

Rafael Aburto, arquitecto

La otra modernidad

IÑAKI BERGERA

Iñaki Bergera

Nace en 1972. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN) en 1997. Becado por la Fundación la Caixa, en 2002 se graduó con premio extraordinario en el *Master in Design Studies* de la *Graduate School of Design* de la Universidad de Harvard (GSD). Ha sido Profesor Visitante en la *Architectural Association* de Londres (2000), así como Crítico Invitado del Departamento de Planeamiento Urbano (2001) y Profesor Asistente del Departamento de Arquitectura (2002) en el GSD de la Universidad de Harvard.

Especializado en arquitectura española contemporánea, ha publicado artículos en revistas, catálogos y prensa, ha impartido seminarios y conferencias y leído comunicaciones en congresos nacionales e internacionales, participando igualmente en diversas investigaciones colectivas. Actualmente es Profesor de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAUN y compatibiliza la investigación teórica con el trabajo en su despacho de arquitectura.

La tesis doctoral *Rafael Aburto, Arquitecto. Un personaje entre sus obras*, dirigida por Miguel A. Alonso del Val, fue leída en la ETSAUN en 2002 ante un tribunal formado por Rafael Moneo, M^a Teresa Muñoz, Juan M. Otxotorena, Mariano González Presencio y M^a Antonia Frías y obtuvo una mención en el Cuarto Concurso de Tesis de la Fundación Caja de Arquitectos.



Rafael Aburto, arquitecto

La otra modernidad

IÑAKI BERGERA

Rafael Aburto, arquitecto

La otra modernidad

IÑAKI BERGERA



fundación caja de arquitectos

Rafael Aburto, arquitecto

La otra modernidad

IÑAKI BERGERA

Colección Arquithesis, núm. 18

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Carlos Martí Arís

EDICIÓN

FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

Arcs, 1, 08002 Barcelona

Fax: 93 482 68 01

fundacion@arquia.es

COORDINACIÓN

Marta Rojals

DISEÑO GRÁFICO

Estudi Coma

IMPRESIÓN

Grup 3

FOTOMECÁNICA

Scan Gou

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO

Joaquina Ballarín

D.L.: B 6.292-05

I.S.B.N.: 84-933701-6-9

© de esta edición,

Fundación Caja de Arquitectos, 2005

© del texto y las imágenes indicadas, Iñaki Bergera

© de las reproducciones autorizadas, VEGAP, 2005

Portada: Rafael Aburto dibujando el convento
de las Comendadoras, Madrid, 1934.

Contraportada: Alzado lateral del proyecto de
Rafael Aburto para el concurso de la Ópera
de Madrid, 1963.

PATRONATO FUNDACIÓN

CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE

Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1º

Gerardo García-Ventosa López

VICEPRESIDENTE 2º

Santiago de la Fuente Viqueira

SECRETARIO

Antonio Ortiz Leyba

PATRONOS

José Álvarez Guerra

Javier Díaz-Llanos La Roche

Marta Cervelló Casanova

Covadonga Alonso Landeta

Sol Candela Alcover

Federico Orellana Ortega

Carlos Gómez Agustí

José Argudín González

Alberto Alonso Saezmiera

Manuel Ramírez Navarro

Antonio Ferrer Vega

DIRECTORA

Queralt Garriga Gimeno

Este libro se ha compuesto con tipos
Berthold Garamond y Frutiger. Se ha usado
papel estucado mate de 135 g. para el interior
y cartulina de 300 g. plastificada mate para la
cubierta. La tirada ha sido de 1500 ejemplares.

La edición de este libro ha sido posible gracias a
la financiación obtenida del Fondo de Educación
y Promoción de la Caja de Arquitectos.

La Tesis Doctoral *Rafael Aburto, Arquitecto. Un
personaje entre sus obras*, dirigida por Miguel A.
Alonso del Val, fue leída en octubre de 2002 en
la Etsa de la Universidad de Navarra ante un
tribunal formado por Rafael Moneo, María
Teresa Muñoz, Juan Miguel Otxotorena, Mariano
González Presencio y María Antonia Frías y
obtuvo una mención en el Cuarto Concurso de
Tesis de Arquitectura de la Fundación Caja de
Arquitectos en 2003.

ÍNDICE

7	Agradecimientos
9	Prefacio, Miguel A. Alonso del Val
15	Introducción
	Rafael Aburto y otros interrogantes
23	Quién
43	Cuándo
59	Cómo
	Desde dónde y hacia dónde
83	La otra Casa Sindical
103	Aprendiendo de la Alhambra
117	Asimilando la modernidad
133	Funcionalismo, empirismo y otros
	Construyendo el presente
147	Arquitectura de oficio
173	Monumento, arte y expresión
199	Aburto en el País de las Maravillas
	La otra modernidad
223	La afirmación de un lenguaje
247	Pintar la arquitectura y otras inconclusiones
275	Bibliografía
277	Créditos de las ilustraciones

Estando este texto en imprenta nos sorprende la triste noticia del fallecimiento de Francisco Cabrero (26-2-2005). Quisiera con esta publicación rendir también un homenaje a esta figura trascendental de la historia de la arquitectura española del siglo XX, tan estrechamente unida a la trayectoria de Rafael Aburto.

Iñaki Bergera

AGRADECIMIENTOS

Mi primer y principal agradecimiento es para Rafael Aburto. Al final, nuestra amistad es probablemente el mejor fruto de estos años de intenso trabajo. Gracias también a su esposa María Baselga y a su hijo Rafael, quien colaboró pacientemente en la labor inicial de clasificar el material del archivo. Y a toda la familia, por acogerme con los brazos abiertos.

Quiero agradecer la labor del director de la tesis y autor del prefacio, Miguel A. Alonso del Val, quien supo orientar, impulsar y, en ocasiones, sosegar los ímpetus del autor. Inicialmente, el trabajo contó también con la colaboración de los profesores Mariano González Presencio y Luis Tena, a quienes hago extensible el agradecimiento. En la recta final, surgió la valiosa aportación y orientación de Rafael Moneo, quien generosamente dedicó tiempo a este menester durante sus estancias en la Universidad de Harvard en la primavera de 2002. Quiero agradecerle también su presencia en el tribunal de la tesis, así como a los profesores Maite Muñoz, Juan M. Otxotorena y M^a Antonia Frias.

Agradezco la ayuda de quienes me dieron a conocer sus impresiones y recuerdos sobre Aburto: Francisco Cabrero y su hijo Santiago, Miguel Fisac, Félix Íñiguez de Onzoño, Javier Carvajal, Gabriel Ruiz-Cabrero, Alberto Campo Baeza, Alfonso Casares y Manuel de las Casas. Igualmente valiosos fueron los consejos y la orientación historiográfica, metodológica y crítica que recibí de Antón Capitel, Luis Fernández-Galiano, Carlos Sambricio, Elías Torres, Alberto Grijalba, Joaquín Lorda y Jorge Latorre. Mi agradecimiento también a aquellas personas que facilitaron documentos y datos importantes para el contenido del trabajo: los Franciscanos de Aránzazu, Guillermo de Osma, Antonio Pizza, Carles Fochs, Ángel Isac y Miguel Carrera.

Gracias a la Universidad de Navarra por todos estos años de intensa formación y por financiar la investigación y a la Fundación "la Caixa" por concederme una beca para realizar estudios de posgrado en Estados Unidos. Agradezco también a la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard –en especial a Jorge Silveti, Rodolfo Machado, Michael Hays, Eve Blau, Wilfried Wang, Sarah Whiting, Hashim Sarkis, Sibel Bozdogan, Inés Zalduendo y Mary Daniels– el haberme facilitado de una manera u otra un intenso aprendizaje que sirvió para completar y dar mayor amplitud al alcance teórico e interpretativo de mi investigación.

Y por supuesto, gracias a mi familia y a tantos amigos, colegas y alumnos que supieron con su apoyo, ánimo y comprensión hacer posible la realización de la tesis. A todos, muchas gracias.

TEXTURAS EN TRES DIMENSIONES

El Movimiento Moderno estableció las condiciones para que cada obra de arquitectura se considerase un invento tecnológico y social en el que cada autor pudiera plasmar como solución universal su propio esquema de funcionamiento de la sociedad. La matemática económica tratará cada objeto urbano como una variable y la mejor solución a cualquier problema será individualizar las incógnitas y resolverlas mediante una yuxtaposición de formas en la trama definida por la tensión de los distintos elementos urbanos.

Dentro de este proceso de desintegración del fenómeno ciudadano que ha potenciado cualquier componente analítico no jerarquizado, la arquitectura ha ido asumiendo un papel de objeto funcionalmente bello y, en todo caso, audazmente tecnológico, que se ubicará en un paisaje de circulaciones y ejes comerciales. Este largo proceso de ensimismamiento, que se inició con la arquitectura del iluminismo y prosiguió con la académica y la científica, sigue apoyado en la valoración de las necesidades internas de las artes, en sus propios métodos y en su aislamiento de lo real.

Enfrentado a ese panorama temporal, hoy como ayer, el legado arquitectónico de Rafael Aburto no es solamente el resultado de la *acción creativa* de un personaje encerrado en un mundo personal que trata de establecer una síntesis de elementos contrarios, a veces teóricamente irreconciliables: sus aspiraciones de racionalidad moderna y la voluntad de expresión intemporal, sino la muestra vital de una actitud arquitectónica alternativa que se fundamenta en el seguimiento de una tradición hecha realidad que siempre ha buscado una *arquitectura de agregación*; agregación entendida como la capacidad estructural de una arquitectura para irse sumando a otras preexistentes, al mismo tiempo que se constituye en parte orgánica del nuevo conjunto así formado, a pesar de que las aportaciones estilísticas sean incluso antagónicas.

Únicamente es posible esta idea de agregación cuando la arquitectura que se propone no es una arquitectura de composición cerrada o de objeto sin sujeto, sino un organismo dialógico de estructura abierta que se permite unos ciertos grados de libertad, o de indeterminación, para conseguir una suma coherente de elementos heterogéneos. Este concepto no sólo se refiere a la implantación de objetos urbanos, sino que puede ser aplicado igualmente al problema de los materiales y de las fachadas.

La obra arquitectónica moderna suele generarse en un proceso de acumulación paralela de diseños funcionales, constructivos y económicos que van imponiendo sus propias condiciones restrictivas y que, en definitiva, impiden que la obra establezca una relación coherente con su entorno. La localización propia primará sobre la integración del conjunto, en una arquitectura cuya imagen exterior debía optar *necesariamente* por la expresión de sus condiciones interiores, lo que ha dificultado siempre la agregación de tipologías diversas, por esto se procuró crear una trama urbana sectorizada e indiferenciada al mismo tiempo.

Sin embargo, la enseñanza aprendida en la contemplación no retórica ni ideológica de la herencia del pasado permitió que arquitectos como Aburto elaboraran soluciones contemporáneas, donde los conceptos de fachada y decoración, tomados de la arquitectura hispana y despojados de viejas retóricas, sirven de elementos ordenadores e integradores del edificio en la trama urbana sin una excesiva preocupación por la claridad de la volumetría resultante, poniendo una vez más en valor la diferencia entre una geometría formal, que potencia la yuxtaposición de objetos aislados, y una geometría espacial, que potencia la agregación temporal de conjuntos arquitectónicos.

Esta voluntad de arquitectura al servicio de un organismo espacial, traducido en volumetría, se refiere a un concepto de arquitectura *tridimensional* que se contrapone tanto a la sucesión de superficies planas basada en la perspectiva frontal y la composición académica, en que cada plano limitante era un cuadro que el artista debía componer, como a la tendencia *plasticista* de la descomposición moderna en superficies limitantes autónomas o la fragmentación posmoderna en imágenes fijas dispuestas para el montaje conceptual. En contraste con el *frontalismo* del pasado clasicista y la reducción de la realidad a iconos publicitarios de *arquitectura en pantalla plana*, vulgarizados por la reducción estética y comercial de la vida contemporánea, la nueva arquitectura ofreció una riqueza plástica de efectos espaciales y temporales múltiples. Una visión compartida con aquellos que, desde los años veinte, creían en el valor de lo esencial frente a los discursos retóricos como un medio para redefinir la arquitectura gracias al rescate del volumen mediante citas poéticas de clara referencia platónica como: “La arquitectura es el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz”.

Esta expresión de Le Corbusier iba a adquirir toda su significación en las colinas de Granada. Allí donde la relación de la arquitectura con el lugar se impone de tal modo que las superficies no se aíslan, sino que se supeditan a la afirmación del volumen. Allí donde se difumina el referente académico y, gracias al carácter contrapuesto de la decoración, el volumen queda potenciado por la afirmación de unos trazados que, en palabras del propio Aburto, “recuerdan las formas orgánicas; esto es, si objetivamente son geometrías, subjetivamente son naturales...; una ley geométrica que los liga y relaciona, que no se ve, pero sí se percibe”.

Igualmente característico es el valor de refugio interior que adquiere una arquitectura tan cúbica pero tan adaptada que, tal vez inconscientemente, se liga a una permanente posición de frontera entre interior y exterior y a una tradicional pobreza de medios. Una imagen tipificada que hunde sus raíces en la mirada histórica y que ofrece la presencia de un conjunto volumétrico y articulado, según directrices difícilmente perceptibles y en general quebradas. Una realidad percibida por Aburto como un encuentro de intereses históricos, puesto que "la arquitectura moderna da más énfasis al volumen y al espacio limitado por superficies planas conjugadas que a la masa y al espacio sentido como un vacío entre realidades plásticas, que es lo que se acusa en el pasado clásico renacentista. En la Alhambra, de la misma manera, no existe la masa como factor estético, sino el volumen".

Aquella búsqueda de lo elemental dirigida a valorar, tanto en sus formas como en su decoración y por encima de otras, las características volumétricas de la nueva arquitectura bajo el lema de que "las formas primarias son las formas bellas" conectó así con una tradición que presta originalidad a la arquitectura española de los años cincuenta y en la que se insertó la obra de Aburto, a pesar del tópico de un barroquismo que en ningún caso debe entenderse como actitud rococó, cuyo resultado fue una arquitectura sobria y compacta en la que los elementos constructivos y decorativos sirvieron para realzar la geometría que los soportaba, sin contradicción entre una afirmación volumétrica y una ornamentación integral, total, de la forma. Esta posición diferenciada respecto de otras que se apoyaron en la idea de molduración es también distante de la actual transformación de la herencia constructiva de la estratificación moderna en un puro juego de peletería decimonónica, en el que el ornamento es un valor en sí mismo.

La falta de molduración, que conectaría, según los autores de aquel Manifiesto, la arquitectura hispanoárabe con la moderna, permite que las superficies no se superpongan a los volúmenes y se despeguen de ellos, puesto que se trata de una decoración extraordinariamente respetuosa con la arquitectura, subordinada a ella. Este componente tradicional se afirma mediante unos muros cuya sobriedad de concepción está contrastada por la profusa decoración de los elementos singulares. Una decoración sólo perceptible desde una visión cercana, mientras que en la lejanía lo que predomina es la vibración del volumen, y cuya ley Aburto respetó tanto en sus trabajos de interiores comerciales para Gastón y Daniela como en las viviendas de Ergoyen o en la extraordinaria propuesta de fachada para el concurso de la Ópera de Madrid. La ornamentación, que Aburto utiliza como *textura* y no como moldura, produce una relación peculiar de tendencias entre aquel presente modernizador y el pasado revisado que buscaba, no sólo en la arquitectura, sino también en la pintura, valores de calidad independientes del asunto, de la forma e incluso del color.

Tiene sentido citar aquí la frase de Perret: "La arquitectura debe ser decorativa a la manera de un árbol. Desearía que los que tienen sed de abstracción hiciesen arquitectu-

ra", porque ofrece una última conexión, a través de las obras de Aburto, entre las arquitecturas del presente y el pasado que está basada en el modo de utilizar el polémico concepto de ornato y que se manifiesta en el rechazo simultáneo de la confusión entre estructura y decoración, una contradicción presente en las propuestas eclécticas y modernistas, y del deseo moderno de una clara diferencia entre lo arquitectónico, lo esencialmente puro y lo decorativo.

Frente a la negación purista del ornamento, en la arquitectura de Aburto encontramos desde proyectos tan figurativos como el Monumento a la Contrarreforma a propuestas tan abstractas como las del Ayuntamiento de Toronto, siempre gracias a la abstracción figurativa de sus elementos gráficos, a su voluntad de separarse de los volúmenes portantes y a la contención de lo decorativo a unos determinados lugares en los cuales sí puede permitirse un derroche de color y un contraste de formas muchas veces violento; en todos ellos aparece una cierta condición textil que, lejos de debilitar su obra, se muestra como una textura que supera lo superficial, lo que no llega a ser arquitectura, para dotarse de un sentido organizador y orgánico en el que "la decoración es siempre lo que es, y la arquitectura queda en un plano superior, respetada".

Quizá este pequeño apunte sobre la realidad de ámbitos cruzados en que se mueve la potente arquitectura de Rafael Aburto contribuya a entender mejor, a la vista de las ricas sugerencias propiciadas por la concienzuda revisión de una obra injustamente olvidada, que lo aparentemente singular y novedoso de las propuestas de arquitectura de la generación de los años cincuenta, presencias que este libro hará evidentes merced al cuidadoso y profundo trabajo de Iñaki Bergera, provienen de la manera natural y apasionada con que personajes como Rafael Aburto supieron compaginar la fidelidad a un momento que se vinculaba necesariamente con una nueva tradición de lo moderno, con la fidelidad a un lugar que se asienta, inevitablemente, en una vieja tradición de arquitectura.

Miguel A. Alonso del Val
Agosto de 2004

A mis padres

¿Cómo sabré lo que pienso hasta que no lea lo que he escrito?¹

Tener que reducir a una tercera parte el contenido de la tesis sobre Rafael Aburto para adaptarla a los criterios editoriales me ha permitido despojarla de aquellas apoyaturas que inicialmente sirvieron para estructurarla y, sobre todo, para justificar los *descubrimientos* que iba haciendo al estudiar la obra de este enigmático arquitecto. Felizmente liberada del andamiaje académico, la investigación y sus conclusiones se presentan ahora de forma más directa. Este libro pretende mostrar y destapar las esencias de este arquitecto y de su arquitectura. El punto de partida, sin embargo, fue bien distinto. Oí hablar de Aburto por primera vez en el otoño de 1997. Conforme fui recopilando y conociendo sus textos, proyectos y escasas revisiones críticas, supe que estaba frente a un sorprendente y desconocido caudal de arquitectura que debía ser explorado. Un año más tarde y después de unos meses de trabajo en el archivo de su estudio del madrileño paseo de la Habana, llegó el momento de conocer personalmente al arquitecto. Efectivamente, Aburto estaba vivo. *Desaparecido* para la arquitectura desde hacía veinte años, mi comparecencia sacudió su letargo y le llevó a desempolvar casi cinco décadas de ejercicio profesional. El siguiente paso tenía que ver con la formulación de las preguntas fundamentales: ¿por qué Aburto ha pasado tan desapercibido para la historiografía?, ¿qué hay que descubrir en Aburto?, ¿cuál es el alcance real de su arquitectura?, ¿qué temas propios de la obra de Aburto serían aportaciones válidas para el conjunto de la arquitectura española?, etcétera. Las respuestas, mis respuestas ahora tamizadas, las encontrará el lector en estas páginas.

Del mismo modo que Zevi, Giedion o Pevsner trazaron en su momento las claves interpretativas del Movimiento Moderno, en el panorama de la arquitectura española contemporánea la historia se ha construido sobre una serie de textos canónicos promulgados por un número reducido de críticos e historiadores. La relativa cercanía de los hechos, los protagonistas y sus arquitecturas hacen que cada vez sea más sugerente y urgente volver a recorrer esta historia, no tanto sobre la base trazada por sus primeros intérpretes sino a través de los espacios en los márgenes que dicha formulación de la modernidad fue asimismo generando. Se trata de esa arquitectura anónima o de personajes de segunda fila que por diversas circunstancias no asumieron el carácter paradigmático que adornó a

1. Cyril Connolly: *The unquiet grave*, Londres, The Curwen Press, 1944.

otras arquitecturas. Es decir, que si bien es obligada una primera exposición heroica del relato y de la definición de los conceptos moralistas que lo sustentan, existe igualmente un recorrido de segunda velocidad, protagonizado por aquellos arquitectos y por aquellos hechos que no constituyeron la punta de lanza de la modernidad. Sería también un error plantear que esos actores secundarios del reparto pudieran terminar constituyendo una vanguardia alternativa, sustituyendo de esta manera un relato por otro y cayendo posiblemente en un nuevo dogmatismo.

Aburto es quizá una gloria olvidada; mejor aún, diría que nunca llegó a estar encumbrado y, por tanto, tampoco es un personaje a quien se eche de menos. No tendría sentido levantarse en armas para rescatar a Aburto de las cenizas de su propio olvido como si se tratara de un ave fénix. Aburto no es Sota, de la misma manera que Sota no es Mies. El esfuerzo –menos agradecido y más laborioso– se debe dirigir a intentar poner de forma rigurosa a cada cual frente a su perfil más ajustado. El objetivo de mi investigación sobre Rafael Aburto fue, desde el principio, relatar una historia documentada de un personaje y de sus estrategias arquitectónicas para extraer de ella sus posibles aportaciones –grandes o pequeñas– al conjunto de la arquitectura española de la modernidad.

Fue entonces cuando empecé a construir el discurso que, por lógica y reconocimiento, arrancó desde la valoración que Juan Daniel Fullaondo había hecho en 1974 de la figura del arquitecto bilbaíno. Aquel discurso acogía, sin lugar a duda, los trazos generales sobre los que cimentar el análisis. En ella, Fullaondo destacaba las señas del carácter de Aburto que de manera irremediable debían acompañar cualquier intento de situar críticamente su obra. Ciertamente, la primacía caractereológica del personaje haría imposible una aproximación aséptica a su arquitectura, ajena a la crítica psicologista. Me pareció importante empezar presentando al protagonista y profundizar en sus rasgos, en un intento de justificar este incontrovertible enfoque. Traté de avanzar desde el personaje, un personaje poliédrico y polifacético, pero en posesión de un argumento único. Como consecuencia del trato directo con el arquitecto, pude suscribir muchas de las aseveraciones de Fullaondo, mientras que otras han sido matizadas o corregidas. En cualquier caso y a pesar de haber estado atento para no extraer consecuencias radicales a partir de sucesos azarosos –distinguiendo asimismo entre datos e interpretaciones–, quisiera alertar sobre un posible deslumbramiento propiciado por el carácter novelesco de esta figura apasionante. Hubo y hay pasión, que duda cabe, surgida del paulatino embelesamiento ante el personaje, pero creo que no tanta como para cegar la crítica y la valoración justas y objetivas. Transcurrido el tiempo y tras un cauteloso distanciamiento, he procurado en esta edición de la tesis abandonar en la medida de lo posible el lastre de la línea crítica culturalista y familiar de Fullaondo.

La personalidad, la biografía y la obra de Aburto eran mayoritariamente desconocidas y demandaban una presentación profunda y rigurosa. Por ello, la tesis mostraba de

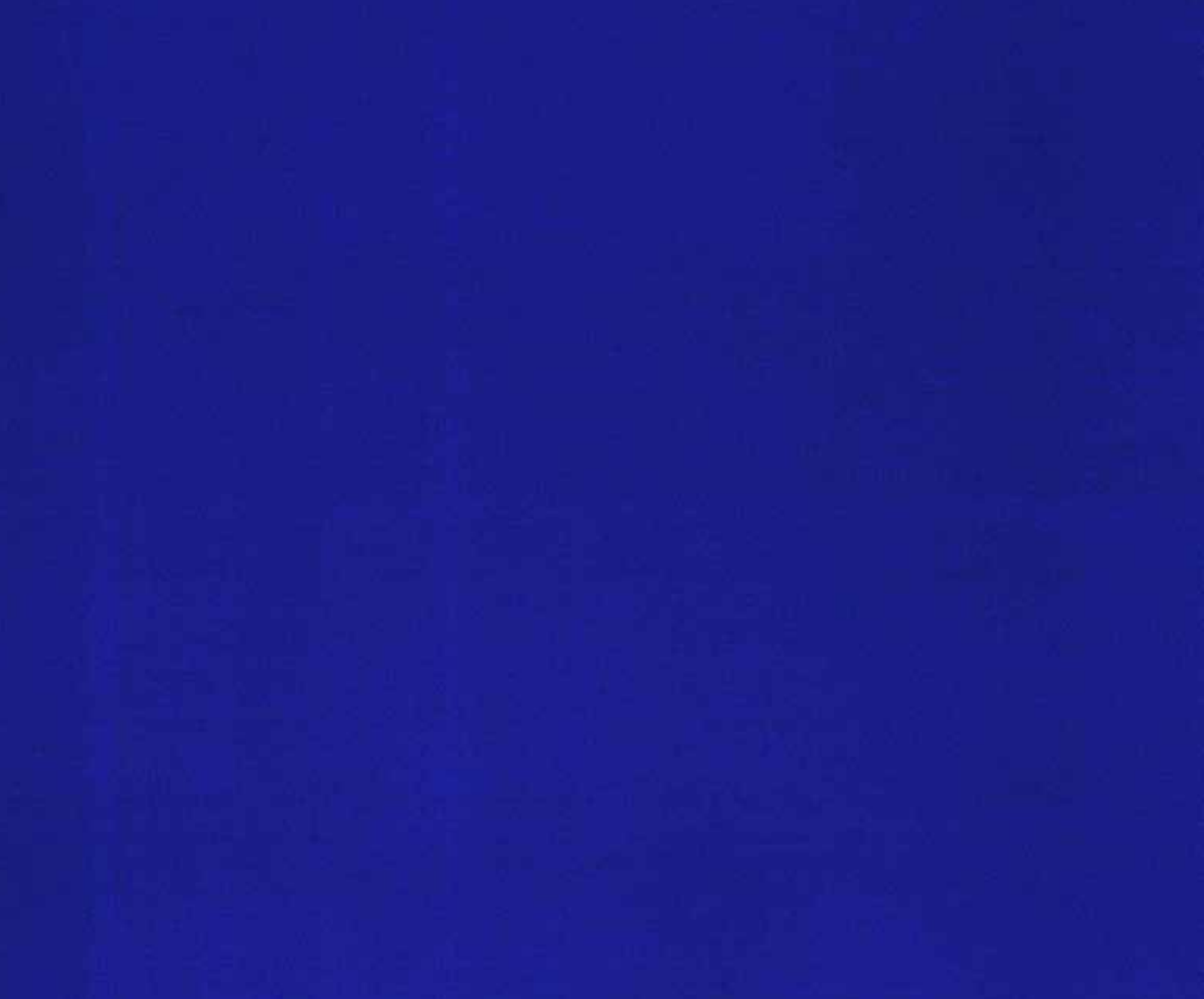
manera independiente el conjunto documental de la producción arquitectónica y su exégesis analítica y crítica. Con ello perseguía que la mera presentación documental de la obra adquiriese un valor autónomo, capaz de justificar por sí mismo el esfuerzo realizado. De esta manera, mi argumentación crítica de ese legado arquitectónico tendría la valía de su amplitud y rigor documental –propio de toda investigación científica–, pero en ningún caso quería que se viese como un estudio conclusivo que cerrara las puertas a las interpretaciones del lector. Esta publicación recoge la parte analítica de la tesis, mientras que la parte documental se publicará en la correspondiente obra completa. No obstante, este texto está acompañado de una selecta documentación gráfica que garantiza el correcto seguimiento documental del análisis arquitectónico.

Decía Kahn que todo maestro tiene una personalidad, una profesionalidad y, por último, una inspiración o legado. Esta triple dimensión es la que me sirvió y sirve ahora de soporte básico para plantear los contenidos de la investigación. Como digo, el trabajo arranca con la presentación del personaje y un primer encuadre biográfico y temperamental. Sigue el análisis de su trayectoria profesional y termina –apoyándome en sus obras paradigmáticas– en la formulación sintética de su legado. Llegando al final, por tanto, y sin referencias ajenas a la producción del arquitecto, intento que el lector –presumiblemente captado por la personalidad de nuestro protagonista– paladee con hondura las señas de identidad de su arquitectura. He desligado el análisis de su intensa producción arquitectónica –dilatada en el tiempo, no en cantidad– de una lectura cronológica; la presento agrupada en torno a distintos contenidos temáticos. La composición y sustancia de las unidades argumentales constituyen un primer posicionamiento frente a la interpretación de la arquitectura de Aburto. Los proyectos son el vehículo para exponer y mostrar las señas de identidad de su legado. Aunque inevitablemente volverán a aparecer referencias a la personalidad del autor, una vez presentado y situado el personaje –también en el contexto de la historiografía y de su fortuna crítica–, los capítulos intermedios del libro muestran desapasionadamente su obra, apoyándose para ello en valores objetivos, persiguiendo en último caso una lectura ajustadamente arquitectónica –tan plausible como crítica– del conjunto de su trayectoria. Pretendo ir de lo concreto a lo general: a partir de un análisis jerarquizado de la obra procuro extraer consecuencias que justifiquen la validez de las pretensiones del arquitecto.

La presencia y el protagonismo de Aburto en el panorama arquitectónico de los primeros años de la posguerra española obligaban a un repaso de muchos episodios ya conocidos. Procuro arrojar nuevas luces sobre ellos, leyéndolos desde la posición de Aburto. Así, por ejemplo, el análisis de su corpus arquitectónico comienza con una relectura del edificio de Sindicatos, no porque éste sea una pieza fundamental del mismo –sí lo es el anejo del diario *Pueblo*– sino porque en su participación en este proyecto radica gran parte de la fortuna crítica de Rafael Aburto. Sin pretender en ningún momento transgredir el

innegable protagonismo de Cabrero, intento explicar cuál fue la contribución de Aburto a este proyecto tan singular de la historia arquitectónica española y, en último término, cuál es la aportación de Aburto a la colaboración con su compañero Asís Cabrero. Aparece también el *Manifiesto de la Albambra* con el fin no tanto de establecer su valor historiográfico sino más bien de explorar a través de él los conflictos que la arquitectura de Aburto plantea con la forja de la modernidad hispana, sus raíces con la tradición y, en cualquier caso, su propia intemporalidad. Sucesivamente, se observa a Aburto a través de las distintas facetas programáticas de su arquitectura. Su participación en el debate de la vivienda social en el seno de la Obra Sindical del Hogar cobra un protagonismo singular por ser el más prolongado en el tiempo, pero igualmente sugestivos son sus proyectos de edificios oficiales, escolares, religiosos, hospitalarios, etcétera. La sorprendente caracterización de los espacios interiores, la monumentalidad, el expresionismo o la representatividad son algunos de los temas confrontados en la obra del arquitecto bilbaíno. La dimensión artística del perfil del arquitecto ejerce también un papel fundamental en este empeño, a la vez que permite aflorar nuevamente lo más apasionado e intimista del texto. Por último, formulo el legado de Aburto –las conclusiones– sobre la base de los cuatro proyectos más sintéticos de contenido y de brillante factura. Pretendo dar respuesta a aquellas preguntas formuladas inicialmente sobre el alcance crítico e historiográfico de la figura y la obra de Aburto. En último término, me gustaría que la publicación de este texto pudiera enriquecer el estudio de la arquitectura española reciente mediante la valoración de una arquitectura intemporal, no canónica, pero cuyo lenguaje inequívocamente abstracto –racional y expresivo al mismo tiempo– resalta el asombroso talante artístico y creativo de Rafael Aburto.

RAFAEL ABURTO Y OTROS INTERROGANTES





NUEVA^G FORMA

ARQUITECTURA | URBANISMO | DISEÑO | ARTE Y CULTURA

NUM. 99 | ABRIL 1974 | 75 PESETAS

Aburto, Rafael

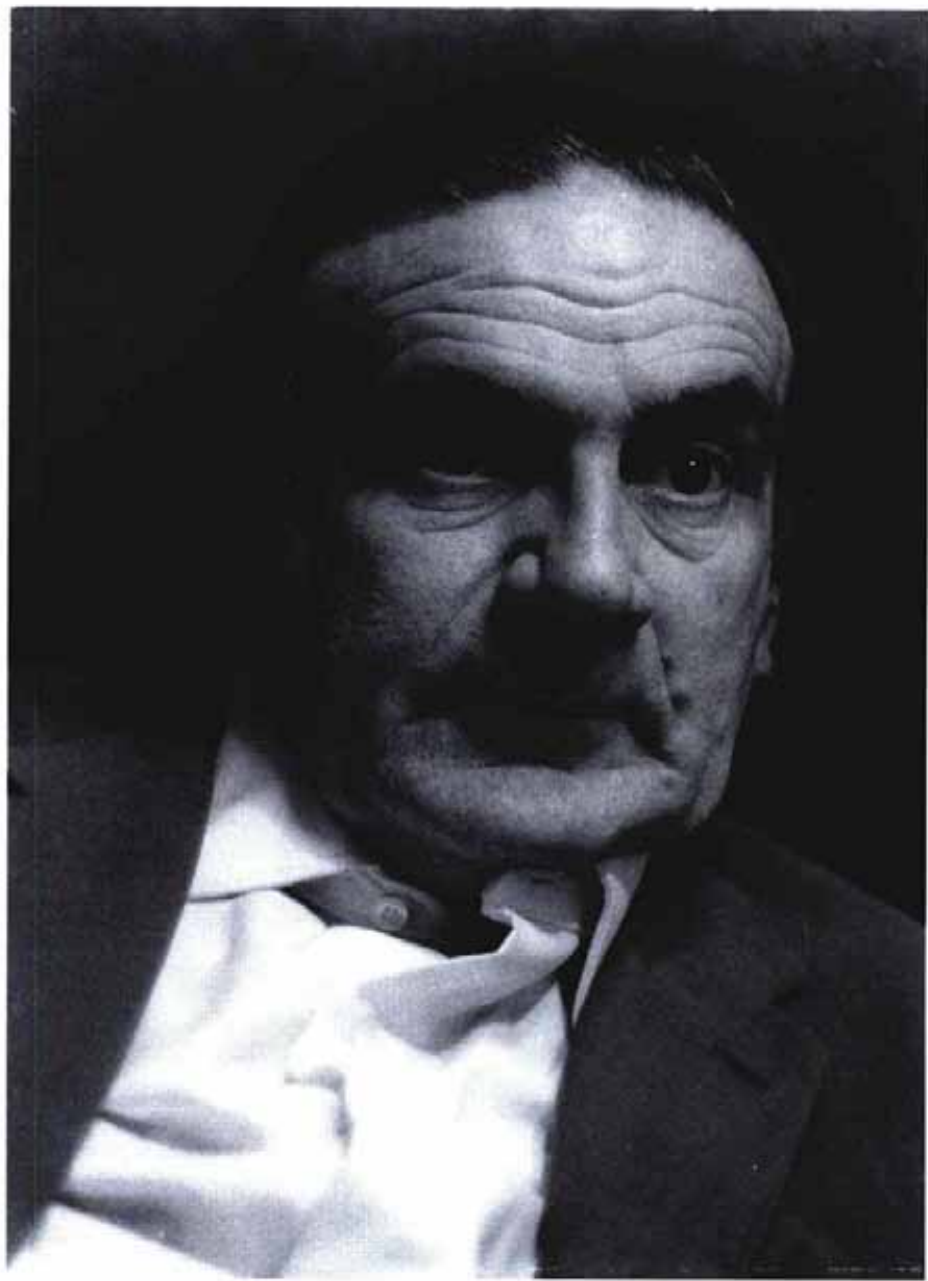
Llegaríamos a una cierta vertiente "metafísica" y a un sentido chiriquiano que matizaría decisivamente el eco surrealista. Esto explica, en parte, el silenciamiento sobre su obra, la falta de entendimiento en profundidad. Rafael Aburto es un arquitecto bastante misterioso, hermético, casi con una trayectoria secreta, muy personal, de muy poca obra y en muchos momentos altísimamente cualificada. En el fondo quizá sea el más italiano de todos nuestros grandes nombres. Hemos hablado muchas veces a lo largo de estas conversaciones de "el enigma de...". Hay muchos enigmas. Rafael Aburto es, insisto, un personaje, un gran personaje, apoteosis de los enigmas, como lo es De Chirico. Un arquitecto enigmático. Así es muy difícil hacerse oír.¹

Preguntarse por el quién, en el caso del arquitecto Rafael Aburto Renobales, supone abrir las puertas al mundo veladamente misterioso que envuelve la figura y la obra de uno de los protagonistas más desconocidos de la historia de la arquitectura española de la modernidad. Se debe empezar presentando las escasas coordenadas sobre las que hasta ahora ha sido valorado. ¿Cuáles son, de forma sumaria, las aproximaciones a partir de las que ha discurrido su fortuna crítica? Una primera enumeración debería incluir: la etapa autárquica de la posguerra y su primera generación de arquitectos delineada por Carlos Flores,² la monumentalidad, Cabrero y la Casa Sindical, las Sesiones de Crítica de la *Revista Nacional de Arquitectura*, la vivienda social y la Obra Sindical del Hogar, el diario *Pueblo* y especialmente el nombre de Juan Daniel Fullaondo y su interpretación de la persona y la obra de Aburto. Si toda la labor crítica llevada a cabo en las páginas de la revista *Nueva Forma* está impregnada de su singular personalidad e inconfundible talante reivindicativo, Fullaondo encuentra en su paisano Aburto una perfecta síntesis de esa otra modernidad oculta en los sustratos de la primera arquitectura autárquica española, así como del fundamento artístico inherente a los protagonistas de cualquier proceso vanguardista. Sin que Aburto ocupe, ni mucho menos, un puesto preponderante en el conjunto de la producción de *Nueva Forma*, aquella solitaria aventura emprendida por Fullaondo parece proyectarse felizmente en la persona de Aburto.

² Portada del número de *Nueva Forma* (abril 1974) dedicado a Rafael Aburto. Fullaondo eligió un cuadro de Aburto para ilustrarla.

1. Juan Daniel Fullaondo y M^a Teresa Muñoz: *Historia de la arquitectura contemporánea española. Y Orfeo desciende*, t. 3, Madrid, Molly Editorial, 1997, pág. 192.

2. Carlos Flores, en su libro de 1961 *Arquitectura Española Contemporánea*, incluye a Aburto en la denominada "primera generación de posguerra", integrada por los arquitectos titulados entre 1941 y 1944: Cabrero, Valls, Aburto, Coderch, Fisas, De la Sota, Moragas, Fernández del Amo y Sostres.



3 Rafael Aburto, ca. 1970.

Frente al panorama que ofrecían las publicaciones de arquitectura de los años sesenta y setenta, Fullaondo se detiene y retrocede para presentar de manera inventarial un elenco monográfico, menos suculento pero sin duda necesario y hasta entonces inexistente o excesivamente fragmentado: desde los primeros Sota, Fisac, Coderch, Aburto, Cabrero, Cano Lasso, Corrales y Molezún, etcétera, y aquellos que recogen su testigo –Carvajal, Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro o Bohigas– hasta las figuras entonces emergentes, como Higueras y Miró, Moneo, Fernández Alba, Peña Ganchegui, etcétera. A esta tarea se añaden igualmente las referencias al debate teórico internacional –Krier, Parent, Venturi, etcétera– y, singularmente, una constante narración de las distintas corrientes artísticas y de sus protagonistas.

La figura histórica de Aburto se podía haber dado por amortizada en su inmediato contexto generacional y, de no haber sido por la labor de Fullaondo, su circunstancial papel secundario podía probablemente haber quedado esculpido en la frialdad de los manuales. En realidad, la comparecencia de Aburto en *Nueva Forma* se justifica por su destacado protagonismo en varios de los objetivos temáticos rastreados por el crítico bilbaíno: la denominada *revisión nacional*, la singladura arquitectónica de su Bilbao natal y, en último término, la *operación rescate* del racionalismo frente a la incidencia de la poética orgánica. Así, en la tercera entrega de los trabajos dedicados a su ciudad, Fullaondo presenta a Aburto como uno de los ilustres intérpretes de la tercera generación de arquitectos bilbaínos. El comienzo de la panegírica semblanza de Aburto en el mencionado artículo de *Nueva Forma* no puede ser más preclaro: “En 1943 termina la carrera Rafael Aburto Renobales, acaso el más grande arquitecto bilbaíno de los últimos treinta años. Si tuviéramos que elegir un representante de la 3ª generación, con nomenclatura de Giedion, ése sería sin duda Rafael Aburto”. La síntesis allí expuesta puede servir ahora para presentar, en clave fullaondiana, las coordenadas de su personalidad y el alcance de su valoración:

Aburto es un temperamento extraño, de muy difícil encasillamiento. El monumentalismo de juventud, el funcionalismo, la experiencia orgánica, quedan en él siempre aureolados de un extraño lenguaje brusco, inmediato, directo, ausente, de resonancias caligráficas... La maestría de Aburto es una maestría íntima, singular, denunciadora de un poderoso y aislado sentimiento artístico. Porque, al final, incluso en la más restringida programática social, en Aburto siempre emerge el artista extraño, solitario, inmune, en general, a la lexicografía ocasional. Artista a través de la deliberada rigidez, de la deliberada torpeza; artista que parece recrearse en la indagación personal, extraña; artista que desdeña las sucesivas y cómodas destrezas *à la page*. Tan extraños como su lenguaje resultarán sus objetos, el carácter experimental de su indagación; Aburto no es hombre revolucionario, agitador del panorama, en grandiosas hipótesis. Sus objetivos son siempre íntimos, entrañables, extraños y sutiles [...] Lo repetimos, no es Rafael Aburto hombre en el que se imponga una definitiva trascendencia de los contenidos culturales y sociales. Su testimonio es íntimo, independiente, solitario, dentro de cualesquiera de las programáticas manejadas, administrativas, residenciales, sociales, etcétera. Pero aun dentro de esta limitación, de esta predominancia de la valoración lingüística, Aburto ocupa el primer lugar dentro de la moderna arquitectura bilbaína. Y desde luego, uno de los primeros en el íntegro panorama nacional.¹



4 Viviendas en Neguri, grupo Ergoyen, 1966-1969.

3. Juan Daniel Fullaondo: “Bilbao 3”, *Nueva Forma*, núm. 36 (enero 1969), pág. 25.

la XV
triennial de milán
por
franco raggi

Atención
no jugar sobre la hierba
razón pintada ***
Vicente Huidobro, 1920

aldo rosi



rafael aburto



▲ SEABERTO NÚ. 101

SEABERTO NÚ. 101
SEABERTO NÚ. 101
SEABERTO NÚ. 101
SEABERTO NÚ. 101
SEABERTO NÚ. 101
SEABERTO NÚ. 101
SEABERTO NÚ. 101
SEABERTO NÚ. 101
SEABERTO NÚ. 101
SEABERTO NÚ. 101

aburto



El más bello de los descubrimientos del
hombre en el siglo XX
Nizakia



...diario pueblo, 1959



propuesta para el concurso de la torre de madrid (1963-64)



El texto revela las sinergias latentes entre Aburto y Fullaondo; su aventura en *Nueva Forma* coincide con muchos de los aspectos que él mismo destaca en Aburto. Las viviendas de Ergoyen se convierten, también para Fullaondo, en el mejor fetiche de su paisano. Si toda la trayectoria de Aburto es polémica y contradictoria, este proyecto muestra inmediatamente ese punto de provocación mal entendida, fruto de la agresiva ruptura de las coordenadas sintácticas de su entorno inmediato. Este hecho, por el contrario, provoca la incondicional admiración de Fullaondo. Si con el tiempo nadie pone en duda la labor realizada a través de las páginas de *Nueva Forma*, su discurso incómodo y enmascarado no fue entendido en ocasiones. Consciente de la dificultad de la empresa, Fullaondo no renunció a presentar a Aburto –y a otros–, a pesar de la mala prensa y aun a sabiendas de que no iba a ser correctamente valorado.

¿Qué más problemas? Historiográficamente quizá el de la claridad, un poco inoportuna a veces. Dentro de la mafia internacional de la crítica, podría decirse que cualquier institución funciona mejor si ninguno de los *internados* dice la verdad. La claridad suscita contiendas, abre interrogantes... Por poner un ejemplo, yo puedo decir que el edificio más importante construido en Vizcaya en los últimos treinta años es la casa de colores de Rafael Aburto, pero, inevitablemente, la gente, cogida a contrapié –Aburto no tiene buena prensa–, monta en cólera, Gregotti –según me dijo Oriol– se muere de risa, etc., etc. Lo curioso es que luego los mismos que se enfurecen, se extasían ante una obra conectada con esta misma y claramente inferior, la de Josefina Baker de Adolf Loos... El papanatismo y el mal gusto son las cosas más contagiosas del mundo... Con Fisac, con Asís Cabrero, con Sota, nos ha ocurrido algo parecido. O con Jorge Oteiza, algo positivamente increíble. No tenemos remedio. Podríamos decir, en este sentido, que al son de trompetas y tambores hemos ido de derrota en derrota.⁴

Fullaondo preparó un número monográfico sobre Aburto para el mes de abril de 1974, bajo el pretexto de la existencia de ciertas conexiones *ante litteram* entre algunas figuras de la arquitectura española de los años cuarenta y la *Tendenza* italiana. Con ocasión de la Trienal de Milán de 1973, se había suscitado cierta polémica acerca de la elaboración de las bases teóricas de la *arquitectura racional* de la *Tendenza*, con una serie de textos cruzados entre personajes de la crítica italiana. “Desde el punto de vista español –explica Fullaondo–, las imágenes de la Trienal significaban una suerte de reivindicación de una serie de arquitectos: Rafael Aburto, Francisco Cabrero, el primer Fisac, ciertos aspectos de Sota... bastante marginados por nuestra historiografía”. Por ello Fullaondo decide presentar “la trayectoria de Rafael Aburto, paralelo, a treinta años vista de algunas de las posiciones ahora colocadas en el centro de la controversia europea”.⁵

El intento de Fullaondo de situar a Aburto en unas posiciones críticas más acordes con su trayectoria refleja, en palabras de Bohigas, esa “capacidad casi indiscriminada de meterlo todo en un mismo saco crítico y polémico”.⁶ El de Aburto viene a ser uno de los últimos intentos de remover las cenizas interpretativas de la generación de la autarquía, antes de que éstas ondearan libremente en la palestra crítica del advenimiento democrá-



7 Primera tarjeta profesional del arquitecto.

8 Firma de Rafael Aburto.



4. “Entrevista a Fullaondo”, *Nueva Forma*, núm. 110 (abril-mayo 1973).

5. Juan Daniel Fullaondo: “Notas de sociedad”, *Nueva Forma*, núm. 99 (abril 1974), pág. 3.

6. Oriol Bohigas: “Tres revistas”, *Arquitecturas Bis*, núm. 24 (julio-septiembre 1978).

A Rafa Aburto con mi
agradecimiento, mi admiración
y mi gran amistad

Carlos
Map-76

9 Dedicatoria de Carlos de Miguel con ocasión de la colaboración de Aburto en el libro *Madrid, plazas y plazuelas*.

7. Alimentando el mito de individuo extraño, Bonet Correa, por ejemplo, califica a Aburto de onírico e inquisitorial por su monumento a la Contrarreforma. Cfr. AA.VV.: *Arte del franquismo*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1981, pág. 31.

8. Por ejemplo, ocupará varias páginas en libros como *El Madrid no construido* (cfr. AA.VV.: *Madrid no construido*, Madrid, COAM, 1986) o *Madrid arquitecturas perdidas* (cfr. AA.VV.: *Madrid. Arquitecturas perdidas, 1927-1986*, Madrid, Pronaos, 1995).

9. Juan Ramírez Lucas: "La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio", *Arquitectura*, núm. 133 (enero 1970), págs. 63-66.

10. "Consideraciones sobre una Plaza-Museo de Escultura Abstracta", AA.VV.: *Madrid, Plazas y Plazuelas*, Madrid, Gráficas Lorca, 1976 y "Concurso de opiniones sobre el concurso", *Arquitecturas Bis*, núm. 17-18 (julio-septiembre 1977).

11. Antón Capitel: "Rafael de Aburto, un creador desperdiciado", en AA.VV.: "Viviendas en Neguri", *Arquitecturas Contemporáneas*, núm. 5, Pamplona, T6 Ediciones, 2002, pág. 5.

tico. En su particular rastreo inventarial, Fullaondo se manifiesta abiertamente sorprendido. Este hallazgo le conduce muy probablemente a la pretensión de saldar la deuda con esa permanente indescifrabilidad de la trayectoria del arquitecto de Neguri y, por extensión, de todos los protagonistas de su particular territorio *camp*.

En el caso de Aburto, esta apasionada tarea de Fullaondo apenas tuvo proyección posterior. Con el paso del tiempo, no obstante, se puede afirmar que muchas de las conexiones planteadas por Fullaondo en su intento de actualizar y releer la figura de Aburto en clave neodisciplinar no estaban mal planteadas. Con la desaparición de *Nueva Forma*, aquellas apologías quedaron en punto muerto y a la deriva. El nombre de Aburto continuará apareciendo con cierta frecuencia en las obras revisionistas que sobre los años de la posguerra irán surgiendo a partir del final de la dictadura franquista. Más aún, Aburto se mostrará frecuentemente como uno de los preclaros representantes de esa etapa oscura de la reciente historia española.⁷ Ocupó un lugar destacado en la exposición *Arquitectura para después de una Guerra*, celebrada en Barcelona en 1977, y se vio envuelto, como parte implicada, en la afamada perorata de *Arquitecturas Bis* sobre la ruptura o continuidad de la arquitectura autárquica con respecto a las posiciones modernas directamente anteriores a la Guerra Civil. La desventura de Aburto, fiel a la imagen que de sí mismo se había creado, parece inscribirse con naturalidad y sin fricciones en las páginas menos brillantes de la historiografía, en los relatos de los fracasos o de los despropósitos.⁸

La aparición del mencionado texto de Fullaondo coincide con la etapa crítica de la biografía de Aburto. Concluida su última y definitiva obra –las viviendas en Neguri–, el arquitecto se había retirado del escenario público. Con anterioridad al número de *Nueva Forma*, había aparecido en la revista *Arquitectura* la valoración crítica correspondiente a la otra faceta a la que había derivado la actividad del arquitecto con ocasión de su primera exposición pictórica en 1969.⁹ Si en la década de los cincuenta había desarrollado una dilatada actividad crítica y literaria en las páginas de la revista dirigida por Carlos de Miguel, en estos mismos años verán la luz sus últimas reflexiones teóricas.¹⁰ Ésta es, en síntesis, la presencia de Rafael Aburto en el panorama historiográfico de la arquitectura contemporánea. La siguiente consideración tendrá que ver con una primera valoración del papel que se le ha asignado en ese panorama. Y así será posible resituarlo donde le corresponde pues, como señala Antón Capitel, su fortuna crítica se antoja de mayor o, al menos, de diferente alcance.

Probablemente sea Rafael de Aburto y Renobales el arquitecto más desperdiciado de entre aquellos que acabaron la carrera en los primeros años cuarenta y que constituyeron el segundo despertar moderno de la arquitectura española. Esto es, aquel cuyo talento podemos comprobar a través de algunas de sus producciones, pero que intuimos superior a ellas, y cuyo examen nos deja un regusto algo amargo de insatisfacción, como si adivináramos que un potentísimo creador estuviera escondido tras sus producciones profesionales, sin sacar a la luz, al menos del todo, la intensidad que algunos rasgos son capaces de denunciar.¹¹

Buenos y malos

A primera vista, la valoración historiográfica realizada por Fullaondo coloca a Aburto en una posición privilegiada. En realidad, la diferencia entre ésta y la que luego ha trascendido pudiera suscitar ciertos interrogantes. Los reivindicativos textos de Fullaondo son historias de grandes olvidados, de buenos y malos. Partiendo del carácter intersubjetivo de la historia, se ha de buscar la interpretación frente a la explicación. Fullaondo planteó ciertas hipótesis de partida. De alguna manera, todo conocimiento es hipotético y mientras que al científico no le interesan las excepciones, la historiografía se interesa por lo que hace excepcional un determinado acontecimiento, precisamente porque aporta un valor o un principio cuantitativo. Si Aburto no ha ocupado unas posiciones más punteras en el relato de la modernidad arquitectónica española es, sin lugar a duda, debido a él mismo. Es significativo, en este sentido, el absoluto desinterés que el arquitecto muestra por su propia obra y no únicamente en atención a su valoración sino, en un nivel más básico, en lo referente a la conservación y documentación.¹²

En cualquier caso, surgen pronto las preguntas fundamentales. ¿Quién es Aburto? ¿Qué hay detrás de este singular personaje? ¿Cuáles han sido sus aportaciones? ¿Dónde encaja en los apriorismos críticos? ¿Es realmente Aburto una figura fundamental para la historia de la arquitectura española? ¿Es un maestro indiscutible? ¿Es un gran arquitecto? ¿Son sus obras –al menos algunas de ellas– verdaderos paladines de la modernidad? ¿Por qué ha permanecido en el ostracismo? ¿Cuáles serían las claves de su hermetismo? Si partimos de la primera homologación de Aburto en clave de *Tendenza* italiana, ¿cuál sería hoy la clave para entender su arquitectura? Vale la pena revisar ahora aquellos aspectos estrictamente historiográficos que aporten nuevas luces a su fortuna crítica, sin olvidar que las valoraciones serán más válidas en la medida en que se apoyen en los hechos –la arquitectura– y, en definitiva, en el talento. Al mismo tiempo, se ha de tener especial cuidado a la hora de hacer afirmaciones categóricas del tipo “Aburto es el mejor..., el arquitecto más...”, como aquella que mencionaba Fullaondo en palabras de Oiza:

Las primeras referencias, digamos, interpretativas de la obra de Aburto se las escuché, hace ya casi veinte años, a Sáenz de Oiza. Eran curiosamente “entusiástico-agresivos”, como ya es habitual en la connatural ambivalencia de aquel arquitecto. Aburto era un creador “genial”, fundamentalmente por la solución dada a la entrada de los bloques de Villaverde. Sólo había –decía– un creador en España comparable en dimensión a Rafael Aburto: Luis Moya.¹³

Es notorio el creciente interés por recuperar a estos arquitectos situados a una cierta distancia de las primeras posiciones del frente moderno, o que quizá no supieron o no pudieron mantenerse en ellas con la suficiente intensidad. Si se tratara de un personaje aislado, se podría dudar de la legitimidad de reclamar un puesto para Aburto frente a su



10 Viviendas experimentales en Villaverde, 1954, Rafael Aburto. Se observa en primer término el acceso a las viviendas por un semisótano.

12. “No he cuidado nunca mi archivo. Cabrero, por ejemplo, tenía todo perfectamente ordenado y catalogado. Yo no. Si el edificio está construido, es obra pasada y la documentación es papel muerto: sobra. Muchas de mis pinturas están hechas sobre tableros de proyectos anteriores.” Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 1998-2001.

13. Juan Daniel Fullaondo: “Notas de sociedad”, *Nueva Forma*, núm. 99, art. cit., pág. 3.



11 Miguel Fisac, 1999.

olvido. José Bar Boo, José Luis Romany, José Soteras, Francisco Mitjans, Jaime Ruiz o Luis Laorga, entre otros, reclaman igualmente un merecido reconocimiento. Téngase en cuenta que Aburto, como éstos y otros arquitectos, es un profesional no comercial, sin grandes contrastes y sin golpes de gracia. Decía Tafuri que “no se trata de buscar héroes sino de encontrar contradicciones”. En este sentido, la discordancia de Aburto le debería aupar hasta puestos más sobresalientes. Fullaondo veía en Aburto –recordando el título de la novela de Robert Musil– uno de esos “hombres sin atributos” o un “Moisés indefinible”. Apoyándose en la figura de Grassi, Linazasoro estableció las coordinadas interpretativas de ciertos “arquitectos inoportunos” o de “personajes incómodos”. Si bien es cierto que Aburto no participa generacionalmente de las mismas premisas críticas, sí que puede servir para mostrar posiciones paralelas. La aventura moderna de Aburto queda relegada del relato oficial, en parte, porque siendo un arquitecto indiscutiblemente formalista empeñado en la conquista de un lenguaje, éste aparecería contaminado, exento de los rasgos que dicho relato oficial definiría como prototípicos de la vanguardia arquitectónica. De ahí la importancia que la revisión de la modernidad concede a esas otras lecturas laterales y aproximaciones no lineales pero igualmente válidas desde el punto de vista propositivo:

Pero frente a estas posiciones, que demuestran tener ese “fondo común” del que participarían las Vanguardias en su contenido eminentemente figurativo y “parlante” al precio de abandonar, incluso, un lenguaje propio, en cuanto expresión de los valores arquitectónicos y en aras de una expresividad del progreso, del “mundo renovado”, lo que caracteriza a los “arquitectos inoportunos” es una actitud distinta, aunque no antagónica, en cuanto respuesta directa a la Vanguardia: no tratarán de adoptar posturas reaccionarias, a la “contra”, sino de presentar otra “lista de problemas” diferente pero más específica del hecho arquitectónico.¹⁴

De entre todos los hombres del territorio *camp* fullaondiano, Aburto ha sido probablemente el arquitecto menos agraciado por parte de la crítica. Se debe partir de situaciones compartidas desde el punto de vista generacional, a saber, el autodidactismo, el individualismo, etcétera. Fisac lo dice expresamente: “Sota, Cabrero, Fernández del Amo, Aburto, Coderch..., éramos pocos a los que nos interesaba la arquitectura pero no teníamos absolutamente ninguna unidad”.¹⁵ No existía aparentemente una voluntad de grupo, un espíritu común que les empujara a afrontar conjuntamente los problemas. Al final, los diferentes caminos recorridos por unos y otros serán deudores de su respuesta personal ante las diferentes solicitudes del aparato crítico que conforma la historia de la arquitectura. Esto no significa que Aburto no ocupase, especialmente durante sus momentos más lúcidos y febriles de los años cincuenta, un lugar destacado en la esfera pública. En este orden de cosas, Cano Lasso podía constituir –como señala nuevamente Fullaondo–¹⁶ un caso similar al de Aburto, mientras que Fisac y en menor medida Coderch representaban una postura antagónica.

14. José Ignacio Linazasoro: “La crítica del silencio: Giorgio Grassi y los arquitectos inoportunos”, en el prólogo de Giorgio Grassi: *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pág. 8.

15. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Miguel Fisac* (documento inédito), Madrid, 1999. Aburto también lo corrobora: “[Entre Madrid y Barcelona] no teníamos apenas relación, lo cual en ningún caso supone que hubiera pugna. El gran nexo era Coderch, que estuvo mucho tiempo en Madrid”. Ídem: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

16. Cfr. Juan Daniel Fullaondo: “En torno a Julio Cano Lasso”, *Nueva Forma*, núm. 72-73 (enero-febrero 1972), pág. 8.

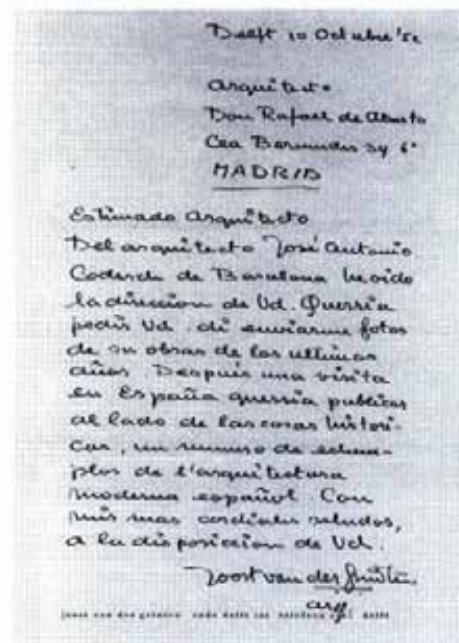
Hay que valorar, sin embargo, la actividad de Coderch como promotor y embajador de la arquitectura española en el extranjero. El protagonismo internacional del arquitecto catalán arranca, como es sabido, de la V Asamblea Nacional de Arquitectura celebrada en Barcelona en 1949 y del consiguiente apadrinamiento ejercido por parte de Alberto Sartoris y Gio Ponti. Esta conexión mediática no hubiera producido todo su influjo de no haberse hecho realidad en la persona de Coderch. En este sentido, no existió, al margen de la actividad divulgativa desarrollada por Carlos de Miguel, una situación similar en Madrid. Fue precisamente Carlos de Miguel quien trató de hilvanar con la capital la aventajada posición de Coderch con respecto a los críticos europeos. La prolífica correspondencia epistolar mantenida por Coderch sirve para mostrar el inequívoco protagonismo de Aburto durante la década de los cincuenta. Un protagonismo que él no quiso o no supo aprovechar o del que –como relata Fisac– no eran del todo conscientes.

En realidad nos hemos encontrado más o menos satisfechos, aunque nuestra actividad no fuera especialmente seguida. No hemos tenido el respaldo del acompañamiento público. Aun así, muchas de las iglesias que yo he hecho han tenido un éxito popular. En cualquier caso no sentíamos un especial papel de protagonismo. Eso, quizá, se dé más hoy en día, donde fruto de la especulación artística, señores que se estaban muriendo de hambre pasan de la noche a la mañana a ser millonarios. La primera fila de la vanguardia se muere de hambre. A la segunda se le respeta y la tercera se enriquece.¹⁷

La correspondencia mantenida durante el verano de 1952 entre Coderch y el holandés Joost van der Grinten pone de manifiesto esta preeminencia. Este arquitecto, impresionado por el pabellón español de la Trienal de Milán de 1951, había contactado con Coderch para que le apadrinara un viaje arquitectónico por la Península. “En Italia yo he parlante del arquitectura español sido mucho bueno. La división español sobre la Triennale in particular, me ha agradado excesivamente. Así era mucho contento poder oír del arquitecto Ponti su dirección y me dirigiendo inmediatamente hasta Vd.”¹⁸ Muy sorprendido debió de quedar el arquitecto holandés y muy agradecido ante la atención prestada por Coderch, cuando resolvió estrechar los lazos de relación entre ambos países.¹⁹

Mi querido amigo y compañero: Siguiendo mi costumbre le contesto con gran retraso pero al mismo tiempo le envío todo lo que me pidió cuando tuve el gusto de conocerle en Barcelona. Con esta carta van pues cinco juegos de fotografías de otros tantos proyectos realizados en colaboración con mi compañero de estudio Don Manuel Valls. También le adjunto una lista de arquitectos a los que puede dirigirse para que le manden fotografías de sus obras. Mi señora y yo recordamos con gran placer su visita y les enviamos a todos nuestros más cordiales saludos.²⁰

La lista de nombres y direcciones la componen once arquitectos, cinco de Madrid y seis de Barcelona: Francisco Cabrero, Rafael Aburto, Alejandro de la Sota, Miguel Fisac



12 Carta de Joost van der Grinten a Rafael Aburto, Delft, 10-10-1952.

17. Itaki Bergera: *Conversaciones con Miguel Fisac*, cit.

18. Carta de J. van der Grinten a J. A. Coderch, Delft, 15-6-1952, Archivo Coderch, ETSA del Vallés.

19. “Voremos los publicaciones del laboro di Vd! Voremos fotografías listas dilllos arquitectos españoles. Voremos un contacto entre l’España y la Holanda. Vd sara l’embachadoro cultural.” Carta de J. van der Grinten a J. A. Coderch, Delft, 20-8-1952, Archivo Coderch, ETSA del Vallés.

20. Carta de J. A. Coderch a J. van der Grinten, Barcelona, 17-9-1952, Archivo Coderch, ETSA del Vallés. El holandés escribió a Aburto solicitándole fotografías de su obra para una publicación. No hubo respuesta. Cfr. Carta de J. van der Grinten a R. Aburto, Delft, 10-10-1952, Archivo Aburto, ETSAN.



13 Fotografía de Gastón y Daniela (Rafael Aburto, 1953) publicada en el núm. 318 de la revista *Domus*.

21. Rafael Aburto: "A Madrid", *Domus*, núm. 318 (1956).

22. "Querido José Antonio: Ya te dije que tu amigo Giovanni era bastante duro de pelar. Pasa el tiempo y nada. Lo que más siento es que a estas alturas es que de repente nos hemos hecho violencia a lo peor, te he importunado, te he envuelto en un asunto aburrido y enojoso y que te puede hacer perder la calma y el tiempo. Perdóname". Carta de R. Aburto a J. A. Coderch, Madrid, 8-11-1954. Antes de que le llegara esta carta, escribía Coderch: "Querido Rafael: He recibido carta de Ponti contestando a la mía cuya copia te envié. Hoy te mando también copia de la carta. Ya recibirás noticias de él". Carta de J. A. Coderch a R. Aburto, Barcelona, 11-11-1954. Y un día más tarde, volvía a escribir: "Querido Rafael: No estoy de acuerdo con lo que me dices de Giovanni. Ayer te mandé una carta mía junto con la copia de la Lisa Ponti, cuando la leas verás que se ocupa de lo tuyo y de lo mío, si tardan en publicarlo es porque dan preferencia a la *Triennale* que les ocupa todas las páginas. No me has importunado en absoluto, desde luego va pasando el tiempo y nos encontramos ya viejos, pero aunque así sea siempre da gusto servir de algo a los buenos amigos. Te abraza". Carta de J. A. Coderch a R. Aburto, Barcelona, 12-11-1954, Archivo Coderch, ETSA del Vallés.

23. Carta de A. Sartoris a R. Aburto (traducción del original francés), Lutry, 19-1-1955, Archivo Aburto, ETSA.

24. Alberto Sartoris: *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*, Milán, Ulrico Hoepli éditeur, 1957.

Serna, Luis Fernández del Amo, Francisco Mitjans Miró, Antonio de Moragas Gallissá, J. A. Ferrater Ducay, Joaquín Gili Moros, José Pratmarsó y José M^a Sostres Maluquer. Aburto debe agradecer a Coderch la única inserción de un proyecto suyo en una publicación internacional. A partir de 1950 Coderch había aceptado la invitación de Gio Ponti a ser el corresponsal en España de la revista *Domus*. Gracias a esta corresponsalía de Coderch, durante los años cincuenta concurren en la revista italiana, además de numerosas obras del arquitecto catalán, diversos artículos y referencias a la arquitectura española. En el caso de Aburto, se publica en 1956 su primera tienda para Gastón y Daniela, encargada por el empresario bilbaíno y amigo suyo, Guillermo Wakonigg.²¹ La correspondencia mantenida entre Aburto y Coderch con este motivo muestra la enorme amistad que existía entre ambos arquitectos. Da la impresión de que, al menos por esta vez, Aburto estaba realmente interesado en la difusión de su trabajo.²² Esta propensión contrasta con la gran oportunidad de darse a conocer que Aburto había desaprovechado un año antes, de la mano de Alberto Sartoris.

Mi querido amigo: Le informo de que próximamente va a aparecer la segunda edición del tomo primero de mi *Enciclopedia de la nueva arquitectura*. Gustosamente publicaría algunas de sus obras y me permito recordarle que me había prometido, en su momento, fotografías y planos. Si atiende rápidamente a mi petición, le ruego me indique la fecha del proyecto y de la eventual realización de la obra. Así pues, le agradezco y le envío, mi querido amigo, mis saludos más afectuosos.²³

Aburto no contestó, respondiendo así a esta máxima que Sartoris escribiría precisamente en las páginas de ese mismo libro: "Nadie puede ser un verdadero artista, si no consigue en un determinado momento liberarse de la mediocridad ambiental, de los entusiasmos a bajo precio, de las sugerencias maliciosas y de todos los aduladores influjos de la vanidad y de la ambición".²⁴ Quienes sí contestaron fueron, entre otros, De la Hoz y García Paredes, De Miguel, Coderch, Bohigas y Martorell, De Ribot, Masramón, Moragas, Sostres, Pratmarsó, Baldrich, Cabrero, Bassó y Gili, Soteras y Perpiñá. La enciclopedia en cuestión es en realidad la segunda edición de una recopilación masiva de imágenes y planos de arquitectura europea. Llama la atención la escasa presencia de arquitectos madrileños, así como cierta falta de criterio en la selección de las obras.

Sartoris –más que Ponti seguramente– había extendido su interés por la arquitectura que se estaba produciendo en España. Al término de la famosa asamblea de arquitectura, Carlos de Miguel correspondía a la predilección del arquitecto italiano con una publicación en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*, para lo que requiere la mencionada colaboración de Coderch, pues éste ofrecía generosamente plataformas de difusión a aquellos otros arquitectos que él consideraba dignos de ello. La tarea no era fácil porque, a pesar de que la arquitectura española estaba empezando a despuntar a prin-

cipios de los años cincuenta, el verdadero reconocimiento llegaría a partir de la segunda mitad de la década. Europa tardó en dar su asenso a la arquitectura española, quizá fácilmente denigrada bajo el corsé de un régimen político dictatorial. Prueba de todo ello es una carta de 1952 en la que el corresponsal de *L'Architecture d'Aujourd'hui* en España, Genilloud Martinrey, le escribe a Coderch en los siguientes términos: "Ya supone Vd. lo difícil que es para mí, hoy en día, encontrar en la península información 'apta' para *L'Architecture d'Aujourd'hui*, y lo molesto que resulta el ver que lo poco que hay se escapa por otro conducto".²⁵

Al margen de la troncal valoración de Fullaondo, la pregunta sobre quién es Aburto arroja interesantes respuestas por parte de aquellos que, antes o después y en mayor o menor medida, le trataron personalmente. A los ojos de sus compañeros generacionales –aquellos que sí han tenido luego un reconocimiento como Fisac o Carvajal– o de aquellos que llegaron más tarde –Moneo o Casares–, Aburto vuelve a colocarse de la mano de alguna de sus mejores arquitecturas en una posición privilegiada que ayuda precisamente a corroborar su innegable protagonismo en la aventura moderna de la arquitectura española.

Su arquitectura tiene un gran valor. Yo he sido muy amigo suyo. Siempre nos hemos tenido afecto y hemos coincidido en muchos criterios arquitectónicos. [...] Él era uno de los seis u ocho a los que nos interesaba la arquitectura, que teníamos interés. Y creo que seis u ocho es poner bastantes. A los otros más que interesarles la arquitectura, les interesaba hacer obra para ganar dinero. Las cosas como son. Interesarse por la arquitectura nos hemos interesado cuatro de los diez de mi curso, dos del anterior y otros dos del posterior y para de contar.²⁶

Aburto era un hombre con una gran creatividad, era un hombre muy inteligente, quizá algo tosco debido a su forma de ser pero sin duda alguna un gran arquitecto. [...] Aburto es uno de esos arquitectos que han pasado a la sombra de otros y que por tanto no ha tenido el reconocimiento que se merece. Creo que es un gran arquitecto. Un hombre muy serio, muy consciente de lo que hacía.²⁷

Entablamos una amistad que la distancia de nuestras respectivas residencias no contribuyó a mantenerla viva. Siempre he conservado mi admiración hacia él, tanto como profesional como por su talante personal, enormemente atractivo y cordial. Como mi contacto personal y profesional se limitó a esta obra, poco puedo contribuir a enriquecer el estudio sobre esta figura tan relevante de la arquitectura española, que espero y deseo sirva para enaltecer su memoria, lo cual me alegra extraordinariamente.²⁸

Aburto es un arquitecto interesante y un poquito ignorado. Quizá no ignorado pero sí que ha sido siempre un arquitecto de compañía, con Cabrero, etcétera. Tengo una visión muy positiva de la obra de Aburto. Es uno de esos arquitectos en los que la visión más personalizada no los hace disminuir. Lo más importante es ese carácter tan propio de este hombre que es distinto de lo que sea Sota, Fisac, Coderch, etcétera. Me parece que hay mucha grandeza en Aburto y al mismo tiempo mucha finura. Aburto es un arquitecto importante y ambicio-



14 Carta de Alberto Sartoris a Rafael Aburto, 1955.

25. Carta de F. Genilloud Martinrey a J. A. Coderch, 15-3-1952, Archivo Coderch, ETSA del Vallés. Coderch era ese "conducto" al que se refiere el corresponsal de la revista francesa.

26. Iñaki Bergeza: *Conversaciones con Miguel Fisac*, cit.

27. Ídem: *Conversación con Javier Carvajal* (documento inédito), Madrid, 18-1-1999.

28. Carta de F. Iñiguez de Onzoño a I. Bergeza, Bilbao, 20-11-1998.



15 Rafael Aburto, Miguel Fisac y Rafael Moneo,
Madrid, 24-4-1970.

so en sus propuestas, se construyeran o no. [...] Las cuatro o cinco obras importantes de Aburto justifican la vida de un arquitecto. Su contribución a Sindicatos, las tiendas, la casa de Bilbao, el proyecto de Tarragona, la Ópera, Toronto o la sede del diario *Pueblo* dan razón más que suficiente para hacer un estudio.²⁹

El edificio de Sindicatos me parece fantástico. Lo conozco mucho porque he tenido que ir muchas veces desde el Insalud, antes y ahora, y es un edificio de una vez. Un médico puede decir que operar es fácil, pero operar un ojo por la parte izquierda y poner unos puntos aquí y allá... La música hecha para los músicos no es la música hecha para la gente y la arquitectura hecha para los arquitectos, para los que manejamos la operación... En definitiva, hay que tener las cosas muy claras y tener una enorme entidad para hacer esos huecos, poner aquellos ladrillos, etcétera. Y con *Pueblo* pasa exactamente lo mismo. Es una pena que *Pueblo* haya desaparecido. Era un edificio precioso. Probablemente hoy sería otro Gimnasio Maravillas. Los edificios de la Glorieta Elíptica a mí siempre me han parecido de una limpieza nórdica excepcional, al modo de Markelius y eso, para el que opera... [...] Él había sido una persona muy importante en este país y que no se había sabido valorar. Desde luego, está muy por encima de mucha gente que luego ha pasado por tener líneas de trabajo mucho más reconocidas. Y a gran distancia.³⁰

Nombres y apellidos

¿Contemporaneidad? No me considero un arquitecto contemporáneo. A lo mejor lo soy a la fuerza.

¿Acaso no quería hacer arquitectura moderna?

En absoluto. Me gustaba la nueva forma, pero nada más que por eso. La modernidad es lo que pasa de moda.

¿No me dirá que el diario Pueblo no es un edificio moderno?

Eso es parte y consecuencia del programa de necesidades. Se estudian las cosas y todo sale de ahí.

Si hubiera construido ese edificio en 1940, estoy seguro de que no hubiera tenido el mismo aspecto...

Tendría otro programa.³¹

La reivindicación de Aburto en clave *Tendenza* planteada por Fullaondo hace necesario un primer posicionamiento acerca de su relación, por un lado, con los estilos, con los movimientos, con las tendencias y, por otro, con aquellos que fueron sus protagonistas y, en consecuencia, con su posible adhesión a los distintos episodios de la modernidad. Su arquitectura es difícilmente clasificable. Aburto es un profesional y un artista que practica la arquitectura. Su modernidad y contemporaneidad se anclan en la raíz de un íntimo proceso creativo y no tanto en un intento de homologación basado en la comparación inmediata de sus más directas manifestaciones. Sus coqueteos con la modernidad se des-

29. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Monco* (documento inédito), Cambridge, Mass., enero 2002.

30. Ídem: *Conversación con Alfonso Casares* (documento inédito), Madrid, 3-4-2001.

31. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

pachan con letra pequeña y en la periferia de la excepción, inconscientemente, así produce unas obras de una diversidad tan rica y válida como la de las piezas más canónicas y relevantes. El anacronismo voluntario tendrá que ver con su poso barroco y una propensión surrealista. Aburto dice no haber aportado nada a la arquitectura española e incluso anatematiza la modernidad entendida desde lo más banal. Finalmente, su modernidad aportará desde la autenticidad de la ausencia de lo programático.

La actitud de Aburto no fue nunca propagandista ni panfletaria, ni siquiera cuando durante la década de los cincuenta denunciaba con fuerza la incoherencia de algunos proyectos en las Sesiones Críticas de Arquitectura. Levanta la voz en algunas ocasiones pero su ademán no es combativo, especialmente según avanza su carrera profesional. Mantuvo una actitud intermedia entre el “resistid malditos” de Campo Baeza y aquel exabrupto de Oteiza, “sálvese el que pueda; aquí, de mí mismo hasta la misma coronilla”. Aburto es un arquitecto con sentido común, aunque en ocasiones el suyo no coincida con el de la mayoría. Su trayectoria fue un lento avance hacia la modernidad, siempre desde una segunda línea, evitando esa “modernidad que pasa de moda” a la que él se refería. Funcionalismo, organicismo, racionalismo y tantos otros términos se pasean indiferentes ante los ojos de Aburto, aunque evidentemente eso no significa que su arquitectura no sea deudora de muchas de las premisas en ellos formuladas. “Él era una persona que tenía mucho talento arquitectónico –dice Fisac–. Talento arquitectónico en el sentido de que las cosas que hacía eran muy correctas y de que no hacía ninguna tontería, pero que al mismo tiempo no tenía espontaneidad ninguna. Era un hombre muy introvertido que no hacía estridencias”.³²

No es fácil etiquetar a Aburto con un sambenito estilístico, en el sentido más peyorativo del término. Cincuenta años de ejercicio profesional son muchos, al igual que muchos son los apellidos arquitectónicos de las tendencias que se fueron sucediendo durante esas cinco décadas, desde los endémicos historicismos de la primera posguerra hasta el democrático posmoderno. Es difícil señalar y delimitar cronológicamente esos movimientos arquitectónicos considerados en sí mismos; más difícil resulta aún encasillar o identificar a sus protagonistas con dichos convencionalismos acuñados por la historiografía, la historia de las historias.

El funcionalismo de Aburto nunca se muestra blanco y desnudo sino que, ya desde sus primeros ejercicios de los años cincuenta, aparece dotado –en gran medida por la influencia del *Manifiesto de la Alhambra*, los textos sobre la abstracción arquitectónica y su componente expresionista– de una carga ornamental abstracta y pictórica. El empeño de Aburto por definir un lenguaje y un sistema abstracto evidencia la voluntad de pasar de la anécdota a la categoría. Salvo excepciones, la arquitectura de Aburto es rotunda y no se deja ablandar fácilmente por su implantación en el lugar. Tampoco se doblegará ante el funcionalismo: “La palabra funcional no funciona. Todo ha sido funcional: no es ésa la

32. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Miguel Fisac*, cit.

definición correcta. La funcionalidad de la arquitectura ha sido siempre la misma, según las épocas, los caracteres, las razas o los pueblos".³³

Aburto protagonizará más tarde algunos episodios brutalistas, no ligados tanto a la expresividad del hormigón o a los alardes tecnológicos del *protobightech* británico, sino más bien a un expresionismo y a una monumentalidad en que la medida de la arquitectura se ve acompañada por una valoración a gran escala de su imagen exterior. Pero el brutalismo de Aburto es también contradictorio al albergar ciertas manifestaciones manieristas, cuestión ésta que el brutalismo venía a denunciar. Por eso, como se revelaba en el *Manifiesto de la Alhambra*, su decoración ocupará toda la fachada: la línea y la geometría del neoplasticismo impulsado por los artistas y arquitectos de la Bauhaus.

Con relación precisamente al plano internacional, la generación de Aburto se equipararía cronológicamente a la tercera generación moderna, la de aquellos arquitectos –Smithson, Bakema, Van Eyck, etcétera– que plantearon, a partir del final de los CIAM, un rechazo radical del Movimiento Moderno y, más concretamente, de la arquitectura descontextualizada del Estilo Internacional. Se trataba de volver a los padres sin pasar por los hermanos mayores. Si Aalto ya había formulado una primera crítica al Movimiento Moderno desde la naturaleza y Kahn desde la historia, ahora se reclama un lugar para la multiculturalidad, para la incorporación a la tradición europea en general y a la formulación arquitectónica en particular de las culturas no europeas. Así, por ejemplo, Scarpa retoma el problema de la ornamentación –cuestión que conecta directamente con lo tratado por Aburto en el *Manifiesto de la Alhambra* y que estará presente de alguna manera en todo su discurso arquitectónico–, Saarinen explora las riquezas formales del Movimiento Moderno y el *Team X* reelabora el discurso miesiano del IIT, así como de otros modelos de la arquitectura popular, íntimamente ligada también a la gestación de la moderna arquitectura española.

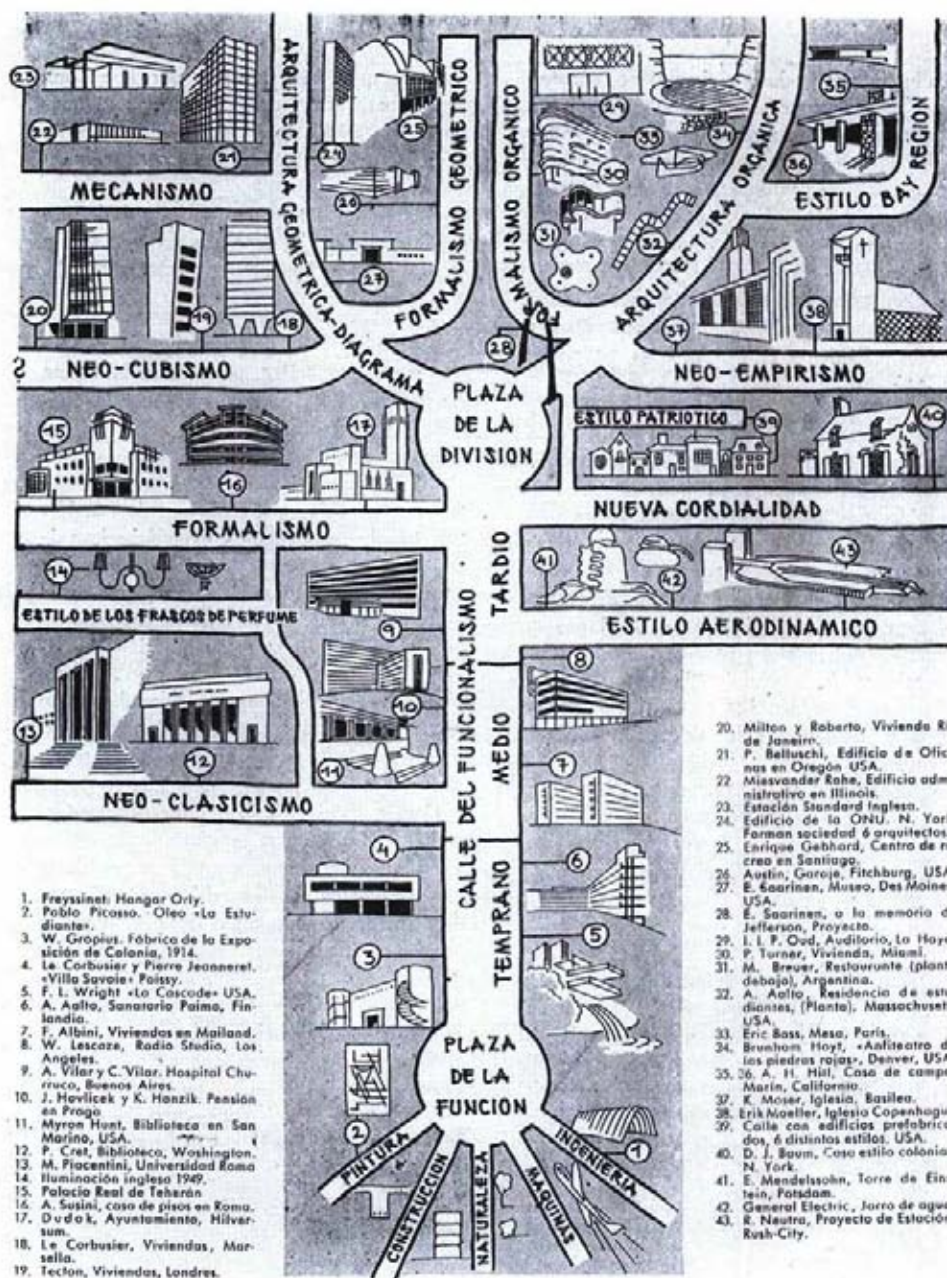
Se reclama, por tanto, la arquitectura sin arquitectos, que bien podría identificarse con ese “no ser moderno” al que el propio Aburto hacía alusión. Mies trabajaba el acero y el metal como un cantero. Es un arquitecto lineal que tiene un enorme respeto por las normas tradicionales de la construcción, y, en ese sentido, no sería estrictamente un vanguardista. ¿Qué es entonces arquitectura moderna y qué arquitectura tradicional? Se trata de un debate viciado. No hay que hacer esfuerzos para ser moderno. Es un equilibrio entre lo recibido y lo que se da. Por eso hay que saber buscar correctamente en la tradición, un soporte que no tiene que hacerse evidente. La modernidad es un camino que no prefigura el resultado. La arquitectura moderna no es un problema de estilo, sino un nuevo modo de mirar las cosas. De esta manera, la modernidad se incorporó al legado de la arquitectura y abrió una enorme variedad de caminos. Caminos que parten de los mismos principios y que, siendo válidos, son desconocidos.

Una primera mirada a la arquitectura construida y proyectada por Aburto muestra cierta dureza en la composición y una latente racionalidad debida a la abstracción. Se



16 Stand para Oficina Agrícola, S.L. en la III Feria Internacional del Campo, Madrid, 1956. Rafael Aburto.

33 Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

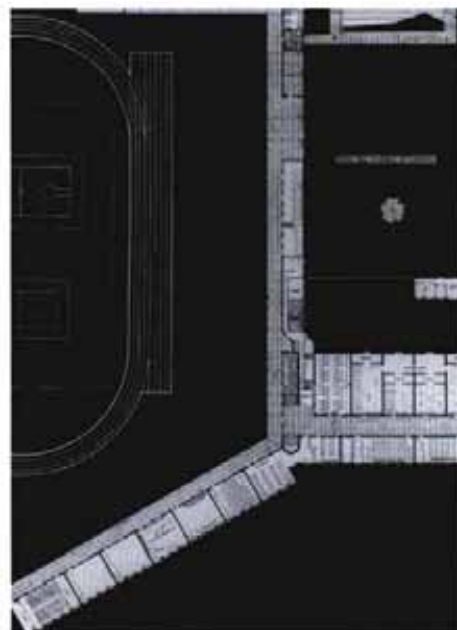


17 Ilustración del libro *Estado actual de la arquitectura*, de Hans Schoszberger, publicado por el CSIC en 1952.

observan al mismo tiempo unas grandes dosis de sensibilidad, fruto sin duda de un minucioso y elaborado ejercicio proyectual. Hay una paradoja entre la dureza con que se exhiben el racionalismo y el funcionalismo y la sensibilidad que muchas de esas arquitecturas esconden. Esta actitud vendría a explicar el desajuste que muchas veces se manifiesta, en el campo de la crítica, entre los buenos y los famosos, entre un Jacobsen y un Aalto, por ejemplo. Aburto, como lo hicieran a su manera Le Corbusier o Mies, necesitó sobreponerse a sí mismo para sobrevivir. Así, por ejemplo, la euforia que estos maestros de la modernidad desplegaron durante los años veinte y treinta es sometida a una autocrítica más realista en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Una revisión que tiene que ver con el volumen y la intensidad de las obras, por un lado, y con la propia naturaleza de las mismas, por otro. Viendo las trayectorias arquitectónicas en su conjunto, se es capaz de distinguir la existencia o no de un camino claro y de una línea propositiva determinada y de las rectificaciones a largo plazo a que éstas se someten por parte de sus impulsores. En el caso de Rafael Aburto, esta rectificación parece coexistir con la propia propuesta. Quizá por eso su camino sea tan personal, tan lento y reservado en algunos episodios, pero tan preclaro en su conjunto. No obstante, ¿qué opina Aburto de Mies, Le Corbusier, Aalto, etcétera? Fullaondo explica así su postura ante los maestros:

Es muy difícil hablar con él de arquitectos concretos. Por un lado, su evolución personal es muy autónoma, personal, desconectada en general de los "cambios de terreno" a que antes aludíamos... Esta autonomía, este derecho a la soledad, a la evolución personal, le distancia de las ópticas coyunturales, de las admiraciones encendidas, de la sabiduría de reportaje. Apenas habla de sus precedentes... Algo de Le Corbusier y de su desenfado en la presentación de croquis, del clasicismo miesiano y muy poco más. Con Wright –era lógico, con esos presupuestos– no quiere saber absolutamente nada. Pero todo esto surge en la conversación de manera muy forzada... No le interesa nada de esta dimensión historiográfica inmediata, ni fundar, ni adherirse a ningún *ismo* o grupo (que no sea el suyo propio), ni hablar de sí mismo, recordar, intervenir en la polémica cotidiana...³⁴

Este invernáculo personal es corroborado nuevamente por el propio Aburto: "Mi arquitectura ha sido una cosa mía y nada más, unas ideas sin trascendencia, pura inmanencia. Evidentemente hay un cierto gusto que me llevaba a procurar hacer las cosas bien, a exigirme".³⁵ Recuerdan estas palabras aquellas otras de Mies, quien no quería ser interesante sino bueno. Este desinterés real no significa sin embargo desconocimiento. A pesar del supuesto aislamiento cultural que padecieron los arquitectos de la generación de Aburto y de que en la Escuela de Arquitectura no se les hubiera dado a conocer la vanguardia europea, "las ideas de fuera –explica Aburto– acababan siempre por llegar. A mí me bastaba una foto para enterarme perfectamente de lo que estaba ocurriendo fuera. Y las fotos sí que venían".³⁶ Su conocimiento es pausado y censor; y no teórico sino empírico. Aburto observa y retiene para quedarse con lo que, a su juicio, es importante. "Los maes-



18 Planta funcionalista de la propuesta de Aburto para el concurso de Institutos Laborales, premiada con un accésit (1954).

34. Juan Daniel Fullaondo: "Notas de sociedad", *Nueva Forma*, núm. 99, art. cit., págs. 11-12.

35. Itaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

36. Idem: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit. Se refiere Aburto a la librería Inchausti, situada en el número 61 de la calle de Alcalá y que nutría de referencias a los más interesados arquitectos del Madrid de la posguerra. Inchausti en Madrid y Bosch en Barcelona serían, por tanto, las fuentes de información de que disponían los arquitectos de la "rabiosa experimentación". Con referencia a las revistas internacionales, dice Aburto: "Las hojeaba. Era una época en la que no había otra manera de acceder a ellas. En Inchausti comprábamos números sueltos, sobre todo de arquitectura italiana". *Ibidem*.



19 Autógrafo de Alvar Aalto para la esposa de Rafael Aburto, Madrid, 1952.

tros del Movimiento Moderno me influyeron poco. Sin embargo –prosigue Aburto–, el invento en arquitectura no existe. Nos influenciarnos unos a otros sin darnos cuenta.³⁷ No obstante, se ha podido comprobar –como se muestra a continuación– el despegue real que Aburto muestra ante la trayectoria de los maestros –Mies, Wright, Aalto, Le Corbusier–, hacia el legado racionalista anterior a la Guerra Civil y, en general, ante el encorsetamiento estilístico y tendencioso. Esta fidelidad y coherencia de Aburto y de otros de sus colegas generacionales es la que avaló el reconocimiento de aquellos otros que tomarían el relevo en la década posterior.

Mies van der Rohe era muy conocido y famoso. Nos gustaba a todos. Seguramente era el arquitecto más admirado por todos en general. Además parecía un hombre que nunca fue caprichoso, que hacía todo racionalmente. Wright era sin embargo... ¿cómo lo diría? Más americano. Y Mies más europeo. Conocíamos la obra de Mies en Europa y en América, pero nada más.

Aalto y Le Corbusier. ¿Para qué sirve la capilla de Ronchamp? Está llena de contradicciones y de esfuerzos por hacer cosas raras. Le Corbusier se propuso darse a conocer al mundo entero y toda su trayectoria estuvo rodeada de cierto escándalo. Todo parece estudiado concienzudamente: aun habiendo nacido en Suiza adquirió la nacionalidad francesa, cambió su nombre por Le Corbusier y este tipo de cosas. Es todo cuestión de nombres. Y además cada nombre tiene muchas interpretaciones. Y la época. Varía todo con el tiempo. ¿Cuál es la última arquitectura? ¿Y cuál es la anterior y cuál es la clásica? Además, para cada uso y necesidad surge algo distinto. Los materiales influyen muchísimo. El clima, el lugar..., todo cambia y la arquitectura con ello. No hay ideal. Yo creo que no hay estilo. Hay cosas buenas y cosas malas.

Era todo muy de revista. Ahí valían las primicias, los originales. Lo que se hacía en España eran copias, versiones. García Mercadal era más intelectual que arquitecto. Del GATEPAC simplemente sabíamos que eran unos señores de Barcelona y que se denominaban así. Nosotros empezamos de cero.

Cuando éramos estudiantes no pensábamos ni en construir. Estábamos a bastante distancia del hecho arquitectónico. Era una diversión como otra cualquiera. No nos lo tomábamos en serio. Teníamos una cierta curiosidad ante lo nuevo pero nada más. Como lo que decía antes de Sert y el GATEPAC. Lo importante son las vivencias, lo que hemos vivido. Ésa es la verdad. La verdad de uno mismo. La verdad de los demás no se sabe. Yo sólo te puedo hablar de esa verdad, en distintos casos. La verdad de los demás no te puedo decir en qué consiste y nunca me ha interesado.

Yo no me apunto a nada. De modo que no tengo ningún calificativo nominal, ni he creado escuela ni nada. Entonces eran cosas de época. Se influenciaban, se apoyaban..., como la masonería. Y dio sus frutos. Pero todo eso pasó. Creo que pasó. En este momento, fíjate, todo

37. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

es *post*. El arte actual no tiene nombre ninguno. Se hace de todo. Desde la época griega hasta lo más abstracto. De todas maneras esta voluntad de no inscripción a los nombres es algo que no se piensa. Te sale de ti. Ellos sí que lo pensaron y aquello dio sus frutos.³⁸

En torno a 1970, Aburto desarrolla su labor docente en la Escuela de Madrid. Una anécdota, relatada por el entonces alumno suyo Javier Climent, explica ese valor íntimo y poético que sí es capaz de despertar el interés de Aburto. El personaje que se irá conociendo en las siguientes páginas, así como su arquitectura, trasciende los apriorismos convencionales. Conforme se indaga más en su personalidad se van encontrando los fundamentos capaces de dar razón de su trayectoria.

Un día apareció en clase alguien con un libro de arquitectura contemporánea. Al darse cuenta de su presencia sobre el tablero, rápidamente lo asió. Hojeó parsimoniosamente las páginas en busca de imágenes de su interés. Seguía sin decir nada. Las fotos de la arquitectura de los grandes maestros no le hacían salir de su silencio. Súbitamente, en una pequeña foto, apareció la capilla del IIT de Mies. Se enfrentó a ella. Aquello parecía que se animaba. Mesó la página con cierto arrobo. La imagen del edificio y su atención a ella se convirtió en línea de comunicación con los que allí estábamos. Nos miró un poco circunspecto y lentamente exclamó: ¡qué elegante! Su voz cavernosa y el sentimiento de su comentario nos produjo una felicidad momentánea. Algo más dijo sobre Mies. Se comprendía de inmediato la admiración que profesaba hacia las obras del arquitecto alemán. Aquel breve instante fue muy intenso para los que allí estábamos. Creo que entonces todos empezamos a entender mucho de lo que había ocurrido en aquella aula.³⁹

38. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

39. Javier Climent Ortiz: "Un aula inolvidable", *Planos* (ETSAM), núm. 5 (junio 1995).



Castillos en la arena

La biografía de Rafael Aburto Renobales comienza en Neguri el 2 de noviembre de 1913, día de difuntos. Rafael es el penúltimo de los nueve hijos del matrimonio formado por Eduardo Aburto y María Renobales, una familia acomodada perteneciente a la clase alta de la sociedad vizcaína. Rafael nació en la antigua casa de Ergoyen, nombre con el que el patriarca bautizó la finca y que significa "ahí arriba". La familia se acababa de trasladar a esta finca desde Las Arenas. Cinco décadas más tarde, el arquitecto edificará sobre esos mismos terrenos uno de sus mejores proyectos. Eduardo Aburto, cabeza de familia e ingeniero industrial de profesión, había desempeñado un papel de cierta relevancia en la formación del tejido industrial del Gran Bilbao en el cambio de siglo, sobre todo, a partir de las relaciones con su cuñado –casado con Catalina Aburto–, el naviero e industrial Ramón de la Sota. Unas relaciones que también vincularían su nombre a los primeros pasos del nacionalismo vasco y que acabarían resultando cruciales para la suerte de la familia al término de la Guerra Civil.

Ramón de la Sota fue uno de los prohombres que de manera más decisiva contribuyeron al desarrollo industrial del Bilbao del cambio de siglo. Instigador de la tradición filobritánica bilbaína, sus estrechos lazos y múltiples negocios con Inglaterra llegaron a trascender lo meramente comercial para llevarle a prestar sus barcos a la marina británica durante la Primera Guerra Mundial, lo que le valió el título de Sir. También fue, a partir de 1898, uno de los apoyos financieros del por entonces naciente Partido Nacionalista Vasco de Sabino Arana Goiri. Sin embargo, mantuvo divergencias con el fundador del partido sobre el carácter confesional de la nueva formación política. De la Sota, mucho más pragmático y moderno, trabajaba por un partido laico pero tropezó con los aires de campanario que caracterizaron al primer nacionalismo.

Rafael Aburto se educó en esta cultura propia de la alta burguesía industrial y financiera: una aristocracia nostálgica del Antiguo Régimen, más próxima a lo monárquico que

20 La familia Aburto Renobales al completo en el jardín de Ergoyen, ca. 1915. Rafael está sentado en el centro con su hermana mayor.



21 "Rafa también quería disfrazarse de lo que fuera y se disfrazó de indio."

1. El padre, Eduardo Aburto, fue fervoroso belmontista primero y manolecionista después. La madre, María Renobales, admiraba a Jojelito, el legendario Gallito. El abuelo materno fue uno de los promotores de la construcción de la plaza de toros de Vista Alegre, inaugurada en 1882. Su tío Joaquín Urigüen era uno de los vocales de la junta de administración de dicha plaza y habitualmente llevaba a sus sobrinos al apartado. Lagartijo le regaló a su abuelo paterno –gran admirador del torero– la camisa que éste había vestido en su corrida de despedida de la plaza de toros de Bilbao en 1893. La anécdota no termina ahí, puesto que la reliquia desapareció cuando uno de sus hijos se la puso para torear en una becerrada en la que recibió unos cuantos revolcones.

2. Iñaki Bergeta: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

3. Ídem: *Conversación con Dolores Aburto*, cit.

4. Ídem: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

a los liberalismos individualistas. Al igual que el resto de sus hermanos, estudió el bachillerato en el colegio que los Jesuitas tenían en Bilbao. Es importante detenerse –al hilo de sus recuerdos– en los episodios de la infancia, puesto que es en ella donde se forjaron las señas de su singular carácter. Durante el bachillerato empezó a interesarse por determinados aspectos del conocimiento, manifestándose igualmente las primeras inclinaciones artísticas, sobre todo por la poesía, pero también el dibujo y la pintura, inclinaciones que compaginaba con una abundante práctica deportiva, propia de ese mismo ambiente filobritánico. De la misma forma que su afición por la pintura se mantendría de por vida, el tipo de formación recibida en su juventud le daría ese aire característico que Fullaondo definió como *de caballero antiguo*.

El joven Aburto empezaba a desarrollar entonces una fina capacidad de observación sobre ciertos aspectos estéticos y formales, especialmente de las personas con las que se relacionaba, pero que rápidamente derivaría, mediante la ironía, hacia una manifiesta crítica de la incoherencia y de la falsedad de las relaciones públicas, etcétera. Es precisamente en el entramado de las relaciones sociales donde Aburto empezaba a sentirse incómodo. Su talante era diametralmente opuesto al de su hermano Manolo –conocido como *Pinocho*–, quien simbolizaba precisamente todo aquello que para él era inalcanzable. Figura pública de la vida bilbaína primero y madrileña más tarde, Pinocho era todo un personaje, bromista, divertido y continuador de la afición familiar al mundo taurino.¹ Ésta, en lo que a Rafael se refiere, no tendrá especial continuidad en los aspectos más inmediatos pero sí en su dimensión pictórica, como se verá más adelante. El simil taurino tampoco pasó desapercibido para Fullaondo, quien hablaba del aire de *torero antiguo* de Aburto y, por extensión, de la analogía taurina de la arquitectura.

"En aquella época casi todos los juegos consistían en correr. Ahora no es así. Los juguetes y los cromos, entonces, los dejábamos tirados por el suelo."² Así explica Aburto la fogosidad de su vida infantil, apuntando también una señal palmaria de su precoz autonomía: será él quien invente sus propias historias y sus propias reglas de juego sin esperar a que éstas le sean dadas. Rafael compartió con su hermana Dolores la mayor parte de su infancia. "Solíamos ir mucho a Valencia. A mí me regalaron un traje de valenciana. Rafa también quería disfrazarse de lo que fuera y se disfrazó de indio. [...] Recuerdo que en la casa de Ergoyen había una escalera muy alta. Él decía eso de 'a ver quién sube antes'. Él las subía cantando y de cuatro en cuatro."³ Y así, mediante el juego, la propia vivienda facilitará al joven Aburto el mejor medio para descubrir y experimentar ciertos valores espaciales y escenográficos que inconscientemente fueron despertando en él un interés por la arquitectura: "En el interior de la casa había un ámbito general. La escalera giraba en torno a un patio que llegaba hasta el techo, alrededor del cual se colocaban las habitaciones. La perspectiva interior era fenomenal. Tenía carácter de espacio público, como hoy lo podría ser un banco o algo parecido".⁴

Trascendiendo lo concreto, el juego se convertirá en una actitud vital para Aburto. Como se apuntaba anteriormente y él mismo manifiesta, hay un juego que, por encima de cualquier otro, define mejor esas características señas de identidad presentes en Aburto, su sentido del humor y su ojo crítico: “De chicos jugábamos a todo aquello de poner nombres a las personas, no sólo por sus caras sino también por la actividad que desarrollaban”.⁵ Como se pondrá de manifiesto, por ejemplo, en la actividad crítica que llevará a cabo en la *Revista Nacional de Arquitectura*, Aburto afinará mediante este juego infantil –que compartía con su primo Alfredo Gorbeña– la capacidad epistemológica para ver, para discernir y para analizar la realidad –cosas, actividades, personas y actitudes– que le rodeaba. De esta manera, coquetea sin saberlo con el estructuralismo que irrumpirá en el debate cultural de la década de los sesenta; las analogías del lenguaje, la semiología, las oposiciones binarias, los símbolos y los códigos serán entonces maneras de *leer* la ciudad, de la misma manera que ahora Aburto *lee* más allá de unas determinadas facciones personales.

