor intrínseco de la pieza o área urbana a una consideración de su valor potencial de uso, precisamente en el sentido que he señalado de promoción de prácticas latentes. Esto supone pasar del paradigma de la «conservación» al de la «reimaginación», una nueva hoja de ruta –por supuesto, no exenta de riesgos– de la cual puede surgir un nuevo mapa de la modernidad y, de hecho, una transformación de nuestra propia visión de su legado. Piezas que hasta ahora habían sido centrales pueden perder protagonismo al mismo tiempo que espacios y actuaciones hasta ahora considerados marginales pueden emerger como nuevas oportunidades, tanto para la ciudadanía como para los diseñadores contemporáneos, interpelados en ese escenario a desarrollar un diálogo creativo con los maestros del pasado para traducir sus principios a una gramática de prácticas contemporáneas.

Desde la perspectiva de ese nuevo paradigma el panorama aparece abierto y la ciudad y su patrimonio vuelven a estar vivos, como un lenguaje vivo que se reinventa a través de múltiples hablas. Como es habitual señalar en los encuentros de Docomomo, y en los debates de arquitectura en general, será necesaria una pedagogía colectiva para afianzar ese proceso. Pero quizá se trata, asimismo, de una pedagogía alternativa a la habitualmente sugerida. Una pedagogía de ida y vuelta, un aprendizaje común entre técnicos y ciudadanía, en el que los primeros no deben limitarse a informar sobre valores disciplinares, sino aspirar a promover una pedagogía subalterna, en el sentido de Freire –una forma de aprendizaje capaz de abrir espacios para la apropiación colectiva de ese patrimonio, sin miedo a verlo cambiar en el proceso–. En ese sentido, no se trata de que los técnicos eduquen o apoyen, sino de que encuentren en la ciudadanía el pulso de una ciudad que no cesa de reinventarse. Esa posibilidad, de hecho, conectaría la labor del arquitecto y urbanista preocupados por el patrimonio a la del rol más general de la disciplina hoy día, en un momento en que, especialmente en nuestra geografía, el mayor reto consiste en gestionar el tejido heredado de forma creativa para poder adecuarlo a las nuevas necesidades de la sociedad.

Bibliografía

- ALEXANDER, C. (1965): «A city is not a tree», *Architectural Forum*, vol. 122, pp. 58-62.
- AVERMAETE, T. (2005): *Another Modern: The Post-War Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Rotterdam: NAI Publishers.
- BUSQUET, G., y GARNIER, J-P. (2011): «Un pensamiento urbano todavía contemporáneo. Las vicisitudes de la herencia lefebvriana», *Urban*, NS02, pp. 41-57.
- COHEN, J. L. (1998): *André Lurçat, 1894-1970: Autocritica di un maestro moderno*. Milano: Electa.
- CUPERS, K. (2011): «The expertise of participation: mass housing and urban planning in post-war France», *Planning Perspectives*, vol. 26, pp. 29-53.
- JACOBS, J. (1961): *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House.
- LEFEBVRE, H. (1958): *Critique de la vie quotidienne I. Introduction*. París: L'Arche.
- (1960): «Les nouveaux ensembles urbains (un cas concret: Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière)», *Revue française de sociologie*, n.º 1-2. pp. 186-201.
- (1961): *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. París: L'Arche.
- (1969): *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península. [Edición original en francés de 1968].

- (1981): *Critique de la vie quotidienne III: De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*. París: L'Arche.
- (2003): *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press. [Edición original en francés de 1970].
- (2013): *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing. [Edición original en francés de 1974].

MARCUSE, P. (2011): «¿Qué derecho para qué ciudad en Lefebvre?», *Urban*, NS02, pp. 17-21.

MARSHALL, R (2008): «Josep Lluís Sert's urban design legacy», *Josep Lluís Sert: The Architect of Urban Design, 1953-1969*. Eric Mumford y Hashim Sarkis (eds.) New Haven: Yale University Press, pp. 130-143.

MUMFORD, E. (2000): *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge: MA: MIT press.

- (2009a): *Defining Urban Design: CIAM Architects and the Formation of a Discipline, 1937-1969*. New Haven: Yale University Press.
- (2009b): «CIAM and the Communist Bloc, 1928-1959», *The Journal of Architecture*, vol. 14, pp. 237-254.

ROSSI, A. (1966): *L'architettura della città*. Padova: Marsilio.

STONOROV, O., y KAHN, L. (1942): *City Planning Is Your Responsibility*. New York: Revere Copper and Brass.

- (1944): *You and Your Neighborhood*. New York: Revere Copper and Brass.

TAFURI, M. (1968): *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.

VENTURI, R. (1966): *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art.

VENTURI, R.; SCOTT BROWN, D., y IZENOUR, S. (1972): *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge: MA: MIT Press.

Quando a luz se encontra com o silêncio

Alexandre Alves Costa

Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto

Introdução

Temos defendido que, aos arquitetos, sob o peso de discursos sobre o património, de tão distintos sentidos, tem faltado, neste âmbito, uma clarificação disciplinar que só a eles compete. E temos respondido em vários tribunais de opinião, com alguma má consciência, quase sempre de forma delicadamente defensiva ou arrogantemente ofensiva.

Bem ou mal, tem sido os arquitetos os agentes principais no tratamento e transformação dos bens patrimoniais e a contribuição fundamental que tem dado, parece nem aos próprios aproveitar, na consolidação teórica e conceptual que se impõe trazer à superfície.

Bastará, pois, de discursos genéricos de «boas intenções», tantas vezes associados a uma atitude muito alargada de resistência à mudança e de desconforto perante ela: muitas vezes o património é o álibi estruturante da incompreensão da cidade contemporânea, nas suas características formais, culturais e vivenciais, pelos meios da cultura e da política.

A questão mais séria que se põe neste contexto é, talvez, a de saber até que ponto o totalitarismo patrimonial não esconde uma utopia ou uma demagogia da continuidade –da vida, da cidade, da memória– que é, paradoxalmente, acompanhada pela liquidação quase sistemática da potência evocativa dos restos do passado.

Parece ser necessário desenvolver a consciência popular patrimonial que passa, muito claramente, para além de outras questões de natureza ética ou cultural, pela consciência do valor do património como fator de desenvolvimento. O contrário de congelar a construção do futuro pela preservação de restos do passado cujo significado consiste, tantas vezes, apenas, em terem existido. O contrário do conservadorismo latente de tantas vozes «patrimonialistas» que não vemos na linha da frente da indignação com a especulação desenfreada e menos, ainda, com o sistema económico que a favorece.

As ruínas podem ser testemunho de um genérico fluir do tempo, nunca a sua paragem, nem travão na construção da cidade, sempre reconstruída sobre sedimentos do passado. Defenderemos a memória sagrada dos lugares, dando-lhes nova vida, tentando evitar, com igual entusiasmo, a má qualidade da arquitetura construída fora das áreas de proteção patrimonial.

A intervenção regeneradora da arquitetura que todos, cada vez mais, esperam, necessita neste momento, da abertura urgente de um debate frontal, de carácter disciplinar primeiro, que pode centrar-se na análise crítica de casos, no âmbito dos edifícios ou das áreas urbanas.

A questão da identidade cultural –e a do património, portanto– é cada vez mais atual. O património assume-se como um campo de debate político.

As reflexões que me apetece partilhar convosco, estão forçosamente marcadas pelo sítio de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra e pela experiência que ele permitiu viver. É a reelaboração desse pensamento, que só hoje é possível, que poderá, eventualmente, alicerçar alguma construção teórica. Não a farei bem, seguramente, mas aproveito e agradeço a oportunidade para poder, convosco, como que pensar alto, neste pequeno texto a que chamei, lembrando Louis Kahn, «Quando a luz se encontra com o silêncio».

Tendo atuado através do desenho, aceitando que ele se densificasse com informação até se transformar em projeto consistente e em construção, como acontece sempre na arquitetura, o que fizemos foi inventar um novo sítio, no sítio onde trabalhamos. Quer dizer que pudemos dar diferentes significados às coisas que o conformavam, reconhecendo-as e transformando-as, acrescentando outras coisas, repensando relações existentes, fazendo aparecer novas relações, dispendo tudo numa paisagem reelaborada.

É sempre assim.

Só que em Santa Clara-a-Velha existiam duas coisas muito fortes: as ruínas de um importante monumento do século XIV e uma ideia programática para a construção de um novo edifício. Ambas, tão diferentes uma da outra, implicando tratamentos autónomos, obrigavam ou permitiam a consideração das relações que entre si viessem a existir, reduzindo aquela autonomia, como que transformando as duas coisas numa só.

Normalmente o sistema de percursos ajuda a solidarizar os elementos soltos, sejam os que foram fixados no projeto ou aqueles que os utentes venham a desenhar nas suas derivas pessoais que, apesar de tudo, podem ser induzidas subtilmente, para garantir a unidade daquele. Neste caso, quisemos ver todo o espaço e todo o tempo, passado, presente e futuro, como uma só coisa.

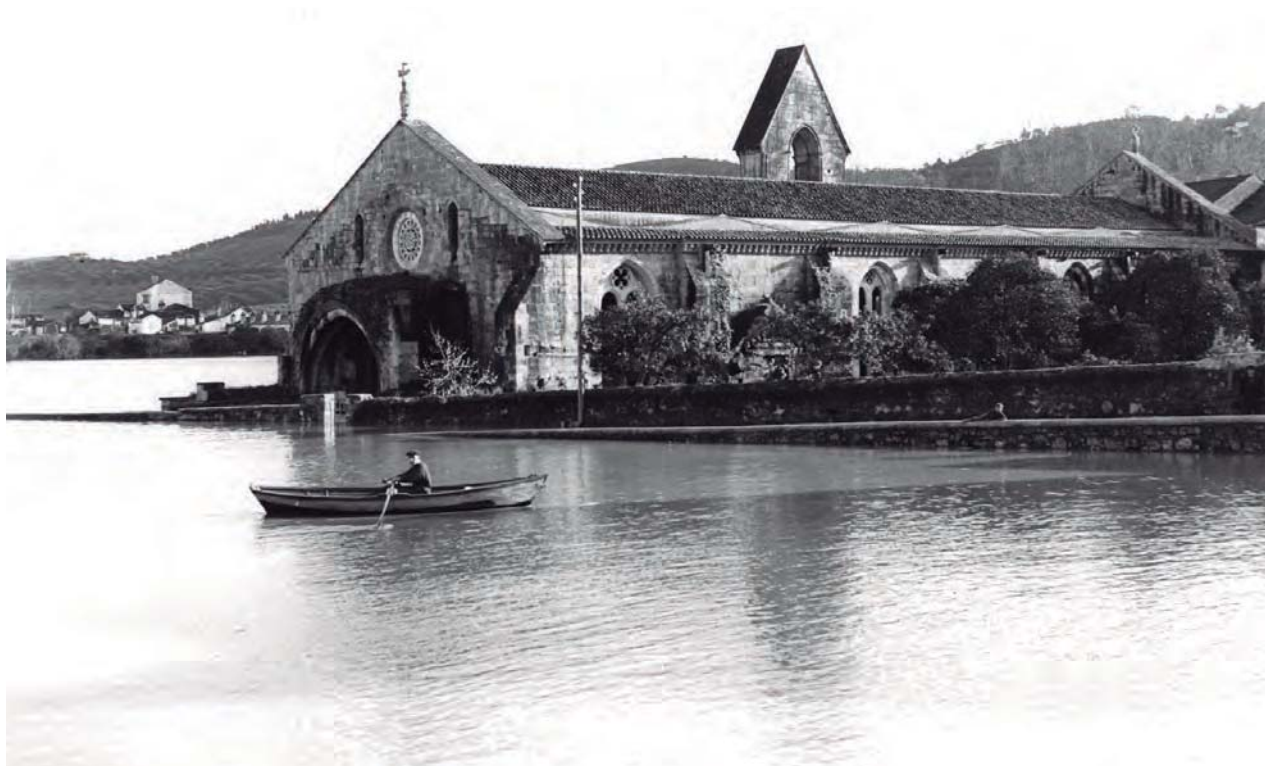


Figura 1. Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra, na década de 1940. Arquivo da Câmara Municipal de Coimbra.

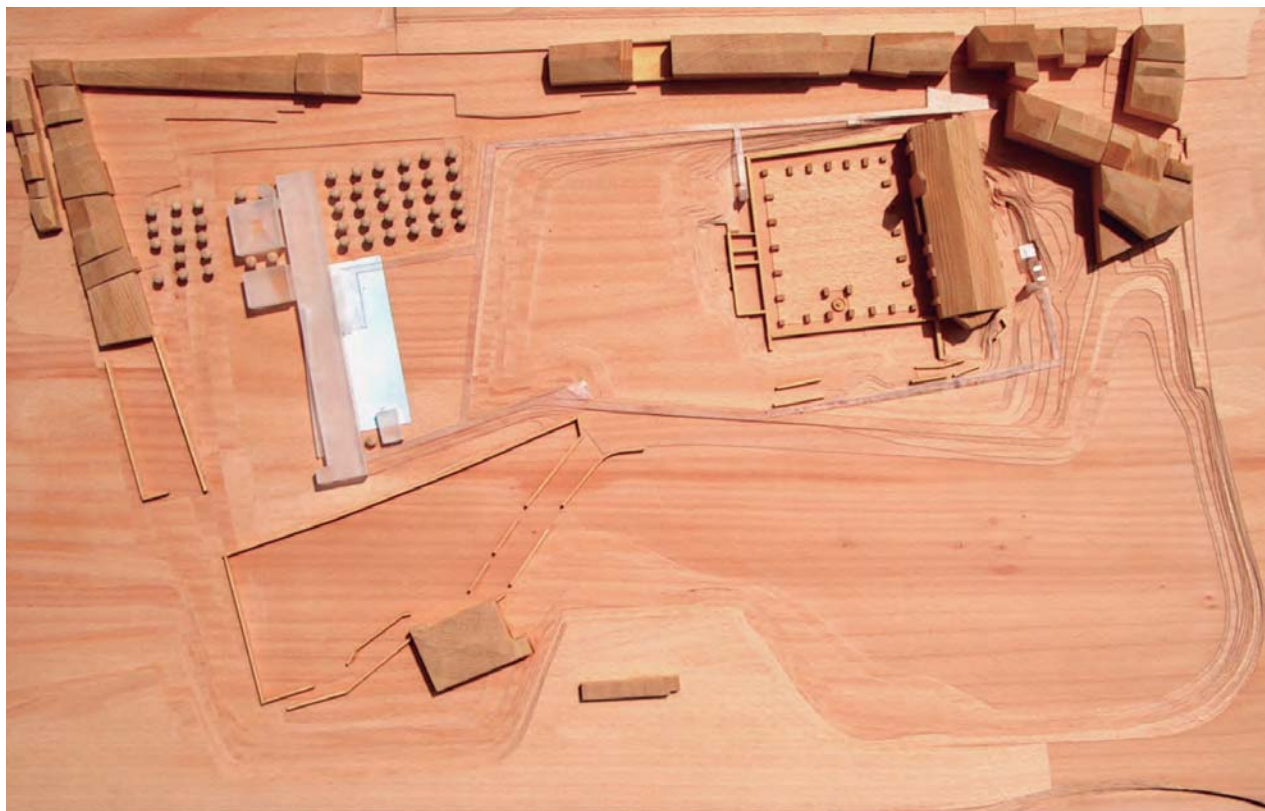


Figura 2. Maqueta do Concurso Público. Fotografia: Atelier 15.

Começamos a entender como os temas são múltiplos e como se entretecem numa rede de complexidades. Sobre que discorrer então, em prosa, sabendo como eu sei que só a poesia poderia discorrer sobre a sua síntese?

É verdade que gostava de escrever sobre arquitetura como só sabem os poetas que não são críticos, nem arquitetos, são investigadores/artesãos que buscam a essência e lhe dão forma. Não entendem, ou nem dão por isso, de cronologias, técnicas ou funções e, menos ainda, de relações explicativas de enquadramento cultural ou filosófico. Não aplicam outros critérios que não sejam os que decorrem da emoção estética concretizada na palavra. E quando a arquitetura é o seu tema, já não sabemos se é ela ou o poema que preferimos.

Reduzindo-me à minha condição de arquiteto, parece-me que a questão da ruína e da sua conservação deverá ser o tema a privilegiar. É o que tentarei fazer aqui, embora procurando alargar o campo da análise.

Confesso que, na heterodoxia da minha conformação pessoal, se debatem contradições insolúveis entre o meu gosto burguês e o tormento da história que, provavelmente, retomado, representa uma espécie de atualização pós-moderna daquela conformação.

O gosto burguês, a que me referia, prefere, à ruína, o sólido e o duradouro. A embriaguez está nos sentidos e no amor, num conforto estético de elegância perfeita. As vanguardas aperceberam-se da dinâmica de uma aceleração revolucionária nas formas de vida, no modo de produzir e de fruir. Aplaudiram as novas metrópoles enquadradas no cimento e no aço, na nudez do vidro. A nova cidade é a cidade geométrica, luminosa e atemporal da pintura metafísica de Chirico; a cidade vertical e torreante de Sant'Elia.



Figura 3. Santa Clara-a-Velha inundada em 2010. Fotografia: Atelier 15.

Uma civilização de consumo exige a contínua extinção e a renovação total. As suas técnicas nem sequer deixam visíveis os detritos. A eficiência e o prazer –as novas normas do viver contemporâneo– são o oposto do abandono ao tempo que a ruína e a sua conservação tradicionalmente comportam. Mesmo o próprio restauro tenta, muitas vezes, restituir às coisas um esmalte que nunca possuíram.

Marinetti propôs, como terapia de choque, «libertar o país da sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários».

Mas agora, como se tivéssemos fechado um ciclo, encontramos-nos perante a ira das forças da natureza ou do homem, que libertámos e que não estamos seguros de voltar a dominar.

Apagada a memória do Terramoto de Lisboa, que aterrorizou a Europa e deu origem à sátira de Voltaire contra os otimismo filosóficos –aquelas *ruines affreuses* foram o desmentido de qualquer tipo de providencialismo– temos connosco Guernica, Hiroshima, o Vietname ou Bagdad, o furacão de Nova Orleães ou o sismo do Haiti, a Síria.

No entanto, para o arquiteto, um, mesmo que precário otimismo, é alicerce essencial do projeto, sobretudo quando o exercício disciplinar é tomado como causa social, tendente a responder às aspirações do homem. E assim se vai construindo, na pós-modernidade, um novo discurso que, dando-lhe continuidade, integra novos significados aproximando-se da complexidade do real através, sobretudo, do uso operativo, da História.

Santa Clara-a-Velha, em Coimbra

Parece-me saber, agora, depois de tantas hesitações e debates interdisciplinares com a história, a arqueologia e a construção, como fomos elaborando, em conjunto, animados pela sua vitalidade, um discurso cultural sobre a ruína de Santa Clara-a-Velha que nunca assumiu um carácter absoluto, tendo sido sempre associado, no nosso pensamento e como já referimos, ao desenho de uma paisagem enriquecida pela criação de outros elementos, com a preocupação de criar um todo unitário que conseguisse integrar todas as partes.

Testemunho do poder destrutivo do tempo e do triunfo da natureza sobre a cultura, a ruína confere, todavia, à paisagem, uma marca humana que a abre para uma dimensão histórica.

Apesar da sua falta de utilidade a ruína pode desempenhar o seu papel graças à imaginação que vê nela um símbolo de acontecimentos do passado, investindo-a de valores particulares. As ruínas tornam-se fontes para o conhecimento histórico que, através de um processo de pesquisa, extrai os dados relativos ao seu uso antigo, ao seu significado, aos seus artífices, à produção artística do seu tempo ou dos seus tempos. A arqueologia e a história cumprem aqui o seu papel, encontrando e interpretando.

A sua conservação refere-se sobretudo às instituições que assumem a decisão política de a recuperar ou restituir, para usufruto público do seu proprietário coletivo que é a comunidade.



Figura 4. Ruínas do Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Fotografia: Atelier 15.

A ruína de Santa Clara será, finalmente e sobretudo, uma metáfora de caducidade e finitude, apresentada como um ambiente construído que, irreversivelmente, se modificou no tempo.

O seu valor de obra de arte, relevado como eco da sua fundação desejada como tal, dependerá de ações de transformação e apresentação que se movam entre a consideração daquele desejo fundacional e o nosso gosto contemporâneo que a transportará, naturalmente, para o nosso convívio.

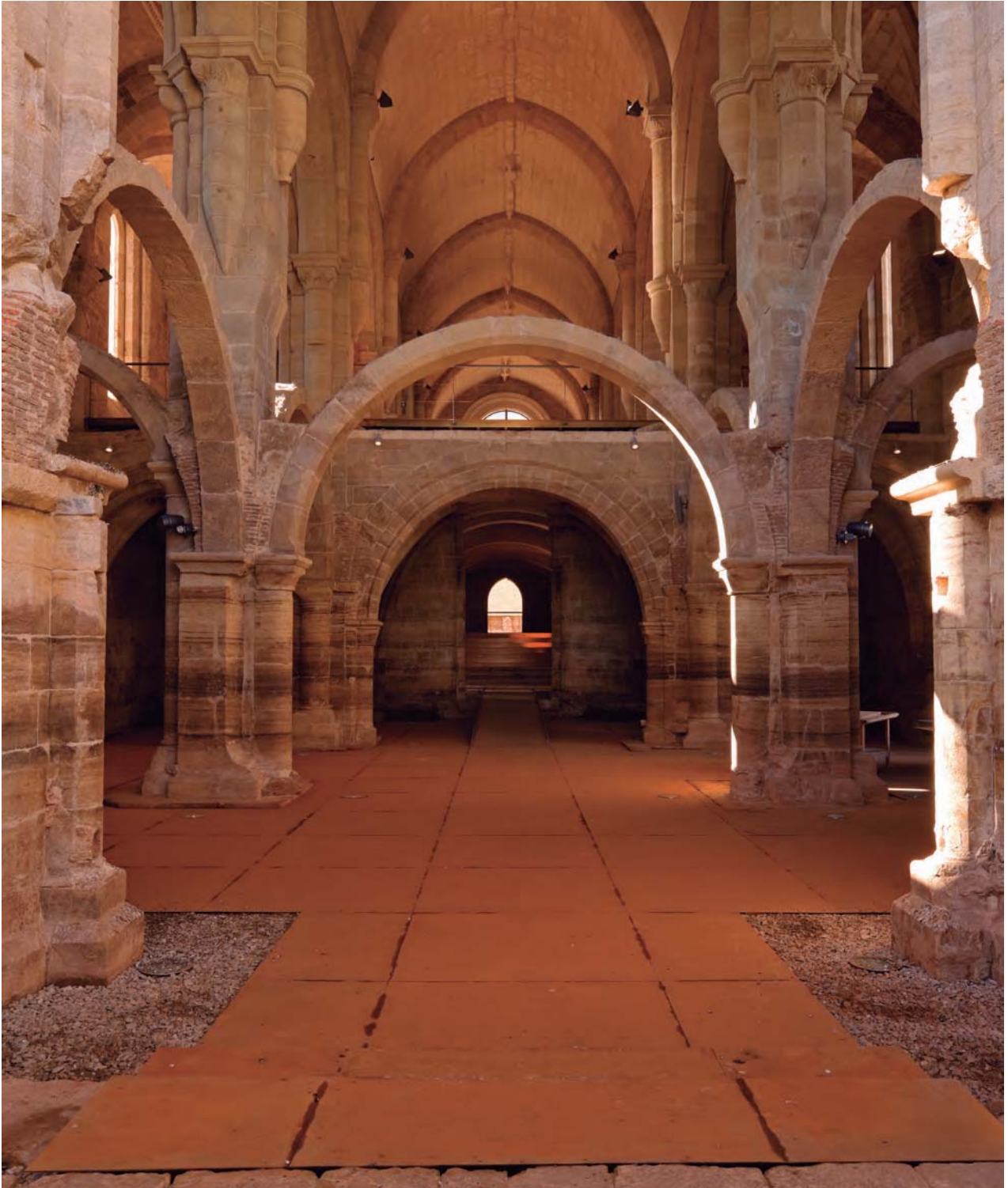


Figura 5. Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Interior da Igreja após a intervenção. Fotografia: Atelier 15.

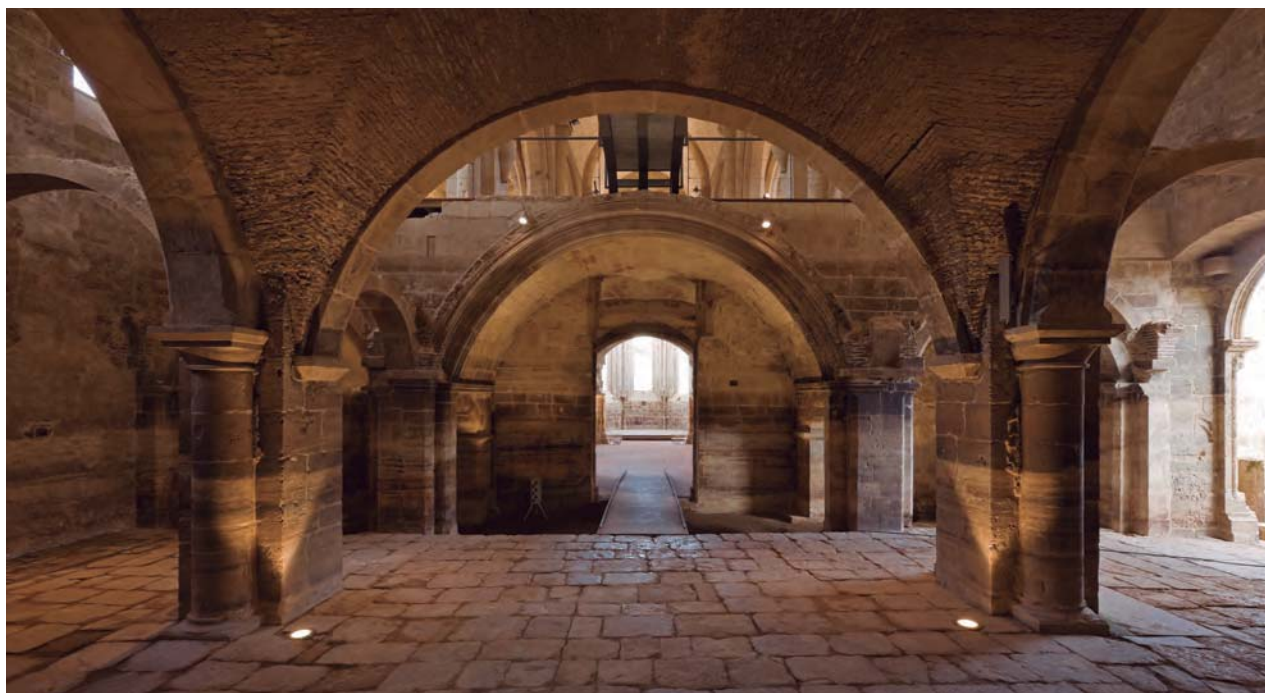


Figura 6. Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Interior da Igreja após a intervenção. Fotografia: Atelier 15.

Dependente do critério adotado para o seu usufruto público, o tratamento da ruína obrigou a decisões projetuais de uma grande delicadeza, no que diz respeito à libertação do espaço da igreja de todos os elementos espúrios que prejudicavam a leitura do seu espaço, ao tratamento e hierarquização dos pavimentos nas áreas em que estava perdida a sua integridade, ao sistema de acessos e mobilidade, à pormenorização, à coloração das argamassas, etc. que, constituindo importantes aspectos do desenho do projeto, se pretenderam sempre muito pouco ostensivos.

Como já uma vez escrevemos, foi nossa posição de princípio que uma obra de arquitetura, por mais importante que seja do ponto de vista patrimonial, íntegra ou arruinada, deve ser visitada livremente, sem imposição de percursos que obriguem a visões parciais ou tenham implícitas interpretações não verificáveis senão por quem teve acesso a toda a informação. Importante, é mesmo a dimensão dos devaneios, formas de inscrição através da escrita deambulatória, labiríntica, em deriva: calcorrear, cartografar, como se numa terra por vir. Todos deveremos ser autores insubstituíveis de Santa Clara. E, no silêncio da sua inutilidade lemo-nos e revemo-n.

Conservação é, por isso, muito mais do que consolidar é e foi um pro-

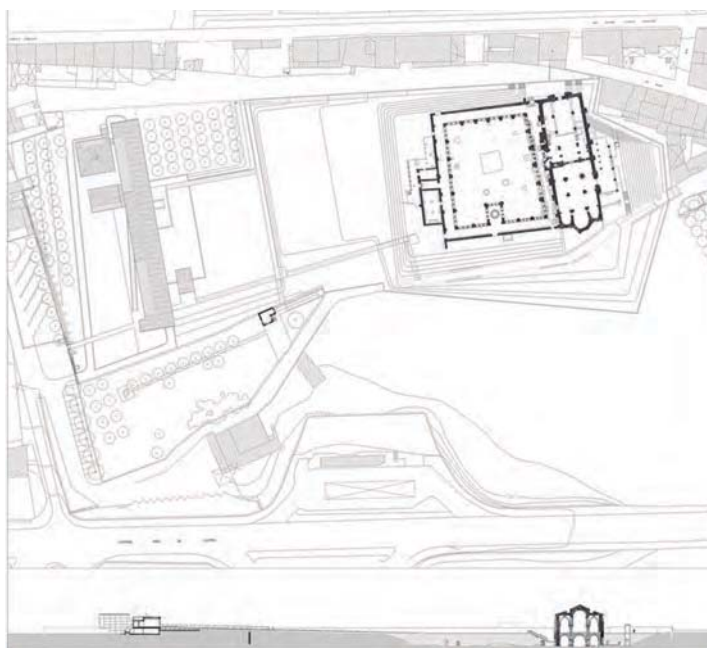


Figura 7. Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Planta Geral do Projeto. Arquivo do Atelier 15.

jeto de uma grande complexidade, em que a ruína foi preparada para uma participação ativa na construção de uma paisagem contemporânea, síntese que se deve em exclusivo à competência disciplinar da arquitetura.

Felizmente, para nós, que o programa de valorização do mosteiro obrigava a construção nova, de razoável dimensão, e esse parecia ser o grande desafio. Começámos por aí, pensando, inicialmente, que o tratamento da ruína seria mais ou menos pacífico, técnico, algo passivo.

Sabíamos que o novo edifício viria a constituir a marca de contemporaneidade mais visível e queríamos assumir isso, sem competir com o monumento, mas constituindo com ele uma unidade significativa.

Dáí decorreu, simplesmente, o conceito: tentativa de invenção de um lugar para ver, emoldurando a paisagem, conferindo protagonismo à ruína.

O que vê e o que é visto ou o que olha para o que o vê, estabelecem, entre si, relações que potenciam proximidade, entendimento, intimidade.



Figura 8. Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Enquadramento do Convento, visto do interior do Museu. Fotografia: Atelier 15.

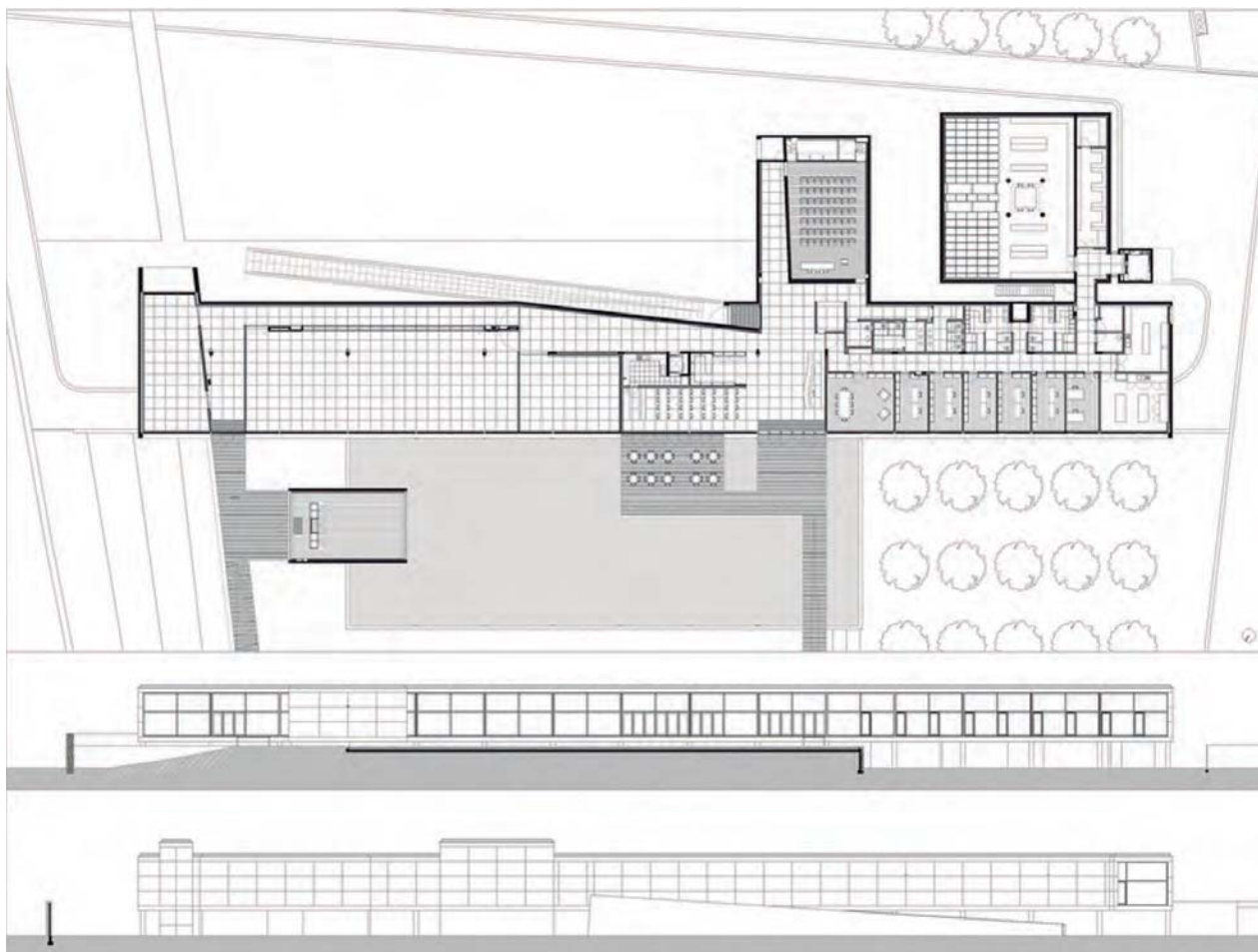


Figura 9. Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Planta e alçado norte do Edifício do Museu. Arquivo do Atelier 15.

O edifício funciona como uma espécie de remate sul da área da cerca, anulando-se na transparência da sua fachada norte, ou transformando-se numa espécie de espelho da própria cena que observa. Em contraponto com este o alçado sul será quase completamente encerrado, admitindo alguma complexidade volumétrica que o aproxima morfológicamente da urbanidade, admitindo ser protagonista de outras paisagens.

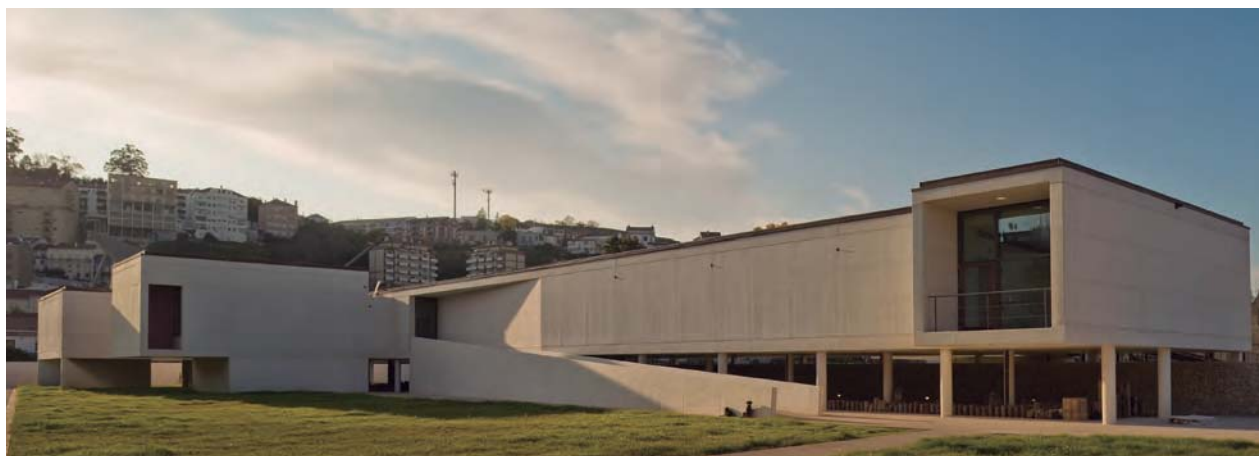


Figura 10. Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Alçado Sul, entrada do Museu. Fotografia: Atelier 15.



Figura 11. Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Alçado Norte do Museu. Fotografia: Atelier 15.

A arquitetura criou, assim, um espaço artificial, contentor de acontecimentos programados, que concebemos como se de uma máquina ótica se tratasse e que exercita, estimula e também condiciona a construção do olhar. Mediação do olhar, do olhar enquadrado do «vê como eu vejo», ou do «vê com os limites que eu imponho». O quadrado da janela ou o espaço organizado interpretam um certo conhecimento de regras estáveis.

Mas, talvez os olhares não se bastem naqueles impostos limites e deles possam nascer novos espaços e novas relações, novos pontos de partida.

O olhar, do outro lado da solidão, no seu desejo de liberdade, aspira sempre a outros diferentes espaços, na matriz do sistema de relações que vai estabelecendo. O limite é, afinal, um limiar e o convite é para transgredir a fronteira.

A leitura daquele sistema e a sua indispensável utilidade, modelou o terreno, alterou a topografia e, sobre a sua nova conformação, estabeleceu caminhos, idas e voltas, paragens, escondeu e abriu o olhar a novas surpresas, dobrou esquinas, permitiu, andando, leituras mais dinâmicas, como um carril para um travelling sobre pavimentos com diferentes texturas e diferentes materiais, correspondentes a diferentes significados.

A relação entre o presente e a herança do passado foi sempre emblematizada pela presença predominante da ruína. Foi a sua vitalidade exclusivamente interpretativa, subjetiva e antropológica e que torna essencialmente cultural o discurso que sobre ela se faz, que nos moveu, afinal. Vejo isso agora, com clareza.



Figura 12. Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Cabeceira da Igreja após a intervenção. Fotografia: Atelier 15.



Figura 13. Claustro e da Igreja de Santa Clara-a-Velha. Vista parcial do alçado sul. Fotografia: Atelier 15.

Esperamos ter deixado ao visitante a construção do seu próprio discurso, a sua pessoal escolha de sentidos, porque «a ruína pode evocar o passado glorioso e a caducidade de todas as coisas e ser objeto de reflexão histórico-filosófica; pode dar lugar a um sentimento subtilmente crepuscular; pode ser uma ruína clamorosa, eloquente como uma massa obstrutiva ou pelo contrário, um efémero bastidor visual, um frio contraste, uma ironia irrisória» (Carena, 1984).

Em conclusão, não temos, nem construímos, uma nova visão do passado que contenha uma alternativa para o espaço. O nosso pensamento foi sobre o presente, difuso e aberto como a cidade contemporânea.

Esperamos, apenas, que a luz se encontre com o silêncio e traga a arquitetura à vida.

Bibliografia

CARENA, C. (1984): «Ruína/Restauro», *Enciclopédia Einaudi*, volume 1. Lisboa: Nacional-Casa da Moeda.

Arquitectura y participación en la socialdemocracia sueca. El Årsta Centrum de los hermanos Ahlsén

Daniel Fernández-Carracedo

Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza

Antes de que Ralph Erskine estableciese, en la década de 1970, la oficina de atención pública para la barriada de Byker en Newcastle¹, uno de los episodios más memorables de arquitectura y participación social, los hermanos Erik y Tore Ahlsén habían protagonizado en las afueras de Estocolmo el primer proyecto de centro cívico cuyo programa había sido configurado tras consultar a los ciudadanos.

La Exposición de Estocolmo de 1930 se había convertido en el punto de partida de ese modo diferente de hacer; el diseño de Erik Gunnar Asplund fue más que una experiencia estética, pues significó el comienzo de una nueva filosofía comunitaria, como así se estableció en el manifiesto *Acceptera*, caracterizado por la estandarización y la producción industrial, tanto en el urbanismo como

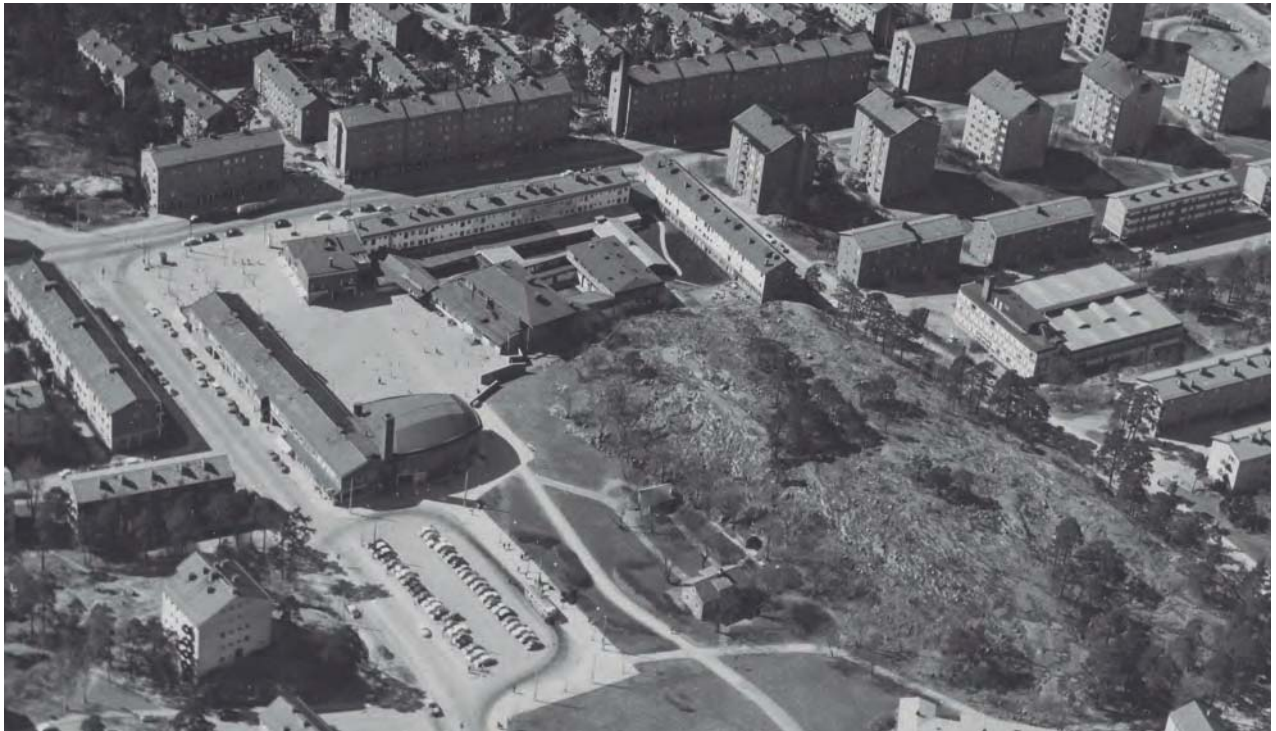


Figura 1. Årsta Centrum, vista aérea. Fotografía: Oscar Bladh, 1961.

¹ No hay que olvidar que Erskine se trasladó a Suecia durante la Segunda Guerra Mundial atraído por figuras como Asplund, Lewerentz o Markelius y por el modelo de estado del bienestar.

en los bienes de consumo más convencionales. El planeamiento de las ciudades evolucionaría hacia la búsqueda de patrones universales de vivienda: edificaciones de baja altura, zonas verdes y equipamientos con servicios próximos. De hecho, este movimiento en Suecia se convirtió inmediatamente en la imagen oficial de la socialdemocracia, cuando muchos otros países de su ámbito más cercano aún transitaban por el clasicismo.

Asplund indicó el camino a seguir a la arquitectura sueca. Dicho de otro modo, perseveró en la búsqueda de la modernidad más contenida, con la presencia natural de los materiales y el tratamiento matizado de la luz, en continuidad con el legado del romanticismo nacional. Arquitectos como Nils Ahrbom y Helge Zimdal pasaron en pocos años de un funcionalismo radical y simple a una versión más matérica y rica. Sven Backström y Leif Reinius establecieron internacionalmente el modelo sueco de arquitectura del bienestar: bloques dispersos en torno a senderos y amplias zonas verdes, con cubiertas inclinadas, aleros de grandes vuelos, ventanas de dos hojas, balcones y revocos en colores tierra².

Por otro lado, los arquitectos suecos que habían participado en los primeros Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, supuestamente más próximos al funcionalismo, como Uno Åhrén y Sven Markelius, destacaron en las décadas siguientes como urbanistas e influyeron con sus decisiones en el ámbito de la política social con nuevas configuraciones urbanas de suburbios independientes en el extrarradio, como es el caso de Årsta.

El distrito de Årsta, al sur de Estocolmo, fue una iniciativa de la Asociación Estatal de Cooperativas de Viviendas (Svenska Riksbyggen) bajo la dirección de Uno Åhrén. Surgió como un intento de establecer el modelo de vivienda social al generar cuatro agrupaciones de edificios en torno a centros de actividades comunitarias. Cada conjunto residencial ofrecería varias soluciones habitacionales en función del tipo de familia. A su vez, cada domicilio tendría las instalaciones sanitarias básicas y una cocina, además de poseer un correcto soleamiento.

Tras un periodo de reflexión, este plan pareció desproporcionado por el número de centros y se optó por desarrollar solo uno. Este punto de encuentro se dotaría de instalaciones para el uso de los residentes, algo que, a día de hoy, parece muy normal, pero que entonces únicamente se había planteado en las casas del pueblo de los sindicatos y en los casinos de los círculos exclusivos. En particular, Uno Åhrén lo había previsto como un lugar de reunión con parque infantil, biblioteca, talleres y edificios adyacentes de propiedad privada para el ocio, como cines o restaurantes. Pero se trataba de una declaración de intenciones, puesto que no había un programa definitivo ni fuentes de ingresos para amortizar dicha operación.

El diseño del Årsta Centrum se les encomendó a los hermanos Erik y Tore Ahlsén, arquitectos reconocidos por su compromiso social y por su colaboración en la oficina de arquitectura de la Cooperativa Föbundet dirigida por Eskil Sundahl³.

Entre 1943 y 1946, los hermanos mantuvieron reuniones con empresarios, vecinos y funcionarios para decidir qué infraestructuras incorporar a este experimento colectivo⁴. Previamente, un equi-

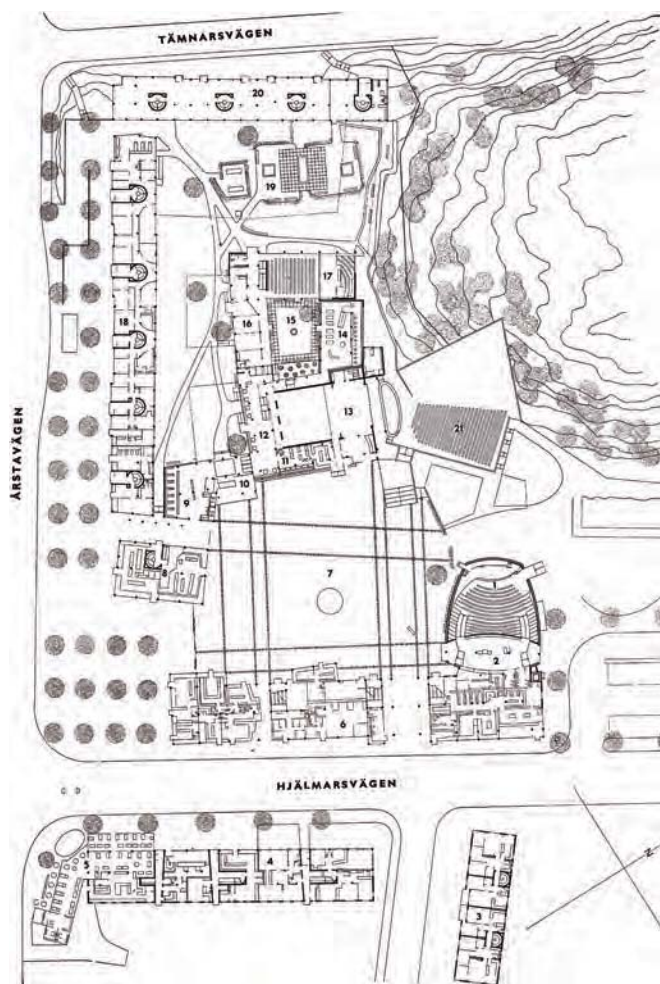
² Al término de la década de 1940, esta tendencia se definió como New Empiricism en los medios británicos y posteriormente también fue seguida por los italianos.

³ Los dos hermanos llegaron a la arquitectura tras la experiencia profesional de la construcción como ingenieros. En 1926, Erik (1901-1988) comenzó a trabajar para el estudio de arquitectura de la Cooperativa Föbundet –KF–, y Tore (1906-1991) lo hizo en 1929. La estrecha vinculación entre el funcionalismo y los grandes estudios, como el de arquitectura de KF, se considera un fenómeno típicamente sueco que facilitó la combinación de bienestar ciudadano e igualitarismo. La implicación social de esta oficina y la novedad de su organización colectiva, facilitaron su rápido crecimiento gracias a los grandes encargos de oficinas, tiendas, fábricas y bloques residenciales para trabajadores de la cooperativa industrial del Estado. Además, Tore trabajó para Gunnar Asplund de 1933 a 1936. En 1936, Erik y Tore abrieron su propio despacho después de ganar el primer premio para diseñar el ayuntamiento de Kristianstad.

⁴ En la década de 1960, Erik y Tore Ahlsén instituyeron esta manera de consulta llegando incluso a establecer una oficina en el céntrico vecindario de Söder, en Örebro, antes de empezar a reconstruir este área, proyecto que habían ganado en concurso.

po interdisciplinar de ingenieros, economistas y analistas, coordinado por los arquitectos, realizó estudios donde se contemplaban las necesidades previsibles y futuras en relación con los datos estadísticos y de horarios con frecuencias de uso respecto a la demanda habitual de la época.

Contactaron con la agrupación de pequeños comerciantes para planificar los contenidos de los locales a cota de calle a partir de los resultados de sus investigaciones; proponiéndose todo tipo de negocios: una tienda de textiles para mujeres, otra para hombres y otra para niños, una peletería, una zapatería, un taller de reparación de calzado, otros de vehículos y de bicicletas y motocicletas, una peluquería, una óptica, una librería, tiendas de discos y artículos deportivos, un estanco, una floristería, una frutería, una pastelería, una cafetería y un restaurante. Además, se incluía una farmacia, clínicas privadas, oficinas bancarias y otros servicios de atención ciudadana que poco a poco la sociedad del bienestar demandaba. Por otro lado, involucraron a los vecinos, a asociaciones culturales y deportivas, y a otras ligadas a movimientos populares y sindicales (amas de casa, educación para adultos, gremios o jubilados) para que expusiesen sus requisitos; y finalmente, a las autoridades públicas. Entonces, los funcionarios eran reacios a disponer dotaciones en los barrios, pero la presencia de grupos sociales y de empresarios les convenció para proponer allí un ambulatorio, una clínica odontológica, una guardería, una oficina de seguros de salud y otra de correos, un registro, así como un aula, una biblioteca, una sala de música, un teatro y un cine. Este medio sirvió para despertar el interés hacia Årsta como polo de atracción de vecinos y negocios.



Los arquitectos tomaron todas estas ideas y las convirtieron en planos para poder debatir sucesivamente con pequeños comités de representantes; atendiendo a la posibilidad de cambiar el modo de empleo. Su proyecto se basaba en bloques de escasa altura desplegados en torno a una gran área: una acogedora plaza peatonal abierta que, cuando las condiciones climatológicas lo permitiesen, se encontrase repleta de puestos de mercado y de niños jugando. Tres porches servirían de resguardo y el color envolvería sus fachadas a la plaza.

Figura 2. Årsta Centrum, plano de planta baja (escala original 1:800). 1. Cine Forum. 2. Antesala del cine. 3. Apartamentos. 4. Oficinas. 5. Restaurante [planta alta 4+5: apartamentos]. 6. Oficina postal, farmacia y comercios [planta alta: centro de salud y laboratorio farmacéutico]. 7. Plaza. 8. Comercios [planta alta: apartamentos con estudio/taller]. 9. Guardarropa. 10. Acceso al edificio principal. 11. Cafetería. 12. Vestíbulo. 13. Teatro [planta alta: sala de reuniones]. 14. Biblioteca. 15. Patio. 16. Talleres de actividades (idiomas, música, canto, pintura, fotografía, oratoria, conferencias, ajedrez y teatro). 17. Sala de música [planta alta: estudios/talleres]. 18. Comercios y oficinas [planta alta: apartamentos]. 19. Parque infantil. 20. Apartamentos y guardería. 21. Teatro al aire libre. Fotografía: *Byggmästaren*, n.º 12, 1954.

En ella recibieron a los vecinos y comerciantes afectados por las obras, llegando a unificar a las pequeñas tiendas en una gran superficie. Muchos de sus clientes alabaron su capacidad de escucha, llegando a encargarles la construcción del centro cívico.

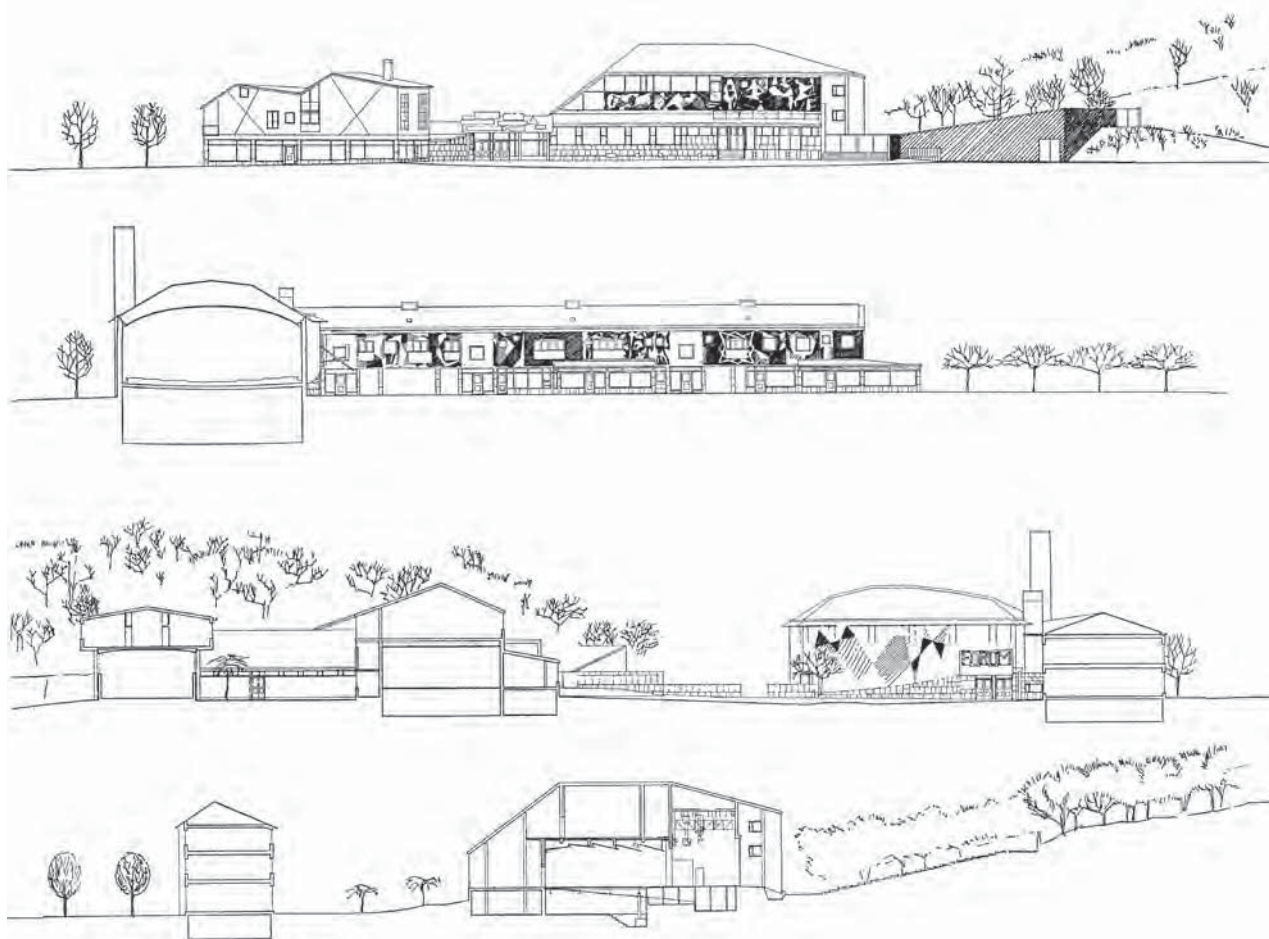


Figura 3. Årsta Centrum, alzados y secciones (escala original 1:1200). Fotografía: *Byggmästaren*, n.º 12, 1954.

