

Fernando Moreno Barberá
Modernidad y arquitectura

JUAN BLAT PIZARRO

Arquíthemas

Juan Blat Pizarro



Nace en Gandía (Valencia) en 1954. Se titula por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Es Doctor arquitecto desde 1986, profesor de proyectos desde 1979 y profesor titular de universidad desde 1989. Ha impartido seminarios, conferencias y cursos de doctorado sobre urbanismo, vivienda, arquitectura moderna y crítica de la arquitectura. Es autor de diversos textos en publicaciones colectivas y del libro *Vivienda obrera y crecimiento urbano*. Ha sido coordinador de varias actividades culturales organizadas por el Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Ha recibido premios y menciones por su actividad profesional y su obra ha sido reconocida a través de publicaciones y exposiciones.

Fernando Moreno Barberá
Modernidad y arquitectura

JUAN BLAT PIZARRO

Colección Arquíthemas núm. 16

Fernando Moreno Barberá
Modernidad y arquitectura

JUAN BLAT PIZARRO

fundación caja de arquitectos

ICARO CTAV COLEGIO TERRITORIAL DE ARQUITECTOS DE VALENCIA

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA D'INFRAESTRUCTURES I TRANSPORT

Fernando Moreno Barberá
Modernidad y arquitectura

JUAN BLAT PIZARRO

Colección Arquíthemas, núm. 16

EDICIÓN
FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS
Arcs, 1, 08002 Barcelona
www.arquia.es/fundacion

COORDINACIÓN
Jorge Torres Cueco

DISEÑO GRÁFICO
Xeixa Rosa

IMPRESIÓN
Grup 3, S.L.

FOTOMECÁNICA
Servei Color

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO
Joaquina Ballarin

D.L. B-7840-06
I.S.B.N. 84-933701-5-0

© de esta edición,
Fundación Caja de Arquitectos, 2006
© del texto, Juan Blat Pizarro
© de las imágenes, sus autores e ÍCARO-CTAV

Portada:
Facultad de Derecho, Valencia, 1956-1959
Fotografía: Luís Asín

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

PATRONATO FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE
Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1°
Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE 2°
Santiago de la Fuente Viqueira

SECRETARIO
Antonio Ortiz Leyba

PATRONOS
José Álvarez Guerra
Covadonga Alonso Landeta
Marta Cervelló Casanova
José Argudín González
Sol Candela Alcover
Montserrat Nogués Teixidor
Carlos Gómez Agustí
Francisco Cabrera Cabrera
Alberto Alonso Saezmiera
Manuel Ramírez Navarro
Antonio Ferrer Vega

DIRECTORA
Queralt Garriga Gimeno

La preparación del contenido del libro ha sido patrocinada en el marco del convenio entre el Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia y la Dirección General de Arquitectura de la Consejería de Infraestructuras y Transporte de la Generalitat Valenciana, siendo Directores Generales José María García Zarco y Fernando Mut Oltra.

JUNTA DE GOBIERNO DEL COLEGIO TERRITORIAL DE ARQUITECTOS DE VALENCIA
Hernán Cortés, 6, 46004 Valencia
www.ctav.es

PRESIDENTE
Francisco Taberner Pastor

VICEPRESIDENTE
Luis Sendra Mengual

SECRETARIO
Mariano Bolant Serra

TESORERO
Daniel Sánchez Pons

VOCAL
Marina Sender Contell

VOCAL DELEGADO DE ÍCARO - CTAV
Miguel Arraiz García

FONDO FERNANDO MORENO BARBERÁ. ARCHIVO HISTÓRICO ÍCARO - CTAV
Donado por su hijo, Fernando Moreno-Barberá von Hartenstein, al Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia

ARQUITECTA COORDINADORA ÍCARO - CTAV
Rosario Lalinde Aguado

Catalogación del Fondo Fernando Moreno Barberá y colaboración en la selección y preparación de imágenes
Málek Murad Mateu
María José García Vallcanera

ÍNDICE

9 INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE

La arquitectura de Fernando Moreno Barberá

15 Los años de formación
29 Modernidad y arquitectura en la España de los años cincuenta
51 Una lectura personal de la arquitectura moderna
67 Reflexiones en torno a la arquitectura de la vivienda
97 La permanencia en la modernidad
119 El período de revisión formal

SEGUNDA PARTE

Obras y proyectos

140 Centro de Investigaciones Calvo Sotelo, Madrid, 1945-1950
144 Urbanización Villa Rosa, Madrid, 1952
146 Facultad de Derecho, Valencia, 1956-1959
158 Escuela de Ingenieros Agrónomos, Valencia, 1958-1967
164 Escuela de Maestría Industrial, Santiago de Compostela (La Coruña), 1959-1966
170 Escuela de Formación Profesional, Monforte de Lemos (Lugo), 1959-1967
176 Escuela de Maestría Industrial, Vigo, 1959-1968
180 Ampliación de la Plaza de Toros de Jaén, 1960-1961
182 Almacén frigorífico Interfrisa, Barcelona, 1960-1963
184 Laboratorios de la Facultad de Ciencias, Valencia, 1960-1967
188 Facultad de Filosofía y Letras, Valencia, 1960-1970
192 Campo de deportes de la Universidad de Valencia, Valencia, 1961
196 Central Térmica, Puente Nuevo (Córdoba), 1963-1969
198 Concurso para el Teatro Nacional de la Ópera, Madrid, 1963-1967
200 Escuela de Maestría Industrial, San Blas, Madrid, 1964-1968
204 Facultad de Ciencias, Madrid, 1964-1968
210 Centro Nacional de Medios Audiovisuales, Madrid, 1964-1969
214 Escuela de Ingenieros Agrónomos, Córdoba, 1964-1970
218 Universidad Laboral, Cheste (Valencia), 1965-1970
228 Escuela de Magisterio y anexos, Santiago de Compostela, 1967-1969
232 Escuela de Ingeniería Técnica Industrial, San Blas, Madrid, 1968-1969
238 Centro de Promoción Profesional Obrera, Madrid, 1970-1973
244 Edificio de oficinas en la calle de Jorge Manrique, Madrid, 1971
246 Concurso para el Teatro de la Ópera, Belgrado (Yugoslavia), 1971
250 Centro de Universidades Laborales Blas Tello, Toledo, 1971-1978
254 Centro de Universidades Laborales, Málaga, 1972-1982
262 Universidad de Kuwait, Kuwait, 1977

266 Relación de obras y proyectos
270 Bibliografía sobre Fernando Moreno Barberá
271 Créditos fotográficos

Agradecimientos:

A Fernando Moreno-Barberá von Hartenstein por haberme facilitado el acceso a los archivos del arquitecto y por su generosa cesión al Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia (CTAV).

A Málek Murad Mateu y María García Vallcanera por su ayuda en la selección y preparación de las ilustraciones.

A Miguel Arraiz, Charo Lalinde y a los miembros de ÍCARO (CTAV) que han mostrado interés y dedicación por la publicación de este texto.

A los miembros de la Fundación Caja de Arquitectos.

A María José, Diego y Andrea



Fernando Moreno Barberá nace en Ceuta el 22 de junio de 1913. Recibe el premio extraordinario de bachillerato en 1929 por la Universidad de Madrid y obtiene el título de arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1940.

El mismo año en que termina la carrera es pensionado por la junta de ampliación de estudios del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. También en 1940 es pensionado por la Humboldt Stieftung de Berlín y por la Deutscher Akademischer Austanschdienst para cursar estudios de arquitectura en Alemania.

En 1941 amplía sus conocimientos de urbanismo en la Technische Hochscule de Charlottenburg en Berlín y al año siguiente en la Technische Hochschule de Stuttgart bajo la tutela del profesor Schimtthemer.

De 1941 a 1943 ejerce de agregado en la Embajada de España en Berlín, a la vez que trabaja en el estudio del prestigioso profesor Paul Bonatz.

A su regreso a España es nombrado arquitecto de construcciones civiles del Ministerio de Educación, para el que realiza una serie de relevantes proyectos de arquitectura docente. Entre 1947 y 1949 es profesor de escenografía en el Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas.

En 1959 es pensionado por la International Corporation Administration, en el marco de los planes de ayuda americana al desarrollo y la formación de técnicos en Estados Unidos.

Entre 1945 y 1965 es consejero de la Empresa Nacional de Turismo del Instituto Nacional de Industria, donde lleva a cabo, como responsable de arquitectura, la rehabilitación para fines turísticos de edificios históricos como el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela y el de San Marcos de León, entre otros.

En 1966 obtiene el título de doctor arquitecto y en los años 1971 y 1972 es profesor encargado de la Cátedra de Proyectos III en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

A lo largo de su ejercicio profesional recibe numerosos premios, destacando, entre otros, el segundo premio del Concurso Internacional de Anteproyectos para la Cons-



1 Escuela de Maestría Industrial, San Blas, Madrid, 1964-1968. Fernando Moreno Barberá.

2 Fernando Moreno Barberá con su hijo en la obra. Madrid, 1955.



3 Fernando Moreno Barberá. Madrid, 1965.

trucción del Teatro Nacional de la Ópera de Madrid otorgado por la Fundación Juan March y la adjudicación del proyecto de ejecución, el premio del COAM de 1973 al mejor edificio de Madrid por el Centro de Promoción Profesional Obrera, el hexágono de plata de Habitation Space International Award en 1979 y el premio Juan de Villanueva del Ayuntamiento de Madrid en el mismo año.

Fernando Moreno Barberá inicia su trabajo profesional recién acabada la Guerra Civil y sus primeros proyectos, ganadores de concursos de viviendas convocados por el INV (Instituto Nacional de la Vivienda), enfatizan lo vernáculo y la tradición constructiva frente a la opción academicista que se potenciaba en esos años. El primer proyecto importante que construye es el Club de tiro de La Moraleja (1946-1949), donde la utilización de la asimetría en la organización del conjunto muestra la voluntad de eludir el planteamiento estrictamente académico-nacional en boga en aquellos momentos.

Pero será en los primeros años cuarenta, tras su paso por el estudio de Paul Bonatz, cuando su obra se distanciará de la de aquellos otros arquitectos que basaban el proyecto en la utilización de lenguajes tradicionales. Sus proyectos comenzarán a organizarse según un planteamiento en el que la forma arquitectónica se fundamenta en la asimilación del funcionalismo moderno, concediendo especial relevancia a los aspectos técnicos y constructivos de la obra.

Desde entonces, a partir del proyecto para el Centro de Investigaciones Calvo Sotelo (1945-1950), su obra se caracteriza, además de por entender la técnica como un componente de la arquitectura, por su objetividad, claridad y atención a la organización volumétrica y funcional. Sus proyectos de mediados de los cincuenta, como el hotel San Antonio, el barrio de San Antonio o las oficinas ENIRA, manifiestan su adscripción a la modernidad arquitectónica y el abandono de las polémicas en torno al lenguaje suscitadas en esos años en las conocidas Sesiones Críticas de Arquitectura.

No obstante, la obra que anuncia cuál va a ser su lectura personal de la modernidad es el proyecto de la Facultad de Derecho de Valencia (1956-1959). A pesar de la clara asimilación de la modernidad que había mostrado ya en algunas de sus primeras obras, no deja de sorprender la contundencia formal, la lógica funcional, el control visual, la asimetría, la abstracción y, en definitiva, la maestría que demuestra en este proyecto. En buena medida esta obra define y anticipa la manera de entender la arquitectura de Moreno Barberá, el cual propone la modernidad definida por los maestros de la primera generación, representados por Le Corbusier y Mies van der Rohe, como el campo de trabajo del arquitecto. Una arquitectura de principios universales que será repensada en clave personal y local, que nunca renunciará a su estatus y que permanecerá firme en sus principios al margen de las tendencias o modas que hicieron de la arquitectura moderna un hecho fugaz en la España de los años cincuenta.

Las obras que proyecta Fernando Moreno Barberá se caracterizarán, pues, por su continua adscripción purista a la modernidad frente al abandono de sus principios por parte de muchos

otros arquitectos, que, influidos por el crítico Bruno Zevi, se convertirán en intérpretes de un singular organicismo madrileño; mientras que en Barcelona, la necesidad de afirmación nacional y el dirigismo de personajes tan importantes como Oriol Bohigas conducirán, bajo el influjo italiano, hacia una interesante vertiente realista de la arquitectura.

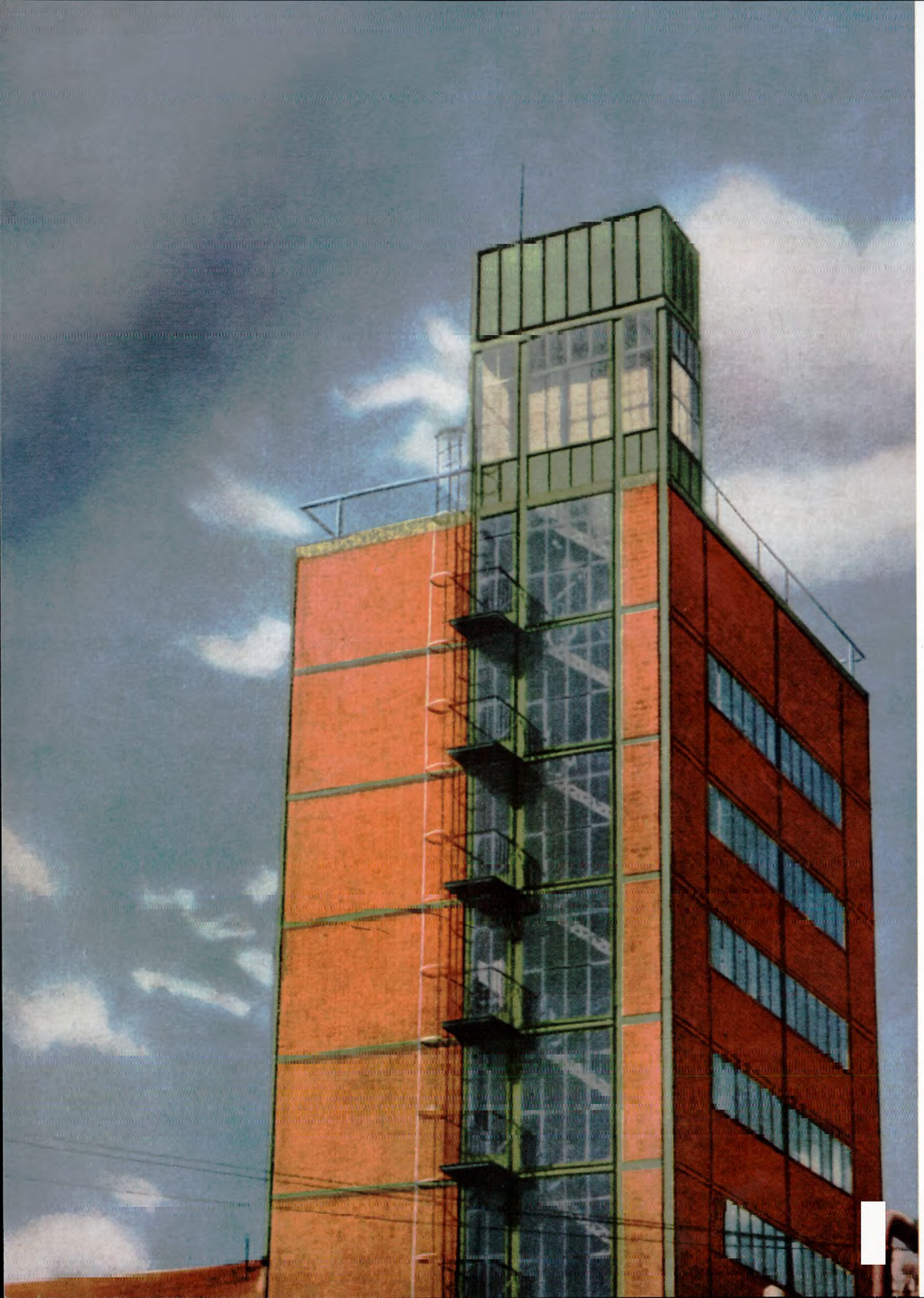
La posición de Moreno Barberá, en todas las formidables arquitecturas docentes que proyecta hasta los años setenta, no será la revisión crítica de los modelos establecidos por los maestros antes citados, sino la adecuación de esos modelos universales a su manera de entender la arquitectura, a su capacidad para controlar los aspectos visuales del proyecto, a la atención a las características y situaciones locales en que se desarrolla su obra, transformándolas hasta conseguir una cuidada síntesis personal. En este sentido, su obra, persistentemente moderna, estaría próxima al desarrollo de las ideas corbusierianas contenidas en los edificios de arquitectos como Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Alfonso Eduardo Reidy o Carlos Raúl de Villanueva.

A partir de los años setenta, Fernando Moreno Barberá trabaja en una serie de proyectos en los que se plantea la relación entre monumentalidad y arquitectura moderna. Ensaya la utilización de grandes plataformas sobre las que emergen edificios de marcada verticalidad; queda finalista del concurso para la construcción del Teatro Nacional de la Ópera de Madrid, con un proyecto cuya claridad contrasta con las propuestas del resto de los concursantes, y trabaja en una serie de proyectos de gran escala para países como Kuwait, Arabia Saudí y Nigeria, que poseen una estética de modernidad internacional afín a la de las últimas obras de Marcel Breuer.

Dada la calidad de su obra, sorprende el escaso reconocimiento obtenido hasta la fecha por un arquitecto tan magistral como Fernando Moreno Barberá, fallecido en Madrid el año 1998. La calidad de su legado construido, configurado por una serie de obras cuya explícita modernidad sigue impresionando por su valor, muestra además una absoluta vigencia en estos tiempos en que la arquitectura vuelve a recuperar la modernidad más abstracta como valor fundamental.

PRIMERA PARTE

LA ARQUITECTURA DE FERNANDO MORENO BARBERÁ



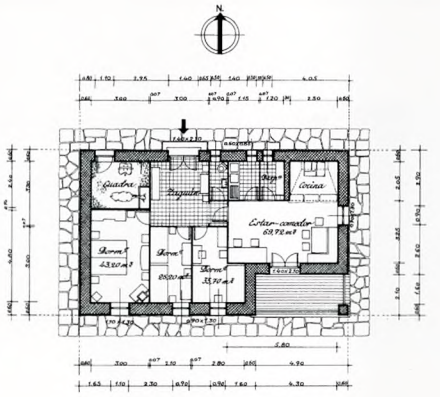
Los arquitectos que, como Fernando Moreno Barberá, terminan la carrera en la Escuela de Madrid a principios de la década de los cuarenta, se encuentran con una situación particular, dado que en esos años se intenta consolidar la arquitectura académica que dominaba el panorama arquitectónico anterior a la guerra, cerrando las vías hacia la modernidad planteadas –muchas veces como hechos aislados– con anterioridad al conflicto bélico.

La práctica arquitectónica en nuestro país se había caracterizado en los años anteriores a la Guerra Civil por el dominio de unas ideas sustentadas en el academicismo como corpus disciplinar y los consiguientes debates en torno al estilo.

La búsqueda de una arquitectura nacional a través de la utilización de diversos estilos basados en lecturas regionalistas marca el debate de la cultura arquitectónica inmediatamente anterior a la guerra.[1] Sin embargo, había críticas a esta actitud generalizada tendente al historicismo monumental, tanto en Madrid, por parte de algunos arquitectos como Leopoldo Torres Balbás, director de la *Revista Nacional de Arquitectura* y conocedor de los primeros textos de Le Corbusier, como en Cataluña, con el desarrollo del *noucentisme*.[2]

En esta misma línea de pensamiento que busca la revisión de esa arquitectura monumental dominante, se produce la evolución hacia un lenguaje desprovisto de ornamento y basado en la sencillez de la arquitectura vernácula. De una manera lógica, frente a la ampulosidad formal del regionalismo desarrollado en los ensanches, aparecen en el extrarradio de las grandes ciudades una serie de pequeños barrios, acogidos a la Ley de Casas Baratas, donde la sencillez de la arquitectura popular es el referente común, y la repetición y el anonimato, las características más interesantes. Así, de una forma natural, también la proyectación residencial respondía a los mismos intereses de aquellos intelectuales que buscaban una salida al academicismo dominante, sustituyéndolo por la esencialidad, la claridad constructiva y el aligeramiento de las connotaciones estilísticas tradicionales de la arquitectura[2'].

Por otra parte, ya en los años anteriores a la guerra, se había producido la recepción de la "nueva arquitectura" vinculada a las vanguardias centroeuropeas. Pero el hecho de que



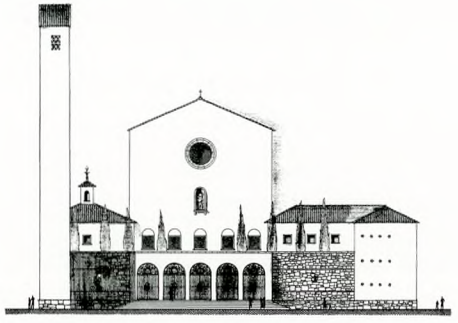
4 Centro de Investigaciones Calvo Sotelo, Madrid, 1945-1950. Fernando Moreno Barberá.

5 Concurso de viviendas rurales, Dehesas (Extremadura), 1940. Planta de una casa. Fernando Moreno Barberá.

1. Carlos Sambricio: "La normalización de la arquitectura vernácula", *Revista de Occidente*, núm. 235, págs. 21-44.

2. Ignasi de Solà-Morales: "Sobre noucentisme y arquitectura (1909-1917)" en *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

2'. Juan Blat: *Vivienda obrera y crecimiento urbano*, Valencia: GV, COACV, 2000.



algunos arquitectos proyectaran en "estilo moderno" o la innegable importancia cultural de la revista A.C. y de la producción del GATEPAC no debe ocultar la realidad del predominio de unas arquitecturas ancladas en la tradición durante este período.[3]

En este contexto, al régimen surgido tras la Guerra Civil le será fácil potenciar el hilo conductor de las tendencias arquitectónicas más reaccionarias y rechazar la arquitectura funcionalista, normalmente asociada a ideologías socialistas.

Cuando Fernando Moreno Barberá inicia la profesión de arquitecto, desde el Estado se está llevando a cabo la reconversión o creación de una serie de instituciones como la Dirección General de Regiones Devastadas, el Instituto Nacional de Colonización y el Instituto Nacional de la Vivienda, que de alguna manera retomaban, y más tarde potenciarían, las ideas de normalización, tipificación, sencillez constructiva y seriación esbozadas por los arquitectos que habían construido los barrios de casas baratas y viviendas económicas.

Los arquitectos que proyectan viviendas para estos organismos en los primeros años de la Dictadura asumen la racionalidad de estos esquemas, de acuerdo con los cuales formulan el punto de partida para los proyectos de mayor calado arquitectónico que se desarrollarán en los años siguientes en torno al tema de la vivienda modesta.

Uno de los primeros proyectos de Moreno Barberá es el presentado al concurso de viviendas rurales convocado en 1940. En esta propuesta, las plantas se basaban en la idea de vivienda mínima, mientras que el recurso a la rusticidad, la sencillez y la tradición constructiva le permitían eludir las referencias a cualquier academicismo. Es notable la minuciosidad de los dibujos, la definición constructiva y el cuidado del detalle, que abarca hasta el diseño del mobiliario y que será una característica de toda su producción posterior.

Lo cierto es que, ya en sus primeros trabajos, se observa una tendencia a la racionalidad y a eludir cualquier tipo de ornamento y referencia estilística al academicismo propiciado desde el poder. Sus proyectos de viviendas protegidas en Extremadura y en una zona resinera de montaña –ambos obtienen el primer premio en el concurso convocado por el Instituto Nacional de la Vivienda– se basan también en la idea de viviendas mínimas y evitan las referencias estilísticas reduciendo el lenguaje al resultado de la utilización de técnicas constructivas tradicionales perfectamente descritas. Pero la ausencia de connotaciones académicas es todavía más significativa en el anteproyecto de la iglesia de Nuestra Señora del Amor Hermoso de Málaga (1941), cuya desnudez y contención formal están más próximas a los mejores trabajos desarrollados con posterioridad por algunos de los arquitectos más dotados para los poblados de colonización que a los ampulosos proyectos para edificios monumentales característicos de esos años.[4]

En los años cuarenta, la arquitectura oficial y el urbanismo estaban controlados en gran medida por Pedro Muguruza, quien dirigía la recién creada Dirección General de Arquitectura. Este organismo asumía la búsqueda de una arquitectura nacional, proponía la cultura arquitectónica dominante antes de la guerra como modelo y se oponía frontalmente a la incipiente arquitectura moderna.[5]

3. Oriol Bohigas: *Arquitectura española de la Segunda República*, Barcelona: Tusquets, 1973.

4. AA. VV.: "Arquitectura para después de una guerra 1939-1949", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 121 (1977).

5. Antón Capitel: "Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 121 (1977), págs. 8-13.

6. "Club de tiro de La Moraleja", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 91 (1949), págs. 292-303; "Casa en El Plantío", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 67-68 (1947), págs. 270-272; "Tienda de objetos de regalo en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm.108 (1959), págs. 515-518.

La intención era identificar el academicismo con la imagen del nuevo Estado, y pronto arquitectos como Gutiérrez Soto encontrarán un estilo satisfactorio cuyas referencias se situarán entre la arquitectura escurialense y el neoclasicismo de Juan de Villanueva.

Las consecuencias de esta situación para la práctica arquitectónica se pueden observar en el proyecto más importante que realiza Moreno Barberá en esos años: el Club de tiro de La Moraleja (1937-1949), minuciosamente desarrollado pero claramente influenciado por el ambiente arquitectónico dominante a que nos acabamos de referir. A pesar de todo, en este proyecto propone algunas soluciones como, por ejemplo, la sustitución de la habitual galería clasicista configurada con columnas de granito por una serie de estilizados pies derechos de madera cuidadosamente ejecutados. También se advierte una cierta actitud crítica en contra del academicismo dominante en la preferencia por las asimetrías para la composición de los alzados, con la única excepción de la zona de acceso, y por una planta organizada mediante la disposición de fragmentos lineales desplazados o girados sobre sí mismos. Esta presencia de las asimetrías y ese interés en una visión por fragmentos del conjunto, junto con el minucioso desarrollo del programa que enfatiza la separación entre zonas servidoras y servidas, son el resultado de un enfoque basado en algunas ideas modernas.

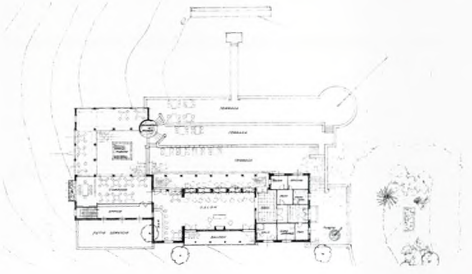
El progresivo abandono de las referencias clasicistas y el gusto por las asimetrías y los desplazamientos entre las partes del proyecto también se aprecia en la casa que proyecta en El Plantío (1946). Aquí las referencias a Herrera y Villanueva, tan recurrentes en la arquitectura madrileña de este período, es sustituida por paramentos lisos (que evitan los zócalos y ornamentos de granito), por sutiles referencias vernáculas y mediante la incorporación del característico *bow-window* de la arquitectura suburbana anglosajona.[6]

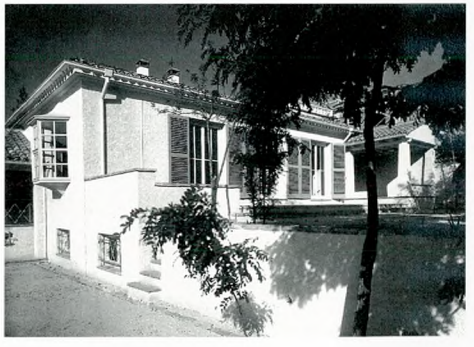
Estos trabajos de Moreno Barberá ponen de manifiesto una realidad compleja que escapaba a los intentos del Régimen de definir una arquitectura fascista. El academicismo fue durante la anterior etapa republicana una de las corrientes estilísticas que eran objeto de atención por parte de los arquitectos. Por lo tanto, fue retomada sin ninguna dificultad por los ideólogos de la Falange como modelo de la nueva arquitectura, ante su incapacidad para proponer una alternativa arquitectónica ni siquiera similar a los intentos que en este sentido realizaron los regímenes italiano y alemán. De ahí que muchas de estas arquitecturas, a pesar de caer en ocasiones en la retórica académica, deban valorarse prestando atención a su contenido y, en especial, a la presencia de esquemas e ideas de carácter racional.

En este contexto han de entenderse los dibujos de Moreno Barberá para el Ministerio de la Guerra (1940) o los que realiza para el concurso del Monumento a los Caídos (1949), así como algunos proyectos que mantienen connotaciones formales asentadas en las ideas de arquitectura potenciadas en ese momento desde el poder.

El propósito de sublimación del academicismo mediante la desmesurada monumentalidad de algunos proyectos o de los dibujos de los concursos promovidos por la Dirección



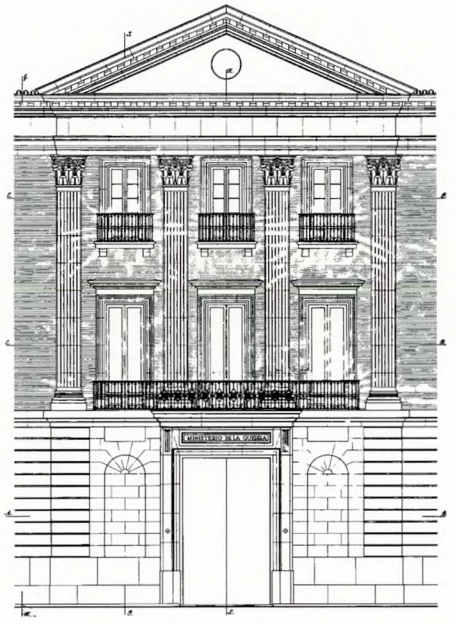




6 Concurso de la iglesia de Nuestra Señora del Amor Hermoso, alzado. Málaga, 1941. Fernando Moreno Barberá.

7 y **8** Club de tiro de La Moraleja. Vista y planta general, Madrid, 1946-1949. Fernando Moreno Barberá.

9 Ampliación y reforma de una casa en El Plantío, Madrid, 1946. Fernando Moreno Barberá.



10 Concurso del Ministerio de la Guerra, 1940. Detalle de la fachada a mediodía. Fernando Moreno Barberá.

11 Estación Central de Stuttgart, Alemania, 1914-1928. Paul Bonatz.

General de Arquitectura lo que en realidad demuestran es la falta de contenidos que se ocultaba tras la máscara académica.[7] Esta situación es consecuencia de la carencia de un debate capaz de enriquecer la arquitectura proyectada en la posguerra, de manera análoga a lo acontecido durante el fascismo en Italia con personajes como Giorgio de Chirico, Giovanni Muzio, Marcello Piacentini, el propio Giuseppe Terragni,[8] o de la más sutil polémica protagonizada por arquitectos como Paul Bonatz, cuya arquitectura y pensamiento teórico se enfrentaba abiertamente a la megalomanía de Albert Speer.[9]

Dentro de la estrategia propiciada por la Dirección General de Arquitectura a favor de una arquitectura fascista, académica y monumental se inscribe, precisamente, la exposición dedicada a la "nueva" arquitectura alemana que se celebró en Madrid y fue presentada por el propio arquitecto de Hitler, el mencionado Speer. La exposición se completa con la publicación de su catálogo y supone una contribución al esfuerzo realizado para definir las directrices de la arquitectura nacional.[10] Lo cierto es que en esos años se genera un ambiente arquitectónico proclive al academicismo y contrario a la arquitectura moderna.

Algunos de los arquitectos más inquietos buscan una salida a esta situación ampliando estudios en el extranjero, como es el caso de Francisco de Asís Cabrero, que viaja a Italia, y el de Fernando Moreno Barberá, que amplía estudios en Alemania entre 1941 y 1943. Estos años que pasa en Alemania son decisivos para su formación de arquitecto, ya que tiene un cargo de agregado de la Embajada de España en Berlín que le permite conocer dos de las oficinas de proyectos más importantes: la de Albert Speer y la de Paul Bonatz, donde colabora al mismo tiempo que amplía estudios de urbanismo en las Technische Hochscule de Berlín y Stuttgart. La estancia en el estudio de Paul Bonatz es relevante porque supondrá una evolución en las ideas arquitectónicas de Moreno Barberá, que se traducirá en una paulatina aproximación y asimilación del funcionalismo moderno y en una mayor atención a los aspectos técnicos y constructivos del proyecto.

Paul Bonatz pertenecía a la generación de los fundadores del Deutscher Werkbund y precisamente al grupo tradicionalista. Pero su concepción de la arquitectura se basaba en entender la importancia de la técnica, en el rechazo de lo superfluo y el ornamento, y en la búsqueda de la objetividad, claridad, rotundidad y la renuncia a las modas. A partir de 1922, cuando concluye su afamado proyecto para la estación de Stuttgart, goza de un elevado prestigio en Alemania. Esto le permitía criticar severamente la arquitectura desarrollada durante el nazismo y declarar que entre las construcciones alemanas de la época "no ve ninguna obra de arquitectura pura", manifestando que "contenido y forma deben coincidir, representar en sí es absurdo". La posición de Bonatz se aleja de los planteamientos oficiales que potenciaban los tejados de fuerte pendiente para las viviendas y un lenguaje monumental basado en una pobre versión de las obras de Schinkel que, en manos de arquitectos como Albert Speer, perdió todas las sutilezas del modelo, derivando hacia un frío y escenográfico uso de enormes columnatas rectangulares.

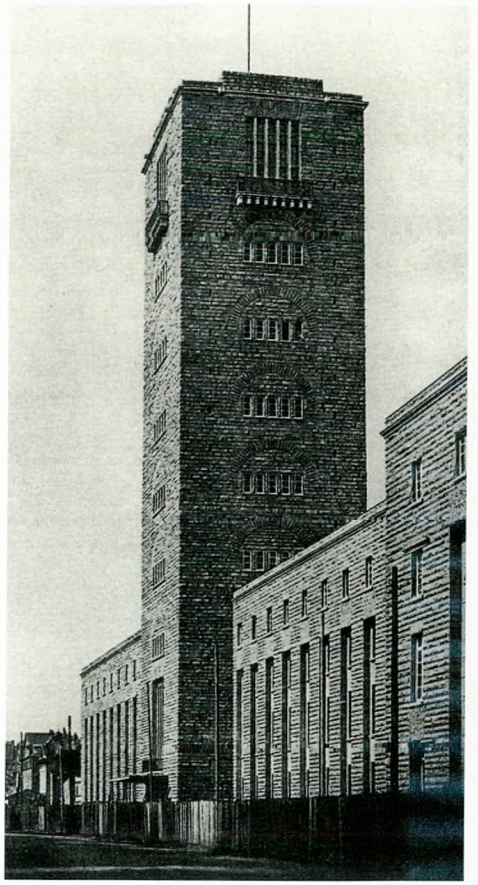
La presión que el aparato de propaganda nazi ejercía en el ámbito de la arquitectura conduce a Bonatz a considerar aceptables sólo algunos "encargos proyectuales, técnicos o semitécnicos", desarrollando una serie de importantes proyectos de puentes y esclusas. La monumentalidad de estas obras reside en su dimensión, posición, proporciones y en la presencia, mostrada con extrema claridad, de los elementos utilizados en su construcción, sean éstos el ladrillo, la piedra, el acero o el hormigón. Desde estos planteamientos, Bonatz define un lenguaje arquitectónico que considera adecuado a las obras de carácter técnico y que denomina *Arbeitsstil* (estilo-trabajo), donde la función y la construcción tienen un peso importante en la elaboración del proyecto pero no lo determinan, dejando un amplio espacio abierto al arquitecto para la consecución de la forma arquitectónica.[11]

Aunque la estructura ideológica del nazismo y sus implicaciones arquitectónicas no son equivalentes al franquismo, sí que existen ciertas semejanzas entre ambos y no cabe duda de que Moreno Barberá inició su etapa profesional más brillante apoyándose en el aprendizaje como discípulo de Paul Bonatz. Así, la forma de eludir las premisas de la arquitectura oficial planteada por Bonatz resultó decisiva para el desarrollo de sus futuros proyectos, a la vez que su entendimiento de la arquitectura se apoyará firmemente, a partir de su estancia en Alemania, en la técnica, la construcción y la función entendidas como los fundamentos de la obra de arquitectura, dejando abierta la formalización del proyecto a otras influencias culturales sustentadas en estos principios.

La obra y las ideas de Paul Bonatz fueron parcialmente difundidas en España a través de dos conferencias que pronunció en Madrid en 1943, gracias a las gestiones de Fernando Moreno Barberá, el cual se encargó además de traducirlas para su publicación en la *Revista Nacional de Arquitectura*.

El peso que en aquel momento se pretende otorgar a la tradición frente a la modernidad rupturista de las vanguardias está presente también en dicha publicación. Las únicas ilustraciones de obras de arquitectura de Bonatz que acompañan estos artículos corresponden al Ayuntamiento de Stuttgart (1914-1928), una obra relativamente ecléctica que aúna academicismo y romanticismo, aunque con claridad y vigor constructivo, y el edificio neoschinkeliano de la Dieta en Oldemburgo (1914-1916). Sin embargo, no se publican ni el más riguroso y racional proyecto de la estación de esa misma ciudad, ninguna de las brillantes arquitecturas de esclusas fluviales ni, por supuesto, el interesante proyecto de la torre de las banderas erigida para las fiestas de Stuttgart de 1933.

A pesar de todo, estos artículos aportaron una necesaria reflexión sobre la construcción, la técnica, la forma y la materialidad de la arquitectura. En este sentido, Bonatz incidirá en su crítica de la apresurada relación que se establecía entre lo moderno y los productos industriales. Así, para él, no existían materiales de construcción modernos sino arquitecturas construidas con mentalidad moderna, distanciándose por lo tanto de las ideas del *Neues Bauen* asentadas en la fe, en la técnica y la industria como fundamentos de un nuevo



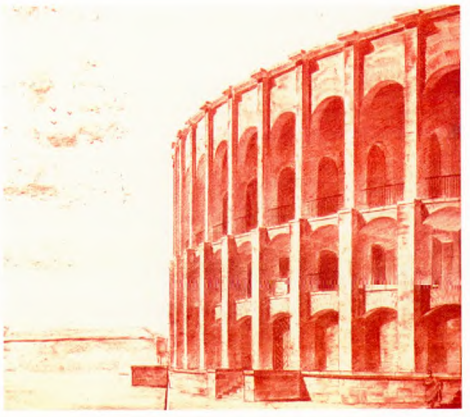
7. Lluís Domènech: *Arquitectura de siempre*, Barcelona: Tusquets, 1978.

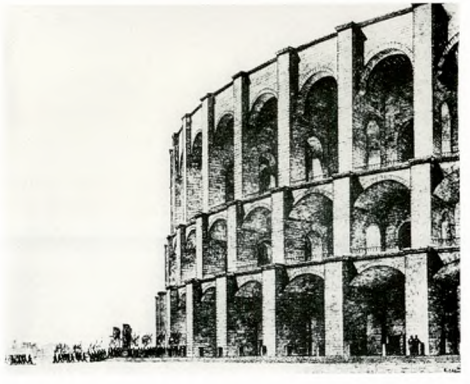
8. AA.VV.: *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Milán: Electa, 1976.