Fulano tiene cara de... (aquí un fonema o varios), que equivale a decir: el sujeto fulano, además de una expresión facial inconfundible, esto es, única como todos los seres humanos, posee una fisionomía reforzada por su carácter y atuendo (a nuestro modo de ver e interpretar) y un parentesco, tanto a nivel semántico como fonético, con uno o varios objetos de la teoría de los objetos u ontogenia (animados o no). Este parentesco o similitud –que viene de *similis* (semejanza)– no es biunívoco, sino que el objeto es pariente enriquecedor del sujeto, que puede ser un retrato, pero hablando y siempre jovial, aunque sea crítico. Para aclarar, pongamos ejemplos. Uno fácil de satisfacer es aquel en que el sujeto alude a un objeto animado, como puede ser un animal, digamos familiar, por sus características específicas, como es el cocodrilo, cuyo patrón modelo es elemental, fácilmente traducible a cualquier lenguaje, incluso por gestos (recordemos a los sordomudos), a saber: ojos saltones que hacen las veces de periscopios y, debajo, boca desmesuradamente larga, poderosa y dentada. No es difícil encontrar semejanzas estrechas con este patrón clásico. En otros casos, refiriéndose a un patrón muy reducido, como puede ser una señora del barrio, o sea, muy conocida por ambos (llamémosles retratistas), aunque no nombrada hasta ese momento. El caso es que generalmente yo era el que ponía los nombres o retrato del sujeto allí presente y, después de hacerlo público, mientras mi primo se alejaba hasta que era requerido para, después de observar detenidamente entre los presentes, que se prestaban al juego, y al cabo de su examen, apuntar a uno de ellos que siempre coincidía con el retratado por mí. Este experimento, que repetíamos con sujetos adultos, nunca falló.⁶

Aburto aprendió mucho con este juego. De él extrajo enfoques personales que moldearon su manera de afrontar la actividad artística y la vida en general. El Aburto adolescente se sumerge en un ejercicio fenomenológico que le lleva a tratar de recrear para sí un mundo personal a partir de la realidad que le rodea. Entenderá la actividad cotidiana como un espectáculo teatral representado por aquellos que comparten su mismo espacio escénico diario. Por otra parte y como se pone de manifiesto en la ejemplificación de



22 Rafael Aburto, adolescente.

5. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.
6. *Ibidem*.



23 Papeleta de examen de dibujo de ornato, ETSAM, curso 1930-1931.

7. Juan Daniel Fullaondo: "Notas de sociedad", art. cit., págs. 14 y 15.

8. Inaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

9. "En realidad, Rafael Aburto es una víctima más de la ceguera familiar de las familias burguesas españolas [...]. El niño nace con indudables aficiones y predisposiciones para el dibujo y para la creación pictórica. ¿Qué debe estudiar para que esté perfectamente encastrado en un entorno de cierta significación social? Se decide que arquitecto y el muchacho va aprobando sus cursos y realiza una labor profesional estimable después." Juan Ramírez Lucas: "La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio", *Arquitectura*, núm. 133 (enero 1970), pág. 65.

Aburto, el juego es un fantástico ejercicio de lenguaje que, sin ser un trabajo de abstracción, dará forma a la musculatura semántica de Aburto. El conocimiento de este juego por parte de Fullaondo explica la atmósfera dadaísta que empapa la publicación del número 99 de *Nueva Forma*.

Su dadaísmo es un dadaísmo también antiguo, clásico, próximo en ocasiones a la óptica de Gómez de la Serna, en otras, especialmente en sus impublicables definiciones, al alimón con el "médium" Fernando Molins, a las enunciaciones de Philipp Soupault, el "Urinario musical". [...] La mayoría de sus dichos y anécdotas no son publicables. [...] Idea típica de Aburto, *avant la lettre*: "El ama de llaves que había visto nacer a Amílcar, esa mujer de unos cincuenta años, gorda, de cabellos crespos y carnes exuberantes, era el retrato de Alejandro Dumas, padre (1803-1870)".

Superada la etapa infantil, llegó el momento de dilucidar la orientación profesional. Como se ha apuntado, ya desde niño Aburto había comenzado a demostrar de forma soterrada ciertas habilidades plásticas. La vocación artística de Aburto –como ejercicio de madurez– no fue tan explícita como pudo ser la de su amigo Cabrero, aunque a la postre se pueda intuir una mayor relevancia de la pintura en la obra arquitectónica de Aburto que en la de Cabrero. Aquella burguesía bilbaína –culto, cosmopolita e industrialmente poderosa– inculcó indudablemente en él una formación refinada y un gusto indiscutible por los valores artísticos. Lienzos de *bertsolaris* o de aguerridos marineros que desafían una mar embravecida presidirían sin duda las paredes de la vivienda de los Aburto en Neguri. Conocería también Aburto obras de Gustavo de Maeztu y de Ignacio Zuloaga. Las dudas sobre su posible vocación artística, la continuidad de la profesión paterna o su evidente atracción por la arquitectura fueron cuestionadas entonces y finalmente esculpidas en la arena por el joven Aburto.

Un día de verano estaba en la playa de Ereaga haciendo castillos de arena. Aparecieron por allí unas señoras a las que les gustaron mucho mis castillos. Entonces me preguntaron qué iba a ser de mayor, a lo que yo respondí: "como mi padre, ingeniero". Luego me quedé pensativo y me entraron dudas: ¿por qué tenía que estudiar ingeniería? No pasó de ahí, hasta que llegó el momento de elegir la carrera. Cuando iba a venir a Madrid mi padre me animó, como es lógico por su parte, a estudiar Caminos. A mí no me gustaba. Me sentía más cercano a la Arquitectura. Él me decía que empezara Caminos y si no me gustaba que lo dejara.⁹

A tenor de esta supuesta imposición familiar resulta significativo que fuera capaz de elegir Arquitectura y no Ingeniería, como prefería su padre. En relación con su vocación artística, Aburto podría ser una víctima de la obligada renuncia impuesta por los condicionantes socioculturales.⁸ Bien fuera por las circunstancias familiares o por sus propios intereses o inquietudes, emprendió finalmente su aventura arquitectónica. Se podría tra-

zar mentalmente la que podía haber sido una vocación artística llevada a cabo en plenitud y desde los primeros episodios de su madurez. Aburto tomó la decisión sin renunciar a su potencial artístico que, como un torrente contenido, acabaría finalmente manifestándose, al igual que las raíces que ya no pueden seguir creciendo tierra adentro y surgen violentamente en el mundo exterior. “Pero un día, casi casualmente, aquella vocación no cuidada, no puesta en el lugar que debía haber figurado, irrumpe con toda la fuerza de lo que ha sido estúpidamente soterrado y desborda todas las previsiones y todas las prevenciones”,¹⁰ apostilla Ramírez Lucas.

En 1930 se descubre el planeta Plutón, termina la dictadura de Primo de Rivera, en Zaragoza nace el GATEPAC y Walter Gropius imparte una conferencia en el Hotel Carlton de Bilbao. Aburto había abandonado ya la ciudad del Nervión para preparar el ingreso en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Y no volverá a su Bilbao natal hasta la década de los sesenta, para construir en la finca familiar. Fullaondo incluía a Aburto en su lista de vascos en el exilio. Pero Aburto –vasco de nacimiento y en atención a muchos de los rasgos de su personalidad– renunciará de alguna manera a sus orígenes para pasar a considerarse madrileño. Una vez en la capital, se alojó inicialmente en una residencia de estudiantes situada en la calle de Buen Suceso. Un año más tarde trasladó su residencia a la Fundación del Amo.¹¹ Allí compartió habitación y lugar de trabajo con José Antonio Domínguez Salazar.

Cuando Aburto intentaba ingresar en la Escuela de Arquitectura se solapaban dos planes de estudios distintos. En 1930 estaba vigente el plan de 1914, que había sustituido al de 1896. Éste constaba del ingreso propiamente dicho, dos cursos preparatorios y cuatro de carrera. En 1933 surgió un nuevo plan, que consistía en dos cursos de ingreso, un curso complementario de selección y cinco cursos superiores. “Eran unos cursos muy duros –explica Fisac–. Yo fui a una academia de preparación y me presenté por libre, en vez de hacer los dos años de Exactas. Hicieron un curso que decían que era el definitivo que se llamaba complementario. Ahí estuvimos parados. Primero salimos diez y luego salieron más. Aburto se quedó fuera y yo me quedé fuera en el anterior.”¹² Efectivamente, en 1934 diez estudiantes consiguieron el ansiado ingreso en la Escuela: Cabrero, Fisac, Rebollo, Peña, Rodríguez-Losada, Garrido-Serrano, Basterreche, Fernández del Amo, Carbonell y Alústiza, mientras que cerca de un centenar quedaron fuera. Al igual que le ocurrió a Fisac y una vez superados los dos años de Ciencias Exactas, también Aburto fue retenido en los exámenes de dibujo de estatua, ornato y lavado hasta alcanzar los niveles deseados.

Aburto consiguió ser admitido en Arquitectura a finales de 1935, coincidiendo con la inauguración de la nueva sede de la Escuela en la Ciudad Universitaria. Sus estudios tuvieron que paralizarse de manera casi inmediata, primero ante la ineludible exigencia de cumplir con sus obligaciones militares en el Cuerpo de Ingenieros de El Pardo y, después, debido al comienzo de la Guerra Civil. Aburto hizo tres servicios militares: “el nor-



24 Aburto estudiante fotografiado con el cuaderno de dibujo frente al Palacio Real.

10. Juan Ramírez Lucas: art. cit.

11. La Fundación del Amo se situaba en la Ciudad Universitaria de Madrid. Esta residencia, realizada entre 1928 y 1930 por Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler, fue destruida posteriormente durante la Guerra Civil. Estaba promovida por *Del Amo Foundation*, de California, y dirigida a estudiantes hispanoamericanos.

12. Iñaki Bergea: *Conversaciones con Miguel Fisac* (documento inédito), Madrid, 1999.



25 Aburto, de pie en el centro de la fotografía, en Borjas Blancas, Lérida, durante la Guerra Civil.

mal y después cada uno con un bando, siempre de soldado de segunda”.¹³ El 18 de julio de 1936, España quedó violentamente dividida en dos bandos. Comienza entonces para Aburto una larga, difícil y peligrosa peripecia.

Aquel año, debido a algunas reformas, cerraron la Fundación del Amo. Me fui con unos estudiantes portorriqueños a una pensión en la calle Rodríguez San Pedro. Entonces estalló la guerra. Los portorriqueños, de nacionalidad americana, se marcharon enseguida. Yo me quedé y empecé a sufrir allí todos los bombardeos que te puedas imaginar. Aquello parecía que iba para largo. Una hermana mía estaba casada con José Luis Ocharan. Éste trabajaba en la compañía eléctrica. No le hicieron nada, simplemente le militarizaron. Entonces yo me fui a vivir a casa de ellos. No tenían hijos. La cosa se estaba poniendo cada vez peor y gracias a unos amigos de José Luis conseguí entrar en la embajada de Perú. La embajada fue al poco tiempo asaltada. Me trasladaron a una brigada de castigo, de trabajos forzados, encargada del montaje del ferrocarril de Madrid a Valencia, que nunca se terminó. Más concretamente, se denominaba Compañía de los ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y a Alicante. Fui liberado e ingresé en el cuerpo de ingenieros, que había organizado una repesca de estudiantes para labores burocráticas. Así pues, fui movilizado en el cuerpo de intendencia con el cual me trasladé al frente de Cataluña, en concreto a Borjas Blancas en la provincia de Lérida. Allí pasé unos meses tranquilos, trabajando en la oficina de la plana mayor y entablando amistades. Entonces, junto con otros tres, me pasé al bando contrario. Lo pasé fatal: durante tres días vagamos escondidos por el monte, sin comer y sin beber, hasta que dimos con un regimiento de italianos. Entre ellos también había lógicamente algún español. Nos ofrecieron una paella, ¡pero sin vino! Nos llevaron en tren a un campo de concentración en Santander. Entonces no le llamábamos campo de concentración; sonaba mal. Allí fui requerido por un hermano mío, oficial. Entonces me reuní con mi familia en Pamplona. Y desde ahí me movilité nuevamente como voluntario en el Tercio Abárzuza, que estaba en el frente de Madrid, en la sierra. Cuando terminó la guerra avanzamos tranquilamente hacia Madrid.¹⁴

13. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

14. *Ibidem*. Con los documentos que se conservan en su archivo se puede datar lo siguiente: el certificado expedido por el Cónsul General del Perú lleva fecha de 9 de abril de 1937; el 20 de junio de 1937 Aburto causa baja del Batallón Auxiliar de Fortificación a petición del Comisario General de Investigación y Vigilancia; el certificado de trabajo del Servicio de Recuperación de la Escuela Central de Ingenieros Industriales de Madrid es del 26 de junio de 1937; y, por último, el 14 de enero de 1939 el Capitán Mayor del Grupo de Intendencia del XII Cuerpo del Ejército del Ebro daba órdenes de traslado a Santa Coloma para proceder a desmontar unos talleres en dicha plaza. Pudo ser ésta la ocasión aprovechada por Aburto para pasar al bando Nacional. Son menos de dos meses los que transcurren desde este momento hasta el final de la guerra. Consta también que sirvió como requeté en el Tercio de Abárzuza desde el 21 de marzo hasta el 28 de junio de 1939.

Escuela y oficio

El 28 de marzo de 1939 las tropas de Franco hacían su entrada triunfal en Madrid. La victoria militar de los sublevados tuvo, no obstante, consecuencias muy negativas para la familia Aburto-Renobales, que, sospechosa de connivencia con el nacionalismo vasco y conocidas sus convicciones monárquicas, se vio obligada a trasladarse a Madrid. Una vez allí, tendrían que enfrentarse pocos meses después a la desdicha del fallecimiento del cabeza de familia. En estas circunstancias, Rafael Aburto reanuda los estudios de Arquitectura en la calle de los Estudios con un curso intermedio de adaptación al plan anterior a la guerra y la superación de los llamados *exámenes patrióticos*. La posición de Aburto con respecto a la enseñanza recibida durante esos años en la Escuela de Arquitectura de Madrid bajo la tutela de figuras como Torres Balbás, López Otero, Moya y Muguruza responde a

una situación ya conocida y compartida con los otros protagonistas de su generación. Precisamente, tanto para su formación como para su posterior trayectoria profesional, fueron quizá más relevantes los estrechos lazos humanos e intelectuales que estableció en las aulas con aquellos que luego serían, como él, protagonistas de la transformación de la arquitectura española: Cabrero, Fisac y Coderch, especialmente. Aquel discurso docente –académico y anacrónico– resbaló sobre ellos como el agua entre las piedras. Para Aburto, de alguna manera, su carrera terminó el mismo día que superó el examen de ingreso. El maestro Moya y un baúl de los recuerdos con el que satisfacer sus intereses artísticos parecen ser lo único capaz de sacudir el entumecimiento.

Después de haber sufrido y superado los exámenes eliminatorios del ingreso, los recuerdos de mi época de estudiante son mucho más sosegados. Había asignaturas que aprobaba sin haber pasado por clase ni un solo día. Hasta la clase de proyectos era soporífera. Tampoco las estructuras tenían aliciente, al menos en mi época, por la falta de capacidad de los profesores. [...] Luis Moya fue el único profesor destacable que tuve. Por lo demás, creo que en la Escuela no me enseñaron nada. Torres Balbás era profesor de Historia del Arte y Pascual Bravo estaba en proyectos. Al terminar la guerra se formó un depósito de propiedades de gente desaparecida o que no había vuelto. Era una colección fabulosa y pintábamos de todo. Muguruza nos corregía los trabajos. Era bastante atractivo por la cantidad de modelos que había.¹⁵

Luis Moya, encargado de adiestrar a los recién llegados en la enseñanza académica, decía en 1946: “Observo todos los años que en cada curso hay tres o cuatro alumnos rebeldes a la enseñanza tradicional que quiero darles”.¹⁶ Bien pudiera haber sido Aburto uno de ellos, pero esa misma rebeldía era deudora justamente de la rectitud del adiestramiento. Como se verá en el transcurso de estas páginas, las primeras propuestas arquitectónicas de Aburto y de la mayoría de sus colegas generacionales se enmarcan precisamente dentro de este lenguaje que no hace sino enmascarar circunstancialmente una latente voluntad modernizadora. Ese progresivo distanciamiento entre maestros y alumnos revela una institución cultivada y permisiva, soportada en el fondo por el talante liberal de sus docentes.

La exposición de *La reconstrucción en España*, organizada por la Dirección General de Regiones Devastadas e inaugurada el 14 de junio de 1940 en el edificio de Bibliotecas y Museos, constituye la primera aparición pública de Aburto en el escenario arquitectónico de la posguerra. El montaje de la exposición corrió a cargo de José Gómez del Collado y contó con la colaboración de Aburto y Cabrero, entre otros. También en sus años de estudiante y como fruto de una exposición de pintura, Muguruza requerirá de sus servicios gráficos, responsabilidad que compartirá con Cabrero y Fisac.

Cuando éramos alumnos del último curso de carrera, nos propusimos entre unos cuantos hacer una exposición de pintura. Ahí estaban Aburto, Cabrero y alguno más. Don Pedro Muguruza, que era entonces Director General de Arquitectura, inauguró la exposición.



26 Certificado de trabajo, junio de 1937. “[...] Ingresé en el cuerpo de ingenieros, que había organizado una repesca de estudiantes para labores burocráticas.”

15. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

16. Luis Moya: “La arquitectura cortés”, *RNA*, núm. 56-57 (1946).



27 Título de arquitecto, 8-9-1943.

28 Aburto, a la izquierda, con sus compañeros de promoción en El Escorial.

29 Aburto, en el centro, formó parte del equipo de hockey de la Escuela de Arquitectura.



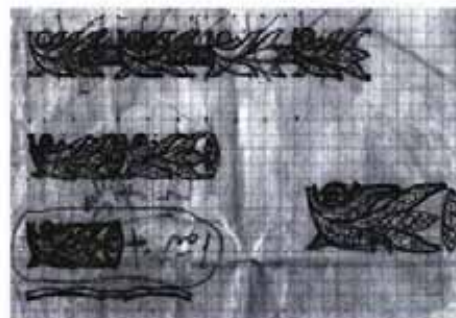
También invitamos al Ministro de Educación, Ibáñez Martín. Muguruza, que era un consumado dibujante, nos invitó a tres de los que allí estábamos –Aburto, Cabrero y yo– para ir a trabajar a su estudio oficial. Junto a su despacho de Director General, en el Ministerio de la Gobernación, tenía una habitación grande con tableros de dibujo. Nos dijo que si queríamos ir un par de horas por las mañanas para hacer perspectivas. Para nosotros, ir allí gratis era un honor. Yo nunca pensé que nos fuera a pagar. Nuestra aparición por allí coincidió con aquella catástrofe tremenda que destruyó Santander. Por tanto, desde la Dirección General de Arquitectura se acometió urgentemente la reconstrucción de la ciudad. Pedro Bidagor, Luis Moya, Miguel Artíñano y otros dibujaron los planos y nosotros hicimos unas perspectivas de aquella reconstrucción. Yo hice una perspectiva de la iglesia de los jesuitas. Cabrero hizo la de la plaza porticada, que había dibujado Moya, y Aburto la reforma de la catedral.¹⁷

La experiencia no duró mucho tiempo, en parte, porque no desestimaron la gratuidad de sus servicios y también porque desde 1942 –por tanto, antes de la finalización de sus estudios– había empezado a colaborar con la Obra Sindical del Hogar. Este trabajo se prolongó durante tres décadas e hizo de dicha institución su mejor y casi único cliente. Sus primeros pasos profesionales se orientaron al campo de la vivienda y, en concreto, al de la vivienda protegida. Los proyectos en Tielmes y Toledo entran dentro del intenso programa de reconstrucción que se acometió durante esos años. De entre todos estos primeros trabajos quizá puedan destacarse de un modo especial los proyectos para la granja-escuela de Talavera y el grupo de Quintanar de la Orden. También se iniciaron pronto sus participaciones en concursos de arquitectura, una actividad que mantuvo durante toda su vida profesional y en la que enseguida le llegaron los primeros reconocimientos. Antes del éxito que supuso la victoria en el concurso de Sindicatos, ya había obtenido un segundo premio en el concurso del nuevo Estadio de Chamartín en 1944, otro en el concurso del Palacio de Deportes de Invierno de Barcelona en 1947, con Barroso y Marcide, el primero *ex aequo* en el concurso del Monumento a los Caídos de Madrid en el mismo 1949 e inmediatamente después, en 1950, conseguiría, junto con Barroso, un segundo premio –también *ex aequo*– en el no menos célebre concurso para la Basílica de Aránzazu.

De forma sumaria, éste es el panorama en el que actúa Rafael Aburto durante la década de los cuarenta. No menos interesante resulta la vertiente humana de esa actividad, inherente a la dimensión biográfica que ahora se trata de perfilar. El trabajo en la OSH le permitirá tratar de cerca a Cabrero, Coderch y a tantos otros protagonistas de tan singular momento. Como explica Aburto, “era la época en que los Sindicatos funcionaban en la calle de Alfonso XII. Nosotros trabajábamos en la planta séptima. Allí estábamos Coderch –que entonces residía en Madrid–, Olasagasti, Gamir, Gómez del Collado, Marcide, Cabrero y yo”.¹⁸ El intenso trabajo desarrollado por Aburto en la OSH no le impedirá, sin embargo, atender otros menesteres: el 16 de mayo de 1947 contrae matrimonio con María Baselga en la madrileña iglesia de Santa Bárbara.



30 Rafael Aburto, segundo por la izquierda, en el Ayuntamiento de Barcelona durante la entrega de premios del concurso del Palacio de Deportes de Invierno, 12-12-1947.



31 Croquis de la pulsera de pedida diseñada por Aburto para María Baselga.

17. Itáki Bergera: *Conversaciones con Miguel Finat*, cit. El incendio ocurrió el 16 de febrero de 1941 y afectó a una extensión de 12 hectáreas. Cfr. “Santander, proyecto de reconstrucción de la zona siniestrada”, *RNA*, núm. 5 (1941), págs. 26-41 y “Santander. Proyecto de reconstrucción de la zona siniestrada”, *RNA*, núm. 10-11 (1941).

18. Itáki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



32 Aburto, segundo por la izquierda, durante las sesiones celebradas en Granada en octubre de 1952 que dieron lugar al *Manifiesto de la Alhambra*.



33 Cabrero, Aburto y otros responsables de la OSH son entrevistados por Matías Prats durante la construcción de la Casa Sindical.

Con el cambio de década, la singladura de Rafael Aburto experimentará un cambio revulsivo a raíz del concurso de Sindicatos. El proyecto y la ejecución del edificio del paseo del Prado supuso el comienzo de un largo proceso laboral compartido con Cabrero. Contemplará sucesivas ampliaciones de la Casa Sindical para albergar nuevas dependencias, como el Centro de Estudios Sindicales, y no culminará hasta entrada la década de los sesenta con la construcción –ya en solitario– de la sede del diario *Pueblo*. Asimismo, los años cincuenta presentan a un Aburto que ingresa en la madurez profesional a través de algunas de sus obras mayores en el campo doméstico, como pueden ser las viviendas experimentales de Villaverde y el grupo de Usera. Más tarde, la escala de las intervenciones aumentaría y Aburto participaría en una serie de grandes operaciones ligadas al Plan de Urgencia Social del Ministerio de Vivienda.

Fueron unos años en los que Aburto desplegó una intensa actividad también como crítico y polemista. Su presencia durante los veranos de 1952 y 1953 en los Congresos de Arte Abstracto de Santander, en las Sesiones Críticas de Arquitectura que organizaba Carlos de Miguel desde la *Revista Nacional de Arquitectura* a partir de 1951, así como los distintos artículos del arquitecto bilbaíno que fueron apareciendo en tal publicación desde 1950 hicieron de él un referente de la nueva generación de arquitectos. No resulta extraña su destacada presencia en las famosas jornadas celebradas en Granada en octubre de 1952 que dieron como resultado el *Manifiesto de la Alhambra*.

Al margen de consideraciones generales sobre la existencia o no de un litigio crítico arquitectónico en la España de los cincuenta, Carlos de Miguel fue quien aglutinó a los arquitectos con el fin de alentar dicho debate. En torno también a las Sesiones Críticas de Arquitectura, De Miguel organizó los pequeños congresos de arquitectura con el objeto de establecer un puente entre los arquitectos de ambas ciudades. Más tarde, la polaridad entre Madrid y Barcelona acabaría convirtiéndose en controversia. “Carlos de Miguel, que fumaba mucho, era quien estaba detrás de todo aquello. Una vez al año nos solíamos reunir Mercadal, Luis Moya, Fisac, Cabrero, De la Sota, Cano Lasso, Fullaondo y alguno más”.¹⁹ Carlos de Miguel –con la ayuda de aquellos jóvenes arquitectos–²⁰ fue pues el mentor de dicho intercambio, y Coderch, probablemente, su mejor embajador. La permanencia madrileña de Coderch le otorgó el papel de mediador que, como se ha visto, se extenderá igualmente a través de sus contactos con los paladines de la crítica arquitectónica europea. Aunque regresó pronto a Barcelona, Coderch –sorprendentemente ausente en las sesiones de la Alhambra– seguirá de esta manera en contacto con sus “viejos amigos” de Madrid, como queda patente en su prolífica actividad epistolar.²¹

El Aburto de los años cincuenta es el más activo y brillante, si se atiende a la incipiente calidad de su arquitectura, manifestada tanto en la obra construida como en su incesante participación en concursos. Así, por ejemplo, su interés y predisposición le lle-



SESION DE CRITICA DE ARQUITECTURA

34 Aburto fue un protagonista destacado de las Sesiones de Crítica de Arquitectura.

19. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

20. Carlos de Miguel había asumido la dirección de la *Revista Nacional de Arquitectura* en 1948. Según él explicaba, el panorama era complejo y nada fácil debido a la desorientación arquitectónica de la posguerra y a los escasos medios económicos de que disponía como consecuencia del insuficiente número de suscriptores y de los exiguos ingresos por publicidad. “Como contrapartida estaba una eficaz ayuda de los jóvenes valores que estaban apareciendo en España, Asís Cabrero, Julio Cano, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, Rafael Aburto, José A. Coderch, entre otros.” Carlos de Miguel: “*Revista Nacional de Arquitectura*”, *Arquitecturas Bis*, núm. 24 (julio-septiembre 1978), pág. 63.

21. “Querido Cabrero: Adjunto te envío unas hojas que para ti me envía Gio Ponti. Dentro de poco tengo que volver a Madrid y entonces tendremos ocasión de reanudar nuestras simpáticas charlas de arquitectura. Con cariñosos recuerdos de Ana María para tu mujer recibe un fuerte abrazo de tu buen amigo, (José Antonio Coderch). P.S.: Da muchos recuerdos de mi parte a Aburto, a Marcide, y a todos nuestros comunes amigos de Madrid”. Carta de J. A. Coderch a F. Cabrero, Barcelona, 4-10-1951, Archivo Coderch, ETSA del Vallés.



35 Última oficina de Rafael Aburto, en el Paseo de la Habana de Madrid.

varán a ser, junto con Fisac, uno de los cuatro arquitectos españoles que presente una propuesta en el concurso internacional del Ayuntamiento de Toronto. A la larga, este proyecto será uno de los que más satisfagan al propio arquitecto pues no en vano muestra de manera preclara la radicalidad de su lenguaje formal. Esto ocurre en 1957, al mismo tiempo que traslada su estudio desde el número 34 de Cea Bermúdez a un pequeño y lóbrego semisótano en el número 21 del Paseo de la Habana. En este insalubre espacio, más propio de un laboratorio clandestino que de una factoría de arquitectura, Aburto amasará durante largas veladas nocturnas sus propias potencialidades a la vez que, a la luz del día, continuará dando lo mejor de su oficio de arquitecto.

Punto y aparte

Durante la década de los sesenta Aburto mantuvo la colaboración con la Obra Sindical del Hogar pero, finalmente, fue él mismo quien acabó cortando la relación al no compartir la orientación que estaba tomando la institución. En 1970 construyó las viviendas del Barrio VI de San Blas, su último encargo en la Obra Sindical del Hogar. No le resultaría fácil dejar una ocupación a la que se ha entregado durante tres décadas. Por honradez y coherencia personal, decidió dejar la organización sindical. A este gesto de honestidad le sucedió una época muy dura en lo profesional que el problemático proyecto del grupo Ergoyen –concebido y construido entre 1966 y 1969– no contribuyó a paliar.

Por otra parte, la crisis profesional y económica de Rafael Aburto de finales de los años sesenta no es sino el agravante personal de una situación que se extiende a toda su generación. Son años de revisión cultural y social, dentro y fuera de España, donde, al mismo tiempo que la dictadura franquista languidece, las nuevas corrientes de pensamiento encasillarán y relegarán a los que trabajaron durante el apogeo político de aquella. De este difícil trance sería rescatado por su cuñado Martín José Marcide, arquitecto del Instituto Nacional de Previsión (INP) con el que Aburto había colaborado mucho tiempo atrás. Marcide le ofreció –seguramente por la mediación de la mujer de Aburto– el ingreso en el Servicio de Obras del Instituto. El contrato –firmado en octubre de 1969– no concedía al arquitecto la condición de funcionario del INP; era más bien un compromiso por parte del Instituto para utilizar sus servicios cuando lo considerase necesario. De esta primera etapa de Aburto en el INP destacan dos proyectos: el edificio de la Maternidad en Tenerife (1972) y el de la Maternidad de Santiago de Compostela (1973).

En medio de estas difíciles circunstancias que afectaron irremediabilmente a la economía familiar, Aburto se refugia en la pintura. El arquitecto-pintor plasma en ella su desa-

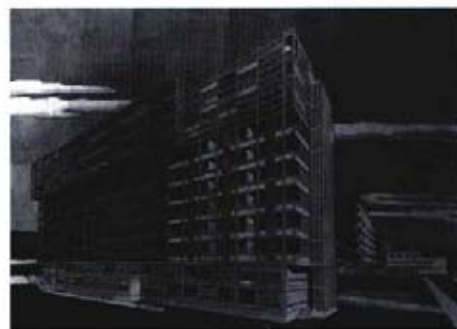
zón. Cuando en 1969 y 1970 realiza sendas exposiciones de pintura en la sala Macarrón de Madrid, esta actividad practicada durante toda su vida alcanza una dimensión más profunda en el seno de su trabajo profesional. En ningún momento de su trayectoria, la actividad de Aburto se dividió en compartimentos estancos sino que se trató, más bien, de distintas manifestaciones temporales de un único y sorprendente talante creativo.

Un nuevo lance de su recorrido vital tendrá lugar en la segunda mitad de los sesenta y comienzo de los setenta. La biografía de Aburto registra entonces el intento de desarrollar una carrera docente paralela a su trabajo profesional. En este período se asomó a la Escuela de Madrid, donde ejerció durante siete años de profesor de Proyectos.²² No obstante y para no defraudar a estas alturas a un más que presumible guión, su experiencia pedagógica no llegaría a cuajar y, tras algunas diferencias de criterio con otros profesores y un frustrado intento de presentarse a unas oposiciones a cátedra, Aburto abandonó definitivamente la Escuela en 1973. Esta circunstancia biográfica sería compartida con otros arquitectos de su generación. En este sentido, Oiza y Fisac representan los polos opuestos de implicación académica.

Sea como fuere, su segundo paso por la ETSAM –ahora en funciones docentes y bajo la sombra del plan de estudios de 1964– arranca el 15 de diciembre de 1966 con la obtención del grado de Doctor-Arquitecto. Se trataba de un trámite burocrático puesto que a todos los arquitectos del plan antiguo se les concedió dicho grado a partir de la presentación de un proyecto. Javier Carvajal, quien había intervenido como jefe de estudios en la elaboración del plan de 1964, alcanzaría la cátedra un año más tarde. Su actuación fue fundamental para delinear una escuela y una enseñanza modernas. Capitel sintetiza esta nueva situación que coincide con la aparición de Aburto en la esfera docente de la Escuela.

[Carvajal] no conquistó la enseñanza básica del dibujo, que no se había alterado desde los famosos cursillos de Oiza, pues la incorporación de Dionisio Gil y Rafael Moneo como posibles modernizadores de la Cátedra de Análisis de Formas de López Durán duró poco. En el dibujo técnico tuvo más éxito, incorporando a Javier Feduchi como encargado junto con José de la Mata. En Elementos de Composición situó a Fernández Alba (con Vidaurre, Uría, Navarro Baldeweg), cuyo prestigio como arquitecto iba en paralelo al de renovador de la enseñanza, y era así la figura de significado más intenso. Proyectos I lo impartía el propio Carvajal con Juan Daniel Fullaondo; Proyectos II estaba al cargo de Rafael Moneo (con Germán Castro) y Proyectos III de Sáenz de Oiza (con Rafael Aburto).²³

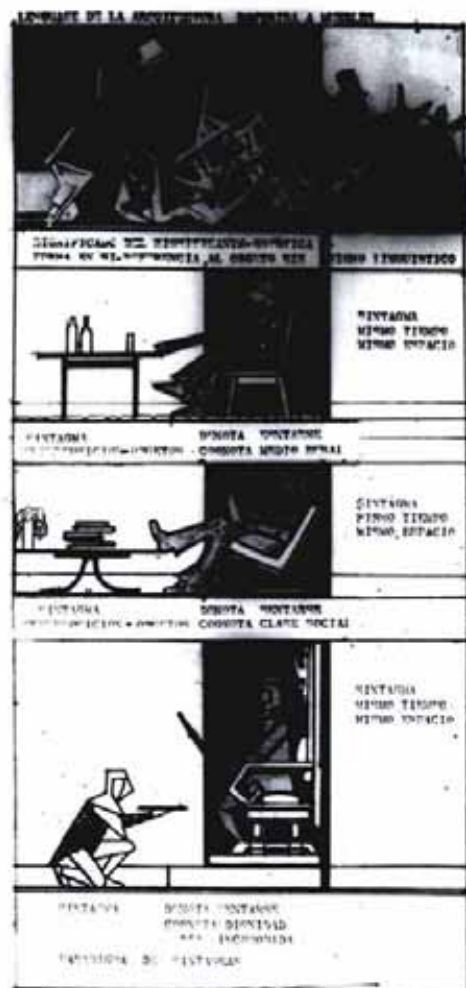
El final del tránsito de Aburto por la Escuela tiene un mayor interés desde el punto de vista biográfico. En el mes de septiembre de 1973 Aburto se presentó a la oposición de Análisis de Formas Arquitectónicas. Formaban el tribunal Blanco Soler, Borobio, Lozoya y López Durán. Entre los opositores estaba su amigo Asís Cabrero. Curiosamente



36 Perspectiva del edificio de la Maternidad de Tenerife proyectado por Aburto en 1972.

22. En esos años, según consta en la Secretaría de la ETSAM, su dedicación evolucionó de la siguiente forma: 1966-1967: profesor encargado de curso de proyectos arquitectónicos II, 1967-1968: profesor adjunto de proyectos, 1968-1969: profesor encargado de curso, 1969-1970: profesor especial de proyecto fin de carrera, 1970-1971: profesor encargado del curso de proyectos V, 1971-1972: profesor encargado del curso de proyecto fin de carrera y, por último, 1972-1973: profesor encargado del curso de proyecto fin de carrera.

23. Antón Capitel: "Hacia la modernidad: Madrid, 1940-1980", en AA.VV.: *Madrid y sus arquitectos: 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996, págs. 57-69.



37 Ilustración preparada por Aburto para la oposición de Análisis de Formas Arquitectónicas.

24. Juan Daniel Fullaondo y M^a Teresa Muñoz: *Historia de la arquitectura contemporánea española*, t. 3, op. cit., pág. 138.

y después de prepararla con cierta intensidad, no llegó a intervenir en la defensa de la oposición –las plazas las obtuvieron Seguí y Amézqueta–, ya que no tenía esperanzas en que prosperara al conocer –en palabras suyas– que “estaba dada”. Siendo ésta una circunstancia aún no superada en la estructura universitaria española y, generalizando a partir de este caso concreto, a esta generación de arquitectos le tocaba ya el tiempo de su exilio, frente a la fuerza de los jóvenes Fernández Alba, Moneo, Higuera y otros, zarandeados desde el punto de vista formal por los nuevos aires orgánicos y expresionistas de la arquitectura española y desde el punto de vista intelectual por el influjo cultural y sociológico del tardofranquismo y de mayo del 68. El análisis de los textos presentados a la oposición, en especial del elaborado por Aburto, requeriría un tratamiento singularizado al reflejar esa convulsa diversidad del panorama teórico de los primeros años setenta. Ese “ir de fracaso en fracaso”, que Fullaondo destacaba en Aburto, es compartido ahora por otros hombres de su generación: de entre ellos –Cabrero, Aburto, Coderch, Fisac, De la Sota, Sostres– únicamente Sostres llegó a ser catedrático. “Algo debe estar efectivamente mal en los cauces, las mecánicas de selección, [...] cuando hombres como Sota, como Asís Cabrero, como Aburto, muchos de los mejores quedan desairadamente a las puertas de la plataforma académica.”²⁴ Esto resulta más dramático por ocurrir precisamente en el seno de la Escuela de la ciudad sobre la que ellos mismos habían desbrozado los caminos de la modernidad.

Pasando la página de este singular episodio, Fullaondo es nuevamente el protagonista del siguiente jalón de la biografía de Aburto. La crisis profesional y personal vivida con el cambio de la década –al abandono de la OSH, las dificultades legales en las obras de Ergoyen, su extraña inserción en el INP y el final de su ejercicio docente, habría que añadir el fallecimiento de uno de sus hijos en 1972– coincidiría con una cierta relegación al olvido de su figura por parte de la crítica arquitectónica. Después de haber publicado en 1971 su obra de madurez en las páginas de la misma revista a la que tanto entusiasmo había dedicado y de que el propio Carlos de Miguel le reclamara para una nueva y pos-trera colaboración, Aburto desaparece de la esfera pública. De ese olvido vendría a rescatarlo en 1974, como es ya sabido, Juan Daniel Fullaondo desde las páginas de su revista *Nueva Forma*.

¿En qué consiste la vida de Rafael Aburto desde la muerte de Franco hasta su última colaboración profesional en el Insalud en 1986? Aburto trabaja para el Instituto público y compagina su particular jornada laboral con la pintura y el ajedrez. Sin embargo, no renuncia todavía a la propuesta arquitectónica ni a la formulación y resolución de nuevos problemas; así, no deja de participar en concursos y, en definitiva, no deja de *jugar*. En 1969 se presentó a los polémicos concursos de las universidades autónomas de Madrid y Bilbao, y no participó en otro concurso hasta diez años después, cuando concurrió al

Centro Cultural Islámico en Madrid. El final de su trabajo en la Seguridad Social irá acompañado de un improbable y meritorio esfuerzo por aportar soluciones a algunos de los grandes conflictos morfológicos del nuevo Madrid democrático, como fueron la ampliación del Congreso de los Diputados y la ordenación de la Plaza de Castilla. En 1985 había reelaborado su propuesta de Toronto para el concurso del Edificio de Congresos y Actividades Comunitarias de Granada y, finalmente, un año más tarde presenta una propuesta para la Nueva Casa Consistorial de El Ejido, donde, cerrando el ciclo, reinterpreta a pequeña escala los mismos temas formales, funcionales y compositivos que, junto con Cabrero, le habían permitido en 1950 abrir las puertas de la modernidad arquitectónica española con la Casa Sindical.

Rafael Aburto ha entrado en el siglo XXI. Ya no le interesa tanto la arquitectura a pesar de que, al corriente de las grandes operaciones del cambio de siglo, continúa confiando en el proceso abierto por la modernidad, precisamente por el hecho de que éste aún continúa abierto. En su domicilio de la calle de Concha Espina dedica su tiempo a la pintura –en el mes de marzo de 2004 inaugura una nueva exposición en la Casa de Cantabria de Madrid–, a la lectura, a jugar al ajedrez y a escribir. “Quiero esforzarme en pensar y racionalizar un poco mi trabajo. Cómo pensaba las cosas, por qué las hacía, qué limitaciones tenía, qué supuso aquel cambio... La acomodación del hombre en su lucha contra el medio; la arquitectura sale de ahí. Es difícil dar las pautas generales. Cada situación arquitectónica tenía sus propios problemas.”²⁵

25. Itziar Bergea: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



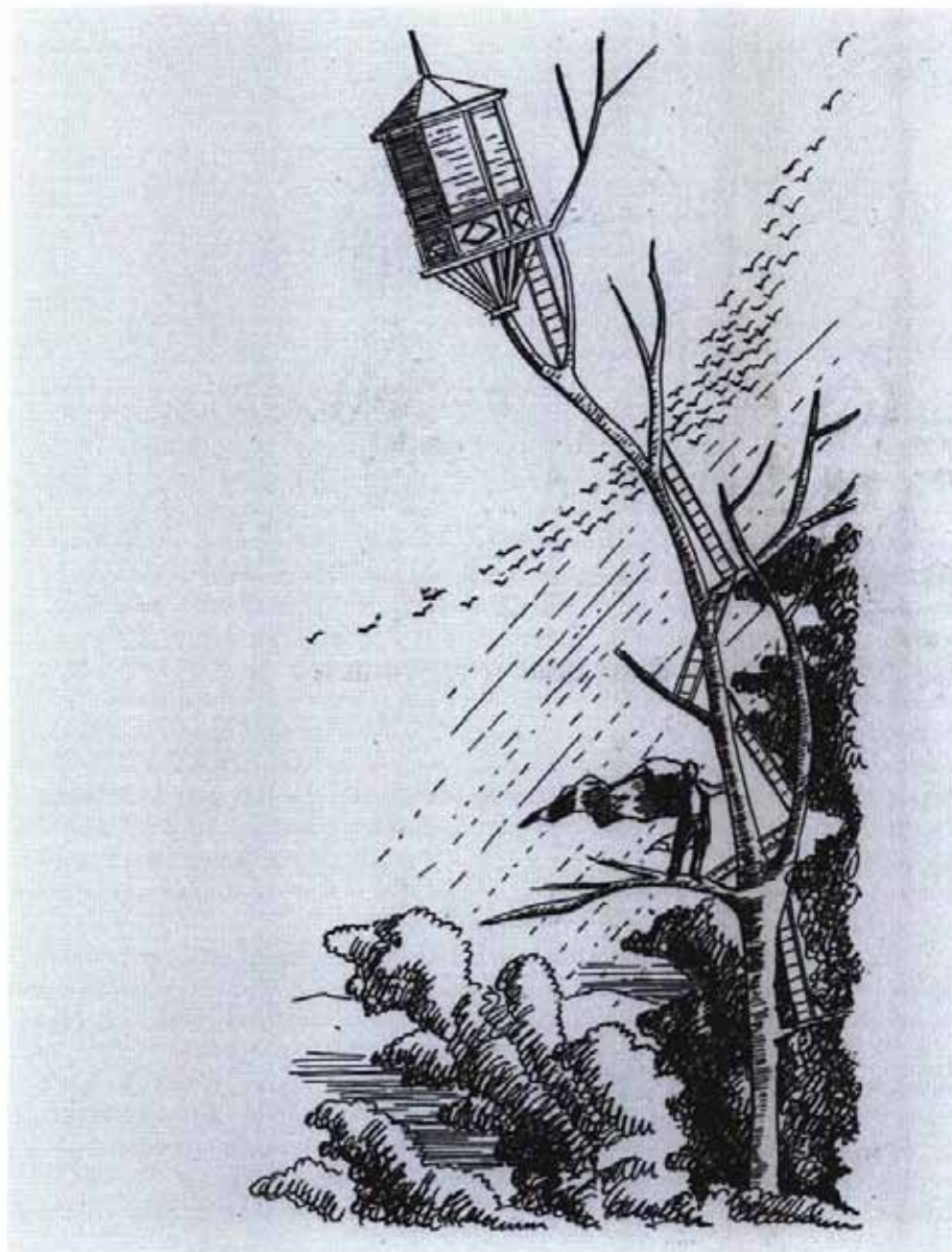
Él y sus circunstancias

Como se apuntaba al comienzo, la arquitectura de Aburto no puede explicarse ni entenderse al margen de su singular personalidad. Escribió Fullaondo que Aburto era un arquitecto agradecido como pocos para el intérprete. Pero esta interpretación ha de hacerse desde el personaje en su conjunto, desde la máxima ortegiana en definitiva. De no obrarse así, Aburto y sus circunstancias se presentan codificadas por ese halo elegíaco de extrañeza, de rareza y de misterio. Aunque la primera aproximación a Aburto resulte embarazosa, una vez desentrañadas las claves interpretativas, resulta ciertamente agradecido. La aventura de su arquitectura es la aventura de su vida; es decir, un intento de encajar los acontecimientos que le rodean en su particular puzzle interior: no es un simple conglomerado de hechos yuxtapuestos. La vida de Aburto es, en suma, un particular *tête à tête* consigo mismo. La mayoría de los arquitectos de la generación de Aburto estaban dotados de una fuerte personalidad. Es difícil separar la obra del principio humano que la hace posible y la caracteriza. Si esto puede hacerse extensible a toda creación artística, en el caso de la arquitectura y del componente vanguardista que esta generación desarrolló, parece claro que parte de su éxito viene dado y posibilitado precisamente por una cierta valoración del personaje en sí mismo. Sucede así en el caso de Aburto, pero también en personajes como Fisac, Cabrero o Coderch.

Se da paso a continuación a un recorrido de ida y vuelta, necesariamente azaroso, por la personalidad de Rafael Aburto. Sus registros personales son, para él, difícilmente transferibles. Cuando se le pregunta sobre el porqué de su desinterés por darse a conocer responde que “es muy difícil de explicar. Eso está en lo más profundo del ser y es muy difícil sacarlo a la superficie”.¹ Aburto no es sólo un misterio para el observador externo: es un misterio para sí mismo. Sin embargo, ni siquiera el de Aburto será un invernáculo perfecto. Al final, es necesario proyectar el yo y también él encontró unos cauces adecuados. Los paisajes de su personalidad tienen veladas manifestaciones. En realidad y como se va adivinando paulatinamente, el discurso de Aburto no es otro que el de la posición social y su proyección personal. Su lucidez interior se topa con un mundo exterior

38 Rafael Aburto festejando un fin de año.

1. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 1998-2001.

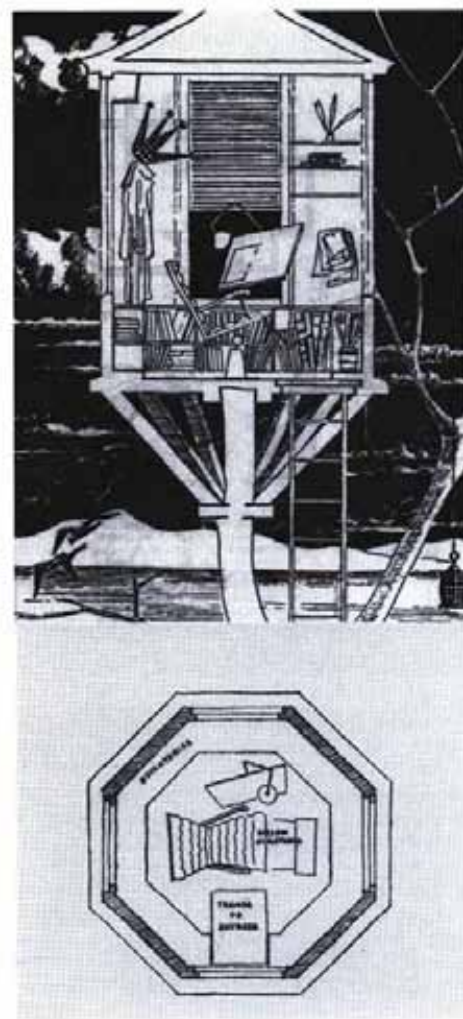


39 y 40 ilustraciones del texto "Para qué sirve un árbol".

que no comparte. De la atrofia resultante surge la necesidad de establecer intermediarios entre su yo-interior y su yo-exterior. La vida de Aburto consiste, finalmente, en un lento y constante asalto a su intimidad para después ir proyectándola veladamente hacia el exterior. Uno de sus textos autobiográficos, "Para qué sirve un árbol", es un exquisito y enmascarado ejercicio freudiano de introspección, donde el arquitecto revela por primera vez los rudimentos de su psicología.

Cuando a una mayor comprensión de las cosas de este mundo se juntan, en la niñez, una falta de carácter para ilustrar y ser atendido; cuando, dotado de una mayor sensibilidad, no se presta uno al juego obligado, apareces como inhábil y no eres comprendido; cuando no te acompaña un brillo en los ojos, un ademán decidido, la algarabía, el griterío, que son pasiones infantiles hechas fenómeno físico, ahogan antes de nacer tus timidas razones. Ansías ser escuchado y, por el contrario, quedas siempre de burro. ¿Contra qué se rebela entonces el tierno cerebro? Contra su misma impotencia; y de aquí nace el afán de superación. Si estás en el colegio, rehuirás la exhibición y te refugiarás en un rincón del patio. Entonces la araña, en la sucia tela, parece ser más comprensiva que tus compañeros. Si te hallas en un mundo civilizado, buscarás el fondo de un parque, y si no tienes medios, treparás a un árbol. Desde allí juzgarás a la humanidad, y la castigas, al fin generoso, con un futuro expresar de emociones vividas, formas más sugestivas de comunicación y, por tanto, método indirecto de convicción. Así se incuba un genio o un presuntuoso. Huir de este mundo sin dejar de existir. He aquí una de tantas necesidades que nos satisface el árbol. Pues se trata de hurtar también el cuerpo, para que la ausencia sea una realidad a voluntad y objetiva. Huir sin ir lejos y encerrarse. No se requiere, por tanto, ni el monte ni el desierto, sino algo más fácil... No la torre, sino algo menos expreso y por tanto más elegante. Lo que importa es encontrarse en un lugar insospechado, de acceso inverosímil a los demás y por encima de ellos. La perfecta vuelta a la Naturaleza en nuestros tiempos, lo que supone ganar un ambiente extravagante y vencer también un poco. El árbol, con todos los encantos que nos depara por su belleza, su sombra y sus frutos, un tanto triste recitados a su pie, ninguno como el que supone trepar a su copa. Con ello se pierde respeto al gigante. Se le hace dócil a nuestro antojo y, por tanto, humano. Después de todo esto, ofrecemos la habitación exprofeso para un matemático. El matemático es generalmente un hombre débil, que recurre al lenguaje abstracto como medio viable de expresión y dominio. Necesita, por tanto, del árbol, de su refugio, de su silencio y altura. También de su juego. Con la seguridad de que si algún disciplinante se decidiese, jamás tuviera un árbol mejor fruto.²

La exégesis de este texto, rebotante de temperamento, resulta apasionante. De alguna manera, se subrayan todos y cada uno de los rasgos de su identidad. Aburto vuelve una y otra vez a los territorios abandonados de una infancia que se intuye decisiva en este desarrollo. Una infancia difícil en la que la personalidad también fue moldeada por el entorno familiar más directo. Ante las dificultades y las incomprensiones, surge en Aburto el afán de superación. Él es consciente de sus dotes. El conocimiento propio, en este caso, no es engrimiento. El protagonista se sabe "dotado de una mayor sensibilidad" e incubará concienzudamente su nada presuntuosa genialidad. El Aburto anacoreta se refugia -"rehuirás la exhibición y te refugiarás en un rincón"- y se encarama al árbol.



2. Rafael Aburto: "Para qué sirve un árbol", *Arte y Hogar*, núm. 23 (1946).



41 Cartilla militar, 1934. Impresiones digitales de la mano derecha.

3. Alejandro de la Sota: "Crítica de arquitectura", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, vol. V, (primer trimestre 1951), en *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 16.

4. Jorge Oteiza: *Quousque tandem...!: ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián, Auñamendi, 1963, págs. 11 y 12.

5. Esta impresión era igualmente valorada por Fullaondo: "Con su aureola ligeramente episcopal (preconciliar, evidentemente) discurre por senderos personales que no tienen que ver nada con las modas y los conflictos, a los que parece mirar con esa desidia perentoria del hombre de talento, por encima del hombro, lleno de displicencia. Me parece que le iría bastante bien llevar capa". Juan Daniel Fullaondo: "Notas de sociedad", *Nauta Forma*, núm. 99 (abril 1974), pág. 13.

6. "Más tarde, pude conocerle personalmente, de manos de Germán Castro, un día en la Escuela, en una típica actitud de ausencia poética: examinando, fascinado, unos pajaritos que anidaban -parecía- en una grieta del enchapado del edificio. Nos decía que las aves, al despegar el vuelo, parecía que 'agrandaban' la fisura... Algún otro profesor y una serie de alumnos le miraban atónitos." *Ibidem*, págs. 3 y 4.

7. Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 47.

Hasta la figura del matemático resulta esclarecedora: la debilidad de Aburto se hará fuerte con el rigor y el dominio de la fuerza expresiva de su lenguaje abstracto. Así lo decía De la Sota, quien conocía bien las virtudes de Aburto: "Para muchos arquitectos, hoy, los mejores proyectistas son aquellos que más condensan sus formas, quienes, después de haber sabido todo, lo olvidan, lo matan, ya ilustre, dentro de sí (con Rafael Aburto)".³ La vida de Aburto y su silencio serán el juego que le permitirá a la postre recoger sus frutos. La casa-poema en la que se ampara tiene los condimentos de esa atmósfera áulica y surrealista. Los libros y los planos se despliegan, a modo de testigos mudos, en las paredes de un octógono. Un tablero y una silla irrumpen en la conspicua atalaya geométrica. Aburto no necesita más. La dimensión profunda de su carácter vasco se muestra con crudeza. Aburto -bien lo sabe Oteiza- también baila solo.

El vasco aísla su casa. Observa Telesforo de Aranzadi que no es por insociabilidad, que es por confianza en sí mismo. [...] Y cuando Humboldt en 1801 ve por primera vez en nuestro país bailar el fandango, afirma que con toda seguridad ese baile no es indigena, que el vasco danza solo. Estas observaciones son ciertas, pero es preciso interpretarlas. Nietzsche había dicho ya que la medida espiritual del hombre la da su capacidad para la soledad. [...] Este dominio de la soledad se produce históricamente cuando el hombre concluye (en un vacío metafísico) el proceso entero de un lenguaje artístico.⁴

Su invernáculo consiste, en definitiva, en frecuentar permanentemente su mundo interior y habitar en él para, desde él, "juzgar a la humanidad".⁵ Su vida es la continua y coherente representación de un papel autoimpuesto: "huir de este mundo sin dejar de existir", puesto que su ausencia es voluntaria y objetiva. Su pensamiento y su vida aparecen atomizados. Es un personaje de intereses centrípetos. También por este motivo su arquitectura es integradora: nace de él y vuelve a él. Su centro de gravedad, ergo, siempre permanece dentro de él. Apenas hay nada que lo distraiga cuando, en ese soliloquio, se queda mirando las aves que anidan en su interior.⁶ El Aburto contemplativo se temple y se serena: escucha su silencio y se regodea en sus ecos. He aquí los desencuentros, la soledad, el tedio y el escapismo infantil, brillantemente reflejados por Bachelard.

¡Qué privilegios de profundidad hay en los ensueños del niño! ¡Dichoso el niño que ha poseído, verdaderamente poseído, sus soledades! Es bueno, es sano que un niño tenga sus horas de tedio, que conozca la dialéctica del juego exagerado y de los aburrimientos sin causa, del tedio puro. En sus *Memorias*, Alejandro Dumas dice que era un niño aburrido, aburrido hasta llorar. Cuando su padre le encontraba así, llorando de aburrimiento, le decía: "¿Por qué lloras, Dumas? Dumas llora, porque Dumas tiene lágrimas" -contestaba el niño de seis años-. He aquí sin duda una anécdota como las que suelen contarse en las *Memorias*. Pero, ¡qué bien señala el tedio absoluto, ese tedio que no procede nunca de una falta de compañeros de juego! ¿No hay niños que dejan de jugar para ir a aburrirse a un rincón del desván? ¡Desván de mis tedios, cuántas veces te he echado de menos, cuando la vida múltiple me hacía perder el germen de toda libertad!"

Aburto da escape a su monólogo interior cuando escribe y pinta. Necesita expresar sus emociones y para ello buscará “formas más sugestivas de comunicación”. En sus escritos se muestra sin intermediarios y los temas que trata, en muchas ocasiones, serán simples pretextos para contrastar un determinado episodio con sus propias reflexiones. Aburto es un hombre doliente, un asceta, al que la vida no le ha tratado del todo bien. Sufrir, padecer, equivocarse..., los problemas, en definitiva, son los que le acrisolan. Representa a ese personaje penumbroso de segunda fila. En Aburto, los resplandores se apagan: bien por sí mismos o bien porque el arquitecto no hará nada por mantener viva la llama. Se refugia en sí mismo porque, sin caer en una actitud narcisista, tiene muchas cosas que decirse. En muchos casos encuentra en su monólogo argumentos más interesantes que los que se debaten en el ámbito público. Aburto observa, sopesa y calla. Él había desarrollado desde niño esa atinada manera de escudriñar lo que le rodea. Por eso son conspicuas su capacidad de discernimiento y la mesura de sus resoluciones. Los silencios de Aburto también hablan. Su ascetismo y trascendencia abarcan todas las manifestaciones de su expresión, tanto escrita y pictórica como arquitectónica. Precisamente en la débil frontera de la superficie construida es donde cristaliza sutilmente un lenguaje propio.

[La elegancia superficial de su arquitectura] es creo lo que da valor en el detalle a muchas obras importantes de Aburto. Sin embargo están también abiertas a una visión de muchísimo aliento que explicaría porqué los textos tienen ese carácter tan dramático, tan personal y con tanta voluntad de profundidad y de fondo. Mezclar cierta atención a la moda –en el mejor sentido de la palabra– con una educación seguramente más trascendente y con un auténtico sentido de grandeza en el planteamiento es lo que explicaría sus mejores proyectos.⁸

Dando paso a un rastreo más concreto por las manifestaciones de su personalidad, su actitud en el trabajo cotidiano sirve, en primer lugar, para ponerlas en el marco adecuado. En sentido estrictamente profesional, Aburto ha sido un arquitecto a contrapelo, un eterno aficionado. Nunca estuvo cómodo con la legalidad, con los trámites, con los negocios, con los presupuestos o con los clientes. La actitud del arquitecto frente al trabajo burocrático realizado en la OSH primero y, especialmente, en el INP después, se adorna de tintes kafkianos. El proceso de ensimismamiento conduce necesariamente a situaciones depresivas y, a la postre, al aislamiento social o, de alguna manera, a la excentricidad. La arquitectura de Aburto, arquitectura en la sombra, toscamente brillante e inmersa en una modernidad no canónica, conduce a la valoración no lineal de ciertos episodios de la historia arquitectónica española. Los recuerdos de Alfonso Casares de los años compartidos junto a Aburto en las oficinas del Servicio de Obras del INP –en la séptima planta del número 56 de la calle de Alcalá– son reveladores.



42. Aburto en Barajas al regreso de un viaje a Alemania, 1958.

8. Itaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Moneo*, cit.



43, 44 y 45 Rafael Aburto, retratos.

Era un gusto ver aparecer a Don Rafael por allí porque sabías que tenías asegurado un rato de entrañable conversación, siempre que él estuviera en disposición. Era un hombre muy callado. Rafa era un personaje que *estaba allí*. Llegaba, se sentaba en la mesa que tenía y pasaba la mañana –diríamos hoy– de manera muy poco productiva. [...] Tenía una gran mano. Era un artista y el mundo no le venía cómodo. Su presencia en el INP venía a ser, de alguna manera, el contacto directo con ese mundo que odiaba. [...] ¿Cómo una persona tan culta –no digo culta desde el punto de vista de los conocimientos, sino desde la asunción de los conocimientos– puede ser surrealista sin pretenderlo o futurista o cualquier otra cosa, puede asumir una circunstancia tan incómoda y contradictoria como la que vivía? Para mí, esto resume todo. Él era una persona con una gran vida pero al mismo tiempo al margen de ella. Era capaz de inventarse cualquier cosa, incluso de vivirla... ¿Cómo podía él vivir en aquella enorme contradicción entre lo que él era y sabía y la realidad de aquel trabajo rutinario y burocrático? Él ha vivido siempre en una perfecta contradicción de la que le salvaba su autismo. En los años que estuve con él nunca llegué a tener un contacto suficiente como para saber qué era lo que realmente pensaba de las cosas. [...] Iba al INP vestido con pantalón vaquero y chaqueta vaquera, ¡al Insalud!, donde hasta el año 1975 ir sin corbata resultaba complicado. Personalmente era un personaje entrañable. [...] Le recuerdo saliendo del Insalud con su chaqueta vaquera. Se calzaba los guantes negros, cogía el Mini Cooper que tenía y salía a toda velocidad conduciendo por Madrid en la dirección que fuera. Y la gente luego te decía que había visto pasar a Rafael Aburto como una exhalación.”

Aburto no logra encontrar su sitio en esa sociedad compleja de la que él se autoexcluye. No encuentra un sitio y ni siquiera una forma de presentarse. El mismo dilema que observa entre la arquitectura y la manera en que ésta se ha de manifestar en la ciudad¹⁰, lo padece en su carne, por ejemplo, cuando se presentó voluntariamente sin corbata a la inauguración de la Casa Sindical. El *despiste* de Aburto se convierte a la larga en pose y rebeldía, en vanguardia y modernidad. En el fondo, Aburto busca una actitud sincera, un lenguaje coherente, aunque en ocasiones roce con los convencionalismos. Esa actitud reaccionaria es compatible con el “sutil ademán de suficiencia –muy bilbaína–, *dandysmo* elaborado” del que habla Fullaondo, la afirmación del “componente sutil de la protesta bohemia, de la que, parafraseando el comentario sobre Galdós, podríamos mencionar, ‘imponente en sus corcheas de gafas negras...’, un afán último de artístico desarreglo que intenta realizarse, ‘aunque tenga que pasar por cantoneras doradas’”¹¹. Aburto es un hombre maduro pero transmite ardor de juventud. Es elegante y no decadente; es recio pero sin tosquedades. Las manos son de artesano, robustas y delicadas al mismo tiempo. Los ojos son la única ventana de su mundo interior: sin ser escudriñadora, su mirada es atenta y va más allá de lo inmediato. No es nada impetuoso; no tiene prisa. Espera, busca en su mundo interior y luego contesta. Moneo destaca en Aburto esa paradoja que, según él, existe entre su obra y los rasgos físicos de su personalidad:

Él era una persona con una gran potencia: una cabeza muy bonita y unas cejas muy negras y pobladas. Sin embargo, su amistad con Wakonigg es casi de una sensibilidad femenina. [...] Puede decirse, en general, que es una obra muy masculina y sin embargo, en algunos momentos, con esos brotes de atención a lo ornamental y ciertos dotes de sensibilidad aparece de repente una cosa muy inesperada, femenina. [...] Hay dos o tres obras que son de mucho brillo y de mucho interés, donde se mezcla efectivamente esa condición un poquito de persona bien educada bilbaína y extraordinariamente refinada.¹²

Estas coordenadas de la personalidad de Aburto tienen también explicaciones menos prosaicas. El personaje rebosa humanidad y muchas de sus desavenencias sociales se deberán a cuestiones como la incompatibilidad con los horarios o a las manías de las que el artista se deja adornar. Era conocida su disposición a trabajar hasta altas horas de la madrugada por lo que al día siguiente debía recuperar las horas de sueño. Por fin, en el silencio y la quietud de la noche, Aburto parece encontrarse a solas con su talento. Nada más lejano a los intereses de Aburto que la eficacia y la operatividad. Su proceso de simplificación le lleva, en ocasiones, a no hacer nada. En la medida en que Aburto se crece por dentro, se va desmarcando de los caminos fáciles del reconocimiento y su carácter se acrisola en cada derroche de *boutades*.

Para que haya un buen proyecto es necesaria la complicidad de un buen cliente. El arquitecto de Bilbao encontró en su paisano Guillermo Wakonigg el cliente que supo hacerle un encargo, no sólo en función de su ya por entonces reputado prestigio, sino precisamente en atención a su persona. Cuando en los primeros años cincuenta Wakonigg encargaba a Aburto el local de Gastón y Daniela en Madrid, se ponían las bases de un proyecto incierto pero cuyo resultado estaba de alguna manera garantizado; de hecho, años más tarde, repetirían nuevamente su experiencia en un nuevo local situado en la misma calle de Velázquez. Wakonigg, otro curioso y apasionante personaje,¹³ buscaba en Aburto no a un arquitecto sino a una persona capaz de dar forma a un ideal común: les interesaba el qué, pero sobre todo el cómo. La relación entre ambos sirve para arrojar más referencias al perfil personal de Aburto: su forma de trabajar y la manera de dialogar con el encargo y su cliente. "Fueron unos años fantásticos –explicaba Wakonigg–. Los vivimos muy intensamente. Solía ir a cenar a su casa. Luego la conversación se prolongaba y cuando yo me marchaba a la una de la madrugada, entonces él se ponía a trabajar".¹⁴ Esa perfección que Wakonigg valoraba de Aburto también se puntualiza en su voluntad de resolver, de buscar minuciosamente la mejor solución a cada problema. Esto, evidentemente, tiene su contrapartida en los plazos y la agilidad de la obra. Da la sensación, no obstante, de que éste no era un problema para Wakonigg. Él conoce a su arquitecto-artista y sabe que debe dejarle hacer.



46 Rafael Aburto durante una visita de obra, ca. 1950.

9. Iñaki Bergera: *Conversación con Alfonso Casares*, cit.

10. En varias ocasiones Aburto establece analogías entre la vestimenta de las personas y la de la arquitectura. "La composición arquitectónica de una calle o plaza puede compararse, con éxito, con una reunión de individuos en sociedad, por sujetarse ésta a mayores y más estrictas formalidades. En efecto, la etiqueta nos dice y recomienda que lo más conveniente en una reunión es que todos los asistentes acudan con el mismo uniforme; si es boda, lo correcto es el chaqué, etcétera. Ya que, por educación y cortesía, se trata de no desentonar, y el que no cumple este requisito llamará la atención, dando lugar a distintas reacciones, según la causa. Si se trata de un despistado, se le rechazará." Rafael Aburto: "Estación Termini, en Roma", *RNA*, núm. 113 (mayo 1951), pág. 33.

11. Juan Daniel Fullaondo: "Notas de sociedad", *Nueva Forma*, núm. 99, art. cit., pág. 3.

12. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Monco*, cit.

13. Cfr. AA. VV.: *WW*, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2001.

14. Iñaki Bergera: *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21-4-1999.

QUE ESTE AÑO NO TE DESPRENDAS
DE HAS PIEZAS DE TU BODY -
Y QUE HAGAMOS JUNTOS MIL
TROCÍTLAS OBRITAS, COMO "MUY
MODERNAS".

FELIX ADNO.

SALUDOS A MARIA,
A TU MADRE Y
A ASUO.

M. L.

31/XII/94

Dee
$$31/\sqrt{8}/34$$


My Guilleminet Guilleminet
 que souhaite ton aigle bato le vent.
 J'allo le guerir poute fleur, son fort, pout
 y' baptes. Une grande epe de pavin de
 rose en un blanc, l'empire, me... dans une
 place. Meun, l'etran, plait, etc... l'etran
 J'ay l'aveu tu poutre. Je ne que me
 poutte tu ne s'ins, l'aveu meun que
 en les poutre bato, c'est poutre bato
 que 1964 l'aveu la poutre meun y' etran
 a la poutre bato
 l'aveu l'aveu



47 y 48 Dos ejemplos de la singular correspondencia mantenida entre Guillermo Wakonigg y Rafael Aburto: felicitaciones de los años 1954 y 1964, respectivamente.

He aquí, pues, un feliz mecenazgo. Wakonigg confía y Aburto responde con alma y cuerpo a esa invitación. Dos almas gemelas que se asocian para sacar adelante, cada una desde su posición, un proyecto común. Aburto apenas realizó obra privada. Vinculado a la OSH primero y al INP después, es en los concursos donde trató de dar salida a sus intereses y a sus ideas a lo largo de casi cinco décadas de ejercicio profesional. Sólo en las viviendas de Ergoyen encontraría una situación similar a la que le brindó Wakonigg. En la historia de la reciente arquitectura española la conexión entre los mecenas del arte –los Huarte serían el caso paradigmático– y algunos de los mejores arquitectos ha dado fantásticos frutos. Retomando la reflexión de su fortuna crítica, ¿qué hubiera pasado si Aburto hubiese tenido más oportunidades? Pero Aburto es un personaje difícil y extraño para el observador externo. Esto es precisamente lo que estimula a Wakonigg a confiar en él construyendo una duradera amistad a la que Aburto sabe corresponder desde el oficio.

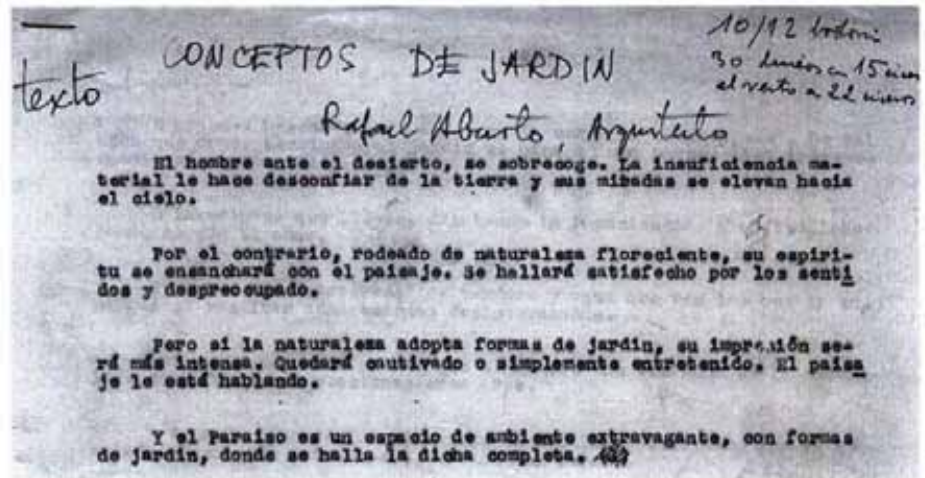
Las obras del segundo local terminaron en 1967. No obstante, la amistad que une a Wakonigg con Aburto no desaparecerá sino que pasará a un cierto estado de latencia, debido en parte a la distancia física que les separaba. Ya sólo una conversación reavivará la memoria de Aburto en Wakonigg: dos ermitaños, dos vidas intensamente vividas, con estilos diferentes pero análogos, y que en un momento dado se unieron en torno a un proyecto común. “Ha muerto este verano, lo leí en la prensa.”¹⁵ Las frías palabras de Aburto parecen contener, sin embargo, un poderoso caudal de sentimientos y emociones. En 1972 fallecía un hijo del arquitecto. Las palabras con las que éste responde al pésame de Wakonigg son otro bello ejemplo de la brillantez de la prosa del arquitecto y de la amistad que Aburto brinda a quien le acepta tal cual es.¹⁶ Efectivamente, Wakonigg destacaba las rarezas de su arquitecto, sus manías, obsesiones y locuras. Pero ése era precisamente el arquitecto que necesitaba. La lista de peculiaridades de Aburto podía resultar interminable. Una vecina de Ergoyen, por ejemplo, recordaba al arquitecto llegando a las visitas de obra con pantalones de pana en pleno verano. ¿Locura? ¿Excentricidad? La “voluntad enferma y borracha de ansia loca”¹⁷ de Aburto tendrá que ver con la diferencia. El gran loco, Don Quijote, será para Aburto un moderno protagonista de sus aventuras que, nuevamente, jugará con los signos y las identidades de un mundo a contracorriente.

Alguien con autoridad ha llegado a decir “*Don Quijote* es la primera de las obras modernas que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar a lo infinito con los signos y las similitudes”, su protagonista “un loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada como función cultural indispensable”. Queda claro. [...] En el otro extremo del espacio cultural, pero muy cercano por su simetría: el poeta es el que por debajo de los signos establecidos y a pesar de ellos oye otro discurso. Así la música de las palabras, que como la estética propia del diseño invita a quedarse en el significado del significante (vía muerta para la arquitectura), donde reina como en poesía la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar y que borra con su lenguaje la distinción de

15. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

16. “Querido viejísimo amigo Guillermo: Por fin veo tu letra, y es que la amistad o su práctica necesita descanso y se duerme. Que este sueño no sea irreversible. Que el dormir –hermoso verbo– sea descanso y no muerte. Qué difícil resulta escribir cuando hay por medio una muerte. Es un gordo que te toca, sin jugar y sin suerte. Qué solos se quedan los vivos. Inventemos de nuevo a Dios. Un abrazo, Rafael.” Carta de R. Aburto a G. Wakonigg. Madrid, 19-6-1972.

17. Dedicatoria de Rafael Aburto en el cuadro regalado a Francisco Cabrero con motivo de su boda.



49 Ilustración de las Sesiones de Crítica de Arquitectura de la Revista Nacional de Arquitectura.

50 Original del artículo "Conceptos de Jardín", Revista Nacional de Arquitectura, núm. 100 (abril 1950).

lo elegante a la composición, tomando como víctima, entre otras, a la traza de la escalera... Así los dos (el loco y el poeta), uno en el borde exterior de nuestra cultura y el otro más cercano a sus partes esenciales, se encuentran en esta situación límite. Pero en Arquitectura como en otras técnicas se ha abierto entre ambas desviaciones el espacio de un saber, en el que por ruptura esencial en el mundo occidental no se trata ya de similitudes, sino de identidades y de diferencias.¹⁸

Hablar y escribir

Quisiera destacar la aparición en la revista de dos importantes compañeros: Alejandro de la Sota, uno de los mejores arquitectos españoles de estos tiempos, y Rafael Aburto, ya citado en números anteriores, pero que viene ahora por su inicio de estupenda colaboración escrita en la revista y que duró bastantes años. Se terminó esta colaboración, bien que lo siento, pero en estas páginas han quedado muestras de su gran talento. Gracias Rafa. [...] Nota destacable. La colaboración literaria de Rafael Aburto. Este arquitecto tiene muchas cosas que decir y las dice muy bien. Su aportación a la revista fue inestimable. De pronto, ya se verá, dejó de escribir: seguramente por culpa mía. Y de veras que lo siento por los lectores de la revista porque ello no ha sido óbice para que sigamos con una gran amistad. Aunque ya no escriba en la revista.¹⁹

Estas palabras de Carlos de Miguel evidencian que la actividad desarrollada por Aburto en la *Revista Nacional de Arquitectura* no pasó fácilmente desapercibida. La amistad ofrecida por De Miguel fue sin duda correspondida: como se observaba en el caso de Wakonigg, Aburto no duda en valorar la confianza en él depositada, prolongándose la amistad hasta su fallecimiento. Continuando con el análisis de la personalidad de Aburto, se trata ahora de ver cómo ésta se manifiesta en sus intervenciones públicas y en sus textos. La labor de Aburto en la *Revista Nacional de Arquitectura* y en las Sesiones de Crítica de Arquitectura es, en este sentido, paradigmática, a pesar de que el propio Aburto le reste importancia: "Yo creo que todos los arquitectos somos buenos críticos de la arquitectura de los demás".²⁰

Las Sesiones de Crítica de Arquitectura habían nacido en Madrid en los años de la Guerra Civil, cuando un grupo de arquitectos dirigidos por Pedro Bidagor empezó a reunirse para tratar sobre temas urbanísticos. Una vez concluida la contienda, el arquitecto Alberto Acha convocó algunas sesiones más, muy restringidas, hasta que finalmente tomaron cuerpo definitivo lo que serían las Sesiones de Crítica organizadas por Fernando Chueca, Miguel Fisac, Luis Moya y Carlos de Miguel. Las Sesiones se celebraban en un salón del último piso del edificio del Círculo de Bellas Artes o bien en el mismo edificio sometido a examen. Miguel Fisac describe la actitud de Aburto en aquellos terrenos mediáticos.

18. Rafael Aburto: "Concurso de opiniones sobre el concurso", *Arquitecturas Bis*, núm. 17-18 (julio-septiembre 1977), pág. 28.

19. Carlos de Miguel: "Número recopilación de 25 años de la Revista Nacional de Arquitectura y de la revista *Arquitectura*, julio 1948-diciembre 1972", *Arquitectura*, núm. 169-170 (enero-febrero 1973), págs. 14 y 19.

20. Iñaki Bergeira: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



51 Portada del núm. 172 de la *Revista Nacional de Arquitectura*, ilustrada con las viviendas de Aburto en Villaverde.

21. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Miguel Fisac* (documento inédito), Madrid, 1999.

22. Rafael Aburto: "Dali", *RNA*, núm. 126 (junio 1952), pág. 22. "Según me contó Carlos de Miguel, Dalí leyó el artículo que escribí y se puso muy furioso. Reaccionó de tal manera que, teniendo concertada una entrevista con Carlos de Miguel y unos cuantos más, estuvo a punto de despacharles. En cualquier caso, pudo ser razonable ya que yo le ponía verde". Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

23. Oriol Bohigas: "Tres revistas", *Arquitecturas Bis*, núm. 24 (julio-septiembre 1978), pág. 60.

Aburto es una persona difícil de tratar porque es muy introvertido y no habla casi nada. Cuando era estudiante, igual. Era un hombre muy callado. [...] Aburto tenía tendencia a hablar más bien poco, claro que cuando tenía que hablar lo hacía. Siempre opinaba en las conversaciones y en las discusiones de una manera muy escueta: le parecía bien o le parecía mal. Pero lo que sí daba siempre es una nota de humor. A pesar de ello, nunca perdía esa seriedad.²¹

Silencio, sentido del humor y una gran finura de juicio son características que encajan en el perfil del arquitecto. No obstante, tampoco dudará en romper con fuerza su mutismo para defender vehementemente determinadas posturas. En el seno de las Sesiones de Crítica, era habitual que tuvieran que limarse ciertas diferencias de pareceres. En sus comentarios críticos, Aburto pone de manifiesto un rigor metodológico claro y certero. Su dicción compagina ciertas dosis de intuición y de genialidad con el rigor que conlleva la necesidad de documentarse; ejemplo de ello es su reseña sobre el Cristo de Dalí, en la que rastrea posibles referencias usadas por el pintor catalán para realizar su cuadro.²²

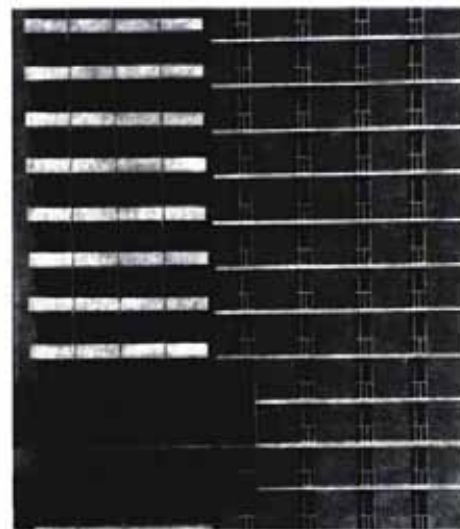
La distintiva dimensión literaria de Aburto –que había comenzado en 1946 en la revista *Arte y Hogar*– se desarrolló esencialmente en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*, primero, y en *Arquitectura*, después. Asimismo, muchos de sus proyectos se publicaron en *Hogar y Arquitectura*, la publicación de la Obra Sindical del Hogar, y su último artículo verá la luz en el seno de *Arquitecturas Bis*. Teniendo en cuenta que fue de forma reiterada sujeto pasivo en los textos de *Nueva Forma*, se puede subrayar la presencia de Aburto y de su arquitectura en las principales publicaciones del panorama arquitectónico de la modernidad española. Al hilo del repaso hecho por Bohigas a las revistas *Arquitectura*, *Hogar y Arquitectura* y *Nueva Forma*, hay que destacar precisamente la personalidad de sus tres directores: Carlos de Miguel, Carlos Flores y Juan Daniel Fullaondo, y en lo que a Aburto se refiere, la particular y bien distinta relación con cada uno de ellos y los respectivos enfoques editoriales. "En una, el esfuerzo de promoción y aglutinamiento; en otra, la divulgación de lo que desde fuera o desde dentro contestaba el conformismo interior, y en la tercera, el descubrimiento crítico de nuestras recónditas realidades."²³ Se podría decir, por un lado, que Aburto está junto a Carlos de Miguel en la medida en que participa en las convocatorias monumentales de los años cuarenta, para pasar posteriormente a colaborar de forma activa como escritor y crítico, al mismo tiempo que se publicaban sus más lúcidas obras de los años cincuenta. En la revista de Carlos Flores y en consonancia con su carácter más divulgativo, se muestra la dimensión oficial de arquitecto de viviendas de la OSH, donde sus proyectos –al igual que en la revista de Carlos de Miguel– ilustran la portada en no pocas ocasiones. En los años sesenta y setenta, por último, y como sujeto paciente, Aburto entra de lleno en el debate teórico y crítico de la recuperación disciplinar: Aburto es y era entonces una recóndita realidad.

De entre el listado de su producción literaria se irán extrayendo a lo largo de estas páginas los textos más singulares que permitan ilustrar la particular aproximación de Aburto a los distintos eventos y productos arquitectónicos o culturales en litigio, así como, y de manera más intensa, aquellos otros ensayos más autobiográficos en los que el arquitecto aprovecha determinadas coyunturas como subterfugio para mostrar los recovecos de su íntima dimensión vital. "La Embajada Británica en Río", "Estación Termini en Roma", "Visita al Festival de Britania" o su texto "Razones de la Alhambra"²⁴ podrían ser los más representativos ejemplos del primer grupo, mientras que "Para qué sirve un árbol"²⁵ o el poema escrito para la entrevista de Ramírez de Lucas sobre su actividad pictórica²⁶ serían ejemplos de la segunda orientación. Los textos de Aburto son, en definitiva, tan clarificadores como el resto de su obra.

El Aburto escribiendo no da por finalizada su tarea cuando queda relegado de las páginas de actualidad. Como se ha visto, el final de los años sesenta coincide con el desvanecimiento de su actividad externa y, en último caso, con una notoria crisis personal. Corresponden a este momento una serie de escritos vinculados principalmente a la forma y a la ciudad. Destaca, en primer lugar, un texto de 1972 titulado "Sociología de las grandes urbes", inédito, y cuya intencionalidad se desconoce. A éste le seguiría su impropio esfuerzo por presentar un proyecto docente y de investigación en la oposición a Cátedra de Análisis de Formas ocurrida en 1973. Por último, el mencionado ensayo solicitado por su viejo amigo Carlos de Miguel, "Consideraciones sobre una Plaza-Museo de Escultura Abstracta". Estos escritos se circunscriben en el discurso cientificista de la urbe posmoderna que por esos años marcaba una línea de pensamiento indiscutible en el confuso escenario teórico de la arquitectura mundial y cuyos extremos afectaron igualmente al debate español.

Cabría preguntarse, por último, acerca de la naturaleza de los textos del arquitecto bilbaíno. No es sólo el contenido de los escritos lo que demanda un estudio exclusivo, sino que es realmente sugerente leerlos desde la misma óptica que los principios estructuralistas que respaldaban el panorama intelectual de la crisis de la modernidad, tanto en la dimensión meramente lingüística como en su vinculación con la ciudad y la arquitectura. En este sentido, el trabajo preparado para la oposición a Cátedra de Análisis de Formas es realmente esclarecedor. Tanto el programa docente como la bibliografía consultada explican el alcance cientificista y estructuralista de la propuesta. Se subraya, en suma, el papel que la lectura tiene en Aburto como fuente de retroalimentación y que vendrá a dilucidar la característica aspereza de sus textos.

Esta derivación hacia el cientificismo se remonta a los años cincuenta. Su interés por las cuestiones científicas, la música y la literatura se extendía al resto de su actividad. Entre

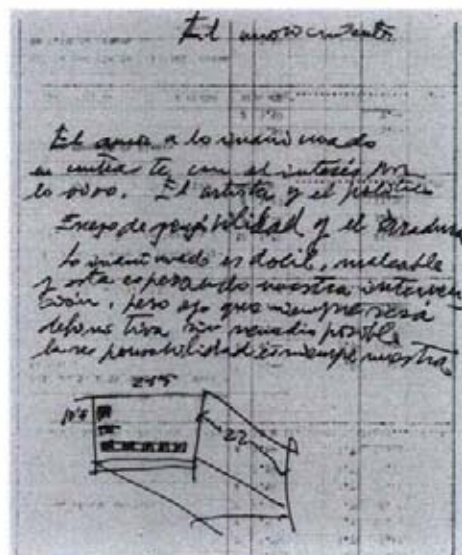


52 Portada del núm. 18 de *Hogar y Arquitectura* ilustrada con el proyecto de viviendas de Aburto para la Avenida de América.

24. *RNA*, núm. 113 (mayo 1951); núm. 114 (junio 1951); núm. 119 (noviembre 1951) y núm. 136 (abril 1953), respectivamente.

25. Reveladoramente, "Para qué sirve un árbol" –publicado inicialmente en la revista *Arte y Hogar* en 1946– se publicó posteriormente en *Carrer de la Ciutat* (núm. 2, marzo 1978). Lo que en 1946 resultaba surrealista, anacrónico e incomprensible a los ojos del lector habitual de aquella rancia publicación, en 1978 encaja con el ideal de esta nueva iniciativa editorial surgida en Barcelona de la mano de Quetglas y Lahuerta y "que desde la polisemia de su título y la inteligencia literaria y finura de juicio, establecerá una línea de crítica arquitectónica radical". Javier Frechilla: "Los años sesenta", en AA.VV.: *Arquitectura del siglo XX: España*, Hannover, Tanais Ediciones, 2000, pág. 223.

26. Juan Ramírez Lucas: "La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio", *Arquitectura*, núm. 133 (enero 1970).



53 "El conocimiento", manuscrito de Rafael Aburto, s/f.

sus cuadernos de notas se descubren recortes de periódicos y artículos de física cuántica, de termodinámica de sistemas, de matemáticas, teoría de conjuntos, de lógica y de filosofía. No se hallará, por el contrario, una sola entrevista a un arquitecto o un artículo sobre un edificio en particular. Los personajes –quizá sus mitos– de los que guarda referencias, fotografías o textos serán nombres como Caryl Chessman, Kurt Gödel –creador de la lógica matemática moderna que interesa a Aburto por sus teoremas de las limitaciones de los formalismos–, Santayana, Javier Muguerza, Neruda, María Zambrano, Ilya Prigogine, Michel Serres, etcétera. Retomando nuevamente la particular simbiosis quijotesca de Aburto y como explica su mujer en relación con la familia del arquitecto, esas lecturas son las que precisamente parapetarán aún más al arquitecto tras las entrañas de su identidad: "Son muy buenas cabezas, inteligentes, pero, por ejemplo, a mis cuñadas, tanto a Lola como a Carmen, si les regalas un libro te dicen 'no, no me gusta leer que me complica'".²⁷

Se podría hacer ahora una lectura más inmediata de la literatura de Aburto o, por ejemplo, cuestionarse la existencia de una línea estilística. La pregunta, formulada así al arquitecto, tiene una respuesta inmediata: "Escribo a lo que salga... y sale con muchas faltas de ortografía. Para tener un estilo y cuidarlo, hay que dedicarse a ello".²⁸ Los textos de Aburto –tanto los publicados como los numerosos escritos manuscritos que el arquitecto iba anotando en sus cuadernos– son poéticos y teatrales, adornados de genialidad y sentido del humor. El lenguaje de los artículos para las publicaciones alterna el sentido común, la anécdota cercana, la ironía o la ingenuidad con un lenguaje categórico propio de los manifiestos, como si el arquitecto, cansado de unas situaciones que no comparte y lamenta, sintiera la necesidad de alzar la voz con fuerza para sacudir el espíritu adormecido de sus colegas. En cualquier caso, escribe con franqueza porque no tiene nada que ocultar; nadie se guarda ases bajo la manga y todos en mayor o menor medida son conscientes de sus escasos recursos pero también de su buena voluntad. Para concluir y permitida la alusión a la célebre novela de García Márquez, otro de sus magníficos ejercicios epistolares servirá por sí solo para resumir el caudal caligráfico de Rafael Aburto:

Querido amigo Antonio: No es felicitación de año nuevo, ni christmas ni nada de eso, así que... contéstame sin prisa, eso sí, sin prisa. Y además me va a salir mal, muy mal la carta pues la pluma no marcha y la tinta azul me revienta (parece que se esfuma). Es que me han raptado las dos que tenía y como no me piden nada... Y ésta me la acaban de regalar, marca Montblanc: una mierda.²⁹

27. Iñaki Bergera: *Conversación con María Baselga*, cit.

28. Ídem: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

29. Carta manuscrita dirigida a la sala Macarrón, vinculada a las exposiciones artísticas del arquitecto en torno a 1970. Aburto no terminó ni envió la carta. Archivo Aburto, ETSAN.

Concursar y enseñar

Otra de las señas de identidad de Rafael Aburto, enraizada igualmente en su personalidad, es su reiterada voluntad de concursar. El caudal creativo del arquitecto demandaba otros cauces ajenos a la demarcación de su trabajo funcional en la Obra Sindical. Sin embargo, hay que adelantar que, salvo el primordial éxito compartido del premio del concurso de Sindicatos, Aburto apenas recogió frutos de ese ímpetu. Es cierto que cuenta en su palmarés con un nutrido número de segundos premios, accésits y menciones, pero de alguna manera es ese empeño en superarse tras cada fracaso lo que convierte su actitud al respecto en un hecho destacable. No es ésta una postura ni mucho menos generalizable. De entre los maestros, fue Frank Lloyd Wright quien se mostró más escéptico ante los concursos de arquitectura. También entre los compañeros generacionales de Aburto, las disposiciones a este respecto eran bien distintas. Aburto buscó frecuentemente la colaboración de compañeros y amigos: Cabrero, Coderch, Fisac, etcétera. Después del proyecto de la Catedral de Madrid realizado con Cabrero, será a Coderch a quien proponga una nueva participación conjunta.

Querido José Antonio, te escribo para proponerte la colaboración al concurso para la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona. Confía en mi gran experiencia en estos avatares. No dejes de contestarme. Todavía no te felicito las Pascuas. Abrazos y recuerdos.³⁰

Querido Rafael: Te agradezco muchísimo tu carta y la propuesta que me haces para el concurso de la Escuela de Altos Estudios Mercantiles, pero ya sabes que tenemos por norma no presentarnos a ningún concurso. No quiero más disgustos. Si en algo puedo ayudarte, ya sabes que lo haré con muchísimo gusto. Estoy contento de que sea una obra en Barcelona porque así tendremos ocasión de verte por aquí. Recibe un fuerte y cariñoso abrazo.³¹

Bien sea por la negativa de Coderch a colaborar o por cualquier otro motivo, Aburto no tomó parte en este concurso, ganado brillantemente por Carvajal y García de Castro. Junto con Fisac –quien había rehusado categóricamente a participar en el concurso de la Casa Sindical por desacuerdo con el emplazamiento– sí tendría en adelante mayor fortuna.³² ¿Por qué buscaría Aburto la colaboración siendo consciente de su “experiencia en estos avatares”? Quizá porque se sabe necesitado de un contrapunto y de una justificación exterior que avale sus propuestas. El concurso –“válvula creadora para los jóvenes, laboratorio personal del arquitecto, terreno de libertad, la comarca experimental

30. Carta de R. Aburto a J. A. Coderch, Madrid, 19-12-1954, Archivo Coderch, ETSA del Vallés.

31. Carta de J. A. Coderch a R. Aburto, Barcelona, 23-12-1954. Archivo Coderch, ETSA del Vallés. Los disgustos de Coderch se refieren al concurso de la Casa Sindical.

32. En 1954 realizaron en colaboración el concurso de la Facultad de Ciencias de Barcelona. “Era un concurso nacional. Como Aburto y yo nos veíamos mucho, me propuso hacerlo juntos y lo hicimos. Conservo algunos planos. Era una cosa kilométrica, tremenda. Creo que el proyecto lo hicimos en mi estudio. Yo no vi el resto de los trabajos presentados al concurso, pero parece ser que todo el mundo estaba de acuerdo en que el mejor trabajo era el nuestro. Pero claro... éramos de Madrid.” Iñaki Bergera: *Conversaciones con Miguel Fisac*, cit.



54 Carátula del concurso realizado en equipo por Aburto y Fisac en 1954.



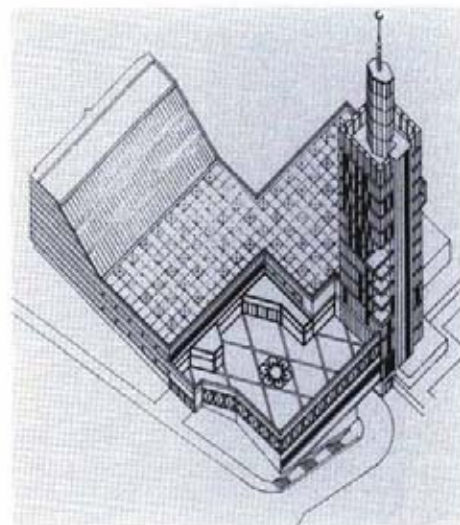
55 El jurado del concurso del Ayuntamiento de Toronto, 1958.

del creador”³³ se convoca para buscar la mejor solución de un problema. Cada concurso se convierte para Aburto en una nueva excusa para intentar solucionar su problema. Cada concurso equivale a mover una nueva ficha en esa particular partida inacabada contra sí mismo. “El bien hacer se halla sustentado en la competición, con uno mismo, o con los demás, en los diversos estados de superación que nos es dado adoptar.”³⁴

Siempre me han gustado los concursos porque cada concurso es un nuevo problema, es buscar esa idea feliz capaz de resolverlo. También el ajedrez es un problema constante. No es un juego, es un problema siempre distinto. Por eso me gustaban los concursos. Cogía papel y lápiz y a darle. Me documentaba poco. Casi me molestaba la documentación que podía venir. Me gustaba una cosa que fuera mía.³⁵

Si la trayectoria de Aburto es ya de por sí un recorrido por los episodios singulares de la arquitectura moderna española, en el caso de los concursos resulta aún más notorio. Aburto comienza en los grandes concursos oficiales de la posguerra, continúa por los grandes hitos del despuntar moderno –Bruselas, Toronto– y los polémicos concursos de la década de los sesenta –Universidades Autónomas, Ópera de Madrid, Centro Islámico–, y concluye en los años ochenta con algunos ejercicios terminales –Plaza de Castilla, Ampliación del Congreso de los Diputados– que avalan su voluntad incontenible. Por eso, la observación detenida de ciertas convocatorias constituye una perfecta radiografía de determinados panoramas arquitectónicos o artísticos. En el caso de Aburto, el mejor ejemplo de esta situación es el concurso internacional del Ayuntamiento de Toronto, por extenderse más allá del panorama nacional. Por otra parte, una visión general de la obra de Aburto muestra que un alto porcentaje de sus proyectos no fueron nunca construidos. Se transcribe a continuación un texto inédito de Aburto en el que el arquitecto defiende la importancia de esa arquitectura proyectual de papel.

La palabra proyecto tiene varias acepciones de las que elegiremos para nuestro caso: a) la de proyecto como plan de realizaciones futuras y b) la de proyectarse subjetivamente sobre un objeto, bien para configurarlo o simplemente para interpretarlo con dimensión crítica. En el caso de un diseño arquitectónico, quiere decir ni más ni menos que situarnos mentalmente en la circunstancia fenoménica en la cual quedará inmerso el beneficiario de los espacios que imaginamos, esperando que reaccione como nosotros. Pues bien, es normativo en nuestra profesión que mientras el segundo aspecto por su determinación personal termina por llevarse a cabo, se produce siempre que el primero, por estar condicionado a múltiples contingencias, se queda en proyecto en desproporcionada relación con los que se llegan a realizar. El proyecto queda en plan con toda nuestra carga de conocimiento y afectividad (sin ambos ingredientes no hay acto racional) pero yacente en el plano y allí se expresa solamente en dos dimensiones, la otra u otras las ponemos mentalmente: esquemas, organigramas, bocetos, escritos, redes, flechas y números son las comparsas que anteceden a la procesión hasta plasmar los diseños siempre varios a escala modular y a lápiz (como pierden con todos sus rasgos fenotípicos que expresan nuestras vivencias al ser pasadas a tinta con esa precisión de lo

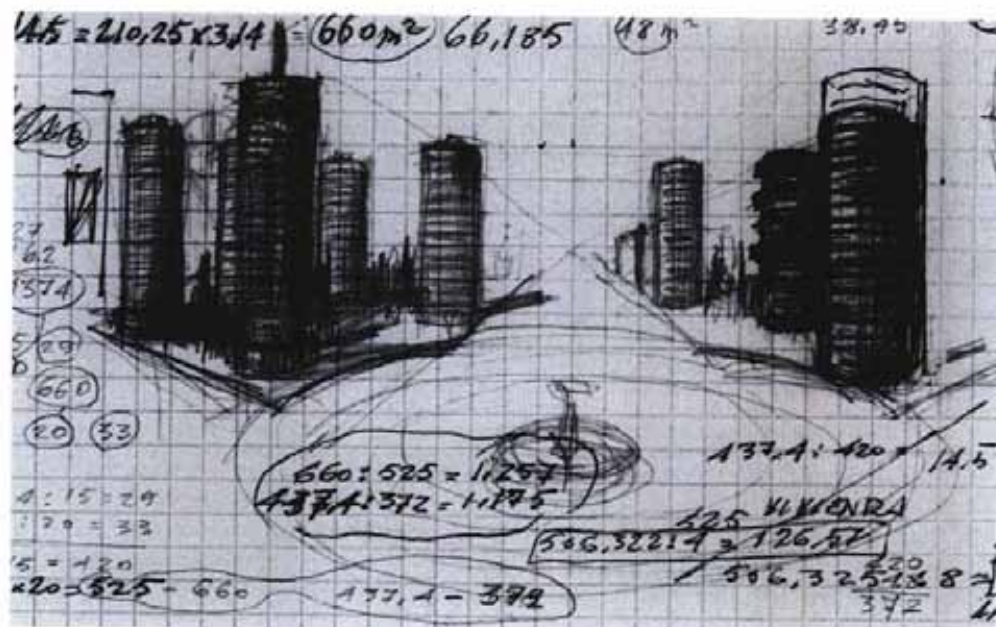


56 Propuesta de Aburto para el Centro Cultural Islámico de Madrid, 1979.

33. Juan Daniel Fullaondo: “Hablando de concursos de arquitectura”, *Arquitectura*, núm. 266 (mayo-junio 1987), pág. 17.

34. Rafael Aburto: “Concurso de opiniones...”, art. cit., pág. 28.

35. En otro momento dirá también: “A mí es eso lo que me preocupaba: buscar una idea feliz como resolución de problemas. Porque, en realidad, los problemas son los mismos, en el ajedrez, en la pintura o en la arquitectura. Siempre hay un problema y para resolverlo he procurado buscar algo mío, alguna idea feliz”. Ifñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



57 Propuesta de Aburto para el edificio de Congresos de Granada, 1985.

58 Croquis de la propuesta de Aburto para la Ordenación de la Plaza de Castilla, 1986.

inorgánico y la frialdad de documento). Entonces se produce el fenómeno que consiste en que los originales que guardamos por lo que tienen de nosotros antes referido y por plantear un problema no resuelto. Pues la solución (no siempre previsible no lógicamente necesaria) sin duda no se encuentra hasta su traducción material. Los problemas no resueltos al contrario de los que se traducen en solución según experimenta la psicología perduran en nuestra memoria por la tensión a que nos llevó al quedar interrumpido el proceso proyectual. Repetimos, esos papeles adquieren una entidad propia perdiendo su significado referencial: son ellos mismos, no transmiten sino objetos, pierden significación y misión y son olvidados. Mientras los tramitamos y con buen fin en comparación con la resurrección de las materias brutas con intenciones de cambiar el paisaje y con intenciones de protuberancia perenne que es un edificio. Pero aquéllos ocupan espacio mal adecuado, se deterioran y con todas sus virtudes se erosionan y marchitan y al final cuesta dinero deshacerse de ellos. Entonces, ¿por qué no cultivar estos entes que siendo planos y no siendo más que grafismos se identifican con lo más entrañable de nosotros y adquieren otras dimensiones?³⁶

De alguna manera, el éxito o el fracaso de un concurso viene determinado por la composición del jurado. La lista de los encargados de valorar en distintos momentos el trabajo de Aburto distingue aquellos de la primera posguerra –Muguruza, Bidagor, López Otero, Zuazo o Gutiérrez Soto– de los que intervinieron en los grandes concursos internacionales de los años sesenta y setenta, como Ernesto Rogers o Eero Saarinen (Ayuntamiento de Toronto, 1958), Egon Eiermann, Gio Ponti y Pierre Vago (Ópera de Madrid, 1963) y Reima Pietila y Kenzo Tange (Centro Cultural Islámico de Madrid, 1979). Por otra parte, sólo hay constancia de que Aburto formara parte de un jurado en una ocasión: los Premios COAM de 1982, responsabilidad que compartió con Navarro Baldeweg, Carvajal y Sáenz de Oiza. Aburto sería sin duda un difícil punto de referencia a la hora de debatir en las entretelas del juicio, especialmente si se tienen en cuenta las implicaciones que rodean los concursos. Al final y dejando al margen la valoración arquitectónica de los proyectos presentados a concurso, se trata de subrayar la singular concomitancia de esta actitud que no hace sino reforzar la dimensión épica de esa búsqueda constante de nuevas soluciones y de sus reiterados fracasos.