Dispusieron siete edificios en forma de C respecto a la plaza y a la gran roca que dominaba el interior del emplazamiento. El frente a la avenida principal de Årsta se protegió con una masa ordenada de árboles delante de los bloques que cerraban la manzana. Estas edificaciones contenían los locales comerciales y oficinas en sus plantas bajas, apartamentos y estudios en las dos altas. En la esquina de la manzana diagonalmente opuesta a la roca se accedía al espacio principal del Årsta Centrum, una gran plaza cerrada frontalmente por el Cine Forum y desde la que se entraba al complejo principal con zonas de reunión y ocio.

La necesidad de espacios polivalentes de diferentes tamaños, abiertos y cerrados, que pudieran albergar desde pequeños encuentros a grandes concentraciones marcó la pauta de organización de esta parte del programa⁵. Desde el vestíbulo se accedería al guardarropa, a la cafetería y al teatro. A continuación, un patio trapezoidal articularía el recorrido interior a la biblioteca, los talleres y la sala de música. La escalera del vestíbulo conduciría a las salas de reuniones del bajo; cubierta sobre el teatro y encima del auditorio se ubicaría el aulario insonorizado para ensayos.

El teatro tendría el suelo levadizo para celebrar distintos actos, como bailes o fiestas, y dispo- nerse a la altura del escenario; cuyo fondo acristalado se abriría, permitiendo disfrutar de las actua- ciones desde el graderío exterior. En cada lateral del graderío, se agregarían dos vestuarios y alma- cenes auxiliares. Durante las mañanas, la sala se usaría también como gimnasio de la escuela

⁵ Incluso se llegó a utilizar el teatro, el cine y la sala de música para las celebraciones religiosas, dado que Årsta no disponía de parroquia. Asimismo, el cine se empleó para conciertos de jazz, cabaré y ópera.



Figura 4. Årsta Centrum, entrada e interior del vestíbulo. Fotografía: Archivo Arkitekturmuseet, Sune Sundahl, 1954.



Figura 5. Årsta Centrum, plaza y Cine Forum. Fotografía: Archivo Arkitekturmuseet, Sune Sundahl, 1954.



Figura 6. Erik & Tore Ahlsén pintando la fachada principal del Årsta Centrum. Fotografía: Archivo Sven Ahlsén (Cortesía Mari Ferring), Maj Andersson, 1953.

primaria adyacente. Las paredes de la sala se equiparían con barras de madera, y debajo del graderío se almacenarían los bancos, así como los distintos aparatos de entrenamiento. Otra pieza articulable sería el recinto de los talleres, que se podría dividir mediante cortinas.

Esta intervención se construyó entre 1947 y 1953, utilizándose los recintos a medida que se iban terminando. Con ella, estos discípulos de Asplund no solo establecieron su compromiso directo con la ciudadanía de una manera práctica, sino su propia trayectoria dentro de la modernidad como arquitectos⁶. Por un lado, como hemos visto, defendieron criterios totalmente funcionales para conseguir programas flexibles; pero por otro, no tuvieron la intención de referenciar sus fachadas a un movimiento concreto o de expresar las cualidades de los acabados. En las fachadas de los edificios que daban a la plaza proyectaron volúmenes escultóricos, con cortes y girados respecto a los más sencillos. Mezclaron, a modo de *collage*, diversos materiales en los revestimientos, ciertos detalles típicamente suecos de la arquitectura vernácula, del romanticismo o del clasicismo, así como obras artísticas de escultores y pintores neoconcretos, la última tendencia del momento. En definitiva, quisieron plasmar su compromiso con la socialdemocracia hasta en el arte sirviéndose de las paredes de sus edificios. Testimonio de este hecho son sus pinceladas, junto con los artistas y con los colaboradores de su estudio.

Bibliografía

- CALDENBY, C. (1983): «Erik and Tore Ahlsén», *Recent Developments in Swedish Architecture. A Reappraisal*. LUNDAHL, G. (ed.). Uppsala: The Swedish Institute, pp. 158-161.
- FERRING, M. (2006): *Dionysos på Årsta torg - färgfrågan i svensk efterkrigsarkitektur*. Stockholm: KTH. [Dionisio en la plaza de Årsta – la cuestión del color en la arquitectura sueca de posguerra (tesina de licenciatura)].
- GRAFE, C. (2007): «De uitvinding van een decorum voor collectieve ervaring. Erik en Tore Ahlséns Medborgarhus in Örebro» [Dignificando la experiencia colectiva. El Centro Cívico de Örebro de Erik y Tore Ahlsén]. *Oase* # 74, pp. 10-25.

⁶ Para ellos el funcionalismo no suponía seguir una doctrina radical e innovadora. Más bien, consistía en combinar las ideas sociales de la cooperativa KF y las enseñanzas de Asplund.

- MATÉRN, Å. (1980): «Erik och Tore Ahlsén i samtal. Tore Ahlsén exjobb 1935. Utbyggbar tvättstuga. Tores exjobb påminner om Årsta centrum» [Conversaciones en torno a Erik y Tore Ahlsén. Ampliación de la lavandería. Recuerdos del Årsta centrum]. Arkitektur SR, 6/1980. p. 7.
- (1980): «Erik och Tore Ahlsén i samtal. Årsta centrum. Vi ville medverka till att folk skulle träffa varandra» [Conversaciones en torno a Erik y Tore Ahlsén. Årsta centrum. Cooperando con la socialdemocracia]. Arkitektur SR, 6/1980. pp. 10-13. AHLSEN, E. y AHLSEN, T. (1954): «Årsta Centrum». *Byggmästaren*, 12. pp. 271-289 [pies de foto].
- RUDBERG, E. (1998): «Building the Welfare of the Folkhemmet 1940-1960», *Sweden: 20th century architecture*. Munich, Stockholm: Prestel, Deutsches Architektur-Museum and Arkitekturmuseet. pp. 118-121.

No «kiero» participar. Urbanismo participativo = Totalitarismo neoliberal¹

Dr. Jorge León Casero

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza

Desde el inicio de los programas Urban, la financiación europea para la rehabilitación, regeneración o renovación de la ciudad consolidada ha estado condicionada al desarrollo de estrategias de intervención participativas o colaborativas, concebidas siempre desde el discurso de la democracia representativa y el consenso social. Si bien es más que conocido el carácter marcado y explícitamente neoliberal, tanto de la Unión Europea en general (Foucault, 2007) como de los programas Urban en particular (De Gregorio, 2015), ello no ha sido óbice para que una parte de la disciplina arquitectónica haya añadido al discurso oficial del urbanismo participativo la ideología del procomún (Ostrom, 1990; Negri y Hardt, 2011) con el propósito de poder apuntarse al carro de la financiación europea sin querer renunciar por ello a su ideología de izquierda progresista.



Figura 1. Paisaje Transversal: *Pensar el común*, 2014. Fotografía: <http://www.paisajetransversal.org/2014/01/pensar-el-comun.html>.

¹ Esta comunicación recoge resultados del proyecto de investigación «Mapa de riesgo social», Ministerio de Economía y Competitividad, Programa de I+D+i orientada a los retos de la sociedad. Ref. CSO2013-42576-R.

Ahora bien, este discurso del procomún yerra doblemente en su objetivo de autolegitimación social. En primer lugar, yerra porque las teorías a las que se refieren no dicen lo que ellos afirman que dicen: el derecho a la ciudad en Henri Lefebvre no puede entenderse sin la lucha de clases y el *Advocacy Planning* ya fue considerado por sus propios autores un irremediable fracaso mientras no se tomara directamente la propiedad de los medios de producción de la ciudad. En segundo lugar, yerra porque en realidad no hacen aquello que dicen que hacen: si se analizan los procedimientos de participación efectivamente llevados a cabo, se descubre que el urbanismo participativo occidental no es realmente participativo, sino que su verdadera función siempre ha sido la misma que la de los referéndums realizados durante el franquismo: legitimar un poder previamente establecido.

Para dar razón de la primera inconsistencia procederemos a un rápido análisis de los textos de Henri Lefebvre y Robert Goodman que evidencian aquellos puntos incompatibles con la ideología participativa occidental. Para dar razón de la segunda, realizaremos una contraposición del urbanismo aymara como paradigma de un urbanismo realmente procomún frente a la metodología participativa empleada por Paisaje Transversal en el desarrollo de la Estrategia de Desarrollo Urbano Sostenible Integrado de Zaragoza (EDUSI), a finales de 2015.

En el caso de Lefebvre, el derecho a la ciudad es definido como «democracia, que nunca es una “condición” sino una lucha [...], esa lucha perpetua por la autogestión es la lucha de clases» (Lefebvre, 2009: 135). El derecho a la ciudad es completamente antagónico con el modelo de funcionamiento urbano liberal con el que comulgaba Jane Jacobs. Si los profesionales que tanto la nombran actualmente hubieran leído alguno de sus libros más allá de *The Death and Life of Great American Cities*, hubieran descubierto que, para la propagandista norteamericana, el dogma incondicional para el correcto funcionamiento de la ciudad no era lo social, sino lo mercantil (Jacobs, 1969).

En el caso del *Advocacy Planning* primeramente ejercido y posteriormente criticado por Robert Goodman, hay que empezar por diferenciarlo claramente del *Participatory Planning*, en el que se fundamenta la ideología oficial de las políticas urbanísticas europeas. Mientras que el *Advocacy Planning* «refleja una estructura política y un proceso de planeamiento rígido, en el que el urbanista actúa como abogado de los grupos en exclusión, organizándolos para incorporarlos al proceso participativo», el *Participatory Planning* mantenía que «más que una estrategia del todo o nada, lo que se necesita es un proceso de planeamiento que integre de forma estructural la participación ciudadana» (Warren, 1973: 280). En el primer caso rige la lógica de clase (grupos) en acción directa sobre los medios de producción de la ciudad (autoplanificación). En el segundo, la categoría de ciudadano sirve como recipiente vacío para poder acomodar cualquier punto de vista, de modo que se sustituye la lucha de clases por el formalismo democrático: «el planeamiento solo puede reivindicar su legitimidad si incluye nuevos elementos en su proceso» (Warren, 1973: 278).



Figura 2. Comparativa entre la portada del libro de Robert Goodman, *After the Planners*, 1972 y el cartel de la exposición de Paisaje Transversal: *Smart Citizens*, 2013.

En otras palabras, el objetivo era neutralizar el antagonismo de clase mediante una participación integral que diluya la acción directa de los ciudadanos afectados a través de su inserción en un complejo entramado de intereses públicos y privados. Heredera directa del *Participatory Planning*, la política participativa de la Unión Europea fomenta un cuádruple eje de actuación: 1. Participación de todas las administraciones públicas territoriales: Unión Europea, Estados miembros, comunidades autónomas y municipios. 2. Participación de tantos órganos administrativos sectoriales como sea posible: vivienda, urbanismo, servicios sociales, medio ambiente, educación, cultura o turismo. 3. Participación del mayor número posible de agentes público-privados implicados: asociaciones, fundaciones, ONG, sociedades mercantiles públicas o privadas, entidades financieras, centros de investigación. 4. Participación ciudadana.

Si el *Advocacy Planning* fue abandonado es porque sus principales defensores llegaron a la conclusión de que el intento de organizar una acción de clase mediante la autoorganización del propio barrio fracasaba proyecto tras proyecto cada vez que se requería su ejecución a la administración pública. El problema radicaba en que «los gestores de la renovación urbana hablan a menudo de la “participación ciudadana” y el “planificar junto a las personas”. Sin embargo, las decisiones últimas, una vez transcurridos los procesos de participación, son adoptadas por aquellos que están en el poder» (Goodman, 1972: 54). La condición de posibilidad de eficiencia del *Advocacy Planning* radicaba por tanto en la toma del poder de los medios de producción de la ciudad. Al igual que para Lefebvre, se trata de la lucha de clases como alternativa obligada al reformismo: «no pueden trasladarse mecanismos plurales, como el *Advocacy Planning* a relaciones existentes para resolver problemas de control democrático si las relaciones existentes son tan desequilibradas como para contrarrestar el efecto de las reformas propuestas» (Palmer, 1972: 11-12).



Figura 3. *Ladrón encontrado será quemado*, 2014. Fotografía: http://internacional.elpais.com/internacional/2014/10/07/actualidad/1412641415_661716.html.

En lo que se refiere a la segunda de las inconsistencias, un auténtico urbanismo procomún(ista) lo encontramos en el caso del desarrollo de las comunidades aymaras en El Alto. Fruto de las emigraciones masivas del campo a la ciudad durante la década de 1980, los nuevos asentamientos se desarrollaron de forma autónoma y sin control alguno por parte de la administración. Dichos asentamientos se auto-gestionaron en torno a juntas vecinales cuyos únicos requisitos a cumplir para el reconocimiento por parte de la Federación de Juntas era estar en posesión de un plano de urbanización y haber reunido doscientas familias (mil vecinos).

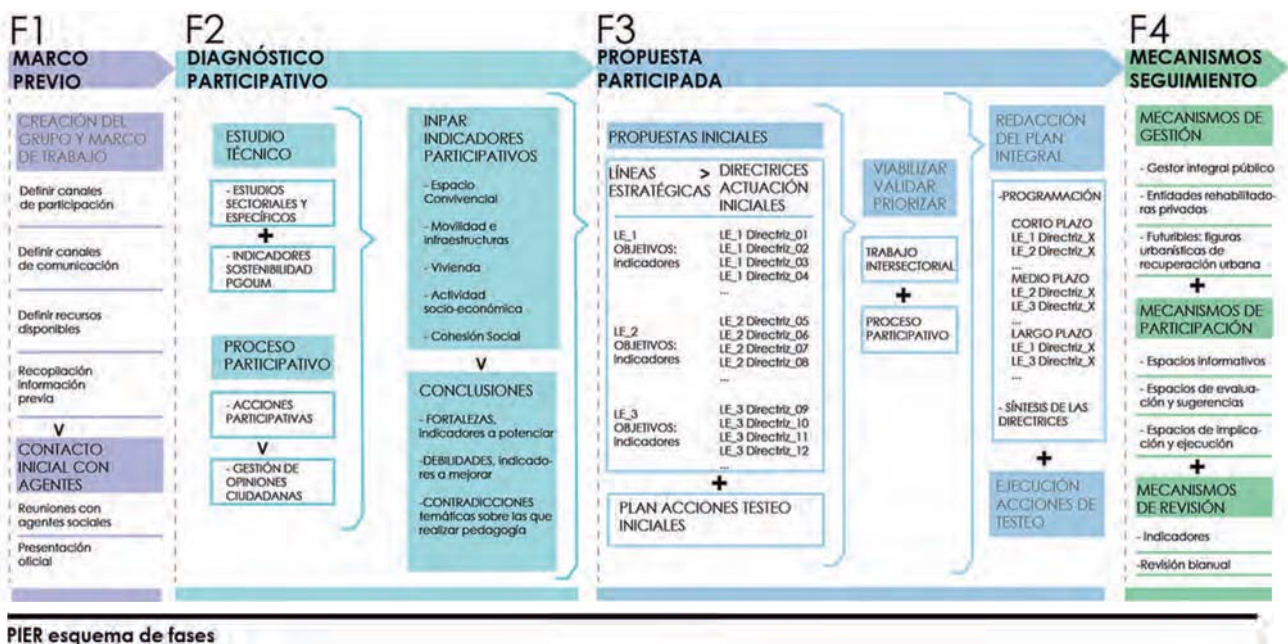
La organización interna de cada junta vecinal desarrollaba planos de loteamiento, ubicación de cada predio, número y propietario de cada lote, registro de títulos de propiedad y pagos de impuestos. Si bien la propiedad de los lotes es individual (privada), la necesidad de mantener dicha propiedad por razones de (in)seguridad, así como la posibilidad de poder desarrollar servicios públicos básicos que la administración no proporcionaba, promovió un gran desarrollo de la gestión común(al) frente a lo público: el límite de doscientas familias por junta vecinal se determinó en función de la posibilidad de realizar asambleas generales

con democracia directa y se promovió una no-división del trabajo (sino rotación) que contribuyó a una no-zonificación del espacio urbano, así como a una autogestión del tiempo de trabajo. La posibilidad de la continuidad de dicho sistema radicó en el rechazo sistemático de los aymaras a toda colaboración con la administración pública que implicara el abandono de su modalidad de autogestión.

Sintomáticamente, el informe encargado por la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional de Bolivia mantenía la necesidad de superar las organizaciones vecinales, «actualmente fragmentadas y atomizadas, para poder implementar procesos de profundización democrática y responsabilidad ciudadana» (Zibechi, 2007: 65). Concretamente, frente a las juntas vecinales de no más de mil habitantes, en torno a las cuales se organiza la autogestión urbanística en El Alto, el citado informe proponía la necesidad de articular esas juntas vecinales en barrios de entre cinco mil y ocho mil habitantes como «umbrales mínimos de vida en comunidades urbanas» (Zibechi, 2007: 66). El objetivo último de este cambio de escala era tornar inviable el modo comunitario de autogestión asamblearia y democracia directa para poder implementar un sistema de democracia representativa e institucionalización política que permita el control a distancia de las comunidades mediante la co-rupción de sus representantes y delegados.

Frente a la autogestión directa y antagónica del urbanismo aymara como urbanismo auto-planificado (y a diferencia del *Advocacy Planning*, también autoejecutado), el urbanismo participativo occidental fundamenta su concepto de participación en el concepto de representación y gestión tecnocrática. En este caso, el gestor ya no es la propia ciudadanía (por su libre cuenta y riesgo, en el caso de los aymaras, o asesorada técnicamente por un arquitecto-urbanista en el del *Advocacy Plannnig*), sino que todo el proceso participativo queda predeterminado por unas metodologías diseñadas por ciertas «oficinas de negociación urbana», que o están directamente a sueldo de la administración pública desde el comienzo o tienen el objetivo de beneficiarse posteriormente.

Caso paradigmático de dichas oficinas en nuestro país es Paisaje Transversal, despacho especializado en el diseño de cualquier tipo de metodología susceptible de incorporar el término partici-



PIER esquema de fases

Figura 3. Paisaje Transversal, PIER. Esquema de fases, 2016. Fotografía: <http://www.paisajetransversal.org/2016/05/estrategias-regeneracion-urbana-madrid-pier-metodologia-barrios-vulnerables.html>.

pativo: metodologías DCP (Difusión, Ciudadanía, Proyecto Participativo)², metodologías transversales, participativas y replicables para el desarrollo de Planes Integrales de Estrategias de Regeneración Urbana (PIER)³, o metodologías «Inpar» de indicadores participativos. En realidad, de los 27 indicadores establecidos⁴ en ningún momento se explicita qué es lo que indican dichos indicadores, cuál es el modo de establecimiento de la escala de medición ni por qué o qué información puede proporcionar el cruce estratégico de los mismos. Lo único que se hace es recurrir a una simple división entre indicadores cuantitativos y cualitativos, y a la subdivisión nunca justificada de los primeros en ambientales, sociales, funcionales y económicos. Un diseño de metodologías ajeno a toda rigurosidad científica que pudiera garantizar (al menos teóricamente) la neutralidad y paridad de los procesos participativos.

Pero si las limitaciones a nivel teórico ya son alarmantes de por sí, la puesta en práctica de las mismas únicamente agrava dicha situación, pues no existe ningún tipo de control de *quórum*s mínimos que garanticen la representatividad de las decisiones tomadas en unos «talleres participativos» cuyos porcentajes de asistencia se reducen normalmente a cuarenta o sesenta personas sobre unos totales de 80000 en escala de barrio o incluso 700000 en escala ciudad. Concretamente, en el proceso de participación liderado por Paisaje Transversal para la elaboración de EDUSI-Zaragoza, su su-puesta metodología fue reducida una vez más a la realización de talleres participativos en los que nunca se ofrecen cifras sobre el porcentaje de asistencia ciudadana con relación a la población afectada. A modo de ejemplo, en el denominado «taller ciudadano» se afirma que «fueron convocadas más de treinta entidades de la sociedad civil de Zaragoza» (Ayuntamiento de Zaragoza, 2015: 113), si bien nada se dice sobre el número de entidades existentes en la ciudad, los criterios en función de los que se seleccionaron esas treinta, ni el porcentaje efectivo de asistencia.

Además, cosa común en el resto de proyectos participativos liderados por Paisaje Transversal, tampoco se desarrollaron protocolos específicos orientados al fomento o inclusión de la participación ciudadana ni se definieron criterios objetivos para la selección de las asociaciones o fundaciones

estratégicas, ni se promovió ningún tipo de trabajo de campo en contacto directo con la población. El único modo de promoción de la participación consistió en la difusión (Estrategia DCP) de las convocatorias y resultados de los talleres por Twitter y la web del ayuntamiento de Zaragoza, al modo de una simple notificación edictal.

En consecuencia, el resultado final queda abocado a una praxis plenamente acrítica, voluntarista e intuitiva que, pese a ser calificada con el término «participativo», en lugar de superar las opacidades propias del procedimiento administrativo común, se limita a destruir las pocas garantías de derechos que este último



Figura 5. *La Europa de Maastricht*, 2013. Fotografía: <https://revistapolemica.wordpress.com/2013/11/25/aquella-europa-de-maastricht-alli-empezo-el-desastre/>.

² Disponible en: <http://www.paisajetransversal.org/2015/11/Metodologia-DCP-Sistema-Innovacion-Urbana.html>.

³ Disponible en: <http://paisajetransversal.com/portfolio/metodologia-de-barrios-vulnerables/>.

⁴ Disponible en: <https://issuu.com/paisajetransversal/docs/88-89/1?e=4453610/12244793>.

aún era capaz de mantener. Es por ello que a nadie sorprendió que la priorización de objetivos y líneas de actuación, resultado de los talleres participativos realizados por Paisaje Transversal a iniciativa de la Oficina Municipal Zaragoza Vivienda, ofreciera la curiosa ordenación de posicionar en primer lugar la rehabilitación de la vivienda, relegando al último puesto la inclusión social. Todo lo cual no obsta a que Paisaje Transversal considerase que «a modo de conclusión, podemos decir que la formulación de la Estrategia de Desarrollo Urbano Sostenible e Integrado de Zaragoza ha contado (...) con una serie de mecanismos que han permitido la implicación de una muestra representativa de la sociedad zaragozana» (Ayuntamiento de Zaragoza, 2015: 118).

Slavoj Žižek culminaba su crítica a los «comunistas liberales» afirmando que es «mejor no hacer nada que implicarse en actos localizados cuya función última es hacer funcionar más suavemente el sistema. Hoy la amenaza no es la pasividad, sino la pseudoactividad, la necesidad de “ser activo”, de “participar”, de enmascarar la vacuidad de lo que ocurre» (Žižek, 2008: 255). En realidad, ni *democracia* (*demos-kratos*) ni ciudad han sido nunca lugares del consenso. Si los propagandistas del *Participatory Planning* se basaron en la teoría de la acción comunicativa de Habermas como lugar donde todos los problemas y conflictos pueden solucionarse mágicamente mediante el diálogo entre personas racionales es porque, como parte de la clase social en el poder, les interesaba mantener el discurso de la armonía y el consenso social. *Democracia* y ciudad siempre han sido lugar del conflicto y la lucha de clases. Únicamente un punto de partida que lo reconozca evitará que los arquitectos se conviertan en una renovada versión del devenir fascista descrito por Sartre.

Bibliografía

- AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA (2015): *Estrategia de desarrollo urbano sostenible integrado de Zaragoza*. Zaragoza.
- DE GREGORIO, S. (2015): «Políticas urbanas de la Unión Europea desde la perspectiva de la planificación colaborativa. Las iniciativas comunitarias Urban I y Urban II en España», *Cuadernos de Investigación Urbanística*, n.º 98.
- FOUCAULT, M. (2007): *El nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de Francia (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GOODMAN, R. (1972): *After the Planners*. London: Penguin Books.
- JACOBS, J. (1961): *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House.
— (1969): *La economía de las ciudades*. Barcelona: Edicions 62.

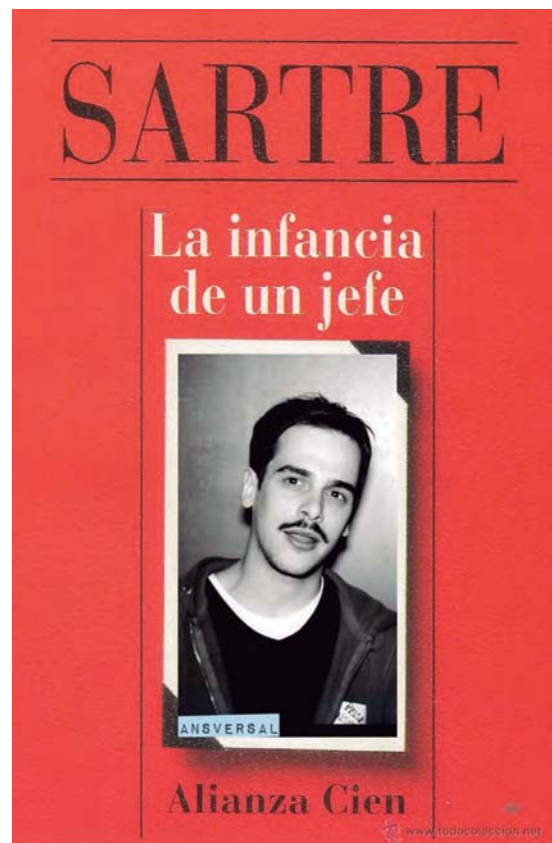


Figura 6. Jorge León, *La infancia de Jon Aguirre en el 15M* (fotomontaje), 2016.

LEFEBVRE, H. (2009): *Space, State, World*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

NEGRI, A., y HARDT, M. (2011): *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.

OSTROM, E. (1990): *Governing the commons. The evolution of institutions for collective action*. Cambridge University Press.

PALMER, J. (1972): «Introduction to the British Edition», *After the Planners*. London: Penguin Books, pp. 9-50.

WARREN, R (1973): «A Theoretical Basis for Participatory Planning», *Policy Sciences*, n.º 4, pp. 275-295.

ZIBECHI, R. (2007): *Dispersar el poder. Los movimientos sociales como poderes antiestatales*. Barcelona: Virus.

ZIZEK, S. (2008): *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral.

Participation, Pride and Civic Heritage at Glasgow Museums

Susie Ironside

Glasgow Museums

Introduction

Today I am going to talk about how Glasgow Museums strives to provide pathways to active cultural participation; specifically how we work in collaboration with funders and citizens to foster a sense of collective ownership and civic pride in the heritage of Glasgow, and its cultural assets through applied use of visitor studies. An emerging academic field, visitor studies increasingly finds itself a feature of publications, dialogue and exchange within the heritage sector. Its cause is championed in the UK heritage sector by the Visitor Studies Group, of which I am a Committee Member.

In this paper, I am going to present a practice-based approach, focussing primarily on the current refurbishment and redisplay of one of the major museums in the city, The Burrell Collection, which is housed in a purpose built category Grade A building. Drawing on my own skills and experience as a practitioner of visitor studies, I will analyse and explore the methods of participation that we are utilising to engender a sense of collective ownership of this wonderful museum, a key asset to the city's cultural infrastructure.

Firstly, to frame my paper I shall provide some additional context for the work that we are undertaking in terms of the refurbishment and redisplay of The Burrell Collection. Here I will give a brief overview of the current financial climate in the UK, whereby the majority of heritage projects-like the refurbishment and redisplay of The Burrell Collection-are supported by external funders who place great emphasis on the notion of the intrinsic value of shared heritage and its collective ownership, particularly with communities living locally to heritage sites.

Further framing my discussion, I will then move on to briefly introduce you to a national change initiative that Glasgow Museums participated in entitled *Our Museum: Communities and Museums as Active Partners*, which was a UK-wide initiative funded by the Paul Hamlyn Foundation that supported UK museums and galleries to manage significant structural and cultural change so that participatory work becomes core, embedded and sustainable, giving genuine agency to communities in the decision-making process. I will discuss how the strength of the relationships which we are building with our communities, primarily as part of our work on The Burrell Collection, are helping to not only help communities play a role in creating a sense of shared cultural heritage, but also ensure that as a cultural organisation we continue to sustain a strong participatory process at our core.

Finally, I shall detail the key methods that we are using to work with the public to explore the value of heritage and create collective ownership of The Burrell Collection during its refurbishment and redisplay. Focussing on a practice-based approach, I will talk in detail about some of the key participatory methods aimed at fostering a sense of shared ownership that are currently being utilised to help underpin our work at The Burrell Collection, a building with protected status based on its architectural significance.

About Glasgow Museums

Before I begin, I think it is important to give you some information about Glasgow Museums. Visited by over 3.9 million people in 2015, Glasgow Museums encompasses 10 venues spread across Glasgow –all of which are free to enter–, including The Burrell Collection, which is obviously the key focus of my paper today. As a museum service, «At the heart of Glasgow Museums is a fundamental philosophical commitment to the museum as a civic space...where awareness is raised and a clear invitation given out to visitors and participants to contribute to and shape the discussion»¹.

Glasgow Museums also includes The Open Museum, our outreach service, which grew from a the need to bring our collections beyond the walls of the museum to communities in the city who face social, psychological, financial, attitudinal and/ or physical barriers to visiting our museums.

Glasgow itself is internationally renowned for its cultural offer, attracting tourists and local people alike. According to the Scotland Visitor Survey, last year almost one quarter of tourists to Scotland visited Glasgow during their trip, and according to the same survey, 44 % of tourists to Scotland engaged in a cultural offer during their visit. Representing a more local perspective, figures from the Glasgow Indicators Project showed that 86 % of Glaswegians took part in some form of cultural activity in the past year², with museum visits accounting for 41 % of cultural activity.

Thus the notion of fostering a sense of collective ownership of the shared heritage of the city and its cultural infrastructure is at the core of what we do. Our museums are rich cultural resources to be accessed and enjoyed by our citizens, and as an organisation we embrace the notion of Lefebvre's, «the right to the city», and indeed its heritage, and the right to a collective power to influence change. At a national level, we are guided also by the Scottish Government's Community Empowerment (Scotland) Bill, introduced in 2015, which aims to empower community bodies through the ownership of land and buildings, and by strengthening their voices in the decisions that matter to them.

Refurbishment and Redisplay of the Burrell Collection

The Burrell Collection building is a major cultural asset for the city and the nation, and of international significance. Commissioned by the city to house an extensive collection of art and antiquities, and gifted by Sir. William Burrell to the City of Glasgow in 1944, the museum includes rare examples of medieval stained glass, tapestries and sculpture, ancient Chinese ceramics, bronzes and jades and exquisite Islamic pile carpets.

The construction of The Burrell Collection in the late 1970s was innovative for its time and employed what were considered cutting edge technologies, reflected in the building being granted a Category A listing and being held up as one of the finest examples of Scottish architecture from the 20th century. However, the deteriorating fabric of the building has resulted in only some 20 % of the collection currently being on display. Although remedial repairs have been carried out in recent years, a major overhaul is required, which will see the envelope of the building and all plant and systems replaced. A full redisplay of the Collection is also part of the project.

The renaissance of the Burrell Collection will see a much greater proportion of the collection displayed with basement stores becoming visually accessible to the public for the first time. A new

¹ Jamieson, and Lane, 2010.

² Glasgow Centre for Population Health, [website], 2016. Disponible en: http://www.understandingglasgow.com/indicators/cultural_vitality/overview. (Accessed 16-10-16).

central core will encourage flow and movement across all three levels of the building. Visitors will also benefit from a new learning space, and improved café and retail opportunities, while landscaped terraces will be introduced to link the Museum with its parkland setting, providing a venue for events.

The treasures of the Collection will be more accessible, in a way that tells much more of a story about their importance and how they were collected.

On 23rd October 2016, The Burrell Collection closed its doors for a period up to four years to allow us to refurbish and redevelop the museum. However during closure an exhibition of works from the Burrell will be on display at Kelvingrove Art Gallery & Museum, another of the city's major cultural sites, allowing citizens and visitors to continue to enjoy and interact with the collection.

Funding and Shared Heritage in Scotland and the UK

In Scotland and the rest of the UK, many large-scale heritage initiatives receive significant funding from the Heritage Lottery Fund which advocates that, «Heritage provides the roots of our identities and enriches the quality of our lives. It inspires pride in communities [... and] that's why we believe heritage should be protected for the future, and why everyone should have the chance to explore and look after it»³.

Alongside a structured fundraising campaign, as well as funding from Glasgow City Council and the UK Government, the refurbishment and the redisplay of The Burrell Collection has received a £15million pledge from the Heritage Lottery Fund.

As part of our funding requirements for the Heritage Lottery Fund, we need to evidence how, in this case the refurbishment and redisplay of The Burrell Collection, has:

- Transformed the fabric of the museum, and created a sustainable cultural resource for the city of Glasgow and its people.
- Given a broad range of people, both current and future visitors to The Burrell Collection, the opportunity to become involved in the decision-making processes for the refurbishment and redevelopment of the museum.
- Re-energised and revitalised a cultural heritage site for the benefit of the local community, and thus created a sense of collective ownership of what is a rich cultural resource for the community and the wider city.

However, these aims are not without their challenges. I mentioned previously that Glasgow has an international reputation for its cultural offer, and that the city has high levels of cultural participation. Indeed this is the case but it represents only part of the story; research⁴ shows that large parts of the city are not- for reasons mostly linked to disability, ill-health and/or poverty- accessing cultural and heritage resources, much less participating in their development and finding common ground in the notion of collective ownership. The term «the Glasgow effect» has been used to sum up the excess mortality rates in the city, and various research has sought to explain, «higher levels of mortality experienced in Scotland compared to other parts of the UK over and above that explained by socio-

³ Heritage Lottery Fund, [website], 2016. Disponible en: <https://www.hlf.org.uk/about-us/value-heritage>. (Accessed 17-10-16).

⁴ Glasgow Centre for Population Health, [website], 2016. Disponible en: <http://www.understandingglasgow.com/indicators/poverty/overview>. (Accessed 16-10-16).

economic deprivation»⁵. Studies have focused in particular on the unfavourable comparison between Glasgow and other similar post-industrial cities.

The Burrell Collection is located in an area of Glasgow with a higher than average youth unemployment level compared to the city as a whole, as well as high numbers of vulnerable people. It is also one of the most ethnically diverse areas of the city. At present we have ascertained from audience research that our current visitor profile is not representative of the local population; they are neither accessing the cultural offer that is located in their local area, nor actively participating in the decision-making process to help inform its redevelopment and redisplay. Thus to compliment the programme of research for the refurbishment and redevelopment of the museum, we are exploring partnership possibilities for a robust programme of summative research with the Glasgow Centre for Population Health, who seek to generate insights, and influence action to improve health and tackle inequality in Glasgow, as well as with the University of Glasgow.

Communities and museums as active partners?

As I mentioned in my introduction, Glasgow Museums recently participated in a national change initiative entitled *Our Museum: Communities and Museums as Active Partners*, which was a UK-wide initiative funded by the Paul Hamlyn Foundation that supported UK museums and galleries to manage significant structural and cultural change so that participatory work becomes core, embedded and sustainable, giving genuine agency to communities in the decision-making process. In many ways the change initiative responded to research by museum academic and practitioner Dr. Bernadette Lynch highlighting that, «despite presenting numerous examples of ground-breaking, innovative practice, the funding invested in public engagement and participation [...] has not significantly succeeded in shifting the work from the margins to the core of many of these organisations»⁶.

Glasgow Museums was chosen to take part in the programme as we had a core of strong participatory practice that we needed to embed and expand, which for over twenty-five years has seen our Open Museum building relationships, creating opportunities and engaging in, «active collaboration [... and] community engaged work»⁷.

Thus learning from and employing participatory techniques utilised by colleagues in The Open Museum, and skills developed as part of Our Museum, the project team is working to ensure that we harness existing skills and continue to build internal capacity to nurture staff with the confidence and ability to act and collaborate in new ways, and consequentially build enduring relationships that will create new ways of working and develop new capacity for learning and growth. And not least, give communities meaningful opportunities to participate in the development of a key cultural heritage resource for the city.

Therefore the relationships which we are building with our communities as part of our work on The Burrell Collection refurbishment and redisplay are helping to not only enable communities to play a role in creating a sense of shared cultural heritage, but also ensure that as a cultural organisation we continue to sustain a strong participatory process at our core. Going back to what I said previously about The Burrell Collection's location in terms of socio-economics, the project team is actively cultivating a process of participation in terms of planning for the project to ensure that we create a greater sense of collective ownership –particularly amongst local people– to ensure that we create a rich cultural resource.

⁵ Glasgow Centre for Population Health, [website], 2016. Disponible en: http://www.gcph.co.uk/publications/440_exploring_potential_reasons_for_glasgows_excess_mortality. (Accessed 16-10-16).

⁶ Lynch, 2011: 5.

⁷ Jamieson, and Lane, 2010.

Participation and Public Involvement at the Burrell Collection

With this in mind, our aim to involve the local community in the refurbishment and redevelopment of The Burrell Collection has been founded on an approach that firstly looks at cultivating new relationships with organisations working within the vicinity of the museum, many of whom represent people who are not currently accessing the museum. And secondly, an approach that nurtures and builds on existing relationships we have with current audiences.

Focussing on a practice-based approach, I will now detail some of the key participatory methods aimed at fostering a sense of shared ownership that have been, and are currently being utilised, to help underpin our work at The Burrell Collection.

Targeted Community Outreach

The notion of maintaining visibility within the local community during the refurbishment and redisplay of The Burrell Collection is an important one, and we are taking active steps to ensure that we facilitate meaningful avenues for participation. When identifying groups/ organisations in the local area, we focussed on trying to build on existing relationships that had been generated either through partnership work previously undertaken by colleagues across Glasgow Life, not just within museums.

Our outreach and engagement work is centred on gathering feedback from a range of audiences, defined by the project team as priority groups, and includes –although is not limited to– families, specifically with children under 5 years, and adults. Mindful that we were actively trying to engage people in active participation, and learning from the Open Museum’s methodology, we opted to take our teams outside the walls of the museum and into local spaces within the community, such as schools, places of worship and community centres, where we were able to cultivate a safe space and encourage participation as well as raise awareness of the museum, and its offer for local people.

One of the main drivers for this approach was that as many of those who we were talking to had not previously visited The Burrell Collection, and we had to therefore ensure that any avenues for participation and indeed, the fostering of a sense of shared heritage, had to be on their terms and in a location that was familiar to them –hence our decision to take much of this work into the local community. Given that we were working without the physical presence of the museum building to inspire discussion, we utilised handling objects from the collection as a means of stimulating discussion and as a method for familiarising and engaging people with the collection, and ultimately the heritage that belongs to them as citizens of Glasgow.

Another method of community consultation and participation is via the Glasgow Museums’ Advisory Panels. Founded in 2005, during the redevelopment of another A-listed museum building, Kelvingrove Art Gallery and Museum, the Glasgow Museums’ Advisory Panels were initially developed to represent the key communities of schools and the local community. The panels were initially imagined in or around the centre of Hart’s ladder of participation, developed after Sherry Arnstein’s concept⁸. Following the success of this model, as part of the Riverside Museum Project, a major capital project which saw the building of a new museum to hold our transport and technology collection, a more robust model for community consultation was created, expanding their reach to involve key target communities of teenagers, visitors with sensory and/ or physical impairments, as well as schools and the local community.

⁸ Arnstein, 1969).

Within the context of the refurbishment of The Burrell Collection, the Glasgow Museums' Advisory Panels have –and will continue to– work alongside staff, advising on a range of audience-specific needs and requirements; however we are seeking to work with them as active partners rather than solely on the principles of consultation. In addition, members of the Glasgow Museums' Advisory Panels will act as informal community ambassadors, in that they will champion the refurbishment and redisplay of The Burrell Collection amongst their peers, further encouraging a sense of public involvement and collective ownership of the city's cultural and heritage resources. In fact, evaluation commissioned into the advisory panel model found that Glasgow Museums was, “nurturing over time a climate of trust and equality,” through our ongoing work with the Advisory Panels⁹. Again this is an asset that we will build on for the refurbishment and redisplay of the Burrell Collection.

Park users

A further strand of targeted community outreach for the project is work with users of Pollok Country Park, where The Burrell Collection is located. A vast natural space in the heart of the city, Pollok Country Park has been home to The Burrell Collection since the construction of the building. A key aspiration for the refurbishment of the museum is to harness the power of the location of the museum to create a place for local people –and users of the park.

We have already created two major opportunities for park users to participate, taking active steps to raise awareness of the museum as a unique cultural asset in the heart of the local community and encourage participation from local communities. Earlier this year we undertook a public consultation with local groups who use the park to raise awareness of the museum and its refurbishment, and offer a meaningful opportunity to participate in its development, specifically when considering facilities and amenities –not just in the traditional museum sense– that the building could offer the local community. We then followed this with a programme of face-to-face interviews with park users to again offer a means of participation for people not necessarily visitors to The Burrell Collection, in order to give them the opportunity to have an influence on the design and development of the building.

Takeover Day

At the very early stages of the project, we also worked with two local schools on a Takeover Day at the museum. This was very much about giving young people living in the city the opportunity to participate meaningfully in the development of the museum, again allowing them to feel a sense of shared ownership of their city's cultural assets. During their day at The Burrell Collection, the young people were given the opportunity to generate ideas and suggestions as to how we should interpret key parts of the collection and share it with museum staff and their peers.

This day was as much about awareness raising amongst young people from the local area as it was about generating ideas for the redisplay. We wanted to show local people, irrespective of their age, the opportunities that The Burrell Collection can offer them, inform them about the refurbishment and redisplay, and crucially make them feel that that their local museum was a welcoming place for them.

Key to the success of this day was that a range of museum staff were involved including curators, learning and access, museum managers and conservation. Staff took the time to work alongside the young people as equals, discussing with them their ideas and listening to their suggestions - the beginnings of a two-way dialogue where communities and museum staff have equal weighting in the decision

⁹ Whitcomb, and Lord, 2012.

making process and feel part of the developmental process. For us this was an important step in collaborating and encouraging greater participation within our communities, ensuring that what we do with regards to the refurbishment and redisplay of The Burrell Collection is rooted in local need but also – crucially – that it is beginning to give communities more agency in the decision –making process, and thus plant the seed that will hopefully begin to grow into a more collective sense of ownership.

Current visitors

However it is not just communities who may not necessarily be engaging with The Burrell Collection that we are focussing our efforts on; indeed for the refurbishment and redisplay of the museum it is imperative that we also offer pathways to meaningful participation to current visitors, building on their existing sense of the collective ownership of the museum.

As part of a programme of ongoing research and consultation, aimed at facilitating avenues to participation, the project team regularly interacts with current visitors to the museum. Of note is research undertaken to help inform the development of key interpretive themes for the redisplay which took the form of face-to-face interviews with visitors to The Burrell, and at other Glasgow Museums venues as it is important that we involve a range of local people in the decision-making process. This opportunity for participation from a range of local people is typical of the work that we do across Glasgow Museums, in that it is involving and consulting local people to actively inform our decision making. And a direct consequence of these interactions is increased engagement and a sense of ownership of the decisions we make as the city's key cultural and heritage institutions.

We will also offer local people the opportunity to help further influence the development of design and content for The Burrell Collection by maintaining a presence at Kelvingrove Art Gallery and Museum, as I mentioned at the start of this presentation. Hosting opportunities for communicating about the design and developments planned for the refurbishment and redisplay of the museum, as well as a live site for testing interpretive methods, this space will act as a gateway for local people to actively participate in the development of the Burrell, and again continue to cultivate the notion of shared heritage and collective ownership of the city's cultural assets.

Conclusion

The examples I have shared with you today are the ways Glasgow Museums, specifically concerning the refurbishment and redisplay of The Burrell Collection, is currently creating opportunities for exchange, dialogue and participation for members of our communities, with the long term goal of fostering a collective sense of shared ownership of the city's cultural and heritage assets.

The aforementioned methods are providing opportunities for museum and communities to be curious and to become actively involved. Through our consideration of the existing ways in which we work together, seeking out opportunities to build on and deepen relationships, and also to reassess the ways in which we exchange knowledge, skills and ideas; all offer our communities pathways to participation.

To end, I shall leave you with a reflection from Nina Simon, author of 'The Participatory Museum' who asks, «How can cultural institutions reconnect with the public and demonstrate their value and relevance in contemporary life? I believe they can do this by inviting people to actively engage as cultural participants, not passive consumers»¹⁰.

¹⁰ N. Simon [website], 2010. Disponible en: <http://www.participatorymuseum.org/read/>. (Accessed 12-10-16).

It is this notion that not only underpins our work at Glasgow Museums but that ultimately fosters collective ownership and active participation in the development of cultural heritage.

Bibliography

JAMIESON, C. and LANE, J. (2010): *Out there: the open museum*. Glasgow: Glasgow Museums.

LYNCH, B. (2011): «*Whose Cake is it Anyway?*» London: Paul Hamlyn Foundation.

ARNSTEIN, S. R. (1969): «*A Ladder of Citizen Participation*», *Journal of the American Planning Association*, vol. 35, n.º 4, July, pp. 216-224.

WHITCOMB, R., and LORD, A. (2012): *An Evaluation of Glasgow Museums' Advisory Panels: A Report*. Glasgow: Glasgow Life/Glasgow Museums.

Fernando Távora: experiencias para la formación de los ciudadanos y su participación en el espacio urbano

Silvia Cebrián

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid

«La arquitectura es tan importante (...) que es algo que nos rodea completamente, una especie de segunda naturaleza. Y de ahí que sea algo en lo cual todos deben participar (...), un acontecimiento natural. Por eso tiene que generalizarse una especie de cultura arquitectónica que, supongo, hoy está perdida» (Távora, 1993: 16).

El arquitecto portugués Fernando Távora (1923-2005) nos mostró cómo, a través de la formación y la participación vecinal, existe otra forma de entender el espacio urbano al servicio de los ciudadanos. Durante los años 1950 elaboró un conjunto de artículos sobre arquitectura y urbanismo que divulgaron distintos diarios portugueses. Estaban destinados a un público no especialista en la materia, con el objetivo de lograr su implicación en el proceso de transformación que precisaba la ciudad de Oporto. A pesar de su juventud, a Távora le avalaba su experiencia como arquitecto de la Cámara Municipal de Oporto, el éxito de los primeros proyectos desarrollados en su propio estudio y su incipiente labor como docente de la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto (ESBAP).

«Arquitectura y urbanismo. La lección de las constantes», «Para un urbanismo portugués», «Sobre Oporto y su espacio» o «Para la armonía de nuestro espacio»¹ defendían distintos conceptos e ideas de cuya sabia interpretación dependía la existencia de un espacio urbano caótico o, por el contrario, perfectamente diseñado para lograr la felicidad de los ciudadanos. Fernando Távora explicaba el carácter social y no solo estético que tenían la arquitectura y el urbanismo. Por ello requerían de la implicación de todos en la combinación de esfuerzos para realizar una obra común. Távora se lamentaba de cómo la sociedad del momento no favorecía tal colaboración y la «arquitectura y urbanismo se han convertido en productos de lujo» (Távora, 1953-1955), ajenos a las necesidades reales de la población.

Su discurso teórico se apoyaba en un conjunto de experiencias que le habían demostrado cómo la participación de los ciudadanos en las decisiones era indispensable para mejorar el espacio urbano. Tras la iniciativa fallida de 1949 en Campo Alegre, Fernando Távora, como arquitecto de la Cámara Municipal de Oporto, estaba proyectando y construyendo la Unidad Residencial de Ramalde (1952-1960), un barrio para alojar a seis mil habitantes ante la urgente necesidad de viviendas sociales de Oporto. Aunque no se edificó en su totalidad, la Unidad Residencial de Ramalde, construida bajo el programa *Habitações económicas-Federação de Caixas de Previdência*, es un referente por ser uno de los primeros barrios del movimiento moderno en Oporto.

¹ La monografía que la editorial Electa publicó en el año 2005 contiene la última versión de todos los textos, varios de ellos bajo un título único. Esto es lo que sucedía con *Para um Urbanismo Portugues*, *Para um urbanismo y uma arquitectura portuguesas*, *Da colaboração em arquitectura e urbanismo* y *Estilo e qualidade em arquitectura*, publicados en marzo y agosto de 1953 y, el último, en diciembre de 1955. La última versión de *Para a Harmonia do Nosso Espaço* incluía dos artículos: *A posição do artista plastico*, del 10 de agosto de 1954, y *Para a Harmonia do Nosso Espaço*, del 8 de marzo de 1955, también en el diario *O Comércio do Porto*.

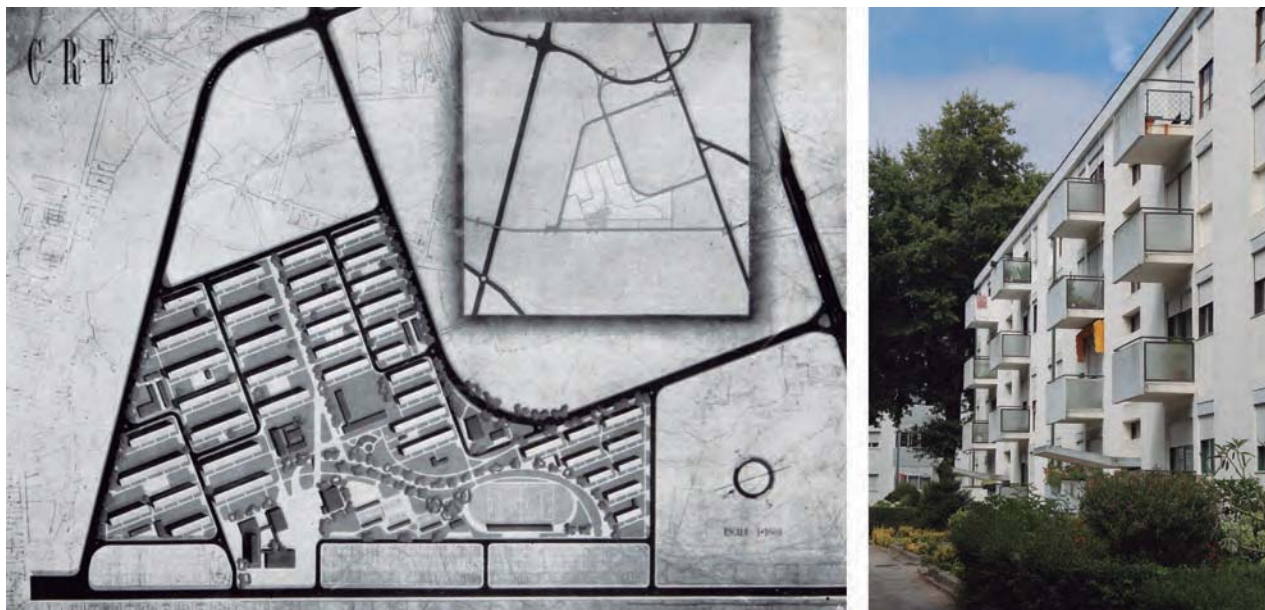


Figura 1. Propuesta inicial para el Plan de la Unidad Residencial de Ramalde. Fernando Távora «*minha casa*». Fascículo 5: *Sobre o 'Projeto-de-Arquitetura' de Fernando Távora* (2015). Fotografía actual de un bloque de viviendas de Ramalde. Fotografía: Silvia Cebrián Renedo.

Para su diseño siguió los principios de la Carta de Atenas, planificando un conjunto de bloques de aspecto moderno, dispuestos en paralelo para garantizar la mejor orientación y soleamiento posible. Se ubicarían sobre un parque verde organizado en bandas verdes, en sentido este-oeste, sobre las que aparecían pequeños caminos de acceso a las viviendas y se diseñarían zonas de juegos infantiles. El tráfico rodado iba perdiendo importancia al aproximarse a las zonas peatonales, y se diseñaron tres tipos de calles en función de la velocidad permitida, y si eran o no para residentes. Además, la Unidad Residencial de Ramalde contaría con los equipamientos necesarios para su funcionamiento autónomo (guardería, escuela primaria, centro comercial, teatro, centro cívico, etc.), que nunca llegarían a ejecutarse.

Tras la construcción de la primera fase, el arquitecto comprobó que en realidad no todo era como había imaginado sobre el papel. El malestar de los residentes por los problemas de humedades que provocaban las cubiertas planas de los bloques era constante. Se trataba de una solución muy moderna, pero poco apropiada para esta zona en la que tradicionalmente se usaba teja. Los espacios libres, diseñados con la intención de fomentar la vida social del barrio, no se utilizaban como tales debido a la disposición de los edificios, que se configuraban como espacios abiertos, despersonalizados y desprotegidos del viento húmedo del noroeste. En la segunda fase, la participación y aportaciones de los ya residentes en el barrio le permitieron mejorar su proyecto adaptándolo a la tradición portuguesa.

Además, la nueva sensibilidad social que descubrió en los últimos CIAM le hizo reflexionar sobre cómo el espacio urbano debía responder a las distintas «relaciones sociales de la comunidad», las *scales of association* de Alison y Peter Smithson. Távora modificó la distribución de los bloques residenciales, generando distintos niveles de patios o espacios ajardinados en función del uso al que iban destinados. Inspirándose en los *playgrounds* que Aldo Van Eyck había ejecutado en Ámsterdam, proyectó para la Unidad Residencial de Ramalde delicados parques infantiles que no llegaron a materializarse. Como el arquitecto holandés, Távora pensaba que los niños podían ser el centro de las relaciones humanas, y los parques de juegos se convertirían en los espacios públicos donde sus familias se involucrarían en la comunidad.