9. John Wilson Colin St.: "Speer and the fear of freedom", *Architectural Review*, núm. 1.036 (junio 1983), págs. 22-25.

10. Albert Speer: *La nueva arquitectura alemana*, Berlín: Volk un Reich Verlag, 1941.

11. Frank Hartmut: "Monumenti in Arbeitsstil. Le opere pubbliche di Paul Bonatz", *Lotus*, núm. 47 (1985), págs. 70-91.





estilo. En sus conferencias, expone a los arquitectos españoles lo que Fernando Moreno Barberá ya había asimilado mientras trabajaba con él en los proyectos de Ordenación del Gran Berlín y de Stuttgart: el rechazo del historicismo debía producirse desde la objetividad, la claridad y la contundencia constructiva.[12]

La influencia de la obra y las ideas de Paul Bonatz es determinante no solo en el caso de Moreno Barberá, sino también se dejarán sentir entre aquellos otros arquitectos que veían en la técnica una manera de soslayar el acercamiento a la arquitectura a través del estilo. Así, Alejandro de la Sota manifestará su fascinación por los puentes de Bonatz reproduciendo sus imágenes en un artículo publicado en la revista *Arquitectura* en 1952 y comentando que:

> recuerdo con muy grande emoción las conferencias de Paul Bonatz, arquitecto alemán tan conocido de todos, conferencias que nos impresionaron, tanto por lo que en ellas se dijo como por lo que en ellas se mostró [...][13]

Uno de los primeros trabajos realizados por Moreno Barberá tras su estancia en Alemania es el presentado al concurso de anteproyectos para la Plaza de Toros de Jaén (1944). Este proyecto, que recoge buena parte de las enseñanzas del maestro alemán, se plantea desde la necesidad técnica y la contundencia constructiva. La propuesta se basa en la idea de un moderno coliseo muy abierto, donde los contrafuertes y las bóvedas son los elementos que generan la forma del conjunto y cuya materialización está concebida por entero en ladrillo. Aquí, Moreno Barberá sigue las ideas de Bonatz, quien rechazaba la utilización del ladrillo o la piedra como mero revestimiento, y organiza el conjunto mediante dos niveles de contrafuertes que caracterizan toda la edificación, apoyada sobre un basamento de piedra que resuelve el encuentro con el suelo.

La rotundidad formal y constructiva y la adecuación entre la forma y la función son deudoras de las ideas de Bonatz y, en particular, del "proyecto para un edificio circular abierto" de 1937. Es evidente el paralelismo entre estos proyectos e incluso entre las perspectivas presentadas por ambos arquitectos, trazadas desde un encuadre prácticamente idéntico. La diferencia de escalas –el proyecto de Bonatz es más monumental– es reconducida en la plaza de toros reduciendo a dos los niveles de pilastras mediante la agrupación de dos plantas tras uno de los contrafuertes. Esta sutileza confiere al proyecto de Moreno Barberá una limpieza y claridad notables.

En una dirección semejante desarrolla una serie de dibujos para el concurso del Monumento a los Caídos (1949) donde están presentes muchas de las cuestiones comentadas. En estos dibujos se muestra la voluntad de utilizar las ideas del maestro alemán como base de su aprendizaje proyectual y también un recurso para eludir las referencias explícitas a los lenguajes históricos. El proyecto propone una reflexión sobre lo monumental basada en la

12. "Tradición y Modernismo", conferencia del profesor Bonatz en Madrid (15 de junio de 1943). Traducida por el arquitecto D. Fernando Moreno Barberá y publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 23 (1943), págs. 390-397; "Sobre la construcción de puentes". Segunda conferencia leída por el profesor Bonatz en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Traducida por el arquitecto D. Fernando Moreno Barberá, en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 23 (1943), págs. 398-400.

13. Alejandro de la Sota: "La arquitectura y el paisaje", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 28 (1952).

escala, la construcción y la materialidad de la arquitectura. La propuesta consiste en una plaza ovalada conformada por un porticado perimetral que queda roto por una edificación monumental. Esta edificación se abre al exterior mediante un gran arco que deja ver una cruz configurada por la luz que atraviesa la doble hendidura del paramento posterior. Este proyecto vuelve a presentar un evidente paralelismo con los dibujos elaborados por Bonatz para un monumento en 1915, a la vez que muestra la capacidad de Moreno Barberá para reelaborar y asimilar la arquitectura que le interesa hasta convertirla en un proyecto personal.

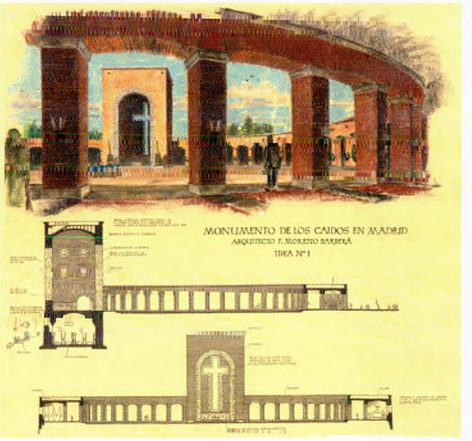
Se ha de señalar la voluntad tectónica, por la coincidencia entre construcción y forma, que poseen estos dibujos de Moreno Barbera, frente a los de otros arquitectos coetáneos que intentan plasmar gráficamente los ideales del Régimen. Debe recordarse a este respecto las diferentes propuestas de arquitectura dibujada de marcado carácter alegórico y escaso rigor constructivo, como los conocidos "Sueños arquitectónicos" de Luis Moya, los dibujos de Pedro Muguruza o el monumento a la Contrarreforma de Rafael de Aburto.

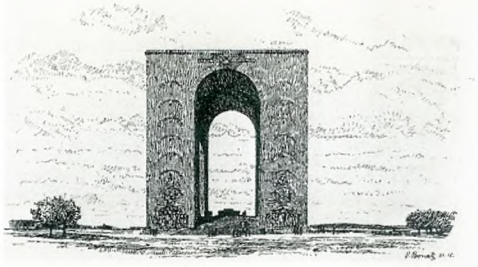
Todavía en estos años de aprendizaje profesional y búsqueda, Fernando Moreno Barberá proyecta y construye un edificio decisivo: el Centro de Investigaciones Calvo Sotelo, en el que hallará una manera propia de entender la práctica de la arquitectura. Este edificio, proyectado en 1945, supone un esfuerzo para abandonar los esquemas historicistas potenciados por el Régimen, planteando una arquitectura oficial entendida desde parámetros funcionales y constructivos antes que formales. En este sentido, sólo en las partes más representativas y vinculadas al acceso principal, oficinas y laboratorios, hay referencias académicas, aunque dentro de un lenguaje depurado y desprovisto de los usuales ornamentos, pilastras o cubiertas inclinadas de fuerte pendiente. Además, en este proyecto se introducen aspectos como la seriación y la repetición de elementos con una contundencia alejada del estilismo dominante. Pero es en los edificios destinados a un uso netamente industrial donde se vislumbra con claridad una manera de entender la arquitectura desde la modernidad y alejada de los lenguajes dominantes, a pesar de tratarse de un edificio oficial.

Este proyecto puede entenderse como un ejercicio que abre definitivamente la arquitectura de Fernando Moreno Barberá hacia un camino propio, a la vez que concluye con su etapa de formación como arquitecto.

La renuncia a un proyecto unitario es consecuencia no sólo del concepto amplio de coherencia latente en toda la obra de Bonatz y que Moreno Barberá asimila, sino también de un interés por experimentar diversas soluciones arquitectónicas desarrollando toda una serie de temas y disposiciones constructivas y formales.

La flexibilidad con que Bonatz entendía el concepto de coherencia, así como la relación entre forma y función en su obra, se manifiesta, por ejemplo, en las diversas respuestas constructivas y formales que adoptaba para un tema tan funcional como la construcción de puentes. De manera análoga, Moreno Barberá comienza a plantear en el Centro





12 Concurso para la Plaza de Toros de Jaén, 1944. Fernando Moreno Barberá.

13 Proyecto para un edificio circular abierto, Alemania, 1937. Paul Bonatz.

14 Concurso de Monumento a los Caídos, 1949. Fernando Moreno Barberá.

15 Monumento, Alemania, 1915. Paul Bonatz.



de Investigaciones Calvo Sotelo una relación flexible entre la dualidad forma-función, y estructura el edificio por medio de piezas diversas que se relacionan entre ellas. A este respecto, como se ha indicado, es significativa la diferencia entre el lenguaje que utiliza para los edificios representativos de oficinas y laboratorios y el empleado para las construcciones de uso industrial. Estas últimas le sirven de campo de experimentación para dos objetivos principales: uno, comprobar las posibilidades de organizar un conjunto coherente a través de la articulación de piezas de diversa factura; y otro, plantear una aproximación a la arquitectura moderna con un lenguaje que estaría determinado en buena medida por los aspectos tectónicos del proyecto.

Así pues, este proyecto de Moreno Barberá demuestra no sólo que ha asimilado las ideas de Bonatz, sino también el claro acercamiento de su obra a la modernidad mediante la utilización de superficies planas, hormigón visto, ladrillo aparente y volumetrías contundentes.

Conviene reflexionar sobre las semejanzas entre la edificación central del conjunto de edificios del Centro de Investigaciones Calvo Sotelo y el Ayuntamiento de Kornwestheim, proyectado por Bonatz a mediados de los años treinta. Este último está formado por dos partes claramente diferenciadas: la primera es el Ayuntamiento propiamente dicho, que es un edificio longitudinal resuelto con un lenguaje contundente pero asentado en la tradición y rematado con un tejado de fuerte pendiente; y la segunda, una gran torre destinada a depósito de agua. La torre está separada de la construcción principal, aunque ligeramente unida a la misma a través de una edificación menor. Este impresionante edificio vertical de carácter técnico se formaliza con la presencia contundente de la retícula de la estructura de hormigón armado. Dicha retícula se rellena con ladrillo visto, aligerándose en la parte inferior por medio de grandes ventanales correspondientes a las áreas administrativas dispuestas en el interior del volumen de la torre. Se incorporan además pequeños balcones volados y el gran reloj del Ayuntamiento.

Los diferentes lenguajes utilizados en las dos piezas que conforman el edificio, coherentes con su uso y disposición en el conjunto, permiten apreciar la distancia que separa las propuestas de Bonatz de las ideas funcionalistas de la arquitectura moderna e inciden en la voluntad de utilización de lenguajes diversos adecuadamente ensamblados, relativizando la relación entre forma y función a través de una cierta voluntad creadora.

Como apuntábamos antes, Fernando Moreno Barberá proyecta el Centro de Investigaciones Calvo Sotelo como un conjunto coherente de edificios compuesto por piezas de lenguajes diversos pero con claras similitudes con el planteamiento de Bonatz para el Ayuntamiento de Kornwestheim. Así, lo diseña yuxtaponiendo dos partes diferenciadas: una, la nave longitudinal acabada con un tejado de pendientes inclinadas, y la otra, una torre rematada con un depósito de agua. La nave se plantea de manera que la estructura de hormigón visto, tanto los pilares como los zunchos, quede a la vista, siendo el principal

16 Centro de Investigaciones Calvo Sotelo, Madrid, 1945-1950. Fernando Moreno Barberá.

17 Ayuntamiento de Kornwestheim, Alemania, 1933-1935. Paul Bonatz.

18 Centro de Investigaciones Calvo Sotelo, Madrid, 1945-1950. Fernando Moreno Barberá.

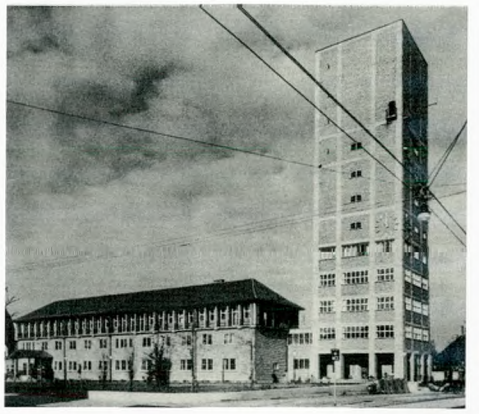
elemento configurador de la fachada. En esta retícula se disponen paños de ladrillo visto y amplias cristaleras, según un lenguaje funcionalista.

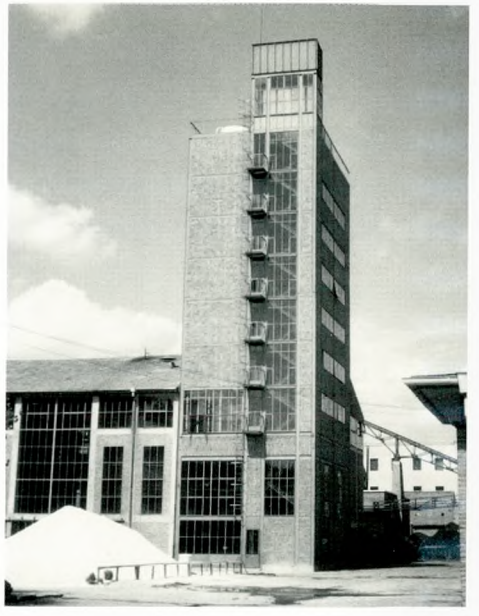
La concepción de la torre contigua es más abstracta y radical. En esta pieza, la estructura vuelve a ser un elemento básico en la imagen del proyecto, pero en este caso la retícula estructural es de perfiles metálicos. Estos perfiles mantienen la misma dimensión tanto vertical como horizontalmente y resuelven las zonas con mayores solicitaciones de esfuerzos mediante refuerzos ocultos. Además, la retícula enmarca las amplias carpinterías metálicas y define el casetón acristalado que remata el edificio junto con el depósito de agua, en una composición de marcada asimetría. Moreno Barberá coloca también una serie vertical de balcones cuya unidad queda acentuada por la incorporación a lo largo de la fachada de una escalera auxiliar protegida con anillos de acero. Estos balcones van atornillados a la retícula metálica y presentan unos sutiles tirantes dispuestos en las mismas barandillas metálicas.

El resultado es un proyecto que, si bien muestra la aceptación de las ideas de Bonatz –algunas tan explícitas como el alargado arco de ladrillo que soporta la cinta transportadora que atraviesa el conjunto–, señala el inicio de una nueva etapa en la que el lenguaje moderno y la tectónica rigurosa centrarán el interés del arquitecto.

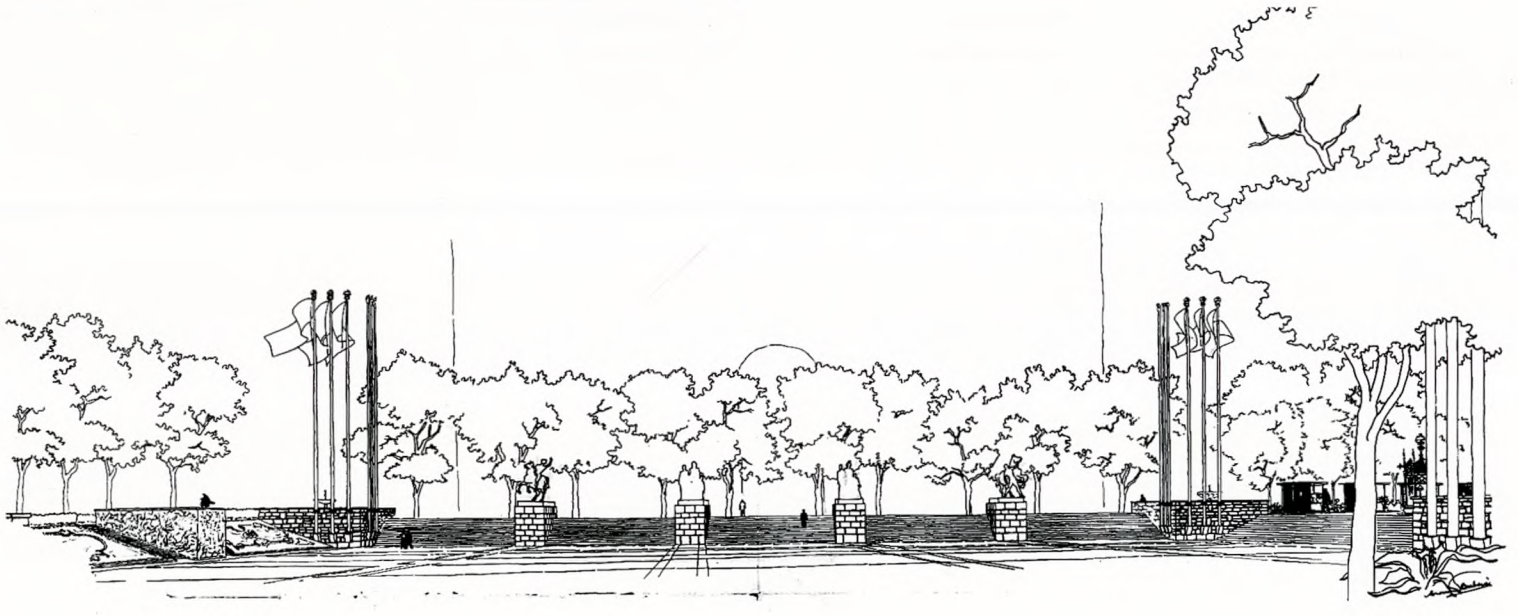
Esta obra debe entenderse como un campo de pruebas, la culminación de un aprendizaje y el inicio de su etapa de plenitud. El arquitecto ensaya diversas retículas estructurales como componente formal del proyecto, en hormigón y acero; utiliza todavía lenguajes asentados en la tradición yuxtapuestos a las arquitecturas modernas y muestra su faceta más brutalista al emplear el ladrillo ordinario rojizo en los entrepaños de la torre. Ensaya asimismo las posibilidades de los pequeños espacios exteriores ajardinados cuando es posible, y así, entre los edificios situados frente a la escuela de aprendices, dispone un área verde sobre un depósito de agua enterrado y consigue uno de los espacios abiertos más interesantes del conjunto. Este espacio está rodeado por la presencia de una arquitectura de gran calidad y una marcada estética funcionalista que lo complementan. El carácter técnico de esta arquitectura le permite comprobar diversas soluciones para las secciones de las cubiertas, entre las que destaca la de la central térmica. Las características de las cubiertas irán evolucionando en su obra posterior con el fin de obtener la luz central, a partir de un esquema más próximo a la idea de sucesivos lucernarios de cubrimiento plano que a la usual solución de cubiertas en diente de sierra de lucernario central.

Esta obra constituye, en definitiva, el inicio de una fructífera etapa proyectual, en la que abandona los lenguajes con referencias a la tradición para mostrar su confianza en la arquitectura moderna, a pesar del hecho contradictorio de que en la mayoría de los casos proyecta edificios encargados por la Administración franquista. En un principio, Fernando Moreno Barberá busca la modernidad a partir de la idea de intemporalidad que subyace en la obra de Bonatz, puesto que, para él:









19 Tienda de objetos de regalo, Madrid, 1949.
Fernando Moreno Barberá.

20 Ordenación de la plaza del Caudillo, Valencia, 1944.
Fernando Moreno Barberá.

> la expresión arquitectónica ha de encontrarse utilizando los elementos indispensables para construir sin añadir nada superfluo [...] se ha de recurrir a los eternos medios de expresión: contrastes de luz y sombras, relación de volúmenes, ritmo y proporción entre huecos y macizos, [indicando además que el arquitecto debe] despojarse de toda preocupación formalista, no acordarse de ninguna forma aprendida con anterioridad, procurar volver a un estado de inocencia arquitectónica.

La oposición entre lo horizontal y lo vertical, el contraste entre elementos (tan elocuente en el Ayuntamiento de Korntwestheim) y la búsqueda de un cierto caracter monumental a partir de una cuidada consideración de la escala (tan propia de Bonatz) serán, por medio de la analogía, principios subyacentes en la obra de Moreno Barberá. La unidad del conjunto proviene en gran parte de la sistematización de los detalles y de la utilización de unos pocos materiales básicos dispuestos con un criterio uniforme.

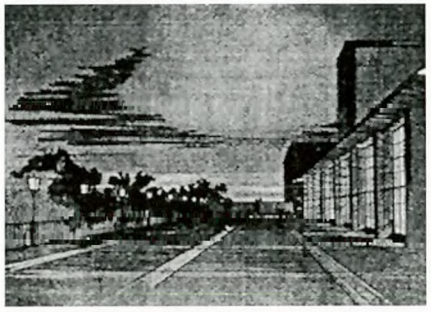
Esta idea del contraste, de la oposición entre luz y sombra, sólido y vacío, ligereza y pesadez, junto con el reconocimiento de la importancia que la articulación y el ensamblaje de las partes tienen en la concepción de la arquitectura, se convertirán en mecanismos de diseño y, en última instancia, en claves para la consecución de una poética arquitectónica, a la que se incorporará la vegetación con un criterio arquitectónico utilizándola ya desde la iniciación del planteamiento del conjunto.[14]

Como hemos dicho, el Centro de Investigaciones Calvo Sotelo señala, pues, el inicio de una manera de proyectar y de una concepción de la arquitectura que cada vez se irá haciendo más personal y le conducirá a su etapa de madurez.

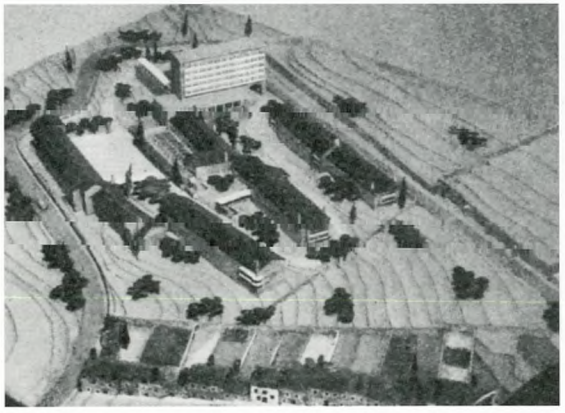
La claridad y sencillez del proyecto de ordenación de la plaza del Caudillo de Valencia o la pretensión de inmaterialidad de la fachada de la tienda de objetos de regalo que proyecta en 1949 son pasos en su proceso de formación como arquitecto. Esta tienda, con una fachada configurada por un plano de vidrio apoyado en un estrecho zócalo de aluminio, muestra su interés en los nuevos materiales y le servirá de ejercicio previo para una intervención posterior en un local en la calle de Goya.

La firme trayectoria iniciada con el Centro de Investigaciones Calvo Sotelo quedará patente en los proyectos que redacta a comienzos de los años cincuenta, como es el caso del anteproyecto de Hospedería de Peregrinos en Santiago de Compostela (proyectado con Juan Gómez González, Julio Cano Laso y Rafael de La Joya), obra que se inscribe dentro del plan que el Instituto Nacional de Industria pone en marcha en 1950 para generar divisas a través del turismo y la hostelería. La hospedería de Santiago debía estar terminada en 1954 para acoger las peregrinaciones previstas ese mismo año, pero nunca llegó a construirse. A pesar de tratarse de un anteproyecto, las células de habitación aparecen minuciosamente detalladas y una maqueta explica con claridad la relación entre la edificación prevista y la ladera de la colina sobre la que se asienta. Un edificio resuelto en altura y dispuesto perpendicularmente a la pendiente natural se constituye en el

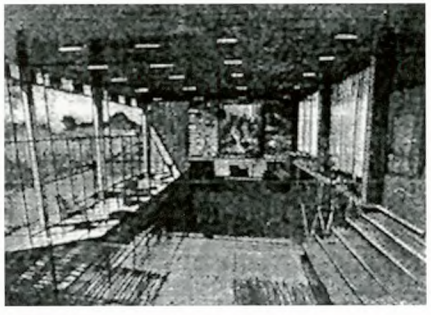
14. Fernando Moreno Barberá: "Centro de Investigación Calvo Sotelo. Empresa Nacional Calvo Sotelo de combustibles líquidos y lubricantes", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 143 (noviembre 1953), pág. 7.



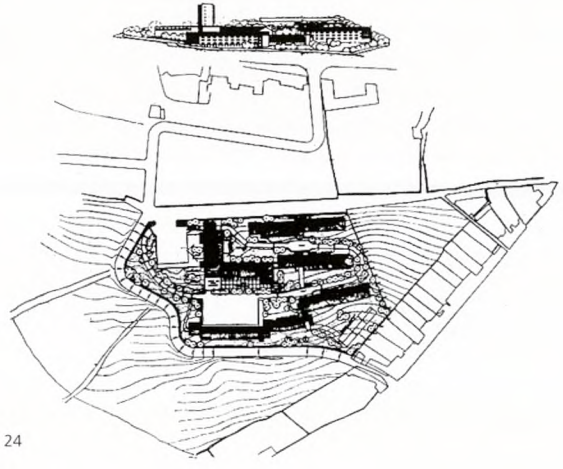
21



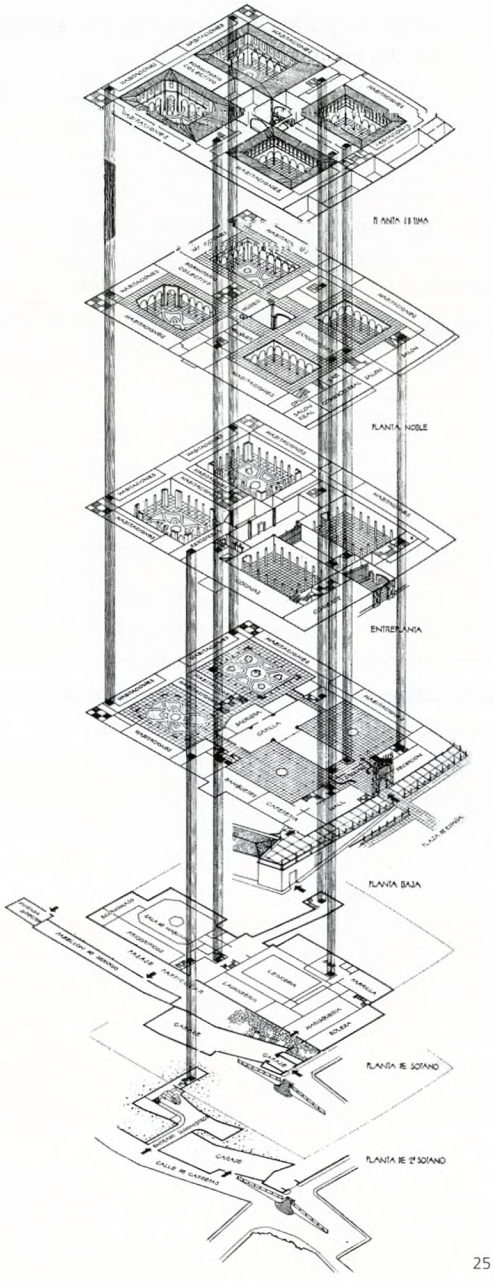
22



23



24



25

21-24 Anteproyecto de Hospedería de Peregrinos, Santiago de Compostela, 1951. Fernando Moreno Barberá, Juan Gómez, Julio Cano Lasso y Rafael de la Joya.

25 y **26** Hostal de los Reyes Católicos, Santiago de Compostela, 1953-1964. Fernando Moreno Barberá, Juan Gómez, Julio Cano Lasso y Rafael de la Joya.

elemento singular del conjunto, presentando un testero que se percibe como torre en el alzado del conjunto.

Esta manera de componer y de resaltar el contraste entre una edificación vertical y un sistema de pabellones horizontales será un tema recurrente en muchos de sus mejores proyectos, al igual que la inclusión de ligeros desplazamientos entre algunos fragmentos de las edificaciones de menor altura. Estas edificaciones se ordenan libremente como elementos aislados, atendiendo a las vistas y a la topografía como criterios fundamentales de implantación, eludiendo cualquier referencia a la simetría o a los criterios de composición académica.

El interés del arquitecto en los aspectos visuales del proyecto y en el contraste entre lo vertical y una horizontalidad dominante es claramente perceptible en el alzado del conjunto, pero se destaca especialmente en la perspectiva del espacio central. Por otra parte, el interior del espacio del edificio principal muestra ya su interés por la arquitectura de grandes luces y, consecuentemente, por la utilización de técnicas constructivas modernas. Además, este anteproyecto avanza también ideas relativas a las referencias a lo local que Moreno Barberá incluirá en muchas de sus obras, proponiendo el acabado de las edificaciones con la piedra del lugar.

Esta tendencia al uso de materiales y texturas normalmente asociados a la arquitectura tradicional no supondrá nunca una desviación de sus ideas arquitectónicas, de manera que estos elementos quedarán siempre perfectamente integrados en una arquitectura netamente moderna. En este sentido, el arquitecto es explícito en la memoria del anteproyecto donde indica, casi como una declaración de principios, que

> el criterio estético adoptado fue el de integrar estas edificaciones en la silueta de Santiago, construyéndolas en piedra para unificarlas con los edificios existentes, sin la menor concesión a los lugares comunes de la llamada arquitectura regional, y con la técnica moderna de adaptación al terreno por medio de pabellones aislados con amplios espacios libres entre los mismos.[15]



26

15. Fernando Moreno Barberá, J. Gómez González, J. Cano Lasso y R. de la Joya: "Anteproyecto de Hospedería de Peregrinos en Santiago de Compostela", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 156 (1954), pág. 4. Con este proyecto se inicia una serie de encargos del INI para instalaciones hoteleras; la mayoría de ellos son intervenciones en edificios históricos por lo que no se tratarán en este estudio.



En los años cincuenta tiene lugar, por fin, la brillante recepción de la modernidad en nuestro país. No obstante, y como la crítica arquitectónica ha demostrado, se trata de una segunda recepción de lo moderno en la que tuvieron un papel decisivo personajes tan significativos como Gabriel Alomar, Carlos de Miguel, Fernando Chueca o Miguel Fisac, entre otros.

Pero el hecho cierto es que esta recepción de la arquitectura moderna se debe, a nuestro entender, a la labor personal de un grupo de arquitectos, entre los que figura Moreno Barberá, que construyen y proyectan en esos años una serie de obras poco conocidas y absolutamente contemporáneas que abren el camino a la modernidad, a pesar de estar inmersos en un contexto cultural lastrado por la insistencia en lo español.

Una de las características relevantes de la arquitectura de Moreno Barberá es su persistencia en los principios universales de la arquitectura moderna tamizados únicamente por sutiles referencias a lo local, así como por la concreción de unos mecanismos compositivos y unas formas arquitectónicas que, dentro de esa idea global y abstracta de la modernidad, se deben calificar de personales. Su valoración requiere, pues, un análisis de la arquitectura española de esos años que signifique adecuadamente la trayectoria del arquitecto.

El principio de universalidad implícito en la arquitectura moderna había sido enunciado por Hitchcock y Johnson con motivo de la *Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna* celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932. La tesis expuesta, a partir de una cuidada selección de obras de arquitectos como Mies, Le Corbusier, Bryggman, Asplund, Stam o Schmidt, era sencilla: durante el siglo XIX no había un estilo, sino estilos, y la idea de estilo implicaba siempre una elección; pero el nuevo estilo moderno significaba un cambio total porque este estilo contemporáneo, que existía en todo el mundo, era unitario e inclusivo, permitía ahondar en él y estaba regido por unos principios generales que recogían ideas como el entendimiento de la arquitectura como volumen o la ausencia de decoración aplicada.[16]

27 Facultad de Derecho, Valencia, 1956-1959. Fernando Moreno Barberá.

16. María Teresa Muñoz: "Prologo", en *El Estilo Internacional. Arquitectura desde 1922*, Murcia: COAAT, 1984, págs. 9-26.





28 Conjunto de edificios para la fábrica SEAT, Barcelona, 1954-1960. Rafael Echaide y César Ortiz-Echagüe.

29 Facultad de Derecho, Valencia, 1956-1959. Fernando Moreno Barberá.

30 Edificio de Sindicatos, Madrid, 1948-1949. Francisco Cabrero y Rafael Aburto.

31 Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, Oñati (Guipúzcoa), 1949-1955. Luis Laorga y Francisco Javier Sáenz de Oiza.

Hemos comentado que El Escorial y la arquitectura de Villanueva habían sido propuestos por los ideólogos del Régimen como modelos de un necesario estilo nacional, pero transcurridos diez años de franquismo esta propuesta era culturalmente insostenible. Durante los primeros años de posguerra, la difusión de las ideas sobre arquitectura se realizaba por medio de publicaciones periódicas de carácter más o menos oficial, dada la práctica inexistencia de importaciones de textos extranjeros. Las publicaciones de mayor difusión eran la *Revista Nacional de Arquitectura* y el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, a las que se debe añadir *Cuadernos de Arquitectura* e *Informes de la Construcción*, esta última centrada en temas técnicos. En estas publicaciones tendrán cabida las opiniones y obras de la nueva generación "moderna" de arquitectos españoles y, en contadas ocasiones, las de los maestros europeos y americanos.

Las dos primeras están dirigidas por Carlos de Miguel, que asume así de manera indirecta el papel de organizador crítico del debate sobre cuál debía ser la arquitectura de esos años, papel que seguirá desempeñando al aceptar la preparación y dirección de la serie de Sesiones Críticas de Arquitectura celebradas en Madrid, que son sistemáticamente publicadas en la *Revista Nacional de Arquitectura*.

Sin embargo, lo que nos interesa destacar es que, desde el punto de vista teórico, el debate sobre la arquitectura moderna desarrollado en los años cuarenta y cincuenta en el ámbito madrileño, pero con gran influencia en todo el país, fue difundido por las principales revistas de arquitectura y se planteó en términos erróneos al insistir en la necesidad de definir una "arquitectura moderna española".

La contradicción implícita en esta búsqueda teórica es contestada por la obra de arquitectos como Oiza, Cabrero, Echaide y Echagüe, Moreno Barberá o Alejandro de la Sota, pero la recepción definitiva de la abstracción y universalidad de la arquitectura moderna es dificultada por dicho debate.

Conscientes de la necesidad de asumir definitivamente la arquitectura moderna, algunos arquitectos como Gabriel Alomar intentan poner fin a las discusiones sobre la búsqueda de una arquitectura nacional publicando a finales de los cuarenta artículos sobre temas como el momento actual de la arquitectura americana[17] o sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual, donde expresan con claridad que la arquitectura tradicionalista potenciada desde las instituciones nada puede hacer

> ante la llama de ambición de universalismo y de progreso técnico-estético que fatalmente no tardará en encenderse en las generaciones más jóvenes de arquitectos [...] tan pronto como nos pongamos en libre contacto con las modernas realizaciones extranjeras y se normalice el suministro de los materiales de construcción característicos de la arquitectura de nuestro tiempo.[18]

Estaba claro que la tendencia impuesta de una arquitectura historicista y monumental se daba por terminada y en este sentido se expresará Miguel Fisac en un artículo en el que

expone las diferencias entre los clásico y lo español, pero esta actitud generalizada entre la nueva generación de arquitectos no suponía una aceptación convencida de la arquitectura moderna ni de sus principios universales. El mismo Fisac se muestra ambiguo en la serie de artículos publicados en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* sobre estética y arquitectura, propugnando un funcionalismo

> en perfecta armonía con los materiales de que podamos disponer y una arquitectura que del arte popular extraiga los ingredientes de verdad, de modestia, de alegría y de belleza.[19]

La recurrencia a este tipo de cuestiones a finales de los cuarenta es continua y, aunque en la V Asamblea Nacional de Arquitectos celebrada en 1949 una de las ponencias versará sobre las tendencias actuales de la arquitectura, el hilo conductor del debate en ese momento será la búsqueda de una forzada relación entre tradición y modernidad. Esta situación de oposición encubierta a lo moderno es fácilmente identificable en los textos de esos años; de ello son un buen ejemplo las opiniones de Juan de Zavala cuando indicaba que

> no se trata de romper otra vez con el pasado, sino de enraizarlo en un concepto moderno que haga sucesión lo que hoy es mimetismo.[20]

La *tabula rasa* de la arquitectura racionalista era condenada y se proponía, pues, una continuidad entre la arquitectura histórica y la arquitectura moderna. Se debe observar que esta actitud –estamos a finales de los cuarenta– es culturalmente reaccionaria y poco tiene que ver con las revisiones que sufrirá la modernidad, con mayor o menor fortuna, a partir de los años sesenta.

En nuestro país, la transición entre las viejas y las nuevas ideas se producirá a finales de los cuarenta, pero el debate y la nueva recepción de la arquitectura moderna tendrá lugar a lo largo de los años cincuenta.

En este período ejercerá un papel relevante Carlos de Miguel, no sólo como director de las revistas comentadas sino, sobre todo, como organizador de la larga serie de Sesiones de Crítica de Arquitectura, antes mencionadas, muchas de las cuales se centrarán en el equívoco tema de cuál debía ser la arquitectura moderna española.

Frente a la densidad de este debate, se da la paradoja de que la *Revista Nacional de Arquitectura* no difunde la arquitectura moderna; tan sólo en 1948 publica un artículo de Alvar Aalto sin que aparezca ninguna otra referencia a la arquitectura internacional en toda la década.[21]

A finales de los cuarenta, Francisco Cabrero, junto con Rafael Aburto, había proyectado el edificio para Sindicatos y el recinto de la Feria del Campo de Madrid, resuelto con bóvedas tabicadas, y Oiza la monumental basílica de Nuestra Señora de Aránzazu.





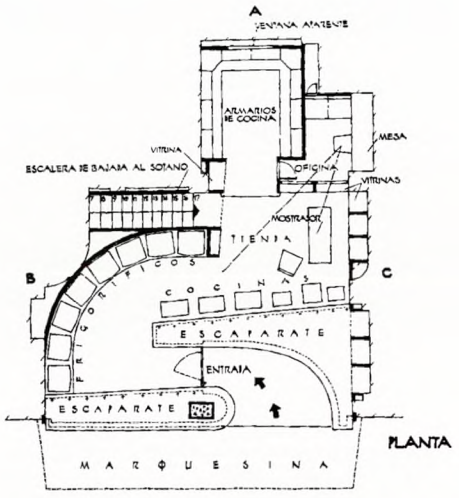
17. Gabriel Alomar: "El momento actual de la arquitectura norteamericana", *Cuadernos de Arquitectura* (Barcelona, COACB), núm. 11-12 (1950), pág. 37.

18. Ídem: "Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (Madrid), núm. 7 (junio 1948).

19. Miguel Fisac: "Lo clásico y lo español", *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), núm. 78 (junio 1948); ídem: "Las tendencias estéticas actuales", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (julio 1949).

20. AA.VV.: *V Asamblea Nacional de Arquitectos*, Barcelona, 1949.

21. Alvar Aalto: "La hueva del pez y el salmón", *Revista Nacional de Arquitectura,* núm. 83 (1948).





32 y **33** Tienda en la calle de Goya, Madrid, 1953. Fernando Moreno Barberá.

34 Hotel en Valencia, 1952. Alzado a mediodía. Fernando Moreno Barberá.

35 Hotel San Antonio, 1953. Fachada lateral. Fernando Moreno Barberá.

Estas obras, donde el peso de la tradición es relevante, ejemplifican el tipo de proyectos que construían algunos de los arquitectos más relevantes de nuestro país. En esos años todavía no se habían construido obras modernas; así pues, habrá que esperar a la siguiente década.

No obstante, Fernando Moreno Barberá ya había proyectado el Centro de Investigaciones Calvo Sotelo, anteriormente comentado, donde algunas piezas, en especial la torre del conjunto, destacan por su estricta modernidad. Pero también en esos años había mostrado su confianza en la modernidad y en los nuevos materiales en su proyecto para una tienda en la calle de Goya, caracterizada por la ligereza y la transparencia y por la experimentación formal y el uso de vidrios curvos. El escaparate de la tienda no se diseña como un plano, sino como un volumen que genera una serie de espacios cóncavos y convexos entre los que se desplaza el espectador. Los vidrios acentúan su inmaterialidad al instalarse sin carpintería y suspendidos de un voladizo. De alguna manera, en este pequeño proyecto el arquitecto constata las posibilidades de la técnica y los materiales para superar los medios de construcción artesanales, tan ensalzados por la crítica arquitectónica de esos años que casi llegó a confundirlos al considerar que simbolizaban lo español.