No menos delirante es observar la manera en que Rafael Aburto afronta la actividad docente desempeñada en la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1966 y 1973. Su paso por las aulas, como por casi todos los escenarios de su vida, está envuelto en esa singular atmósfera de misterio. A las particulares características de la personalidad de Aburto hay que añadir la difícil y compleja situación de las instituciones universitarias durante los contestatarios años del cambio de la década. Los movimientos revisionistas de índole intelectual, social, político y cultural encontraron también sus manifestaciones preclaras en la arquitectura y en su dimensión docente. De esta manera, la presencia de Aburto en las aulas significaría un doble reto para él, a saber: la superación de los obstáculos reales de su interacción con el público y de las dificultades propias de la puesta a punto de un discurso proyectual propio. Esta difícil tarea ponía en controversia directa a varias gene-



59 Aburto, miembro del jurado de los Premios COAM 1983.

36. Rafael Aburto: "Realidad y proyecto", texto mecanografiado, inédito y sin fecha, Archivo Aburto, ETSAN.

raciones de profesionales –pioneros, consolidados y primeros revisionistas– y removía las febriles aguas del discurso académico de la enseñanza de la profesión.

En cualquier caso, la duda se suscita: ¿cómo era el Aburto profesor?, ¿cómo encataba la docencia?, ¿qué actitud adoptaba con sus alumnos o con el resto de los profesores? Nuevamente, no habrá grandes sorpresas en la respuesta a estos interrogantes. Como ocurría en su actividad crítica en torno a la *Revista Nacional de Arquitectura*, Aburto parece pasar por la tarima de su magisterio sin hacer ruido, recatadamente implicado y rodeado al mismo tiempo de su misteriosa celebridad. No habrá grandes lecciones magistrales, ni comparecencias tumultuosas y, en este sentido, se distanciará notablemente de la actitud de otros docentes, con los que ni siquiera llegaba a coincidir físicamente. Será precisamente su inconfundible personalidad la que acabe por atraer a los alumnos. Los testimonios de aquellos que le trataron entonces como alumnos –Campo Baeza y Climent– y como compañero de claustro –Casares– se convierten en pruebas fehacientes:

Era el curso 1970-1971, mi último año de proyectos. Nosotros éramos el último curso del plan antiguo. Aburto y Cabrero daban clase juntos. Se llevaban muy bien y eran grandes amigos. Se produjo en clase una división entre los que querían ir con Asís Cabrero –una bellísima persona que veía todo con muy buenos ojos– o con Rafael Aburto. Pocos querían irse con él porque tenía muchos altibajos: aparecía y desaparecía sin avisar. Yo opté por irme con Aburto porque pensé que con Asís me iba a resultar demasiado cómodo. Con Aburto iba a tener, y lo tuve, un curso más provocativo. Hubo un buen entendimiento desde el primer momento. Le recuerdo con sus enormes cejas y su mirada penetrante. A las chicas les asustaba un poco. Estábamos pocos alumnos con él porque casi todos se habían ido con Asís Cabrero y de éstos tampoco todos aguantaron. Se trabajaba en clase, donde cada uno de nosotros teníamos nuestro tablero. Aburto solía ir pocos días y además llegaba tarde. Yo aguantaba, tenía paciencia y nada más. Durante el curso fui haciendo cosas que le interesaron. Una vez nos mandó hacer una casa en la sierra. Todos la hicieron con cubiertas inclinadas de pizarra. Recuerdo que empecé a hacer aquella casa muy simple, muy nada, como lo había aprendido de Sota. Los demás alumnos me reprocharon que pusiera cubierta plana. Entonces hice una doble cubierta con unas ballestas de manera que cuando nevara la de arriba se inclinara para expulsar la nieve y volver a quedarse plana. Le gente se quedó muy desconcertada diciendo que estaba loco. Al final lo vio Aburto y dijo: “¡Maravilloso!”. Suspensión a todos y a mí me puso la nota más alta. Aburto me fascinaba porque me parecía un loco estupendo que me hacía caso. Yo conocía su obra que me parecía fantástica.³⁷

Era a mediados de los años setenta. Habíamos pasado por el aula de Asís Cabrero el año anterior, y en la Escuela alguien nos avisaba que lo lógico era continuar con Aburto. Se hablaba de él como un profesor difícil. Lo evitaban. Hablaba poco. Su mensaje aparecía como inasequible. Los primeros días fueron desalentadores. Era cierto. En efecto, hablaba poco. En aquel curso trabajamos sobre una escuela, una iglesia y un edificio para un diario. Temas conocidos por él. No imponía ninguna idea, ningún estilo. Simplemente escuchaba lo que le proponíamos. Cuando el asunto no era bueno, hacía como que no le interesaba. En breves palabras, casi siempre murmurantes, esbozaba la corrección. De todos modos, si el asunto no era de su agrado, no transmitía ninguna emoción. Notábamos que se aburría.³⁸

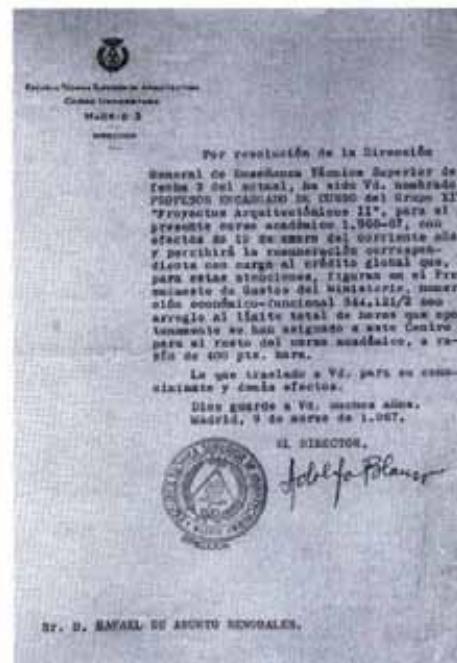
37. Itaki Bergera: *Conversación con Alberto Campo Baeza* (documento inédito), Cambridge, 15-3-2002.

38. Javier Climent Ortiz: “Un aula inolvidable”, *Planos*, núm. 5 (junio 1995), pág. 3.

Coincidió con él un largo período, unos dos o tres años. Rafael era un personaje muy respetado en la Escuela, fundamentalmente por los alumnos, y que se manejaba con un aire críptico, como de curandero o adivino. Y la gente lo acababa queriendo. "Tú vas a ir regular", le podía decir a uno, y luego era cierto. Tenía como un aura de personaje extraño, incluso algo malévolo. Estaba en la línea de los Sotas o Cabreros en el reconocimiento que se tenía hacia la gente indiscutiblemente importante. En la Escuela se desenvolvía infinitamente mejor que en el INP. Se veía que él no esperaba nada del INP, que aquello era un medio de mantenimiento, mientras que en la Escuela era otro actor. En este sentido, creo que era un personaje que asumía ciertos papeles.³⁹

Al menos por un primer instante, supo efectivamente desempeñar bien su papel y disfrutar con él. Sin embargo, poco a poco Aburto se irá sintiendo incómodo en la institución al no poder superar con facilidad las implicaciones del doble reto al que se ha hecho referencia. Su acusado ojo crítico le llevará una vez más a denunciar situaciones propias de la opacidad de los últimos aspavientos del monopolio dictatorial. El susurrante magisterio de Aburto no es reglado sino intuitivo y por eso, al no ajustarse a las convenciones o a los apriorismos de la valoración crítica, rápidamente surgirán los desacuerdos. Por este motivo, Aburto –capaz de *suspender* al mismo Rossi– irá cambiando de cátedra en los sucesivos cursos académicos hasta que al final abandone definitivamente la docencia. De alguna manera, su situación personal se proyectaba en el alumno incomprendido, en el alumno marginado por los cánones de la corrección formal. Así, por ejemplo, cuando Aburto fue tutor del Proyecto Fin de Carrera tuvo que calificar a un alumno del que no se sabía cómo había podido llegar hasta el final de sus estudios. Nadie le conocía, apenas hablaba y dibujaba en el tablero con un lápiz muy duro de manera que difícilmente se intuían las líneas de los planos. Reunido el tribunal, decidieron suspenderlo, en tanto que Aburto se mostraba absolutamente partidario del alumno y de su trabajo. Parece ser que estos desacuerdos llevaron finalmente al arquitecto a renunciar a su labor docente. Los intereses de Aburto se muestran con dificultad y presentan muchas aristas. Sus *bontades* son muchas veces incompatibles con el análisis y con la síntesis, con el rigor en definitiva. La cuestión se plantea en los parámetros sobre los que ese juicio se establece. En la Escuela, Aburto tenía un mensaje que transmitir. No iba a imponer nada sino que ofrecía su legado acerca de los grandes temas de la arquitectura a quien supiera leerlo entre líneas.

Los breves adjetivos sobre algunos de los proyectos que le habíamos presentado, se nos aparecían como firmes capítulos de un mensaje que empezaba a aclararse. La estructura, el espacio, la luz..., los grandes temas. De ellos, y de la brevedad de Aburto, se constituía el mensaje. El curso continuó. Nos fuimos haciendo todos buenos amigos. Al final, y como siempre inesperado, hubo muchos suspensos. Hubo enfados. Pero ya daba lo mismo. El personaje se quedaría en nuestras memorias. Creo que de una forma indeleble.⁴⁰



60 Nombramiento de profesor encargado del curso "Proyectos Arquitectónicos II", ETSAM, 1967.

39. Inaki Bergera: *Conversación con Alfonso Casares*, cit.

40. "Es curioso que Aburto, por lo menos externamente, no resuena demasiado ante estos proyectos de Rossi. Concretamente, sobre un proyecto de escuela, lo calificó –es muy aficionado a las *bontades*– como 'no aprobable' a nivel docente." Juan Daniel Fullaondo: "Notas de sociología", *Nueva Forma*, núm. 99, art. cit., pág. 19.

41. Javier Climent Ortiz: art. cit., pág. 3.

DESDE DÓNDE Y HACIA DÓNDE

NA PALABRA
BO CTS.

UNOIESE EN LA SECCION DE
PALABRAS DE ESTE DIARIO

PUEBLO

Año XI.—Núm. 3.240.—50 céntimos

Madrid, viernes 3 de febrero de 1950

El Gobierno francés adoptará serias medidas contra Rusia

RO NO SE CREE QUE LLEGUE A LA RUPTURA DE RELACIONES

espera que Estados Unidos
Inglaterra reconozcan el
gimen vietnamita de Bao-Dai

ONDRES, 3. (URGENTE.) (SERVICIO ESPECIAL PARA "PUE-
LO")—EN LOS CIRCULOS DIPLOMATICOS DE LA CAPITAL

ao da Silva
CUSADO
la muerte
su esposa

LOS ESTADOS UNIDOS Y EL
REINO UNIDO RECONOZCAN
EL REGIMEN VIETNAMITA DE
BAO-DAI, COMO PRIMERA
CONTRAMEDIDA AL RECONO-
CIMIENTO POR MOSCU DEL
DIRIGENTE COMUNISTA HO-
CHI-MIN. FUENTES GENERAL-
MENTE BIEN INFORMADAS DI-
CEN QUE EL GOBIERNO
FRANCES ADOPTARA SERIAS
MEDIDAS COMO RESULTADO
DE ESA DECISION SOVIETICA,
PERO NO SE CREE QUE SE
LLEGUE A LA RUPTURA DE
RELACIONES DIPLOMATICAS.



IO FIANZA HA SIDO
ESTO EN LIBERTAD
de los "affaires" más
nsacionales de Francia

¿DIEZ MILLONES de bushels de trigo ofrecidos a España?

ESTA ES LA PROPOSICION DEL REPRESENTANTE DE
UNA COMPAÑIA EXPORTADORA NORTEAMERICANA

Mr. Harry Ray, nacido en Rusia, llegó ayer a Madrid

EL es— así lo explica, al me-
nos— vicepresidente de la
American Exporters Corporation.
Esto es, una agencia privada de
exportaciones americanas. Si us-
ted desea conocer su dirección
en California, es el 4.374, South
Broadway, Los Angeles, 37. Esta
nos nada difícil saberlo al ver
las dos tarjetas (una en letras
en relieve, de América, y otra,

todas las cosas le valen bien a
Mr. Ray.

Pero, a pesar de la atmósfera
que rodea a este desconocido
personaje, a pesar de sus reli-
gencias, a pesar de las pre-
guntas sin respuesta, eludidas
con un pálido desoído de sus
postulados, no vaya a creerse que
Mr. Ray no posee una fina intu-
ción diplomática.

MADRID VA A TENER MUY PRONTO OTRO EDIFICIO MONUMENTAL

108 metros de fachada
y 16 pisos de altura



Cabrero



EL entusiasmo y decisión de dos jóvenes arqui-
tectos, los que han obtenido el primer pre-
mio del Concurso de Anteproyectos para la cons-
trucción de la Casa Central de la Organización
Sindical en Madrid, son garantía del acierto que
sin duda va a aunar esta magnífica obra de ar-
quitectura contemporánea, peculientemente caracte-
rizada en orden a la misión a que se destina.
Don Francisco Cabrero Torres-Quevedo y don
Rafael de Alburquerque, amsterdamses a su vez
y de Guzmán (Vizcaya) esta, con los referidos
arquitectos, cuyos respectivos anteproyectos fue-
ron galardonados, como decimos, y que, por con-
siguiente, han recibido el encargo de realizar el
proyecto definitivo para la construcción en cues-
tión.

Hemos conversado con ambos en las depen-
dencias nacionales de la Obra Sindical del Hogar,
y a nuestras preguntas concernientes acerca del tie-
mpo que invitarán en el proyecto definitivo re-
spondieron:

—Cuatro meses, plazo reglamentario señalado
por las bases del concurso.

Después les interrogamos acerca de cuándo
calcularán que podrán comenzar las obras, que
tanto durarán éstas y detalles que reflejan la
magnitud de la edificación.

—Las obras—nos dijeron—comenzarán dentro
de dos meses, y la duración de las mismas será
de tres años escasos. La fachada tendrá 108
metros, o sea algo más reducida que la del
Museo del Prado y tendrá una altura de dieci-

La cola del catarro

Es sabido que los catarros y la
gripe dejan unas huellas mole-
stas: dolores, cansancio, tos, etc.,
que tardan en desaparecer. Olor-
tamente, no exigen una rigurosa
medicación. Pero es imprescin-
dible atacarlos para poder deci-
que se ha recuperado la salud. E
la hora de los comprimidos de
EUBRONQUIOL. Uno de vez e
cuando, al salir a la calle, al to-
ser, al acostarse... Y cesarán las
molestias residuales del catarro

DENTRO DE MESES comen-

la construcción
Casa Central de

Organización Sind

LAS OBRAS DURA
TRES AÑOS ESCA

El proyecto es origi-
los arquitectos Fran-
Cabrero y Rafael de Al-



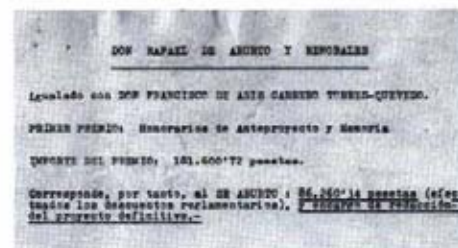
Me aquí dos fotografías
los anteproyectos de la
Sindical (el de arriba, de
don Alburquerque, y el de
don Cabrero), que
recibieron dos primeros pre-
en el concurso reciente-
celebrado.

Aburto *versus* Cabrero

Resulta obligado, al acometer el análisis de la figura y la obra de Rafael Aburto, detenerse a desentrañar las claves de la relación con su compañero, socio y amigo Francisco de Asís Cabrero. Parece oportuno hacerlo en torno a un momento fundamental en la singladura de ambos: el 14 de diciembre de 1949 se fallaba el concurso de la Casa Sindical de Madrid, convocado por la Delegación Nacional de Sindicatos. Comenzaba entonces una intensa colaboración en un proyecto singular y trascendental, no sólo para ellos sino para la trayectoria de la arquitectura española contemporánea. La fortuna crítica de Aburto ha estado de alguna manera ligada a Cabrero y al edificio de Sindicatos. Sin desaprobarnos de partida la primacía de Cabrero y sin salir ingenuamente a reclamar el protagonismo para Aburto, la valoración del aparejador De las Casas puede servir ya para poner sobre la mesa unos primeros apuntes para la reflexión.

Cuando se hablaba del gran arquitecto Cabrero, mi padre siempre decía que no, que eso era algo equivocado y que el importante ahí era Aburto. Tenía muy claro –eso le parecía a él que conocía bien a los dos– que el importante era Aburto, el que tenía las grandes ideas y que Cabrero era un gran trabajador pero no tan brillante como Aburto. No sé hasta qué punto esto era verdad o por el contrario era fruto de la amistad. Es muy difícil definir de quién son las ideas. Creo que las ideas de un grupo siempre son del grupo. En cualquier caso, lo que no sería justo es dejar a Aburto en un segundo plano, puesto que, según mi padre, aportaba muchísimo al conjunto aunque luego la vida les llevara a cada uno hacia mayores o menores éxitos profesionales.¹

Hay que remontarse a la época de estudiantes en la Escuela de Arquitectura de Madrid para encontrar las raíces de esta amistad. Originarios ambos del Norte peninsular –Santander y Bilbao–, se desplazaron a Madrid a comienzos de los años treinta para preparar el ingreso en la universidad. Trabajaron conjuntamente por primera vez con motivo de la exposición *La reconstrucción en España*, organizada por la Dirección General de Regiones



61 Información de Pueblo sobre el fallo del concurso de la Casa Sindical (3-2-1950).

62 Fallo del jurado del concurso de la Casa Sindical, 1949.

1. Iñaki Bergera: *Conversación con Manuel de las Casas* (documento inédito), Pamplona, 6-4-2001.



63 Rafael Aburto, 2001.

Devastadas en 1940. En 1941, fue la faceta pictórica la que les unió nuevamente compartiendo tablero de trabajo en el estudio oficial de Muguruza. Ese mismo año Cabrero había empezado a trabajar en la Obra Sindical del Hogar (OSH) como arquitecto asesor de la provincia de Salamanca. Aburto se incorporó a la OSH un año más tarde, trabajando de asesor para la provincia de Toledo. En 1944, ambos coincidieron en la Oficina Técnica de este organismo en Madrid. A pesar de la diferencia de caracteres, entre Aburto y Cabrero se va forjando por aquel entonces una sinergia que no tardará en dar sus frutos.

En estas circunstancias tan singulares de la primera posguerra surgió la posibilidad de realizar un proyecto en colaboración. La iniciativa partió de Aburto, quien ofreció a su compañero la participación conjunta en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, celebrada en 1948. La historia de este Monumento a la Contrarreforma se remonta a unos años atrás, cuando Aburto ideó un monumento conmemorativo propio del clima de exaltación patriótica del momento. Aburto lo rescata ahora para el citado certamen y propone la colaboración a Cabrero. El trabajo consistió en la presentación de unos paneles con pinturas al óleo que representaban un recinto monumental utópico, al que Cabrero se limitó a añadir unas logias laterales para equilibrar la composición de la perspectiva. El resultado pone de manifiesto la curiosa mezcla de personalidades resultante.

¿Se necesitaban realmente el uno al otro? ¿Qué aportaba Cabrero a otro excelente dibujante? ¿Cómo encaja que Aburto, perseguidor de la obra de arte total, en la que la arquitectura se convertía en pintura y la pintura en poema, pusiera en manos de otro sus inquietudes? La respuesta es sencilla: Cabrero aporta la contenida perfección de su visión de la realidad, frente a la exuberancia creativa de su compañero. La fácil pintura de Cabrero, fruto de la fe que demuestra en su universo creador, ha de contener a la creación dura y barroca de un descreído, casi un "dadaísta", como Aburto.²

Esta lectura asume el pensamiento de Fullaondo, quien considera el período de trabajo de Aburto con Cabrero de "dureza surrealista, monumental e idealista", que deriva después, ya en solitario, hacia "acentos más dadaístas, personales, polémicos". "Aburto es un arquitecto de ademanes menos duros, cristalinos, que los de Cabrero... Así Cabrero tiene un poderoso dramatismo funerario, seco... El caso de Aburto, también escenográfico, es distinto. Hay en él un fondo de mayor carga barroca, compleja, expresiva...".³ Monumento a la Contrarreforma y Casa Sindical: si en el segundo predomina la esencia reflexiva del lenguaje elemental y la rigidez formal de Cabrero, en el primero sobresale la fogosidad primaria e impulsiva del universo interior de Aburto.

2. Alberto Grijalba: *La arquitectura de Francisco Cabrero*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pág. 41.

3. Juan Daniel Fullaondo: "Notas de sociedad", *Nueva Forma*, núm. 99, art. cit., pág. 18.

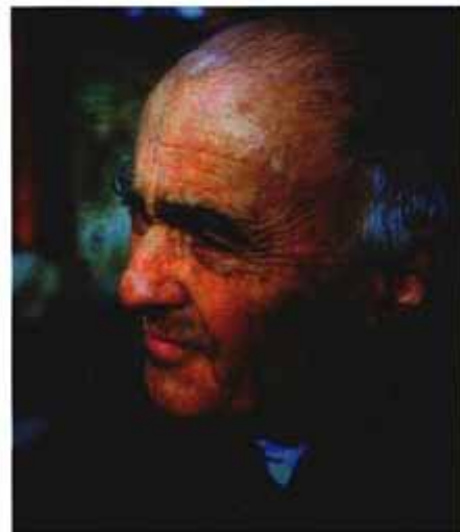
El acento de Aburto, quizá común al de Cabrero en lo que respecta al matiz iluminista, surrealista, trascendente, se aleja de él a la hora de la caracterización temperamental, en este caso lógicamente barroca, desenfadada. En el edificio Sindical de Madrid, obra cumbre de la déca-

da de los cuarenta, prevalecerá el frío, dramático pitagorismo de Cabrero. En el monumento a la Contrarreforma, el barroco, telúrico, iluminismo de Aburto. Choques frontales de dos temperamentos creadores, sosegado, hermético, endurecido, cerradamente nostálgico en el caso de Cabrero, barroco, lírico, oscilante, en las proposiciones de Rafael Aburto.⁴

En ambos proyectos se produce un enriquecimiento mutuo debido a la conjunción de sus inquietudes y temperamentos. Surge la necesidad de plantearse el “quién es quién” en esta relación. No se trata de una tarea sencilla, puesto que toda asociación está basada en la complementariedad, que otorga razón de necesidad. Al tratarse de la primera colaboración entre los dos, es de suponer que ellos mismos tuvieran reservas sobre el resultado. Ya se conocían y les resultaría atractivo adentrarse en este experimento alquímico. En el caso de la Contrarreforma, parece claro que la complementariedad es la clave para entender el resultado final. Sin embargo, habría que matizar dichas apreciaciones, ciertas para este caso concreto pero extremas: también Aburto es un personaje esencialmente dramático y duro, envuelto en un discurso analítico y racional, tanto en su pensamiento como en su arquitectura. Curiosamente, lo que no cabe duda es que al unirse constituirían –en palabras de Fullaondo– una pareja perfecta, una amalgama enigmática verificada por aquellos que los conocieron.⁵

Las trayectorias, consideradas por separado, otorgan una mayor brillantez a Cabrero. ¿Qué hubiera pasado con la valoración de la trayectoria arquitectónica de Aburto, si éste hubiera conducido su actitud visceral y apasionada hacia la apertura propia de un normal desenvolvimiento? No hay respuesta verosímil porque en Aburto es imposible separar los frutos de su actuar de sus rasgos temperamentales. Lo que se puede constatar es que la ligazón de ambos arquitectos resultó mágica, extraña o, al menos, curiosa, como lo corroboran las situaciones anecdóticas a las que la convivencia mutua dio lugar. Cuenta Fullaondo una que le gustaba relatar a Vicente Mortes, de la que fue testigo presencial. Estando hablando Mortes y Cabrero éste pidió a su secretaria que le pusiera en comunicación telefónica con Aburto, y ella así lo hizo: “Señor Cabrero, al teléfono el señor Aburto”; Cabrero, al coger el teléfono, dijo simplemente: “Asís, Asís, soy Aburto”. La anécdota lo dice todo: el problema del tándem Aburto-Cabrero –o Cabrero-Aburto– es que no había ningún problema. Lo que existía era una profunda amistad y una coincidencia absoluta de pareceres. “Lo malo de nuestra amistad –sentencia Aburto– era que no discutíamos. Estábamos siempre de acuerdo [...]. Y esto era peor, mucho peor”.⁶

Después del Monumento a la Contrarreforma, el destino les volverá a unir; esta vez no por voluntad propia sino a raíz del fallo del concurso de la Casa Sindical de Madrid. Aquel 14 de diciembre de 1949 daba comienzo el devenir histórico de este vasto proyecto que ya desde su nacimiento se quedaba escaso de superficie para albergar el ilimitado



64 Francisco Cabrero, 1998.

4. Juan Daniel Fullaondo: “Asís Cabrero y la arquitectura de los 40”, *Nueva Forma*, núm. 76 (mayo 1972), pág. 56.

5. “Aburto se entendía perfectamente con Asís. Siempre se ha dicho que ahí el protagonista era Cabrero. Yo no estoy tan seguro. Efectivamente, Asís es un hombre más delicado, más cultivado, pero, sin embargo, Aburto era muy creativo, aunque retraído y solitario.” Iñaki Bergea: *Conversación con Javier Carvajal* (documento inédito), Madrid, 18-1-1999.

6. *Idem*: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

Entrega de premios a los arquitectos del proyecto de la casa central sindical



65. Noticia de la entrega de premios del concurso de la Casa Sindical, Pueblo (17-1-1950).

organigrama del nacional-sindicalismo. La construcción del edificio –se inauguró el 27 de octubre de 1955 aunque las obras no terminaron hasta 1957– se solapó con el proyecto de ampliación, que debía albergar, además, el Centro de Estudios Sindicales y el diario *Pueblo*. En este punto Aburto y Cabrero separaron sus competencias: Cabrero se ocuparía del primer edificio –la ampliación propiamente dicha de la primitiva Casa Sindical– siguiendo sus mismas pautas compositivas y formales, mientras que Aburto acometería el proyecto y la construcción de la sede del diario. En muchos casos, la historia se detiene aquí; la figura de Aburto aparecerá vinculada al edificio de la Casa Sindical y, por tanto, al semblante de Cabrero. Fullaondo reinterpreta así el alcance de esta colaboración en general y de este proyecto en particular.

Se trata de dos temperamentos diversos, en el fondo. El iluminismo de Cabrero, su temprana voluntad cuboide, es muy distinta de la de Rafael Aburto, más teñida de instancias surrealistas. Esto se ve muy claro en el concurso de Sindicatos. En realidad, se trata de dos propuestas diferentes, presididas finalmente por el gran cubo de Asís. Quizá la intervención de Aburto fue más sutil, más capilarizada.⁷

La asociación entre Aburto y Cabrero tiene otro hito importante en 1950. Se trata del proyecto de la Catedral de Madrid en el solar del Cuartel de la Montaña con el que concurren a la I Bienal Hispanoamericana de Arte. El primer premio del concurso de arquitectura quedó desierto, y éstos obtuvieron el segundo. Este proyecto utópico propone un inmenso hangar como espacio religioso para dar cabida a 25.000 fieles. Si el edificio de Sindicatos ha sido considerado como el acta de presentación de la arquitectura moderna en España, en este proyecto “tenemos otra de las significativas respuestas radicales, [...] a la búsqueda de la arquitectura moderna en continuidad con los principios del Movimiento Moderno”.⁸ Se tratará de él más adelante, pero dentro de este discurso y a tenor de los resultados, sólo se puede concluir que la enigmática relación entre los dos arquitectos constituye una de las más fructíferas experiencias de trabajo compartido que se produjeron durante la gestación de la modernidad.

La colaboración profesional no se rompe aquí, sino que, más bien, termina con la misma vaporosa naturalidad con que había surgido. Coincidirán después en las Sesiones Críticas organizadas por Carlos de Miguel, entre ellas la que daría lugar al *Manifiesto de la Alhambra*, donde ambos compartieron grupo de trabajo. Por otra parte, Cabrero fue desde 1961 hasta 1966 Director Técnico de la Gerencia de Urbanización dependiente del Ministerio de Vivienda. Este puesto administrativo aleja a Cabrero de sus responsabilidades en la Organización Sindical del Hogar. Aquí parece haber otra conexión entre ambos, señal evidente de buena amistad. Aburto emprendió entonces sus únicas incursiones en el campo del planeamiento urbanístico. En 1966 realizó varios proyectos de planes parciales: el Polígono Avenida de África en la localidad de Ceuta y el Polígono Vega de Arriba

7. Juan Daniel Fullaondo y M^a Teresa Muñoz: *Historia de la arquitectura contemporánea española*, t. 3, op. cit., págs. 169-170.

8. Antón Capitel: *Summa artis, Historia General del Arte*, vol. xi, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 404.

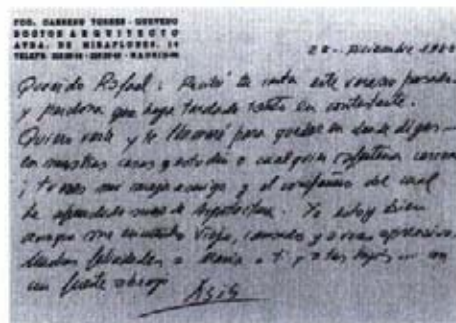
de Mieres. Parece lógico que fuera Cabrero el nexo entre Aburto y la Gerencia. Conocedor de las dificultades profesionales que Aburto atravesaba, Cabrero pudo recurrir a sus servicios para tratar de paliar sus apuros económicos.

A finales de los años sesenta, Aburto y Cabrero regresan como docentes a las aulas de su Escuela de Arquitectura. De manera singular, en el curso 1970-1971 ambos arquitectos comparten el cargo de profesor encargado del curso de Proyectos V. Por último, al final de sus trayectorias profesionales se vuelven a encontrar como concursantes, esta vez por separado: el concurso del Centro Islámico de 1979 y el de la ordenación de la Plaza de Castilla en 1986, ambos en Madrid. Allí van con sus propuestas de madurez; si en los cincuenta lo fueron por adelantadas o utópicas, ahora lo son por un exceso de abigarramiento conceptual producido por un innegable anacronismo arquitectónico. La esotérica relación entre ambos arquitectos resalta sus distintas aproximaciones disciplinares y acaba por reflejarse con mayor o menor acierto en sus fortunas críticas. Éstas resultan intrascendentes, no obstante, ante la apasionada síntesis que encierran estas palabras postreras de Cabrero: "¡Tú eres mi mejor amigo y el compañero del cual he aprendido más de arquitectura!"⁹

Estética versus función

Acercarse de nuevo al controvertido edificio de Sindicatos implica necesariamente hacer unas observaciones previas. El concurso –los concursantes y sus propuestas, la valoración de las mismas, el fallo del jurado, etcétera– requiere una consideración circunscrita y diferente de la del edificio construido finalmente por parte de los dos arquitectos. Lógicamente, aquí se presupone una lectura desde la óptica de Rafael Aburto, sin entrar en otros aspectos de carácter general que ya han sido profusamente analizados por la crítica. Una aproximación *desde Aburto* no significa, sin embargo, obviar la singular trascendencia de este edificio en el panorama general de la arquitectura española contemporánea y, al mismo tiempo, obliga a definir los trazos generales sobre su consideración, en los que se ha debatido la historiografía. Fullaondo, una vez más, hace la valoración más contundente de su significación.

Sindicatos es el primer edificio, realmente importante, construido en Madrid de acuerdo con unos criterios en los que [...] prevalece la caracterización moderna. Sindicatos, de Aburto y Cabrero, cierran en el campo de la arquitectura la década oscura del monumentalismo de posguerra, que desde ese momento no hará sino batirse en retirada. Este hecho, insuficientemente destacado, hace que, para nosotros, los nombres de estos dos creadores, Rafael Aburto y Francisco Cabrero y Torres-Quevedo ocupen un importantísimo lugar en este segundo despertar de la tradición moderna española.¹⁰



66 Carta de Francisco Cabrero a Rafael Aburto, Madrid, 28-12-1988.

9. Carta de F. Cabrero a R. Aburto, Madrid, 28-12-1988, Archivo Aburto, ETSAN.

10. Juan Daniel Fullaondo: "La escuela de Madrid", *Arquitectura*, núm. 118 (octubre 1968), págs. 13-14.



67 Portada de las bases del concurso de la Casa Sindical.

11. Cfr. Antón Capitel: "Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura", en *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, Barcelona, COACB, 1977, pág. 13; Rafael Moneo: "Madrid: los últimos veinticinco años", *II y A*, núm. 75 (marzo-abril 1968), pág. 54.

12. Cfr. AA. VV.: "La arquitectura del franquismo: a propósito de una nueva interpretación", *Arquitecturas B*, núm. 26 (enero-febrero 1979), pág. 19.

13. Peter Buchanan: "Complejo y contradictorio. Asís Cabrero y la Casa Sindical", *Arquitectura Viva*, núm. 4 (enero 1989), págs. 36-37.

14. Anuncio del concurso de anteproyectos de Casa Sindical para instalación de los organismos y servicios de la Delegación Nacional de Sindicatos y de la CNS de Madrid, Madrid, 23 de abril de 1949, Archivo Aburto, ETSAN.

15. Iñaki Bergeta: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

16. Cfr. *Pueblo*, Madrid (viernes 3-2-1950).

Esta postura fue corroborada poco después por parte de Capitel en el catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra*, así como por Rafael Moneo,¹¹ pero pronto encontró también sus detractores.¹² Sea como fuere, el protagonismo del edificio parece incuestionable, como lo demuestra su comparecencia en los textos históricos de la arquitectura española. Buchanan lo relee en clave venturiana, viendo en las supuestas contradicciones que se observan en el edificio y en su capacidad para asumirlas, uno de sus principales atributos.¹³ En este sentido, las posibles ambigüedades del proyecto subrayan la inexistencia de un estilo cerrado y definido, sino más bien su condición de lenguaje prestado. Si Sindicatos se puede valorar como el despertar de la modernidad, también es fácilmente asumible su carácter crepuscular entendido como una de las últimas formulaciones de la arquitectura racionalista del fascismo en el plano internacional. En otras palabras, los Aburto y Cabrero realmente "modernos" son los de *Pueblo* y *Arriba*, respectivamente. Volviendo a Aburto y dejando por el momento a un lado la fortuna crítica del edificio, se trata de descubrir ahora sus trazos en la fragua de este proyecto.

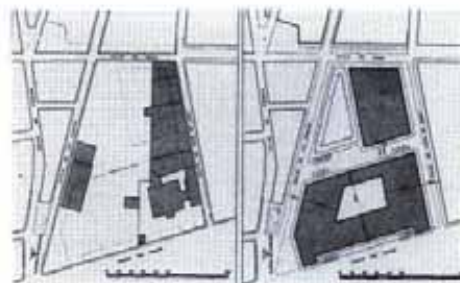
El 24 de abril de 1949 el BOE publica la convocatoria del concurso de anteproyectos. Las bases reflejan ciertas reservas en cuanto a la puesta en obra del resultado del concurso. Así, refiriéndose a los premios, se decía que "en el caso de que al Arquitecto cuyo Anteproyecto hubiera sido premiado no se le encargase el desarrollo del Proyecto se le hará efectivo el 50 por 100 de los honorarios del mismo". Y no sólo eso: "en el supuesto de que al Arquitecto autor del Anteproyecto premiado se le encargase la redacción del Proyecto, será potestativo de la Delegación Nacional de Sindicatos el encargarle la dirección de la obras, debiendo colaborar en todo caso el Arquitecto o Arquitectos del Departamento Técnico de la Obra Sindical del Hogar al efecto designado".¹⁴ Aun siendo un concurso abierto, la Delegación Nacional de Sindicatos tenía en principio las espaldas bien cubiertas. Con estas premisas y conociendo el fallo del jurado, cabría plantearse la posibilidad de que, en realidad, el proyecto ya estuviera "dado" de antemano. Sin embargo, Aburto tiene la impresión, "corroborada por los comentarios e impresiones de unos y otros —muchos de primera mano—, de que no influyó para nada nuestra vinculación con la Obra Sindical, al igual que otros tantos de superior prestigio que podría citar y cuyo trabajo fue silenciado por motivos profesionales. También Coderch trabajaba allí y no ganó".¹⁵

En 1948 se había procedido al derribo del Palacio Xifré, que ocupaba parte del solar original, y a la ordenación urbana proyectada por la Comisaría del Gran Madrid. El plazo de presentación de los anteproyectos terminaba a las 12 horas del día 12 de julio de 1949. Tal y como manifestaron posteriormente a la prensa,¹⁶ Cabrero había dedicado 4 meses al concurso, frente a los 40 días que invirtió Aburto. Se trataba, sin duda, del concurso más importante de cuantos se habían convocado en España al término de la Guerra Civil.

Importante por la significación del propio edificio y del organismo al que debía dar cabida; importante por su emplazamiento: delante del Museo del Prado, con todo lo que ello conllevaba,¹⁷ e importante por el momento histórico en que fue convocado. El 14 de diciembre se promulga el fallo del jurado. A partir de los 18 anteproyectos presentados y aunque ninguno de ellos cumplía estrictamente las bases al sobrepasar el volumen máximo permitido por las Ordenanzas Municipales de Edificación, se decidió calificar los proyectos, de los que se destacó inicialmente un grupo de 7. El fallo fue el siguiente: “primer premio, honorarios del anteproyecto y de la memoria -181.600,72 pesetas- repartidos por igual entre Francisco Cabrero y Rafael Aburto y encargo del proyecto definitivo en colaboración entre ambos; segundo premio: tres cuartas partes de los honorarios al anteproyecto de Luis Cabrera y José Antonio Corrales; tercer premio, tres octavas partes de los honorarios al anteproyecto de Víctor d’Ors; tres accésits de una octava parte de los honorarios cada uno de ellos a, primero, Francisco Robles, segundo, Gabriel Riesco, Luis Rodríguez y Manuel López y, tercero, Rafael Fernández-Huidobro”.

Resulta obligado detenerse a analizar el fallo del jurado y los anteproyectos presentados para extraer algunas conclusiones. Desde el primer momento se observa que “estética” y “función” son los dos aspectos clave por los que se definen las propuestas: la representatividad, la monumentalidad, la respuesta al lugar y el programa, las circulaciones y el funcionamiento interior de este inmenso engranaje. El propio concepto de “estética” como tal irá poco a poco relevándose de la crítica arquitectónica en favor del “lenguaje”. Estética se asocia a “estilo”, mientras que lo segundo hace referencia a la coherencia interna de la arquitectura, es decir, el “ropaje” exterior no es más que la manifestación de la relación entre programa, estructura, función y construcción. El hecho de que la propuesta de Sindicatos se emplazara en un lugar conflictivo condicionó en gran medida la respuesta de muchos arquitectos. Hubo quienes se limitaron a resolver el proyecto en términos exclusivamente estilísticos, mientras que otros optaron por responder desde un “franco vanguardismo”.¹⁸

A primera vista es fácil malinterpretar la ligazón entre los proyectos de Cabrero y Aburto, así como la decisión del jurado de otorgar un premio compartido. Una posible exégesis de este hecho la apunta Fisac, quien da a entender que los miembros del jurado “debieron pensar que era demasiada obra para uno solo”.¹⁹ Para Aburto, según manifestó a la prensa, el premio compartido se debió “a la igualdad de merecimientos. El año pasado presentamos juntos un proyecto en la Exposición de Bellas Artes y nos dieron la Segunda Medalla. Uno y otro nos compenetrábamos muy bien”.²⁰ También el diario *Pueblo* realizó una entrevista a los arquitectos que sirve para retratar nuevamente a los personajes y subrayar el recelo suscitado. “Pero, ¡Señor!, este muchacho joven, delgado, de mira-



68 Estado previo y propuesta de ordenación del solar de Sindicatos.

17. Cfr. “Una época con su arquitectura”, *ABC*, Madrid (jueves 14-7-1955), pág. 24.

18. Cfr. “Concurso de la Casa Sindical en el Paseo del Prado de Madrid”, *Gran Madrid*, núm. 8 (1949), págs. 14-15.

19. Iñaki Bergeta: *Conversaciones con Miguel Fisac*, cit.

20. *Hierro*, Bilbao (viernes 16-12-1949).



69 Perspectiva del concurso. Rafael Aburto.

21. *Pueblo*, Madrid (jueves 15-12-1949).

22. El artículo comienza con esta llamada de atención, ya que es evidente que sin los anexos, la lectura del fallo resulta incompleta: "El Colegio de Arquitectos de Madrid está gestionando cerca de la Obra Sindical de Madrid para que se publiquen los dos anexos a que se hace referencia en el acta del fallo". "Concurso de Anteproyectos para la construcción de la Casa Sindical en Madrid", *RN/A*, núm. 97 (enero 1950), pág. 1. El acta también se publicó en el diario *Pueblo* (16-12-1949).

23. "En previsión de que algún Señor concursante no pudiera compartir el criterio de que se publiquen íntegramente los indicados dictámenes particulares de cada Anteproyecto, tengo el gusto de comunicarle que con el único deseo de respetar esta posible opinión, solamente se ha remitido copia de los mismos a cada uno de los señores concursantes, a la Dirección General de Arquitectura y al Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, así como también a la *Revista Nacional de Arquitectura*, haciendo saber simultáneamente al Sr. Director de la misma que la publicación de los citados dictámenes queda condicionada a que obtenga la previa y expresa autorización de todos y cada uno de los veinticinco señores concursantes." Correspondencia, Archivo Aburto, ETSAN.

da inquieta, de ademanes reposados, ¿será Cabrero? Sí. Lo es", comienza diciendo el periodista. "Físicamente, no pueden ser más diferentes estos dos amigos y compañeros. También muy joven, Aburto es de complexión más robusta. De mirada fija, penetrante. Parece muy serio. ¿Cómo cree usted, Aburto, que se coordinarán los criterios dispares?" "No es difícil –responde–. Ya cambiaremos impresiones, porque supongo que en el fallo se formularán indicaciones".²¹

Efectivamente, en el acta del jurado figura una aclaración más objetiva y reveladora. Dicha acta se publica en la *Revista Nacional de Arquitectura*, si bien no íntegramente, ya que iba acompañada de dos anexos que no se incluyeron.²² El anexo I contenía el dictamen razonado y particular del jurado respecto a cada uno de los 18 anteproyectos presentados a concurso, y el anexo II, un cuadro de puntuación de los 7 anteproyectos seleccionados. Una vez hecho público el fallo del jurado, Sanz Orrio envió a Aburto con fecha de 17 de enero de 1950 una copia del acta y de ambos anexos, al mismo tiempo que explicaba los motivos de la discrecionalidad de dicha información.²³ La elección de los proyectos ganadores se hizo a partir de estos 7 anteproyectos seleccionados atendiendo a 4 conceptos: composición general, utilidad, aspecto estético y cumplimiento de las bases, valorados sobre un total de 25 puntos. A su vez, cada uno de estos conceptos se desglosaban en otros subapartados. Se pone de manifiesto de este modo que la deliberación se vinculó a criterios cuantificables y objetivos, sin dar cabida a la valoración subjetiva o personal por parte de los componentes del jurado. Para refrendar esa objetividad, también es necesario examinar la composición de dicho jurado. De sus 9 componentes únicamente Pedro Bidagor y Juan de Zabala aparecen como portavoces válidos de los criterios arquitectónicos.

Las diferentes propuestas presentadas responden a un amplio espectro de pareceres: desde los proyectos clásicos o los escorialenses hasta proyectos anacrónicamente ultramodernos –cuerpos "extraños" fieles al Estilo Internacional–, pasando por aquellos que, con mayor ponderación, tratan de buscar la modernidad desde parámetros más próximos a la realidad del momento. Atendiendo exclusivamente a los proyectos ganadores, este anexo II del acta del jurado es sin duda el elemento de juicio que permite observar cuáles fueron las valoraciones precisas sobre cuya base se premió dichas propuestas. Resulta clarificador observar en qué aspectos y conceptos difiere sustancialmente la puntuación de las dos propuestas ganadoras. Así, por ejemplo, Cabrero supera en 3 puntos a Aburto por la "ordenación del volumen", teniendo en cuenta la "composición general". En "utilidad", Aburto supera a Cabrero por 4 puntos –mejor "distribución" y "elasticidad"–. En el "aspecto estético", Cabrero domina claramente a Aburto por 6 puntos –"urbanístico", "expresión y carácter" y "calidad arquitectónica"–. Por último, Aburto cumple mejor con las bases del concurso, especialmente en lo que se refiere al "programa" y las "superficies" –10 puntos frente a 2–.

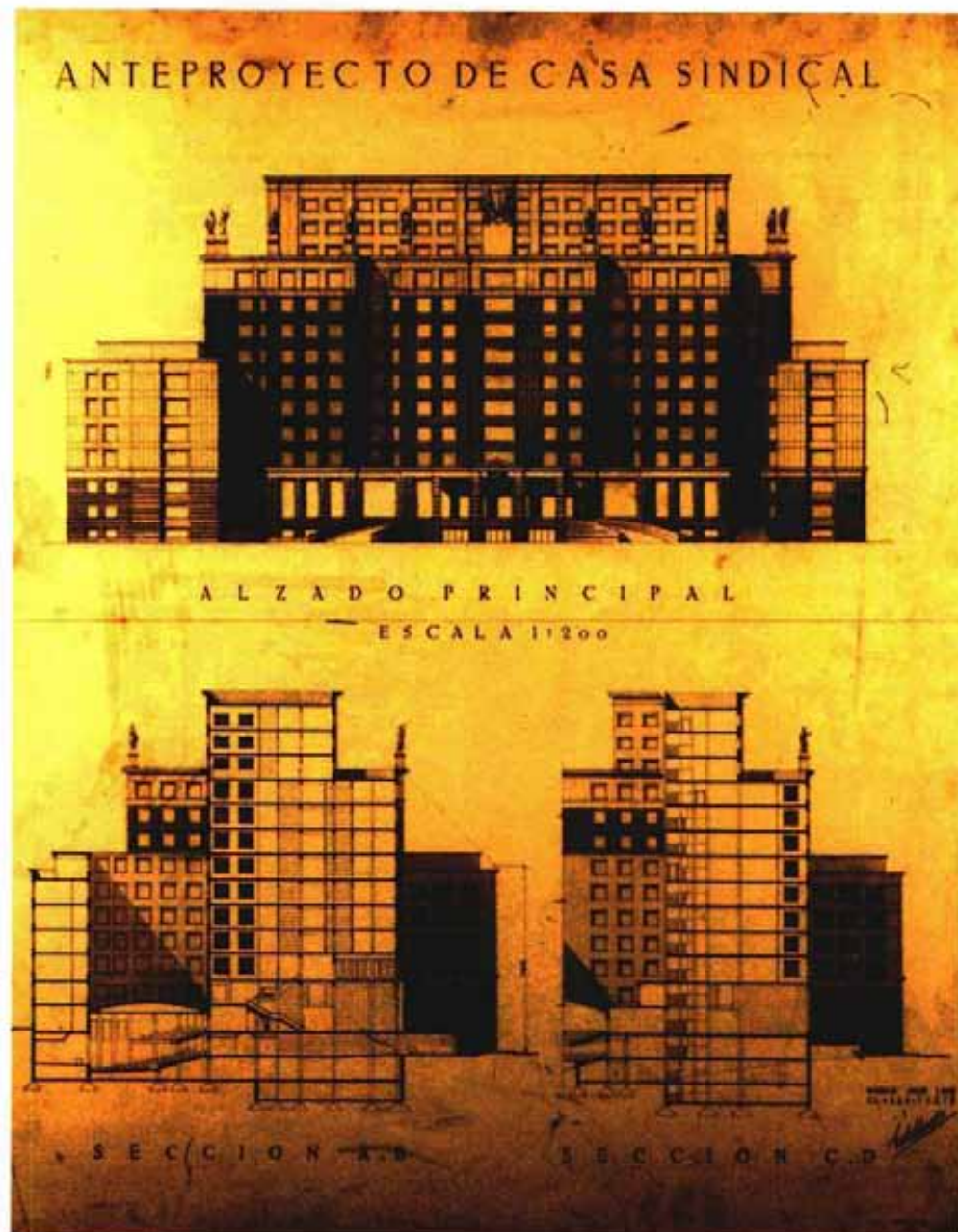
Conceptos	Máximo	Aburto	Cabrero
Ordenación del volumen	11	7	10
Accesos	6	6	6
Circulación vertical	4	4	4
Circulación horizontal	4	3	3
COMPOSICIÓN GENERAL	25	20	23
Agrupaciones	6	5	6
Distribución	7	6	2
Elasticidad	4	4	2
Iluminación y ventilación	4	3	4
Economía y rendimiento	4	3	3
UTILIDAD	25	21	17
Urbanístico	8	5	8
Expresión y carácter	9	7	9
Calidad arquitectónica	8	6	7
ASPECTO ESTÉTICO	25	18	24
Ordenanzas	8	4	7
Programa y superficies	13	10	2
Orientación funcional	4	4	4
CUMPLIMIENTO DE LAS BASES	25	18	13
TOTAL	100	77	77 ²⁴

En el curioso tándem Aburto-Cabrero, este desenlace sanciona el valor añadido que para arquitectos tan diferentes agrega su colaboración profesional. Por otra parte, este matrimonio de conveniencia subraya la que bien podía haber sido una componenda del jurado para solucionar la concesión de un encargo que se presumía complejo y comprometido y que de esta manera, al quedar el premio en casa, suprimía incertidumbres y facilitaba su viabilidad. Ateniéndose a la colaboración profesional resultante, Cabrero llegaba a este concurso con unos intereses concretos y unas ideas que venía madurando desde su contacto directo con la arquitectura italiana. Otra singularidad del anteproyecto de Cabrero es que realiza una perspectiva claramente intencionada, situándose dentro del recinto del edificio. El resto de los concursantes, incluido Aburto, recurren al escorzo típicamente académico. El proyecto de Cabrero maneja mejor el volumen general de la pieza, problema que, debido al amplio programa que debía albergar, hizo que muy pocas propuestas supieran modelar la forma resultante, presentando edificios excesivamente masivos y colmados. Aburto resuelve este problema colocando una serie de patios interiores. El cubo central de Cabrero oxigena la superficie disponible en el solar y jerarquiza la composición general de los diferentes cuerpos que dan forma al edificio. Observando ambos alzados principales o las plantas de acceso, se descubren esencialmente las mismas reglas de composición general. Ambos proyectos tienen en común el patio de honor anterior a la fachada principal del Paseo del Prado y la presencia de ese cuerpo central retranqueado. Ambos colocan asimismo este cuerpo sobre un zócalo de sillería de granito que



70 Perspectiva del concurso. Francisco Cabrero.

24. Anexo núm. 2 del Acta del Jurado del concurso de la Casa Sindical de Madrid, Archivo Aburto, ETSAN.



71 Panel presentado a concurso por Aburto con el alzado principal y las secciones transversales de su propuesta.

se adapta a la forma del solar, jugando con unas simetrías inexistentes y que dan escala humana en el nivel de la calle.

Los mismos planteamientos de fondo difieren en el exterior al acometerse desde lo más específico de las intenciones y de los caracteres de cada uno de los arquitectos.²⁵ En Cabrero hay un interés por la forma y la expresión del edificio; mientras que Aburto no se atreve a plantar cara al Prado sin hacer concesiones a determinados formalismos académicos. Resulta chusco, en este sentido, la presencia de las estatuas en la cornisa del cuerpo central del anteproyecto de Aburto. Sin embargo, se le descubre en ese empeño riguroso por encajar y distribuir todas las partes del programa. Cede en la imagen “considerada como admisible al caso” para recrearse en el interior e intentar resolver un rompecabezas de estancias y metros cuadrados. Aburto comienza pues su adhesión a un cierto funcionalismo, más que por voluntad propia, por dar una salida eficaz a un problema irresoluble. Vuelve a ponerse de manifiesto la lucha personal en la que se debatía el arquitecto para encontrar una salida a la controversia del lenguaje, a la “estética” de la contemporaneidad frente a una falsa “estética” impuesta desde fuera.

Este anteproyecto, aparte de su aspecto externo, se caracteriza por una preocupación en cuanto a la claridad de accesos y circulaciones, por la disposición en columna de los departamentos de una misma agrupación, a la vez que por la mayor independencia posible entre éstas. Y ante la imposibilidad de disponer libremente de un juego de masas que colmen nuestras exigencias, se ha procurado que la Organización Sindical se beneficie de un ámbito interno, con la capacidad y eficacia que su importancia y complejo programa exigen. El carácter del edificio, creemos, no está de acuerdo ni con lo suntuoso, por considerarlo estrictamente representativo, ni con lo que se deriva de verlo simplemente como un inmueble de oficinas, punto intermedio a que se llega también si consideramos, por una parte, la personalidad de la Organización, y, por otra, el sitio en que va a ir emplazado. Efectivamente, al exterior se ha ordenado el edificio, con lo que creemos se incorpora simplemente a la línea arquitectónica considerada como admisible al caso. De todos modos, tenemos que decir que, lejos de considerar como virtud de la arquitectura urbana moderna la ausencia de ordenación [...], con una mayor limpieza (no satisfecha por prejuicios propios de concurso) se podría haber llegado a un resultado más satisfactorio.²⁶

Conociendo estos datos, es fácil justificar la opción tomada por el jurado. A la posible componenda antes mencionada habría que añadir la ineludible lectura ideológica y política del concurso y su desenlace. Por una parte, los arquitectos manifestaban aquí una fe ciega en las instituciones del Régimen. Habría que hacer un esfuerzo por tratar de entender qué era la Delegación Nacional de Sindicatos a finales de la década de los cuarenta y quiénes los personajes que la dirigían. Diez años después de la conclusión de la Guerra Civil, la situación debía haber evolucionado de alguna manera, quizá no sustancialmente pero sí como para intuir que la DNS podría ser más bien el refugio de ciertos

25. Aburto lo explica así: “Yo creo que mi proyecto estudió muy bien el programa. Cabrero se limitó a rellenar de cualquier manera la imagen exterior que había proyectado, muy bien por otra parte. En mi anteproyecto me dejé influenciar demasiado por la presencia del Museo del Prado y del Paseo. De ahí que tratara de cuidar la imagen exterior porque creía que esto iba a ser decisivo, que iba a influir en el resultado del concurso. No me atrevía a plantear allí un lenguaje más moderno. Para mí, fue una excepción”. Itaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

26. “Concurso de Anteproyectos para la construcción de la Casa Sindical en Madrid”, cit., págs. 7-8.

personajes altamente ideologizados y condicionados por su anterior presencia en las trincheras. Por último, no deja de ser sorprendente que el anteproyecto de Coderch no estuviera al menos entre los siete seleccionados. Parece evidente que algo debía haber entre Coderch y la Organización Sindical del Hogar. Él había trabajado hasta entonces para la organización sindical en Madrid, pero pronto había pasado a desempeñar el cargo de arquitecto municipal de Sitges. Su propuesta para la Casa Sindical es moderna y próxima a Italia, no a la Italia que había visitado Cabrero años antes, sino más bien a la arquitectura que personajes como Ponti y Sartoris estaban empezando a consagrar y a difundir. En el archivo de Coderch existe correspondencia entre el arquitecto catalán y el director de *Domus* que avala esta polémica y el lógico malestar de Coderch.²⁷

Proyecto *versus* construcción

Una vez que ambos arquitectos aceptan su responsabilidad²⁸, se pone en marcha el desarrollo de un proyecto de ejecución que, simplificando mucho las cosas, vendría a tener una condición híbrida: prevalecerá la imagen del edificio de Cabrero y, al mismo tiempo, las ideas para la organización interior del programa que Aburto se había encargado de estudiar concienzudamente. Sin embargo, parece que esta historia no es tan sencilla como podría parecer. ¿Se molestaría acaso Cabrero por el fallo del jurado? ¿Sería por eso que Cabrero, una vez aceptada su “imagen” para el proyecto de ejecución, había dejado hacer a Aburto? Aburto ha subrayado su responsabilidad, iniciativa y protagonismo en la ejecución, como resultado de la relegación de Cabrero. Parece que fue él quien se encargó de “poner orden” en el interior del contenedor de Cabrero. En cualquier caso, habría que recibir con cautela esta extraña displicencia que en ocasiones Aburto parece manifestar hacia su socio, a pesar de que fuera cierto que Cabrero se desentendió de la obra o que muchas decisiones del proyecto de ejecución las tomó Aburto. Así lo explica Gabriel Ruiz-Cabrero:

El edificio de Sindicatos es fruto de un concurso en el que fueron escogidos Cabrero y Aburto como arquitectos para que construyesen el proyecto del primero. Una decisión que no pudo ser más acertada a la vista del resultado y que al mismo tiempo servía para mantener una colaboración muy confortable y complementaria entre ambos. La primera influencia que el edificio manifiesta, desde los dibujos del concurso, es la de los arquitectos italianos, lo que lo sitúa en la modernidad sí, pero anclada en los años cuarenta, una versión de modernidad –la de la Italia del fascismo– que iba a caer con el régimen que la alimentó. Es interesante comparar el proyecto con la obra. Si el primero manifiesta desde los dibujos la condición metafísica de los modelos pero sin el énfasis imperial de la arquitectura del régimen de Mussolini,

27. Recuérdese el rechazo al ofrecimiento de colaboración hecho por Aburto para el concurso de la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona: “Tenemos por norma no presentarnos a ningún concurso. No quiero más disgustos”. Carta de J. A. Coderch a R. Aburto, Barcelona, 23-12-1954, Archivo Coderch, ETSA del Vallés. Una correspondencia mantenida con Carlos de Miguel corrobora el pesar del arquitecto por este asunto: “Aquí continuamos con el alma en un hilo en espera de la sentencia. Nunca más”. Carta de J. A. Coderch a C. de Miguel, 8-11-1949, Archivo Coderch, ETSA del Vallés.

28. “Por lo que se refiere al encargo del proyecto definitivo en colaboración con el Sr. Cabrero, lo que también incluye el primer premio, esta Delegación Nacional de Sindicatos, de conformidad con el punto 6º de la Base I de la convocatoria del concurso, pone en su conocimiento que dispone Vd. del plazo de cuatro meses a partir del día de la fecha para presentar dicho Proyecto completamente concluido.” Carta de S. Orrio a R. Aburto, 16-1-1950, Archivo Aburto, ETSAN.

la obra acentúa un tono más realista. Esto se evidencia en el tratamiento de los detalles; obsérvese el dibujo de las rejas, por ejemplo, tan domésticas y en ello tan madrileñas como fueron en su día los balcones del edificio de Villanueva al que Sindicatos, dicho sea de paso, rinde homenaje de un modo nunca bien entendido, y se manifiesta también en un modo más profundo comparando la fachada principal con la posterior. (Hemos dicho realista, pero tal vez sería más ajustado decir surrealista si pensamos en el despiece imposible del larguísimo dintel de la entrada.) En la parte delantera se producen las correcciones realistas subrayadas arriba, aunque la composición general se mantiene fiel al concurso ganador. En la parte posterior aparecen con fuerza extraordinaria las escaleras, luciendo el helicoide de su suave pendiente translúcida por el pavés de vidrio. Podría parecer que aquí el modelo es más el Libera del edificio de Correos de Roma que el del EUR, pero en cualquier caso se trata de una modificación del proyecto que nos sirve para detectar el género de colaboración que se produjo entre nuestros dos arquitectos y en particular de la presencia de Aburto en la dirección de la obra.²⁹

Se podría decir, por tanto, que la fachada posterior lleva la firma de Aburto. Esta lectura encaja también con el temperamento personal y profesional de Aburto. Como el niño tímido que se ruboriza ante la formalidad de las visitas pero que se repliega y se regodea en su intromisión, la rotundidad hierática de la fachada principal se contrapone con la libertad y las *contradicciones* de la posterior. Éstas son el resultado de aceptar las solicitudes y condicionantes –orientación, solar, etcétera– y mostrar con sinceridad el funcionalismo –comunicaciones verticales, salón de actos, etcétera–. En cualquier caso, esta nueva monumentalidad se aleja de los recursos de la disciplina clásica para adentrarse en los mundos expresionistas y abstractos de Aburto.³⁰

Tampoco la planta tipo propuesta inicialmente por Aburto era objetivamente correcta. La irregularidad del solar generaba irreversiblemente espacios confusos y la apertura de los patios llevaba consigo una inmensa distribución en corredor a lo largo de los mismos. El módulo se convierte finalmente en la clave para resolver el edificio. La modulación estaba ya presente en los dos anteproyectos originales, tanto en la forma estructural y reticulada de Cabrero como en la distribución interior de Aburto. Fue él quien se encargó de encajar nuevamente la estructura: “En la Casa Sindical estudié mucho el módulo, la proporción largo-ancho para todo el edificio a partir del centro de los pilares. Lo estudié hasta que cupiera un número entero de distancias de un lado a otro y de delante atrás. Tuve que buscar un módulo”.³¹ Las medidas de los elementos de trabajo sirven para obtener el módulo ideal. La modulación se convierte en la ley que les permite “una resolución fácil en la distribución de los diversos departamentos y locales del edificio, así como una ordenación volumétrica clara que traía como consecuencia una unidad armónica del conjunto”.³² Con todo ello, la planta definitiva es clara y ordenada. Éstas fueron, en síntesis, las consignas que Aburto y Cabrero pretendieron seguir:



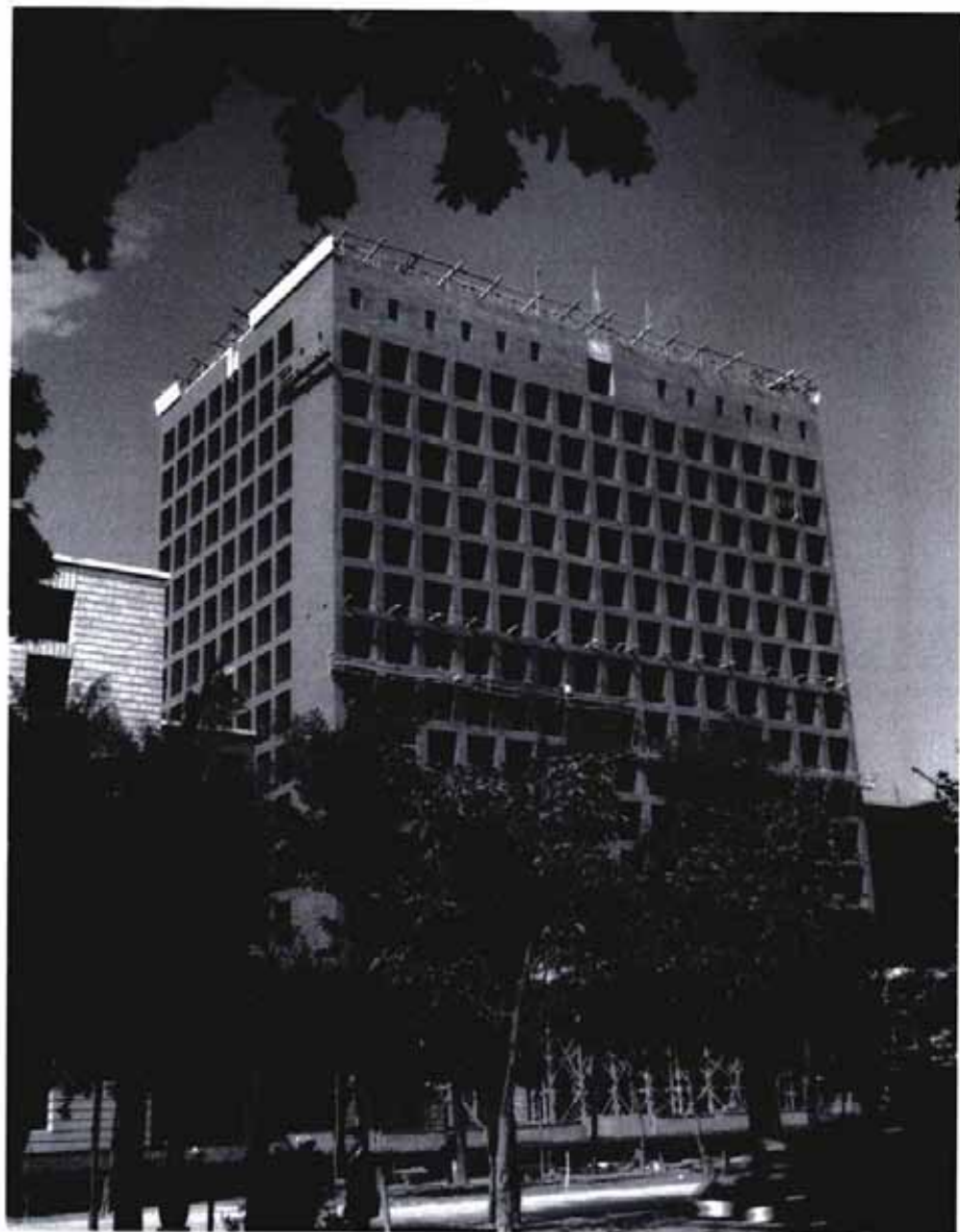
72 Fachada posterior del edificio en construcción, ca. 1953.

29. Iñaki Bergera: *Conversación con Gabriel Ruiz-Cabrero*, (documento inédito), Madrid, 5-6-2001.

30. “Mientras que el frente principal establece un diálogo a distancia con el Museo del Prado, el alzado posterior, en el cual se manifiesta la intervención de Aburto, asume un tono más expresionista, tanto en la puesta en evidencia de la rampa como en los *brise-soleil* que acompañan la curvatura de los cuerpos salientes.” Antonio Pízza: *España: guía de la arquitectura del siglo XX*, Madrid, Electa, 1997, pág. 308.

31. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

32. “Casa Sindical. Madrid”, *Hy A*, núm. 2 (enero 1956), pág. 26.



73 Fachada principal del edificio en construcción, ca. 1953.

Responder a los medios empleados, eliminando en absoluto decoración de otros tiempos; reflejar las necesidades funcionales del edificio, trascendiendo del espacio interior a su expresión volumétrica externa; respetar, por inmovibles, los conceptos de sinceridad de volúmenes, equilibrio de masas, proporción, orden y geometrismo que caracterizan la gran arquitectura nacional.³³

1.º El Museo del Prado se valora por su perfecta escultura en piedra, que nos hace contemplarlo en exploraciones parciales. La Casa Sindical se valora por la proporción de sus volúmenes, esto es, por su conjunto, y la ausencia de ornato respeta el intento. 2.º La técnica de nuestros días hace posible en la Casa Sindical una diafanidad de fachadas, desde la primera hasta la planta dieciocho; la escalera principal, en tramos curvos y voladizos. Sus grandes vanos, el mayor de los cuales mide 20 metros, coincidiendo con el vestíbulo, etcétera. Esto es, las posibilidades de la técnica moderna, sirviendo las necesidades de programación, educan nuestra vista y crean, por tanto, nuevas emociones estéticas, que a la postre resultan necesarias a nuestro espíritu.³⁴

Visualmente, el nuevo edificio es un gran cubo de ladrillo. Ambos arquitectos hubieran preferido utilizar esos otros materiales más “lujosos”, como el acero y el vidrio, considerados paladines de la modernidad. Sin embargo, la realidad misma de la situación económica del país y la reconsideración de la tradición arquitectónica les llevan a emplear “materiales nobles que tanta calidad prestan a la edificación”, como se defendía en el seno de una Sesión Crítica de Arquitectura dedicada en exclusiva a este material esencial del edificio Sindical. El ladrillo será ahora el protagonista de la Castellana, el eje de Madrid. Para Aburto, el ladrillo aquí ya no está vinculado a lo constructivo desde el punto de vista estructural, sino que pasa a ser noble elemento aplantillado, de revestimiento y con valor propio. La justificación que Aburto hace en el seno de la mencionada Sesión de Crítica de la utilización de este material en Sindicatos pone sobre la mesa la que será una de sus constantes arquitectónicas. La condición epitelial y gráfica del tratamiento del ladrillo en la Casa Sindical es lo que mejor distingue este edificio de aquellos otros que lo acompañan en la “selecta sociedad del Salón del Prado”.

El paseo del Prado es piedra, ladrillo, verdura y agua. Nada se puede hacer sin estos elementos. De no haber puesto ladrillo forrando la estructura, hubiésemos defraudado al Jurado del Concurso que dictaminó en su día, bien orientado, según la premisa anterior. Aquí el ladrillo es, por tanto, la investidura obligada que un edificio debe ostentar para ser admitido en la selecta sociedad del Salón del Prado, donde, por cierto, tanto lacayo intruso perdura todavía. Ya es bastante el irrumpir haciendo gala de un volumen desacomunado, hasta el extremo de atraer todas las atenciones, para que ahora se nos achaque el no haberlo hecho además desnudo. El ladrillo es bastante más cosas que un simple elemento constructivo. Concretamente, en Madrid es casi una bandera, difícil de arriar. Esto es: el ladrillo ha dejado de ser un elemento constructivo resistente, desplazado de este cometido por el hierro y el cemento. Sus cualidades de menudencia y preciosismo le convierten en elemento altamente decorativo. Lo que

33. “Casa Sindical. Madrid”, art. cit., pág. 26.

34. Artículo escrito por Aburto y Cabrero con motivo de la inauguración del edificio, *RNA*, núm. 174 (junio 1956).



74 Detalle de los encofrados de la Casa Sindical.

75 Acuarela de los estudios realizados por Aburto para la decoración del salón de actos del edificio de Sindicatos.



no se puede decir del hormigón. Por tanto, teorizar sobre el empleo del ladrillo, sin tener en cuenta todas las demás circunstancias que concurren en la erección de un edificio y basarse además exclusivamente en lo que significan en otras épocas, digo que es un gran disparate. El ladrillo, antes peón de brega, hoy pervive descansadamente y con título honorífico.³¹

Analizar la puesta en obra de este proyecto es una tarea sin duda más desinteresada que el esclarecimiento testimonial y arrebataador de la responsabilidad última de la autoría del proyecto. Aburto y Cabrero se embarcaron en la ambiciosa tarea de levantar un edificio que excedía las capacidades técnicas y constructivas del momento. Téngase en cuenta que en la España de 1950 apenas existía normativa técnica. Una tarea que solamente la voluntad decidida de dos arquitectos jóvenes e ilusionados pudo hacer posible, no sin enormes sacrificios y disgustos, la construcción del edificio Sindical. El proyecto de ejecución se desarrolló íntegramente en el estudio de Aburto durante 1950. Cinco años más tarde se inauguró el edificio; la labor y el esfuerzo de estos cinco años fueron indudablemente, para estos arquitectos, tan importantes o más que el propio resultado final. Trabajaron rápido e intensamente: en el mes de agosto de 1950 estaban dibujados los planos generales y en diciembre se presentó la memoria y el presupuesto inicial que ascendía a 119.399.611,27 pesetas. Se procedió entonces a la subasta para la adjudicación de las obras. Para hacerse cargo de la magnitud del proyecto que se iba a acometer resulta clarificador acudir a los números: el edificio contaría con 3.000 dependencias, 2.000 ventanas, 16 ascensores, 3 grupos electrógenos y 800 líneas de teléfono; se empleó un único tipo de ladrillo cerámico y más de 40.000 kg de acero para la construcción de los pilares e intervinieron en la construcción cerca de 50 empresas diferentes. Las obras se realizaron sin demoras ni adelantos en los plazos fijados para su ejecución. Sin embargo, el proyecto fue sufriendo constantes modificaciones, debidas especialmente a la puesta al día de las necesidades del programa.

Aburto redactó en 1965 un informe altamente interesante por la perspectiva y la síntesis que le daban los quince años transcurridos desde que se redactó el proyecto de ejecución. En él explica los pormenores y las circunstancias que acompañaron la construcción del edificio, desglosándose todo ello en las diferentes unidades de obra. El programa inicial había nacido, ya desde el concurso de anteproyectos, como una fórmula de compromiso, puesto que la Organización Sindical estaba en una etapa de reorganización interior. El proyecto de ejecución de 1950 se superó y complementó con documentos, memorias, planos, presupuestos y pliegos, "fiel reflejo de lo después realizado que a su vez obedece estrictamente a las directrices del Mando". No existió una contrata general de la obra, lo que supuso para Aburto una costosa labor de coordinación de oficios que le obligó a la asistencia diaria e ininterrumpida durante los años que duraron las obras. Además, el Patronato Rector contrató por concurso-subasta cada una de las unidades, siendo el número de estos concursos de 30 aproximadamente. Asimismo, el programa definitivo sufrió



76. José Solís, Delegado Nacional de Sindicatos, recibe explicaciones de Rafael Aburto durante una visita a las obras del edificio.

35. Intervención de Aburto en la Sesión Crítica "Defensa del ladrillo", *RNA*, núm. 150 (junio 1954), pág. 29.

ampliaciones, suspensiones y cambios; fueron apareciendo en el transcurso de la obra nuevos métodos y técnicas de construcción y necesidades desconocidas inicialmente por los arquitectos y, por último, una lógica variación de los precios a lo largo de esos años. Aburto especifica también estas circunstancias en el modo en que influyeron en los diferentes proyectos de estructura, albañilería, etcétera, de esta forma se explican las oscilaciones presupuestarias. Se detiene a reseñar las causas que les obligaron a reconsiderar el cálculo primitivo de las obras de hormigón armado, viendo en la solución a un problema estructural un reto de profunda raíz arquitectónica. El texto se convierte en un alegato que subraya la gran coherencia y ambición con que Aburto y Cabrero emprendieron este sorprendente proyecto y que, al margen de la fortuna crítica a la que la historiografía lo ha sometido, evidencian el valor profundo y auténtico con el que hay que enjuiciar esta obra.

En cuanto a tabiquería, revestimientos y albañilería en general, la circunstancia más importante por la que aumentaron los precios fue la infinidad de modificaciones que experimentaron las seis agrupaciones contempladas en el programa del proyecto inicial. "La albañilería interior fue una obra que se realizó sobre la marcha, a medida que iban apareciendo las nuevas estructuras funcionales de distribución, las necesidades de cada una y las generales y la inutilidad de otras que cedían el espacio a las nuevas".³⁶ Los servicios y vicesecretarías aumentaron, se transformaron y cambiaron de lugar o de criterio de agrupación, una vez que se dio por terminada la obra de distribución. Todo esto supuso trabajar horas extraordinarias de noche y días festivos y multiplicar las plantillas de operarios.

Entendido el edificio de Sindicatos finalmente construido como una síntesis entre la forma exterior del anteproyecto de Cabrero y la distribución interior concebida por Aburto, hay que hacer mención del tratamiento de los espacios interiores, un cometido muy propio de Aburto. Él es un arquitecto pictórico, preocupado no tanto por una decoración en genérico como por la materialidad misma con la que se definen los espacios interiores, el matiz y la textura de los paramentos, el color y el mobiliario. Aquí hay "otra" Casa Sindical, que también pasa desapercibida. En esta faceta, Cabrero dejó hacer a su socio. Aburto se encargó del diseño del bar-restaurante y del salón de actos, de la decoración y el mobiliario de los despachos y las salas de reuniones, la biblioteca, etcétera. Para ello, y en consonancia con la sobriedad general del edificio, Aburto recurrió a pocos elementos y materiales añadidos, pero siempre con sencillez y valorando la disposición de los mismos: paredes y pisos revestidos con goma gris o con bastidores de cuero en algunos despachos, frentes de mármol, butacas forradas con material plástico, etcétera. Los "motivos sindicales" fueron una ocasión para que Aburto se recrease en lo que hoy se denomina "imagen corporativa". Dan fe de ello, por ejemplo, las numerosas acuarelas que realizó para el diseño de un mural del salón de actos, del que se prescindió finalmente.

36. Rafael Aburto: "Nota aclaratoria dirigida al Sr. Presidente de la Junta Económica Administrativa Central, de la DNS, como complemento al ruego de que fuese reconsiderada la liquidación de los honorarios correspondientes de la Casa Sindical", Madrid, mayo 1965, Archivo Aburto, ETSAN, pág. 8.

Con el advenimiento de la democracia se procedió a retirar “el Yugo y las Flechas” que presidieron durante décadas la fachada principal del edificio. Este acto, sin trascendencia aparente, supuso una importante contrariedad para Cabrero, quien con mucha frecuencia se refería a este “trágico” episodio de la Casa Sindical. La presencia del escudo en la fachada formaba parte fundamental de la concepción expresiva de la misma, que venía ya determinada desde el anteproyecto presentado al concurso. También Aburto había previsto un escudo que presidía simétricamente la coronación del cuerpo principal. Por más que cierta crítica vea en estas preferencias simbólicas la adhesión incondicional de estos arquitectos al poder del Régimen, la realidad es que aprovechaban estas exigencias impuestas por la coyuntura para enriquecer la composición arquitectónica de un ya de por sí enfático edificio.³⁷

El edificio de Sindicatos –sede del Ministerio de Sanidad desde 1978– es una pieza fundamental en el conjunto de la arquitectura española. Aburto y Cabrero fueron conscientes de la importancia del encargo y de la trascendencia que habría de tener. Se han visto muchos aspectos desde los que descifrar el edificio, muchos de absoluta vigencia y que hacen que aún hoy la valoración de este singular edificio no sea despachada fácilmente. La Casa Sindical, iceberg a la deriva, ha resistido los combates de la posmodernidad y de la reconsideración disciplinar entrando por méritos propios –tuvo menos suerte el contiguo edificio del diario *Pueblo*– en el siglo XXI. Su contundente e impertérrita presencia frente al edificio de Villanueva pasa frecuentemente desapercibida para los turistas que acuden al reclamo de los grandes pintores españoles. Como en la arquitectura de Aburto en su conjunto, este devaneo entre clasicismo y modernidad será el que a la postre produzca frutos perdurables, capaces de resistir la crítica inmediata y los excesos de la modernidad. Aburto, como Cabrero, era consciente del legado intelectual que supuso Sindicatos.

La Casa Sindical como edificio ya no existe; ¿pudo existir como organización gremial? Ya no es nada, su cabeza de piedra ha caído en escombros hasta su entierro en vertedero. Creo sinceramente que el pueblo español no necesita cabezas caídas, pero menos de piedra, que como toda materia acepta una forma para ser algo. Aquellas piedras eran de todos, pero, intelectualmente, nuestras.³⁸



77 Al quitar los puntales y encofrados del pórtico de entrada, la fachada entera pasó a quedar colgada de la parte superior del cuerpo central.

37. “Es asombroso desde el punto de vista político el que se pudiera hacer entonces un edificio tan radicalmente moderno como Sindicatos en frente del Museo del Prado. Sólo se entiende porque sus arquitectos eran cercanos al Régimen. No había duda de que no iban a traicionar su espíritu. Ellos hicieron esa obra con una gran libertad creativa. Que Aburto y Cabrero pudieran levantar ese edificio en 1950 sigue siendo sorprendente. Su arquitectura se ha manejado siempre con una gran libertad, de pensamiento y de acción. El edificio es magnífico bajo todos los puntos de vista.” Itaki Bergera: *Conversación con Alberto Campo Baeza* (documento inédito), Cambridge, 15-3-2002.

38. Ídem: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



El Manifiesto

Francisco Prieto Moreno invitó a Rafael Aburto a asistir los días 14 y 15 de octubre de 1952 a una reunión en la Alhambra que iba a dar como fruto el único texto con carácter de manifiesto producido por la arquitectura española de posguerra. El encuentro se entendía como una Sesión de Crítica de Arquitectura más, de carácter extraordinario, de las organizadas a partir de 1950 por Carlos de Miguel. Desde el principio se dejaba clara la intencionalidad de dicha Sesión, de la que debería salir “algo así como el *Manifiesto de la Alhambra*, para establecer las bases espirituales de una nueva arquitectura auténticamente española”.¹ Con el fin de dar solidez al Manifiesto se redactaron unas bases sobre las que éste había de articularse. Se trataba de estudiar los “valores permanentes” de esta arquitectura, considerada como paradigma que reunía las características de lo que debía ser la arquitectura española del momento. Estos cuatro valores permanentes –humanos, naturales, formales y mecánicos– fueron tratados por los grupos en los que se dividieron los asistentes, para facilitar una mayor profundización en los temas. El trabajo final debía ser publicado, “en opúsculo o Manifiesto, que tendrá que ser homogéneo, claro y sucinto, si se quiere que ejerza una saludable influencia”.² La Dirección General de Arquitectura, encargada de publicar el texto, parece hacer suyas las ideas en él recogidas: el poder político da así también por terminada la adhesión incondicional al academicismo.

La voluntad de renovación y revisión implícita en esta iniciativa se puede hacer extensiva al propio planteamiento de la Sesiones Críticas o, en el ámbito catalán, a la tarea crítica y teórica llevada a término por el Grupo R. La reunión granadina se realiza en un momento decisivo: cuando la arquitectura española ya había empezado a transitar las sendas de la modernidad. Agarrotada, aletargada y maquillada durante la travesía por el desierto de la década anterior, por fin parece ir encontrando su sitio. Éste no debía ser –no lo fue tampoco en el caso de la arquitectura de Rafael Aburto– la adscripción incondicional a una franquicia denominada “Movimiento Moderno”. No se necesitaba importar; mejor dicho, se necesitaba importar métodos y técnicas, pero no las ideas y ni siquiera las for-

78 Firmantes del Manifiesto de la Alhambra frente al Palacio de Carlos V. Aburto es el tercero por la izquierda.

1. “Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952”, *RNA*, núm. 136 (abril 1953), pág. 13.

2. *Ibidem*, pág. 15.



Madrid 10 de septiembre de 1952.

Dr. D. Rafael Aburto,
arquitecto.
C/ de Benavente 34.
Madrid.

El querido amigo y colaborador:

Por iniciativa de Carlos de Sigüenza, he colaborado con usted en el estudio de la arquitectura de Granada "que es el pueblo". Me ha gustado mucho la idea por tener a parir un libro histórico, pero una vez en marcha, el día que nosotros de gran interés y sobre todo de actualidad, esta se expresaría el caso de que nadie a la reunión y luego parte. En la actualidad personal y profesional, ofreciéndole el mismo tiempo, sea "solución oficial gratuita", para hacerle llegar la semana.

Reciba un fuerte abrazo.

[Firma]

El, Zúñiga-Moreno.

79 Invitación de Prieto Moreno a Aburto para asistir a la reunión de Granada.

mas. Por eso se hace con la cabeza en alto: no con un engallamiento frívolo sino con la conciencia de la responsabilidad histórica de lo propio. Aburto y otros de los arquitectos jóvenes presentes en el Manifiesto son los que muestran las mejores credenciales para consagrar, mediante esta proclama, la ruptura que ellos mismos habían iniciado.

Faltaba, podemos pensar –y aquí puede estar el mayor interés del Manifiesto–, una declaración colectiva desde Madrid, tanto más decisiva cuanto que entre los firmantes figuraban algunos nombres que pertenecieron al denominado *equipo madrileño* que en los primeros años cuarenta habían controlado gran parte de los encargos oficiales, y junto a ellos, quienes, antes de 1952, ya habían construido una arquitectura *distanciada* de los prototipos historicistas menos creativos (Cabrero, Aburto, Fisac).³

No se trató en ningún momento de redactar una innovadora propuesta visionaria y futurista. Fue más bien un intento de bendecir algo que de manera natural y debido en gran medida a las circunstancias venían practicando. El texto también pretendía abrir nuevas puertas mediante la interpretación personal y la llamada a despertar una nueva sensibilidad. Se quería pasar página definitivamente: "No esperen los arquitectos unas conclusiones concretas, ni menos unos preceptos fijos para poder conducirse; no es ése el espíritu del presente documento ni queremos renegar de un academicismo para caer en otro".⁴ Este texto nunca contó con el reconocimiento que de él cabía esperar, no sólo en el momento de su publicación sino especialmente después, al quedar difuminado dentro de la historiografía de la arquitectura española. En realidad y salvo una revisión en clave realista realizada por Oriol Bohigas en 1962,⁵ no se encuentran apenas referencias a él en la historiografía arquitectónica reciente. Con motivo de los cuarenta años de su publicación, la Fundación Rodríguez Acosta decidió reeditar el texto. Este estudio, unido a algunos comentarios de Fullaondo en uno de sus últimos escritos y la concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura en 1998 al redactor del texto definitivo, Fernando Chueca Goitia, han servido para rescatar la memoria del otrora famoso Manifiesto.⁶

Parece lógico que fuera Chueca el encargado de escribir el texto definitivo. Esta decisión vendría a refrendar la idea de que el *Manifiesto de la Alhambra* consistió de alguna manera en la continuidad de sus *Invariantes Castizos*. Publicado cinco años antes de la reunión de Granada, este libro presentaba la misma línea de pensamiento. Sería interesante indagar en qué medida el Manifiesto supone un intento, por parte de Chueca, de buscar un refrendo y ganar para su causa particular a los arquitectos "oficiales" o "gubernamentales". Porque, ¿hasta qué punto se podría afirmar que el *Manifiesto de la Alhambra* consistió principalmente en una operación de trasfondo político? Como en cualquier proclama, una de las claves para interpretar críticamente su efectividad y estimar su oportunidad es la propia composición del grupo que la rubrica; ahí es donde se puede encontrar también la respuesta a su carácter ideológico. En uno de sus artículos se decía que "el

3. Ángel Isac: "La visión arquitectónica de la Alhambra: el Manifiesto de 1953", en AA.VV.: *Manifiesto de la Alhambra*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1993, pág. 33.

4. *Manifiesto de la Alhambra*, Dirección General de Arquitectura, Ministerio de la Gobernación, Madrid, enero 1953, pág. 26.

5. Cfr. Oriol Bohigas: "Granada, hoy", *Arquitectura*, núm. 45 (septiembre 1962), pág. 6.

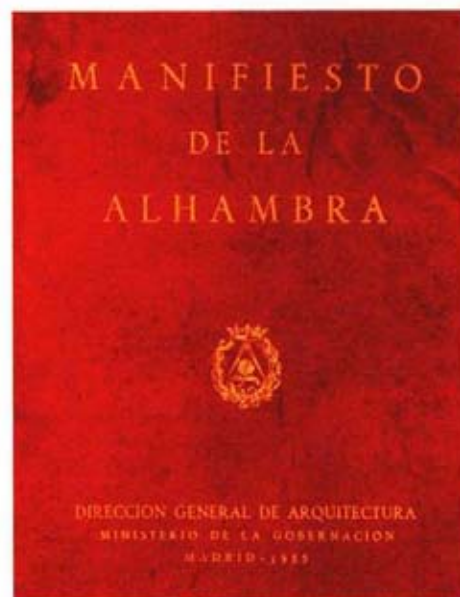
6. Cfr. Juan Daniel Fullaondo y M^a Teresa Muñoz: *Historia de la arquitectura contemporánea española. Y Orfeo desciende*, t. 3, Madrid, Molly Editorial, 1997, págs. 99-104; Ángel Isac: "Los invariantes castizos y el Manifiesto de la Alhambra", *Goya*, núm. 264 (1998), págs. 175-186; y Juan Calatrava: "El Manifiesto de la Alhambra", *Arquitectura*, núm. 154, vol. 00/2.

Manifiesto irá firmado por todos los asistentes, para indicar claramente lo que es: una posición doctrinal de amplia base, que en un momento dado expone un grupo de arquitectos españoles".⁷ Es de suponer que el contenido del mismo podía haber sido suscrito igualmente por la inmensa mayoría de los arquitectos españoles y no simplemente por este reducido y selecto grupo. La ausencia de nombres como Oiza, Cano Lasso, De la Sota, Fernández del Amo o Corrales y Molezún, así como de los arquitectos catalanes y, lo que es peor, del nexo de unión de estos últimos con Madrid, José Antonio Coderch, puede ser una de las razones de su fracaso.

Si bien la mayor parte de los firmantes⁸ son de la generación de Aburto, también están presentes arquitectos pertenecientes a la generación anterior a la guerra, esa vieja guardia de personajes altamente ideologizados. Esto explicaría la razonable precaución con la que el texto fue acogido. Al mismo tiempo, el Manifiesto rubrica el paso del testigo a la generación joven –Carvajal, Corrales, etcétera–, que comienza a trabajar sobre un terreno roturado. Esta labor previa había correspondido a aquellos que, vinculados generacionalmente a los arquitectos académicos anteriores a la guerra, estaban a caballo entre esa tradición heredada en la que no hallaron asideros y las dificultades para definir una nueva arquitectura. Los jóvenes recogen el testigo de aquellos que definieron las coordenadas sobre las que se debía construir una modernidad en España. Sin prejuicios ni componendas ideológicas, la nueva generación irrumpirá con fuerza y liderará el asentamiento definitivo de la modernidad, "una revolución que se avecina".

¿A qué la necesidad de un manifiesto, vocablo que, casi por definición, significa escrito de tipo dogmático y revolucionario, en el que se rompe con el pasado, haciendo pública declaración de un nuevo credo? Sencillamente, porque la realidad, cuyos inequívocos signos no dejan lugar a dudas, nos está demostrando que la última postura tradicionalista que adoptó la arquitectura española después de la guerra de Liberación no se puede ya sostener y sus postulados se resquebrajan. Los supuestos formales y estéticos sobre los que se fundó no representan ya nada para los jóvenes que hoy en día se forman y salen de las aulas, y que están en trance de dar una peligrosa zambullida en el vacío. Nuestro Manifiesto nace de la inminencia de esta revolución que se avecina, y quiere anticiparse a ella en un intento de encauzarla desde arriba.⁹

El grupo llegó a Granada el día 13 de octubre y pronto empezaron a admirar las bondades del recinto.¹⁰ La sesión del día 14 comenzó con una descripción de la Alhambra a cargo de Prieto-Moreno y una posterior visita guiada. Una vez divididos en grupos, se dio paso al debate. El tono de las intervenciones era intenso, quizá no tan profundo como se podría esperar. Después de una primera puesta en común, se dio paso a la formación de cuatro grupos para estudiar con profundidad aspectos diferentes: formas, construcciones, jardines y decoración. Aburto formaba parte de este último, junto con Cabrero, Calonge,



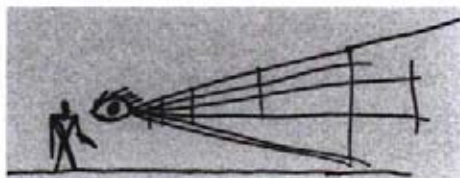
80 La Dirección General de Arquitectura editó el Manifiesto en sustitución del Boletín correspondiente al segundo trimestre de 1953.

7. "Sesiones celebradas...", art. cit., pág. 15.

8. Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, José Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmés, Luis García Palencia, Fernando Lacasa, Emilio Larrodera, Manuel López Mateos, Ricardo Magdalena, Antonio Marsá, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juana Ontañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto-Moreno, Francisco Robles, Mariano Rodríguez Avial, Manuel Romero y Secundino Zuazo.

9. *Manifiesto de la Alhambra*, op. cit., pág. 6.

10. "El primer día, cuando entramos en el Palacio de la Alhambra por el Patio de los Arrayanes, nos detuvo Don Secundino diciéndonos: -Y ahora, queridos amigos, arro-dillense." Carlos de Miguel: "Número recopilación de 25 años de la Revista Nacional de Arquitectura y de la revista Arquitectura", *Arquitectura*, núm. 169-170 (enero-febrero 1973), pág. 28.



81 "Nuestra época fija cada día su estilo. Está bajo nuestros ojos. Ojos que no ven." Le Corbusier (*Hacia una arquitectura*, 1964).

De Miguel y Picardo. Una vez reunidos estos grupos, se procedió a una nueva exposición conjunta de las cuestiones tratadas y de las conclusiones obtenidas. En lo referente a la forma, se encauzó principalmente hacia la ordenación urbana, tratando de buscar fórmulas que conjugasen la armonía general del conjunto con un contenido rico y variado y una disposición de ambientes con carácter propio. Se estudiaron asimismo los diferentes materiales y elementos constructivos empleados en la Alhambra. Surgió el debate sobre el uso de los materiales locales y la utilización justificada de elementos prefabricados. La integración de la naturaleza y el concepto de jardín entendido como "naturaleza domesticada" también fue un tema debatido. Hablando del jardín, se planteó una de las cuestiones cruciales para la nueva arquitectura que había de consolidarse. El debate entre un racionalismo funcionalista apoyado en la geometría ortogonal y un organicismo fiel a las formas naturales entroncaba de lleno con las claves revisionistas del Movimiento Moderno que estaban entonces presentes en Europa.

El día 16 regresaron a Madrid. Al final, y por encima de los resultados, habría que valorar las intenciones de esta iniciativa, definidas desde el principio por el propio Prieto-Moreno: "Si somos capaces de sacar de la Alhambra las consecuencias válidas para nuestra cotidiana tarea como arquitectos españoles, no dependerá de los valores intrínsecos del edificio, sino de nuestra propia capacidad. Allí hay mucho que ver. Si tenemos ojos para verlo, las consecuencias que de ello se derivarán para la arquitectura española contemporánea pueden ser grandes".¹¹ Chueca incide en un aspecto que presidía ya el discurso de Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*, como es el de los "ojos que no ven". Se trata de un elemento común presente en todo movimiento de vanguardia; el arquitecto moderno se apropia del mundo a través de la mirada. Nuevamente, cuando la modernidad se encontró con su propia crisis, Venturi "aprendió de Las Vegas" aproximándose a la ciudad desde la ingenuidad aparente de la experiencia visual y perceptiva. Gracias a ese mirar con ojos nuevos, el mensaje depositado en el Manifiesto fue premonitorio de algo ya imparable. Se podría dar a esta iniciativa un mayor protagonismo a la hora de apuntar las claves que propiciaron la consolidación y, más tarde, la obtención de frutos maduros en la arquitectura moderna española. Sería algo así como un anacronismo que el paso del tiempo y la sucesión de acontecimientos han corroborado.

Los Invariantes Castizos de Chueca ponen la pista a los arquitectos de un franquismo ya tardío sobre una posible españolidad que se produce precisamente en esa hibridación del arte occidental con la presencia de los musulmanes en España. En realidad, Chueca mezcla dos cosas: el concepto de invariante con lo castizo, que es lo que salva del nacionalismo político remitiéndose a Unamuno. El casticismo viene de algo más genuino que tiene que ver con el espíritu de lo popular. En el fondo, es un manifiesto que reacciona contra la modernidad. En cierto modo es preposmoderno y, hasta cierto punto, venturiano.¹²

11. *RN/A*, núm. 136 (abril 1953), pág. 47.

12. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Moneo*, cit.

Hay que valorar la voluntad de ruptura con respecto a la situación precedente, planteándose una crítica profunda a algo que, apenas varios años antes, era defendido o “practicado” por la mayoría. De alguna manera, se propone la sustitución de El Escorial –cóncavo y susceptible de copia– por la Alhambra –convexa–, no como modelo formal sino como permanente paradigma. Tampoco se trató de una voluntariosa ingenuidad, sino de una reflexión madura que apoyaba el cambio tan deseado en una “nueva sensibilidad” y en los valores de lo propio. Ésta es otra de las líneas maestras del texto: se había de romper formalmente con lo anterior pero sin dejar de lado la memoria histórica y el impacto de la crisis del 98. “Esta ansiedad por volver a las fuentes españolas –castizas– es altamente plausible como dirección espiritual”, se decía en el Manifiesto. Carvajal, uno de los jóvenes que en aquel momento salía de las aulas, interpreta el Manifiesto en clave nostálgica y regeneracionista, que entiende la conciencia de lo nacional y de la tradición como lo opuesto al progresismo descontrolado:

¿Qué es el regeneracionismo? El regeneracionismo es lo que viene después del desastre del 98, Unamuno, Baroja, etcétera. Ellos sostenían que esta España vieja y caduca había que montarla de nuevo pero desde nosotros mismos. No desde la copia de los franceses, no desde la copia de los ingleses: desde nosotros mismos. El *Manifiesto de la Alhambra* es regeneracionista. [...] “Ojo, que la modernidad no lo es todo, que tenemos nuestro pasado, que tenemos nuestras bellezas, que tenemos nuestra historia, nuestra cultura”. [...] Estos señores de España son, por tanto, a los que les corresponde en este momento darse cuenta de que el clasicismo, el pastiche, no les interesa y se plantean la gran pregunta de qué es lo que hay que hacer.¹³

Desnudos de prejuicios y con “ojos de arquitecto”, los firmantes del Manifiesto se encararon a un “edificio que no tiene edad, sólo arquitectura” para tratar de buscar en él las trazas de la vía española a la modernidad, que no a la vanguardia. La Alhambra no defraudó sus pretensiones, aportando abundantes coincidencias con la deseada arquitectura moderna: “Coinciden en la aceptación del módulo humano; en la manera asimétrica pero orgánica de componer las plantas; en la pureza y simplicidad de los volúmenes resultantes; en la forma de incorporar el jardín y el paisaje al edificio; en el uso económico y estricto –sin adiposidades plásticas– de los materiales, y en tantas cosas más”.¹⁴

Las razones de Aburto

Aunque Aburto fue uno más de los participantes en la sesión de la Alhambra, tuvo un cierto protagonismo. Cuando Prieto-Moreno le invitaba a la reunión, mencionaba su “habitual personalidad profesional”. En Granada, Aburto recibió el encargo de redactar un escrito que resumiera lo tratado en su grupo. Al leer el artículo surgen aspectos fácil-

13. Iñaki Bergera: *Conversación con Javier Carvajal* (documento inédito), Madrid, 18-1-1999.

14. *Manifiesto de la Alhambra*, op. cit., pág. 14.



82 Elocuente portada del núm. 136 de la RNA (abril 1953), en el que se recogen los textos de la sesión de Granada.

mente vinculables a su propia obra o a su manera de entender la arquitectura. Las cuestiones tratadas en Granada y las conclusiones que se extrajeron influyeron, conscientemente o no, en su quehacer posterior. *El Manifiesto de la Alhambra* se gestó en un momento decisivo para él. Eran los años más fructíferos de su ejercicio profesional y de mayor protagonismo en la palestra arquitectónica. Especialmente a partir del encargo de la Casa Sindical, Aburto comenzó a desarrollar todo su talento y capacidad creadora de un modo arrollador. Presentaba los rasgos de un arquitecto comprometido, luchador y reivindicativo. Su mundo interior y su discurso personal parecen ir encontrando la madurez y así se va manifestando hacia el exterior. Pero esta revelación será reservada, como quien no lo quiere decir todo, como quien siente pudor a ser descubierto. El crecimiento de su presencia pública va acompañado de la profundización en sus raíces interiores. La elaboración de la teoría pública la sustenta en un corpus teórico personal. "El filósofo –escribe Aburto en su texto– es un pensador que elabora una teoría para los demás o un arquitecto que fabrica un entramado abstracto para asidero y confirmación de su conducta."¹⁵ Aquí en la Alhambra, muestra ciertas claves para una mejor interpretación del argumento de su trayectoria. Aburto se encuentra cómodo entre sus muros, principalmente en la medida en que éstos propician la introversión en su recóndito laberinto.

Aburto valoraba la decoración de la Alhambra desde la abstracción. Este entendimiento es el que permitió abandonar definitivamente a la arquitectura española el recurso a la superposición, al ornato mal entendido. El arquitecto tratará de pasar página definitivamente a la molduración cultivada como ornamento en sí misma. "La decoración árabe es en este aspecto tan lógica y razonable como lo es la forma arquitectónica. [...] La decoración de la Alhambra es la más respetuosa que puede darse con la voluntad estructural del arquitecto, y a eso ayuda su carácter abstracto y la remisión íntegra a su función decorativa, sin mistificaciones de ninguna clase."¹⁶ La aportación de Aburto al Manifiesto consiste en señalar que la decoración arquitectónica ha de responder a algo más profundo y complejo que su propio carácter superpuesto. Esta idea, tratada apenas cinco años más tarde por Ernesto N. Rogers¹⁷ y ya en la crisis de la modernidad por Giorgio Grassi,¹⁸ se convierte en una invitación a la introspección y al autoconocimiento. El paso de lo clásico a lo nuevo ha de hacerse desde la interiorización. Lo moderno ha de surgir a partir de la síntesis conceptual de los valores arquitectónicos eternos. En este espectro de la interiorización, Aburto irá sustentando su creación artística y todo su quehacer. Como en la Alhambra, la decoración se convierte –mediante la abstracción– en geometría. Todo su lenguaje plástico es un continuo ejercicio epitelial de composición geométrica, un juego formal regulado únicamente por la intuición y por la sensibilidad, por la insistencia y por la búsqueda.

15. Rafael Aburto: "Razones de la Alhambra", *RNA*, núm. 136 (abril 1953), pág. 36.

16. *Manifiesto de la Alhambra*, op. cit., pág. 20.

17. Cfr. Ernesto Nathan Rogers: *Experiencia de la arquitectura*, Buenos Aires, Nueva visión, 1965, pág. 81.

18. Cfr. Giorgio Grassi: "El problema de la decoración", en *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pág. 79.