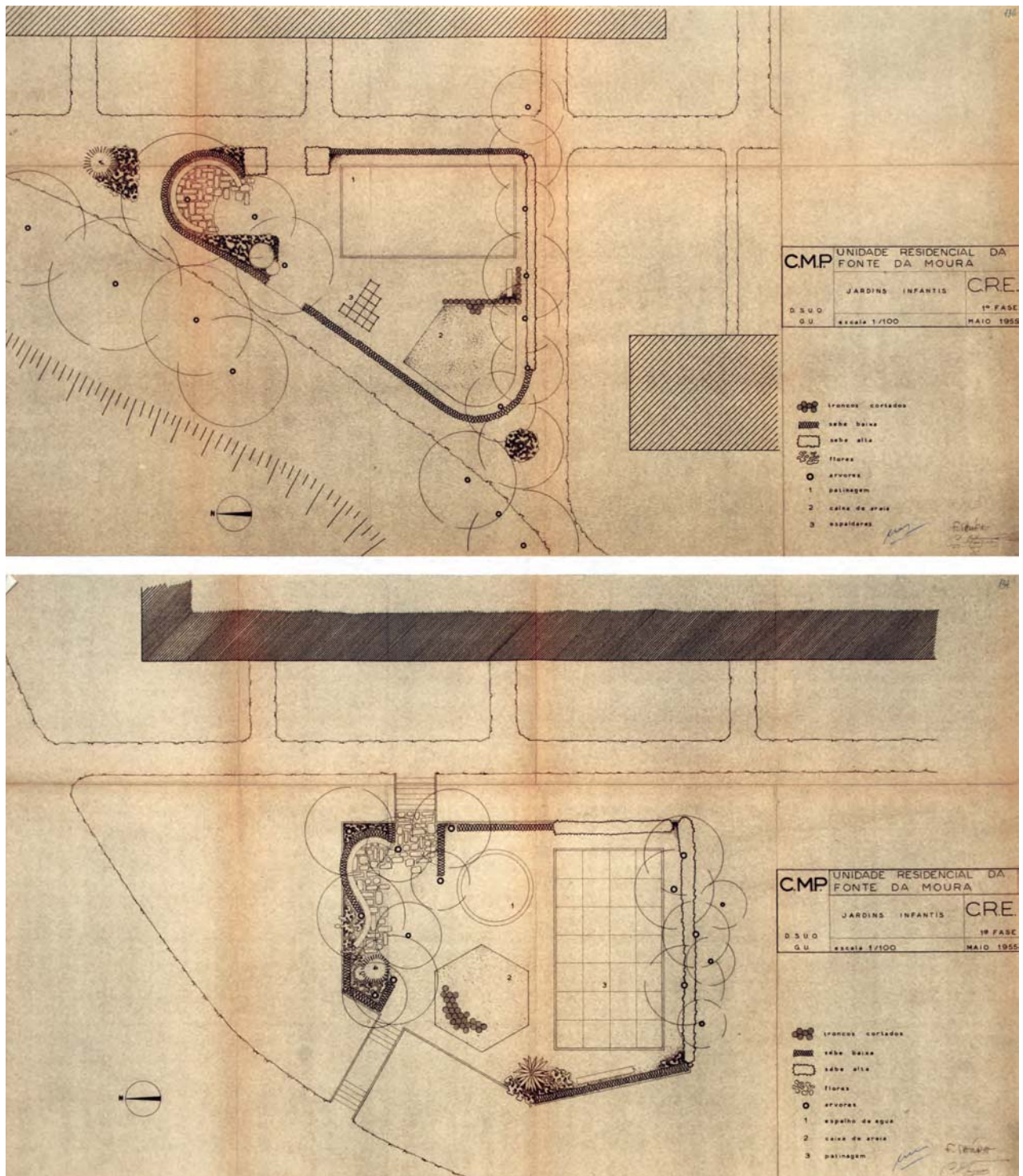


Figura 2. Fernando Távora, plano de los jardines infantiles de la Unidad Residencial Ramalde. Fotografía: Câmara Municipal Porto: D-CMP-05-66-7-136 y D-CMP-05-66-7-137.

Durante los años siguientes, y dentro de los límites establecidos por la dictadura, intentó que los ciudadanos se implicaran progresivamente en el diseño de sus barrios, equipamientos y viviendas. De la transformación del antiguo convento de la Quinta da Conceição en un parque municipal para Matosinhos (1956-1960), Távora siempre recordaría la fructífera colaboración de un jardinero, que le fue aconsejando durante las obras y le ayudaba a adquirir piezas de piedra antiguas para ir colocan-

do en lugares especiales (Frechilla, 1986). Con ejemplos como Habitat Rural-Nouvelle Communauté Agricole, un proyecto elaborado por el grupo CIAM-Porto y presentado en 1956 por Távora en el CIAM 10, demostraron la importancia de la colaboración de los futuros usuarios de las viviendas. Las familias debían realizar los trabajos necesarios para adaptar su casa a las necesidades del momento, transformar una vivienda en su hogar (Viana de Lima; Távora, y Filgueiras, 1959).

En 1974, tras la Revolución de los Claveles y la toma de posesión del Gobierno Provisional, el arquitecto Nuno Portas, como secretario de Estado de Vivienda y Urbanismo, creó el Servicio de Apoyo Ambulatorio Local (SAAL). La novedad del programa radicaba en la idea de participación ciudadana: si en las iniciativas tradicionales cuando el ciudadano llegaba ya estaba todo hecho, en el programa SAAL colaboraría desde el principio en la toma de decisiones, porque los técnicos harían partícipes a los residentes de los proyectos (VV. AA. 2014). Se trataba de realojar a los vecinos que vivían en las peores condiciones en sus propios barrios, sin necesidad de trasladarlos a otras zonas lejos del centro de la ciudad. El Estado apoyaría las intervenciones técnica y económicamente, con financiación a bajo interés y técnicos de diversas disciplinas coordinarían los trabajos organizados en las brigadas de apoyo local.

Solo el SAAL-Norte afectaba a 120 000 personas y las actuaciones eran de gran complejidad: declaración de utilidad pública de los terrenos para su expropiación, derribos, rehabilitación de viviendas insalubres, actualización de infraestructuras, dotación de servicios básicos, construcción de nuevas dotaciones locales y espacios libres, etc. Del SAAL-Norte las intervenciones más conocidas son las realizadas por Álvaro Siza en Bouça y São Vítor, aunque no se finalizaron hasta treinta años después.

Fernando Távora también colaboró con tres proyectos en la ciudad de Oporto:² Travessa da Prelada, Miragaia y Lapa. La operación SAAL-Prelada fue iniciada por los propios vecinos en agosto de 1974 y afectaba a las viviendas ubicadas en el conjunto proyectado por el arquitecto italiano Nicolau Nasoni en el siglo XVIII. En septiembre de 1975, Fernando Távora finalizó el anteproyecto para la reorganización de la zona, cuyo objetivo era recuperar la importancia histórica y ambiental del espacio urbano, rehabilitando la antigua *casa de lavoura* y construyendo nueve viviendas nuevas, además de recuperar otras dos existentes (Távora, *Memoria descriptiva Anteproyecto*, 2).

El SAAL de Travessa da Prelada no se ejecutó. Lo mismo sucedería con el Miragaia, una de las zonas más degradadas de la ciudad de Oporto, donde el proceso afectaba a novecientas viviendas y a cinco mil residentes. Respecto a la participación de los ciudadanos, el SAAL-Miragaia fue el más relevante por sus actividades reivindicativas. El proceso comenzó en una asamblea popular, integrada por un número muy reducido de habitantes, que decidieron solicitar formalmente la intervención del Servicio de Apoyo Ambulatorio Local. Ayudados por un grupo de estudiantes de la ESBAP, se iniciaron distintas acciones para comunicar a la población el proceso que se iba a seguir.

Se envió una circular informativa sobre el SAAL, convocando a los vecinos a una reunión conjunta en la parroquia, porque su colaboración era indispensable para realizar el estudio sobre las condiciones familiares, sociales y físicas de los hogares. En la carta se les explicaba cómo el SAAL era un servicio creado para ayudarles a reconstruir sus viviendas, y también que tendrían a su disposición un conjunto de técnicos (arquitectos, ingenieros, abogados, etc.) para realizar los estudios sobre los problemas de los residentes y decidir cómo actuar en cada situación concreta. Les aconsejaban constituirse en una Associação de Moradores, con sus propios estatutos, formada, a su vez, por representantes del conjunto de comisiones creadas en cada zona de Miragaia (rua da Bandeirinha,

² Los proyectos completos de los procesos SAAL elaborados por Fernando Távora se conservaban en su archivo, que fue trasladado a la Fundação Instituto Marques da Silva en 2011.



Figura 3. Fernando Távora, planta de situación del SAAL Travessa da Prelada. Fotografía: Fundação Instituto Marques da Silva: FIMS_FT_0195-01-0021. Fernando Távora, planta de situación del SAAL Miragaia. Fotografía: *O Processo SAAL: Arquitectura e participação 1974-1976* (2014).

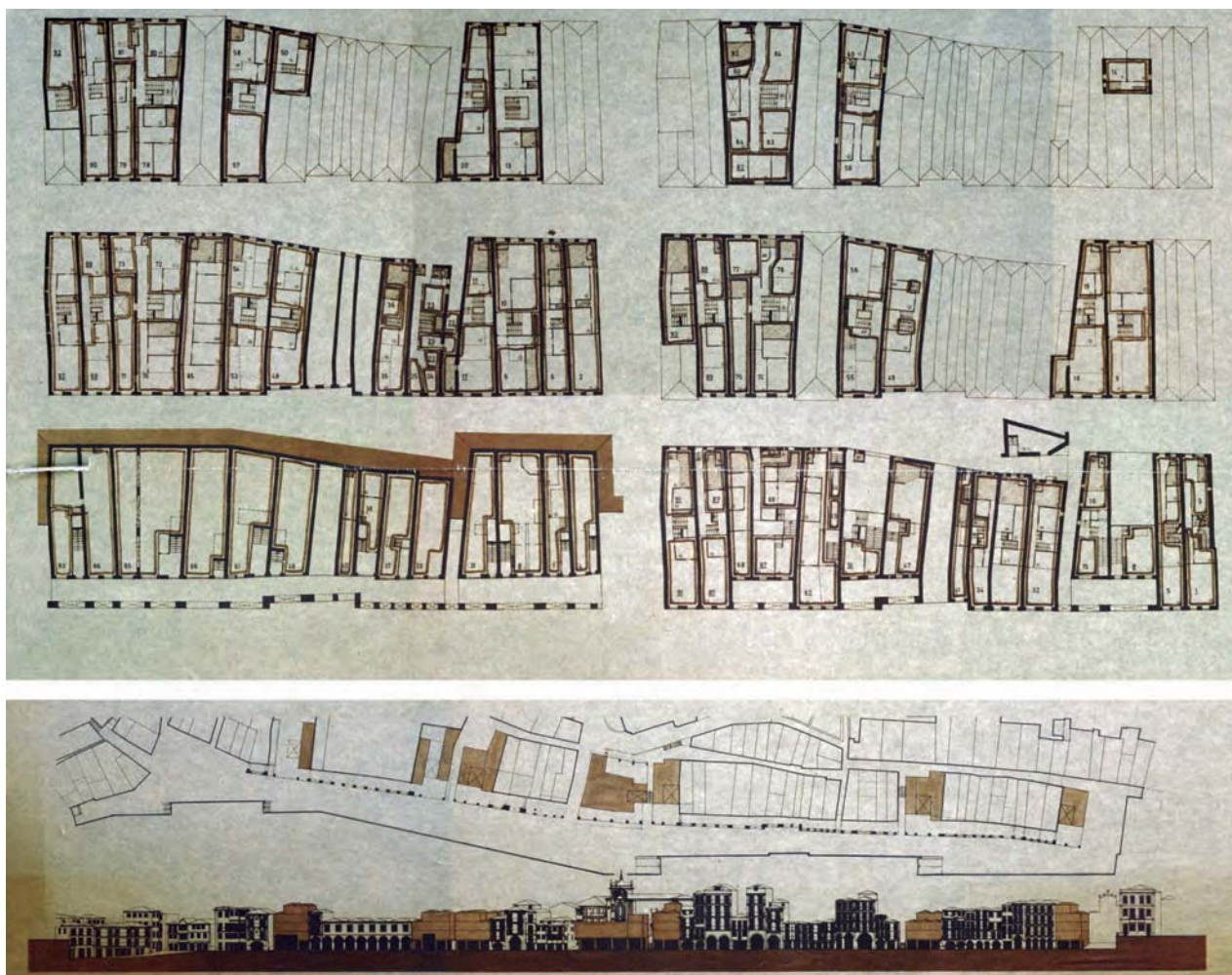


Figura 4. Fernando Távora, planta del proyecto de intervención en los distintos niveles de varios edificios de Miragaia, planta y alzado del frente de Miragaia al río Duero. Fotografía: *Fernando Távora. Opera completa*, 2005.

Monchique, etc). Las comisiones convocarían reuniones periódicas con la Brigada Técnica y los vecinos, quienes podían realizar ellos mismos las obras (*Aos moradores de Miragaia*, FIMS_FT/0198).

La operación Miragaia comenzó en junio de 1975 y, a finales de año, la Brigada Técnica³ había finalizado los estudios de todas las manzanas detallando las características de las familias (número de miembros de la unidad familiar, nivel cultural, renta, etc.) y condiciones de las viviendas (tipología, instalaciones, distribución, estado de conservación, etc.). Los datos se trasladaron a unas fichas que acompañaban los planos de proyecto para los edificios existentes elaborados por Fernando Távora y sus colaboradores.

Fueron meses intensos en todos los ámbitos, se convocaban asambleas y se elegían comisiones para tratar los problemas sociales y políticos. Contagiados por aquel espíritu participativo, en Miragaia también se realizaron reuniones populares, se colocaron carteles, como el que diseñó Fernando Távora bajo el título *Miragaia em luta por casas decentes*. Para resolver el problema de la falta de espacio para los niños, los vecinos ocuparon una fábrica en desuso y colaboraron en los trabajos de limpieza y adaptación de las instalaciones. Tres días después de la ocupación, el barrio celebró en la fábrica

³ La Brigada Técnica estaba formada por Antónia Nolo, Bernardo Ferrão, Gil Carneiro, Joaquim Jordão, Jorge Campos, Manuel Campos y Pedro Paredes. El proyecto es de Fernando Távora con la colaboración de Bernardo Ferrão y Jorge Barros.



Figura 5. Fotografía de los habitantes de Miragaia en la fábrica ocupada. Fotografía: Fundação Instituto Marques da Silva: FIMS_FT_0198-04-0172. Fernando Távora, cartel «Miragaia em Luta per casas decentes». Fotografía: *Fernando Távora Modernidade Permanente*, 2012.

el Día Mundial del Niño, repitiéndose allí distintas actividades periódicamente. Con su espíritu participativo, los vecinos de Miragaia acudieron a las manifestaciones del 17 de mayo y del 18 de julio, convocadas en Oporto. Además, la Associação de Moradores⁴ intervino en el encuentro SAAL-Norte, celebrado del 25 al 26 de julio de 1975 (Doc. conclusiones 10A y 10B, FIMS_FT/0198).

La ESBAP estuvo muy ligada al SAAL desde su inicio y, en paralelo al análisis social de la Brigada Técnica y al reivindicativo de los habitantes, Távora fue preparando la estrategia conjunta para la intervención en Miragaia, así como los proyectos para las distintas fases en las que se ejecutaría. En abril de 1976, finalizó el estudio previo de la primera fase, donde, según la memoria descriptiva, «en el conjunto de nuevos edificios se propone uno central, junto a la iglesia y en el corazón de la zona, para centro de las actividades culturales de la asociación, siendo los restantes para viviendas (cerca de cincuenta hogares)» (Távora, Memoria descriptiva FIMS_FT/0198). Imaginaba que, con la ejecución de la primera fase, los habitantes de Miragaia recuperarían la ilusión en el proceso SAAL.

Tras las primeras elecciones presidenciales de junio de 1976, las distintas asociaciones del SAAL-Norte se reunieron en la ESBAP el 16 de julio de 1976, y aprobaron un *Caderno Reivindicativo* que enviaron a las autoridades del SAAL, las cámaras municipales, la República y el Gobierno. Reclamaban la definición de políticas sociales y de vivienda concretas, y un compromiso firme con los SAAL (*Caderno Reivindicativo*, FIMS_FT/0198). Sin embargo, a pesar de los esfuerzos, el 27 de octubre de 1976, dos años después de su comienzo oficial, el primer Gobierno definitivo puso fin al proceso SAAL y a su estructura orgánica de intervención. En el caso de Miragaia⁵, ni la declaración de utilidad pública en febrero de 1977, ni el proyecto de reestructuración de la primera fase para la construcción en los terrenos de la Quinta da Cochela y Espírito Santo de Távora lograron la continuidad de la actuación.

⁴ La Associação de Moradores Miragaia no se constituyó oficialmente hasta el 30 de marzo de 1976, publicándose poco después sus estatutos en el *Diário de la República*.

⁵ El 6 de diciembre de 1976, Luisa F. Silva, responsable de la intervención social de la brigada técnica del SAAL-Miragaia, envió un documento de apoyo a la Associação de Moradores proponiendo un plan de trabajo que contemplaba la gestión de un parque infantil, la realización del periódico *Miragaia em Lutta*, la organización de actividades culturales, etc. Véase el documento *Intervenção social na zona de Miragaia*, en FIMS_FT/0198.



Figura 6. Composición con las fotografías de las edificaciones a rehabilitar, Fotografía: *O Processo SAAL: Arquitectura e participação 1974-1976* (2014). Fotografía de los soportales de Miragaia durante los estudios iniciales (1975), Fotografía: *Fernando Távora Modernidade Permanente* (2012) y estado actual de la misma zona. Fotografía: Silvia Cebrián Renedo.

Aunque como Miragaia, muchas otras operaciones SAAL no se materializaron, la participación social en los procesos fue tal que se ha convertido en una experiencia única en Europa, y por ello cuatro décadas después aún deben servirnos como ejemplo. Los problemas de las ciudades actuales son otros, los centros históricos se han renovado progresivamente, pero existen barrios periféricos desfavorecidos, con graves problemas de exclusión social e infraestructuras y viviendas obsoletas. Las actuaciones de rehabilitación, regeneración y renovación urbanas que se están iniciando son imprescindibles para dar solución a muchos de sus problemas, pero la clave para el éxito de estas iniciativas reside en implicar a los residentes en los proyectos, para que estos los sientan como suyos.

Fernando Távora siempre ejerció su profesión como el fruto de un esfuerzo continuado, años de experiencias y reflexiones, de diálogos y colaboraciones. A través de estas obras demostró lo que decía con palabras, que el arquitecto no debe ser un «dictador que impone sus formas, sino un ejemplo del hombre simple y humilde que se dedica a los problemas de los demás (...), creando así una obra común pero intensamente vívida» (Viana de Lima; Távora, y Filgueiras, 1959: 29).

Bibliografía

Obra completa

- BANDEIRINHA, J. A. (ed.) (2012): *Fernando Távora. Modernidade Permanente*. Guimarães: Ed. Associação Casa da Arquitectura.
- CEBRIÁN RENEDO, S. (2015): *Fernando Távora. El camino hacia la nueva modernidad portuguesa. Entre o problema da Casa portuguesa y da organização do espaço*. Valladolid: Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid. [Tesis doctoral].
- ESPOSITO, A., y LEONI, G. (2005): *Fernando Távora: Opera completa*. Milán: Electa.

FRECHILLA, J. (1986): (Entrevista a F. Távora) «Conversaciones en Oporto», *Arquitectura* n.º 261, pp. 22-28.

MUMFORD, E. (2000): *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge: MIT Press.

TÁVORA, F. (1952): «Architettura e urbanística: la lezione delle constanti», *Fernando Távora. Opera completa*. Milán: Electa. pp. 292-293.

— (1953 y 1955): «Per un'urbanística portoguese». Milán: Electa. pp. 294-295.

— (1954 y 1955): «Per un'armonia del nostro spazio», *Fernando Távora. Opera completa*. Milán: Electa. pp. 296-297.

— (1962, ed. 2008): *Da Organização do Espaço*. Porto: Ed. FAUP publicações.

— (1964): «Porto e il suo spazio», *Fernando Távora. Opera completa*. Milán: Electa. pp. 320-321.

— (1993): «Para a Edificios» (entrevista concedida a Manuel Mendes), en *Fernando Távora «minha casa»*, fascículo 2: *Uma porta pode ser um romance*. MENDES, M. (ed.) (2015). Porto: Fundação Instituto Marques da Silva, Faculdade da Arquitectura da Universidade do Porto.

— (1993): *Teoria Geral da organização do Espaço*. Porto: FAUP publicações.

VASCONCELOS, D. (2015): «Barrio de Ramalde_do bairro ao bloco. Criação de uma modernidade», en *Fernando Távora «minha casa»*. Fascículo 5: *Sobre o 'Projeto-de-Arquitectura' de Fernando Távora*. MENDES, M. (ed) (2013). Porto: Fundação Instituto Marques da Silva, Faculdade da Arquitectura da U. Porto y Reitoria U. Porto.

VIANA DE LIMA, A.; TÁVORA F., y FILGUEIRAS O. (1959): «X congresso CIAM, Grupo CIAM Porto», *Arquitectura Portugal* n.º 64, pp. 21-28.

VV. AA. (2014): *O Processo SAAL: Arquitectura e participação 1974-1976*. Porto: Fundação de Serralves. [Coord. Maria Burmester; textos Alexandre Alves Costa, *et al.*; trad. Carlos Amador, *et al.*; prof. Suzanne Cotter].

Documentación proyectos

TÁVORA, F. Archivo Histórico Câmara Municipal Porto. Unidad Residencial de Ramalde: D-CMP-05-66.

TÁVORA, F., Fundação Instituto Marques da Silva. Archivo Fernando Távora:

— (1952-1960): Unidad Residencial de Ramalde: FIMS_FT/0017.

— (1974-1976): Operação SAAL Lapa: FIMS_FT/0194.

— (1975-1976): Operação SAAL Prelada: FIMS_FT/0195.

— (1975-1977): Operação SAAL Miragaia: FIMS_FT/0198.

Página web sin autor conocido

Buscador de documentación del archivo de Fernando Távora en la Fundação Instituto Marques da Silva: <http://arquivoatom.up.pt/index.php/fernando-tavora>. [Consulta 18 octubre 2016].

La implicación de la comunidad en la recuperación de un edificio de viviendas. Brune Enea, Hondarribia, Guipúzcoa

Claudia Rueda

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara.

Isabela Rentería

Escuela Técnica Superior de Arquitectura la Salle Barcelona, Universitat Ramon Llull.

Introducción. Contexto

Las comunidades de vecinos son las responsables de la conservación y rehabilitación de los edificios de viviendas. Generalmente esta tarea la llevan a cabo solas, sin más asesoría que la de las fincas administrativas que las gestionan y la del constructor que participa en la intervención. Estos tratan por lo general de resarcir los problemas técnicos al margen de lo arquitectónico, que no es apreciado debido a un vacío de información del valor del edificio.

El artículo tiene como objetivo explicar el caso de estudio de la recuperación de un edificio, en un proceso de puesta en valor que se ha dado desde la propia iniciativa vecinal. No es una experiencia institucional sino una acción espontánea de una comunidad integrada por habitantes que estrenaron el edificio y por los nuevos usuarios del mismo. Del recuerdo de los vecinos iniciales, que valoraron la arquitectura en su momento, surgió la propuesta –a la que todo un bloque se sumó– de intentar retornar el edificio a su forma original.

El caso de estudio es el de uno de los edificios de Brune Enea, en Hondarribia, proyectado por el arquitecto Manuel Manzano-Monís y Mancebo (Sevilla, 1913-Madrid, 1997). El proyecto original lo componían dos bloques de viviendas. El primero se inauguró el 23 de julio de 1960 y, en ese año, comenzaron las obras del segundo. El hecho tuvo repercusión, como se refleja en el *Diario Vasco*, donde la noticia ocupó media plana del periódico, bajo el título: «El gobernador civil presidió ayer la inauguración de un bello y moderno grupo de viviendas construido en Fuenterrabía». Y entre sus líneas explicaba: «El señor Manzano-Monís ha conseguido transformar en jardín un lugar de labranza, apelando a una fórmula nueva de arquitectura que está sin duda llamada a crear escuela»¹. Al evento acudieron todas las autoridades del momento, además de algunos arquitectos, entre los que se encontraba Secundino Zuazo.

Su repercusión se debió al planteamiento del edificio: una tipología moderna con elementos formales y detalles que lo identificaban como pionero de una arquitectura que, tras la posguerra, comenzaba a expandirse en España en la década de 1950. El artículo del diario destacaba la construcción del edificio de Brune Enea como un hito moderno de impacto internacional, ya que a la inauguración acudió el cónsul general de Francia en San Sebastián para entregar al arquitecto la medalla de las Artes

¹ *Diario Vasco*, 24 de julio de 1960, p. 8.



Figura 1. Brune Enea, Hondarribia, Guipúzcoa.

y las Letras otorgada por el Gobierno francés. Efectivamente la noticia traspasó la frontera, pues entre los primeros compradores de aquellos apartamentos figuraban varias familias francesas².

El conjunto de viviendas Brune Enea era un ensayo piloto para atender a la demanda de apartamentos de veraneo de una emergente clase media y profesional del país. Era también el primer bloque del barrio Akartegi, un nuevo barrio residencial de vivienda aislada entre jardines que suponía la primera extensión del núcleo urbano de la ciudad hacia la playa, ya que, hasta entonces, apenas estaba ocupada la primera línea de mar con algunas de las villas tradicionales de los veraneantes.

El arquitecto Manzano-Monís estaba vinculado profesionalmente a la ciudad de Hondarribia, de la que fue arquitecto municipal y en la que contribuyó a la recuperación de su patrimonio arquitectónico. El arquitecto planteó los bloques de Brune Enea ajustándolos a los cánones del movimiento moderno, pero tratando de rescatar algunos valores de la arquitectura tradicional, que conocía muy bien. Culto, amante de las artes y de gustos refinados, combinó arquitectura con un sentido plástico nuevo aplicado al color y al mobiliario fijo en el interior y el exterior. Su proximidad a los artistas vascos contemporáneos y su amistad con Néstor Basterrechea quedaron reflejadas en el mural que cubría la pared lateral de los núcleos de portería bajo los porches.

A lo largo de unos 50 años y tras actuaciones de las sucesivas juntas de vecinos, los apartamentos Brune Enea fueron sometidos a transformaciones arbitrarias. Con el paso de los años y la degradación del edificio, algunos propietarios originarios se plantearon la recuperación del mismo y comenzaron el proceso de persuasión a los nuevos propietarios para devolverlo a su estado original. El haber podido explicar los valores del edificio y de una arquitectura pionera que, a su vez, ligaba con tradiciones del lugar hizo que la comunidad entendiera la necesidad de preservarlos y se involucrara activamente en el proceso. Esta experiencia atípica revela las posibilidades de una posible estrategia de protección patrimonial a seguir en edificios de viviendas modernas mediante el asesoramiento e interacción con las comunidades vecinales.

² Las familias francesas que adquirieron apartamentos estaban formadas por profesionales y empresarios procedentes del País Vasco francés y de París.



Figura 2. Brune Enea, Hondarribia, Guipúzcoa.

El conjunto Brune Enea

El conjunto original de Brune Enea lo componen dos bloques exentos de una crujía, con dos portales cada uno, cuatro pisos y dos apartamentos por piso. Los edificios se elevan sobre *pilotis*, de manera que el jardín se extiende a través del porche. Todos los apartamentos son pasantes y tenían inicialmente vistas al mar. Las fachadas principales dan hacia el jardín y las posteriores hacia la calle (que en el momento de su construcción era terreno cultivado del caserío colindante); los testeros son ciegos y estaban pintados en un azul intenso.

Las fachadas son planos en vaivén, que aligeran el volumen y facilitan la privacidad de las terrazas, y están enmarcadas con un nervio resaltado de color negro que las independiza de la planta baja. Este efecto se refuerza porque el último pórtico se retranquea y quedan los extremos de cada bloque en voladizo sobre el porche, y por el hecho de que, para separar la fachada posterior de la pared trasera de los portales –con la que se alinea en la planta baja–, se coloca un paño macizo volado de color negro, en una composición Neoplástica que esconde la continuidad.

Los paños del cerramiento están organizados con un entramado de nervios entre los que se disponen las terrazas y los huecos. Los vidrios van de suelo a techo en los cuatro dormitorios y en una franja horizontal sobre toda la pared de la encimera en la cocina; de manera que tumbado o cocinando siempre se tiene una vista sobre el paisaje, según el objetivo del arquitecto de incorporar el campo a la casa con unas «viviendas para vivir y para ver»³.

³ *Diario Vasco*, 24 de julio de 1960, p. 8.



Figura 3. Brune Enea, Hondarribia, Guipúzcoa.

El arquitecto diseñó el mobiliario de obra de la sala. El piso piloto lo amuebló con diseños basados en los realizados por la empresa Herman Miller, en la América de la posguerra, con series versátiles de producción industrial que combinaban patas de hierro fundido ultraligeras y sobres de madera. En la iluminación utilizó lámparas de techo de José Antonio Coderch, lo que denotaba la idea de modernidad de la época. Este piso piloto inspiró a muchos de los primeros residentes, quienes hicieron uso de ese mobiliario.

Transformaciones

Una de las principales causas de transformación fue la reorientación del uso a primera residencia, algo para lo que la vivienda no había sido prevista. También los cambios en el modelo de familia influyeron en la transformación de las plantas, con la eliminación de la zona de servicio. Los cerramientos, las carpinterías exteriores, el color y la desaparición del mural fueron, en síntesis, las modificaciones más desafortunadas del edificio. Con ello perdió una de las ideas principales del proyecto: armonizar tradición y modernidad.-

Durante el invierno la terraza perdía su sentido y algunos la cubrieron, o cerraron la corredera que ocupaba todo el frente de la sala con elementos fijos más estancos. Las carpinterías de hierro no fueron mantenidas por muchos vecinos, que las fueron sustituyendo por toda una gama de aluminios. Dramático fue el cambio realizado por muchos de los propietarios de la ventana de la cocina subdividida en cuatro correderas. La carpintería de hierro de las escaleras en la cara norte –sin el mantenimiento debido– se degradó y se sustituyó por una carpintería de aluminio. Y la celosía de madera que la protegía se pudrió, se derribó y no fue sustituida, por lo que la carpintería quedó más expuesta a las inclemencias.

El cambio de colores fue una de las transformaciones más desafortunadas. La proximidad con el País Vasco francés, con el que es fronteriza Hondarribia, y el fluir de un lado a otro que acontece en la vida de sus habitantes provocaron la asimilación de tradiciones prestadas. En el País Vasco francés, en lugares como San Juan de Luz o Biarritz, comenzaron a pintarse casas de rosa, con una influencia importada desde la Provenza. El rosa del sureste francés se debía a las impurezas de la tierra del lugar, que provocaban en el enfoscado exterior de las fachadas esa tonalidad, un color ajeno a las costumbres locales del suroeste francés.

En Hondarribia empezó a usarse esa tonalidad del otro lado de la frontera sin recabar información sobre su comportamiento en una zona más lluviosa y húmeda que la Provenza. Las fachadas se degeneraron con unos mohos verde negruzcos que surgían en todos los paños y resaltes expuestos a la lluvia, que si en una vivienda unifamiliar se pueden subsanar con un repintando anual, en un edificio en bloque era insostenible.

Proceso de recuperación: valores tradicionales en el edificio moderno

En el año 2012 y por iniciativa de varios de los primeros propietarios, se emprendió un proceso de rehabilitación y rescate del proyecto original, en el que se involucró a los vecinos nuevos y –a través de la difusión e información sobre sus valores arquitectónicos– se logró la recuperación del edificio. Se aportaron algunas fotografías tomadas por los vecinos en los primeros años del edificio, imágenes de vídeos de veraneos y recuerdos personales.

Manzano-Monís había combinado los principios de la arquitectura moderna con un profundo conocimiento de la arquitectura del lugar, que había estudiado y dibujado. Ese conocimiento le dio pautas para el diseño de la fachada del edificio y fue fundamental para hacer comprender a los vecinos su vigencia y la independencia del edificio con respecto a las modas.

La medianera del edificio tiene una fuerte presencia y el mayor problema era el color azul intenso del proyecto original, que se entendía como una frivolidad, fruto de una tendencia de años pasados. La clave fue entender que, tradicionalmente, en el lugar, los pescadores pintaban la madera que estructuraba y acababa las fachadas de sus casas con la pintura sobrante de pintar los cascos



Figura 4. Brune Enea, Hondarribia, Guipúzcoa.

de sus barcos, y que los colores tradicionales –que todavía se usan– eran rojos, granates, verdes o azules, muchos vivos y fáciles de verse en el mar, y que daban un toque singular a las casas.

El azul utilizado en Brune Enea coincidía con el del barco donde había faenado uno de los nuevos moradores de los apartamentos, que entendió su significado y se convirtió en uno de sus más



Figura 5. Brune Enea, Hondarribia, Guipúzcoa.



Figura 6. Brune Enea, Hondarribia, Guipúzcoa.

acérrimos defensores. Pues si bien el edificio pudo entenderse en algún momento como abanderado de una invasión de veraneantes que aterrizaron con un estilo forastero, se comprendió que desde la visión del arquitecto había una sensibilidad hacia las tradiciones locales.

Otra pauta de composición utilizada era el entramado de la fachada, donde los huecos quedan albergados entre los nervios –que en las fachadas tradicionales eran de madera y aquí de hormigón–. Este hecho se planteó como justificación ante el macizado de parte de la ventana que alguno de los propietarios ya había realizado.

Por último, el fallecimiento de Néstor Basterrechea en momentos próximos a la rehabilitación, y la difusión que la noticia tuvo en los medios del país, convenció a los vecinos de la necesidad de repintar el mural del porche.

El conocimiento del valor arquitectónico de este edificio fue el detonante para la implicación de los vecinos en el proceso. Si bien este caso de estudio es un hecho aislado, a partir de aquí se puede extraer una idea fundamental: la iniciativa vecinal acompañada de un proceso de información puede ser una estrategia para la conservación del patrimonio. La información –que se puede promover desde las instituciones– supone poca inversión y canaliza actuaciones en las que las comunidades pueden reconocer ese valor añadido de la arquitectura, que se adhiere a la memoria, despierta el recuerdo y desencadena la aprehensión de la obra y por tanto la recuperación de la misma.

«MGC. *Moderno ao Sul*»: una experiencia divulgativa del movimiento moderno en el Algarve

Miriam Lousame

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla



Figura 1. MGC en su estudio en Faro, 2009. Imagen: Página web de la Ordem dos Arquitectos. Disponible en: <http://arquitectos.pt/?no=2020492479,153>. [Consulta: 10 de octubre de 2016].

El arquitecto portugués Manuel Gomes da Costa (1921-2016) ha sido una figura clave en la introducción de la arquitectura moderna en el Algarve, propiciando con su obra vanguardista un cambio del paradigma arquitectónico en esta región del sur, aislada de los principales circuitos de desarrollo del movimiento moderno en el país. A pesar de sus muchos proyectos, realizados siempre desde la experimentación y el afán por responder a las demandas de su época, su obra resulta en general desconocida y ha sido poco estudiada. En reconocimiento a su carrera, la exposición «*Moderno ao Sul. A Arquitectura*

Moderna de Manuel Gomes da Costa», publicitada y difundida con el título más corto de «*MGC. Moderno ao Sul*» e inaugurada en 2009, conformó un marco de encuentro con la figura del arquitecto y de acercamiento a su obra, y supuso un punto de inflexión en una prolífica trayectoria marcada por la discreción. La comunicación aborda la exposición como experiencia divulgativa de la arquitectura moderna de Manuel Gomes da Costa a la vez que, como herramienta de protesta patrimonial, analiza su repercusión en estos ámbitos.

Ruptura de medio siglo de arquitectura silenciosa

Algo más de medio siglo separa los dos primeros artículos específicos sobre Manuel Gomes da Costa¹. En el primero, «*Milagre em Faro*», publicado en 1953, en el que comparte páginas con Távora o Viana de Lima, entre otros, se daba a conocer al arquitecto en los albores de su carrera como una realidad a la vez que una promesa, mientras que el segundo, «*De Jorge de Oliveira a Gomes da Costa. Dos autores e duas concepções da arquitectura no século xx em Faro*», de José Manuel Fernandes, venía a confirmar, en 2006, lo que el primero vaticinaba: el reconocimiento de una trayectoria profesional renovadora que había conseguido cambiar el curso de la práctica arquitectónica en las localidades del Algarve en las que desempeñó su labor. Desde lo particular de una obra a lo general de

¹ Como recoge Parra (Parra, 2016: 109), Ana Tostões cita anteriormente a Manuel Gomes da Costa junto a Manuel Laginha en su libro *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50* (Tostões, 1997: 67).

un estilo creado durante más de cincuenta años de trabajo, los dos artículos sitúan temporalmente el fenómeno Manuel Gomes da Costa, encuadrando su periodo de actividad profesional. El distanciamiento temporal entre ambas publicaciones incide en la magnitud del vacío y en la inexistencia de referencias e información. Esta significativa ausencia expone una de las cuestiones que plantea y, a la vez, motiva esta comunicación y la investigación para la tesis doctoral de la que procede: el desconocimiento generalizado sobre el arquitecto y su obra. En efecto, son cada vez más numerosos los investigadores que consideran necesario incorporar la figura de Manuel Gomes da Costa al marco de las realidades que conforman, y a veces monopolizan, la historiografía del país. En este sentido, tras el artículo de Fernandes, se incluyeron algunas obras del arquitecto en inventarios, bases de datos y registros como los de SIPA, IAP 20 o DOCOMOMO Ibérico –por citar algunos de los que ofrecen consulta *online*–. Tras la celebración de la exposición, el número de artículos sobre la arquitectura de Gomes da Costa ha aumentado considerablemente, sumándose a las aportaciones de Ana Tostões y José Manuel Fernandes las de José Joaquín Parra Bañón, Ricardo Agarez, Gonçalo Vargas o António Rosa da Silva, entre otros².

¿Un proyecto inacabado? La ausencia de un catálogo

En 2009, con el doble objetivo de rendir homenaje y de dar a conocer la obra del arquitecto, se realizó la exposición «MGC. *Moderno ao Sul*», inaugurada en el Museu Municipal de Faro. Un recorrido por 38 proyectos seleccionados entre una ingente e imprecisa cantidad repartidos por varias locali-



Figura 2. Carteles de la exposición: «MGC. *Moderno ao Sul*», en Faro y en Vila Real de Santo Antonio. Imagen: Página web de Antonio Rosa da Silva. Disponible en: <http://www.arqrosadasilva.com/images/mgc.html> y página web de Algarve Central <http://press.algarvecentral.net/2010/02/exposicao-arquitectura-moderna-de-manuel-gomes-da-costa>. [Consulta: 10 de octubre de 2016].

² José Joaquín Parra Bañón realiza, en su artículo «Principios arquitectónicos de Manuel Gomes da Costa», un recorrido exhaustivo por las publicaciones y páginas web que recogen alguna obra del arquitecto (Parra, 2016: 105-111). Al mismo hay que añadir la publicación realizada con posterioridad en 2016 del libro de Ricardo Agarez que dedica dos capítulos a Manuel Gomes da Costa.

dades del sur de Portugal, principalmente por Faro, Vila Real y Tavira, y con menor intensidad en Aljezur, São Brás de Alportel, Olhão, Estoi, São Lourenço do Palmeiral, Vila Nova de Cacela, Montegordo o Loulé. La exposición estuvo comisariada por los arquitectos Gonçalo Vargas y António Rosa da Silva. Contó con la profesora Ana Tostões como consultora científica y ponente en Faro, y con el apoyo de la Ordem dos Arquitectos y la Direção-Geral das Artes del Ministério da Cultura. Tras la estancia en la capital del Algarve, una segunda fase de itinerancia la condujo a principios de 2010 hasta Vila Real de Santo António, su localidad natal, donde se expuso en el Centro Cultural Antonio Aleixo. Un año más tarde se repitió por última vez, con apoyo de la *Associação de defesa do Património Histórico e Arqueológico* de Aljezur, en el centro *Espaço +*, de dicha localidad. En Aljezur concluyó un periplo más corto de lo estimado originalmente, y tuvo como principal consecuencia el corte de la fuente de financiación prevista para la realización del catálogo de la exposición, que no llegó a culminar.



Figura 3. MGC en su casa de Faro en 2009. Imagen: Página web de diario *Barlavento*. Disponible en: <http://barlavento.pt/>. [Consulta: 30 de mayo de 2014].

La exposición como protesta

La casuística en términos de conservación de la obra de Gomes da Costa es diversa, aunque tiene como característica común la ausencia de protección patrimonial. La exposición abordó en este sentido la desaparición de viviendas destacadas realizadas durante los primeros años de actividad profesional, como la Casa Folque (1956) en Vila Real de Santo António y la Casa Tangarinha (1952) en Portimão –ambas objeto de los carteles de la exposición–, o la excesiva transformación, asimilable a la destrucción, de la que probablemente fue su primera vivienda construida en Faro, la antes citada Milagre em Faro (1953). La importancia de estas tres casas irrecuperables radicaba, además de en el valor de su arquitectura, en el papel que desempeñaron como hitos, ya que fueron de las primeras viviendas que se confrontaron en el Algarve con los modelos arquitectónicos asentados. Corresponden además a un periodo de especial interés en la trayectoria de Gomes da Costa en el que se reconoce la asimilación de las ideas modernas de maestros europeos como Le Corbusier o Terragni y brasileños como Niemeyer, Reidy o Costa –por citar a algunos de los que el propio arquitecto afirma que le influenciaron o con los que se han establecido relaciones evidentes³–. Fue un periodo de búsqueda de un lenguaje arquitectónico propio caracterizado por la experimentación y la creatividad, y sirvió de base no solo a la propia obra posterior del arquitecto sino a la de otros autores anónimos.⁴ La desprotección que no pudo evitar la destrucción de estos edificios sigue permitiendo tristes transformaciones, como la recientemente acontecida en la excepcional casa-estudio que el arquitecto proyectó en Faro, donde trabajó y aún vivía cuando se celebró la exposición.

³ En la entrevista realizada con motivo de la exposición «MGC. *Moderno ao Sul*», resumida en <https://vimeo.com/7310529>, Gomes da Costa enumera algunas de sus influencias.

⁴ El carácter experimental y de investigación de los primeros años se reflejó, además de en las obras seleccionadas, en una serie de bocetos originales también expuestos realizados por el arquitecto entre 1951 y 1952. La autora ha escrito sobre ellos una comunicación publicada en las actas del Congreso EGA 2016: «Manuel Gomes da Costa, un universo en bocetos».



Figura 4. Fachada sur de la Creche de Aljezur, 2014. Fotografía: Miriam Lousame Gutiérrez.

Esperanzas esfumadas en Vila Real de Santo António

Entre las noticias publicadas sobre la exposición y su buena acogida por parte de la ciudadanía destaca una del diario digital *Barlavento* en la que se anunciaba como un hecho consumado por parte de la Câmara de Vila Real de Santo António la inclusión de las obras del arquitecto en la localidad en la *Carta de Património do Plano Diretor Municipal*.⁵ En las consultas realizadas con el objetivo de indagar sobre el proceso de patrimonialización no se encontró ningún rastro de la propuesta adelantada durante los momentos de euforia de la celebración del evento. De los diecisiete expedientes existentes en el archivo municipal, que abarca otras poblaciones cercanas, diez se han localizado en Vila Real en buen estado de conservación: nueve edificios residenciales, algunos con bajo comercial, y un local comercial aislado. Las obras recorren temporalmente la trayectoria de Gomes da Costa desde 1956, año en el que presentó el proyecto de la desaparecida casa Folque de Brito y los no construidos de la casa Mateus Horta y un edificio de turismo en Montegordo, hasta la última reforma que firmó para su casa de vacaciones en la avenida principal frente al puerto, en 2005⁶. Una minoría se localiza dentro del núcleo pombalino y su zona envolvente, para la que ya existe una protección en el planeamiento vigente, y el resto, en las inmediaciones de dicha área. Entre los edificios de Vila Real de Santo António, además de los rasgos que identifican el estilo de Gomes da Costa, se distinguen características que podrían considerarse, si no específicas, al menos más frecuentes en esta localidad: algunas generales, como el uso de balcones individuales junto a galerías corridas o una presencia más acentuada de composiciones casi simétricas, y otras puntuales, como el empleo de piezas translúcidas en una celosía en la Rua Eça de Queiros (1956) o el diseño de patios interiores de separación entre medianeras que se cierran a fachada mediante un paño de lamas verticales en primera planta en los dos edificios que hacen esquina en la Rua Conselheiro Federico Ramirez (1956), pertenecientes a un grupo de cuatro que Gomes da Costa construyó en la misma manzana.

⁵ «Exposição já deu frutos, pois as obras do arquiteto Gomes da Costa em Vila Real foram integradas na Carta de Património do Plano Diretor Municipal. Autarquia reconhece assim a importância do espólio de um dos filhos da terra.» En el diario digital *Barlavento*, a 28 de febrero de 2010.

⁶ Cuatro de los proyectos existentes en el archivo, localizados en el término municipal de Vila Real de Santo António: La casa Folque de Brito (1956), la casa Mateus Horta (1956), la casa Gago Sequeira (1957) y la casa Pato Nunes o Rosa Mendes (1957), la única que se conserva de las cuatro, son objeto de estudio en el artículo de José Joaquín Parra Bañón «Manuel Gomes da Costa. Cuatro casas de sección trapezoidal».



Figura 5. Edificio de MGC en Rua de Ayamonte en VRSA, 2014. Fotografía: Miriam Lousame Gutiérrez.

Palabras de aliento para la Creche de Aljezur

La Creche de Aljezur (1957) fue uno de los cuatro edificios que estuvieron representados mediante una maqueta del proyecto original, aunque fue modificado en la construcción al suprimirse el ala este completa. Las imágenes del edificio denunciaban la situación crítica en la que, desde hace años, se encuentra el también conocido como Centro de Asistencia Social Polivalente de Aljezur, uno de los primeros y más emblemáticos equipamientos del arquitecto. La falta de recursos y el prolongado proceso de abandono al que ha estado sometido por problemas administrativos han acelerado su deterioro y lo han conducido a una situación cercana a la ruina. Los informes realizados sobre su estado de conservación consideran posible una recuperación que supondría una fuerte intervención a nivel estructural, con repercusión en las características formales. El elevado coste de una posible actuación plantea el eterno dilema entre una conservación que desvirtúe el estado original o la resignada, pero quizás más lógica, asunción de su lenta agonía hacia la destrucción. La Santa Casa de Misericordia de Aljezur lleva años clamando por dar un reconocimiento patrimonial y una nueva oportunidad al edificio de su propiedad. La exposición, además de cumplir con sus objetivos de divulgación de parte de la obra y contextualización del único edificio del arquitecto construido en el extremo oeste del Algarve, pretendió servir de despertador de conciencias y de marco de reflexión y participación ciudadana, materializada en la recogida de comentarios de apoyos escritos sobre la arquitectura mostrada y a favor de la conservación del edificio.

Conclusión

El papel desempeñado por la exposición «MGC. *Moderno ao Sul*» en la difusión de la arquitectura moderna de Manuel Gomes da Costa difiere según el contexto analizado. Se observa un incremento de publicaciones sobre la obra del arquitecto posterior al evento, razón por la que cabe pensar que su realización ha favorecido el interés científico. Sin embargo, la ausencia de un catálogo, de un elemento accesible que perpetúe el contenido de lo expuesto, acentúa el carácter fugaz del evento, influyendo principalmente en su repercusión a largo plazo en el ámbito de la divulgación. La exposición en sí produjo una movilización momentánea significativa, principalmente atendiendo a las iniciativas que surgieron dirigidas a la protección de la arquitectura, como la anunciada en Vila Real de Santo António o la búsqueda de apoyos para la Creche por medio de la participación y la opinión ciudadana en Aljezur, aunque posteriormente no han trascendido en la práctica. Las optimistas expectativas iniciales respecto a las posibilidades de itinerancia de la exposición, de cuyo éxito dependía la realización del catálogo, muestran una desviación entre el interés que la arquitectura del movimiento moderno, en concreto la de Gomes da Costa, tuvo o tiene entre la sociedad del Algarve y el que desde el sector organizador especializado se estimó que podría tener. El interés del público no especializado aparece ligado tanto a cuestiones de identidad, por la vinculación personal del arquitecto con el entorno geográfico en Vila Real y Faro, como a razones personales inducidas por la necesidad de conseguir apoyos para la causa de la conservación de la Creche en Aljezur. La extensa labor de investigación, recopilación de información y de digitalización de documentos, llevada a cabo para la exposición, supone un paso esencial y necesario en el camino de la protección y la divulgación de la obra de Manuel Gomes da Costa. En la actualidad, tras la venta de la casa-estudio, el archivo del arquitecto se encuentra disperso y sin un futuro cierto, al igual que su arquitectura.

Bibliografía

- AGAREZ, R. (2016): *Algarve building. Modernism, regionalism and architecture in the south of Portugal, 1925-1965*. Abingdon: Routledge.
- FERNÁNDEZ, J. M. (2006): «De Jorge de Oliveira a Gomes da Costa: dos autores e duas concepções da arquitectura no século XX em Faro», *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n.º 24, pp. 140-147.
- LOUSAME GUTIÉRREZ, M. (2014): «Manuel Gomes da Costa y la construcción de la imagen moderna de Faro», *Actas de VI Jornadas Arte y Ciudad. III Encuentros internacionales*. Universidad Complutense de Madrid. Tomo III, pp. 203-210.
- PARRA BAÑÓN, J. J. (2016a): «Principios arquitectónicos de Manuel Gomes da Costa», *ACCA 015*. Sevilla: RU Books + Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, Universidad de Sevilla, pp. 97-123.
- (2016b): «Manuel Gomes da Costa. Cuatro casas de sección trapezoidal», *ACCA 015*. Sevilla: RU Books + Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, Universidad de Sevilla, pp. 124-151.
- TOSTÕES, A. (1997): *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. Porto: FAUP.
- VARGAS, G. (2013): «Arquitecto Manuel Gomes da Costa – Milagre no Algarve», *Al-Ribana, Revista Cultural do Município de Aljezur*, n.º 6, pp. 205-209.
- VV.AA. (1953): «Milagre em Faro», *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação: habitação e artes domésticas*, 3 y 4, pp. 13-16.

Evaluación del riesgo de conservación de los edificios residenciales racionalistas del barrio de Gros en San Sebastián

Eneko Uranga, Maialen Sagarna e Iñigo Lizundia

Universidad del País Vasco

Introducción

Desde finales del siglo xx y, sobre todo, a lo largo del comienzo de este siglo xxi, cada vez existe una mayor sensibilidad y consideración por lo que significa y aporta el patrimonio edificado. Sin embargo, esto contrasta con la falta de protección de algunas tipologías arquitectónicas, como pueden ser los edificios residenciales, los edificios industriales, la arquitectura del siglo xx o, incluso, la arquitectura contemporánea. En los casos en los que existe algún tipo de protección, falta un análisis de cuáles son los valores que deben conservarse. Hace falta una mayor profundización en los conceptos del valor de la permanencia de los edificios, al menos si queremos que estos sigan perdurando en el tiempo. Lo mismo sucede con la arquitectura del movimiento moderno, el cual, en algunos casos, se pretende preservar sin profundizar en cuáles son los valores que hacen que merezca la pena la conservación de estos inmuebles. Un ejemplo representativo de la arquitectura del movimiento moderno lo tenemos en el barrio de Gros de San Sebastián. En este caso también sucede que, pese a que existe un claro interés por conservar dicha arquitectura, la actual protección no garantiza su pervivencia. A continuación se realiza un análisis de cuáles son algunos de los edificios más representativos del movimiento moderno en el barrio de Gros y cuál es la actual normativa que los preserva.

El movimiento moderno en Gros

El barrio de Gros de San Sebastián se comenzó a desarrollar a finales del siglo xix como segundo ensanche de la ciudad, después del Ensanche Cortázar. Pero no fue hasta comienzos del siglo xx cuando se empezó a edificar de una manera considerable. El desarrollo de este barrio, a diferencia del Ensanche Cortázar, se desarrolló a lo largo de todo el siglo xx, dando lugar así a una serie de edificios, sobre todo residenciales, que representan la evolución de la arquitectura y de la construcción a lo largo de ese siglo. Por esta razón, Gros dispone de un interesante y rico patrimonio de lo que son los estilos arquitectónicos históricos del siglo xx. Entre estos estilos arquitectónicos que podemos encontrar están el estilo decimonónico, el estilo racionalista o movimiento moderno, el estilo de la posguerra y el estilo del desarrollismo de las décadas de 1960 y 1970. En cuanto a los edificios existentes del movimiento moderno, existe en el barrio de Gros una gran cantidad de inmuebles que fueron diseñados y construidos bajo los parámetros de esta nueva arquitectura. Estos edificios se desarrollaron durante las décadas de 1930 y 1940, llegando en algún caso hasta la década de 1950. Esta nueva forma de concebir los edificios supuso una experimentación en la forma de construir. La realidad es que a día de hoy disponemos de una gran cantidad de edificios en Gros de gran riqueza arquitectónica y constructiva en un buen estado de conservación.

Cinco ejemplos representativos

De todos estos inmuebles edificados en el barrio de Gros que disponen de parámetros conceptuales del racionalismo, se han recogido a continuación cinco ejemplos significativos.

Edificio residencial en plaza Euskadi 1, La Equitativa

Uno de los primeros edificios residenciales que se edificó en San Sebastián bajo esta nueva corriente arquitectónica fue el edificio de la Equitativa de Fernando Arzadún. Un año después de la construcción del Real Club Náutico de San Sebastián de Aizpurúa y Labayen, comenzó la edificación de este inmueble. El promotor de la obra fue Severo Zabala y significó un hito en la imagen de la ciudad. Se ha mantenido en buenas condiciones debido a la imagen que proyecta sobre la ciudad, aunque haya sufrido alguna modificación importante en su configuración original, como el levante que se llevó a cabo a finales del siglo pasado.

Edificio residencial en calle Ramón María Lili 8-9

Otro ejemplo de arquitectura racionalista que comenzó a construirse con posterioridad al edificio de la Equitativa, en 1935, fue este edificio residencial del arquitecto Pablo Zabalo. El promotor de esta obra fue Manuel M. Inchausti y, con el comienzo de la Guerra Civil, la construcción del mismo quedó detenida a nivel de la configuración de su estructura. No fue hasta el año 1956 cuando, por fin, pudo quedar definitivamente concluido. Este edificio dispone de una fachada de hormigón armado que caracteriza su arquitectura. El estado actual del edificio es correcto y no se han llevado a cabo demasiadas intervenciones desde la finalización de su construcción.



Figura 1. Edificio residencial La Equitativa. Fotografías: Archivo Fototeca Kutxa / Autor.



Figura 2. Edificio residencial en calle Ramón María Lili 8-9. Imágenes: Archivo Fototeca Kutxa / Autor.

Edificio residencial en avenida Zurriola 32-34/Gran Vía 3/paseo Colón 31-33

Este otro inmueble residencial, construido entre 1935 y 1938, lo realizó el reconocido arquitecto Florencio Mocoeroa bajo la promoción de B. Elizaran, R. Echave y N. Leal. El edificio se desarrolla en tres fachadas y es un claro ejemplo del estilo arquitectónico que se iba imponiendo poco a poco en la ciudad. El uso de materiales como el hormigón armado y el ladrillo definen la imagen que determina el racionalismo con gran horizontalidad en la composición. El estado actual del edificio es correcto debido a una reciente rehabilitación de la fachada.