La revista *Informes de la Construcción* comenzará a difundir a partir de 1948 los nuevos materiales, el acero y el hormigón, y toda una serie de obras donde la técnica constructiva era un factor relevante. Esta revista, publicada por el Instituto de la Construcción dirigido por Eduardo Torroja, dedicado al estudio y difusión de los nuevos materiales, sistemas de producción y a la normalización de los elementos de construcción, tuvo una influencia decisiva en la recepción de la segunda modernidad en nuestro país y supuso una renovada atención a la técnica como componente del proyecto de arquitectura. Además, el Instituto participó activamente en el programa de intercambio técnico con Estados Unidos de la International Cooperation Administration desarrollado entre 1953 y 1959 y en el que participan varios arquitectos españoles, entre ellos Moreno Barberá. Paralelamente a la contribución positiva del Instituto en la renovación de la arquitectura a comienzos de los cincuenta, el debate continúa girando en torno a las mencionadas Sesiones Críticas de Arquitectura, y, si bien la discusión ya no se plantea como un enfrentamiento entre la modernidad y la tradición, se sigue proponiendo un debate en términos ambiguos, buscando ahora, de una manera más sutil, una relación "adecuada" entre la modernidad y la tradición.

Entre los organizadores de estas sesiones, además de Carlos de Miguel, se encontraban arquitectos como Luis Moya y Fernando Chueca, lo cual explica el talante general de las mismas. Chueca fue el encargado de redactar el informe de la sesión celebrada en 1952 para valorar las relaciones entre la Alhambra y la arquitectura española contemporánea, que tuvo como consecuencia el conocido *Manifiesto de la Alhambra*, un texto que en buena medida prolongaba un trabajo anterior de Chueca titulado *Invariantes castizos de la arquitectura española*, el cual a su vez revisaba y ponía al día ideas difundidas por Víctor d'Ors.[22]

Llama la atención la importancia concedida a este manifiesto por buena parte de la crítica, que lo ha interpretado como un documento impulsor de un cambio de dirección que conducía a la definitiva recepción de la modernidad arquitectónica en España. En realidad, a nuestro entender, esta actitud y la enorme difusión de este pequeño texto, cuyo contenido se dedica a probar la continuidad entre la arquitectura de la Alhambra y la arquitectura que se estaba haciendo, no hace más que insistir en la búsqueda de una arquitectura moderna sustentada en la tradición y lo español.

A pesar de que en la primera mitad de los cincuenta el contenido de las mencionadas Sesiones de Crítica de Arquitectura se centrará en la idea de una modernidad anclada en la tradición, estas sesiones constituirán asimismo un foro de debate donde intervendrán arquitectos como Oiza, Cabrero o el propio Moreno Barberá, planteando nuevas cuestiones y discutiendo sobre principios establecidos, debates que también serán puntualmente publicados durante más de una década por la *Revista Nacional de Arquitectura*. En este foro se celebran tensas sesiones en las que, por ejemplo, Cabrero se irrita ante la insistencia de Pedro Bidagor en que a la arquitectura debía dársele "un sello español propio y espiritual", o la exaltación de Oiza ante las palabras de Pedro Casariego, que le hace exclamar:

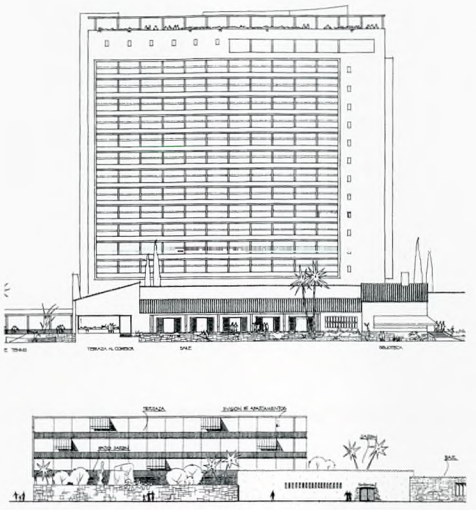
> hay personas que en su tiempo no viven su momento y se quedan atrás y encuentran todo muy extraño.

Y Moreno Barberá manifiesta su confianza en la posibilidad de desarrollar proyectos con la misma calidad que las arquitecturas norteamericanas, explicando su experiencia como pensionado en los Estados Unidos:

> los trabajos que un grupo de arquitectos hacemos con los norteamericanos son como unos ejercicios espirituales de los que salimos con la tranquilidad de saber que somos capaces de trabajar en serio.[23]

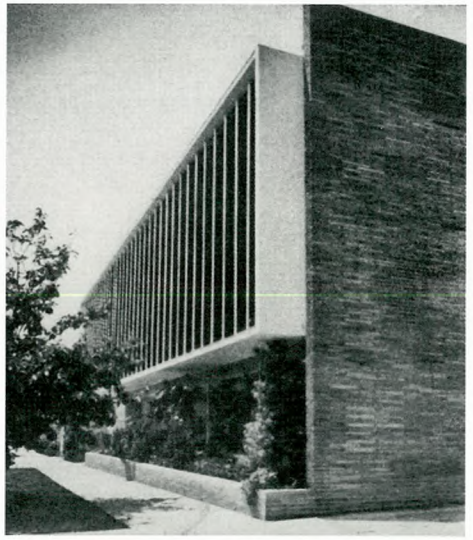
Hay una obra de Fernando Moreno Barberá que es casi el reflejo de este debate entre modernidad y tradición. Se trata de un proyecto de hotel en Valencia, ejecutado a comienzos de los cincuenta, que combina la rotundidad de la arquitectura moderna de un edificio en altura con sutiles *brise-soleil,* terraza jardín y los dormitorios del testero girados a la manera de las *unités d'habitation* corbusierianas con una edificación de pabellones bajos destinada a los servicios del hotel de carácter suavemente tradicional.

Sin embargo, sólo un año más tarde proyecta el hotel San Antonio; en él, las habitaciones están contenidas en un edificio de proporciones horizontales y ligeras fachadas metálicas, y la presencia de la arquitectura tradicional de los edificios de servicio del hotel se han convertido en abstractas referencias a lo local mediante el uso de planos de piedra y muros enfoscados pintados de blanco.



22. Fernando Chueca: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid: Editorial Dossat, 1947; ídem: "Sesiones celebradas en la Alhambra durante los días 14 y 15 de octubre de 1952", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 136 (1953), págs. 130-150.

23. Sesión Crítica de Arquitectura: "La organización de las oficinas de arquitectura en Norteamérica", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 167 (noviembre 1955).



36 Edificio de oficinas. Richard Neutra.

37 Comedores de la fábrica SEAT, Barcelona, 1955. Rafael Echaide, Manuel Barbero, Rafael de la Joya y César Ortiz-Echagüe.

38 Pabellón de oficinas ENIRA, Sevilla, 1953. Fernando Moreno Barberá.

La evolución de los proyectos de Moreno Barberá hacia la modernidad y la abstracción que caracterizaba las obras de los mejores arquitectos americanos y centroeuropeos en esos años se produce paralelamente en otros arquitectos españoles, aunque en muchas ocasiones sin la continuidad que tendrá en la obra de aquél, mostrando siempre una voluntad de cambio entre los profesionales más preocupados. Las mismas Sesiones Críticas de Arquitectura comienzan a tratar ocasionalmente temas internacionales y la obra de arquitectos extranjeros, como ocurre en la sesión dedicada a Alvar Aalto en 1952, y en las revistas de mayor difusión se publican algunas obras de arquitectura moderna, lo que demuestra que algo estaba cambiando en la cultura arquitectónica de los años cincuenta.

Ya a comienzos de la década, Fisac había publicado un artículo sobre la arquitectura sueca, aunque en él seguía defendiendo la importancia de la tradición, y en 1953 aparece en la *Revista Nacional de Arquitectura* el primer artículo sobre Richard Neutra.[24] Este artículo, escrito por Carlos de Miguel, se ilustra con la imagen de un edificio de oficinas proyectado por el mismo Neutra, que se caracterizaba por una rotunda modernidad y abstracción. Sin embargo el autor del artículo hace hincapié en la utilización de materiales tradicionales, como el ladrillo, para acabar sentenciando:

> aquí en España, con nuestras posibilidades, intentar algo de esto sería ir derechos al fracaso... Haciendo uso de nuestras disponibilidades debemos crear nuestra propia, verdadera y actual arquitectura.[25]

En éste, como en tantos otros artículos de la época, tras mostrar las virtudes de la arquitectura moderna extranjera, se apostillaba a favor de una arquitectura nacional. Este tipo de análisis se oponía frontalmente a la internacionalidad implícita en la propia modernidad, sin plantear una posición crítica más equilibrada que permitiera la posibilidad de introducir matices locales en la arquitectura moderna. Lo cierto es que Neutra será uno de los arquitectos más influyentes en los años siguientes, sobre todo, a raíz de su visita a Madrid en 1956 para dirigir el equipo de arquitectos colaboradores en la construcción de los alojamientos para los miembros de las fuerzas aéreas norteamericanas en la base militar de Torrejón.

La rotundidad del edificio de Neutra, mostrado en el artículo de Carlos de Miguel, consistente en una serie de *brise-soleil* verticales de gran dimensión suspendidos sobre una ligera fachada de vidrio que se hacía patente en la parte inferior del edificio, estará presente en una obra tan significativa como los comedores para los obreros de la empresa de automóviles SEAT proyectada en 1954-56 por Ortiz-Echagüe, Rafael Echaide, de la Joya y Barbero, pero también lo está en el pabellón de oficinas para ENIRA proyectado por Moreno Barberá en 1953.

Este proyecto consiste en un abstracto prisma horizontal configurado por una serie de *brise-soleil* verticales de una escala poderosa que parecen colgar de la parte interior acristalada de la fachada. El edificio muestra una atención a lo local a través de la incorporación de

materiales tradicionales. Así, la cubierta es de teja y los paramentos de fábrica tradicional se acaban mediante un sencillo enfoscado pintado de blanco. Con este proyecto Moreno Barberá manifiesta ya una clara adscripción a la arquitectura moderna internacional que permanecerá a lo largo de toda su trayectoria profesional, pero también es indicativo de su interés en establecer relaciones entre lo moderno y lo local, tanteando las posibilidades de utilización de los materiales tradicionales combinados con otros más modernos como el vidrio, los parasoles metálicos o los soportes circulares de hormigón. Por otra parte, se debe senalar tambien que en este proyecto Fernando Moreno Barberá comienza a introducir un repertorio de elementos propios de la arquitectura moderna que incluirá sistemáticamente en todas sus obras.

Volviendo al debate teórico en torno a la nueva arquitectura moderna, lo cierto es que, como hemos podido comprobar, hasta la primera mitad de los cincuenta apenas se habían publicado las obras recientes de los grandes maestros del Movimiento Moderno. En este sentido es significativo que en la *Revista Nacional de Arquitectura* sólo hubiera aparecido un artículo sobre Le Corbusier (referido a las *unités d'habitation*), la mencionada sesión crítica de arquitectura dedicada a Alvar Aalto y el antes citado artículo sobre Neutra que se complementará con otro publicado ya en 1955. El primer artículo que se publica sobre Mies van der Rohe es de 1957, y trata de una obra muy anterior del maestro alemán: el pabellón de Barcelona construido en 1929.[26] Por lo tanto, se debe concluir que el debate careció de profundidad porque estaba planteado desde supuestos contradictorios basados en la necesidad de proyectar una arquitectura moderna pero española. Tampoco se produjo una puesta al día significativa a través de textos o publicaciones periódicas. En definitiva, a mediados de los cincuenta no había un sustrato de aportaciones teóricas, ni ensayos críticos, ni una difusión normalizada de la arquitectura contemporánea en nuestro país.

A pesar de estas condiciones tan desfavorables, en la segunda mitad de los años cincuenta una serie de arquitectos proyectan obras de alta calidad concebidas a partir de las ideas de abstracción y modernidad características de la cultura arquitectónica del período. Se trató, pues, de esfuerzos individuales o de pequeños grupos de arquitectos conocedores de la arquitectura moderna internacional a través de textos que se preocupaban de conseguir en el extranjero, por medio de algunos libreros o por la visita directa a estas arquitecturas propiciadas por estancias en otros países. Estas visitas al extranjero se producían con carácter individual o a través de convenios de carácter oficial como el que ya hemos mencionado de la International Cooperation Administration por medio del cual viajan a Estados Unidos varios arquitectos españoles, entre los que estaba Moreno Barberá.

Precisamente las mejores arquitecturas de este período tendrán como referente la arquitectura moderna norteamericana. Los arquitectos más preocupados comienzan a ser conscientes de que las obras de Mies van der Rohe, Richard Neutra, Marcel Breuer o Craig Ellwood se proponen como modelos universales y que la relación entre la arquitectura moderna y lo



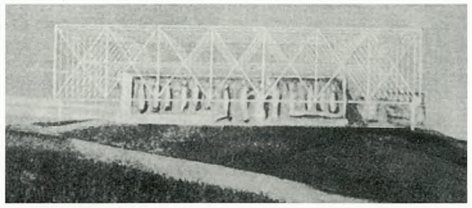


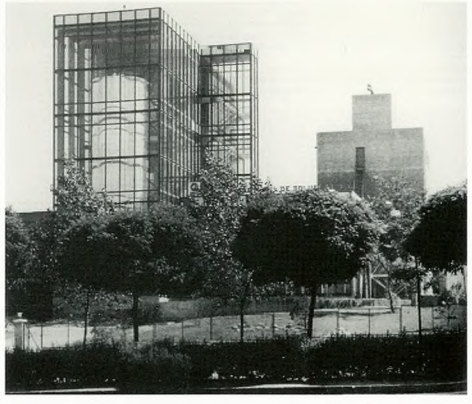
24. Miguel Fisac: "Notas sobre la arquitectura sueca", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (Madrid), núm. 14 (1950).

25. Carlos de Miguel: "Oficinas de la compañía de seguros Northwertern", *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), núm. 138 (1953).

26. Maurice Puteaux: "Unité d'Habitation de Le Corbusier à Marseille (Francia)", *Revista Nacional de Arquitectura,* núm. 110-111 (febrero-marzo 1951); Le Corbusier: "Extractos de sus opiniones aparecidos en la revista francesa Caliban", *Revista Nacional de Arquitectura,* núm. 101 (mayo 1950); Richard Neutra: "Algunas de sus obras", *Revista Nacional de Arquitectura,* núm. 157 (1955), págs. 20-26; Alvar Aalto: "El arquitecto Alvar Aalto en las Sesiones Críticas de Arquitectura celebradas el mes de noviembre en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura,* núm. 124 (1952), págs. 18-36.

27. Gabriel Alomar: "El momento actual de la arquitectura norteamericana", art. cit.





39 Capilla en el Camino de Santiago. José Luis Romany y Francisco Javier Sáenz de Oiza.

40 Fábrica de café Monky, Madrid, 1960-1963. Genaro Alas y Pedro Casariego.

41 Facultad Universitaria de Estudios Empresariales, 1954. Rafael García de Castro y Javier Carvajal Ferrer.

42 Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, 1959. Rafael Terredas.

local debía establecerse, en todo caso, desde unos parámetros diferentes de los sugeridos por los pocos textos teóricos publicados en nuestro país que hemos ido comentando.

Años antes, Gabriel Alomar ya había manifestado su admiración por la arquitectura americana resaltando la perfección constructiva de que hacía gala.[27] Con la formación del octavo Gobierno de Franco en 1951, se impulsó una política económica tendente a fomentar la industrialización, al mismo tiempo se produjo un importante giro aperturista en busca de relaciones internacionales mediante el ingreso en la UNESCO en 1952 y en la ONU en 1955. Quedaba así cerrado el período más duro de la autarquía. Como es sabido, el establecimiento de relaciones con Estados Unidos tendrá como contrapartida la instalación de bases militares en nuestro territorio, motivo por el que Richard Neutra visitó España en 1956.

Todos estos acontecimientos propician la recepción de nuevos materiales y la mejora de la producción industrial nacional, haciendo posible que los arquitectos se planteen una relación coherente entre técnica y arquitectura moderna.

Los diferentes factores que hemos venido enunciando explican la intensidad con que en los años cincuenta se realizaron una serie de obras en las que muchos arquitectos españoles mostraron su conocimiento de la arquitectura moderna contemporánea y su inclinación por la abstracción y ligereza formal como objetivos prioritarios del diseño. Este ambiente de apertura hacia el exterior y de recepción de las corrientes artísticas contemporáneas también había sido propiciado por los cambios producidos en el campo de las artes plásticas en Madrid. *La Revista Nacional de Arquitectura* comenzaba a hacerse eco de los cambios publicando artículos de escultores como Jorge de Oteiza, en los que se incidía en el estado actual de la investigación en torno a la abstracción y, más adelante, se producirían acontecimientos importantes como la exposición de arte abstracto de 1953 y la publicación del manifiesto del grupo El Paso en 1957.

Estas circunstancias contribuyen a que tenga lugar una auténtica eclosión de arquitecturas abstractas, racionales y ligeras, en las que está bien presente el "menos es más" de Mies y cuya formalización se fundamenta, en buena medida, en los elementos constructivos y en la capacidad expresiva de la técnica. Su claridad, inmediatez y transparencia reflejan un ambiente de apertura y optimismo quizá distante de la realidad social, pero necesario para impulsar las ansias de cambio.

Para situar correctamente la obra de Fernando Moreno Barberá conviene reseñar esa magnífica serie de arquitecturas, sustentadas en la idea de modernidad y abstracción, que se proyectan durante un corto espacio de tiempo en nuestro país.

Uno de los primeros proyectos que pusieron en crisis el tibio debate sobre la modernidad que todavía se libraba en las revistas nacionales fue la capilla en el Camino de Santiago, de Francisco J. Sáenz de Oiza y José Luis Romaní, quienes reelaboraban las ideas de Mies en torno a las arquitecturas de grandes luces creando un palio transparente que

levitaba sobre el trabajo escultórico de Oteiza. Este proyecto, aunque desgraciadamente no fue construido, es importante no sólo por su radical aceptación de las ideas miesianas, sino porque fue el Premio Nacional de Arquitectura de 1954.[28] La concesión de este premio mostraba la vía abierta a las nuevas arquitecturas y una inusitada fe en las posibilidades de los nuevos procedimientos constructivos en nuestro país.

La confirmación de la capacidad de aunar técnicas de construcción modernas y arquitectura se plasmó en el proyecto de los comedores de la SEAT en 1954, obra de César Ortiz-Echague, Rafael de la Joya, Manuel Barbero y Rafael Echaide.[29] Este conjunto de livianos pabellones protegidos con *brise-soleil* supuso un esfuerzo técnico para comprobar las posibilidades estructurales del aluminio, que marcó el abandono de lo artesanal y la consolidación de la fe en la técnica y la industria como soportes de la arquitectura.

La rápida asimilación de la arquitectura moderna internacional en nuestro país en la segunda mitad de los años cincuenta se prolonga en algunas obras del ámbito madrileño, entre otras, la Escuela Nacional de Hostelería de Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz, obra de una pulcritud y claridad organizativa destacables; y la fábrica de cafés Monky, de Genaro Alas y Pedro Casariego, concebida como una caja de vidrio y acero que mostraba un interior netamente fabril.[30]

De entre este grupo de arquitectos comenzaba a destacar también Alejandro de la Sota, con su particular lectura de Mies y su capacidad para interpretar la idea de abstracción materializada en edificios como la sede del gobierno civil de Tarragona.

Estas y otras obras de pretendida modernidad mostraban el cambio experimentado por algunos arquitectos frente al conformismo generalizado y hacían patente la falta de sentido que habían adquirido las palabras de Carlos de Miguel cuando sólo unos pocos años antes, al hablar de una obra de Neutra expresaba que

> toda esta pura perfección constructiva [...] se funda en una técnica industrial perfecta, la misma que hace los aviones, los coches, las revistas ilustradas y tantas cosas más que de Estados Unidos nos llegan, con una perfección realmente sorprendente y que se suele pretender, inútilmente, imitar.[31]

También en Cataluña se produjo un despliegue de arquitectos miesianos, a pesar de que las ideas que difundían los teóricos del recién fundado Grupo R se dirigían hacia otras direcciones, como veremos más adelante. Así, en esos años, se construyen una serie de edificios de formas radicalmente modernas que se suman a los emblemáticos comedores de la SEAT. Los mismos arquitectos Ortiz-Echagüe y Echaide proyectan un conjunto de edificios de vidrio y acero para depósito de automóviles en 1958 y los laboratorios de la SEAT en 1960. En la arquitectura docente también se refleja la nueva tendencia y se proyectan obras como la Facultad Universitaria de Estudios Empresariales de Rafael García de Castro y Javier Carvajal Ferrer, de 1954, y la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, proyectada por Rafael Terradas





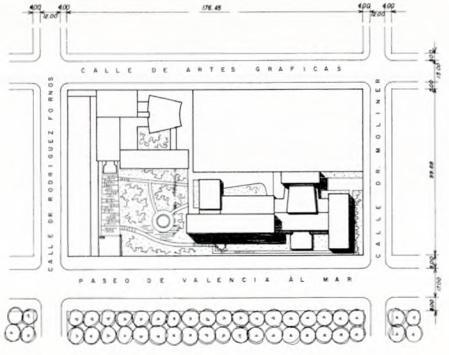
28. Sesión Crítica de Arquitectura: "Una capilla en el Campo de Santiago. Premio Nacional de Arquitectura 1954. (J. Sáenz de Oiza y J. L. Romani)", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 161 (mayo 1955), págs. 12-25.

29. "Comedores para una industria de automóviles de Barcelona", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 179 (noviembre 1956), págs. 15-20.

30. "Escuela Nacional de Hostelería (Madrid)", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 191 (noviembre 1957), págs. 1-4; "Fábrica para Cogesol, S. A. (Madrid)", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 55 (julio 1963), págs. 2-5.

31. Carlos de Miguel: "Oficinas de una compañía de seguros en Los Ángeles (EE. UU.)", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 138 (junio 1953), págs. 35-38.





32. Max Bill: *Ludwig Mies van der Rohe*, Buenos Aires: Editorial Infinito, 1956.

en 1959. A estas obras de declarada recuperación de la modernidad en clave miesiana se suman otras como el estudio fotográfico construido por Manuel Gausa en 1959, el edificio Monitor de Francesc Mitjans (1956) y la propia sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña, de Xavier Busquets (1959). Junto a estos proyectos, hay otros de referencias más complejas que muestran el giro hacia la modernidad producido en este período. En cualquier caso, la calidad de estas arquitecturas y su importancia no debe ocultar que su presencia es relativamente difusa frente a aquellas otras que ocupan las ciudades con propuestas conservadoras.

Fernando Moreno Barberá pertenece a este grupo de arquitectos que en los años cincuenta comienzan a desarrollar una obra netamente moderna y que, entre otras referencias, evidenciará su conocimiento de la arquitectura de Mies van der Rohe. Es necesario referirse brevemente a algunas de sus obras de este período, a las que más adelante prestaremos una mayor atención, porque confirman su decisiva participación en este breve y brillante movimiento de recuperación de la modernidad.

La eclosión de la abstracción moderna en el territorio de la arquitectura se prolongará a los primeros años sesenta con otra serie de proyectos cuyas formas abstractas eran absolutamente coherentes con los aspectos constructivos, técnicos y funcionales del proyecto. Estos proyectos no se planteaban como repeticiones del modelo, pero resulta evidente que la influencia dominante era la obra de Mies, a pesar de que la única monografía disponible sobre este arquitecto era la publicada por una editorial sudamericana en 1956.[32]

Bajo la influencia de Mies proyecta en 1959 la Facultad de Derecho de Valencia, a la que siguen otros edificios docentes: la Escuela de Ingenieros Agrónomos y la Facultad de Filosofía y Letras. Se trata de una serie de edificios rotundamente modernos que muestran a un arquitecto en su plenitud y con una personal manera de hacer que incluye siempre en sus proyectos algunas piezas en las que está presente la abstracción de raíz miesiana.

Todos estos proyectos despliegan en sus fachadas principales una serie de volúmenes cuidadosamente dispuestos en función de la visualización del conjunto y de su adecuada proporción. Estas piezas se caracterizan por la simplificación, limpieza y claridad formal conseguida gracias a la ligereza de unas fachadas compuestas y construidas a partir de una serie de perfiles IPE que las recorren rítmicamente en sentido vertical. Los espacios intermedios entre estos perfiles adquieren una pretendida imagen inmaterial con la disposición de vidrios y paneles y, en ocasiones, de ligeros *brise-soleil*. En la Facultad de Derecho, los espacios libres que configuran el ámbito de acceso quedan envueltos por una serie de fragmentos de absoluta modernidad compuestos siguiendo los criterios de aunar técnica y forma. Lateralmente al espacio exterior de acceso, se dispone un corredor suspendido sobre esbeltos pilares que sirven de acceso a las aulas; y frontalmente, dos grandes planos de vidrio y acero desplazados entre sí y de diferente altura, correspondientes al hall y al edificio departamental.

Fernando Moreno Barberá vuelve a incidir en la imagen de perfección técnica y modernidad que confieren a los edificios los prismas de vidrio y acero colocados en la fachada

principal del edificio, en su proyecto para la Facultad de Filosofía y Letras. En este caso, debido a su emplazamiento en un solar menos profundo, la disposición de los volúmenes de vidrio es casi lineal, configurando prácticamente todo el frente de la Facultad. El arquitecto introduce ligeros desplazamientos entre la zona del vestíbulo y el edificio laminar destinado a departamentos, y añade un segundo desplazamiento en el mismo volumen del vestíbulo. Asimismo, reduce el componente vertical y hace hincapié en los aspectos visuales del proyecto.

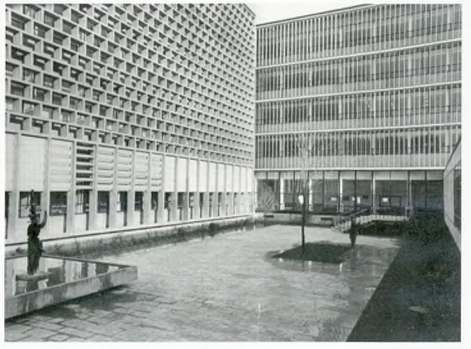
La Escuela de Ingenieros Agrónomos, realizada más tarde y con un planteamiento diferente, se caracteriza también por la presencia de una serie de pabellones de ligera estructura en su fachada principal, donde el vidrio se combina con el acero, los paneles de glasal y los *brise-soleil* metálicos. Esta serie de pabellones horizontales son, pues, organizados desde los mismos supuestos de claridad, repetición e insistencia en la ligereza proporcionada por las subestructuras metálicas vistas.

Estos y otros proyectos que construye a finales de los cincuenta también buscan visualizaciones equilibradas y la abstracción formal, y siempre se organizan incluyendo fragmentos definidos según las mismas coordenadas miesianas. Lo cierto es que, como hemos visto, desde mediados de los años cincuenta, Fernando Moreno Barberá proyecta una serie de arquitecturas de gran calidad que contienen claras referencias a la abstracción miesiana y, en este sentido, su obra merece incluirse dentro de la serie de trabajos de otros arquitectos más conocidos, mencionados antes, que contribuyen a fijar definitivamente la idea de modernidad en la arquitectura española. Pero estas obras muestran, además, una manera de entender lo moderno basada en el fragmento, en la articulación, en la reflexión sobre el lenguaje y la escala, en el conocimiento de las ideas corbusierianas y en una aproximación al proyecto compleja y personal que requiere un estudio más detenido que abordaremos en un capítulo aparte.

A finales de los años cincuenta, la construcción del pabellón español en la Feria Internacional de Bruselas de 1958, proyectado por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, tuvo un efecto doble. Por una parte, culminó esta oleada de modernidad arquitectónica que destacaba sobre un panorama general de la arquitectura española más bien desolador; por otra, la composición del pabellón se basaba en ideas orgánicas que de alguna manera anunciaban el fin del impacto de esa arquitectura reduccionista y abstracta en nuestro país.

Sin embargo, todavía durante los años sesenta se siguen proyectando y construyendo algunas arquitecturas decididamente miesianas, tanto por parte de Fernando Moreno Barberá como de otros arquitectos de reconocido prestigio. Así, la investigación desarrollada por Mies y sus seguidores en torno a la relación entre la estructura metálica y los cerramientos exteriores del edificio, en concreto entre los perfiles IPE, el vidrio y los paños de ladrillo visto, es asimilada por muchos arquitectos de nuestro país. La reflexión de Mies sobre la relación entre estructura y cerramiento le había conducido, en primer lugar, a concebir edificios donde la estructura ya no estaba desplazada hacia el interior del edificio, sino que, aun





43 Facultad de Derecho, Valencia, 1956-1959. Fernando Moreno Barberá.

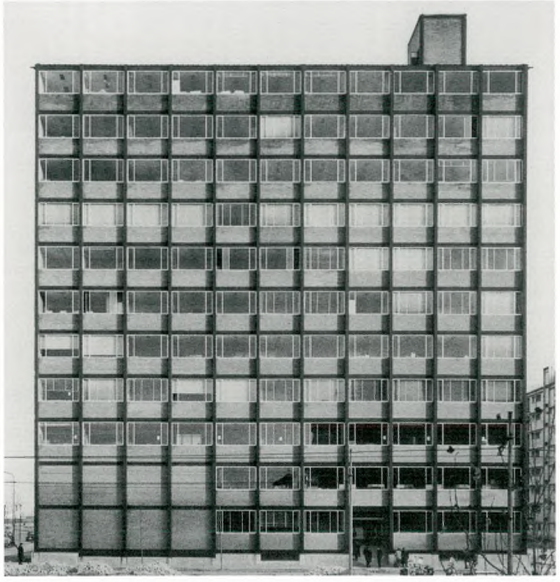
44 Emplazamiento de la Facultad de Derecho, junto a la Facultad de Filosofía y Letras, 1960-1970, Valencia. Fernando Moreno Barberá.

45 Facultad de Filosofía y Letras. Acceso. Fernando Moreno Barberá.

46 Escuela de Ingenieros Agrónomos, Valencia, 1958-1967. Fernando Moreno Barberá.







47 Pabellón Español en la Feria Internacional de Bruselas, 1958. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.

48 Escuela de Maestría Industrial en el barrio de San Blas, Madrid, 1964-1968. Patio interior. Fernando Moreno Barberá.

49 Diario *Arriba*, Madrid, 1960-1963. Francisco Cabrero.

50 Fábrica Dallant, 1962. Josep Maria Fargas y Enric Tous.

51 Escuela Cantonal en Baden, 1964. Bruno y Fritz Haller.

permaneciendo en el interior, se adosaba al muro de cerramiento. El siguiente paso en esta investigación fue hacer coincidir la estructura y el cerramiento, de manera que ambos elementos configuraban la envolvente del edificio, para finalmente proyectar la brillante serie de edificios donde la estructura se situaba en el exterior.

Fernando Moreno Barberá también había reflexionado a finales de los cuarenta acerca de la relación entre la estructura metálica y el cerramiento cuando se disponían coincidiendo en el plano de fachada, como sucede en la torre que proyectó para el Centro de Investigaciones Calvo Sotelo, comentada anteriormente.

Como hemos indicado, otros arquitectos de prestigio todavía investigan sobre estos temas a comienzos de los sesenta con edificios tan destacables como la sede del diario *Arriba* de Francisco Cabrero (1960) o el Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas (CENIM) (1965) de Alejandro de la Sota.

La permanencia de estas ideas también se produce en el ámbito catalán. A pesar del peso teórico de personajes como Oriol Bohigas, que en esos años proponía una aproximación "realista" a la arquitectura a través de la recuperación de técnicas y materiales tradicionales, también en Barcelona se da una continuidad de los planteamientos miesianos, singularmente en los proyectos de Josep Maria Fargas y Enric Tous. Obras como la casa Ballbé (1962) y la fábrica Dallant (1961) muestran una arquitectura anclada en estos conceptos que explora modulaciones estrictas, materiales ligeros y la capacidad expresiva de los perfiles metálicos, que son dejados vistos muchas veces tanto en el exterior como en el interior.

Fernando Moreno Barberá también reflexiona intensamente sobre estos conceptos en una serie de obras que exploran la correspondencia entre estructura y forma, la repetición de los elementos, la reducción formal y las posibilidades de una abstracción miesiana que será convenientemente ajustada a los sistemas constructivos posibles entonces en nuestro país y a la lectura personal del arquitecto.

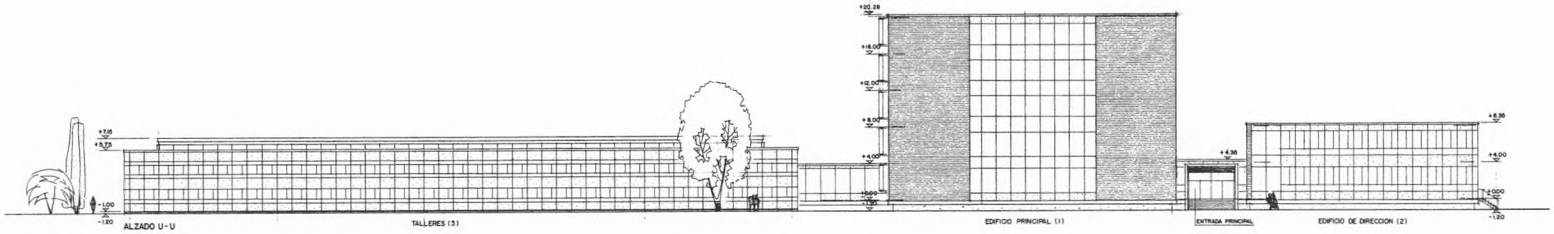
La continuidad e insistencia en las ideas desarrolladas por arquitectos como Mies o Neutra constituyen un hecho singular dentro de la arquitectura española. La fe en la modernidad por parte de Moreno Barberá es comparable, en este sentido, a la de los arquitectos americanos mencionados o a la labor proyectual desarrollada por Arne Jacobsen, Egon Eiermann o la llamada "escuela de Soleure".[33]

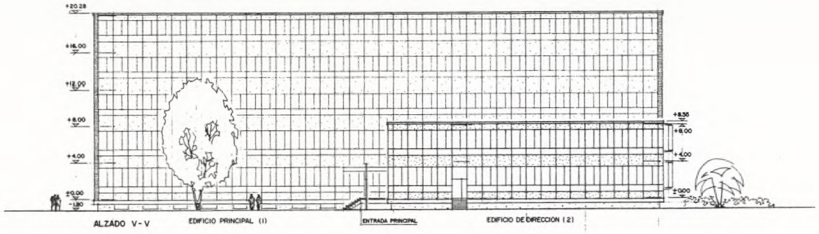
El conjunto de edificios que proyecta para la Escuela de Maestría Industrial y la Escuela de Ingeniería Técnica Industrial (actual Escuela Universitaria de Óptica) en el madrileño barrio de San Blas son una elaboración de los conceptos que Mies había desarrollado en las construcciones de baja altura proyectadas para el IIT de Chicago. En estos edificios, una malla estructural regular de amplias luces es utilizada para albergar distintas funciones, además, su flexibilidad le permite adaptarse a los cambios de uso. La luz natural no sólo está presente en el perímetro sino también en el interior a través del patio.





33. Jürgen Joedicke: *Arquitectura contemporánea. Tendencias y evolución*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970; AA. VV.: *Post-War modernity in Switzerland. Architecture by Werner Frey, Franz Füeg, Jacques Schader, Jakob Zweifel*, Basilea: Birkauser, 2001.







52 y **53** Escuela de Ingeniería Técnica Industrial, actual Facultad de Óptica, barrio de San Blas, Madrid, 1968-1969. Alzados nordeste y noroeste e interior del edificio principal. Fernando Moreno Barberá.

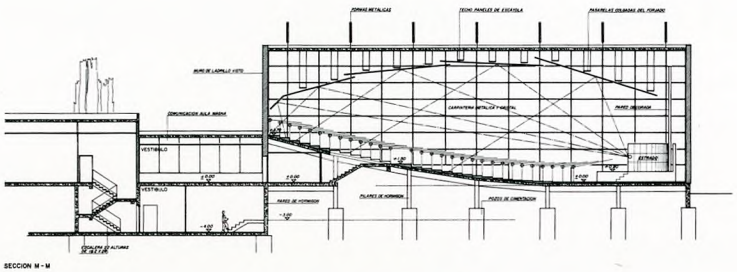
54 Laboratorios de la Bell Telephone, Holmdel, Nueva Jersey, 1961. Eero Saarinen, Kevin Roche, John Dinkeloo & Ass.

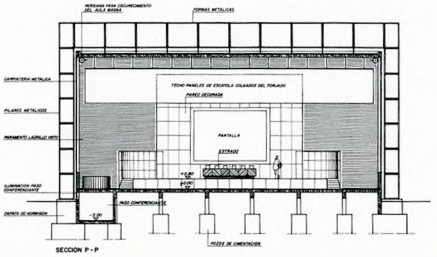
Para las mencionadas escuelas, proyecta un sistema de volúmenes abstractos de apariencia ligera a los que incorpora su característico rigor funcional, apoyándose en la disposición de diversos patios y en la fragmentación del conjunto. La génesis del proyecto por yuxtaposición de partes resueltas con los mismos procedimientos formales y constructivos avala la idea del prototipo y del fragmento como mecanismos para producir obras en serie.

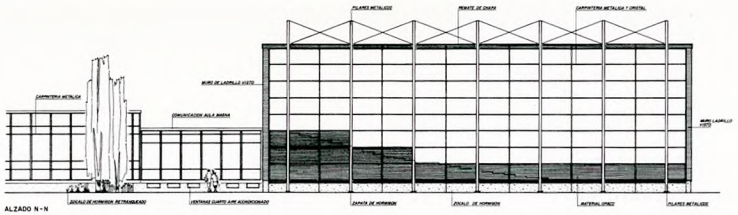
La Escuela de Ingeniería Técnica Industrial se organiza a partir de una pieza central: el edificio principal de aulas. En esta edificación el patio es sustituido por un espacio vaciado en toda su altura que es iluminado por un sistema de lucernarios de metacrilato dispuestos como cubrimiento de los casetones vacíos de la estructura reticular del forjado de cubierta, caracterizado por la gran distancia que cubre entre los apoyos. El diseño de este espacio único que enfatiza los aspectos técnicos del proyecto, como son las grandes luces, los voladizos o la estructura, y, además, proporciona una escala sobredimensionada, nos avanza algunos temas que desarrollará en sus últimos trabajos y que se inscriben en las coordenadas de una cierta manera de entender la arquitectura iniciada por Mies y proseguida por arquitectos como SOM y Saarinen, Roche y Dinkeloo y más tarde por Foster y otros arquitectos preocupados por resaltar los aspectos técnicos del proyecto y manipular la idea de escala, tanto en el interior como en el exterior de los edificios. Pero más allá de las coincidencias de escala y planteamiento con el edificio de oficinas John Deere de Saarinen, la Escuela de Ingeniería Industrial se configura como un conjunto organizado de sobrios edificios; el edificio que alberga la dirección y los talleres se articulan de manera directa con el aulario mediante conexiones ligeras acristaladas. El patio es el elemento central del cuerpo de dirección, que no sólo introduce la vegetación y el agua sino que es la pieza organizadora de la métrica del edificio y de su ajuste a las necesidades funcionales. Los talleres, que se escalonan de acuerdo con la geometría del solar, se proyectan introduciendo la sección característica de cubierta dividida en partes longitudinales de alturas alternadas. La unidad del conjunto se consigue no sólo con la cuidada disposición de las piezas entre sí y del control escalar y visual, sino sobre todo con la repetición del elemento que construye la fachada y modula la edificación. Este elemento repetitivo y seriado está constituido por una serie vertical de perfiles de acero entre los que se disponen carpinterías livianas y ligeros elementos opacos de glasal, un material novedoso en esos momentos. El resultado es un conjunto de volúmenes abstractos y ligeros que transmiten una imagen de precisión constructiva.