Nosotros los arquitectos, que manejamos casi exclusivamente formas geométricas, tenemos la obligación de percibir y comprender la expresión de las mismas. Es un lenguaje tan elocuente para nosotros como lo es el pentagrama para los músicos. Con la única diferencia de que si en éstos hay un acuerdo reglamentado y previo, en nosotros hay acuerdo cuando existe sensibilidad.¹⁹

Se entiende ahora el carácter ausente y taciturno de Aburto. Como un asceta, comienza a recorrer sus etapas ascendentes por la Alhambra, del suelo al techo, para despojarse de todo lo superfluo. Se apasiona ante lo diáfano, ante el muro virtual formado por un tramado bosque de pilares, por el misterio que suscita una geometría en forma de lazo, que "es como el bosque misterioso, por la atracción de su laberinto, sin principio ni fin, que nos convierte en niños ilusos, débiles y sencillos, huyendo del mundo y de su lógica".²⁰ Entonces surge el juego: "seguir la trayectoria de un lazo es como encontrarnos en espíritu recorriendo de noche las calles de una ciudad desconocida o también como penetrar en un bosque y perdersen en él".²¹ Al llegar al techo, final del recorrido, Aburto vuelve a disfrutar ante lo contradictorio, ante la autonomía que lo desliga de lo constructivo, sin peso, colgado y ascendente. Por eso concluye: "Si alguno tiene la dicha de crear un templo, procure coronarlo de algo ininteligible".²²

Resulta difícil encontrar un proyecto en el que Aburto no decore, es decir, un proyecto desnudo de plástica ornamental abstracta. No se trata de añadidos al proyecto, sino más bien de manipulaciones materiales de textura o de color. En este sentido, se acerca más a un organicismo sensible a lo matérico que al "juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz" que propugnó Le Corbusier. "Si la arquitectura es un arte práctico, es también un arte visual; y las formas, color, proporciones, ritmos, cadencias, espacios, ambientes, estructuras, materiales, son para el arquitecto los medios con que cuenta para su creación visual."²³ Esta idea recogida en el Manifiesto es fundamental para entender la obra de Aburto. A pesar de defender la abstracción y practicarla, como en este caso, nunca renunciará a la forma, al color, al dibujo, a la textura, al arte, a la vida... Su adhesión a lo moderno es personal y condicionada. La arquitectura de Aburto es explosiva, imaginativa y pictórica.

Señala el historiador Ángel Isac al constatar la ausencia de los arquitectos catalanes en las Sesiones de Granada que la actividad teórica y propositiva llevada a cabo por el Grupo R sí que se constituye en alternativa demostrativa del cambio añorado, pues la Casa Ugalde se consagra como antecedente y sintaxis práctica del espíritu del Manifiesto. La afirmación es acertada pero, junto al proyecto de Coderch, pueden destacarse otros buenos ejemplos que vivifican las palabras del Manifiesto. En el caso de Aburto, el contenido de éste subyace de alguna manera en muchas de sus propuestas arquitectónicas, aunque ninguna de ellas alcance el paradigma de la casa de Cالدetas. En 1953, al mismo tiempo que se publica el Manifiesto, Aburto construye en Madrid un local comercial para

19. Rafael Aburto: "Razones de la Alhambra", art. cit., pág. 42.

20. Ibidem, pág. 42.

21. Ibidem, pág. 44.

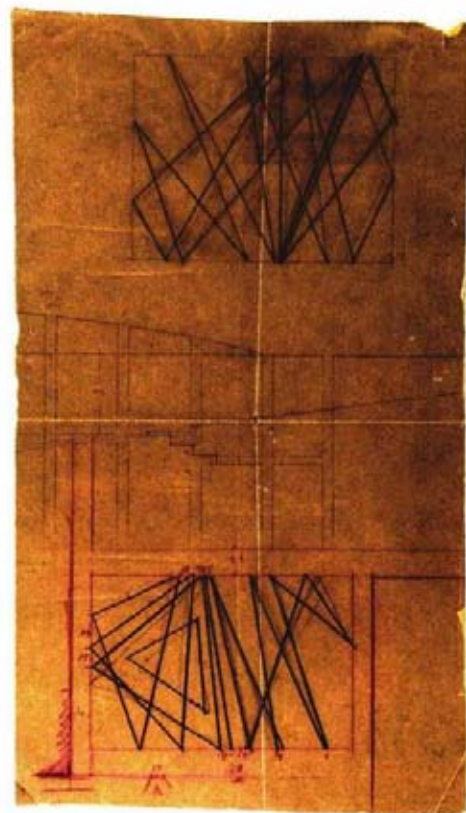
22. Ibidem, pág. 46.

23. *Manifiesto de la Alhambra*, op. cit., págs. 24-25.

Gastón y Daniela. Años más tarde, en 1965, repetirá el encargo en otro local situado en la misma madrileña calle de Velázquez. Las referencias a Granada son manifiestas en ambos: el espacio interior que se recorre, un techo geometrizado, superficies alicatadas, paños, texturas, el estante... Cada material se emplea y se descubre. Aburto no decora: inventa y juega. "Para construir, lo primero que hay que hacer es mirar alrededor, ver de qué se dispone y emplear estos materiales racionalmente".²⁴ A partir de ahí, la razón en Aburto se humaniza y se viste.

En la segunda tienda de la empresa textil, Aburto hace un uso manifiesto de lo decorativo como recurso para dar forma a la fachada. Paradójicamente, la ornamentación –aquella materia tan delicada de la que el Manifiesto aconsejaba abstenerse– se convierte en el principal recurso compositivo. Aburto vuelve a someterla a un proceso de abstracción geométrica. La iniciativa, tanto en esta ocasión como en el local anterior, partía en gran medida del propio cliente, Guillermo Wakonigg, que en un viaje a Nueva Orleans se sintió maravillado por el hierro fundido como elemento de decoración que adornaba las construcciones de la pintoresca Vieux Carré. Siguiendo el más puro estilo colonial *Old South*, Wakonigg le mostró a Aburto modelos de diseños ornamentales en hierro y aluminio. Las formas vegetales y naturales son casi una obsesión dentro del repertorio formal y figurativo de Aburto. Tampoco están nada lejos de la imaginería de la Alhambra y del resto del arte nazarí. Como aseguraba el Manifiesto, no hay peligro de que "el atavío morisco nos haga perder la visión clara y sucinta de las notas esenciales". Toda la ornamentación está en un plano único, definido por el material y el color y superpuesto a la transparencia requerida por este tipo de locales. En realidad, si se elimina este plano de fachada, tanto el interior del local como la propia fachada son un fino ejercicio de contención formal vinculado al más estricto funcionalismo. En este sentido recuerda el trabajo de Louis Sullivan en los Almacenes Schlesinger & Mayer de Chicago, de 1903, pero la libérrima creatividad de Aburto contrasta con la soterrada angustia ante la progresiva pérdida de la ornamentación en el caso del arquitecto americano. La ornamentación en la arquitectura de Sullivan conecta con el debate europeo de Morris y será posteriormente recogido e interpretado brillantemente por Wright.

De nuevo Aburto toma conciencia del empleo racional, riguroso y coherente de los materiales. No intentará camuflar o decorar un proyecto sobrio y preciso con un repertorio floral requerido por el guión o las exigencias del cliente. Aburto las hace suyas, pero las tamiza por el entendimiento preciso de explicar, mediante el diseño de los elementos, qué es y cómo funciona cada material. De esta manera, las formas vegetales se enmarcan y sustentan dentro de un soporte propio: un bastidor tubular del mismo material que confiere unidad a cada una de estas piezas, que, unidas unas a otras, irán construyendo la totalidad de la fachada. "La expresión o forma de los materiales –se lee en el Manifiesto– es, sobre todo, sincera, es decir, no trata de ocultar su naturaleza propia, sino de declararla."²⁵



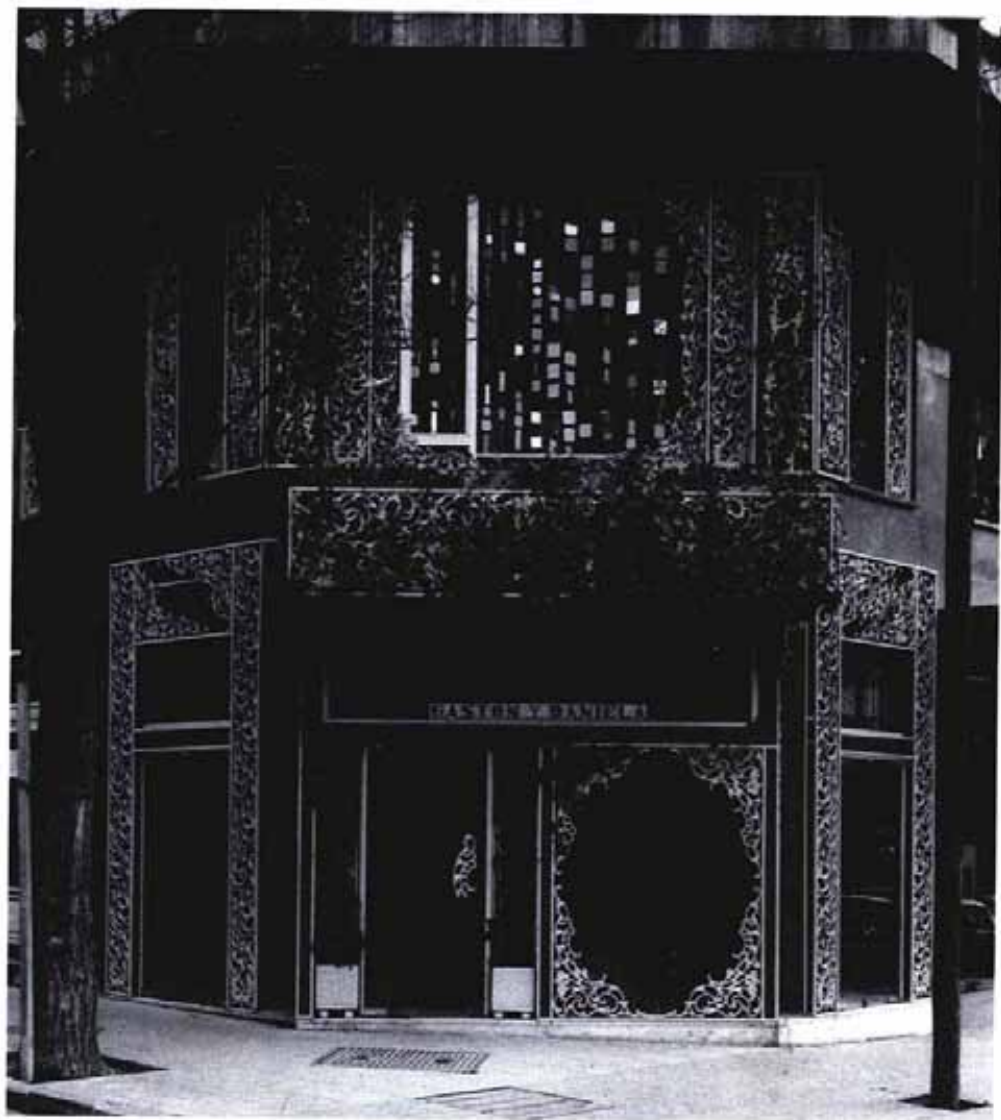
83 Croquis de un cielo raso del primer local de Gastón y Daniela, 1953.

24. *Manifiesto de la Alhambra*, op. cit., pág. 35.

25. *Ibidem*, op. cit., pág. 36.



84 Almacenes Schlesinger & Mayer, Chicago, 1903.
Louis Sullivan.



85 Fachada del segundo local de Gastón y Daniela,
Madrid, 1965.

Un después y un antes

Tanto en la trayectoria de Rafael Aburto como en el devenir de la arquitectura española, los primeros años cincuenta fueron rompedores y expansivos. Se produjo entonces la eclosión de la modernidad y se apagó la referencia historicista y monumental auspiciada desde las instancias oficiales durante la década autárquica. Aquel espíritu impetuoso se concretó en una *furiosa experimentación* que, a su vez, hizo posible el *momento español*, el reconocimiento –tanto dentro como fuera del país– del momento feliz, joven y creador de los arquitectos y, por extensión, de los artistas nacionales. Los firmantes del Manifiesto, fruto del dinamismo que se vivía en las Sesiones Críticas y de los nuevos aires que se respiraban en el país, decidieron romper con lo anterior y dar un paso definitivo hacia delante. Esto plantea otra posible lectura del Manifiesto. Al no estar presentes las jóvenes y prometedoras generaciones que habían de liderar el ansiado cambio, es a la generación de Aburto a la que corresponde el reconocimiento de esta iniciativa y, especialmente, del hecho de haberse sobrepuesto a la dura y difícil travesía de la década anterior. El Manifiesto es un punto de partida pero también es un punto de llegada, el final feliz del velado cautiverio de la autarquía. No es momento de hablar del consabido debate sobre la hipotética ruptura o continuidad arquitectónica que pudo suponer la Guerra Civil. Se trata de un asunto que, una vez moderado el dogmatismo de la primigenia historiografía, va encontrando el tono adecuado para una certera interpretación.

Aburto, Cabrero, Coderch, Fisac, etcétera, eran conscientes de la quimera que se estaba representando. No andaban en la búsqueda de su propia vanguardia, sino más bien querían definir unas coordenadas coherentes con su tiempo, algo que les permitiera proyectar de acuerdo con la realidad que les estaba tocando vivir. Después de una primera actitud de escapismo, los arquitectos vuelven a mirar con nuevos ojos a lo propio. La solución –apuntaba Fisac– “no está allí fuera; no es el escudo, ni la ventana de esquina, ni la ménsula; no está en un escaparate, para que nosotros la cojamos cómodamente con nuestra Leica al pasar en coche. Está más dentro; no se entrega tan fácilmente. Exige de nosotros trabajo y entusiasmo, amor por la arquitectura, que es algo que quizá no nos sobra”.²⁶ De ahí que, con sencillez, los arquitectos recurran al oficio y a la tradición. Al igual que los artistas árabes de la Alhambra, también los arquitectos que trabajaron en la posguerra hicieron frente a las carencias técnicas con ingenio y sensibilidad. Precisamente por esta razón, llegaron después los resultados, cuya síntesis fue recogida en Granada. Esas limitaciones propiciaron las más válidas e indiscutibles señas de identidad de la arquitectura española.

La ejercitación arquitectónica de Rafael Aburto durante los años cuarenta no es ajena a los parámetros formales, constructivos, decorativos y paisajísticos planteados en la Sesión Crítica de la Alhambra. De sus obras de este período, vinculadas prácticamente todas a su trabajo en la Obra Sindical del Hogar, hay una que sirve para ilustrar estos con-

26. Miguel Fisac: “Lo clásico y lo español”, *RNA*, núm. 78 (junio 1948), pág. 148.



86 Granja-escuela en Talavera de la Reina, 1947. El silo, la vaquería y los almacenes, vistos desde el este.

ceptos. Se trata de la granja-escuela de Talavera de la Reina,²⁷ construida entre 1947 y 1948. Resuelto con bóvedas tabicadas, el proyecto constituye una modesta sintonía entre la lógica constructiva y la realidad misma del programa y de los medios disponibles. La sencillez alcanzada parece fruto de una rigurosa operación racional. La disposición general del conjunto y el diseño específico de cada una de las piezas que lo componen aparecen dotados de una pureza abstracta, reforzada por la existencia de piezas agrícolas singulares como silos, almacenes o vaquerías. Si el edificio es un contenedor definido formalmente a partir de la estructura y de unos materiales sencillos, así se manifiesta al exterior, casi con la vulgaridad de lo obvio. “Da la casualidad que la obra de arquitectura moderna que a mí más me gusta es una obra hecha con tapial”,²⁸ responde Neutra a los arquitectos españoles quejosos del retraso tecnológico. De nuevo, el mensaje de la Alhambra: “Nuestra apetencia actual son los materiales nobles y noblemente tratados; nuestro horror, la pacotilla. Y después nos temíamos la censura burlona de los que nos encuentran embelesados con un edificio de tapial y yeso. Sí, pero la nobleza de los materiales no es tanto intrínseca como condicionada a su tratamiento”.²⁹

Siguiendo los cuatro conceptos estudiados en Granada, es posible localizar muchos aspectos comunes inherentes a la definición de este proyecto de Aburto. El conjunto se distribuye en planta de una manera simétrica, clásica. Sin embargo, a partir del cuerpo central y del patio, el resto de los volúmenes transgreden esta disposición porque aparecen ejes secundarios, pequeñas estancias entre los bloques y escapes visuales sucesivos. El acceso al espacio central se hace por los laterales, lo que provoca una obligada visión en escorzo. El patio es abierto y el conjunto no resulta tan contenido como lo puede ser el de la Alhambra, pero se respira algo de todo ello. También aquí el conjunto se recorre: los espacios son continuos, se delimitan pero no se cierran y siempre aparecen las fugas. Aburto da importancia asimismo a otra necesidad compartida con la Alhambra: la de “relacionar unos y otros edificios, estableciendo entre ellos condiciones de armonía y valorando el espacio libre intermedio, no como espacio inactivo y neutro, sino como lugar de complacencia y vivencia estética”.³⁰ Sentía el arquitecto la responsabilidad ética de generar cierta “vivencia estética” con sus proyectos, más allá de la mera resolución de las necesidades funcionales. Suplía la pobreza de medios con una sensibilidad que le lleva a proporcionar al hombre algo que los recursos, por sí solos, no son capaces de garantizar.

Se conseguirá un ambiente que ha de repercutir beneficiosamente en la mentalidad del personal, pues sin ese orden de la naturaleza que bordea las edificaciones, y la cual llamamos urbanización, y sin ese orden de las masas arquitectónicas que llamamos estético, dejamos aquellas a la merced de la dureza de los elementos y al hombre entregado a la sordidez de un escenario sin emociones, creando con ello el tipo de campesino que se ha dado en admirar por sus reacciones negativas, y a quien llamamos sufrido, el cual, sin duda, quema gran parte de sus facultades en soportar unas condiciones que sospecha fatales, y que podría dedicarlas

27. Para una completa descripción del proyecto, véase Iñaki Bergeira: “Desde la autarquía a la modernidad”, en AA.VV., *Los brillantes 50*, Pamplona, T6 ediciones, 2004, págs. 46-55.

28. Enric Soria: *Conversaciones con J.A. Codrich de Sentmenant*, Murcia, Librería Yerba, 1997, pág. 100.

29. *Manifiesto de la Alhambra*, op. cit., pág. 20.

30. *Ibidem*, pág. 31.

a otros empeños más agradecidos. No somos, desde luego, partidarios del heroísmo inútil. Y si es verdad que el hombre tiene la arquitectura que se merece, en este caso, en el que el beneficiario no decide las condiciones primeras que ha de vivir, sino que le son impuestas, se ha de procurar en lo posible que la arquitectura haga al hombre.³¹

El resultado es una arquitectura austera y de formas simples, blancas y puras; los paños lisos están únicamente definidos por la rigurosa modulación estructural y por la presencia de los huecos. La granja-escuela sigue de esta manera los tres puntos esenciales en relación con el empleo de los materiales que fueron después enunciados en la Alhambra: "colocación o función adecuada a los mismos, dimensiones de acuerdo con su estructura interna y expresión o forma externa con que esos materiales se acusan".³² El mensaje del *Manifiesto de la Alhambra* –enmascarado en parte por sus redactores y silenciado por sus hipotéticos receptores– cayó en saco roto. Sin embargo, se reconozca o no, su legado permaneció subconscientemente presente en el motor creativo de los arquitectos españoles. El esfuerzo por separar el grano de la paja depara aún hoy ciertas virtudes propositivas, por muy obvias que éstas puedan parecer. De hecho, la valoración explícita del lugar, el contexto, la cultura y la identidad fue defendida después por el regionalismo, a partir de una arquitectura fenomenológicamente situada como la de la Alhambra de Granada. Es difícil defender la eficacia y sostener la validez de la condición sustentante del regionalismo arquitectónico en medio de las actuales condiciones impuestas por el fenómeno de la globalización. Sin embargo, los frutos de su natural y pausado entendimiento durante aquellos años de la posguerra se han recogido a posteriori. Es evidente que lo que aquellos arquitectos quisieron o supieron ver en la Alhambra tendrá que ver con la salud y la consistencia que aún hoy y en medio de las actuales condiciones es capaz de mostrar la arquitectura española.³³

31. Rafael Aburto: "Granja-escuela en Talavera de la Reina", *RNA*, núm. 80 (agosto 1948), págs. 299-300.

32. *Manifiesto de la Alhambra*, op. cit., pág. 35.

33. Así lo refleja un editorial de la revista *Techniques & Architecture* dedicado a España, en el que se enuncian muchos de los aspectos que afloraron en el *Manifiesto de la Alhambra* para justificar la calidad de la actividad arquitectónica: "There remains the economy of means, in particular of structure, precision, a well-organised architecture, a 'more with less' that is close to abstraction. This is not a goal in itself, but is allied with sensitivity, made all the more powerful in that it is contained, translated by the alchemy of material, proportion, exactness of execution, geometry, in order to attain its greatest expressive force. It is not egocentric, but re-activated, invented, in relation with the culture and incredible power of the landscape". "Spain abstraction", *Techniques & Architecture*, núm. 452 (febrero-marzo 2001), pág. 4.

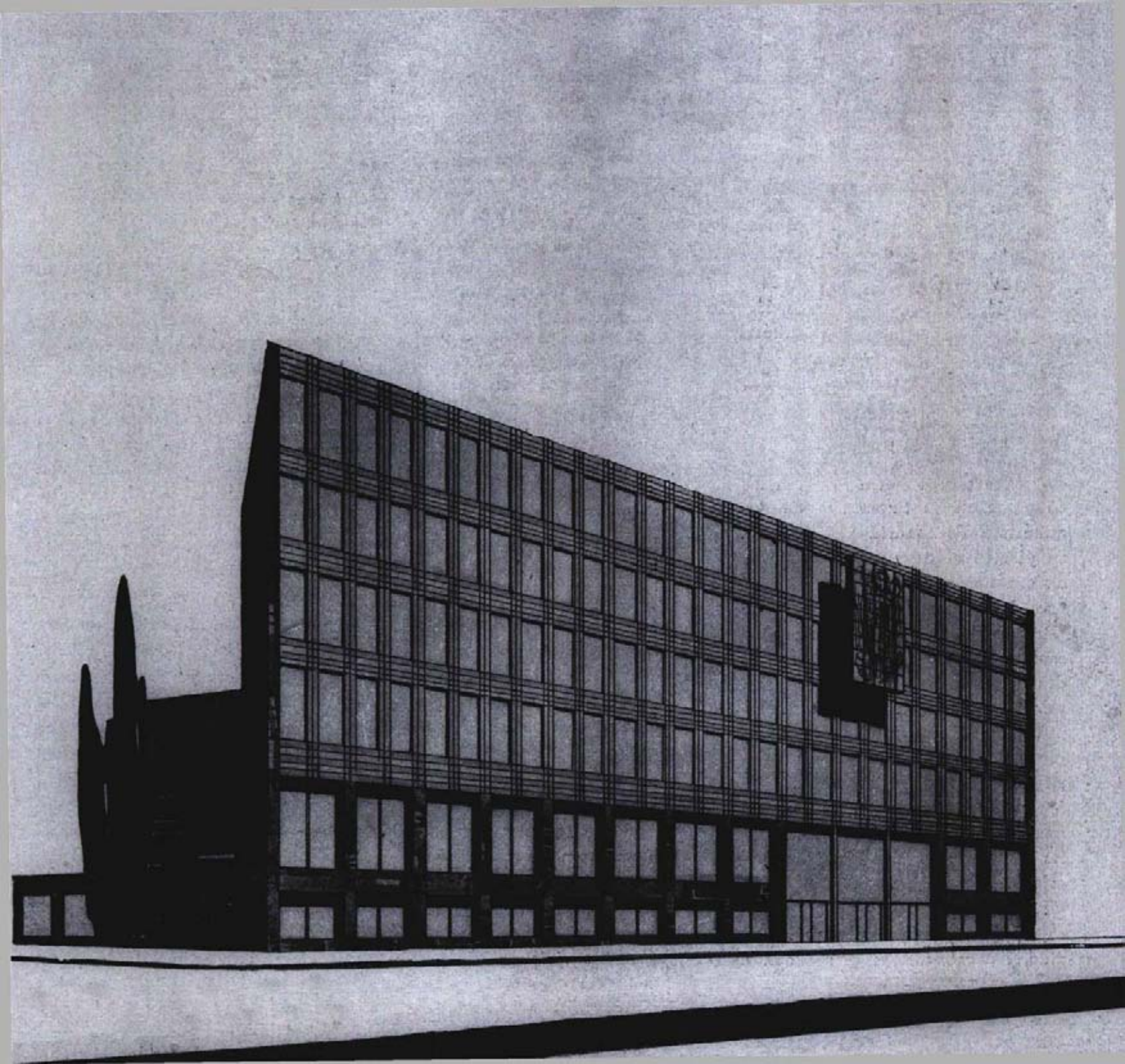
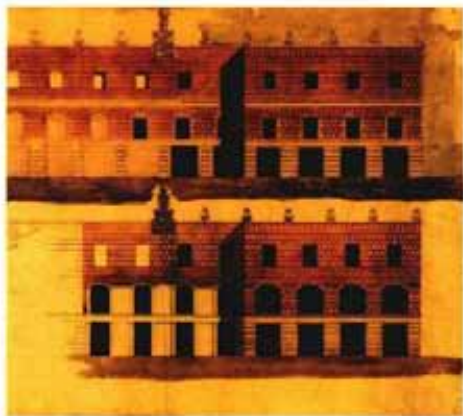


Imagen y realidad

El éxito de Sindicatos llegó para Aburto después de una insistente participación durante los años anteriores en sucesivos concursos de arquitectura. Este quehacer permite esclarecer la posición del arquitecto respecto al embarazoso tema del lenguaje arquitectónico durante la etapa posterior a la Guerra Civil. Aburto, consciente desde el principio de que el academicismo no era la tabla de salvación para la formulación arquitectónica, fue adentrándose en un paulatino proceso de asimilación de la modernidad. Entonces, ¿cuáles eran los intereses de Aburto? ¿En qué *corriente* habría que situarlo? En la Casa Sindical triunfó la imagen dura y racional importada por Cabrero desde la Italia fascista, imagen que no se inscribe directamente en los intereses de Aburto. Su figura tampoco se corresponde con la del arquitecto adscrito a la arquitectura oficial del Régimen, que encarnaría Gutiérrez Soto, cuando entrando en Madrid con los primeros tanques en 1939, se le escucha aquel “¿qué se va a llevar ahora?”.

Luis Moya es otra de las referencias fundamentales del espectro arquitectónico de la España de posguerra. Moya y Aburto convergen en los *sueños*, en esas vías de escape de matiz surrealista. También será Moya quien conduzca a Aburto por los intereses constructivos destinados a unir la técnica y el racionalismo con el legado de la tradición vernacular. Pero Moya es el arquitecto clásico por excelencia y ahí se separa de Aburto: el arquitecto bilbaíno nunca creará en la contemporaneidad del clasicismo. Transitó por sus caminos porque no había otras sendas trazadas. Al final, fue él mismo quien dio cauce propio a sus inquietudes. Por los motivos que se relatan en el primer capítulo de este libro, resulta difícil adscribir a Aburto en alguno de los grupos de intereses –clichés historiográficos–, principalmente porque él mismo, consciente o inconscientemente, no lo hizo. La posición de Aburto es ambivalente y su encuadre temporal y temperamental le sitúan en el momento clave de la yuxtaposición de la tradición y el lenguaje clásico con la incipiente modernidad.

87 Concurso de la Delegación de Hacienda de Tarragona, 1954. Rafael Aburto.



88 Proyecto realizado por Rafael Aburto en la escuela de Arquitectura de Madrid, s/f.

Aburto no hace suya la arquitectura tradicional clasicista pero empieza a trabajar a partir de ella, apoyándose precisamente en sus máximas universales. La calidad estética de un edificio, según el pensamiento clásico, plantea unas relaciones entre la belleza en sí misma considerada –armonía y correspondencia de las partes entre sí y con el todo– y el ornamento añadido. Luis Moya sentenciaba que “los órdenes clásicos son como las castañuelas: se pueden tocar o no tocar. Pero si se tocan, hay que tocarlas bien”. Aburto era consciente de la dificultad que suponía manejar bien este sistema de relaciones.¹ El ornamento era demasiado añadido y por eso sus composiciones clásicas resultan frías y excesivamente teatrales. Esta primeriza arquitectura de Aburto no acata –sí se aproxima– el clasicismo de Speer o de Troost, la arquitectura alemana que fue en un momento dado admirada como modelo desde la España autárquica. Entonces, se entendió el clasicismo como un método seguro para proyectar y Aburto no es un arquitecto metodológico sino experimental. Su eclecticismo incipiente fue abiertamente superficial y la figuratividad resultante, áulica y atemporal.

El caso de Aburto pone de manifiesto que la pretensión oficial de suscribirse a un determinado lenguaje historicista se atenia exclusivamente a la dimensión simbólica de la arquitectura, a la retórica caligráfica y, en último término, a la falacia. Uno de los organismos del Régimen que se encargó de abanderar ese lenguaje fue la Dirección General de Regiones Devastadas. Aburto participó, siendo estudiante, en la instalación de la exposición de *La reconstrucción en España*. El resultado es una imagen trasnochada y acaramelada que evidencia el inconsistente caldo de cultivo en el que Aburto y los arquitectos de su generación tuvieron que forjarse y, al mismo tiempo, las escasas garantías de que este *estilo* llegara a triunfar.

Es conocido el sustrato político de toda esta operación, mediante la que el Régimen quiso imponer un *estilo* a todas las realizaciones artísticas, y de manera especial a la arquitectura, “arte esencial del Imperio”. Como se ve al estudiar los proyectos de Aburto de estos años, el empeño resultó una entelequia o, como los historiadores no se han cansado de denunciar, “un espejismo hábilmente manejado para atraer a aquellos que creían en una grandeza de *destino* histórico-racial”.² Se trató ciertamente de un intento fallido, seguido con todas sus consecuencias únicamente por ciertos profesionales. El resto tuvo al menos que beber de sus fuentes y jugar al juego. Aburto, Cabrero y Fisac *aprendieron* ese lenguaje de primera mano, al trabajar en el estudio oficial de Muguruza en la Dirección General de Arquitectura. Pronto se pondría de manifiesto el carácter coyuntural de esta situación. El mismo Franco se dejaba arrastrar por la más absoluta ambigüedad y cuando llegó el momento de *apuntarse* a la modernidad, lo hizo sin ningún resquicio. Fisac recuerda una anécdota ciertamente ilustrativa: “Cuando entró Ruiz Jiménez de Ministro de Educación me eligió a mí entre un grupo de arquitectos, cosa que me extrañaba –le dije– al tratarse de un Ministerio, pensando que Franco no iba a consentir ciertas cosas. Él me contestó: ‘Franco, desde que ha visto *El manantial*, se ha transformado mucho’”.³

1. Así lo dirá muchos años más tarde al enjuiciar la forma en que Perea y Ruiz Cabrero habían resuelto la entrada a la nueva sede del Colegio de Arquitectos de Sevilla: “El espacio antesala se consigue. Pero lo que prepara, antecede y anuncia el referido acceso es y ha sido siempre un ‘Arco de Triunfo’ que como la ‘Avenida de las Esfinges’ compromete demasiado, y promete un ‘templo’ que no hallará. La semántica de las formas consagradas, o son correspondidas, o son monumento superfluo”. Rafael Aburto: “Concurso de opiniones sobre el concurso”, *Arquitecturas Bñ*, núm. 17-18 (julio-septiembre 1977), pág. 28.

2. Antonio Bonet Correa: “Espacios arquitectónicos para un nuevo orden”, en AA.VV.: *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 14.

3. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Miguel Fisac*, cit.

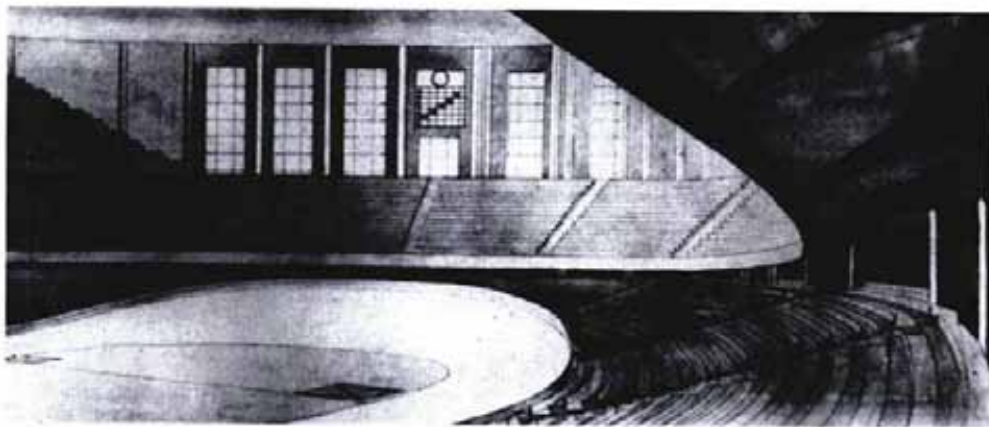
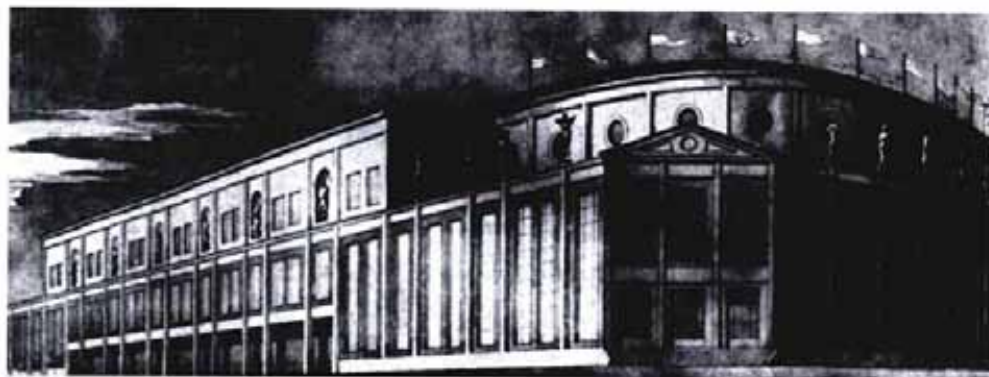
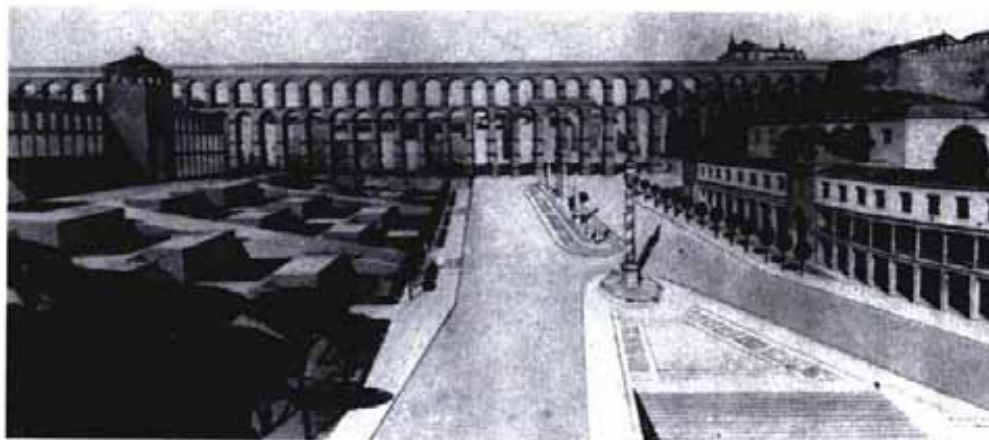
Este recurso al lenguaje clásico tiene especial continuidad, en el caso de Aburto, en los concursos de arquitectura de los años cuarenta. En aquel contexto, ¿qué lenguaje se debía emplear en un edificio público u oficial que no fuera el historicista? El eclecticismo de Aburto se debate en la difícil frontera existente entre el pastiche más vulgar y su lenguaje ideal que él fue moldeando como vía de escape frente a una situación que no compartía. Su lenguaje clásico no está adscrito al academicismo como lo entendería Moya, sino que es el sustrato barroco y surrealista de su propia heterodoxia. De la misma manera que se adhiere a él lo abandonaría más tarde. Las razones para su justificación son evidentes: el clima de exaltación patriótica propio del *nuevo orden*, la falta de modelos arquitectónicos y profesionales válidos, la *de-formación* recibida en la Escuela y, por supuesto, la juventud de un arquitecto que todavía estaba forjando su personalidad y definiendo su propio criterio.

La Dirección General de Bellas Artes organizaba anualmente el Concurso Nacional de Arquitectura. En el año 1946, el tema elegido fue el diseño del acceso al Acueducto de Segovia. El motivo es, por sí mismo, significativo: reúne cuestiones como la monumentalidad, la valoración de la ruina, la restauración y recuperación de los espacios urbanos históricos y, ¡cómo no!, el tratamiento estilístico que se debía dar a la relación con lo preexistente. El principal objetivo del concurso era resolver los accesos al monumento. El estudio debía abarcar, por un lado, el cuidado del Acueducto como tal y, por otro, la resolución de la cuestión *estética* y de la urbanización del conjunto. Se enunciaron dos posibles caminos para el logro de resultados lógicos: dejar el monumento tal y como fue concebido originariamente, solo en medio del campo, o, por el contrario, dar por buena su posición entre las construcciones posteriores, tal como estaba al menos desde el siglo XII. La primera posibilidad resultaba más poética pero menos realista y, por tanto, imposible. Los planteamientos lógicos tenían que buscar soluciones intermedias.

Se presentaron seis proyectos y se premiaron dos: el de Sáenz de Oiza y Laorga, con el premio oficial, y el firmado por Muñoz Monasterio, premiado con un accésit. Un análisis de los proyectos presentados pone de manifiesto la debilidad de las propuestas, que se ven abocadas a responder al ejercicio con un inexorable recurso a lenguajes historicistas. Para un certamen de Bellas Artes de 1946, en el que la armonía se pretendía conseguir “por el contraste, teóricamente tanto más bello cuanto más opuesto”, el resultado no va más allá de la composición –mediante placitas, arquerías, “torrecillas herrerianas” y todo tipo de recursos “pintorescos”– de un espacio urbano más o menos ordenado, claro y jerarquizado. El jurado valoró la idea de Oiza y Laorga porque planteaba su ejecución en diferentes etapas. Por lo demás, si bien el planteamiento es limpio por la disposición ordenada de la plaza y del paseo de acceso, así como el control de la escala en la intervención, la arquitectura se resuelve mediante porches “bien castellanos y sencillos”, muros almohadillados y “sembrados de puntas de diamante y escudetes”.



89 Aspecto de una de las salas de la exposición *La reconstrucción en España, 1940*.



90 Perspectiva de la propuesta de Aburto y Marcide para la Plaza del Acueducto de Segovia, 1947.

91 y 92 Concurso del Palacio de los Deportes de Invierno de Barcelona. Primer premio, 1947.

Por el contrario, en la propuesta de Aburto y Marcide se observa un enmascarado planteamiento moderno. La ordenación del conjunto responde a la gran escala del Acueducto, y deja un amplio espacio abierto que se ordena cartesianamente en torno a un eje. Racionalismo y funcionalismo soterrado como el que se evidencia en el enterramiento de la estación de autobuses y su correcta ubicación respecto a las vías de comunicación y los accesos, y, por encima de todo, la interesante disposición aterrazada de una serie de jardines perfectamente geometrizados que dan acceso a la edificación de la parte superior a través de rampas y escaleras. La arquitectura que enmarca la ordenación es la más desnuda de cuantas se presentan al concurso. Una sencilla arquitectura de ladrillo, modulada, porticada y carente de ornamentación. Aburto y Marcide responden al Acueducto mediante una arquitectura romana con tinte segoviano que define respetuosamente el espacio y valora profundamente la presencia y el orden impuesto por el monumento. No se trata de una posibilidad más entre otras: no es una solución diferente, sino “algo opuesto y mejor”.⁴

También en 1947 se puso de manifiesto en la obra de Aburto la ruptura entre el lenguaje externo de la arquitectura y los componentes intrínsecos del proyecto. Nos referimos al concurso del Palacio de Deportes de Invierno de Barcelona, en el que Aburto obtuvo, junto con Martín Marcide y Javier Barroso, el primer premio. La historia de este proyecto y su desarrollo posterior es confusa y merecería un estudio independiente.⁵ El edificio se compone de un cuerpo interior conformado por el volumen de las pistas y los graderíos y definido por la gran estructura y un cuerpo bajo alrededor que alberga el resto de las piezas del programa. La imagen exterior del edificio responde a una inconsistente expresión del lenguaje historicista y evidencia un carácter impositivo. La *decoración* irrumpe en la fachada mediante estatuas, hornacinas, frontones, pilastras y banderines. Como denunciaba Picardo, entonces se hacían “muchos edificios pretenciosos, ramplones y descuidados, pero con grandes afanes señoriales: ejemplo de ello son esos *Palacios* de todas las cosas, Palacio de la Prensa, Palacio del Cine, Palacio de las Camas, Palacio de los Deportes..., que enseguida obligan, por ese carácter monumentaloides, al empleo de columnatas, cortinones, grandes escaleras imperiales, etcétera”.⁶

Sin embargo, la imagen interior es más contenida debido al movimiento de las curvas que definen los graderíos y la pista y a la aparición de grandes paños de vidrio entre los soportes estructurales, así como a la ausencia de ornamentación. Como señala Lluís Domènech, “bajo un ropaje al uso, a lo Speer, existe una racionalidad en el planteo de la estructura y una despreocupación –basta mirar la planta– de ciertas normas rígidas de lo académico, que expresan claramente la posición intelectual del arquitecto”.⁷ Los verdaderos esfuerzos de este proyecto son ajenos e independientes de la imagen exterior del mismo. El proyecto de ejecución estudió especialmente, por un lado, las instalaciones de acondicionamiento y, por otro, la pista de ciclismo como base para la composición del edificio. La memoria de Instalaciones expone los sistemas empleados para los diferentes

4. “Concurso Nacional de Arquitectura”, *RNA*, núm. 61, (enero 1947), pág. 4.

5. El anteproyecto se incluyó en la exposición *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, organizada por el COACB en 1977. El edificio definitivo fue proyectado finalmente entre 1953 y 1955 por los arquitectos Lorenzo García-Barbón Hernández de Henestrosa y Josep Soteras Mauri, quienes también realizan por esos años el Nou Camp junto con Francesc Mitjans.

6. José Luis Picardo: “Los escudos”, *RNA*, núm. 166 (octubre 1955), pág. 33.

7. Lluís Domènech: *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978, pág. 109.

locales y usos. Todo ello, unido al diseño estructural de la cubierta mediante cerchas metálicas, confirma los auténticos intereses: Aburto está más interesado en el cálculo riguroso de la pista de ciclismo que en la colocación de banderines en la fachada, aunque los coloque. Resuena aquel “menos piedras y más frigorías” con el que recriminaba el joven y resabiado Oiza al Gutiérrez Soto orgulloso de la *rapsodia berreriana* de su Ministerio del Aire. Desorientación, imaginación, ambiente cultural, madurez personal, habilidad, convicciones propias y todo tipo de factores entran en juego para producir resultados contrapuestos. Estos ejemplos ilustran, al menos en el caso de Aburto, que el empleo de la figuración clásica es básicamente un enmascaramiento de los auténticos valores del proyecto. Debido a la inconsistencia con que se recurre a su empleo, se irá poco a poco desvaneciendo para dar cabida a los significantes de la modernidad. El hecho de que ese proceso tuviera lugar de modo gradual y sin grandes sobresaltos fue precisamente lo que lo hizo posible. Es ése el valor de muchas de estas obras.

Aránzazu, la definición de lo sagrado

En marzo de 1950, cuatro meses después del fallo del concurso de Sindicatos, se hicieron públicas las bases del concurso para la construcción de la nueva basílica de Aránzazu, convocado por la Excm. Diputación de Guipúzcoa a petición de la Orden Franciscana. El Provincial de los Franciscanos de Cantabria, el padre Pablo de Lete, había emprendido una audaz renovación del santuario. El jurado, tras analizar y estudiar los 14 anteproyectos presentados, decidió conceder por unanimidad el primer premio y el encargo del proyecto a la propuesta de Sáenz de Oiza y Laorga. Los anteproyectos de Aburto con Barroso por un lado, y de los hermanos Borobio por otro, se unificaron en cuanto a méritos, no pudiéndose establecer diferencias entre el segundo y el tercer premios a juicio del jurado. En tercer lugar, se concedió un cuarto premio a Chueca Goitia. Como es sabido, la obra de Oiza y Laorga es mucho más que un proyecto de arquitectura. En él intervinieron una fantástica conjunción de artistas. El retablo fue obra de Lucio Muñoz; la fachada, de Jorge Oteiza; las puertas metálicas, de Chillida, y las vidrieras, del padre Álvarez de Eulate. A la reputación artística de Aránzazu hay que añadir la ardiente polémica en torno a la renovación del arte sacro.

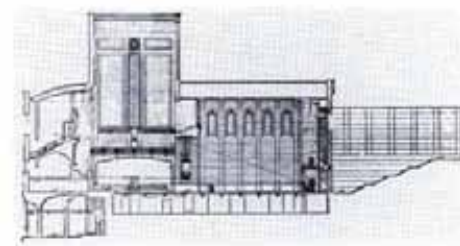
Aburto dice haber ejecutado el proyecto de Aránzazu con mucha desgana. “Lo hicimos en el estudio de Barroso y apenas colaboré con él.”⁸ Por ello, visto exclusivamente desde la óptica de Aburto, el proyecto perdería interés. Si en el caso de Cabrero, no ha resultado difícil tratar de filtrar el entramado de la relación a partir del resultado de las realizaciones conjuntas, en el caso de Barroso en Aránzazu y Marcide en el Palacio de Deportes de Invierno de Barcelona, es menos evidente esclarecer las autorías y distinguir

8. Itaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit. El arquitecto Javier Barroso Sánchez-Guerra (1903-1990) terminó la carrera en 1927.

las responsabilidades en estos trabajos compartidos. Javier Barroso es un arquitecto de la generación anterior a la de Aburto, mientras que Marcide, cuñado de Aburto, pertenece a la suya. Ya habían trabajado conjuntamente durante los años cuarenta en la Oficina de la OSH; obtuvieron en 1946 un accésit en el concurso de anteproyectos de residencia sanitaria de 500 camas y Marcide fue decisivo para la incorporación de Aburto, a finales de los años sesenta, al Servicio de Obras del Instituto Nacional de Previsión. Sean como fueren las trayectorias de estos arquitectos, es evidente que la relación profesional entre ellos fue más superficial y circunstancial que la que unió a Aburto con Cabrero. De hecho, es el mismo arquitecto el que manifiesta el alcance último de las citadas cooperaciones: "Mi colaboración con Marcide y Barroso –apunta Aburto– fue por pura amistad, sin que tuviéramos criterios emparentados".⁹

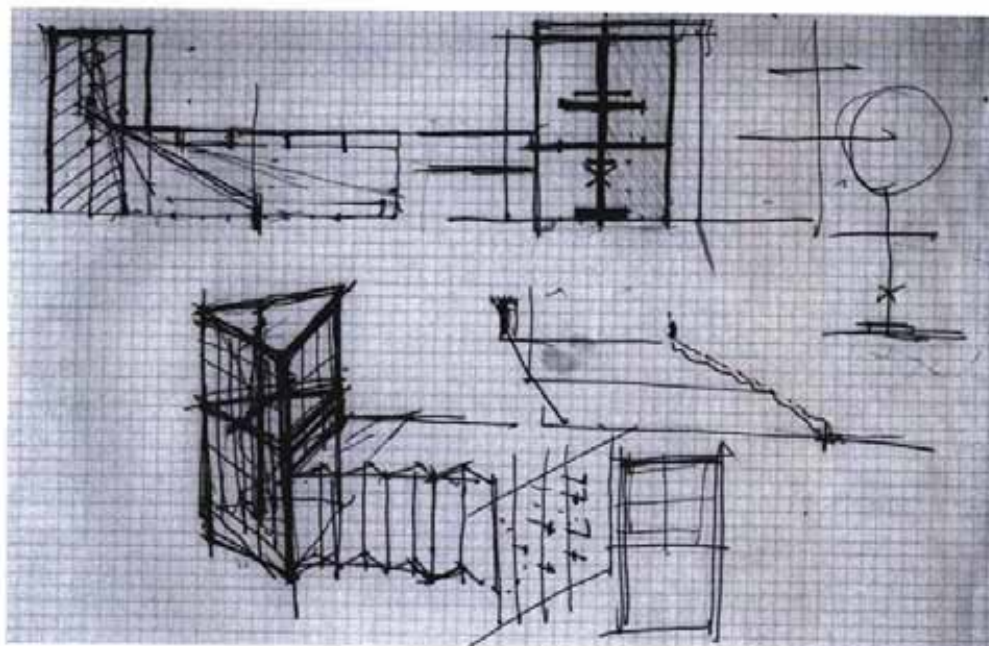
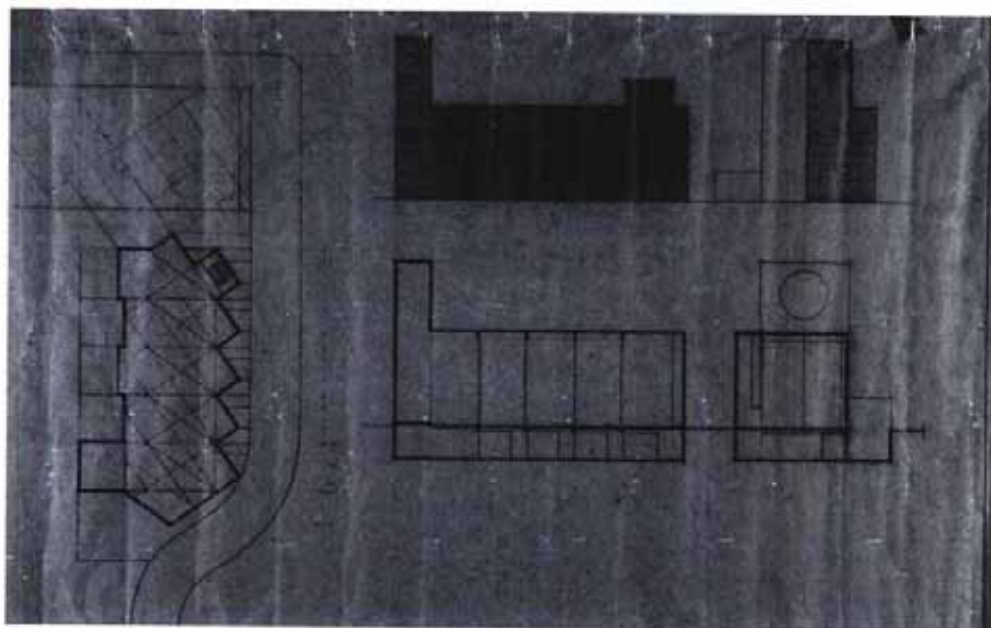
En el proyecto de Oiza y Laorga para Aránzazu se vislumbra un claro paso adelante en el entendimiento de la arquitectura sacra y de la modernización general de la arquitectura española. La propuesta de estos arquitectos, con claras alusiones a la experiencia expresionista alemana de Dominikus Böhm y su discípulo Rudolph Schwarz, aborda de lleno la cuestión estilística. ¿Y de qué *estilo* es la arquitectura propuesta por Aburto y Barroso? Sus rasgos fundamentales nos acercan más a los intereses de Aburto, independientemente de que Barroso también hubiera hecho sus aportaciones –fundamentales o no– a las ideas y conceptos presentes en el anteproyecto. Aburto vuelve a sorprender con sus juegos estilísticos, su barroquismo, su nostalgia utópica y su simbología telúrica-teatral. No es evidentemente una propuesta innovadora como la ganadora pero enmascara planteamientos interesantes. Además, si la modernidad estaba todavía en un estado embrionario, ¿cómo no lo iba a estar para un tema como el espacio sagrado, inmerso aún en el espíritu trentino y decimonónico? El templo de Aburto consta básicamente de una nave única, un potente transepto sin cúpula ni linterna pero iluminado y presidido por un gran óculo, una torre rigurosamente barroca y, en la parte posterior, un volumen semi-circular, preexistencia neorrománica de los años veinte. Es ese punto de ironía misteriosa, de *ecuación dialéctica*, lo que le confiere unidad al conjunto, ya que "se ha producido una unión de elementos tan diferentes que es difícil determinar la sensación que hubiera producido".¹⁰ Un *aire de irrealidad* que evidencia el final de un ciclo.

La planta de la basílica es de cruz latina. El acceso se produce bajando unas escaleras que acompañan el gran muro del convento. El paño de la fachada principal, junto a la torre, está resuelto mediante un gran arco de medio punto rehundido presidido por una imagen de la Virgen. La fachada se remata asimismo con un frontón recto. Lo primero que destaca en el interior es que el coro y el órgano se sitúan próximos al presbiterio, en el diafragma que separa la nave del transepto, en vez de ocupar su tradicional posición al principio de la nave. Esto otorgaría al interior de la basílica cierta compresión espacial en ese punto de transición potenciando aún más el efecto escenográfico en torno al presbiterio y al ábside en el que se sitúa la Virgen, a modo de gran hornacina. De hecho, los



93 y 94 Propuesta de Rafael Aburto y Javier Barroso para Aránzazu, 1950. Perspectiva exterior y sección longitudinal.

9. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.
10. Isabel Monforte: *Aránzazu, arquitectura para una vanguardia*, Diputación de Guipúzcoa, 1994, pág. 55.



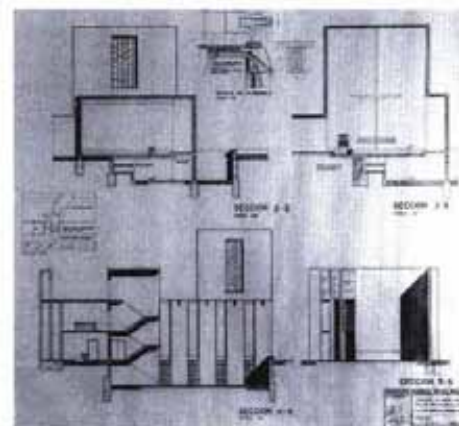
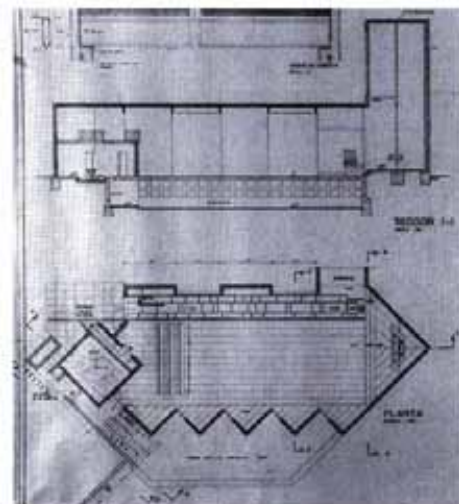
95 y 96 Proyecto de Centro Parroquial en el Gran San Blas, Madrid, 1964. Rafael Aburto.

arquitectos indican en la sección longitudinal la visibilidad que desde el nártex se tendría del fondo del ábside, contando con el estrechamiento producido por la posición del coro.

Consiste en una arquitectura nacional escurialense que recoge elementos del neoclasicismo vasco y del barroco. Es una arquitectura expresionista a su manera, de texturas foseadas y paños limpios en los que únicamente se marcan las dovelas en el arco de la fachada principal y en la gran circunferencia del cuerpo central. La interpretación del mundo clásico romano –un tardorromano caracterizado por la espacialidad, la unidad, la centralidad y la enormidad– la habían hecho en España Moya y Zuazo, principalmente. Se podría incluso mirar este edificio en clave posmoderna por la tremenda desmitificación –ironía– con que se ha recurrido a lo clásico. La visión poética y teatral de Aburto se manifiesta de manera particular en el inmenso paño en bajorrelieve que enmarca escénicamente el ábside. La fachada es de piedra, sobria y modulada por los grandes huecos, las pilastras y las cornisas de remate. Forma, espacio y transición se desligan del ropaje exterior al uso. Nuevamente, se trata de una cuestión de estilo, a la que precede por parte de Aburto una voluntad de abstracción y simplificación formal.

La forma de descontextualizar y valorar acertadamente las intenciones presentes en esta propuesta es avanzar en el tiempo. Aburto nunca construyó un templo en toda su dilatada trayectoria. Sí que hubo, casi simultáneamente con el anteproyecto de Aránzazu, sendas propuestas de grandes espacios sacros como las catedrales de Madrid y San Salvador. Fueron éstas tan utópicas como descaradamente modernas. La transición y el definitivo abandono del lastre historicista resulta hasta excesivamente brusco. ¿Cómo fue posible un viraje tan espectacular? Estos dos proyectos se analizarán más adelante, especialmente porque en ellos Aburto expone abiertamente sus ideas acerca de lo que debe ser un templo moderno. Sin embargo, el arquitecto realizará en 1962 su único proyecto para el Instituto Nacional de Colonización, un nuevo poblado en las vegas de la Puebla de Don Rodrigo. El proyecto –es la historia de Aburto– no se llevó a término, pero la iglesia proyectada tiene interés en este contexto. Hay también otro ejemplo que liga la propuesta de Aránzazu con la modernidad, ahora sí, asimilada. El centro parroquial de San Joaquín en la parcela D del Gran San Blas de Madrid es un encargo oficial hecho por el Instituto Nacional de la Vivienda a la Obra Sindical del Hogar (OSH) en 1964. Aburto definió un sucinto anteproyecto a partir de unos mínimos datos iniciales y desapareció del encargo.

Se descubre en ambos proyectos un espacio esencial y una génesis formal próxima a la que exhibía la propuesta de Aránzazu, despojada ahora de las figuraciones pretéritas y revestida de una clara economía formal. La escala de las iglesias del poblado de la Puebla de Don Rodrigo y San Blas difiere de la monumentalidad presente en el templo de Oñate; se mantienen sin embargo las intenciones espaciales y formales. Aburto vuelve sobre los mismos conceptos aunque con registros diferentes. Detrás de estas propuestas definidas en clave racionalista se observa siempre una clara voluntad de simplificación; toda la tensión se concentra en el presbiterio –así se enfatiza, como en Aránzazu, el carácter axial



97 y 98 Iglesia de la Puebla de Don Rodrigo, Ciudad Real, 1962. Rafael Aburto y Eusebio Calonge.

propio del templo de planta basilical– y en la valoración de la luz y del espacio. Es una respuesta esencial y purista que ya había sido definida por la vanguardia europea de entreguerras. Por ejemplo, el templo del Día del Corpus en Aquisgrán, realizado entre 1928 y 1930 por Rudolph Schwarz, tiene algo de ese esencialismo y neorrealismo que caracteriza estos pequeños edificios religiosos de Aburto.

En estas iglesias de Aburto, la luz matiza sublimemente el espacio sacro. La iluminación sobre el presbiterio se consigue nuevamente –reinterpretando lo propuesto para Aránzazu– mediante un gran hueco rectangular o circular que incidirá frontalmente en el altar, enfatizando visualmente la idea schwarziana de iglesia itinerario de una manera sencilla y dramática al mismo tiempo. En el caso de la iglesia del poblado, este dramatismo se ve corroborado por la presencia de una gran cruz exenta que surca, partiendo del mismo altar, el espacio de planta triangular del presbiterio. Con esa cruz carente de figuración, Aburto conseguiría probablemente más que con todo el repertorio figurativo de Aránzazu. La planta es axial pero asimétrica, debido a la fragmentación de uno de los muros laterales para recoger la luz de norte. Ese tercer eje en diagonal rompe de alguna manera la rotundidad de la planta longitudinal, especialmente por ser una nave de reducidas dimensiones. La entrada se realiza también en diagonal, atravesando el espacio de la pila bautismal, sobre el que se sitúa el coro. Ese recinto de planta cuadrada articula la bajada hacia la cripta de enterramientos. Todo esto hace que, en el exterior, el volumen general aparezca más fragmentado. Unos volúmenes sencillos caracterizados exclusivamente por la blancura de la cal, las pequeñas ventanas enrejadas y unas gárgolas para evacuar el agua de la cubierta. Aburto trabaja con las fórmulas de la modernidad para tratar el espacio sagrado, una abstracción que en la propuesta para la Basílica de Aránzazu estaba ya latente, pudiendo constituir ésta –como señala Capitel– uno más de esos “edificios modernos disfrazados de historia”.¹¹

La imagen pública

El Partenón es todo menos fachada, por ser, ante todo, idealización de la estructura. A un ilustre arquitecto español de nuestros días le he escuchado una opinión aún más radical: que no es arquitectura, sino geometría, algo así como una materialización euclidiana. Por lo menos en el Partenón se huyó de fachadas, y la ornamentación se relegó a partes mínimas. Porque los frontones tampoco son ornamentación y mucho menos fachada, sino la incorporación –extremadamente medida y contenida– de la Teogonía a la Geometría.¹²

La relación entre estructura y forma, entre geometría e imagen, termina por manifestarse en la fachada proyectada o construida. El problema del lenguaje, junto con el de la fun-

11. Antón Capitel: “Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura”, en *Arquitectura para después de una guerra*, Barcelona, COACB, 1977, pág. 9.

12. Juan Antonio Gaya Nuño: *Entendimiento del Arte*, Madrid, Taurus ediciones, 1959, pág. 98.

ción, será el que coherentemente exprese la adhesión definitiva a la modernidad, tanto de Aburto como de la arquitectura española en general.

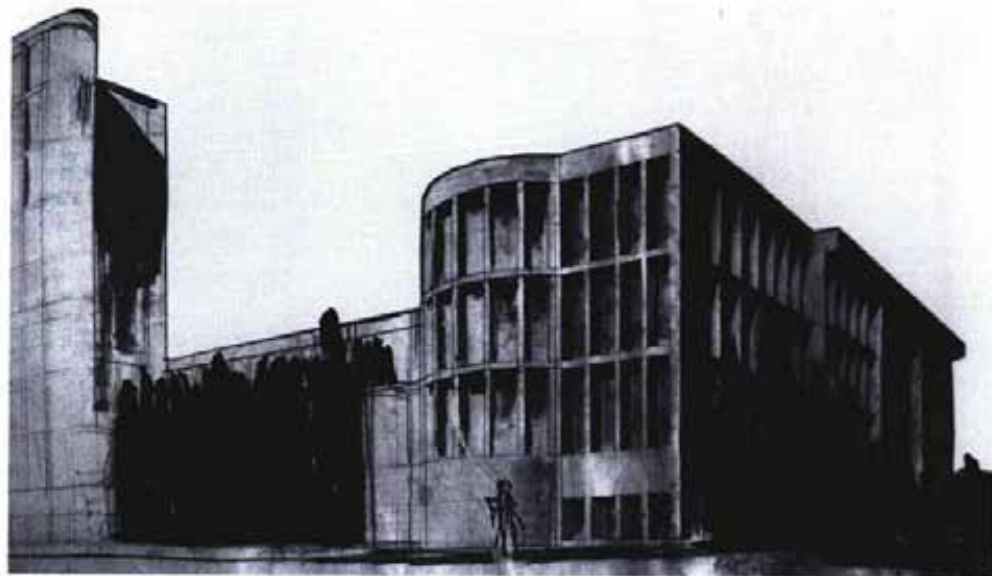
Se tratará a continuación del proceso de depuración lingüística operado por Aburto en sus propuestas de edificios oficiales. Durante las primeras décadas del franquismo, los concursos de las Delegaciones de Hacienda se fueron sucediendo en diferentes capitales de provincia: Logroño, Valencia, Tarragona, Gerona, León, Las Palmas, La Coruña y San Sebastián. Aburto, incansable competidor, toma parte en tres de ellos: Valencia en 1953, Tarragona en 1954 y San Sebastián en 1958. El resultado de este empeño, en cuanto a premios se refiere, fue un único accésit en el concurso de Valencia, pero la valoración de las propuestas trasciende el acopio de galardones.

Se puede decir que la arquitectura moderna se instaló en España en los años cincuenta, a pesar de lo que había ocurrido en la década anterior, es decir, a pesar del Régimen pero también gracias a él. Voluntaria o involuntariamente, al apoyarse en los arquitectos para buscar la arquitectura que mejor represente al poder establecido, descubrieron que fueron éstos los que supieron valerse de esta circunstancia para darle completamente la vuelta al planteamiento e instaurar así un lenguaje contemporáneo y válido al mismo tiempo para dignificar y responder decorosamente a la representatividad oficial. No en vano gran parte de las propuestas canónicamente modernas tuvieron su origen en este tipo de programas oficiales; baste recordar en este sentido –además de la Casa Sindical de Madrid– la Delegación de Hacienda de La Coruña de Vázquez Molezún, Tenreiro y De la Sota, el Gobierno Civil de Tarragona, también de este último, o la propuesta de Oiza para la Delegación de San Sebastián.

A lo largo de este recorrido, Aburto va llevando a cabo una reflexión de lo que debe ser la arquitectura representativa y oficial. Si en Sindicatos no se había atrevido a plantar cara al Museo del Prado y su Paseo, una vez rebasada su etapa premoderna, irá poco a poco afinando su caligrafía, tomando prestada de alguna manera y como punto de partida la imagen exterior ideada por Cabrero para la Casa Sindical. El proyecto de Aburto para Valencia quedó a medio camino entre la conservadora propuesta ganadora y la del joven Cano Lasso, que se desmarca claramente hacia lenguajes realmente modernos y orgánicos, próximos al Estilo Internacional. Aburto planteó aquí un edificio reticulado, ordenado en planta y en alzado. Se hace notar cierta filiación con el edificio de Sindicatos, por entonces en construcción. También este edificio se resuelve a partir del módulo desde las baldosas del suelo a la posición de la estructura pasando por los huecos de fachada. Se aprovecha la singularidad del salón de actos para curvar ligeramente la fachada. Aburto no renuncia a marcar el basamento mediante la piedra y con un marcado despiece horizontal en contraste con la verticalidad del cuerpo superior. En Valencia, Aburto mantiene también la coronación de la fachada, que desaparecerá totalmente en Tarragona. Comienza, pues, a tratar de jugar y modificar la malla abstracta que tanto interés y obsesionó a

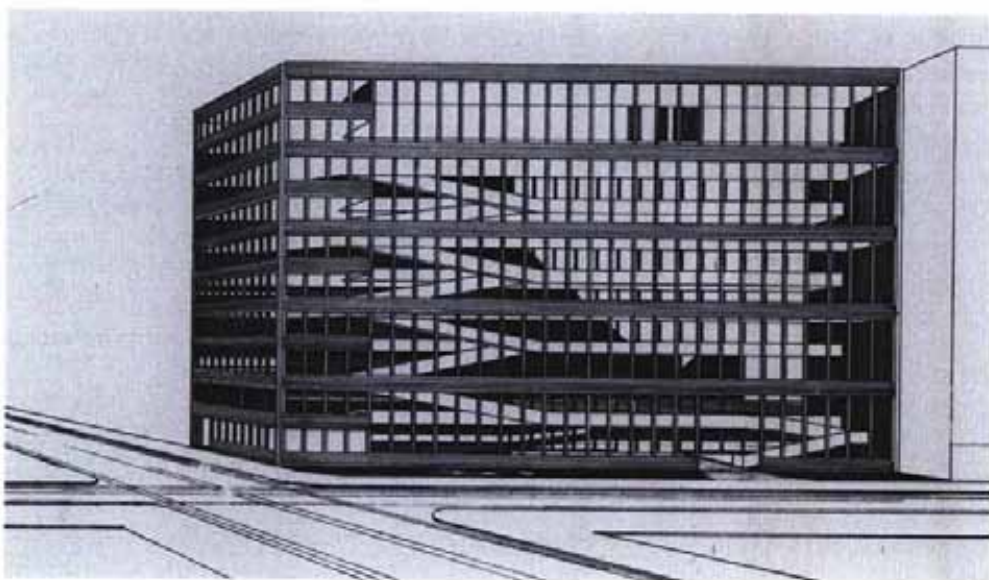


99 Alzados de la propuesta de Aburto para la Delegación de Hacienda de Valencia, 1953.



100 Apunte de la propuesta de Aburto para la Delegación de Hacienda de Valencia, 1953.

101 Propuesta de Aburto para la Delegación de Hacienda de San Sebastián, 1958.

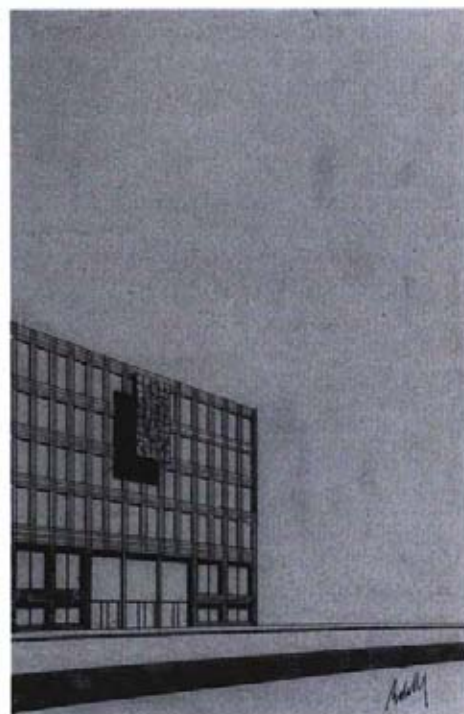


Cabrero y que llevaba implícita una rigurosa lógica constructiva y la adecuación entre forma y materia a través de la presencia figurativa de la estructura portante.

El primer premio para la Delegación de Hacienda de Tarragona correspondió también a un proyecto de corte académico, funcional en planta, pero revestido de la presumible imagen de un edificio oficial. Si en el anterior concurso fue Cano Lasso quien apostó por un lenguaje moderno y rupturista, es ahora Alejandro de la Sota quien se adelanta con un proyecto rotundo y sobrio de lenguaje al exterior y con un fantástico espacio central interior. Parece que el jurado, aun reconociendo la validez de esta propuesta, no se atreva todavía a apostar claramente por la nueva arquitectura que ya estaba irrumpiendo con fuerza en España. En el proyecto para Valencia, Aburto inició ese desmarque del historicismo predominante en sus propuestas de la década anterior para llegar, en Tarragona, a una pureza de líneas radical y cartesiana, anticipación clara de los trazos que más tarde delinearán las fachadas del diario *Pueblo*.

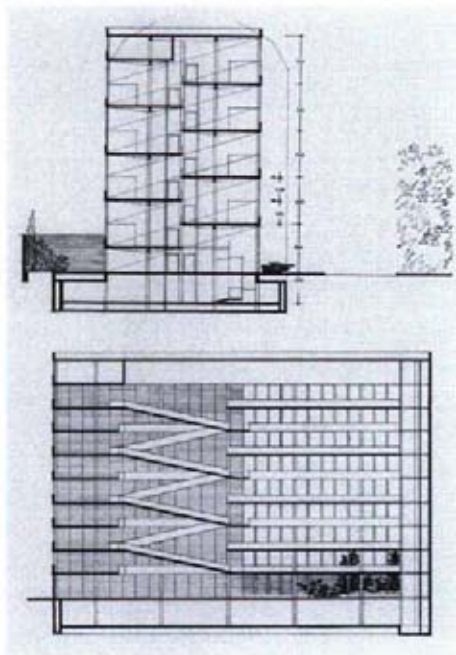
En un artículo que sobre los escudos en la arquitectura publica la *Revista Nacional de Arquitectura*, el arquitecto José Luis Picardo presenta este proyecto de Aburto como ejemplo de colocación de un escudo en fachada. El escudo, que en la Delegación de Hacienda de Valencia formaba parte de todo un *retablo* que presidía la entrada al edificio, sobresale claramente de la fachada, se separa y desmaterializa, realizando aún más la ruptura de la simetría. Como escribe Picardo, “a los edificios estatales ponerles el escudo es algo así como poner una póliza a una instancia para darle aspecto de legalidad”, y precisamente por ello lo primero que debía hacerse es plantear la conveniencia de su colocación o, en su caso, “saber cuál debe ser, porque, por ejemplo, en un Ayuntamiento no tiene nada que hacer el escudo del Estado, ni en una Diputación el del Ayuntamiento local, ni en un edificio privado el escudo nacional, por muy patriota que sea su propietario”. En cualquier caso, tanto en Valencia como en Tarragona, Aburto somete sus escudos a la ley de la geometría, reticulando incluso el trazado debido probablemente a razones constructivas. La colocación del escudo en la fachada de la Delegación de Hacienda de Tarragona –concluye Picardo– “es, a juicio nuestro, ejemplar”.¹³

La profundidad del hueco con respecto a la estructura de la fachada se hacía patente en Valencia. El hueco se estilizaba y se alargaba en relación con su precedente de Sindicatos. En Tarragona, Aburto se desprende del carácter tectónico y pesado del muro de fachada, estiliza más aún la verticalidad del hueco y adelanta la carpintería para enrasarla con el cerramiento portante. Al final, todo se resuelve en la estricta superficialidad de la fachada. Aburto gira la fachada lateral del edificio con respeto a la principal. Rompe la ortogonalidad del volumen y tensiona la esquina como elemento de unión de dos planos claramente diferenciados. La porticada estructura pétreo del basamento, al girar, se



102 Concurso de la Delegación de Hacienda de Tarragona, 1954.

13. José Luis Picardo: art. cit., págs. 33-41.



103 Secciones de la Delegación de Hacienda de San Sebastián, 1958.

14. "Me gustaba la nueva forma, pero nada más que por eso. La modernidad es lo que pasa de moda." Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

separa de la fachada lateral acentuando su carácter autónomo. Esta misma estructura del alzado principal se convierte en muro continuo al llegar a los extremos para constituir los testeros ciegos de las fachadas laterales y limitar así el plano superior de la fachada, con el fin de poner límites y contener una geometría de carácter ilimitado.

Por último, Aburto propone para la Delegación de San Sebastián una interesante operación espacial. Las cinco alturas lógicas contenidas en el volumen del edificio, definido a su vez por las rasantes de los edificios colindantes y por la forma de la parcela, se dividen a su vez en dos, partiendo la planta longitudinalmente y desplazando los forjados. Se crea así un espacio fluido en torno a las rampas que unen los pisos y a los dobles espacios sobre los que se vuelcan respectivamente las diferentes plantas. El proyecto resulta un poco forzado, cuestión que quizá lo alejó de los intereses del jurado. Pero Aburto no se resiste a jugar, a investigar y a continuar recorriendo un camino que él mismo estaba trazando. El proyecto se queda en una enigmática idea. El acierto definitivo y la elegancia que aquí sólo se esboza la logrará cuando se erija *Pueblo* unos años más tarde. Se trata de una jaula estructural rodeada por una fachada que pierde en parte su condición de cerramiento real para convertirse en límite abstracto y geométrico de las bandejas del interior. Una rampa permite un recorrido ascendente a través del espacio fluido. La estructura también se matiza, diferenciando por una parte los pórticos interiores que soportan los diferentes forjados y, por otra parte, la propia fachada sobre la que éstos se apoyan. El dibujo de los alzados carece de interés puesto que no refleja la transparencia ni su carácter exento e independiente. Aburto continúa destacando, al igual que hizo en su proyecto de Tarragona, el componente horizontal, así rompe la continuidad de la estructura portante. Por algo la *casa de colores* será luego una recreación de la horizontalidad.

Los arquitectos españoles de posguerra habían partido de una cierta orgía estilística para ir poco a poco despojándose de ella. Habían *conocido* la obra de Mies y la de Le Corbusier, pero no fueron intelectualmente conscientes de la vanguardia como tal. En muchos casos, no los valoraron porque no los consideraban *aprovechables*. Treinta años después de las vanguardias, los arquitectos españoles fueron convocados a un encuentro acelerado con la modernidad. Cuando Aburto reconoce no ser moderno,¹⁴ se refiere precisamente a esa modernidad canónica de las vanguardias europeas de los años veinte. Lo que *descubre* Aburto y las herramientas con las que practica son las condiciones del proyecto moderno: la figuración de la abstracción. Para subrayar esta feliz liberación conquistada por Aburto –su modernidad asimilada–, se puede retroceder a un texto escrito por él en 1951. El artículo sobre la nueva embajada británica en Río de Janeiro se convierte en una crítica certera y sutil al empleo de los estilos históricos. Ejemplifica, además, la capacidad crítica y literaria de Aburto, que plantea su argumento dentro de una trama

teatral donde él asume la opinión de un *personaje primero* en diálogo con los estilos históricos representados por una *voz*. Así, un personaje sorprendido y desconcertado ante la aparente bondad de la arquitectura que se muestra a sus ojos es aleccionado por el lenguaje clásico de la arquitectura –frisos, ménsulas y fustes–, que se ve aquí vituperado y maltratado como objeto de consumo anacrónico y universal. Al final, ante semejante lamento, el personaje “huye al campo, compungido por la irresponsabilidad de sus congéneres”. Aburto sabe que la modernidad es ya un camino sin retorno.

La Voz: Nos han violentado una vez más de nuestro merecido reposo. Vea usted este frontón..., observe su cansado semblante. ¿No le da lástima? Y esas columnas, que murieron como yo hace tanto tiempo, de cuerpo presente, haciendo el ridículo con un cometido superfluo, muy lejos del ambiente pretérito, donde, ¡ay!, debían reposar, sin nuevas y penosas responsabilidades, amparadas por la protección de un museo bien ganado, sin duda, por la censura del tiempo. Pero no; por el contrario, otra vez en el suplicio. Si nos diesen un cuerpo digno a nuestra alcurnia y no limitados en vil materia, nosotros, que somos todo espíritu... ¿Hasta cuándo? Obligados a cumplir una tarea de guardarropía, los que nacimos para símbolos trascendentes, ¿es que no es éste un espectáculo conmovedor? Empujados hasta unos antros de banalidad, nosotros, los nacidos para dar guardia a la oración. ¡Oh, tormento insufrible!¹⁵



104 Embajada británica en Río.

15. Rafael Aburto: “La Embajada Británica en Río”, *RNA*, núm. 113 (mayo 1951), pág. 23.



Institutos Laborales: teoría y práctica

Aburto no es un *arquitecto de escuelas*, del mismo modo que tampoco se le podría catalogar como un *arquitecto de viviendas*, a pesar de que ése fuera su cometido durante la mayor parte de su ejercicio profesional. Aburto se sirvió de la arquitectura docente para investigar y proponer, para avanzar en su camino personal en busca de lo que él entendía como una arquitectura coherente. Partiendo del concurso de Institutos Laborales de 1954¹ se analizarán algunas de sus posteriores realizaciones en este mismo campo para terminar con otra obra singular y significativa en la trayectoria de Rafael Aburto, como es la escuela que construyó en el madrileño barrio de San Blas.

Concluida en octubre de 1952 la reunión del *Manifiesto de la Alhambra*, Aburto, Fisac, Carlos de Miguel y Cabrero realizaron juntos –a bordo del flamante Topolino de este último– el viaje de vuelta a Madrid. Cuenta Fisac que “querían ellos que pasáramos por Daimiel para ver el Instituto y así lo hicimos. Más tarde plantearon en el Ministerio de Educación el concurso de Institutos Laborales. Carlos de Miguel me pidió, ya que había mucha expectación con el concurso, que publicara el Instituto en la *Revista Nacional de Arquitectura* antes del concurso, para orientar a los que se iban a presentar. A mí me dieron un accésit. El que menos se parecía al mío era el mío, pero en fin”.² Efectivamente, de algo debió servir mostrar este proyecto pionero de Fisac. Bajo el lema *De tres puntas*, Aburto también obtuvo uno de los accésits concedidos por el jurado. Por lo general, la expresión artística de los proyectos presentados muestra el carácter de esa nueva arquitectura entroncada con su uso: arte en conexión con la idea y materialización relacionada con la construcción. La sencillez se traduce en el recurso al módulo estructural, a la tipificación y a la prefabricación. El rigor se traduce en un estudio concienzudo, como en el caso de Aburto, de las necesidades reales de iluminación, aislamiento y acústica de los locales. Frigorías, luxes y decibelios parecen ocupar ahora el papel que antes correspondía a las molduras y los frontones.

105 Instituto Laboral de Elche, 1956. Rafael Aburto.

1. Para un estudio detallado del concurso, cfr. Iñaki Bergera: “Institutos Laborales: de la teoría a la práctica”, en *Actas del Congreso Internacional Los años 50: la Arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona, T6 Ediciones, 2000, págs. 195-207.

2. Cfr. “Instituto Laboral de Daimiel”, *RNA*, núm. 139 (julio 1953), págs. 3-14.

3. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Miguel Fisac* (documento inédito), Madrid 1999.



106 Collage fotográfico realizado por Aburto para los Institutos Laborales.

La de Aburto es una propuesta densa, más próxima lingüísticamente a los conatos racionalistas anteriores a la Guerra Civil que al incipiente funcionalismo empírico. Se fija en uno de los elementos aparentemente secundarios del programa para hacer de él parte fundamental de la composición. Para arrojar la pista de atletismo dentro de la arquitectura configuradora, se ve obligado a plantear dos módulos longitudinales porticados que, junto con el edificio principal en dos alturas, delinearán el trazado general del conjunto. Éste tiene forma estrellada en consonancia con el lema. Esta decisión favorecería tanto la elasticidad como las posibles ampliaciones independientes. La otra decisión importante que hace resaltar la propuesta de Aburto es la de colocar en una planta superior las salas de profesores y una *galería de inspección*, desde la cual resultaría fácil la “inspección ocular por parte del personal docente” sobre los talleres, esto es, “en aquellos locales en que, por su particular característica, el profesor adjunto sito en el taller no puede dominar la actividad de los alumnos”. El cuerpo principal destaca sobre las demás partes del Instituto, que se completa a su vez con un amplio patio que lo une a la vivienda del conserje. La escalera se coloca en la articulación de este cuerpo principal con los otros dos brazos del Instituto. La importancia que Aburto otorga a esta escalera se acabará manifestando en el exterior, al prolongar su envoltorio para permitir el acceso a una amplia terraza en la parte superior de este cuerpo principal. El aire racionalista que Aburto confiere a su edificio está caracterizado asimismo por la abstracción en el tratamiento de los cerramientos, las cubiertas y la ausencia de remates en los diferentes volúmenes. Todo parece indicar una clara voluntad de contención semántica que rechaza incluso esas referencias vernaculares presentes en el Instituto manchego de Fisac.

De la teoría a la práctica: las soluciones premiadas en el concurso de Institutos Laborales pasan rápidamente a ser empleadas en los numerosos centros que a partir de ese momento se irán construyendo. Ocurrirá lo mismo con los demás concursos de arquitectura escolar. No son formulaciones teóricas: importa el continente porque empiezan a tomar parte en la educación nuevas disciplinas y enfoques. Arquitectos y pedagogos aúnan esfuerzos para mejorar la tarea docente: dimensiones, materiales, luz, ventilación, ubicación, clima, mobiliario y otras cuestiones insospechadas hasta el momento. La escala, por ejemplo; de repente alguien decide ponerse literalmente a la altura de un niño de seis años y descubre un mundo gigante con pasillos interminables, techos altos, etcétera. Los arquitectos proponían, pero, por encima de todo, construían. El exiguo debate arquitectónico de esos años, reflejado en revistas, publicaciones, concursos y certámenes, iba perfectamente solapado con la puesta en escena. Es más, frecuentemente la arquitectura iba por delante; las Sesiones Críticas de la *Revista Nacional de Arquitectura*, por ejemplo, trataban en la mayoría de los casos sobre edificios ya construidos o en construcción y casi nunca sobre nuevas proposiciones. No había mucho tiempo para elaborar un discurso, ya que ese tiempo se gastaba encima del tablero de dibujo o subido al andamio. La realidad,

aquí, superaba a la ficción. Por eso, después de la propuesta teórica había que pasar, sin solución de continuidad, a materializar las nuevas propuestas.

Una vez fallado el concurso, el Departamento Técnico de Construcciones Laborales elaboró un informe acerca de las posibilidades de espacio y adecuación para la construcción de los centros. Las condiciones de partida eran tan variadas que resultaba prácticamente imposible redactar una normativa de carácter general. Para empezar, el arquitecto casi nunca elegía los terrenos. En la mayoría de los casos éstos eran cedidos por el ayuntamiento de la localidad correspondiente y el proyecto teórico debía sufrir la consiguiente adaptación a las condiciones del terreno, geográficas, climatológicas, etcétera. Se recomendaban asimismo en dicho informe una serie de asignaciones: 5 m² por puesto de trabajo y un número de puestos de trabajo equivalente a la mitad de los alumnos más el 10% de esa mitad, 20 ó 25 puestos por aula, nunca más de 700 aprendices por centro, etcétera. La normativa era ciertamente estricta pero acertada. Se dividía en 10 artículos, en los que se concretaban al detalle la mayoría de los aspectos a tener en cuenta: terrenos, zonificación, circulaciones, alturas, elasticidad, aparte de un claro rechazo a la simetría, “oposición rotunda a toda composición a base de ejes de simetría que afectan a todo el conjunto, pues se recurre precisamente a ella cuando el que proyecta no cuenta con organización alguna y sí en cambio con una irresponsabilidad en el empleo de los procedimientos arquitectónicos”. El texto adquiere así un carácter de manifiesto:

Si los ejes de simetría que afectan al conjunto y al patio interior, se dan con harta frecuencia en construcciones del mismo carácter y mismo destino que el que nos ocupa, la conjunción de ambas disposiciones resulta ser la solución más comúnmente adoptada, aun hoy en día por lamentable pereza mental y a falta de claros conceptos de arquitectura. Se puede decir que se trata de los últimos coletazos en nuestra patria, del academicismo aplicado a la arquitectura llamada popular, lo que siempre ha supuesto una fórmula recurso para toda manifestación arquitectónica, y que supone el proyectar supeditando todo a la composición de las fachadas.⁴

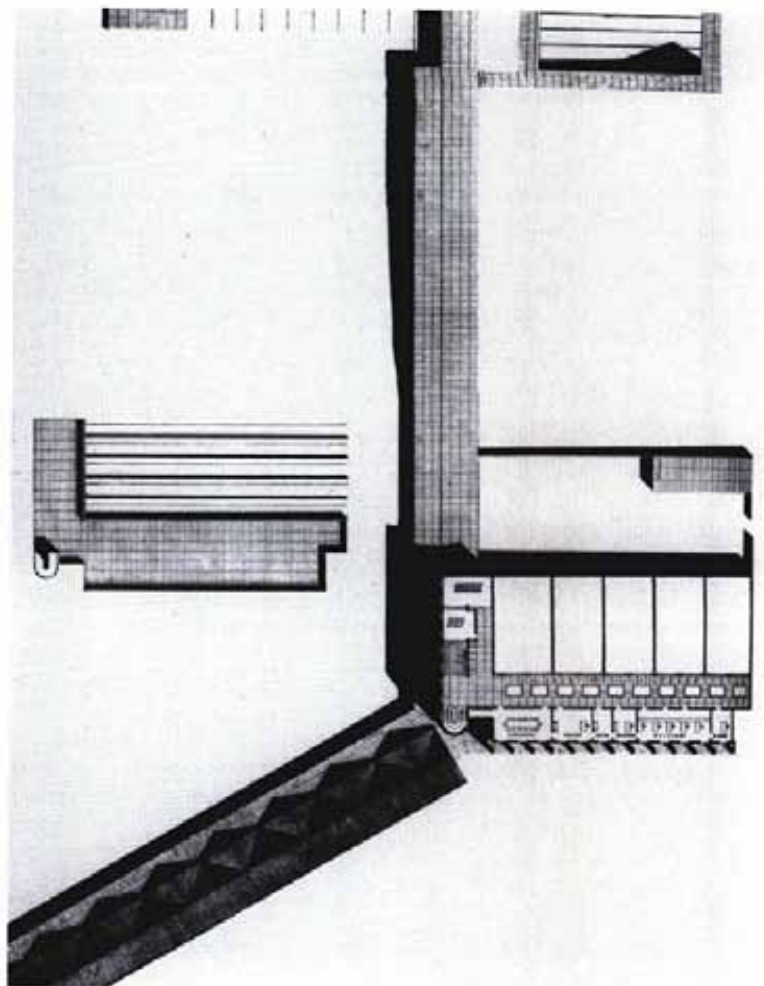
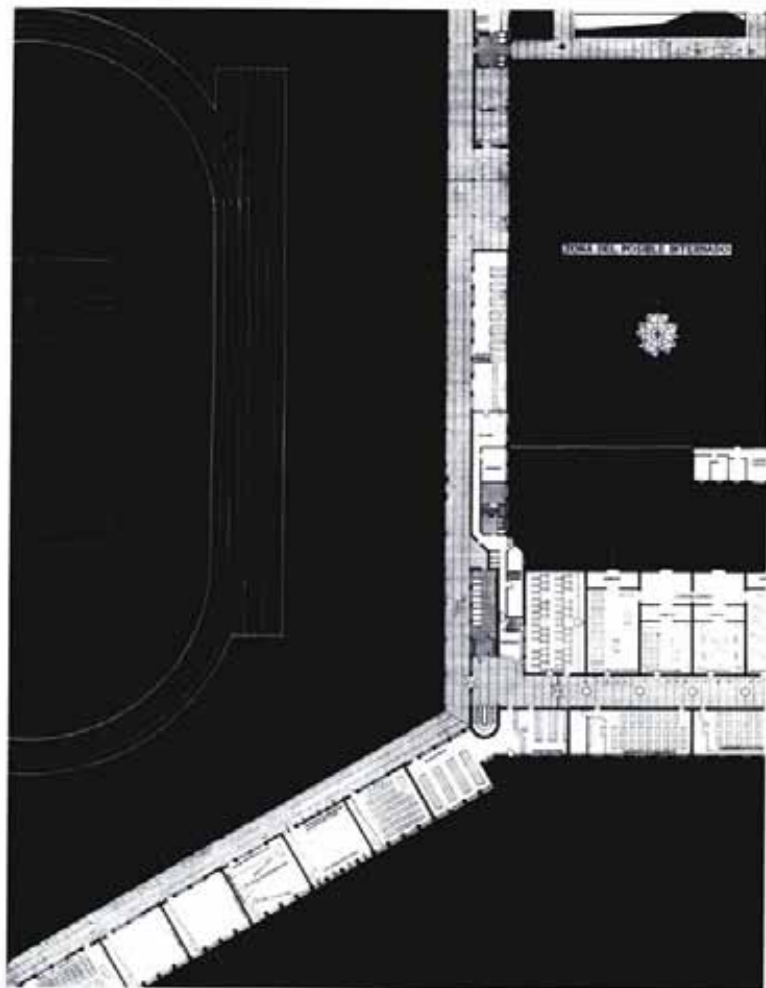
En el archivo de Rafael Aburto se conservan varios proyectos de Institutos Laborales. La historia de la mayoría de ellos es realmente confusa: “Hice proyectos para Elche, Orihuela, Guadix... De todas maneras, los modificaban bastante. Ahora, o los modifican o los tiran”.⁵ El más documentado de todos ellos es el de Elche. El encargo se remonta a diciembre de 1955, cuando el arquitecto municipal de Elche le envió la información relativa a los terrenos. Aburto realizó el primer proyecto en los primeros meses de 1956 y, tras muchas idas y venidas, el proyecto definitivo se aprobó en septiembre de 1958. Las obras comenzaron en 1960 y se prolongaron por espacio de tres años. Estos avatares explican las variaciones formales que el proyecto fue sufriendo con el tiempo, desde el primer anteproyecto hasta lo finalmente construido. Al principio y partiendo de lo que se había planteado de forma genérica en el concurso, Aburto se apoya en la zonificación como cri-



107 Portada del núm. 153 de la RNA (septiembre 1954), que recoge la información del concurso de Institutos Laborales.

4. *Normas para la construcción de Centros de Formación Profesional*, Departamento Técnico de Construcciones Laborales, Madrid, enero de 1954, Archivo Aburto, ETSAN.

5. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 1998-2001.



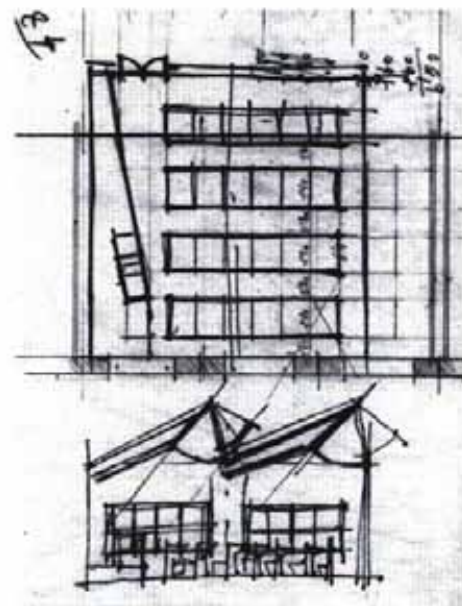
108 y 109 Plantas baja y primera de la propuesta de Aburto para el concurso de Institutos Laborales, 1954.

terio funcional, separa la zona de silencio de la de ruidos y busca la mejor orientación, "para lo cual si bien las ventanas se abren al S-E, son respectivamente pequeñas y no sirven fundamentalmente más que para crear un horizonte a la vista, mientras los huecos que verdaderamente iluminan la estancia, se abren en el techo, tienen mayor superficie y están orientados al N-E, por conciencia del clima caluroso".⁶

Esta decisión acaba por convertirse en un argumento formal del proyecto; se trata de buscar una quinta fachada caracterizada por una cubierta en dientes de sierra, resuelta mediante vigas Vierendel de hormigón, que se encargaría de iluminar los espacios interiores. El conjunto nace de forma bastante compacta en torno a un núcleo volumétrica-mente diferenciado y que alberga el aula de respeto y la biblioteca. En torno a él y al patio que se le anexiona, se estructura el resto del programa: las aulas por una parte, los talleres por otro, y el frontón y el gimnasio, más alejados y unidos por una pérgola que sirve para separar el acceso de la zona de recreo. Las 10 aulas de planta cuadrada del proyecto inicial se agrupan posteriormente para formar 5 piezas yuxtapuestas giradas respecto a la trama general, lo que simplifica las circulaciones, mejora la orientación de las mismas y favorece la expresividad del conjunto. De esta manera cada parte del programa acaba teniendo su propia identidad formal.

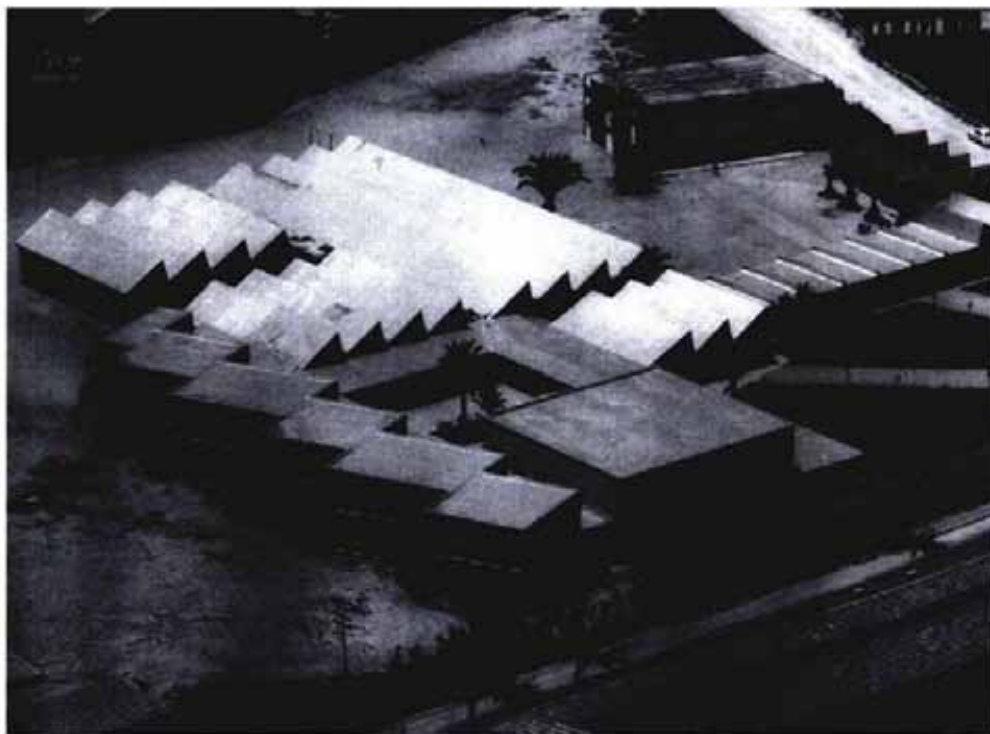
Sin embargo, la mejor reforma que introduce Aburto en la modificación del proyecto de 1958 es la definición estructural para las cubiertas y los forjados de las aulas, el aula de respeto y la biblioteca. Revisa el método que había aprendido de Moya, pero haciéndolo ahora mucho más racional y preciso, dotándolo al mismo tiempo de un componente expresivo y formal que había de caracterizar a las fachadas. Por motivos presupuestarios, se tuvo que echar marcha atrás y resolver la estructura de una manera más convencional. Con anterioridad, el recurso a la estructura abovedada venía impuesto por la carencia de materiales y otro tipo de circunstancias coyunturales; ahora, Aburto vuelve a ellas, las revisa y las transforma para conseguir un nuevo gesto estructural. Esta densidad expresiva, junto con la definición exhaustiva de la carpintería, ponen de manifiesto el especial interés de Aburto por trabajar con las nuevas posibilidades constructivas que el final de la autarquía proporcionó a los arquitectos.

Es interesante tratar de establecer un paralelismo formal con la imagen que la reflexión neohistoricista de Kahn estaba proponiendo por esos mismos años. La definición estructural se convierte en símbolo de su función y los materiales explican y cuentan su papel con sinceridad y realismo. "Algunas veces -dice Kahn- le pides al hormigón que ayude al ladrillo y el ladrillo se alegra... porque se vuelve moderno."⁷ Para Kahn, la forma evoca la función. Del mismo modo, se puede explicar el proyecto de Aburto por una sucesión de estancias y espacios matizados por la luz y organizados en torno al patio de accesos, haciendo uso de la racionalización que confiere la geometría constructiva; también Aburto recurre aquí al cuadrado, al arquetipo, y desecha la idea del aula longitudi-



110 Croquis de las aulas del Instituto Laboral de Elche.

6. "Memoria del proyecto de Instituto Laboral en Elche", Madrid, febrero de 1956, pág. 1, Archivo Aburto, ETSAN.
7. Louis I. Kahn, en AA VV.: *Kahn bibliotecas*, Barcelona, COAC, 1989, pág. 115.



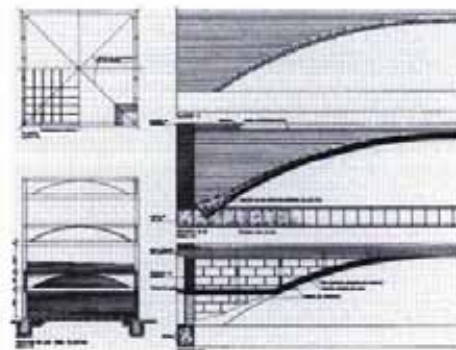
111 y 112 Instituto Laboral de Elche, 1956. Vista aérea, alzados y secciones.

nal en favor de la proximidad al profesor. En el Indian Institute of Management de Ahmedabad, realizado por Kahn en 1963, predomina la plástica de los volúmenes rotundos y de la interacción constructiva entre el ladrillo y el hormigón, una feliz sintaxis expresiva. Esta vinculación con la obra del maestro americano –prácticamente coetánea de la de Aburto o incluso posterior– es cuando menos curiosa. Este acercamiento a Kahn, estableciendo las distancias oportunas, se explica en la medida en que Kahn –gracias a su tradición *Beaux Artiana*– establece una revisión de la modernidad sustentada en la historia y, por tanto, en la tradición. En España no se produce durante los años cincuenta una revisión de la modernidad sino, más bien, una adhesión matizada por la tradición. Como en el caso de Aburto, se trata de una reflexión en clave poética del papel material de los elementos constructivos: entender cómo trabaja el hormigón o el ladrillo o qué es, en último término, un arco o una bóveda.

Las Escuelas de San Blas

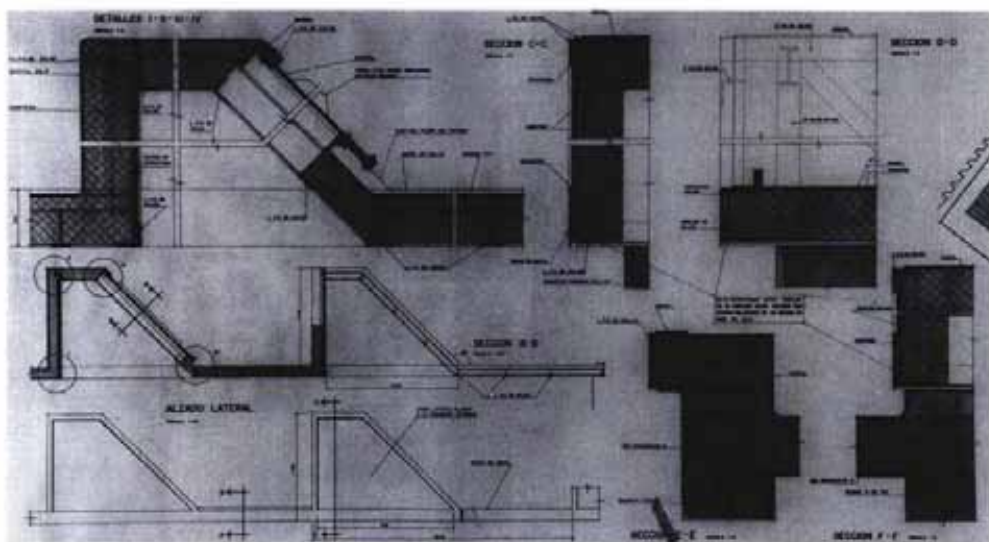
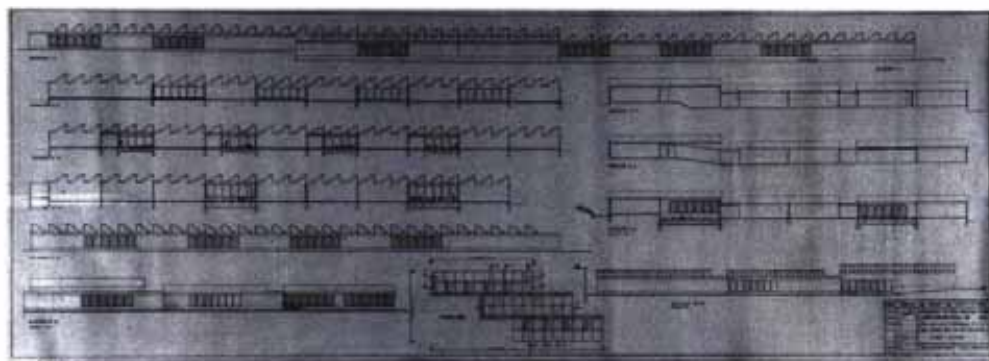
La vanguardia europea había canalizado en la arquitectura escolar muchas de sus aspiraciones, puesto que la necesidad de nuevos centros obligaba a replantear nuevas estrategias pedagógicas y, por tanto, nuevas tipologías. Se reinterpretan, a partir de ese *esprit nouveau*, los usos sociales y sus sedes. El museo, la biblioteca, la escuela, etcétera, estaban llamados a ser los nuevos templos para el hombre nuevo. La Bauhaus de Walter Gropius (1926), la escuela Bornheimer Hang de Francfort de Ernst May (1927), la escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes de Bernau en Alemania de Hannes Meyer (1928), la escuela de Alstetten en Suiza de Alfred Roth (1933) y la escuela maternal en Como de Giuseppe Terragni (1936) son claros ejemplos de estos nuevos planteamientos funcionales y programáticos, paradigmas del pretendido cambio social alentado desde el Movimiento Moderno.