Edificio residencial en Gran Vía 30 / calle Gloria 7

Este otro edificio, realizado el mismo año que el anterior, 1935, fue diseñado por Juan Carlos Guerra para el promotor José M. Caballero. En este caso se trata de un edificio elevado sobre un garaje existente, cosa que sucedía con gran asiduidad en el barrio de Gros. La fachada de hormigón del edificio, así como la disposición de la volumetría y la distribución interior del inmueble, hacen de este edificio un ejemplo singular. El estado actual del edificio es deficiente, debido probablemente a su configuración constructiva original y a la falta de mantenimiento.



Figura 3. Edificio residencial en calle Zurriola 32-34 / Gran Vía 3 / calle Colón 31-33. Fotografías: Arquitectos guipuzcoanos 01: Florencio Mocoeroa Gastesi / Autor.



Figura 4. Edificio residencial en Gran Vía 30 / calle Gloria 7. Fotografías: Autor.

Edificio residencial en plaza Lapurdi 1, Casa de los solteros

Este último ejemplo de arquitectura racionalista lo diseñó el arquitecto Florencio Mocoroa, el mismo autor del tercer ejemplo, en 1936. En este caso el edificio se planteó como un inmueble residencial de apartamentos, de ahí su posterior nombre de Casa de los solteros. No se tiene constancia del proyecto original que diseñó Mocoroa y gran parte de la documentación del Archivo Municipal ha desaparecido. En la actualidad, su fachada está en un estado muy deficiente, con desconchados tanto en elementos estructurales como en paramentos de la fachada.

Valores patrimoniales de los cinco ejemplos

Son varios los valores patrimoniales de los que disponen estos edificios. En primer lugar el valor de la configuración del entorno urbano. Estos edificios han establecido al cabo de los años una imagen histórica de la ciudad. Si desaparecieran estos edificios para dar paso a nuevas construcciones, esta imagen sería parte del pasado. A continuación se encuentra el valor de composición arquitectónica, tanto desde un punto de vista de representación de un estilo histórico, como también de representación de un estilo en el que la nueva concepción de los espacios y la expresión fueron fundamentales a la hora de establecer el diseño arquitectónico. En tercer lugar se debe dar valor al sistema constructivo empleado y el sistema estructural desarrollado, que definen la arquitectura y hacen que los dos valores anteriores adquieran sentido. Difícilmente podríamos entender el sentido de la arquitectura del movimiento moderno si esta no respondiese a unos parámetros constructivos y estructurales.

Protección de los valores patrimoniales

La única protección existente en la actualidad para los cinco ejemplos analizados, y otros que no se han nombrado, es el Plan Especial de Protección del Patrimonio Urbanístico Construido o PEPPUC, del Ayuntamiento de San Sebastián. Es decir, estos edificios únicamente disponen de protección a nivel local. Este plan clasifica los distintos elementos urbanos a proteger en seis grados. El primero es el grado A, que recoge los bienes culturales calificados o inventariados según la Ley 7/1990 del Patrimonio Cultural Vasco, y los bienes de interés cultural de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español. El siguiente nivel es el grado B, que comprende los elementos construidos a los que se les reconoce su valor y cuenta con partes que deben ser protegidas tanto en su envolvente exterior como en su interior. El siguiente grado es el C, y este comprende los elementos construidos a los que se les reconoce su valor individual y que cuentan con partes que deben ser protegidas en su envolvente exterior. El grado D comprende los elementos construidos en cuya imagen arquitectónica exterior original y/o actual se reconocen valores protegibles en relación con el entorno urbano en el que están emplazados. Estos cuatro primeros grados están referidos a la edificación individual. A continuación existen otros dos grados, el grado E y el grado F, que comprenden los conjuntos protegidos y los elementos o espacios construidos o urbanizados que cuentan con valores para su protección.

Si analizamos en qué grado de protección se encuentran los cinco ejemplos, vemos que todos están incluidos en el grado C. Este grado indica que los edificios disponen de un valor individual y se protege únicamente la envolvente exterior o la fachada. Esto significa que de los distintos valores originales que disponen, solo se mantiene el valor de entorno urbano. El valor de la composición arquitectónica, el valor del sistema constructivo o el valor del sistema estructural no se tienen en cuenta en su protección. De esta manera, ante una eventual intervención, lo único que debería mantenerse es su fachada. Así, se permitiría realizar intervenciones tipo «vaciado interior». Este tipo de intervención es algo habitual en los edificios decimonónicos de San Sebastián que disponen de muros de carga de sillería y estructura interior de madera. En el caso

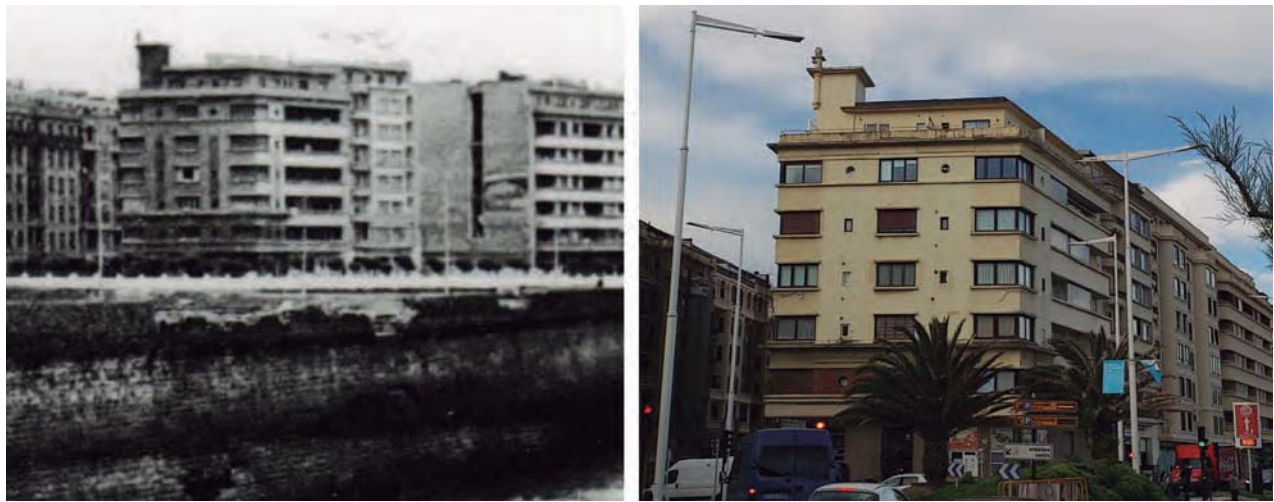


Figura 5. Edificio residencial Casa de los solteros. Fotografías: *Arquitectos guipuzcoanos 01: Florencio Mocoora Gastesi / Autor.*

de los edificios racionalistas, sin entrar a valorar lo adecuado de una intervención de «vaciado interior» de este tipo, resultaría técnicamente muy complicado llevarla a cabo, ya que los paramentos que configuran la fachada apoyan directamente en los forjados, de manera que se deberían mantener los cantos de forjado en las fachadas para que no se vinieran abajo los cerramientos. Habría que profundizar en la cuestión de si sería posible para este sistema constructivo estructural el mantenimiento de la fachada derribando el interior. En cualquier caso se considera que es imprescindible un estudio pormenorizado de cada edificio teniendo en cuenta los diversos valores de los que dispone cada ejemplo.

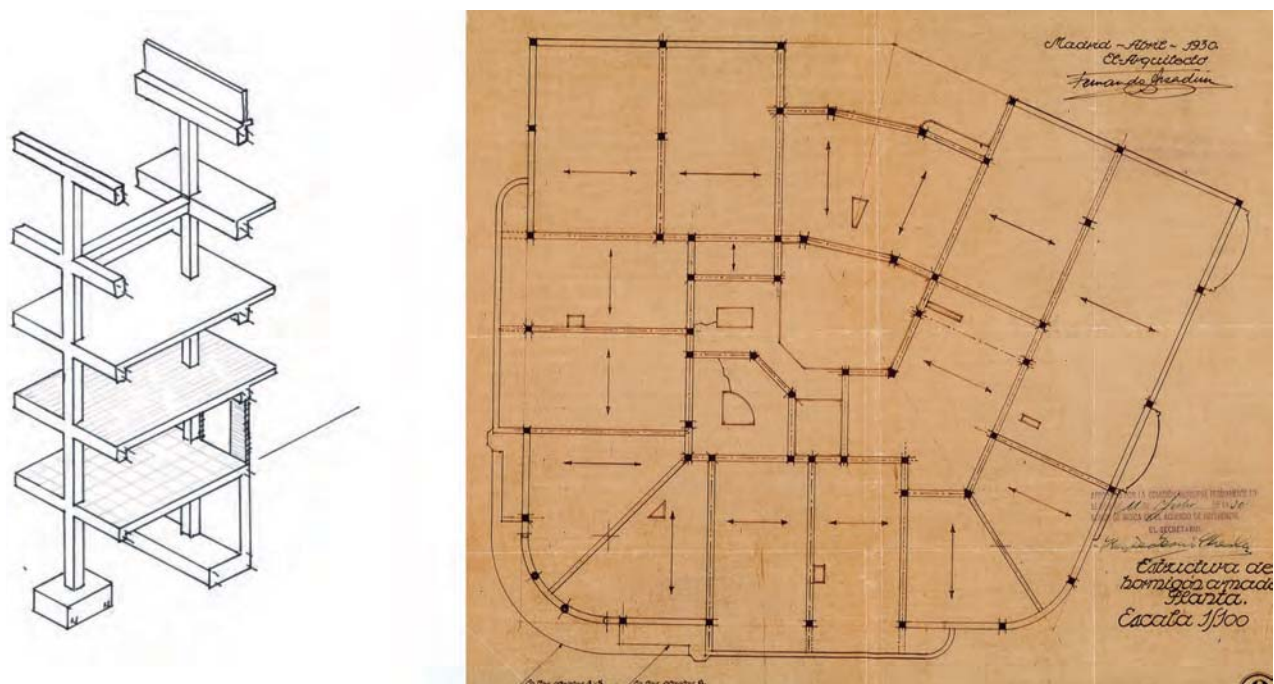


Figura 6. Esquema estructural y planta de estructura de La Equitativa. Fotografías: Autor / Archivo Municipal Ayuntamiento San Sebastián.

Conclusiones

En primer lugar cabe decir que existe un riesgo de pérdida de valores patrimoniales de los edificios residenciales del movimiento moderno en Gros. Para ello habría que establecer los distintos valores de los que dispone cada edificio mediante un exhaustivo estudio de cada caso, y no solo de los cinco ejemplos analizados. Este análisis, además, no debe realizarse únicamente desde el punto de vista de la configuración de entorno urbano. Existen otros valores, como el valor de la composición arquitectónica o el valor de los sistemas constructivos y estructurales empleados, que hacen que estos inmuebles adquieran un valor en su conjunto. Para poder conservar estos edificios se dispone de distintas herramientas legales, pero la más inmediata y sencilla a la hora de llevar a cabo esta protección es la actual regulación de planeamiento local, el citado PEPPUC. Una revisión exhaustiva de este plan especial, disponiendo de una visión más profunda, debe garantizar la permanencia de los valores patrimoniales para los próximos años. Pero no se debe olvidar que es imprescindible que la valorización de estos edificios se haga por parte de la ciudadanía en general, y más aún por los habitantes de cada uno de los edificios. La transmisión del valor de estos inmuebles residenciales del movimiento moderno hacia la población y sus usuarios debe establecerse como un método de conservación prioritario.

Bibliografía

- ARSUAGA, M., y SESÉ L. (1996): *Donostia-San Sebastián-Guía Arquitectura*. Donostia: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro.
- GARCÍA ODIAGA, I. (2007): *Arquitectos guipuzcoanos 01: Florencio Mocoora Gastesi*. Donostia: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro.
- MEDINA MURUA, J. A. (2011): *Arquitectos guipuzcoanos 03: José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen*. Donostia: Colegio de Oficial de Arquitectos Vasco Navarro.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. J. (2004): «Arquitectura racionalista en San Sebastián. Las conferencias de Fernando García Mercadal y Walter Gropius», *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n.º 23, pp. 195-213.
- SAGARNA ARAMBURU, M. (2009): «Si el huevo o la gallina fue primero. La evolución de las técnicas constructivas del hormigón armado y la transformación del lenguaje arquitectónico», *Actas del VI CNHC*. (Valencia, 21-24 octubre 2009). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- SANZ ESQUIDE, J. A. (2004): «El periodo heroico de la arquitectura moderna en el País Vasco (1928-1930)», *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n.º 23, pp. 77-90.
- Plan Especial de Protección del Patrimonio Urbanístico Construido de San Sebastián – PEPPUC (2014)* [Aprobación definitiva del 27 de febrero de 2014. BOG n.º 70, de 11 de abril de 2014, pp. 9-59].

Antonio Bonet. Poblado Hifrensa (1967-1975). Fórmulas de regeneración urbana y protección patrimonial

**Juan Fernando Ródenas García, Manuel Ferrer Sala
y Guillermo Zuaznabar Uzkudun**

CAIT, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universitat Rovira i Virgili

El poblado Hifrensa (Hispano Francesa de Energía Nuclear S.A.), en L'Hospitalet de l'Infant (Tarragona), es un conjunto residencial formado por una agrupación de viviendas destinadas a alojar a los trabajadores de la central nuclear de Vandellòs-I que cuenta, además, con diversos equipamientos a escala de barrio, una zona deportiva y las dotaciones de infraestructura necesarias para abastecer a 280 viviendas. El conjunto se organiza mediante pasos para peatones, con plazas públicas con esquema viario en *cul-de-sac*. Antonio Bonet recibe el encargo¹ del poblado en 1967, así como del proyecto de las oficinas, la obra civil y otros edificios de carácter técnico de la central nuclear. Vandellòs-I se inaugura en marzo de 1972 y funciona ininterrumpidamente hasta finales de 1989, cuando el 18 de octubre se produce un incendio que precipitó el cierre de la central. Este suceso inicia un proceso de transformaciones sociales y urbanas. Hifrensa inicia jubilaciones anticipadas, así como liquidaciones de propiedades y bienes. El municipio pasa a ser el propietario de los equipamientos y el espacio público, y las viviendas, ocupadas por los trabajadores, pasan de régimen de alquiler a régimen de propiedad en condiciones económicas ventajosas. Este cambio de titularidad provoca

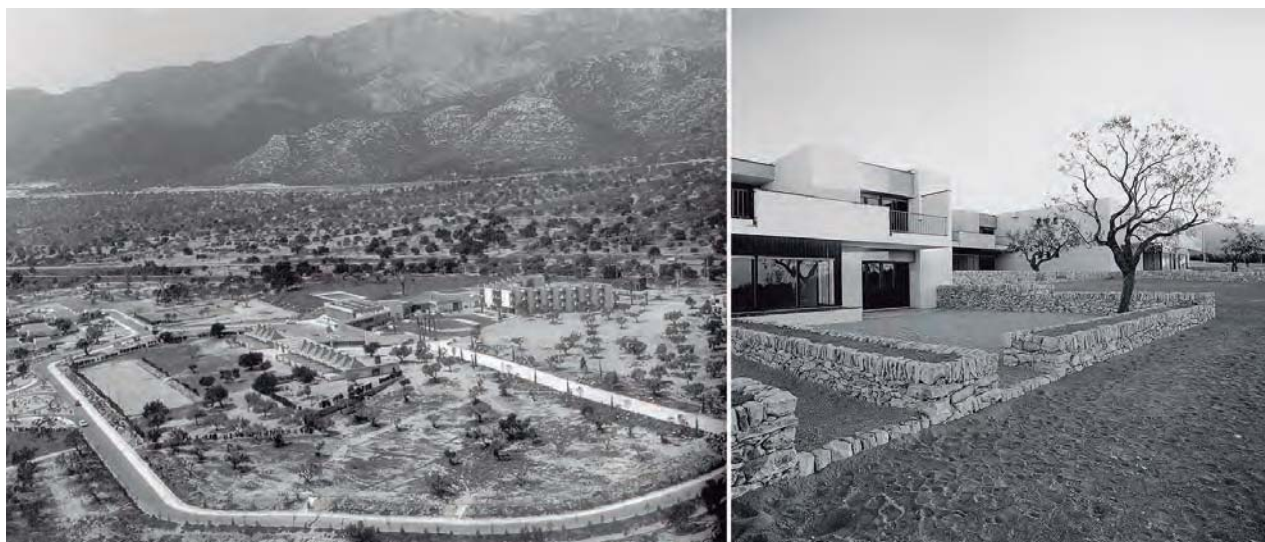


Figura 1. Poblado Hifrensa, vista aérea y viviendas para peritos. Fotografías: Fondo Bonet Archivo Histórico del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

¹ Bonet recibe el encargo a través de Pedro Durán Farell, con quien también colaboró en el Plan de la Ribera en Barcelona (1964-69), el anteproyecto de oficinas y almacenes de Gas Natural en Barcelona (1967) y la casa Durán en Pozo del Esparto, Almería (1967).

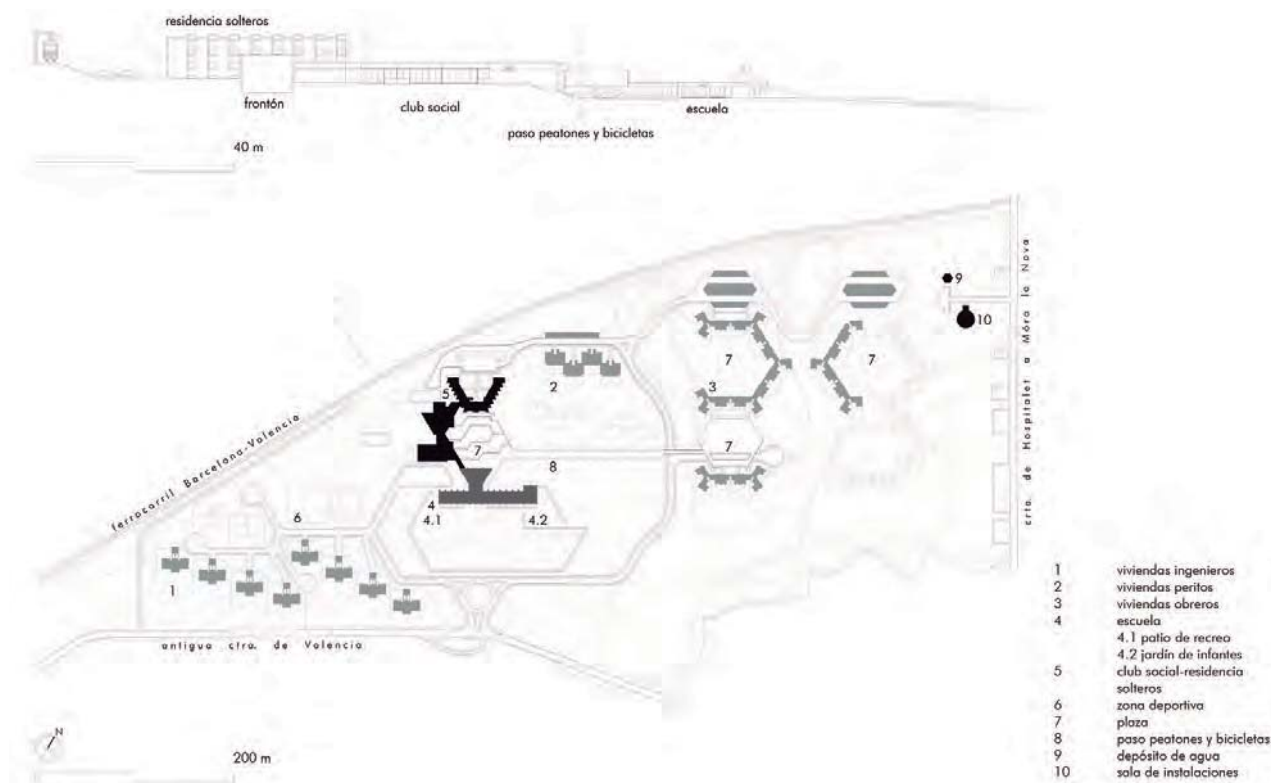


Figura 2. Poblado Hifrensa, trazado urbanístico, proyecto original, 1970. Fotografía: Centro de Análisis Integral del Territorio.

que, en la década de 1990, se realicen diferentes intervenciones que alteran el programa funcional, desdibujando la propuesta. La protección patrimonial de un entorno urbano se ha revelado una cuestión conflictiva para la administración, debido al compromiso necesario entre la conservación de la obra en su estado original y la voluntad de no interferir en la vida cotidiana de sus habitantes. La conservación de las viviendas en uso, así como de las áreas comunes y equipamientos, supone un esfuerzo económico y educativo que actualmente la administración no contempla. El poblado es un organismo en permanente transformación: se han construido nuevas viviendas sin respeto al juego volumétrico propuesto por el autor y se ha alterado el trazado viario original propiciando la invasión desmesurada de automóviles. En lo referente a los equipamientos, la escuela ya no funciona como tal: las aulas se destinan parcialmente a dependencias de la Policía local y el patio de juegos está ocupado por pistas de pádel. La confusión se adueña del lugar dificultando su comprensión. Nuevos programas inapropiados y la infrautilización del conjunto han propiciado una falta de mantenimiento y un deterioro acelerado de las instalaciones. Únicamente cabe destacar, como excepción, la residencia para empleados solteros, que se ha destinado acertadamente a casa de colonias estivales. A continuación se exponen los antecedentes académicos, las tareas de documentación y las intervenciones, que deben ser entendidos como un paso obligado para la necesaria reconstrucción cultural del poblado.

Antecedentes académicos

A partir del año 2002, los arquitectos Elisenda Pla y Juan Fernando Ródenas inician las gestiones para la donación de la documentación del proyecto al archivo histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, que se hace efectiva en julio de 2004. El trabajo culmina en 2005 con la publicación de una monografía sobre el poblado. En 2004, desde el Departamento de Urbanismo de la Universitat Politècnica de Catalunya, se propone un primer análisis urbano del poblado en el máster de proyec-

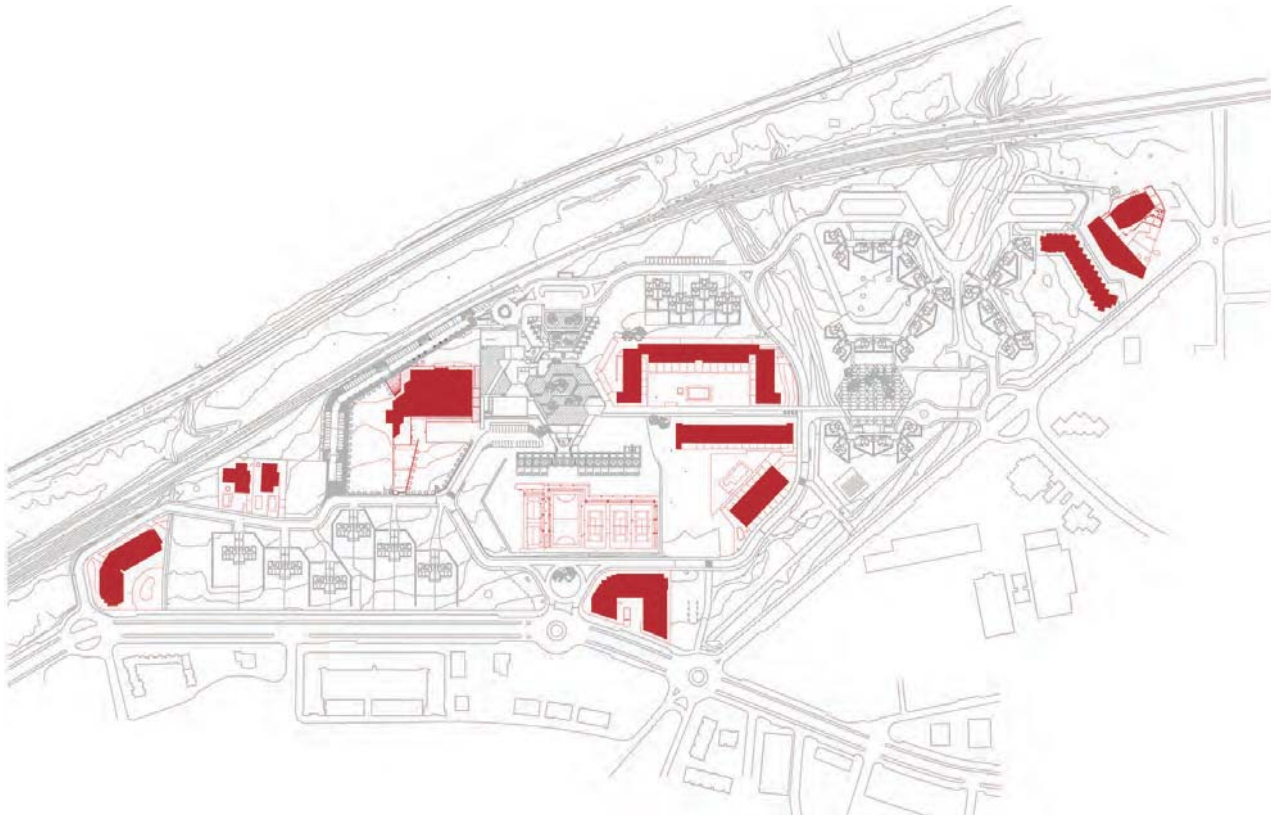


Figura 3. Poblado Hifrensa, trazado urbanístico, nuevas intervenciones, 1989-2014. Fotografía: Centro de Análisis Integral del Territorio.

tación urbanística², donde se concluye el potencial del poblado para influir positivamente en los procesos de transformación urbanística de la población. A partir de 2012 se produce la primera reacción positiva por parte de la administración con motivo de la redacción del POUM (Plan de Ordenación Urbana Municipal)³, que incluye la declaración del conjunto como bien cultural de interés local. En mayo de 2013, el profesor Juan Fernando Ródenas, desde el Departamento de Arquitectura de la Universitat Rovira i Virgili, lee una tesis doctoral sobre el poblado, dirigida por el profesor Guillermo Zuaznabar, y a partir de ese mismo año, se incrementa la difusión de la obra a través de visitas guiadas, publicaciones y ciclos de conferencias, con motivo de los actos de conmemoración del centenario del nacimiento de Antonio Bonet (1913-2013). En este contexto, con el objetivo de persuadir a los representantes políticos del municipio, se proponen fórmulas para la protección patrimonial del poblado desde la implementación de los edificios y espacios públicos existentes en los procesos de transformación urbanística municipales. En este sentido, en la primavera de 2014, se desarrolla una diagnosis urbanística y de valores patrimoniales del poblado Hifrensa, en el marco de trabajo de una transferencia tecnológica entre el municipio y el grupo de investigación CAIT⁴. A partir del diagnóstico se abre una perspectiva sobre cuestiones como caducidad técnica y material, obsolescencia funcional, reutilización, difusión cultural, autenticidad y *renaturalización*, con el objetivo de activar los equipamientos y el espacio público.

² El máster de proyectación urbanística fue dirigido por los profesores Joaquim Español, Antonio Moro y Lola Domènech.

³ El POUM fue dirigido por el profesor Estanislau Roca.

⁴ El CAIT (Centro de Análisis Integral del Territorio) es un grupo de investigación del Departamento de Arquitectura de la Universitat Rovira i Virgili que tiene como objetivo ordenar y generar los datos que permitan un análisis del entorno arquitectónico, urbano y paisajístico de Tarragona.



Figura 4. Diagnóstico urbanístico: análisis de texturas, muros y pavimentos. Fotografía: Centro de Análisis Integral del Territorio.

Diagnóstico

La riqueza de matices de los componentes urbanos diagnosticados impide cualquier tipo de aproximación generalista, en cualquier caso, en una primera aproximación. Se expone, a modo de ejemplo, una pequeña muestra de las fichas de análisis para ilustrar la metodología de estudio. La investigación se ha desarrollado según la siguiente pauta: trabajo de campo, redibujo por diferentes capas y análisis gráfico para estimar el grado de afectación. El análisis se complementa con reflexiones teóricas basadas en la obra de Bonet y otros referentes contemporáneos para identificar las estrategias proyectuales utilizadas en el poblado y que estas puedan servir de patrón de intervención.

Conclusiones

Hoy, en un contexto de crisis económica, la metodología que propuso Bonet en sus obras se aprecia como una propuesta realista, por sus valores plásticos, por su claridad y por la economía de medios. Con la misma filosofía, habría que incorporar soluciones que se adecuen a los recursos económicos disponibles, fomenten la flexibilidad y den el máximo protagonismo al espacio público y a los anhelos de los ciudadanos; propuestas encaminadas a dinamizar el pulso ciudadano y recuperar las condiciones básicas de habitabilidad urbana perdidas tras la irrupción masiva del automóvil a partir de la década de 1980. Se propone la recuperación del paisaje agrícola preexistente (*renaturalización*) y también se proponen fórmulas para recuperar el modelo tradicional de plaza mediterránea propuesto por el mismo Bonet⁵ en Hifrensa. Al margen de las recomendaciones fruto de la diagnosis, ante grandes estrategias de recuperación del patrimonio desde el CAIT proponemos una recuperación puntual y de pequeña escala, con el objetivo de comprobar las reacciones de los ciudadanos y promover el interés colectivo. A continuación se detalla un listado de actuaciones que tienen como primer objetivo sacar del letargo a edificios y espacios públicos.

Revisión programática

A partir de la década de 1990 se construyen nuevas viviendas, principalmente de segunda residencia, y se aumenta la actividad de los equipamientos con resultados desiguales. Como ya se ha apuntado,

⁵ A partir del VII CIAM de Bérgamo (1949) las propuestas urbanas de Bonet reivindican el modelo de ciudad latina de placitas porticadas.

si la residencia para solteros se resuelve con éxito al destinarse a casa de colonias estivales, no sucede lo mismo con las dependencias de la Policía local, situadas en la antigua escuela, dados los problemas e incompatibilidades de uso derivados. Tampoco se aprovecha el potencial del club social, cuyas dependencias están infrautilizadas. La densidad en Hifrensa es extremadamente baja: de 6 viviendas/ha (proyecto original) a 16 viviendas/ha (estado actual). Por este motivo se plantea intensificar la actividad del poblado, en un entorno de calidad paisajística, apto para soportar tal incremento. Es necesario apuntar que, debido al aporte económico derivado de las actividades de las centrales eléctricas, el municipio dispone de capacidad económica para emprender tales proyectos. No resulta acertado construir nuevos equipamientos en el municipio sin aprovechar (reutilizar) los edificios disponibles de Hifrensa; así, pues, se recomienda un aprovechamiento de las dependencias actuales consistente en trasladar las dependencias de la Policía local, aprovechar las dependencias de la escuela y el club social, y evitar la construcción de pistas de pádel o similar en lugares privilegiados de la urbanización que pueden reservarse para nuevos programas o actividades más importantes para la colectividad.

Regenerar el paso peatonal principal

El núcleo urbano de l'Hospitalet de l'Infant presenta una estructura urbana invertebrada. Hay que considerar que los principales equipamientos del municipio –edificio de bomberos, centro de asistencia primaria, ayuntamiento, residencia de ancianos, escuela de música y polideportivo– están excesivamente concentrados en la localidad. La desubicación de alguna de estas piezas y su traslado a Hifrensa permitiría esponjar la zona y, al mismo tiempo, activaría el paso de peatones del poblado.

«Renaturalización»

La escasez de urbanización es un valor del proyecto original. Bonet busca el camuflaje de los elementos que forman la urbanización para otorgar el protagonismo al paisaje agrícola preexistente. En este sentido, se propone *despavimentar* y recuperar las condiciones originales del suelo, perdidas tras las intervenciones de la década de 1990, ya sea aportando grava o recreando un paisaje natural.

Revisión de usos del espacio público

«Aquí un estanque, allá unas gradas, más allá lugares para pícnic o simplemente flores, matorrales y árboles. El fin es el mismo: aportar elementos de diversificación, provocar el interés por pasear-

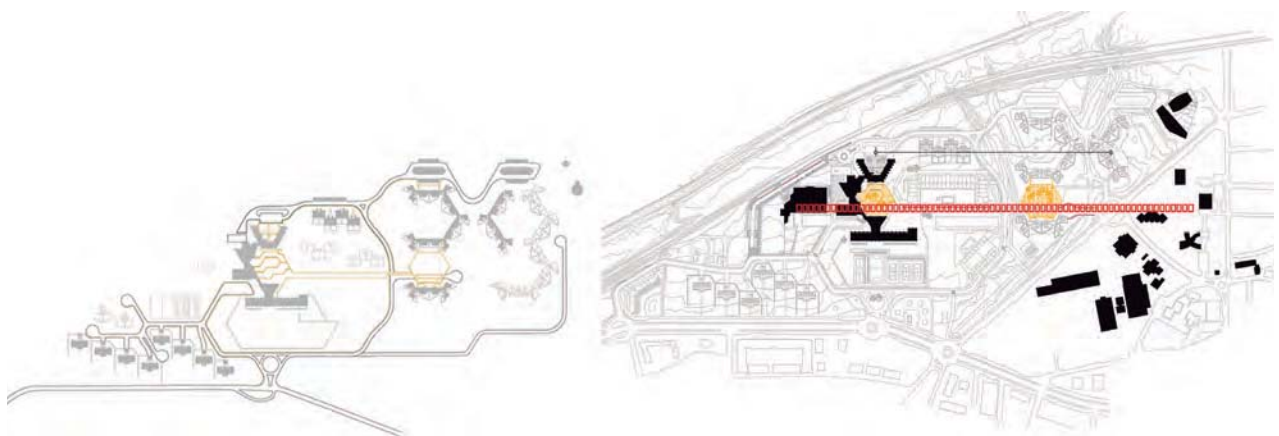


Figura 5. Poblado Hifrensa red peatonal original / relación de equipamientos de Hifrensa y equipamientos municipales. Fotografía: Centro de Análisis Integral del Territorio.



Figura 6. *Despavimentar:* rehabilitación de plazas hexagonales, mayo de 2013, arquitectos: Juan Fernando Ródenas y José Ramon Domingo (CAIT). Fotografía: Centro de Análisis Integral del Territorio.

se, ofrecer la posibilidad de un descubrimiento. La gente puede reunirse y discutir, puede exigir sus legítimas reivindicaciones. Niños de todas las edades tienen a su disposición el lugar que les conviene, los enamorados pueden encontrar un refugio “lejos de los demás”» (Candilis; Josic, y Woods, 1976: 83). El verdadero cometido de la arquitectura está en procurar bienestar a las personas. Efectivamente el grupo de arquitectos del Team 10, Candilis, Josic y Woods, cuando proyectan Toulouse le Mirail –una obra contemporánea a Hifrensa–, comparten con Bonet filiación lecorbuseriana y los mismos intereses. Se proponen fórmulas para la activación de plazas públicas y áreas marginales de Hifrensa. Son lugares de oportunidad para admitir nuevos usos adaptados a los anhelos y necesidades actuales. Las plazas de Hifrensa son espacios vacíos de contenido y uso⁶ y, realmente, no se aprovecha su potencial para el bienestar de los vecinos y de la ciudadanía. La falta de actividad repercute en su degradación y en una falta de conciencia del paisaje urbano por parte del ciudadano y de la administración pública que comportan que las nuevas intervenciones se proyecten con un carácter inapropiado para poblaciones pequeñas, siendo este un fenómeno común en poblaciones en las que se imponen diseños de espacio público pensados para la gran ciudad. En este sentido, se recomienda activar los espacios públicos con intervenciones puntuales, buscando la dispersión, la diversificación y la escala humana con diferentes usos: bancos para descansar, para conversar, para enamorados; mesas exteriores, para adultos y niños, para estudiar, para pícnic; columpios, evitando una excesiva concentración; flores, destinando pequeñas áreas para plantar flores. Las áreas marginales, comprendidas entre la línea de ferrocarril y las cocheras de las viviendas, conforman los límites del poblado. Se propone destinar dichas áreas a agricultura urbana, huertos de alquiler⁷, para fomentar la integración social, la educación y el desarrollo local.

⁶ La ausencia de equipamientos comerciales en Hifrensa imposibilita dotar al lugar de la actividad necesaria para convocar a las personas. Las tres primeras versiones del proyecto contaban con un supermercado y la primera versión contaba con una capilla, elementos con capacidad de reunión que finalmente no se construyeron.

⁷ Debe apuntarse el tratamiento de límites propuesto por el propio Bonet y otros referentes de la cultura residencial moderna: huertos del poblado SOS (1970) y *La ciutat de repós i vacances* del GATCPAC (1931-1938). En el poblado SOS de Aldeas Infantiles, en Sant Feliu de Codines (Barcelona) Bonet propone huertos para separar los edificios de la carretera. Se trata de un recurso ya ensayado por el GATCPAC en *La ciutat de repós i vacances*. Bonet colaboró como miembro estudiante del GATCPAC en el proyecto. En dicha propuesta, tal y como apunta el profesor Roger Sauquet, la caseta desmontable y los huertos de alquiler funcionan como activadores del paisaje.



Figura 7. Iniciativa privada. InmoFinor S.L, reprivatización de un módulo de agregación urbanística (4 viviendas). Arquitectos: Juan Fernando Ródenas y José Ramon Domingo (CAIT). Fotografía: Centro de Análisis Integral del Territorio.

Fomento de participación de la iniciativa privada

Se ha acordado con la empresa promotora InmoFinor S.L., propietaria de solares en el poblado Hifrensa, llevar a cabo la reprivatización de un módulo de agregación urbanística formado por cuatro viviendas para peritos. Con el objetivo de compensar el esfuerzo económico que supone una intervención de este tipo, el municipio está estudiando fórmulas de subvención por la vía de una reducción de tasas.

Difusión cultural

Actualmente, el municipio organiza visitas guiadas un día a la semana durante la temporada turística. Se plantea la museización de una parte del patrimonio, una estrategia ya ensayada en el piso 1/11 de la Casa Bloc del GATCPAC, en Barcelona. Atendiendo al valor simbólico otorgado por Bonet a la escuela del poblado, se recomienda emprender una recuperación progresiva del edificio como paso prioritario para la protección del conjunto. Se plantea recuperar dos aulas, que pueden ser lugar de

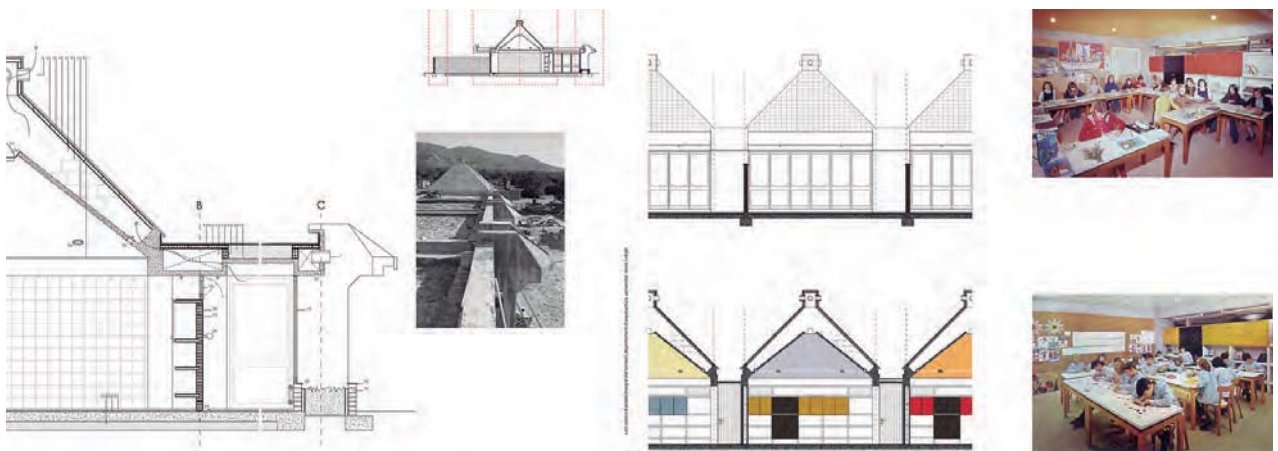


Figura 8. Difusión cultural, Hifrensa, propuesta de recuperación de dos aulas de la escuela. Fotografía: Centro de Análisis Integral del Territorio.

encuentro y exposición para acoger a visitantes, y restaurar las aulas y el mobiliario para devolverlas a su estado original. Finalmente, una vez comprobadas las reacciones de los ciudadanos, se podrán justificar intervenciones más ambiciosas. El objetivo final de la propia arquitectura es resolver problemas, acoger a las personas y, al mismo tiempo, conformar una conciencia del paisaje urbano entre los ciudadanos.

Bibliografía

- CANDILIS, G.; JOSIC, A., y WOODS, S. (1976): *Toulouse le Mirail. El nacimiento de una ciudad nueva*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ESPAÑOL, J., y DOMÈNECH, L. (2004): *Les petjades del futur, Màster de projectació urbanística*. Barcelona: Ajuntament de Vandellòs i l'Hospitalet de l'infant/UPC Universitat Politècnica de Catalunya.
- MARTÍNEZ, I. (2006): «Tres edificis i un llegat cultural en perill: el Poblat Hifrensa, el Canòdrom Meridiana i la Solana de Mar», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n.º 249, p. 148.
- PLA, E., y RÓDENAS, J. F. (2005): *Antonio Bonet: Poblat HIFRENSA_Settlement, L'Hospitalet de l'Infan*. Tarragona: COAC Demarcació de Tarragona.
- RÓDENAS, J. F. (2013a): *Antonio Bonet. Poblado HIFRENSA, 1967-1975*. Reus: URV. Tesis doctoral no publicada; Director: Guillermo Zuaznabar, URV.
- (2013b): «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. Barcelona: DUOT, pp. 214-231.
- (2015): «Antonio Bonet. Espacios de transición entre vivienda y ciudad», *RITA Revista indexada de textos académicos*, n.º 3, pp. 54-73.
- (2016): «Antonio Bonet. Sistemas de agregación urbanística. Análisis gráfico de las viviendas del poblado Hifrensa (1967-1975)», *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 21, n.º 8, pp. 216-227.
- RÓDENAS, J. F.; FERRER, M., y ZUAZNABAR, G. (2013): «El estudio y catalogación en la enseñanza de la arquitectura: el trabajo del CAIT (centro de análisis integral del territorio) Escola Tècnica Superior d'Arquitectura (Universitat Rovira i Virgili)», VIII congreso DOCOMOMO ibérico. La arquitectura del Movimiento Moderno y la educación. Málaga 27, 28 y 29 noviembre 2013.
- SAUQUET, R. (2012): *La Ciutat de Repòs i Vacances del GATCPAC (1931-1938). Un paisatge pel descans*. Barcelona: UPC. Director: Carlos Martí, UPC.

Proceso KOMOMO. Cómo gestionar el patrimonio arquitectónico moderno de forma colectiva

Claudia Pennese, Arritokieta Eizaguirre Iribar, Irati Otamendi Irizar, Mikel Díaz de Ilarraza y Judith Ubarrechena Iribarren

Dentro de las actividades del IX Congreso DOCOMOMO Ibérico, desde la Comisión de Patrimonio del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro de Guipúzcoa se propuso la formación de un proceso que explorara nuevos modelos de gestión colectiva del patrimonio arquitectónico del siglo xx. Así se inició, a finales de 2015, el proceso KOMOMO, como parte del área temática «Implicación ciudadana: formación, información y difusión». Su primera fase ha culminado con la presentación de los resultados parciales en noviembre de 2016 en el marco del propio congreso.

El objetivo del proceso KOMOMO es generar una reflexión colectiva orientada a definir pautas para un cambio de modelo de gestión del patrimonio arquitectónico del siglo xx, un modelo basado en el diálogo constructivo entre agentes institucionales, técnicos y sociales.

A este objetivo general se le suman numerosos objetivos específicos:

- Visibilizar el patrimonio arquitectónico moderno de la provincia de Guipúzcoa y las problemáticas relacionadas con su conservación y puesta en valor.
- Generar relaciones y sinergias entre agentes plurales.
- Desarrollar un proceso colectivo de conocimiento, reflexión, deliberación y acción.
- Difundir los resultados parciales y finales para crear las bases de conocimiento útiles para soportar el cambio de modelo de gestión a proponer.
- Redactar un «documento operativo» que marque las pautas a seguir para implementar el nuevo modelo de gestión perseguido.

En la primera fase, se ha realizado un diagnóstico de la situación de partida y se han llegado a definir estrategias útiles para que el escenario actual evolucione hacia el deseado.

Para lograr estos resultados, se ha puesto en marcha un proceso de diálogo que implica a agentes diversos. Se han realizado las siguientes acciones:

- Un diagnóstico previo centrado en tres casos de estudio de la provincia. Cada caso está relacionado con una de las tipologías definidas por DOCOMOMO Ibérico (industrial, residencial y equipamiento).
- Un diagnóstico general orientado a identificar problemáticas recurrentes según las tipologías elegidas como representativas.

- La validación del diagnóstico con expertos en el tema y su contraste a través de un proceso *online* abierto.
- Un taller presencial para definir un escenario de futuro positivo y las estrategias y acciones más afortunadas para alcanzarlo

A lo largo de este recorrido, estructurado y dirigido a colectivos relacionados con la materia a tratar, se han realizado unas acciones en la calle –«incursiones urbanas»– con el objetivo de que la ciudadanía visualice la problemática y de poder analizar su percepción de la misma.

Finalmente se han analizado los resultados, que han sido presentados en el congreso en noviembre de 2016. A partir de aquí se ha estructurado la segunda fase del proceso desde el análisis crítico de los resultados de la primera fase.

Este análisis ha dejado de manifiesto que, por lo general, el camino a seguir es arduo y largo. Hay cinco cuestiones marco en las que resulta necesario profundizar como base para el diseño de un nuevo modelo de gestión en el que los agentes institucionales, técnicos y sociales se impliquen de forma activa:

- La gestión del patrimonio arquitectónico moderno.
- El estudio y definición de modalidades de reconversión innovadoras, viables, rentables y al servicio de la ciudadanía.
- La inserción de la temática en el sistema educativo reglado y la búsqueda de modelos formativos alternativos y dirigidos al conjunto de la sociedad.
- La identificación y comprensión de los valores del bien patrimonial como base para el planteamiento futuro de reconversión.
- La búsqueda de canales para ampliar el nivel de participación, implicación y compromiso de los agentes implicados (políticos, técnicos y sociales).

Estas cuestiones son el punto de partida de la segunda fase del proceso que se ha puesto en marcha en 2017 y que tiene como objetivo específico la redacción de forma colectiva de un «documento operativo», una especie de guía que se propone como una herramienta útil y compartida a todos los niveles para implementar un modelo de gestión innovador y eficaz, orientado a la puesta en valor del patrimonio arquitectónico moderno.

Esta segunda fase cuenta con la colaboración activa del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, colaboración que se considera básica para posibilitar la viabilidad de los resultados y fortalecer su implementación.

KOMOMObi se estructura en tres sesiones presenciales de trabajo que marcan un recorrido estructurado orientado a la reflexión y deliberación colectivas. Ya se ha realizado un «sociograma» que define los agentes clave a implicar y se ha conseguido su compromiso de participación. Las sesiones presenciales se desarrollarán entre junio y noviembre de 2017 y se prevé que la guía podrá estar lista a principios de 2018.

Una vez concluida la segunda fase y evaluados sus resultados se decidirá si implementar una tercera fase, consistente en la aplicación de los resultados obtenidos a uno o más casos piloto de la provincia, como oportunidad de trasladar un contenido teórico a la práctica y poder poner en marcha el proceso de cambio esperado.

Bibliografía

AGUIRRE SORONDO A. (2000): *Antzuolako larru ontzea*. Antzuola: Antzuolako Udala.

GARCÍA I. (2007): *Florencio Mocoroa Gastesi*. Donostia: Delegación de Gipuzkoa de COAVN.

OTAMENDI-IRIZAR I., y GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J. (2015): «Vicisitudes y equívocos en la preservación de un edificio industrial: el conjunto de Manufacturas Olaran (Beasain, Gipuzkoa)», *Actas II Seminario Internacional sobre Patrimonio Arquitectónico e industrial. «Cadenas de Montaje»*, Tomo 1, 58. Madrid. Disponible en: https://issuu.com/aulagi_pai/docs/actas_ii_seminario_gi_pai_cadenas_d_2616551a809014/47?e=16991484/35368147.

ETXEPARE, L., y GARCÍA NIETO, F. (2016): *Luis Vallet de Montano (1894-1982). Arkitekturaren ertzak eta mugak. Arquitecto de frontera*. Donostia: Euskal Herriko Arkitektoen Elkargo Ofiziala.

RODRÍGUEZ SALÍS, J. (2003): *Oteiza en Irún. 1957-1974*. Irún: Luis de Urantz Kultur Taldea – Alberdania

ZUAZNABAR, G. (2001): *Jorge Oteiza animal fronterizo. Casa-taller, Irún 1957-1958*. Barcelona: Actar.

ÁREA 3:
GESTIÓN Y ECONOMÍA
DEL PATRIMONIO CULTURAL

Social Development Through Heritage Management. A Case Study

Andrea Rurale, PhD

Bocconi University, Milano

Theoretical Background

Social benefit of cultural consumption

Before talking about the social benefit of consuming art and culture a focus on what is the origin and goal of this form of consumption, its features and peculiarities can be a starting point. Mainly the focus I invite you to concentrate on is the word «experience» and its importance when talking about a form of consumption involving hedonism.

Experiential marketing overview

Despite its ancient origin (from the main Greek philosophers, through Romanticism –just to cite two among the epochs in which it was investigated–), the concept of experience in marketing emerged during the 1980s as a reaction against the previous extreme rationalization of the relationship between firms and customers¹. Almost diametrically opposed to the utilitarian approach that had dominated until then, the experiential conception underlined the idea of the production, exchange and consumption of symbolic meanings, which are often naturally embodied in experiences². According to this view, consumers started to be seen not only as rational beings, but also as emotional ones that may seek sensorial experiences during their market interactions³. This being the framework, it is quite easy to understand how consuming experiences became to be seen as personal, subjective and with a strong emotional component.⁴ What logically follows is that, within their social context of reference, consumers look for hedonic gratification⁵. Moreover, consumption becomes absolutely central in the individual process of identity building and its boundaries are destroyed as to encompass a wide range of activities, from the pre-consumption experience to the remembered consumption and nostalgia⁶. As a result, a relevant stream of studies developed that investigated the hedonic behaviour of consumers, appreciating particularly the multisensory, imaginary and emotive aspects of consumption⁷.

One of the trends highlighted by these studies was the modern consumers' growing quest for immersion in varied experiences signalled by Firat at the beginning of our century⁸. Although we will better discuss the concept of immersion later on, it seems useful to start to introduce it at this point. As a matter of fact, the idea of immersion is strictly linked to that of experience, since consumers

¹ Addis, 2007: 3, 49-50.

² Carù; Cova, 2007: 4.

³ Schmitt, 1999.

⁴ Holbrook; Hirschman, 1982.

⁵ Holbrook, 1980.

⁶ Arnould; Price y Zinkham, 2002.

⁷ Hirschman; Holbrook, 1982.

⁸ Firat, 2001: 113.

come to market eagerly seeking for the immersion experience⁹. In other words, while pursuing the objective of building their own identities through the exploration of new meanings (embedded in experiences)¹⁰, consumers look for a total immersion in original experiences¹¹. Immersions in thematized¹², secured¹³ and enclavized¹⁴ contexts on the one hand can allow people to leave extraordinary experiences, but on the other one may result in something completely orchestrated by firms, with consumers relegated to the role of passive agents¹⁵. Sociologists have paid great attention to the fact that consumers often accept and are satisfied by the immersion in hyper-real stages made up of copies and simulations¹⁶. As we will see in following paragraphs of this work, the dialectic between reality and artifices assumes particular relevance when dealing with museums, and especially as far as historic house museums are concerned.

Coming back to the role of consumers, even if we state that they are not mere passive subjects that act in response to various stimuli but we confer them the dignity of real prosumers, we have to acknowledge that firms are used to plan almost everything with the aim of facilitating the production of such experiences¹⁷. In order to provide a sort of guide for firms willing to stage memorable experiences, in 1998 Pine and Gilmore outlined some straightforward steps, thus contributing to the birth of a new branch of marketing, the experiential one¹⁸. As far as the identified key principles for an effective experience design are concerned, the two authors defined them as: thematizing the experience, harmonizing impressions with positive cues, eliminating negative cues, providing the right mix of memorabilia and ensuring all five senses are engaged. Since the cited contribution shed light over the possible implications for every kind of business, other scholars have proposed their own further re-elaborations over this seminal work. Considering the industry we are going to analyse, interesting insights have been exposed by Pektus, who has applied Pine and Gilmore's experiential marketing framework to the field of arts marketing¹⁹.

Here we have a so-called brand experience model devised by Pine and Gilmore that identifies four realms that can prove helpful when developing (brand) experience. Building a brand experience can, on the one hand, help reinforce the internal brand image employees have (internal branding). On the other hand, it can also boost the brand image in the eyes of consumers (external branding). In their classification of experiences, Pine and Gilmore discern two dimensions that, when combined, engender four realms. The first dimension relates to the extent to which consumers are willing to engage in an experience (active vs. passive). In the case of active participation, a consumer will personally influence the experience, such as in a debate. When a consumer's participation is pas-sive, he will not be able to exert any direct influence on the experience, such as when watching a movie at the cinema. The second dimension covers the extent to which a consumer feels/is part of the brand environment (absorption vs. immersion). Absorption refers to a situation where the consumer's attention is attracted to such an extent that he absorbs the experience (such as narrowcasting in supermarkets). Immersion means that the consumer becomes a physical/virtual

⁹ Thompson, 2000: 134.

¹⁰ Firat; Dholakia, 1998: 96, «For the postmodern consumer, consumption is not a mere act of devouring, destroying, or using things. It is also not the end process of the (central) economic cycle, but an act of production of experiences and selves or self-images».

¹¹ Firat; Dholakia and Venkatesh, 1995: 52; Firat; Dholakia 1998: 97.

¹² Pine; Gilmore, 1999: 56.

¹³ Cf. Goulding; Shankar and Elliott, 2002: 281.

¹⁴ Cf. Firat; Dholakia, 1998: 107.

¹⁵ Cf. Carù; Cova, 2007: 41.

¹⁶ Cf. Baudrillard, 1998.

¹⁷ For examples of the application of the highlighted logic to the retail context (Cf. Falk; Campbell 1997; Filser, 2002; and Firat; Venkatesh, 1995).

¹⁸ Cf. Pine; Gilmore, 1998.

¹⁹ Pektus, 2004: 49-50, «While experiential marketing has become a cornerstone of recent advances in retailing, branding and events marketing, there is potential for its application in arts marketing to be extended and improved [...]. While it may be true that many arts marketers successfully manage the experiential marketing aspects of their efforts, there is certainly room for more extensive and formal application».



Figura 1. The four realms of an experience.

part of an experience (such as in the case of a holiday). The four realms, into which brand experiences can subsequently be classified, are respectively: entertainment, educational, aesthetics and «escapist». It should, however, be noted that the most attractive experiences contain elements from all four realms.