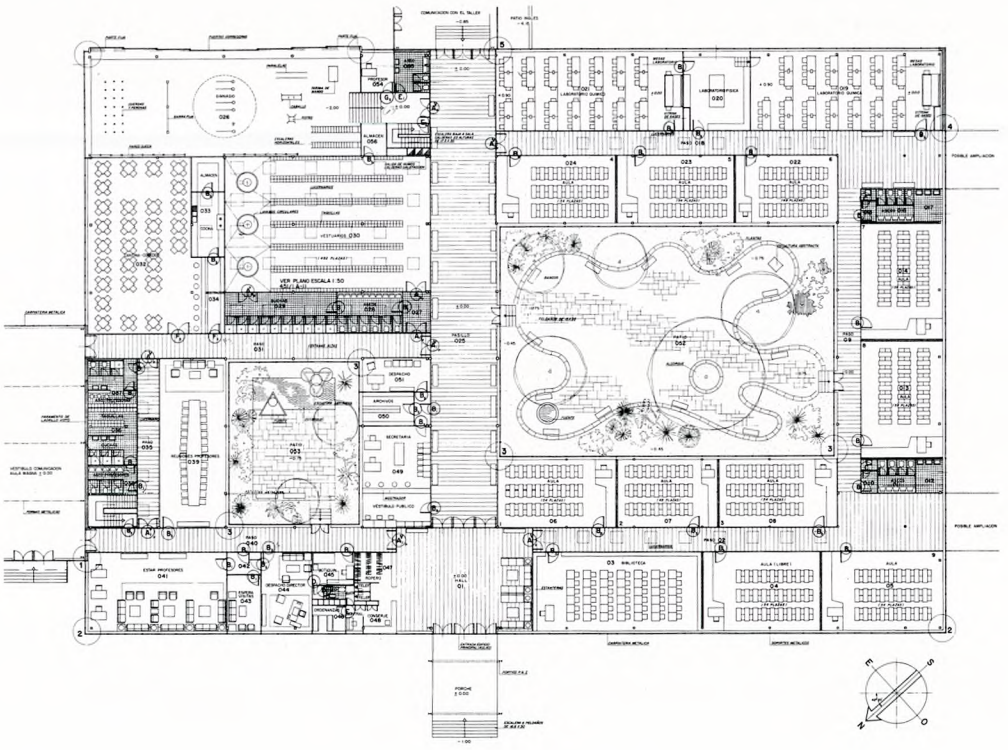
A Fernando Moreno Barberá, el atraso tecnológico del país nunca le servirá de coartada para proyectar con técnicas y formas tradicionales. El rigor estructural y la precisión constructiva se complementaban con la utilización de técnicas novedosas como los forjados reticulares, los elementos de cerramiento ligeros, las nuevas telas asfálticas, las cubiertas invertidas, las claraboyas semiesféricas o las livianas carpinterías de chapa plegada dotadas en muchas ocasiones de sofisticados mecanismos de leva.











55 Escuela de Maestría Industrial en el barrio de San Blas, Madrid, 1964-1968. Aula magna. Fernando Moreno Barberá.

56 Escuela de Maestría Industrial. Planta del edificio principal.

57 Escuela de Maestría Industrial. Acceso principal.

El recurso a las formas puras, a la simplificación, a la transparencia y a la abstracción formal no supone la transcripción de la obra de Mies como si se tratase de repetir un modelo, sino de un referente que proporciona algunas directrices básicas sobre las que el arquitecto realiza una lectura personal e incorpora sus propias ideas. En este caso, la radicalidad miesiana es revisada incorporando a los proyectos una serie de sistemas y elementos que serán característicos de la obra de Moreno Barberá, como las carpinterías asimétricas, los lucernarios longitudinales, las escaleras ligeras suspendidas, los *brise-soleil* o la relativa opacidad de los ligeros muros exteriores. La técnica y la forma son sometidas a una estrecha relación que permite ver la capacidad para generar soluciones específicas.

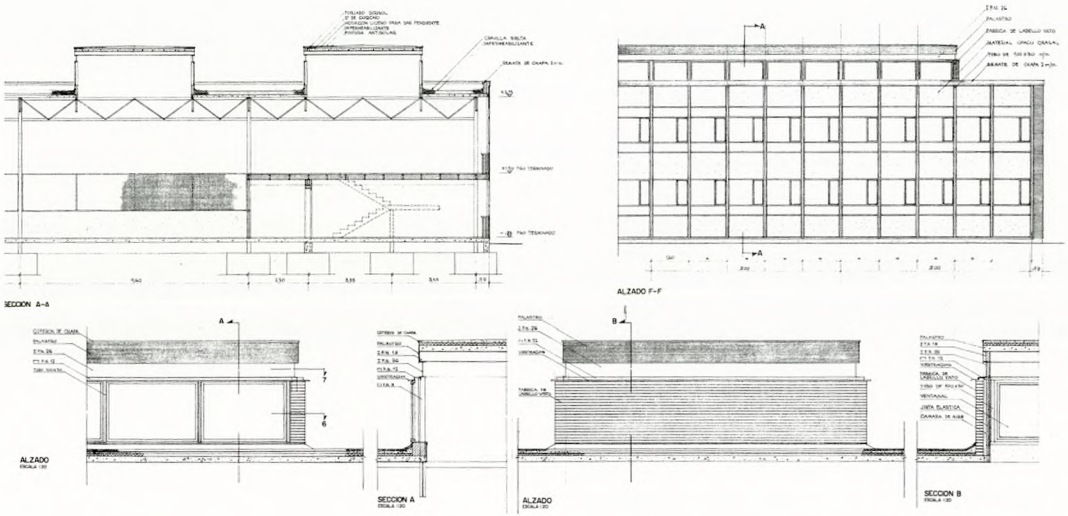


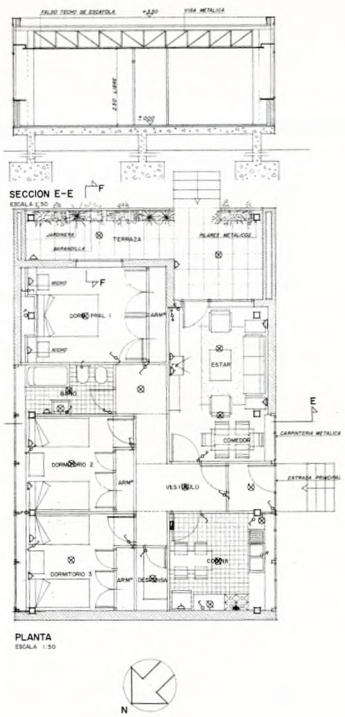
La Escuela de Maestría Industrial, proyectada junto a la Escuela Universitaria de Óptica en 1964, muestra todavía con más claridad el compromiso del arquitecto con una modernidad de origen miesiano. Sin embargo, el carácter universal de esta arquitectura era matizado y enriquecido mediante la aplicación de un método de proyectación que Moreno Barberá había ideado a lo largo de los años transcurridos desde su aprendizaje con Paul Bonatz. Estas dos escuelas forman un conjunto que consiste en un gran edificio central de una sola planta perforado por dos patios al que se anexionan mediante conexiones ligeras el aula magna y el edificio de talleres. La relación entre técnica y forma y su coherencia con el sistema constructivo es evidente en todas y cada una de las partes. Los edificios están resueltos utilizando estructuras metálicas tanto en soportes como en vigas, correas y viguetas, según un método que extrema su coherencia y rigor hasta el punto de que abarca desde la arquitectura de grandes luces del aula magna hasta la vivienda del conserje.

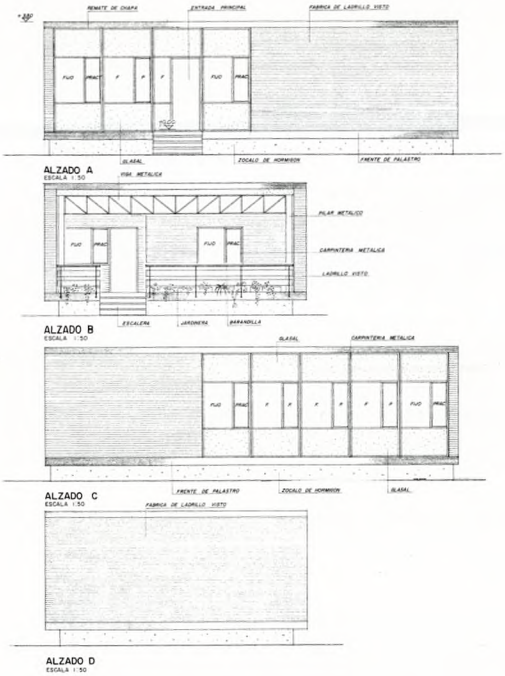
Los edificios levitan sobre estrechos zócalos retrasados del plano de fachada, y la repetición, la seriación de elementos y partes, la transparencia, el control visual y los desplazamientos entre los edificios vuelven a manifestarse como mecanismos proyectuales, al igual que sucede en la mayor parte de la obra de Moreno Barberá.

Del mismo modo se reinterpretan las referencias miesianas. Así, aunque los ligeros muros de cerramiento se montan y rigidizan mediante perfiles verticales IPE, éstos son concebidos como elementos independientes de la estructura, que permanece claramente retrasada y no adosada o embebida a la manera del Mies americano. Los mismos perfiles verticales no quedan libres en su parte superior sino que son protegidos por platabandas de chapa longitudinales, y, como hemos comentado, el muro cortina adquiere un cierto grado de opacidad, sin perder ligereza, mediante la incorporación de paneles de glasal, un material visualmente semejante al vidrio opaco lacado en blanco.

Se debe señalar que en estos proyectos la distancia entre los pilares cobra importancia gracias a la utilización de vigas en celosía, y en el caso de los edificios destinados a talleres, su sección característica, constituida por lucernarios apoyados en pilares de doble ménsula, se modifica mediante la disposición de dichos lucernarios longitudinales directamente sobre







58 Escuela de Maestría Industrial. Sección por los lucernarios y fragmento de alzado.

59 Escuela de Maestría Industrial. Vivienda del conserje.

60 Proyecto de teatro en Manheim, 1952-1953. Mies van der Rohe.

vigas metálicas. Por otra parte, la solución propuesta para salvar la gran luz necesaria para el aula magna consiste en una cubierta suspendida bajo vigas metálicas de gran canto, lo que demuestra el conocimiento por parte de Fernando Moreno Barberá de la solución estructural del Crown Hall de Mies; asimismo, la forma en que plantea el acceso a dicha aula magna bajo una parte de las gradas de asientos tiene similitudes evidentes con el proyecto de teatro en Manheim de este mismo arquitecto. Pero el desarrollo de cada una de las soluciones, todas resueltas con un profundo conocimiento del oficio, y la particularidad de las respuestas arquitectónicas contenidas en estos proyectos impiden cualquier intento de comparación directa entre Moreno Barberá y los seguidores de Mies más fieles.

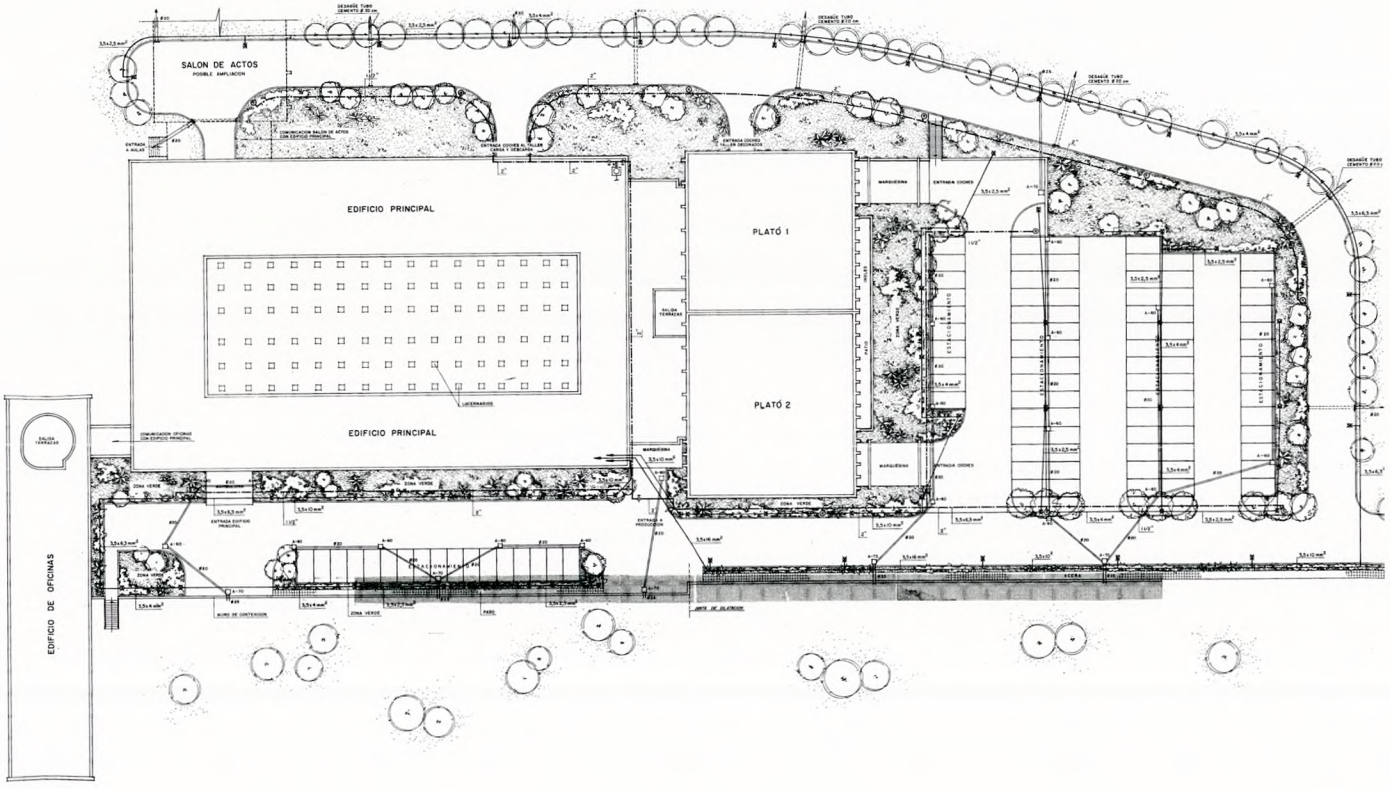


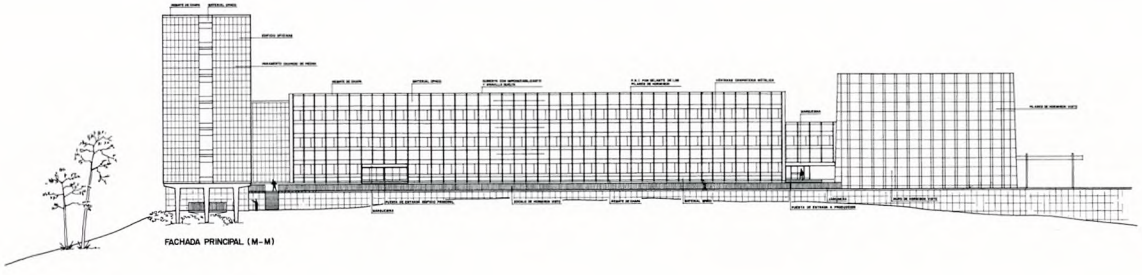
Por otra parte, la obra se enriquece con otros recursos que le confieren una complejidad que no está presente en aquellos otros proyectos más elementaristas a que nos acabamos de referir. Así, el interés por los aspectos formales del proyecto se muestra por medio de la forma plegada del ligero cerramiento del aula magna; las texturas utilizadas se enriquecen con la incorporación de planos de ladrillo perforado dejado visto y los elementos de protección solar trascienden su finalidad funcional para convertirse en piezas configuradoras de la imagen del edificio.

Se incorporan también soluciones que sorprenden, como la adoptada para resolver la vivienda del conserje. Esta vivienda se proyecta como un abstracto prisma de planos de ladrillo y vidrio, combinados con superficies de glasal, que se rematan con platabandas de acero. La radicalidad de esta vivienda todavía se enfatiza más al vaciar una de sus fachadas por medio del desplazamiento del cerramiento hacia el interior, para liberar así el amplio espacio cubierto exterior.

El arquitecto propone, pues, un nuevo discurso, que evidentemente gira en torno a la arquitectura moderna más abstracta de raíz miesiana, pero en el que la reelaboración de los temas y soluciones va más allá de la analogía intencionada. Esta analogía –claramente mostrada en la bella solución del porche de entrada resuelto como si flotara, gracias a unos sencillos pórticos de acero ligeramente desplazados– es sobrepasada para establecer una manera propia de entender la necesidad de permanencia de la arquitectura moderna.

La presencia de la arquitectura de Mies reinterpretada, enriquecida con aportaciones personales e imbricada en proyectos complejos está presente en otras muchas obras. Para completar esta lectura del enfoque miesiano de la arquitectura de Fernando Moreno Barberá conviene referirse brevemente al proyecto del Centro Nacional de Medios Audiovisuales. Este proyecto se plantea como un gran contenedor resuelto con una extrema pulcritud; se trata de un edificio-contenedor compacto del que se vacía un gran patio central en las últimas plantas, cuyo forjado del suelo se perfora para convertirlo en un sistema de iluminación cenital de los espacios centrales. Alrededor de este edificio central se articulan una serie de edificios menores, casi todos ellos concebidos desde los mismos supuestos formales y constructivos. Sin embargo, la capacidad combinatoria y la destreza proyectual del arqui-

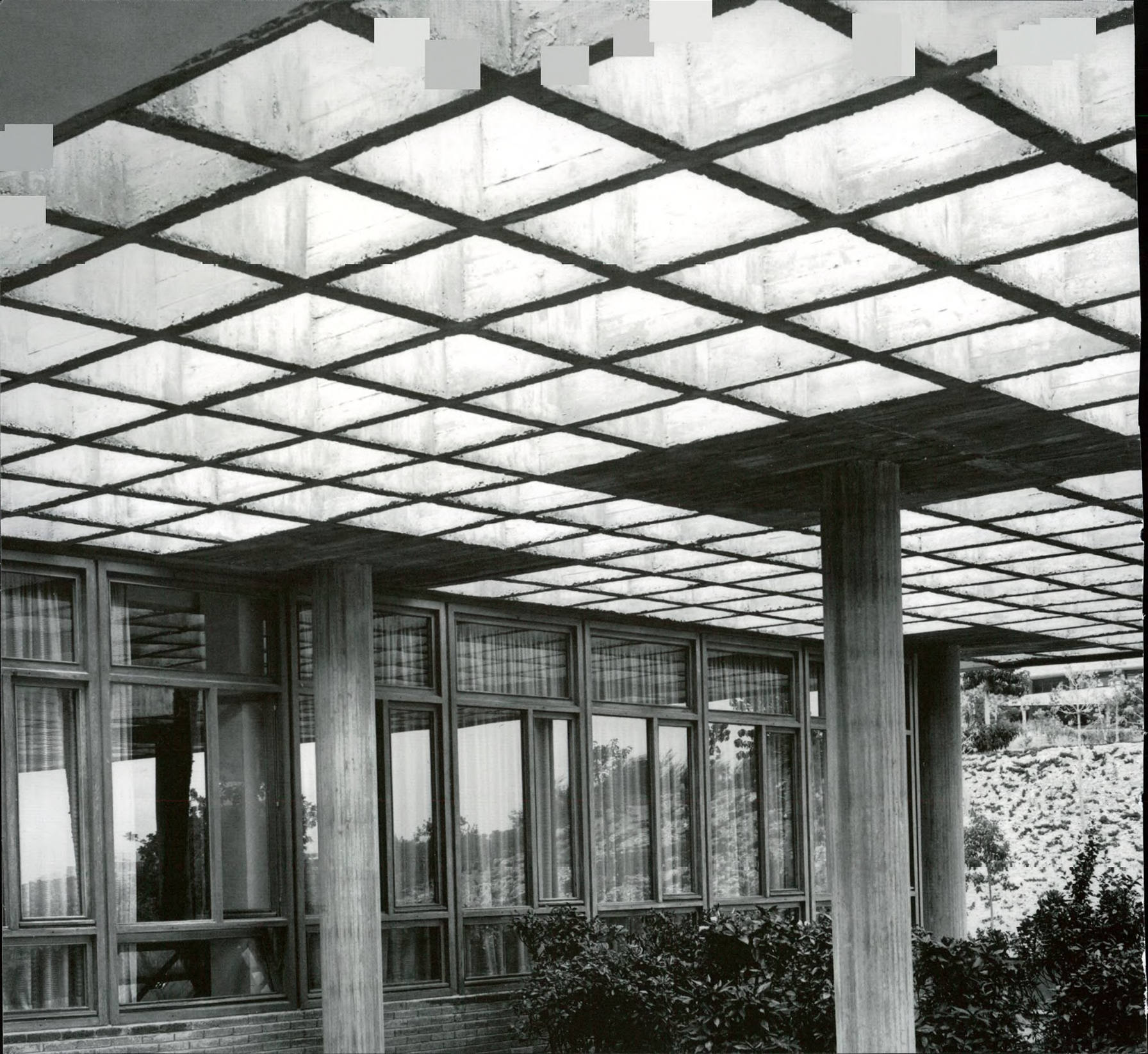




61 y **62** Centro Nacional de Medios Audiovisuales, Madrid, 1964-1969. Planta general y alzado principal. Fernando Moreno Barberá.

tecto le conducen a ensayar planeamientos diferentes dentro de un mismo edificio. Es decir, el proyecto no se limita sólo al ensayo de la arquitectura compacta del edificio central, que se complementa con un edificio lineal cuya formalización es coherente con el anterior. De una manera inusual, se introduce en el conjunto otro gran contenedor, destinado a platós, ideado como un elemento cerrado de hormigón visto. Además, su presencia se refuerza formalmente mediante la incorporación de un sistema de pilastras exteriores que, sin dejar de formar parte del cerramiento de hormigón, introducen una vibración y un cambio de escala que evidencian un interés por las ideas de la nueva monumentalidad. La calidad del resultado obtenido pone de manifiesto el control de los aspectos visuales del proyecto que Fernando Moreno Barberá había conseguido gracias a su preocupación por este tema desde sus primeros proyectos.

Estas obras nos muestran cómo la arquitectura abstracta y miesiana que se despliega fugazmente en nuestro país a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta permanece obstinadamente en gran parte de la obra de Moreno Barberá. Estas ideas arquitectónicas son constantemente repensadas y pasan a formar parte de su método de proyectar. Su obra adquiere así una posición de resistencia en la modernidad que tiene escasos paralelismos en la arquitectura española, la cual, además, era sacudida en esos años por una serie de tendencias ajenas a estas ideas.



UNA LECTURA PERSONAL DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Una de las características de la obra de Fernando Moreno Barberá es su adscripción a la modernidad y su resistencia a las corrientes arquitectónicas contrarias a sus principios. Otro aspecto relevante será la construcción y desarrollo de su propia versión de los conceptos universales de la arquitectura moderna. Esta búsqueda de una lectura *personal* como arquitecto perteneciente a la segunda oleada del Movimiento Moderno se apoyará en el objetivo de integrar y transformar los modelos más representativos de estas ideas, condensadas en la obra de Mies y Le Corbusier.

Siempre dentro de las premisas del Movimiento Moderno, Moreno Barberá desarrollará su propia arquitectura de acuerdo con su percepción de la abstracción moderna, su formación, la disponibilidad técnica, las características del lugar, el énfasis en la construcción y su particular idea de la proporción por su importancia en la imagen final del proyecto.

El resultado será una síntesis que se caracterizará por la utilización de una serie de recursos arquitectónicos que aportarán una notable riqueza de matices a su arquitectura.

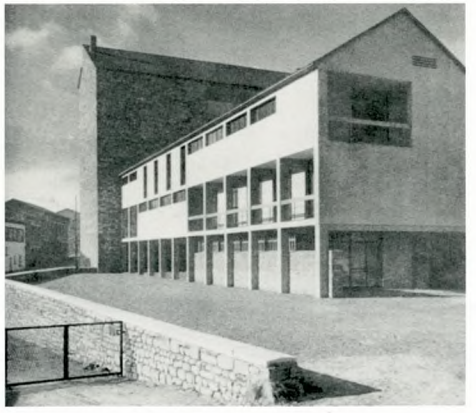
Esta labor de construcción de una obra moderna donde lo universal adquiere matices personales es fruto de una reflexión constante que se inicia en los años de formación y tiene las manifestaciones más interesantes en los proyectos de arquitectura docente. Su visión de esta arquitectura es coherente con su trayectoria y ajena desde los comienzos a las pretensiones tradicionalistas de los modelos potenciados desde la Administración y desde ciertos sectores de la crítica arquitectónica.

A partir de 1949, con la promulgación de la Ley de Enseñanza Media y Profesional se inician una serie de inversiones relativamente importantes, dadas las circunstancias del país, en escuelas, centros de enseñanza media y profesional, facultades y escuelas de enseñanza superior dirigidas a remediar el analfabetismo y el grave déficit de universitarios y trabajadores cualificados.

Con esta finalidad, se pone en marcha un programa de construcción de institutos laborales, escuelas de formación profesional y universidades laborales, al que Moreno Barberá contribuye con varios proyectos.

63 Universidad Laboral de Cheste (Valencia), 1965-1970. Fernando Moreno Barberá.





64 Instituto Laboral de Daimiel, Ciudad Real, 1951-1953. Miguel Fisac.

65 Instituto Laboral en Sabiñánigo (Huesca), 1958. Oriol Bohigas, José Mª. Martorell y Joaquín Gili.

66 Centro de Segunda Enseñanza y Enseñanza Profesional en Herrera del Pisuerga (Palencia), 1954-1956. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.

En los años cincuenta, el Ministerio de Educación convocó dos concursos para construir centros de enseñanza, uno destinado a escuelas unitarias en 1956 y otro a institutos laborales en 1954.[34] Fernando Moreno Barberá proyectará numerosos centros de enseñanza laboral cuyas características conceptuales y formales los distinguirán de los proyectos ganadores de este concurso.

Resulta evidente que uno de los objetivos principales del concurso era la elaboración de modelos. Estos modelos resumían las ideas de la Administración al respecto y de alguna manera reflejaban el debate arquitectónico sobre un tema emblemático de la modernidad. Como es sabido, las arquitecturas escolares construidas por arquitectos de vanguardia como Gropius, May, Duiker o Meyer se habían constituido en puntos de referencia del racionalismo de entreguerras, pero en nuestro país sólo en contadas ocasiones se había establecido una relación coherente entre forma arquitectónica y metodología docente.

Durante este período, algunos arquitectos intentan recuperar la idea de que la arquitectura funcionalista debía ser el marco arquitectónico adecuado para los centros de enseñanza. Por otra parte, en el concurso de institutos laborales, la selección de los mejores proyectos se establece de acuerdo con unos parámetros que destacan como primordial

> la disposición orgánica funcional del programa, de modo que los diferentes núcleos fundamentales de que consta el centro tengan la forma, dimensión, orientación y emplazamiento más adecuado, según la función que deben cumplir,

añadiendo que

> las circulaciones entre los distintos núcleos han de ser claras y reducidas.

La definitiva introducción de la arquitectura racional en nuestro país parecía que iba a producirse de la mano de la Administración, gracias a la suma del interés de los arquitectos por el racionalismo como método de aproximación al proyecto docente, más la prioridad concedida por el equipo redactor de las bases del concurso a los aspectos funcionales de las edificaciones escolares.

Sin embargo, la ambigua relación entre modernidad y tradición que siempre ha estado latente en la cultura arquitectónica española se manifiesta tanto en la arquitectura docente proyectada como en los mismas bases del concurso a que nos referimos. Así, en las mismas se considera como méritos una sospechosa "economía en la construcción" y que la solución adoptada "imprima al conjunto los rasgos estéticos más característicos del Instituto Laboral". Estas dos últimas consideraciones introducen una gran ambigüedad con relación a la forma construida y parecen inducir de nuevo la utilización de lenguajes y técnicas constructivas tradicionales.

A los ganadores del concurso, Carlos de Miguel y Mariano Avial, se les encarga el Instituto Laboral de La Carolina, que construyen ateniéndose al desarrollo "del primitivo proyecto" ganador, sólo alterado por "detalles que vienen obligados por un más acabado estudio".[35] Es significativo que las fachadas de este instituto se formalicen con mampostería pintada de cal y que no se proponga en las aulas-taller ninguna solución alternativa al diente de sierra típico de las cubiertas de las naves industriales, debido, quizá, a que se han recogido parte de las ideas contenidas en la premisa mencionada de que el conjunto tuviese "los rasgos estéticos más característicos del Instituto Laboral".

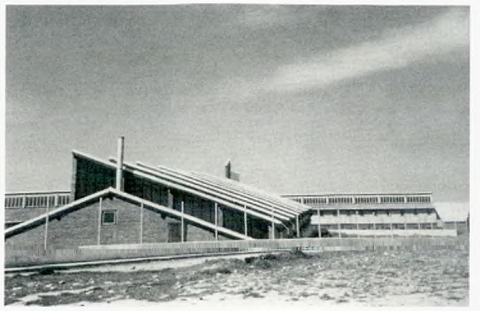
En conclusión, lo popular y lo tradicional siguen estando presentes en muchos de los proyectos considerados modélicos a mediados de los cincuenta. De hecho, uno de los proyectos de referencia para el concurso fue el Instituto Laboral de Daimiel, construido por Miguel Fisac en 1952 y publicado por la *Revista Nacional de Arquitectura* el año anterior a dicho concurso. A pesar de tratarse de un proyecto ampliamente alabado, muestra una notable rigidez de planta y poca elaboración de las articulaciones entre las diferentes funciones. Además, se recurre al muro de carga, a la mampostería encalada, a la profusión de cubiertas de teja a diferentes niveles e incluso a unos pilares y vigas de madera propios de la arquitectura "popular" para construir el porche del gimnasio.[36]

Estos planteamientos formales, funcionales y constructivos, que a partir de estos modelos se extienden por todo el país, poco tienen que ver con la decidida adscripción a la nueva modernidad ni con la sutil interpretación de lo local de los proyectos que elabora Moreno Barberá para centros de enseñanza laboral, tal como constataremos a continuación.

A finales de la década de los cincuenta proyecta la Escuela de Formación Profesional Industrial de Monforte de Lemos y la Escuela de Maestría Industrial de Vigo. En estas obras insiste en su personal aportación a la arquitectura moderna, cuyos parámetros fundamentales habían quedado claramente expuestos, dentro del campo de la arquitectura docente, en su proyecto para la Facultad de Derecho de Valencia de 1956.

El acuerdo entre lo universal y lo regional logrado en estos dos proyectos se consigue utilizando como base los principios formales, constructivos y organizativos de la arquitectura moderna. Conviene señalar que estos proyectos se plantean desde supuestos diferentes de los utilizados por Oriol Bohigas en el Instituto Laboral de Sabiñánigo (proyectado en 1958 con Bassó, Gili y Martorell) o los de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún en el Centro de Segunda Enseñanza y Enseñanza Profesional en Herrera de Pisuerga (1955).[37]

En el caso del primero de ellos, se experimenta con el contraste entre el lenguaje racionalista de las vanguardias de entreguerras y el realismo popular de la cubierta de teja. Por su parte, Corrales y Molezún realizan un homenaje explícito, casual o no, al pabellón soviético proyectado por Melnikov para la exposición de París de 1927 con el edificio de gimnasio-salón de actos-capilla. Esta parte del proyecto parece una reelaboración de dicha



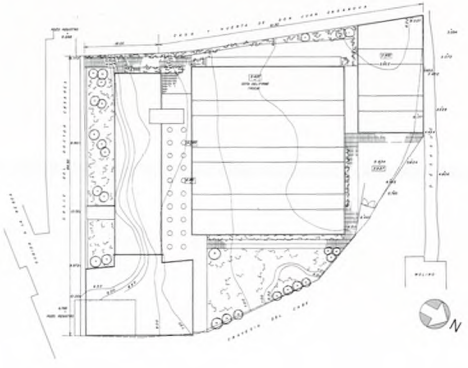
34. "Concurso de Escuelas", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 183 (marzo 1957); "Concurso de Institutos Laborales", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 153 (septiembre 1954).

35. C. de Miguel y M. Avial: "Instituto Laboral de La Carolina", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 203 (noviembre 1958).

36. Miguel Fisac: "Instituto Laboral de Daimiel", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 139 (julio 1953); Carlos Flores: *Arquitectura Española Contemporánea*, t. II, Madrid: Aguilar, 1961, págs. 32-33.

37. AA. VV.: *Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Madrid: Colegio Superior de Arquitectos de España, 1993, págs. 54-59.





67 y **68** Escuela de Formación Profesional. Aula magna y emplazamiento. Monforte de Lemos (Lugo), 1959-1967. Fernando Moreno Barberá.

69 Escuela de Maestría Industrial. Planta general. Vigo, 1959-1968. Fernando Moreno Barberá.

propuesta vanguardista a partir de una construcción de ladrillo y madera perfectamente articulada con el resto de las edificaciones, que se caracterizan por el despliegue de cubiertas de teja con fuerte pendiente. En ambos casos se proponen relecturas de arquitecturas históricas, aunque de una historia próxima, en clave realista-popular. Sin embargo, la fe en la modernidad de Moreno Barberá le lleva a realizar una lectura diferente de la de los destacables ejemplos mencionados.

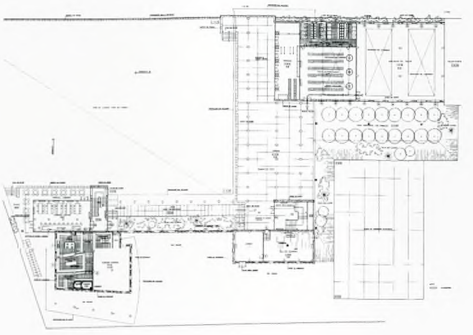
Él se enfrenta a los proyectos desde dentro de unas ideas de modernidad que considera vigentes, por ello los rasgos fundamentales de sus obras establecen analogías con otras obras contemporáneas de marcado carácter universal. Por otra parte, las referencias a lo local surgen de una manera lógica en el proceso de proyecto al introducir la sensibilidad personal, la autobiografía, los recursos y las certezas que ya forman parte de su manera de proyectar. No se tratará de obras modernas a las que se integra una materialidad o unas técnicas constructivas locales, sino de proyectos unitarios sensibles al lugar, al clima, a la topografía, a la orientación y a la incorporación de una vegetación ajustada tanto a las demandas del proyecto como a su localización.

La Escuela de Formación Profesional de Monforte de Lemos o la Escuela de Maestría Industrial de Vigo son ejemplares en cuanto a la posibilidad de introducir matices regionales en la arquitectura moderna, en un sentido más próximo a la obra de Oscar Niemeyer o Alfonso Eduardo Reidy en Brasil que a las propuestas de arquitectos como Luis Barragán en México o los proyectos de viviendas de José Luis Sert en Ibiza.

La versión de la arquitectura moderna de Moreno Barberá destacará por su riqueza formal. Esta densidad formal, coherente con la organización funcional y compositiva del proyecto, se distingue por incorporar y reinterpretar formas arquitectónicas de procedencias diversas, incluso a veces divergentes, llegando a aunar ideas miesianas con reelaboraciones de conceptos corbusierianos. Genera así un universo formal propio, que adquiere matices al introducir referencias a lo local, y que se caracteriza por la continua superposición de temas e ideas desarrollados con anterioridad.

Entre los ejemplos de esta manera de proceder se puede señalar cómo evita siempre la recurrencia a la imagen fabril del diente de sierra, que era una de las soluciones habituales de las cubiertas de los talleres de aprendizaje y de la mayoría de los centros de enseñanza laboral. En su lugar, aplica, la idea de sección constructiva de la cubierta que ya había ensayado en el Centro de Investigaciones Calvo Sotelo y que ahora se concreta en la utilización de pilares de hormigón acabados con una doble ménsula. Sobre estos pilares se dispone una cubierta plana semiligera elevada así sobre el nivel de la cubierta principal. De esta manera consigue una iluminación cenital continua.

Moreno Barberá tiene la habilidad de introducir en los proyectos soluciones estructurales poco convencionales pero que, al diseñarlas como parte de la arquitectura, nunca aparecen como hechos singulares.



Lo cierto es que con esta solución se evita tanto la anodina imagen fabril, común a muchos otros proyectos, como la presencia de las cubiertas inclinadas. Las referencias a lo local eluden, pues, los paramentos pintados de blanco o las cubiertas inclinadas y se basan en una interpretación de las condiciones climáticas y culturales. Así, ambas edificaciones se caracterizan por la profusa utilización de muros de piedra, semejantes a los paramentos de sillería característicos de la arquitectura tradicional gallega, y por los amplios espacios porticados diseñados reinterpretando la idea de los *pilotis*. Esto le permite elevar los edificios sobre una estructura de pilares y vigas de sección variable e incorporar porches de hormigón visto al edificio.

Otro aspecto diferente de estos edificios es que, mientras en otros proyectos la atención a las condiciones climáticas locales le habían permitido aplicar una amplia gama de recursos plásticos a partir de la idea del *brise-soleil*, aquí evita la utilización de este elemento arquitectónico casi innecesario en una región ávida de sol. Únicamente se proyectan en una fachada, la del aula magna del centro de Monforte de Lemos, con la intención de conseguir el oscurecimiento de la sala para realizar proyecciones.

Los muros de piedra se convierten en uno de los elementos más característicos de estas obras, pero también los grandes paños de sillares, entendidos como si se tratara de cajas, planos o muros suspendidos. Es decir, es el plano miesiano propio de la arquitectura moderna lo que es reinterpretado dotándolo de textura y referencias locales.

La composición del proyecto se basa en la diferenciación y el desplazamiento de una serie de partes o fragmentos funcionales del mismo, evidenciando un marcado interés en la visualización del conjunto, la escala y la proporción, mientras que la topografía es utilizada también para fragmentar y establecer la proporción de los volúmenes.

En este sentido se dirigen las soluciones adoptadas para resolver la planta y sección de la Escuela de Vigo. El gran porche constituido por los pilotes se convierte en el centro articulador de un conjunto cuya planta general resulta canónicamente moderna y se caracteriza por la estudiada diferenciación de los volúmenes. La atención puesta en la resolución del porche bajo los pilares del edificio se hace evidente en la sección, donde se comprueba la cuidada transición estructural entre la planta baja diáfana, con sólo tres *pilotis* por viga, y las plantas superiores, ahora con cuatro soportes ajustados a las particiones fundamentales de la planta. Esta disposición estructural, análoga a la utilizada por Le Corbusier en muchas de sus obras, muestra el control que el arquitecto posee sobre la construcción del proyecto.