La educación en España había dependido mayoritariamente de la iniciativa privada –órdenes religiosos principalmente– y su lenguaje arquitectónico grandilocuente, de aspecto sórdido y sin escala, respondía más a la representatividad de la institución que enseña que a las necesidades reales de quien aprende. En la década de los veinte se produjo un primer movimiento hacia la depuración del lenguaje arquitectónico, promovido por Antonio Flórez. Este arquitecto organizó un gabinete especializado en arquitectura escolar del que saldrían muestras de esta primera inflexión: los grupos escolares Concepción Arenal, Menéndez y Pelayo y General Zumalacárregui, construidos en Madrid entre 1923 y 1929. Estos edificios sirven a su vez como trampolín para los movimientos vanguardistas directamente anteriores a la Guerra Civil, los cuales realizan obras ciertamente ejem-



113 Indian Institute of Management en Ahmedabad, 1963. Louis I. Kahn.

114 Detalles de las bóvedas del Instituto Laboral de Elche, 1956.



115, 116 y 117 Escuelas en San Blas, 1961. Rafael Aburto.
Alzados, secciones y detalles constructivos del lucernario.

plares. Es el caso, por ejemplo, del Instituto Escuela realizado entre 1931 y 1933 por Arniches y Domínguez, el Grupo escolar de Briñas, realizado en 1933 por Ispizua, o bien, dentro ya del más puro *estilo* racionalista llevado a cabo por el GATEPAC, los proyectos de Aizpurúa y Aguinaga o Zarranz y Madariaga. Estas realizaciones singulares son los cimientos de la consolidación y renovación que se producirá en las décadas posteriores.

Tras el paréntesis provocado por la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, se llega sin nuevos logros a los años cincuenta. La arquitectura española se sube, con retraso pero a tiempo, al tren europeo. Una vez más la arquitectura escolar se convierte en un campo muy apto para su progreso formal y funcional. Mal interpretado, el funcionalismo supondrá una enfermedad para el carácter discursivo del proyecto moderno. Éxito y fracaso docente se cuestionan a partir del continente. Las escuelas británicas o, por ejemplo, los edificios docentes realizados por Arne Jacobsen en los años cincuenta se muestran como claros ejemplos de arquitectura moderna. De ellas se nutrieron las primeras obras descolantes de la arquitectura escolar llevadas a cabo en España como, por ejemplo, el Instituto de Enseñanza Media en Herrera de Pisuergra, realizado en 1955 por Corrales y Molezún, o, ya en la década de los sesenta, el Instituto Tajamar de Ortiz-Echagüe y Echaide. Es entonces cuando Aburto realiza el Grupo Escolar en San Blas.

Es éste también un proyecto complejo y malogrado, cuya vida se fue gestado durante más de diez años y terminó con su derribo a mediados de los años noventa. Aburto recibe en 1961 el encargo del Departamento de Enseñanza del Ayuntamiento de Madrid, a través de la OSH. Había que proyectar dos grupos escolares de 20 y 21 grados respectivamente para las parcelas E y D del Gran San Blas de Madrid. El proyecto va atravesando distintas etapas, sin que las modificaciones sucesivas alteren sustancialmente las premisas generales. Aburto venía bien provisto a este proyecto, tras su experiencia con los Institutos Laborales. No en vano esas premisas generales guardan estrecha relación con los contenidos formales y funcionales de los institutos, principalmente en lo referente a la iluminación cenital y, en consecuencia, a la manipulación de las cubiertas.

El solar es sensiblemente longitudinal y con varios metros de desnivel en el sentido transversal. Existe una primera versión del proyecto en la que las aulas se sitúan en bandadas longitudinales resueltas en sección mediante pórticos de hormigón armado prefabricado, dividido en dos tramos y apoyado en un murete de contención que salva el desnivel entre las tres cotas. La parte más baja se corresponde con el pasillo de distribución, mientras que en la parte alta se sitúa un paño de vidrio resuelto con carpintería prefabricada de estructura de hormigón. Aburto abandona posteriormente esta atractiva idea –probablemente por razones de espacio– para plantear “una sola planta masiva con pequeños patios, para compaginar la iluminación cenital, la supresión de escaleras con el menor recorrido posible”.⁸ Distribuye las aulas y sus respectivos patios a lo largo de tres bandas anexas en dirección norte-sur y desplazadas entre sí. El edificio se puede entender como



118 Aspecto exterior de las escuelas.

8. “Memoria Grupos Escolares Parcelas D y E”, Madrid, junio 1962, pág. 1, Archivo Aburto, ETSAN.



119 Las Escuelas de San Blas de Aburto en una publicación del INV, 1964.

un zócalo horadado por patios y del que sobresalen los lucernarios de la cubierta. Ese zócalo está formado por una primera fábrica de bloques de hormigón de 24 cm y una altura igual a los cercos de ventanas de hormigón armado.

Formalmente, la imagen se fia a la cubierta en dientes de sierra metálica, “formada –se lee en la memoria– por una jácena triangulada de perfiles metálicos, a la cual se adosa unos perfiles dobles T formando una cumbre plana horizontal y un faldón inclinado 45 grados, donde se inserta el lucernario, excepto en los dos vanos extremos, terminando por otra sección plana horizontal que forma el asiento de las limas”. Es una cubierta constructivamente sofisticada, *diseñada* se podría decir, cuando la industria empezaba a dotar al mercado de patentes y productos estandarizados. Este recurso era una apuesta por algo en muchos casos no probado y, por tanto, sin garantías de éxito. El mismo Aburto, consciente del reto que suponía el diseño no normalizado, alertaba ante las posibles carencias. La apuesta tiene que ir acompañada por la suerte y ésta, frecuentemente, no acompaña los pasos del arquitecto: “Los chavales, y también los adultos, se subían a la cubierta y pasaban las noches de juerga. Lo destrozaron todo y tuve que rehacerlas”.⁹ El proyecto de Aburto es una arquitectura delicada, funcional, luminosa, tecnológica, quizá demasiado para el lugar en el que se construyó: el barrio lo fagocitó como si se tratara de un objeto extraño.

Se observan también en el proyecto ecos del depurado empirismo nórdico. Es un momento feliz de la arquitectura española, en el que la propia velocidad con que se suceden los acontecimientos hace que, en determinados programas arquitectónicos, se genere una confusión motivada por los evidentes desajustes entre los presupuestos teóricos y los hechos. El arquitecto suizo Alfred Roth, experto en arquitectura escolar, resumía las causas de la desorientación que se estaba produciendo en la arquitectura escolar europea en cuatro puntos:

- 1.º Ausencia de una doctrina urbanística clara, apoyada por leyes y plenamente consciente de la importancia social de las escuelas para el organismo urbano.
- 2.º Ausencia de urbanismo escolar mantenido por una política de raíz local.
- 3.º Ausencia de un programa pedagógico completo que determine para cada proyecto de escuela su emplazamiento en el barrio.
- 4.º Ausencia de colaboración entre pedagogos, arquitectos, urbanistas y jerarquías; falta de autoridad y métodos comunes.¹⁰

Se entiende que Aburto, siguiendo paulatinamente con su discurso, propusiera una arquitectura altamente funcional, contenida y discreta. Es un proyecto maduro y equilibrado, que compagina la reflexión tipológica y funcional con una expresión arquitectónica reflejada en un variado repertorio de decisiones que van desde la manipulación orgánica de su implantación hasta la valoración cromática y constructiva de los paramentos. Resulta difícil catalogar esta propuesta de Aburto; por un lado, en lo que se

9. Itaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

10. Citado en la ponencia de José López Zanón del primer Seminario de Edificios Escolares organizado por el INV y celebrado en Madrid en 1964.

refiere a posibles sinergias dentro del panorama español y, por otro, atendiendo a los referentes internacionales. Parece lógico aproximarlos a las propuestas escolares –en clave neorracionalista– de Jacobsen, siendo la Escuela Munkegårds (1951-1958) de Copenhague el caso más paradigmático. La crítica siempre ha visto al arquitecto danés como un arquitecto exquisito; si bien este adjetivo no se ajusta al perfil ni a la arquitectura de Aburto, en San Blas éste parece pedir prestada parte de esa sencillez en el tratamiento de los materiales, el cuidado de los detalles y la proporción básica que define el conjunto. El funcionalismo racionalista presente en las propuestas de los institutos laborales se va haciendo aquí más rico y plástico, por la caracterización dinámica que confiere la repetición del módulo de la cubierta y por la oblicuidad de la planta y las circulaciones. La caja prismática de componente horizontal se rompe definitivamente por la expresividad formal de la cubierta y se establece, por contraste, un agradecido diálogo entre ambas.

El recorrido por la arquitectura docente de Rafael Aburto debe hacer mención a su participación en concursos de programas universitarios, tanto el de la Facultad de Ciencias de Barcelona, realizado con Miguel Fisac en 1954, como sobre todo los de las Universidades Autónomas de Madrid y Bilbao en 1969. Estos polémicos y decepcionantes concursos sirvieron a Aburto para continuar su investigación formal y funcional. El arquitecto se enfrenta a la gran escala del funcionalismo orgánico y, de nuevo, la rigurosa modulación y una imagen potente y unitaria serán las pautas de sus propuestas. Estos concursos coinciden con la crisis de todos los modelos pedagógicos anteriores. El recorrido se iniciaba en 1954 con el concurso de Institutos Laborales, que fue especialmente importante por lo que supuso de lanzadera en aquellas circunstancias específicas. El desarrollo de la disciplina arquitectónica continuó y en los concursos de las décadas posteriores se someterá a revisión lo que en los años cincuenta era objeto de reconocimiento. Y, a su vez, también los desmanes organicistas y expresionistas –tan manifiestos en los concursos de las universidades– producirán un hastío formal que conducirá nuevamente a una tamizada recuperación de la claridad constructiva ligada a los lenguajes más universales de la ortodoxia moderna. Al principio, se trataron los temas prioritarios. Posteriormente, lo que allí se había simplemente incoado deviene argumento sustancial: tecnología, prefabricación, industrialización, crecimiento, etcétera. La función pasa a un segundo término a favor de lo simbólico o lo figurativo. Temas y aproximaciones diferentes para un único objetivo: construir la escuela.



120 Propuesta para el concurso de la Universidad Autónoma de Madrid, 1969. Rafael Aburto.

121 Propuesta para el concurso de la Universidad Autónoma de Bilbao, 1969. Rafael Aburto.

CONSTRUYENDO EL PRESENTE



La pobreza habitable

El protagonismo de la aventura moderna de la arquitectura española se ha otorgado habitualmente a obras de tipologías muy concretas: el edificio singular vinculado a programas específicos o la vivienda unifamiliar. Sin embargo, resulta mucho más definitivo el papel modernizador de la vivienda colectiva como conjunto y, en concreto, de la vivienda social. Es un protagonismo con razón de necesidad, como la misma arquitectura. La trama sustentante de la arquitectura española de posguerra fue la vivienda. Si bien es cierto que durante los primeros años ese protagonismo se vio mezclado con la necesidad impuesta de crear una imagen monumental del nuevo Estado, pronto la urgente necesidad de construir un gran número de viviendas sociales hizo que los arquitectos se empeñaran en responder con rigor, coherencia y modernidad a esa demanda. Uno de los organismos responsables fue la Obra Sindical del Hogar y uno de sus arquitectos destacados, Rafael Aburto. Ésta es una de las facetas fundamentales de su trayectoria profesional: su oficio. Sin esta dimensión vertebradora de su trabajo en la OSH durante casi tres décadas no se entendería el resto de sus operaciones arquitectónicas. Aunque las viviendas sociales no se encuentran entre sus proyectos más brillantes, las viviendas experimentales de Villaverde y los bloques de Usera son, no obstante, claras aportaciones a la definición de la arquitectura moderna en España.¹ Hay otra gran cantidad de proyectos, construidos o no, que fueron la materia prima de su desarrollo profesional. En todos ellos radica la conciencia de su responsabilidad como arquitecto: "A la hora de proyectar viviendas protegidas se pueden observar en general dos clases de profesionales: los que son responsables plenamente de sus obras y aquellos otros que todavía no se han enterado de en qué consiste su oficio".²

Aunque se da por conocido el entramado sobre el que se construyó el edificio de la vivienda social en la España de posguerra, se presenta un recorrido básico por los hitos más significativos para encuadrar mejor la aportación de Aburto a esta crucial tarea. Hay que destacar que, si bien los episodios son en gran parte comunes a la mayoría de las grandes capitales de provincia, es Madrid –donde trabaja Aburto– la que adquiere el protago-

122 Método de trabajo de Aburto en el proyecto de viviendas de Leganés, 1967.

1. Cfr. Carlos Flores: *Arquitectura española contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 284-285 y 367.

2. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 1998-2001.



123 Portada de un panfleto de la OSH, años cuarenta.

nismo de esta andadura. Arranca este recorrido en plena Guerra Civil, el 30 de enero de 1938, cuando se crea el Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones –posteriormente Dirección General–. El 23 de septiembre de 1939 se pone en marcha la Dirección General de Arquitectura dirigida por Pedro Muguruza. También en 1939 se funda el Instituto Nacional de la Vivienda (INV), dependiente del Ministerio de la Vivienda, y aparece la Ley 19 de abril de 1939 de Viviendas Protegidas, por lo que se deroga la legislación de Casas Baratas. En junio de ese año se instituye, desde la Dirección General de Regiones Devastadas (DGRD), la Junta de Reconstrucción de Madrid, así como la Obra Nacional Sindicalista, posteriormente Obra Sindical del Hogar y Arquitectura (OSH). En 1940 se organiza la Dirección General de Arquitectura (DGA) y se crea la sección de Regiones Devastadas. En 1941, Bidagor termina el Plan de Ordenación de Madrid. En este mismo año se crea el Instituto Nacional de Colonización (INC). En 1948 aparece la Ley de Viviendas Bonificables. A partir de 1954, Julián Laguna se hace cargo de la Comisaría para la Ordenación Urbana de Madrid y sus Alrededores y comienzan a construirse los Poblados de Absorción. Aparece en 1956 una nueva ley del régimen del suelo y la ordenación urbana. En 1957 se crea el Ministerio de la Vivienda y se presenta el Plan de Urgencia Social de Madrid. En 1959 surge un nuevo Plan de Vivienda Social en Madrid. Se puede concluir este repaso telegráfico en 1961, cuando se aprueba otro Plan de Madrid y aparecen las Unidades Vecinales de Absorción (UVA).

Aburto acompaña el devenir de la OSH prácticamente desde su creación hasta su desaparición. De hecho, el tipo de proyectos desarrollados por Aburto se suceden en perfecta sintonía con las etapas de la OSH, a saber: el momento inicial de la década de los cuarenta hasta principios de los cincuenta, centrado en la reconstrucción; la etapa racionalista de los cincuenta y las grandes operaciones especulativas de los años sesenta. En noviembre de 1964 se cumplieron los veinticinco años de la OSH. Con ese motivo, *Hogar y Arquitectura* –la revista oficial de la organización desde 1955– publicó un número especial recopilatorio. La publicación sirve de guión para glosar el quehacer de Aburto que arranca con anterioridad a la obtención del título de arquitecto.

El papel fundamental de la OSH era suplir la falta de solvencia económica de la iniciativa privada a la que se instaba en el Régimen de Protección a la Vivienda de Renta Reducida de la Ley de 1939. El máximo responsable de la OSH era entonces Federico Mayo, y el Delegado Nacional, Fermín Sanz Orrio. En la Orden de Servicio número 1, de enero de 1942 –cuando Aburto comienza a colaborar–, se determinan la organización y jurisdicción provincial de los recién creados Departamento Técnico y Cuerpo de Asesores Técnicos de la Organización. El Departamento estaba compuesto por una Jefatura y las Secciones de Normas e Informes. Aburto empezó trabajando en el Departamento Técnico de la Oficina de Madrid, así como de arquitecto asesor de la Oficina Técnica de la Jefatura Provincial de Toledo. En la Oficina de Madrid se centralizaba toda la labor de asesora-

miento e información arquitectónica, redacción de proyectos y, en general, todas las actividades de índole técnica.

La primera etapa de la OSH corresponde a los años 1939-1954. La OSH construye durante esos quince años 24.373 viviendas protegidas, que suponen un 38% del total nacional construido con protección estatal. Sin duda, es el período más pobre y confuso. Confuso no sólo porque sea difícil catalogar con rigor la producción de Aburto, sino porque muchos encargos no llegaron a prosperar debido a la pobreza de medios materiales y económicos o bien sufrieron agotadoras fases y retrasos en detrimento del resultado final. En cambio, es posible hacer una cierta reconstrucción del trabajo de Aburto a partir de los expedientes que se conservan en su archivo. Otra posible lectura de esta situación puede ser, como apunta Ruiz Cabrero, que "Abaurre, Aburto, Cabrero, Coderch, Fernández del Amo, Fisac y De la Sota, entre otros, participaron en esa intensa conversación que, en muchos casos, quería decir que los proyectos iniciados por uno eran terminados por otro y construidos por un tercero".³

Aburto comienza un intenso rodaje en las oficinas de Sindicatos de la calle de Alfonso XII. Aprende el oficio a marchas forzadas acompañado por un nutrido número de profesionales. Arranca así su amistad con Cabrero y Coderch y la relación con Abaurre, Núñez-Mera, Argote, Marcide, Gómez del Collado, Echeverría, Feduchi y otros. El trabajo en la oficina se complementaba con las visitas de obra, tanto en Madrid como en la provincia de Toledo, en razón de su cargo de Arquitecto Asesor. En 1943 se le encargan las primeras viviendas. Se trata de proyectos sencillos en los que a la escasez de medios hay que sumar los condicionantes propios de las Ordenanzas de Viviendas Protegidas del INV. El diseño venía regulado en cuanto a la composición, los materiales, las densidades, los usos, el programa, la ubicación y las dimensiones habitacionales. No es de extrañar la gran similitud existente entre estas viviendas construidas por la OSH en toda España, especialmente en el caso de las viviendas rurales para campesinos.

Los primeros episodios de Aburto dentro de la Organización Sindical están marcados por el folclorismo y el neodecorativismo, que al mismo tiempo empezaba a albergar tras sus ribetes pintoresquistas ciertos planteamientos racionalistas en lo que se refiere a la composición de las plantas. El mejor ejemplo de este primer tipo de actuaciones es, en el caso de Aburto, un grupo de 54 viviendas protegidas en Talavera de la Reina. Igualmente paradigmática es la demora de su ejecución, ya que el encargo es de 1943, el presupuesto de 1946 y la recepción de las obras tuvo lugar en 1951. El grupo –denominado Ramón Corrochano– se dispone siguiendo una composición general regular basada en la forma del solar y en la búsqueda de las alineaciones que permitieran un mejor soleamiento. La construcción es sencilla, mediante muros de fábrica de ladrillo, enlucidos y enfoscados al exterior y tendidos de yeso al interior. Aburto no recurre a la arquitectura popular y a los métodos tradicionales de forma intencionada sino, más bien, porque era la única manera de construir.

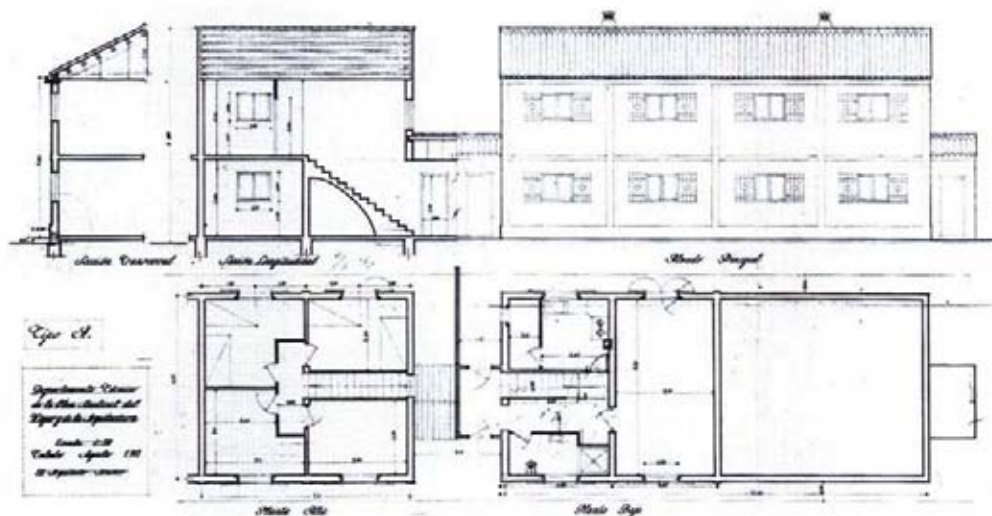
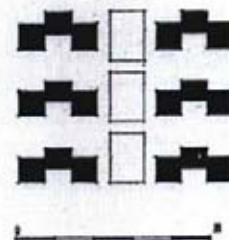


124 Rafael Aburto, con otros compañeros de la OSH, durante una visita de obra.

3. Gabriel Ruiz Cabrero: "Silencios y conversaciones", en *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 1996, pág. 15.



Disposición de viviendas retranqueadas de dos en dos, con lo cual se consigue luces laterales. Continuidad y claridad necesarias para cubrirlos con bóvedas de cañón rebajadas. Mayor profundidad de Bloques.



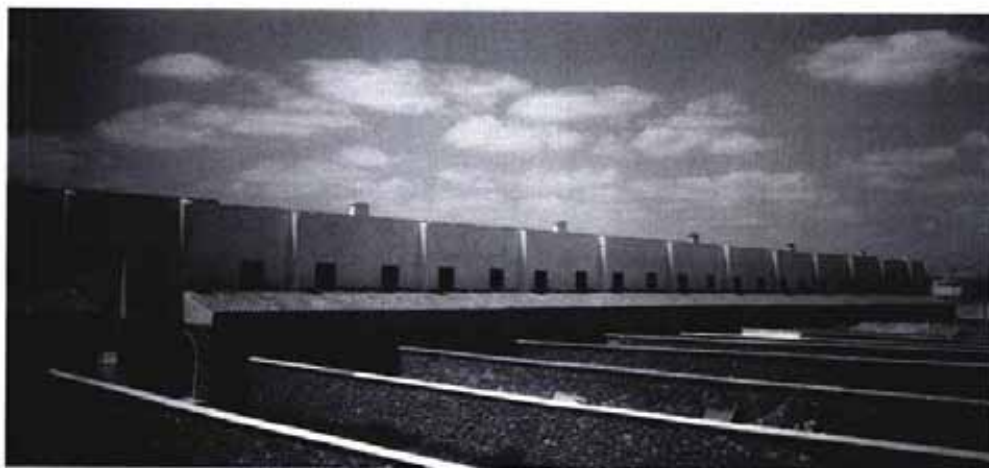
125 El grupo Larrazabal de Toledo, proyectado por Aburto en 1943, adquirió un carácter modélico, tal y como se recoge en diversos documentos de la OSH.

126 Grupo de 54 viviendas en Talavera de la Reina, 1943. Planos de la vivienda tipo A.

Entre 1943 y 1946 se le van asignando nuevos proyectos que, salvo excepciones, irán desarrollándose lenta y penosamente. Es el caso del grupo de viviendas Larrazabal en Toledo, un grupo de ocho viviendas protegidas en Tielmes, un grupo de viviendas y Casa Sindical en Quintanar de la Orden o la ambiciosa colonia Nuestra Señora del Buen Suceso, en Madrid. Las demoras de años pueden ser justificables, pues sólo en 1946, Aburto recibió cerca de diez encargos. El seguimiento de los oficios respectivos constituye una importante fuente documental pero, sobre todo, sirve para intuir el ritmo de trabajo y la relación entre los diferentes profesionales. La precaria situación en que se encontraba el país durante estos primeros años de posguerra se vio agravada por el carácter dictatorial del Régimen, que se extendía a todos los organismos políticos y sindicales de él dependientes. La construcción material de la llamada *Revolución Nacional Sindicalista* se confió a la juventud de estos arquitectos con escasa formación y que en algunos casos no encajaban con el espíritu o los modos de sus predecesores. La trascendencia de estas pobres viviendas quedaba limitada en el devenir de oficios por los despachos de jefes y subjefes, asesores y delegados, la OSH, los ayuntamientos respectivos y el INV, para acabar arañando unas pesetas al exiguo presupuesto. El país está aislado y carece de materiales de construcción y de las herramientas para gestionar eficazmente los escasos recursos disponibles. Se recurre entonces a la tradición constructiva que una mano de obra artesanal y no cualificada es capaz de manejar. Estos oficios dan también buena cuenta de ello. Los ayuntamientos tenían el deber de proporcionar los terrenos para la ubicación de los proyectos con el fin de proceder a la compra, una vez seleccionado el idóneo. Asimismo informaban de los precios de los materiales del lugar. Constatar esta realidad no es un motivo suficiente para justificar la escasa calidad de la producción arquitectónica, pero sirve para poner de manifiesto el alcance ético del oficio de arquitecto.

Existe un proyecto de esta etapa inicial de Aburto en la OSH del que se pueden obtener muchas de las claves de su discurso personal y de sus planteamientos en lo referente a la construcción de las viviendas sociales. La polémica surgida en torno al grupo de viviendas Larrazabal llega en esta ocasión hasta las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*. Las expectativas y reivindicaciones de Aburto chocan por primera vez y de manera frontal con los criterios de las autoridades competentes. Esta situación acompañará al arquitecto a lo largo de toda su carrera. "Hubo cantidad de proyectos que firmé –explica– y que no se llevaron a cabo por política de los mandamases. Si ellos lo decidían así, pues se hacía y punto. Eran los tiempos de Franco, ya se sabe."⁴ Aburto plantea un edificio de tres bloques yuxtapuestos, cada uno con cinco pisos de viviendas sin patio y dos viviendas por planta. La construcción se resuelve con forjados de bóvedas atirantadas de tablero doble de rasilla, ancladas en una cadena de reparto de hormigón armado sobre muros de un pie de ladri-

4. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



127 y 128 Viviendas protegidas en Quintanar de la Orden,
1946. Rafael Aburto.

llo. El esquema en planta y la distribución de los bloques corresponde a lo que será un arquetipo del registro tipológico de la OSH, como se refleja en algunos folletos editados por el Departamento Técnico de este organismo⁵ o si se compara, por ejemplo, con las viviendas en la calle de Francisco Silvela proyectadas por Cabrero en 1945.

A pesar de sus virtudes, el proyecto no prosperó. Aburto es en 1943 un arquitecto de treinta años, recién titulado. Se enfrenta a un problema y observa que para ser coherente debe transgredir alguna de las normas establecidas por el INV. Consecuentemente, Aburto protesta y reivindica. Finalmente, prefiere abandonar el proyecto a construir algo que en su opinión contenía graves problemas de concepto. Aburto hace extensible esta situación concreta y levanta acta de una disposición general que atañe a la construcción de viviendas en entornos monumentales. En agosto de ese año el arquitecto redacta una justificación a sus reivindicaciones, una auténtica carta de presentación de su discurso y su talante. Desde el INV se restringió el número de viviendas de cuatro dormitorios y se puso trabas a la composición por no entonar, según ellos, con la arquitectura típica dominante en el lugar de emplazamiento. “Se opuso Pedro Bidagor –explica Aburto–. Se puso de acuerdo por primera vez con el Gobernador Civil de Toledo. Tuvimos una reunión en la que me quisieron modificar el proyecto suprimiendo algunas plantas. No me dio la gana y por tanto no se hicieron. Ellos decían que rompía el paisaje.”⁶

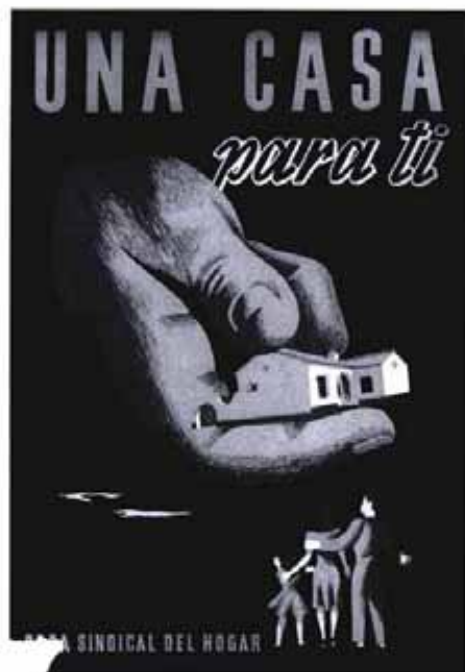
Aburto entiende y respeta la norma, pero valora igualmente la necesidad de transgredirla excepcionalmente allí donde sea necesario. Denuncia que la urgente necesidad de viviendas se vea sometida a un respeto mal entendido o una exagerada veneración hacia el carácter monumental de la ciudad. Aburto defiende la capacidad de la vivienda protegida para regenerar el interior de la ciudad monumental en sustitución de las “viviendas vetustas a las cuales se ha dado por calificar como adecuado complemento sin más razón que la de un trasnochado romanticismo”.⁷ Una defensa que antepone también a la anarquía y la variabilidad de la iniciativa privada. Con estos datos, reclama una mayor flexibilidad en cuanto a las limitaciones tipológicas propias de la normativa. Éste es un primer punto de colisión entre las inferencias presentes en el discurso arquitectónico del momento: tradición y modernidad, contextualismo y renovación, estética y funcionalismo, etcétera. Mientras el discurso arquitectónico oficial habla de las tendencias, los estilos, los invariantes, lo español, lo castizo, etcétera, Aburto incoa las auténticas claves que habrán de presidir el debate de la década siguiente. Por eso, años más tarde, el proyecto ve la luz en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*⁸ como paradigma del conflicto existente. Por eso también, a los pocos años de que Aburto escribiera este texto, el Departamento Técnico de la OSH parece hacer suyas aquellas prerrogativas.

5. *La vivienda protegida en sus agrupaciones urbanas y rurales*, Madrid, Departamento Técnico Obra Sindical del Hogar, s/f.

6. Itaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

7. Rafael Aburto: “Justificación que se cita”, Madrid, 1943, pág. 2, Archivo Aburto, ETSAN.

8. “El problema de la vivienda”, *RN/A*, núm. 125 (mayo 1952).



129 Publicación de la OSH, 1946.

La ciencia urbanística, hoy día en sus comienzos, al desarrollarse, también trae consigo nuevas posibilidades de la vivienda. Estos Grupos, muy lejos de aferrarse a pintoresquismos fáciles y miedosas formas, intentan dar su propia expresión al rigor y gran simplicidad de plantas y siguiendo los principios de buen soleamiento, defensa de los vientos reinantes, saneamiento, conveniente situación respecto a la vía de tráfico, accesos economizando caminos de vivienda, claridad y racionalidad en la agrupación de bloques de edificación, acoplamiento a la topografía del terreno con ahorro en movimiento de tierras, riqueza en espacios interiores abiertos al aire y al sol, servicios y situación respecto a la población y comarca, conceptos fundamentales dictados por las Normas y Ordenanzas del INV que forman un conjunto en el proyecto y que prevalecen en la obra.⁹

En los primeros meses de 1946, la OSH lanza una campaña que lleva por título “Una casa para ti” y cuyo fin es fomentar la iniciativa privada para paliar el “hambre de vivienda”. A partir de este momento son los arquitectos quienes deciden enfrentarse paulatinamente al problema de la vivienda mediante el desarrollo de proyectos que, combinando las difíciles premisas de partida, dieran como resultado una arquitectura mínimamente digna y eficaz. No se debían someter las limitaciones a la arquitectura sino que, como Aburto empezaba a denunciar en 1943, era la arquitectura la que debía mejorar en la medida de lo posible las condiciones del habitar. Aburto llegará ya a ese momento con años de experiencia y de oficio. Hay un proyecto de transición entre la primera etapa de la OSH de la década de los cuarenta y la feliz madurez de los años cincuenta. Las viviendas protegidas y la Casa Sindical de Quintanar de la Orden –muy próximas al Toboso– no son para Aburto una aventura caballeresca e idílica sino, por el contrario, un cabal ejercicio de su saber hacer como arquitecto. Estas viviendas, junto con la Granja-Escuela de Talavera, constituyen la definición precisa de esa arquitectura enraizada en lo popular, donde el ingenio constructivo y la habilidad artesanal sustituyen a la carencia de medios económicos y materiales; un feliz oasis en el desierto manchego.¹⁰

Con este proyecto, Aburto pasa página brillantemente en su trabajo dentro de la organización sindical para adentrarse en la fructífera década de los cincuenta. Durante la etapa iniciática, el arquitecto ha ido forjándose en el oficio. La preocupación de Aburto ha sido la de resolver problemas reales utilizando los instrumentos del arquitecto: geometría, luz y materia. Forma parte esencial de esta gestación el debate sobre modernidad y tradición. Una modernidad entendida no sólo como estética sino especialmente como técnica. Se trataba de hacer una arquitectura regional pero no regionalista. Ése fue el salto hacia delante que tuvieron que dar arquitectos como Aburto. Para hacer una arquitectura comprensible, solamente la evolución pausada y progresiva hacia la modernidad incorporando la tradición podía ser capaz de evitar la *tabula rasa* llevada a cabo por la vanguardia del Movimiento Moderno. A la postre, esta incorporación a la modernidad desde la distancia de la propia tradición demostró ser decisiva tanto para la trayectoria de Aburto en particular como para el desarrollo del conjunto de la arquitectura española.

9. La vivienda protegida en sus agrupaciones urbanas y rurales, cit., pág. 12.

10. Cfr. Itaki Bergera: “Desde la autarquía a la modernidad”, en AA.VV.: *Los brillantes* 50, Pamplona, T6 ediciones, 2004, págs. 46-55.

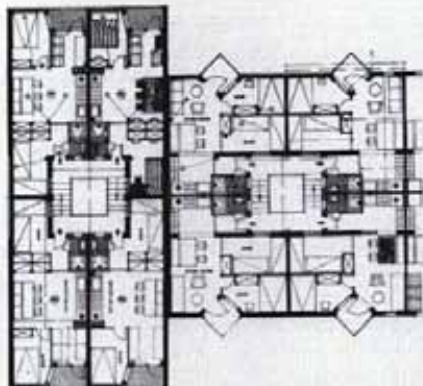
Experimentar y precisar

Si los heroicos años cuarenta son el momento de Regiones Devastadas, Colonización, la economía agraria, las bóvedas tabicadas, la autarquía y el aislamiento, a principio de los cincuenta la situación cambia sustancialmente. Se da paso a una mayor maestría, se recibe y practica la ortodoxia moderna en materia de vivienda y se cambia la escala de las actuaciones. La crisis de la política agraria aleja definitivamente el dinero del campo y se produce una migración masiva a la ciudad. Termina el aislamiento exterior y el problema de la vivienda es ya absolutamente imperioso. Hace falta crear nuevos mecanismos capaces de construir masiva y eficazmente. Los arquitectos toman la iniciativa sugiriendo un importante debate sobre la vivienda ante la escasa eficacia mostrada por los organismos oficiales. La nueva Ley de 15 de julio de 1954 regula las *viviendas de renta limitada* y distingue éstas de las viviendas burguesas o *bonificadas*, estableciendo a su vez tres tipos diferentes: mínimas (58-35m²), reducidas (100-60m²) y de tipo social (máximo 42m²). La ley se acompaña de ordenanzas y reglamentos al tiempo que deja una aparente libertad en los aspectos compositivos. Los arquitectos plantean el debate sobre las tipologías, los tipos de bloques, las superficies, el número de habitaciones e incluso el mobiliario que mejor se adapta a la nueva vivienda. Y se incorporan nuevos materiales y sistemas constructivos que agilizan el proceso. Luis Valero –también Director General del INV– toma el mando en la OSH y decide abrir las puertas a una mayor intervención de la iniciativa privada.

La descripción del nuevo panorama quedaría mermada sin constatar la influencia ejercida por los antecedentes internacionales en política de vivienda. Junto con el ya mencionado número 125 de la *Revista Nacional de Arquitectura* o de otros textos similares que se fueron publicando, otro hecho significativo fue el viaje que una Comisión de la OSH realizó a Italia, Alemania y Bélgica en 1954. Durante 20 días contrastaron de forma práctica la manera en que estos países habían planteado la solución al problema de la vivienda económica. Como no podía ser de otra manera, Italia fue la principal referencia. La experiencia de las Leyes Tupini, Aldisio y, sobre todo, la Ley Fanfani de 1952 se convirtió en el modelo fundamental. La labor desarrollada por la entidad autónoma *Gestione INA-CASA* produjo interesantes propuestas de arquitectos como Ridolfi o Quaroni. Éstas fueron las premisas que la OSH tomó como modelo para llevar a cabo, en colaboración con el INV, el ambicioso Plan Sindical de la Vivienda Francisco Franco y, más tarde, el Plan de Urgencia Social de Madrid. Hasta 1954, la Obra Sindical del Hogar había construido en Madrid 14 grupos, con un total de 3.261 viviendas, invirtiendo una suma de 310 millones de pesetas. Una de las primeras operaciones que se acometen a raíz de la nueva legislación es un grupo experimental en Villaverde. Construir 20.000 viviendas en un año, con una superficie máxima útil de 42 m² y por un precio inferior a 25.000 pesetas era un reto que requería una reflexión previa.



130 Portada de un informe editado por la OSH en 1954.



131 Viviendas experimentales en Villaverde, 1954. Rafael Aburto. Planta de los tipos F (izquierda) y E (derecha).

132 En ambos tipos, un patio central abierto alberga la escalera y da acceso a cuatro viviendas por planta.

133 Aspecto exterior de las viviendas al final de su construcción.



Hallándose interesados el INV y la Obra Sindical del Hogar en la búsqueda de nuevas soluciones económicas a la vivienda de carácter protegido, y a fin de experimentar proposiciones arquitectónicas originales y aplicaciones diversas de los materiales de construcción, así como la normalización de los mismos y la racionalización del trabajo, decidieron plantear con carácter de ensayo este grupo de 408 viviendas. A tal fin, en 1954, cuando surgió la necesidad de encargar la redacción del proyecto, acordaron parcelarlo en siete fracciones y encomendarlas a arquitectos distintos a quienes se facultó para resolver libremente, con arreglo a su ingenio y personal iniciativa, todos los problemas de composición, distribución y utilización de elementos.¹¹

Por tanto, aunque con frecuencia se ha hecho referencia a este *ensayo* como si se tratara de un concurso, el encargo se reparte entre los arquitectos de la OSH –Aburto, Núñez Mera y Zuazo Bengoa– y otros ajenos a ella –Fisac y Carlos de Miguel–. Como hipótesis, pudo haber sido el propio Cabrero, por entonces Jefe de Arquitectura de la Organización, quien hiciera el reparto. El análisis de los diferentes tipos construidos pone de relieve la singularidad de los proyectados y construidos por Aburto. ¿Cómo se enfrenta Aburto a este nuevo problema? El propio arquitecto da algunas claves al afirmar que los bloques “de experimental no tienen más que cualquier otra edificación de nueva planta proyectada por un profesional con espíritu de *aficionado*”. Aburto desarrolló los tipos E y F, de los que destaca estas características:

1. Por tratarse de una estructura consistente en muros de a pie, formando una crujía constante en todos los casos de cuatro metros de luz. 2. En que el patio es la caja de la escalera a la cual se accede desde el exterior por medio de un túnel, dejando intacta la planta baja. 3. En que cada vivienda se acusa al exterior por un solo hueco. Aunque hubo arreglos a última hora, lo que se plantea es eso: la diferenciación clara de cada vivienda en la fachada. 4. Por la revalorización de la cal, que blanquea los muros de ladrillo visto, y el azulejo.¹²

El punto de partida –tipo E– es el cuadrado y sólo hay un hueco: el que se manifiesta mediante la presencia de las solanas. En un caso, la solana se gira y sale al exterior para favorecer la articulación de las estancias interiores –estar y dormitorio principal– y la composición plástica de las fachadas. En el otro tipo, la solana queda en el interior pero se valora con la presencia del azulejo. El azulejo es, para Aburto, un contrapunto, el color que juega con la pureza y la blancura de la cal.¹³ Muchos de los temas que aquí se incoan continuarán siendo elementos de trabajo durante la trayectoria del arquitecto y encontrarán puntos de singular maestría, por ejemplo, en las viviendas de Ergoyen. La ubicación de los portales en estas viviendas construidas una década más tarde proviene del experimento madrileño.¹⁴ Algo parecido se puede decir de la distribución de las plantas, cuyo diseño lleva implícito la creación de un nuevo estándar de vida. Su aparente complejidad, las hace más ricas, más creíbles; por ejemplo, incorporan –también Fisac lo hace– los armarios a la tabi-



134 Aburto (4º por la izquierda) y Cabrero (derecha) en una comida de trabajo con responsables de la OSH, 12-2-1954.

11. “Grupo experimental en Villaverde, Madrid”, *H y A*, núm. 5 (julio-agosto 1956), pág. 3.

12. Rafael Aburto: “Viviendas experimentales”, *RNA*, núm. 172 (abril 1956), pág. 3.

13. Cfr. Idem: “La cal”, *RNA*, núm. 107 (noviembre 1950).

14. “Merece consignarse que el acceso a cada uno de los patios se realiza a través de un túnel por debajo de las viviendas, trazado sin trastocar la composición ni menar espacio, aprovechando, además, varios desniveles existentes.” “Grupo experimental en Villaverde...”, art. cit., pág. 14. Esta operación arquitectónica le valdrá a Aburto la calificación de “arquitecto genial” por parte de Sáenz de Oiza. Cfr. Juan Daniel Fullaondo: “Notas de sociedad”, *Nueva Forma*, núm. 99 (abril 1974), pág. 3.

quería. En palabras de Cabrero, “llama la atención el escueto y espontáneo diseño distributivo interior”.¹⁵ Aburto es el único arquitecto que crea un tipo de mobiliario específico para las viviendas con el objeto de permitir un desenvolvimiento aceptable en su interior. Había que vivir en 42 y 40 m² y con coste real, sin urbanización ni terrenos, de 34.117 y 38.138 pesetas por vivienda para los tipos E y F, respectivamente. Se trataba más bien, por tanto, de un espacio mínimo de supervivencia; la otra opción era la cueva y la chabola. Quizá sea ésta una respuesta, como señalaba Gropius en 1929, a “la pregunta por el mínimo de la vivienda que se refiere al mínimo elemental de espacio, aire, luz, calor que necesita cada hombre para no sufrir ningún impedimento por su vivienda en el desarrollo normal de sus funciones vitales, o sea, un *minimum vivendi* en vez de un *modus non moriendi*”.¹⁶

Junto con el tipo A, estos tipos de vivienda son los únicos con patio. La decisión tiene cierto riesgo. Aburto apuesta por iluminar la vivienda únicamente desde el hueco de fachada y desde el patio. Quizá por ello sus bloques –al igual que los de Fisac– son los únicos de tres plantas, frente a las cuatro, cinco o seis de la mayoría. La reflexión sobre la utilización del patio y la tipología de bloque abierto fueron puntos de debate suscitados en las pautas marcadas por Cabrero para la OSH en sus “Instrucciones complementarias para la redacción del proyecto”. Así lo explicará él mismo años más tarde:

Entre las fórmulas de agrupación de viviendas que los servicios de normas de la Obra Sindical del Hogar plantearon en 1954, se destaca indudablemente el bloque en “H”, con cuatro viviendas por rellano de escalera y patios interiores de servicio con posibilidad de tender la ropa lejos de las fachadas, que luego se repetiría continuamente a lo largo de treinta años como reconocimiento de la mejor distribución y mayor economía ofrecida.¹⁷

Cada uno de estos patios sirve de acceso a 12 viviendas iguales, 4 por planta. Hay un total de 60 viviendas en los bloques tipo E y 36 en los del tipo F. Ambos tipos son variaciones de una misma investigación. Las del tipo E son las más rotundas en su definición en planta a partir de un cuadrado. Las del tipo F estiran ese cuadrado e introducen en el interior la solana; la vivienda queda marcada por una cierta tensión longitudinal en busca de la luz. Las viviendas tipo E consiguen articular brillantemente el espacio interior con la mínima colocación de tabiques añadidos a la estructura de muros de carga. Constan de vestíbulo, cuarto de aseo, cocina-comedor-estar, dos dormitorios y una solana cuadrangular cuya mitad sobresale de la fachada formando un rectángulo en punta. Esta solana en diagonal caracteriza la vivienda al exterior y proporciona contraste a la fachada al alternarse su sombra con la blancura del ladrillo encalado. Éste es el juego que plantea Aburto: bloque cuadrado y planta de vivienda cuadrada; un hueco –cuadrado girado–, una vivienda. Este gesto formal, como señala Anguiano de Miguel,¹⁸ pudo ser recogido de la tipología que el arquitecto Mario Ridolfi había empleado en 1948 para las casas modestas del barrio

15. Francisco Cabrero: *Cuatro libros de arquitectura*, t. 3, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992, pág. 494.

16. Walter Gropius: “Las bases sociológicas para la vivienda mínima”, ponencia del II Congreso CIAM, en *L’Habitation Minimum*, Zaragoza, COAA, 1997, pág. 73.

17. Francisco Cabrero: *Cuatro libros de arquitectura*, op. cit., pág. 492.

18. Aida Anguiano de Miguel: *Mario Ridolfi 1904-1984*, Madrid, MOPT, 1991, pág. 18. Las viviendas de Ridolfi habían sido publicadas en España. Cfr. “Viviendas combinables”, *RNA*, núm. 109 (enero 1951).

Italia en Terni. Así pues, Aburto acompaña la reflexión sobre una planta que resuelva bien el programa en una superficie mínima con una imagen y una forma coherentes con su propia realidad y con los recursos de que dispone.

La habilidad de la planta y la potencia de las fachadas demuestran la calidad del proyecto, realizado con unos estándares claramente inferiores a los actuales, que lo convierten en un ejemplo no trasladable a nuestros tiempos, y por tanto de imposible mantenimiento, aunque la lección de su arquitectura es intemporal.¹⁹

Con Villaverde termina la segunda etapa de realizaciones de la OSH, que en el bienio 1954-1955 construye un total de 13 grupos: 8.642 viviendas con una inversión de 370 millones. En el bienio siguiente, 1956-1957, se empiezan a recoger los frutos del trabajo realizado por Julián Laguna, principal impulsor de los poblados dirigidos y de absorción. Aburto continúa trabajando en la Jefatura Nacional de la OSH. El número de documentos que circularon en 1957 –42.310 de entrada y 46.975 de salida– da cuenta del volumen de actividad, aunque no necesariamente de su eficacia. Este Organismo sigue adelante con su ambicioso programa de los cuatro sucesivos Planes Sindicales, de 1954 a 1960. No obstante y sin dejar de valorar este considerable esfuerzo, no habría que desatender un necesario acercamiento crítico –como apunta Moneo– a toda esta empresa.

En el fondo, los poblados dirigidos son una ilusión y una fantasía que compra el Régimen. El Régimen, vía Julián Laguna, contrata a todos estos arquitectos que dan buena cara a una extensión de Madrid muy anárquica y con muy poca idea de planeamiento y, muchas veces, del sentido más completo de lo que puede ser la arquitectura racionalista de las *Siedlungen*. Son barrios más de oportunidad, también de oportunidad de los arquitectos para parecer que hacen la arquitectura que les interesa, la arquitectura de la modernidad.²⁰

En este momento, Aburto emprende uno de sus más conspicuos proyectos de viviendas de “renta limitada” y “tipo social”: el Grupo de Marcelo Usera. Casi un año después del experimento de Villaverde, el arquitecto investiga nuevas posibilidades tipológicas y de ordenación. Abandona el patio cerrado e incorpora el bloque abierto para favorecer el soleamiento y la adaptación al terreno. En apenas dos semanas, proyecta 596 viviendas, “uno de los conjuntos más curiosos de la promoción pública de la segunda mitad de los cincuenta”.²¹ Desde el punto de vista urbanístico, el grupo se articula en torno a la carretera de Puerta Bonita a Usera –calle de Marcelo Usera– y asume el desnivel existente hacia el norte. Hay un triple plano de diseño: la tipología considerada en sí misma, sus variaciones para conformar bloques diferentes en fun-

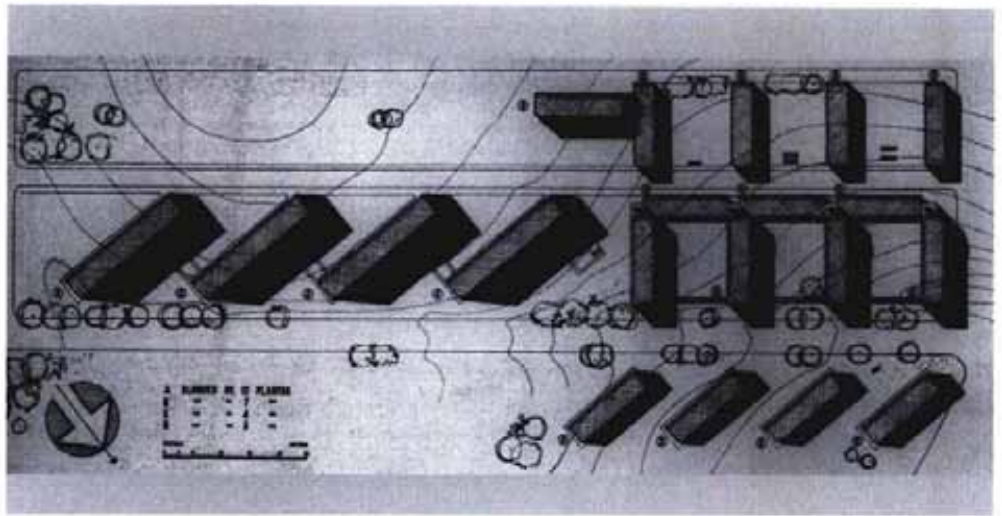


135 Villaverde, *minimum vivendi*.

19. AA.VV.: *Madrid. Arquitecturas perdidas 1927-1986*, Madrid, Pronaos, 1995, pág. 112.

20. Iñaki Bergeira: *Conversaciones con Rafael Moneo*, cit.

21. Ramón López de Lucio: “El Plan de Urgencia Social de Madrid de 1957”, en AA.VV.: *La vivienda en Madrid en la década de los 50*, Madrid, Electa, 1999, pág. 138.



136 Viviendas de renta limitada y tipo social Grupo Marcello Usera, 1955. Planta general de ordenación.

137 Las obras comenzaron en 1957 y concluyeron dos años más tarde.



ción de su inserción en el solar y, por último, la disposición de esos bloques en el terreno para generar espacio urbano. A partir de la idea tradicional de bloque de doble crujía, Aburto diseña cuatro tipos diferentes para responder mejor a las características de la ubicación. Por un lado, bloques transversales –B, de 7 plantas y 28 viviendas– y paralelos al vial principal –C, de 4 plantas y 8 viviendas– formando plazas abiertas; a ambos lados de los ejes que delimitan estos bloques, se sitúan los bloques aislados –D, de 5 plantas y 20 viviendas– que ayudan a conformar el noroeste de la parcela y, por último, 4 bloques oblicuos al vial –A, de 12 plantas y 60 viviendas– que elevan la densidad media por encima de las 150 viviendas por hectárea. Aburto relega la ubicación de los locales comerciales al eje secundario, la calle de San Filiberto.

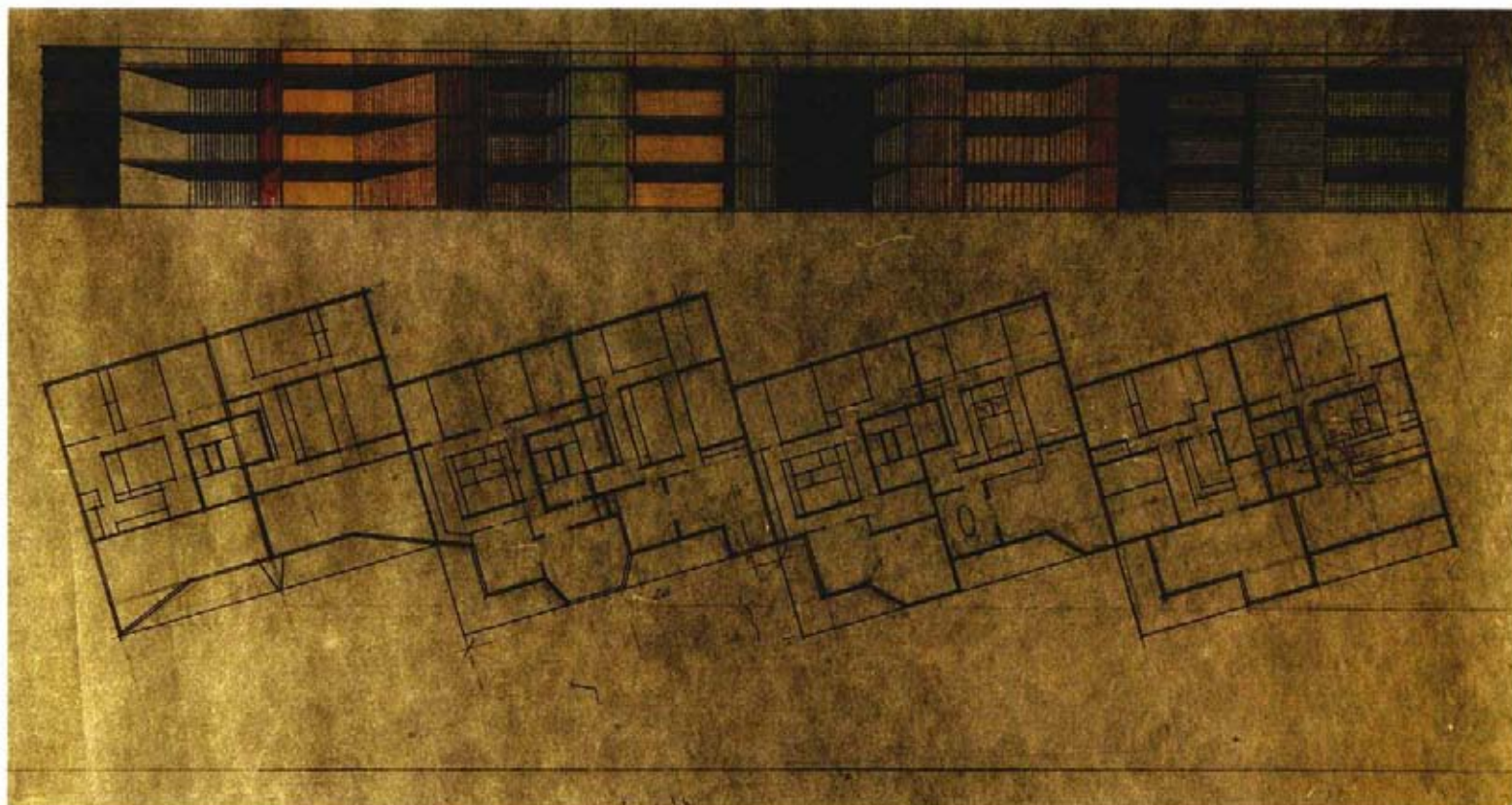
El conjunto resulta atractivamente variado, con fallos, pero dotado de un orden y un rigor que no existían en las ordenaciones precedentes, como queda de manifiesto si se compara con el contiguo poblado de Zofio, de Fisac y Argote. Esta actitud pone en evidencia la compleja frontera que existía entre los motores del planeamiento urbano y los encargados de darle forma: los arquitectos, que confiaban la eficacia de estas intervenciones en la stampa arquitectónica y no tanto en una morfología urbana preconcebida. Las tipologías planteadas por Aburto recogen la investigación que en materia de vivienda se venía desarrollando en la reconstrucción europea de posguerra, así como en las formulaciones previas de la vanguardia. Incorpora el discurso del bloque aislado en altura propugnado desde el racionalismo pero saneado por un incipiente organicismo y corrigiendo las indudables carencias de aquél. El debate sobre la vivienda en España necesitaba llegar a la definición de un envoltorio propio y que fuera coherente con sus condicionantes. El resultado puede parecer una vanguardia de alquiler o una internacionalidad vestida de España. En un sentido literal, se alcanza una vanguardia *doméstica* pero de carácter local, tardío y ensimismado.

En Usera, Aburto resuelve con intuición y oficio el problema real de proyectar y construir unas viviendas sociales. Nuevamente, la otra cara de la moneda –su verdadero discurso– sigue estructurándose alrededor de los aspectos formales y compositivos sensibles ahora a un abierto funcionalismo. “En el proyecto de cada bloque –escribe Aburto en la memoria– se ha dejado patente una intención clara en su composición, de tal forma que cada elemento integrante del mismo refleja la función que desarrolla. De ahí las galerías de acceso bien marcadas y las escaleras, en su totalidad exteriores, que permiten a su vez un tratamiento con elementos más permanentes y de mayor duración.”²² Debido a los ínfimos módulos económicos con que se estaba trabajando, Aburto se había concentrado en resolver de forma ingeniosa la distribución interior de unos programas mínimos de vivienda, tratando al mismo tiempo de sacar el máximo rendimiento plástico de los materiales para solucionar los alzados de los bloques. Lo que en Villaverde era el hueco en contraste con el ladrillo encalado, es aquí la caracterización formal de las galerías que definen la tipología del bloque. Junto a la necesidad de encontrar respuestas al problema téc-



138 Imagen del bloque A en construcción.

22. Rafael Aburto: “Grupo de 596 viviendas en Madrid”, *H y A*, núm. 2 (enero-febrero 1956), pág. 3.



139 Aburto investiga la significación arquitectónica del plano de fachada, la comprensión de sus reglas y su capacidad de transmitir la emoción estética.

nico, humano, social y económico, los arquitectos debían formular también un lenguaje *ad hoc*, sensible a los valores estéticos.

Para Aburto, éste no era un tema secundario. Tanto es así que en 1955 plasma en un texto sus ideas al respecto. Es un escrito de cinco folios titulado "Dos comentarios a la estética de las viviendas de renta limitada". Como si se tratara de un lastre, Aburto arrastraba su amarga experiencia con las viviendas proyectadas en Toledo en 1943. Diez años más tarde, la construcción de viviendas ha adquirido nuevas dimensiones, pero la discusión sigue abierta. Frente a la precipitación, consecuencia de la urgencia, Aburto pide tiempo y reflexión. Importa la cantidad pero también la calidad y el aspecto: las rayas. Aburto reclama la *venustas*, sin detrimento de los valores constructivos y funcionales.

Pues bien, se han dictado normas y se han hecho muchos números con acierto y provecho para salvaguardar las necesidades conmensurables por aquellos guarismos, abstractos, que son exclusivamente las necesidades materiales. Al lado de esto, ¿qué se ha arbitrado para conseguir una unidad en el estilo, que nos hable de una aceptación y coincidencia en algo superior? Creo firmemente que esto es una labor de una minoría. Como minoría de cerebros tiene que ser y ha sido la que ha organizado el plan de construcción. Y es que creer que un plan tan vasto de construcciones no necesita de una inteligente normalización que eleve el tono espiritual y subjetivo (no conmensurable con números, pero sí con rayas) es como pensar en un movimiento nacional sin faz externa, sin esa casa perdurable que se materializa sobre todo en piedras, hierro, maderas y que hablan contemporánea y posteriormente durante siglos de lo que en definitiva, dentro, entre telones, sucedió.²³

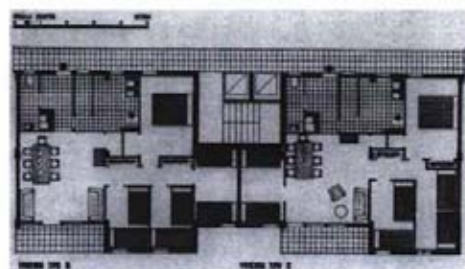
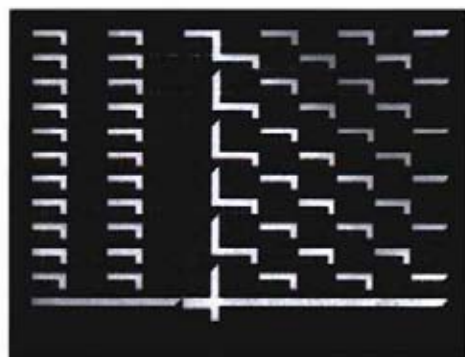
Aburto enmarca su discurso en el marco del Movimiento Nacional. Está en cuestión la representatividad oficial de la arquitectura. ¿No es éste un discurso de la década anterior? Aburto trabaja *entre telones* pero pensando en el futuro. Bajo los auspicios del Movimiento Nacional, es la arquitectura española la que está siendo definida con la responsabilidad de una minoría. Por ese motivo, Aburto piensa en el individuo que ha de habitar sus viviendas, pero sabe también que debe *prescindir* de él. Se preocupa por ellos, pero con "la misma preocupación que tenía yo para hacerlo bien. Yo estaba dentro de ellos y ellos de mí. Como a la hora de pensar en una oficina o un templo; siempre estás ligado íntimamente al usuario".²⁴ Insiste en su protagonismo: "Era un problema mío fundamentalmente. También he ido alguna vez, una vez construidas, a preguntar a sus usuarios. Antes no, nunca. Era absurdo, no entendían nada. La ignorancia y la incultura arquitectónica era total, pero no sólo de las clases sociales pobres, también entre los ricos".²⁵ Esta idea mesiánica de la responsabilidad del arquitecto frente al ambicioso programa de construcción de viviendas de renta limitada constituye el primer comentario y consejo de Aburto: "El proveer, dirigir y asegurar el resultado de esta experiencia, no puede ser más que labor de una minoría".²⁶

23. Rafael Aburto: "Dos comentarios a la estética de las viviendas de renta limitada", Madrid, octubre 1955, págs. 1 y 2, Archivo Aburto, ETSAN.

24. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

25. *Ibidem*.

26. Rafael Aburto: "Dos comentarios...", cit., pág. 2.



140 Usera: alzado principal del bloque A.

141 Usera, bloque A: viviendas tipo B y C.

El carácter objetual de la vivienda, vista desde su dimensión urbana, le sugiere la idea de que ese aspecto exterior de la arquitectura no debe ir nunca en detrimento de la función y del uso que acoge. Debe importar el ciudadano que mira pero, ante todo, el usuario que habita. Combinar ambos aspectos no es fácil y ha de ser la estética la que otorgue a ese usuario las cualidades arquitectónicas básicas que de otro modo sería más difícil conseguir:

La estética pura, desinteresada, debe desecharse por otra humana, interesada, ceñida a la función de uso, por una parte, y por otra, resultado de una serie de consideraciones subjetivas, pero que se explican todas racionalmente. Esto es, que no suceda que una solución estética para el transeúnte sea al mismo tiempo un espectáculo deprimente para el usuario. Así pues, en el caso extremo del poblado de absorción, si el inquilino pierde libertad, programa (por lo menos su programa)... debe ganar en higiene, protección, comodidad, etc., y la estética debe no sólo supeditarse sino explicarse por ellas.²⁷

Aburto hace a continuación una defensa abierta del funcionalismo. Se percibe con claridad que efectivamente se ha abandonado el discurso de la representatividad caprichosa y anacrónica en favor de la síntesis propia de la modernidad. Parecen resonar detrás las ideas de Le Corbusier o de Mies. La experiencia acumulada hasta ese momento le permite constatar que no hay otro camino posible.

Hoy día una puerta de la altura justa para un hombre y ancha como para varios nos satisface, no sólo material sino subjetivamente, más que otra alta y estrecha. Lo mismo diremos de las preferencias de una rampa sobre una escalera empinada, etcétera. Es la misma razón por la cual preferimos en el automóvil el perfil aerodinámico. El gusto estético se ciñe a la función, facilidad de circulación, velocidad, o sea, economía de tiempo. Otro procedimiento de resultados estéticos seguros es la agrupación, síntesis y por tanto diferenciación de los elementos pares en carácter, para facilitar la comprensión; otro, la estricta presencia de elementos indispensables, etcétera. En el primer caso, nos encontramos con la economía de tiempo, en el segundo, con la economía psíquica, en el tercero, con el ahorro de materiales.²⁸

Éste es su segundo comentario: "Al presidir la economía, la estética deja de ser desinteresada, para convertirse en técnica". La escasez de medios, en lugar de ser un problema, se convierte en el mejor aliciente porque posibilita la experimentación. "La eterna elegancia –escribe Aburto– siempre se ha conseguido con limitaciones estrictas." Como se ha visto, las trabas que rodeaban el trabajo de Aburto en la OSH fueron grandes; ésta fue probablemente la razón por la que al final se lograran buenos resultados. Para terminar, abunda en la significación arquitectónica del plano de fachada, en la compresión de sus reglas y en su capacidad de transmitir la emoción estética. Poco o nada tienen que ver estas reflexiones con un trabajo monótono, gris y funcional. Aburto trabaja en la Organización Sindical, construye viviendas, resuelve, tramita. Pero sus intereses más ciertos están muy alejados de la burocracia y se aproximan más bien a la búsqueda de la belleza o, al menos, de su belleza.

27. Rafael Aburto: "Dos comentarios...", cit., pág. 3.

28. Ibidem, págs. 3 y 4.

El final de la gran escala

A partir de 1958 se produce un nuevo cambio de rumbo en la OSH y, por tanto, en el ejercicio profesional de Rafael Aburto. Ese año y parte del siguiente constituyen la cuarta etapa –el Tercer Programa–, protagonizada por el proyecto del Gran San Blas que, con sus 7.484 viviendas sobre una superficie urbanizada superior al medio millón de metros cuadrados, se convierte en la mayor actuación pública de la OSH. Durante los dos años siguientes vendría la quinta etapa o Cuarto Programa con unas mil viviendas construidas y, por último, a partir de 1960, la última etapa dentro de un nuevo Plan Nacional. En el caso de Aburto, parece más acertado agruparlas en una única etapa, la tercera y última dentro de la Organización Sindical y que se corresponde con las masivas operaciones de vivienda del Madrid metropolitano. Aburto realizará los proyectos de viviendas de las parcelas E y D del Gran San Blas (1958-1962), una unidad vecinal en Moratalaz (1962-1963), un proyecto no construido de 268 viviendas en Leganés (1967), terminando su trabajo en la OSH nuevamente en San Blas, donde proyecta y construye junto con Ángel Cadarso 602 viviendas en la calle de los Hermanos García Noblejas (1970).

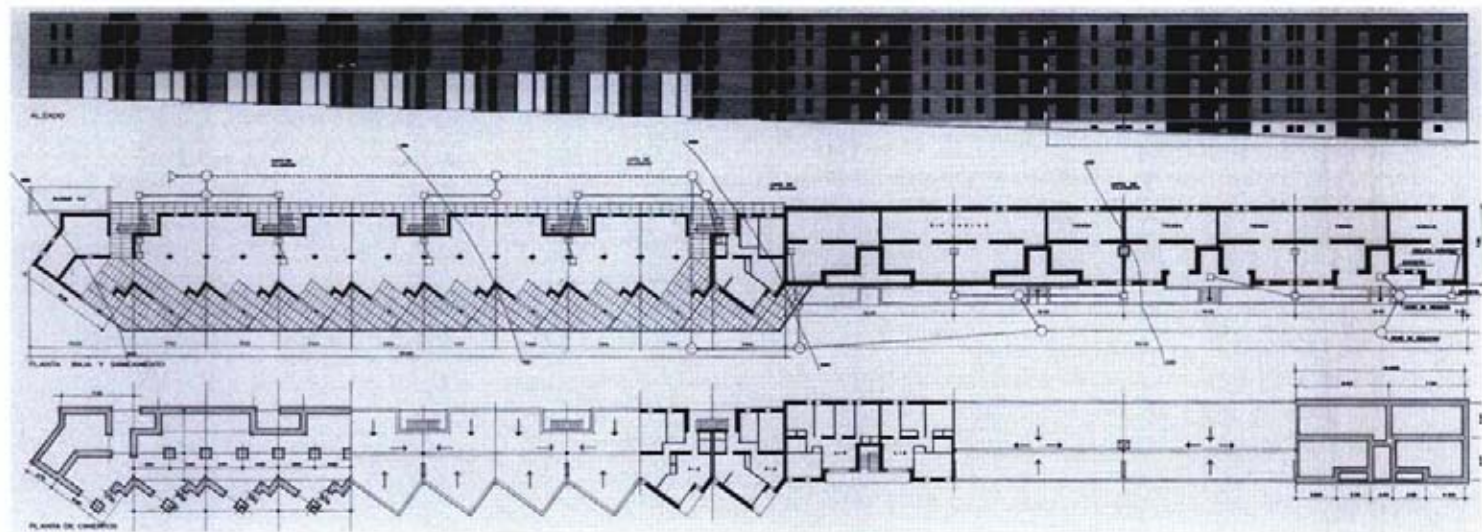
En 1957 José Luis Arrese es nombrado ministro de la Vivienda; destituye a Valero Bermejo y nombra a Vicente Mortes. Laguna dimite de su cargo poco después al frente de la Comisaría que había quedado englobada en el nuevo Ministerio. Arrese decide dejar el problema de la vivienda social en manos de los promotores; éstos atienden únicamente a la disponibilidad de suelo libre en función de su rentabilidad económica. Aparece así mismo la Ley del Suelo y se introduce la figura del Plan Parcial, que agilizará el proceso. Estas nuevas circunstancias debilitan la operatividad de la OSH. En el Gran San Blas, Aburto vuelve a ser protagonista destacado, dirigiendo uno de los equipos de arquitectos encargados de proyectar viviendas para las 250 hectáreas de terreno disponible. Esta vasta operación está ampliamente documentada y fue pronto analizada por la crítica, especialmente en una investigación dirigida por el sociólogo Mario Gaviria en 1968 y recogida en un número extraordinario de la revista *Arquitectura*.²⁹ Dentro de este sesudo estudio, Aburto abandera una determinada actitud frente al problema, criticada entonces pero que hoy resulta fácil de justificar o, al menos, de excusar.

La superficie disponible se dividió en parcelas con el fin de mejorar tanto la realización de los proyectos como la posterior ejecución de la obra. La parcela central estaba destinada a la construcción del centro cívico y cada una de las restantes parcelas se asignaron a los arquitectos: Corrales, Cano Laso, Vázquez Molezún, Gutiérrez Soto, Barbero y De la Joya. Rafael Aburto dirigió al equipo de las parcelas E y D –de 92.790 y 80.957 m² respectivamente–, con 2.769 viviendas y 14.621 m² de tiendas, compuesto por Calonge, Argote, Roca y Núñez Mera. A partir de unas pautas comunes, cada equipo volvía a subdividir el trabajo. Aburto trabajó con Calonge en la parcela D (1.085 viviendas) y con



142 Vista aérea parcial del Gran San Blas, 1958-1962. En el centro de la imagen, los bloques blancos de la parcela D proyectados por el equipo de Aburto.

29. AA.VV.: "El Gran San Blas", *Arquitectura*, núm. 113-114 (mayo-junio 1968).



143 y 144 Gran San Blas: bloques de viviendas de tercera categoría, parcela E.

Roca, Argote y Núñez Mera en la E (1.648 viviendas). Las soluciones adoptadas por los equipos fueron variadas dentro de una cierta armonía común. Cada equipo trabajó con total independencia siendo a la postre el esquema de organización resultante muy similar: "grandes supermanzanas en torno a 10 hectáreas y 1.500 viviendas (densidades tipo en torno a las 150 viviendas/ha) con viario perimetral, algún viario menor pasante y fondos de saco. Rígidis disposiciones ortogonales de bloques de 4/5 plantas en paralelo y un amplísimo muestrario de espacios peatonales, teóricamente verdes, entre aquéllos".³⁰

A primera vista, las parcelas E y D resultan las más duras en su trazado al carecer inicialmente de las dotaciones y los servicios comunes que debían acompañar a las viviendas. Sólo más tarde se incorporaron escuelas, iglesias y mercados a este primer conjunto de viviendas. En concreto, la parcela E se presenta como un recinto rectangular delimitado por interminables bloques longitudinales que protegen a modo de muralla otros bloques más pequeños repartidos ortogonalmente en el interior. Una respuesta unitaria y rotunda que fuera capaz de convertirse en ley generadora. Es sensible, no obstante, a la articulación entre ambas parcelas en torno a la calle de Amposta. Aburto dice que no quedó satisfecho. En cambio, los inquilinos, a pesar de las limitaciones de su nueva vivienda, no dudaban en manifestar su satisfacción: "A usted esto le parecerá una pocilga, pero para nosotros, que vivíamos antes en una habitación, esto es un palacio".³¹ Llama la atención, especialmente por comparación con el resto de las parcelas, la desaparición de la adecuación orgánica ante los accidentes del terreno, que Aburto había exhibido en la implantación de los bloques de Usera. He aquí su respuesta, solucionando el problema con una de sus brillantes piruetas mentales, siempre alejadas de la lógica común pero profundamente acorde con el común de los sentidos:

En el Gran San Blas se hizo una cosa bastante buena, sobre todo, la urbanización. Pero tampoco hice lo que yo quería; quedó todo a medias. El terreno tenía diferentes cotas. Hablando con el director de arquitectura me preguntaba cuál era la cota cero. Le respondí que la cubierta. Se enfadó. Yo le dije que era la única constante, horizontal. En definitiva, que todas las viviendas tenían un límite de altura común en un solo plano y la variedad la aportaba un terreno con grandes desniveles.³²

Formulada esta premisa, el dilema queda sustancialmente resuelto. El magnánimo argumento de Aburto responde a la dignidad del caballero que se queda al margen de la especulación. Aburto es a finales de los cincuenta un arquitecto capaz de practicar el racionalismo duro y seco de la línea recta. Un racionalismo a gran escala que se hace sensible y que se ablanda después para recoger la escala humana. Con los llamados "25 años de paz", esta postura es acogida desde las instancias oficiales y propugnada como modélica formulación teórica, al tiempo que las tesis del racionalismo corbusieriano ya habían sido sometidas a una amplia crítica y revisión:

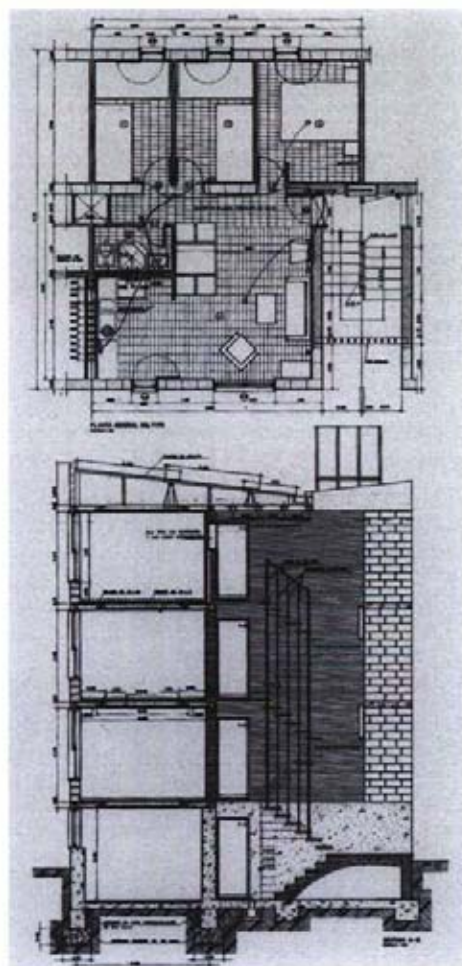


145 Para Aburto, la cubierta es la cota 0 del proyecto.

30. Ramón López de Lucio: op. cit., pág. 135.

31. AA. VV.: "El Gran San Blas", art. cit., pág. 10.

32. Itaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



146 Planta y sección de las viviendas tipo N-3.

33. *La casa del español*, Madrid, Ministerio de Vivienda, 1964.

34. Cfr. "Planeamiento urbanístico de Madrid", *Gran Madrid*, núm. 23 (1953), págs. 25 y 26.

El gran conjunto. Estamos ante una de las ideas más hermosas que cualquier política de vivienda, en todo tiempo y en todo país, haya producido. [...] Idea arquitectural básica: la línea recta. Anécdota significativa contada por Le Corbusier: Gran edil: "Se trazan líneas rectas, se llenan los huecos, se nivela y se llega al nihilismo..." Le Corbusier: "Disculpe, pero si hablamos con propiedad, justamente es ésa la labor del hombre". Línea recta: Culminación de la conducta arquitectónica y de la conducta moral. La línea recta produce las características necesarias de la velocidad. Sin velocidad circulatoria, una urbe está constantemente abocada a la angina. Esto es, a la obstrucción y a la asfixia.³³

Sin embargo, Gaviria sitúa al equipo de Aburto como representante del "tradicionalismo y la defensa de valores nacionales", en una actitud opuesta a "la incipiente apertura al racionalismo y a los movimientos internacionales" de aquellos que pretendían de enlazar con la evolución sesgada por la Guerra Civil. "Enfocado el tema como un poblado para inmigrantes de procedencia rural y nunca entendido como una pieza integrada al resto de la ciudad, el tradicionalismo tiende a lo aldeano." La distinción resulta hoy demasiado soslayada ya que impide interpretaciones más ponderativas y sensibles a los diversos factores constituyentes del quehacer arquitectónico, por encima de las consabidas distinciones apriorísticas entre buenos y malos, tradicionalistas y progresistas. ¿Son acaso aldeanos los bloques de Usera? Como instaba la Comisaría de Ordenación Urbana en 1953,³⁴ Aburto continúa defendiendo la moderación y la síntesis eficaz entre modernidad y tradición.

El urbanismo tradicional planteado por Aburto consiste en agrupar de dos en dos bloques bajos paralelos con las fachadas principales orientadas al sudeste. En medio de estos bloques surge una calle peatonal a la que dan accesos y servicios, el resto queda disponible para un espacio verde que no llegó a prosperar. En este mismo sentido, el proyecto es absolutamente ajeno a la presencia de vehículos en el interior, para ello plantea calles de adoquín en vez de asfalto evidenciando así la condición peatonal de los recorridos. De esta manera, Aburto y su equipo defienden la idea de vecindad. "Esas *callecitas* -explica Calonge- se pensó que fueran como un vestíbulo o prolongación de las viviendas; para eso están pavimentadas completamente, como un pasillo por donde la circulación se distribuye y donde los vecinos hablan de casa en casa." Ésta es la idea criticada en el estudio de Gaviria en términos de exaltación rural, pintoresquismo, etcétera: "Por eso la reivindicación que este equipo hace de la calle tradicional no es válida, por referirse a la calle de la aldea, no al ámbito urbano por excelencia". Se duda asimismo de la credibilidad del aspecto exterior: "la falta de atractivo que tienen en la realidad, aunque puedan hacer bien en proyecto, esos alzados enfoscados, en edificios de cuatro plantas o más (ya no es la escala del pueblo), cuyos únicos elementos de composición son los huecos". Percibe también "una sensación de confusión, al no existir elementos verdaderamente singulares que permitan la formación de una imagen clara y las referencias orientativas necesarias. Tanto la calle de una sola acera como la calle de Amposta, al extraverter la vida y la animación hacia

el exterior de las unidades, contradicen en cierto modo la opuesta intención del proyecto de interiorizarla, limitarla y confinarla en los pequeños espacios interiores mediante la creación de las barreras espaciales que son los bloques periféricos largos".³⁵

Hasta cierto punto, la crítica es acertada y compartida incluso por los propios arquitectos, debiéndose prestar atención a la justificación que ellos ofrecen. La crítica de Gaviria, por tanto, ha de ser tamizada y leída en su contexto histórico, político y sociológico. Una visión contemporánea demuestra que muchas de aquellas pobres decisiones fueron correctas y constituyen a la postre virtudes incuestionables. Por ejemplo, es cierto que, fruto de la casualidad, la calle de Amposta se convierte en un gran acierto que pone en crisis el planteamiento urbano inicial. Ésa es también la manera que la arquitectura tiene de generar espacios urbanos sujetos a la interpretación de los usuarios. Recursos limitados, urgencia y falta de colaboración y coordinación entre los arquitectos: éstas son, para sus autores, las principales razones que motivaron las deficiencias del Gran San Blas.

Los arquitectos se quedaron satisfechos con la distribución interior de las viviendas. Hay especialmente un tipo –las de tercera categoría en la parcela E, “los bloques de los dientes”– que es una buena síntesis de la progresiva investigación de Aburto. La solana de Villaverde adquiere aquí una dimensión importante y es capaz de caracterizar el espacio destinado al estar, que, por primera vez, se desliga de la cocina-comedor. A partir de una zona de entrada mínima, el resto de la vivienda se articula eficazmente al quedar separada la zona de habitaciones de las demás estancias. “Tienen un centro –dice Aburto– que coincide con la entrada y que sirve como distribución a las tres partes señaladas, estando éstas bien diferenciadas. Aquí el cuarto de estar es fondo de saco y está perfectamente delimitado respecto al fondo de la casa.”³⁶ No obstante, los propios beneficiarios vuelven a marcar sus propias pautas y *hacen suya* la vivienda. El Gran San Blas fracasó en gran medida porque el modelo familiar, las necesidades y demandas de las 10.444 familias a las que debía acoger estaban variando enormemente. Aburto incluía el armario en la tabiquería de la vivienda. Pero esos 55 cm que ocupa el armario serán en muchos casos incorporados a los escasos 210 cm de la habitación. Cambiarán con frecuencia el color de la pintura del interior, los alicatados o la cocina de carbón por una de petróleo. Este tipo de actuaciones llevan a los arquitectos a reflexionar sobre la conveniencia de dejar muchas más decisiones de proyecto en manos de los usuarios, invirtiendo ese dinero perdido en otras partidas. Hay otros cambios, sin embargo, que los arquitectos achacarán a la falta de gusto o de cultura. Por ejemplo, la decisión de dejar algunos paños de ladrillo visto en el interior de las viviendas. Por clara influencia de los aires orgánicos de la arquitectura española de los cincuenta, éste era un recurso habitual en otro tipo de programas. En las viviendas sociales, esta decisión no se entendía en absoluto y los inquilinos pronto resolvieron la cuestión con lo que se conocía como *dar la llana*.³⁷



147 Aspecto de una de las calles laterales de la parcela E en 1999.

35. AA.VV.: “El Gran San Blas”, art. cit., págs. 14-15.

36. “Entrevista a R. Aburto y E. Calonge”, *Arquitectura*, núm. 113-114 (mayo-junio 1968), pág. 111.

37. “Acto de recubrir con yeso los ladrillos dejados vistos por alguno de los arquitectos que, suponiendo en la clase obrera gustos iguales a los de las clases acomodadas, dejaron ciertas paredes de la vivienda sin revestir.” AA.VV.: “El Gran San Blas”, art. cit., pág. 150.

...un médico
...un ingeniero
...un arquitecto
...un abogado
...un técnico
...un industrial
...un funcionario

A ESCASOS MINUTOS DEL CENTRO Y CON LA APACIBLE TRANQUILIDAD DE UNA CAPITAL DE PROVINCIA

En una ciudad completa, y muy dentro de Madrid

Plaza de 2 y 4 dormitorios, con ascensor de tracción eléctrica y gas. Ocho balcones a patios comunes y garaje. Que tienen salida, porque en zona segura y ambiente central.

EXPOSICIÓN PERMANENTE DE LA VIVIENDA

En el mejor barrio de centralidad. Alameda del Duque de Alba. Urbanización, 100 y 150 metros, 100 metros, 100 y 150 metros, 100 metros.

INMOBILIARIA URBIS, S. A.
Paseo de la Castellana, 100. Tel. 20.00.00

MORATALAZ

148 Publicidad de la inmobiliaria Urbis, diario *Arriba* (1-5-1962).

38. "El Instituto Nacional de la Vivienda ha manejado más de 18.239 millones de ladrillos, exactamente 18.239.351.000. De construir con esos ladrillos un muro, tendría medio pie de grosor por un metro de altura y una longitud de 1.459.147 kilómetros. Daría más de treinta y seis veces la vuelta a la tierra por el Ecuador." *La casa del español*, op. cit.

La aventura de San Blas termina por ahora para Aburto. Quedan muchos temas pendientes y el problema de la vivienda social sigue aún sin encontrar una solución. Ni siquiera se ha conseguido incorporar la prefabricación, en unas circunstancias de urgencia y economía en que ésta parece la solución idónea. El Gran San Blas es el final de un método. La OSH no puede ya responder y adaptarse con la misma agilidad que lo hace la iniciativa privada a las nuevas condiciones. Sus estructuras están agrietadas y el gran aparato oficial está tocando a su fin. Son los años 1962, 1963 y 1964. Es momento, pues, para hacer balance del plan propuesto por Arrese en 1957; un balance abiertamente negativo a tenor de la crítica más virulenta a la política de vivienda del franquismo. Esta realidad no se corresponde con la versión propagandística de los organismos oficiales elaborada con motivo de la celebración de las bodas de plata de la dictadura, en 1964. Si bien es cierto que los datos resultan en sí mismos avasalladores,³⁸ la realidad refleja de manera objetiva que la solución no se ha alcanzado.

Una nueva oportunidad surge al sudeste de Madrid sobre una superficie de 1.931.730,24 m² adquirida en compra directa por el INV. La operación está acogida al Plan de Urgencia Social pero introduce importantes novedades, en especial, el protagonismo de la iniciativa privada. En este caso fue Urbis la encargada de liderar el proceso. En el desarrollo del plan se alternó esta promoción privada con la pública, a cargo de la OSH. Otra novedad es la consolidación de la derivación organicista del racionalismo que Aburto había tanteado en Usera, aquí a gran escala. Junto a la disposición de bloques abiertos de 5 alturas y doble crujía correctamente orientados y generando espacios públicos intermedios, Aburto introduce torres de 12 alturas con 4 viviendas por planta. Se favorece así la variedad, aumenta la densidad y desaparece el criticado carácter aldeano. Esta nueva experiencia urbana iba destinada a evitar la segregación, albergando no ya sólo vivienda económica sino también vivienda para los sectores de una incipiente clase media que la industrialización incentivada por los ministros tecnócratas del Gobierno de Franco estaba generando.

En 1967, la OSH propone un nuevo proyecto a Aburto que no llegó a construirse. Téngase en cuenta que los proyectos y direcciones de obra que realizó Rafael Aburto para la OSH eran resultado directo de contratos concertados entre ambas partes. La Obra Sindical señalaba al arquitecto que habría de hacerse cargo de los mismos. En esta ocasión el encargo consistía en un grupo de 268 viviendas en Leganés, divididas en dos parcelas diferentes. Aburto realizó el proyecto del Grupo en 1967 pero lo modificó posteriormente, y en noviembre de 1969 firmó el contrato de Dirección de Obra, último episodio de este encargo. El proyecto de estas viviendas de 71 m² útiles le facilita la revisión de las tipologías anteriores. Aburto se olvida de normativas y juega a recrearse en los aspectos estrictamente formales y compositivos que en un momento dado le interesan. Uno de los atractivos de este proyecto es observar unos recortes de cartulina con los que Aburto

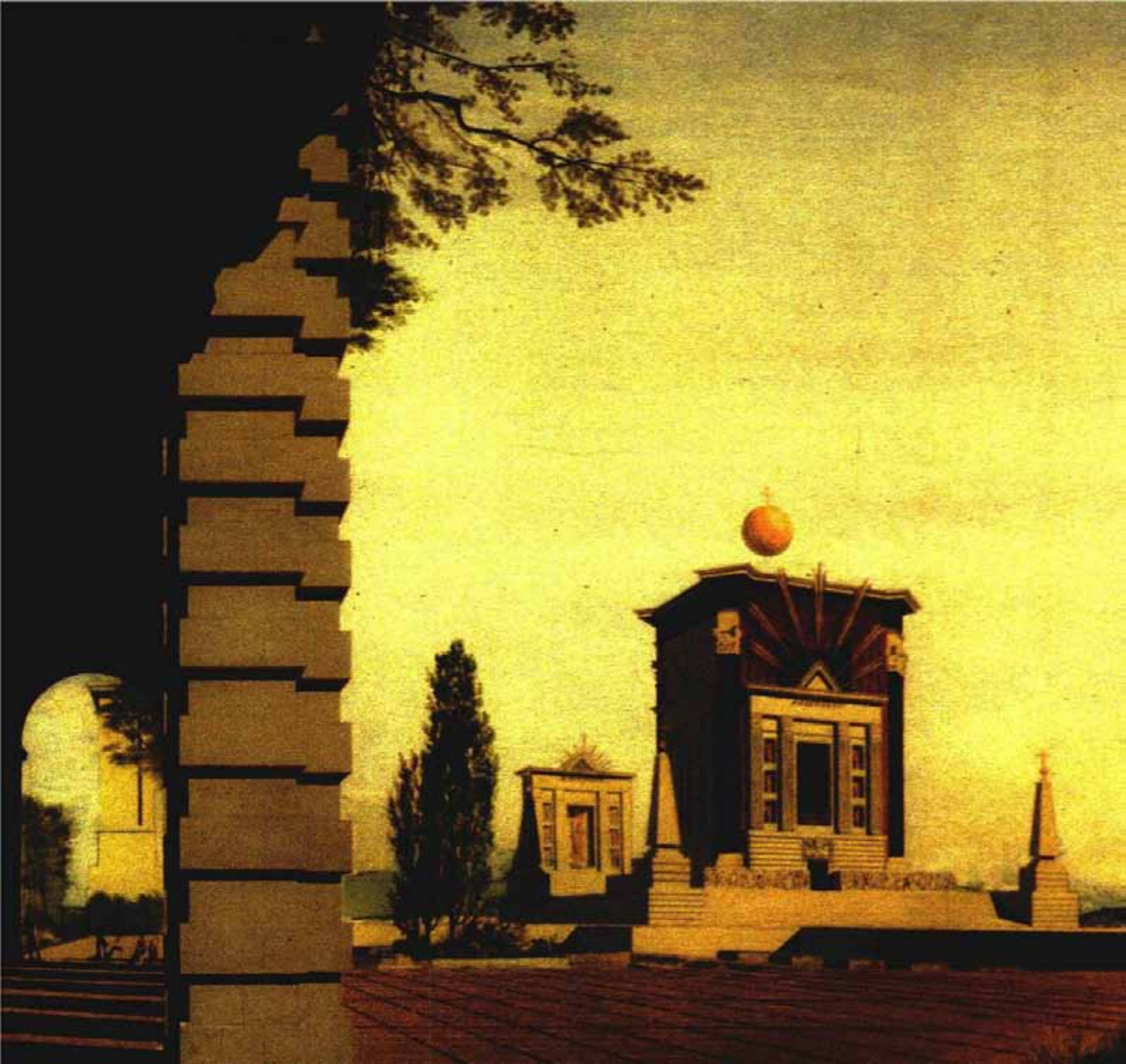
montaba y componía la ubicación y dimensión de las piezas; tanteaba y medía: jugaba. De manera voluntaria, Aburto ha perdido el hilo de la narración y se repliega en un discurso propio. Es entonces cuando se distancia de la OSH, un barco a la deriva próximo al hundimiento. Lo peor para él es quizá la duda de haber o no llegado a puerto después de casi tres décadas de dedicación.³⁹

Aburto intentó inicialmente hacer compatibles sus últimos encargos de la OSH con los recién adquiridos en el Instituto Nacional de Previsión. Su intención bien pudiera haber sido la de buscar un empleo que le cubriera ante una más que probable salida de la OSH. De hecho, los dos trabajos se solaparon durante tres años, los mismos que dura el proyecto y la construcción de su último encargo para la Obra Sindical del Hogar: las 602 viviendas del Barrio VI de San Blas. Como es sabido, son años difíciles para el arquitecto. Él sabe, especialmente después de la agri dulce experiencia con el encargo privado que supuso la construcción de las *casas de colores*, que ahí no tiene su sitio. Con casi sesenta años, se enfrenta a una crisis económica y profesional. El Régimen agoniza y, con él, aquellos que trabajaron honradamente por intentar modernizar un país pobre desde su saber hacer la arquitectura que podían con lo que tenían. La España *moderna* directamente predemocrática determinó la marginación de la generación de Aburto, a la que éstos trataron de sobreponerse con mayor o menor eficacia buscando vías alternativas. El fracaso y el olvido supuso para muchos la vuelta a los orígenes y al anonimato.



149 602 Viviendas en el Barrio VI de San Blas, 1970. Rafael Aburto y Ángel Cadarso.

39. "La Obra Sindical se estaba muriendo. Cabrero tampoco estaba. Llegó gente joven que no coincidía mucho con nosotros. La rivalidad dentro de los mismos profesionales era constante. También porque los horarios eran incompatibles con los del INP. Se quedaron extrañadísimos cuando me fui. Les dije que lo dejaba porque no lo podía atender y me aplaudieron. Otros se fueron sin decir nada. Cambiaron los estatutos y la cosa fue yendo para abajo." Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



Vestigios de aquel tiempo

La modernidad de las vanguardias arquitectónicas aportó un nuevo modo de enfrentarse a las cosas. Lo moderno iba asociado a una idea de progreso que necesariamente supuso la implantación de nuevos programas; éstos a su vez eran cauce de nuevos lenguajes y formas que renunciaban, principalmente desde la abstracción, a los significantes del academicismo. Sin embargo, la nueva objetividad no pudo silenciar los cauces de expresión. La casa era ahora una máquina de habitar pero también quería ser un palacio. Por eso el expresionismo coexistió con la modernidad. Y la expresión, en último término, coexiste con la monumentalidad. Modernidad y monumentalidad no son por tanto incompatibles. Estos conceptos manifiestan también una especial concomitancia en la arquitectura de Rafael Aburto. El pragmático trabajo desarrollado por el arquitecto durante décadas en la OSH tenía su contrapartida en las reflexiones especulativas planteadas simultáneamente para los concursos. En 1943 Aburto empezaba su peculiar combate con la vivienda social, bregado a golpe de metro cuadrado. Ese mismo año, Giedion –en colaboración con Léger y Sert– escribió sus “Nueve puntos sobre la Monumentalidad”.¹ Un año más tarde Kahn redactó “Monumentality”,² pero hasta que Sostres no escribió una versión a la española de estos textos,³ en la que vincula la monumentalidad al funcionalismo, la arquitectura autárquica de los años cuarenta se limitó casi exclusivamente a trabajar con la materialización simbólica de la monumentalidad: el monumento.

Estas dos caras de la actividad de Aburto –vivienda y monumento, función y expresión– fueron recogidas años más tarde por la crítica programática de Rossi a la ciudad del Movimiento Moderno.⁴ La ciudad es residencia sujeta a reglas y normativas, pero ha de dejar espacio también al monumento, a la memoria colectiva que valore su forma singular y su capacidad celebrativa. Esta reducción llevaba consigo la idea de que solamente sería arquitectura aquella residencia que tuviera algo de monumento. Es también una concepción decimonónica según la cual sólo correspondía a los arquitectos hacer arquitectura. Lo no monumental –la residencia– se dejaba en manos de los maestros de obras.

150 Monumento a la Contrarreforma, 1948, Rafael Aburto y Francisco Cabrero.

1. “Nine points on Monumentality”, en Paul Zucker: *New Architecture and City Planning. A Symposium*, Nueva York, Philosophical Library, 1944.

2. Louis I. Kahn: “Monumentality”, *Arquitectura B&B*, núm. 41-42 (enero-junio 1982), pág. 25 y ss.

3. José M.º Sostres: “La arquitectura monumental”, *RN/A*, núm. 113 (mayo 1951), págs. 24-27.

4. Cfr. Aldo Rossi: *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.



151 Primera propuesta del Monumento a la Contrarreforma, 1941. Rafael Aburto.

152 y 153 Croquis y óleo definitivo de uno de los templos laterales del Monumento a la Contrarreforma.



La modernidad había roto con esta dicotomía. La exploración pictórica y monumental de Aburto parte de lo académico. Ya sea amparándose en el arcaísmo o en la semiótica, se trata de preservar la idea de que la arquitectura no es sólo función y que, por tanto, también la expresión ha de encontrar sus cauces.

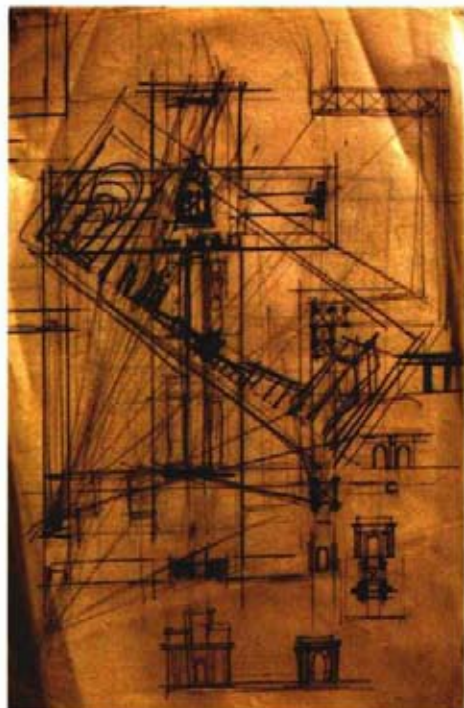
Siguiendo una vez más el curso de la participación de Aburto en concursos, es el momento de enfrentarse a esta actividad destinada inicialmente a definir el monumento como tal y, posteriormente, su derivación hacia ciertas arquitecturas monumentales y abiertamente expresionistas. Es importante asimismo ver el papel conductor que desempeñan las artes en general en este peculiar fragmento de la historia y las consecuencias que, en el caso de Aburto, se derivan de estas relaciones. Muchos de los episodios en los que Aburto está presente tienen como marco la celebración de exposiciones, bienales de arte o premios nacionales. (Se remite al lector a la bibliografía específica⁵ que abarca estas cuestiones y que excede el objeto de esta publicación, al tiempo que le sirven como ámbito de referencia.) Rafael Aburto va a ser otra vez el vehículo con el que se recorrerá esta parcela de la historia de la arquitectura española.

El Régimen franquista quiso hacer de la ruina un monumento. La ideología totalitaria necesitaba dotarse de la fuerza semántica de la representación de los valores sobre los que debía erigirse el *Nuevo Estado*. Si ahora la arquitectura tenía que volver a mirar a la historia, la arquitectura de los estilos históricos se presentó como inequívocamente monumental. El arquetipo fue el neoclasicismo alemán y la arquitectura del fascismo italiano en sus expresiones racionalista, novecentista y, sobre todo, la deriva monumental de Piacentini. Estos integristas neoclásicos tuvieron su transposición en la arquitectura española, aunque matizados desde el casticismo. Los modelos iban a ser Herrera y Villanueva. Se trata de la punta de lanza de toda la actividad que a partir de ese momento se empezará a desarrollar y de la que también Aburto dará buena cuenta. Caidos, Liberación, Alzamiento y Victoria fueron pues los temas que propiciaron la proliferación de monumentos conmemorativos resueltos con grandes escalinatas, escudos, emblemas, cruces, lápidas y esculturas. Fueron impulsados desde la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, creada en febrero de 1938, en conexión estrecha con el Servicio Nacional de Propaganda al que correspondía –previo informe técnico de la DGA– aprobar la construcción. La revalorización del monumento en la posguerra se debe en gran medida a que los arquitectos formados en la Escuela en aquellos años habían *aprendido* exclusivamente de la copia de monumentos académicos. Tanto es así que el monumento se convierte casi en paradigma, en aspiración máxima de todo proyecto arquitectónico. Aunque anecdótico, es significativo el hecho de que aún en 1949 la plaza para el pensionado en Roma se otorgara mediante un concurso de “faro votivo del traslado de los restos del apóstol Santiago a España”. Se entiende que sea la experiencia bélica la que marque el carácter idealista y expresionista de la primera generación de posguerra a diferencia de la directamente posterior.



154 Alzado del altar central.

5. Sobre el arte en el franquismo, cfr. AA. VV.: *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981 (Col. Cuadernos de Arte); José Miguel Cabañas Bravo: *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996; *Del surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Madrid, catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, 1991; AA. VV.: *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, Barcelona, catálogo de la exposición, Fundació "la Caixa", 1996.



155 Monumento a la Contrarreforma: croquis y encajado de la perspectiva realizados por Cabrero.

6. Víctor Pérez Escolano: "Arte de Estado frente a cultura conservadora", *Arquitectura*, núm. 199 (marzo-abril 1976), pág. 15.

7. Miguel A. Alonso del Val: "Spanish Architecture 1939-1958: Continuity and Diversity", *AA Files*, núm. 17 (Spring 1989).

8. Ángel Llorente: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pág. 278.