That of hedonic consumption is a line of research that dates back into the 1980s. As a matter of fact, as soon as 1982, Holbrook and Hirschman enucleated the basic differences between the so-defined hedonic consumption and the (traditional) more utilitarian use of goods and services. According to these scholars, hedonic consumption is all about specific traits of a customer's interaction with products, these being the «multi-sensory», «fantasy» and «emotive» aspects of experiences²⁰. Although on that ground the two scholars stated that any product or service may

convey a hedonic experience, it is quite obvious and, thus, widely agreed upon that the offer that distinguishes some types of industries best fits the features just highlighted²¹. Given the strong emotional involvement they are able to arise, in fact, arts and heritage sites are the privileged ground for the application of such interpretive framework²². So, what drives consumers towards the hedonic consumption of products and services is basically a deliberate search for a hedonic response, which could be described as involving a varied array of emotions, senses, intellect and imagination²³. In other terms, consumers expect to live an absorbing experience that is able to affect both their bodies and minds. Having reached this point in the discussion, it is easy to notice that the concept of absorbing experience is very close to those of flow experience and peak experiences mentioned above. But in order to live the particular kind of experience that they pursue, customers have to face the crucial phase of immersion in a certain context, the very way of accessing any experience²⁴. So, we will devote the next paragraph to the central concept of immersion, describing how it takes place and highlighting the possible actions to facilitate it.

Especially as far as artistic experiences are concerned, the idea of immersion is absolutely a topical one²⁵. In the latest decades, many authors in the fields of social sciences and of consumer research on the one hand have situated the artistic experience mainly in the realm of aesthetic experiences²⁶ and on the other hand have maintained that this kind of experience, through immersion, implies a transformation of the individual²⁷. So, when dealing with artistic experiences, in literature the notion of immersion has been frequently used, since it has been defined as the means by which people gain access to these subjective occurrences²⁸. More specifically, many authors have

²⁰ Cf. Holbrook; Hirschman, 1982; and Hirschman; Holbrook, 1982; 92: «Hedonic consumption designates those facets of consumer behaviour that relate to the multi-sensory, fantasy and emotive aspects of one's experience with products».

²¹ Cf. Hirschman; Holbrook, 1982: 93: «The seeking of emotional arousal is posited to be a major motivation for the consumption of certain product classes, e.g., novels, plays and sporting events. Further, emotional involvement is tied to the consumption of even simple products such as cigarettes, food and clothing». (Cf. also Levy, 1959: 118, «People buy products not only for what they do, but also for what they mean»).

²² Cf. Pektus, 2004: 5.

²³ Cf. Hirschman; Holbrook, 1982: 93.

²⁴ Cf. Carù; Cova, 2006; Carù; Cova, 2007: 34-37; Schmitt, 1999; Cf. also Firat; Dholakia, 1998: 96, 97, 101, «Consumption is made up of immersion into experiential moments of enchanted, multifaceted and spectacular encounters».

²⁵ Cf. Duhaime; Joy and Ross, 1995.

²⁶ Cf. Pine; Gilmore, 1998: 102: «We can sort experiences into four broad categories according to where they fall along the spectra of the two dimensions (customer participation and connection) [...]: entertainment, educational, escapist and esthetic experiences».

²⁷ Cf. Carù; Cova, 2007.

²⁸ Cf. Caune, 1999.

underlined the variety of meanings that consumers can consciously ascribe to their lives by immersing in different experiences with the final objective of shaping their own identity²⁹. As mentioned before, the central status of immersion has been variously underlined by many scholars from the very emergence of the experiential marketing. Schmitt, for instance, has explicitly defined immersion as the necessary process for accessing holistic experiences³⁰, whereas Pine and Gilmore insisted that a consumer's «total physical and mental immersion» in a certain context (being this an activity or an environment) is fundamental in order to make concrete something that, in this way, will become memorable³¹.

McCarthy (2004)

The study presented here explains the social / public benefits of cultural consumption for the community. The goal of the RAND study (McCarthy, 2004) was to improve the current understanding of the arts' full range of effects in order to inform public debate and policy. The study entailed reviewing all benefits associated with the arts, analyzing how they may be created, and examining how they accrue to individuals and the public through different forms of arts participation.

The report synthesizes the findings from these sources and proposes a new way of thinking about the benefits of the arts.

The view proposed in the figure incorporates both intrinsic and instrumental benefits and distinguishes among the ways they affect the public welfare. This framework acknowledges that the arts can have both private and public value, but also draws distinctions between benefits on the basis of whether they are primarily of private benefit, primarily of public benefit, or a combination of the two. The figure illustrates the framework, showing instrumental benefits on top and intrinsic benefits on the bottom, both arranged along a continuum from private to public.

On the private end of the scale are benefits primarily of value to individuals.

On the public end are benefits primarily of value to the public –that is, to communities of people or to society as a whole–. And in the middle are benefits that both enhance individuals' personal lives and have a desirable spillover effect on the public sphere.

This framework was used to examine both instrumental and intrinsic benefits in more detail. In the process, MaCarthy argued for an understanding of the benefits of arts involvement that recognizes not only the contribution that both intrinsic and instrumental benefits make to the public welfare, but also the central role intrinsic benefits play in generating all benefits deriving from the arts, and the importance of developing policies to ensure that the benefits of the arts are realized by greater numbers of Americans.

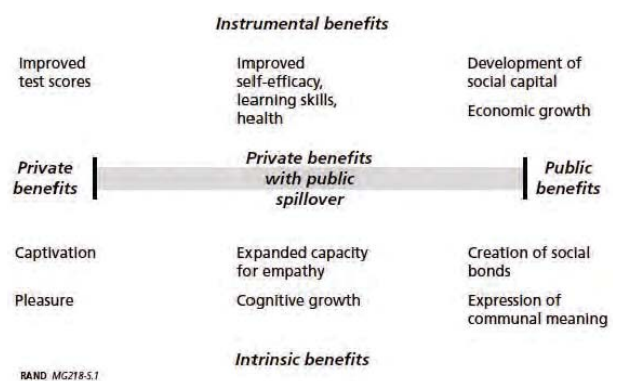


Figura 2. Instrumental benefits.

²⁹ Cf. Arnould; Thompson, 2005.

³⁰ Cf. Schmitt, 1999: 60.

³¹ Cf. Pine; Gilmore, 1998: 102; Pine; Gilmore, 1999.

People are drawn to the arts not for their instrumental effects, but because the arts can provide them with meaning and with a distinctive type of pleasure and emotional stimulation. Not only that these intrinsic effects are satisfying in themselves, but that many of them can lead to the development of individual capacities and community cohesiveness that are of benefit to the public sphere.

The idea is that art can best be understood as a communicative cycle in which the artist draws upon two unusual gifts –a capacity for vivid personal experience of the world, and a capacity to express that experience through a particular artistic medium–.

A work of art is «a bit of “frozen” potential communication» (Taylor, 1989: 526) that can be received only through direct personal experience of it. Unlike most communication, which takes place through discourse, art communicates through felt experience, and it is the personal, subjective response to a work of art that imparts intrinsic benefits.

Intrinsic benefits are purely of value to the individual, however. We contend that some intrinsic benefits are largely of private value, others are of value to the individual and have valuable public spillover effects, and still others are largely of value to society as a whole

We place the following intrinsic benefits at the primarily private end of the value range:

- Captivation. The initial response of rapt absorption, or captivation, to a work of art can briefly but powerfully move the individual away from habitual, everyday reality and into a state of focused attention. This reaction to a work of art can connect people more deeply to the world and open them to new ways of seeing and experiencing the world.
- Pleasure. The artist provides individuals with an imaginative experience that is often a more intense, revealing, and meaningful version of actual experience. Such an experience can produce pleasure in the sense of deep satisfaction, a category that includes the satisfaction associated with works of art the individual finds deeply unsettling, disorienting, or tragic. Intrinsic benefits in the middle range of private-to-public value have to do with the individual’s capacity to perceive, feel, and interpret the world. The result of recurrent experiences, these benefits spill over into the public realm in the form of individuals who are more empathetic and more discriminating in their judgments of the world around them:
- Expanded capacity for empathy. The arts expand individuals’ capacities for empathy by drawing them into the experiences of people vastly different from them and cultures vastly different from their own. These experiences give individuals new references that can make them more receptive to unfamiliar people, attitudes, and cultures.
- Cognitive growth. The intrinsic benefits described above all have cognitive dimensions. When individuals focus their attention on a work of art, they are «invited» to make sense of what is before them. Because meanings are embedded in the experience rather than explicitly stated, the individual can gain an entirely new perspective on the world and how he or she perceives it. Finally, some intrinsic benefits fall at the public end of the scale. In this case, the benefits to the public arise from the collective effects that the arts have on individuals:
- Creation of social bonds. When people share the experience of works of art, either by discussing them or by communally experiencing them, one of the intrinsic benefits is the social bonds that are created. This benefit is different from the instrumental social benefits that the arts offer.

- Expression of communal meanings. Intrinsic benefits accrue to the public sphere when works of art convey what whole communities of people yearn to express. Examples of what can produce these benefits are art that commemorates events significant to a nation’s history or a community’s identity, art that provides a voice to communities the culture at large has largely ignored, and art that critiques the culture for the express purpose of changing people’s views.

*Brown (2006)*³²

As a consequence of the RAND approach we can find many other contributors to the research on the outcomes of cultural consumption developed in many fields of the hedonic consumption.

Here a scheme to represent the architecture of value for art experiences.

The horizontal axis reflects the social dimension of arts benefits, from individual through interpersonal to community. The «interpersonal» level acknowledges the importance of social benefits such as bonding with friends, family cohesion, and building social networks.

The vertical axis introduces time to the model, in the general sense of proximity in time to the arts experience. This allows for discussion of benefits that occur concurrently with the arts experience (i.e., «real time» benefits), of benefits that kick in immediately before or after the experience (especially when there is dialogue about meaning), and of longer-term benefits that accumulate or accrete over time. Accretion – that is, «to grow or increase gradually, as by addition» – is a key concept here, underscoring how repeat experiences lead to higher-order benefits, a theme of the RAND work.

Between these two axes one can place all of the benefits described in the RAND study, plus a few others that I’ve added, drawn from a variety of sources.

- The «imprint» of an arts experience. This cluster of benefits encompasses what happens to an individual during and immediately after an arts experience, including intrinsic benefits such as captivation, spiritual awakening, and aesthetic growth. Many factors influence the nature and extent of the imprint, including the participant’s «readiness to receive» the art, and the quality of the experience, which itself is affected by the nature of the art, the abilities of the artist, and also more prosaic factors such as the temperature in a gallery or the acous-

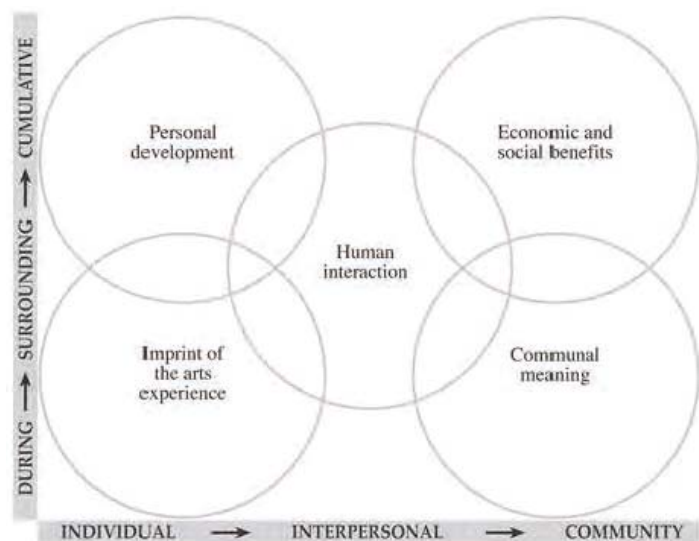


Figura 3. Graphic

³² *The Values Study, Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation*, Alan S. Brown & Associates LLC, commissioned by An-Ming Truxes, arts division director of the Connecticut Commission on Culture and Tourism, July 2004, and made possible by support from the Wallace Foundation’s State Arts Partnerships for Cultural Participation (START) Program.

tics of a concert hall. Some experiences leave imprints that last a lifetime –and, then, there are those we sleep through–.

- Personal development. Another cluster of arts benefits relates to the growth, maturity, health, mental acuity, and overall development of the person (both adult and child), all of which have value for both the individual and society. Most of these benefits, RAND suggests, accrue only after repeated experiences over months and years, although a single event can precipitate transformative change. The language of these benefits –such as character development, critical thinking, and creative problem-solving– must resonate especially with parents and business leaders.
- Human interaction. At the center of the diagram is a cluster of benefits that improve relations between friends, family members, co-workers, and others. These benefits include enhanced personal relationships, family cohesion, and expanded social networks –benefits that motivate a great deal of participation, according to some studies–. While arts experiences are fundamentally personal, the communal setting and social context in which they often occur allows for the spillover of benefits to other people and to society as a whole. Thus, human interaction benefits are central to the model and a key to unlocking larger social benefits.
- Communal meaning and civic discourse. Value in this cluster encompasses positive outcomes at a community level that are inherent in the arts experiences available to members of that community. These include both benefits that occur at the time of the experience, such as the communal meaning arising from mass participation in a holiday ritual, and also those that accrete over time, such as preserving cultural heritage or fostering cultural diversity.
- Economic and macro-social benefits. In the upper right-hand corner are second - and third-order community benefits that derive from sustained participation in arts activities on a broad basis, including tangible benefits such as economic impact and lower school drop-out rates, as well as intangible benefits such as civic pride and social capital –the trust, mutual understanding, and shared values that bind human networks into communities–. City planners and elected officials, for example, may prefer to view the value system through this cluster.

Marketing orientation versus product orientation

Given that a market orientated company is one that organizes its activities, products and services around the wants and needs of its customers and that a product-orientated firm has its primary focus on its product and on the skills, knowledge and systems that support that product we can have the same approach in heritage management.

A business with a marketing orientation is essentially led by the needs of its customers. Marketing research outcomes determine how much of a product is produced-old products may be discontinued and new products invented based on the needs or desires of consumers. In contrast, an oriented organization does not pay close attention to the needs of its customers/visitors/audiences and is focused primarily on convey the artistic product led by internal goals (will of the curator, mission of the institution, cultural project to be carried on). If customers are dissatisfied with this, an institution with such an orientation is more likely to look for a new set of customers than to «alter its product». In this scheme you can notice the two opposite approaches.

It is quite intuitive that the dualism is not a value generator, in order to be effective in creating benefits for communities, cultural organization and in a broader view.

	Artistic Orientation (AKA Product Orientation)	Market Orientation (AKA Customer Orientation)
The focus is on..	Arts	Customers' preferences
The main goal refers to...	Artistic Project	Market performance
The key resources are...	Artistic competences	Marketing competences
It is suitable when...	Demand is higher than offers Customers' needs are stable and known The innovation pace is low	Demand is fragmented and available Customers' needs are unstable and unknown The innovation pace is fast
The size of the market depends on...	An offer that is limited	A demand that can absorb only a limited amount of product
Performances are measured by ...	Quality	Customer satisfaction & Loyalty
The most relevant director is...	The Artistic Director	The Marketing Director
The role of marketing is...	Almost null	Fundamental
The slogan is...	A product in search of an audience (a market)	A market in search of a product

Figura 4. Artistic orientation – Market orientation.

A good balance between artistic and marketing orientation makes the art organization:

- Create and promote cultural projects that are able to educate, arouse emotions and excite its target.
- Make them accessible to it.
- Generate market intelligence pertaining to present and future customers, competitors, sponsors and every component of the market environment systematically.
- Disseminate intelligence across departments.
- Respond to it promptly.
- Monitor and control market performance.

The Italian Case – Fai Fondo Ambiente Italiano

History and structure

FAI –Fondo Ambiente italiano is a private non profit foundation born the 28th April 1975 thanks to a group of people –Giulia Maria Mozzoni Crespi, Alberto Predieri, Franco Russoli and Renato Buzzoni– who have the willingness to reproduce the National Trust format in Italy³³. Their original intent, namely that of create a national movement involved in the battle against the indifference to the deterioration of Italian artistic heritage, was translated into the mission of the foundation, which is that of promote the culture of respect for Italian environment –defined in its entirety as nature, landscape,

³³The idea was by Elena Croce (the daughter of the great Italian philosopher Benedetto Croce), but it was concretely realized by the group of people mentioned above.

architecture, art and traditions– and help people appreciate and experience the heritage surrounding them in order to increase everyone’s sense of responsibility to safeguard it.

Ever since its foundation in 1975, FAI has drawn inspiration from the National Trust in England, Wales and Northern Ireland, and is an affiliate of INTO, the International National Trusts Organisation. FAI with the contribution of everyone:

- Takes care of special places in Italy for the benefit of current and future generations.
- Promotes education on, love for, awareness and enjoyment of Italy’s environment, landscape and historical and artistic heritage.
- Safeguards the assets of Italy’s landscape and culture, in spirit of article 9 of the Italian constitution.

FAI owns 56 properties all over Italy, 30 open to the public, 16 safeguarded and 5 actually in restoration. The head of the foundation (the president, now professor Andrea Carandini, an archaeologist) is a volunteer.

FAI is structured in a central office in Milan (227 employees), and a huge network of volunteers which are organized in 118 Delegations, 73 FAI Groups, and 63 FAI Young Groups, which are managed by 15 Regional Presidencies in 20 Italian regions I am in charge of the Presidency in Lombardy which counts nearly a half of FAI Members and a 40 volunteers basis (Groups, Young Groups and Delegations).

Business model

Since 1975 FAI has spent 90 million euro in restoration projects.

Volunteers as an asset for the Foundation and an evidence of Social impact

As said FAI is a non-profit trust established in 1975, drawn inspiration from the work of the National Trust for England, Wales and Northern Ireland. We do mention again the main pillars of its mission: FAI takes care of special places in Italy for the benefit of all generations, both present and future; it promotes education on, love for, and knowledge and enjoyment of Italy’s environment, landscape and historical and artistic heritage; it supervises the protection of landscapes and cultural assets, in the spirit of Article 9 of the Italian Constitution. Practically, FAI restores and re-opens to the public monuments and places of interest (from castles, monasteries and gardens to sites of natural beauty, villas and heritage houses), entrusted through donations and concessions: today, 30 of the 52 saved properties are open to the public and visited by 7500000 people. Moreover, FAI educates the public and raises awareness in the community for the defense of Italy’s environment and artistic and monumental heritage: today, FAI counts 120000 subscribers and active donors, 118 local Delegations, 73 FAI Groups, 63 FAI Young Groups, more than 500 corporate sponsors, more than 1 million of students involved in educational projects and teaching programs, and more than 8500 sites opened to the public on FAI Spring Days, attended by more than 7500000 visitors and with 150000 students involved as apprentice tour guides («Apprendisti Ciceroni»). Finally, FAI supervises and intervenes across the country to Italy’s landscape and cultural assets, serving as spokesperson for the interests and expectations of civil society: indeed, 6653000 sq. of landscape have been protected, more than €87 millions have been raised and invested in restoration projects, more than 1600000 recommendations of sites to be safeguarded have been gathered from the «Italian Places I love» national survey, and 142 environmental cases have been exposed thanks to the program «SOS Landscape Emergency». FAI pursues its mission and operates throughout Italy thanks to paid employees based in the head-

quarters of Milan (called «la Cavallerizza») and in the office of Rome, with the complementary network of more than 7.000 volunteers. FAI volunteers represent the extensive infrastructure of the Foundation at the local level, as well as the connection between FAI and its members. Indeed, volunteers can be categorized in two distinct sections based on the support they give: they can either volunteer for the Delegations or volunteer in FAI Properties. In the former case, volunteers are organized in 118 Delegations, 73 FAI Groups, and 63 FAI Young Groups, which are managed by 15 Regional Presidencies in 20 Italian regions I am encharged of the Presidence in Lombardy which counts nearly a half of FAI Members and a 40 volunteers bois (Groups, Young Groups and Delegations). Their main contribution is to spread the mission of the Foundation and to organize both local and national activities: from local concerts, conferences and cultural visits to national events such as FAI Spring Day and FAI Marathon. In the latter case, volunteers in FAI Properties collaborate with property’s employees to guarantee the opening, the correct functioning, and the best possible service to the public: essentially they welcome visitors and guide them through the Property as well as they contribute to maintenance service and general support during special events and exhibitions.

Table 1 (taken from a research by Maida Vincenzi, 2015) gives an idea of the distribution of volunteers in FAI Properties, as provided by FAI. Their available data on volunteers includes fifteen Properties: one with the latest investigation in 2013 and fourteen with the latest investigation in 2014, four of which have also data related to 2015. Villa Necchi, Milan, has the highest number of volunteers, with 211 in 2014 and 220 in 2015, followed by la Cavallerizza with 164 in 2014 and 133 in 2015. In general, it can be stated that the Properties located in the North of Italy have a significant involvement of volunteers, with the most numerous groups at Villa Panza in Varese, Villa dei Ves-covi near Padova, Villa Della Porta Bozzolo, Varese’s Province, Villa del Balbianello near Como, and Castello e Parco di Masino, Turin’s Province. A possible explanation of these figures is related to the history of the Foundation, as FAI was born in this area and it always had its *fulcrum* around Milan and Varese, where its importance and relevance is best recognized. Moreover, these sites, whether in Northern Italy or not, whether entrusted to FAI from a long time or not, are the most famous and established Properties, the ones for which the Foundation is well-known.

Year	Property	E	L	N	P	R	Rs	S	x	Total
2014	Cavallerizza		35			24	6	52	47	164
2014	Villa Necchi					172	4	34	1	211
2014	Villa del Balbianello					9			1	10
2014	Bozzolo					2		1	46	49
2014	Gregoriana					14				14
2014	Villa Vescovi			7		20		13	10	50
2014	Bosco di S. Francesco								25	25
2014	Abbazia di Cerrate					16				16
2014	Baia di Ieranto					2		5		7
2014	Kolybethra					20				20
2014	Castello della Manta			2					2	4
2014	Masino					30			1	31
2014	Villa Panza					29	9	6	9	66
2014	Torba					13				13
2013	Negoziio Olivetti			1		5		1		7

Figura 5. Table 1: Volunteers in FAI Properties.

Year	Property	E	L	N	P	R	Rs	S	x	Total
2015	Cavallerizza					39	4	90		133
2015	Villa Necchi					193	3	24		220
2015	Villa del Balbianello	8				3		28	5	44
2015	Villa Vescovi								38	38

Table 2: Legend

Legend	Significance
E	Event
L	Long-term projects
N	New
P	Potential
R	Regular
Rs	Regular
S	Sporadic
x	Not Specified

Figura 6. Table 2: Legend.

The total number of 7000 volunteers increases even more during FAI Spring Days, when the Foundation can count on 22000 volunteers, included Apprendisti Ciceroni, who donate their time and effort for an experience of active citizenship and raising awareness. Their support is particularly vital in this specific occasion, when the Foundation gets the greatest relevance both at the local and national level: indeed, it is precisely because of their commitment that FAI can guarantee the opening of so many sites throughout the entire country.

People who want to join the Foundation as volunteers usually have the first contact with FAI using the website or asking to someone at FAI Properties or asking to someone they know who is already a volunteer himself. Whatever the first contact is, if potential volunteers are located in Milan or nearby, they are invited to attend FAI Basics, an informative meeting which takes place in the headquarter of Milan and lasts three hours. At first, the Foundation is presented in a comprehensive and transparent way, from its mission, structure, and territorial organization to its financial situation: how they raise and invest money, the situation in terms of balance sheet and capital, the upcoming projects and so on. Secondly, potential volunteers are presented with the entire range of possibilities in which they could be involved, such as Properties, Cavallerizza, Delegations, and Young Groups. Once the meeting is over, people are asked to fill a survey that follows the cited opportunities, so that they can immediately indicate which projects they are interested in. After that, the Responsible analyzes the answers and addresses the applications to the colleagues responsible for the specific functions.

Taking the example of the one FAI Property in Milan, Villa Necchi, the RLV gets in contact with potential volunteers and meets them to explain how the Property works, the amount of work, the activities to be assigned, and to ensure that they are available, aware of all the possibilities of collaboration and willing to start their own experience as volunteers. At Villa Necchi, for instance, the requested activities are very heterogeneous: from guiding visitors through the Property to helping in the maintenance of the garden. The training differs according to the activity and it becomes more challenging as the activity becomes more complex: for example, guiding visitors through

the Property is the most demanding task and it involves studying the history and the characteristics of the Property, attending tours of more expert volunteers, practicing, exploring different styles and finding their personal version. When the volunteer feels ready, he/she performs a very first tour with visitors and with an expert volunteer, so that he/she can face eventual issues and improve the first attempt.

Whatever the main activity they choose, every volunteer is requested to be able to offer/propose and complete the subscription to FAI, because if people volunteer for the Foundation it means they believe in its mission and they can represent its purpose.

Outside the territory of Milan, people interested in volunteering typically ask to someone in a FAI Property and, individually, they receive the welcome, the information and the subsequent training directly by the RLV of that specific Property for which they would volunteer. Independently of the Property in which people join FAI as volunteers, they receive a welcome kit with some institutional material and some specific material about the Property: they get papers about FAI, the security protocol, the extract of law n. 266/1991 on voluntary work, the map and the rules of the Property, the staff of the Property and the management of the Foundation. Besides this first formative part, another fundamental issue that every volunteer has to be aware of is the one about security, as FAI wants volunteers to work in a safe environment and to be able to face critical situations, if needed. For this reason, once in their voluntary career they have to attend a lesson on security in FAI Properties, in which every possibility of criticism is analyzed and explained by a professional. Moreover, they have to sign an insurance policy and the security protocol created by the legal office and the internal security responsible of FAI.

Given the assumption emerged from the literature that people volunteer for multiple motivations simultaneously, which were measured using the functional approach and the instrument of the Volunteer Function Inventory (Clary *et al.*, 1998) the cluster analysis showed that FAI volunteers can be classified into five distinct motivational profiles: «social-oriented volunteers», «career-oriented volunteers», «self-motivated volunteers», «self-esteem-oriented volunteers», and «values-oriented volunteers».

- «Social-oriented volunteers» (15,4 % of the cases) recognize that people close to them share the interest of community service but they also give importance to the possibility of creating new friends and meeting interesting people. On the other hand, they are not driven by the need of self-esteem or of feeling useful.
- «Career-oriented volunteers» (25,5 % of the cases) do not volunteer to feel less lonely or to overcome some personal issues, while they are attracted by the chance of making useful contacts and be successful in their careers. They are mainly young people under 25 years old and between 26 and 35 years old, with a Master's degree in most of the cases. This information is significant as it confirms the literature in terms of young and educated people being driven by career motivations (Marta *et al.*, 2006).
- «Self-motivated volunteers» (33,1 % of the cases) volunteer because it reduces negative feelings about themselves and their personal problems and because in this way they can escape from their own troubles. Additionally, they do not consider volunteerism as a way to meet new people, as they are motivated only by reasons related to the self. They are mostly mature people over 35 years old, suggesting that for mature people volunteering is a way to escape from their daily life and troubles more than it is for young people.
- «Self-esteem-oriented volunteers» (5 % of the cases) represent the smallest group with only 5% of cases. They seem to volunteer mainly in order to feel needed and esteemed, without any particular pattern that somehow differs from the other Clusters, suggesting that this Cluster is a residual category.

- «Values-oriented volunteers» (21 % of the cases) strongly believe in the mission of the Foundation and in the opportunity to grow personally and culturally more than any other group, with small connection to the other motivations and with the smallest interest in motivations related to their careers. Additionally, volunteers with the strongest connection with the values embodied by FAI tend to be mature people, retired from work in a relevant percentage, and volunteers in the area of Milan and Lombardia. The last information underlines once again the special and intense bond that the Foundation has in the area where it was born and where its importance and relevance is best recognized.

FAI – Spring days

The first example of an initiative organized by FAI which has a strong impact in the community is the so called «FAI Spring days»: it's the time of the year (usually the third week end of march) in which the FAI meets the citizens, opening up numerous natural and cultural attractions, often inaccessible to the public.

The Spring Days have only been possible thanks to the commitment of FAI's Delegations, and the thousands of volunteers.

In numbers, 700 hundreds are the sites usually open to public in these events each year, gathering 600 000 visitors in two days and involving 7000 volunteers.

FAI – The place we love

A second activity on top of the general role of the volunteers which stress how FAI has a strong social outcome is «The place we love», a survey which requires the citizens to vote the places they love and they want to preserve for the future generations

Those places are brought to the attention of the local institutions. Some of them benefit from FAI's direct intervention.

FAI – L'Italia del FAI

A new example of the impact of the activity of FAI is the literary contest inspired by the properties of FAI, which was open to young authors who asked to submit a novel (never published before) in order to contribute to the storytelling of FAI places.

Prizes in money were given to the winner (10000 Euros for the first three novel chosen by a jury) and a publication with an important publisher for the first 10 novels classified. A total of

337 authors submitted their story and a huge media coverage was organized mainly because the contest was open to young people (under 36 years old) and all the activities involved in the initiative (communication, web sites, events, etc.) were conducted by young start-ups.

Social cohesion with EX albergo Diurno Venezia, Milan

Also CNN gave evidence to this important project with an article and video on the important initiative.

A regular destination for many Milanese was the beautiful Albergo Diurno Venezia – a kind of «day hotel» without bedrooms, where the city's high society mingled with its great unwashed. In

the early decades of the last century, this subterranean Art Deco palace of cleanliness was one of Milan's hottest destinations. But as modern plumbing entered people's homes, the Albergo was slowly abandoned. It's still there, though, behind a locked, rusty door in Milan's Piazza Venezia metro station, hidden away from the thousands of oblivious commuters and tourists who pass by it daily. There are room for all social classes: elegant bourgeois ladies, young apprentices, old men, masons and even tramps queued outside. They wanted a curative pedicure, our specialty.

In the 1920s, the Albergo was a vibrant institution in Milan, particularly adored by the gentry. Here, citizens, travelers, students and workers could bathe, shower, shop, send telegrams, buy flowers and get haircuts and manicures.

Today's visitors can still enjoy the Albergo's maze of elegant art deco architecture and columns, refined pottery, geometric tiles and lavish statues. Its fountains, flanked by hygiene deities and once brimming with red fish, are still there too. The Albergo suffered a slow demise. Its baths closed in 1985, forced out of business by modern hygiene standards and dwindling enthusiasm for public bathing in unheated facilities. By the late '90s, just a few barbers remained – the last one shutting up his dilapidated shop for good in 2006.

Behind closed doors, much of the Albergo's history has been preserved.

Visitors can still see the 30 public «day baths» and pools, the barber shops, travel agencies, beauticians, post offices, bank, currency exchange stands, public telephones, luggage deposit, laundry, dressmaker, photograph booths, and clothing boutiques where suits and dresses could be rented for the day.

The Albergo Diurno has been dubbed an «underground Pompeii» for its frozen-in-time appearance. Scattered everywhere are old newspapers, utility bills, postcards, worn-out jackets, umbrellas, torn handbags, barber brushes and even nail polish bottles.

Anything underground was considered modern, avant-garde and even futuristic in 1920s Milan – somewhat like today's skyscrapers. Initially, clients included business consultants, workers commuting from Milan's provincial areas and politicians coming from Rome who wanted a change of clothes after a long and tiresome journey. Later on, in the 1970s, homeless people increasingly used it.

The Albergo Diurno was a very democratic place, no matter your social position there were services for every purse. Baths were the most expensive, then came showers and last of all soothing foot basins for those who couldn't afford to wash their entire body.

The most luxurious bathrooms came with marble floors and a private toilet, a privilege few could afford.

Young «bagnine», meaning «lifeguards» in Italian but with very different roles to their modern counterparts, were girls that accompanied clients to their pool. It was a buzzing place, packed with people who not only shared hygienic needs but also personal opinions and daily stresses.

Memory of Diurno

«I remember once a priest got so mad at hearing people swear the whole time that he hung posters saying «cussing forbidden» but in doing so he ended up cussing himself», recalls Rita Sorrenti, who closed her parlor in 1996.

When Sorrenti stepped back into the Albergo Diurno after 20 years, she was overwhelmed by emotion.

«It was like a punch in the gut, my heart skipped a beat. It just sent so many images rushing back».

Now, whenever the rusty door is reopened for FAI tour days, the Albergo attracts long lines of visitors.

Among them are older people who remember their mothers taking them as children for a refreshing bath or to have their feet rinsed.

Such is Milan's affection for the place that people's memories and photos are now being collected by the FAI to help with a planned restoration that could give the Albergo a second life.

The organization is hoping to raise funds needed to recover the baths, boutiques, barber shops and beauty parlors by opening training schools for beauticians and hairdressers.

«It's a piece of the city's history and identity that can't be wasted», says Sorrenti. For more than 60 years it was our point of reference, Milan's theater.

«It's a shame nobody cared about its downfall».

Bibliografía

ADDIS M. (2007): *Ad uso e consumo. Il marketing esperienziale per il manager*. Pearsons.

ARNOULD E. J. and THOMPSON C. J. (2005): «Consumer Culture Theory (CCT): Twenty Years of Research», *Journal of Consumer Research*.

ARNOULD E. J.; PRICE L. and ZINKHAN G. (2002): *Consumers*. McGraw-Hill.

BAUDRILLARD J. (1988): *Selected Writings*. Cambridge: Polity Press.

CARÙ A. and COVA B. (2006): «How to facilitate immersion in a consumption experience. Appropriation operations and service elements», *Journal of Consumer Behaviour* 5.
— (2007): *Consuming experience*. Oxon: Routledge.

CAUNE J. (1999): *Pour une éthique de la médiation: Le sens des pratiques culturelles*. Aux Presses Universitaires de Grenoble.

CLARY, E. G.; SNYDER, M.; RIDGE, R. D.; COPELAND, J.; STUKAS, A. A.; HAUGEN, J., and MIENE, P. (1998): «Understanding and Assessing the Motivation of Volunteers: a Functional Approach», *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 74, pp. 1516-1530.

DUHAIME C.; JOY A. and ROSS C. (1995): *Learning to «see»: a folk phenomenology of the consumption of contemporary Canadian art*. In J. F. Sherry, Jr. (Ed.), *Contemporary marketing and consumer behavior: An anthropological sourcebook*.

FALK J. H. and CAMPBELL C. (1997): *The Shopping Experience*. London: Sage.

FILSER M. (2002): «Le marketing de production d'expériences: status théorique et implications managériales», *Décisions Marketing*, n.º 28.

FIRAT A. F. (2001): «The meanings and messages of Las Vegas: the present of our future», *M@n@gement* 4.

- FIRAT A. F. and DHOLAKIA N. (1998): *Consuming People: From Political Economy to Theatres of Consumption*. Routledge.
- FIRAT A. F. and VENKATESH A. (1995): «Liberatory Postmodernism and the Reenchantment of Consumption», *Journal of consumer research* 22.
- FIRAT A. F.; DHOLAKIA N. and VENKATESH A. (1995): «Marketing in a Postmodern World», *European Journal of Marketing* 29.
- GOULDING C.; SHANKAR A. and ELLIOTT R. (2002): «Working weeks, rave weekends: identity fragmentation and the emergence of new communities», *Consumption, Markets and Culture*, 5.
- HIRSCHMAN E. C. and HOLBROOK, M. B. (1982): «Hedonic Consumption: Emerging Concepts, Methods and Propositions», *Journal of Marketing*, 46.
- HOLBROOK M. B. (1980): *Some Preliminary Notes on Research in Consumer Esthetics*. In J. C. Olson (Ed.), *Advances in consumer research*.
- HOLBROOK M. B. and HIRSCHMAN E. C. (1982): «The experiential aspects of consumption: consumer fantasy, feelings and fun», *Journal of Consumer Research*.
- LEVY S. J. (1959): *Symbols for Sale*. Harvard Business Review.
- MARTA, E.; GUGLIEMETTI, C., and POZZI, M. (2006): «Volunteerism during young adulthood: An Italian investigation into motivational patterns», *Voluntas: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, vol. 17 (3), pp. 221-232.
- PINE B. J. and GILMORE J. (1998): *Welcome to the Experience Economy*. Harvard Business Review.
— (1999): *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*. Boston: Harvard Business School Press.
- PEKTUS E. (2004): «Enhancing the application of the experiential marketing in the arts», *Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing* 9.
- SCHMITT B. H. (1999): *Experiential Marketing: How to Get Customers to Sense, Feel, Think, Act and Relate to your Company and Brands*. New York: Free Press.
- TAYLOR, C. (1989): *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- THOMPSON C. J. (2000): *Postmodern Consumer Goals Made Easy!!!!* London and New York: Routledge.

Old Modernism, New Urbanism

Michael Hebbert

University College London

We of the postwar baby boom are said to be surprised –even indignant– to find old age creeping up on us. We may stay out of the clutches of *envejecimiento* for longer than previous generations, but there's no escaping it in the end. The buildings that grew up with us are also growing old and showing signs of wear and decay –but their life-cycle, unlike ours, allows for renewal and conservation from one human generation to the next–. So yesterday's *avant-garde* becomes today's heritage. Once *la ville du futur* stood in radical contradiction to the existing urban fabric, embodying revolutionary principles of light, space, circulation, rational layout, standardised construction. Today its legacy has been absorbed into collective memory alongside all the older traces in the urban palimpsest –ancient, Roman, Mediaeval, Renaissance, Baroque, Nineteenth Century–. Of course much of the twentieth century legacy will be replaced over time but significant buildings and landscapes deserve recognition as heritage, with all the challenges implicit in retaining intrinsic character while adapting to new uses and contexts.

All building uses change over time so –as Stewart Brand famously puts it (1994)– architecture must «learn» if it is to endure. Daniel Abramson's recent study of *Obsolescence* (2016) highlights its peculiar history within modern architecture. He shows how pre-modern architectural theory lacked any concept of obsolescence, judging buildings by the eternal Vitruvian criteria of *firmitatis*, *utilitatis* and *venustatis* –firmness, commodity and delight–. Obsolescence entered architecture from nineteenth century accounting practice. It applied to buildings the notion of depreciation hitherto reserved for machinery, allowing the dwindling value of capital assets to be written off against taxation. Led by the Chicago real estate boom on the early twentieth century, conventional assumptions of architectural permanence were overturned by life tables and tax allowances that put the «useful life» of a building at thirty years. After the Second World War the obsolescence concept was widened to underwrite death warrants for entire urban neighbourhoods that did not conform to the prescriptions of the Charter of Athens. The concept was a powerful destructive force in the Modernist pursuit of urban renewal.

But as Abramson's narrative shows, the classic architectural forms of the Twentieth Century were themselves becoming obsolete even before the end of the century. With their clean lines and strong materials, Modern Movement buildings sought to defy time, yet many have aged more rapidly than their nineteenth century predecessors. Today's owners pay the price for twentieth century experimentation with untried materials and innovative forms: corrosion of reinforced concrete beams through carbonation, water penetration through flat roofs, rusting and buckling of metal framed windows, the terrible dangers of widely-used asbestos in pipe lagging, floor tiles and roof insulation. One of the most dramatic examples is Gabriel Loire's Modernist reinvention of the stained glass window, the *dalle de verre*, those remarkable glazing slabs featured in so many mid-century churches and cathedrals, formed by shattering thick blocks of coloured glass into fragments then embedding them as glowing lights within a frame of concrete or epoxy resin reinforced with steel, copper, brass or fibreglass threads. A fabulous technique, but risky. For example, the *dalle de verre* lantern designed by Patrick Reytiens and John Piper is the crowning glory of Liverpool Metropolitan Cathedral (designed by Sir Basil Spence, consecrated in 1967) but fifty years on, loose shards of coloured glass were at risk of falling onto the high altar. In 2016 the Getty Foundation funded a conservation study of the lantern under its world-wide programme for Modernist heritage management, *Keeping it Modern* (Getty, 2016).

The material process of ageing is of less account than contextual change. If it is to avoid obsolescence the Modernist legacy has to be reoriented to contemporary urban agendas: the growing awareness of resource stewardship, the changed life-style preferences of the X and Y generations, economic globalisation and the consequent shifts of manufacturing production from north to south, climate change. The phrase «new urbanism» may have different nuances on either side of the Atlantic (Hebbert, 2003) but there's a common ground that differs radically from the model of contemporary town planning as understood by the modern movement in the mid twentieth century (e.g. Ostrowski, 1970): today's emphasis is on street-based design, density, mixing of urban functions, environmental sustainability, city-centre living, and mitigation of the carbon footprint. Its archetypal image is the urban figure-ground map in which the shared voids of a city, its streets and squares, become as legible and meaningful as the individual buildings (Hebbert, 2016). Modernist structures, designed as freestanding objects oriented primarily to their car parks, have to be reimagined as elements in the tissue of streets and blocks, oriented primarily towards the foot-goer.

Let's consider this task in terms of three sets of actors, public, voluntary and private, drawing examples from various European experiences, but with a primary focus on the British case I know best. All three actors need to be in the picture. Much of the campaigning energy of voluntary groups such as DOCOMOMO, is spent on getting buildings inscribed onto public heritage lists, and defending designated buildings against inappropriate change. But much of our Modernist heritage isn't designated, so there is no legal obstacle to its demolition. Yet it has been refurbished or converted to new uses in a way that respects its original character, whether because the owner loves the look, or recognises its brand value: in other words, it has been valorised by commercial judgement. In this short paper we consider all three categories.

First, the public dimension. In the English case, heritage status was originally reserved for buildings dating from before the Second World War –the cut-off date for 'listing' (i.e. official designation as a building of special architectural or historic interest) was 1939–. Then in 1987 the listing process was extended to 1957 (Harwood, 2010). Since then the list has been regularly revised and extended through thematic surveys of postwar schools, universities, public housing estates, public sculpture, churches, factories, and so forth (Harwood & Davies, 2015). As anything over thirty years old might be a candidate for listing, we are now considering Post-Modern works of the late 1980s for heritage status. Each new list entry is based on a statement of significance, measured not just in terms of architectural or aesthetic quality, but also its meaning to the local community, and its value as a historical witness (Historic England, 2015b). Besides the national list maintained by Historic England, municipalities can prepare «local lists» to enhance the conservation of buildings deemed locally if not nationally significant. Both listing and subsequent conservation demand highly specialist expertise that has been lamentably eroded in the past ten years by government cost-cutting at national and local level. All the more important, therefore, is the role of actors in the voluntary and private sectors.

In Britain multiple organisations campaign for Modernist heritage. DOCOMOMO-UK and DOCOMOMO Scotland exist as separate chapters within the international network, both being non-profit organisations supported by membership subscriptions, dedicated to the documentation and conservation roles affirmed in the Eindhoven manifesto of DOCOMOMO's founding conference in 1990:

- To bring the significance of the modern movement to the attention of the public, the authorities, the professionals and the educational community concerned with the built environment.
- To identify and promote the recording of the works of the modern movement, including a register, drawings, photographs, archives and other documents.

- To foster the development of appropriate techniques and methods of conservation and disseminate this knowledge throughout the professions.
- To oppose destruction and disfigurement of significant works of the modern movement.
- To identify and attract funding for documentation and conservation.
- To explore and develop knowledge of the modern movement.

DOCOMOMO's leading partner organisation at a national level is the Twentieth Century Society. Its remit covers all styles and schools of architecture in the period from 1914 onwards, modernist but also revivalist, vernacular or post-modern. Like DOCOMOMO much of its work is documentary and educational, but it also has a special legal status as one of the six National Amenity Societies that must be informed, by law, about any application involving partial or total demolition of a listed building.¹ Consequently the Twentieth Century takes the lead in case-work, both defending instances of listed heritage under threat, and arguing the cause of unlisted buildings. Each year a widely-publicised press release from the Society announces the «top ten» buildings and works of art currently at risk. The catalogue for 2017 included a municipal library and swimming pool (in London and Coventry respectively), university halls of residence in Oxford and Durham, murals in bankrupt department

stores (Stockport and Hull), a synagogue and police station in central Manchester, a church in St Leonards-on-Sea, private dwellings (Devon and London) and a public housing estate in South London.



A flotilla of voluntary groups support conservation within particular regions or cities. An interesting example is the Modernist Society, which was founded in 2009 as the Manchester Modernist Society but is now seeding groups in four other centres with significant clusters of Twentieth Century architecture: Sheffield, Liverpool, Birmingham and the London Borough of Croydon (Modernist Society 2017). The Society promotes talks and exhibitions and has an active programme of high-quality web and print publication celebrating Modernist style. For example it has kept up a brave and lonely campaign on behalf of unlisted university architecture such as the remarkable Renold Building (by Cruikshank and Seward, opened 1963), Britain's first multi-storey tea-

Figura 1. Renold Building, University of Manchester Institute of Science and Technology, 1963. Fotografía: Michael Hebbert

¹ The National Amenity Societies recognized by Historic England (2015a) are: Ancient Monuments Society –concerned with historic buildings of all ages and types; Council for British Archaeology– for the archaeology of subterranean and standing structures; Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB) –for structures dating from before 1700, but also philosophical and technical aspects of conservation–; Georgian Group –architecture and architecture-related arts from 1700 to 1840–; Victorian Society –Victorian and Edwardian architecture and architecture-related arts between 1840 and 1914–; 20C Society –architecture from 1914 onwards–.

ching block. Its most important level of action is ideological –affirming the *Zeitgeist* of the Modern project in a context where– to quote the 20C Society’s 2017 *Buildings at Risk* announcement –«some of Britain’s most remarkable buildings are in danger of being lost for ever as development pressures, dwindling budgets and short termism fuel an *out with the old, in with the new* mentality–. We are witnessing the death of the idealism and public spiritedness which underpinned so much of the best architecture of the last century»–. (Twentieth Century Society, 2017; see also While, 2006)

This brings us to the third category of actors, those at the sharp end of management –building owners and promoters. There are neither set formula nor fixed policy rules for converting modernist structures to contemporary use. Successful translation has also needed owners who combine an entrepreneurial willingness to take risks with the design flair to recognise potential convertability. We can illustrate the point with two extreme instances of adaptation of single-use structures. North of Barcelona the giant hoppers, grading halls and bagging plant of the cement works at Sant Just Desvern caught the attention of the young Ricardo Bofil and were transformed by him into a personal residence, and the architectural office and design studios of his practice, Taller de Arquitectura. And in the inner suburbs of Oslo, the industrial landmark of the Grønnerløkka grain elevators was converted by HRTB Arkitektur into 226 student flats, triggering a wider transformation of the entire quarter of former manufacturing premises, saved from demolition to become a hub for creative industries.



Figura 2. Oslo - the Grønnerløkka SiO Silos and Vulcan Quarter. Fotografía: Vulkanoslo. <http://www.vulkanoslo.no/en/about-us/> [Consulta: January 30th 2017].

Another matching pair of examples show structures originally designed around mid 20C concepts of mobility being successfully reoriented to their contemporary urban context. One is Canal House in Westminster, an Expressionist landmark beside the elevated Westway dual carriageway, built as a depot for railway vans, and since converted into open plan offices and rebranded as the «Battleship Building». The second example, from Manchester, also sits beside an elevated dual carriageway and was intended to incorporate an upper-level walkway system. Built in 1964 to house the National Computing Centre, it is now known as the Manchester Technology Centre. Crucially, the conversion glazed in the overhang of the upper storeys to create a stylish bar –since converted into retail units– bringing economic vitality to a busy street frontage that had offered nothing but blank walls and parking lots. (fig. 3)



Figura 3. Manchester, Bruntwood's refurbishment of the former National Computing Centre, 1964. Fotografía: Richard Brook. <http://www.mainstreammodern.co.uk/> [Consulta: February 23rd 2017].

The Manchester Technology Centre is one of numerous 1960s buildings acquired and refurbished by a family-owned property business, the Bruntwood Group. Originally developers of industrial and warehousing sheds, Mike Ogleby and his son Chris began to invest in the city centre of Manchester at a time when much of the red-brick Victorian warehouse stock was derelict and the postwar white towers were regarded as shabby, low-value accommodation. Their most prominent acquisition was the Manchester Piccadilly Plaza, an office, hotel and retail complex of 1966, designed as a vast podium with three vertical elements to be a landmark in a fully motorised environment. Bruntwood's



Figura 4. Piccadilly Gardens, Manchester, 1966. Fotografía: Author's collection.

refurbishment in 2003 involved both a recladding of the Piccadilly tower to bring it up to contemporary standards of energy performance, and an entire redesign of the ground floor to facilitate pedestrian flow between the streets on either side of the building. Similar transformations can be seen all round the centre of Manchester, restoring active use to a former parcels depot, an eye hospital, redundant office blocks, and to the former Bank of England building where once again a blank street elevation was brought to life with a glazed infill.

The approach developed by Bruntwood in central Manchester has been applied in the many other British cities where office blocks erected in the boom of the mid 20C have been shunned by investors. In central Leeds the company purchased the office block that dominates the entrance to the main railway station, an unloved complex developed in the 1960s by a commercial architect, John Poulson, stigmatised by his subsequent imprisonment for corruption. Like most office blocks of its vintage it was structurally robust, with reinforced concrete frames, curtain walling, open plan interiors, and floor-plates that have lent themselves readily to adaptation. After some years of work the building has been transformed into a site of serviced offices and is due to reopen as «Platform 2017», a symbol of Leeds' embrace of new urban life-styles. (fig.6)

With such examples we see Modernist heritage refurbished and repurposed for the contemporary city. Private owners and public agencies have played their part but the vital catalyst has been voluntary action by dedicated enthusiasts. In the radically different context of contemporary urbanism, the flame of the Modern Movement is still alight, still a source of surprise and delight.



Figura 5. Portland St Manchester: new retail units on previously blank facade. Fotografía: Michael Hebbert



Figura 6. Leeds - Bruntwood at work on «Platform 17». Fotografía: Selma Carson.

Acknowledgements

All thanks to Richard Brook, Patricia Canelas, Selma Carson, Mario Dominguez and Morten Wasstøl for their help in the making of this paper.

Bibliografía

ABRAMSON, D. M. (2016): *Obsolescence, an Architectural History*. Chicago: University of Chicago Press.

BRAND, S. (1994): *How Buildings Learn, and What Happens After They're Built*. New York: Viking.

GETTY FOUNDATION (2016): *Keeping It Modern*. Disponible en: http://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/keeping_it_modern/.

[Consulta: 27th January 2017]

HARWOOD, E. and DAVIES, J. O. (2015): *England's Post-War Listed Buildings*. London: Batsford.

HARWOOD, E. (2010): «Keeping the Past in England: the history of post-war listing», *Journal of Architecture*, 15, 5, pp. 671-682.

HEBBERT, M. (2003): «New Urbanism in Context», *Built environment*, 29, 3, pp. 193-209.

— (2016): «Figure-Ground: History and Practice of a Planning Technique», *Town Planning Review*, 87, 6, pp. 705-728.

HISTORIC ENGLAND (2015a): *Amenity Societies and Other Voluntary Bodies*.

Disponible en: <https://historicengland.org.uk/advice/hpg/publicandheritagebodies/amenitysocieties/> [Consulta: 20th January 2017].

— (2015b) *Heritage Protection Guide*.

Disponible en: <https://historicengland.org.uk/advice/hpg/> [Consulta: 20th January 2017].

MODERNIST SOCIETY (2017): Website: <http://modernist-society.org/cities/>.

[Consulta: 27th January 2017].

OSTROWSKI, W. (1970): *Contemporary Town Planning - from the origins to the Athens Charter*. The Hague: International Federation for Housing and Town Planning.

TWENTIETH CENTURY SOCIETY (2017): *C20 announces Top 10 Buildings At Risk*. Disponible en: <http://us3.campaign-archive2.com/?u=7adb63f2f9ad941a4a0c08eb7&id=4d4adc6563&e=bf37be28cb> [Consulta: 21st January 2017]

WHILE, A. (2006): «Modernism vs. Urban Renaissance: Negotiating Post-War Heritage in English City Centres», *Urban Studies*, 43, 13, 2399-2419.

Reconversión proactiva de la arquitectura industrial del movimiento moderno en Eibar

Ezekiel Collantes Gabella

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Universidad Politécnica del País Vasco

Introducción

Eibar fue una de las localidades guipuzcoanas donde la industrialización se desarrolló con mayor fuerza. Al cabo de un siglo pasó de ser una pequeña villa a ser uno de los focos de producción más importantes del país. El distrito industrial de Eibar se fue generando mediante pequeños talleres dedicados a la producción de arma corta, que más tarde se convirtieron en grandes empresas dedicadas al sector de la siderometalurgia¹.

Debido a la estrechez del valle en el que se sitúa, Eibar desarrolló un paisaje industrial donde los edificios de vivienda convivían con los de talleres. Gran parte de la arquitectura industrial que la ciudad armera fue acogiendo a partir de la década de 1930, pertenece al movimiento moderno², el cual sintetiza la tradición tipológica local y la influencia de las vanguardias³.

En la actualidad, un gran número de estas arquitecturas insertadas en la trama urbana de Eibar permanecen en desuso y en estado de abandono. La investigación-acción⁴ Berreibar-Biharrian es un

¹ Además de multitud de pequeños talleres, se fueron creando empresas de arma corta que llegarían a ser importantes como Orbea Hermanos, 1840; Garate, Anitua y Cía, 1860; Anitua y Charola, 1883; o Sarasqueta, Cortabarría y Cía, 1899. En la década de 1920, se inicia una etapa de diversificación en la que muchas empresas armeras comienzan a producir otros productos en el sector de la siderometalurgia. Tras la Guerra Civil, esta dinámica se intensificó, siendo los productos que se producían en Eibar tan dispares como las bicicletas (Orbea, GAC, B. H.), máquinas de coser (ALFA), electrodomésticos (Solac) o material de oficina (El Casco). Ver Catalán, 2002; 1990.

² La arquitectura industrial del movimiento moderno de Eibar ha sido recogida en diversos trabajos. (VV.AA, 2004; García Braña; Landrove y Tostoes, 2005; Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2005; Mezzacasa, 2007; Collantes, 2015).

³ El desarrollo industrial de Eibar generó diferentes tipos de empresas: pequeños negocios de unos pocos operarios, empresas medianas que contaban con veinte o treinta obreros, y algunas pocas empresas grandes. Algo muy común en el Eibar de la primera mitad del siglo XX era que los edificios industriales y los de vivienda compartieran el suelo urbano, incluso que se generaran muchísimos edificios híbridos que albergaban tanto uso productivo como habitacional. Durante la década de 1910, muchos talleres fueron adoptando dos rasgos fundamentales en la evolución de los edificios industriales en Eibar. Los muros de carga fueron sustituyéndose por entramados de madera y se comenzó a adoptar la cubierta plana para facilitar la futura ampliación en altura. Las fachadas de los talleres se mostraban totalmente desnudas, exentas de cualquier tipo de ornamento. El uso del hormigón estructural se extendió con considerable rapidez por toda la región en las primeras décadas del siglo XX. Durante la década de 1920, los edificios industriales de Eibar fueron adoptando de forma regular el uso del nuevo material. Las arquitecturas propuestas por autores como Ramón Cortázar o Urbano de Manchobas anunciaban algunos de los rasgos del nuevo lenguaje: planta diáfana, estructura porticada de hormigón armado, cubiertas planas, grandes ventanales, etc. Estos prototipos industriales se convirtieron en modelos literales para la arquitectura moderna eibarresa de las décadas posteriores. Como podemos apreciar, en el caso de Eibar, los planteamientos del movimiento moderno no eran totalmente ajenos a la tradición arquitectónica industrial de la villa, y fueron asumidos con gran naturalidad por esta, tanto en lo morfológico como en lo tipológico. (Goñi Mendizábal, 2008: 4; Sahagún y Martínez, 2008; Collantes, 2015: 173-180).