También el diseño del aula magna contiene referencias a la obra del maestro suizo, sobre todo, en la adopción de una solución geométrica y estructural que será recurrente en muchos de sus proyectos, a la que incorpora un plano curvo de piedra que será la pieza característica en la definición del espacio exterior de acceso al conjunto.

El proyecto adopta una serie de recursos de la arquitectura moderna entre los que se encuentra la fragmentación del edificio de acuerdo con las funciones. Así, las cuatro partes



70, 71 y **72** Escuela de Maestría Industrial, Santiago de Compostela, 1959-1966. Fernando Moreno Barberá.

del programa fundamentales, área de profesorado, aulas, talleres y aula magna, se distribuyen en planta y sección con una intencionalidad que va más allá de las ideas funcionales para dirigirse a la consecución de una cierta complejidad espacial y riqueza formal, sin abandonar el reduccionismo figurativo cercano a la abstracción que estará presente en toda su obra de plenitud.

Cabría decir que los diferentes proyectos de edificios docentes elaborados por Fernando Moreno Barberá son un laboratorio donde comprobar la versatilidad del repertorio que proporciona la arquitectura moderna. Este repertorio se configura inicialmente utilizando la analogía como mecanismo proyectual. Aquí debemos recordar la correspondencia de sus primeros trabajos con la obra de Paul Bonatz, para después establecer un campo propio de experimentación arquitectónica. Así el abanico de soluciones se reduce y adopta matices propios, tanto desde el punto de vista formal como en la manera de abordar programas complejos mediante una serie de mecanismos que recogen ideas personales. Éstas abarcan desde los criterios estructurales o el planteamiento del diseño del espacio exterior hasta la disposición de los elementos menores como carpinterías, aplacados o mobiliario.

La consolidación de esta aproximación personal a la arquitectura moderna queda suficientemente definida en los proyectos de edificios docentes que proyecta en los años sesenta.

En la Escuela de Formación Profesional de Monforte de Lemos, la implantación sobre un solar de escasa dimensión y de una geometría complicada en forma de cuarto de círculo no le impedirá materializar sus ideas. A pesar de la necesidad de ocupar dicho solar casi en su totalidad, el proyecto se resuelve con su característica preocupación por la proporción del conjunto. La aparente continuidad y la enorme masa unitaria del proyecto, observable en la densa planta baja, es cuidadosamente fragmentada con el fin de hallar una imagen proporcionada del conjunto. Para ello utiliza de nuevo tanto las diferentes funciones como la topografía y así consigue esa fragmentación del conjunto que lo dota de una escala adecuada y una formalización abstracta.

Los talleres se separan en dos cuerpos de diferente dimensión y su articulación con el bloque principal se realiza mediante una pieza de una sola planta, iluminada mediante claraboyas semiesféricas, que eran consideradas en esos años una innovación técnica. Esta pieza intermedia de baja altura permite una lectura clara de los mecanismos proyectuales que utiliza el arquitecto para reforzar la idea de controlar la dimensión y forma del proyecto mediante el desplazamiento y la separación de las partes del programa.

La misma preocupación se manifiesta en la articulación más sutil entre el bloque lineal de aulas y el aula magna. La posición de ésta, en el testero de dicho bloque y en continuidad con el mismo, se debe a la escasa dimensión del solar y contrasta con la opción más contundente y lógica de la Escuela de Vigo, donde esta pieza se percibe como si estuviera aislada. En cambio, la independencia visual del aula magna de Monforte de Lemos se obtiene a través de un cambio de dimensión en planta, producido al cruzarse ésta con respecto al

bloque, y también por medio de un sutil pliegue en los muros de piedra para generar una estrecha banda vertical de separación entre ambos edificios.

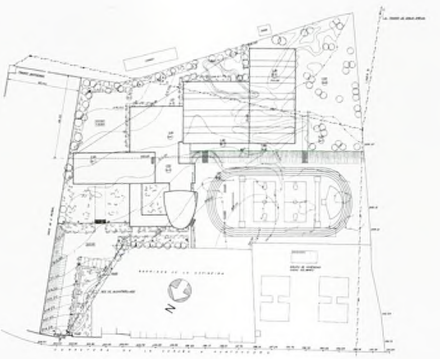
La dificultad del solar y la densidad de la edificación en planta no le impiden, pues, la consecución de una adecuada visualización de la arquitectura y una formalización en la cual la abstracción moderna se enriquece por su complejidad y por la incorporación de referencias "regionalistas".

Los mismos recursos proyectuales derivados de esa lectura personal de la modernidad a que nos hemos referido son utilizados en la Escuela de Maestría de Santiago de Compostela. De nuevo aborda el proyecto desde una idea de modernidad enriquecida con las referencias a lo local, mediante la consideración de la geometría del solar, la orientación y la materialidad como variables relevantes del proceso de proyectación. La escuela muestra la capacidad del arquitecto para entender dicho proceso como un método operativo, dotado de numerosos recursos no excluyentes de consideraciones locales e incluso autobiográficas. Cabe destacar la insistente presencia de enormes muros de piedra, de espacios porticados, de edificios dispuestos sobre *pilotis* para proporcionar espacios cubiertos, de patios..., pero también su permanente atención a la construcción y a la técnica. La facilidad con que Moreno Barberá articula las distintas partes del proyecto, a pesar de las grandes diferencias en cuanto a usos y dimensiones, se debe en buena medida a su control de la estructura. Este control se hace evidente tanto en la disposición de los *pilotis* como en los soportales, en el orden estructural y en el manejo de la sección de cada una de las partes del proyecto. Pero además el cuidadoso equilibrio entre una materialidad pesada y la ligereza, normalmente asociada a la arquitectura moderna, lo logra en buena medida gracias a los cambios de materiales que realiza en determinadas partes del proyecto, por ejemplo, las ligeras fachadas acristaladas que recuerdan la obra de Mies.

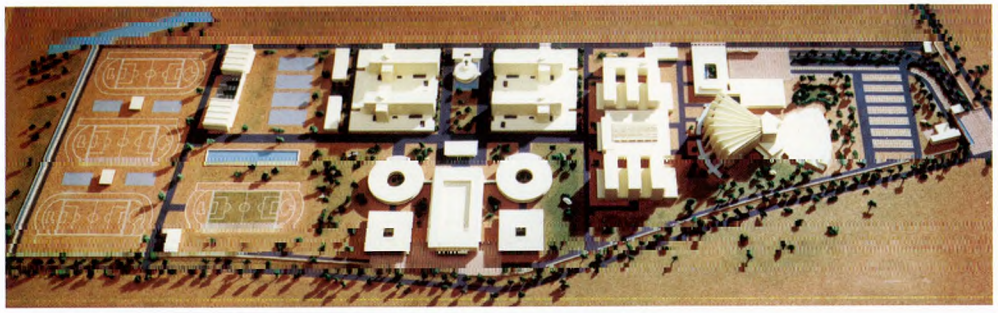
No obstante, se debe observar cómo la ligereza característica de los paramentos construidos con vidrio, gresite y perfiles laminados de muchos de sus proyectos es transformada desde el punto de vista de la materialidad sin renunciar a su idea conceptual. Este cambio, que afecta sensiblemente a la percepción visual del conjunto, se realiza mediante la sustitución de los perfiles laminados que recorrían verticalmente la fachada por delicadas costillas de hormigón prefabricado, mientras que el gresite y el glasal también se sustituyen por paneles de hormigón prefabricados.

En este proyecto, las carpinterías metálicas asimétricas de despiece neoplasticista, tan frecuentes en muchas de sus obras, apenas se usan. En su lugar se opta por la disposición de carpinterías de hormigón mediante una solución constructiva semejante a la utilizada por Le Corbusier en La Tourette.

Como sucede en todos los proyectos de arquitectura docente de Moreno Barberá, la planta destaca por su claridad funcional y por el cuidadoso estudio de las articulaciones y su relación con los elementos de circulación. Esta claridad y su lógica organizativa y com-











73 Universidad Laboral de Cheste (Valencia), 1965-1970. Propuesta inicial en La Albufera. Maqueta. Fernando Moreno Barberá.

74 Universidad Laboral de Cheste. Propuesta definitiva en Cheste. Maqueta.

75 Universidad Laboral de Cheste. Fernando Moreno Barberá.

positiva hacen que sus plantas parezcan obvias y sencillas, ocultando las dificultades del proceso de proyectación.

Una situación completamente diferente se produce en el mayor de los centros de enseñanza laboral que proyecta: la Universidad Laboral de Cheste. En este caso, las dimensiones del solar serán generosas aunque condicionadas de nuevo por la topografía del seco cerro donde se sitúa. El proyecto es emblemático en cuanto a la capacidad del arquitecto para repensar e insistir en los temas y cuestiones que le interesan y constituyen su bagaje proyectual. Si el paradigma de esta actitud es el Mies de la etapa americana, el referente más próximo de este proyecto serán todas aquellas arquitecturas que reflexionaban sobre las ideas corbusierianas con el fin de ampliar las posibilidades de su utilización en el proceso de proyectación.

Lo singular de esta universidad laboral es que los edificios que la configuran habían sido proyectados para una ubicación absolutamente diferente. El proyecto inicial se situaba junto a La Albufera de Valencia sobre un solar plano, arenoso y costero. Su ordenación reflejaba las ideas enunciadas en la *Ville Radieuse* estableciendo un orden riguroso apoyado en un equilibrio entre las diferentes piezas cercano en ocasiones a la simetría.

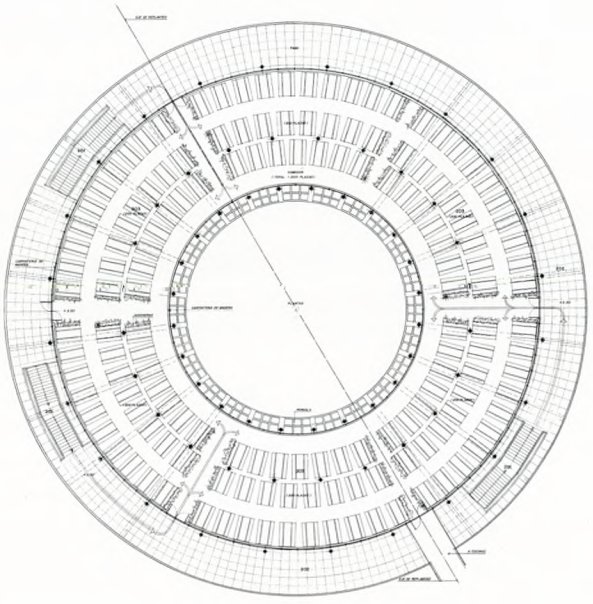
El proyecto definitivo se construirá en las afueras de Cheste; pero Fernando Moreno Barberá reutilizará todos los edificios proyectados con anterioridad evidenciando así el carácter universal de la arquitectura moderna. No obstante, estos proyectos serán readaptados al nuevo solar en función de la topografía, la orientación y el clima.

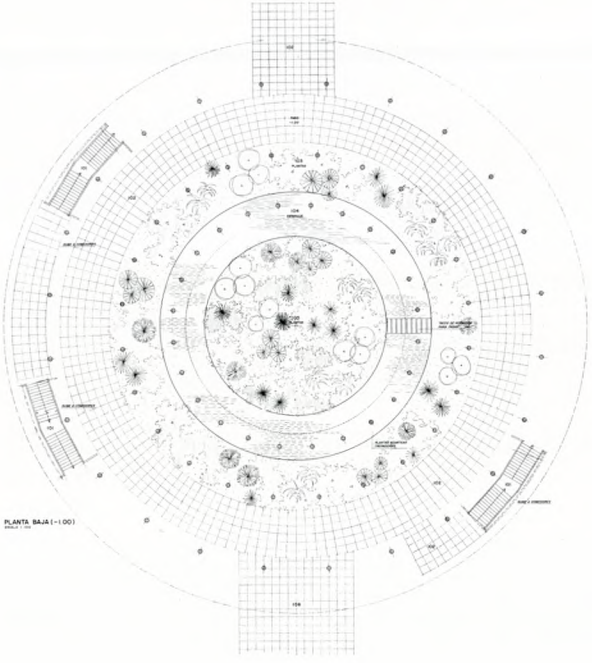
La ordenación tendrá ahora una marcada disposición orgánica; esto es, los edificios se colocan en arcos de círculo sucesivos en la ladera sur del cerro, comenzando por el plano superior, donde se sitúan los campos deportivos, para seguir por un área residencial organizada en abanico hasta llegar al arco de aulas y talleres. Con mayor libertad se ubican el auditorio-aula magna y el edificio del rectorado y la cafetería, que definen la zona de acceso al conjunto, así como los comedores, cuya posición viene determinada por la accesibilidad y la topografía relativamente plana del área en la que se asientan.

Más que el análisis minucioso de esta obra, nos interesa demostrar la resistencia del arquitecto a otras influencias, persistiendo en la arquitectura moderna, y su trabajo en torno a una serie de temas recurrentes sobre los que reflexiona al elaborar cada proyecto. También es necesario incidir en su posición en el debate arquitectónico de esos años, así como en la riqueza de soluciones, matices y referencias al lugar y a lo local contenidas en sus propuestas.

En la ubicación definitiva, las edificaciones que conforman el proyecto son redefinidas atendiendo a la topografía y el clima soleado y seco de Cheste. Los edificios de las residencias de estudiantes, que en el primer proyecto se disponían simétricamente y pareados, se ordenan ahora en dirección radial en la parte superior del conjunto. Los bloques de aulas que estaban agrupados en dos unidades de tres edificios, elevados sobre







76 Universidad Laboral de Cheste (Valencia), 1965-1970.
Comedor circular.

77 Comedor y patio interior, planta baja y primera.

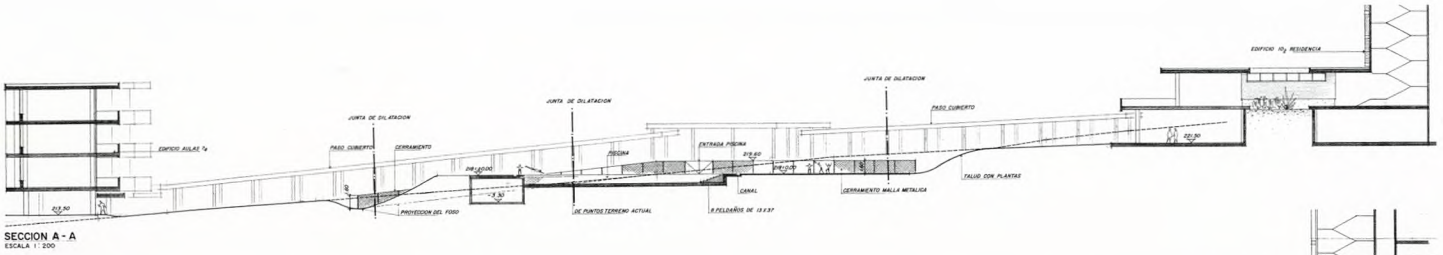
una plataforma constituida por los talleres, se configuran en el nuevo proyecto como un arco lineal de edificios de aulas dispuestos sobre *pilotis* con los talleres adelantados en una cota inferior de la ladera.

Los edificios que conforman la universidad laboral se caracterizan por la sutil utilización de los elementos de protección solar, los patios, las sombras y los espacios intermedios abiertos. Fernando Moreno Barberá desarrolla una arquitectura moderna que tiene en cuenta las condiciones climáticas y la economía de medios. Por esta razón el arquitecto muestra un especial cuidado en conseguir la necesaria protección solar y ventilación, diseñando edificios abiertos, enriquecidos con un amplio catálogo de recursos arquitectónicos.

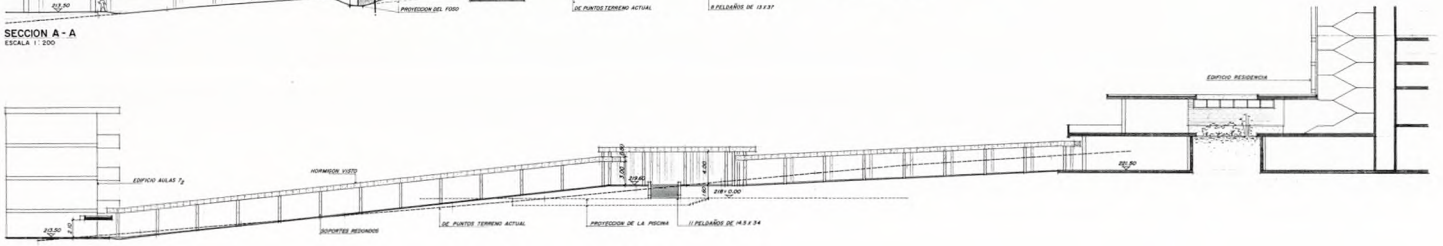
El sutil empleo de los espacios sombreados abiertos, de la vegetación, del agua y de los patios vinculan este proyecto con la obra de muchos arquitectos modernos sudamericanos, e incluso, paradójicamente, con una relectura moderna de los espacios y patios de la Alhambra. El espacio descubierto es un elemento que el arquitecto utiliza con frecuencia en sus proyectos, pero en Cheste se distingue por su profusión y elaboración formal. Así, los vacíos que perforan los edificios anexos a las residencias funcionan como sistemas de ventilación, iluminación e introducción del elemento verde en estas amplias plataformas; pero la mayor elaboración formal se da en el edificio del rectorado, en el conjunto de comedores y en el edificio de docentes. Este último tiene un amplio patio rectangular que está rodeado por un espacio totalmente abierto puntuado por pilares que sustentan la planta superior, mientras que una serie de vigas pretensadas vistas configuran un umbráculo. Este espacio se dispone en una cota ligeramente inferior al deambulatorio perimetral, lo que permite la ventilación cruzada de la planta basamental, además de incorporar el agua y la vegetación como elementos enriquecedores de la arquitectura.

La sección característica de este edificio, constituida por un espacio porticado perimetral abierto y por la disposición de una planta superior acristalada, se ensaya también en los comedores, que se organizan alrededor de dos patios circulares y otros dos rectangulares, igualmente dotados de vegetación y láminas de agua. Mediante la fragmentación del área de restaurantes en cuatro comedores, situados alrededor de las cocinas, y la utilización de plantas circulares y cuadradas para los mismos, se consigue que desde su interior siempre se tenga una visión parcial de cada pieza. Se evita así la sensación de masificación que podía producirse en un conjunto destinado a cinco mil residentes.

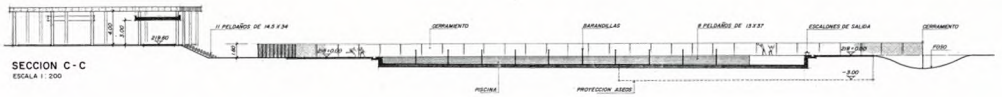
Esta misma idea de fragmentación y control escalar se extiende a las otras edificaciones, donde también se eluden las grandes dimensiones. Se debe señalar la significativa ausencia de simetrías y referencias monumentales como representación de las instituciones en los edificios públicos que proyecta Moreno Barberá. En este sentido, ninguno de los edificios dotados a priori de un carácter más emblemático, como el rectorado o el edificio de docentes, se plantea manipulando la escala o introduciendo elementos grandilocuentes. Hasta el edificio de la iglesia elude la presencia de dichos elementos, careciendo de la



SECCION A - A
ESCALA 1: 200



SECCION B - B
ESCALA 1: 200



SECCION C - C
ESCALA 1: 200





habitual verticalidad introducida por el campanario. En su lugar, este edificio se distingue por la singular geometría circular de su planta, que en el volumen resultante queda enriquecida por la disposición de umbráculos perimetrales y áreas cubiertas que componen un interesante espacio exterior.

Sólo la necesidad de una grandiosa aula magna-auditorio añade al complejo de Cheste una pieza representativa de contundente volumetría. Resulta, pues, que es precisamente el edificio más colectivo el que recibe la mayor carga simbólica.

La insistencia del arquitecto en la idea de fragmentación y de control de la escala de las edificaciones también se extiende al conjunto de las aulas, que son divididas en ocho bloques dispuestos en abanico. De la misma manera, los dormitorios se reparten en cuatro edificios prismáticos oblicuos entre ellos y dotados de un ingenioso sistema de escaleras superpuestas que fraccionan el acceso de los estudiantes a las distintas plantas. Los cuatro edificios residenciales se unen por medio de un amplio dispositivo de terrazas y deambulatorios, desde los cuales se lanzan radialmente conexiones cubiertas hasta las aulas.

La aridez del entorno parece determinar, como hemos indicado, una arquitectura atenta a las condiciones climáticas que adquiere una nueva dimensión formal debido a la utilización profusa de espacios abiertos protegidos, umbráculos, el agua y la vegetación. Los recursos arquitectónicos se diversifican con relación a proyectos anteriores. El hormigón visto encofrado con tablillas de madera sigue siendo un elemento significativo en la formalización del proyecto, pero ahora se añade el ladrillo de hormigón como material de cerramiento y como elemento configurador de los parasoles.

La estructura se distingue por el empleo del forjado reticular plano. Esto significa la desaparición de las jácenas vistas como elemento definidor del lenguaje del edificio y su sustitución por la retícula de nervios. Esta estructura, una vez vaciados los casetones, se convierte en el umbráculo más característico del conjunto, ya que este sistema de protección solar es profusamente utilizando en todo el conjunto.

Las galerías abiertas y los edificios elevados sobre pilares configuran espacios exteriores protegidos en los aularios, mientras que un sistema de pasos cubiertos dotados de zonas ampliamente perforadas, gracias a la manipulación del forjado reticular, entrelazan los edificios de talleres, donde se mantiene la sección constructiva habitual: la cubierta se apoya en pilares de doble ménsula.

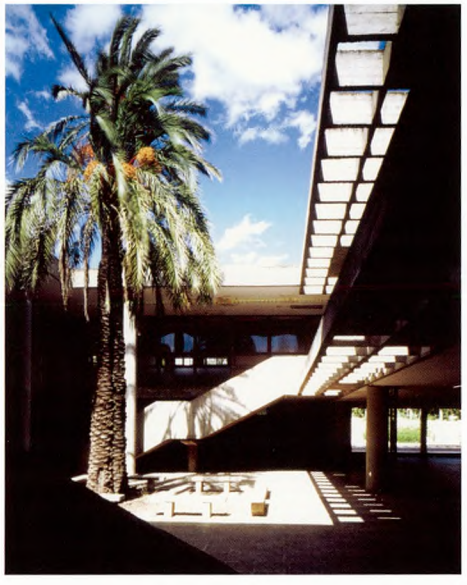
Por otra parte, la gama de recursos arquitectónicos se amplía y adquiere tonos más naturales. Así, se opta por la carpintería de madera que enmarca grandes acristalamientos, ya que "aun sin mantenimiento tiene un aspecto noble", y se abandonan las carpinterías metálicas presentes en casi todas sus obras.

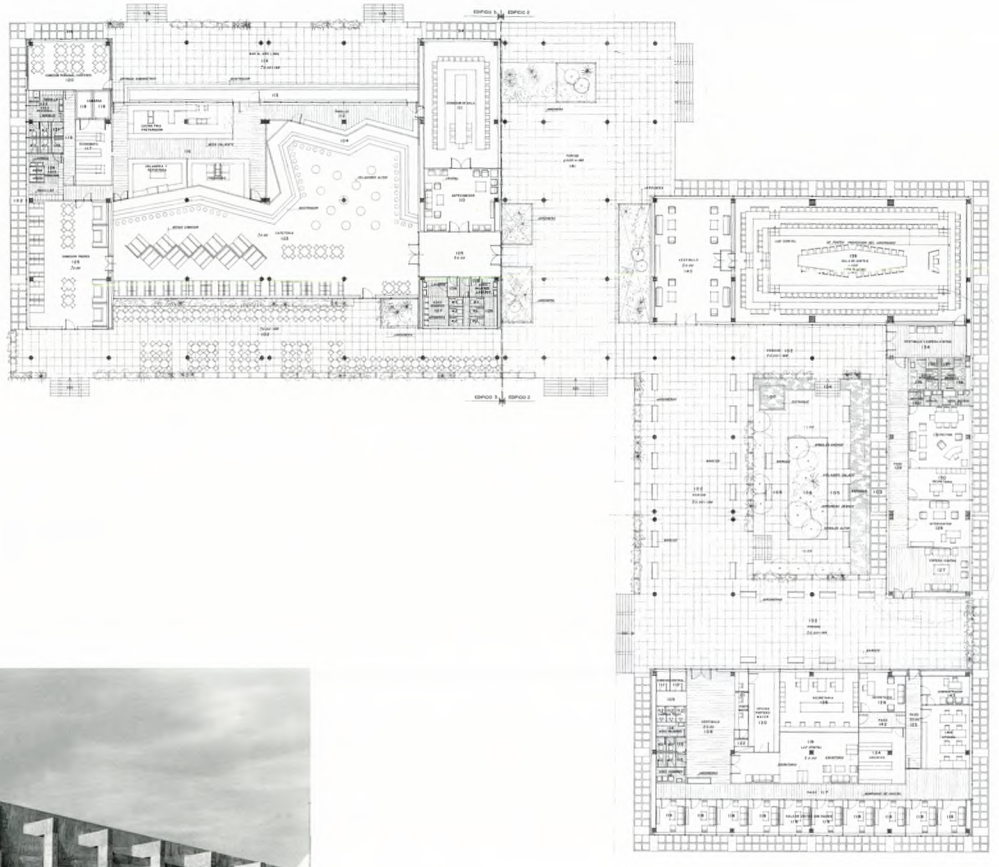
El interés en proyectar una arquitectura abierta y relacionada con las condiciones naturales se manifiesta también en el auditorio, cuya geometría corbusieriana y la potencia estructural son matizadas por la utilización de *foyers* abiertos y por el desdoblamiento de sus

78 Universidad Laboral de Cheste. Conexiones cubiertas entre los edificios de residencias y los de aulas.

79 Universidad Laboral de Cheste. Protección solar del gimnasio.

80 Universidad Laboral de Cheste. Pasos cubiertos.







posibilidades de utilización al incorporar otro "auditorio" al aire libre situado simétricamente respecto al escenario.

La Universidad Laboral de Cheste es una demostración de las posibilidades de repensar la arquitectura moderna y de su vigencia, mediante la sustitución de las referencias a la tradición o el recurso a geometrías orgánicas por una lectura atenta de las condiciones del lugar que privilegia los contrastes entre luces y sombras, las visualizaciones indirectas, la aperturas, la reducción cromática y la textura del material, reproponiendo, además, el patio como un espacio cubista y transparente.

El proyecto, pues, se separa de las tendencias organicistas que a comienzos de los sesenta se dan en la arquitectura. Si una primera visión del conjunto puede sugerir una concepción orgánica del mismo, tanto por la disposición de las piezas como por la textura y el color utilizados, lo cierto es que el proyecto, sin embargo, se caracteriza por su voluntad de abstracción y modernidad, por la continuidad y reflexión sobre los temas que caracterizan su obra, por la atención a las condiciones del lugar, por la transparencia y apertura de las arquitecturas propuestas y por la incorporación de materiales, texturas y detalles que manifiestan una evolución en su trayectoria. Esta evolución implica una revisión y puesta al día de su manera de entender la modernidad, ahora más cercana a las ideas del *new brutalism* o a las obras de Le Corbusier en la India.

La Universidad de Cheste, pues, se distancia del giro hacia el organicismo que a comienzos de los sesenta emprende la arquitectura española de la mano de críticos como Juan Daniel Fullaondo y Carlos de Miguel, o arquitectos fascinados por el empirismo nórdico, como Fernández Alba, que intentan buscar por esta vía una salida al tradicionalismo que todavía impregnaba la arquitectura española en esos años.

81 Universidad Laboral de Cheste (Valencia), 1965-1970. Comedor. Fernando Moreno Barberá.

82 Edificio de rectorado y cafetería. Planta.

83 Aula magna.



Durante los años cuarenta, Moreno Barberá había establecido un método de proyecto que utilizaba la analogía como punto de partida para constituirse finalmente en una reflexión personal sobre la arquitectura moderna, en un ambiente cultural opuesto a sus intereses proyectuales cuyo modelo se remitía a la considerada "tradición española". En la corta trayectoria profesional había puesto de manifiesto su capacidad no sólo para repensar esa idea de arquitectura anclada en un pasado pretendidamente glorioso, sino también para definirse como un arquitecto moderno con una preparación técnica notable. Así, si en los primeros años de profesión sus proyectos contenían referencias a la tradición, más adelante todas sus obras insistirán en la técnica, en la materialidad y en la utilización de una formalización moderna, resistiendo ante el influjo de otras tendencias. Sin embargo, los proyectos de viviendas casi siempre se plantearán desde unos supuestos que nunca serán netamente modernos. Pero también se debe señalar que, a pesar de esta tendencia general, en ellos no faltarán las muestras de una arquitectura absolutamente fiel a la modernidad.

Conviene destacar que, para Moreno Barberá, la vivienda será un campo de experimentación que situará entre lo moderno y lo local, entendiendo por local no una determinada imagen, sino una atención a las disponibilidades constructivas y materiales, al clima y a los factores geográficos y culturales.

Creemos conveniente establecer las diferencias que presentan los proyectos de viviendas respecto al resto de la producción del arquitecto, tanto por la evidente especificidad temática, funcional, de costes y técnicas como por la mayor influencia que el promotor de la edificación, sea público o privado, ejerce habitualmente sobre la obra. Por otra parte, en este campo de actuación también se manifiestan las tensiones entre la búsqueda personal dentro de una arquitectura de matriz moderna, desarrollada en proyectos de carácter "público", y el campo mucho más mediatizado en la práctica profesional de la arquitectura de la vivienda, al cual nos estamos refiriendo.

84 Casa Moreno Barberá en Manzanares el Real, 1978. Fernando Moreno Barberá.



85 Poblado de Esquivel en Sevilla, 1948-1956. Alejandro de la Sota.

86 Viviendas en cadena, 1949. Miguel Fisac.

Los proyectos de viviendas redactados por Moreno Barberá se pueden clasificar en tres grandes grupos en función de la naturaleza del encargo: las viviendas sociales, los bloques de viviendas privados y las casas unifamiliares. Trataremos cada uno de estos grupos en este mismo orden.

Las viviendas sociales que proyecta Moreno Barberá son encargos vinculados en su mayoría a las empresas del Estado, aunque también realiza proyectos para la Obra Sindical del Hogar. Como ya se ha indicado, las mismas instituciones del Estado impulsaban en los primeros años de la autarquía soluciones arquitectónicas ancladas en la tradición y teñidas de un populismo cercano al folclore; los poblados de Regiones Devastadas y los mismos grupos de la Obra Sindical del Hogar son significativos en este sentido. Arquitectos tan convencidos de la necesidad de la arquitectura moderna como Moreno Barberá o Alejandro de la Sota reflejaban en sus primeras obras esta situación. Recordemos a este respecto los proyectos de viviendas del primero de ellos para los obreros resineros o la incorporación de los detalles tipo publicados por la Dirección de Regiones Devastadas, por ejemplo, las rejas voladas previstas para Andalucía Occidental, en el poblado de Esquivel, de Alejandro de la Sota. Frente a esta presión inicial de las instituciones, pronto se produce una tendencia a la normalización y, en los mejores casos, una recuperación de los principios del racionalismo. Estas ideas, planteadas en las Asambleas Nacionales de Arquitectos, son puestas en práctica por una serie de jóvenes arquitectos, algunos de los cuales, a pesar de las presiones y condicionantes impuestos desde el poder, utilizarán la vivienda como un campo de pruebas para valorar las posibilidades de introducir la arquitectura moderna a partir de una práctica realista. No obstante, las diferentes instituciones creadas para promover viviendas obreras imponen una determinada manera de entender la vivienda que, en muchas ocasiones, el arquitecto al que finalmente se le encarga el proyecto sólo puede intentar mejorar.

La Dirección General de Arquitectura, el Instituto Nacional de la Vivienda, la Obra Sindical del Hogar, la Dirección General de Regiones Devastadas y el Instituto Nacional de Colonización son algunos de los organismos que cubren con mayor o menor fortuna los diferentes ámbitos de actuación en el campo de la vivienda social.

En general, estas instituciones promueven barrios de media altura o mixtos, en los que se combinan edificaciones en altura con bajas o medias, centrando el interés en la cantidad de viviendas producidas y en la reducción de costes. Ya en 1954, con Luis Valero al frente del INV, se proponen una serie de actuaciones, sobre todo en Madrid, con las que se quiere ejemplificar las diferentes aproximaciones tipológicas, constructivas, de financiación y hasta la manera de obtener la mano de obra para la edificación de viviendas modestas. Fundamentalmente son los barrios completos o "barrios tipo" (Moreno Barberá realizará una propuesta de estos barrios tipo), los "poblados de absorción" y los "poblados dirigidos", en los que se propone la participación del futuro usuario en la construcción de la vivienda. Estos últimos conceptos permitirán un cierto despliegue de la arquitectura moderna gracias a la

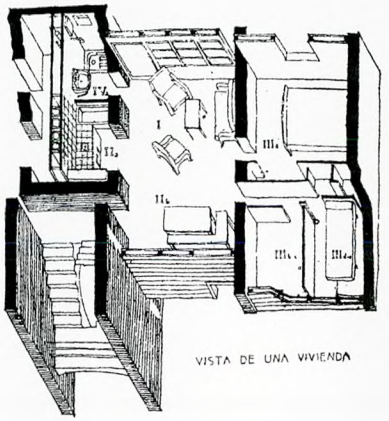
intervención de un grupo de arquitectos preocupados por la recuperación de la modernidad como Francisco J. Sáenz de Oiza, José Luis Romany, Rafael de la Hoz o Luis Cubillo, cuyas obras se ven sometidas a la realidad de una práctica constructiva deficiente y anticuada y por una investigación tipológica que no tiene en cuenta los conocidos estudios de Ernst May en Francfort o los manuales de Alexander Klein y se empeña en la definición de una célula de habitar de dimensiones mínimas, siguiendo las consignas del Instituto Nacional de la Vivienda.[38]

Los tipos mínimos elaborados a partir de estos planteamientos se basan en la utilización de la pequeña sala de estar como espacio que debía servir de vestíbulo, distribuidor, contenedor de la cocina y de una zona de dormir, acceso directo al baño y entrada a los dormitorios.

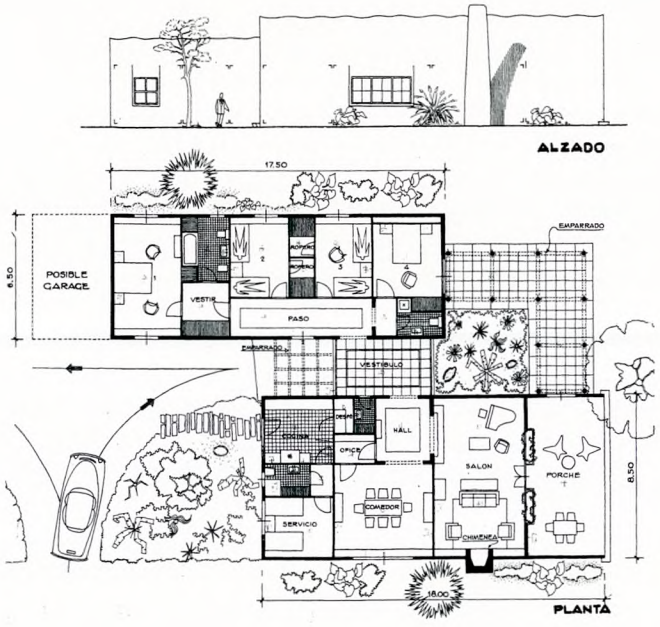
Muchos arquitectos, algunos de ellos tan destacados como Miguel Fisac, en su afán por participar en la solución del problema de la vivienda en una España atrasada y deprimida, llegan a utilizar unos módulos sanitarios tan reducidos que la ducha se coloca sobre la taza turca, porque se habían abandonado las ideas higienistas desarrolladas en torno a la vivienda social en favor de una política de vivienda cuyo resultado era la promoción de una infravivienda para los "productores" más desfavorecidos. Sólo gracias al buen hacer de muchos de estos arquitectos, lo que parecía estar destinado a ser un chabolismo protegido se convirtió en una experiencia con algunos resultados notables. En efecto, es precisamente en estos poblados de absorción planteados como asentamientos de baja densidad, en los que en buena medida se continúan las experiencias más notables de los barrios de casas baratas construidos antes de la Guerra Civil, donde los arquitectos mejor preparados eluden los lenguajes propios de un realismo populista de tintes paternalistas para proponer unos grupos de viviendas vinculados a la modernidad arquitectónica.

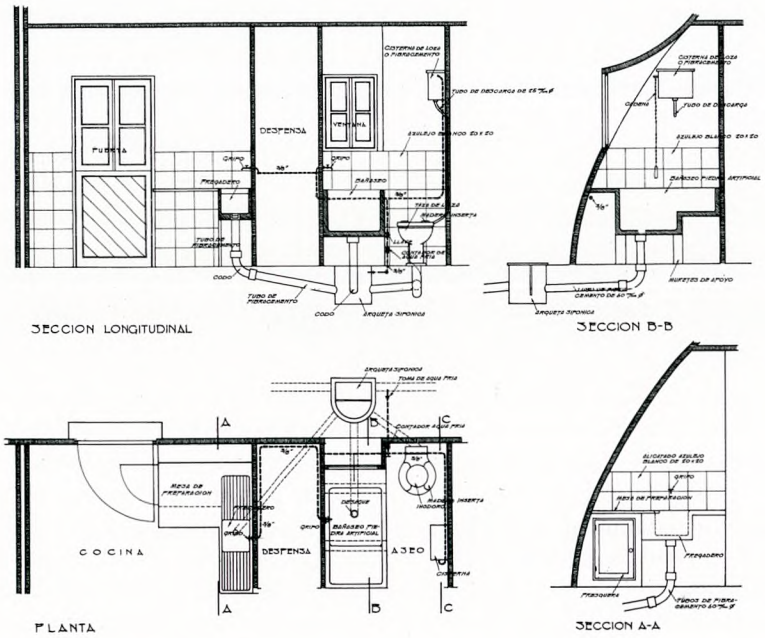
Aparte de estas experiencias, los poblados de baja densidad promovidos por el Estado se construían casi siempre en el medio rural, bien como poblados agrarios o bien como asentamientos vinculados a determinadas industrias o cuencas mineras. Todos estos poblados se diseñaban desde unos supuestos regionalistas que pretendían defender la idea de la arquitectura popular como algo totalmente vigente por una serie de motivos supuestamente al margen de cualquier estilo, como el hecho de basarse en técnicas constructivas tradicionales, el resolver con corrección las funciones y el expresarse con lenguajes sencillos. Sin embargo, esta argumentación escondía en la mayoría de los casos la idea de lo local y lo español como valores permanentes que oponer a la modernidad internacional. Sólo la obra de tintes informalistas y artísticos de José Luis Fernández del Amo, junto con algún otro ejemplo aislado, infundirá un carácter de contemporaneidad a algunos de los poblados.