9. "Memoria justificativa del Monumento a la Contrarreforma" (documento inédito), Archivo Aburto, ETSAN.

La Raza, el Imperio, lo Nacional, lo Clásico y lo Regional: éstos son, para Pérez Escolano, los cinco conceptos que adjetivan la cultura oficial española de la primera posguerra.⁶ En términos arquitectónicos, según Alonso del Val,⁷ los mismos términos se podrían resumir en Academicismo, Regionalismo y Racionalismo. El Monumento a la Contrarreforma de Aburto y Cabrero retrata indistintamente lo clásico y el academicismo; está codificado: junto con el "Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional" de Moya, la historiografía siempre ha visto en este ejercicio un exponente claro del escapismo y del iluminismo, trasnochado e irreal, de la primera posguerra. Ambos ejercicios no anhelan la mimesis de una gramática clásica sino que divagan por mundos íntimos y místicos que van más allá de lo contingente.

El proyecto de la Contrarreforma arranca casi siete años antes de ser retomado para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948. Aunque fue desechada finalmente, en marzo de 1941 Pedro Muguruza "pensaba en la creación —mediante un concurso público o encargo a arquitectos reconocidos— de unos modelos donde inspirarse".⁸ Muguruza quería idear un modelo oficial de monumento que facilitase su erección por todo el territorio nacional. Aburto realizó una sencilla propuesta para la ocasión. El trazado general del conjunto monumental —la planta de cruz latina con la disposición de los diferentes altares— está impuesto por la propia definición del ejercicio. Presidía el conjunto una especie de templete adornado de motivos vegetales y rematado con una linterna. En 1948 se sustituye por un cuerpo arquitectónico de fuertes órdenes fajados que sirve de retablo al conjunto. El monumento se resuelve con formas simples, clasicoides, distribuidas por una superficie y envueltas en un aire romántico y natural, de ruina, más próximas a lo pintoresco y a lo escenográfico que a la arquitectura propiamente dicha. Se continúa, si bien se simplifica la tradición de los arquitectos revolucionarios del siglo XVIII. El templete se remata con una esfera suspendida. El monumento es barroco porque es expresión, fuerza plástica y carácter: "A este arte simbólico más justificativo que nunca llamémosle Barroco. Y no por su libre y desatada composición que no la tiene todavía, sino por la fuerza de su expresión. Y con esto se define su más destacado carácter".⁹ El cuerpo central permeable se levanta sobre frisos bajos esculturales donde se coloca un rústico foseado francés y huecos cuadrados de marcada referencia herreriana, el resultado es una composición clásica con huecos sin guarnición. En la parte superior aparecen las ráfagas, un elemento que Aburto repite estos años hasta la saciedad; en él, la idea de frontón se funde con la representación de Dios como un ojo que todo lo ve. En este caso, el arco de triunfo blasonado sirve de entrada al recinto, aunque también pudiera servir para acceder a una muralla. Un recinto acotado por cuatro altares que hacen de espejo al pabellón central custodiado a su vez por cuatro pirámides herrerianas que ya figuraban en la propuesta inicial de Aburto. En definitiva, el lenguaje resultante del monumento sería fruto de una extraña manipulación y una síntesis entre el Renacimiento conceptual y un barroco expresivo, impregnado todo ello de guiños manieristas.

Martínez Chumillas, miembro del jurado, califica el proyecto de Aburto y Cabrero de *moderno*. ¿A qué modernidad se está refiriendo? Hay que tener en cuenta que, al margen de la vanguardia arquitectónica impulsora del Movimiento Moderno, toda Europa estaba realizando este tipo de arquitectura durante los años treinta, algo así como un *free classicism* compaginado con todo el abanico de *revivals* y lenguajes eclécticos. Por tanto, no hay que referirse únicamente a la arquitectura clásica del nazismo alemán o de otros totalitarismos. Europa se debate en un intento por superar y simplificar la amanerada arquitectura *beauxartiana*, las anodinas e internacionales arquitecturas francesas del XIX. Un hastío de las formas que reclama con urgencia una lógica funcional. Así pues, el lenguaje clásico debe simplificarse. Este allanamiento consiste, por ejemplo, en retomar el repertorio que exhibían los dibujos de Filippo Juvara y sus propuestas de arcos de triunfo, palacios y monumentos. Esta pretensión, en España, pretende sacar partido a la tradición evitando sus frivolidades y añadiendo lo nacional. En la posguerra, Aburto parece retomar ciertos aspectos con la sencillez de quien juega con un legado. El testamento podía denominarse “estilo Alfonso XIII”, y, teniendo como hito de referencia la exposición de 1929, funde lo plateresco, la tradición monumental española y un incipiente interés por la arquitectura española surgido en Estados Unidos a raíz de la guerra de Cuba. Su mejor exponente podía ser la arquitectura de los paradores nacionales. Pues bien, dentro de este panorama se ubica la supuesta *modernidad* conquistada por Aburto, quien sabía –cuando proyectaba el monumento en 1941– que aquello casaba con la “incontinencia monumentalista de Pedro Muguruza”. Muguruza representa ese sentir oficial del academicismo moderado, un discurso al margen del fuerte componente ideológico de Sánchez Mazas o Jiménez Caballero. Un discurso que un personaje como Juan de Zavala –que había asistido en 1928 con García Mercadal al CIAM de La Sarraz– hace también suyo en un libro publicado en 1945, cuyo tono moderado y conciliador, sin caer en dogmatismos, sintetiza modernidad y tradición.¹⁰ Zavala habla de un neorromanticismo moderno, constatado por la permanencia de los elementos clásicos junto con las vanguardias arquitectónicas. Ésa sería la razón de un hecho –quizá no suficientemente relatado por la historiografía– como es la publicación en Europa de nuevos textos que estudian esos valores estables de la arquitectura que tienen su fundamento en las formas clásicas.¹¹

Éste es el entramado en el que se sustenta la propuesta del Monumento a la Contrarreforma, al que los arquitectos añaden un aire esencialmente escenográfico y ceremonial. La forma ayuda a configurar el carácter de la retórica de la representatividad. Los altares laterales que ideó Aburto en 1941 son retablos, estructuras ligeras sin espesor que apenas parecen poder sostenerse. Será Cabrero quien defina, quien dé pesadez y rotundidad a la forma arquitectónica. El objeto es efectivamente barroco pero el espacio adquiere también un aire plenamente romántico, ilustrado y pintoresco. La geometría introduce en la escena una nueva dimensión que aporta medida y racionalidad y que, a modo de telón virtual, acota el espacio.



156 Monumento a la Contrarreforma: sección del altar central.

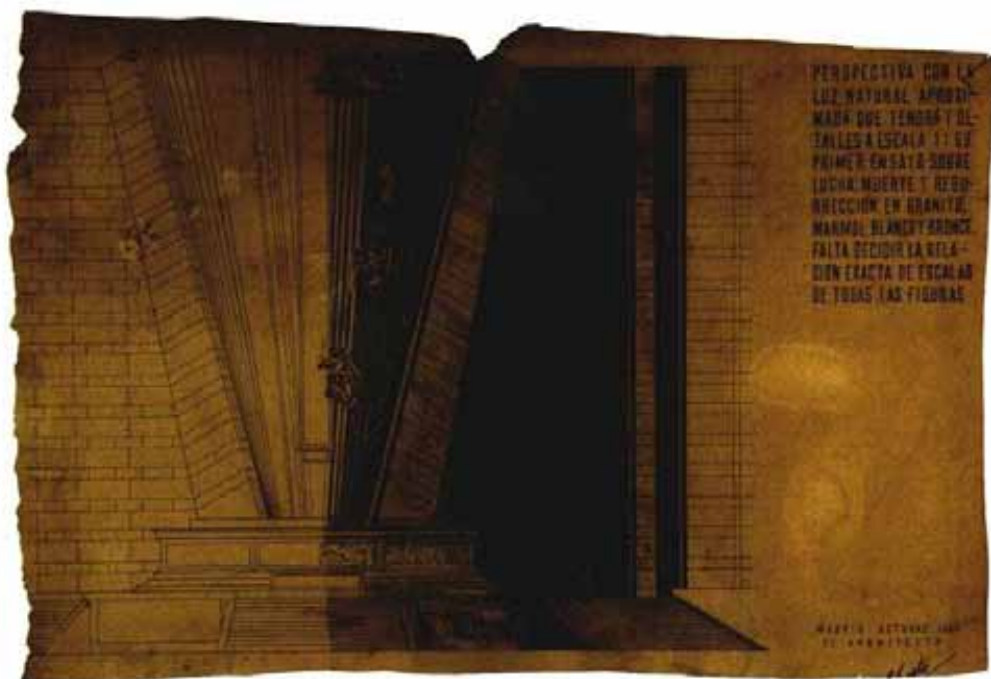
10. Cfr. Juan de Zavala: *La arquitectura*, Madrid, Pegaso, 1945.

11. Cfr. Georges Gromort: *Essai sur la théorie de l'architecture*, París, Frel, 1946; y André Lucart: *Formes, composition et lois d'harmonie: éléments d'une science de l'esthétique architecturale*, París, Frel & Cie, 1957; y, en España, Víctor d'Ors: “Estudios de la Teoría de la Arquitectura”, *RNA*, núm. 70-71 (noviembre-diciembre 1949).



157 Monumento a los Caídos, 1949. Rafael Aburto.

158 Estudios parciales de la Cruz.



A pesar de la singular importancia dada por Cabrero al diseño del arco de triunfo de la entrada, éste se muestra sesgado en la perspectiva final pintada al óleo. Aburto no contaba con este elemento ni con las arquerías laterales en su proyecto de 1941. De esta manera, se enfatizaba con más claridad la ligereza de las piezas interiores en contraste con la grisácea pesadez granítica y tectónica de las logias y del arco. Contraste también, según el jurado, con el "colorido y el realismo de las tintas calientes y doradas" de los altares laterales y el retablo central que a su vez, para resaltar aún más la condición de decorado escénico, es diáfano y carece de techumbre. Aquí, en 1948, Aburto asienta las bases de gran parte de sus intereses y que, obviamente, van más allá del repertorio clásico empleado. Se ha interpretado muchas veces este ejercicio en clave barroca, áulica y surrealista pero, a pesar de ello, esconde un riguroso –aunque quizá inconsciente– ejercicio de coherencia interna. Un "disparate" en opinión de Aburto, y para Cabrero, una "catarsis en la que toda la desmesura de color y de formas de tiempos pasados quiere evidenciar el final de una larga etapa concluida, que se desea olvidar en el preciso momento en que la obra ha sido terminada".¹²

En 1949 Aburto participa casi simultáneamente en dos concursos convocados por el Ayuntamiento de Madrid: el Monumento a los Caídos de la Moncloa y el Monumento a la Nación Argentina en la plaza del mismo nombre. Las condiciones de partida para el primero de ellos no pueden ser más paradigmáticas: el objeto era "levantar un conjunto monumental conmemorativo del sacrificio de los que murieron en Madrid por Dios y por España durante la gloriosa Guerra de Liberación".¹³ Notoria es también la ubicación en la Moncloa, uno de los puntos neurálgicos y representativos de la capital, como es la fachada al Manzanares. El monumento debía atender a dos temas fundamentales: por un lado, el diseño de una cruz como elemento plástico fundamental del conjunto monumental y, por otro, la resolución urbana del solar para dar cabida al mismo tiempo al programa previsto para la edificación, a saber, una Capilla de los Caídos y un Museo de la Liberación de Madrid. Como premisas de partida, el jurado del concurso de ideas estableció que el monumento debía, por su emplazamiento, "armonizar con el edificio del Ministerio del Aire, y a la vez con la nueva Plaza de la Moncloa. Por ser fondo de perspectiva del Arco del Caudillo, ha de tener un carácter neutro y estar despojado de elementos salientes, que habrían de intranquilizar el conjunto. Finalmente, la baja calidad estética de los edificios posteriores obliga a que el monumento actúe como pantalla de los mismos",¹⁴ en referencia a las viviendas construidas por el Ministerio del Aire. La de Aburto fue una de las cinco propuestas seleccionadas, sobre un total de veintiuna, para la segunda fase del concurso. "Al seleccionar esta idea se ha querido resaltar el acierto de la composición arquitectónica, estimando, sin embargo, que debe procurarse una mayor diferenciación de ella con la del Arco del Caudillo y un estudio cuidadoso para no sobrepasar el presupuesto."¹⁵

Dicha composición consiste en dos volúmenes sólidos articulados en torno a la Cruz, para procurar un fondo escénico y teatral al espacio circundante. La distribución



159 Maqueta de la Cruz.

12. Alberto Grijalba: *La arquitectura de Francisco Cabrero*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 2000, pág. 58.

13. *Bases del Concurso del Monumento a los Caídos de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 20-6-1949, pág. 1, Archivo Aburto, ETSAN.

14. "Monumento a los Caídos, en Madrid", *Gran Madrid*, núm. 11 (1950), pág. 23.

15. *Acta del fallo del Jurado designado para el concurso de ideas convocado por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid para la erección de un Monumento a los Caídos por Dios y por España*, Madrid, 6-12-1949, Archivo Aburto, ETSAN.



160 Cuadro regalado por Aburto a Cabrero con motivo de su boda.

161 Cuadro regalado por Cabrero a Aburto, 1947.



del programa interior presenta, por contraste con la dureza exterior, una arquitectura desordenada sin grandes masas, con formas curvas que se acomodan unas a otras donde se borran y se suprimen los realces. El tratamiento arquitectónico de estos paños está una vez más en estrecha consonancia con las arquitecturas italianas y alemanas de años anteriores, en un intento de sintetizarlas también con lo herreriano y lo español: la época del Museo del Prado pasada por el tamiz italiano y alemán, con columnas planas sin capiteles, huecos ciegos y ático alto con bajo relieves. Pero el auténtico protagonismo corresponde a la cruz, en cuyo diseño Aburto vuelca todo su interés. El arquitecto realiza un estudio preciso de los materiales y sus texturas, la luz y la escala del conjunto. Ahora, sin embargo, la cruz parece evitar a ultranza la referencia barroca presente en el Monumento a la Contrarreforma, a pesar de que Aburto incluya nuevamente sus ráfagas y el triángulo-frontón de la divinidad. Al suprimir todo realce, las siluetas aparecen recortadas, sin curvas ni transiciones. Al final y de manera quizá involuntaria, la Cruz acabaría próxima incluso al *Art Decó*.

A los pocos meses se celebra la segunda fase del concurso, en la que vence el proyecto de Manuel Herrero Palacios, jefe municipal de Urbanismo. Aburto, consciente del acierto y del interés que su cruz había suscitado en el concurso de ideas, se limitó a pulir el diseño de la misma. Para ello realizó una maqueta en escayola de la Cruz, así como abundantes acuarelas para estudiar la luz y las texturas de la misma en relación con el resto del monumento. Sin embargo, el trabajo de Aburto no resulta baldío pues, una vez destacada "la originalidad y el acierto en la composición de la Cruz y elementos con ella unidos, juzgándose, no obstante, que no resulta suficientemente entonado el monumento en conjunto con la plaza", el jurado propone que "si el Ayuntamiento lo considera oportuno, sea aprovechado el motivo central de la Cruz del anteproyecto del Sr. Aburto, de acuerdo con la base octava, para ser encajado por el Sr. Herrero Palacios en su monumento definitivo, y si esto parece procedente, se aumente el premio del Sr. Aburto a 75.000 pesetas y colabore en la construcción del referido elemento con el señor Herrero".¹⁶ El edificio de Herrero Palacios se comenzó a construir en 1954, pero como era previsible y quizá afortunadamente, la participación de Aburto no llegó a materializarse.

Arquitecturas de papel

Si se le pregunta a Aburto por su faceta pictórica iniciática, responde soslayadamente que "antes, dibujaba y pintaba como todos los demás. Durante la carrera, la expresión la teníamos todos".¹⁷ Efectivamente, aquellos arquitectos tenían mano. Habían pasado por una académica formación pictórica que les introducía de lleno en unos elevados niveles de virtuosismo. Mediada la década de los cuarenta, Aburto y Cabrero se intercambiaron sen-

16. Escrito de la Sección de Cultura del Ayuntamiento de Madrid remitido a Rafael Aburto, Madrid, 19-8-1950, Archivo Aburto, ETSAN.

17. Itaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



162 Sin título, ca. 1945. Rafael Aburto.

dos cuadros como regalo de sus bodas respectivas. El de Aburto constituye un autorretrato de su mundo interior. Aparecen representados todos los personajes y temas de su repertorio imaginario y la iconografía de su bagaje literario. "Si con trapos, cuernos y coturnos se puede componer un retrato, Francisco de Asís – María Josefa, asomaos enseguida a la ventana que al punto aquí se ve la voluntad enferma y borracha de ansia loca de Rafael." La dedicatoria es una invitación a entrar –máscara en mano– en un escenario teatral, al modo de los prólogos de Shakespeare. En el cuadro se refleja perfectamente el sincretismo de la estética de los años cuarenta, al estilo de lo que había hecho Vázquez Díaz en *La Rábida*. El expresionismo propio de esta iconografía del patrimonio simbólico español es una derivación natural de las tradiciones autóctonas realistas y, al mismo tiempo, la exasperación grotesca de ese realismo y de la naturalidad tradicional. Este espacio áulico, impregnado de sabor italianizante, lo componen monumentos, templete, caballos de Troya, corazas romanas, máscaras venecianas, estatuas ecuestres, trovadores y guitarristas, toros y toreros, telones, escalinatas, etcétera. Aburto despliega el repertorio clásico de raíz mediterránea que, entremezclado con motivos y asociaciones periféricas, pierde el carácter académico. Desde esta locura juvenil se entienden mejor ejercicios como el Monumento a la Contrarreforma, donde arte, teatro y representación escenográfica se entremezclan para buscar cauces de expresión propios y distintos. ¿Acaso el carácter lúdico y plástico propio de los decorados escénicos no había de servir para –desde lo pictórico– llegar a formulaciones válidas para el resto de las artes y en particular para la arquitectura?

En estos primeros episodios artísticos de Aburto resuenan los ecos de la atmósfera homérica del universo dechiriquiano. De Chirico tiene predilección por la autómatas ambivalencia del maniquí; juega con ese intermedio de la figura humana, entre lo vivo y lo muerto. Aburto toma el maniquí, lo desmonta y lo amontona en el primer plano de su composición. De Chirico es también la conexión directa con el Renacimiento nostálgico del que se sirve para hablar de lo onírico. La pintura metafísica y severa de De Chirico es, en este sentido, freudiana y convive con el surrealismo. Aburto conocía la obra del pintor italiano y a pesar de que afirma no haber sido influenciado directamente por él, es innegable que manejó su lenguaje conciliador entre lo clásico y lo moderno. "Es cierto que me interesó De Chirico en un momento dado, en especial, aquellas plazas mediterráneas con las estatuas centrales, el sol de punta, la luz y las sombras."¹⁸ Se introduce así en el heterodoxo mundo surrealista y dadaísta asociado al Monumento a la Contrarreforma y que establece a su vez conexiones directas con la experiencia pictórica española de la que es heredero.¹⁹ El arquitecto opera con el repertorio temático de De Chirico, su interpretación del monumento, de la ruina y del espacio.

Durante los años cuarenta, Aburto canaliza estos experimentos pictóricos en la participación de certámenes artísticos. Los más significativos eran los convocados por la Dirección General de Bellas Artes, los concursos nacionales de arquitectura, las exposiciones

18. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

19. "En cuanto a la deuda surrealista de arquitectos como Aburto y, sobre todo, Moya, hay que conducirla a la proximidad con artistas españoles, como Dalí, José Caballero, Sáenz de Tejada... y hasta Gutiérrez Solana." Antón Capitel: "La pintura de Giorgio de Chirico y la Arquitectura del siglo XX", *Arquitectura*, núm. 214 (septiembre-octubre 1978), pág. 43.

nacionales y, a partir de 1951, las bienales hispanoamericanas. En este terreno, la ensoñación y el “ansia loca” de Aburto se hacen compatibles, no obstante, con el rigor académico que caracterizaba a la cultura artística alentada desde la Dirección General de Bellas Artes. Ejemplo de ello es su participación, junto con Marcide, en el Concurso Nacional de Arquitectura convocado en 1943 bajo el tema “El jardín español”. Éste alude, por un lado, a la omnipresente idea de lo español y, por otro, al jardín como elemento directamente unido a la arquitectura y que comparte con ésta muchos de los rasgos presentes en el devenir estilístico de la historia española. El trabajo presentado a “El jardín español” evidencia el gran virtuosismo gráfico de estos arquitectos, que se enfrentaron a la técnica de la acuarela para dibujar más de diez cuadros de aproximadamente un metro cuadrado que recogían la historia del jardín español desde el siglo XIII al XVIII.

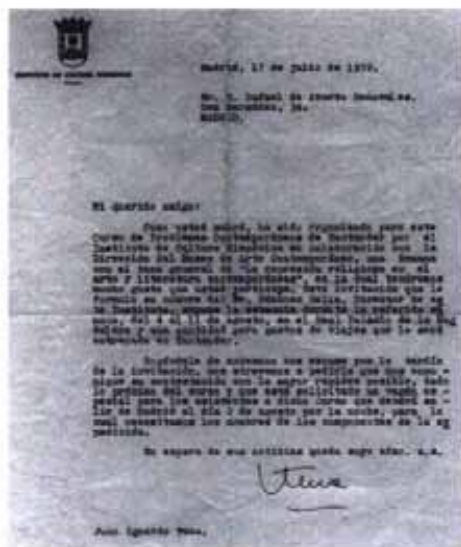
Con el cambio de década, la ansiada modernidad cristaliza felizmente en una floreciente vanguardia artística y, consecuentemente, arquitectónica. Así como en la vanguardia europea de principios de siglo la renovación fue protagonizada por unas cuantas figuras singulares no organizadas, lo que ocurre durante los años cincuenta en España es más bien una yuxtaposición de talentos individuales con cierta voluntad común que les animaba al cambio. Hasta entonces, el término *vanguardia* había estado mal visto, ya que se aproximaba precisamente a lo que la guerra había servido para derrocar. El *Arte Nuevo*, como lo denominaba Eugenio d'Ors, empezó a tomar cuerpo en los primeros años cincuenta. Atrás quedaba una difícil gestación canalizada básicamente en la Academia Breve de Crítica de Arte (1941) o en la labor de galerías como Biosca y los Salones de los Once (1943). Lo que Sindicatos y las basílicas de Aránzazu y la Merced supusieron para la arquitectura encuentra su transposición al mundo del arte en 1951 con la I Bienal Hispanoamericana, convocada por el Instituto de Cultura Hispánica Bella. “La falta de audacias imaginativas y técnicas, la carencia de esas tendencias expresivas o abstractas, que hoy señorean las rutas del arte joven”, que el historiador Camón Aznar²⁰ achacó a la Nacional de 1948, parecen llegar con claridad a los oídos de Aburto y Cabrero, quienes presentan a esta Bienal sus mejores credenciales con una “Propuesta de Catedral para Madrid”. Animados por cierto entusiasmo colectivo, aprovecharon la ocasión para dar un paso decisivo. En su catedral, la arquitectura del templo por excelencia se desprende de sus ropajes históricos. La Bienal sirvió para que artistas y arquitectos se liberasen de los prejuicios a los que eran sometidos por parte del poder político, dando la espalda definitivamente al academicismo y levantando la veda a una nueva manera de entender el arte.

La presencia de nuevos artistas, el aperturismo político e internacional y la polémica interna estimulada por parte de ciertos sectores reaccionarios son algunas de las numerosas cuestiones surgidas en torno a la Bienal. Sea como fuere, lo importante ahora es destacar el abandono de la figuración y la irrupción definitiva del arte abstracto —el *Arte Otro*— en conexión directa con la experiencia surrealista iniciada por la revista *Dau al Set* en 1948 y con la figuración esquemática poscubista y de abstracción geométrica derivada de los



163 “El jardín español”, 1943. Rafael Aburto y Martín Marcide.

20. “La Exposición Nacional”, *ABC* (7-5-1948), en Ángel Llorente: op. cit., pág. 154.



164 Invitación al "Curso de Problemas Contemporáneos" de Santander, 1952.

mundos de Paul Klee. Se da paso así a un amplio movimiento vanguardista en sus vertientes geométrica-constructiva por un lado e informalista-surrealista por otro. Aburto participa de este impulso, quizá no de un modo directo, pero siendo plenamente consciente del papel privilegiado que ocupa la pintura con respecto a la arquitectura. De esta manera, liberada de la razón de necesidad de ésta, la pintura es capaz de manifestar libremente el espíritu de la cultura de la época, como lo expresa Aburto en 1954: "Hoy, muchos de los más capaces tienen sus miras poco elevadas. Tomemos como síntoma la pintura moderna, que, limitada voluntariamente, no refleja ciertamente la vida (usos y costumbres) del hombre actual, aunque sí revela, en cambio, su mentalidad".²¹

Al hilo de las conexiones de Rafael Aburto con el mundo de las artes, vale la pena indagar en su participación en los cursos de la Universidad de Verano de Santander. Una exploración necesaria pues los datos de que se dispone a este respecto son confusos e incluso contradictorios. En 1947 y tras el lapso debido a la Guerra Civil, la Universidad de Verano de Santander había reanudado la organización de los cursos durante el rectorado de Ciriaco Pérez Bustamante (1947-1967). Aburto asiste por primera vez en el verano de 1952 para participar en el VI Curso de Problemas Contemporáneos patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánica. Cada una de las cuatro semanas del curso se dedicó a un tema distinto. El primer ciclo llevó por título "La expresión social y religiosa en el arte y la literatura contemporánea" y estuvo dirigido por el entonces director del Museo de Arte Contemporáneo, José Luis Fernández del Amo. Durante el ciclo y como complemento de las sesiones, se celebró una exposición en los salones del Museo Municipal de Pintura. En ella expusieron 65 artistas, presentes en su mayor parte en la Biental Hispanoamericana de Arte del año anterior. En la *Crónica* de la UIMP se deja constancia de la presencia de Aburto: "La nómina de asistentes al ciclo dedicado al Arte contiene nombres de artistas de indiscutido prestigio así como de jóvenes creadores cuya valía acreditó el paso del tiempo: Benjamín Palencia, Ángel Ferrant, Cristino Mallo, Miguel Fisac, Francisco Asís Cabrero, José Cañete, Jorge Oteiza, José Caballero, Pedro Bueno, María Droc, Manuel Mampaso, Carlos Pascual de Lara, Rafael Aburto, Hernández Carpe..."²²

En el verano de 1953 y dentro también del Curso de Problemas Contemporáneos, se dio continuidad al ciclo sobre arte del año anterior. El curso volvió a ser dirigido por José Luis Fernández del Amo y tuvo como tema el arte abstracto. Conocido como el "I Congreso Internacional de Arte Abstracto", trataba de recoger el espíritu de la Escuela de Altamira. Al igual que en el año anterior, a las sesiones de ponencias y comunicaciones se unió el montaje de una exposición, en la que Aburto aparece nuevamente involucrado, según informa Ruiz Cabrero: "Participaron en la exposición los artistas españoles más activos, como Saura y Millares, arquitectos como Aburto y Vázquez Molezún, los fotógrafos Saura y Kindel, escritores como Cirici Pellicer y artistas extranjeros como Downing, Kelly, Ionesco, Franchina, Poliakov o Matta, entre muchos otros".²³ La presencia de Aburto en Santander es, al menos durante estos dos veranos, incuestionable. Más dudas

21. Rafael Aburto: "Anteproyecto de Catedral en San Salvador", *RNA*, núm. 152-153 (julio-agosto 1954), pág. 6.

22. Antonio Lago: *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Crónica de treinta años (1938-1968)*, Santander, UIMP, 1999, pág. 99.

23. Gabriel Ruiz Cabrero: "Silencios y conversaciones", en AA.VV.: *L'arquitectura i l'art dels anys 50...*, op. cit., pág. 18.

surgen en torno a su aportación concreta a los debates y seminarios. En el archivo del arquitecto hay dos textos mecanografiados que llevan por título “Arte Religioso” y “Divagaciones sobre la abstracción en arquitectura”. La ausencia de Aburto entre los ponentes mencionados por la *Crónica* confirma que, al igual que ocurre en tantas otras situaciones y acontecimientos de su vida, no compadeció finalmente en público. Aparte de los aspectos estrictamente documentales, la presencia de Aburto en Santander confirma su activa inmersión en ese mundo fructífero y estimulante que aglutina la formulación de la cultura artística en los primeros años cincuenta. La Bienal Hispanoamericana fue el detonante, y el debate sobre la abstracción planteado en Santander supuso ya una declaración abierta a favor del cambio. Aburto ya había hecho su declaración de principios en el debate sobre la abstracción. Muchas de las ideas que reúne en sus “Divagaciones sobre la abstracción en arquitectura” se corresponden con lo planteado en su conferencia sobre la Estación Termini de Roma pronunciada en febrero de 1951 en el seno de una Sesión Crítica de Arquitectura y recogida en las páginas de la revista.²⁴ El texto es clave para entender los fundamentos de su arquitectura. Esta proclama del arquitecto pone las espadas en alto para cortar finalmente con la falacia historicista del pastiche artístico y arquitectónico, entronca de lleno con las claves proclamadas por los arquitectos firmantes del *Manifiesto de la Alhambra* un año más tarde y encuentra en el congreso de Santander del año 1953 una puesta de largo consensuada por artistas y críticos.

Las reseñas críticas de Juan Antonio Gaya Nuño –ponente habitual de los cursos santanderinos– hilvanan el entramado de todo este devenir. En el otoño de 1953 publica en el *Correo Literario* una “Carta a un arquitecto español sobre arquitectura abstracta”. La razón de esta misiva dirigida a un genérico *arquitecto N*, se debe a un hecho causado curiosamente por la mencionada retirada de Aburto del curso de Santander de aquel verano:

En el pasado curso de Arte Abstracto de la Universidad de Santander, el arquitecto encargado de la ponencia sobre Arquitectura Abstracta tuvo que ausentarse antes de la tal conferencia, y todo el mundo se había quedado tan tranquilo. Fui yo quien protestó de que no se encargase del menester a otro ponente, claro está que arquitecto. Me oyeron algunos que lo eran, pero sin rechistar, y, al fin, se dio cargo de la conferencia a uno –ausente en tal momento–, y no otro, que Víctor d’Ors. Su ponencia fue de interés máximo, pero en el subsiguiente coloquio no apareció ninguno de sus colegas, siendo así que uno de ellos había sido de intervención constante en los debates sobre pintura. Y quedaba el oyente con la penosa sensación de que los arquitectos, interesados en discusiones sobre cualquier modalidad artística novísima, eludían tratar de lo novísimo en arquitectura.²⁵

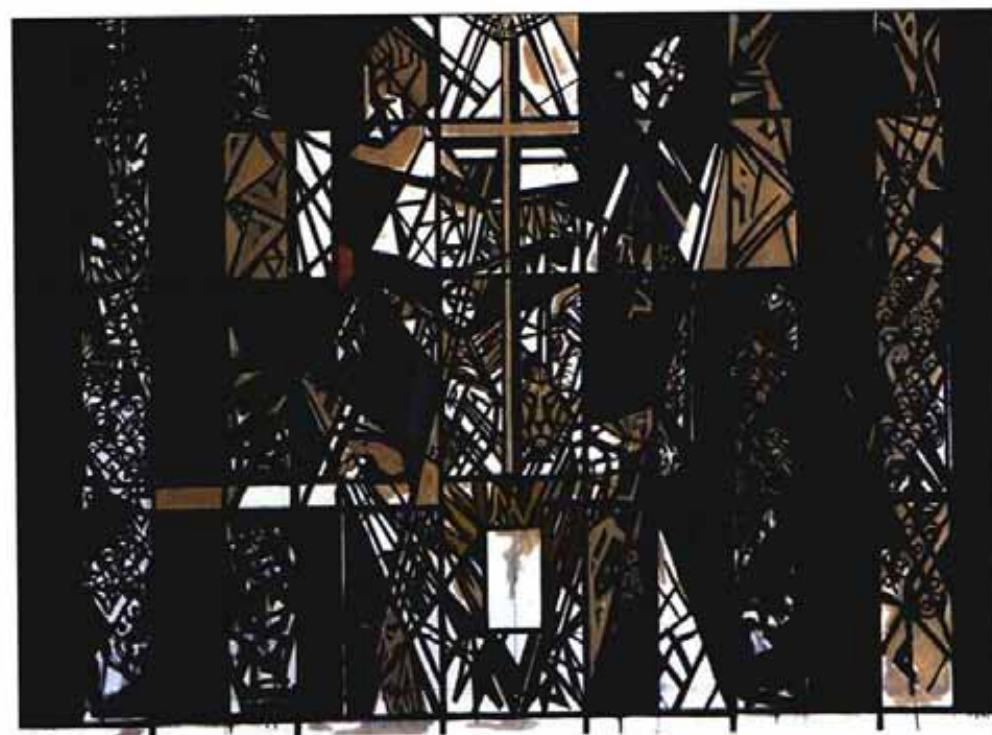
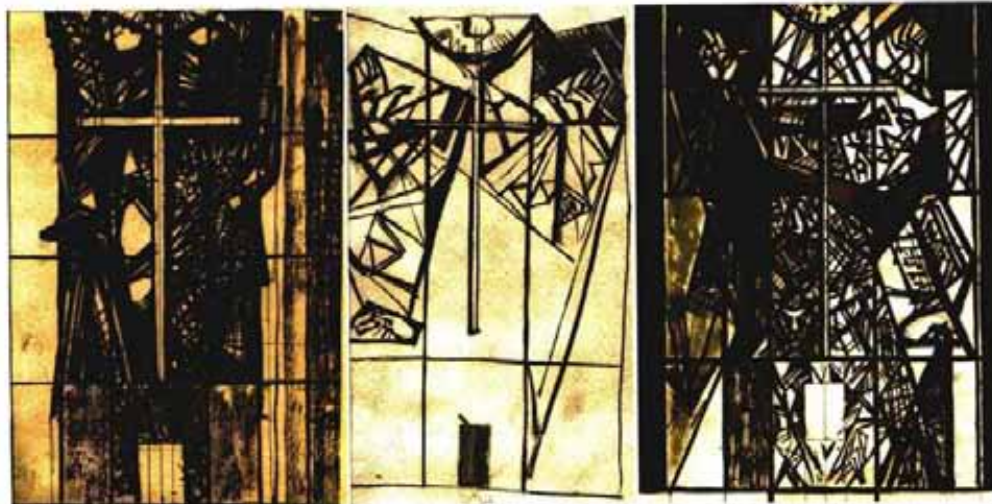
La situación que aquí se describe es muy sugestiva. Sin dudar de las posibles virtudes de la conferencia de D’Ors –titulada “La arquitectura cubista”–, la ocasión se brindaba propicia para que Aburto hubiera adquirido felizmente un papel de portavoz de la proclama moderna de la arquitectura española. En cualquier caso, su presencia en Santander



165 Los asistentes al “I Congreso Internacional de Arte Abstracto” de Santander, 1953, durante una visita a las cuevas de Altamira. Aburto, al fondo a la derecha y con corbata, aparece junto a Oteiza, con quien compartió habitación.

24. Rafael Aburto: “Estación Termini, en Roma”, *RNA*, núm. 113 (mayo 1951).

25. Juan Antonio Gaya Nuño: “Carta a un arquitecto español sobre arquitectura abstracta”, *Correo Literario* (15-10-1953), en *Entendimiento del arte*, Madrid, Taurus Ediciones, 1959, pág. 118.



166 y 167 Concurso del Ábside de Aránzazu, 1961. Bocetos previos y propuesta final.

confirma al menos su afinidad con el apasionante mundo de la vanguardia artística española de los años cincuenta. Una anécdota sucedida con ocasión de uno de los viajes a Santander constituye el mejor testimonio:

En una ocasión recuerdo haber hecho un viaje de vuelta a Madrid en tren. En el compartimento íbamos Benjamín Palencia, Ángel Ferrant y alguno más. Atravesando los campos y campiñas de Castilla dijo Palencia: "Éste es mi paisaje". Al poco rato aparecieron unos postes eléctricos sobre ese mismo paisaje y Ferrant sentenció: "Éste es el mío".²⁶

Una de las características de la mencionada vanguardia española es la aparición de grupos de artistas como *Pórtico*, *El Paso* o *Equipo 57*. Si bien éstos nacen a partir de una definición programática y teórica, se podría decir también que el conjunto de pintores, escultores y arquitectos que trabajan en torno a la Basílica de Aránzazu durante los años cincuenta podrían constituir igualmente un *Grupo de Aránzazu*. Aburto participa en 1961 en el concurso del ábside de la basílica guipuzcoana. Es la presentación pública y explícita del arquitecto-pintor que muestra en sociedad la punta de su iceberg artístico al competir con personajes como Lucio Muñoz, Manuel Villaseñor, José Luis Sánchez, Manuel Hernández Mompó, Eusebio Sempere, Eduardo Carretero y Joaquín Rubio Camín. Lucio Muñoz resulta ganador sobre una amplia muestra de bocetos que recogen el espectro informalista, expresionista y abstracto, en sus formas pictóricas, escultóricas y mixtas. Su propuesta es innovadora y audaz, abstracta y matérica: moderna. Pero ¿cómo evaluar el trabajo de Aburto? Para empezar hay que contar con la valoración positiva por parte del jurado que lo premia con un accésit, por delante de otros artistas de reconocido prestigio. Sin embargo, se trata de la idea más radical, de la abstracción más dura y racionalizada. Mientras que la mayoría de los artistas proponen la historia del santuario como tema generador de la composición en torno a la aparición de la Virgen, Aburto elige el misterio trinitario, mucho más acorde con el carácter abstracto del hecho religioso. De esta manera quiere contrastar la representación de la idea de un Dios no sensible con la excepción radical que supone la aparición física de la Virgen.

Aburto desparrama de forma abstracta toda su conocida simbología cristiana insertada ahora en una retícula jerarquizada en torno al camarín de la Virgen y la Cruz. No obstante, los primeros bocetos que había realizado partían de un lenguaje más tradicional. Los haces y los rayos que rodean la cruz y el camarín de la Virgen irán perdiendo su expresividad más barroca para ganar progresivamente en abstracción y dureza de líneas. La marcada horizontalidad y verticalidad de la propuesta definitiva tiene su contrapunto en las líneas oblicuas que arrancan de las partes superior e inferior de la composición: las redundantes ráfagas de la divinidad, por un lado, y el espino, por otro. La presencia del hombre se refleja en la mano que da y que recibe. "Se presienten unas manos. La derecha (de la representación) se supone en actitud de donar lo que los mortales recibimos del

26. Itzi Bertera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

Altísimo: el cosmos, la vida, la libertad y la gracia. Las de la mano izquierda reciben lo que el hombre únicamente puede hacer; las buenas y malas obras.²⁷ A esta dureza expresiva y formal y a la ausencia de figuración hay que añadir la manera en que propone materializar su obra. Si Lucio Muñoz juega con las cualidades de la textura de la madera y la sutil incorporación del color que matiza la luz cenital, Aburto propone un curioso tratamiento de planos en profundidad a base de distintas chapas metálicas valoradas a su vez por la iluminación y el color. Éste se corresponde con los tonos fríos –azules y grises– que emplea habitualmente el arquitecto, contrastados aquí con los dorados y granates que aluden a la sangre de Cristo. Se completa así un recorrido por la presencia de Rafael Aburto en el fértil campo de la vanguardia artística española de la posguerra. Ocho años después de esta convocatoria, organiza su primera exposición en la sala Macarrón de Madrid, en la que muestra abiertamente al público lo que había ido forjando durante las décadas anteriores. Porque Aburto nunca tuvo prisa. A la pregunta sobre la renovación del arte sacro, responde: “Creo que tenemos que esperar. Y esperar supone una virtud”.²⁸

El espacio de la representación

La estéril lucha por dar validez espiritual y formal al monumento conmemorativo durante la primera posguerra y los episodios paralelos llevados a cabo por la cultura artística han sido los precedentes de una nueva significación arquitectónica. Ésta valora la monumentalidad arquitectónica como medio válido para rescatar el expresionismo en cuanto valor intemporal ligado directamente no tanto a la forma como a la trascendencia eterna del espacio y a la estructura que lo conforma. En esta transición –incoada por Sindicatos y Aránzazu– de la quimera historicista de los cuarenta a la modernidad canónica de los cincuenta, se ponen de manifiesto esos valores compartidos por ambas situaciones, entre los que destaca la monumentalidad. Pudiendo ser considerado como la asignatura pendiente de la modernidad, el espacio sacro ocupa en esta reinterpretación de la monumentalidad un papel decisivo. Lo monumental es capaz de llenar de contenido espiritual el espacio vacío que genera la supresión del ropaje de los estilos históricos.

La Catedral de Madrid propuesta por Cabrero y Aburto para la Bienal de 1951 constituye un ejemplo paradigmático de esta nueva situación, especialmente si se la compara con el repertorio estilístico exhibido en el resto de los proyectos presentados. Para valorar el avance que la propuesta supone, hay que evidenciar por contraste la situación de crisis que la convocatoria delató. Antes de analizar el proyecto de Cabrero y Aburto es necesario hacer varias matizaciones. Si en el Monumento a la Contrarreforma era Aburto el *alma mater* de la propuesta, aquí es el espíritu de Cabrero el que sobresale. Téngase en

27. Rafael Aburto: “Memoria para el Concurso del Ábside...”, Madrid, 23-12-1961, Archivo Aránzazu (armario 5, carpeta 19, documento 3, pág. 1).

28. Iñaki Bergeira: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

cuenta que apenas unos meses antes Aburto había presentado con Barroso la propuesta para la Basílica de Aránzazu en un registro completamente distinto. Sin embargo, este giro tan radical tendrá su explicación en la Catedral de San Salvador, que Aburto proyectó en solitario en 1953 y que descifra a su vez el gravamen del arquitecto en la catedral madrileña. Es decir, Aburto no se limita a *subirse al carro* sino que abandona felizmente y sin escrúpulos, guiado por Cabrero, todo aquel lenguaje enmascarado que en el fondo no compartía aunque sí manejaba.

El planteamiento apriorístico de los arquitectos pretendía demostrar, a partir del análisis de la arquitectura religiosa del pasado, los auténticos valores espaciales y constructivos de aquellas edificaciones para aplicarlos a la necesidades técnicas y funcionales de su momento histórico. Hay que señalar que el mismo tema del concurso aporta lecturas positivas del espíritu de nacional catolicismo de la posguerra. Una situación compleja que, sin embargo, permitió revitalizar la catedral como tipología arquitectónica, y que fácilmente hubiera podido quedar en desuso. Debido a todos estos factores, el resultado final es tremendamente radical e incluso utópico: un espacio para 25.000 fieles, una estructura de 220 metros de luz libre por 15 de flecha y un campanil de 125 metros de altura. No sin cierto descreimiento, Aburto explica:

No me parece escandalosa. ¿Utópica? Sí, es cierto: faltaba la intimidad. La utopía ha presidido gran parte de mis trabajos y con poca fortuna. Yo creo que aquello fue un alarde que al final tenía muy poco de religioso, muy poco. La idea surgió de una conversación que tuve con Asís, y en la cual parecía que estábamos de acuerdo en todo; coincidimos exactamente en la idea de lo que debía ser un templo. Queríamos hacer el presbiterio más alto que el público, como una pirámide descentrada. Más ancho para el público y que terminaba en forma de pico en el presbiterio. Es una idea un poco elemental. Entraban y salían por los laterales. Me parece muy feo salir de espaldas al presbiterio. Era, en definitiva, un planteamiento rigurosamente funcional.²⁹

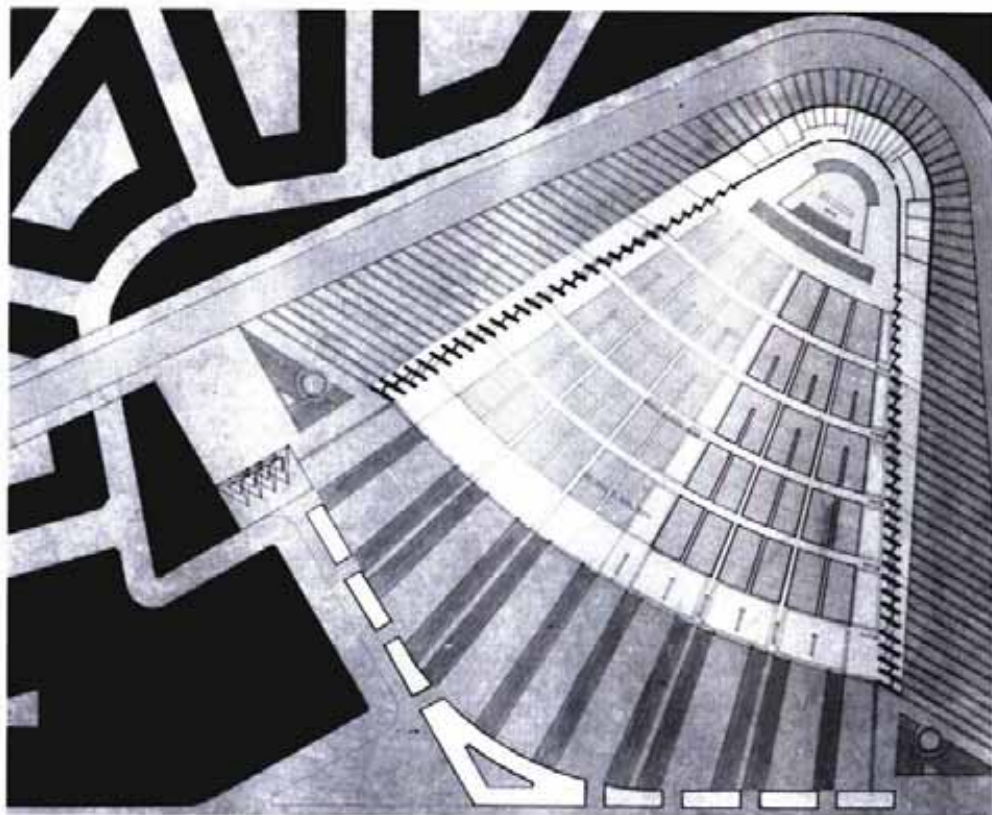
Sólo una propuesta provocativa y utópica podía ser capaz de soltar amarras. Sáenz de Oiza, en la conferencia que antecede a la correspondiente Sesión Crítica de Arquitectura celebrada sobre este proyecto, realiza ya un certero análisis de las pautas fundamentales que lo sustentan: “Un limpio sentido funcional y un prurito de monumentalidad”.³⁰ Funcionalismo y monumentalidad que dan como resultado nuevas formas expresivas y plásticas –apoyadas en la geometría abstracta– al intentar solucionar un único problema constructivo: la cobertura de un espacio religioso, resuelto finalmente con jácenas rectas al exterior y curvas al interior. A partir de aquí, sólo queda un ejercicio duro y racional capaz de justificar esa decisión que no necesita añadidos innecesarios. La desnudez es total y la sencillez estructural llega incluso a ser –para Oiza– agobiante. Se descubre nuevamente a Aburto en la ausencia de retablo en el altar mayor: “Está constituido esencialmente por una cruz gigantesca sostenida por un haz de rayos que la enmarcan. A este respecto, tenemos



168 Catedral de Madrid, 1951. Rafael Aburto y Francisco Cabrero.

29. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

30. Francisco Sáenz de Oiza: “Proyecto de Catedral en Madrid”, *RNA*, núm. 123 (marzo 1952), pág. 42.



169 y 170. Catedral de Madrid. Planta y alzado oeste, en el perfil madrileño del Manzanares.

que aclarar que el gran retablo tradicional en España no es precisamente la solución más canónica, según reza la liturgia. Siéndolo, en cambio, la cruz, como único atributo".³¹

La monumentalidad funcional del templo tiene su contrapunto en un no menos desconcertante campanil. Dice Oiza: "su forma, sin claro precedente en la arquitectura, menos en la española, y menos aún en la religiosa, nos sorprende gratamente. Es un caso también nuevo, en este caso rotundo, de aplicación de esas formas privativas hasta ahora de la arquitectura industrial en la resolución de problemas de arquitectura del más alto simbolismo".³² Por esta razón será también desacreditado desde posturas más conservadoras. Esta polémica no es nada sorprendente. El campanil, como objeto, parece vivificado por una atmósfera surrealista, que recuerda acaso el simbolismo estilizado de las fantasías dalinianas, especialmente por contraste con el contenedor del templo. Aburto y Cabrero, inmersos en esa voluntad de redefinición total y deseosos de aplicar cierta *tabula rasa* a la figuración heredada, se cuestionan desde el más estricto funcionalismo la pregunta sobre el *qué*, y de ahí nacerá la forma consecuente despojada de lo superfluo.

Un tema clave, por tanto, que plantea este proyecto es la apropiación de la estética industrial como garante de monumentalidad, confiando en ella la configuración de un espacio religioso. Esta máxima adquiere aquí un protagonismo nuevo pero evidencia una fuente indiscutible de la que bebió la formulación de la modernidad arquitectónica española. No es únicamente el lenguaje de la máquina como concepto de eficacia funcionalista lo que aquí interesa. Importa más la expresividad de las formas propuestas por el ingeniero, la lógica constructiva de los materiales empleados, etcétera. Desde la Galería de las Máquinas de la Exposición de París de 1889 y al igual que lo había hecho Nervi en Italia, ¿cómo no subrayar el protagonismo de personajes como Eduardo Torroja, Félix Candela y Carlos Fernández Casado en este liderazgo? Hangares, presas, estaciones, puentes, depósitos, viaductos, mercados, centrales y estadios deportivos engloban una estética que parte de posiciones a veces futuristas, brutalistas y casi siempre expresionistas para llegar, desde la frialdad del hierro y el cristal decimonónico, a la plástica de las láminas y vigas de hormigón o a la levedad del acero.

Aburto y Cabrero interpretan en términos espaciales la nueva monumentalidad defendida por Sostres. El espacio interior de la catedral, extenso, abierto e inabarcable –tendría una superficie de 31.700 m²–, es el que aporta la monumentalidad que cabe esperar de la experiencia religiosa. Las palabras de Aburto en su intervención en la citada Sesión Crítica salen al paso de la crítica acerca del carácter religioso del templo proyectado. Según él, precisamente ahí está la clave de la caracterización religiosa del espacio. Lo que hay que hacer es delinear unos mínimos espaciales que al menos no garanticen el efecto contrario: "La arquitectura no podrá por sí misma deparar la videncia de Dios. A lo más que debe aspirar es a lograr un ámbito litúrgico, como hemos pretendido nosotros".³³ Aburto pone sobre la mesa un cúmulo de experiencias previas que invitan a plantear con rotundidad la nueva propuesta de espacio sacro. Entre otras cuestiones, quiere desterrar

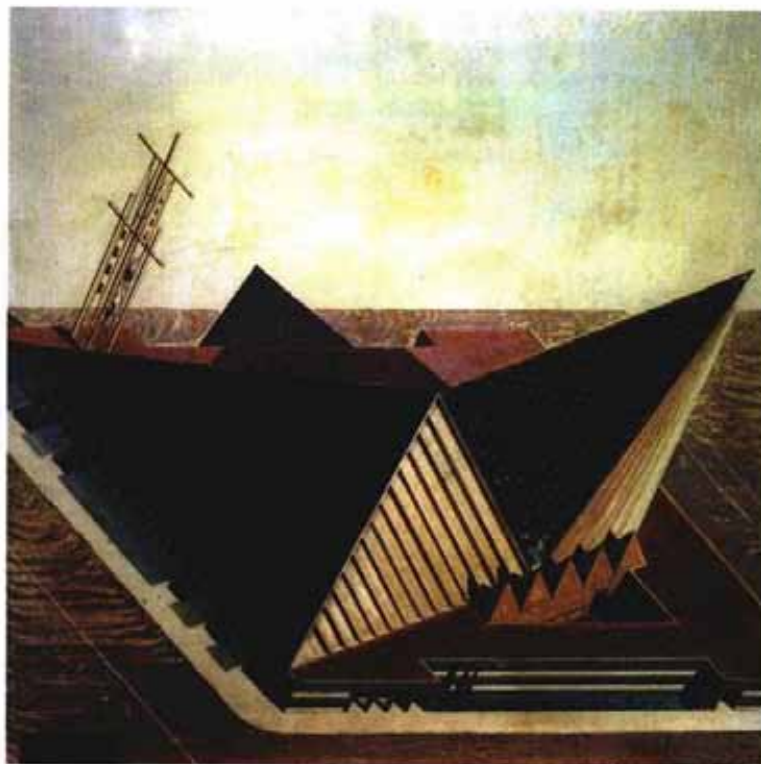


171 Perspectiva interior del templo.

31. Rafael Aburto y Francisco Cabrero: "Catedral en Madrid", *RNA*, núm. 123 (marzo 1952), pág. 6.

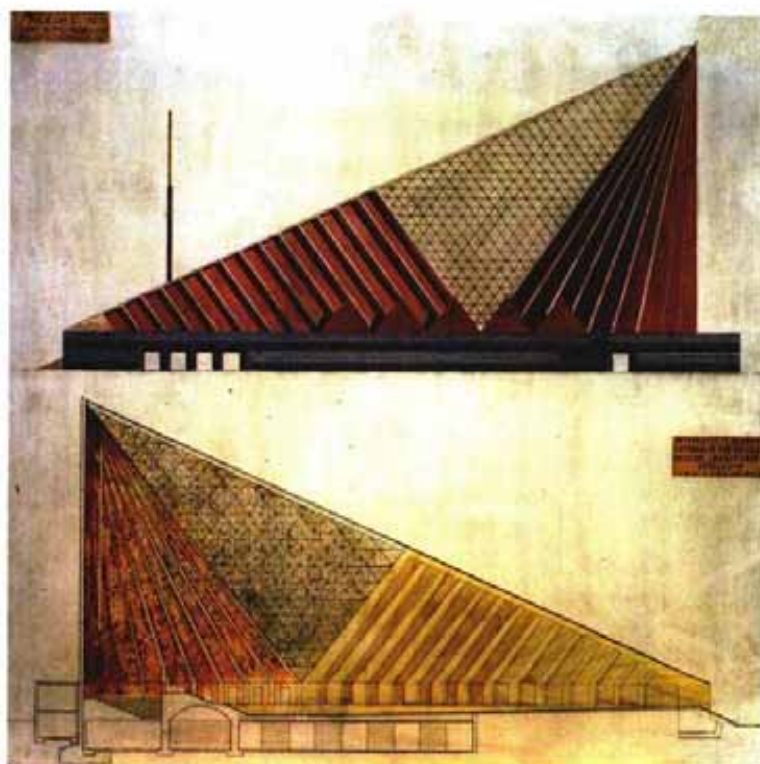
32. Francisco Sáenz de Oiza: art. cit., pág. 45.

33. Rafael Aburto: "Proyecto de Catedral en Madrid", art. cit., pág. 50. Este ámbito espacial abierto a la experiencia de lo sobrenatural engarza con el pensamiento de Oteiza: "Cuando la iglesia está vacía es espacio (estéticamente) religioso. Cualquier espacio vacío (estéticamente desocupado) es espiritualmente receptivo. Pero el hombre ha de estar preparado para servirse espiritualmente de él, para habitarlo (espiritualmente). La misma oración es una extensión espacial ocupada (temporalmente) por referencias expresivas para un hombre culturalmente incompleto y en formación". Jorge Oteiza: "Índice epilogal E", en *Quousque tandem...!: ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián, Añamendi, 1963.



172 Catedral de San Salvador, 1953. Rafael Aburto.

173 Alzado lateral y sección longitudinal.

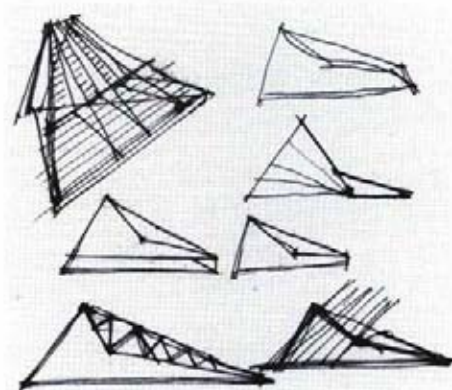


la ausencia de luz. De ahí que plantee esa dialéctica entre la luz y la penumbra, considerada ésta como subterfugio de valores antimodernos. Las palabras del arquitecto resuenan con fuerza y la arquitectura irrumpe con violencia, “desgarrando las fachadas con el látigo de nuestro tiempo”.³⁴ Y el espacio que se propone está consagrado por la higiénica y espiritual presencia de la luz.

Analizada así esta propuesta de Catedral para Madrid, quedan planteados muchos de los temas que estarán vivamente presentes en la formulación arquitectónica de Aburto a partir de este momento, principalmente en su Catedral de San Salvador, pero también en otro tipo de programas. La valoración de la escala es, por ejemplo, uno de estos temas que será, especialmente mediante el contraste, motivo de constante reflexión. Proyectos como el Ayuntamiento de Toronto retomarán otra monumentalidad entroncada con la experiencia de Sindicatos, más que con la de la Catedral de Madrid. A principios de los cincuenta, en definitiva, se pasa de las arquitecturas dibujadas a la arquitectura estructural, de la figuración académica a la abstracción moderna. Los cuarenta fueron los años de la reconstrucción, de mirar atrás. Ahora hay que mirar hacia delante, pasar del monumento a una nueva monumentalidad. Mientras que muchos arquitectos –paradigmáticamente las figuras de Coderch, Fisac o Fernández del Amo– superaron la monumentalidad historicista de los cuarenta mediante la revitalización moderna de lo vernacular, Aburto la transforma en experimentación espacial y estructural en clave expresionista. Por eso su interés por la musculatura estructural de la arquitectura, precisamente como vehículo de ese expresionismo.

Arquitectura de arquitectos y arquitectura de ingenieros. ¡Ojo! Creemos que los primeros han dejado de lado y creo ya sin remedio el género cada vez más noble de la construcción edilicia... aquel en que dos mundos homogéneos y de distintas tensiones se encuentran y limitan por medio de una forma de equilibrio que a su vez conforma a ambos.³⁵

“La catedral no es una obra plástica –afirma Le Corbusier–; es un drama: la lucha contra la fuerza de la gravedad, sensación de orden sentimental.”³⁶ De la mano del expresionismo –fuerza y drama–, se entiende mejor la sutil evolución que experimenta la obra de Aburto entre este proyecto para Madrid y su propuesta de 1953 para la Catedral de San Salvador. Un recorrido visual por las formas que estas arquitecturas visionarias y románticas generaron en la Europa de entreguerras hace más comprensible la aproximación a esta nueva propuesta de catedral planteada por Aburto. Entre otros motivos, dichas referencias enlazan con situaciones paralelas al ser fruto de reacciones posbélicas. Significativamente, la Catedral del Futuro iba a ser el cimiento de la Bauhaus de Gropius. Confiados en el poder redentor de los nuevos cauces de expresión y con la arquetípica inspiración de Bruno Taut en las formas piramidales cristalinas, Max Taut ideaba su “proyecto para catedral de una ciudad moderna” (1921) y Wassili Luckhardt un “teatro para el pueblo” (1921) o el



174 Croquis de la estructura.

34. Rafael Aburto: “Proyecto de Catedral en Madrid”, art. cit., pág. 49.

35. Rafael Aburto: “Consideraciones sobre una plaza-museo de estructura abstracta”, en *Madrid: plazas y plazuelas*, Madrid, Gráficas Lorca, 1976, pág. 329.

36. Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1964, pág. 19.

“edificio publicitario Avus” (1922). Al margen de otras consideraciones, todos estos proyectos comparten indiscutibles referencias formales con el proyecto de Aburto.

En su propuesta para San Salvador, retoma mayoritariamente los mismos conceptos que se había planteado con Cabrero unos años antes, limitando en algo la radicalidad a tenor de los nuevos condicionantes. La catedral consiste en un gesto único que entronca con el expresionismo al tiempo que da continuidad a las dos características fundamentales de aquélla: funcionalismo y monumentalidad. El funcionalismo impone la forma simbólica de la planta, generada a su vez por las exigencias litúrgicas del programa de necesidades. Además de cumplir con los requerimientos estrictamente arquitectónicos que cualifican el espacio y las necesidades antropomórficas –acústicas, de visibilidad, accesos, etcétera–, la arquitectura debe servir para un fin de carácter espiritual y trascendente. La verificación de estos presupuestos por contraste con los ejemplos canónicos antes mencionados pone de manifiesto la compatibilidad entre funcionalismo y expresión. En la catedral de Aburto para San Salvador, la forma en planta viene marcada por el uso, pero la monumentalidad se consigue mediante la moderna expresión del espacio interior simbólico y su volumen resultante al exterior y no al revés.

La descripción que hace Aburto del proyecto en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura* resulta tan clarificadora como la arquitectura dibujada. El arquitecto hace una sincera declaración de intenciones. Entiende el templo como el espacio donde habita la divinidad, pero afirma que la arquitectura carece de recursos formales que garanticen la videncia de Dios. Ni tan siquiera confía en sus recursos escenográficos: “confesamos de antemano nuestra impotencia, pues creemos que la videncia de Dios es ajena por completo a la escenografía. [...] Entonces se preguntará: ¿por qué la catedral? ¡Ah!, pues precisamente porque creemos que Dios está allí”.³⁷ La fe y el carácter religioso sustentado en la liturgia se convierten en las claves que caracterizan su ideal de espacio sacro. Este carácter religioso ya nada tendrá que ver con lo figurativo y lo ornamental en su sentido más académico al afirmar, por ejemplo, que “para el ábside se ha adoptado un trazado radial, que, sin ayuda de ninguna superposición ornamental, expresa con elocuencia la trascendencia del lugar. Así como para las grandes vidrieras que le acompañan, una complicación premeditada que haga imposible su comprensión, por oposición a los trazados geométricos de las cúpulas renacentistas, representación del cielo, que rechazamos por intrascendentes”.³⁸ La escenografía del decorado y del retablo es reemplazada por la escenografía simbólica y sincera del espacio que se descubre y se recorre, que sorprende en la pureza de sus formas, en consonancia “con el carácter de nuestros dogmas”.

El hecho de retomar una propuesta anterior y ajustarla en medidas podría entenderse desde su convencimiento de que, en realidad, estaba ante un proceso creativo nuevo y radical. Aquella imagen de catedral que Cabrero y él habían concebido adquiriría carácter de prototipo, algo así como una *máquina de oración*. Para Aburto, además, ésta encuen-

37. Rafael Aburto: “Anteproyecto de Catedral en San Salvador”, art. cit., pág. 6.

38. Ibidem, pág. 7.

tra su sentido si primeramente se concibe como *casa de Dios*. El proyecto es, pues, un desarrollo del anterior; la planta es similar y la forma en cuña rotunda y unitaria de la propuesta para Madrid se agudiza en un templo opaco de forma triangular que adquiere a su vez mayor pronunciamiento en la zona más elevada, coincidiendo con el presbiterio. Este volumen limpio se apoya sobre un basamento que alberga en dos plantas las demás partes de un programa de necesidades antes inexistente. De manera quizá un tanto primaria, este proyecto de Rafael Aburto utiliza los mecanismos que la modernidad iba a emplear para expresar esa nueva monumentalidad presente en los grandes programas arquitectónicos. Como explica Montaner, se trata, por una parte, de “la exploración de la mayor expresividad de las cubiertas que las nuevas estructuras de hormigón armado, de acero y de madera laminada y encolada puede permitir. [...] Y por otra parte, el desarrollo de volúmenes diversos sobre plataformas”.³⁹

En este sentido, la *visita* de Aburto al Festival de Britania en 1951 y su opinión crítica plasmada en la *Revista Nacional de Arquitectura* plantea, en primera persona, una síntesis de estos temas: monumentalidad, escenografía, funcionalismo y emoción estética suscitada por el hecho arquitectónico. El texto es interesante por varios motivos. En primer lugar, porque el Festival de Britania constituye una de las mejores muestras contemporáneas de lo que en aquel momento estaba generando la arquitectura internacional. Y, en segundo lugar, por tratarse de otra de las brillantes piezas de la labor crítica y literaria de Aburto, quien, sin haber estado físicamente en el lugar, es capaz de trasladar al lector a la ciudad del Támesis a bordo de un helicóptero –“insecto transparente y fabuloso, nieto de nuestro autogiro”– sin que por ello pierda interés o validez su reseña. Destaca Aburto el espectro de la “total revolución subversiva” del Estilo Internacional, donde “se han acortado las distancias, y no se reconocen jerarquías”, y subraya rápidamente los valores de esas arquitecturas frente a sus manifestaciones más banales y festivas. Ese exceso de las arquitecturas efímeras de los británicos –“de siempre grandes artífices del utensilio”– basadas en la idealización estructural provoca en el arquitecto un indudable rechazo desde el momento en que se muestran carentes de función o ésta se manifiesta de manera desproporcionada: escultura de la arquitectura y arquitectura de la escultura. Finalmente, ¿qué destaca Aburto de aquel “bosque de ilusión poblado de sorpresas”? La respuesta es bien explícita:

Las fachadas, a falta de temas centrales; su eje de simetría no afecta más que al entorno, y la traza inferior es la repetición de figuras geométricas iguales entre sí. La mayor diferencia entre dentro y fuera, con el triunfo del cristal. El material, antes en reposo estático, nos habla por lo que representa. Hoy, por cómo trabaja. Sujeto a mayores solicitudes, no es sumiso a la atracción central de la tierra. Es el triunfo del aluminio y de la flexión compuesta. [...] La forma o cubrimiento que supone un respeto a las jerarquías del espacio, y que no deja ver la materia, cede hoy ante la calidad o el descubrimiento, que nos lleva, por tanto, a la subversión.⁴¹



175 El Festival de Britania, 1951. Arriba a la derecha, el Domo de los Descubrimientos.

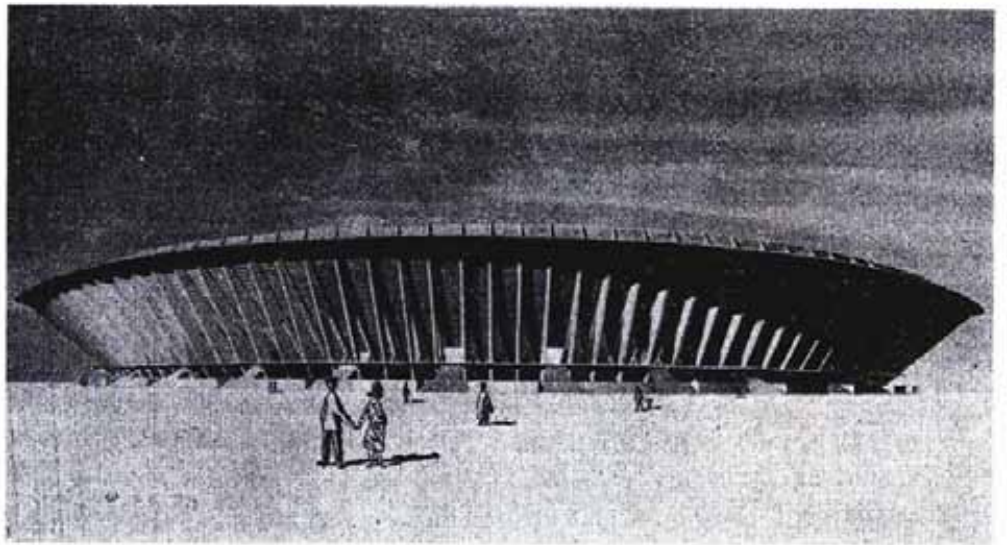
39. Josep Maria Montaner: “La expresión en la arquitectura de después del Movimiento Moderno”, en *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pág. 102.

40. Rafael Aburto: “Visita al Festival de Britania”, *RNA*, núm. 119 (noviembre 1951), pág. 27.

41. *Ibidem*, pág. 32.



176 Anteproyecto de estadio para el concurso "El Fútbol en el Arte", 1952. Rafael Aburto.



177 Perspectiva exterior del estadio.

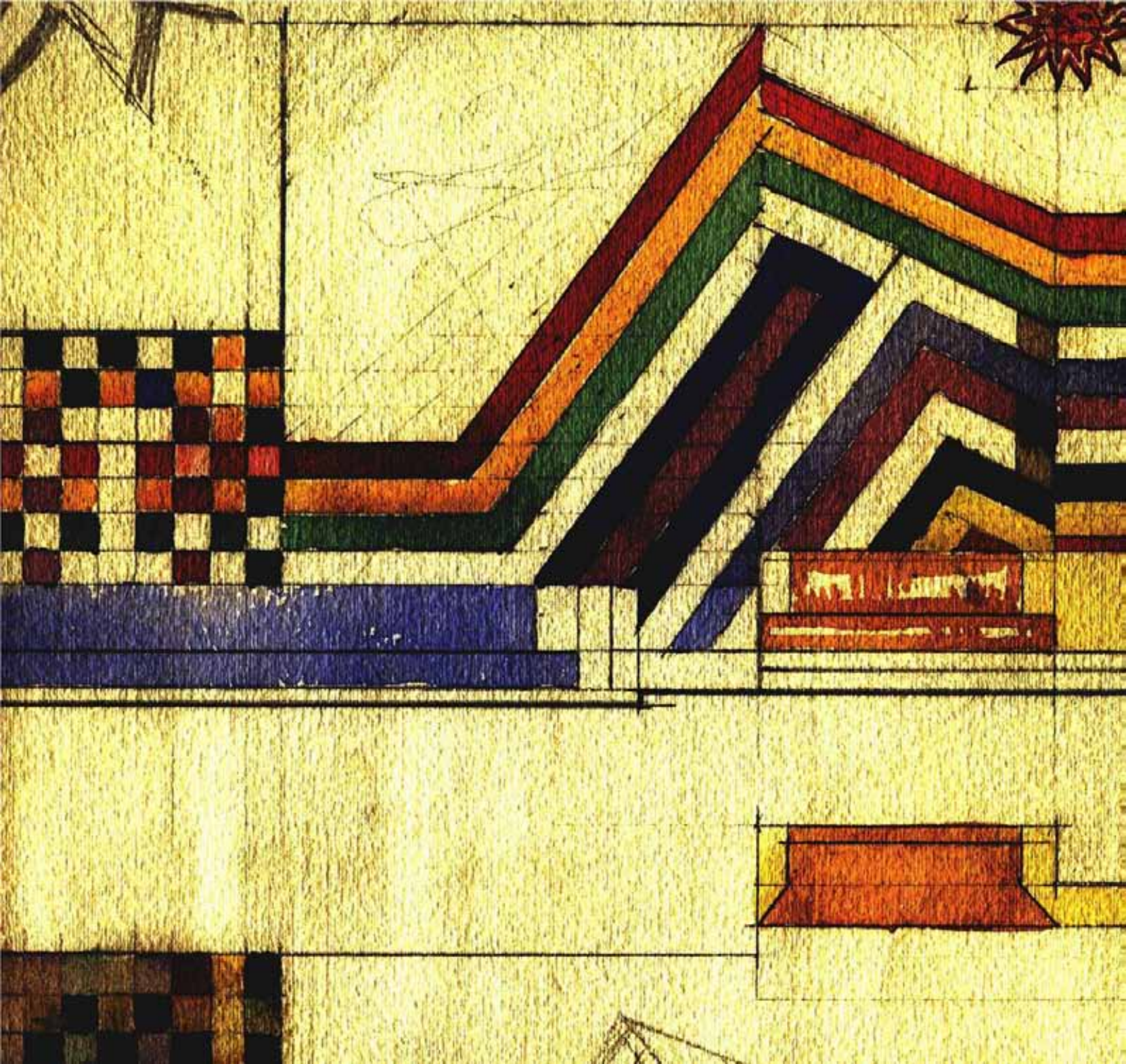
El Royal Festival Hall, el Domo de los Descubrimientos, el Pabellón del Transporte, el Pabellón de la Energía y la Productividad o el Skylon son las piezas más significativas que responden a estos aspectos destacados por Aburto. Su quimera por tierras inglesas se podía haber quedado sin más en este fenomenal ejercicio de crítica arquitectónica de no haber sido por las conexiones evidentes que esos objetos arquitectónicos y las herramientas en ellos manipuladas tuvieron en ejercicios posteriores. En concreto, el Domo de los Descubrimientos tendrá una influencia indiscutible en el estadio que Aburto proyectó por esas mismas fechas y con el que obtuvo el Premio de Honor en el concurso "El Fútbol en el Arte". "Este acontecimiento, que se produjo en 1952, me pareció interesante porque para esas fechas ya tenía experiencia de dos convocatorias anteriores en que se pedía una solución estructural idónea para estadios de la misma capacidad."⁴² Se refiere a los concursos del Estadio de Chamartín y el Palacio de Deportes de Invierno de Barcelona, a los que se sumará el de la tribuna de San Mamés en Bilbao. El premio de honor de "El Fútbol en el Arte" se concedió a "la obra más sobresaliente del certamen, al anteproyecto de estadio, presentado en la sección de arquitectura por Don Rafael de Aburto".⁴³ Los paneles muestran un gran estadio de planta oval y escala monumental, en el que el protagonismo lo adquiere el diseño estructural del graderío y su cobertura. La fachada ya no es el elemento representativo de la arquitectura. La imagen del proyecto es el resultado de la forma estructural: convexidad exterior del ágora interior, la máxima expresión del recipiente como contenedor espacial. Surge así ese umbral misterioso y tremendamente tensionado por la dramática presencia de la osamenta constructiva.

Aburto proyecta una estructura que es a la vez arquitectura. No estamos ante la habilidad del calculista sino ante un arquitecto que entiende cómo funcionan las cosas. Sabe que la suya es una simple idea para un certamen artístico, pero no renuncia a dotar su propuesta del rigor de quien empaña de tintes de realismo una idea aparentemente utópica. Evidentemente lo sería si en la España de 1952 hubiera que haberlo construido. Las palabras del crítico José Camón Aznar –miembro del jurado– sobre este anteproyecto sirven para situar certeramente la batalla ganada por Aburto en el contexto de su particular devenir arquitectónico y, por extensión, en la formulación de la modernidad arquitectónica española: "Nos parece admirable de modernidad, de interpretación limpia y monumental de un estadium, con una simplificación racionalista de los volúmenes, que no elimina la gracia de la curva, que se destaca siempre imponiendo su clara rotundidad a la estructura arquitectónica".⁴⁴

42. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

43. *Arriba*, Madrid (20-12-1952), pág. 12.

44. José Camón Aznar: Artículo de prensa sin identificar sobre el concurso "El Fútbol en el Arte", Archivo Aburto, ETSAN.



Surrealismo lúdico

Alicia empezaba a estar harta de seguir tanto rato sentada en la orilla, junto a su hermana, sin hacer nada: una o dos veces se había asomado al libro que su hermana estaba leyendo, pero no tenía ilustraciones ni diálogos, “¿y de qué sirve un libro –pensó Alicia– si no tiene ilustraciones ni diálogos?”¹

Desde sus primeros episodios arquitectónicos, Rafael Aburto se sumerge en un ejercicio vibrante destinado a atender la caracterización de los espacios interiores. La arquitectura representativa –de puertas afuera– que se demandaba desde los concursos oficiales y las limitadas posibilidades de su trabajo en la Obra Sindical llevan al arquitecto a recrearse en el tratamiento interior de los locales para buscar allí esas “ilustraciones y diálogos” que para muchas arquitecturas y arquitectos pasan fácilmente desapercibidos o quedan relegados. La referencia al cuento de Carroll no es gratuita: se justifica por el interés que el arquitecto manifiesta por los subversivos mundos de Alicia. Bajo este prisma, se entiende mejor la supuesta conexión del arquitecto con los universos y las manifestaciones surrealistas. La trayectoria de Aburto no ha de verse como un registro escurrido relativo a unos hechos aislados, sino como una vía alternativa de formulación moderna. Toda su singladura, desde los años cuarenta hasta los ochenta, está empapada por esta otra dimensión. Existen precedentes y pequeños ejercicios incipientes, obras donde esta particular actividad se manifiesta con maestría y esplendor –la Bolera de Bilbao y los locales de Gastón y Daniela–, pero al final esta voluntad acaba estando latente en la mayor parte de sus proyectos.

Se trata, por tanto, de acompañar al arquitecto al interior de la madriguera y al otro lado del espejo. Aburto parece estar siempre próximo a lo extraño e incomprensible: a lo inesperado. Se entiende también la exclusividad del arquitecto, esa actitud recelosa hacia lo ajeno, hacia los convencionalismos y hacia las referencias arquitectónicas que no sean las suyas propias. El espíritu de Aburto parece encontrar un espejo en el de la niña. Concurra para ganar pero especialmente para proponer y formular. El hombre –decía Schiller– sólo es verdaderamente libre cuando juega; Aburto ensaya y juega. El mejor juego es aquel que

178 Acuarela del interior de la Bolera de Bilbao, 1952.
Rafael Aburto.

1. Lewis Carroll: *Alicia en el País de las Maravillas*, Barcelona, Plaza & Janes, 1986, pág. 23.



179 Ilustración de Alicia en el País de las Maravillas en una postal enviada a Aburto por una hija suya.

tiene pocas reglas y enormes variaciones. Proyectar es establecer un juego con la realidad. Lo lúdico es acción: no es válida una respuesta pasiva y se hace necesario una constante toma de decisiones. Gana quien saca más partido a las reglas autoimpuestas, coherentes con los objetivos. Juegos de lógica, mundos infantiles e incompreensión, problemas sin resolver, ajedrez..., todo encaja aquí con el universo interior de Aburto. "Para saborear el texto, y contexto –dice hablando de Alicia–, además de ser adulto hay que empaparse junto a niños que crecen; añiñarse y crecer con ellos. [...] Tiene interés conocer la traducción e interpretación infantil, incluso aquella que no comprendemos, con lo cual accedemos a esos misterios que ilustran los niños que fuimos."² Los mundos recorridos por Alicia se observan a veces gráficamente en sus proyectos, sin embargo, la querencia primera de Aburto es hacia la actitud que el texto encierra.

Alicia aparece controlada por personajes de fábula con adjetivos inciertos, defraudada por des-
plantes festivos, invitaciones a la contradicción y a la paradoja, promesas anónimas, cánticos
equivocos de toda una fauna rica en vivencias antropomórficas y rica en tópicos cultivados en
arquetipos menores con ecos de tiempos pretéritos. Así podría seguir, pero Alicia despertó y se
acabó el sufrir inocente, y escapó del profundo pozo, en un arrebato valiente de su dignidad
de muchacha ofendida, en que Lewis Carroll le sometió muy en contra de ella y de él.³

Aburto se encuentra cómodo manejando lo absurdo y lo incomprensible, dejándose llevar por su curiosidad, disociando los parámetros espacio-temporales, así como el orden establecido, la psicología y el uso del lenguaje. Si en Alicia son los aspectos lingüísticos del discurso los que se subvierten, Aburto los traslada al plano semántico de la arquitectura. El *baile de máscaras* de la primera posguerra, aquella tormenta de modelos académicos, le lleva a recurrir a lo intemporal, a la ambigüedad del no-lenguaje, que acaba por mostrar la ironía de lo surreal y el rechazo de la retórica absurdamente convencional. Esta vuelta a los orígenes tiene mucho en común con el espíritu que animó la Bauhaus. El taller teatral de Oskar Schlemmer, por ejemplo, ideó una nueva coreografía, una simbología provocativa de figuras geométricas de formas elementales empapada de un cierto primitivismo poscubista que combinaba lo moderno con lo arcaico. Además, estas nuevas coordenadas llevarán consigo una redefinición funcional de los objetos que se adueñan del espacio. Se constituye un nuevo paisaje interior delimitado por la geometría y por los trazados que ésta impone. El espacio así creado salva la disyuntiva entre el lleno y el vacío. El espacio vacío se llena y coloniza por los objetos capaces de crear esa reacción poética y por las texturas de la imaginación.

En términos generales, los programas arquitectónicos que mejor se adaptan a estas premisas son locales de exposiciones, restaurantes, tiendas, etcétera.⁴ Su función es suficientemente ambigua para permitir importantes dosis de libertad y para expresar de la mejor forma posible esa colonización del espacio mediante el tratamiento de los para-

2. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

3. *Ibidem*.

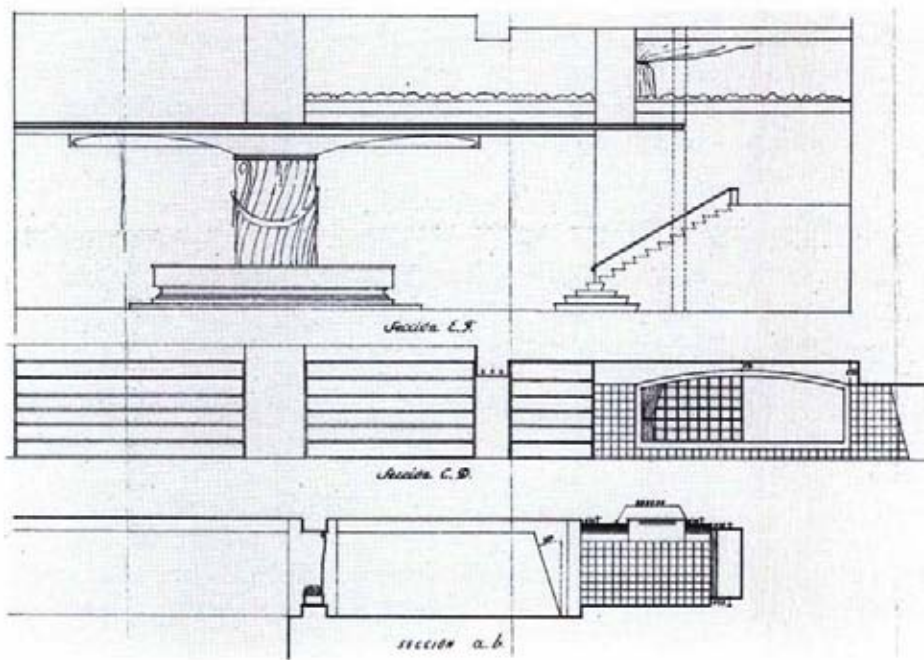
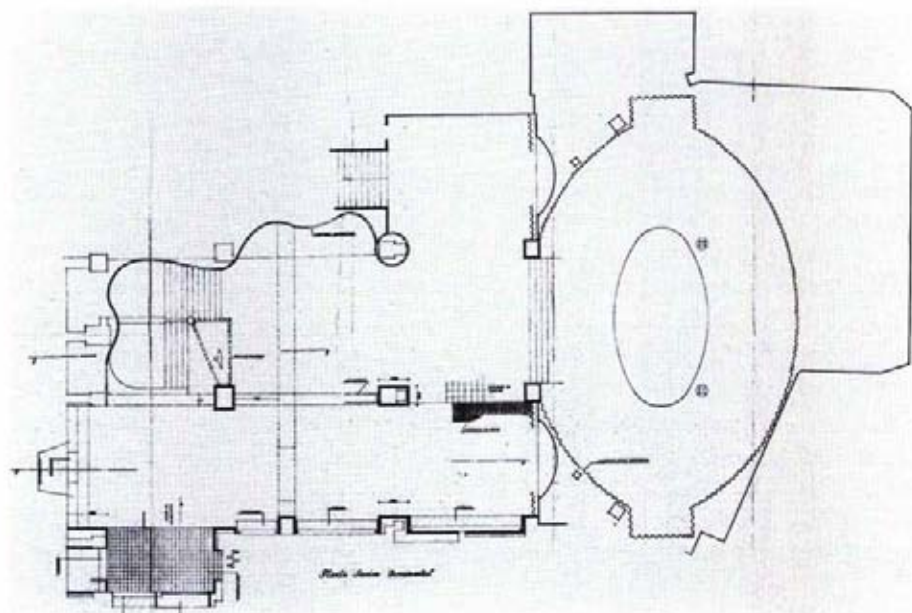
4. Cfr. Iñaki Bergera: "Ensayar la arquitectura: locales comerciales 1949-1961", *De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*, Pamplona, en *Actas del Congreso Internacional*, T6 ediciones, 1998, págs. 155-169.

mentos y el posicionamiento de los objetos. Aburto se había estrenado en 1943 con un programa de estas características, aunque el proyecto finalmente no prosperó. Consistía en habilitar un edificio existente en Toledo para los usos de Exposición, Taller-Escuela y Jefatura Provincial de la Obra Sindical de Artesanía. Durante la posguerra era frecuente la organización de exposiciones oficiales con el fin de dar a conocer o ensalzar las virtudes de lo *Made in Spain*. El fin era doble: por una parte, había que alentar las bondades del producto nacional de cara a su consumo interno, y por otra, vender España en el exterior, una vez superada la autarquía con el cambio de la década. Son conocidas las exposiciones organizadas en la Feria del Campo o, por ejemplo, las Exposiciones de Ingenieros Agrónomos de 1950 y 1955, a cargo de Alejandro de la Sota. En estos ejercicios arquitectónicos primaba lo experimental. Apoyándose en su efímera condición de temporalidad, el arquitecto tenía en sus manos una inmejorable oportunidad para ensayar con los materiales, con la luz y con el espacio: con la arquitectura. "Tiene en sus manos el arquitecto –decía Sota con motivo de esa segunda exposición– todo un conjunto de posibilidades, en las que podrá hacer sus ensayos estéticos, siempre muy aprovechables, para utilizar luego en obras de menor frivolidad"; y añade: "los más grandes arquitectos del mundo señalaron muchas veces caminos nuevos precisamente en obras de esta índole".⁵

La elaboración de estas instalaciones y locales se manifiesta libre de formulaciones estilísticas preconcebidas. La función se convierte en el condicionante indispensable: se trata de exponer bien, de vender, de mostrar, de servir. En la década de los sesenta, este funcionalismo, unido a una incipiente industrialización, encontrará unas respuestas rigurosas. Desde la mencionada conexión con el surrealismo –en el caso de Aburto–, estos programas se podrían *vestir* indistintamente de expresionismo, organicismo, racionalismo e incluso informalismo arquitectónico. El discurso que se desprende de estas actuaciones no es el del estilo, aunque se sumerja en él. Se aproxima más bien al de la producción artística donde sólo importa el progresivo abandono de lo figurativo en favor de la abstracción y donde las relaciones entre contenido y continente se van sometiendo a una rigurosa depuración. Un ejemplo de todos estos planteamientos podría ser el encargo que recibe Aburto a finales de 1950, por parte del Sindicato Nacional del Olivo, de proyectar un local de Exposición para el XII Congreso Internacional de Oleicultura celebrado en Madrid durante el otoño de 1951.

A pesar de no existir imágenes del resultado final, los planos dibujados por Aburto, así como una extensa memoria, permiten destacar las principales características de este ejercicio. La exposición se dividía en cuatro secciones: comercial, industrial, documental y administrativa, y ocupaba cerca de cuatro mil metros cuadrados. La intervención consistió primero en dar respuesta a los aspectos estrictamente funcionales, como la resolución de las entradas y salidas, la correcta distribución de los distintos *stands* a lo largo de la planta para facilitar las circulaciones y la posición estratégica del bar. Resuelto esto –el

5. Alejandro de la Sota: "Exposición de Ingenieros Agrónomos", *RN.A.*, núm. 170 (febrero 1956), págs. 29-34.



180 y 181 Local de exposición del XII Congreso Internacional de Oleicultura, Madrid, 1950. Rafael Aburto.

qué-, Aburto se plantea el cómo. Separa forma y función para dar cabida a un rico y fresco repertorio de texturas, materiales, formas y colores incapaces de encontrar justificación más allá de la voluntad artística e imaginativa del arquitecto. El resultado debió de ser sorprendente y extraño: surrealista. Al hablar de la sección documental, Aburto explica este curioso equilibrio entre continente y contenido, entre el espacio y los objetos que en él se distribuyen:

Con las ideas tan acertadas como precisas del Jefe del Sindicato y Presidente del Congreso, nos fue fácil solucionar los espacios, dándoles un interés documental y anecdótico, sin más que relacionar los dos puntos obligados de continente y contenido por medio de una obra que al mismo tiempo que servía de revestimiento al primero, prestaba un fondo y marco de exposición al segundo. El interés estético que se ganaba por una parte, no podía por otra distraer la atención debida a los objetos expuestos, sino más bien resaltarlos. Este equilibrio primordial es la razón del cometido que fue plasmándose sobre la marcha, y no dejando lugar, por tanto, al ensayo, tampoco lo hubo para la fantasía, con lo cual el resultado se puede clasificar como solución casi única.⁶

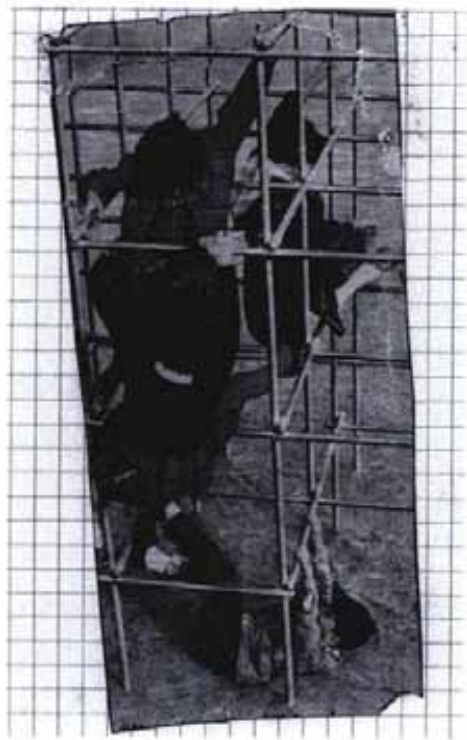
Como sucederá en el caso de la Bolera y de Gastón y Daniela, la aportación del cliente resulta fundamental. En el fondo, nadie –ni cliente ni arquitecto– conoce y sabe cómo debe ser un local de exposiciones sobre un tema como la cultura del aceite. Sólo así, desprendidos de prejuicios o hipótesis preconcebidas, se podrá llegar a soluciones nuevas, a ese equilibrio entre continente y contenido. No hay ensayo, afirma Aburto, porque en realidad todo es ensayo y fantasía. Lo anecdótico es elevado a categoría. Como le ocurría a Alicia, ahora se trata de aceptar las nuevas pautas del juego, es decir, la ausencia de reglas. Así, por ejemplo, Aburto pone “especial cuidado” en la instalación del bar. Esta solicitud se traduce en un juego de escala donde la decisión de cubrir un soporte estructural produce un objeto deforme matizado por el color, las texturas y la iluminación.

Se dispuso un mostrador circular con su acera correspondiente, en el centro del cual una decoración que simulaba un gigantesco tronco de árbol que tapa un pie derecho y continúa en el techo con un hongo de nueve metros de radio. La decoración es de escayola. El frente del mostrador, con pinturas decorativas al temple con tapa de mármol rojo y borde de madera. El tronco lleva unos paños de arpillería escayolada que le prestan rigidez, pintados con purpurina de oro, plata y cobre; la iluminación indirecta de tubos fluorescentes debajo del mostrador, al pie del tronco por medio de focos que resalten sus arrugas y al borde del hongo superior, también indirecta con tubos.⁷

Un tronco gigantesco de purpurina con lienzos almidonados rematado por un hongo de nueve metros y un mostrador con pinturas acabado en mármol rojo resultarían objetos casi inimaginables. He aquí, pues, el dadaísmo y el surrealismo, la “asociación libre” y el alejamiento de la ortodoxia que, en Aburto, coincidiría en la práctica con una actitud más que con una doctrina. No hay en el arquitecto a priori una voluntad de des-

6. Rafael Aburto: *Memoria descriptiva de la Exposición del XII Congreso Internacional de Oleicultura*, Madrid, abril 1951, pág. 13, Archivo Aburto, ETSAN.

7. *Ibidem*, pág. 7.



182, 183 y 184 Dibujos y recortes de los cuadernos de trabajo de Rafael Aburto, ca. 1970.

trucción y de ruptura; quizá haya algo de crítica o de rebeldía. Hay, por el contrario, cierta irracionalidad, inconsciencia y ausencia de modelos estéticos. La abstracción de la función se baña de seductora sensualidad purpúrea. Aburto parece disfrutar con la fricción abierta por la contradicción y la desaparición de la escala convencional. En los mundos imaginarios, todo se muestra descontextualizado y ese mismo contraste es el que aquí se manifiesta. Quizá no de forma intencionada, deja salir al exterior parte de su onírico mundo interior. Pero el *objeto* no constituye una pieza única y aislada sino que se acompaña de un rico repertorio matérico y expresivo. Así, "a continuación del pórtico entrante y siguiendo la fachada se encuentra un muro ciego formado por un estriado vertical de losetas cerámicas, material que asimismo recubre las columnas y el paramento de las taquillas con diversos dibujos"⁸ y aparecen cortinas de seda gruesa que van de suelo a techo, enlucidos de revoco grueso, suelos de baldosín hidráulico rematado con ladrillo a sardinel, etcétera. En la sección documental, unos paramentos curvos preceden a la escalera. La presencia del mural manifiesta la débil frontera que separa las artes de la arquitectura y valora la condición escénica del espacio. "El techo pintado de azul se continúa en el fondo de la pared pintada del cuerpo más entrante, donde se desarrolla un mural de tendencia moderna, con temas de faenas camperas."⁹

Además del mencionado objeto-bar, incorpora a su espacio expositivo dos instalaciones típicamente surrealistas: "Se dispone un escaparate con un gran ventanal de carpintería metálica; siendo un lugar muy propicio para una exposición muy espectacular que sirva de gran reclamo, se proyecta en su interior un olivo natural especialmente podado para que entre sus ramas sea instalado un mochuelo vivo. [...] También es digna de mención una gran jaula formada por barrotes empotrados en techo y suelo dentro de la cual se encierra un grupo de palomas".¹⁰ Resulta grotesco pero se puede justificar recordando acaso un hito del surrealismo español de ese mismo momento: la vaca del Pabellón de Asturias de la Feria del Campo de Madrid, "un preanuncio del *pop*, un sueño daliniano, un auténtico delirio",¹¹ como le gustaba recordar a Fullaondo. Éste distinguía entre un surrealismo consciente y un surrealismo inconsciente, y que parte de Dalí para llegar al *pop art* y al posmoderno. Es incuestionable la influencia de Dalí como introductor de la vía surrealista en la cultura artística española. Esto podría suponer una cierta reivindicación de la veta surrealista que se esconde en los cimientos de la arquitectura española. Viendo esta jaula que plantea Aburto, ¿cómo no recordar, por ejemplo, las jaulas duchampianas? Mochuelos y palomas vendrían a ser los personajes encerrados en un espacio imaginario por cuyo poder catalizador el visitante se siente interpelado. Como se verá al analizar proyectos posteriores, el arquitecto maneja frecuentemente la jaula como objeto formal y simbólico, tanto en sus expresiones plásticas y pictóricas como, de manera más abstracta –la trama y la retícula–, en su concepción arquitectónica.



185 "Vaca con ventana", en el pabellón de Asturias de la Feria del Campo de Madrid, un icono del surrealismo español.

8. Rafael Aburto: *Memoria descriptiva...*, cit., pág. 9.

9. *Ibidem*, pág. 11.

10. *Ibidem*, págs. 9 y 12.

11. Juan Daniel Fullaondo y M^a Teresa Muñoz: *Historia de la arquitectura contemporánea española. Y Orfeo desciende*, Madrid, Molly Editorial, 1997, pág. 113.



186 Collage surrealista, s/f. Rafael Aburto.

Entonces, ¿es Aburto un surrealista? O, al menos, ¿son algunos de estos espacios interiores surrealistas? A tenor de las manifestaciones concretas y de la coincidencia de éstas con ciertas actitudes personales heterodoxas, se podría decir que sí. El surrealismo de Aburto es inhibición y manipulación de la realidad. El surrealismo se entiende y justifica en procesos de crisis y la posguerra española lo era: un momento de inestabilidad, de transición y de especulación que desemboca en evasiones imaginativas. Esto es algo que, como apunta Moneo, podría formar parte de un sustrato común: “Seguramente, la salida de la primera intelectualidad española después de la guerra es más una salida surrealizante que vanguardista”.¹² En este contexto, se entiende mejor el *Sueño* de Moya o la *Contrarreforma* de Aburto y Cabrero. Aburto recurre a lo surreal en busca del lenguaje de lo irracional que conecte libre y directamente con los mundos imaginarios donde los objetos adquieren nuevos significantes. Por eso le gustan las caretas, las máscaras y los disfraces, porque trata de dilucidar físicamente esa frontera entre la realidad exterior y el imaginario interior. Aburto sintetiza así todas estas ideas:

Surrealidad de la arquitectura, a través de la misma subjetividad con que se aprecia o desprecia, se juzga y se interpreta la multitudinaria extensión de sus usos y deterioros. Nacemos desnudos y, a tantos muchos, les basta con una pluma para distraer sus carencias, objeto que después hacen suyo. Aclarando: se puede decir que no, que en arquitectura no existe lo imaginario, pero sí lo irracional. Y a su vez, lo que es irracional es razonable para otros y sobre todo es un lenguaje y por tanto se hace uso de él, como se puede mentir, falsear y hasta equivocarse tratando de superar lo real.¹³

En este contexto, se podría analizar con propiedad el concepto *camp* tan traído y llevado por Fullaondo. En realidad, habría que trasladarse hasta los años sesenta para explorar esta peculiar manifestación artística, pero sin duda sirve para conectar y cotejar estos proyectos de Aburto con un contexto más contemporáneo y trascendente. Como reacción al estilismo manierista del diseño interior de la modernidad, aparece una querencia por lo vulgar y por lo extraño, cuando no directamente por lo feo. Se provoca la desaparición de los límites tradicionales entre el buen y el mal gusto. Empleando muchos recursos surrealistas, el *camp* transforma el postulado venturiniano en un “Learning from what you don’t like”. El estilo *camp* juega con el exceso y con lo exagerado e indudablemente se apoya en los recursos del *pop art*; quizá la diferencia podría estribar en el mayor o menor sentido del humor. Conscientemente o no, Aburto manipulaba estos mecanismos desde el comienzo de su ejercicio profesional.

La Exposición de Oleicultura fue, para él, un campo de pruebas idóneo. Ya se ha mencionado al hablar de la Casa Sindical la atención que puso en el diseño de los acabados interiores del edificio. El bar de empleados es un ensayo plástico de esa particular manera de tratar el espacio interior. Los paramentos verticales se resuelven mediante pie-

12. Inaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Moneo*, cit.

13. Ídem: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

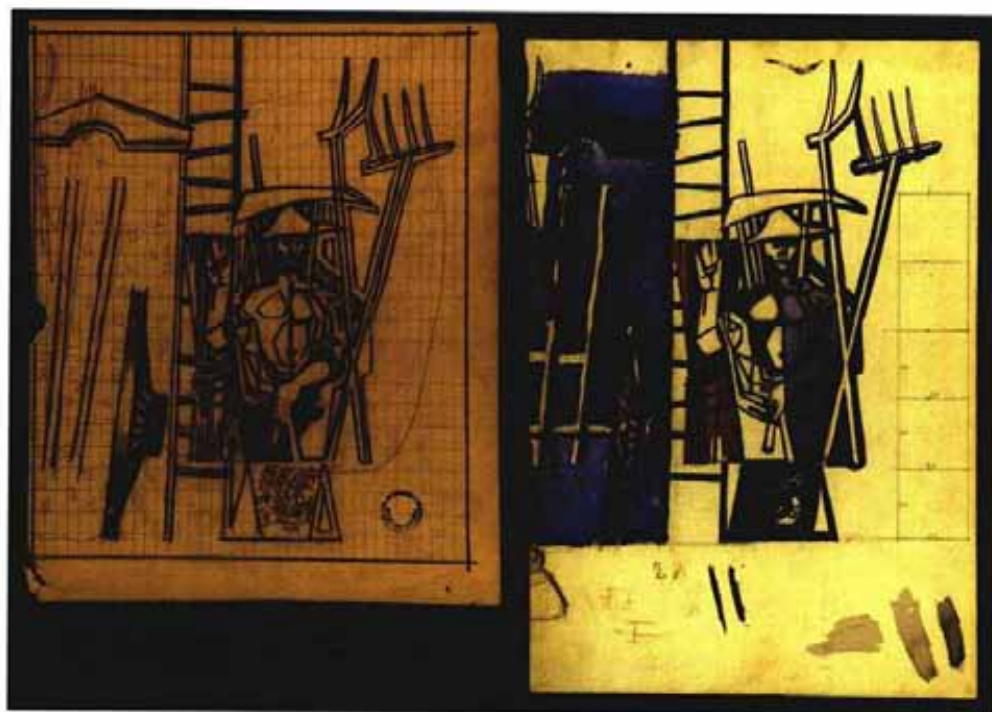
zas cerámicas coloreadas en franjas horizontales, lisas por una parte o con rombos por otra. El suelo es ajedrezado y el techo oscuro aparece surcado por fluorescentes de luz. Unos pies derechos dividen el espacio del local. La verticalidad se enfatiza mediante las mismas franjas cromáticas de las paredes pero en sentido opuesto. Se conservan en el archivo del arquitecto las acuarelas que realizó con los bocetos de la decoración para el salón de actos. Ante esta tarea y otras que vendrán, Aburto se sumerge en un desbordante proceso creativo con la vitalidad risueña de un niño que va en busca de lo inesperado. El resultado vendría de superponer esta vitalidad con la imaginación y el ingenio. En el tratamiento del Salón de Actos, hace compatible el simbolismo alegórico próximo a la Escuela de Vallecas –surrealismo en clave mesetaria de Zabaleta, Villaseñor, etcétera, donde no faltan el caballo y la taleguilla torera– con la abstracción de sus líneas y franjas de colores. Al contrario del bar, la formalización ortogonal se rompe totalmente para dar paso a un vibrante movimiento oblicuo de franjas cromáticas que dialogan con los soportes estructurales laterales de la sala y, de manera más radical, al incorporar los elementos simbólicos del estrado. Atendiendo exclusivamente a lo formal, ese equilibrio inestable entre la retícula, la trama y el orden, en definitiva, y su correspondiente transgresión y ruptura intencionada será una constante en la producción arquitectónica y artística de Rafael Aburto. El desequilibrio, la trampa y el contrapunto son, para él, fundamentales.