⁴ La metodología en la que se ha basado la investigación es la investigación-acción. Como rasgos más destacados de la investigación-acción reseñamos los siguientes: es participativa –las personas trabajan con la intención de mejorar sus propias prácticas–; la investigación sigue una espiral introspectiva –una espiral de ciclos de planificación, acción, observación y reflexión–; es colaborativa –se realiza en grupo por las personas implicadas–; crea comunidades autocríticas de personas que participan y colaboran en todas las fases del proceso de investigación; es un proceso sistemático de aprendizaje orientado a la praxis –acción críticamente informada y comprometida–; induce a teorizar sobre la práctica, somete a prueba las prácticas, las ideas y las suposiciones; implica registrar, recopilar, analizar nuestros propios juicios, reacciones e impresiones en torno a lo que ocurre; es un proceso político porque implica cambios que afectan a las personas; realiza análisis críticos de las situaciones; proce-

proyecto que se inició en el año 2011 y trata de proponer una política de gestión urbana para la recuperación del patrimonio industrial moderno de Eibar. La investigación teórica Berreibar, desarrollada entre 2011 y 2014, desembocó en el primer caso piloto conocido como Biharrían (2015), mediante el cual se ha reconvertido un antiguo taller que acoge en la actualidad un espacio para nuevas iniciativas económicas y culturales.

La experiencia de estos cinco años ha demostrado que la reconversión del patrimonio arquitectónico industrial del movimiento moderno de Eibar, mediante políticas de gestión urbana proactivas, como alternativa a la ineficiente gestión actual, es posible.

Marco teórico-conceptual del proyecto

El patrimonio arquitectónico industrial del movimiento moderno de Eibar debe ser entendido como un proceso, un fenómeno dinámico en constante transformación⁵. En la gestión de este proceso se debe buscar la armonía de los contrarios: guiar el inevitable y necesario cambio⁶ y, al mismo tiempo, conseguir la deseada permanencia del edificio y de sus rasgos esenciales⁷. Por tanto, el reto de la gestión de la arquitectura industrial moderna eibarresa es proteger los valores patrimoniales que le hemos otorgado como sociedad, mantener los rasgos asociados a esos valores –su autenticidad–, pero al mismo tiempo, permitir que el edificio industrial se vaya adaptando paulatinamente a nuevas situaciones transformándose, otorgándole una aparente estabilidad⁸. El segundo objetivo en la gestión



Figura 1. El edificio de la Fundación Aurrera, Raimundo Alberdi, 1942, y el edificio de Lambretta Locomociones S. A., Joaquín Domínguez, 1951. Dos ejemplos de la arquitectura industrial del movimiento moderno de Eibar.

de progresivamente a cambios más amplios. Por tanto, la naturaleza de la investigación-acción es práctica, participativa y colaborativa, emancipadora, interpretativa y crítica.

⁵ El patrimonio arquitectónico industrial moderno de Eibar podríamos entenderlo como un «jardín en movimiento» según el concepto de Gilles Clément. Y por tanto, el arquitecto, como gestor del cambio, deberá ser un «jardinero» que mantiene con vida el «jardín en movimiento», acompañándolo y tutelándolo en su proceso de transformación. Ver Clément, 2012.

⁶ Varios autores como John Habraken o Stewart Brand tratan el tema del cambio en la arquitectura. (Habraken, 1998: 7; Brand, 1997).

⁷ Antoni González Moreno-Navarro en su obra *La restauración objetiva* realiza un gran trabajo de síntesis en este intento por identificar los diferentes valores atribuibles a un monumento. Este autor afirma que el objeto patrimonial arquitectónico debe ser comprendido y valorado de manera equitativa en sus tres dimensiones esenciales: la documental, la arquitectónica y la significativa. Ver González Moreno-Navarro, 1999.

⁸ Tal y como sucede en la arquitectura popular, la transformación es constante a lo largo del tiempo y es precisamente esta transformación en la proporción, en la cadencia y en el sentido pertinente, la que permite a los edificios adaptarse a las realidades cambiantes y nuevas. Ver Casanovas, 2007.

de este proceso es explotar al máximo la arquitectura industrial, entenderla como una matriz arquitectónica interactiva, donde se despliega un sistema integrado de relaciones sociales y económicas, que sirve para reprogramar la ciudad contemporánea y generar así nuevas centralidades⁹.

La gestión de esta transformación debe afrontarse de un modo holístico. Debemos tener pleno conocimiento del objeto patrimonial específico¹⁰ y de la arquitectura industrial moderna eibarresa, pero también considerar diversos aspectos de la ciudad contemporánea como los económicos, sociales, culturales, urbanísticos, paisajísticos, etc., gestionar las relaciones sociales de los diferentes agentes implicados y ser especialmente cuidadosos con ciertas transiciones en el proceso de transformación, como la puesta en uso o el proyecto arquitectónico de restauración. En un patrimonio como el arquitectónico industrial moderno de Eibar, donde la propiedad es en la mayoría de ocasiones privada, la gestión deberá adoptar preferiblemente posturas predominantemente proactivas e interactivas, más allá de las conocidas posturas inactivas o reactivas basadas en la imposición de leyes. En gran medida, la relación entre los agentes viene determinada por la actitud del gestor del cambio y su grado de control del ambiente habitado: en el caso de que la actitud sea inactiva o reactiva porque el gestor tiene un control significativo, se tenderá a ignorar a los agentes, ya sea obligándolos a que hagan ciertos cambios, (cuando se limita el grado de cambio por ejemplo), negándoles el cambio, o en el caso más extremo, incluso eliminándolos. Cuando la actitud es proactiva o interactiva en cambio, se procurará contar con los agentes implicados a lo largo del proceso, se asumirá que son actores activos en el proceso de transformación del edificio industrial. Por tanto, podríamos considerar que existen tres modos de gestionar la relación entre los agentes implicados: la primera es eliminar los agentes, la segunda es obligarlos, y la tercera es contar con ellos.

El proyecto de investigación Berreibar

El proyecto de investigación Berreibar, del cual ha sido parte activa el autor, es un intento de gestionar la transformación del patrimonio arquitectónico industrial de Eibar, partiendo de actitudes proactivas e interactivas. El propósito de Berreibar es generar una política para reutilizar y reconvertir el patrimonio industrial de Eibar, tratando de desplegar en él un sistema integrado de relaciones sociales y económicas, que sirva para reprogramar la ciudad y recuperar la actividad perdida en las últimas décadas.

Desde un punto de vista puramente utilitario, estas arquitecturas en desuso mantienen un enorme potencial para albergar nuevos usos, pudiéndose convertir en artefactos catalizadores de la vida urbana debido a su buena situación geográfica. Desde un punto de vista patrimonial, estas arquitecturas tienen gran valor arquitectónico, documental y/o significativo.

⁹ Un interesante ejemplo de esta actitud aplicado al proyecto arquitectónico lo podemos observar en el trabajo que Cedric Price propuso para la recuperación del área industrial de Staffordshire Potteries, en la región inglesa de Stoke-on-Trent. El autor propone reconvertir toda el área en un nuevo nodo de producción tecnológico y científico que incluye una universidad, basándose en infraestructuras industriales obsoletas. Mediante este proyecto, se pretende que las arquitecturas abandonadas se conviertan en una arquitectura posibilitadora que proporciona un soporte físico a la actividad humana. El proyecto de Potteries Thinkbelt surge a partir de una realidad aparentemente estéril, y tras detectarse las oportunidades que esta ofrece, se propone una situación potencialmente rica. Ver Price, 2003: 90-91; Herreros, 2001: 7; Mathews, 2007: 236.

¹⁰ Cuando hablamos de patrimonio arquitectónico industrial del movimiento moderno de Eibar, lo hacemos en referencia a un patrimonio muy concreto y específico. Habitualmente, muchos de los principios dictados por las cartas y manifiestos internacionales sobre la protección patrimonial son excesivamente genéricos y, en ocasiones, no son válidos –o al menos son cuestionables–, cuando se trata de patrimonios tan específicos como el que nos compete. Conceptos como autenticidad, materialidad, u originalidad entran en crisis cuando hablamos de un patrimonio que es arquitectónico, industrial, moderno, y local. Es cierto que con el paso del tiempo, se le ha ido dando cada vez más importancia a la especificidad de cada patrimonio, ejemplo de ello es la *Carta de Cracovia* (2000), la cual afirma que la «variabilidad de valores específicos en los elementos define la particularidad de cada patrimonio» y por tanto «cada comunidad desarrolla una conciencia y un conocimiento de la necesidad de cuidar los valores propios de su patrimonio». Gracias a este documento se está realizando en las últimas décadas un esfuerzo enorme para entender y conocer los rasgos específicos de cada patrimonio y generar así criterios de protección específicos.

El propósito del proyecto es llevar a cabo la recuperación de edificios industriales obsoletos mediante acciones activadoras, poniendo en marcha un proceso regenerador integral que considere los diferentes parámetros que componen la ciudad. Para ello se recupera la idea de red económico-social en la que el distrito industrial de Eibar estuvo basado¹¹.

Para llevar a cabo el proyecto es imprescindible la participación y la interacción de los diferentes agentes urbanos implicados. Observamos tres grupos clave para la regeneración urbana de Eibar: las instituciones públicas, los propietarios de los edificios industriales en desuso y los ciudadanos emprendedores, posibles usuarios de los edificios. Mediante la interrelación de estos tres grupos clave, se cree posible la recuperación de estructuras obsoletas, que hoy día son un problema urbano pero que lo serán más aún en un futuro no muy lejano. El proyecto pretende mostrar que, mediante la cesión de estos edificios industriales obsoletos por parte de los propietarios a ciudadanos que pretenden emprender nuevas iniciativas económicas, sociales y culturales, y con el apoyo institucional para llegar a acuerdos, se puede crear una nueva red productivo-social, que suponga una regeneración urbana y una recuperación del patrimonio arquitectónico industrial moderno eibarrés.

En la primera etapa del proyecto, se realizó un análisis exhaustivo del contexto, previo al desarrollo de cualquier estrategia regeneradora. Por un lado, se estudió la historia y la arquitectura industrial de Eibar. Por otro, se realizó un estudio exhaustivo de la situación actual de la ciudad en diversos ámbitos como el económico, el social, el urbanístico o el cultural. De este análisis se desprenden cuatro líneas de discurso: en primer lugar, no se percibe un tejido social emprendedor, cohesionado e intercomunicado, algo que la villa ha poseído tradicionalmente; en segundo lugar, se percibe una gran carencia de espacios vinculados al entorno urbano, a lo social y a lo productivo, que fomenten actividades en formatos pequeños/medianos; en tercer lugar, no existe una concepción clara ni un análisis concreto de la problemática de los edificios industriales en desuso, ni tampoco del concepto de patrimonio industrial; finalmente, la mayoría de los edificios industriales en desuso se encuentran en la actualidad en una compleja situación urbanística¹².

El trabajo realizado en la investigación teórica dio como resultado un protocolo de actuación, en el que se establece el rol de los agentes implicados, y los pasos a seguir en la reconversión de un edificio industrial abandonado para albergar un nuevo espacio productivo. El protocolo establece cinco aspectos importantes para llevar a cabo la reconversión del espacio industrial: las condiciones del espacio, el coste de rehabilitación, la creación de la comunidad de empresas, la financiación y el acuerdo de cesión del espacio. En paralelo, se han trabajado criterios arquitectónicos de actuación en la arquitectura industrial del movimiento moderno de Eibar.

Como refuerzo a esta investigación, se llevó a cabo una programación cultural y de sensibilización en un edificio industrial abandonado¹³, que trató de mostrar a los ciudadanos las posibilidades de los edificios industriales en desuso y el valor del patrimonio industrial moderno eibarrés. Estas

¹¹ A menudo, el patrimonio industrial es asociado únicamente a fábricas en ruina, y es cierto que muchas de ellas podrían considerarse patrimonio ya que les otorgamos ciertos valores históricos, artísticos o significativos. Sin embargo la ruina arquitectónica industrial no deja de ser un elemento más dentro del patrimonio industrial. Además de los edificios, también debemos considerar otros muchos elementos materiales que pertenecen al patrimonio industrial, como la maquinaria, las infraestructuras o el utillaje que puedan tener valor histórico, artístico o social. Según Álvarez Areces, «el paisaje en el que se inserta constituye su contexto territorial, por lo que resulta estéril considerar el patrimonio industrial como elemento aislado, sin analizar su relación con el territorio en el que se generó, máxime cuando la industria es una consecuencia directa del uso que la sociedad hace del medio natural: sin hombres, los edificios y las máquinas resultarían elementos vacíos de contenido». Tampoco nos debemos olvidar de aspectos inmateriales muy relevantes, como son el conocimiento técnico, la tradición de los oficios, la memoria de los trabajadores, la cultura del emprendimiento, y demás. Ver Álvarez Areces, 2007: 13.

¹² Algunos de los edificios industriales del movimiento moderno de Eibar se encuentran fuera de ordenación. Otros pertenecen a un gran número de propietarios, ya que tras las sucesivas herencias a diferentes generaciones, nos podemos encontrar con comunidades de bienes formadas por más de treinta personas. Estas cuestiones dificultan enormemente cualquier gestión en el patrimonio.

¹³ La programación se desarrolló en el edificio Beistegui Hermanos, proyectado por Raimundo Alberdi en 1939, perteneciente al movimiento moderno eibarrés.



Figuras 2 y 3. El taller de Pablo Soroa, Raimundo Alberdi, 1939, y el taller de Gaspar Arizaga, Raimundo Alberdi, 1946. Dos ejemplos de edificio híbrido habitacional-industrial.

sexperiencias actuaron a modo de «dispositivos de observación», ya que, además de sensibilizar a los ciudadanos, la reconversión temporal sirvió para extraer datos acerca de consideraciones arquitectónicas, legales y sociales del problema¹⁴.

El Caso piloto: Biharrian

El proyecto de investigación desarrollado durante tres años dio lugar al primer caso piloto. Biharrian ha sido posible gracias al acuerdo entre los propietarios de un taller¹⁵, una comunidad de empresas y al apoyo del Ayuntamiento de Eibar. Por un periodo de diez años, la comunidad de empresas ha acordado la adquisición del taller a un precio asequible a cambio de rehabilitar el espacio industrial;

¹⁴ El concepto dispositivo de observación, acuñado por el pensador francés Bruno Latour, se refiere a un artefacto mediante el cual podemos analizar el mundo social, o lo que para este autor es lo mismo, «rastrear las asociaciones». Ver Latour, 2008.

¹⁵ En un principio, la reconversión se iba a llevar a cabo en el Taller de Pablo Soroa, en el barrio de Matsaria. Debido a diversos problemas, como la negociación con los propietarios y la gran inversión a realizar, se desestimó este inmueble, y se decidió llevar a cabo el caso piloto en un taller de la calle Ubitxa. El taller donde se sitúa Biharrian es una interesante muestra para operar, ya que conserva los rasgos característicos de la arquitectura industrial eibarresa.



Figura 4. Imágenes de algunas de las actividades llevadas a cabo en el proceso Berreibar en el interior de uno de los talleres de Beistegui Hermanos.

gracias a la financiación del Ayuntamiento y la inversión inicial de la comunidad se ha conseguido reconvertir el taller.

Desde un punto de vista patrimonial, la intervención propuesta trata de proteger los rasgos específicos que confieren belleza formal y/o espacial al edificio, sus atributos tipológicos y utilitarios, o su materialidad, pero también trata de mejorar el edificio sumándole nuevos valores que lo fortalezcan de cara al futuro. El proyecto de arquitectura hace frente a tres cuestiones fundamentales: asegurar el confort térmico en el interior de los talleres, salvar el cambio de escala que se produce entre el gran espacio del taller y los nuevos espacios insertados y proponer una solución económica y versátil acorde con las posibilidades de los usuarios –en su mayoría jóvenes y pequeñas empresas con recursos limitados–. La solución adoptada da respuesta a las cuestiones mencionadas, pero también trata de conservar los rasgos específicos asociados a su valor patrimonial –su autenticidad–. Así, se rehabilitan los grandes ventanales de baquetillas, se introducen unos cubículos de madera que albergan diferentes oficinas y que respetan la continuidad y neutralidad espacial del taller y se restauran elementos concretos que refuerzan el valor de significación, como la grúa, por ejemplo.¹⁶

Conclusiones

En la actualidad, la gestión del patrimonio industrial moderno de Eibar se basa en actitudes puramente reactivas. Esto es, la Administración únicamente aplica normas que obligan al propietario a con-

¹⁶ En lo referente al confort térmico, se entiende que los talleres ya cuentan con un cerramiento que, si bien no proporciona el confort térmico requerido para usos de carácter sedentario, tiene la capacidad de acondicionar un espacio interior para usos relacionados con la actividad física –zonas de tránsito y trabajo físico por ejemplo–. Por tanto, no es necesario eliminar los grandes ventanales de fachada y sustituirlos por otros nuevos de doble acristalamiento, perdiendo uno de los rasgos característicos de los talleres eibarreses, sino entender que, mediante la suma de nuevas capas en el interior, conseguiremos diversas zonas con condiciones térmicas que responden a usos diferentes. Se trata de diferenciar entre espacios que no requieren de tanto confort por albergar zonas de tránsito o trabajos físicos, que no necesitarían más cerramiento que el actual, y espacios que requieren de un gran confort térmico por estar destinados a trabajos sedentarios –un estudio de arquitectura por ejemplo– y, por tanto, necesitarán de algún cerramiento complementario además de la fachada actual. Se trataría de actuar como lo hace la arquitectura tradicional japonesa, adecuarse a las exigencias climáticas a través de la suma de diferentes capas protectoras. La segunda estrategia es la de generar unos cubículos de madera, modulares y bien aislados, que sirven para albergar las nuevas iniciativas económicas de carácter sedentario. El sistema constructivo es sencillo, de fácil montaje y fácilmente modificable por los usuarios, lo cual facilita la autoconstrucción y la «customización». *Al estar resguardados del exterior, los paneles que conforman los cubículos no requieren de grandes prestaciones, y por tanto pueden estar formados simplemente por paneles OSB y aislamiento térmico. Mediante estos elementos modulares de bajo coste, además del confort térmico, se alcanzan otros dos objetivos importantes: respetar la continuidad y neutralidad espacial de los talleres, y dotar de flexibilidad en el uso al nuevo espacio. Además de esto, los cubículos sirven para acomodar la escala humana a la escala industrial de los grandes talleres.*

servar ciertos rasgos del edificio. Por otro lado, la ley del suelo actual, basada en la expectativa del beneficio a través de la plusvalía de los inmuebles, ha generado un estancamiento de la renovación urbana en los últimos años. Así las cosas, toda la responsabilidad en la tarea de recuperar los edificios industriales modernos eibarreses recae sobre los propietarios, mientras que la Administración se limita a controlar la transformación.

Mediante el proyecto de investigación expuesto, se plantea una alternativa en la gestión del patrimonio industrial moderno de Eibar. El caso piloto Biharrían ha demostrado que otra política urbana que recupere estas arquitecturas es posible. Tan solo es necesario un cambio de actitud, abandonar lo reactivo ante el patrimonio y tomar actitudes proactivas: se trata de trabajar con los diversos agentes implicados y de entender el patrimonio en su contexto concreto, más allá de lo puramente objetual. Mediante la retroalimentación de los tres agentes clave se consigue un beneficio compartido: los propietarios consiguen un beneficio económico a través del alquiler y la revalorización de su edificio, las jóvenes empresas consiguen un espacio de trabajo a un precio asequible y la Administración consigue regenerar la ciudad y dinamizar la economía local a través del patrimonio. De este modo, proteger la autenticidad de los edificios industriales del movimiento moderno de Eibar resulta ser un valor añadido en la gestión urbana.

Tras esta experiencia, la municipalidad es consciente de que la actual gestión del patrimonio arquitectónico industrial moderno es a todas luces insuficiente, y ha mostrado la intención de continuar por la senda marcada por esta investigación. Mediante la reconversión proactiva de la arquitectura industrial del movimiento moderno de Eibar, se supera la idea del patrimonio arquitectónico como algo puramente objetual, ya que no solo se protege la autenticidad del patrimonio, sino que se generan nuevas dinámicas de mejora de la ciudad.

Bibliografía

ÁLVAREZ ARECES, M. A. (2007): *Arqueología industrial: el pasado por venir*. Gijón: CICEES.

BRAND, S. (1997): *How buildings learn*. London: Phoenix.

CASANOVAS, X. (Dir.) (2007): *Arquitectura tradicional mediterránea*. Barcelona: Rehabimed.

CATALÁN, J. (1990): «Capitales modernos y dinamismo industrial: orígenes del sistema de fábrica en los valles guipuzcoanos (1841-1918)», *Pautas regionales de la industrialización española (siglos XIX y XX)*, Barcelona: Ariel.

— (2002): «La madurez de una economía industrial, 1936-1999», de la Granja, J. L. y de Pablo, S., *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Madrid: Biblioteca Nueva.

CARTA DE CRACOVIA (2000): *Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*.

CLÉMENT, G. (2012): *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

COLLANTES, E. (2015): *Permanencias transformadas: arquitectura industrial del movimiento moderno de Gipuzkoa (1928-1959)*. Tesis doctoral Universidad del País Vasco.

GARCÍA BRAÑA, C.; LANDROVE, S. y TOSTOES, A. (eds.) (2005): *La arquitectura de la industria, 1925-1965*. Barcelona: Registro DOCOMOMO Ibérico, Fundación DOCOMOMO Ibérico.

GOÑI MENDIZÁBAL, I. (2008): *Eibar y la industria armera: evidencias de un distrito industrial*. Murcia: IX Congreso Internacional de la AEHE, Murcia, p. 4.

- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A. (1999): *La restauración objetiva. Memoria SPAL 1993-1998*. Diputació de Barcelona, Barcelona.
- HABRAKEN, N. J. (1998): *The structure of the ordinary: form and control in the built environment*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- HERREROS, J. (Ed.) (2001): «Potteries thinkbelt: caducidad, educación y energía. Cedric Price», *Arquitecturas silenciosas 5*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- LATOUR, B. (2008): *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- MATHEWS, S. (2007): *From agit-prop to free space: the architecture of cedric price*. Londres: Black Dog Publishing Limited.
- MEZZACASA, G. (2007): *Atlas de una arquitectura industrial racionalista en Gipuzkoa*. Zarautz: Photo berriak 4.
- PRICE, C. (2003): *The square book*. Londres: John Willey and Sons.
- SAHAGÚN, A. y MARTÍNEZ, A. (2008); *Arquitectura industrial en Gipuzkoa*. Diputación Foral de Gipuzkoa / Archivo General de Gipuzkoa, Donostia, pp. 302-303.
- VV.AA. (2004): *Gipuzkoa, arkitekturaren gida, 1850-1960*. San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia/EHAEOren Gipuzkoako Delegazioa.

El Plan Director como mecanismo de conservación y restauración de bienes hospitalarios. El caso del Hospital Clínico San Carlos de Madrid

César Martín-Gómez y Alba Lorente

Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra

Introducción

Desde el origen del concepto de *hospital moderno*¹, las ideas de asistencia universal y búsqueda del bienestar han sido los principales motores de cambio. La primera establece un sistema organizado de amparo para todos y convierte el hospital en una institución específica dentro de la sociedad, en parte imprescindible de ella. El objetivo de la segunda es la búsqueda de la mejor atención posible y de nuevas soluciones, y se tiene que adaptar de forma constante a los cambios surgidos en la sociedad, en el tratamiento de las enfermedades y en las técnicas utilizadas, y dar respuesta a las incógnitas planteadas en los distintos procesos de reforma, abriendo el debate entre el valor de la función y de la forma. Y es aquí donde surge la figura documental del Plan Director como una herramienta interdisciplinar de gestión de un Patrimonio Cultural, el de los hospitales, que abarca diferentes visiones globales, y donde se conjuga el análisis de lo arquitectónico con un plan funcional y económico.

Contexto

El inicio del camino del actual sistema sanitario en España se sitúa a principios de siglo xx, con la puesta en marcha de un proceso que supone una revolución a través de la aprobación continuada de leyes². Responde a la necesidad de mejorar el sistema sanitario que, a principios de ese siglo, se encontraba en una situación de grave deterioro. Ángel Pulido, director de Sanidad en 1902, apuntaba que el pueblo español era «un pueblo abandonado y sin defensa» (Campos, 2010: 68).

No es hasta después de la Guerra Civil española, en concreto en 1945, cuando se da inicio al Plan Nacional de Instalaciones Sanitarias, gracias al cual se construye una red de hospitales por toda la geografía española proyectándose más de medio centenar que se inaugurarán a mediados del siglo xx. En esta España de la década de 1950 se abre una nueva etapa económica y social, con una creciente capacidad innovadora y numerosos avances, en una sociedad que se encamina hacia la aceptación de nuevos modelos modernos, y se generaliza un estilo estético basado en la racionalidad

¹ El concepto de *hospital moderno* lleva implícita la idea de asistencia universal, que es consecuencia de la llegada del cristianismo, y trae consigo una nueva visión del enfermo basada en la caridad. El hospital se convierte en la Casa de Dios y, como tal, hay cabida para todos.

² En 1908 se crea el Instituto Nacional de Previsión, en 1919 se establece el primer Seguro Social Obligatorio, en 1926 se crea la Mutualidad de la Previsión, en 1929 se crea el Seguro Obligatorio de Maternidad, en 1932 se establece el Seguro Obligatorio de Accidentes del Trabajo, en 1939 se crea el Subsidio de Vejez, en 1942 se crea el Seguro Obligatorio de Enfermedad y en 1945 se pone en marcha el Plan Nacional de Instalaciones Sanitarias.



Figura 1. Portada de la publicación del Plan de Instalaciones Sanitarias, Madrid, 1951 Imagen: Catálogo virtual del IGNEA.

espacial y en la técnica industrial, donde las formas elementales de la composición arquitectónica, la simetría, el equilibrio y la regularidad, marcan el conjunto del diseño. En la arquitectura se apuesta por la utilización de nuevos materiales, la sencillez ornamental y el cuidado en el diseño de los espacios interiores. Estos se constituyen en los puntos esenciales de la arquitectura racionalista. Es en

estos años cuando surgen los grandes programas funcionales, como los primeros macrohoteles mediterráneos, las ciudades universitarias, los grandes espacios religiosos y los hospitales producto de la Seguridad Social, como el Hospital Son Dureta de Palma de Mallorca, el Hospital Clínico de San Carlos de Madrid y el Hospital Universitario General de Asturias.

En la década de 1980, se hace evidente el desgaste material y funcional de los hospitales. El paso del tiempo y los efectos de reformas efectuadas sin visión harán de los hospitales lugares totalmente desorganizados y laberínticos, que llevan a la Dirección General del Instituto Nacional de Salud (INSALUD) a apostar por la modernización de esta primera generación de hospitales, y a dar inicio a un periodo en el que las reformas se convierten en un estado habitual. El 25 de abril de 1986 se aprueba la Ley General de Sanidad, que impulsa una nueva generación de hospitales y aprueba cambios de programación y organización poniendo en marcha mecanismos planificadores basados en la garantía de una cobertura en igualdad de condiciones, y supondrá uno de sus mayores logros: la cobertura universal.

El Plan Director como mecanismo

El paso del tiempo no es ajeno a nadie ni a nada. ¿Cuáles son entonces las obras capaces de resistir el transcurso de los años, la evolución de los programas y las funciones, la decadencia de los materiales, la inclusión de nuevas técnicas y tecnologías, o el afecto de la sociedad? Responder a esta pregunta no es sencillo y menos sobre la tipología que nos atañe, el hospital, porque el peso de los años es igual para todas las construcciones, pero la depreciación sufrida por el uso y la responsabilidad que encierran sus paredes son muy superiores al resto de edificaciones.

El hecho de enfrentarse a la reforma de un edificio sanitario que, además, es patrimonio en su condición de elemento clave para la sociedad y la cultura del siglo xx, presenta una doble dificultad: qué prevalece más, el continente –en tanto que representación de los criterios formales y partícipe, por ello, de un estilo arquitectónico concreto–, o, por el contrario, el contenido –que debe atender a unas necesidades de funcionamiento, como si de una máquina se tratase–. Le Roy, en su propuesta para el nuevo Hôtel Dieu de 1773, afirmaba: «Una sala de hospital es de alguna manera una verdadera máquina para tratar las enfermedades» (Insua, 2002: 99).

Otro de los obstáculos es la integración de un nuevo programa dentro de un entorno en continuo funcionamiento y sobre elementos arquitectónicos, constructivos y estructurales existentes, condicionantes previos que coartan la capacidad de actuación. Al contrario de un diseño hecho desde cero, que permite pensar y planificar de forma simultánea y conjunta el proyecto en su totalidad, aun teniendo implícita la complejidad de la organización de las distintas áreas que supone un programa de tales magnitudes.

Para dirigir y gestionar todos los cambios que debe soportar una realidad ya construida, se plantea la figura del Plan Director, cuyo objetivo es abarcar las distintas visiones y fundamentar y organizar adecuadamente las acciones que deban llevarse a cabo durante un largo periodo de tiempo, y garantizar la mejor conservación de estos bienes culturales conjugándose el estudio arquitectónico con un plan territorial, funcional, técnico y económico. Para lograr estos fines el Plan Director se estructura en varias etapas:

- La primera de ellas se centra en un análisis externo del estado del hospital y de su entorno. Se trata de un estudio de la oferta y la demanda sanitaria a nivel demográfico y urbano que, del mismo modo que la Ley General de Sanidad de 1989, tiene en cuenta los condicionantes territoriales, así como el hospital en su individualidad. El crecimiento de población de las ciudades hace aumentar la demanda asistencial de forma paralela, además de definir un perfil de usuario. Es por ello que el plan ha de integrar una fase de evaluación del entorno y su previsión futura, para establecer sus posibilidades efectivas a la hora de atender las necesidades territoriales.

- La segunda de las etapas se centra en el hospital, en el análisis interno, en la búsqueda de una propuesta y una definición de modelo apropiada a las faltas y requisitos expuestos en la primera de las etapas. Porque satisfacer las necesidades es el objetivo de todo proyecto, y el objetivo del Plan Director es diseñar un programa de futuro a través de una ruta articulada en distintas fases que abarquen los próximos 10 o 15 años. Dicho planteamiento debe tener la capacidad de adaptarse a las necesidades de cada momento, manteniendo una visión conjunta, para evitar los problemas de desorganización y descentralización generados con anterioridad. «Hay una ley no escrita que dice que cuanto mayor es la carga funcional de un edificio, mayor es su rigidez tipológica y por tanto más difícilmente admitirá convertirse en un tipo adecuado para una función cambiante» (Isasi, 2000: 121).
- La tercera y última de las etapas es la que atañe a la definición concreta del proyecto Plan Director. En ella se define la estrategia de actuación, se realiza una planificación y se define las actuaciones: obras, traslados, plazos, tramitaciones, costes, etc.

Plan director del Hospital Clínico San Carlos de Madrid

El proyecto se enmarca dentro de la construcción de la Ciudad Universitaria de Madrid impulsada por el rey Alfonso XIII bajo la influencia de la arquitectura norteamericana. En uno de los viajes³ que realiza Manuel Sánchez Arcas a EE. UU. elogia la arquitectura de sus hospitales. Considera el Presbyterian Medical Center de Nueva York como el mejor hospital en altura, y destaca su claridad en la disposición

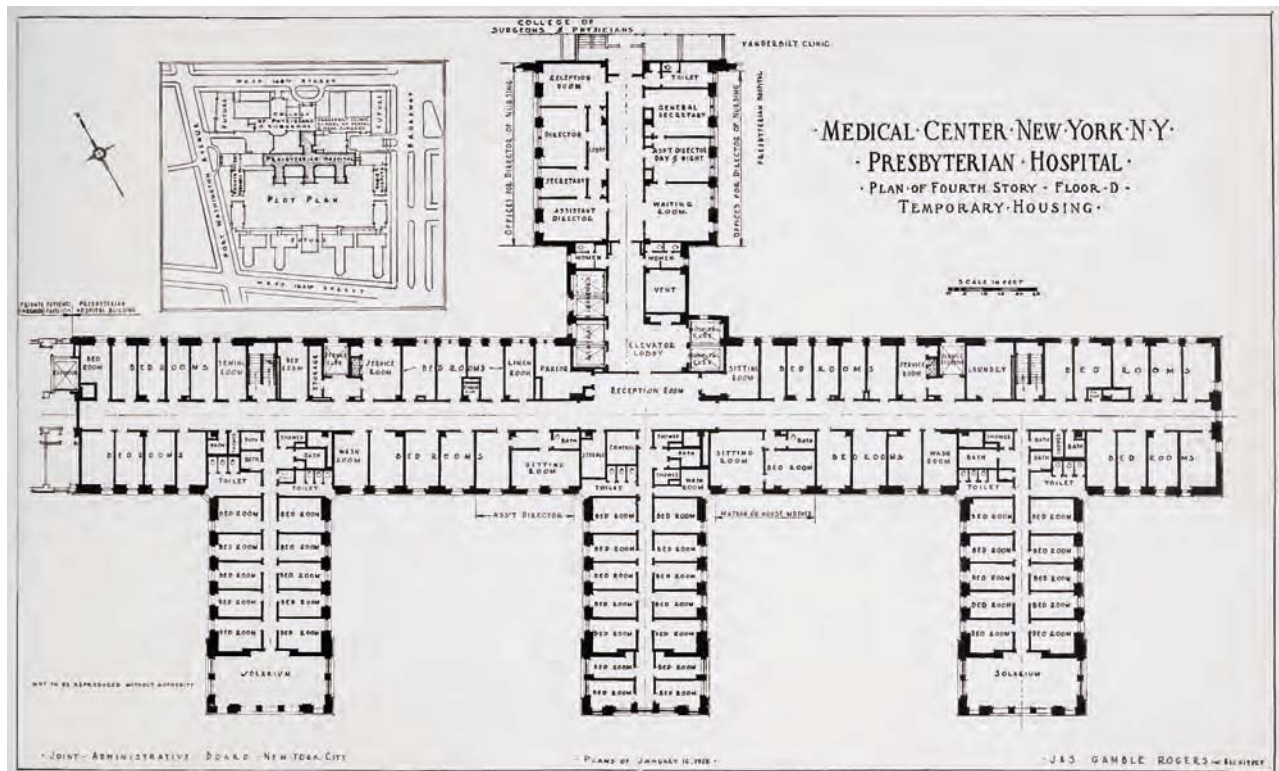


Figura 2. Planta en peine del Hospital Presbiteriano, Nueva York, 1925-1928, de Gamble Rogers. Imagen: Booklet of Plans N.º 686, 1928.

³ Manuel Sánchez Arcas realiza un viaje a EE. UU. junto con López Otero, Miguel de los Santos y Rafael Bergamín en busca de ejemplos para construir la Ciudad Universitaria de Madrid. A su vuelta, Sánchez Arcas escribe un elogioso artículo en la revista *Arquitectura* en el que ensalza la arquitectura del hospital de la Universidad de Columbia en Nueva York, el Presbyterian Medical Center, con una tipología en forma de peine y solárium acristalados, que adopta Sánchez Arcas en el Hospital Clínico, en el de Logroño y en San Sebastián.

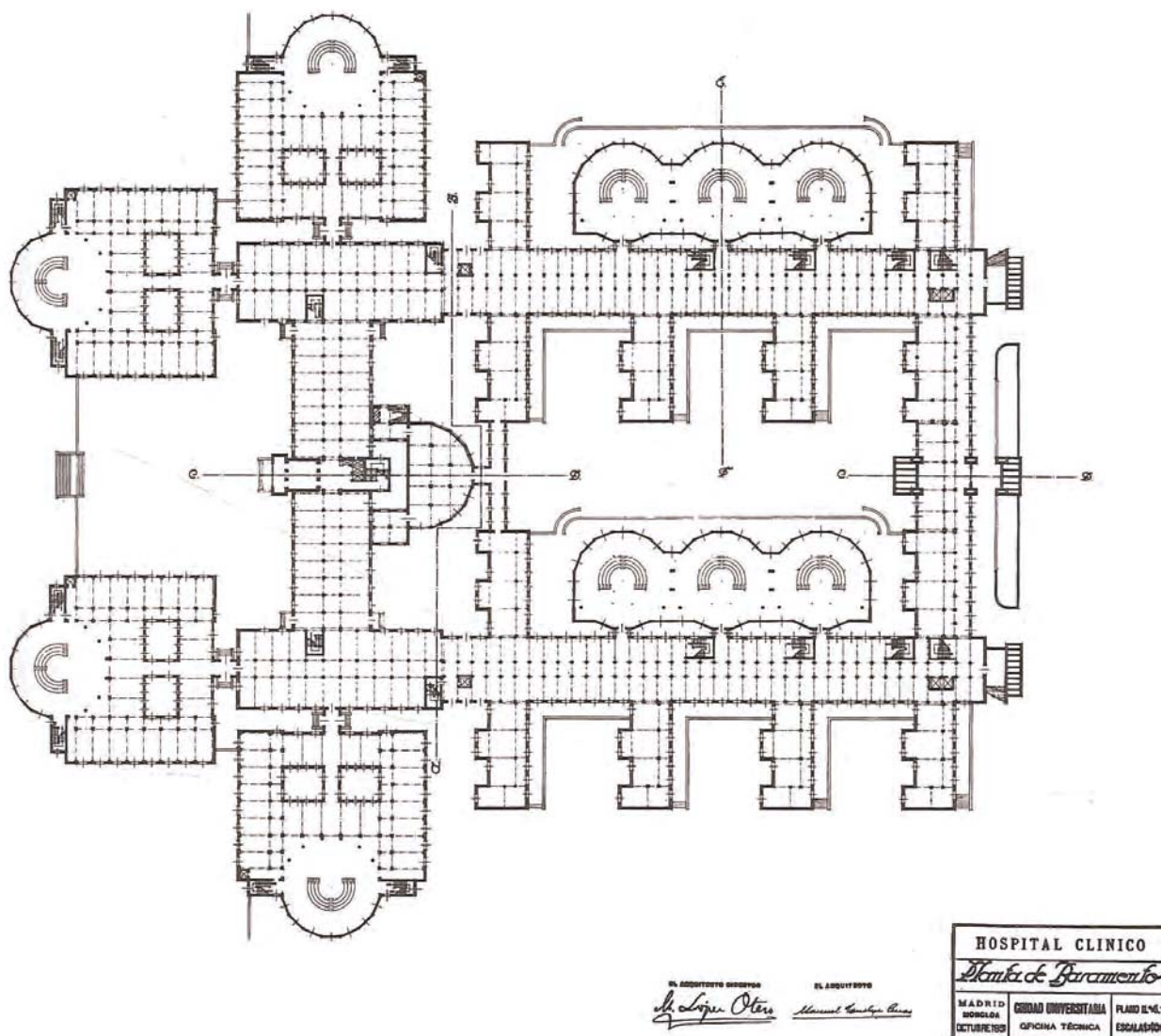


Figura 3. Plano planta baja del proyecto del Hospital Clínico San Carlos. Imagen: Hospitales: La Arquitectura del Insalud 1986-2000. (2000) Insalud.

y la facilidad con la que resuelve las circulaciones. Sánchez Arcas ya tenía experiencia en la construcción de hospitales, como el de Toledo, y el diseño de otros, como el de Logroño o San Sebastián.

El Hospital Clínico San Carlos fue diseñado por Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja, y constituye un claro ejemplo de la primera arquitectura racionalista construida en España, un hospital moderno en lo esencial: en la forma, en comparación con el resto de Europa donde la tradición hospitalaria venía de pabellones aislados, con una arquitectura sobria de ladrillo caravista y volúmenes puros; en la programación, porque contaba con un número de 1500 camas distribuidas entre las doce alas de habitaciones, que suponían una pequeña parte de la superficie total, y el resto compuesto por servicios, los cuales se podían modificar con facilidad; y en la estructura, compuesta por una malla infinita⁴ de pilares de hormigón armado que confiere al hospital una gran flexibilidad y capacidad de adaptación a cualquier cambio programático. Además, presenta soluciones valientes como las cubiertas poligonales de los quirófanos y las losas de los solárium. Todo esto fue diseñado

⁴ Compuesta por un módulo estructural que se ajusta a cada uso, de 3,75 x 6,50 metros para los laboratorios, 3,15 x 5,50 metros en el bloque clínico y 3,13 x 8,50 metros para las habitaciones.

por Eduardo Torroja. Se aúna tradición y renovación en un edificio de composición clásica: base, cuerpo y coronación, pero sin ornamentación alguna y con una imponente carga volumétrica. Una arquitectura imponente para el Madrid de la década de 1930. Pero el inicio de la Guerra Civil hizo que se convirtiera en un lugar de batallas y que al acabar solo quedara la estructura. Los arquitectos Miguel Santos, Agustín Aguirre y Pascual Bravo, junto a Eduardo Torroja, asumieron la reconstrucción del hospital, siguiendo las directrices iniciales del proyecto de Sánchez Arcas, que finalizó en 1959.

La rápida evolución de la tecnología y de las prácticas médicas durante las décadas de 1960 y 1970, sumada a una mala gestión, una época de dificultades económicas y la incorporación de especialidades, hizo llegar al «Clínico» a la década de 1980 en una difícil situación con unas instalaciones obsoletas, y un espacio interior desorganizado⁵ y convertido en un laberinto. Tal es así, que se cuenta una anécdota de un celador que llevaba a un paciente en su cama y, perdido en el laberinto, tuvo que salir a la calle con la cama y volver a entrar por una puerta conocida (Isasi, 2000: 156). En vista de la situación, desde el INSALUD se plantea la remodelación del Hospital Clínico San Carlos.

En 1990 Alfonso Casares comienza el duro trabajo de adaptarlo a las nuevas necesidades. El Plan comenzó en 1989 y se estructuró en tres fases sucesivas a lo largo de quince años, con una inversión total de dieciocho millones de pesetas (108000 €).

La primera de las fases, Fase 0, se aprobó en 1990 y duró apenas un año. Se centró fundamentalmente en asentar las bases para las siguientes fases. Se construyó una plataforma en el patio central, ganando superficie para poder trasladar las áreas de servicios y así liberar las plantas superiores. Este movimiento supuso un cambio de tipología: se pasó de un hospital en altura a uno con base y altura.

Otro de los puntos clave fue la nueva distribución y renovación⁶ de las instalaciones, creando un gran anillo bajo el hospital antiguo para poder suministrar a todo el cuerpo del edificio durante el tiempo que duraran las reformas.

La segunda, la Fase I, comenzó en 1996 y se desarrolló hasta 2002. Supuso la remodelación del 46 % de la superficie construida y se centró en el ala sur del hospital, donde se encontraban las consultas externas. Se construyó un nuevo pabellón y se remodelaron las habitaciones; pasaron de contener seis camas a dos, lo que contribuía a la mejora del bienestar de los pacientes.

La tercera y última, la Fase II, comenzó en 2007 y finalizó en 2011, veinte años después del comienzo de las primeras obras. Se centró en la remodelación de la zona de hospitalización y área de quirófanos, situados en la zona norte, donde, al igual que en la zona sur, se redujo el número de camas por habitación.

Con la aplicación del Plan Director se vuelve al origen, intentando devolver el equilibrio de cada una de las plantas, gracias a la liberación de espacio y absorción de los anteriores añadidos de las policlínicas y los «teatros» de operaciones con la nueva plataforma central. Los servicios se agrupan y se centran en la planta sótano y baja para mejorar las circulaciones y accesos, sobre todo en la planta baja. Se centra más en la parte funcional del hospital, modificando por completo su interior, el contenido, y mantiene en cierto modo intacto el estilo que lo hace valedor de pertenecer a la arquitectura moderna, algo totalmente reconocible hoy en día.

⁵ Algunos de sus pasillos y escaleras carecían de acceso por tener que aislar algunos servicios médicos.

⁶ Se instaló un nuevo grupo eléctrico y aire acondicionado.

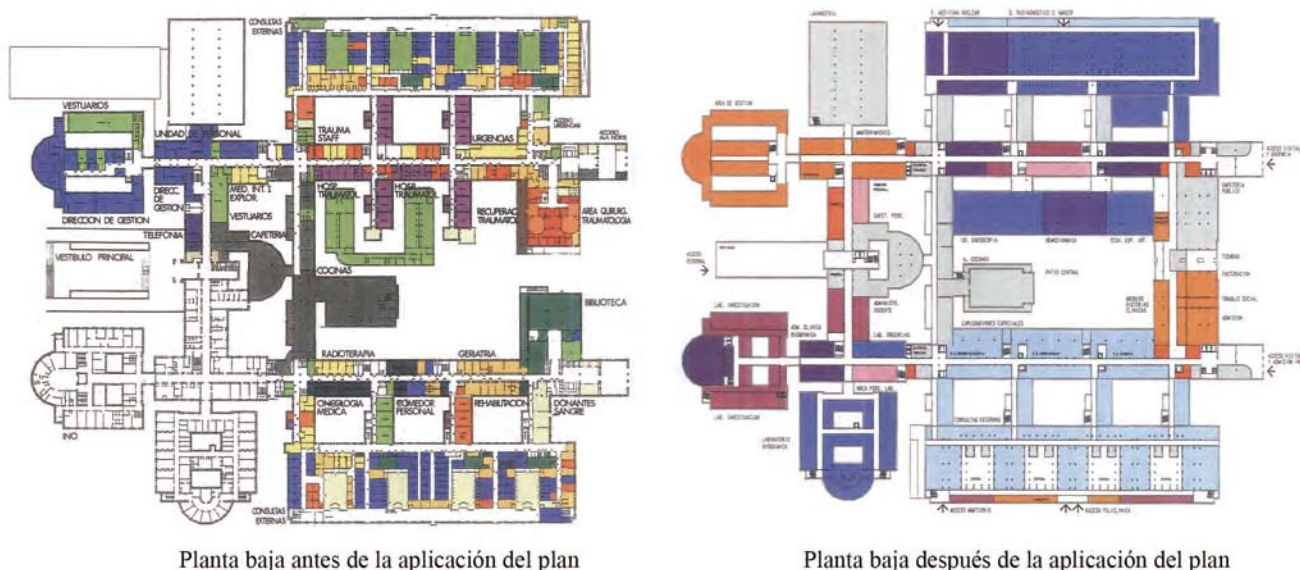


Figura 4. Comparativa de la planta baja, antes y después de la aplicación del Plan Director. Imagen: *Hospitales: La Arquitectura del Insalud 1986-2000*. (2000) Insalud.

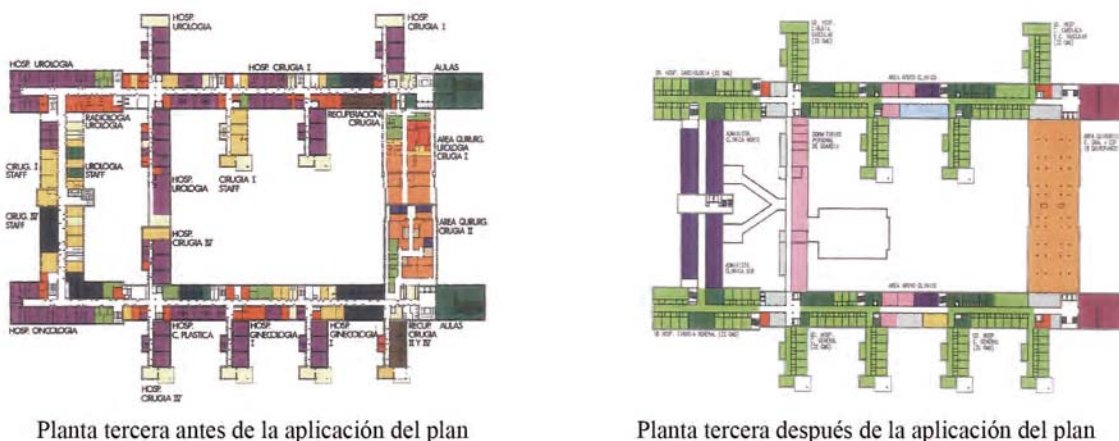


Figura 5. Comparativa de planta tercera, antes y después de la aplicación del Plan Director. Imagen: *Hospitales: La Arquitectura del Insalud 1986-2000*. (2000) Insalud.

Conclusiones

Entendido entonces el hospital no solo como edificio sino también como institución dentro de una sociedad, se convierte en un elemento complejo que reúne, dentro de un mismo espacio, condicionantes médicos, político-sociales y técnicos, que en lugar de ser un problema suponen los motores principales de cambio. Es en este cambio donde toma protagonismo el Plan Director, no como instrumento de reorganización de espacios y restauración de edificios, sino de definición de unos objetivos, una organización y un nuevo esquema funcional. Es un punto de referencia para el desarrollo de las actuaciones a tiempo futuro y un medio para mantener la coherencia y la armonía del conjunto.

El Plan del Hospital Clínico San Carlos de Madrid (un ejemplo replicable a otros casos de estudio) va más allá, evaluando y estudiando su entorno para dar el mejor servicio y continuando la

labor social implícita en sus orígenes. En lo arquitectónico, el resultado es herencia de la calidad inicial del proyecto, la capacidad de flexibilidad y adaptación de su estructura, dejando en un segundo plano el diseño y mantenimiento de lo estético en lo que respecta al continente, pero sin olvidarlo, porque sigue manteniendo sus valores.

Bibliografía

- CAMPOS, R. (2010): «El desarrollo de la salud pública en España durante el siglo xx», *Eidon*, n.º 32, pp. 67-73.
- CASARES, A. (1992): «Los proyectos de arquitectura en el seno del Plan Director», *Todo Hospital*, n.º 86, pp. 35-39
- CONDE RODELGO, V. (2001): «Los últimos 20 años de los centros sanitarios en España», *Arbor*, vol. 170, n.º 670, pp. 247-275.
- CONSEJERÍA DE SANIDAD Y VICECONSEJERÍA DE ASISTENCIA SANITARIA (2015). *Hospital Clínico San Carlos, memoria 2015* [en línea]. Madrid: Web del Hospital Clínico San Carlos. Disponible en: http://www.madrid.org/cs/Satellite?cid=1142473958302&language=es&pagename=HospitalClinicoSanCarlos%2FPage%2FHCLN_contenidoFinal. [Consulta: 9 de agosto de 2016].
- FERNÁNDEZ-TRAPA DE ISASI, J. (2000): *Hospitales: la arquitectura del Insalud 1986-2000*. Planes Directores. Madrid: Insalud, pp. 142-167.
- GUILERA, E. (1992): «Plan Director para Hospitales», *Todo Hospital*, n.º 86, pp. 11-14.
- DE SAN ANTONIO, C. (2003): *Manuel Sánchez Arcas: arquitecto*. Madrid: Hospital Clínico de San Carlos, p. 164.
- DÍAZ-MIRANDA, F. (2009): «La arquitectura del movimiento moderno 1925-1965. Fundación DOCOMOMO Ibérico», *Revista Anual de Historia del Arte*, pp. 222-232.
- INSTITUTO NACIONAL DE PREVISIÓN DE ESPAÑA (1958): *Orden del Ministerio de Trabajo del 24 de enero de 1958*. Madrid.
- INSUA CABANAS, M. (2002): *Arquitectura hospitalaria gallega de pabellones*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- KELLER REBELLÓN, I. y LEÓN PANIAGUA, J. (2004): «La capitalización de los hospitales del Insalud desde la Ley General de Sanidad. Los Planes Directores», *Revista de Administración Sanitaria Siglo XXI*, vol. 2, n.º 4, pp. 211-227.

Páginas web

- Evolución de la Ocupación del Suelo [en línea]. Disponible en: <http://www.madrid.org/cartografia/planea/planeamiento/html/web/indexEstudioOcupacionSuelo.htm> [Consulta: 15 de agosto de 2016].
- Plan Director Hospital Clínico San Carlos [en línea]. Disponible en: [http://www.madrid.org/cs/Satellite?cid=1142639500325&language=es&pagename=PortalSalud%2FPPage%2FP TSA_pintarContenidoFinal&vest=1142516946642](http://www.madrid.org/cs/Satellite?cid=1142639500325&language=es&pagename=PortalSalud%2FPage%2FP TSA_pintarContenidoFinal&vest=1142516946642) [Consulta en: 9 de agosto de 2016].

A Política do Espírito e a «lei dos cineteatros» no Estado Novo: flexibilidade e reabilitação. O caso do Cineteatro de Mangualde de Keil do Amaral

Joana Gouveia Alves

CERIS, Instituto Superior Técnico de Lisboa

Os cinemas em Portugal têm características que os distinguem de outros cinemas europeus devido a condicionamentos relativos ao estilo da arquitetura e à imposição de que os cinemas de província fossem cineteatros, sem outras funções que não as acessórias ao espetáculo.

O Decreto 13:564 de 6 de Maio de 1927, criado antes da banalização do cinema sonoro e que esteve em vigor até 1959, não previa disposições particulares para os edifícios dedicados exclusivamente ao cinema. Depreende-se que é um único programa pela regulamentação da instalação de cabines de projeção nos teatros (Carneiro, 2002; Silva, 2009). Os termos em que este regulamento foi escrito são concordantes com a *Política do Espírito*, a designação para a política cultural do Estado Novo promovida por António Ferro (1895-1956), o responsável pelo sector da cultura e pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)¹. A *Política do Espírito* valorizava igualmente o Teatro e o Cinema e foi marcada pelo protecionismo da produção nacional, pela censura e pela descentralização.

De acordo com este último ponto, criou-se o *Teatro do Povo*, um teatro ambulante cujo objetivo era «espalhar um pouco de ensinamento, alegria e poesia pelas aldeias e lugarejos» (Ferro, 1950: 13). Neste podia-se assistir a Teatro ligeiro, «que se quer um espetáculo para os olhos [...] não precisa da política para nada» (Ferro, 1950: 28). O Teatro não deveria ser de «lisonja fácil» mas deveria divertir o público, «educando-o, civilizándolo-o sem ele dar por isso» (Ferro, 1950: 25). O Teatro², que se tinha transformado num «prazer caro», seria assim devolvido ao povo «a quem de facto pertencia».

Do mesmo modo, o Cinema visava satisfazer «as necessidades espirituais das classes trabalhadoras» (Ferro, 1950: 38). Não querendo combater o Cinema americano, que aliás apreciava (Ferro, 1950: 28 e 46), Ferro pretendia sobretudo reforçar o Cinema português pela atribuição prémios, disponibilização de fundos, circulação de cinemas ambulantes e obrigação dos promotores privados na província a construir edifícios com a dupla valência - cinema e teatro (Fernando Fragoço [1946] *apud* Silva, 2008: 89). Aliás, as casas de espetáculos não poderiam ter outras funções, à parte a venda de bombons, flores e tabaco ou da casa do porteiro (Art. 26.º do Decreto 13:564, 1927). Este requisito devia-se à inflamabilidade das películas com base em nitrato de celulose e conseqüente elevado risco de incêndio. Em Portugal, manteve-se esta exigência, embora na década de 1930 já estivesse ultrapassada noutros países devido à estabilização das películas e desenvolvimentos da construção em betão armado. A medida contribuiu para a flexibilidade e valorização dos cinemas-teatros no tecido urbano. E era assim que se combatia em Portugal um problema que se agravou depois da difusão do filme sonoro com *O cantor de jazz* (1927), enquanto na Europa central Walter Gropius

¹ Designado por Secretariado Nacional de Informação (SNI) entre 1945 e 1968.

² Distinguem-se as artes Cinema e Teatro com letra maiúscula, enquanto os edifícios se escrevem aqui em minúscula.

projetava o *Teatro Total* (não construído, 1927) e Auguste Perret acreditava no poder renovador da arte - «Tal como a fotografia não matou a pintura, o cinema sonoro ou mudo não matará o teatro que tornar-se-á mais abstrato» (Perret, 1931: 98).