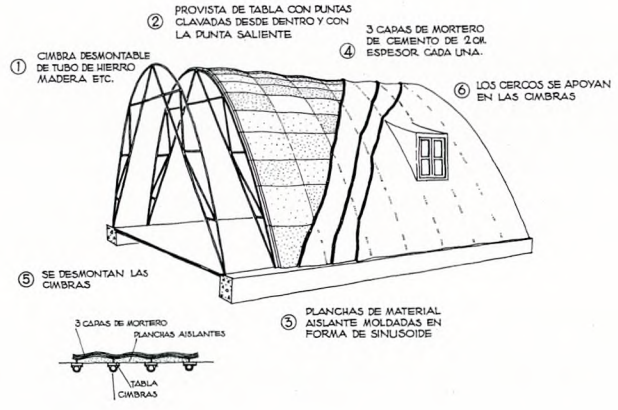
Lo cierto es que, consciente o inconscientemente, muchos críticos ven todavía en la recuperación de lo local y lo popular una salida a las viejas polémicas sobre el lenguaje que



38. AA.VV.: *La quimera moderna. Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50,* Madrid: Hermann Blume, 1989.







87 Casas parabólicas, 1950. Fernando Moreno Barberá.

se venían arrastrando desde la posguerra, mostrando de una manera encubierta el rechazo a la modernidad. Por esto, el despliegue de la arquitectura popular que se lleva a cabo en los poblados de colonización o en los asentamientos para intentar controlar las migraciones en el interior del país poco tiene que ver con la idea de lo popular defendida por el GATEPAC, ni tampoco es lo mismo la idea defendida por Luis Moya al construir con bóvedas tabicadas que los conceptos establecidos por Le Corbusier a partir de la utilización de este mismo procedimiento constructivo.

Fernando Moreno Barberá proyecta también algunos asentamientos de baja densidad para empresas estatales en zonas rurales, pero sus planteamientos se distancian de la retórica sobre lo popular que caracteriza la mayoría de estos poblados. Sus propuestas eluden, por ejemplo, las cubiertas inclinadas de teja y otras iconografías de lo popular para buscar soluciones asentadas en las ideas defendidas por los arquitectos de la modernidad.

Uno de sus primeros trabajos para la consecución de una vivienda barata, rápida de construir, repetible y capaz de organizarse en asentamientos completos se fundamenta en la idea de la técnica y la construcción como soporte de la arquitectura. La imagen de estas viviendas, tanto en el plano meramente constructivo como en el formal o espacial, apenas tiene que ver con las iconografías a que nos hemos referido. Moreno Barberá se aleja de la tibia polémica sobre el lenguaje y, adoptando una estética propia del ingeniero, proyecta un prototipo de vivienda donde construcción y forma coinciden. Este prototipo se basa en la utilización de una "bóveda" de hormigón de geometría parabólica para resolver programas de habitación. Con este sistema se edificarán algunos poblados rurales y de pescadores. Además, el propio arquitecto intentará hacer viable su utilización como casa suburbana o de vacaciones, diseñando una serie de proyectos que muestran la versatilidad de esta propuesta. Mediante la repetición y estandarización del sistema constructivo, propone una serie de soluciones para diversos tipos de viviendas: desde la célula mínima de 38 m^2 para cuatro, cinco o seis personas hasta la vivienda de cuatro dormitorios; todas minuciosamente resueltas, tanto las unidades sanitarias y la cocina como el estudio del espacio exterior y los esquemas de agrupación.

La radicalidad de esta solución no sólo obedece al interés que el arquitecto había mostrado por la técnica desde sus años de formación, sino también a los lentos pero decisivos cambios que se estaban produciendo en nuestro país. Así va cobrando peso la importancia concedida a las técnicas constructivas modernas y a los nuevos materiales como base para redefinir el panorama arquitectónico nacional, debiendo destacarse el papel desarrollado por el Instituto de la Construcción, dirigido por Eduardo Torroja, en la difusión de nuevos sistemas y técnicas constructivas, de los métodos de cálculo, del control de los materiales y, sobre todo, de las posibilidades del hormigón armado y pretensado. A través de la revista *Informes de la Construcción* se divulgan y promueven estos temas y se dan a conocer significativas obras de arquitectura e ingeniería.[39]

39. María I. Casinello: *Razón científica de la modernidad española en la década de los 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: ETSAUN, 2000, págs. 21-38.





Fernando Moreno Barberá, tras finalizar sus estudios, había desarrollado una aproximación personal a la arquitectura moderna, más preocupada de la relación entre construcción y forma que de la adscripción inmediata al lenguaje de la modernidad o del Movimiento Moderno. Desde esta posición, resulta lógico su interés por la labor llevada a cabo por el Instituto de la Construcción; es más, participa activamente con la propuesta de un sistema económico y rápido para la construcción de viviendas, basado en la técnica de las estructuras laminares de hormigón. Como hemos indicado, en esta dirección realiza una serie de estudios sobre catenarias invertidas aplicadas al problema de la vivienda que son recogidos en las publicaciones del Instituto. En sus páginas se describe la propuesta, que consistía en una catenaria invertida apoyada en una cimbra desmontable, de tubo de hierro o de madera, sobre la que se disponen planchas de material aislante que actúan como encofrado perdido de una lámina de hormigón de poco espesor. Moreno Barberá da con este sistema su particular versión de uno de los temas estructurales más emblemáticos del momento, confeccionando además todo un catálogo de tipos y disposiciones basados en esta unidad constructiva y resueltos con todo detalle. A estos estudios de viviendas realizados en 1950 les llamará "casas parabólicas".

La renuncia aparente a una forma preconcebida implícita en su propuesta, al hacer coincidir la solución constructiva con la forma final, supone un distanciamiento respecto de aquellos planteamientos basados en la utilización de técnicas tradicionales que, carentes de la necesaria revisión crítica y formal, resultaban vacíos de contenido. Sobre esto, ya se ha mencionado la enorme distancia que separa los métodos de Luis Moya en la utilización de la bóveda tabicada con los de Le Corbusier o Antonio Bonet, mientras que el interés por la innovación técnica de Moreno Barberá, Echaide, Oiza y otros es el resultado de una actitud cercana a la de los arquitectos de las vanguardias interesados en reflejar en sus proyectos los avances de la técnica y la construcción.

De hecho, los escasos poblados que Moreno Barberá proyecta tendrán como finalidad el alojamiento de trabajadores de empresas industriales y se plantearán desde los supuestos de la arquitectura moderna, a pesar de su ubicación en un medio rural aislado. Así, el conjunto de viviendas que proyecta a mediados de los cincuenta para la Metalúrgica Santa Ana en las afueras de Linares se caracteriza por las cubiertas planas, las ventanas alargadas, los desplazamientos de volúmenes y la limpieza formal, rasgos propios de la arquitectura que Hitchcock y Johnson habían definido como el Estilo Internacional.[40] Y la ordenación del asentamiento se plantea evitando las simetrías o los elementos emblemáticos más o menos centralizados en el conjunto; también se descarta la alineación de las viviendas con referencia a la geometría triangular del solar y se recurre a ligeros desplazamientos entre dichas viviendas para organizar la implantación y controlar visualmente el conjunto.

Estas arquitecturas blancas y cúbicas deben entenderse como una reflexión sobre las posibilidades de la arquitectura moderna para reinterpretar los poblados rurales que se

40. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson: *El estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.

estaban construyendo en esos años a partir de la utilización de unos acabados semejantes, es decir, un simple enfoscado pintado. Pero el rigor constructivo y la exigencia de durabilidad que el arquitecto imponía en sus proyectos, fruto de su formación con un arquitecto-ingeniero como Bonatz, contribuye a que sus siguientes proyectos se planteen desde otros supuestos. Estos planteamientos suponen una reflexión del arquitecto acerca de la búsqueda de una relación equilibrada entre los conceptos universalizadores de la modernidad y una lectura propia de estas ideas. Esta reflexión personal se produce de una manera natural a partir de la influencia de muchos factores, que van desde la formación hasta las disponibilidades técnicas, las características del lugar o las tradiciones constructivas.

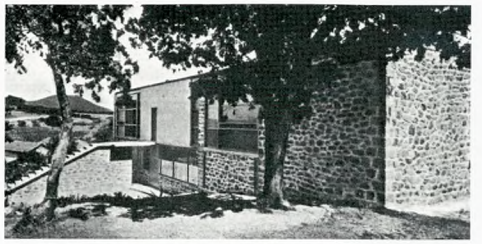
En este sentido, es revelador que el propio texto de Hitchcock y Johnson al que nos hemos referido introduzca dos imágenes consecutivas de la obra de Le Corbusier, una de las grandes influencias de Moreno Barberá, atípicas con relación al resto de las obras seleccionadas, incluidas las del propio maestro suizo. Nos referimos al cuidadoso trabajo de los muros de piedra dispuestos de acuerdo con la arquitectura blanca de la casa del conserje de la villa Savoie y a la utilización de esta misma mampostería, combinada con paneles opacos, de vidrio y enfoscados, para conformar los cerramientos de la villa De Mandrot. No cabe duda de que la incorporación de la rusticidad al repertorio de formas de la modernidad por parte de Le Corbusier en estas y otras obras ejerció gran influencia en las generaciones siguientes, desde Marcel Breuer hasta el propio Moreno Barberá, planteando además la posibilidad de una relación entre la arquitectura moderna y lo local alejada de cualquier pintoresquismo nostálgico.

A nuestro entender, Fernando Moreno Barberá se sirve de los pequeños asentamientos de viviendas y las casas unifamiliares que proyecta para experimentar sobre la relación entre lo moderno y lo local, estableciendo a la vez un cierto paralelismo con una parte de sus edificios construidos para usos institucionales y pedagógicos.

Desde esta preocupación por lo local parecen estar diseñadas las viviendas para profesores que proyecta en 1957 en Villagarcía de Arosa y que debieron satisfacerle, ya que casi sin variaciones las reproyecta, también para profesores, en Betanzos unos años más tarde. Esta actitud no es nada habitual en su manera de proceder, más cercana a la reflexión reiterativa sobre una serie de temas que siempre van sufriendo modificaciones.

En ambos casos se trata de pequeñas series de casas adosadas agrupadas en hilera. Estas series se componen volumétricamente mediante ligeros desplazamientos de alguna vivienda, atendiendo a la topografía o con giros de 90 grados, coherentes con la orientación. La serie de viviendas se forman mediante la disposición de muros de carga de piedra paralelos entre sí que definen los límites de cada casa. La fábrica de piedra de estos muros permanece vista tanto en el interior como en el exterior de la vivienda y configurando una serie de planos paralelos que definen los límites de cada célula al proyectarse levemente hacia el exterior. Estos muros, junto con la utilización de cubiertas de teja y la geometría de la



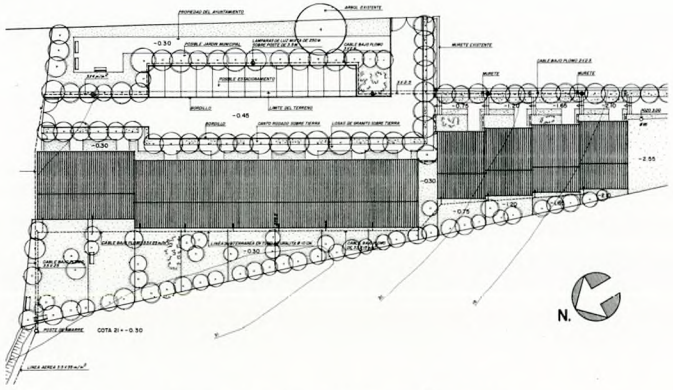


88 Casas abovedadas en Usera, Madrid, 1942. Luis Moya.

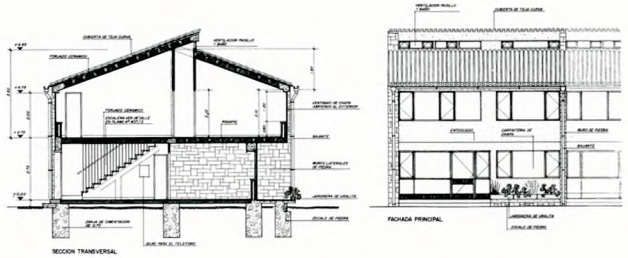
89 Casas en Martínez, Buenos Aires (Argentina), 1942. Antoni Bonet Castellana.

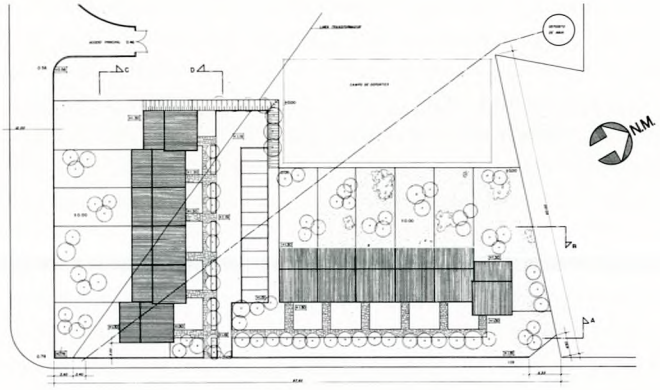
90 Viviendas para la Metalúrgica Santa Ana, Linares, 1956. Fernando Moreno Barberá.

91 Villa De Mandrot, Le Pradet (Francia), 1931. Le Corbusier.













92 Viviendas para profesores en Villagarcía de Arosa, 1957. Fernando Moreno Barberá.

93 Viviendas para profesores en Betanzos, 1965. Fernando Moreno Barberá.

sección, enfatizada en el testero por la presencia del muro de piedra de remate, explicitan una voluntad de aproximación a la arquitectura local. Pero en su conjunto se trata de un proyecto moderno, caracterizado por la seriación y repetición, por el empleo de tipologías en dúplex, por la utilización de carpinterías de chapa de acero, grandes acristalamientos y ventanas horizontales de aperturas asimétricas.

Hay que destacar la solución de la sección de la cubierta, la cual introduce iluminación y ventilación en el espacio central de la vivienda, en los baños y en el pasillo intermedio de la primera planta mediante el desplazamiento de dos forjados inclinados, así como la presencia de muros de piedra, que se convertirán en un elemento recurrente en muchos de sus proyectos, en especial, en algunas casas unifamiliares. Además utilizaba el forjado plano de hormigón para resolver la estructura, algo muy poco corriente en esos años y que ya había planteado Le Corbusier en su estructura Domino, aunque con escaso éxito. También era poco frecuente para este tipo de viviendas la incorporación del forjado sanitario; Moreno Barberá utiliza su vuelo para entregar el suelo con un plano ligeramente elevado, lo que se convertirá en una característica de casi todos sus proyectos, y pone de manifiesto la importancia que concedía a la técnica en cualquier formato de intervención.

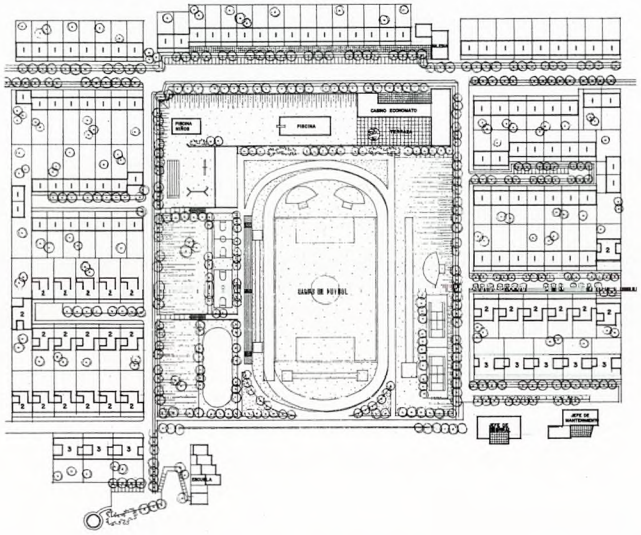
La reflexión de Moreno Barberá sobre una serie de temas relativamente acotados no le impedirá plantear sus proyectos desde ángulos diversos, que le permitirán manejar un abanico de ideas que oscilarán desde la rusticidad hasta la modernidad más rotunda, como, por ejemplo, el asentamiento de viviendas que proyecta a principios de los sesenta en Puente Nuevo para la empresa Eneco, planteado como un pequeño núcleo próximo a la idea del poblado rural en cuanto a dimensión y dotaciones, pero concebido desde unos supuestos rotundamente modernos.

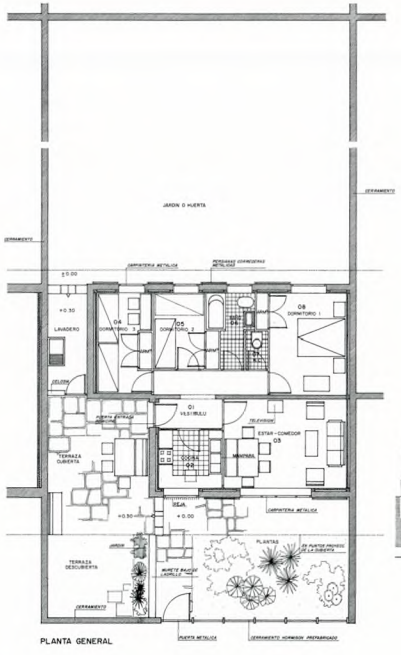
La propia ordenación del conjunto difiere radicalmente de las propuestas habituales para este tipo de asentamientos, en los que lo corriente era que una red de calles en dos direcciones delimitase las manzanas, las cuales se edificaban con viviendas de baja densidad e imagen tradicional. Dentro de estos conjuntos, destacaba la posición central de los elementos emblemáticos, la iglesia y el ayuntamiento, que se articulaban configurando tipos urbanos formalizados como componentes de la plaza mayor.

La implantación del conjunto de Puente Nuevo se distancia de este tipo de ordenaciones, pues se basa en la idea de parque central alrededor del cual se disponen las series de viviendas. Por lo tanto, la ordenación está más cerca de las propuestas de Mies van der Rohe y Ludwig Hiberseimer –recordemos al respecto el ejemplo del parque de Lafayette– que de los poblados de colonización o de la ocupación más o menos ordenada del suelo en los poblados dirigidos o de absorción. Los equipamientos previstos son una iglesia, un casino-economato y unas escuelas, además de una generosa dotación de zonas deportivas y de juego.

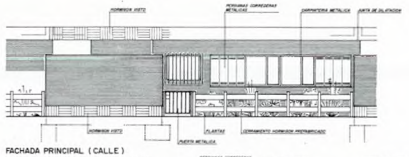
Estas edificaciones de carácter público se sitúan en puntos periféricos de la ordenación para crear un centro cívico laterizado, mientras que la zona central, como se ha indicado,



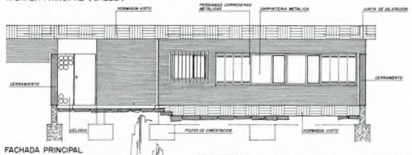




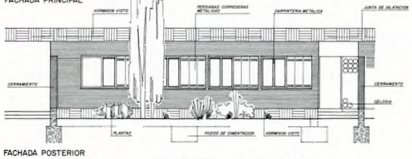
PLANTA GENERAL



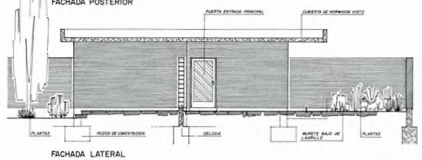
FACHADA PRINCIPAL (CALLE)



FACHADA PRINCIPAL



FACHADA POSTERIOR



FACHADA LATERAL

94-96 Viviendas en Puente Nuevo (Córdoba), 1963-1969. Fernando Moreno Barberá.

se dedica a zonas verdes y deportivas. Las circulaciones tampoco se diseñan como una retícula indiferenciada sino que se disponen en anillo alrededor de dicho espacio central, desde donde se reparten a las áreas de vivienda mediante calles en *cul de sac*. Dichas viviendas se agrupan en hileras paralelas, pero la rigidez de la *Zeilenbau* es reconsiderada mediante la utilización de mecanismos proyectuales como el desplazamiento de algunas células y los cambios dimensionales de los espacios intermedios.

La insistencia en el proyecto moderno no está exenta, pues, de una cuidadosa reflexión que reconsidera sus premisas más radicales desde una posición personal que incide en la proporción y la escala, revisando críticamente ciertos planteamientos excesivamente esquemáticos.

Se debe mencionar nuevamente el valor que el arquitecto otorga a la técnica y la construcción como componentes del proyecto. En este sentido, la obra no sólo goza de rigor constructivo, sino que la implicación entre construcción y forma se considera fundamental. Los bloques de tres alturas se proyectan como rotundas piezas prismáticas de ladrillo dominadas por el componente horizontal de los forjados de hormigón visto. La disposición de terrazas longitudinales continuas refuerza esta idea; pero tanto el grueso de la sección de hormigón visto como la presencia de una serie de perfiles de acero entre los cantos de los forjados, que dan rigidez a las barandillas de vidrio, inciden en la idea de solidez y durabilidad para proponer un vocabulario más acorde con la mejor arquitectura de esos años, en lugar de hacer una lectura de carácter formal de la arquitectura internacional anterior a la guerra caracterizada en muchas ocasiones por la ligereza y profusión de voladizos. Las marquesinas o los sistemas de protección que Moreno Barberá incluía sistemáticamente en sus proyectos se incorporan en el prisma que define el bloque, utilizando las terrazas de la primera planta con esta finalidad. Bajo estas protecciones, el acceso queda delimitado y señalado por dos gruesos muros de ladrillo.

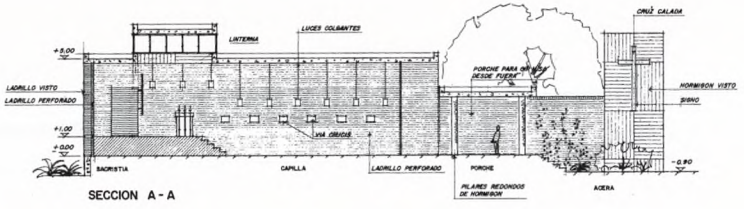
La longitud excesiva de los bloques se controla mediante la fragmentación y el desplazamiento en sucesivas partes, evitando así las juntas de dilatación y una dimensión excesiva de las fachadas. En la fachada posterior se introduce un sistema de muros verticales de hormigón visto dispuestos como planos separados de dicha fachada; esta disposición introduce un elemento que confiere ritmo y volumen a la composición, a la vez que oculta la pequeña escala de los huecos de los servicios. En este proyecto resulta evidente que los intereses formales del arquitecto están más cerca de algunos proyectos de Mies que de la ligereza obtenida a base de voladizos arbitrarios, como denunciaba Jacobsen en uno de sus clarificadores escritos en torno a la idea del funcionalismo.[41]

La misma inmediatez entre construcción, materialidad, textura y forma se despliega en la agrupación de viviendas unifamiliares a partir de dos tipos básicos elaborados como casas-patio. Estas agrupaciones en hilera se caracterizan por la presencia de la losa de hormigón visto que vuela sobre los muros de ladrillo, los cuales están perforados por huecos

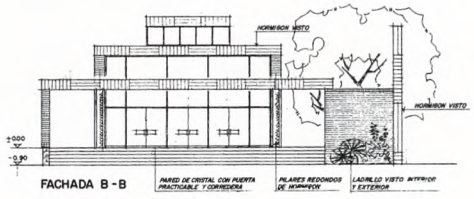
41. Félix Solaguren-Beascoa: *Jacobsen*, Barcelona: Santa & Cole Ediciones de diseño, S. A., 1991, págs. 190-192.



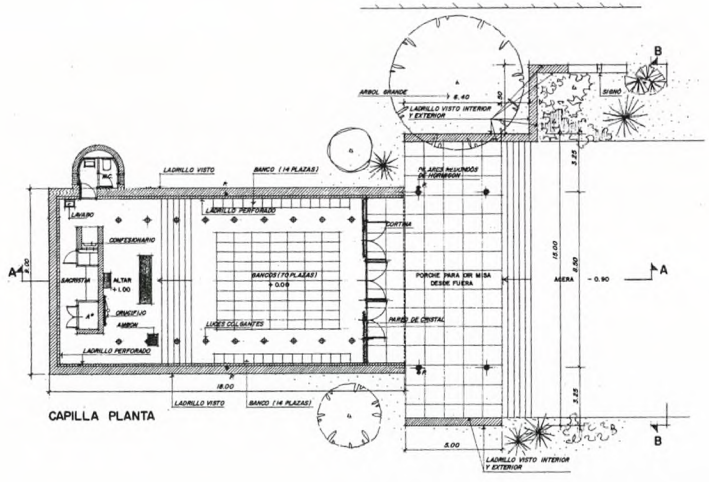




SECCION A - A



FACHADA B - B



CAPILLA PLANTA

97 y **98** Iglesia en Puente Nuevo (Córdoba), 1963-1969. Fernando Moreno Barberá.

99 y **100** Iglesia en Puente Nuevo (Córdoba). Sección, alzado y planta. Fernando Moreno Barberá.

dotados de contraventanas metálicas exteriores correderas. El desplazamiento de estas contraventanas produce la lectura de un gran hueco horizontal en las fachadas.

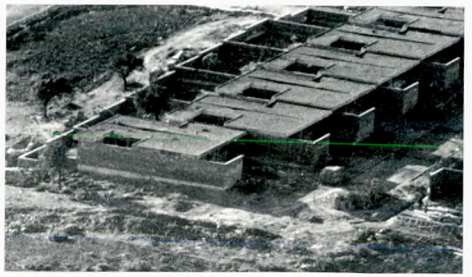
La continuidad de la fachada principal queda rotundamente interrumpida por los accesos a las viviendas, que se configuran como espacios vacíos bajo la losa continua de la cubierta. El tratamiento de la fachada posterior todavía enfatiza más el valor de la cubierta plana unitaria y del voladizo de hormigón visto que la conforma. Este voladizo queda reforzado por la repetición seriada de los planos de ladrillo que sobresalen delimitando el espacio exterior de cada vivienda.

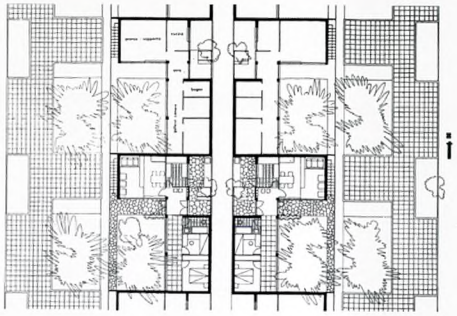
El resultado es un conjunto que no sólo muestra el conocimiento de la obra dibujada de Mies a comienzos de los treinta –los conocidos estudios sobre casas patio–, sino también las ideas contenidas en los estudios de Franco Marescotti sobre la ciudad horizontal configurada mediante una sistemática agrupación de casas con patio, por lo tanto, lejos de los grupos que en esos años se construían en nuestro país. Por otro lado, el rigor técnico de los poblados realizados por Moreno Barberá contrasta con el grave deterioro que habían sufrido los grupos experimentales de mayor interés arquitectónico, a los que nos hemos referido con anterioridad.

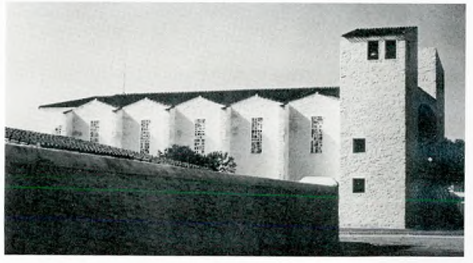
A este respecto, resulta esclarecedora la distancia que separa la iglesia de Puente Nuevo de las que se construían en otros núcleos rurales. Se debe recordar que hasta los poblados más delicadamente elaborados, como Villalba de Calatrava, Vegaviana o San Isidro de Albatera, todos de Fernández del Amo, se caracterizaban por las elevadas siluetas de sus iglesias, con cubiertas de teja y fachadas compuestas según una simetría de claras connotaciones tradicionales.

La iglesia proyectada por Moreno Barberá se caracteriza, en cambio, por su abstracción y por la ausencia de elementos o partes exteriores de referencia eclesiástica, a excepción del plano de hormigón que muestra un vacío en forma de cruz. Pero este plano de hormigón visto no sólo está desplazado asimétricamente de la fachada sino que se dispone de manera perpendicular a la misma y, por lo tanto, no es perceptible en alzado ni desde una vista frontal. La obra, que se distingue por su simplificación formal, consiste en un prisma sobre el que se eleva una linterna también de geometría prismática, un porche exento con un plano de cubierta de altura intermedia y otro sistema de planos de ladrillo exentos, los cuales preparan el acceso a la iglesia propiamente dicha.

El lenguaje utilizado, sustentado en una construcción de hormigón y ladrillo visto, resulta extremadamente sencillo y personal. El interior se caracteriza por la presencia de un plano de ladrillo exento de media altura que actúa como fondo, tras un altar de hormigón suspendido de una estructura metálica. El mismo muro tiene además la función de contenedor de la sacristía y el confesionario. Todos los paramentos interiores están revestidos de ladrillo cerámico perforado aparejado sin trabar y mostrando dichas perforaciones. Un gran paño de vidrio y una ligera cortina cierran la fachada de acceso.



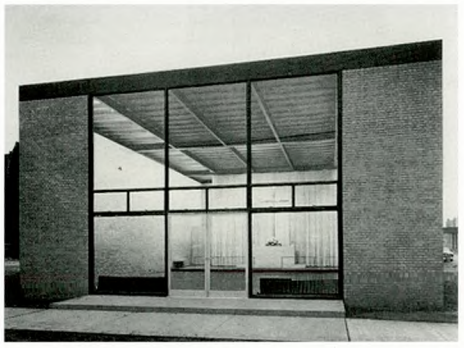




101 Viviendas en Puente Nuevo (Córdoba). Casas patio en construcción. Fernando Moreno Barberá.

102 Ciudad horizontal, 1940. Franco Marescotti, I. Diotallevi y G. Pagano.

103 Iglesia en Vegaviana, 1954-1957, José Luis Fernández del Amo.



104 Capilla del IIT de Chicago, 1949-1952. Mies van der Rohe.

105 y **106** Barrio de San Antonio. Ordenación y Estudio de las plantas de las viviendas, 1955. Fernando Moreno Barberá, J. Rodrígez, M. Ambrós, J. Piqueras, J. Gómez, V. Benlloch, J. Cano Lasso, R. de la Joya y A. Quereizaeta.

La reducción del proyecto de la iglesia a lo mínimo necesario lo distinguen de aquellos otros proyectos a que nos hemos referido que incidían en lo tradicional, en lo singular o en la forma exagerada; ese minimalismo recuerda a piezas tan emblemáticas como la iglesia que Mies había proyectado en el IIT. El conjunto, pues, supone una afirmación de una modernidad sin concesiones, alejada de las soluciones neorurales de los poblados que se construían entonces. También constituye un ensayo sobre las posibilidades de un lenguaje basado en la materialidad, el rigor constructivo y la racionalidad, y sobre su capacidad para confrontarse con programas diversos, además de establecer las distancias que separan las referencias a lo local de la vocación universalizadora de la arquitectura moderna.

Fernando Moreno Barberá realizará asimismo algunos proyectos de grandes conjuntos o barrios de viviendas sociales. Tras la Guerra Civil, la arquitectura de la vivienda obrera en nuestro país se había planteado desde unos supuestos ideológicos, formales, constructivos y de ordenación urbanística muy alejados de las políticas avanzadas de vivienda social que en el período de entreguerras se desarrollaron en las naciones europeas más avanzadas. Como es sabido, la arquitectura de la vivienda había sido un campo de experimentación y renovación arquitectónica alrededor del cual se había organizado un corpus disciplinar que ofrecía todo un repertorio de soluciones al diseño de la vivienda social, desde la vivienda mínima hasta los sistemas de agrupación.

Mientras que en muchos países se siguen produciendo viviendas que mantienen una línea de continuidad con la modernidad, aquí la legislación y las normativas limitan la posibilidad de entroncar con las ideas desarrolladas por las vanguardias. Únicamente permanece el debate sobre la vivienda mínima, pero desprovisto de profundidad teórica y reducido a la mera búsqueda de tipos residenciales de dimensiones mínimas, obviando en gran medida los avances higiénicos y de organización funcional de la planta, el soleamiento o el empleo de sistemas constructivos o métodos de trabajo rentables desde el punto de vista de los costes y los tiempos.

No se plantea, pues, la búsqueda de soluciones económicas mediante la normalización y estandarización o proponiendo la construcción en altura en el sentido indicado por Walter Gropius. Tampoco se producen planteamientos coherentes con relación a la gestión del suelo, ubicación de las dotaciones y equipamientos o urbanización de los conjuntos y sus accesos, ni de una adecuada red de transportes que permitiese implantar mecanismos de crecimiento urbano diferentes del esquematismo especulativo en que estaba desembocando el urbanismo basado en la idea de la *Grosstadt*.

La ordenación de la mayor parte de los barrios de vivienda social se basa en la obtención de altas densidades de ocupación, y las bandas de bloques de viviendas paralelas se disponen atendiendo en primer lugar a esta finalidad, sólo se giran para evitar la monotonía, sin atender al soleamiento y sin un estudio pormenorizado de los espacios intermedios secundarios ni de las circulaciones.

Estos planteamientos fijados por la Administración tampoco habían sido cuestionados o puestos al día en otros foros. Así, ni en la V Asamblea Nacional de Arquitectos ni en el concurso para la vivienda económica convocado en Barcelona, ambos tuvieron lugar en 1949, se proponen otros puntos de vista o soluciones diferentes de las comentadas.

Dentro de estos parámetros generales, los arquitectos más sobresalientes que proyectan viviendas en la periferia de las ciudades dirigen sus esfuerzos al estudio de las plantas de esas viviendas, la modernización de los lenguajes utilizados, y, en alguna medida, a cuestiones como la implantación de los barrios, el espacio libre, la orientación de los bloques o la disposición del equipamiento y las circulaciones, pero con unos resultados insatisfactorios debido a la exigencia de unas elevadas densidades de edificación, la ausencia de unos adecuados equipamientos para estos barrios y el temor al coste de los espacios libres, las áreas de juego y la vegetación.

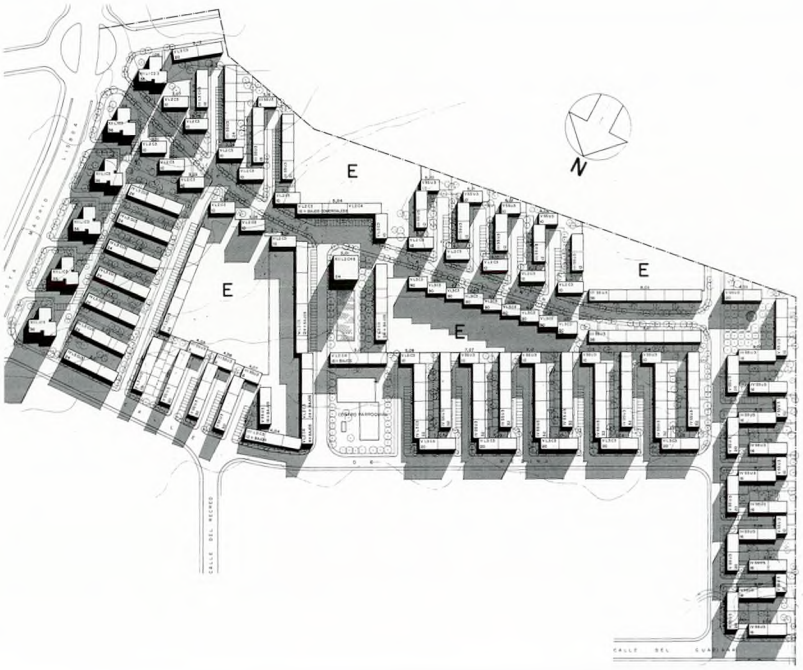
Fernando Moreno Barberá proyecta en este contexto dos grandes barrios de viviendas. El primero de ellos consiste en una propuesta de ordenación de un "barrio tipo", entendido como unidad urbanística completa dispuesta en el extrarradio de la ciudad. Estos barrios tipo son planteados por la Administración como parte del plan de Tratamiento y Ordenación del Cinturón de Madrid. El barrio tipo de San Antonio es estudiado por Moreno Barberá –al frente de un equipo de arquitectos formado por J. Rodríguez Cano, Manuel Ambrós, Juan Piqueras, J. Gómez-González, Vicente Benlloch, J. Cano Lasso, Rafael de la Joya y A. Quereizaeta– a partir de supuestos funcionalistas, tanto desde la organización de las áreas residenciales de baja densidad como de la elección de las tipologías de los bloques y sus sistemas de agrupación. Todo el repertorio de soluciones de los manuales de la arquitectura y el urbanismo modernos es puesto a prueba dentro de los parámetros que la dimensión del proyecto permite. En este barrio se ensaya la disposición de bloques paralelos y ortogonales a las vías de circulación, la ordenación en *redents* o la incorporación de bloques oblicuos que buscan vistas largas y optimizan la orientación.

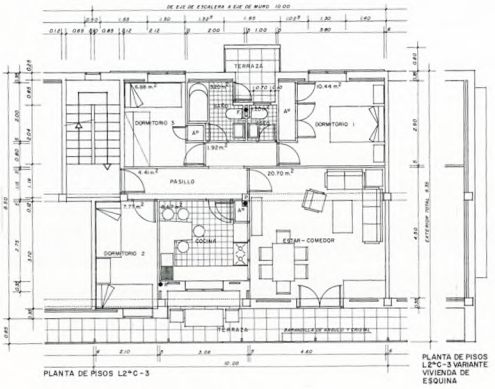
La organización netamente racionalista y corbusieriana de este barrio contrasta con las soluciones habituales, que minimizaban los espacios libres proponiendo un gran número de bloques de media altura sin ascensor a fin de conseguir altas densidades. Se debe señalar, al margen de esta actitud generalizada, la propuesta de una gran unidad de habitación compuesta por dos enormes bloques con galerías intermedias de acceso en la "urbanización del río Manzanares", también en Madrid, proyectada por Oiza, pero es significativo que fuese el propio Fonseca, director del INV, el que impidiese la construcción de este proyecto y redactase un informe oficial en el que condenaba este ejercicio corbusierano. Se trata una vez más de acotar el campo de actuación de los arquitectos, estableciendo limitaciones a sus planteamientos sobre la manera de proyectar las viviendas sociales.

Moreno Barberá proyectará y construirá en 1963 otro barrio de grandes dimensiones: el polígono Santa Marina en Badajoz, para la Obra Sindical del Hogar. La ordenación se











107-109 Polígono de Santa Marina, Badajoz. 1963-1970.

caracteriza también por sus referencias a los mecanismos de implantación racionalistas, ya que utiliza pequeños sistemas de *redents*, junto a disposiciones de bloques paralelos y torres, para generar áreas de vivienda con tráfico perimetral y distribuir cuatro grandes espacios libres y zonas equipadas que conferían complejidad al conjunto. El valor concedido a las ideas del racionalismo se pone de manifiesto también en el cuidadoso estudio del soleamiento (la carta solar aparece en los planos).

Las plantas de las viviendas se diseñan siguiendo los criterios funcionalistas y se recurre al catálogo de tipos elaborado por el equipo de E. May para Francfort y los estudios de A. Klein, sin incidir en soluciones experimentales. La planta tipo se organiza alrededor de un pequeño distribuidor que separa los dos paquetes funcionales básicos: el área de dormitorios y baños y la zona de día, con un dormitorio situado en ocasiones en una posición más ambigua junto al acceso. La vivienda dispone además de tendedero, y el espacio exterior, la terraza, cobra una importancia poco habitual al incorporar una zona de comedor-estar. Con estas características, utilizando métricas reducidas y ajustando las dimensiones de la vivienda a su equipamiento, se obtiene una célula mínima de una dignidad y calidad en la resolución destacables.