187 Casa Sindical, bar de empleados, 1955.

Espacios para el juego

La Bolera de Bilbao es, junto con las tiendas de Gastón y Daniela en Madrid, el mejor exponente de esta particular dimensión arquitectónica que está siendo analizada. La idea del negocio partió de unos promotores catalanes que encargaron un anteproyecto en Barcelona al arquitecto Joaquín Batlle, realizado en marzo de 1953. Batlle contactó a su vez con Félix Íñiguez de Onzoño, compañero suyo en la Escuela de Arquitectura, para que le ayudara con el proyecto ante la dificultad que suponía realizarlo desde Barcelona. En el mes de mayo de 1953, Íñiguez de Onzoño redibujó el proyecto para su visado. Simultáneamente, la propiedad se había asociado con otras personas de Bilbao, entre las que había alguna sensibilizada con los temas artísticos y la arquitectura. Esto propició la intervención de Aburto en el proyecto, uno de los renombrados arquitectos bilbaínos en el exilio madrileño. El programa estaba ya dado y resuelto funcionalmente: Aburto apenas lo modifica. Sin embargo, carecía de *espíritu* y es ahí donde actúa, irrigando vida y colorido a un proyecto anímicamente muerto. Entiende el espacio del programa como un lugar de juego y eso es lo que trata de expresar, formalizando su particular *país de las maravillas* mediante la ruptura de los convencionalismos. Respetó básicamente la distribución del pri-



188 Acuarela con los estudios de Aburto para los paramentos del salón de actos de Sindicatos.

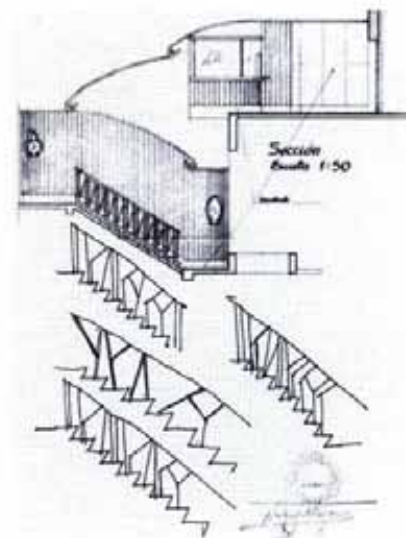
189 Motivo diseñado por Aburto para la decoración del salón de actos de la Casa Sindical. Se ejecutaron un conjunto de piezas cerámicas según el modelo aunque no se llegaron a colocar.

mer proyecto y se limitó a idear y a desplegar su potencial creativo reincidiendo al mismo tiempo en los lenguajes que venía ensayando con anterioridad.

Hay un elemento del proyecto donde la actitud de Aburto encuentra su más gráfica expresión. Toma directamente la escalera que da acceso al local y sobre el plano que le proporciona Íñiguez de Onzoño comienza a quebrar y a girar la rígida y tosca barandilla que allí se representaba. La conexión con el mito duchampiano y su *Desnudo bajando una escalera* es casi literal. Si la gran aportación de Duchamp fue la ruptura con la idea tradicional de obra de arte, Aburto parece querer desasirse del rigor académico mediante la introducción de una sutil ironía. Piedras, molduras, estucos y metales aderezados son sustituidos por cerámicas, franjas coloreadas, dameros, maderas tintadas y hierros torcidos. El artista invitado ridiculiza los cánones estilísticos culturalmente heredados, para dar paso a la formulación moderna. Lo más fascinante de esta actitud es la espontaneidad que inunda la actuación de una inocente frescura y que poco tiene que ver con la actitud agri-dulce de lo provocativo.

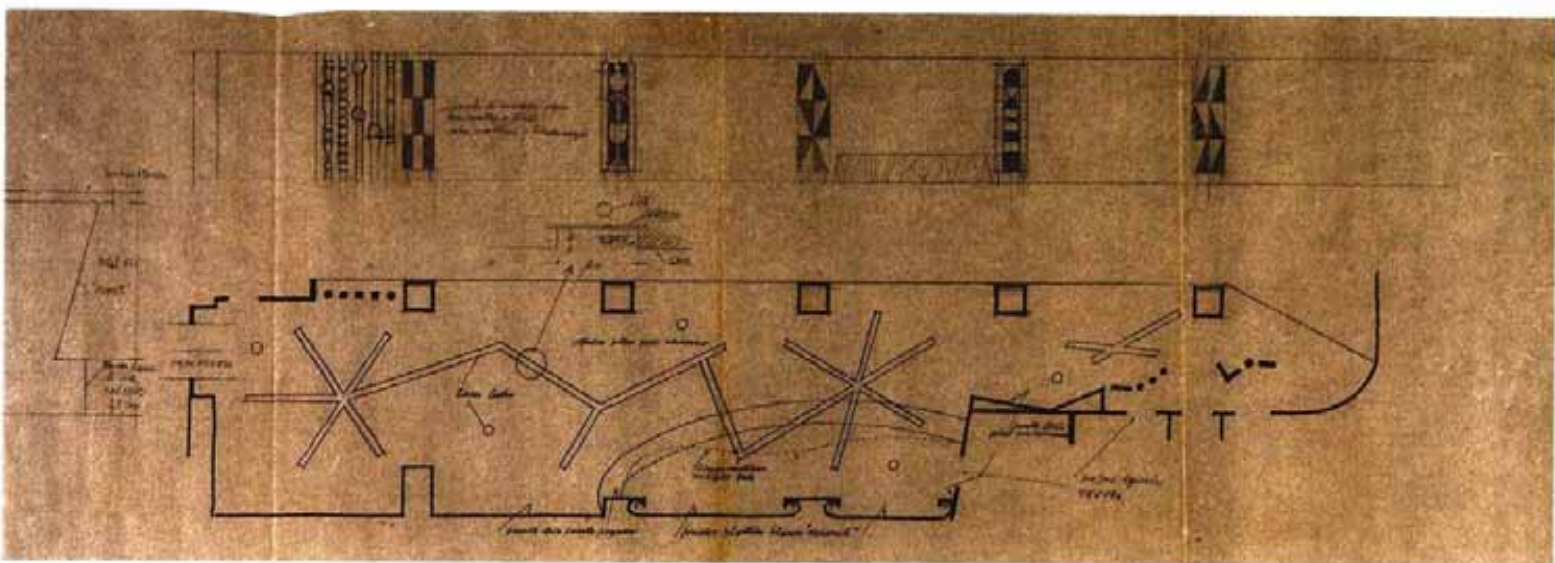
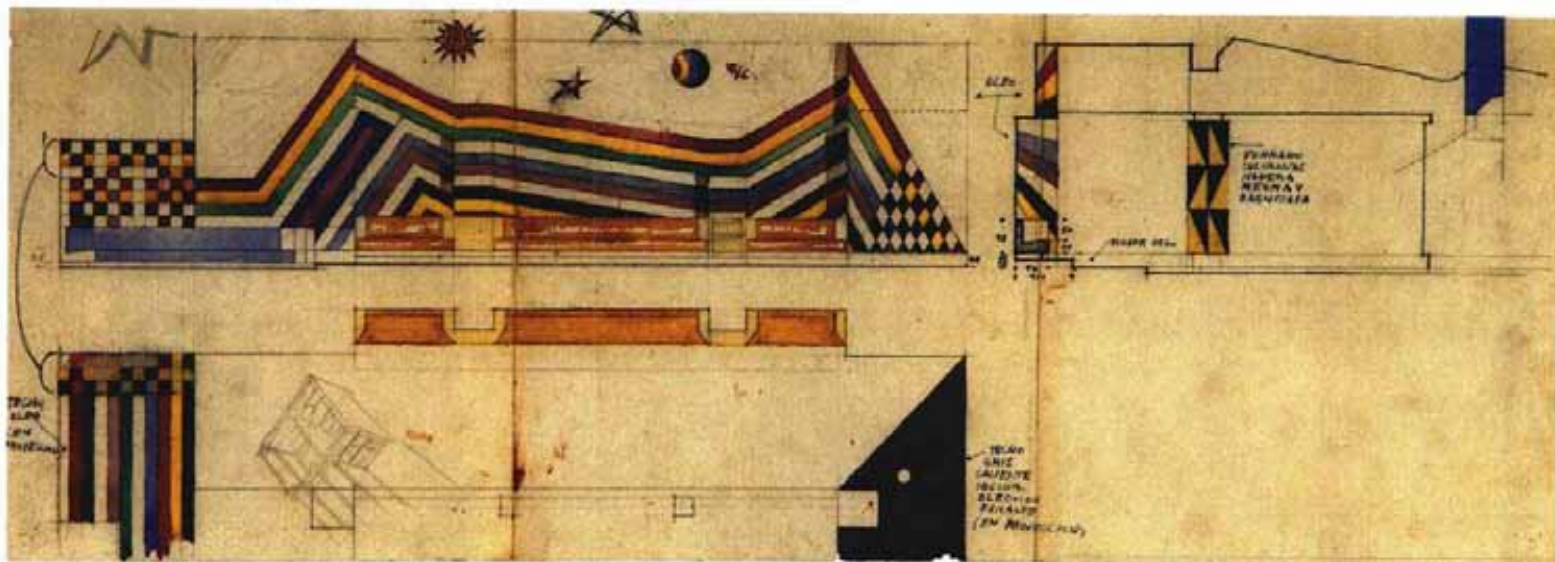
Las acuarelas dibujadas por el arquitecto son los documentos fundamentales del proyecto. Por un lado, manifiestan el carácter artesanal presente en estos encargos; por otro, sirven para dar una idea del protagonismo que Aburto otorga al color. No hay diseño menudo, sino atención a los detalles, los acabados y a los encuentros entre los diferentes paramentos. Se descubre también una transición entre el vacío y el lleno, entre las partes macizas, las opacas y las transparentes. Así, por ejemplo, las franjas horizontales de los paramentos verticales adquieren profundidad en los extremos para dar forma a los peldaños de la escalera. De esta manera, lo que era un tratamiento de revestimiento se carga de contenido tridimensional y otorga carácter tectónico a todo el paramento vertical. Algo similar ocurre con las barandillas. El mismo juego que se observa en la escalera se prolonga en los antepechos del entrepiso y termina convirtiéndose en un plano continuo y opaco con acabado de plástico en los mostradores del bar.

El techo blanco de escayola del espacio central contrasta con el color gris oscuro del techo de la zona del bar. En el primero, los planos inclinados se solapan unos con otros por medio de la colocación de lámparas incandescentes de vidrio translúcido en la intersección. En el segundo, se disponen libremente unas luminarias longitudinales. El espacio se transforma, por tanto, en una especie de recinto sacro, con una gran nave central, esbelta y luminosa, que contrasta con las naves laterales. Una de éstas alberga una zona de descanso con sillones rehundidos en el paramento, mientras que en la otra se sitúa el bar. Dividen estos tres espacios sendos pórticos de columnas cuadradas a las que Aburto disfraza de piezas de ajedrez forradas de paneles de pino en su color natural y teñidas de negro. En la zona del bar es donde se concentran la mayoría de los gestos. El suelo es de terrazo de rombos blancos y rojos. No se trata de un simple damero de ajedrez puesto que las piezas romboidales consiguen forzar la perspectiva para que el espacio parezca de una



190 Bolera en Bilbao, 1953. Rafael Aburto.

191 Primeros apuntes del diseño de la nueva barandilla.



192 Acuarelas con el estudio de arabados.

193 Croquis de la zona del bar.

escala mayor. Ese mismo juego con la escala se evidencia en la presencia de unas enormes columnas torneadas que van de suelo a techo. El cambio de escala del bar de la Exposición de Oleicultura tiene aquí su transposición en estos barrotes gigantes. Aburto realizó numerosos dibujos para dar forma a esa rítmica superposición de elementos simples más o menos heterogéneos, más propios de la esbeltez de un balaustre que de la solidez de una columna. En realidad, no se trata de una columna; como en las esculturas de Brancusi, el objeto pierde su función para expresar una paradójica dimensión lúdica y surreal que tensiona el espacio en que se inserta.

El espacio de la Bolera se vivifica por el carácter de las superficies que lo delimitan. Aburto continúa manipulando y ensayando su particular lenguaje de franjas de colores: rojo, amarillo, verde botella, blanco, azul, negro y amarillo. La rigurosa horizontalidad del paño longitudinal opuesto al del bar se rompe en la esquina para ganar libertad en la dimensión corta del local: la trasera de los bolos. Las horizontales se levantan para dar paso a las verticales. Ambas se superponen formando paños en damero. Como en el bar de empleados de Sindicatos, se podría trazar un puente entre esta insistencia caligráfica de Aburto y los territorios del grafismo visual, óptico y cinético de los años sesenta. Sin duda, los posibles solapamientos tienen aquí un carácter involuntario y, al mismo tiempo, subrayan su intemporal contemporaneidad.

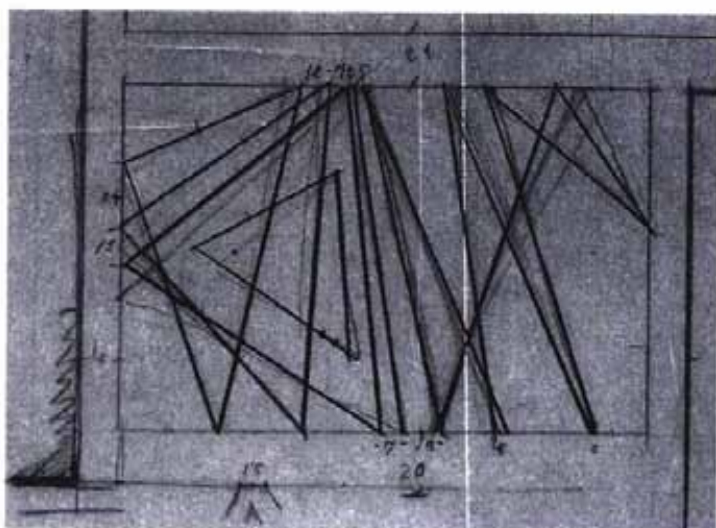
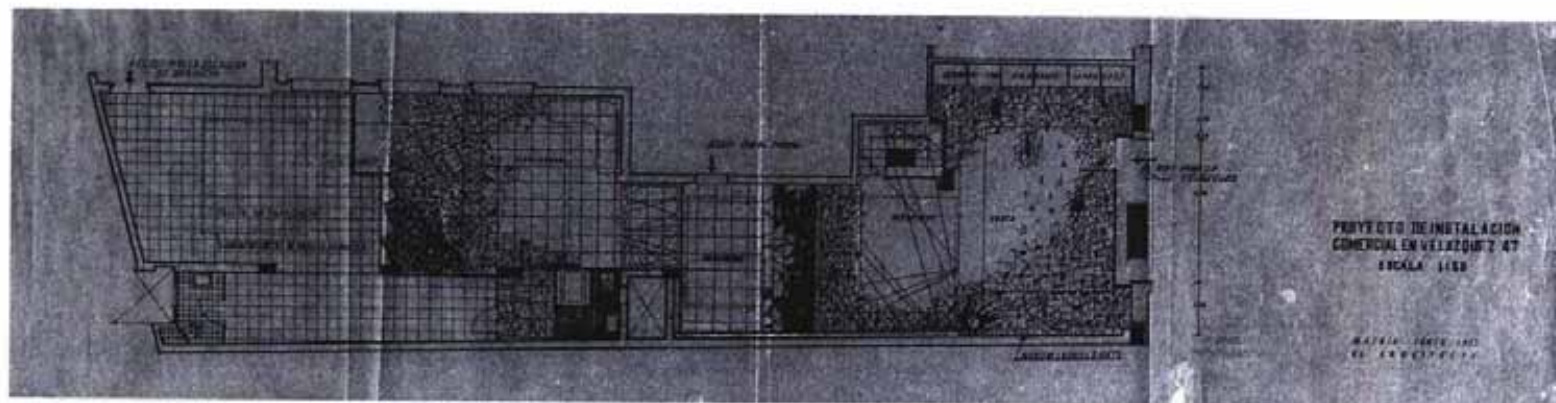
Tejidos a la venta

En el invierno de 1952, el empresario textil Guillermo Wakonigg encarga a su viejo amigo de la infancia Rafael Aburto el proyecto de una nueva tienda de Gastón y Daniela en Madrid. Comienza de este modo una fantástica relación que dará como fruto la construcción de sendos locales comerciales en la calle de Velázquez: el primero en el número 47 (1952-1954) y el segundo en el número 42 (1965-1967). La actividad se sustenta en la extraordinaria simbiosis de estos asombrosos personajes y se hará notar, primero, en la singularidad y brillantez de los resultados arquitectónicos y, después, en el robustecimiento de una amistad y un aprecio mutuo que ha perdurado hasta el fallecimiento del empresario bilbaíno.¹⁴ Partiendo de una patente comunión de criterios estéticos, artísticos e incluso temperamentales, el éxito parecía garantizado. En el caso del primer local, el planteamiento de fondo es, como explicaba Willy Wakonigg, hacer algo realmente moderno. La única regla es la ausencia de reglas; el criterio, un aparente descriterio: hacer algo que molestase a la gente.



194 Fotografía del interior del local.

14. Para un estudio detallado de los proyectos y la relación entre ambos, cfr. Iñaki Bergera: "Wakonigg y Aburto: un singular mecenazgo en busca del espacio moderno", en AA. VV.: *Willy Wakonigg y su mundo*, Madrid, catálogo de la exposición, galería Guillermo de Osma, 2001, págs. 69-81.



195 Planta del local para Gastón y Daniela en el núm. 47 de la calle de Velázquez, Madrid, 1952.

196 y 197 Dibujo para la celosía del techo.

Yo le dije a Rafa que quería una tienda que molestase a la gente, que moleste al que entre. Una tienda que pareciera un horror. [...] Entonces queríamos hacer algo verdaderamente moderno. Lo hicimos con gran entusiasmo, con muchísimo entusiasmo. Hizo el suelo con los trozos de desechos de las obras de Madrid. No le bastaba con eso. Hay metidas en el mosaico cosas misteriosas, por ejemplo, un pez, unas iniciales, cosas en las que nadie se fijaba. Hizo un *panó* de azulejos con trozos a la manera de Gaudí que era una preciosidad. También hizo una pared entera con trozos de cristales de colores machacados.¹⁵

Con estas premisas, no es de extrañar que el resultado sea, de alguna manera, surrealista. Asumiendo esta provocación, el proyecto adquiere una dimensión realmente asombrosa, vanguardista y moderna. Sin embargo, el trabajo minucioso del arquitecto no se explica sin la voluntad compulsiva del empresario. La correspondencia mantenida entre ambos –Aburto desde Madrid y Wakonigg desde Bilbao– es el auténtico hilo conductor del argumento del proyecto. De ahí que parezca estar hecho sobre la marcha, a la carrera y a golpe de matasellos, pero rebosante de frescura y libertad al mismo tiempo. No hay lugar para convencionalismos. Cada decisión puede nacer de la voluntad personal de uno de ellos, de la de ambos o de la de ninguno, cuando es el capricho el que da alas a la creatividad. La función queda relegada a una cierta reinterpretación del programa a través de los objetos encontrados: trozos de azulejos, telas, soperas, mosaicos, sillas y armarios.

La colonización del espacio interior mediante el posicionamiento de objetos en rebeldía es un recurso absolutamente surrealista. Las sillas Eames se amontonan para darles un nuevo significado. No es una silla para sentarse: es una escultura, un enredo, un catalizador de sutiles desequilibrios. El local se convierte en una fiesta de lo heterogéneo, en un *collage* espacial de pieles y objetos yuxtapuestos. Aburto y Wakonigg parecen portadores de la varita mágica duchampiana, que dota de arte –nuevos valores y significados– a los objetos elegidos. La experimentación de este surrealismo perceptivo por parte de Aburto le llevará a reflexionar sobre las relaciones y el valor de los objetos en las artes, como lo demuestran algunos escritos en borrador –a modo de poema-objeto bretoniano– que anotó años más tarde en uno de sus cuadernos de notas.

La música es mimética de sí misma variando lo pretérito, según moldes que suprime el hombre nuevo y su circunstancia que le imprime el medio. La música no es la forma de un objeto, pero depende de él. Todo objeto tiene su música, que depende de su forma y su constitución físico-química como fuente de vibraciones. Todo objeto tiene múltiples imágenes. Todo objeto tiene múltiples poesías = cantos. Todo objeto tiene su descripción o conocimiento o definición. Todo objeto tiene su forma interna y/o externa. Todo objeto tiene múltiples músicas. Todo objeto tiene múltiples apetencias. Todo objeto tiene sus funciones.¹⁶

El local es sensiblemente alargado, de 30 x 7 metros aproximadamente. Un estrechamiento producido por el portal anejo coincide con un escenario que salva el desnivel que separa la zona pública de exposición y venta de la parte privada del reservado y el taller



198. Aburto fabricó artesanalmente en hierro forjado la *Wire chair*, diseñada por los Eames apenas dos años antes.

15. Iñaki Bergera: *Conversación con Guillermo Wakonigg*, cit.

16. Notas manuscritas recogidas por Aburto en un cuaderno de apuntes (documento inédito), s/f.



199 y 200 Aspecto de la parte posterior del local y boceto previo.

de tapicería. En el plano a 1/50 dibujado por Aburto, los distintos ámbitos aparecen caracterizados exclusivamente por el tratamiento del suelo cerámico al que se superpone una trama geométrica en puntos concretos del techo. El tratamiento de los paramentos verticales requiere también una atención diferenciada. Así, distingue las paredes maestras de la tabiquería; la primera se evidencia mediante un muro de ladrillo visto en la zona de venta, que se enfosca como el resto. Sin embargo, la tabiquería que separa el reservado del taller de tapicería es tratada en su condición más escenográfica. Aburto idea un paño quebrado separado del techo y decorado con cerámicas de formas geométricas abstractas entremezcladas con arabescos. He aquí evidentes conexiones con lo que Aburto aprende de la Alhambra por esos mismos años. La literalidad de la referencia podría restarle interés y desviar este gesto hacia el discurso posmoderno. Sin embargo, habría que tratar de justificarlo desde el mensaje lanzado por el Manifiesto: el entendimiento último del papel de la decoración con respecto al espacio arquitectónico y el valor simbólico de la geometría abstracta, que “es como el bosque misterioso, por la atracción de su laberinto, sin principio ni fin, que nos convierte en niños ilusos, débiles y sencillos, huyendo del mundo y de su lógica”.¹⁷ De nuevo Alicia. El resultado es un espacio calidoscópico –vacío y lleno al mismo tiempo–, ocupado únicamente por objetos en equilibrio que están a la espera de unos distraídos actores con los que interactuar. La memoria escrita por Aburto para la ocasión es sin duda la mejor sinopsis del guión. Se anuncia la presencia de un lenguaje abstracto y la necesidad de guiarse por la imaginación. Las damas caprichosas, por tanto, han de recorrer el espacio con cierto espíritu de aventura.

Se entra a través de una vieja puerta arrancada con dolor a un palacio en ruinas. Montada en vitrina que, retranqueada, invita a la visión de un interior, todo escaparate. Mientras por encima asoman los elementos precisos para una atracción lejana. Consta de exposición y venta, pequeño escenario y reservado. Después, el taller de tapicería. Existen tres accesos al interior, que independizan las circulaciones. Por una escalera se llega al sótano-almacén. Techo y pared al óleo esmaltado, gradas de mosaico de mármol negro, cortina con bambúes y fondo rojo. Concha de molusco y silla de Charles Eames. En ocasiones necesitamos singularizar un muro, dotándolo de movimiento de mueble, en el cual un fino bambú nos hace penetrar, sin torturar demasiado nuestra imaginación, en su mundo abstracto, comprensible de esta manera hasta para el más distraído. El techo adjunto no presenta la misma fórmula conciliadora; pero, en cambio tiene, además de su expresión, un practicismo definido: tal es el colgado de telas para su exposición. En otras, la necesidad es la de unificar diversos paños, cuyo desarrollo ingrato no se puede rectificar. Y se recurre entonces al veteado, que ejecutado por brocha gorda, aunque con intención dirigida, transforma los diversos muros en una unidad monobloque, que se interrumpe con algo tan opuesto como un armario con grabados japoneses. Composición puramente fotográfica, donde luces convenientemente dosificadas y dirigidas resaltan por contraste opuestas calidades y formas. La bajada al sótano-almacén termina en una gruta, al fondo de cuyo estanque parpadea inquietante la bestia, marcando el fin de la aventura de toda dama caprichosa en persecución del tapiz imposible.¹⁸



201 El espacio se cualifica por los materiales, las texturas y los objetos.

17. Rafael Aburto: “Razones de la Alhambra”, *RNA*, núm. 136 (abril 1953), pág. 42.

18. Ídem: “Tienda Gastón y Daniela”, *RNA*, núm. 137 (mayo 1953), págs. 14-17.



202 En los años cincuenta el local sirvió de escenario para reportajes de moda.

La idea de partida ha fracasado: la tienda ni molesta ni es un horror. Por el contrario y al menos para sus protagonistas, la modernidad conquistada –esa otra modernidad– ha sido un éxito. “En aquel momento –apuntaba Wakonigg– venían los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid a ver el local.”¹⁹ Un éxito y una presencia que se complementa en 1955 con la organización por parte del empresario bilbaíno de un concurso de bocetos para estampados a mano sobre telas de decoración, iniciativa de la que también se hará eco la *Revista Nacional de Arquitectura*.²⁰ La experiencia sirve para recordar la febril actividad artística de vanguardia en la que estaban involucrados, mediados los cincuenta, estos personajes. A la publicación anterior del local en esta misma revista hay que añadir, tres años más tarde, su aparición en la revista italiana *Domus*. En una escueta página se muestran fotografías de la parte posterior del local, acompañadas de unos comentarios de Aburto, además de una referencia al concurso de estampados.

Después del éxito de la primera tienda, diez años más tarde Wakonigg vuelve a solicitar la colaboración de su amigo. El nuevo local se sitúa en la misma calle de Velázquez, esquina con Hermosilla. Esta ubicación condiciona las principales características del nuevo proyecto: si anteriormente hubo que replegarse y trabajar principalmente el interior, ahora la extensa superficie en fachada sería su principal seña de identidad. La fachada del local es una piel ligera que tamiza la transparencia. El espacio interior se descarga, aparece la estructura y el cerramiento metálico, el vidrio en grandes dimensiones y la luz. Durante un viaje a la ciudad norteamericana de Nueva Orleans, Wakonigg se siente maravillado por el hierro fundido como elemento de decoración y propone a su arquitecto hacer de este recurso el auténtico *leitmotiv* de la imagen exterior del nuevo Gastón y Daniela. Entra en contacto con varias empresas norteamericanas especializadas en producir diseños ornamentales de hierro y aluminio al más puro estilo colonial *Old South*. Ante la imposibilidad de diseñar y ejecutar el trabajo desde Estados Unidos, es Aburto quien actúa, a partir de unos modelos de catálogo: “Wakonigg encontró unas referencias en Estados Unidos. Yo le di forma a todo aquello, pasándolo a limpio. Después, un artesano catalán fundía las piezas en hierro. Era complicado porque en España no había nada de eso”.²¹

Artesanía y modernidad: el hierro y la cerámica se funden armónicamente en una brillante operación espacial basada en la utilización de la estructura metálica, símbolo de ligereza y de una asentada industrialización. La imaginación y el ingenio de Aburto muestran aquí otra de sus caras. El mismo arquitecto que se distrae en sus mundos telúricos y escenográficos es capaz de involucrarse en una concienzuda búsqueda de la racionalidad constructiva. Si se había forjado durante la penuria de los cuarenta con las bóvedas tabicadas, ahora, cuando el hierro y el acero dejan de ser materiales de lujo, saca de ellos el mejor provecho. El local consta de una planta sótano para almacén de 20,51 m² y planta baja y primer piso, con un total de 36,74 m². El arquitecto trata de operar con estas dimensiones para liberar al máximo el espacio. Para ello consigue diseñar una escalera



203 Portada de la publicación del concurso de telas, 1955.

19. Iñaki Bergera: *Conversación con Guillermo Wakonigg* (documento inédito), Bilbao, 21-4-1999.

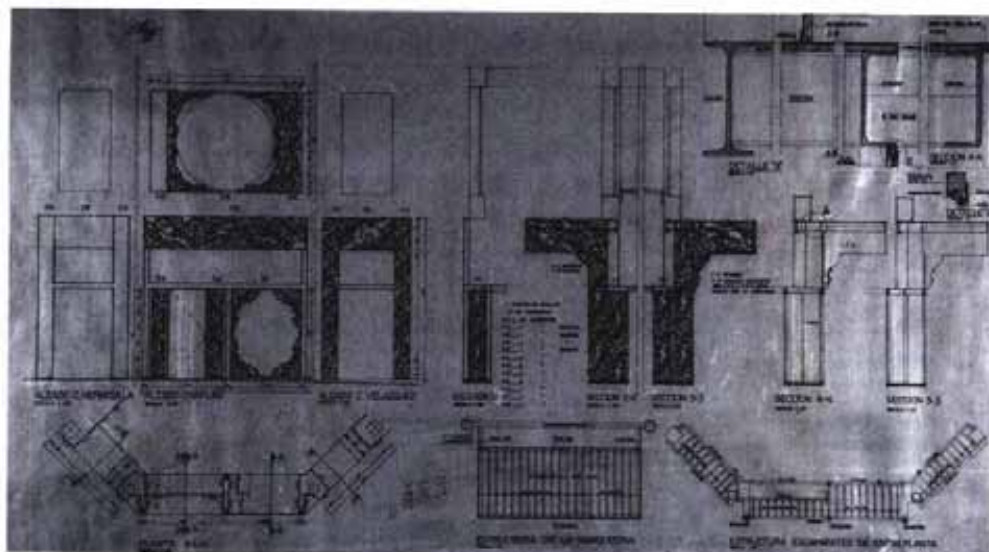
20. Cfr. “Concurso de bocetos para estampados”, *RNA*, núm. 165 (septiembre 1955), págs. 44-50.

21. Iñaki Bergera: *Conversación con Rafael Aburto*, cit.



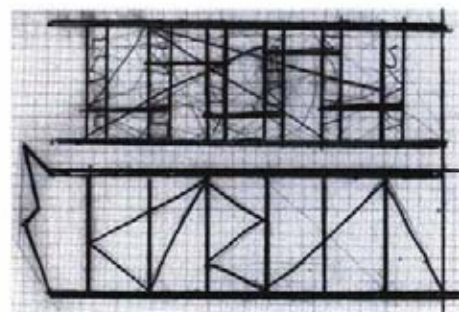
204 Local para Gastón y Daniela en el núm. 42 de la calle de Velázquez, Madrid, 1965. Rafael Aburto,

205 Detalles de la fachada y la estructura.



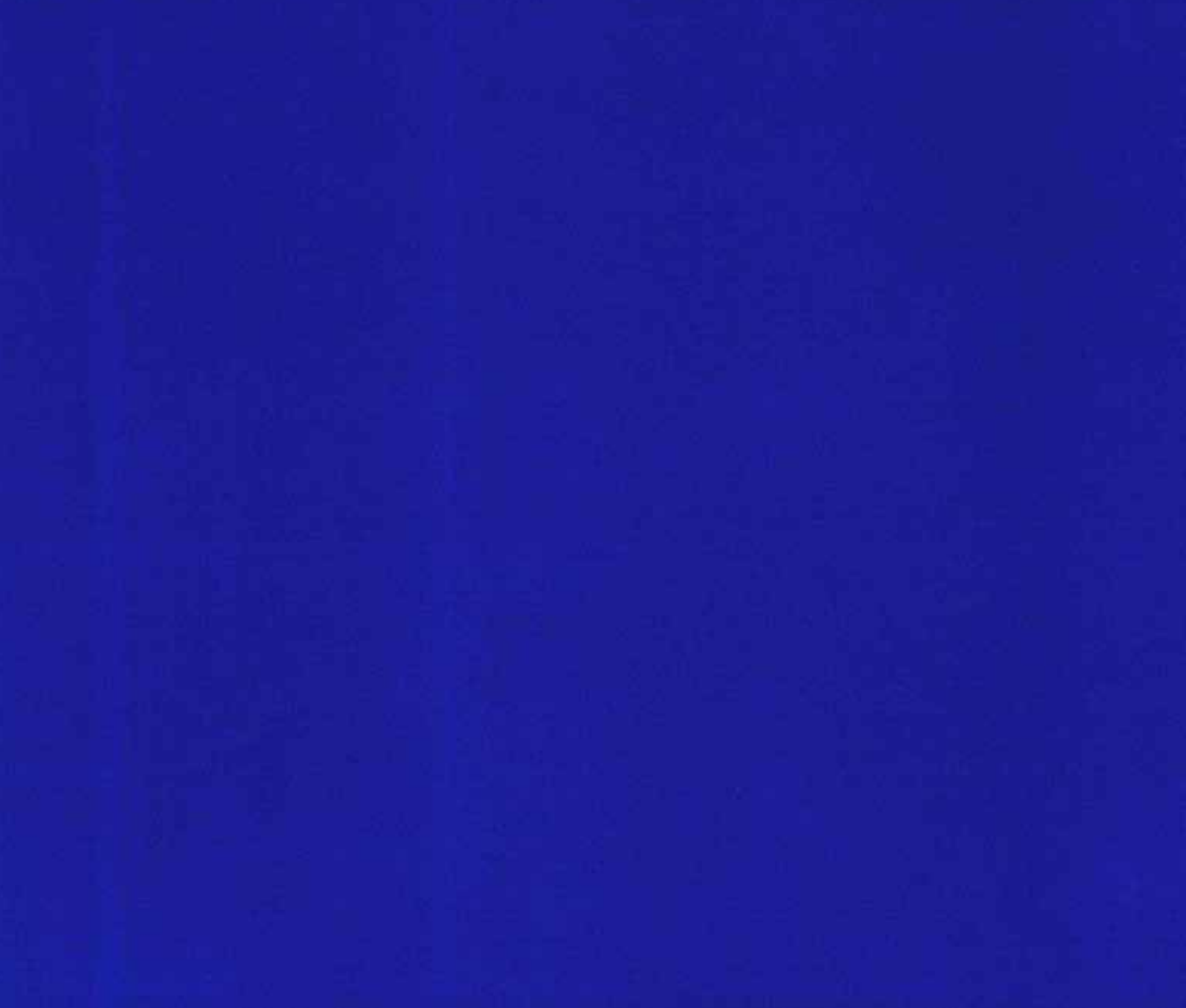
mínima capaz de salvar los desniveles con la menor ocupación de planta posible. La sustenta mediante una jaula formada con redondos y con una barandilla a base de paños verticales de celosía de fundición. Igualmente, estudia en profundidad la construcción de los forjados por medio de perfiles de hierro de doble T sobre los que coloca hormigón translúcido con vidrio de colores. También con perfiles metálicos realiza la transición entre la estructura original del edificio, los nuevos pies derechos y la estructura secundaria que soporta la carpintería exterior y el entramado en que se insertan los motivos ornamentales de la fachada.

Aburto no comete ningún delito. Su ornamento, que recupera también aquellas ideas presentes en el manifiesto granadino, no es algo añadido. Por el contrario, se inserta en una trama rigurosamente geométrica que discurre entre la racionalidad ortogonal y la tensión de lo oblicuo. Aburto no pretende mimetizar el “menos es más”, sino que, precisamente por mantener una preventiva distancia con la ortodoxia moderna, se adelanta a la crisis del Estilo Internacional. La arquitectura y estos programas en particular han de ser capaces de incorporar lo heterodoxo, la complejidad y la contradicción venturinianas. En estos años sesenta el *pop* es ya una manifestación artística ampliamente difundida. Pero Gastón y Daniela no puede confundirse con lo *kitsch*; el resultado, aunque con referencias intemporales y envuelto en un aparente decadentismo, es genuino y no una simple imitación. Aquella aparente ingenuidad y espontaneidad que afloraba en la primera tienda también podría esconder una cierta actitud *naïf*. Sin embargo, no se trató de un ejercicio inconsciente de aficionado sino de una madura y reflexiva búsqueda de la modernidad a través de caminos no estrictamente canónicos: una suerte de segunda vía hacia lo moderno. En Gastón y Daniela, el arquitecto abre su particular caja de Pandora y muestra al mejor Aburto. Como se ha dicho, toda esta investigación formal y espacial encontrará aún mejores síntesis. “Bueno, ahora haré las cosas mejor”, dice Alicia al finalizar la loca tertulia del té. También Aburto aprende de todas estas arquitecturas a hacer las cosas mejor o, al menos, de forma diferente. Son propuestas experimentales y como tales, aunque fallidas en algunos aspectos, hay que valorarlas y entenderlas.



206 y 207 La celosía de la fachada es otro ejemplo de expresionismo geometrizado.

LA OTRA MODERNIDAD





Toronto: la modernidad diagramática

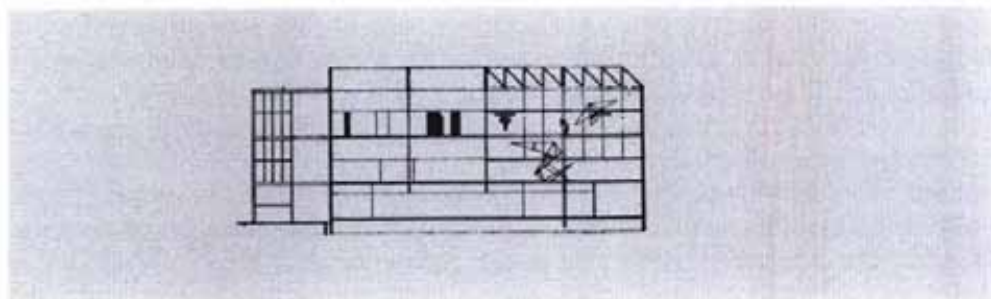
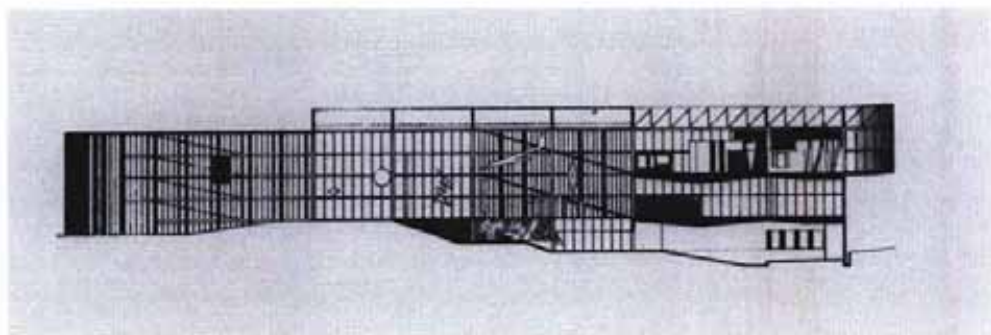
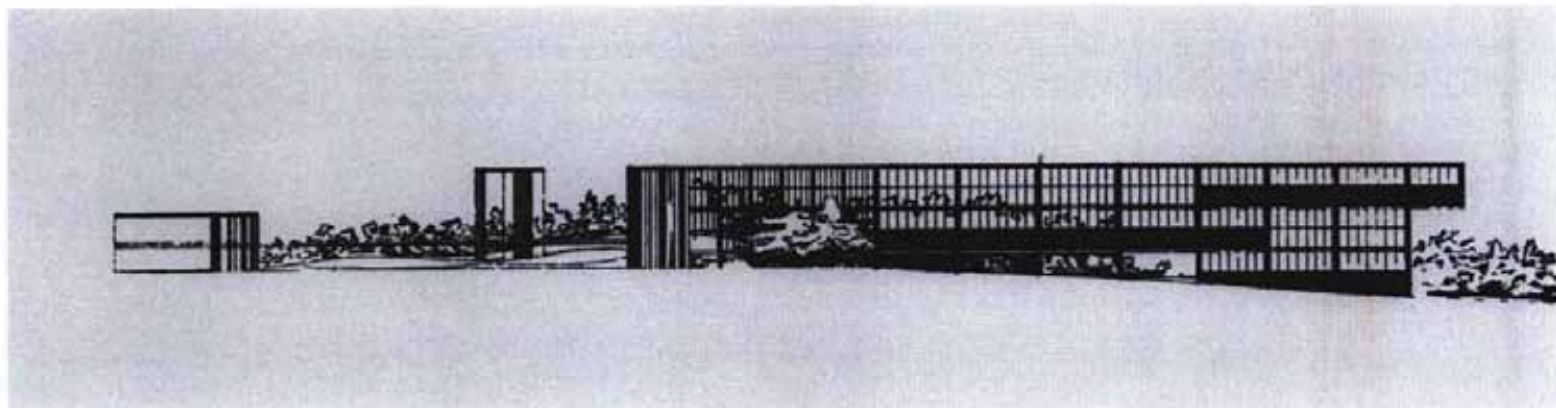
Está todo por hacer, la arquitectura es un proceso siempre abierto. No hay que pensar nunca que se ha llegado a una determinada cumbre. Eso es simplemente una determinada moda y nada más. Nunca se terminan las cosas. Las cosas pasan y cambian. Yo también cambio; todos pasamos y nos vamos, y nos iremos... dentro de poco. Vivo al día. Indudablemente habría un poso detrás de lo que hacía, supongo...¹

El recorrido episódico de las facetas de la actividad profesional y vital de Rafael Aburto, finalmente, demanda una formulación sintética de su legado. Estas palabras del arquitecto inciden precisamente en una actitud que, por su parte, invita a creer en la existencia de un proceso abierto, vinculado al presente más que al futuro, pero absolutamente deudor de la propia trayectoria. A través de ésta, sus intereses e intenciones pueden ser abiertamente precisados: Aburto rastrea intensamente la formulación de un lenguaje arquitectónico. Siendo el conjunto de su producción lo completamente revelador, las propuestas para el Ayuntamiento de Toronto y la Ópera de Madrid, el edificio del diario *Pueblo* y, de manera singular, las viviendas en Neguri sirven para mostrar de forma sinóptica ese singular legado a la modernidad arquitectónica española.

Habrà que valorar, en primer lugar, el alcance de la radical propuesta canadiense y su más directo precedente. Si en lo referente a la arquitectura sacra de Aburto se producía un cambio significativo entre su oferta para la Basílica de Aránzazu y la de la Catedral de Madrid, la primera ruptura declarada viene, en Aburto, de la mano de otro concurso. Se trata del convocado en 1956 para diseñar el Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas del año 1958 que supuso, tanto por el propio concurso como por el resultado del pabellón ejecutado por Corrales y Molezún, un punto de inflexión claro y definitivo en el panorama arquitectónico nacional. El proyecto de Aburto –premiado con un accésit– es sorprendente y contradictorio. A partir de una malla inicial modulada que ocupa la mitad norte del Parque Heysel, ésta se descompone ante la irregularidad de los límites de la parcela. El resto se deja libre pero acotado al sur por la presencia de un

208 Propuesta para el Ayuntamiento de Toronto, 1958.

1. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto* (documento inédito), Madrid, 1998-2001.



209 Propuesta para el pabellón español de la Exposición de Bruselas, 1956. Rafael Aburto.

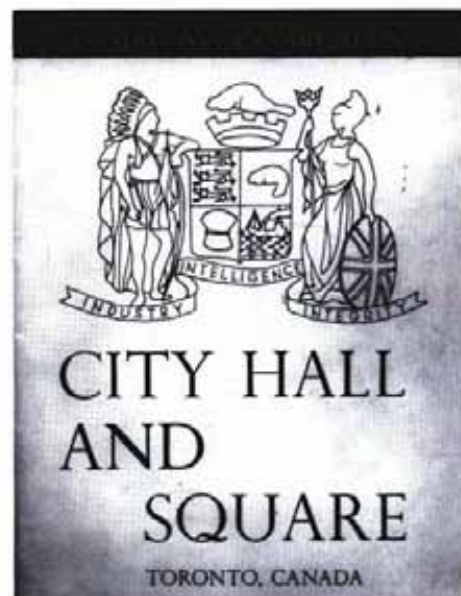
210 y 211 Secciones longitudinal y transversal.

pequeño restaurante. El espacio interior ocupado por plataformas colgadas tridimensionales donde se exponen los objetos, se cierra con la piel exterior de un muro cortina perfectamente modulado. Ésta es una de las propuestas del arquitecto que mejor se adaptan a su entendimiento de la arquitectura como intercambio con el medio. Esta idea de pabellón supone la asunción definitiva del lenguaje tecnológico de la cristalina caja paralelepípedica.² Sin embargo no se deja seducir: lo valora en su justa medida y hace suyas algunas de las enseñanzas universales que encierra más allá de la inmediatez de su lenguaje.

¿Cómo descubrir, por tanto, la auténtica hechura de Aburto en este proyecto? El cuerpo principal, como si se tratara de una nave, se proyecta hacia la punta norte del solar. Aparece un volumen en vuelo que sobresale por encima del cerramiento continuo inferior. La sección explica la justificación estructural de ese gesto formal, anticipo directo de lo que de una forma más brutalista propondría para el Ayuntamiento de Toronto un año más tarde. En la parte baja, el salón de actos se hunde en el terreno para contrarrestar visiblemente el gran vuelo superior. Desde el punto de vista compositivo, la expresión arquitectónica aparecería una vez más en el contrapunto entre la rotundidad del orden geométrico y abstracto de la composición en fachada y el reclamo barroco de lo simbólico y figurativo. El proyecto, en definitiva, señala un convulso deseo de transformación hacia un nuevo lenguaje y, al mismo tiempo, evidencia sin tapujos el debate entre la lógica constructiva, la racionalidad de la modulación en planta, la incorporación tecnológica, la relación interior-exterior y la acogida orgánica de la naturaleza que rompe con la estaticidad de la caja.

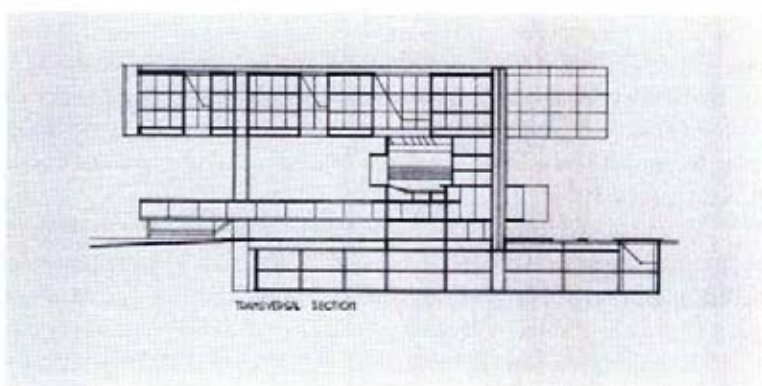
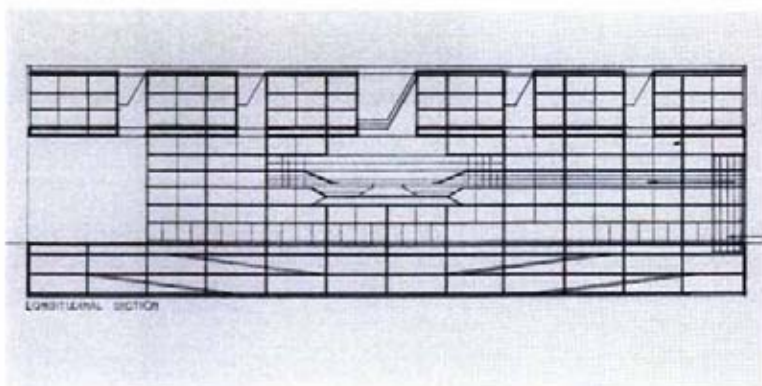
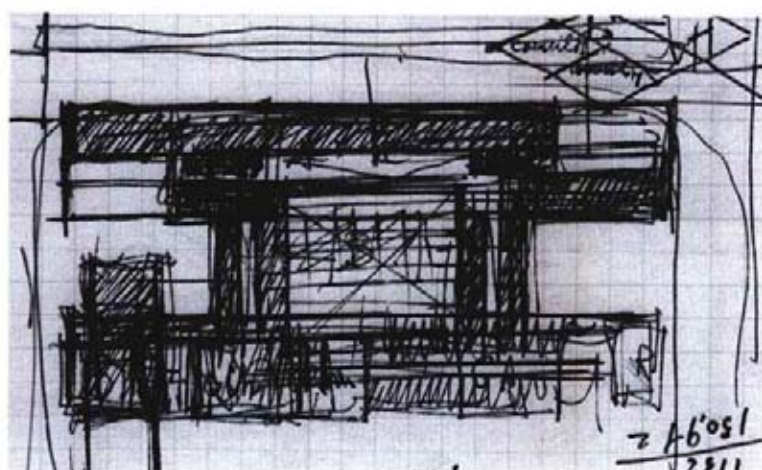
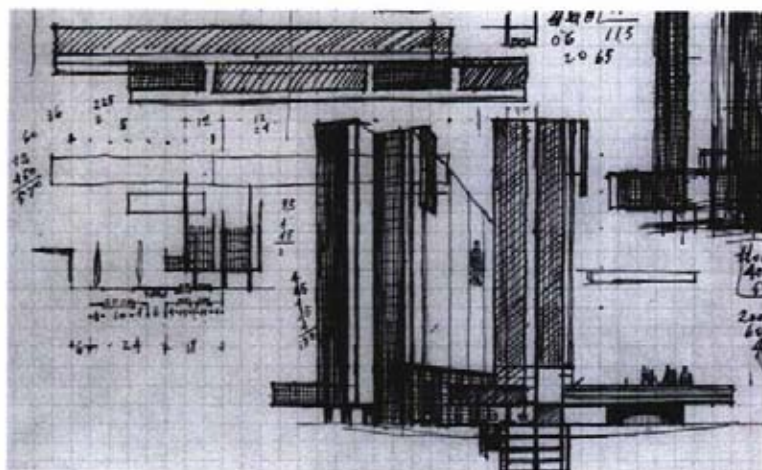
La pujanza de este proyecto adquiere nuevos bríos en 1958 con su propuesta para el Ayuntamiento de Toronto: un ejercicio sintético y certero en su rotundidad, una descarnada apuesta por la modernidad, un impulsivo fruto de la capacidad creadora y del talento del arquitecto. Mientras que las viviendas de Ergoyen constituyen un ejercicio autobiográfico de madurez y plenitud, Toronto se convierte en un feliz punto álgido de las etapas propositivas de juventud (Aburto tiene entonces cuarenta y cinco años). El concurso de Toronto tiene por sí mismo una enorme relevancia. Su amplia comparecencia internacional –520 propuestas de 42 países– lo convierte en un retrato robot del panorama arquitectónico mundial en este período tan concreto de la historia de la arquitectura contemporánea como es el final del Estilo Internacional y los CIAM y la incipiente crisis del Movimiento Moderno. Es más, el concurso en general y el proyecto de Aburto en particular constituyen un puente sin retorno hacia la arquitectura de los años sesenta, donde esa crítica moderna busca una serie de reformas radicales tanto de las instituciones como de los objetos arquitectónicos que las representan. La presencia de Saarinen y Rogers en el jurado subraya su relevancia y justifica alguna de las características del proyecto ganador, firmado por el arquitecto finlandés Viljo Rewell.

La convocatoria no tuvo una especial acogida en España. En concreto participaron dos equipos de Barcelona –Barba Corsini y Bosch & Ball–, y Aburto, Fisac, Rodríguez y



212 Portada de las bases del concurso del Ayuntamiento de Toronto.

2. "Rafael Aburto es uno de los pocos arquitectos españoles conocedores de las nuevas tecnologías y en el concurso para el Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas, coincide con los ganadores, Corrales y Molezún, en el diseño de una moderna caja de cristal". AA.VV.: *Arquitectura de Madrid, siglo XX*, Madrid, Fundación Antonio Camuñas, Tanaís Ediciones, 1999, pág. 82.



213 y 214 Croquis de proyecto: la planta de la solución en altura se transforma en la sección del edificio horizontal.

215 y 216 Secciones longitudinal y transversal del edificio.

el equipo de Buiza & Benjumea. Frente a un abanico de edificios en altura, torres más o menos estilizadas con la respectiva articulación con cuerpos bajos de carácter horizontal, Aburto propone un rascacielos tumbado, un plano horizontal elevado y horadado por patios. “Creo –explica el arquitecto– que querían algo en altura y mi edificio era más bien horizontal, así que...” Probablemente no hubiera sido ésta la disculpa del fallo del jurado pero, en cualquier caso, Aburto acierta al equivocarse. Tal y como recogen las bases: “uno de los motivos de este concurso es encontrar un edificio que muestre con orgullo ser el centro de un gobierno cívico. El modo de alcanzar una atmósfera correcta para un edificio de gobierno, en continuidad con ciertas tradiciones democráticas, y que dé servicio a la comunidad son problemas que resolver en un ayuntamiento moderno. Éstas son cualidades que los arquitectos de otros tiempos se esforzaron por plasmar en sus ayuntamientos”.⁴ Y Aburto, inmerso de lleno –social y profesionalmente– en un Régimen dictatorial, rechaza el esquema piramidal, emergente y unidireccional, y ofrece una versión más democrática, cercana y abierta a la ciudadanía.

Tal y como delatan los croquis dibujados por el arquitecto, los primeros esquemas apuntarían a un edificio en altura pero apaisado, situado a un tercio de la longitud de la parcela. En realidad, se trataría de dos pastillas desplazadas entre sí. En continuidad con sus propuestas para los edificios de Hacienda, esta primera sugerencia mantiene la presencia de un basamento y un cuerpo superior, pero de forma inversa; es decir, sobre el entramado ligero que constituye el bloque del edificio se superpone una pantalla opaca y pesada, presidida por el escudo de la ciudad, acentuando la representatividad marmórea de la arquitectura. La sala del consejo ocupa una pieza distinta, anexa al volumen precedente. Posteriormente, se puede adivinar la razón de la transición hacia un esquema horizontal. Manejando la planta del primer esquema, Aburto parece intuir que ese mismo planteo podría funcionar si se transforma en la sección transversal del edificio. Así, las dos piezas desplazadas constituirían un único y gran volumen exento elevado sobre unos grandes machones, en cuyo vacío interior y coincidiendo con la parte más ciega se alojaría la sala del consejo. A su vez, el resto del programa da forma a un gran basamento ajustado a la envolvente del cuerpo elevado. Este basamento se divide en un sótano propiamente dicho y en una serie de plataformas que ocupan el nivel de la cota del espacio público exterior. Luego, lo que en el primer esquema era fachada se transforma en cubierta única del edificio. La primera caja erecta pierde su dureza para plegarse, extenderse y horadarse.

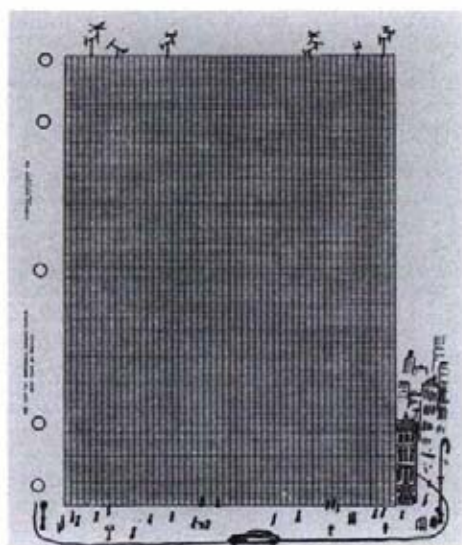
El siguiente paso consiste en la inserción del programa: la función. Aburto se sumerge de nuevo en un concienzudo estudio del programa de necesidades, agrupándolo en áreas de usos y atendiendo a las circulaciones y al carácter abierto o restringido de las mismas. Desde los primeros croquis, insiste en adaptarse a un módulo estructural que le ayude a distribuir las distintas partes del programa. En la memoria, hace hincapié tanto en el carácter representativo como utilitario al que ha de responder el edificio. La com-



217 Maqueta del concurso de Toronto.

3. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

4. *City Hall and Square, Toronto, Canada. Conditions of Competition*, Canadá, 1957, Archivo Aburto, ETSAN.



218 Caricatura de Saul Steinberg del edificio de la ONU a partir de una hoja cuadrículada, para Luis Moya, "la explicación más seria que se ha hecho de su composición arquitectónica".

posición es el resultado de unir ambos, que quedan jerárquicamente expresados y ordenados en la imagen exterior. Subraya también que esta imagen y el orden interno que manifiesta no pretenden ser una forma sui géneris, sino que es fruto de la creación de un gran espacio interior que actúa a modo de inmenso vestíbulo para proteger y mostrar sus funciones a la ciudadanía. Y concluye su declaración de intenciones matizando que ese carácter rotundo y singular de la composición no fuerza ni perjudica las condiciones de uso internas del edificio. Su idea es clara y se apoya igualmente en la implantación del edificio al fondo de la parcela, poniendo de relieve con el diseño de la plaza que le precede que toda la ciudad encuentra de alguna manera amparo en la institución que la representa. Por otra parte, se perfora mediante patios el cuerpo superior de tres pisos. Esta disposición permite que los empleados tengan un contacto directo con el exterior, además sirve para iluminar y ventilar las plantas de oficinas. Teniendo en cuenta la gran amplitud de estas plantas, la presencia de estos huecos facilitaría la disposición interior y la diversidad de usos.

Desde el punto de vista constructivo, el proyecto se concibe como un enorme esqueleto de acero compuesto por vigas armadas de gran canto que terminan aligerando el espacio. En el interior, la presencia de este enorme armazón estructural pasaría algo desapercibida haciéndose más evidente exteriormente. Las instalaciones de aire acondicionado, calefacción y electricidad se sitúan en puntos estratégicos del edificio; la parte baja del cuerpo superior alberga en una altura de medio piso toda la distribución horizontal de los conductos. Aburto plantea un cerramiento exterior a base de vidrio y materiales translúcidos combinado con partes ciegas de piedras pulidas como mármol o ágata con el fin de resaltar algunos elementos de color a modo de grandes esmaltes.

Ajeno a los cánones de la modernidad, no es fácil catalogar este proyecto. Al mismo tiempo, la caligrafía pertenece a su ya inconfundible y enfático repertorio formal. Rodeado de cierto espíritu tecnológico, no llega a ser éste tampoco su principal atributo. Aburto establece un puente entre los lenguajes ortodoxos y conservadores de la posguerra española y los más propios de la crisis de la modernidad e incluso del discurso contemporáneo. Su inocente impulso le lleva a transgredir esos límites para adelantarse de alguna manera a los hechos. El edificio de la sede permanente de la ONU en Nueva York, uno de los paradigmas que simbolizaron la internacionalización de la modernidad arquitectónica, fue el primero que eligieron los arquitectos españoles que, en enero de 1951, pusieron en marcha las Sesiones Críticas de Arquitectura. No resulta extraño ver a un Aburto ensimismado ante el "clasificador metálico" del edificio neoyorquino. Así, desnudo y sin pies ni cabeza, se presenta por fin el gran pentagrama, la trama que le servirá de base para formular su propio lenguaje. Los comentarios de Aburto en aquella sesión muestran las cartas que el arquitecto iba a mostrar siete años más tarde en su propuesta para Toronto. Hacen referencia a la necesidad de crear un contenedor neutro y elástico que se muestre como tal al exterior sin interferir para nada en la diversidad programática que encierra: "La falta de correspon-

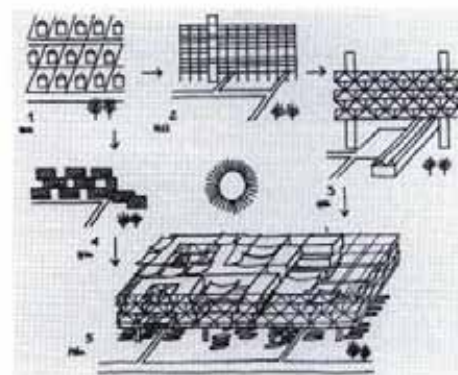
dencia entre el interior y las fachadas no se puede considerar como un defecto, pues teniendo en cuenta el programa tan extenso y vario de la ONU, el pretender lo contrario hubiese dado un conjunto de masas verdaderamente caótico. Es mejor, pues, elegir una estructura elástica, que albergue cómodamente todas las soluciones interiores y adoptar para el exterior, con un sentido estrictamente estético, formas sencillas y nobles”.⁵

El proyecto de Aburto en Toronto irrumpe, inconscientemente, con el brutalismo de las megaestructuras: su omnipresente monumentalidad previa encuentra ahora nuevos vehículos de expresión. Un ejemplo evidente de esta influencia y que, además, tiene paralelismos muy claros con la propuesta de Aburto es el Ayuntamiento de Boston, realizado por Kallmann, McKinnell & Wood entre 1962 y 1968. La rudeza brutalista de Aburto difiere del canon expresivo otorgado por esta corriente al hormigón para recalar en un frío lenguaje dramático y monumental más propio de los experimentos vanguardistas del constructivismo ruso –por ejemplo, el edificio “estriba-nubes” o rascacielos horizontal diseñado en 1924 por El Lissitzky– o del tipo de espacios abstractos y surrealistas generados en la ciudad por la arquitectura de Hilberseimer. En el caso de Aburto, esta monumentalidad se aligera y podría entenderse también como una interpretación libre de los espacios continuos y universales de Mies; el Centro de Convenciones de Chicago, diseñado apenas cuatro años antes, constituye un ejemplo de esas estructuras espaciales abstractas y monumentales.

No es difícil apreciar en el anteproyecto de Aburto para Toronto un cierto antecedente de las superestructuras del discurso arquitectónico de los años setenta. Aquella misma confianza en los aspectos tecnológicos y estructurales irrigada por los temas del programa social y científico parece estar latente en este ejercicio. El afán modernizador de Aburto, por tanto, comparte ahora la misma condición utópica de las primeras vanguardias. Comparada con el resto de las propuestas del concurso, el diseño de Aburto revelaría una notoria falta de credibilidad al tiempo que se regodea en su optimismo. El manifiesto *L'Architecture Mobile*, escrito apenas dos años antes por Yona Friedman, presenta muchos de los principios latentes en la propuesta de Aburto. “Las estructuras que forman la ciudad –afirma Friedman– deben ser esqueletos listos para ser rellenados libremente.”⁶ La megaestructura se entiende como un entramado general que posibilita una posterior definición de las individualidades: la ciudad democrática como hogar de los individuos que la componen. El cuerpo elevado del Ayuntamiento de Aburto actuaría así a modo de gran paraguas para la ciudadanía, en consonancia también con las tesis de Archigram. La horizontal propuesta democrática del proyecto de Aburto es sensible a la ciudad y por eso conecta con la utopía urbana de los años setenta, un discurso que la arquitectura corporativista e institucional del Estilo Internacional había abandonado. Las referencias podrían ser interminables. En cualquier caso, Aburto pareció encontrarse cómodo con un lenguaje reticulado que le permitía manipular la gran escala. Esta caligrafía cartesiana recoge su fascinación por el módulo, la medida y la geometría.



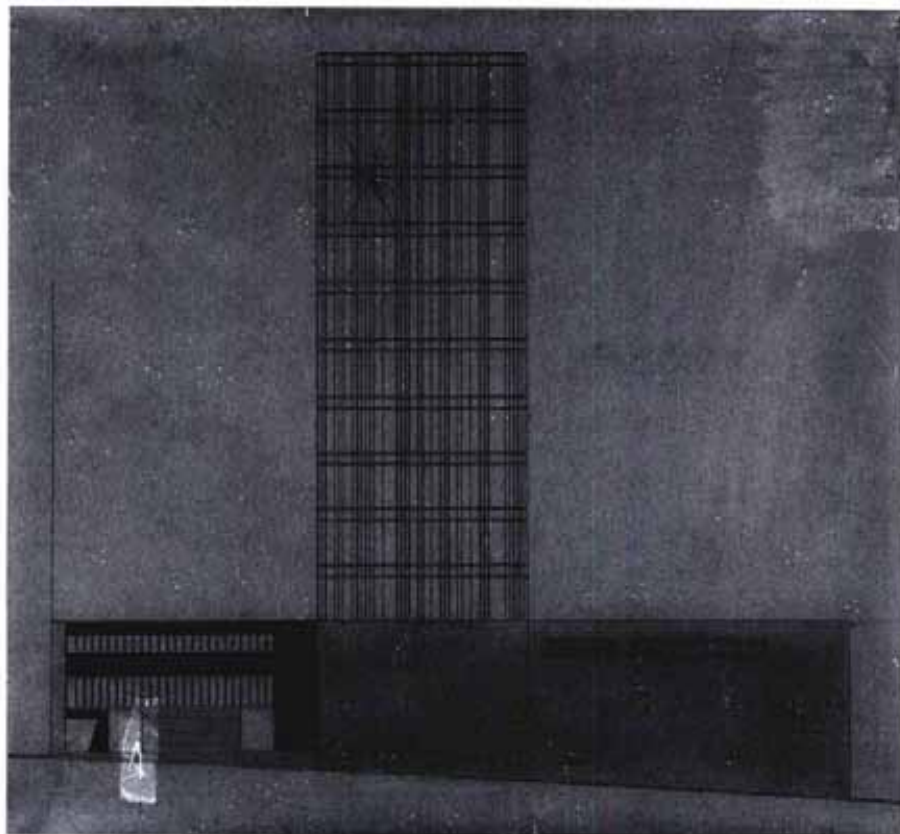
219 Ayuntamiento de Boston, 1962-1968. Kallmann, McKinnell & Wood.



220 Ilustración del manifiesto *L'Architecture Mobile*, 1956. Yona Friedman.

5. Intervención de Rafael Aburto en “El edificio de la ONU”, *RNA*, núm. 109 (enero 1951), pág. 22.

6. Yona Friedman: “*L'Architecture Mobile*”, en Sabine Lebesque: *Yona Friedman: structures serving the unpredictable*, Rotterdam, NAI Publishers, 1999.



221 y 222 Edificio del diario *Pueblo*, Madrid, 1959. Rafael Aburto. Fotografía de la fachada principal y versión del alzado.

***Pueblo*: dureza, sensibilidad y narrativa**

Rectas, ángulos, elementales paralelas de la pereza, la técnica de libro, conclusión de unos, explica sólo en parte el camino, con tropiezos para otros, en plano y blanco para entendernos, pero no con el suelo de leyes profundas, que pide algo más que geometría, trazados con cabeza y corazón en el espacio.⁷

Estas arcanas líneas redactadas por Aburto en la memoria del edificio para el diario *Pueblo* sirven para presentar otro de los grandes proyectos del arquitecto de Neguri, así como el contexto en el que se tratará de perfilar su trascendencia. De no haber sido posteriormente enmascarado, este edificio sería hoy una de las piezas más prominentes del legado arquitectónico moderno al tejido madrileño. Como se ha visto en páginas precedentes, la fortuna crítica de Aburto se ha ceñido sustancialmente a su colaboración con Cabrero en el célebre proyecto de Sindicatos. Sin embargo, es en la ampliación de este edificio donde ambas trayectorias se separan, brillando ahora Aburto con luz propia. Mientras que Asís Cabrero marchará hasta el extremo norte de la Castellana para realizar su versión ascética del modelo miesiano en las instalaciones del diario falangista *Arriba*, Rafael Aburto se ejercitará en el solar orientado a poniente que preside la fachada posterior de la Casa Sindical. Retomando la valoración del papel de Aburto en Sindicatos, estos proyectos –*Pueblo* y *Arriba*– suponen una oportunidad para juzgar sus destrezas arquitectónicas por separado. Por una parte, se podría argumentar que Sindicatos supuso sin duda el ocaso de un período, más que la aurora de la modernidad, conquistada ahora con creces. Por otra parte, en esta ocasión y sin mermar los innegables valores del edificio de Cabrero, no parece un despropósito afirmar que *Pueblo* sobresale por su rotundidad, belleza y autenticidad.

Inicialmente, Aburto y Cabrero asumieron de forma conjunta el encargo, firmando en abril de 1959 el anteproyecto de ampliación de la Casa Sindical para albergar el diario *Pueblo*, la Imprenta Sindical y el Centro de Estudios Sindicales. En febrero de 1960 se redacta el proyecto definitivo, que introduce unas cuantas modificaciones sustanciales. La pieza rectangular y continua del anteproyecto se divide en dos cuerpos diferenciados para separar más claramente los programas. Es entonces cuando Cabrero hace suyo el proyecto de la Ampliación de la Casa Sindical propiamente dicho, desarrollado en clara filiación formal respecto al edificio del Paseo del Prado. Por otra parte, Aburto asume en solitario la responsabilidad del proyecto y la ejecución de la sede del diario y la imprenta sindical. Está compuesto por un cuerpo de dos plantas, una torre de diez plantas de altura de 30 x 12 metros y tres plantas por debajo del nivel de la calle. Aburto justifica esta ocupación del subsuelo por tres razones: sacar el máximo rendimiento económico a un solar caro y mermado por las parcelas dedicadas a zonas no edificables; la imperiosa necesidad de disponer de mucha superficie para el desarrollo del programa del diario y la imprenta en un

7. Rafael Aburto: "Edificio del Diario Pueblo", *Arquitectura*, núm. 123 (marzo 1967), pág. 3.

lugar no apto para oficinas; y, por último, aislar y dar independencia estructural y constructiva a unos usos que generan gran cantidad de ruidos y vibraciones. La potente operación de vaciado y el consiguiente énfasis estructural, poéticamente expresado por Aburto a través de la esbelta y refinada torre, es el contrapunto del mundo subterráneo al que parece arrastrar el proyecto.

En estas, cuando proyectamos en medio tan comprometido un edificio de mucha superficie en funciones, poco suelo y no mucho cielo, pues de éste se toma lo prudente: menos de lo permitido por la autoridad por respeto, por urbanidad, que nos empujan hacia abajo. Aunque la torre no es más que relativa resulta dislocación y ruptura en el seno de la atmósfera y por tanto vulnerable a destacados elementos. Intromisión en la percepción visual, disuasión objetiva, desviación subjetiva. [...] El subsuelo deja las cosas del piso como son y han sido cuando fuimos pequeños. Ocupándolo desalojamos sus incógnitas, aunque esto sea en principio más duro, y resuelve con ventaja para el cóncavo contenido, contramolde del hombre. [...] En el subsuelo que no está habitado subsiste subálvea la infraestructura. Es un cosmos muy próximo, pero todavía oscuro. Ocupamos todo el aire que podemos para oponer menos resistencia.⁸

El proyecto se erige a partir de un inmenso vacío subterráneo, un “hueco del gigante que repite obediente dictados 200.000 veces impresos en papel, que dejan, ganando la calle, su prolongado eco allá abajo”, es decir, 20 metros con respecto al nivel de los viales. En la planta 000 se colocan las máquinas pesadas, gracias a una distribución espaciada de la estructura con vanos que alcanzan los 15 metros. En las otras dos plantas del sótano se fabrican las tejas –planta 00– y trabajan los linotipistas –planta 0–. Dejando por debajo este monumental espacio cavernoso, el proyecto se estiliza y se aligera para buscar la ingravidez. Las dos plantas del podio exterior conforman de manera precisa el siguiente estadio funcional del edificio. Por una parte, hacia la calle de las Huertas responde enfáticamente a la continuidad visual del basamento granítico de la Casa Sindical, presentando una quilla afilada que resalta la volumetría de la torre. Sin embargo y una vez guarnecido el basamento en su lado más débil y comprometido, la pieza se desgrava y debilita para marcar en direcciones cruzadas las entradas y salidas de personas y periódicos respectivamente, un gesto resuelto magistralmente en la sección. Si bien es cierto que la forma del proyecto es el resultado de los condicionantes funcionales y normativos, la justificación hecha por el arquitecto da a entender una indiscutible querencia hacia la composición dimanante. En otras palabras, se intuye una voluntad explícita de manipular ese volumen arquitectónico a fin de crear una pieza racional, moderna y autónoma.

Aburto coloca sobre el triple espacio del sótano la caja de los accesos rematada por el vestíbulo principal del edificio, moderno y diáfano, iluminado por luz cenital continua. Se llega a él desde la plaza situada a poniente mediante una ligera rampa-escalera a

8. Rafael Aburto: “Edificio del Diario Pueblo”, art. cit., pág. 3.

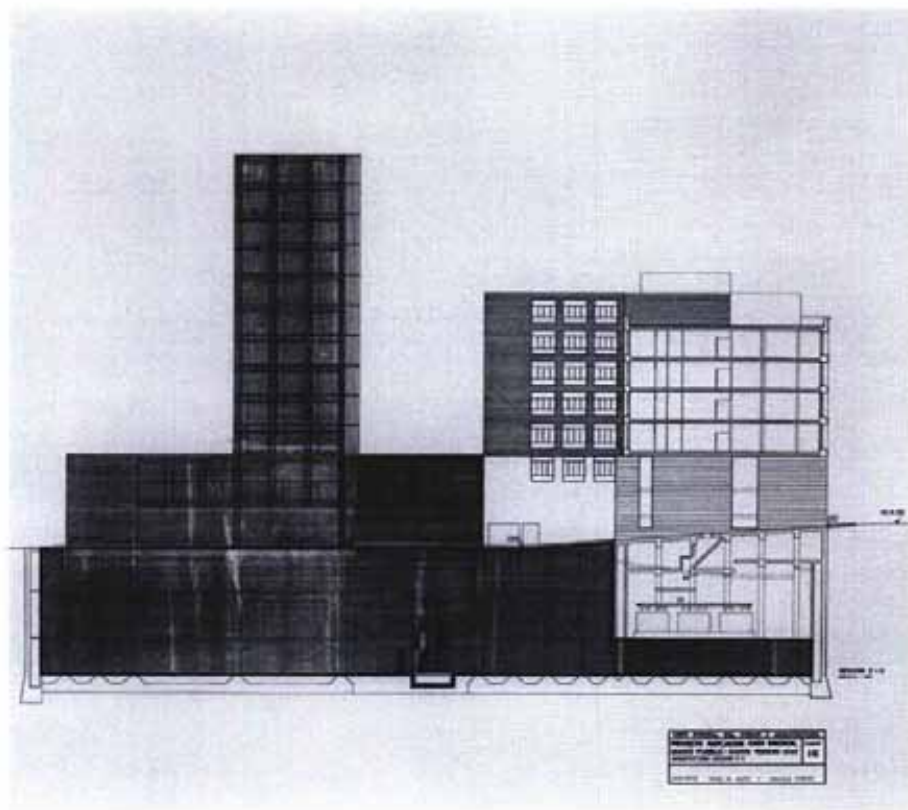
modo de puente levadizo, que acaso refuerza esa condición solemne del acceso a un edificio. Mientras que el edificio oficial de la Delegación Nacional de Sindicatos planteaba un sombrío, adusto e imposible diálogo con la solemnidad del Salón del Prado, Aburto da su cara amable al tejido compacto del Madrid antiguo, propiciando un espacio urbano de escala humana, un jardín doméstico acotado por la presencia de las viviendas del Banco de España. En la calle de servicio, el edificio se hace nuevamente permeable. En la planta al nivel de calle, situada bajo el vestíbulo principal, se sitúa la sección de cierre y el andén de expedición del papel impreso al que tienen acceso los vehículos de reparto. A la izquierda aparece el montacargas para el transporte de las bobinas. Por encima de este basamento se alza la torre que acoge mayoritariamente el espacio de trabajo de los redactores, orientada en su dimensión más amplia hacia el sur y caracterizada exclusivamente por los distintos matices epiteliales de su revestimiento, justificados precisamente en atención a los criterios funcionales.

Esto es precisamente lo importante, a lo que he estado dando vueltas. Hoy en día los edificios se conocen más por la fachada que por el interior. Pero nacen del interior. A nadie le interesa saber que esa imagen es consecuencia de un programa de necesidades. *Pueblo* es un *pater noster*, una noria continua donde unos suben y otros bajan.⁹

Sin embargo, la jerarquía programática resultante no deja de ser tan correcta y lógica como desigual respecto a las condiciones laborales que se generan. Esa movilidad y transparencia serían algo fragmentarias, puesto que el vestíbulo se convierte también en su principal barrera. Partiendo del hecho de que las condiciones laborales –iluminación, ventilación, etcétera– nunca pudieran haber sido las mismas para el linotipista que trabaja en el subsuelo que para el redactor que disfruta de las vistas que ofrece la torre, ¿no podría Aburto haber permitido una lectura visual cruzada de la salida de los periódicos desde el vestíbulo? Así, este espacio representativo del edificio habría homenajeado públicamente a la parte enterrada del programa, responsable de la producción física del vespertino. Se da, por tanto, una situación equivalente a la de las tipologías tradicionales de la moderna vivienda burguesa, en la que la ganancia cualitativa de los espacios servidos iba en directo detrimento de los sirvientes. Constatar esta situación en el proyecto del diario *Pueblo* no desvirtúa para nada su virtuosa factura, pero subraya el verticalismo –en este caso literal– de las instituciones del Régimen.

El interés de Aburto en este proyecto trasciende la simple ejecución de un elegante contenedor arquitectónico para deleitarse de nuevo en el rigor funcional. Aburto diseña una bella y eficaz máquina de producir periódicos, optimizando la labor de los trabajadores, redactores, etcétera. Los criterios y sistemas constructivos confirman la moderni-

9. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



223 y 224 Sección por el vial de servicio y fachada posterior del edificio.

dad del edificio. Las pantallas de hormigón del sótano se transforman en una ligera estructura metálica en los volúmenes exteriores. La distribución interior es libre y ligera, resuelta mediante mamparas y tabiques. El espacio vestibular reúne las condiciones paradigmáticas de la modernidad. El lucernario es cuidadosamente diseñado mediante la combinación mínima de perfiles y angulares. Sin embargo, su fibrosa musculatura formal se suaviza en el interior por la presencia de un cielo raso continuo, translúcido y modulado, que actúa como un plano difusor de luz. La presencia de unas grandes cortinas y de un fino mobiliario tubular diseñado para la ocasión por Aburto dotan a este espacio representativo del edificio de la elegancia figurativa y sintética propia del Estilo Internacional.

Pero donde el edificio presenta su mayor densidad creativa, como manifestaba el propio arquitecto, es en las “elementales paralelas de la pereza”, es decir, en la articulación matérica de su superficie. Aburto llega a uno de sus puntos álgidos de formulación arquitectónica, gracias a la maduración pausada y progresiva de un discurso que arrancaba precisamente en la parcela contigua a principios de los años cincuenta y que se desarrolla principalmente en la gimnasia propositiva de los concursos de las delegaciones de Hacienda. El espesor del plano de fachada se ha ido aligerando progresivamente para terminar reducido a una piel diáfana, sesgada por la voluntad gráfica de los ritmos verticales. La imagen de *Pueblo*, por tanto, no es resultado del azar sino que muestra a un arquitecto plenamente consciente de su factura. No se trata de una solución de compromiso sino que constituye un intento preciso y personal de ligar la modernidad canónica con el poso tectónico de la tradición constructiva española. “Culmina un diseño a escala humana que al lermo parecería caprichoso”, advierte taxativamente Aburto.

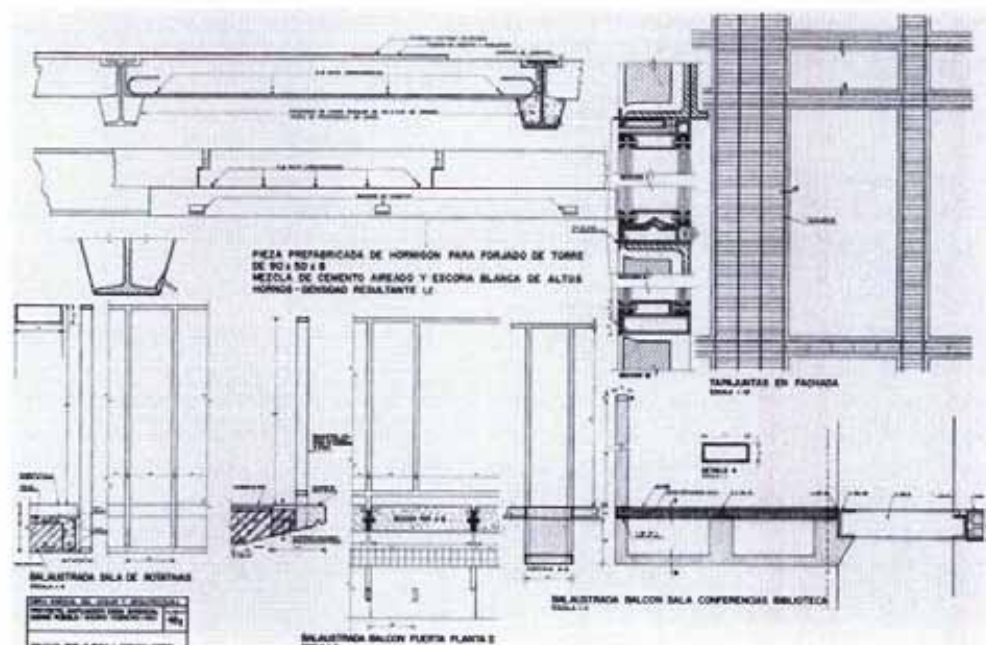
Dos ejemplos del mismo antiguo conflicto entre el continente y el contenido, pero esta vez se percibe por el diseño exterior lo que dentro acontece, con las limitaciones, no descritas y pertinentes al caso, que impone un ritmo no uniforme plasmado en la fachada mediodía. ¿Otras razones? El hombre las tiene, muchas. Pero sólo después de formuladas avalan lo que parecía montaje gratuito.¹⁰

Pueblo es un conjunto preciso de volúmenes prismáticos enrasados. La pérdida del espesor de la fachada, paradójicamente, acaba por perfilar las aristas de la torre y el basamento acentuando el carácter tectónico del edificio. En contra de lo que podría parecer, Aburto hace *desaparecer* cada alzado para que prevalezca el volumen general; quiere que la materialidad del edificio se descubra al tacto; *Pueblo* es un edificio de texturas que no pretende desnudar el interior sino matizarlo. El muro cortina de *Pueblo* no es un plano que se adhiere sino el tejido, la última membrana de un compacto organismo arquitectónico. Por poner un ejemplo, el sótano “cubo que funciona” es etéreo y leve, frente al



225 Vestibulo de la sede del diario Pueblo.

10. Rafael Aburto: “Edificio del Diario...”, art. cit., pág. 7.



carácter plástico y matérico de la piel arquitectónica de Aburto. El proyecto de Alejandro de la Sota para Bankuni6n –inmaterial y transparente– se desnuda, mientras que *Pueblo* –opaco y pesado– se viste. Aburto convierte los accesos en las 6nicas fauces del edificio, que aqu6 tambi6n pierde su condici6n m6s tect6nica. Este gesto se resuelve mediante sendas puertas met6licas basculantes que, de hecho, funcionan durante la mayor parte del tiempo como ligeras marquesinas al carecer de espesor en sus extremos.

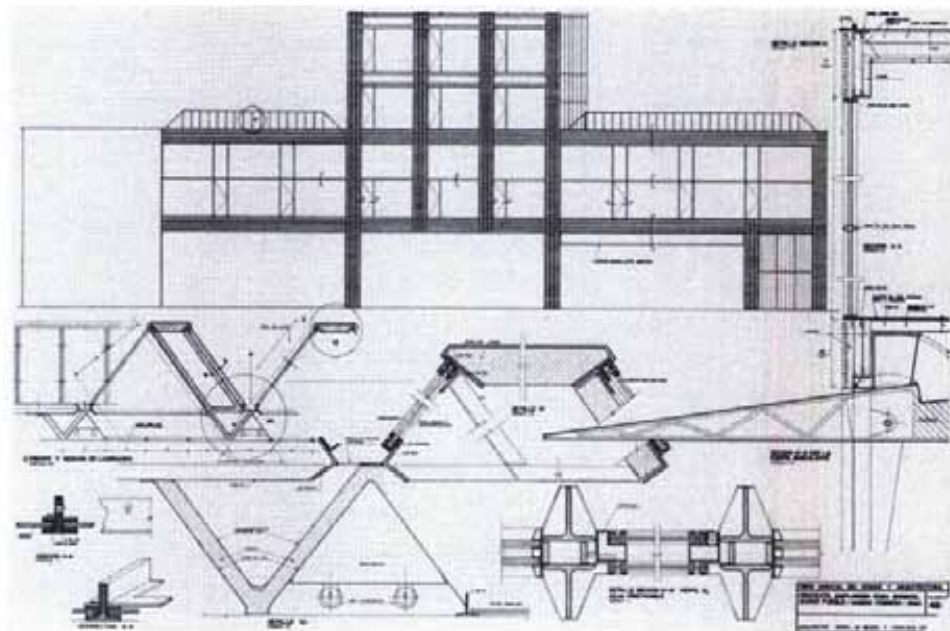
Todas estas intenciones de Aburto se intensifican en la fachada oeste, el alzado principal del edificio. Quiz6 como en ning6n otro momento, Aburto parece coger la regla para trazar sus l6neas sobre la piel opaca de la torre que esconde las comunicaciones verticales y los aseos. La relampagueante valoraci6n lineal de este pa6n abstracto, vertical, pautado y carente ya de coronaci6n, se apoya nuevamente sobre el aplacado de granito ciego del basamento, que contrasta a su vez con la transparencia de la entrada principal. En realidad, Aburto retrasa este plano para que el masivo volumen de la torre arroje la sombra del mediod6a sobre la zona de la entrada, que acaba convirti6ndose en un espacio sombr6o matizado 6nicamente por la rampa que se asoma e invita a penetrar en el edificio y la sutil l6nea blanca de luz de la marquesina. Pero la enigm6tica ley que compone la fachada necesita tambi6n de su contrapunto. De la misma manera que Aburto recurr6 al escudo en las Delegaciones de Hacienda, el arquitecto necesita poner la clave a su pentagrama mediante la colocaci6n de un reloj y del *t6tulo* del edificio. Estos elementos participan de la misma dimensi6n que el plano de fachada: el nombre del diario se esculpe en el granito y el reloj se alza livianamente, como una ar6a6a en su tela.

En la piel del edificio conviven en feliz mestizaje el vidrio, el acero y el ladrillo. No tiene nada que ver con la ornamentaci6n manierista de los perfiles en las fachadas cristalinicas de Mies. A pesar de que la torre se apoya sobre un basamento p6treo, no existe otra articulaci6n que la de la sintaxis coplanaria de los distintos materiales, donde cada uno ceder6 sus se6as de identidad en un fant6stico proceso alqu6mico. Se asiste a la yuxtaposici6n de la distinci6n g6tica entre sistema portante y cerramiento, la noci6n de piel que Semper hab6a intuido en la l6nea del pensamiento decimon6nico. Los montantes met6licos de las carpinter6as de las lunas de vidrio que recorren la fachada en toda su verticalidad se independizan en otro momento perdiendo su funci6n y actuando exclusivamente como l6neas rasgadas en la fachada o como montantes de los pa6nos de ladrillo. 6stos, a su vez, pierden su condici6n gravitatoria y estructural al carecer de aparejo, resaltando la verticalidad de la composici6n y su condici6n de simple revestimiento. El dise6o de Aburto es aqu6 la reconciliaci6n libre de la forma y la t6cnica.

No es f6cil hallar parangones contempor6neos de esta singular factura. La regular irregularidad de las fachadas de la torre podr6a tener que ver con la reacci6n cr6tica al racionalismo tecnol6gico llevada a cabo por los arquitectos italianos al final de la d6cada de los cincuenta; el edificio de los grandes almacenes La Rinascente representar6a una actitud

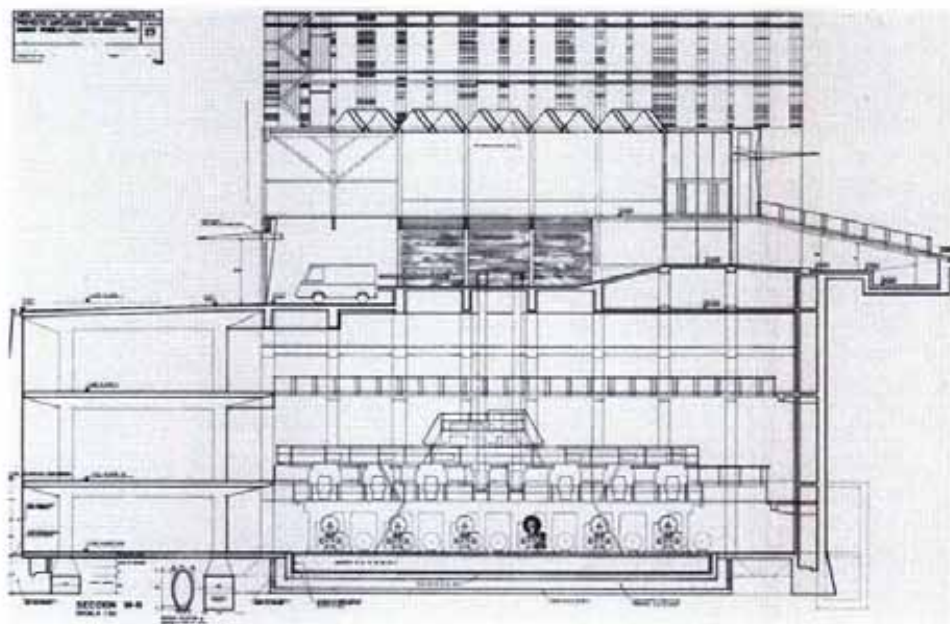


229 Detalle de la fachada del edificio del diario Pueblo.



230 Sección transversal por el vestíbulo de acceso y el sótano de las rotativas.

231 Detalles constructivos del lucernario del vestíbulo.



distinta ante un mismo problema. Es interesante cotejarlo también con el edificio londinense para *The Economist*, realizado en esas fechas (1960-1964) por los Smithson. En cualquier caso, la *ornamentación* de la fachada de *Pueblo* –ulterior intento de maridaje entre modernidad y tradición– tiene un innegable trasfondo en el legado clásico. La gran paradoja de su vocación narrativa es que no todas las líneas que rasgan la sinfónica fachada de *Pueblo* son juntas tectónicas, sino más bien *pausas mentales*, como explicó Kahn en relación con el ornamento.

Pueblo es más que un buen ejercicio de diseño formal y funcional. Para Aburto, supone un paso de gigante en la conquista de un lenguaje, su “eterno conflicto con la externa convexa apariencia” de la arquitectura. Adelantándose al desventurado final de su edificio, es consciente de lo que el edificio ha significado para su avance personal y como aportación al legado moderno de la arquitectura madrileña. El Aburto moderno muestra felizmente su optimismo y confianza.

Marcar el paso del hombre sobre la tierra dejando distinta huella, aquella que hace camino, cuando caminando el hombre va donde quiere. ¡Qué distante está con todo esto! ¡Qué distante con la huella que llamamos ciudad! ¡Qué mejor camino cuando éste lleva al hombre a todas y a ninguna parte! ¡Qué mejor ciudad cuando se parece a la tierra con tantos caminos! [...] Volúmenes que la ciudad agradece cuando falta de pronto sólo uno. Que falten todos los que encaraman la vanidad del hombre; su cuerpo entero dejando el gran aire para describir nuevos caminos, vuelos de ave que soñamos, o elevar una gran idea cuando sea el solo contenido de una feliz estructura. Superados ya todos los estilos en arquitectura –pues lo que está por nacer yace herido–, empecemos un nuevo estilo de vida, que lo demás se nos dará...¹¹

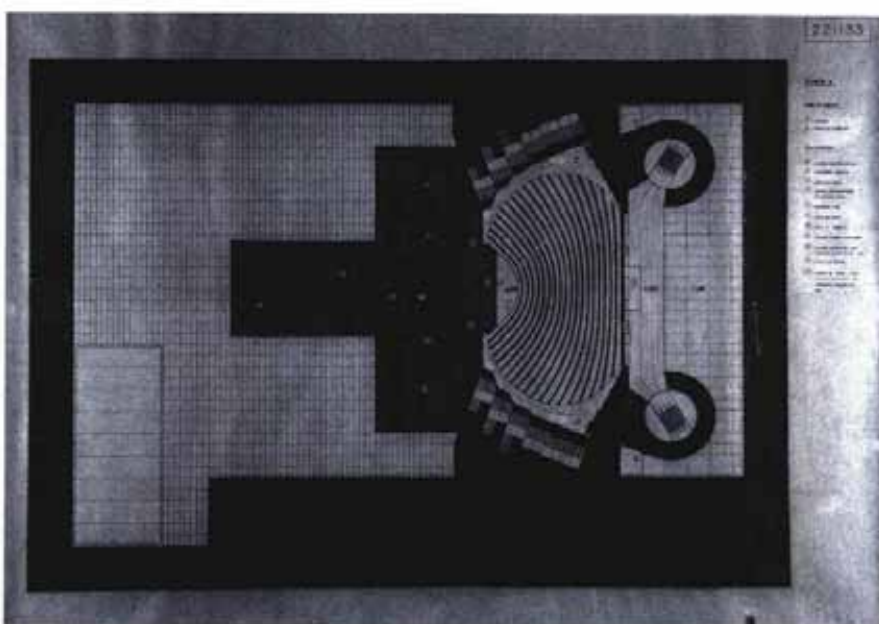
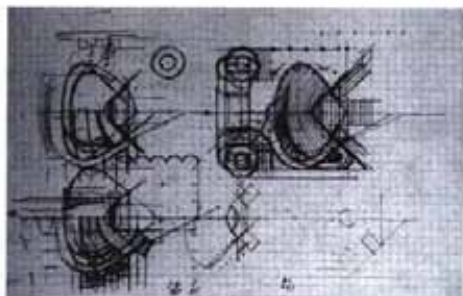
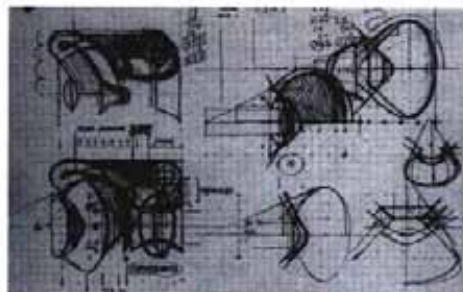
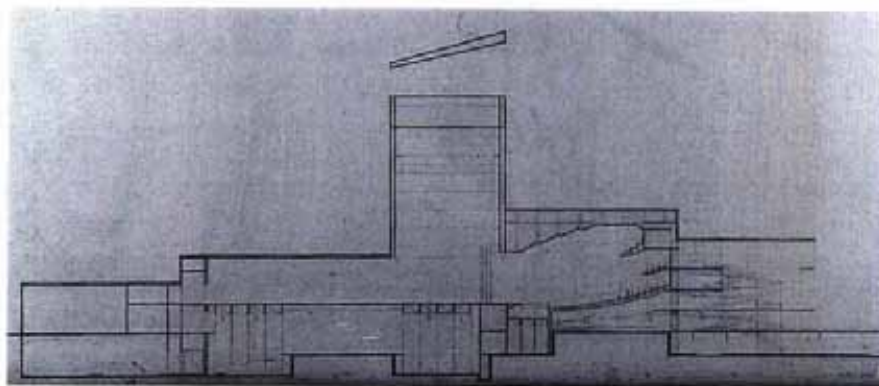
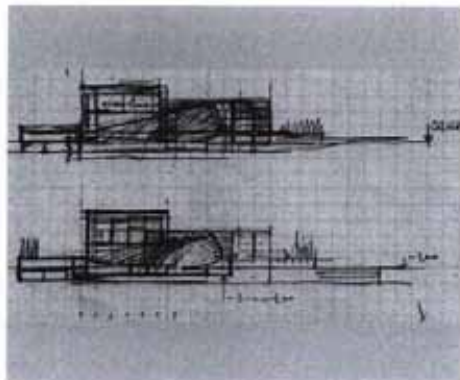
Ópera: tejidos musicales

Durante la construcción de la sede del diario *Pueblo*, Rafael Aburto toma parte en otra de las importantes citas arquitectónicas del Madrid predemocrático. Pensado para ser un nuevo hito en la columna vertebral de la ciudad, el concurso del Teatro Nacional de la Ópera –promovido por la Fundación Juan March en 1963– constituye una nueva oportunidad para chequear la salud creativa de la comunidad arquitectónica internacional: el certamen pone sobre la mesa la realidad última de la convulsa formulación arquitectónica del momento. El proyecto de Aburto explica bien su interés por llegar a plasmar de manera muy personal la imagen más sincera y coherente del edificio en relación con la función que acoge. Sin dejarnos arrastrar por la primera reacción que suscita la monumental pieza propuesta por Aburto, se indagará en sus entresijos para llegar a una formulación más exacta de sus aportaciones.



232 Propuesta para el Teatro Nacional de la Ópera, Madrid, 1963. Rafael Aburto.

11. Rafael Aburto: “Edificio del Diario...”, art. cit., págs. 3-4.



233 y 234 Primeros croquis de la sección y versión definitiva.

235, 236 y 237 Estudios para el encajado de la planta y la solución final, donde se observa la singular distribución de las filas de butacas.

Un jurado de gran valía personal pero desequilibrado en su conjunto no fue capaz de dilucidar la amalgama de planteamientos funcionalistas, racionalistas y organicistas que concurrieron para tratar de valorar algo más que la simple satisfacción de los no nimios requisitos técnicos del proyecto. De alguna manera, la elección de un proyecto más conservador –firmado por un equipo polaco– no favorecía el relanzamiento disciplinar que debía haberse impulsado. Acercarse a posteriori al proyecto presentado por Aburto resalta el valor de su intemporalidad al tiempo que suscita el interés por la aportación de otras propuestas no premiadas de la entonces joven y pujante generación de arquitectos madrileños como Moneo, Higuera, Fullaondo y Fernández Alba.

Si *Pueblo* era una bella fábrica de producción de periódicos, la Ópera debía ser una rigurosa caja musical escénica. Las bases del concurso recogían exhaustivamente el ambicioso programa previsto para el edificio que establecía un mínimo de 2.400 localidades para el teatro, condicionando su capacidad máxima al límite presupuestario y a las exigencias técnicas, especialmente visuales y acústicas. ¿Cómo se enfrenta Aburto al proyecto? Sus primeros croquis muestran una voluntad de colmar la superficie del solar. Una vez modulada la parcela, comienza a trabajar con la forma en planta de las piezas principales del programa, es decir, el patio de butacas y los accesos en la zona de público, el escenario y la explotación. Desde el principio y quizá por contraste con la rígida forma del solar, que presumiblemente coincidirá también con la de la fachada del edificio, Aburto configura la planta mediante formas ostensiblemente curvas y orgánicas, consecuencia a su vez de las necesidades funcionales. El acceso del público se produciría desde el frente de la entonces Avenida del Generalísimo, lo que daría paso a un gran espacio vestibular presidido por las rampas circulares de salida del público que alojan también las escaleras mecánicas para acceder a los palcos. Este primer frente presenta una grieta continua y rehundida que marcará enfáticamente la entrada.

Una de las decisiones más significativas del proyecto es el diseño del patio de butacas. Justificándolo por razones de conveniencia visual y acústica, Aburto concibe un espacio ancho, poco profundo y volcado literalmente al escenario. Prescinde de los pasillos y las escaleras gracias a un plano de suelo único con una pendiente continua del diez por ciento. A partir de una separación mínima entre ejes de respaldos de 1,35 metros, que coincide con el eje central, las filas de butacas se van abriendo progresivamente hacia los extremos donde la distancia entre butacas es de 2,40 metros. Asimismo, Aburto coloca un pasillo horizontal cada dos filas de butacas con un ancho que oscila entre 80 centímetros y 1,80 metros. Esto facilita también la evacuación y el acceso a las contiguas salidas de emergencia laterales.

La escena no es sólo la parte de mayor protagonismo formal del edificio, sino que también es aprovechada por Aburto para introducir algunas modificaciones en sus fun-

ciones clásicas. En concreto, se completa el escenario clásico en cruz y foso con uno mixto dorsal-vertical que podría funcionar en ambos sentidos. Su reversibilidad ofrece, según Aburto, las siguientes ventajas: aumentar el número de mutaciones con escenarios montados; permite prescindir de plataformas deslizantes pues bastaría el movimiento hacia delante o hacia atrás de las propias caras; el que las carras avancen desde el pódium dorsal de fondo, que podría servir para local de montaje definitivo en íntima relación con los almacenes correspondientes; y, por último, la posibilidad de transformar el foso de la orquesta en escenario retrasando ésta. Los locales de ensayo están bajo los camerinos, al mismo nivel que los escenarios. Aburto resuelve el complejo sistema de circulaciones del edificio colocando una calle subterránea en la parte posterior del edificio de la que salen a su vez dos calles, que, mediante rampas, llegan a la primera planta del sótano. Desde allí acceden los actores y el personal director, y por medio de otra desviación privada se llega a los ascensores que conducen directamente a los palcos de honor. Quedan resueltos asimismo los movimientos del personal técnico de maniobra escénica, telones y lumino-tecnia. En cualquier caso, Aburto continúa manipulando la sección y se vuelve a ejercitar en la articulación de las piezas del sótano para vivificar las partes principales y más representativas del programa del edificio.

Constructivamente, la Ópera es una síntesis de los criterios manejados habitualmente por Aburto. Los espacios excavados en el terreno se contienen mediante las respectivas pantallas de hormigón, mientras que, tan pronto como el edificio se despega del terreno, su enfática monumentalidad se aligera y su estabilidad estructural se consigue con una malla metálica reticulada. Desde que en Sindicatos Cabrero y él tomaron la decisión de colgar la fachada desde la coronación, como se ha venido observando en otros proyectos, parece que Aburto se quedó prendado de la tensión estructural que supone la resolución de los grandes vanos espaciales. "Así la sala y su íntima relación con la boca de la escena, cuyo dintel por su vano y ser objeto de concentración de cargas requiere altura y un desdoblamiento de sus estribos de apoyo."¹² Al mismo tiempo, la presencia de esta estructura no sólo no se camuflará sino que, por el contrario, su geometría será la ley que dicte el orden, la escala y la pauta modulada de las fachadas. "La estructura metálica para volúmenes en contacto con el exterior y que por la misma causa implican superficies ciegas y transparentes tienen la ventaja del fácil acoplamiento de materiales prefabricados con soporte metálico que son garantizados por la calidad de marca y evitan la engorrosa albañilería y el difícil control de la mano de obra in situ."¹³ De esta manera y una vez resuelto funcional y constructivamente el edificio, Aburto llega a la que es su fijación creativa. Imbuido en el omnipresente discurso estético sobre la imagen de la arquitectura, realiza las maniobras necesarias para definir las señas que darán carácter al edificio.