Por outro lado, a ditadura do Estado Novo adotou, no final da década de 30, uma nova imagem espelhada na arquitetura «cada vez mais monumentalista [...] de um vocabulário historicista e pitoresco, de uma narrativa classizante (próxima dos modelos nazis e fascistas da época) defendida como nacional» (Tostões, 2015: 269). A um curto ciclo de arquitetura moderna *internacionalista* seguiu-se a reposição do «bom gosto», enquadrada na *Política do Espírito*, que exaltava o império ultramarino e simultaneamente promovia a introdução e adaptação de elementos construtivos «portugueses» ligados a um imaginário bucólico, rural e folclórico (Tostões, 2015:269). Francisco Keil do Amaral (1910-1975) foi um dos arquitetos-chave na oposição ao regime. Demitido por despacho após oito meses na presidência do Sindicato dos Arquitetos (18 de Agosto de 1949), foi um dos mentores do Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa, cuja história já foi escrita várias vezes. E foi precisamente nestes anos, nos quais se reclamava a liberdade de criação, próximos do Congresso dos Arquitetos de 1948, que foram realizados o Cinema Salão Central Eborense (1945), o Teatro de Nelas, (1945-1948, uma reconversão) e o Cineteatro de Mangualde (1947-1950) – as três salas de cinema desenhadas pelo arquiteto Keil do Amaral.

O cineteatro de Mangualde (1947-1950)

O projeto para o Cineteatro inaugurado em Mangualde, no distrito de Viseu, em 1950, obedece às exigências do Decreto 13:564. Por isso, o programa era composto por auditório com palco e caixa de palco, «local de orquestra», camarotes ou lugares distintos para diferentes classes de público, camarins e arrumos. Com capacidade prevista superior a 500 lugares, a implantação do cinema era obrigada a prever uma rua privativa que servia o propósito de garantir a segurança da evacuação e, acessoriamente, as cargas e descargas diretamente para o palco. No cineteatro de planta retangular os espaços desenvolvem-se em sequência linear: porta de entrada recuada com bilheteira lateral, foyer e bar alinhados verticalmente com fenestração para a rua principal, ambos com acesso direto à plateia e balcão respectivamente. Os camarins surgiam em banda no primeiro piso de um volume anexo lateral, paralelo à rua privativa, por cima de um pórtico de pilares de granito inspirado na arquitetura popular, onde os espectadores se poderiam abrigar em dias de mau tempo.

Podemos encontrar neste cineteatro elementos típicos da arquitetura dos cinemas de meados do século xx como: a torre; o espaço de entrada coberto com bilheteira, para que o espectador não necessitasse de passar por nenhum obstáculo físico antes de comprar um bilhete; a *marquee* - uma pala por cima deste espaço de entrada que servia habitualmente para colocar o nome do filme, para além de vários dispositivos de segurança contra incêndios que são desde logo frisados na memória descritiva do ante-projeto (Keil do Amaral, 1947)³.

A articulação das duas frentes de rua é feita pela torre ocupada pelas caixas de escadas e sanitários. A torre tornou-se um elemento frequente da arquitetura dos cinemas modernos, ao contrário dos teatros clássicos que normalmente obedeciam a um eixo de simetria. Este elemento ganhou maior força depois do emblemático Cinema *Universum* de Erich Mendelsohn (Berlim, 1928), com a sua «torre-barbatana», ou do *Titânia Palast* (Schöfler, Schloenbach, Jacobi, Berlim, 1928), sendo replicado em vários projetos como os cinemas da cadeia Britânica *Odeon* na década de 1930 ou mesmo no *Capitólio* de Cristino da Silva. Tipicamente, a torre comunica com a cidade através de aberturas pelas quais passa luz artificial intensa ou do *lettering* com o nome do cinema, colocado no topo do edifício

³ Todos os documentos referentes ao cineteatro de Nelas e Mangualde como memórias descritivas e cartas aqui mencionados foram consultados no Arquivo da Inspeção Geral das Atividades Culturais, Lisboa.



Figura 1. Arquitetos José Almeida e Rui Santos.

e/ou escrito na vertical, justaposto ou perpendicular à fachada (Alves, 2014). Keil do Amaral faz aqui uma reinterpretação deste elemento, em pedra de granito de estereotomia irregular coberto com telhado de quatro águas. Como no *streamline* europeu, destaca as arestas do volume através da fenestração em L, que deixaria passar luz artificial à noite.

De facto, é aqui muito discreto o uso de elementos publicitários, que na década de 1950 iria desenhar para lojas de Lisboa. O espaço para afixar cartazes é um pequeno recesso iluminado num pano de parede de granito, na entrada à direita (que limita a bilheteira). Não há *lettering* luminoso, nem panos de fachada cegos para pendurar posters.

O público era segregado segundo a sua classe social, visto que o balcão estava dividido fisicamente em camarotes e «geral». Os espectadores da geral tinham acesso independente pelo pórtico lateral e pela torre e não se cruzavam com o restante público no foyer⁴. Todos estes elementos arquitetónicos tornam o cineteatro de Mangualde muito



Figura 2. Arquitetos José Almeida e Rui Santos.

⁴ No cineteatro de Nelas esta hierarquização social foi introduzida apenas em 1952, por pedido da entidade que o explorava, por haver «vantagem para a exploração separar, desde a compra dos bilhetes, o público dos melhores lugares, do público popular» (Memória descritiva do projeto de alterações assinada por Keil do Amaral com data de 8 de Outubro de 1952).

mais interessante do que o de Nelas. Esta expressão silenciosa e pouco publicitária, talvez mais próxima dos teatros, poderá ser devida ao carácter de Keil do Amaral, ao seu entendimento que a «dimensão funcionalista reside na medida da humildade do arquiteto, que tem a missão social de responder objetiva e economicamente ao programa pedido e a responsabilidade histórica de continuar a construção da paisagem» (Tostões in Bandeirinha, 2010: 22). Ou talvez à procura da modernidade assente em princípios racionais e de cultura local «que não fossem diretamente hostilizados pelos poderes políticos» (Hestnes Ferreira, 2010).

Declínio (1974-2010)

Esta sala de espetáculos encerrou 34 anos depois da sua abertura. Já em 1974 o comandante dos bombeiros de Mangualde requeria uma vistoria ao edifício após o piquete ter notado uma deformação no telhado. Dez anos mais tarde, a Câmara Municipal de Mangualde (CMM) solicita à Direcção Geral dos Espectáculos uma vistoria por se ter verificado «um certo abrandamento do tecto do cineteatro desta vila devido a uma cedência da sua estrutura» (Ofício da CMM assinado por Mário Videira Lopes de 20 de Junho de 1984) Na sequência deste pedido é efetuada a vistoria que determina o encerramento do cinema.

Seguiu-se quase uma década de discussões entre a CMM e os proprietários, sendo o ângulo da contenda o facto de a CMM querer que esta fosse a principal sala de espetáculos de Mangualde⁵ com capacidade para 400 espectadores enquanto os proprietários pretendiam reduzir a capacidade da sala, destinada a cinema exclusivamente, para menos de 300 lugares e rentabilizar o edifício de outra forma.

Iniciaram-se conversações sobre as obras no edifício e a Lusomundo, proprietária do imóvel desde 1983, estudou novos usos. Efetuara-se um primeiro estudo para um hotel e em 1987 a Lusomundo, submeteu um ante-projecto para converter o antigo cineteatro num edifício misto (escritórios e cinema), assinado por A. A. Santiago que propunha «um edifício de linhas actuais com utilização de aços, alumínio e vidro float» (carta datada de 18-09-1987).

Em 1993, a cobertura do Cineteatro de Mangualde ruiu definitivamente devido à forte pluviosidade e a Lusomundo aproveitou a oportunidade. Em 1994, Pedro Bordallo Silva solicita à Direcção Geral dos Espectáculos a desafetação da sala, antevendo-se portanto a demolição do edifício e deixando terreno livre e bem localizado para nova construção. A autorização não foi conseguida.

Na década de 1990, como vários teatros e cineteatros portugueses, também o cineteatro de Mangualde se encontrava «velho, decrépito e abandonado [...] No entanto, ainda lá se encontra tudo, ainda era possível salvar tudo» (Dietrich, 1998). Esta decadência inspirou os trabalhos fotográficos de



Figura 4. Arquitetos José Almeida e Rui Santos.

⁵ O espaço que tem cumprido essa função é o auditório do Complexo Paroquial de Mangualde.

Michel Waldmann nos anos 1990-1991 e de Joechen Dietrich em 1997-98 que constituem inventários preciosos dos cineteatros em Portugal⁶.

Na transição para o século XXI, em 1999, a Rede Nacional de Teatros e Cine-teatros e a Rede Municipal de Espaços Culturais são lançadas pelo Ministério da Cultura. Apesar da perda de espectadores de cinema que levou ao encerramento de várias salas, os cineteatros foram reabilitados (ver Ornelas, 2007), precisamente devido à sua flexibilidade, decorrente da dupla valência. Por esta altura, a Lusomundo desiste do projeto e recebe uma proposta de aquisição da Igreja Universal do Reino de Deus (Santos, 2013: 95). Perante a ausência de iniciativa da Câmara, Orlindo Brioso, empresário de Mangualde, passa a ser o proprietário do imóvel até 2011, quando passou para as mãos de uma instituição bancária na sequência de uma hipoteca (Santos, 2013: 95).

Reabilitação do Edifício (2013-2016)

A CMM, presidida por João Azevedo, conseguiu finalmente adquirir o Cineteatro de Mangualde em 2013 e pretendia a reabilitação do cineteatro, tornando-o polivalente e introduzindo uma sala de ensaios que permitisse um uso quotidiano do edifício. Com financiamento enquadrado no Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano de Mangualde, inserido no programa Portugal2020 com fundos estruturais da União Europeia, encomendou o projeto de reabilitação ao arquiteto José Lobo de Almeida (1981)⁷.

A primeira fase de levantamento do edifício original «à fita» foi complementada com investigação através de recolha de fotos e testemunhos que retratam o ambiente do edifício, bem como de alguma bibliografia disponível (ver bibliografia). No local, ainda era possível reconhecer vários elementos do auditório e carpintarias, embora em elevado estado de degradação. A zona do foyer e bar, ainda coberta, era parte mais bem conservada, com os pilares revestidos a azulejos ainda recuperáveis.

De acordo com o projeto de Lobo de Almeida, os volumes do auditório e da torre são reabilitados, o alçado da Avenida dos Combatentes da Grande Guerra é restaurado, enquanto que o volume dos camarins é redesenhado, mantendo a lógica do pórtico com os pilares de pedra originais. Este novo edifício contempla os sanitários e camarins articulados, através de uma caixa de escadas de serviço, com todos os níveis do palco e sala de ensaios. Esta nova sala de ensaios é inserida no topo do corpo do auditório.

O auditório, com 193 lugares na plateia e 147 no balcão, foi substancialmente alterado, mas tentou preservar-se a identidade da sala arquiteto Keil do Amaral. A opção pela demolição integral da laje de pavimento e a sua reconstrução «de forma a garantir um sistema de insuflação de ar mais eficaz (sob as cadeiras), permitiu ainda reformular a sua inclinação para uma pendente constante na ordem dos 6 %, que conjugada com a disposição alternada das cadeiras favorecerá a visibilidade para o palco» (Almeida, 2016). Esta alteração de cotas não prejudicou a relação das entradas laterais com a rua privativa; favoreceu o acesso a pessoas de mobilidade reduzida e a logística de cargas e descargas de elementos cénicos e equipamentos para o palco. No interior do auditório são mantidas as linhas horizontais e as carpintarias de forma a preservar o desenho original, embora a cor clara da sala seja alterada por ser um elemento refletor da iluminação cénica. Ao nível da plateia, as paredes são revestidas a tecido entre frisos de madeira horizontais, com isolamento sonoro em certos pontos,

⁶ Este trabalho de Michel Waldmann (Bruxelas, 1950-) foi exposto pela primeira vez no âmbito dos encontros de fotografia em Coimbra (1992) «Os Cine-Teatros», em 1995 em Bruxelas «Os Cine-Teatros Portugueses», no Centro Cultural «La Vénerie» e em 1997 «Cine-Teatros, Paraísos Perdidos» Galeria Municipal Mitra, Lisboa.

⁷ José Lobo de Almeida é arquiteto formado pela Universidade de Coimbra (2007), trabalhou com o Arquitecto José Gigante até se estabelecer em atelier próprio com sede em Mangualde. As informações foram prestadas em entrevista realizada no dia 13 de setembro de 2016, no seu atelier da Rua da Cedofeita, Porto.

consoante as necessidades de reflexão e absorção. Os pavimentos são em madeira no auditório e sala de ensaios e em marmorite nos outros espaços, conforme o original.

O novo palco, agora sem fosso de orquestra, foi aumentado até ao limite do geometricamente possível. A cota de palco ficará apenas a 75 cm da cota da plateia, ganhando espaço para uma caixa de palco compatível com uma máquina de cena contemporânea. A projeção cinematográfica passará a ser feita por sistemas de projeção de cinema digital.

O problema estrutural da cobertura foi resolvido pela construção de uma cinta de betão nas paredes periféricas do auditório, sobre a qual assenta uma estrutura metálica. Os equipamentos de ventilação e climatização assentam em cobertura plana sobre o palco e sob a restante cobertura em telha cerâmica, distribuem-se as unidades de tratamento de ar. O desvão central é apropriado para a sala de ensaios (Almeida, 2016). A sala de ensaios é inserida «Mantendo a cota das platibandas existentes e elevando o desenvolvimento do telhado (originalmente escondido pelas mesmas) para a sua cota superior, [...], sem comprometer a escala do edifício original» (Almeida, 2016).

Por último, a hierarquização social é abolida, o que poderá ser interpretado como homenagem ao ideal democrático de Keil do Amaral. O balcão deixa de estar fisicamente dividido em duas partes, os camarotes não são reconstruídos e o acesso é feito pelo foyer, deixa de ser segregado. Contudo o desenho do guarda-corpo do balcão com os avanços junto às laterais (reminiscências do modelo do teatro em ferradura) é mantido. O acesso ao balcão é feito pelas escadas na torre às quais se acrescenta um elevador para maior acessibilidade.

A questão central da segurança contra incêndios será atendida pela introdução de uma cortina de ferro. Dado o tempo de evacuação e o facto de ser uma reabilitação, ficou dispensado de cortina de água o que obrigaria à introdução de um reservatório de água que iria ocupar parte da rua privativa.

O projeto de reabilitação altera parcialmente o edifício, embora se tente conservar os elementos que, de acordo com o arquiteto, mais marcavam a memória coletiva das pessoas sobre aquele lugar. Guarda-se o sentido da proposta original de Keil do Amaral sem impor elementos que contrastem com o existente, procurando um equilíbrio entre os elementos restaurados e elementos novos, numa abordagem sensível e que de certo modo pode ser interpretada como a continuação da procura de sobriedade de Keil do Amaral «Procurar-se-ha conseguir, que esta casa de espectáculos, sem luxos desnecessários e despropositados, antes com grande sobriedade, seja atraente e digna desta vila onde vai ser contruída» (Keil do Amaral, Memória descritiva do ante-projeto, 1947).

Agradecimentos aos arquitetos José Almeida e Rui Santos pelos esclarecimentos e imagens.

Bibliografia

ALMEIDA, J. (2016): *Memória descritiva do Projeto Geral de Arquitetura Cineteatro de Mangualde*. S.L.; s.n.

ALVES, J. (2014): *Permanence and Persistence: conception, Construction and Conversion of Modern Cinema Theatres (1910-1939)*. Tese de doutoramento, Lausanne/Lisboa: EPFL/IST.

BANDEIRINHA, J, *et al.* (2010): *Keil do Amaral: Obras de Arquitectura na Beira: Regionalismo e Modernidade*. Lisboa: Argumentum.

BANDEIRINHA, J. y CONSTANTINO, S. (2013): «Resposta a um programa arquitectónico sob legislação do Estado Novo: os cineteatros», *Teatro do Mundo*, vol. 08. pp. 191-202.

- CARNEIRO, L. (2002): *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*. Tese de doutoramento. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- DECRETO n.º 13:564 de 6 de Maio de 1927 [*Inspecção Geral dos Teatros*].
- DIETRICH, J. (1998): *Cine-Teatros de Portugal*. Leiria: Museu da Imagem em Movimento.
- FERRO, A. (1950): *Teatro e Cinema*. Lisboa: Edições SNI.
- KEIL DO AMARAL, F.; HESTNES FERREIRA, R. y TOSTÕES, A. (2010): *Dois Ensaios e o Fac-Símile de «A Moderna Arquitectura Holandesa»*. Lisboa: Argumentum.
- LEI 2:401 de 16 de Junho de 1950 [Fundo Nacional do Teatro].
- ORNELAS, C. (2006): *Recuperação de Cineteatros Modernos Portugueses*. Porto: Tese de Mestrado apresentada na Faculdade do Porto.
- PERRET, A. (1931) : «Le Théâtre de Demain», *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Numero Hors de serie, jun-jul, pp. 98-99.
- PROCESSO nr. 16.06.0001 do Cineteatro de Mangualde do Arquivo do IGAC, Lisboa.
- SANTOS, R. (2013): *O Cineteatro de Mangualde do arquiteto F. Keil do Amaral: projeto de reabilitação e conversão para Casa da Cultura*. Tese de mestrado. Lisboa: Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.
- SILVA, S. (2009): *Arquitectura de Cineteatros: evolução e registo (1927-1959)*. Coimbra: Tese de Mestrado pela Universidade de Coimbra.
- TOSTÕES, A. (2015): *A Idade Maior*. Porto: FAUP.
- TOSTÕES, A.; MOITA, I. y KEIL DO AMARAL, F. (1999): *Keil do Amaral, o arquitecto e o humanista*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Contemporânea.

Gestión socioeconómica del patrimonio construido. Indicadores

Ander de la Fuente, Agustín Azcárate y Verónica Benedet

Universidad del País Vasco

Introducción

No podemos considerar la existencia de un valor cultural único para cada bien inmueble que forme parte de nuestro patrimonio construido. Los factores que convierten en patrimonio de un grupo social los símbolos de su pasado son múltiples, pueden variar con el tiempo y «acostumbran a ser el resultado de varios momentos históricos que tenemos que valorar en su integridad aunque

contenga partes sin significados relevantes hoy (pero sí quizá en el futuro)» (Azcárate *et al.* 2009: 599-600).



Figura 1. Ejemplo de estructura singular por su sistema de transmisión de cargas: las Torres de Colón (entonces de Jerez) durante su construcción, entre 1967 y 1976 Imagen: cortesía de Máximo de las Casas Pulido, <http://madridayer.wordpress.com/>.

Para cada uno de estos valores podemos evaluar aspectos relativos a la estructura portante (valores estructurales, E), las soluciones constructivas (valores constructivos, C), los espacios y su función (valores espacio-funcionales, F), la composición y la estética (valores compositivo-formales, CF), los aspectos documentales y de antigüedad (valores históricos, H) y los simbólicos (valores de «recordabilidad», R).

Índices

Valores «estructurales», estimados por un índice E

En el caso del patrimonio construido edificado, estos valores están referidos al porcentaje de la estructura portante conservada en buen estado que transmite las cargas según un esquema coherente con el inicialmente concebido para el edificio (incluso dimensiones y geometría de jácenas, carreteras, durmientes, correas, cabios, solivos, pies derechos, bóvedas o cúpulas, crujías), si este es conocido.

Valores «constructivos», estimados por un índice C

Son los referidos a la singularidad (para la época en que fueron utilizadas) y la coherencia de los materiales y técnicas constructivas empleadas en los edificios.

En ningún caso estaremos valorando la belleza de las soluciones constructivas.

Valores «espacio-funcionales», estimados por un índice F

Estos valores hacen referencia al mantenimiento de la organización y forma tradicional de los espacios funcionales, al grado de adaptación de estos a su función, y a la compatibilidad de los usos actuales con aquellos para los que fueron proyectados.

El uso de los espacios construidos es fundamental para su conservación (Cristinelli, 2001). El desuso de un bien (su falta de utilidad o función) trae consigo su abandono y olvido, su ruina y, por ende, su desaparición.

Valores «compositivo-formales», estimados por un índice CF

Son aquellos que valoran la intencionalidad en la composición general de las formas exteriores; la armonía, el orden, la regularidad, la proporción, la seriación, en las construcciones más clásicas; los efectos espaciales, las deconstrucciones y contrastes deliberados, en las más iconoclastas; la riqueza



Figura 2. Materiales cerámicos en los pavimentos de la Casa de la Moneda, hoy Albergue de Curtidores. Lo que constituía una solución técnica corriente en 1796 ha devenido singular en nuestros días.

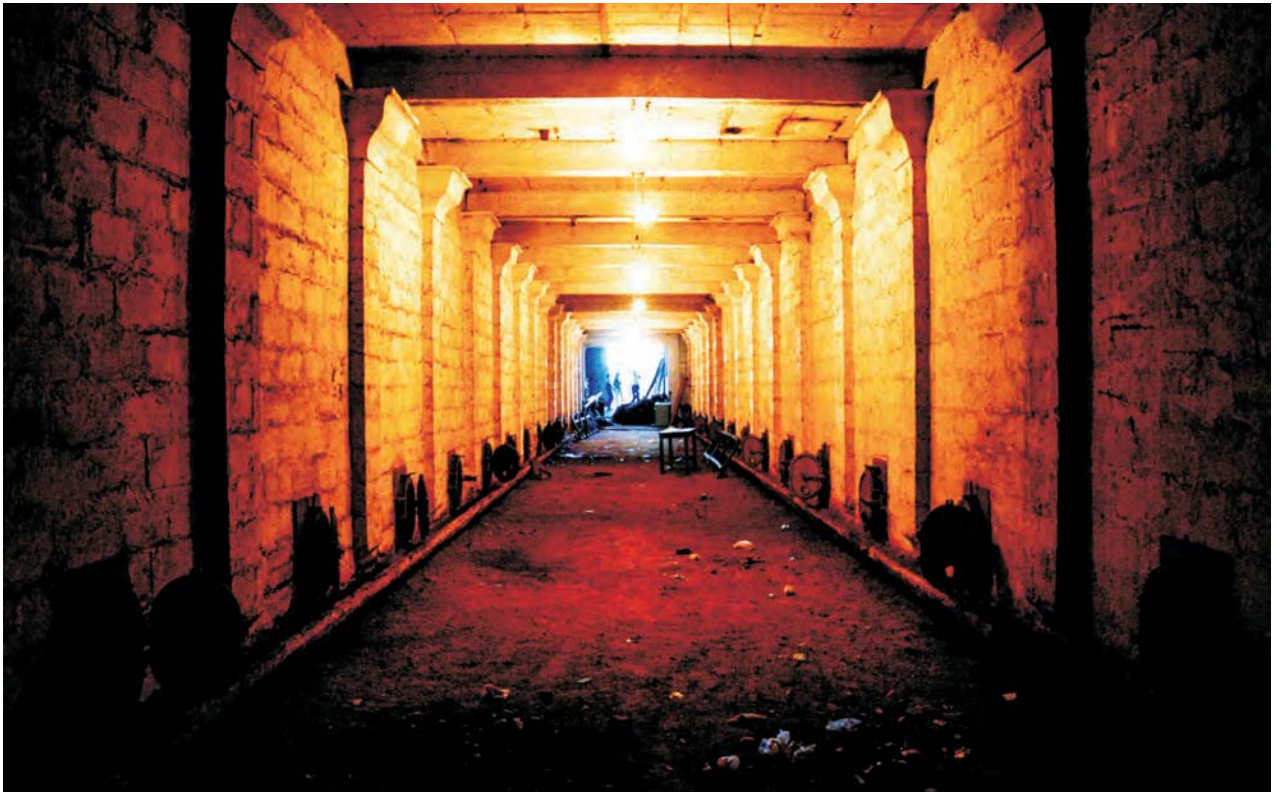


Figura 3. Cubas de decantación en la bodega de Pascual Harraigue en Salto (Uruguay, 1896): ejemplo de espacio difícilmente compatible con nuevos usos. Imagen: Isidra Solari, Comisión de Patrimonio histórico de Salto.



Figura 4. Estudio compositivo formal de un edificio del que no se conservará la materialidad: proyecto de reconstrucción del hôtel Katarro, 1996. Imagen: Ander de la Fuente.

formal de los elementos constructivos y decorativos (si los hay), la habilidad artística y la buena forma arquitectónica, en general, considerando además su adscripción más o menos representativa a estilos, épocas y autores que ya forman parte de la memoria, aunque sea reciente.

Valores «históricos», estimados por un índice H

Estos criterios combinan el valor estratigráfico, biográfico, del bien, con el que le confiere su antigüedad.

La introducción de una evaluación estratigráfica supone un cambio conceptual significativo, que busca desterrar definitivamente la perversa tendencia a definir la supuesta configuración subyacente original, prístina y congelada en el tiempo. Antes al contrario, se adjudicará con este enfoque un valor añadido a toda construcción en la medida en que pueda aportar información sobre distintas épocas y culturas materiales, formas de vivir, de relacionarse, de explotar el medio y de fabricar.

La antigüedad del bien irá matizada en distintas horquillas temporales para cada tramo cronológico. El número de fases de la construcción aportará un valor adicional matizado mediante un coeficiente corrector.

Valores de «recordabilidad», estimados por un índice R

Estos valores tratan de evaluar la importancia del bien en tanto parte de la huella de una memoria, construida o construible como imagen colectiva recordada (no realmente percibida) por la ciudadanía.

Definimos «recordabilidad» como concepto relativo a la memoria y equiparable a la «imaginabilidad» de la imagen, es decir, como «cualidad del objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador» (Lynch, 1998: 19). Pero mientras David Lynch se refiere a la imagen percibida, en este punto nosotros tratamos sobre la recordada, sobre la cons-



Figura 5. Detalle del Albergue de Curtidores en Estella-Lizarrá. Superposiciones de tiempos en un mismo lugar dan a veces resultados incoherentes desde el punto de vista compositivo-formal. Imagen: Toño Goñi.



Figura 6. Símbolo de la memoria colectiva del barrio de Curtidores en Estella-Lizarrá: guarismo para la zonificación de un secadero pintado en la Casa de la Moneda y utilizado como distintivo del Albergue de Curtidores.

trucción de un recuerdo y los elementos que componen ese esquema mental.

Coeficientes

La definición de baremos para los índices antes señalados, E, C, F, CF, H y R, que llevamos tres años desarrollando desde el Grupo de Investigación en Patrimonio Construido de la UPV/EHU¹, nos permite obtener unas cifras que, si bien no pueden medir exactamente aspectos que no son de carácter cuantitativo, sí nos sirven como indicadores para su comparación. Para efectuar dicha comparación proponemos la definición de algunos coeficientes, cuyo fin último es visibilizar las prioridades de posibles intervenciones en los distintos bienes analizados, organizando el caos de una indeseable «inflación patrimonial» (Choay, 2007: 222) en la que casi todo es patrimonio.

Coeficiente de valor patrimonial, Cp

La media de dichas cifras en diferentes contextos constituirá el que denominamos coeficiente de valor patrimonial de los elementos destacables de un bien, Cp. Este coeficiente se obtendría como media de los índices E, C, F, CF, H y R, es decir:

$$C_p = \frac{E+C+F+CF+H+R}{6}$$

Si por circunstancias excepcionales no puede valorarse alguno de los aspectos citados, el Cp se obtendrá como media de los efectivamente evaluados.

Coeficientes de valor significativo interno, Ci, y externo, Ce

Estos valores son percibidos generacionalmente y suelen, por tanto, variar en el tiempo. Esto implica que son susceptibles de ser resignificados², esto es, dotados de una nueva significación social debido al conocimiento y difusión de nuevos datos o a la evolución del enfoque con el que se analizan.

¹ Desde el GPAC se han diseñado dos modelos de asignación del valor patrimonial diferentes. El primero, para el Plan Estratégico del Patrimonio Cultural del Gobierno Vasco, daba como resultado una clasificación en los grados de protección especial, media y básica, que son los comúnmente utilizados por este organismo, y que tienen su reflejo legal en los niveles de inventariado (que suele asimilarse a básico) y catalogado (y dentro de este último, correspondiente normalmente a los bienes de categoría especial, los bienes de singular relevancia).

² El *Diccionario de la Real Academia Española* no recoge la palabra «resignificar»; define, no obstante, significar como «ser, por naturaleza, imitación o convenio, representación, indicio o signo de otra cosa distinta». El prefijo *re* añadido a esa definición formando un neologismo aporta la idea de convertir de nuevo, en este caso en símbolo,

Para cuantificar su potencial, su valoración «experta» (medida por el coeficiente de valor patrimonial, Cp) debe ser contrastada mediante prospecciones sociológicas (encuestas, encuentros con la ciudadanía, elaboración de mapas mentales) con la percepción que de ellos (de los más subjetivos, al menos) tienen habitantes y visitantes.

La valoración social del patrimonio no suele coincidir con la experta, resultante de su estudio crítico y del conocimiento. Bienes de singular relevancia por la información que atesoran en su materialidad, por la significación histórica que tuvieron o por ser fruto de culturas o circunstancias socioeconómicas ya desaparecidas, pasan socialmente desapercibidos por su «invisibilidad» (Azkarate y Lasagabaster, 2006).

No basta con argumentar que el valor científico de ciertos elementos es muy superior al popularmente estimado: será necesario contrastar ambos para obtener la medida del esfuerzo que debe hacerse para la reintegración necesaria de esa memoria infravalorada.

Para tratar de reflejar la percepción social hemos definido dos coeficientes de valor «significativo» (González, 1999: 19), como índices que midan el aprecio subjetivo de los propios miembros de la colectividad hacia el patrimonio del cual son poseedores (coeficiente de valor significativo «interno») o el de los visitantes que aportan un afianzamiento del sentimiento de identificación de los pobladores al interesarse por una parte de su identidad colectiva (coeficiente de valor significativo «externo»).

Los indicadores definidos para medir el valor «significativo» se obtendrán exactamente igual que el de valor «patrimonial». Las puntuaciones, sin embargo, se recabarán mediante prospecciones sociológicas con un adecuado diseño a partir de muestras y una elaborada estrategia de campo que incluya al menos una básica explicación del valor «patrimonial» que la investigación científica asigna a esos bienes.

Los *inputs* coincidirán con los que se consideran para el valor «patrimonial» en los aspectos espacio-funcional (relativo en este caso a la importancia que se le concede a la función que desempeña o puede desempeñar el espacio), compositivo-formal (indagando si es atractivo o no desde el punto de vista estético para los ciudadanos), histórico (exclusivamente para determinar si la época que para ellos representa es o no digna de ser puesta en valor) y de «recordabilidad» (coincidente con el que se valoraba en el Cp y complementario, por manifestar una opinión ciudadana no necesariamente experta).

No parece tener sentido preguntar por valores cuya cuantificación exige cierto conocimiento técnico, como el estructural o el constructivo.

El coeficiente de valor significativo interno, Ci, se obtiene como media de los valores de F, CF, H y R determinados por los propios habitantes, es decir:

$$C_i = \frac{F+CF+H+R}{4}$$

representación, convenio, indicio, signo, un objeto. El término es muy utilizado para referirse al diferente valor que otorgan estudios históricos sucesivos a un mismo acontecimiento o conducta, por cambios en la mentalidad o nuevos hallazgos que permitan revisar el significado anterior.

En psicología, se entiende resignificar como otorgar un sentido diferente al pasado a partir de una nueva interpretación desde el presente, es decir, construir memoria. Pero también se refiere al rediseño del presente derivado de una reinterpretación del pasado.

Resignificar una huella del pasado supondría, por tanto, reinterpretar su importancia desde la memoria como revisión actual de ese pasado, redimensionar su calidad de símbolo; pero también su carácter de indicio, de documento, una vez actualizado el conocimiento sobre ella. En este sentido utilizamos el término.

El coeficiente de valor significativo externo, C_e , se calcula igualmente como media de los valores de F, CF, H y R, pero en este caso asignados por los visitantes:

$$C_e = \frac{F+CF+H+R}{6}$$

Si por circunstancias excepcionales no puede valorarse alguno de los aspectos citados, estos coeficientes se obtendrán como media de los efectivamente evaluados.

Coeficiente de valoración ponderada, C_v

En ese mismo ejercicio de contraposición de percepciones expertas y populares proponemos medir el valor combinado de un bien patrimonial mediante un índice C_v , coeficiente de valoración ponderada, obtenido como media de los tres coeficientes básicos: valoración patrimonial, C_p , valoración significativa interna, C_i , y valoración significativa externa, C_e .

$$C_v = \frac{C_p+C_i+C_e}{3}$$

Coeficiente de «resignificación» relativo, C_r

Cuanto más invisible sea para la ciudadanía un bien patrimonial y mayor sea el valor científico que se le otorga como documento, mayor será el potencial teórico de su «resignificación» (entendida como deseable factor de dinamización sociocultural y económica).

Podemos aproximarnos a la magnitud del eco de una «resignificación» de bienes mediante un índice C_r , coeficiente de «resignificación» relativo, que sería la diferencia entre el valor otorgado por los equipos transdisciplinares que han estudiado el elemento (valor patrimonial, C_p), y su valoración social (media de su aprecio por los habitantes, C_i , y por los potenciales visitantes, C_e), en relación con el valor total ponderado, C_v .

$$C_r = \frac{C_p - [(C_e+C_i)/2]}{C_v}$$

Podemos decir que el coeficiente de «resignificación» relativo refleja el porcentaje teórico de posible incremento de valor que una «resignificación» de éxito puede aportar al bien.

Coeficiente de oportunidad, C_o

Pero el patrimonio construido tiene una triple dimensión, y a los aspectos señalados, referentes a la percepción y la memoria, se añaden los económicos, que determinarán frecuentemente qué bienes con alto potencial de «resignificación» no son razonablemente susceptibles de ser puestos en valor por el coste desmesurado de su intervención. Para medir esta rentabilidad económica proponemos el coeficiente de oportunidad, C_o , que incorpora una valoración monetaria de costes de intervención (P_i) como cociente. A mayor coste, menor rentabilidad; cuanto más alto sea el potencial de «resignificación», sin embargo, más rentable resultaría la intervención:

$$C_o = \frac{C_r}{P_i}$$

Conclusiones

Poner en valor el patrimonio construido integrado en un paisaje determinado supone establecer prioridades a la hora de jerarquizar los elementos del mismo que pueden resignificarse más rápidamente, con más efecto social (visibilidad) y menor coste relativo. Así daremos el primer paso para la definición de un proyecto maestro de intervención específico sobre los bienes patrimoniales integrados en los paisajes estudiados.

Y es que el objetivo último de la utilización de estos coeficientes, indicadores en realidad de externalidades imposibles de cuantificar, es posibilitar una priorización de actuaciones sobre distintos bienes, con criterios objetivables.

Bibliografía

- AZKARATE, A. y LASAGABASTER, J. I. (2006): «La arqueología y la recuperación de las “arquitecturas olvidadas”. La catedral de Santa María y las primitivas murallas de Vitoria-Gasteiz», *IV Congreso internacional restaurar la memoria. Arqueología, Arte, Restauración*, Valladolid, 2006, pp. 137-160.
- AZKARATE, A. (Coord.) *et al.* (2009): «La arqueología hoy», *Actas del Congreso Medio siglo de arqueología en el Cantábrico Oriental y su entorno*, Vitoria-Gasteiz.
- CHOAY, F. (2009): *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, [1992].
- CRISTINELLI, G. (2001): «Giuseppe Cristinelli defiende el uso de los monumentos para su conservación», *entrevista de Ignacio Francia para El País*, Salamanca, 25 de enero de 2001. Disponible en: http://elpais.com/diario/2001/01/25/cultura/980377223_850215.html [Consulta: 22/04/2014]
- GONZÁLEZ, A. (1999): «La restauración objetiva (método SCCM de restauración monumental)», *Memoria SPAL*, Barcelona, 1999.
- LYNCH, K. (1960): *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili [1984,1998] [Cambridge: MIT Press 1960].

O Teatro Rosa Damasceno na economia urbana de Santarém (1939-1999-2039)

Diana Almeida Silva

Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, CIAUD. Arquitecta

José Raimundo Noras

Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa CH-Lisboa, CITCEM e CIJVS. Historiador

Tiago Soares Lopes

Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto. Arquitecto

As datas indicadas correspondem a balizas cronológicas com significado evocativo. Em 1939 foi inaugurada a nova sala resultante da intervenção moderna sobre o antigo teatro. Em 1999 o cineteatro encerrou atividade, marcando o início do atual processo de abandono. Em 2039 assinalar-se-á o centenário da sala moderna do Teatro Rosa Damasceno e neste momento encontrar a nova funcionalidade do espaço é o objetivo que traçamos para esse longo prazo.

Abordagem histórica

A remodelação modernista do Teatro Rosa Damasceno decorreu de uma multiplicidade de fatores dos quais ela própria foi causa e efeito. Em Santarém, a década de 1930, iniciara-se com a construção do mercado coberto e terminava com inauguração do cineteatro de «linhas moderníssimas», correspondente a uma nova necessidade técnica de fruição cultural: o cinema. Na realidade, a evolução urbana da cidade, resultado de sucessivas fases de transformação (desde o processo de desamortização dos bens fundiários dos diversos «conventos de fora-de-vila» no século anterior), agora, no espaço de uma década, materializava-se numa série de programas infraestruturais (Lopes, y Noras, 2009: 172-180). O mercado coberto, a agência distrital do banco público, a estação dos correios e o «moderno» cineteatro constituíam «melhoramentos materiais» (Correio da Extremadura, 1940: 6) reclamados pelas populações e, em simultâneo, manifestações do desejo de modernidade dos centros urbanos de média dimensão. (Fernandes, 2005: 105-115).

O novo espaço procurou adaptar-se à dupla função: teatral e cinematográfica, porém sob a primazia desta última. (Arquitectura Portuguesa, 1949: 14). O cinema constituiu uma aspiração da «modernidade» almejada pelos públicos locais. Um pouco por todas as localidades do interior do país, a exploração comercial do cinematógrafo tornava-se uma atividade economicamente atrativa. Em Santarém, em Almeirim, em Abrantes, ou mesmo em Gouveia, sociedades comerciais representativas da burguesia local constituíram-se como agentes promotores da edificação e da exploração dos novos cineteatros (Noras, 2011: 119-125). Nestas condições, o Teatro Rosa Damasceno RD viria a ser concessionado a empresas cinematográficas nas décadas subsequentes. A exibição dos grandes êxitos de *Hollywood*, da idade do ouro dos *westerns* e dos dramas históricos, alternava com a produção nacional das décadas de 1940 e 1950, bem como com sessões de Revista. Com várias salas de espetáculo em funcionamento regular, durante cerca de três décadas, a dinâmica da programação, muitas vezes articulada entre as direções dos diferentes teatros, foi educando públicos, criando rotinas de



8 SANTAREM — Teatro Rosa Damasceno e torre das Cabaças

Figura 1. Teatro Rosa Damasceno e Torre das Cabaças. Imagem: António Passaporte. Postal ilustrado Edições Lotty, cerca de 1950.

consumo cultural, bem como, atraindo espetadores vindos de fora de Santarém, numa lógica regional e de «alternativa na província» a Lisboa (Custódio, 1977: 17-64). Na década de 1970, os grupos locais de teatro amador já reivindicavam um maior acesso ao palco emblemático do teatro tanto pela capacidade de atração de público que oferecia, como pelas dimensões da sala.

Nas décadas subsequentes, tal como um pouco por todo o país, a exploração comercial do cinema deixou de ser rentável e o espaço encerrou ao público em 1999. Em 2004, o Club de Santarém, antiga associação promotora do teatro, vende o imóvel a um grupo empresarial do setor imobiliário. O negócio foi contestado judicialmente, havendo uma decisão definitiva a favor da empresa em 2013. Entretanto, em Março de 2007, um incêndio tinha destruído parte do interior e do mobiliário. O abandono do Teatro Rosa Damasceno tem paralelo na situação de múltiplos cineteatros modernos em Portugal. Na verdade, o cineteatro enquanto espaço urbano foi esvaziado de função. Os novos cinemas integram-se noutras estruturas mais amplas, ligadas a funções comerciais, onde o lugar do cinema se tornou acessório. O filme assumiu-se, cada vez mais, como um produto de consumo rápido e individual, por força da atual «revolução tecnológica» (Noras, 2008: 29). Em certos casos, os espaços foram transformados, mantendo as funções de teatro e de cinema (a par de outras valências socioculturais), numa lógica de financiamento público (e associativo) da programação e da manutenção das infraestruturas.

Abordagem arquitetónica

O edifício do Teatro Rosa Damasceno que hoje se conhece partiu da reabilitação de um teatro de raiz italiana, cuja autoria é atribuída ao arquiteto José Luís Monteiro (Carneiro, 2002: 839), inaugurado em 1884 (Arruda, 1976: 2). O edifício esteve em funcionamento ao longo de 53 anos, revelando insuficiências quanto ao número de espectadores, cumprimento da legislação e adaptação às exigências técnicas impostas pela difusão do cinema. A decisão de remodelar o teatro terá sido tomada no início de 1937, em assembleia do Club de Santarém e publicada no jornal regional.



Figura 2. Teatro Rosa Damasceno, interior foyer do 2.º balcão. Imagem: José Manuel Fernandes, Outubro de 1980.

O projeto de Amílcar Pinto (1890-1978) manteve as paredes mestras existentes pela possibilidade de adaptar a área que envolviam a uma nova relação proporcional de sala e caixa de palco, abandonando a disposição radial dos lugares e privilegiando a posição frontal ao ecrã. A incerteza quanto à estabilidade estrutural de uma nova parede, mais perto da barreira na traseira do lote, levou à manutenção da área de implantação. Todas as opções em matéria de desenho do edifício evidenciam a apropriação a um uso e programa de inovação, valorizando a nova linguagem internacional como exceção no tecido urbano onde se insere.

A implantação à face da rua aproveita todo o lote a poente, deixando livres áreas de circulação exterior no perímetro edifício para evacuação de emergência e acesso de apoio. A entrada do público faz-se pela frente do lote com a Avenida 5 de Outubro, por duas portas: para plateia e primeiro balcão e, lateralmente, para a galeria e segundo balcão. Os dois portões laterais garantem acesso a áreas de serviço e saídas de emergência. Uma pala em consola projeta-se sobre a rua, ultrapassando a linha do passeio.

O edifício é composto por um corpo central, ocupado pela sala. A Norte, a caixa de palco com fosso de orquestra, entrada de artistas, camarins e áreas de apoio. A Sul, a área social do teatro, com o vestíbulo principal e os três níveis de foyers sobrepostos. A articulação simétrica deste volume é interrompida com o volume da caixa de escadas de acesso à galeria. No último piso do edifício, a lógica distributiva é separada do resto assumindo a segregação social vigente como condicionante de projeto.

A sala, com capacidade prevista para 1320 lugares, é dividida em três níveis, com acesso por quatro pisos. Na base, a plateia é parcialmente coberta pela consola do primeiro balcão, que se prolonga em camarotes até ao pano da boca de cena. Da consola do segundo balcão parte a galeria que desce em ziguezague, em direção ao palco, melhorando a visibilidade. Entre os diferentes níveis das consolas tubos de néon iluminam a sala e sublinham as diferenças de cota, integrando os elementos decorativos que percorrem corrimãos e caixilharias.



Figura 3. Teatro Rosa Damasceno, interior detalhe das escadas. Imagem: José Manuel Fernandes, Outubro de 1980.

nica do edifício. As caixilharias pontuam e participam na decoração da fachada e dos espaços interiores com formas geométricas abstratas, que marcam os encontros dos panos de vidro com as lajes de piso.

O mobiliário, especificamente desenhado para esta obra, é composto por várias peças que equipam as diversas áreas do edifício. No balcão do bar, construído em madeira, ferro e pedra, identifica-se as mesmas linhas estilizadas e aerodinâmicas do conjunto.

Estas opções integram-se nas vanguardas modernistas em voga no centro da Europa, fazendo participar as diferentes expressões artísticas no método de construção de base tecnológica, cujo desenho realiza a integração dos processos de standardização e industrialização dos produtos de construção (Tafari, 1985).

Abordagem urbanística

Como se viu, o contexto de inserção urbana do Teatro Rosa Damasceno resulta da evolução morfológica da cidade de Santarém. A reconstrução deste equipamento coletivo insere-se no espaço público polinucleado da cidade, objeto de políticas urbanas entre 1948 e 1977, das quais faz parte o Plano Geral

A fachada, resposta moderna ao volume que envolve, corresponde à sua projeção para o exterior, fazendo perceber a organização interior. A fenestração participa na composição de alçado que explora nova harmonia, utilizando capacidades construtivas e a liberdade estrutural oferecidas pela tecnologia do betão armado. O corpo central, axial, corresponde ao enfiamento da sala de espetáculos. Uma marquise cilíndrica, ao centro da composição, com vidro em toda a sua superfície exceto nos pontos de apoio, é coroada por uma platibanda com a inscrição «TEATRO ROSA DAMASCENO». É ladeada por duas janelas verticais que iluminam as caixas de escadas. A fachada explora a verticalidade e a simetria promovendo uma nova monumentalidade, reforçada pelo pequeno calibre da rua que o serve. Ao nível do piso térreo há um reforço de horizontalidade que contrasta com o volume restante.

Na atitude conceptual moderna toda a estrutura de iluminação, caixilharias, corrimãos e puxadores, integra-se na lógica de conjunto e contribui para a afirmação da unidade arquitetónica



Figura 4. Teatro Rosa Damasceno, fachada principal. Imagem: José Manuel Fernandes, Outubro de 1980.

de Urbanização da autoria de João Aguiar (1948) e, posteriormente, o projeto urbano da autoria de Tomás Taveira (1977). Este último reorganizou a expansão a Norte e a Sul do limite urbano, contra a lógica proposta pelo plano precedente. Diferente da sucessiva ocupação habitacional em frente de rua, a utilização coletiva do TRD consolidou este lugar como um polo funcional de espaço público em Santarém. O Cineteatro manteve ativa uma área urbana valorizada pela existência de edifícios constituídos monumentos nacionais desde as primeiras décadas do século xx¹. Desde 1989, que o TRD se encontra delimitado pelo Gabinete de Planeamento da Câmara Municipal (GPM) em área de Centro Histórico, alvo de algumas medidas para a salvaguarda e reabilitação, enquadrado num eixo relevante entre as muralhas e a praça do Seminário. O diagnóstico do GPM sublinhou, tardiamente, a obsolescência das estruturas urbanas, a carência e o abandono dos equipamentos coletivos, a vetustez do parque edificado e a falta de condições regulamentares para habitação, no contexto do envelhecimento das populações. O exercício de planeamento urbano com vista à revitalização da cidade é insuficiente, perante a ausência de uma estratégia de intervenção que abranja o tecido urbano mais recente e capacite o antigo de infraestruturas de acessibilidades. Em 1993, entraram em vigor as normas provisórias do Plano Diretor Municipal (PDM) sobre um tecido consolidado e com falhas ao nível da relação entre eixos estruturantes, espaços e equipamentos públicos. A programação cinematográfica foi deslocalizada para a periferia da cidade, com o Cine CNEMA², os cinemas Millennium³ e o atual cinema multiplex na margem do centro histórico, a 600 metros do Teatro Rosa Damasceno. Após o processo de candidatura da cidade a Património Mundial, em 1996, têm vindo a ser ignoradas as vantagens inerentes à reativação deste equipamento numa potencial rede de equipamentos centrais e de proximidade. O teatro encontra-se classificado como Imóvel de Interesse Público desde 2002 (DL 5/2002, DR, 1.^a série-B, n.º 42 de 19 fevereiro 2002).

Segundo intervenção parlamentar, em Março de 2007, era desconhecida qualquer ação política em defesa do património local, denunciando a apatia da edilidade e demais autoridades competentes quanto ao Teatro Rosa Damasceno (Mesquita, 2007). Em 2013, o Supremo Tribunal de Justiça considerou legal a venda do teatro. Incube ao proprietário a responsabilidade pela integridade física e a observância da legislação afeta aos imóveis classificados. Decorridos três anos, a situação jurídica e financeira da propriedade do teatro constitui um dos principais obstáculos à reabilitação do edifício.

A indefinição programática do edifício e do seu enquadramento na programação urbanística revela a ausência de gestão integrada dos espaços culturais e da exploração das salas atualmente existentes na cidade. A necessidade de um auditório preparado para uma lotação intermédia que absorva um determinado espetro de negócios de entretenimento constitui uma vantagem para a reabilitação material do edifício. Numa perspetiva económica, a reutilização do edifício como equipamento é razão legítima para a sua reabilitação material. As eventuais alterações que possam ser introduzidas para albergar um programa diferente ou multifuncional, devem estar associadas a experiências inovadoras.

Karmitz (Andrade, 2016) aponta a destituição de funções culturais, nomeadamente cinemas, dos centros urbanos como razão estrutural para a decadência socioeconómica destes nas últimas décadas.

¹ Monumentos Nacionais na proximidade do Teatro Rosa Damasceno: Igreja da Graça (ou de Santo Agostinho), com os túmulos dos fundadores e o de Pedro Alvares Cabral (Decreto de 16-06-1910; Zona de Proteção, Diário do Governo, 2.^a série, n.º 282, de 14-12-1946); Igreja de São João do Alporão (Decreto de 16-06-1910; Zona de Proteção, Diário do Governo, 2.^a série, n.º 50, de 03-03-1947); Torre das Cabaças (Decreto n.º 14985, de 03-02-1928; Zona de Proteção, Diário do Governo, 2.^a série, n.º 50, de 03-03-1947).

² Centro Nacional de Exposições e Mercados Agrícola (CNEMA), espaço dedicado a feiras e eventos nacionais, com salas de 1200 e 100 lugares, inaugurado em 1994.

³ Espaço em superfície comercial com quatro salas, em funcionamento desde 1999, à cota baixa, a oeste do planalto, estabeleceu-se como único espaço de projeção cinematográfica em Santarém até 2003.

Conclusão estratégica

«Resolveu a direcção do Club de Santarém, proprietário deste nosso belo remodelar a suas instalações, de forma a permitir uma lotação superior, dando-lhe ao mesmo tempo um aspecto moderno, que esteja de acordo com os preceitos da estética do nosso tempo».

(Correio da Extremadura, 1937a: 2)

Sublinhamos cinco pontos propositivos da manutenção deste edifício, considerando a sua pertinência na economia urbana de Santarém e no panorama da produção arquitetónica em Portugal e na Europa:

- Deve exigir-se a recuperação material do edifício, perseguindo o cumprimento efetivo dos instrumentos legais, especialmente através das autoridades públicas.
- Considera-se pertinente promover uma discussão aberta acerca das possibilidades programáticas do edifício, na sua forma atual ou sob outra que se julgue arquitetónica e socialmente viável, tendo em conta o enquadramento patrimonial moderno do imóvel pela DOCOMOMO.
- A nova estratégia exige recondicionar as políticas urbanas para uma visão integrada do património na cidade, potenciando funções coletivas complementares numa área em decadência funcional e material. Neste contexto, a presente publicação científica e a ação cívica em curso representam parte dos objetivos do «Movimento Teatro Rosa Damasceno», formado para discutir o futuro do edifício e mobilizar cidadãos e entidades competentes.



Figura 5. *Flash Mob, «Panos».* Imagem: Fotografia de Diogo Pinheiro, 2016. Escola Secundária Dr. Ginestal Machado (Santarém). Curso Profissional de Artes do Espetáculo e Curso Profissional de Técnico de Multimédia.

- Por último, como técnicos e investigadores, sublinhamos a pertinência socioeconómica deste património na vida da cidade. A integração da função cultural do TRD, com os outros dois teatros em funcionamento, permitirá a complementaridade da oferta e uma gestão relacional dos recursos. Estes três equipamentos, de lotação e de características técnicas diferentes, constituirão um eixo estratégico capaz de atrair públicos e usos complementares para o centro urbano antigo, sujeito a políticas de promoção imobiliária exclusivamente habitacionais. A afirmação de Santarém como difusor da criação artística permitirá recuperar para a cidade a centralidade, em contextos de promoção cultural e turística de alcance estratégico nacional e internacional.

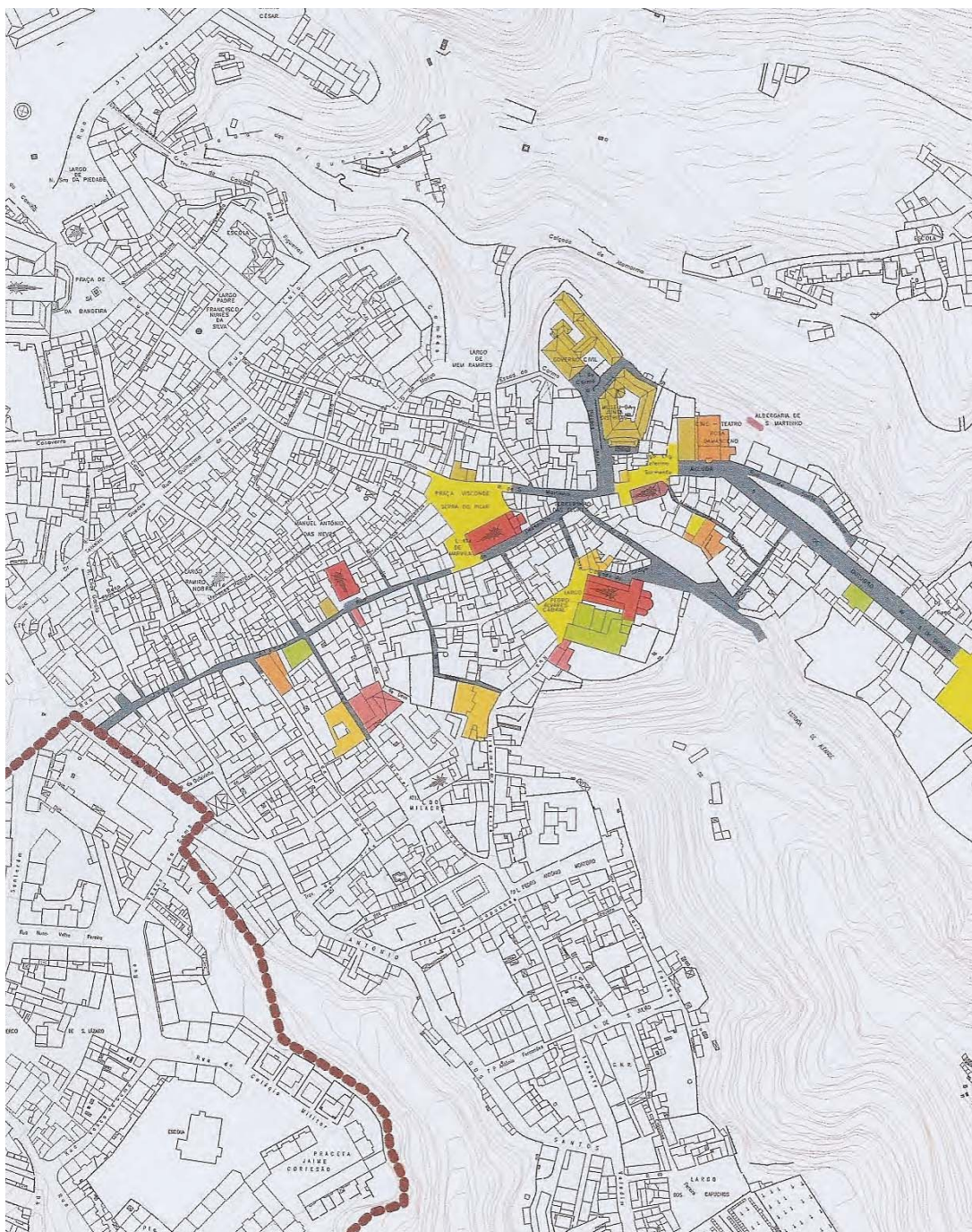


Figura 6. Síntese Estratégia, planta de usos. Imagem: SOARES LOPES T. (2008): *Teatro Rosa Damasceno o significado de uma intervenção*. FAUP.