A este respecto, conviene recordar que el INV había potenciado la edificación de viviendas extremadamente pequeñas, lo que había provocado cierta confusión, ya que no es lo mismo una vivienda mínima que una vivienda con la menor dimensión posible. Como hemos visto, la insistencia en exagerar la reducción de las dimensiones de las células de habitación había conducido al diseño de unas plantas de viviendas, donde los principios de organización de las circulaciones y de las funciones se hacían depender de la utilización de la sala principal de la vivienda, el salón-comedor, como un espacio que congregaba todas las piezas, incluido el aseo, por lo que esta sala acababa siendo un distribuidor reducido y de difícil utilización, muchas veces bajo la coartada de que se trataba de viviendas experimentales.[42]

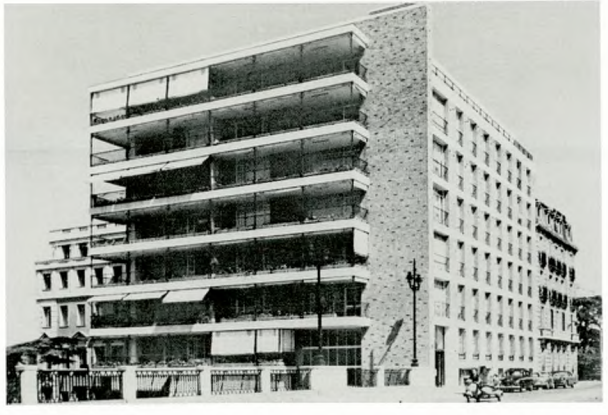
La formalización del bloque tipo del polígono de Santa Marina se caracterizaba por la ligereza de la fachada principal, configurada por las líneas continuas horizontales de los cantos de los forjados y por la presencia de una serie de finos tubos de acero verticales entre cada dos forjados consecutivos, los cuales tenían además la finalidad de rigidizar los antepechos. La fachada posterior incluía también algunos temas que serán recurrentes en la obra de Moreno Barberá, como son la seriación, la claridad, la incorporación de paramentos opacos de hormigón visto encofrado con tablillas formando cuadrados y las marquesinas ligeras soportadas por pies derechos de acero.

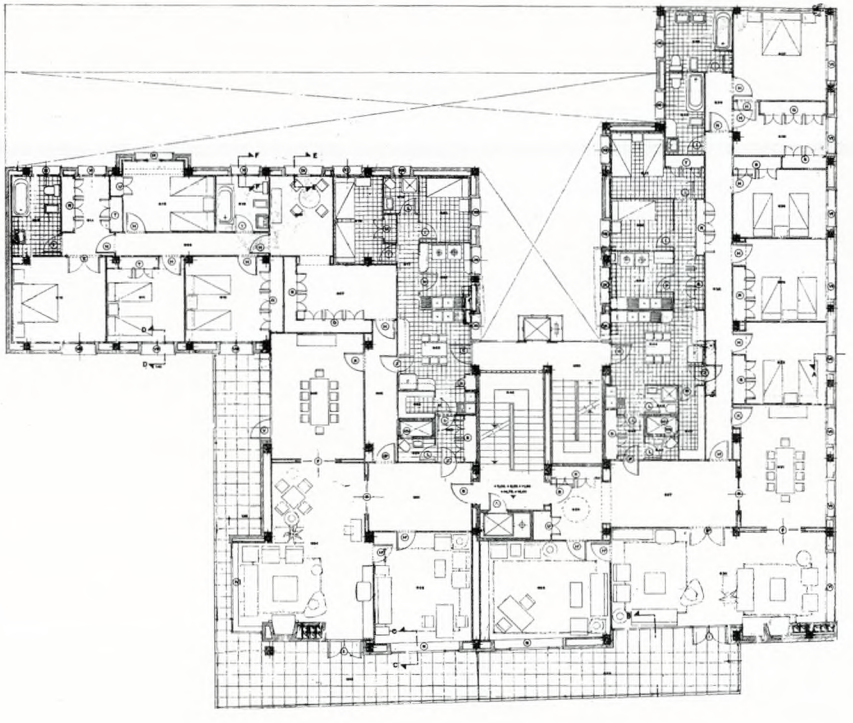
La ligereza de la fachada principal de los bloques de vivienda, la utilización de huecos horizontales en la fachada posterior y el recurso al hormigón visto son elementos propios de la arquitectura moderna. Esta presencia de la modernidad será matizada incorporando referencias locales en el acabado general mediante el enfoscado pintado y la cubierta de teja. Sin embargo, la forma de disponer estos materiales o la misma solución de la cubierta vertiendo aguas hacia el interior y ocultando los faldones de teja, con una sección similar a la

42. Enric Steegman: "Bibliografia critica dels manuals racionalistes de l'habitatge", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 52 (mayo-junio 1982), págs. 78-83.









110 y **111** Viviendas ENIRA en Linares (Jaén), 1954. Fachada posterior y principal de uno de los bloques. Fernando Moreno Barberá.

112 y **113** Viviendas en la calle de Bailén. Fachadas y planta tipo. Madrid, 1957. Fernando Moreno Barberá, Juan Gómez, Julio Cano, Rafael de la Joya y G. de la Buelga.

utilizada por Le Corbusier en la casa en Mathes, denotan una voluntad de repensar la arquitectura moderna en cierta clave local, introduciendo una reflexión personal atenta a la naturaleza del encargo, que volvía a insistir en una serie de temas apuntados en proyectos anteriores de barrios de viviendas de menor dimensión.

Tal es el caso del barrio que había proyectado en Linares para la empresa ENIRA (1957), donde el lenguaje utilizado en el diseño de viviendas de bajo coste ya se había planteado desde los supuestos de la modernidad y libre de connotaciones tradicionalistas. El conjunto se caracterizaba por la desnudez de las fachadas, la rotundidad de los bloques dispuestos ortogonalmente y un inusual empleo del color. También aplica la solución de la cubierta de teja vertiendo hacia el interior y quedando un testero con referencias formales a determinadas obras corbusierianas, junto con una serie de temas y reflexiones que formarán parte de su repertorio arquitectónico, como el zócalo y la pérgola ligera o la mencionada relación entre lo general, lo local y lo personal en la obra del arquitecto.

Fernando Moreno Barberá también proyecta y construye una serie de viviendas colectivas para promotores privados, sobre todo en Madrid. A pesar de tratarse de un campo de actuación mucho más mediatizado que el diseño de viviendas para la Administración, la obra proyectada mantiene un nivel de calidad alto y relativamente ajeno a las corrientes dominantes de este período.

Sobre este aspecto, hay que nombrar, una vez más, a Gutiérrez Soto como uno de los arquitectos más influyentes en el diseño de viviendas urbanas. No sólo la manera de resolver las plantas de la vivienda burguesa sino, sobre todo, su enfoque de la formalización del edificio lo habían convertido en punto de referencia de la arquitectura de la vivienda, tanto en Madrid como en otras grandes ciudades. En ellas, comienza a extenderse un tipo de edificio caracterizado por el empleo de ladrillo visto de color rojo, grandes terrazas, pilares circulares de ladrillo forrados de gresite y miradores que aligeran los cuerpos volados.

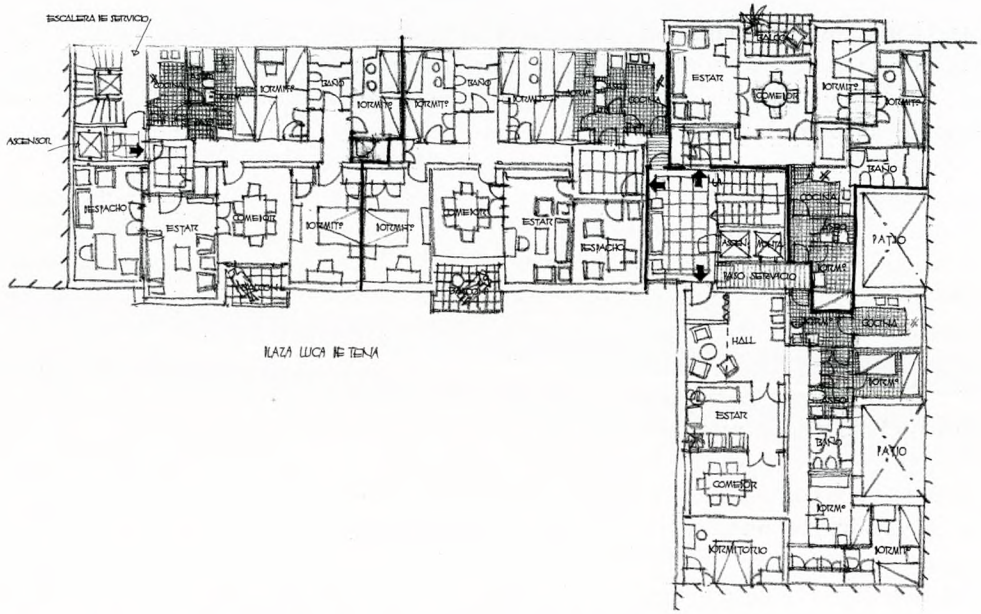
Moreno Barberá sabrá sustraerse a esta influencia planteando un modo de diseñar la vivienda burguesa que trasluce una aproximación diferente, caracterizada por la fe en la modernidad y por el desarrollo de un lenguaje y unas soluciones sucesivamente perfeccionadas y matizadas en las distintas obras que proyecta. Éstas evitan las composiciones usuales, basadas en la alternancia de terrazas y cuerpos volados de ladrillo para asumir la horizontalidad como sistema visual dominante. El arquitecto utiliza con habilidad la ligereza de los voladizos y su capacidad para dejar en segundo plano el ventanaje resultante de las piezas que constituyen el programa doméstico, y dota a unas plantas bien resueltas de una imagen de modernidad poco frecuente en la arquitectura de la vivienda de esos años.

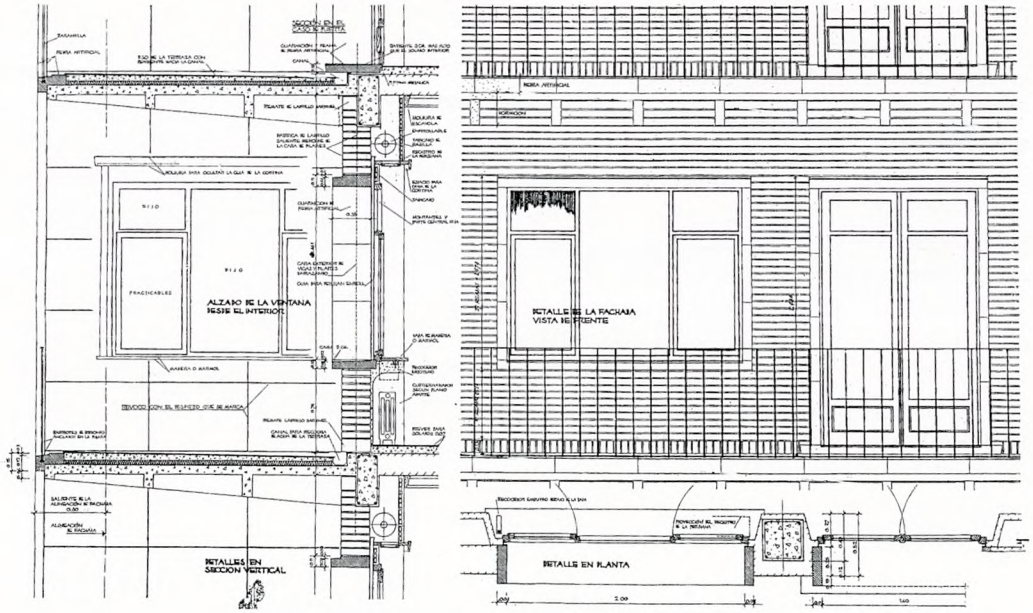
En este sentido, es emblemático el edificio de viviendas en la plaza de Luca de Tena, proyectado en 1954 sobre un solar en forma de "L". El brazo más largo de dicha "L" es la fachada principal del edificio, orientada a poniente, y el brazo más corto se corresponde con la menor profundidad del solar, que se orienta a norte. La composición de estas fachadas



114 Casa en Mathes, Francia, 1935. Le Corbusier.







115-117 Viviendas en la plaza de Luca de Tena, Madrid. 1954-1955. Fachadas, planta y secciones. Fernando Moreno Barberá.

juega con la distinta orientación y posición de las mismas para buscar el contraste entre ellas, dotando de ligereza y horizontalidad a la primera y de peso y opacidad a la segunda.

La fachada principal es tratada con precisión y rigor mediante la disposición de una serie de voladizos horizontales que se cierran lateralmente con una lámina estrecha de hormigón de espesor igual al del forjado visto. El último de estos forjados, situado sobre los áticos, recibe un tratamiento sistemático de perforaciones longitudinales en sentido perpendicular a la fachada, con lo cual cobra una enorme transparencia. La entrega al plano de tierra, donde se dispone un local comercial, se intenta disolver como si el edificio estuviera sobre pilotes, utilizando grandes paños acristalados sin perfilería. La fachada perpendicular, caracterizada por unas ventanas ligeramente voladas, se convierte en un plano de ladrillo neutro sobre el que se recorta y destaca el alzado principal.

Es precisamente en este alzado donde se observan las distancias entre el interés de Moreno Barberá por introducir la modernidad en la vivienda burguesa de promoción privada y los proyectos sotianos que proliferaban en los años cincuenta. Entre los diferentes elementos que corroboran este interés por lo nuevo, destaca la utilización de una ligera trama de voladizos continuos cerrados en sus extremos por una lámina de hormigón que en la parte superior se transforma en una pérgola de amplísimo vuelo. Por otra parte, la incorporación del "elemento verde" en las amplias terrazas y todo el amueblamiento exterior tienen como referencia la idea de una serie de villas dispuestas en altura. El modelo sería, pues, el pabellón del Esprit-Nouveau, cuyas cubiertas se perforan mediante círculos por los que sobresalen los árboles, a la vez que se incorporan elementos de protección solar como los *brise-soleil* verticales correderos en cada una de las terrazas.

En este proyecto Moreno Barberá reflexiona sobre las posibilidades de contraste y continuidad entre los paramentos de ladrillo propios de la arquitectura local madrileña y la universalidad de los modelos basados en la arquitectura moderna internacional. Esta reflexión está presente también en el edificio de viviendas que proyecta en la calle de Bailén (1958), al frente de un equipo compuesto por Juan Gómez, G. de la Buelga y J. Cano Lasso, donde vuelve a proponer una relación de contraste entre la horizontalidad de las terrazas voladas de la fachada principal en ángulo y el ladrillo de la fachada lateral, que diseña acentuando su lisura. Se produce así una visualización del conjunto que muestra dos volúmenes desplazados y asimétricos, es decir, la unidad de la intervención es voluntariamente descompuesta. La relación entre ambas fachadas se establece al incorporar a la fachada secundaria las líneas horizontales de los forjados acabados con la misma piedra que los voladizos de la principal. Las plantas de las viviendas insisten en una solución funcional caracterizada por el minucioso desarrollo de las zonas de servicio y su estudiada relación con el resto de la vivienda, estructurada sobre la base de una perfecta zonificación.

Los mecanismos de formalización utilizados en estos proyectos y, en especial, el énfasis en la composición horizontal de las fachadas dominantes serán puestos a prueba en los pro-





118 Viviendas en la plaza de Cuzco, Madrid, 1956-1963. Fernando Moreno Barberá.

119 Patronato de viviendas del Ministerio de Trabajo. Alzado. 1965-1966. Fernando Moreno Barberá.

120 Casa propia en el pantano del Alberche (Ávila), 1959. José Luis Fernández del Amo.

121 Casa Bruno en La Moraleja, Madrid, 1956. Fernando Moreno Barberá.

yectos de vivienda que construirá con posterioridad, lógicamente revisados para adaptarlos a las características del encargo, pero permaneciendo en buena medida constantes.

Por ejemplo, la horizontalidad de las terrazas continuas que ocupan toda la fachada principal, dejando en un segundo plano los paramentos de ladrillo que enmarcan huecos de generosas proporciones, será una constante en sus viviendas, desde las de la avenida de la Luz (1963) hasta las del Patronato de viviendas del Ministerio de Trabajo. Esta horizontalidad quedará enfatizada por el contraste entre el revestimiento de piedra que remata los cantos de los voladizos y el ladrillo que permanece en segundo plano. Sólo en contados proyectos, como las viviendas de la plaza del Cuzco (1956), el revestimiento de piedra se extenderá a toda la fachada configurando un plano terso y continuo. Todos estos proyectos, bien diseñados y construidos, no gozarán sin embargo de la frescura y voluntad explícita de la modernidad que había planteado en las viviendas de la plaza de Luca de Tena, donde revela una actitud reflexiva e investigadora difícil de mantener en la arquitectura de la vivienda.

Esta misma actitud se trasluce en los proyectos de viviendas unifamiliares que elabora en los primeros años cincuenta. Abordados desde la perspectiva de un arquitecto comprometido con la arquitectura moderna, en ellos se percibe las tensiones que surgen entre la idea del arquitecto y el proceso de proyecto. Esta visión de la arquitectura de la vivienda desde la modernidad y alejada de lo popular y lo tradicional todavía debía enfrentarse a las ideas continuistas que propugnaban un regionalismo formal como punto de partida para proyectar viviendas unifamiliares. De ahí que, hasta bien entrados los años cincuenta, muchas de las viviendas burguesas que se construían en las ciudades jardín de segunda residencia, colonias o urbanizaciones, se concebían según ideas cercanas al empleo de los estilos históricos o regionales, teniendo como referentes la casa sevillana, la masía, el caserío vasco o la arquitectura montañesa.

Lejos de estos planteamientos estilísticos, algunos arquitectos proyectaron, sin embargo, una serie de obras cuyas sutiles referencias a lo regional se basaban en la utilización de la lógica constructiva y la elementalidad de la arquitectura popular como soporte del proyecto moderno.

Algunas de las casas más valoradas por la crítica atendían a estos parámetros añadiendo una cierta clave informalista que acentuaba la modernidad del proyecto, como la casa Ugalde de José Antonio Coderch o la casa en la calle del Doctor Arce de Alejandro de la Sota. Otras buscarán una relación más clara con la modernidad sin abandonar las referencias localistas, como es el caso de la casa Agustí y otros proyectos de José María Sostres, la de José L. Fernández del Amo en Alberche, la serie de casas que proyecta Coderch con cubiertas planas y geometrías cúbicas o la casa de Luis Cubillo en Torrelodones.[43]

Dentro de este último grupo que reflexiona en torno a la relación entre lo moderno y lo local deben situarse los proyectos de casas unifamiliares de Fernando Moreno Barberá.

Las casas que proyecta en los años cincuenta asumen las cubiertas inclinadas, cuya utilización había sido proscrita por la modernidad más radical por considerarlas un condicionante del proyecto. Sin embargo, el impacto de su presencia y su significado en la obra son siempre manipulados. Así, en la casa Mendoza (1955) la cubierta queda oculta en los testeros al prolongar ligeramente la parte superior de los muros de cerramiento, y en la casa Bruno (1956), las concibe como delgados planos inclinados que se prolongan en voladizo por todo el perímetro. La voluntad del arquitecto de buscar un acuerdo entre las formas asumidas por una sociedad atrasada y el lenguaje moderno es más explícita en la sistemática inclusión en estos proyectos de delgadas losas de hormigón y amplio vuelo en el perímetro de la edificación. De esta manera se introducía un primer sistema de referencia que alejaba visualmente las cubiertas. Estas losas soportadas por finos pilares circulares de hormigón se disponen longitudinalmente en las fachadas de ambas casas. En la casa Mendoza aparece además otro elemento característico, que consiste en una caja de hormigón que vuela longitudinalmente a lo largo de todo el estudio de la planta primera y que, en cierta medida, recuerda el planteamiento de la fachada principal de las viviendas de la plaza de Luca de Tena.

No obstante, esta actitud conciliadora y de reflexión personal en torno a la relación entre lo moderno y lo local es abandonada en sus siguientes casas, planteándolas desde otros supuestos. En efecto, en la casa Romeo (1965) y en la casa Moreno Barberá (proyectada ya a comienzos de los ochenta), la materialidad del proyecto adquiere un valor determinante en la consideración de la relación entre la arquitectura y el lugar. La disposición de ambas viviendas sobre un promontorio rocoso sugiere la búsqueda de una continuidad material entre el sitio y la construcción. Pero ahora los soportes del proyecto son, sobre todo, la disponibilidad técnica, la sinceridad constructiva y la rusticidad inherente al muro de mampostería. Además, cambiando el sentido de la tradición constructiva, transforma lo que debían ser muros de carga en planos de cerramiento. Esta transformación de significado hace que el naturalismo y lo local pasen a ser atributos de la modernidad.

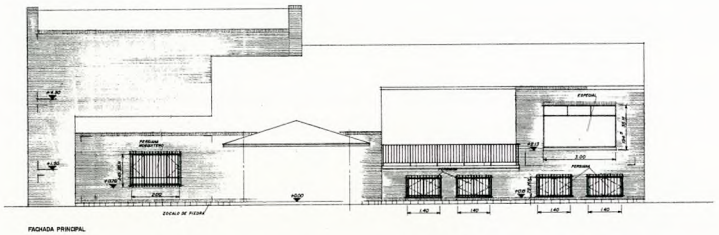
En la casa Romeo, la relación entre los muros de mampostería y las rocas sobre las que se asienta la vivienda busca una continuidad material y formal, mediante el uso de muros inclinados y la apertura de huecos puntuales, a la vez que todo un fragmento de fachada acristalada parece referirse a la potencia de la organización de los huecos de la villa De Mandrot de Le Corbusier. Como es sabido, a partir de esta casa Le Corbusier reelaboró el concepto de rusticidad dándole cabida en la arquitectura moderna y desarrollándolo hasta extremos como el que representó la casa Errazuris, donde los rollizos de madera dispuestos en el techo se combinaban con los paramentos interiores de piedra.

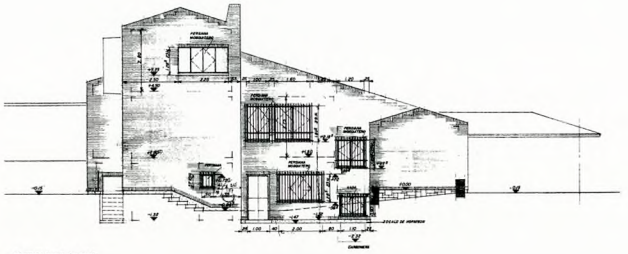
Nunca se ha destacado la influencia de estos proyectos en las casas particulares de algunos arquitectos madrileños sobresalientes, como son Fernández del Amo, en cuya vivienda las referencias a la villa De Mandrot son evidentes, Luis Cubillo o del propio Moreno Barberá, a pesar de que en éste las relaciones entre la rusticidad corbusieriana y sus viviendas es más compleja.

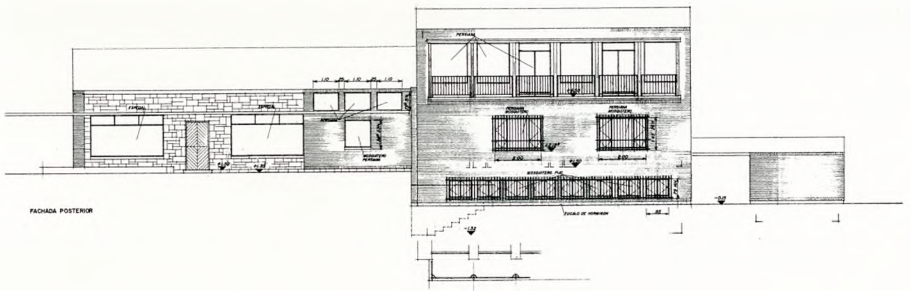


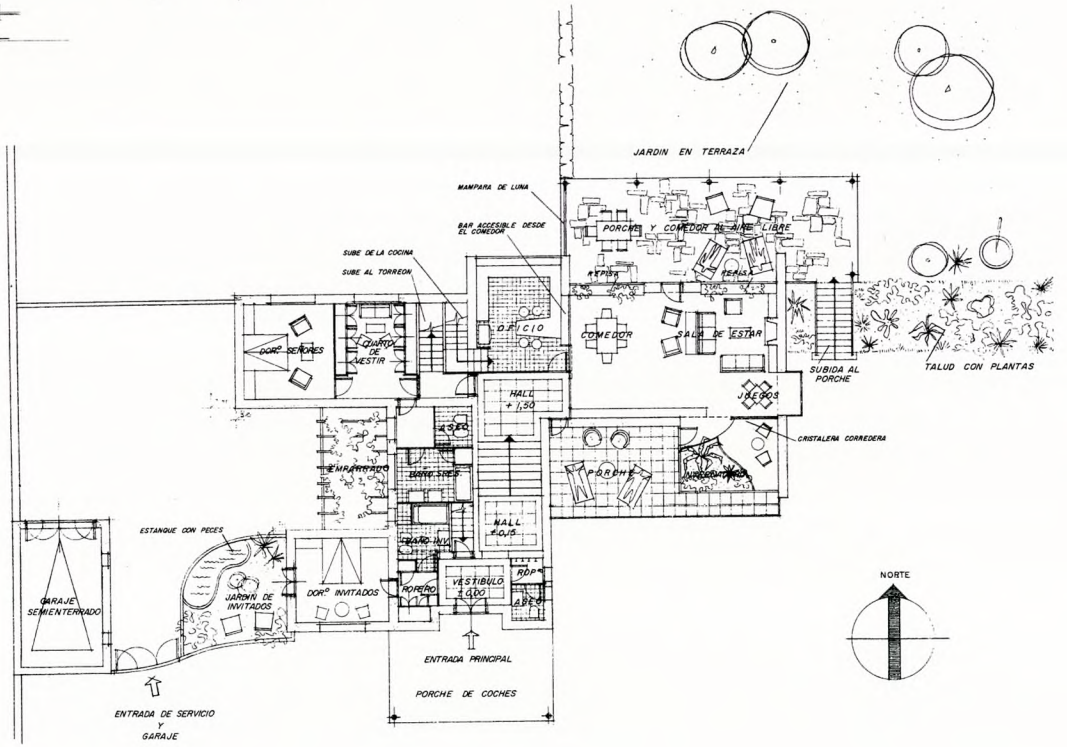


43. Carlos Flores: *Arquitectura española contemporánea II*, Madrid: Editorial Aguilar, 1989.









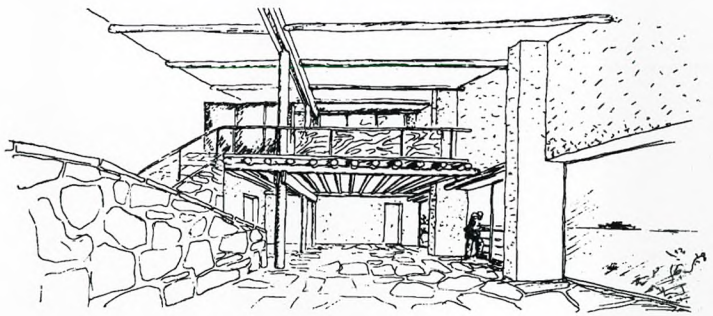
122 Casa Mendoza en La Florida, 1955-1956. Alzado principal, alzado lateral y planta principal. Fernando Moreno Barberá.

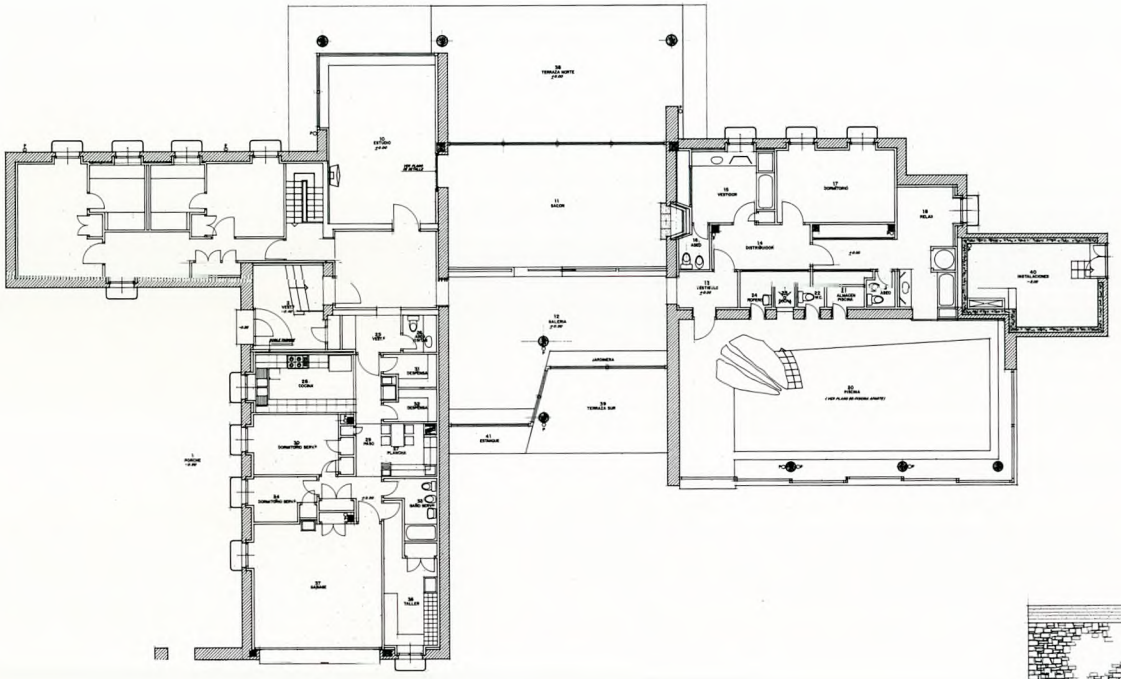
123 y **124** Casa Moreno Barberá en Manzanares el Real, 1978. Fernando Moreno Barberá.

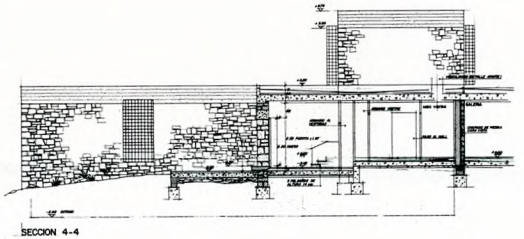
125 Casa Errazuris. Chile, 1930. Le Corbusier.

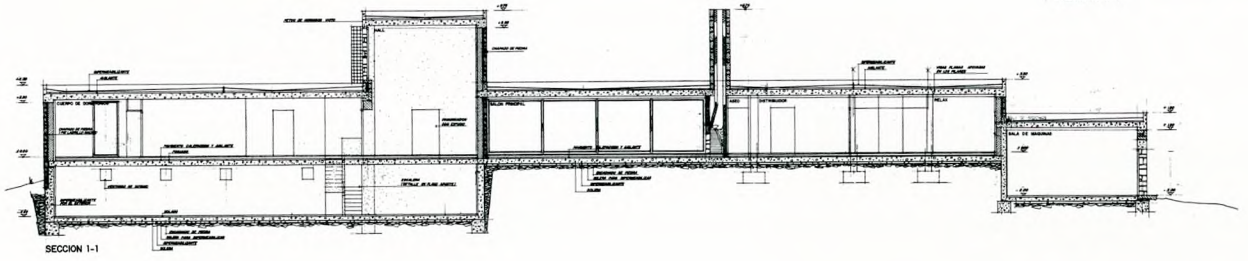


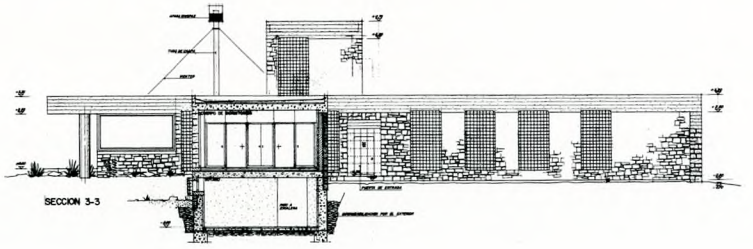












126 Casa Moreno Barberá en Manzanares el Real, 1978. Planta y secciones. Fernando Moreno Barberá.

127 Casa Romeo en Manzanares el Real, 1956-1957. Fernando Moreno Barberá.

128 Porche de servicio. Casa Moreno Barberá en Manzanares el Real, 1978.

Fernando Moreno Barberá había ensayado una combinación de técnicas tradicionales y modernas de construcción en la casa Romeo donde, además, la cubierta de teja y los perfiles inclinados que éstos producen en los testeros son claras referencias a la modernidad. Aquí la construcción con muros de mampostería alcanza otros niveles de significado, aunando la abstracción con la revisión de la rusticidad y de lo regional que Le Corbusier había condensado brutalmente en la casa Errazuris. Con este proyecto y el de la casa Herrero que construye posteriormente, se muestra como un arquitecto resistente a los diversos influjos y puestas en crisis de la modernidad que sacuden nuestro país en esos años y se afirma como una de las contadas excepciones dentro del panorama nacional.

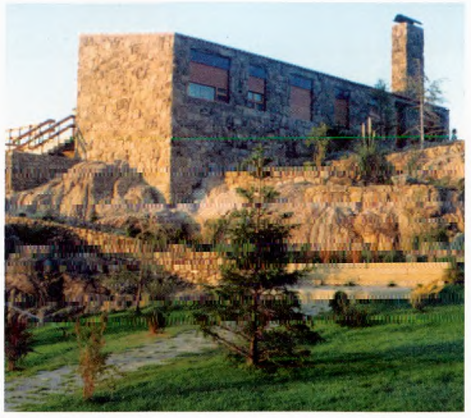
En ambas casas, así como en las descritas con anterioridad, la planta se organiza a partir de un minucioso programa funcional y de la atención a la orientación, las vistas y la topografía; las disposiciones resultantes son posteriormente confrontadas con los intereses formales del arquitecto.

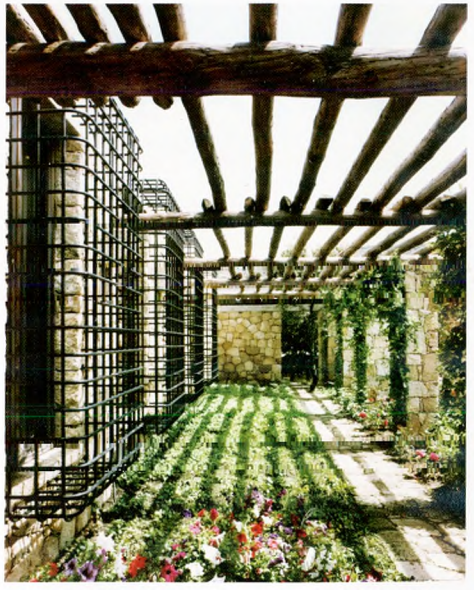
La correcta articulación de los diferentes paquetes funcionales se organiza mediante desplazamientos producidos a partir del hall situado en el corazón de la vivienda, gracias a un vestíbulo previo articulado con el mismo *hall*. La consolidación del uso de esta pieza doble vestíbulo-hall como núcleo de la organización de la vivienda va acompañada de un interés creciente en el aspecto volumétrico de las casas unifamiliares que proyecta.

En los últimos años, la abstracción y los aspectos visuales del proyecto, junto con una firme confianza en las ideas funcionalistas, le conducen a una síntesis en la cual la sutil descomposición volumétrica de las piezas cobra importancia, frente a la idea del plano o la simplificación extrema a la que abocarían otras arquitecturas más fieles a la abstracción miesiana.

En la casa Moreno Barberá, el hall adquiere importancia espacial y volumétrica emergiendo con rotundidad como una forma cúbica sobre las cubiertas y forzando a una relación en sección de dos a uno entre altura y planta, a la vez que algunas de las partes de la edificación son sutilmente identificadas mediante cambios volumétricos manipulando la elevación de las cubiertas. Estos cambios no afectan a la imagen dominante, que es de una marcada horizontalidad resaltada por la continuidad del forjado, cuyo frente de hormigón visto se desliza apoyando sobre fragmentos de planos de piedra. Dichos fragmentos se acentúan mediante la repetición de las rasgaduras verticales, correspondientes a los ventanales, que ascienden hasta la cubierta de hormigón. Estos huecos verticales mantienen la misma dimensión, independientemente del tamaño de la pieza de la vivienda que iluminan, subrayando la importancia que el arquitecto concede a la forma y al plano de piedra, de manera que la visión hasta cierto punto minimalista del conjunto parece referirse más a la idea de forjados continuos apoyados sobre muros de las casas-patio que proyectó Mies van der Rohe que a la rusticidad explícita que exhibe la casa a la manera de Le Corbusier.

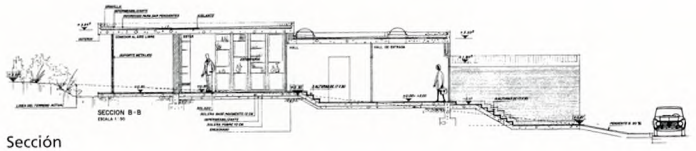
La poética ligada a lo vernáculo se aprecia en la imagen del cobertizo construido con rollizos de madera bajo el que se encuentra la piscina o en el tratamiento de la pérgola en la



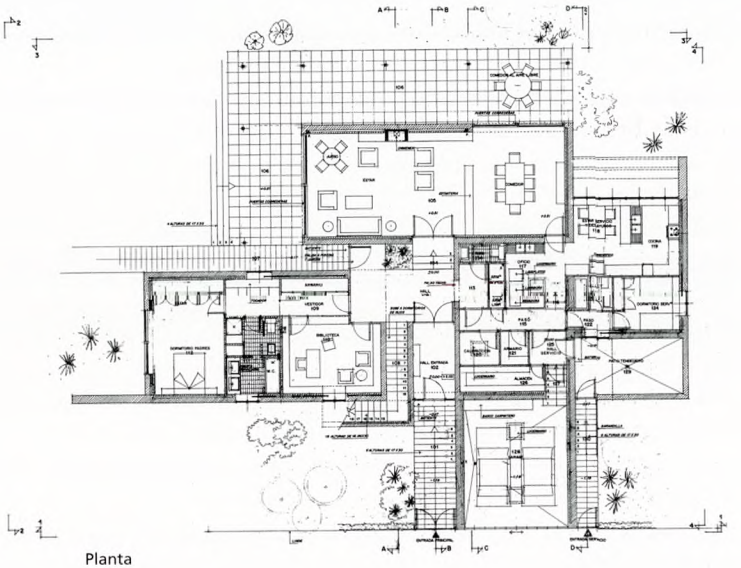




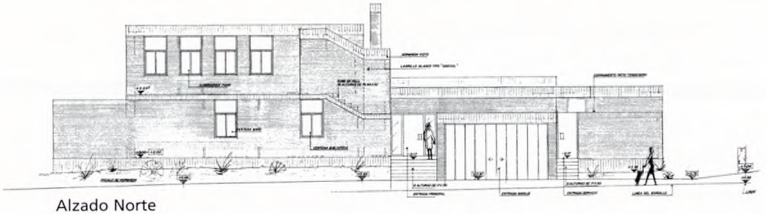




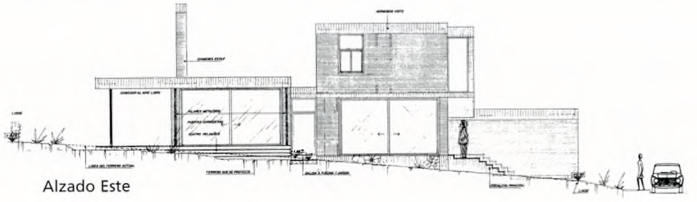
Sección



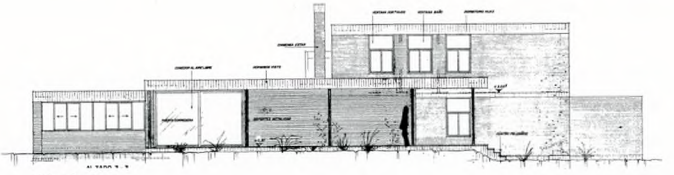
Planta



Alzado Norte



Alzado Este



Alzado Sur

129-132 Casa Herrero, en la avenida Carondelet de Madrid, 1974. Sección, planta y alzados norte, este y sur. Fernando Moreno Barberá.