12. Rafael Aburto: "Memoria justificativa del proyecto del Teatro Nacional de la Ópera", Madrid, 1964, Archivo Aburto, ETSAN.

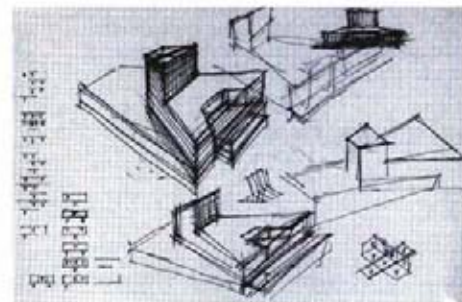
13. Ibidem.

14. Ibidem.

Para agudizar el carácter del mismo, hemos procurado destacar al exterior aquella de sus funciones esencialmente definidora, como es la escena. Por tanto, y por encima de donde acaba su volumen maquinista, se añadió un remate que comprende, aparte de dos cuerpos extremos muy a propósito para albergar depósitos de agua, un hueco central cubierto donde se proyecta el emplazamiento de un retablo mecánico. Con todo ello se consigue: a) mejorar la perspectiva del edificio; b) hallar el reclamo caracterizado con un atributo de la arquitectura nacional olvidado en nuestros días, que funcionaría coincidiendo con las horas del reloj.¹⁵

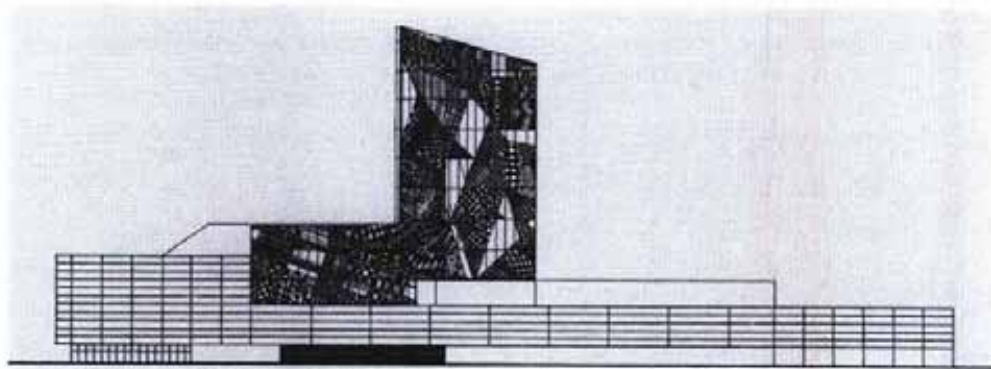
En efecto, los primeros esquemas dibujados por el arquitecto muestran una caja del telar más tendida en relación con los demás volúmenes del edificio. La forma no sólo sigue a la función sino que, una vez resuelta ésta, la arquitectura se moldeará hasta encontrar un gesto expresivo sincero que le permita explicarse a sí misma y que, a su vez, facilite su interpretación urbana y su lectura ciudadana. La función a secas se equipara con el “volumen maquinista” del frío funcionalismo ya por entonces en retirada. De ahí que Aburto erija sobre él su caja de música y la vaya manipulando hasta llegar a la forma que mejor explique su cometido. Dejando a un lado la alusión a los atributos nacionales y como defendería Venturi apenas tres años más tarde, la arquitectura necesita también proporcionar un reclamo visual al entorno en el que se inscribe. Ése es el papel que Aburto asignaba al retablo mecánico. Como el reloj de *Pueblo* o el escudo en otros edificios precedentes, este mecanismo es una nueva excusa para articular y componer. De este modo, la fachada funciona como un escenario teatral que preside la vida del eje madrileño. De nuevo, la presencia de un gran vacío en su parte superior resta pesadez a la pieza al tiempo que podría leerse como un difusor y amplificador ciudadano de la música que cobija, un gesto subrayado a su vez por la inclinación de la cubierta. La composición de los volúmenes resultante tendría formalmente la hierática y reposada monumentalidad de las esfinges egipcias.

La ostensible horizontalidad del basamento, manifestada en el módulo estructural que sirve de patrón a la fachada, contrasta con la verticalidad de la trama compositiva de la torre escénica. Alertada acaso por la música interpretada en su interior, esa trama rompe el ritmo del alzado principal del teatro y a modo de retablo abstracto incorpora a su malla ortogonal el componente oblicuo. Sin embargo, Aburto no se conforma con estas manipulaciones, pese a que podían haber sido suficientes para dotar al edificio de su anhelado carácter, y superpone a la superficie de la torre un nuevo tejido para paliar de alguna manera la excesiva dureza del edificio. “La torre de telar –explicaba Fullaondo– se configura según un desbordamiento informalista del mosaico, casi como una excrecencia orgánica del límpido prisma del basamento.”¹⁵ A partir de una cándida experimentación gráfica, Aburto juega con un caos de líneas entrecruzadas hasta formar un distorsionado damero que se tensa ocupando la fachada. El hecho de que aún se pueda observar la orde-



238 y 239 Croquis de volúmenes y el resultado final en la maqueta.

15. Juan Daniel Fullaondo: “Bilbao 3”, *Nueva Forma*, núm. 36 (enero 1969), pág. 25.



240 Alzado lateral derecho con el revestimiento de la torre desarrollado.

241 Perspectiva del patio de butacas.



nada retícula a la que esta nueva trama se superpone refuerza su condición epitelial. Este experimento formal de Aburto tendrá la oportunidad de materializarse en las viviendas de Ergoyen. A otra escala, el arquitecto realizará en las paredes de los portales un mural cerámico que comparte el mismo grafismo. Esta imagen real sirve para imaginar el efecto que esa enorme caja cerámica de colores hubiera tenido sobre el perfil de la Castellana. Esta manipulación subraya la gran paradoja de su arquitectura. Como señala Monco, "la de Aburto es en general una arquitectura muy musculada y muy masculina. Y sin embargo sus momentos más brillantes son los momentos epiteliales. Donde la arquitectura de Aburto se hace más provocadora es precisamente en los aspectos más superficiales".¹⁶

No obstante, el proyecto es sometido a un nuevo grado de multiplicidad. La dureza abstracta y monumental del exterior del Teatro de la Ópera contrasta con la riqueza sensual del espacio escénico interior. Se trata de una flamante y paradigmática muestra de ese juego dialéctico entre el interior del edificio y su imagen exterior. Aburto insinúa esa realidad en el exterior mediante el tratamiento epidérmico de la torre del telar, pero es al descubrir la libérrima caracterización colorista y expresiva del espacio teatral interior cuando esta dicotomía se hace más explícita. El espacio interior es la mejor manifestación del mundo del espectáculo, del sueño, de la ficción y de la interpretación. Las franjas verticales de colores de las paredes contrastan con las formas curvas de los palcos y su plástica y abstracta ornamentación. El expresionismo curvilíneo interior y la dureza constructivista exterior vendrían a caracterizar nuevamente la extraña atmósfera intemporal que reviste la arquitectura de Aburto. Dentro del conjunto de su trayectoria personal, ésta es una propuesta madura, certera y rigurosa. Aburto era incapaz, por ejemplo, de sumarse al organicismo en lides: no podía bailar al son de la última música. El arquitecto venía desde atrás, tarareando una melodía propia que le llevaría a resolver racionalmente un proyecto en el que el colorido del espacio interior y el revestimiento de la torre al exterior añaden el contrapunto estético a un correcto desarrollo funcional. Al final, Aburto justifica esta distinción desde la experiencia y la aproximación sensorial personal a la arquitectura:

La diferencia es que en el interior aparecen las curvas. El interior se corresponde con el espacio humano en relación estrecha con los sentidos: el tacto, la vista, el oído. Uno se sienta, escucha, oye, habla. En cambio la fachada es siempre algo lejano, no se toca. Sólo se observa, en su conjunto, desde la distancia.¹⁷

16. Itaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Monco*, Cambridge, Mass., enero 2002.

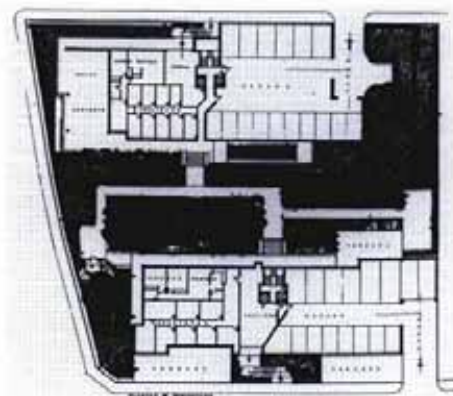
17. *Idem: Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.



Ergoyen: arte epitelial

Las viviendas de Ergoyen construidas en Neguri a finales de los años sesenta constituyen una gran síntesis del legado creativo de Aburto a la modernidad arquitectónica española. El carácter extrovertido del proyecto supone para él la culminación de un proceso y la superación de una controversia. Por primera vez, muestra al exterior lo que hasta entonces había pertenecido exclusivamente al mundo intimista de los espacios interiores, como consecuencia, a su vez, de su retraimiento vital. Éste es el momento en que esos vivaces trazos adquieren una gráfica dimensión pública. Esta "súbita e inesperada revelación" que recubre y se exhibe en estas viviendas se produce además en un momento crucial de la formulación arquitectónica internacional, por lo que su natural espontaneidad adquiere un valor testimonial de lo que la crisis moderna pudo llegar a representar, tanto en España como fuera de sus fronteras. No se hará hincapié en estas páginas en los aspectos documentales del proyecto,¹ sino que se valorará aquello que mejor lo caracteriza.

Hay que empezar constatando que ésta es la única propuesta de vivienda colectiva que realiza Aburto para un cliente no oficial y, por extensión, el único encargo privado de entidad. Muy a su pesar, el cliente y promotor no es otro que su madre, y el solar, aquel sobre el que transcurrió la infancia del arquitecto. Entrada ya la década de los sesenta y a raíz de las modificaciones experimentadas en el planeamiento, la familia decidió derribar la casa original y sacar partido económico al incremento de la edificabilidad. El proyecto consta de dos bloques situados en los perímetros longitudinales de la parcela. Desarrollan un programa de cuatro alturas con dos viviendas por planta sobre un semi-sótano que contiene la vivienda del portero, el garaje, los trasteros y –retomando la solución adoptada en las viviendas de Villaverde– los portales pasantes. Una vez definido el volumen y fijada la crujía, tuvo que responder a las demandas de los futuros inquilinos, quienes, a partir de un esquema general y una vez adjudicadas las viviendas por sorteo, le demandaron una mayor personalización de sus viviendas. La planta de pisos, por tanto,



242 Viviendas grupo Ergoyen –las casas de colores– construidas por Rafael Aburto en Neguri entre 1966 y 1969.

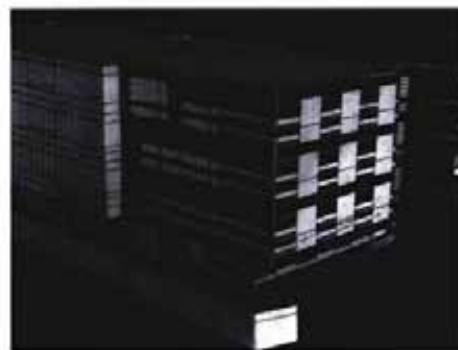
243 Emplazamiento.

1. Para una descripción pormenorizada, cfr. AA. VV.: "Viviendas en Neguri", *Arquitecturas Contemporáneas*, núm. 5, Pamplona, T6 Ediciones, 2002.

acaba por acomodarse a los estándares dimensionales y organizativos de la vivienda moderna de clase alta: amplios estares orientados al suroeste y prolongados con profundas terrazas, zona de servicio al nordeste y diversos dormitorios completan la distribución. Aburto asume desde el principio esa condición impuesta por la propiedad y se aferra a lo que será su señal de identidad y el interés último de su actuación: la imagen exterior de las viviendas. La intención de Aburto no era componer una bella fachada para salir del paso, sino que su arquitectura respondiera a la necesidad expresiva de su contenido. Quiso formular un novedoso lenguaje abstracto que respondiera elegantemente y con herramientas propias al pintoresquismo burgués del entorno.

La fachada es algo importantísimo. Yo creo que muchas veces se hablaba de este aspecto con desprecio: “eso es puro fachadismo”, se solía decir cuando estudiaba. ¿Por qué hice lo de Ergoyen, las “casas de colores” o la “casa de las rayas”, como la llamaban? En parte porque indica algo de lo que hay dentro. Generalmente, si la fachada es buena, también lo es el interior. Una fachada es buena cuando emociona estéticamente. Son cosas que aplicas según el edificio, según el carácter del edificio y según lo que tú mismo tengas en la cabeza.²

En continuidad con los intereses mostrados a lo largo de su ejercicio profesional, Aburto se deleita en el refinado juego de la medida y del cálculo de proporciones. “Estudié mucho el módulo para componer la fachada. [...] El módulo dimensiona y relaciona, anunciando la primacía de las plantas gravitadas después por la manifestación vertical del hombre.”³ Sin embargo, la marcada horizontalidad que por ella discurre no será fruto de los condicionantes constructivos, sino más bien de la libertad artística y artesanal que se deriva de considerar la imagen final de los volúmenes desde un punto de vista exclusivamente epidérmico. La membrana cerámica del edificio se tensa mediante una colorida sucesión de listas de variadas anchuras del mismo material esmaltado, apenas interrumpidas por las carpinterías enrasadas de madera tipo Pearson con vidrios deslizantes. Previstas inicialmente de aluminio, acaban así por enriquecer la composición general de las fachadas, en sintonía con los otros elementos del mismo material que la componen: los maineles entre huecos, celosías y algunas barandillas. Aburto despliega un contenido ejercicio de coherencia en el empleo de los materiales, cuyas variadas texturas contrastan con los claroscuros de las terrazas y se ensamblan armónicamente para producir una melodía vectorial y coloreada. “Hay que partir del material”, explica el arquitecto. “Detrás de esa fachada está el haber descubierto ese catálogo tan fabuloso que me abrió los ojos sobre posibilidades que indudablemente persistían en el subconsciente.”⁴ El color en la fachada plana actúa como la pintura en un cuadro, aportando una profundidad retórica. Así, la fachada misma se convierte en la superficie sobre la que se actúa a fin de dar carácter a un objeto de consumo visual. Al final, la manipulación abstracta de los componentes de la fachada está destinada a crear la emoción estética.

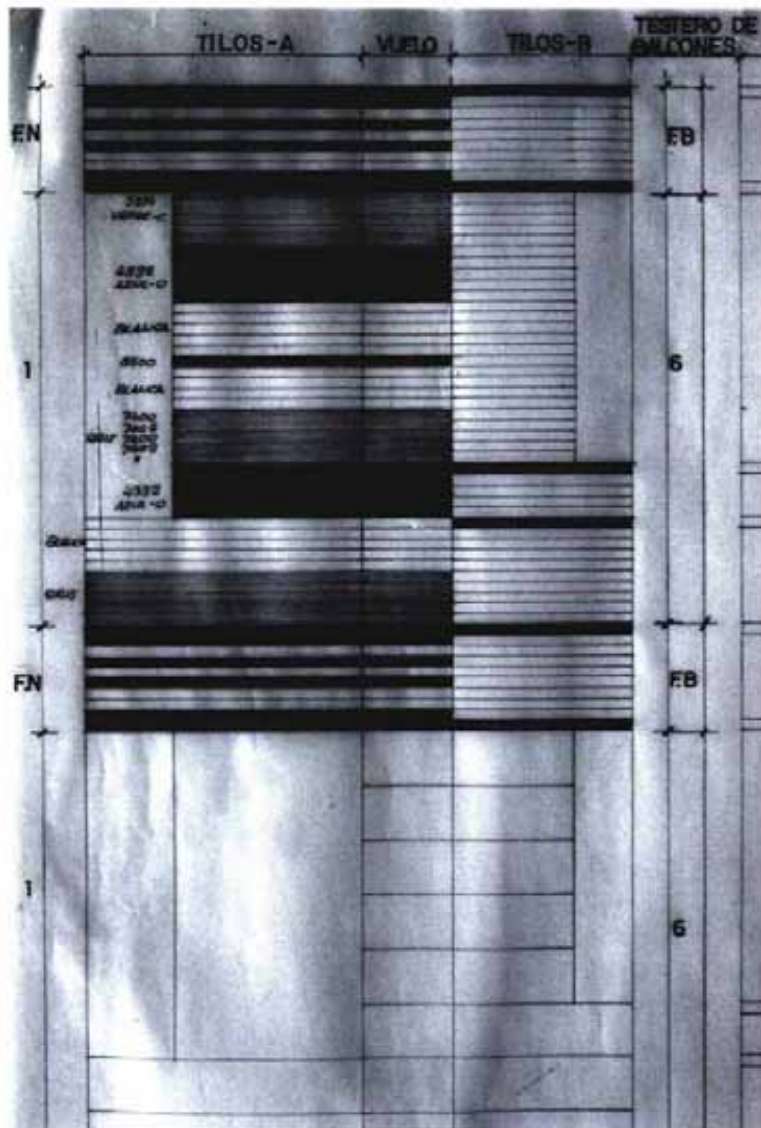


247 Maqueta de trabajo.

2. Itzaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

3. Ibidem.

4. Ibidem.



248 y 249. Aburto concentró sus esfuerzos en el diseño y la ejecución de la fachada.

Hemos pasado de las tres a las cuatro dimensiones. El color por no tener forma en sí –aunque la forma sí tiene color– no tiene dimensiones o puede parecer tener una sola: los colores en relación uno con otro pueden dar la impresión de estar más próximos o más alejados entre sí respecto del observador, de tal modo que aplicados a un plano con dos dimensiones concretas, varios colores así limitados vinculan una tercera dimensión dando al plano lejanías incluso secretas respecto de otras partes de la misma superficie con otra coloración. Es la teoría del cuadro pintado aunque éste carezca de perspectivas, ni simular luces y sombras propias o arrojadas, en suma aplicada a la arquitectura se puede conseguir mover una fachada sin construir los volúmenes que plasman dicho movimiento, lo que sería más caro y que se efectúa conscientemente en el caso de que así lo exija una función constructiva o de uso. La arquitectura actual acusa notablemente esta deformación que no tiene otra razón de ser que la estética, aunque se apoye en pretendidas razones tecnológicas.⁵

Otro de los temas que subyacen en torno a este proyecto es su polémica interacción pública. Si el traje que adorna las viviendas constituye por sí mismo un alegato intencional, éste se radicaliza en su diálogo imposible con la realidad edificatoria que lo corteja. Lejos de acomplejarse ante la fuerza del vacío aparato estilístico del gueto burgués en el que se inserta, la arquitectura de Aburto supone un grito libertario de autenticidad. Su optimista manifiesto tuvo que hacer frente a una incomprensión correlativa a la rotundidad de su ofrecimiento. Paradójicamente, sin embargo, la calidad doméstica y programática de las viviendas proyectadas por Aburto sí que se acomodaba –tamizada por el funcionalismo de la modernidad– a los estándares burgueses. De hecho y como el propio Aburto señalaba, las plantas de las viviendas no hacen sino amoldarse fielmente a una tipología felizmente asimilada por la arquitectura moderna española. Ésta iba destinada no sólo a los estratos burgueses más pudientes sino también a una cada vez más numerosa clase media-alta generada por el desarrollismo del tardofranquismo. Asumiendo el consenso tipológico, el reto estético y cultural planteado por Aburto se habría de librar exclusivamente de puertas afuera, a través de la elegante y alternativa formulación de su distintivo lenguaje abstracto. “Las plantas, pues, serán muy parecidas y, por tanto, su fachada se repetirá. ¿Y si las envolvemos en la misma epidermis? Pues que nos encontramos con que la monotonía ha sido siempre el recurso para crear grandes espacios y grandezas y que en nuestro caso serían grandes y monorítmicas, ocupacionales.”⁶

Aburto concibe la libertad creativa de la imaginación como el antídoto capaz de contrarrestar el caótico baile de disfraces que caracteriza a la edificación de Neguri. “Si la arquitectura es la ciencia de crear espacios, y sus formas nos sirven para desentrañar su contenido –escribe Aburto–, éste no puede expresar ontológicamente más que el ocio sensorial de quienes pueden ejercerlo impunemente, en un determinado estadio de tiempo.”⁷ La imaginación ha de estar tamizada por la coherencia y por la sinceridad. Recurriendo casi a una

5. Rafael Aburto: texto manuscrito inédito y sin fecha, Archivo Aburto, ETSAN.

6. Rafael Aburto: “Casa de viviendas en Bilbao”, *Arquitectura*, núm. 152 (agosto 1971), pág. 39.

7. *Ibidem*, pág. 38.

justificación metafísica, Aburto apuesta por la veracidad y la credibilidad de su presencia arquitectónica. Al mismo tiempo y lejos de ver su proyecto como una especie de experimento utópico, confía en el valor estimulante y propositivo de su intervención para, al menos, sacudir las trasnochadas conciencias estéticas de las gentes del lugar. A pesar de que es ahora cuando se manifiesta abiertamente, éste había sido uno de los objetivos presentes en la agenda del arquitecto desde las etapas pioneras y liberadoras del lastre académico.

Y ¿cómo se comportan estos edificios ante el ambiente que los rodea? Todas las grandes obras de la Arquitectura son distintas, más en el espacio que en el tiempo. Tienen pocos antecedentes y una larga cola, infinita como el tiempo, de consecuentes. En cambio, ante el paisaje hacen que su aparición cause verdadera sorpresa. La diferencia de calidad se suma a la del carácter. Las Pirámides no soportarían la proximidad de las montañas, mientras que El Escorial sí, porque no las recuerda. El Partenón cabalga en la colina para destacarse más, dada la uniformidad de la arquitectura griega. El mayor encanto de las catedrales estriba en el contraste con el caserío, etcétera.⁸

Sin embargo, la alicatada genialidad de Aburto cayó en saco roto. Su apuesta por la contemporaneidad apenas encontró ecos en actuaciones posteriores dentro del municipio vizcaíno. Su propuesta engarza así con otras obras del discurso de la tardomodernidad, estableciendo puentes intemporales entre ciertos episodios plásticos de la vanguardia europea y el lenguaje sintáctico posmoderno. Esta síntesis epidérmica de su lenguaje resalta al mismo tiempo la divergencia de sus intereses con respecto a los aires orgánicos que la punta de lanza de la arquitectura española estaba manejando por entonces. Esa condición precursora que se veía en el caso del Ayuntamiento de Toronto vuelve a intuirse en las viviendas de Neguri. Sería atinado cotejarla, por ejemplo, con el discurso que por esos mismos años formulaba Robert Venturi. En el caso español tardará en asumirse la oferta de lenguaje y de intenciones manejadas por Aburto en la década de los sesenta, refrendada y brillantemente verificada en algunos ejemplos contemporáneos como, por ejemplo, las viviendas en Borneo Eiland de Enric Miralles, cuya operación proyectual comparte en cuanto al método y los fines muchos de los acervos manejados por Aburto: el trabajo con maquetas y los ensayos de modulación cromática, las elegantes carpinterías de madera enrasadas en el paño de fachada, la vinculación de la fachada con las plantas y, en último caso, el recurso a la abstracción coloreada como antídoto contra la dureza lingüística del entorno. Esta misma y –en el caso de Aburto– fallida voluntad se conforma al menos en la satisfacción personal y coherente ante el deber cumplido con la arquitectura y consigo mismo.

8. Rafael Aburto: "Estación Termini, en Roma", *RN/A*, núm. 113 (mayo 1951), págs. 31-32.

Expresión pictórica

La pintura es hoy para mí un modo de expresarme, de comunicarme. Pintar es una manera de decir "aquí estoy" o "yo soy esto". No es por publicidad; es la manera de responder, si me preguntan, al "¿tú quién eres?"

Si las viviendas de Neguri constituyen un claro compendio del legado arquitectónico de Aburto a la modernidad española, no menos importante es la inmediata condición de ligazón con su explícita labor pictórica de madurez. Lo que durante treinta años de ejercicio profesional había permanecido en estado de latencia se convierte, al final de la década de los sesenta, en la fogosa explosión de una actividad que tiene que ver fundamentalmente con el feliz hallazgo del anhelado vehículo de expresión personal. El alegato público que suponen las *casas de colores* constituye, para Aburto, una feliz liberación plástica y objetiva de su rumiante discurso intimista, que a partir de entonces se plasmará mediante los enfáticos trazos de su pintura, la cual trasciende la condición recreativa y se confirma como componente sólido e irrenunciable de un vital compromiso artístico. "Con una maestría innata y con personalidad acusada",¹⁰ decide trasladar a los lienzos y traducir en clave figurativa lo que en Ergoyen había quedado impreso en la horizontalidad cromática y abstracta de las fachadas.

En Aburto, como es sabido, la comunión entre personaje y obra –arquitectónica y pictórica– van absolutamente de la mano, igual que las paradojas y contradicciones que envuelven a ambos. De la misma manera se puede decir que toda su arquitectura está cargada de intenciones y conceptos pictóricos, formales y compositivos y, al mismo tiempo, su faceta artística se vincula a su ser-arquitecto. Aburto, en este sentido, no sería ni pintor ni arquitecto: su vida es un constante y creativo intento de comunicarse con lo que le rodea. Por eso recurre siempre a los mismos temas, aunque varíen los cauces de expresión de su talento. Porque, según Aburto, pintura y arquitectura comparten los mismos atributos y, a pesar de su denodado intento por sacar el máximo partido expresivo al carácter de la arquitectura, ésta siempre se muestra sujeta a mayores limitaciones.

El permanente interés de Aburto por la pintura se limitó, durante los años de la primera posguerra, a la ejercitación de una afición vinculada a su propia idiosincrasia cultural. El autodidactismo, en esta materia como en otras, no habrá de confundirse con el desconocimiento. Su contacto directo con los protagonistas más florecientes de la vanguardia de los años cincuenta se tradujo sin duda en un interés constante por los sucesivos episodios pictóricos y sus intérpretes. Más tarde, su súbita y sorprendente conversión a una desbordante actividad artística tiene que ver –como cabría esperar en el caso de Aburto– con la casualidad y con la espontaneidad, más que con una reglada declaración de principios. "La primera vez que pinté, por curiosidad, me di cuenta de que con el pincel no salía nada. Había en casa unos botes de pintura. Cogi una espátula y fue un experimento coger una



250 y 251 Aburto compaginó los temas figurativos con el expresionismo material y la investigación cromática.

9. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

10. Juan Ramírez Lucas: "La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio", *Arquitectura*, núm. 133 (enero 1970), pág. 64.



252 y 253 Este mural cerámico realizado por Rafael Aburto en el portal de Ergoyen evidencia la débil frontera existente entre su arquitectura y su actividad artística.

gran cantidad de pintura y hacer manchas. Se cubría un gran espacio y tenía personalidad. Era una pintura, algo más que una simple mancha. Para mí, fue un gran descubrimiento."¹¹ Su profusa actividad pictórica lleva implícita esa inusitada voluntad de proyectarse hacia el exterior y que además pronto se concreta, por iniciativa propia, en sendas exposiciones en la sala Macarrón de Madrid, en los meses de diciembre de 1969 y 1970.

Esta tarea emprendida por Aburto conecta en el fondo con el expresionismo de las vanguardias, al surgir precisamente como respuesta a la incomunicabilidad. "Yo, el artista, os ofrezco esta experiencia porque, como artista, estoy especialmente sensibilizado y dedico mi vida a experimentar con mi piel sensible y a encontrar maneras de captar las cosas para vosotros el público."¹² Así se pronunciaba Ernst Ludwig Kirchner, uno de los miembros de *Die Brücke*. Wilhelm Worringer justificó el expresionismo como reacción ante la tendencia al aislamiento y a la introversión verificable en los pueblos nórdicos, pero que igualmente se podría predicar de ese sombrío carácter vasco que colma la personalidad de Aburto. Sus profundas vivencias venían necesitando de ese vehículo de expresión felizmente encontrado. A su vez, la técnica pictórica precipita la actividad creativa del arquitecto: "Me siento lleno de ideas pictóricas; cada problema de la pintura me lleva a otro y a nuevos descubrimientos. Encuentro caminos insospechados y no puedo descansar ni un momento para adentrarme por ellos."¹³ Como se comentó al retratar los rasgos de su carácter, la actividad vital de Aburto está marcada por esa condición kafkiana que distingue entre su vida funcional y sus vías de escape de la incómoda cotidianidad. Para Aburto, los límites entre arte y realidad se fundirán en el marco único de su propia realidad personal. "Se dice 'el arte como ficción para huir de la realidad' cuando la realidad, referida a una situación o coyuntura humana, es otra invención, es un principio de arte por lo que supone de consideración limitada."¹⁴ Si el texto "Para qué sirve un árbol" actuó de hilo conductor de su reseña personal, ahora lo será el poema escrito por Aburto para el artículo que con motivo de la primera exposición en la sala Macarrón redactó el crítico Ramírez de Lucas. Al igual que el primero, este texto se revela como un preciso autorretrato, basado en la descripción de sus lienzos *Trampa, Jaula, Vencido y Ocaso*, una serie de variaciones sobre el mismo tema: un extraño personaje ataviado con sombrero y una especie de manto, y montado sobre un artefacto, aparece atrapado por una maraña de sillas amontonadas.

El conflicto de las sillas que se repite afectando siempre al mismo individuo en principio no gregario, pero que alude a un lugar común, donde algunos más se identifiquen fácilmente. ¿Cómo empezaría el juego?, que ya resulta fatal. Muchos principios posibles para un solo fin cierto. Los principios pueden alterar los comentarios, pero al final será siempre el mismo. Es un ser en potencia. Su empeño es un plano horizontal, sin progreso ni regreso, determina un punto, en un ficticio sistema cartesiano. ¿Es el despertar humano acompañado todavía por el bagaje onírico de su vigilia? Más bien el enredo de su atuendo-circunstancia que es ya la máquina que lo consume. También ciertamente: que cabalga, pero sin ladridos. Está *dentro*,

11. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

12. Norbert Lynton: *Historia del arte moderno*, Barcelona, Destino, 1988, pág. 38.

13. Juan Ramírez de Lucas: "La pintura del arquitecto Rafael Aburto...", art. cit., pág. 64.

14. Rafael Aburto: "El arte es...", texto manuscrito inédito y sin fecha, Archivo Aburto, ETSAN.



254, 255, 256 y 257 *Trampa, Jaula, Vencido y Ocaso*, ca. 1969.

cuando nadie gime fuera. Es propietario celoso..., sin competencia visible. Tiene actividad y un destino, cuando le rodea un horizonte sin meta. Profesa con sospechada fe y orgullo, cuando implica su próxima mala suerte. Se muestra confesional, cuando nadie le escucha, juzga ni discute. En fin, la puerta parece abierta cuando todo le retiene, y no precisamente la física del cuadro como escenario que es.¹⁵

El texto, rezumante de personalidad, merece un examen detenido puesto que contiene los objetivos temáticos rastreados por la pintura de Aburto. Él sería ese "mismo individuo en principio no gregario, pero que alude a un lugar común", es decir, un personaje individualista y autónomo que, en razón de sus circunstancias familiares y profesionales, se adapta a las normas sociales que conlleva su adhesión a un determinado estatus social. Aparece la idea de juego como motor operativo. "Muchos principios posibles para un solo fin cierto", la incomunicabilidad. El fatalismo es también una condición expresionista. "Su empeño es un plano horizontal, sin progreso ni regreso, determina un punto, en un ficticio sistema cartesiano"; Aburto subraya su intrínseca aproximación formal al expresionismo, manifestada en los difusos límites que separan su cartesiana condición arquitectónica de sus trazos pictóricos. La investigación plástica que mejor se adapta al alegato sentimental es precisamente lo característico del expresionismo. Asimismo, el propio Aburto señala su querencia surrealista, ese "bagaje onírico de su vigilia". "El enredo de su atuendo-circunstancia" tiene que ver con uno de los temas formales más explorados por su pintura -fracs, bombines, chisteras, máscaras, etcétera-, vinculado a la condición ficticia de la presentación de los individuos en sociedad. Para él, seguramente, el traje y la corbata son la apariencia impuesta por las normas sociales. El disfraz y el carnaval serán también temas pictóricos recurrentes de la primera pintura figurativa de Aburto. Su visión del carnaval es muy negativa, puesto que la mascarada implica refugiarse en lo gregario. Además, este atuendo es "la máquina que lo consume", lo gregario. Para la vanguardia expresionista, la máquina era una amenaza. La fabricación en serie y la visión robotizada del individuo acaba por uniformar y difuminar al individuo. De este modo, lo más sagrado para los expresionistas se convierte en una pieza más de un sistema organizado dentro del cual Aburto nunca se sintió cómodo. El atuendo circunstancia impuesto por la adopción de unos roles sociales le hacen sentirse como una pieza más del sistema.

En clara alusión quijotesca, el propio Aburto señala su condición de personaje kafkiano, "que cabalga, pero sin ladridos". El arquitecto tuvo que cabalgar muchos años en una acomodaticia dirección obligada, ajena a las críticas ejercidas por la salvaguardia del sistema. Sin embargo, su constante búsqueda de una coherencia personal no pudo resistir en ocasiones romper esa barrera. Pero, por lo general, ese cabalgar queda en su mundo interior, "está *dentro*, cuando nadie gime fuera". La contradicción interior de Aburto le lleva por tanto a la utopía. Su expresiva y convulsiva vocación artística no contó con la valentía necesaria para cortar con todo e ir a contra corriente, por temor a los "ladridos".



258 Uno de los numerosos collages de los cuadernos de trabajo de Aburto en los que trata el tema del uniforme social.

15. Juan Ramirez de Lucas: "La pintura del arquitecto Rafael Aburto...", art. cit., pág. 66.

A Rafael Aburto
 José G Solana



259 Siendo estudiante en Madrid, Aburto visitó a Solana en su estudio y se llevó un catálogo dedicado.

260 Collage de temas taurinos, v.f. Rafael Aburto.

El mismo hecho de reconocerse y hacer un retrato-poema tan certero de sí mismo subraya su increíble sensibilidad, que le devuelve continuamente a los territorios de su infancia. “En fin, la puerta parece abierta cuando todo le retiene, y no precisamente la física del cuadro como escenario que es”; con estas exposiciones de su obra pictórica, Aburto abre la puerta de su mundo interior al público siendo consciente al mismo tiempo de que la clave personal de su mensaje lo hará, una vez más, difícilmente comprensible. La puerta abierta tendrá que ver también con el carácter procesal de su actividad artística. La obra permanecerá siempre inacabada, en constante solicitud y sin una clara voluntad de llegar a un objetivo final. La pintura es para él un medio de expresión, un vehículo de experimentación y nunca un fin en sí mismo. Por eso no se adscribe a ningún movimiento, ni firma sus cuadros, tanto por su carácter instrumental y experimental como por un desapego hacia su propia autoría.

Apuntado el trasfondo subjetivo del ejercicio artístico de Aburto, habría que explorar a continuación las coordenadas de su localización crítica. La adscripción nominal de su pintura no es inmediata, al igual que su arquitectura, puesto que, a pesar de que se perciben claras referencias, siempre habrá puntos que la separen de un irrefutable registro. ¿Cuáles serían las características e influencias de este figurativismo expresionista? La más importante de ellas participa todavía del mismo humus cultural que soportó gran parte de la actividad artística de la primera posguerra. El despertar de las vanguardias llevó consigo una nueva recuperación del realismo español del 98; la regeneración de los valores patrios y la renovación de lo castizo –Goya, El Greco, Velázquez, etcétera– se integró en lo moderno. Zuloaga –gran pintor del 98– y el agresivo y excéntrico Gutiérrez Solana aglutinaron a la española ciertas tendencias del expresionismo europeo. Este espíritu es retomado por Aburto, y dan constancia de ello las múltiples influencias que de estos pintores se observan en sus lienzos.

José Gutiérrez Solana (1886-1945) reinterpretó mediante su pintura esperpéntica el aire goyesco de los grandes temas de la tradición española. Toros, capeas, muñecas, chicas de la calle, procesiones y flagelantes conforman la *España negra* de Solana. La siniestra sordidez con la que el pintor muestra estos motivos figurativos es lo que atrae a Aburto, quien incluso comparte con él su independencia y autodidactismo. El universo solanesco es asimilado por Aburto. Solana era un personaje solitario, callado y de costumbres tangenciales respecto a las dictadas por los convencionalismos burgueses. Esta actitud, que como en el caso de Aburto arranca de ciertos episodios infantiles, propició el trazado de su leyenda. Aburto sintió una afinidad por el personaje desde sus años de estudiante de arquitectura, llegando incluso a visitar al pintor en su taller. Al igual que Solana dio un paso más en la manipulación del repertorio figurativo de Ignacio Zuloaga (1870-1945), Aburto recoge para sí los temas presentes en las obras de ambos en la medida en que coinciden con sus propios intereses, pues comparte un sustrato temático en torno a la muerte y a la plasmación de su sórdida belleza. Las virulentas capeas y corridas de toros manifiestan el gusto

de los expresionistas por lo morboso. Aburto continúa a su vez la tradición hispánica de Vázquez Díaz, la tauromaquia, junto a los flagelantes, la seca meseta castellana, las procesiones de Semana Santa y la inquisición forman el repertorio de esa *España negra*.

La indiscutible influencia temática de Solana o Zuloaga en la pintura figurativa de Aburto se ve complementada y actualizada por las nuevas referencias de su ineludible contemporaneidad. En los primeros años setenta llega el *pop art* a España, aquí, tamizado por la crítica artística a la dictadura franquista, cristaliza en la nueva figuración del realismo crítico social. El *pop* se mofa de la abstracción expresionista propia de un reducido círculo de intelectuales Muchos informalistas –como Saura o Canogar– retoman la figuración expresionista para tratar de llegar al pueblo mediante un compromiso político y social de transformación. Genovés, Arroyo y los componentes del Equipo Crónica insisten temáticamente en la pérdida de identidad personal mediante la manipulación del arte de los medios y el lenguaje de masas. Para ello aplican los habituales recursos surrealistas. Algo similar se podría decir de Aburto, quien, metido de lleno en la nueva figuración expresionista del realismo crítico social, comparte las técnicas pero no tanto las reivindicaciones sociales. Su particular censura social se formula exclusivamente a partir de las premisas de su propio mundo interior.

Uno de los medios empleados asiduamente por el realismo crítico social como soporte figurativo de su pintura es la fotografía y las técnicas afines. Esta herramienta encuentra igualmente un precedente en las vanguardias y en el surrealismo que ya utilizaban el *collage* y el fotomontaje como vehículo expresivo y metafórico. En el caso de Aburto, esta realidad constituye uno de los soportes preclaros de su proceso creativo. Su interés no es nunca la reproducción fiel y mimética de la realidad, sino una recreación expresionista de la latente complejidad de lo ordinario, una especie de empeño obsesivo y barroco por bucear en los recovecos formales de la realidad. Los recortes fotográficos sobre los que trabaja Aburto acaban por transformarse en un mapa topográfico abstracto, geometrizado y modulado para su posterior traslado a la pintura. “La fotografía, explica Aburto, es siempre un modelo que puedes interpretarlo a tu manera.”¹⁶ La condición instrumental y autónoma –plástica y expresiva– propia de la fotografía le fascina: “La fotografía tiene cada vez más importancia, también en la pintura, y eso se ha descubierto ahora, con la aparición de grandes exposiciones de fotografía que antes no había. A mí me ayudaba mucho también para hacer *collages*, pegando los recortes que iba haciendo”.¹⁷

La manipulación experimental de la técnica pictórica fue marcando la trayectoria artística de Aburto. Un ejemplo de ello sería el completo cambio de registro que experimenta su pintura entre la primera y la segunda exposición de la sala Macarrón, en la que abandona la figuración en favor de las líneas matéricas del expresionismo abstracto. Plantea entonces nuevos experimentos formales a modo de ejercicios de estilo y de simplificación. Su expresionismo se encauza hacia la experimentación abstracta del color y la materialidad de



261 y 262 *Multitudes*. Aburto trabaja sus cuadros a partir de collages y referencias fotográficas.

16. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.
17. *Ibidem*.



263 y 264 Guardarropia.

265 Proceión.

266 y 267 Descendimiento.

lo informe. El expresionismo abstracto no busca deformar la realidad para denunciarla como hace la corriente figurativa, sino que escapa de esa realidad para refugiarse en los mundos interiores. Mostrando el interior mediante la experimentación plástica, sale a brochazos toda esa energía reprimida. La técnica es sólo el medio de expresión.

Definidas estas coordenadas, se pueden presentar algunos ejemplos. Varios cuadros de la primera exposición –*Guardarropía*, *Percheros* y *Procesión*– evidencian su inclinación a la figuratividad expresionista. *Guardarropía* es un trágico retrato de dos personajes ataviados con las galas propias de una reunión de sociedad: frac, chistera y pajarita. La presencia a sus espaldas de una especie de biombo los convierte en una suerte de muñecos de guiñol expuestos sin protección ante el observador. Para acentuar la consabida paradoja vital, el personaje de la derecha se desprende de su “atuendo-circunstancia” –soportado entonces por una mano enjuta– y desliza su cadavérica y masiva corporeidad hasta el suelo. El rostro del otro caballero es una máscara agónica y vacía. El cuadro plantea una crítica social. La idea de la máscara –literal o figurada– está presente en la pintura de Aburto, tiene una razón de ser absolutamente fenomenológica y, como se adelantaba, encuentra sus raíces en la *España negra*, que reinterpretan los más conspicuos representantes del realismo crítico social. A toda esta carga conceptual hay que añadir un formalismo y un virtuosismo obsesivos que le llevan a recrearse en los pliegues de las ropas y en su valoración cromática: los tonos fríos no hacen sino vigorizar la gélida atmósfera mortuoria que el cuadro representa.

En *Procesión* vuelven a aparecer las piezas del repertorio figurativo de Aburto con un despliegue más claramente escenográfico y de marcada verticalidad. La figura se difumina, perdiendo su unidad corpórea. La deconstrucción le lleva a separar los bustos de las caretas hasta difuminar los límites entre la figura humana y el maniquí. Junto a este mobiliario urbano, mantas, sillas, lámparas y otros objetos componen la totalidad de la escena. Esta singular combinación de elementos dispares acaba dotando al cuadro de la misma inquietud que se desprende de la descontextualización reflexiva de las obras surrealistas y metafísicas. Esto se consigue sacando de su sitio los elementos y mezclándolos aparentemente al azar, combinación de la que surge una nueva reflexión onírica. Aburto da rienda suelta a lo que lleva dentro provocando el choque emocional propio del expresionismo.

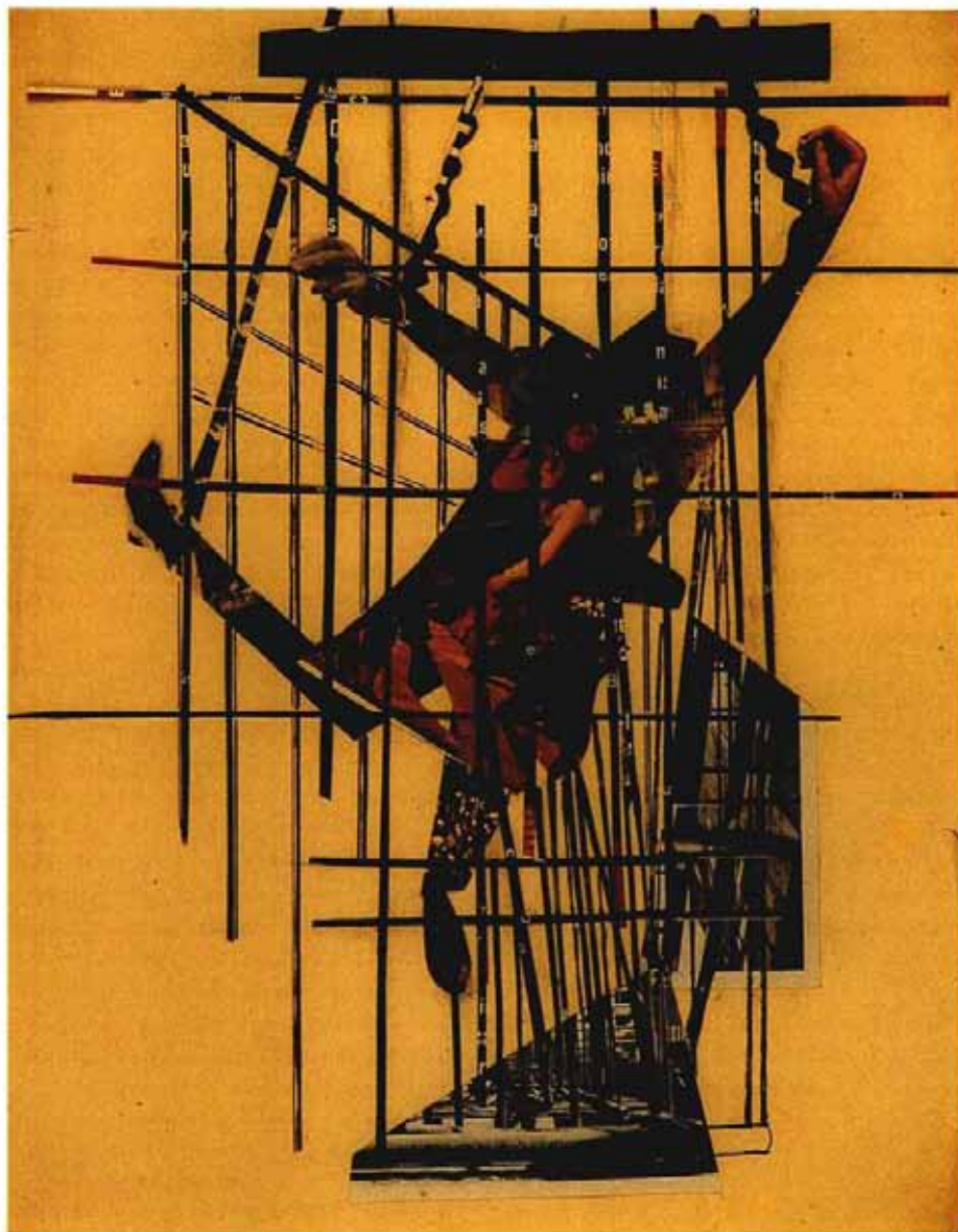
Descendimiento es otro cuadro incluido en la primera exposición pública de Aburto. Aborda en este lienzo un tema esencialmente barroco, dentro del repertorio de la *España negra*. La arquitectura de la escena encaja perfectamente con sus intereses formales: la ortogonalidad de la Cruz, el cuerpo yacente y los pliegues de las túnicas y los sudarios. Sin embargo, Aburto rompe una vez más el orden cartesiano para dejarse enredar por la deconstrucción y la amalgama ignominiosa de los elementos constituyentes. Se asiste a un descalabro del descendimiento de Cristo de la Cruz, tema clásico de las esculturas barrocas castellanas. Aburto mantiene la escalera junto a la Cruz y se deshace del resto de los ele-



268 *Madrid* es uno de los pocos cuadros firmados y fechados (1969) por Aburto.

269 *Artista enjaulado*, collage.

270 *Ropa al sol*.



mentos para personalizar la escena simplemente con la presencia en el plano de fondo de su personaje enmascarado que soporta misteriosamente el tronco de la Cruz. Se asiste nuevamente a la recreación virtuosa en la forma de lo informe. Los pliegues de las túnicas se sustituyen en esta ocasión por las facciones del famélico torso del crucificado.

La tauromaquia ocupa un lugar muy destacado en el conjunto del repertorio temático de Aburto. La fiesta nacional le brinda un marco *ad hoc* para recrearse en sus obsesiones formales y figurativas. Además de pases y cogidas –salpicadas de sangre y cuerpos tronchados–, pinta cuadrillas de toreros, pero transgrediendo irónicamente las estampas clásicas de Zuloaga y Solana. En *Torerías* exagera la condición plástica y cromática del traje de luces, inundándolo de tonos aún más vivos. Añade una vez más el extraño diálogo entre el uniforme y el cuerpo que lo habita. El color verdoso y la luctuosa textura carnal de la piel contrasta con el carnavalesco uniforme de la faena. La numerosa sucesión de bocetos para encajar el cuadro, ensayar los colores y cincelar los rasgos faciales del protagonista de la escena subrayan su innegable virtuosismo.

El interés por la retícula, el orden cartesiano y la modulación que se observa en toda la obra de Aburto va intrínsecamente unido al contrapunto formal de la libertad expresiva. De la misma manera que superpone una libérrima composición plástica a la rígida trama ortogonal de la fachada de su propuesta para la Ópera de Madrid, salpica la rigidez escenográfica de sus cuadros con la sensibilidad matérica de los tejidos. Junto a lienzos como *Madrid* o *Ropa al sol*, este interés formal está refrendado por los numerosos recortes fotográficos, referencias y bocetos almacenados en sus cuadernos. Aburto trata de desenredarse del rigor formal de la retícula cartesiana que acaba transformándose en una suerte de jaula encorsetadora de su libertad expresiva. De esta manera, el Aburto pintor parece haber sido capaz de manipular y romper el atrincheramiento de uno de los mecanismos formales de las artes visuales modernas. De acuerdo con el análisis de Rosalind Krauss, se entiende que Aburto recurra a la trama abstracta como soporte visual de partida, si bien, una vez más, acaba por renunciar a la pureza de su silencio reduccionista. Éste es el empeño de Aburto. Una vez *descubierta* la retícula como soporte abstracto inicial –pictórico y arquitectónico–, se siente feliz y libérrimamente enjaulado y atrapado por ella.

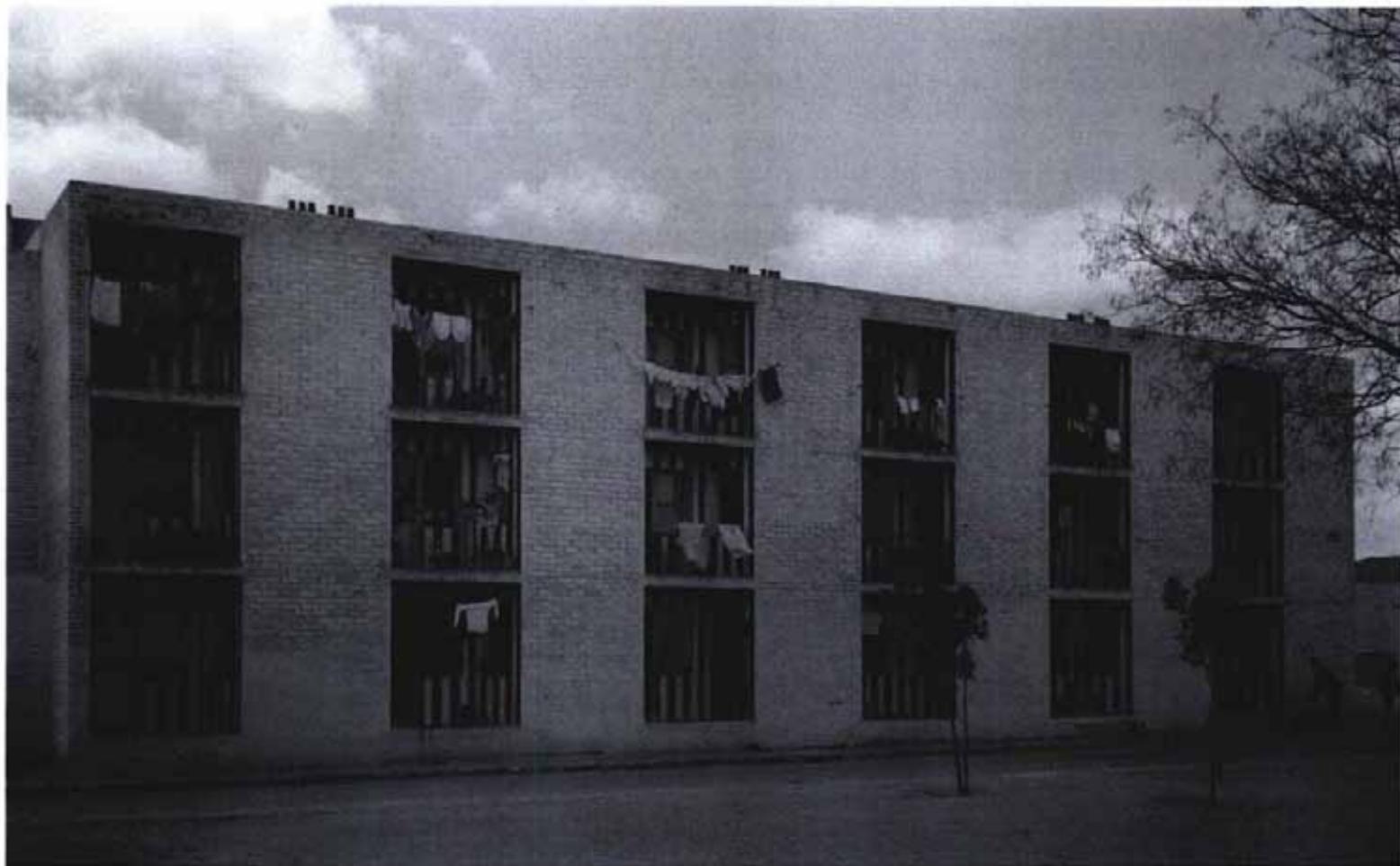
Quizá debido a este sentido de comienzo, de nueva salida, de grado cero, numerosos artistas han adoptado la retícula como medio de trabajo, redescubriéndolo continuamente como si el origen que habían encontrado al extraer capa tras capa de representación hasta llegar finalmente a esa reducción esquematizada, a ese campo de papel cuadriculado, fuera *su* origen, y su descubrimiento fuera un acto de originalidad. Cada cierto tiempo, los artistas abstractos *descubren* la retícula; podría decirse que parte de su estructura es siempre, en su carácter revelador, un descubrimiento nuevo y único. Y al igual que la retícula es un estereotipo en constante y paradójico redescubrimiento, es también una prisión en la que el artista enjaulado se siente en libertad.¹⁸



271 y 272 *Torerías*.



18. Rosalind Krauss: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 172.



273 Viviendas experimentales de Villaverde, 1954, Rafael Aburto.

Aburto: intuiciones y certezas

El matemático es generalmente un hombre débil, que recurre al lenguaje abstracto como medio viable de expresión y dominio. Necesita, por tanto, del árbol, de su refugio, de su silencio y altura. También de su juego. Con la seguridad de que si algún disciplinante se decidiese, jamás tuviera un árbol mejor fruto.¹⁹

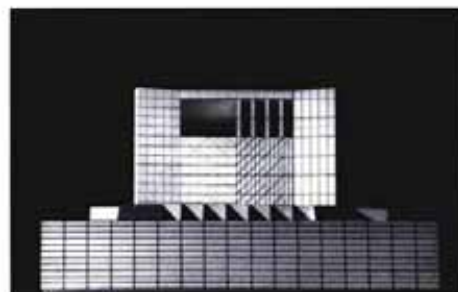
Una vez repasados los episodios de la trayectoria vital y profesional de Rafael Aburto, se puede sin duda confirmar que aquel árbol al que Aburto se encaramaba entrada la década de los cuarenta ha dado sus frutos. La totalidad de su legado temático así como sus proyectos más conspicuos ofrecen signos preclaros de ese lenguaje abstracto personalizado que el arquitecto elaboró a partir de la lúdica búsqueda de una vía de expresión tanto vital como arquitectónica. La obra de Aburto es, sin embargo, tan apasionante y rica como inquietante y contradictoria. Cotejada con los episodios contemporáneos sobre los que se iba sucediendo su obra, el regusto agri dulce que produce su modernidad intemporal tiene que ver precisamente con un permanente desfase existente entre ambos. La lentitud aparente con la que Aburto se despoja del poso academicista de la primera posguerra es equivalente a la rapidez con la que se anticipa al espíritu revisionista de la crisis del lenguaje moderno. Se exponen a continuación esas certezas e intuiciones que, esbozadas a lo largo de estas páginas, ofrecen las claves para valorar su arquitectura y atinar en su fortuna crítica.

La gestación del legado de Aburto está estrechamente vinculada al lastre historicista de su etapa premoderna y es fruto al mismo tiempo de una progresiva depuración, no ya sólo en sus facetas más epidérmicas y caligráficas, sino también en lo relativo a sus valores espaciales, funcionales y formales. No obstante, habría que hacer hincapié en lo primero; es decir, una vez alcanzada la concepción y el entendimiento de la caja como contenedor funcional y formal, espacial y volumétrico, el esfuerzo de Aburto incide en la caracterización de un envoltorio coherente. Aburto es –especialmente a la luz del análisis de su obra pictórica– un arquitecto formalista y expresionista: un artista. Su obsesión constante es la expresión abstracta y geométrica del plano de fachada, de la piel que envuelve el espacio interior, el volumen. Este plano que debe ser bello en sí mismo pero que debe ser igualmente manifestación de lo que contiene.

La conferencia sobre la Estación Termini de Roma –pronunciada por Aburto en febrero de 1951 en el seno de una Sesión Crítica de Arquitectura– arroja no pocas luces sobre los proyectos más brillantes del arquitecto. En realidad, es la excusa que le permite exponer sus directrices arquitectónicas en ese momento tan singular para él y para la arquitectura española. No son, por tanto, cuestiones coyunturales sino principios teórico-prácticos que irán tomando cuerpo con el tiempo. Hay que resaltar la continuidad que existe entre este artículo y los textos elaborados por Aburto para el *Manifiesto de la Alhambra* y para los Congresos de Arte Abstracto de Santander. “Toda abstracción –escri-

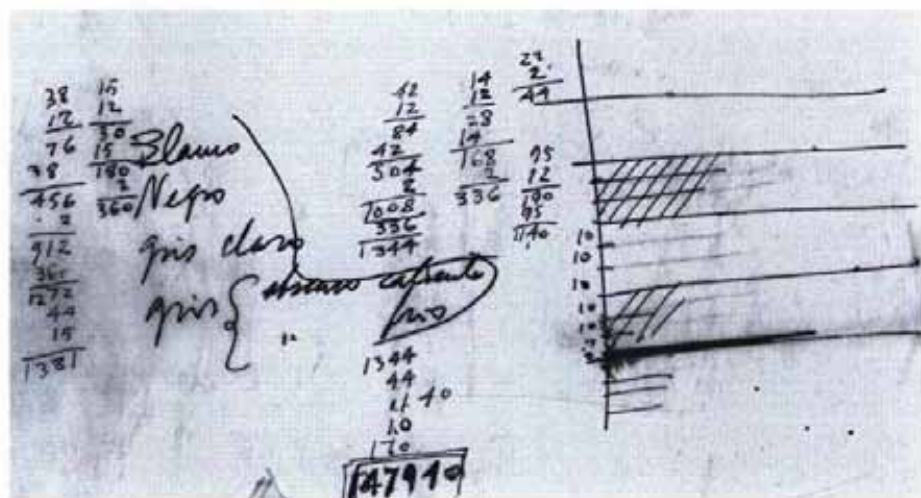
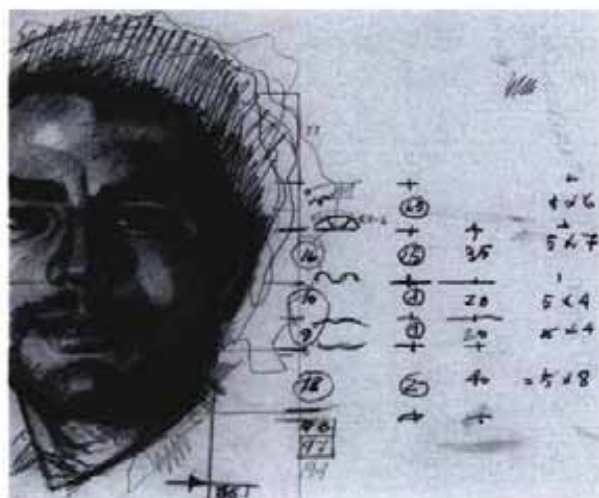
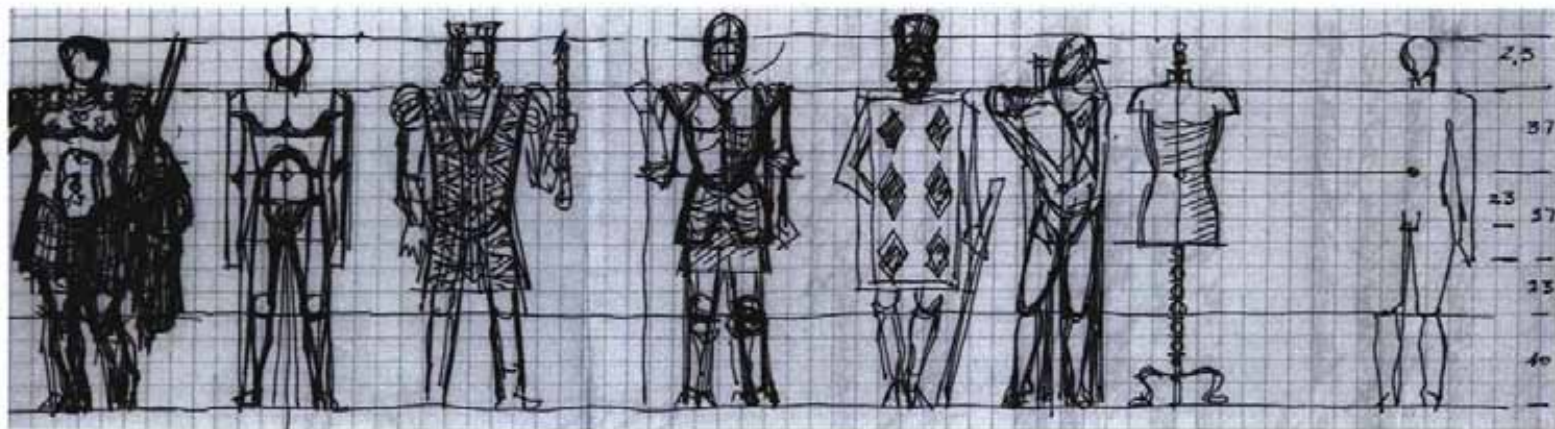


274 Estación Termini, Roma, 1950.



275 “Las formas en arquitectura son fundamentalmente abstractas, que se valoran por sus proporciones geométricas.” Alzado de la Ópera de Madrid, 1963. Rafael Aburto.

19. Rafael Aburto: “Para qué sirve un árbol”, *Arte y Hogar*, núm. 23 (1946).



276 El particular "Modulor" de Aburto.

277 y 278 Aburto, amante de la proporción y la medida: estudios para un retrato y croquis de la fachada de Ergoyen.

bía entonces Aburto– supone un huir de este mundo, un corregir su plana, por insuficiente. Antes de que el hombre erigiese algo que pueda denominarse casa, como defensa, ya había cultivado la erección estética, origen de la arquitectura monumental y de carácter religioso al culto de Dios o de los muertos. Lo estético es eterno. Lo práctico desaparece en aras de la civilización.”²⁰ La abstracción en la decoración, el papel del ornato, la figuración y su translación geométrica son sin duda los temas que interesaban a Aburto y cuyo discurso personal al respecto no dejó de elaborar –en los textos y en los planos– durante los años que desarrolló su actividad.

La arquitectura de Aburto es un constante esfuerzo de contención y de resistencia a la tentación de la locuacidad formal concretada en la decoración: “En arquitectura –advertía Aburto en el texto de Termini– la máxima tentación es la decoración”.²¹ Distingue entre una decoración romántica y otra barroca, según tenga un origen intelectual o sentimental, respectivamente. Su drástico rechazo al falso empleo del lenguaje clásico de la arquitectura se sustituye una vez más por la defensa de la elegancia que, por ejemplo, caracteriza a la estación romana: “Buscando una definición, los profanos lo llamarían fácil, pero bien se ve que, por el contrario, es profundo y sencillo, esto es, elegante. Su elegancia estriba en que con pocos elementos se obtienen grandes resultados. Pero más aún: la extrema elegancia será la de aquel de quien, sin pretender demostrarlo, se percibe una gran facultad, esto es, la facultad que, permaneciendo sin manifestarse, se llama fuerza potencial”²² y, a la postre, abstracción.

La arquitectura necesita presentarse en sociedad y de ahí surge la idea del carácter, un término que Aburto pone por delante de la controversia estilística y que viene a ser la concreción de la mencionada elegancia. Al igual que en la arquitectura, esa presencia social –el envoltorio, la fachada– tiene para él una raigambre propia. Por eso, la verdadera adecuación del carácter arquitectónico no tiene que ver con un estilo que pudiera mermar la libertad, sino con la calidad y la distinción. La ambicionada *emoción estética* como cualidad arquitectónica tiene su fundamento en la belleza formal: “Las formas en arquitectura son fundamentalmente abstractas, que se valoran por sus proporciones geométricas”.²³ De ahí que el afán creador de Aburto lo convierta en un perfeccionista, un formalista y un virtuoso, en aras precisamente de una búsqueda apasionada del rigor para que la arquitectura sea sincera y se adecue a su propia verdad. “La mayor libertad proviene del mayor rigor”, escribió Valéry. La disciplinada búsqueda del arquitecto sólo se interrumpe por razón de necesidad. “Nunca diría que una fachada queda bien. Nunca diría eso, principalmente, porque nunca la doy por terminada. El adjetivo definitivo no lo he usado jamás. Nunca he *conseguido* nada.”²⁴

Aburto nunca admitiría estar en posesión de un estilo, forjado pacientemente con cada proyecto. Teniendo en cuenta la connotación peyorativa de este término, se podría decir no obstante que su entusiasmo propositivo acaba siendo rotundamente manierista. Su enfático carácter personal se traduce también en los rasgos de su arquitectura: ése es

20. Rafael Aburto: “La expresión religiosa en el arte y literatura”, Santander, ca. 1953, (documento inédito), Archivo Aburto, ETSAN.

21. Ídem: “Estación Termini, en Roma”, *RNA*, núm. 113 (mayo 1951), pág. 33.

22. *Ibidem*, pág. 34.

23. *Ibidem*, pág. 39.

24. Iñaki Bergera: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

su *estilo*. En los años sesenta se cerró el ciclo propositivo del lenguaje clásico de la modernidad y es entonces cuando, a falta de un proyecto nuevo, se cae en un manierismo que reelabora un código existente. Para Aburto, su señal de identidad no es otra que su insistencia en componer y ordenar la imagen de la arquitectura. La cuestión estilística queda superada por ese rigor expresado en la máxima, que Aburto hace suya, de que la forma debe seguir a la función y desempeñar al mismo tiempo un papel urbano: Aburto nunca renuncia al componente escenográfico de la arquitectura. Es más, por esta razón *compone* el edificio de manera que posibilite eficazmente la acción cívica. Surge entonces la adecuación de la escala: "Independientemente de la estética, del estilo y del volumen, existe un aspecto aparential que obra en comparación, implicando, por tanto, un medio de conmensuración, que llamamos escala".²⁵

Componer es ordenar cosas desiguales, y ordenar cosas desiguales, según una ley, implica una clasificación previa. Esto es, un análisis antes de la ordenación, que es esencialmente síntesis. Este proceso de análisis y síntesis de los elementos que nos presta la Naturaleza es el fundamento de toda obra de arte, ya sea literatura, pintura, música o arquitectura.²⁶

Este interés de Aburto por entender la lógica abstracta y estética de las fachadas atañe a todos los programas arquitectónicos, incluso a aquellos que pudieran presentar a priori unas mayores limitaciones expresivas debido a su carácter; es el caso de la vivienda colectiva. Como se vio en su momento, la preocupación de Aburto por la estética de las viviendas de renta limitada se concretaba en la coherencia entre la imagen de la arquitectura y lo que ésta contiene, la abstracción que conlleva suprimir no sólo lo ornamentalmente superfluo sino también las operaciones volumétricas en el plano de fachada y, en definitiva, en concentrar todos los esfuerzos estéticos en encontrar una regla clasificadora de emociones y capaz de justificar el tratamiento superficial del plano de fachada.

Esta regla alcanza aún aquellos objetos hechos para la pura contemplación fuera del alcance de nuestra mano. Que no es el caso precisamente de las fachadas, pues éstas, aun sin huecos no es más que el reverso o trasdós de una superficie en íntimo contacto con la actividad interior. La estética de las fachadas prohíbe todo elemento de tres dimensiones que no se justifique por razones distintas a la pura contemplación, levantando la mano para la última cubrición de toda superficie plana, donde además de contar el color, tono, resistencia, pulimento etc., podría sencillamente representar, deparando con eso emociones no interesadas. El objeto de tres dimensiones llamada ornato es una práctica hoy casi exclusivamente empleada por los pueblos salvajes para satisfacer instintos elementales y primitivos, y que prácticamente inutilizan el objeto para usos más nobles. La excepción que hacemos del plano, es porque se trata de un elemento de la arquitectura, pero que por sí mismo no es arquitectura, por no constituir espacio. Por eso, por falta de una dimensión, no podemos prenderlo y se nos escapa de la regla... Lo que ocurre es que con la civilización aumentan las necesidades y la máquina para vivir que es la casa, trata de tomar del cosmos aquellas de sus partes más selectas, según las necesidades de cada colectividad, y según las épocas. Hoy hemos llegado a la nece-

25. Rafael Aburto: "Estación Termini...", art. cit., pág. 32.

26. *Ibidem*, pág. 37.

sidad de clasificar las emociones. El edificio de antaño, para nosotros, es una mezcla confusa de ellas. Para la emoción estética pura, el plano, si no es así, deja de ser arquitectura, para convertirse en escultura abstracta.²⁷

Esta calidad estética y distinción arquitectónica, para Aburto, requiere un laborioso trabajo con las proporciones. Su inspiración surge desde el rigor y la insistencia previa en la medida y en el orden: en la geometría y en la matemática. Para ello serán válidas aquellas manipulaciones proyectuales que posibiliten un mejor entendimiento y una mejor valoración de la pieza construida. Aburto alude en el texto de Termini a los trazados reguladores. Su escepticismo a este respecto se contrapone con una confianza ciega en el trabajo de las superficies en cuanto a la proporción entre vacíos y llenos, ritmos y cadencias, etcétera. Concluye Aburto: "Tratar de justificar una composición más complicada por medio de un trazado regulador es levantar un andamio en el aire para intentar en vano palpar con la inteligencia lo que es sólo aprehensible por la sensibilidad del espíritu".²⁸ Frente a la fría proporción áurea, confía en la valoración óptico-visual de las partes del edificio: basamentos, vanos y coronaciones siguen siendo válidas para su modernidad. Esa apreciación libre, no euclidiana, del trazado arquitectónico se contrarresta sin embargo con una obsesión por la seriación, la retícula como soporte y la modulación de la superficie del plano de fachada. Hay en Aburto una obstinación por la medida. Renuncia al invento para buscar la belleza de una nueva abstracción desde lo preexistente:

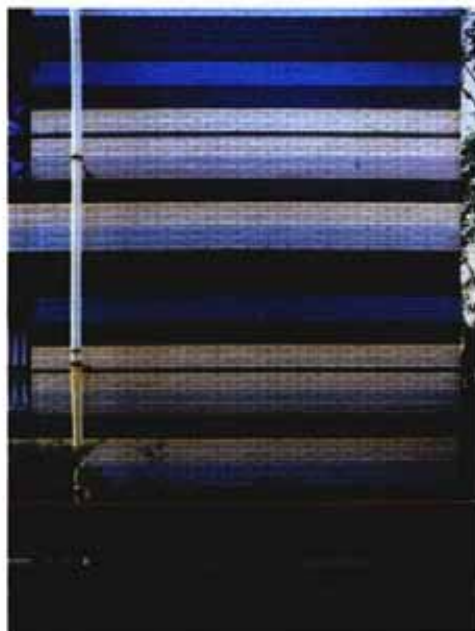
En el mundo occidental ya no se estila la lectura salvaje, ni las leyendas que provienen como aquéllas de leer directamente en la naturaleza. Al fijar nuestra atenta observación en el suelo que pisamos, no somos capaces de testimoniar acontecimientos o predicciones como lo hace el actual aborígen en su sendero. Ni tampoco adoramos al astro solar. Pero ¡ay!, después de resbalar aburridamente nuestra cansada mirada por todo el paisaje urbano, por fin, a nuestros pies, descubrimos, atónitos, entre el abandono de lo Impensado ni Pretendido algo tan admirable que por no poder llevárnoslo a casa y colgarlo en la pared tratamos de aprenderlo con ojos sorprendidos de que algo quedara almacenado en el subconsciente, al mismo tiempo que repetimos inútilmente fórmulas no válidas, por ser aquellas que yacen irreductibles a un lenguaje de imposible invención. ¡Qué paliza, hermanos, pues ya nuestra vista no tiene ni descanso ni regalo! No nos queda más que el invento, o el descubrimiento como el del suelo y que van siendo raros. Debe de ser por eso, por lo que nació el arte abstracto. Y el diseño arquitectónico contiene, y más en el caso que nos ocupa, un mucho de aquél. Algo, en fin, que termina en sí mismo y no quiere ser sustituido como representación.²⁹

El carácter, al final, es el *invento* de Aburto. La relación entre lo que se es y lo que se representa tiene un polo figurativo y un polo abstracto. El ornamento –en Aburto y para Aburto– es la expresión de la propia materialidad constructiva, ese diálogo entre la estructura y el cerramiento, entre la escala grande y la escala pequeña. La modernidad había reaccionado contra el ornamento no justificado constructivamente. Como Aburto aprendió en la Alhambra, el ornamento se explica mediante su sentido expresivo. Cada

27. Rafael Aburto: "Dos comentarios a la estética de las viviendas de renta limitada" (documento inédito), Madrid, octubre 1955, pág. 5, Archivo Aburto, ETSAN.

28. Ídem: "Estación Termini...", art. cit., pág. 37.

29. Rafael Aburto: "Concurso de opiniones sobre el concurso", *Arquitecturas Bús*, núm. 17-18 (julio-septiembre 1977), pág. 28.



279 El ornamento es la expresión de la propia materialidad constructiva, ese diálogo entre la estructura y el cerramiento, entre la escala grande y la escala pequeña. Viviendas y Casa Sindical en Quintanar de la Orden, 1946.

280 Detalle de la fachada de las viviendas de Neguri.

281 Edificio de Pueblo: volumen y superficie.

material tiene su valor interno: expresión de su realidad física, por un lado, y del sentido de la medida, por otro. Sin medida no hay relación ni localización. La arquitectura es un arte relacional no objetual. Hay una medida abstracta que es el propio objeto y hay una segunda medida relacionada con la escala de la arquitectura y de su entorno. El ornamento ayuda a comprender el salto desde lo abstracto a lo figurativo. La retícula es el orden y la modulación, la medida; así, el objeto deja de ser abstracto para ir encontrando la relación con el individuo. El trabajo de la construcción consiste precisamente en meter un edificio en medidas y la insistente pugna de Aburto estriba en la búsqueda de la figuración de la abstracción. Su carácter autónomo debe alentar al mismo tiempo su conexión con el mundo de la percepción sin caer en esa abstracción desaforada, virtual y sin relación con la medida humana.

Aburto concluía la conferencia de Termini con una apuesta por la continuidad del principal valor que allí se exhibía: "Hagamos como los autores de esta estación, que han sabido contrastar sobre un fondo eterno, estrato cartesiano, solicitante y urgente como un pentagrama virgen, las notas audaces, dinámicas, de una arquitectura en marcha".³⁰ Su trayectoria profesional muestra que esa voluntad inquebrantable y confiada logra plasmarse en ejemplos paradigmáticos. Los ecos de aquella declaración de Aburto resuenan al observar el itinerario de la depuración de su lenguaje desde las delegaciones de Hacienda hasta Ergoyen, pasando por *Pueblo*, Toronto o la Ópera de Madrid. En el fondo, su lenguaje y su crítica proyectan un discurso más allá de la modernidad canónica hasta hallar un marco adecuado en el seno de la recuperación del lenguaje simbólico de la posmodernidad, en el que la forma arquitectónica demanda un nuevo protagonismo sustentado en la percepción visual. Ésta fue la principal invocación de Aburto en el texto de Termini, y muchos años más tarde continuaba confiando en su preeminencia: "Ese orden visual, que como hemos dicho es también para nosotros (y para todos aquellos que nos quieran entender) un orden intelectual en cuanto percibimos como profesionales y adquirimos información (la arquitectura como semiótica) y que arrastran a comprender su función y su estructura"³¹.

La semiótica es una de las referencias sobre las que se apoya la posmodernidad y sus más directos precedentes. Cabría plantearse en este sentido la mella que el legado venturiano provoca no sólo en Aburto sino en el resto de la plantilla arquitectónica española. Los años sesenta fueron de alguna manera un intento de adelantarse al futuro viviendo en él. Sintomáticamente, cuando en 1966 Aburto está trazando los primeros croquis del proyecto de las *casas de colores*, Venturi publica *Complexity and Contradiction in Architecture* y Rossi *L'Architettura della città*. La valoración de lo simbólico y de lo metafórico como componentes esenciales del hecho arquitectónico propugnada por el arquitecto americano encuentra sin duda resonancias en la obra y en los intereses vitales de Aburto. En este sentido, las viviendas de Ergoyen tienen un marco ciertamente contemporáneo para su lectura interpretativa. La modernidad es ahora el *decorated shed* perseguido por los primiti-

30. Rafael Aburto: "Estación Termini...", art. cit., pág. 44.

31. Ídem: "Consideraciones sobre una plaza-museo de estructura abstracta", en *Madrid: plazas y plazuelas*, Madrid, Gráficas Lorca, 1976, pág. 328.

vistas y, por tanto, las fachadas tienen que dar respuesta a su dimensión pública. Aburto se deja seducir por la cultura *pop*, precisamente porque ofrece herramientas distintas y un gusto que no tiene que coincidir necesariamente con una línea oficial de pensamiento y de cualidad estética en la moda, la arquitectura y el arte en general. Las franjas de colores de Ergoyen, los tejidos cerámicos de la torre del telar de la Ópera de Madrid y toda su prolija labor en la caracterización de los espacios interiores estarían alimentados por este espíritu. En el caso de Ergoyen, se hallarían lecturas de su discurso lingüístico más convincentes incluso que la traída y llevada relación con la casa de Loos para Josefina Baker. Recuérdese el carácter dinámico de las bandas de colores y la querencia visual que sostiene el estudio concienzudo de las dimensiones y los tonos de las listas horizontales.

Este discurso tiene un acertado soporte teórico en un ensayo de Fritz Neumeyer en el que se describe el ambiguo papel de esta membrana física en la definición, confinamiento y separación del espacio interior y en el carácter portante de su definición simbólica exterior. Retomando la idea de la transparencia fenomenológica formulada por Rowe, se incide en la ambivalencia de su desaparición física y su permeabilidad espacial conquistada mediante la manipulación técnica y estética fundamentada en los recursos artísticos. El poscubismo de Mondrian hablaba ya de la dimensión espacial del plano, siendo la arquitectura una mera multiplicidad de superficies. Para Van Doesburg, "al final sólo la superficie es crucial para la arquitectura. El hombre no vive en la materialidad de lo construido, sino en la atmósfera evocada por la superficie".³² La alta modernidad produjo, no obstante, una fachada mayoritariamente neutra y anónima que necesitará del volumen general para conferir carácter a la arquitectura que representa. En el caso de Aburto, los proyectos de *Pueblo* o la Ópera de Madrid ejemplifican el contraste entre la planeidad abstracta de los alzados en relación con la monumental corporeidad volumétrica de las visiones en escorzo.

Sintomáticamente, Neumeyer estudia otro de los aspectos presentes en el discurso teórico-práctico de Aburto, como es la distinción y la presencia teatral que el vestido del objeto arquitectónico genera al insertarse en la trama urbana. Su hierática abstracción pone el énfasis en la expresión de la función, que se traduce en el empleo de recursos que eviten la transparencia literal. Al final, la sistemática búsqueda de Aburto se concretó en la manipulación de estos recursos hasta dar con un lenguaje abstracto y expresivo mediante la disposición melódica de las líneas del plano. La posmodernidad reacciona precisamente contra la ausencia de discurso lingüístico del Estilo Internacional. Como ocurre en el caso de las viviendas de Ergoyen, la fachada no trata de resolver de manera indirecta el diálogo interior-exterior sino, más bien, de plantear una nueva lectura de la distinción entre lo público y lo privado, concretada en la epidermis del objeto arquitectónico. Ésta ha de servir ahora de telón escénico para la dinámica vida ciudadana, antes que de piel diáfana de la actividad que acoge.

32. Theo van Doesburg: *De Stijl*, 1929, en Fritz Neumeyer: "Head first through the wall: an approach to the non-world façade", *The Journal of Architecture*, vol. 4 (Autumn 1999), pág. 252.

Superada la materialidad física y cromática del superficial lenguaje posmoderno, se llegaría más recientemente a la seducción epitelial de la cosmética construida. Esta reductora y hábil neoornamentación –con la que el crítico Jeffrey Kipnis cataloga paradigmáticamente la obra de los suizos Herzog & De Meuron³³– retoma de alguna manera la desarticulada caja de la modernidad para adornarla de los atributos epidérmicos de la materia. Esta cosmética difiere del concepto tradicional de la ornamentación y condensa un nuevo minimalismo. El intrínseco carácter técnico de esta particular cosmética epidérmica es lo que le confiere una innegable validez en el seno del discurso contemporáneo, al tiempo que revive los ecos del optimista e ingenuo texto granadino firmado por Aburto a principios de los años cincuenta. La particular membrana de la fachada de poniente de *Pueblo* tiene algo de revisión inventiva, conseguida a partir de la manipulación alquímica de los eternos componentes del cerramiento exterior de la arquitectura. Y, en cualquier caso, ¿no se podría ver en el recubrimiento cerámico del telar de la Ópera, en la propia *casa de colores* o en la pátina listada que llena de color sus proyectos de interiores, esta misma voluntad de dotar a la arquitectura de la atmósfera que transustancia la piel en imagen y la imagen en apariencia?

Al final, el legado arquitectónico de Aburto –extraño y periférico en su momento– salta las barreras temporales para encontrar un lugar cómodo en el discurso que subyace, con otras coordenadas, en la situación actual de la arquitectura española, cada vez menos constreñida y más contaminada por las consecuencias arquitectónicas de la globalización. Se ha visto que la modernidad de Aburto no tiene nada que ver, por ejemplo, con la paternidad mentora de Sota u Oiza, quienes sí supieron pasar un testigo concreto y preciso a las sucesivas generaciones. Con cierta simplificación se podría afirmar, sin embargo, que el ecléctico y disperso trabajo de Aburto lanza un puente –probablemente sin pretenderlo– desde el legado academicista decimonónico enraizado en la tradición hasta los fundamentos de la que será la revisión moderna. No en vano, el punto álgido de su madurez propositiva coincide con la aparición de los textos de Rossi y Venturi, confirmados posteriormente como los discursos que necesitaba el devenir de la modernidad para adentrarse en el complejo devenir que le llevará al fin de siglo. Del mismo modo que aquellos trabajos teóricos revisionistas produjeron muchas interpretaciones fallidas –por literales– y que, por tanto, su validez fue en no pocas ocasiones cuestionada frente a los cánones de la ortodoxia, la obra arquitectónica de Aburto, profundamente enraizada en el debate arquitectónico de la modernidad hispana –modernidad optimista y crítica al mismo tiempo–, generó en su momento esa misma incompreensión que lo deslizó hacia los márgenes del olvido. “Yo nunca he sido importante. Creo que no. Creo que he sido nombrado, nada más.”³⁴ Y nada menos.



282 “Yo nunca he sido importante. Creo que no.”

33. Cfr. Jeffrey Kipnis: “La astucia de la cosmética”, *El croquis*, núm. 84 (1997), pág. 26.

34. Iñaki Bergetz: *Conversaciones con Rafael Aburto*, cit.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía incluye los escritos de Rafael Aburto, los textos específicos sobre él (ambos ordenados cronológicamente) y los libros esenciales consultados para realizar la investigación (por orden alfabético de autores).

1. ESCRITOS DE RAFAEL ABURTO

– Artículos y colaboraciones en revistas y libros:

"Para qué sirve un árbol", *Arte y Hogar*, núm. 23 (1946).

"Conceptos de Jardín", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 100 (abril 1950).

"Bosquejo Histórico-Artístico de la ciudad de Pamplona", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 102 (junio 1950).

"El Congreso de Arquitectura Paisajística", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 107 (noviembre 1950).

"La cal", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 107 (noviembre 1950).

"Local en Madrid para el CSIC", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 108 (diciembre 1950).

"Tienda de 'Hispano Olivetti' en Roma", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 108 (diciembre 1950).

"Tenorio del Español", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 108 (diciembre 1950).

"Gregorio Prieto", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 108 (diciembre 1950).

"La Embajada Británica en Río", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 113 (mayo 1951).

"Estación Termini en Roma", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 114 (junio 1951).

"Exposición Vaticana de Arte Sacro Misional", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 113 (mayo 1951).

"Visita al Festival de Britania", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 119 (noviembre 1951).

"Dall", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 126 (junio 1952).

"Cuenca", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 131 (noviembre 1952).

"Razones de la Alhambra", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 136 (abril 1953).

"A Madrid", *Domus*, núm. 318 (1956).

"José Caballero", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 203 (noviembre 1958).

"Casa de viviendas en Bilbao", *Arquitectura*, núm. 152 (agosto 1971).

"Consideraciones sobre una Plaza-Museo de Escultura Abstracta", en *Madrid, Plazas y Plazuelas*, Madrid, Gráficas Lorca, 1976.

"Concurso de opiniones sobre el concurso", *Arquitecturas Bis*, núm. 17-18 (julio-septiembre 1977).

"¿Para qué sirve un árbol?", *Carrer de la Ciutat*, núm. 2 (marzo 1978).

– Intervenciones en Sesiones Críticas de la *Revista Nacional de Arquitectura*:

"Catedral de la I Bienal de Arte", núm. 123 (marzo 1952).

"El edificio de la ONU", núm. 109 (enero 1951).

"Sesiones de Crítica de Arquitectura en la Alhambra", núm. 136 (abril 1953).

"Edificio del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas", núm. 148 (abril 1954).

"Defensa del ladrillo", núm. 150 (junio 1954).

"Arquitectura en Brasil", núm. 156 (diciembre 1954).

"La pintura del techo del Teatro Real", núm. 170 (febrero 1956).

"Crítica de las Sesiones Críticas de Arquitectura", núm. 176-177 (agosto-septiembre 1956).

"Las nuevas parroquias de Vitoria", núm. 196 (abril 1958).

– Conferencias:

"Arte Religioso", UIMP, Santander, 1952.

"Divagaciones sobre la abstracción en arquitectura", UIMP, Santander, 1953.

2. ESCRITOS SOBRE RAFAEL ABURTO

RAMÍREZ DE LUCAS, Juan: "La pintura del arquitecto Rafael Aburto o cuando el arte es pasión, no oficio", *Arquitectura*, núm. 133 (enero 1970).

FULLAONDO, Juan Daniel: "Notas de sociedad", *Nueva Forma*, núm. 99 (abril 1974).

CLIMENT ORTIZ, Javier: "Un aula inolvidable", *Planos*, Depto. de Proyectos ETSAM, núm. 5 (junio 1995).

BERGERA, Iñaki: "Wakonigg y Aburto, un singular mecenazgo en busca del espacio moderno", en *Willy Wakonigg y su mundo*, Madrid, catálogo de la exposición, Galería Guillermo de Osma, 2001.

AA. VV.: "Viviendas en Neguri", *Arquitecturas Contemporáneas*, núm. 5, Pamplona, T6 Ediciones, 2001.

BERGERA, Iñaki: "Rafael Aburto, Arquitecto", *Arquitectos* (Revista del Consejo Superior de Arquitectos de España), núm. 165, vol. 03/1.

BERGERA, Iñaki: "Desde la autarquía a la modernidad", en AA. VV.: *Los brillantes 50*, Pamplona, T6 Ediciones, 2004.

3. BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

AA. VV.: *Arquitectura del siglo XX: España*, Hannover, Tanaís, 2000.

AA. VV.: *Arquitectura para después de una Guerra 1939-1949*, Barcelona, catálogo de la exposición, COACB, 1977.

AA. VV.: *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981 (col. Cuadernos Arte).

AA. VV.: *Coderch 1940/1964. En busca del hogar*, Barcelona, catálogo de la exposición, COAC, 2000.

AA. VV.: *Del surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, Madrid, catálogo de la exposición, 1991.

AA. VV.: *Guía de arquitectura: España, 1920-2000*, Sevilla, Tanaís, 1998.

AA. VV.: *Historia de la arquitectura española contemporánea. Los grandes olvidados*, Madrid, Munillaloría, 1995.

AA. VV.: *Historia de la arquitectura contemporánea española. Y Orfeo desciende*, Madrid, Molly, 1997.

AA. VV.: *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, Barcelona, Fundación "la Caixa", catálogo de la exposición, 1996.

AA.VV.: *Miguel Fisac, Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, Madrid, Ministerio de Fomento y CSCAE, 1997.

AA.VV.: *Madrid no construido*, Madrid, COAM, 1986.

AA.VV.: *Madrid. Arquitecturas perdidas, 1927-1986*, Madrid, Pronaos, 1995.

AA.VV.: *Madrid y sus arquitectos: 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.

AA.VV.: *Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1953.

AA.VV.: *Nueva forma: arquitectura, arte y cultura, 1966-1975*, Ayuntamiento de Madrid y Fundación Cultural COAM, catálogo de la exposición, 1996.

AA.VV.: *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, Nerea, 1994.

AGUILERA, Vicente: *Iniciación al arte español de la posguerra*, Barcelona, Península, 1970.

ARNUNCIO, Juan Carlos: *La actitud surrealista en la arquitectura*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1985.

BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.

BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.

CABRERO, Francisco: *Cuatro libros de arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992.

CAPITEL, Antón: *Arquitectura española años 50 – años 80*, Madrid, MOPU Arquitectura, 1986.

CARROLL, Lewis: *Alicia en el País de las Maravillas*, Madrid, Cátedra, 1994.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Introducción al surrealismo*, Revista de Occidente, Madrid 1953.

COLQUHOUN, Alan: *Essays in Architectural Criticism*, Cambridge, MIT Press, 1985.

DE CHIRICO, Giorgio: *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores, 1990.

DOMÈNECH, Lluís: *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978.

ELSEN, Albert E.: *La arquitectura como símbolo de poder*, Barcelona, Tusquets, 1978.

FERNANDEZ DEL AMO, José Luis: *Palabra y obra*, Madrid, COAM, 1995.

FLORES, Carlos: *Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1961.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

FULLAONDO, Juan Daniel: *Arte, arquitectura y todo lo demás*, Madrid, Alfaguara, 1972.
– *Composición de lugar*, Madrid, Hermann Blume, 1990.

GADAMER, Hans Georg: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1992.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Entendimiento del Arte*, Madrid, Taurus, 1959.

GIEDION, Sigfried: *Escritos escogidos*, Murcia, Librería Yerba, 1997.

GIL, Paloma: *El templo del siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.

GRASSI, Giorgio: *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

GRUJALBA, Alberto: *La arquitectura de Francisco Cabrero*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid, 2000.

GULLÓN, Ricardo: *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1952.

KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1964.

LINAZASORO, José Ignacio: *El proyecto clásico en arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

MARCHAN, Simón: *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza Forma, 1986.

MOHOLY-NAGY, László: *La nueva visión*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1963.

MONTANER, Josep Maria: *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

OTEIZA, Jorge: *Quousque tandem...!: ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián, Auñamendi, 1963.

PÉREZ ARROYO, Salvador: *Escritos de arquitectura*, Madrid, Pronaos, 1993.

PIZZA, Antonio: *España: guía de la arquitectura del siglo XX*, Madrid, Electa, 1997.

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

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños: estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991.

ROGERS, Ernesto Nathan: *Experiencia de la arquitectura*, Buenos Aires, Nueva visión, 1965.

RUIZ CABRERO, Gabriel: *El moderno en España, Arquitectura 1948-2000*, Sevilla, Tanais, 2001.

SONTAG, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*, Nueva York, Picador USA, 2001.

SORIA, Enric: *Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenant*, Murcia, Librería Yerba, 1997.

URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

A synopsis of The City Hall & Square Competition for Toronto, Canada, Toronto, 1959: 55

AA.VV.: *Nueva forma: arquitectura, arte y cultura, 1966-1975*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1996: 5, 6

AA.VV.: *Historia de la arquitectura contemporánea española. Y Orfeo descende*, Madrid, Molly editorial, 1997: 185

Arriba (1-5-1962): 148

Arte y Hogar, núm. 23 (1946): 39, 40

BERGERA, Iñaki: fotografía del autor, 11, 19, 35, 37, 54, 63, 64, 80, 122, 147, 155, 162, 172, 173, 247, 259, 280, 282

BUSH-BROWN, Albert: *Louis Sullivan*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1964: 84

City Hall and Square, Conditions of competition, Toronto, 1957: 212

Cuadernos de Arquitectura, núm. 9 (julio 1948): 91, 92

Domus, núm. 318 (1956): 13, 200

Familia Aburto: 1 (portada), 3, 7, 9, 15, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 59, 60, 66, 76, 124, 134, 164, 179, 182, 183, 184, 186, 258, 262, 263, 266, 277

Familia Arellano Aburto: 20, 21

FLORES, Carlos: *Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1961: 137

Galería Guillermo de Osma: 202

Gran Madrid, núm. 8, 1949: 68

Hogar y Arquitectura, núm. 18: 52

Hogar y Arquitectura, núm. 2 (enero-febrero 1956): 136, 140, 141, 187

Hogar y Arquitectura, núm. 22-23 (mayo-agosto 1959): 143, 145

KRIEGER, Alex (ed): *The architecture of Kallmann, McKinnell & Wood*, Nueva York, Rizzoli, 1988: 219

La vivienda en Europa, Madrid, Obra Sindical del Hogar, 1954: 130

La vivienda protegida en sus agrupaciones urbanas y rurales, Madrid, Obra Sindical del Hogar, s/f: 125

LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1964: 81

LEBESQUE, Sabine: *Yona Friedman: structures serving the unpredictable*, Rotterdam, NAI Publishers, 1999: 220

Legado Aburto del Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSAN: 4, 8, 10, 12, 14, 16, 36, 50, 53, 56, 57, 58, 61, 62, 65, 67, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 85, 96, 100, 101, 103, 105, 110, 111, 114, 115, 118, 123, 126, 127, 128, 132, 133, 135, 138, 142, 144, 146, 149, 159, 166, 169, 171, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 190, 191, 194, 199, 203, 204, 206, 207, 213, 214, 215, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 255, 256, 257, 264, 265, 268, 271, 272, 273, 275, 276, 278, 279, 281

MILLARES, Manuel: *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, 1992: 165

NORBERG-SCHULZ, Cristian: *Louis I. Kahn*, Madrid, ediciones Xarait, 1981: 113

Nueva Forma, núm. 99 (abril 1974): 2

PRIETO, Luis: 70, 71, 120, 121, 150, 160, 163, 167, 208, 217, 249, 253

PRIETO, Luis, para el Ministerio de la Vivienda (Archivo Histórico de Arquitectura de la ETSAN): 27, 75, 83, 88, 93, 95, 97, 98, 102, 106, 112, 116, 117, 139, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 161, 168, 188, 189, 192, 193, 195, 197, 205, 235, 236, 237, 238, 241, 252, 254, 260, 261, 267, 269, 270

Reconstrucción, núm. 3 (junio 1940): 89

Revista Nacional de Arquitectura, núm. 153 (septiembre 1954): 18, 107, 108, 109

Revista Nacional de Arquitectura, núm. 179 (noviembre 1956): 34; núm. 176-177 (agosto-septiembre 1956): 49; núm. 172 (noviembre 1956): 51; núm. 97 (enero 1950): 69; núm. 136 (abril 1953): 82; núm. 80 (agosto 1948): 86; núm. 166 (octubre 1955): 87; núm. 61 (enero 1947): 90; núm. 107 (noviembre 1950): 94; núm. 142 (octubre 1953): 99; núm. 113 (mayo 1951): 104; núm. 172 (abril 1956): 131; núm. 123 (marzo 1952): 170; núm. 119 (noviembre 1951): 175; núm. 137 (mayo 1953): 196, 198, 201; núm. 175 (junio 1956): 209, 210, 211; núm. 109 (enero 1951): 218; núm. 113 (mayo 1951): 274

SCHOSZBERGER, Hans: *Estado actual de la arquitectura*, Madrid, CSIC, 1952: 17

Seminarios del INV (Madrid, Ministerio de la Vivienda), núm. 4 (1964): 119

Una casa para ti, Madrid, Obra Sindical del Hogar, 1946: 129

ARQUÍTHESIS

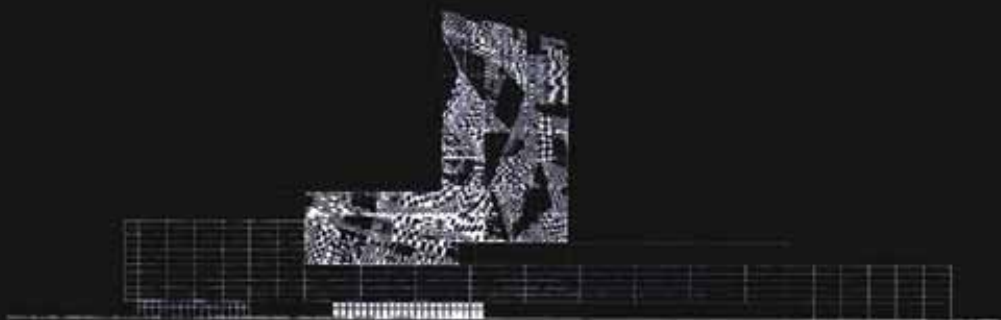
La Fundación Caja de Arquitectos se constituye en 1990 con el objeto de promover y fomentar actividades de carácter cultural en el campo de la arquitectura. Uno de los ejes de la tarea editorial que la Fundación se ha propuesto desarrollar lo constituye la colección *Arquithesis*, orientada a la publicación de algunas de las tesis doctorales más relevantes que se hayan realizado en las Escuelas de Arquitectura, revisadas y adaptadas al formato libro por sus respectivos autores.

Estos textos surgen de la destilación de un largo trabajo de investigación y contienen aportaciones originales sobre los temas que afrontan: trascienden el ámbito de su estricta especialidad y adquieren un interés general para la disciplina arquitectónica. La colección *Arquithesis* pretende, así, poner al alcance del público interesado en los estudios sobre arquitectura un valioso material que, de otro modo, resultaría difícilmente accesible.

TÍTULOS PUBLICADOS

- ts 1 *La lección de las Ruinas*, Alberto Ustárrroz
- ts 2 *Nuevas Poblaciones en la España de la Ilustración*, Jordi Oliveras Samitier
- ts 3 *Sueño de habitar*, Blanca Lleó
- ts 4 *El proyecto de la calle sin nombre*, Joaquim Sabaté
- ts 5 *El claro en el bosque*, Fernando Espuelas
- ts 6 *Las unités d'habitation de Le Corbusier*, Eduard Calafell
- ts 7 *Berlin-Potsdamer Platz*, Carlos García Vázquez
- ts 8 *La columna y el muro*, Manuel Iniguez
- ts 9 *El orden frágil de la arquitectura*, Joaquim Español
- ts 10 *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Luis Moreno Mansilla
- ts 11 *La arquitectura de Gunnar Asplund*, José Manuel López-Peláez
- ts 12 *Coderch, variaciones sobre una casa*, Rafael Díez Barreñada
- ts 13 *La representación de la ciudad en el Renacimiento*, Federico Arévalo
- ts 14 *Cornelis van Eesteren. La experiencia de Amsterdam 1929-1958*, Julián Galindo González
- ts 15 *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, Luis Martínez Santa-María
- ts 16 *Construcción de los paisajes inventados. Los Ángeles doméstico 1900-1960*, Juan Coll-Barreu
- ts 17 *La caja mágica*, Fernando Quesada

Este libro analiza la figura y la obra del arquitecto Rafael Aburto Renobales. Se trata de la primera revisión sistemática de la trayectoria personal y profesional de este arquitecto, titulado por la Escuela de Madrid en 1943. El autor acomete un estudio del legado de Aburto a la modernidad arquitectónica española del siglo XX. Este análisis crítico se estructura en cuatro grandes capítulos. El primero presenta el personaje y sus coordenadas interpretativas. El segundo y el tercero abordan un estudio temático no cronológico de los episodios y conceptos que subyacen en la trayectoria del arquitecto. Por último, el cuarto capítulo analiza sus cuatro proyectos más importantes: el concurso del Ayuntamiento de Toronto (1958), el edificio del diario *Pueblo* (1959), el concurso de la Ópera de Madrid (1963) y las viviendas en Neguri (1966). Al final se pretende que el lector paladee con hondura las señas de identidad de su arquitectura: se formulan los principios e intereses que sustentaron su producción arquitectónica y que pueden servir, en último caso, para enriquecer el estudio de la arquitectura española reciente mediante la valoración de una arquitectura intemporal, no canónica, pero cuyo lenguaje inequívocamente abstracto-racional y expresivo al mismo tiempo-resalta el asombroso talento artístico y creativo de Rafael Aburto.



fundación caja de arquitectos

ISBN 84-933701-6-9



9 788493 370169