Bibliografía y fuentes

- ANDRADE, S. C. (2016): «Tirar os cinemas do centro das cidades foi uma forma de matar os dois», *Publico*, n.º 9658, pp. 22-27. [Entrevista a Marin Karmit].
- ARQUITECTURA PORTUGUESA (1939): «Teatro Rosa Damasceno, em Santarém – arq. Amílcar Pinto», *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, Lisboa, ano xxxi (3.ª série), n.º 46, Janeiro de 1939, pp. 14-15.
- ARRUDA, V. (1976): «O teatro em Santarém» [o Teatro Rosa Damasceno, artigos I a VII], *O Correio do Ribatejo*, Santarém, n.º 4430 a n.º 4437, 26 de março a 14 de maio, pp. 2-10.
- CARNEIRO, L. (2002): «Teatros de Raiz Italiana», *Dissertação de Doutoramento*, vol. II, Porto, 2002.
- CORREIO DA EXTREMADURA, (1937a): «Teatro Rosa Damasceno – a sua remodelação», *Correio da Extremadura*, Santarém, n.º 2391, 27 de Fevereiro de 1937, p. 2.
- (1937b): «Teatro Rosa Damasceno – a sua remodelação», *Correio da Extremadura*, Santarém, n.º 2405, 5 de junho de 1937, p. 2. [Artigo de publicação periódica].
- (1938a): «O novo Teatro Rosa Damasceno – foi ante-ontem inaugurado pela Companhia Amélia Rey Colaço», *Correio da Extremadura*, Santarém, n.º 2459, 18 de junho de 1938, p. 8.
- (1938b): «O novo teatro Rosa Damasceno – é inaugurado em breve, traduzindo um importante melhoramento para Santarém», *Correio da Extremadura*, Santarém, n.º 2458, 11 de junho de 1938, p. 1.
- (1940): «Melhoramentos citadinos», *Correio da Extremadura*, Santarém, ano 50, n.º 2570, 3 de agosto de 1940, p. 6. [Artigo de Jornal]
- CUSTÓDIO, J. (1977): «As linhas de força da História Social de Santarém no século XIX» em *Santarém a Cidade e os Homens*. Santarém: Junta Distrital de Santarém/Museu Distrital de Santarém, pp. 17-64 [ACTAS].
- (1992): «História do Teatro em Santarém», *O Ribatejo*, n.º 344 (ano VIII), 4 de Julho, p. 17.
- (1996): «Teatro Rosa Damasceno», em *Património Monumental de Santarém – Inventário, Estudos Descritivos*, coord. Jorge Custódio [et al.]. Santarém: Câmara Municipal de Santarém, vol. III, pp. 217-219.
- FERNANDES, J. M. (1980): *Teatro Rosa Damasceno (Santarém) – fachada*, [Fotografia, Arquivo pessoal de José Manuel Fernandes].
- (1980): *Teatro Rosa Damasceno (Santarém) – foyer*, [Fotografia, Arquivo pessoal de José Manuel Fernandes].
- (1980): *Teatro Rosa Damasceno (Santarém) – aspeto do interior*, [Fotografia, Arquivo pessoal de José Manuel Fernandes].
- (1980): «Para o estudo da arquitectura modernista em Portugal – A evolução estilística (III)» em *Arquitectura*. Lisboa, n.º 137 (4.ª série), Julho/Agosto, pp. 16-25.
- (1993): *Arquitectura Modernista em Portugal (1890-1940)*. Lisboa: Gradiva.
- (2005): «A cidade e as serras: urbanidade da arquitectura modernista» em *Arquitectura Portuguesa – Temas Actuais II*. Lisboa: Livros Cotovia, col. «três razões», 2005, pp. 105-115.
- LOPES, T. (2008). *O Teatro Rosa Damasceno de Santarém – significados de uma intervenção*, prova final em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto: FAUP, [Policopiado].
- LOPES, T., y NORAS, J. R. (2009): «Amílcar Pinto, o arquitecto na província», *Monumentos*. Lisboa: Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana (IHRU), n.º 29, Julho, pp. 172-179.

- MESQUITA, L. (2007): «A destruição do Teatro Rosa Damasceno», Requerimento 1139/X (2.^a)-Ac, Grupo Parlamentar do Partido Comunista Português [Assembleia da República], 21 de Março de 2007.
- NORAS, J. R. (2008): *Cenas da Vida de um Cine-Teatro – o Teatro Rosa Damasceno de Santarém*. Lisboa: Apenas Livros, col. «Ofiusa», n.º 12.
- (2011): *Amílcar Pinto: um arquiteto português do século xx*, tese de mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural, área de especialização em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letra da Universidade de Coimbra. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [Policopiado, https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/18502/1/Amilcar-Pinto_umarquitectoportugues_Volume1.pdf].
- PEIXOTO DA SILVA, S. (2010): *Arquitectura de Cine Teatros: Evolução e Registos [1927-1959] – equipamentos de cultura e de lazer em Portugal no Estado Novo*. Coimbra: Edições Almedina/Centro de Estudos Sociais da FEUC, col. «Série Cidades e Arquitectura», n.º 02.
- TAFURI, M. (1985): *Projeto e Utopia*. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Presença.
- VV. AA: *Projecto de arquitectura para remodelação do Teatro Rosa Damasceno de Amílcar Pinto em Processo do Teatro Rosa Damasceno de Santarém*, Arquivo da Inspeção-geral de Actividades Culturais (IGAC), processo n.º 14.16.0001, vol. 1 (processo extinto). [Arquivo: dactiloscrito].

El espacio contemporáneo del mercado: valoración patrimonial entre la continuidad y los nuevos roles urbanos

Eduardo Mosquera y Clara Mosquera

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla

La evolución urbana y los nuevos hábitos de consumo y ocio han repercutido recientemente sobre amplios estratos de la población, en un proceso intencionado que ha derivado en determinadas dinámicas de nuestras ciudades hacia un modelo homogeneizador. La aparición de centros comerciales, grandes superficies o polígonos industriales, en la cadena del proceso de entrada, distribución y puesta a disposición para la ciudadanía de los bienes de consumo, se ha producido con intensidad y persistente repetición de tipos arquitectónicos. Su ubicación periférica, aprovechando en muchos casos las infraestructuras metropolitanas, con exigencias de movilidad concretas derivadas del movimiento moderno, ha supuesto una quiebra o amenaza para los espacios tradicionales del abastecimiento, donde se encontraban las personas y las cosas u objetos que incorporaban a su cotidianeidad.

De hecho, la proclamada obsolescencia de ciertas formas de comercio, o la relocalización en posiciones más alejadas, ha otorgado un incierto destino para los edificios que, tradicionalmente, cumplían esa misión de cercanía a los centros y barrios urbanos consolidados, considerando las ciudades y sus crecimientos definidos hasta la primera mitad del siglo xx. Edificios que formaban parte del paisaje urbano, al que cualificaban con esa condición de espacios de encuentro y, en ocasiones, con un claro sentido de lo público y el componente cívico asociable.

Esta circunstancia afectó a todo un patrimonio urbano que comprende edificaciones creadas, en general, a partir del siglo xix. Proliferaron al servicio de la actividad comercial, por ejemplo, en forma de mercados o plazas de abastos, realizados al amparo de la arquitectura del hierro y de los ropajes historicistas o modernistas, marcados con acentos más o menos locales. Pero asimismo en esta dinámica han quedado incluidos los modelos arquitectónicos que, desde el movimiento moderno, renovaron esos viejos mercados.

Este componente de presencia activa de la arquitectura del movimiento moderno en la actualización de los espacios del comercio nos ha proporcionado un patrimonio contemporáneo especialmente relevante, que casaba bien en la correlación entre imagen y materialidad, ambas tomadas de la industria. Los patrones de racionalización formal, la claridad estructural, la eficacia funcional, un aura higienista, y en no pocos casos la definición global, surgían dentro de una escala atenta a la nueva dimensión de lo urbano.

En esa línea de atención a múltiples factores que determinaban un cambio de entidad más que notoria, la arquitectura moderna en el ámbito ibérico se involucró en su momento en la creación de mercados de abastos, lonjas y mercados de mayoristas, como espacios de factura novedosa que constataban y potenciaban escenarios de sociabilidad, al tiempo que de redefinición de la funcionalidad urbana de sus espacios centrales, o con el reconocimiento y cualificación de sus primeras periferias. Cabe recordar los mercados republicanos de Madrid, como el desaparecido de Olavide, o el existente Central de Pescados; el donostiarra de Gros, asimismo perdido; el de Ciudad Real, o en la

posguerra el de San Juan en Salamanca, entre otros; en Portugal han seguido una evolución muy interesante, con casos biográficos como Carandá de Souto de Moura. En un arco temporal y geográfico amplio, nos resultan inspiradoras experiencias como el modernista de São Paulo, bien activo actualmente, o, volcado en usos exclusivamente comerciales, el de la Carne de Copenhague, pues la escena internacional es enormemente rica en experiencias.

La aportación de este segmento arquitectónico, generado desde la década de 1920 hasta la de 1940, unida al desarrollo de nuestra cultura material e inmaterial, ha sido reconocida patrimonialmente. No pocos edificios han sido estudiados, y han adquirido un papel en los discursos y relatos de la arquitectura del movimiento moderno. En coherencia con ese interés que han despertado, diversos edificios de este cariz arquitectónico se encuentran incluidos en el Registro DOCOMOMO Ibérico y, además, gozan de protección patrimonial por parte de las administraciones culturales encargadas de ello, o al menos se contemplan en el planeamiento urbanístico.

Mas ese reconocimiento y protección patrimonial tiene un contrapunto en la actual consideración material y en la dificultad de la definición de un proyecto de futuro, aspectos que no están exentos de incógnitas sobre su tratamiento, a pesar del activo social y cultural que este tipo de edificios suponen en nuestras ciudades, por sus cualidades identitarias y su posición e imagen urbana.

Observaremos el caso de Andalucía y de su experiencia de arquitectura racionalista en mercados y edificios para el abastecimiento. Se trata de un conjunto de obras realizadas con el concurso de relevantes maestros modernos, generalmente activos desde Madrid o arquitectos situados dentro del panorama andaluz, y que suman elementos de interés para el conjunto del patrimonio ibérico. Difícilmente podemos escoger un grupo de edificios posteriores destinados en origen a mercados y lonjas con estas cualidades de densidad cultural.

La reflexión se centra no tanto en el reconocimiento patrimonial como tal, ya alcanzado en un nivel suficiente o básico, sino en desarrollar determinadas consideraciones sobre el valor patrimonial y el potencial cultural que tienen como recursos.

Continuidades

En ese sentido, el interés que representa la continuidad de uso en mercados modernos como el de Algeciras, obra de Torroja y Sánchez Arcas (1933-1935), Úbeda, obra de Casanova Vila (1933-1936) y Andújar, obra de Rivas de Ruiz (1940-1949) debe resaltarse, pues incluye ciudades de tamaño bien diferente, pero donde estas arquitecturas detentan una clara y determinada preeminencia, que sigue presente en la actualidad, ya que siguen comportándose a diario para los habitantes como claros focos de atracción.

Algeciras constituye un ejemplo de protagonismo urbano con su mercado. La impronta estructural del edificio destaca como objeto predominante en un espacio que preside y se coloniza a diario con elementos efímeros y livianos que contrastan con su grave tectónica, si bien aluden a la domesticidad que el propio interior asume. Los puestos, ordenados en anillos concéntricos para dejar un espacio central bajo el lucernario, son compactos y engloban puntos de venta, almacén y cámaras frigoríficas en la misma unidad modular. La escala del callejero interior por sus cuarteladas poligonales no está lejos de la eventual al exterior y es una de sus virtudes, en medio de la diafanidad que otorga su estructura. La señalética interior y la exterior de su plaza –de diseños desiguales– homenajean su antigüedad, su carácter y a sus autores.

Reconocible como elemento de valor, en el entorno y con nula fortuna se han apropiado del nombre de uno de sus autores. Así, hay allí un inmueble denominado Edificio Torroja.



Figura 1. Mercado de Algeciras y plaza Nuestra Señora de la Palma. Imagen: Clara Mosquera.



Figura 2. Interior del mercado de Algeciras. Imagen: Clara Mosquera.



Figura 3. Detalle del rótulo del mercado de Úbeda. Imagen: Eduardo Mosquera.

En Úbeda, completando la pareja de mercados racionalistas de la Segunda República, su mercado mantiene su rango de objeto moderno dentro de un callejero acostumbrado a la arquitectura histórica e historicista, y da vida a la zona norte de la ronda histórica ubetense y al entorno de una



Figura 4. Interior del mercado de Andújar. Imagen: José Peral.

neo de mano de Fernando Francés; la lonja del pescado de Barbate de Casto Fernández-Shaw (1940), reconstruida como sala para usos culturales inmersa en un tejido industrial conservero en declive, o el pionero (Jiménez, 1999: 73-86) y expectante mercado de la Puerta de la Carne de Sevilla de Gabriel Lupiáñez y Aurelio Gómez Millán (1926-1929).

Por considerar otra pareja relevante, una lonja y un mercado de entradores con barcos y camiones o furgones, personas, con ese bullir incesante del pescado en Barbate o de los más diversos productos agrícolas, cárnicos, etc., en el caso del malagueño. En este último, rehabilitar ha implicado desprever de símbolos ahora ocultos (Morente, 1988) y albergar un centro de arte con sala de conferencias arriba, más la compartimentación para la puesta en escala y presentación de las obras de arte de la diáfana y enorme vieja sala de operaciones.

¹ La posguerra en la zona jiennense sumó el mercado de Marmolejo de Ramón Pajares, contaminado en parte del aire historicista de Regiones Devastadas. Su espacio interior principal sirve hoy de aparcamiento, si bien permanecen los usos de mercado en contraste con la pareja racionalista.

de las puertas de la muralla. Cercano a este y posterior en el tiempo, es el de Andújar (Casuso, 1990: 86-100), con algunas reformas en el presente siglo, sobre su esquema centralizado con una enfática estructura y que posee una considerable vitalidad¹.

Recuperaciones y mistificaciones

A dicha continuidad se contraponen la recuperación de espacios mercantiles, surgida de una dispersa política de rehabilitación en otros ejemplos notables. Sus posibilidades como centros de reactivación ciudadana y cultural han generado fórmulas de intervención y utilización bien diversas, sin que toda su significación y valores hayan sido reivindicados en una necesaria plenitud. Y, a mayor abundancia, la tarea de conservación ha implicado vías muy diversas, que los edificios han padecido estoica o trágicamente, generalmente realizadas desde iniciativas marcadas por una visión estrictamente local.

Deben indicarse el caso del mercado de entradores de Málaga de Gutiérrez Soto y Esteve (1937-1944), ahora Centro de Arte Contemporá-



Figura 5. Interior del mercado de Andújar. Imagen: José Peral.



Figura 6. Exterior del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, antiguo mercado de entradores. Imagen: Eduardo Mosquera.



Figura 7. Espacio expositivo en el interior del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, antiguo mercado de entradores. Imagen: Eduardo Mosquera.

El sometimiento a las veleidades de programaciones expositivas se compensa con una librería, y una cafetería y restaurante, acordes con el nuevo sentido del edificio, incluido en la señalética urbana dentro de la ruta de los museos de Málaga. Externalizado en su interés, que ya no es de proximidad al puerto y cercano al mercado de Atarazanas y al río, modera un castigado paisaje urbano, y atrae a personas de muy diversa procedencia, globalizándose desde el punto de vista de su sentido patrimonial.

De esta rehabilitación, pasamos al caso de Barbate, donde la no conservación, por inviabilidad ante los padecimientos sufridos por el medio marino (Anguís y Robador, 2005) propició su ruina y derribo, aun cuando constaba en catálogos y formaba parte de lo más significativo de Casto Fernández-Shaw, persona vinculada por vía paterna a tierras gaditanas.

Se perpetró su reconstrucción por el ayuntamiento barbateño, ahora como espacio multiusos de carácter cultural, que combina sala de exposiciones temporales con contenidos museográficos sobre el territorio al que se vincula: centro de interpretación de diversas temáticas² y *show-cooking*, pensada en torno a la cocina del atún y las jornadas que se organizan eventualmente. El edificio, como simulacro patrimonial (Hernández, 2013: 184-192) de la obra del maestro Fernández-Shaw, como opción se abre más a la ría y al vecino parque natural, buscando la transparencia en su cota inferior. Se trata de un intento dinamizador de un espacio industrial obsoleto y de un puerto que es el viejo, relegado desde los años 60 por el actual. La arquitectura de la reconstrucción aparece como un estímulo apoyado en la memoria resucitada del hito que significó a este espacio³.

El pionero mercado de la Puerta de la Carne en Sevilla sufre los rigores del vacío y el abandono, y en gran medida del olvido, aparentemente temporal, que conlleva incluso la falta de aprecio. El mercado ya no volverá como tal, sino transformado preferentemente en espacio *gourmet*, según el último proyecto, descartados usos globales como centro cívico y en un complejo entorno urbano⁴.

Desiderata

La mitad de los mercados en Andalucía considerados desde la perspectiva DOCOMOMO prosiguen hasta la fecha con su vitalidad adherida a los presupuestos con los que se construyeron y son artífices de entornos urbanos coherentes que dan vida a sectores concretos. La otra mitad, en cambio, ha orientado sus usos hacia otras fórmulas y alguno incluso está pendiente de salir del abandono. Esto nos permite verificar y abordar las oscilaciones que en distinto grado sufren proyectos y dinámicas de gestión, para la recapitalización cultural de estos edificios como activos urbanos. La dispersión de criterios invita a otros planteamientos, en los que la participación en una red desborde su digna individualidad y haga crecer su entidad arquitectónica, en cuanto recursos culturales.

Los mercados se concibieron abiertos a un flujo dinámico y reiterado de las personas que frecuentaban y asimilaban como espacios apropiables. Hoy en día el pulso cultural de las rehabilitaciones los perpetúa en su dimensión material, como iconos urbanos, pero compartimentando y cadenciando su capacidad de convocatoria a las veleidades de las programaciones culturales. Nuevos monumentos, propios de un tiempo donde destacó especialmente la arquitectura moderna del mercado, pero enajenados de parte de su potencial, testimonios de vitalidad necesitados de proyectos de arquitectura, pero referentes ineludibles de todo un modo de vida urbano, en parte vivo y en evolución.

² Se localizan salas dedicadas a la pesca y más extensamente a la del atún, Trafalgar, piratería, espacios naturales próximos, cocina, etc.

³ El extrañamiento del anejo tejido industrial conservero a un polígono industrial ha tenido un segundo efecto sobre la memoria de la vieja lonja. La construcción de su caricatura, en forma de tienda museo junto a una trasladada fábrica de conservas y salazones que estuvo en la vieja chanca barbateña frente a la lonja. Una miniatura tipo Las Vegas del mundo del atún comercializa ahora el icono del casi perdido, como espacio activo, estuario del río Barbate.

⁴ La marquesina de la cercana antigua estación de ferrocarril de San Bernardo (un edificio decimonónico) es la provisional receptora de las instalaciones del mercado de la Puerta de la Carne.



Figura 8. Reconstrucción de la lonja del puerto viejo de Barbate. Imagen: Clara Mosquera.



Figura 9. Sala de exposiciones de la reconstrucción de la lonja del puerto viejo de Barbate. Imagen: Eduardo Mosquera.



Figura 10. Mercado de la Puerta de la Carne en Sevilla. Imagen: Eduardo Mosquera.

Bibliografía

- ANGUÍS CLIMENT, D. y ROBADOR GONZÁLEZ, M. D. (2005): «La antigua lonja del río Barbate», *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Cádiz*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 49-60.
- CASUSO QUESADA, R. (1990): *Arquitectura contemporánea en Andújar*. Andújar: Ayuntamiento de Andújar.
- GARCÍA, M. C. y CABRERO, F. (1999): *Casto Fernández-Shaw, arquitecto sin fronteras 1896-1970*. Madrid: Electa.
- GARCÍA VÁZQUEZ, C. y PICO VALIMAÑA, R. (eds.) (1999): *MoMo Andalucía. Arquitectura del movimiento moderno en Andalucía. 1925-1965*. Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P. y SANTOFIMIA ALBIÑANA, M. (eds.) (2012): *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro andaluz de arquitectura contemporánea, 1900-2000*. Sevilla: Consejería de Cultura-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. (2013): *Autenticidad y monumento. Del mito de Lázaro al de Pigmalión*. Madrid: Abada.
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, F. (eds.) (2011): *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo xx. Conferencia internacional CAH 20thC*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- JIMÉNEZ RAMÓN, J. M. (1999): *La arquitectura del movimiento moderno en Sevilla. Tres aportaciones cruciales de Gabriel Lupiáñez Gely*. Sevilla: Diputación Provincial.

LANDROVE, S. (ed.) (2011): *Equipamientos II. Ocio, deporte, comercio, transporte y turismo. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Fundación DOCOMOMO Ibérico.

MORENTE DEL MONTE, M. (1988): «Apropiación y símbolo: el mercado de mayoristas de Málaga», *Boletín de Arte*, n.º 9, pp. 279-294.

MOSQUERA ADELL, E. y PÉREZ CANO, M. T. (1990): *La vanguardia imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.

Patrimonialización de la vivienda colectiva desde los valores sociales

David Hernández Falagán

Universitat Politècnica de Catalunya

Isabel Aparici Turrado

Universitat de Barcelona

El presente artículo se pregunta sobre la relación entre obsolescencia, diseño y postocupación en conjuntos de vivienda colectiva contemporáneos a partir de dos ejemplos distantes. Por un lado, la Casa Bloc de Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana, en Barcelona, referente habitado e incluso museizado en parte y, por otro, el Robin Hood Gardens, en Londres, de Alison y Peter Smithson, amenazado de derribo dado su mal estado de conservación y degradación.

Para que una obra arquitectónica de vivienda afronte de manera exitosa el paso del tiempo ha de evitar caer en la obsolescencia, es decir, ha de mantener su adecuación a las circunstancias de cada momento. Los ocupantes son los principales encargados –asegurando un mantenimiento– de que su entorno pueda seguir dándoles servicio. ¿Cómo conseguir que los habitantes de conjuntos de vivienda colectiva asuman esa responsabilidad, en especial, en obras arquitectónicas de especial significado? ¿Qué factores aceleran o evitan la degradación de un espacio?

La activación cívica de los conjuntos de vivienda

Tras la ocupación de un edificio residencial se inicia una relación entre habitante, arquitectura y ciudad. Si se consigue que la vivienda forme parte positiva de los elementos de construcción de la identidad personal, es decir, que entre en la lista de factores y valores que nos definen, será más natural una implicación en su mantenimiento. Un proceso de activación cívica de la vivienda podría ayudar a que ocurra.

La «capacidad simbólica para la construcción de la identidad colectiva» (González-Varas, 2015: 65) del patrimonio cultural ha sido ampliamente estudiada. Las arquitecturas históricas más relevantes, los «monumentos», ya han pasado por un proceso de activación simbólica: han sido seleccionados y entendidos patrimonialmente para generar un discurso sobre la ciudad, una interpretación del país o la historia según la intención dominante en cada época.

De manera similar, los conjuntos de vivienda colectiva podrían ser activados, es decir, pasar por un proceso de puesta en valor y difusión de sus características, con la intención de generar una respuesta, en este caso, una mayor implicación de sus ocupantes. La activación cívica haría de la vivienda un impulsor de valores sociales urbanos. Sus objetivos serían potenciar los vínculos con el territorio próximo –edificio, barrio–, construir y reforzar la identidad personal en base al edificio –orgullo de habitar un lugar, de tener en el barrio esa obra– e incrementar la cohesión social al participar de unos mismos referentes. Debería huirse de la «fetichización» o fosilización que en ocasiones aporta la patrimonialización, como en casas singulares tipo *La Pedrera* o la *Casa Batlló*.

La Ley de Barrios de la Generalitat de Catalunya (2/2004, de 4 de junio), para impulsar zonas degradadas y con peligro de exclusión, ya preveía la cohesión social como fin de los procesos de mejora de los edificios y las condiciones de vida. La activación cívica se enmarca en esta visión que incluye la dimensión colectiva e inmaterial.

Para conseguir la activación se distinguen varias fases. En primer lugar, la puesta en valor del conjunto residencial. Esta legitimación puede ser institucional (inclusión en catálogos de protección, concesión de premios, etc.) pero también puede surgir de abajo hacia arriba, a partir de la reivindicación vecinal, como sucedió con Walden 7 (Sant Just Desvern, Barcelona), amenazado de ruina y demolición. En segundo término es imprescindible una señalización del lugar –señalética, placas, etc.– para conseguir el reconocimiento y dar una primera explicación (por ejemplo, las placas de DOCOMOMO incorporan un código QR para ampliar los datos *online*). En tercer lugar, es clave la difusión, realizada mediante visitas, como sucede en Walden 7, o la publicación de materiales, bien físicos –el libro por los 50 años del polígono Montbau, Barcelona– o digitales. En todas estas actuaciones la comunidad del edificio debe ser protagonista.

Los residentes más activos del edificio Walden 7 se autodenominan *waldenitas*¹, lo que muestra que es posible una construcción social de la identidad personal acorde con el lugar que se habita. Ese caso sería uno de los más cercanos a lo que podría considerarse la activación cívica de una vivienda colectiva. Otros ejemplos de activaciones exitosas son reconocibles a partir de la actividad colectiva divulgada desde sus propias webs (la Unité d’Habitation de Marsella, Habitat 67 en Montreal, Copan en São Paulo, el conjunto Siedlung Halen o los apartamentos en Lake Shore Drive de Chicago). Sin embargo, todos recordamos fracasos en la construcción identitaria en entornos residenciales ubicados en espacios emblemáticos de la arquitectura moderna, algunos ya desaparecidos o en riesgo de hacerlo: el barrio Pruitt-Igoe en San Luis, las viviendas de Pessac, el conjunto de Toulouse-le-Mirail, el edificio Narkomfin o la Nagakin Capsule Tower. Veamos, a través de dos casos antagónicos, cómo identificar las acciones de activación que producen resultados positivos para la comunidad.

La Casa Bloc

La Casa Bloc (1932-1939) es un conjunto de vivienda colectiva promovido por la Generalitat de Catalunya durante la Segunda República. Se trata de un edificio muy conocido en el ámbito arquitectónico, al ser considerado una de las realiza-



Figura 1. Modelo de placa informativa en edificios. Imagen: Fundación DOCOMOMO Ibérico.

¹ (1997): *Documental Waldenites*, Televisió de Catalunya. Disponible en: <http://www.tv3.cat/videos/1383739/Waldenites>.

ciones más importantes llevadas a cabo por arquitectos del GATCPAC (Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana y Josep Torres Clavé) y uno de los mejores exponentes de la primera arquitectura racionalista en España. Influenciados fundamentalmente por la arquitectura de Le Corbusier y con el beneplácito de las autoridades locales, concededoras de la necesidad de vivienda obrera en la Barcelona de la época, propusieron un bloque en *redent*, formado por cinco alas en forma de S alrededor de dos patios abiertos. El proyecto debía alojar 210 viviendas en dúplex, a las que se accedía por galerías-corredor abiertas a fachada.

La construcción del edificio se detuvo debido a la Guerra Civil, cuando la adjudicación de las viviendas a familias obreras era inminente. En su lugar, la obra fue acabada y ocupada por militares, bajo titularidad de la Diputación de Barcelona. El proyecto se desfiguró en primer lugar por el aislamiento de uno de los bloques para convertirse en residencia de viudas y huérfanos de militares. Más tarde, en 1948, con el objetivo de alojar a familias de policías nacionales, se construyó un bloque que cerraba uno de los patios –más tarde conocido como el bloque fantasma–. Con el restablecimiento de la democracia, se activó la recuperación del edificio y en 1986 se inició su restauración. En 1993, fue declarado Bien de Interés Cultural; en el año 2000, la Generalitat de Catalunya volvió a hacerse cargo de la propiedad, y en 2008, finalizó el proceso de recuperación con el derribo del bloque fantasma y la recuperación de las dos plazas.

Analizando la historia de la Casa Bloc, se advierte que ya ha pasado por el proceso de activación cívica e incluso está a las puertas de la monumentalización.

El conjunto ha sido puesto en valor institucionalmente y también por la academia –está catalogado y aparece en el discurso de la historia del arte–. Precisamente, la raíz republicana de la obra hace que en las últimas décadas haya sido «cargada simbólicamente» con los valores cívicos de democracia y recuperación de la memoria histórica, reforzados en los últimos meses al dedicar unos pisos al alojamiento de familias de refugiados². Su reconocimiento como patrimonio es ya indudable.

La difusión del conjunto ha culminado con la museización de uno de los apartamentos, que se presenta en condiciones similares a las de la primera ocupación. El proyecto comenzó con un trabajo de sensibilización vecinal y la reconstrucción pudo llevarse a cabo de manera fiel gracias a personas que cedieron piezas de origen (DHUB, 2012). Esto da una idea del nivel de compromiso de los vecinos con su entorno, y demuestra que incluirlos en procesos que les afectan, como la museización, consigue un efecto sumatorio. Además, con motivo de la inauguración de la restauración y del piso visitable, se instaló una pequeña exposición informativa en uno de los jardines para explicar la importancia de las actuaciones. Esta señalización temporal ayudó a que los vecinos del barrio que usan los jardines se sensibilizaran también respecto al valor del edificio para contribuir a su cuidado. La artista Irena Visa realizó una serie de retratos de los habitantes de la Casa Bloc en homenaje a la historia del lugar.

El caso de Robin Hood Gardens

Robin Hood Gardens (1966-1972) es, junto con *The Economist*, probablemente la obra construida más conocida de Alison y Peter Smithson. Se trata de un conjunto de 214 viviendas distribuidas en dos bloques de East London, muy cerca del río Támesis, junto a la autopista conocida como Robin Hood Lane, de la que el proyecto toma su nombre. El diseño estuvo condicionado fundamentalmente por tres factores: la necesidad de ubicar una densidad de población en torno a las ciento cuarenta personas por acre, un espacio público de dimensiones suficientes para cubrir las carencias de la

² «Aquest edifici emblemàtic serà un dels espais habilitats per acollir refugiats sirians», diario *Ara*, 8-10-2015 <http://www.ara.cat/societat/Casa-Bloc-historia-societat-canviant_0_1445855447.html>.



Figura 2. Exposición en los jardines de la Casa Bloc con motivo de su restauración, 2012. Imagen: INCASOL.

zona y una protección eficiente contra el ruido de las vías de intenso tráfico que lo bordean. La solución propuesta fue la creación de dos bloques de viviendas, dispuestos longitudinalmente en sentido norte-sur y orientados a este y oeste. Los bloques se colocaron siguiendo la alineación quebrada del perímetro del solar, liberando todo el espacio central.

Las viviendas se ordenaron en dúplex, accesibles desde las calles en el aire (*street decks*) que ya habían caracterizado otras propuestas residenciales de los Smithsons, especialmente su proyecto Golden Lane (1953). Los corredores aportaban espacios exteriores a las viviendas, a la vez que podían soportar la circulación horizontal del edificio, generando lugares de relación entre los habitantes. Otorgaban, además, un control visual directo sobre el gran espacio verde central y funcionaban como colchón acústico para las viviendas. O esta, al menos, era la intención del proyecto. La materialidad de Robin Hood Gardens fue uno de sus rasgos más característicos. La expresividad del hormigón de la estructura y los elementos prefabricados de la fachada definieron la imagen brutalista que identificó la obra de los Smithsons. Precisamente el *New Brutalism* británico había sido difundido una década antes por Reyner Banham (Banham, 1955: 355-361) haciendo uso de otros proyectos de Alison y Peter Smithson, especialmente la Escuela de Secundaria de Hunstanton (1949-1954).



Figura 3. Irene Visa, Casa Bloc, 2012.

Así, desde el inicio, la carga simbólica del edificio se arraigó en dos clichés: era un edificio no convencional y «feo» para alojar a gente de escasos recursos en la periferia. Lo opuesto a un elemento patrimonializable que debiera ser valorado.

Pese al interés por la domesticidad –*Cambiando el arte de habitar* (Smithson, 2001)– que los arquitectos demostraron durante toda su carrera, Robin Hood Gardens tuvo problemas de ocupación desde sus primeros años de existencia. El propio Peter Eisenman anotó, ya en 1972, cierto desequilibrio entre el espacio público, los elementos de relación y las viviendas (Eisenman, 1972). El título del artículo que dedicó a la obra en la revista *Architectural Design* mostraba este parecer de una manera explícita: «From Golden Lane to Robin Hood Gardens. Or If You Follow the Yellow Brick Road, It May Not Lead to Golders Green».

El mantenimiento de los edificios ha sido deficiente desde su construcción. Las instalaciones obsoletas, la sobreocupación de las viviendas o el abandono del jardín central son algunos de los síntomas del deterioro del conjunto, habitado mayoritariamente por la colonia británica bengalí. En la actualidad el conjunto ha sido declarado «apto» para su demolición y en su lugar se prevé ejecutar un proyecto de regeneración conocido como Blackwall Reach, promovido por intereses privados.

Desde que la ministra de cultura Margaret Hodge hiciera públicas las intenciones del Gobierno británico de demoler el complejo, la revista *Building Design* y la Twentieth Century Society (C20) han promovido una intensa campaña para impedir su destrucción poniendo en marcha diferentes acciones de activación. Una publicación que desmonta los informes que justifican su derribo (Powers, 2010), un concurso de arquitectura que recoge propuestas de rehabilitación, diferentes acciones de artistas y fotógrafos que reivindican la singularidad del lugar (Kois Miah en *Lived Brutalism: portraits at Robin Hood Gardens*) o, especialmente, la tramitación de un expediente de solicitud de catalogación patrimonial que ha sido denegada en 2009 y 2014, son algunas de las acciones desarrolladas.



Figura 4. Joe Gilbert, fotograma de la película *Streets in the Sky*, 2015.



Figura 5. Kois Miah: «Del and Gaby», fotografía de la exposición *Lived brutalism: portraits at Robin Hood Gardens*, 2014.

Conclusión

Si bien en Robin Hood Gardens pueden considerarse intentos significativos y cargados de argumentos, probablemente fallan en la implicación directa de los residentes para con el hábitat que desean proteger. Son todas acciones activadas desde élites profesionales que aparentemente se preocupan en especial por el icono arquitectónico, sin conseguir la involucración en las acciones de vecinos y residentes. A su vez, no logran eliminar las connotaciones negativas que la arquitectura brutalista tiene en Gran Bretaña, ni favorecen el empoderamiento de los residentes para hacer frente a los intereses económicos que especulan en el territorio. En este sentido, resulta paradójico que la catalogación patrimonial solicitada sea una herramienta de valoración exclusiva de la calidad arquitectónica de un lugar, dejando de lado la protección ambiental de los vínculos sociales y vecinales.

La conservación de un edificio depende de diversos factores sociales más allá del diseño. Esto se dificulta cuando la obra no es encargo de un cliente, sino algo diseñado para habitantes anónimos. La activación presupone una visión de los elementos patrimoniales y simbólicos como construcciones sociales (Berger, Luckmann, 1998), dispositivos que, en un momento, son cargados de significación al servicio de un fin. Por eso podemos decir que la obsolescencia y el diseño no están directamente vinculados. El mejor diseño puede quedar obsoleto con el tiempo, pero la activación social puede ayudar a retrasar la obsolescencia o minimizar su impacto en conjuntos de vivienda colectivos. Los estudios de postocupación se convierten en una herramienta esencial.

Por otra parte, y como conclusión complementaria que surge del propio ejemplo de Robin Hood Gardens, podemos expresar la necesidad de ampliación de los límites temporales para la inclusión de obras más modernas en catalogaciones patrimoniales.

Bibliografía

- ARIÑO, A. (2012): «La patrimonialización de la cultura y sus paradojas posmodernas», *Antropología. Horizontes patrimoniales*, LISÓN TOLOSANA, C. (ed). Valencia: Tirant.
- BANHAM, R. (1955): «The new brutalism», *The Architectural Review*, n.º 708, pp. 355-361.
- BERGER, P. L., y LUCKMANN, T. (1998): *La construcción social de la realidad*. Barcelona: Herder.
- DHUB (2012): *Casa Bloc. Vivienda 1/11. Guía de visita*. Barcelona: DHUB.
- EISENMAN, P. (1972): «From golden lane to Robin Hood Gardens. Or if you follow the yellow brick road, it may not lead to golders green», *Architectural Design*, vol. 42, n.º 9.
- GIMÉNEZ COMPTE, C. (2011): *Montbau 50 anys. Un barri de Collserola*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (2015): *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*. Madrid: Cátedra.
- POWERS, A. (2010): *Robin Hood Gardens re-visions*. Londres: Twentieth Century Society.
- RISSELADA, M. (2011): *Alison & Peter Smithson: a critical anthology*. Barcelona: Polígrafa.
- SMITHSON, A. y SMITHSON, P. (2001): *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

La memoria de la arquitectura y el urbanismo. Archivos de arquitectura, siglo XX, País Vasco

Mariano J. Ruiz de Ael

Universidad del País Vasco

Nuestras ciudades contemporáneas están sometidas a un cambio constante. La mayor parte de sus construcciones así como los más amplios desarrollos urbanos corresponden a la modernidad, y es esta modernidad la que configura con sus intervenciones la imagen renovada de nuestros edificios más tradicionales, de nuestras ciudades y pueblos.

El agresivo desarrollo llevado a cabo en las últimas décadas hace que nada sea indiferente a la modernidad. Es más, es la modernidad la que diseña tanto el presente como el pasado. Términos como entornos de oportunidad, territorio como factor de desarrollo, espacios creativos, ventajas competitivas, innovación continua, flujos de activación, transformación de nuevos usos, indicación de parámetros, nuevos reguladores, espacios informales, creación de nuevos paradigmas, ciudades inteligentes, etc., muestran la incidencia de la macroeconomía en el espacio físico, al que nada es ya indiferente¹.

Este modo tan amable y envolvente de decir las cosas no fue tan contemplativo a principios del siglo XX, cuando se luchaba por romper «las ataduras de la tradición».

Desde que, en 1975, se creara el ICAM (International Confederation of Architectural Museums), son muchos los países en Europa y América que han desarrollado centros de estudios especializados en preservar la memoria, e incidido en las numerosas intervenciones llevadas a cabo en el tejido urbano existente, de forma fundamentada, respetuosa y equilibrada.

Durante los años comprendidos entre 1990 y 1994, una beca postdoctoral de estancia en el extranjero me hizo visitar, conocer y estudiar de primera mano los centros más prestigiosos de arquitectura existentes en Europa y América dedicados a esta labor, participando en su dinámica de catalogación, investigación, exposición-publicación e intervención. Lugares como el Netherland Architecture Institute NAI (Róterdam), el Museo Sueco de Arquitectura (Estocolmo), el Museo Alemán de Arquitectura (Frankfurt), el entonces Instituto Francés de Arquitectura IFA (París), el Centro Canadiense de Arquitectura CCA (Montreal), el Avery Library en Columbia University (Nueva York) o la Ghetty Foundation en Santa Mónica (California) formaron parte de esta especialización que tuve la oportunidad de desarrollar dentro del ámbito de la cultura arquitectónica.

A mi vuelta resonaron en mi interior las palabras de los viajeros ilustrados del siglo XVIII, quienes salían para aprender de primera mano las experiencias internacionales en todo tipo de materias. Estos hombres emprendedores, admiradores de toda innovación que supusiera progreso, entendían su viaje de forma utilitaria y práctica: «Viajar por viajar es inútil, incluso viajar por aprender es un término demasiado vago, quien no viaja con un objetivo concreto, hierra, se confunde». Desde el inicio de esta aventura, siempre estuvo presente la idea de que el dinero empleado en mi formación revirtiera favorablemente en la sociedad que me había ofrecido dicha oportunidad.

¹ VV.AA., 2008.

Así que a mi regreso, me interesé de forma especial por la situación del patrimonio documental arquitectónico y urbano a nivel del Estado, y por la existencia o no de museos de arquitectura.

Con respecto al primero de estos puntos, las distintas indagaciones dieron como resultado la aparición de un riquísimo y variado patrimonio de materiales arquitectónicos, de origen diverso, mantenido por instituciones públicas y privadas que se extendían por toda la geografía hispana. La valoración de los mismos –llevada a cabo en unas jornadas organizadas a este respecto por el entonces recientemente creado Centro Vasco de Arquitectura/Euskal Herriko Arkitektura Ikerkundera (CVA/EHAI), que contó con la presencia de algunos de los más destacados directores de museos de arquitectura del mundo– puso de manifiesto la importancia de las colecciones en lugares como las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona, las Academias de San Fernando y San Jorge, la Biblioteca Nacional de Madrid y el Archivo General de Indias de Sevilla, entre otros².

En relación al segundo punto, referido a los museos de arquitectura, habría que decir que dicha idea estaba básicamente expresada desde los tiempos en que Felipe II quiso reunir en «el cubo de las trazas» del viejo alcázar de Madrid todos los dibujos de arquitectura del reino. Existían ya en el siglo XX sucesivos intentos para llevar a cabo su realización, desde el fallido proyecto de Modesto López Otero en torno al año 1943, hasta las más recientes noticias ya en el siglo XXI que nos hablan de la creación de los museos de arquitectura y urbanismo en Salamanca y Barcelona, respectivamente. Intentos en todo caso, que, por distintas circunstancias, todavía hoy no se han convertido en realidad. Así, la imagen mediática de un centro de referencia, que pudiese parangonarse con los centros más importantes desarrollados en otros países, se veía difuminada por la dispersión y la multiplicidad de colecciones e instituciones donde se encuentran depositados los fondos. Por otra parte, no existía una dinámica conjunta a crear con estos riquísimos materiales que diera como resultado una presencia internacional de reconocido prestigio.

No obstante, con el nombre de *museo de arquitectura* figuran actualmente tanto el Pueblo Español de Barcelona, con sus 49000 m² en los que reproducen a escala real 117 construcciones típicas de las distintas ciudades en España, como el Museo de Arquitectura de El Escorial, que alberga una amplia colección de documentos, materiales de construcción y maquinaria utilizados para la realización de este monumento declarado Patrimonio de la Humanidad.

Recuerdo una reunión del año 1995, auspiciada por Ignacio Hernando de Larramendi en el Ministerio de Cultura, que versaba sobre patrimonio documental arquitectónico y urbano en el Estado. En ella, apenas se hizo referencia al fenómeno internacional de los museos y archivos de arquitectura, fenómeno consolidado en los países más desarrollados e ignorado mayormente por los propios profesionales de la arquitectura y la construcción.

Así que, antes de lanzar iniciativas en este sentido, nos vimos avocados a sensibilizar a la opinión pública con respecto a la utilidad de este tipo de actuaciones. El libro *La memoria de la arquitectura y el urbanismo. El patrimonio documental*, la exposición *Arquitectura de Museos & Museos de Arquitectura* o el congreso *Arquitecturas Dibujadas*, entre otras muchas iniciativas llevadas a cabo, intentaron, en nuestra modestia, ayudar a paliar el vacío existente sobre estas cuestiones³.

Todavía resuenan en mis oídos las palabras del lehendakari del Gobierno vasco José Antonio Ardanza en el congreso que organicé en el Palacio Europa de la capital de Euskadi en el año 1994: «Más allá o más acá de la arquitectura edificada, de su importancia directa para nuestra vida diaria o para el enriquecimiento de nuestro patrimonio artístico, está el hecho arquitectónico como concepción mental, como proyecto teórico, como imaginación dibujada. Hace unos años el Colegio Oficial de

² VV.AA., 1994.

³ Ruiz de Ael, 1998; 2012.

Arquitectos Vasco-Navarro y el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco tuvieron el acierto de editar conjuntamente el “Discurso sobre la comodidad de las casas” del conde de Peñaflores, que puede considerarse como el primer tratado de arquitectura de Euskadi y que abrió camino a nuestra política preservadora, que comenzó ya a plasmarse en sendas exposiciones sobre la “Arquitectura Neoclásica en Euskal Herria” y el “Archivo de Arquitectura de los años 30”. Nació así la idea de la conveniencia de dar forma a un organismo estable, que, siguiendo el camino de los países más avanzados, llenara aquí también el vacío existente y se ocupara de la preservación de la arquitectura concebida, es decir, de sus documentos, sus dibujos y sus planos».

El CVA/EHAI nació con esta idea y ha llevado a cabo su actividad durante este tiempo, con ese objetivo, desarrollando acciones de colaboración con distintas instituciones, empresas y particulares.

Pero la articulación de este tipo de iniciativas resulta especialmente compleja, tanto a nivel estatal como de las comunidades autónomas. Lamentablemente, protagonismos en el ámbito político, profesional y académico, que nada tienen que ver con la cultura arquitectónica y su conocimiento, están por encima de las labores silenciosas y constantes, que se centran en la búsqueda y valoración pausada y sistemática de este tipo de patrimonio. No obstante, durante sus ya veinte años de existencia, el CVA/EHAI ha ido elaborando en sus distintas sedes unos espacios para la mirada de nuestra arquitectura⁴.

Dentro de la tipología de museos, y sobre todo a raíz del *boom* museístico internacional del último cuarto del siglo XX, se han puesto de moda las actuaciones en edificios singulares de importante presencia urbana, a los que se ha dado un uso diferente al que tenían inicialmente. Los conocidos casos del Musée d’Orsay en París, Castello Sforzesco en Milán y Museo de Arte Reina Sofía en Madrid, etc., entre muchos otros, han revitalizado este tipo de intervenciones, conocidas dentro del ámbito bibliográfico como *segundas pieles*⁵.

Los palacios y casas señoriales forman parte de un pasado arquitectónico cuya tipología no ha tenido continuidad en los tiempos modernos, y en la actualidad muchas de sus fábricas se encuentran en claro deterioro. La situación resulta especialmente significativa en lugares como el País Vasco, que posee un notable conjunto de palacios señoriales, torres y casas fuertes.

Para preservar estos singulares espacios, se buscan alternativas rentables, unidas en general al turismo cultural y de ocio, que las salve del creciente deterioro que lleva consigo su falta de ocupación y uso. Un ejemplo de lo dicho lo tenemos en Vitoria-Gasteiz, en cuyo representativo casco medieval se ha producido una labor de recuperación del tejido urbano tradicional; no obstante, encontramos destacados edificios palaciegos que, a pesar de su importante presencia urbana, están en la actualidad desalojados y sin actividad alguna. Así ocurre en los casos del Palacio Gobeo-Guevara (antiguo Museo Arqueológico), Casa Maturana-Verástegui y Casa de los Álava-Velasco, lo que crea la necesidad, en un futuro inmediato, de una drástica y costosa intervención para evitar su desaparición o para confirmarla finalmente.

Otro tanto acontece en el mundo rural, sobre todo en localidades pequeñas cuyos recursos económicos no son especialmente significativos, pero que poseen destacados palacios abandonados o semiabandonados. Es el caso de la pequeña localidad alavesa de Zurbano, a las afueras de Vitoria-Gasteiz (a escasamente 1 km), cuyas casas unifamiliares de tipo residencial comparten espacio con destacados palacios. Sus alrededores, sometidos durante los últimos años a importantes intervenciones de ordenamiento y diseño, como las llevadas a cabo con la realización de la ciudad deportiva del Baskonia (Polideportivo Fernando Buesa Arena), los humedales de Salburua o el cuartel general de la Ertzaintza en Arkaute,

⁴ Ruiz de Ael, 2014.

⁵ Ruiz de Ael, 2015: 13-25.

afortunadamente no han hecho perder el carácter a dicha localidad engulléndola en un crecimiento descontrolado, como ha ocurrido en otros pueblos de alrededor como Elorriaga o Armentia.

Zurbano cuenta con alrededor de 200 habitantes, forma parte de la Llanada Alavesa y pertenece al municipio de Arzua-Ubarrundia. El aspecto más destacable de esta pequeña localidad es la colección de casas-palacio que posee, pertenecientes a destacadas familias como los Basterra, Isunza, Otalora o Iriarte, y cuenta con un importante patrimonio arquitectónico de los siglos XVII y XVIII. Destaca por su presencia en el barrio medio del pueblo el Palacio de Otálora-Guevara.

Su construcción fue auspiciada por Juan Otálora y Guevara (secretario del rey) en torno a 1640. El palacio era propiedad de los condes de Villaoquina cuando, en los años 50, lo compra la Caja Municipal de Vitoria, y entre los años 1964-1975 sufre un importante proceso de restauración para instalar el Museo Etnográfico, que mejoró estructural y decorativamente el edificio.

Esta construcción, declarada bien de interés cultural en octubre de 1994, tiene orientación este (fachada)-oeste (trasera), y destaca su marcado carácter rural, que sigue los modelos propios del palacio castellano del primer barroco con influencia herreriana. El edificio, construido dentro de la línea del Barroco desornamentado, posee un fuerte geometrismo. Se trata de una construcción exenta, de dos alturas, en cuya fachada (con el escudo familiar) se encuentra la parte más expresiva del palacio, culminada por dos torreones exentos que sobresalen de una destacada bajocubierta a cuatro aguas. El amplio patio frontal pavimentado actúa como receptor, desarrollando a la perfección la faceta de presentación y representación típicas de los edificios del Barroco.

Los materiales constructivos son: mampostería para los muros y sillería en el enmarcado de los vanos, esquinales, impostas y cornisa. Destaca la labor de madera en las puertas, cierres de balcones y techos interiores, y el trabajo del hierro en barandillas y balcones.

Desde enero de 2014 y tras una costosa labor de restauración y rehabilitación del edificio, este destacado palacio señorial tiene una segunda piel, y adapta sus espacios para albergar la sede del POGMA (Palacio Otálora Guevara Museo de Arquitectura), iniciativa puesta en funcionamiento y desarrollada por el CVA/EHAI (Centro Vasco de Arquitectura / Euskal Herriko Arkitektura Ikerkundera).

En la restauración llevada a cabo por el arquitecto Eduardo Pérez de Arenaza, se ha buscado que el palacio preserve su distribución de casa rural y espacio familiar representativo, conjugando estos aspectos con los nuevos usos para la preservación del patrimonio arquitectónico.

El «atrevimiento» de crear el POGMA ha estado avalado por la pausada búsqueda durante largos años de la memoria de la arquitectura en un ambiente coincidente con la demarcación del COAVN (Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro), aunque las acciones a realizar por el POGMA no se circunscriben solamente a este territorio.

La descripción de archivos de arquitectura como los de Miguel Apraiz, Jesús Guinea, Nikola Madariaga, Lander Gallastegui, Pedro Ispizua, Luis Saloña, Julián Larrea, Félix Íñiguez de Onzoño, José Ramón Uribe, Fernando Olabarría, Anastasio Arguizoniz y así hasta alrededor de cuarenta archivos privados del siglo XX, nos ha puesto en contacto con cerca de un millón y medio de documentos que necesitaban una cobertura de protección para que no cayese en el olvido.

El POGMA nace como una asociación cultural de carácter independiente, con una vocación marcadamente interuniversitaria y transdisciplinar. Sus objetivos se basan en localizar, ordenar, salvaguardar, estudiar y proteger un amplio pero frágil patrimonio documental de carácter arquitectónico y urbano, centrado principalmente en archivos privados de arquitectos. Dicho patrimonio está compuesto por diseños, esbozos, anteproyectos, planos de ejecución, dosieres, maquetas, fotografías, imagen virtual, revistas y publicaciones, etc. El conocimiento, estudio y difusión de todo este rico

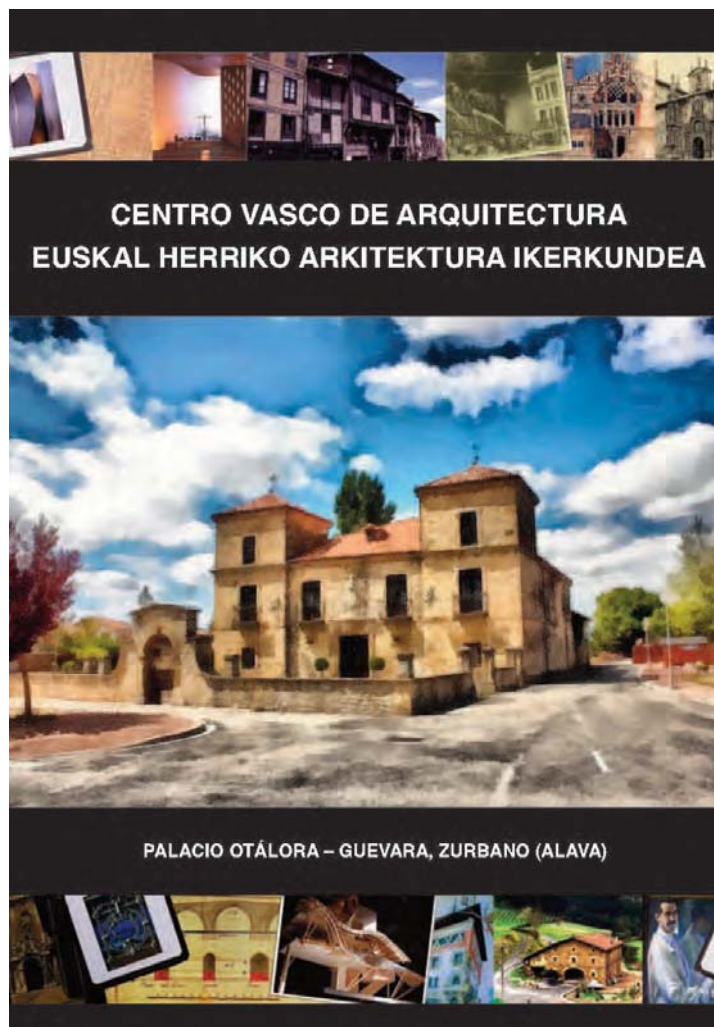


Figura 1. Portada catálogo Centro Vasco de Arquitectura – Euskal Herriko Arkitektura Ikerkundera. Palacio Otálora-Guevara. Zurbano, Álava, 2015. Imagen: Mariano J. Ruiz de Ael.



Figura 2. Guinea, Apráiz, Echevarría (GAE). Proyecto de viviendas para Solokoetxe, Bilbao, 1931. Archivo Fotográfico del Centro Vasco de Arquitectura.

material compositivo es uno de sus principales objetivos. Se procura de esta forma fomentar el debate arquitectónico y hacer más accesible el complejo mundo de la arquitectura al ciudadano que tenga interés por su comprensión y conocimiento.

El museo actúa como intermediario válido de información y servicios entre los particulares o instituciones que tienen documentación arquitectónica, y aquellos estudiosos, investigadores o interesados que buscan esa información y la difunden con las autorizaciones oportunas por medio de publicaciones y sistemas informáticos.

Hoy en día, esta labor se puede consultar, estudiar y exponer gracias al amplio horizonte comparativo que nos proporciona el espacio virtual. Ver <http://web.pogmacva.com> [Consulta: 17 de octubre de 2017].

Bibliografía

- RUIZ DE AEL, M. J. (1998): *La memoria de la arquitectura y el urbanismo. El patrimonio documental*. Vitoria-Gasteiz: CVA/EHAI.
- (2014): *Espacios para la mirada de nuestra arquitectura*. Bilbao: CVA/EHAI.
- (2015): «Second skins, segundas pieles. POGMA. Palacio Otálora Guevara. Museo de Arquitectura», *Revista DPA. Detalles y Proyectos Arquitectónicos* n.º 8, pp. 13-25.
- VV. AA. (1994): *Arquitecturas dibujadas. Jornadas internacionales sobre el estudio y conservación de las fuentes de la arquitectura*. Vitoria-Gasteiz: CVA/EHAI.
- (2008): *Territorios inteligentes: experiencias internacionales*. La Coruña: Netbiblo.