133 Casa Koning en Vinkeveen, 1966. Gerrit Th. Rietveld.

zona de servicio, pero la manera de organizar la planta, radicalmente separada en dos núcleos mediante el espacio acristalado central, la prolongación de los muros hasta el interior de la vivienda y la coherencia formal del conjunto denotan más afinidad con determinados proyectos de Breuer o de otros arquitectos de la segunda generación. En resumen, esta obra es el resultado de una síntesis personal entre la abstracción moderna implícita en la potenciación de un sistema de planos que organiza el proyecto y el uso de una tectonicidad basada en la rusticidad y lo local.[44]

Pero estas ideas que recorren la obra de Moreno Barberá eran puestas a prueba, transformadas y revisadas mediante el cambio de materiales, e incluso de significado, en un proceso de experimentación formal que nunca abandonará su fe en el despliegue de los recursos formales y funcionales de la arquitectura moderna.

En este sentido es significativa la casa Herrero, proyectada a mediados de los años setenta en un ambiente cultural empeñado en olvidar las aportaciones de la arquitectura moderna y que Moreno Barberá conocía a la perfección. Esta casa supone la culminación de un proceso de experimentación que siempre mantuvo su confianza en el proyecto moderno. Conceptos como lo visual, la claridad volumétrica, la repetición, la ausencia de elementos innecesarios o la sinceridad constructiva continúan vigentes para el arquitecto en esta obra.

Los aspectos visuales del proyecto se sustentan en la articulación de diferentes volúmenes que son desplazados en planta y sección mediante la manipulación de la casa teniendo en cuenta la pendiente del terreno, las funciones, la orientación y las vistas. En esta vivienda el arquitecto insiste con rotundidad en una serie de temas recurrentes, como son la disposición de la planta mediante partes funcionales desplazadas y asimétricas, el papel que desempeñan los muros, así como la articulación del conjunto alrededor de un hall situado a continuación del vestíbulo y la importancia que asume el gran plano horizontal de la terraza. Todos estos mecanismos son evidenciados en mayor medida que en obras anteriores y las partes del proyecto se disponen visualmente como prismas diferenciados.

El lenguaje hace hincapié en esta idea utilizando carpinterías enrasadas exteriormente con el plano de la fachada, frentes de forjados de hormigón visto, huecos que se alargan hasta estos forjados, ladrillo de color claro, sutiles pilares metálicos, muros que se prolongan hacia el jardín y planos horizontales que configuran cubiertas voladas. Como en otras casas, la forma es un concepto profundo que interrelaciona todas las partes del proyecto y no algo superpuesto cercano a la idea de la imagen o de la fachada decorada defendida por ciertos críticos en esos años. Al contrario, este proyecto prosigue la trayectoria de reflexión sobre una persistente tradición moderna y presenta cualidades similares a los proyectos de las casas unifamiliares del último Rietveld, desde la casa Van der Doel a la casa Koning, y cierra un círculo que vuelve a emparentar su obra con la de los más prestigiosos arquitectos centroeuropeos.[45]



44. Véase Antonio Armesto: "Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundación del universo doméstico como propósito experimental", en *Casas americanas. Marcel Breuer*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

45. AA. VV.: *Gerrit Th. Rietveld (1888-1964)*, París: Centro Georges Pompidou, 1992.



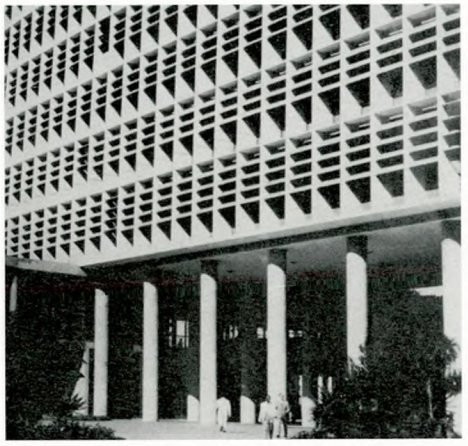
La abstracción arquitectónica de influencias miesianas aparece con rotundidad en nuestro país durante los años cincuenta, como manifestación de la fe en una modernidad que había sido sistemáticamente reprimida. La pulcritud técnica de la arquitectura de Mies van der Rohe y sus seguidores era el modelo que mejor podía impulsar las ansias de puesta al día de los arquitectos españoles. Como hemos visto, la ligereza, la limpieza y la claridad de conceptos de los proyectos miesianos fueron reinterpretados con brillantez durante un intenso pero breve período.

Estas arquitecturas de aspecto vanguardista no fueron suficientemente apoyadas por los personajes dedicados a la crítica arquitectónica y pronto se recuperó el hilo argumental que buscaba un equilibrio entre modernidad y tradición. Los focos culturales centrados en Madrid y Barcelona potenciaron el organicismo y el realismo, respectivamente, como parámetros de referencia para el desarrollo de la arquitectura española. Más adelante comentaremos las consecuencias de estas dos actitudes para el desarrollo de la arquitectura española contemporánea y, en particular, en la evolución de la obra de Fernando Moreno Barberá.

Frente a esta polarización de tendencias, que influyó con mayor o menor fortuna en las periferias nacionales, hubo una serie de arquitectos consolidados como José A. Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Alejandro de la Sota, Antonio Bonet Castellana, José Luis Sert, Fernando Moreno Barberá o el mismo José Antonio Coderch, entre otros, que siguieron su propia línea de trabajo e investigación.

La construcción en nuestro país de una serie de proyectos "miesianos" nos muestra que muchos arquitectos conocían el proceso de construcción de modelos universales que había tenido lugar en el seno de la arquitectura moderna. La difusión de esta arquitectura, caracterizada por la relevancia concedida a la innovación constructiva y la utilización de un lenguaje rotundamente moderno, contrasta con el escaso interés mostrado por los arquitectos españoles hacia la obra de Le Corbusier. La obra del maestro suizo y de sus seguidores, conocida y difundida no sólo en esos años sino en la etapa anterior, no tuvo la

134 Escuela de Ingenieros Agrónomos de Valencia, 1958-1967. Fernando Moreno Barberá.



135 Ministerio de Educación en Río de Janeiro, 1943. L. Costa, C. A. Leao, J. Moreira, O. Niemeyer, A. E. Reidy y E. Vasconcelos.

misma fortuna durante el intenso período de renovación disciplinar de los años cincuenta. Ni siquiera en Cataluña, donde el GATEPAC había ejercido antes de la guerra una intensa labor de difusión de los principios del Movimiento Moderno, se produce una recuperación y revisión de los modelos corbusierianos. En este sentido son significativas las opiniones de Coderch, para quien Le Corbusier era un mediocre arquitecto, un nefasto urbanista y, sin embargo, un genial panfletista.[46]

José Luis Sert y Antonio Bonet son los únicos arquitectos españoles con una obra en la que subyace una clara voluntad de continuidad y sintonía con las ideas de Le Corbusier.[47] A este respecto se debe recordar que Sert fue uno de los fundadores del GATEPAC y mantenía una relación directa con el maestro, y Bonet había trabajado en su despacho antes de exiliarse a Argentina.[48]

El caso de Fernando Moreno Barberá es una vez más singular, ya que a partir del estudio de las aportaciones de Le Corbusier concibe una arquitectura personal que posee un cierto paralelismo con la investigación desarrollada por arquitectos como Niemeyer, Costa, Reidy o Villanueva en Sudamérica, y con muchos arquitectos europeos, colaboradores directos de Le Corbusier, e incluso con aquellos arquitectos revisionistas de su obra que se muestran interesados en los planteamientos neobrutalistas o vinculados a corrientes críticas como el Team X.

Ya hemos aludido a la capacidad de Moreno Barberá para elaborar una obra personal partiendo de dos modos de entender la arquitectura relativamente dispares entre sí, representados por Mies y Le Corbusier. Por eso venimos señalando lo singular de su posición, en especial en el panorama nacional, y de su fe y constancia en la modernidad frente a las corrientes que en esos años se potenciaban en nuestro país.

Debemos mencionar también su capacidad de reflexión sobre la dualidad entre luz y sombras representada en ambas maneras de entender la arquitectura moderna, entre elementos pesados y ligeros, entre transparencia y opacidad y entre lo horizontal y lo vertical. A esta arquitectura, enriquecida por la presencia de planteamientos opuestos, Moreno Barberá añadirá otras aportaciones propias de un arquitecto situado entre la segunda y tercera generación de la modernidad. Estas aportaciones comprenderán las referencias a lo local, del modo en que lo hemos explicado, la característica rotundidad y claridad en las articulaciones, la predilección por la fragmentación del proyecto, la manipulación formal de los *brise-soleil* y el cuidadoso estudio de las estructuras de hormigón y acero, tanto desde el punto de vista espacial como de sus posibilidades formales.

También es destacable en su método de proyectación la importancia concedida al lugar y a la definición del espacio exterior. Los espacios exteriores de sus obras son pensados como una sucesión de ámbitos por los que se extiende el proyecto, incluyendo pórticos, jardines ocultos, espacios cubiertos y áreas exteriores que conforman un sistema de relaciones con el lugar.

Todo este conjunto de recursos es expuesto con maestría desde sus primeras obras docentes proyectadas a partir de la segunda mitad de los años cincuenta y, en buena medida, quedan ejemplificadas en las facultades que construye a lo largo del paseo de Valencia al Mar a las que nos hemos referido brevemente. Ahora, lo que nos interesa resaltar, con relación a estas obras, son, pues, algunas de las características más relevantes de su método de proyecto.

Las facultades de Derecho y de Filosofía y Letras están situadas en solares rectangulares contiguos, uno paralelo y otro perpendicular al paseo. Y se implantan como un conjunto. Su considerable dimensión, junto con la relativamente acotada gama de recursos proyectuales, nos permite analizar cómo el arquitecto entiende la forma de visualizar la arquitectura moderna, así como su atento cuidado en el diseño del espacio exterior.

Los proyectos se caracterizan por su fragmentación en una serie de piezas que se corresponden con los principales paquetes funcionales: vestíbulo, aulario, biblioteca, aula magna, capilla y edificios de seminarios y profesorado. El despliegue de estas piezas se produce linealmente mediante desplazamientos y giros de 90 grados con relación al paseo de Valencia al Mar, que es el eje viario principal de acceso a las facultades. En el caso de la de Derecho, las piezas se organizan alrededor de un vestíbulo de doble altura que se encuentra casi en la parte posterior del solar.

La repetición es utilizada como un instrumento de proyectación y en ambos edificios se dispone un bloque laminar con una fachada de acero y vidrio a la manera de Mies destinado a los despachos del profesorado y los seminarios. Debido a su disposición desalineada, las piezas quedan sucesivamente retrasadas con relación a la alineación del paseo. El resultado es que estos bloques de acusada verticalidad, al ser desplazados paralela y lateralmente entre ellos y estar concebidos como una construcción ligera, tienen una presencia sutil a pesar de su escala.

Esta manera de organizar cada proyecto como una unidad construida a partir de la articulación de distintos fragmentos funcionales se corresponde con la exigencia de que la contemplación del conjunto desde el exterior hace necesaria la visión sucesiva de cada una de las fachadas que componen las piezas en que se fragmenta el proyecto. Esta intencionalidad visual se complementa con los giros ortogonales y los desplazamientos entre las partes del proyecto que generan una serie de espacios exteriores sumamente elaborados.

Los mecanismos proyectuales utilizados para controlar la visión de los volúmenes de ambas facultades es semejante. En los dos casos, el edificio destinado a aulario se sitúa perpendicularmente al paseo de Valencia al Mar pero adelantado hasta alcanzar la alineación del mismo. Con esta disposición, los aularios definen el recorrido hasta el acceso y configuran el espacio exterior de llegada, que de este modo queda acotado en uno de sus laterales. Estos edificios funcionan además como cerramientos de los frentes de las calles secundarias perpendiculares al paseo y se retrasan ligeramente con relación a ellas. Esta disposición longitudinal a dichas calles se refuerza con una línea de soportes exentos de

46. Enric Soria: *J. A. Coderch de Sentmenat. Conversaciones*, Barcelona: Blume, 1979, pág. 15.

47. Antón Capitel: "La influencia en España", *A & V*, núm. 9 (1987), págs. 66-69.

48. AA.VV.: *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, Madrid: Ministerio de Fomento y CAC, 1996.



136 Facultad de Filosofía y Letras. Planta baja. Valencia, 1960-1969. Fernando Moreno Barberá.

137 Facultad de Derecho. Detalle de la fachada. Valencia, 1956-1959. Fernando Moreno Barberá.

hormigón que provocan, vistos lateralmente desde el paseo, una lectura de abstractas piezas suspendidas cerradas mediante sistemas de *brise-soleil.*

El espacio de acceso a la Facultad de Filosofía y Letras, longitudinal y comprimido, se transforma visualmente mediante la incorporación de una lámina de agua que recorre la fachada. Con este artificio se acentúa la ligereza de los muros de vidrio que multiplican los reflejos entre éstos y el agua. El acceso se efectuaba a través de una pasarela protegida mediante una marquesina. Actualmente, todo este sistema proyectado originalmente ha sido alterado sustituyendo el agua por vegetación.

El ámbito de acceso a la Facutad de Derecho se define lateralmente con un porche, dispuesto bajo el ligero corredor elevado de acceso a las aulas, y un plano de piedra paralelo que acota un área longitudinal. Esta zona, cuidadosamente pavimentada, se prolonga hasta el vestíbulo de la facultad, mientras que el resto del amplio espacio colindante con el paseo y con la Facultad de Filosofía se diseña como un campus verde y arbolado, sólo interrumpido por un círculo de agua dispuesto asimétricamente.

La importancia concedida por Moreno Barberá al diseño del espacio exterior, dotándolo de porches y marquesinas, láminas de agua, recorridos, muros construidos con piedra y espacios arbolados, adquiere todavía mayor sutileza cuando se trata de definir pequeños ámbitos singulares entre los fragmentos edificados. Es entonces cuando propone relecturas en clave moderna del patio tradicional, entendido en muchas ocasiones como una extensión del espacio interior. Así, en ambas facultades, la zona exterior contigua a la cafetería se diseña con una riqueza de matices que confirman, a nuestro entender, que Moreno Barberá proyectaba buscando conseguir su propia versión de la modernidad. Versión que, como hemos indicado, se enriquecía con matices locales, empleando vegetación autóctona, creando áreas sombreadas o reinterpretando el agradable ambiente de un patio .

En la Facultad de Filosofía, el ámbito posterior contenido entre el aula magna, la capilla y la cafetería se diseña construyendo un sutil porche que envuelve un espacio de vegetación y agua cuya forma es marcadamente asimétrica. Así se dota al proyecto de un nuevo elemento, un bello lugar de sombra construido por medio de una finísima losa de hormigón colgada de unas jácenas peraltadas y apoyada en una línea de delgados pilares cilíndricos.

En la Facultad de Derecho, la cafetería, situada bajo el aula magna, retrasa sus extensos cerramientos acristalados para conseguir un espacio cubierto que se prolonga por debajo de un paso elevado. Se genera así un recóndito patio cerrado en los otros dos lados por un plano de piedra y una delicada celosía de hormigón. La cuidada vegetación, los tramos fragmentados del pavimento de piedra, las sombras, el rumor de una fuente y la ausencia de miradas desde otros edificios completan este asombroso espacio, difícilmente previsible en una primera ojeada a los planos del proyecto.

Estos proyectos contienen también otros rasgos habituales en la obra de Fernando Moreno Barberá que nos muestran su firme convicción de la capacidad de la arquitectura

moderna, su resistencia al abandono de la modernidad ante el empuje de las corrientes llamadas organicistas y su fe en las posibilidades de evolución del lenguaje moderno. En este sentido ya hemos comentado cómo frente a la disposición de piezas paralelas, a la equidistancia o a la repetición sistemática, el arquitecto opta por el desplazamiento, el giro y la relación entre volúmenes diferentes.

Los elementos de protección solar son manipulados como piezas expresivas que reflejan luces y recortan sombras, contribuyendo de manera decisiva a la definición del lenguaje de los distintos edificios. La visión desde el interior de estos grandes *brise-soleil* transforma el espacio y, en el caso de las aulas de Derecho, los parasoles introducen matices brutalistas que se completan con la disposición de paramentos interiores de ladrillo ordinario, aparejado y mostrando todas las perforaciones. Con un planteamiento diferente en cuanto a la escala y el concepto, los corredores orientados a sur del edificio de docentes se protegen del sol mediante un delicado *brise soleil* configurado como una celosía de hormigón. A su vez, los parasoles que protegen la fachada de aulas de la Facultad de Filosofía se proyectan como un rectángulo suspendido equipado con enormes lamas metálicas diseñadas por Moreno Barberá.

La misma voluntad de enriquecer los recursos de la arquitectura moderna se puede observar en el empleo de la estructura o en la preocupación por proyectar la sección adecuada a las distintas partes del proyecto.

La idea estructural ejerce un papel relevante en la concepción de estas dos facultades, en la definición espacial, en las relaciones entre transparencia y opacidad y en la formalización de los edificios.

Como es sabido, la reflexión sobre la estructura ha sido un elemento básico del proyecto moderno. Es conocida la evolución del concepto estructural en Mies, que parte de la combinación de muros de carga y soportes de sus proyectos de casas patio o la identificación de los muros como planos no colaborantes en el sistema estructural del pabellón de Barcelona y termina en el paciente desplazamiento de los perfiles metálicos desde el interior del plano de fachada al exterior de la misma, evolución que culmina magistralmente en la casa Farnsworth y en sus arquitecturas de grandes luces.

El mismo proceso evolutivo se puede rastrear en Le Corbusier, desde la plasmación de la planta libre punteada por pilares exentos mediante la estructura Domino hasta sus complejas obras de los años cincuenta.

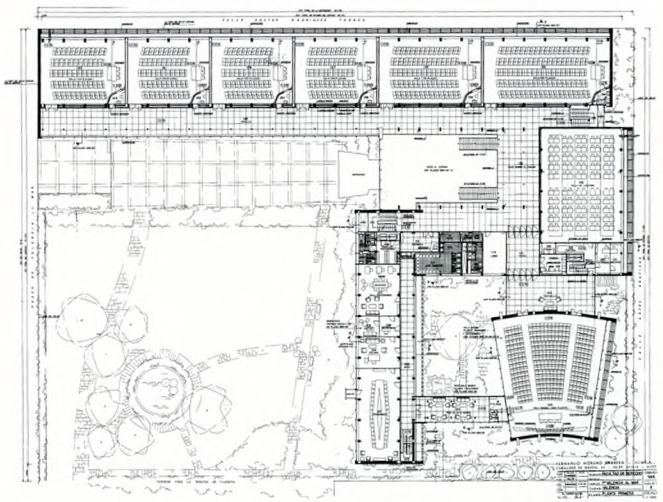
Los sistemas estructurales planteados por Moreno Barberá se caracterizan por una complejidad coherente con sus concepciones espaciales y con la evolución de la arquitectura moderna. Las soluciones adoptadas se ajustarán a la definición del espacio y a la interpretación de la luz, con un control absoluto sobre la forma de la estructura y sus implicaciones en los aspectos distributivos del proyecto.

La sección del aulario de la Facultad de Derecho es ejemplar a este respecto. La búsqueda de una proporción adecuada a cada una de las aulas y la incorporación de un









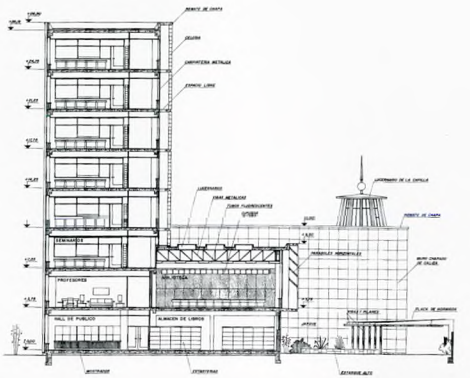
138 Facultad de Derecho. Aula. Valencia, 1956-1959. Fernando Moreno Barberá.

139 Facultad de Derecho. Valencia, 1956-1959.

140 Facultad de Derecho. Planta primera. Valencia, 1956-1959.

141 Facultad de Filosofía y Letras. Sección transversal por el edificio de seminarios. Valencia, 1960-1969. Fernando Moreno Barberá.

suelo en pendiente para conseguir la correcta visión del estrado determinan una sección compleja, constituida básicamente por la yuxtaposición de unas aulas de altura elevada y amplias dimensiones a un espacio de circulación de proporciones bastante menores. Este espacio de circulación, planteado como un vestíbulo longitudinal, presenta el forjado de suelo elevado con relación al de las aulas; en cambio, el forjado de techo es más bajo que el de aquéllas. De esta manera, el acceso de los alumnos a las aulas desde la cota más elevada del pavimento de las mismas se realiza sin escalones, necesarios únicamente en la entrada de los profesores. Además, esta sección hace posible que las aulas tengan iluminación y ventilación cruzada también en el paramento opuesto a la fachada. Es decir, que una sección típicamente funcionalista, consistente en un corredor recayente al exterior y sirviendo a un solo lateral, es repensada en sintonía con la nueva sensibilidad moderna por alguien consciente de las posibilidades de evolución de la arquitectura internacional. Cada aula está equipada con sistemas de control solar en ambas fachadas. En su interior, los soportes apantallados de hormigón que dan a la fachada se dejan vistos, mientras que los del paramento opuesto se embeben en el muro componiendo una sección asimétrica.

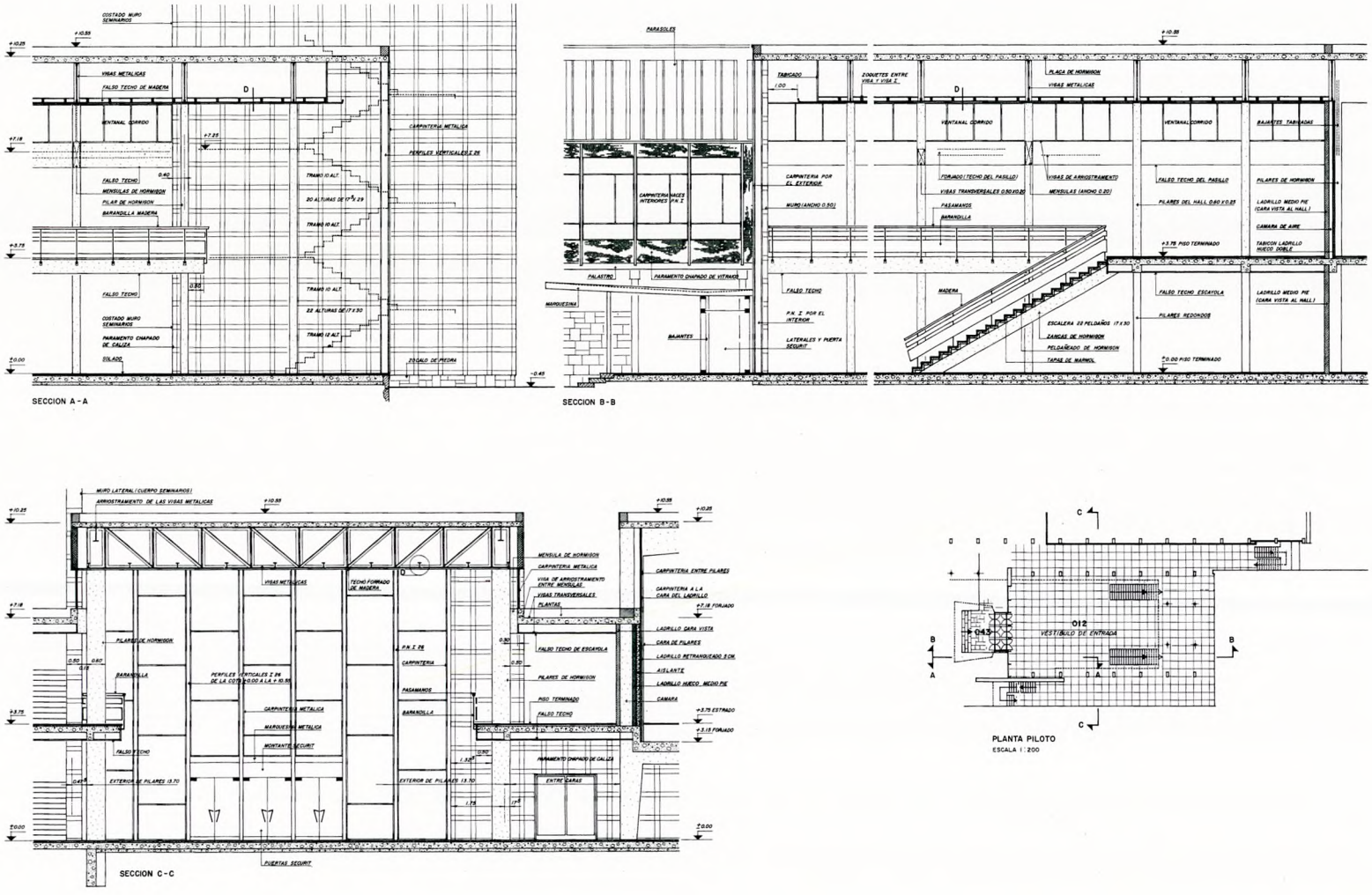


De análoga manera, el corredor de acceso a las aulas presenta una sección estructural asimétrica consistente en unos delgados pilares de hormigón que diferencian el espacio de circulación del ámbito destinado al descanso entre clases y permiten, al estar retranqueados, la incorporación de una fachada sumamente ligera no interferida por la estructura.

Más sutil, si cabe, es la solución formal de la planta baja exenta dispuesta bajo esta sección; los *pilotis* de hormigón, cuya visión conjunta quedaría desordenada por la complejidad de la sección, se ocultan parcialmente mediante un plano de piedra de media altura. Este plano se utiliza para definir un espacio porticado bajo el corredor de las aulas, donde la estructura asimétrica de jácenas y soportes de hormigón visto es el principal recurso expresivo.

La búsqueda de la luz natural y de las proporciones adecuadas es una preocupación constante en los proyectos de Fernando Moreno Barberá. Los vestíbulos principales de las facultades siempre reciben un tratamiento estructural y espacial coherente con sus dimensiones e importancia dentro del edificio. Más allá de las funciones representativas y de gran espacio común, los vestíbulos se diseñan siempre como elementos de articulación de las diferentes partes del proyecto.

En la Facultad de Derecho, el gran vestíbulo a doble altura de proporciones casi cuadradas se resuelve con dos líneas laterales de pilares apantallados, que soportan cerchas metálicas embebidas en el falso techo, como solución estructural para salvar la gran distancia entre dichos pilares. Este vestíbulo recibe iluminación natural no sólo a través del gran muro cortina de la fachada, recorrido por perfiles de acero verticales a la manera de Mies, sino también lateralmente, mediante la manipulación de las alturas de las cubiertas contiguas.



142 Facultad de Derecho. Vestíbulo. Valencia, 1956-1959.
Fernando Moreno Barberá.

En la Facultad de Filosofía, el vestíbulo principal es un espacio alargado de doble altura situado paralelamente a la fachada. Una única línea de pilares cilíndricos organiza este espacio y soporta el gran voladizo de la primera planta. Estos soportes sustentan también el forjado y cerramiento de fachada de la segunda planta, donde este voladizo sufre un retranqueo respecto a dicha fachada para conseguir la proporción adecuada del espacio longitudinal de doble altura a que nos hemos referido. Con este concepto estructural, que también combina soportes de hormigón con vigas metálicas de sección variable, los perfiles de acero que conforman el ligero muro cortina miesiano de la fachada de acceso adquieren una función estructural autoportante de enormes proporciones. Esta disposición de la estructura contrasta con la solución habitual, en la que los perfiles sólo contribuyen a la rigidización del muro de vidrio.

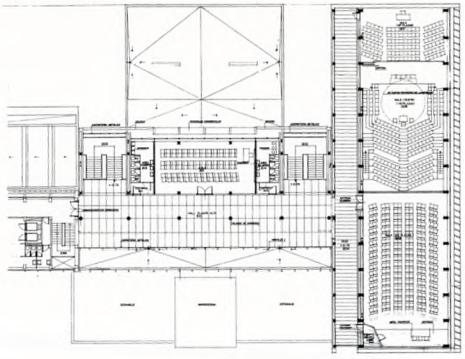
El mismo recurso de estructura mixta de soportes de hormigón y vigas metálicas se emplea en otros espacios de gran dimensión. Tal es el caso de las bibliotecas, cuyas cubiertas incorporan además un sistema de iluminación cenital que incluye un difusor suspendido que filtra la luz, sirve de absorbente acústico y oculta las instalaciones. Moreno Barberá logra definir así, sin alardes formales, un espacio sereno y bien proporcionado.

Sin embargo, el planteamiento estructural del aula magna, entendida como una pieza arquitectónica de significación colectiva, es diferente. En este caso, la definición de la estructura parte de una reflexión sobre las formas planteadas por Le Corbusier en el Palacio de los Soviets y en el proyecto para la sede de Naciones Unidas en Ginebra. Se disponen una serie de pórticos, que cubren casi toda su longitud, paralelamente a las fachadas de mayor dimensión. Estas líneas estructurales que soportan las cubiertas dejan las fachadas totalmente libres de pilares, las cuales, a su vez, se conciben como planos que convergen suavemente en el escenario. La disposición estructural se completa con una serie de *pilotis* para entregar el edificio al suelo, lo que le confiere una inesperada imagen de ligereza desde la fachada norte, desprovista de *brise-soleil* y resuelta con un muro de vidrio con carpinterías metálicas asimétricas.

Así pues, se trata siempre de soluciones estructurales muy elaboradas y ligadas a los aspectos distributivos y compositivos del proyecto que, en la mayoría de los casos, se prolongan hacia el exterior, incorporando elementos casi exentos de protección solar. Al igual que sucede con muchos de los arquitectos que mantienen una línea de continuidad con las ideas propagadas por Le Corbusier, especialmente en climas cálidos, la atención a las condiciones climáticas conduce a Moreno Barberá a la elaboración de su propio repertorio de soluciones para los elementos de protección solar.

Sus parasoles se muestran siempre como elementos suspendidos dotados de contundencia plástica, que enfatizan el contraste entre la transparencia y la opacidad, entre la luz y la sombra. Para el arquitecto, estos elementos modifican la escala de la fachada y proporcionan una formalización rotunda, pues entiende que, más allá de la función de control del soleamiento, proporcionan una imagen de modernidad y abstracción.





143 Facultad de Derecho. Acceso. Valencia, 1956-1959. Fernando Moreno Barberá.

144 Facultad de Filosofía y Letras. Planta segunda. Valencia, 1960-1969. Fernando Moreno Barberá.

Las fachadas se plantean como planos abstractos que sufren desplazamientos y cambios de escala y de configuración en función de la visión pretendida. Sólo en contadas ocasiones se producen giros de estos planos de fachada en las esquinas. Siempre son claramente interrumpidos por la intersección con otro plano perpendicular tratado de forma completamente diferente.

Estos sistemas de planos, que van desde el ligero muro cortina rigidizado por perfiles metálicos que recorren la fachada por delante de las carpinterías hasta la doble piel constituida por una celosía de hormigón, se muestran siempre como planos suspendidos que levitan sin alcanzar el suelo. Los *pilotis* y los forjados de planta baja ligeramente elevados son los recursos más habitualmente usados para conseguir este efecto.

La escasa diferencia de altura con relación al plano de tierra, que es consecuencia de la ligera elevación de los edificios, se salva siempre mediante una plataforma adelantada cubierta por una marquesina. Estas piezas cubiertas previas a los accesos principales son cuidadosamente diseñadas y constituyen otro elemento de reflexión en torno a la forma moderna; de ahí esta gama de magníficas soluciones en hormigón y acero o en hormigón y aplacados continuos, pasando por relecturas en clave personal de las propuestas estructurales y formales de Mies van der Rohe.

En los proyectos de Fernando Moreno Barberá, el recurso a la fragmentación en una serie de piezas de contenidos funcionales diversos se asocia a soluciones proyectuales específicas para cada una de estas piezas. Así sucede, como hemos visto, en las aulas magnas, las bibliotecas, los vestíbulos generales y las aulas de docencia. Pero la especificidad de la solución adoptada también está presente en las edificaciones laminares en altura, en aulas específicas, como la singular aula de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, o en la característica sección escalonada perimetral de las salas de grados. La aparente sencillez y organización canónica de sus edificios de los años setenta esconde un amplio abanico de recursos y soluciones, muchas veces ocultos por la utilización de una paleta de texturas y materiales reducida. La capilla, por ejemplo, lejos de ser un elemento singularizado, como ocurre en la mayoría de las obras religiosas, se diseña con los mismos materiales de estética brutalista, *brise-soleil* en el exterior y paramentos acústicos de ladrillo perforado visto en el interior, sólo sobresale la linterna de la cubierta. A pesar de su escasa dimensión en planta, la escala es manipulada para dotar a este espacio de una altura considerable, que se consigue con la incorporación de un contundente muro de ladrillo texturado con perforaciones que se curva para extenderse hasta la parte posterior del altar. La estructura está formada por soportes de hormigón de geometría asimétrica, dejando ocultos los rectangulares y vistos en toda su altura los circulares, junto a la fachada lateral que se resuelve con un gran acristalamiento continuo en su mitad superior .[49]

Los elementos menores de sus proyectos son resueltos con la misma destreza. Las carpinterías de los ventanales son siempre de acero y con un despiece entre partes fijas y practicables de líneas neoplásticas. Las estanterías de tubo de acero y madera muestran influencias

Bauhaus. El diseño de las luminarias exteriores planteadas como balizas de luz rasante son de una modernidad intemporal que recuerda a los diseños Le Corbusier. En Derecho, la pequeña fuente de copas de diferentes alturas se muestra como una escultura.

Otros elementos habituales en sus obras son las escaleras voladas o colgadas, de hormigón o acero; los bancos diseñados con perfiles de acero de sección variable en el exterior y con una forma más sencilla en el interior; los pasamanos o los tablones de anuncios llevan perfiles de sección variable, etcétera.

Los artilugios técnicos de menor entidad también son objeto de un cuidadoso diseño, desde los sistemas de pizarras elevables a la pantalla del aula magna que se oculta tras una estructura rematada con paneles curvos de madera, o los elaborados mecanismos de leva para la apertura de los ventanales altos.

En su conjunto, estas obras muestran la elaboración por parte del arquitecto de un repertorio de soluciones que le permite entender la arquitectura moderna como algo vigente y cuyo carácter universal es matizado por una serie de elementos de confección personal.

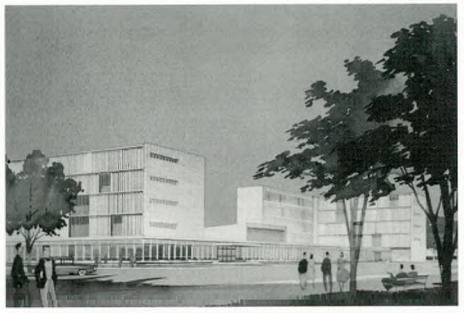
Fernando Moreno Barberá también proyecta junto al paseo de Valencia al Mar un complejo deportivo universitario que lamentablemente no se edificó. Pero también construye en este mismo ámbito la Escuela de Ingenieros Agrónomos y los laboratorios de la Facultad de Ciencias, donde vuelve a mostrar su capacidad de reflexión sobre los métodos de proyectación y los dispositivos de ensamblaje y articulación de la arquitectura moderna.

El proyecto de la Escuela de Ingenieros Agrónomos se ordena como un extenso pabellón perforado por patios. Sobre esta edificación de baja altura emerge un edificio en forma de "L" que avanza hasta el borde del paseo, del que sobresale un bloque aislado dispuesto en una posición desplazada pero relativamente centrada. Ambos edificios destacan entre el tapiz horizontal constituido por el sistema de pabellones. Este último bloque, perpendicular al paseo, fue desarrollado por el arquitecto Cayetano Borso, perdiendo parte de la claridad de la propuesta inicial.

En la Escuela de Ingenieros Agrónomos de nuevo observamos con claridad el proceso de revisión de los paradigmas de la modernidad y la actitud inclusivista de integrar en un mismo ámbito arquitecturas basadas en estéticas diferentes. Así, la estética ligera e industrial conseguida mediante el uso de estructura metálica y cerramientos de glasal y vidrio se yuxtapone a otras edificaciones concebidas con estructuras mucho más contundentes, donde el hormigón, las sombras arrojadas y los planos opacos nos muestran otra manera de entender la evolución de la arquitectura moderna.

Fernando Moreno Barberá prosigue su particular lectura de la arquitectura moderna proponiendo ahora una serie de edificaciones en las que opta por la arquitectura ligera del pabellón y donde desaparecen las explícitas referencias miesianas. De este modo, la constante presencia del perfil metálico que recorre verticalmente la fachada se descarta para plantear el proyecto como un sistema de cajas construido mediante un entramado de fina

49. Carmen Rodrigo: "La capilla de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia", *Saitabi*, núm. XXXVI (1986).





145 Escuela de Ingenieros Agrónomos, Valencia, 1958-1967. Fernando Moreno Barberá y Cayetano Borso di Carminatti.

146 Escuela de Ingenieros Agrónomos. Vista posterior.

147 Escuela de Ingenieros Agrónomos. Secciones transversales.

carpintería metálica. Este sistema exigirá grandes series de parasoles verticales de acero y flotará suavemente sobre el suelo. Ahora la marquesina de acceso será una ligera estructura de pabellón que parece resumir la evolución de la obra de Mies entre la casa Farnsworth y el Crown Hall.

En la Facultad de Agrónomos, la relectura del patio en clave moderna volverá a mostrarse como algo fundamental en su personal manera de entender la arquitectura. En este proyecto, el patio se convierte en un vacío articulador entre los pabellones y el edificio en forma de "L". También el patio es utilizado a una escala menor para realizar una serie de perforaciones entre las edificaciones y en el sistema de ligeros porches dispuestos junto a la cafetería.

El agua, habitualmente presente en los espacios exteriores diseñados por Moreno Barberá, formará parte también del cuidadoso diseño de los patios. Pero ahora el agua penetra en la edificación. La ligereza de las escaleras colgadas por medio de tirantes que recorren toda la altura del bloque de aulas queda enfatizada por la disposición de láminas de agua bajo las mismas. Conviene señalar aquí que las escaleras colgadas aparecerán en muchos de sus proyectos; este interés por ellas es semejante al que muestran arquitectos como Arne Jacobsen o Egon Eiermann en muchas obras. Las fachadas del bloque en "L" tendrán *brise-soleil* metálicos verticales y horizontales, según su orientación, combinados con hormigón visto. Los espacios destinados a capilla y a biblioteca destacan por su contención formal y escasa presencia en el proyecto. Sin embargo, el diseño interior es especialmente delicado sorprendiendo la manipulación del espacio longitudinal destinado a biblioteca, cuya escala es alterada por la utilización de paramentos curvos y por la sorprendente relación espacial con el altillo destinado a estanterías. La arquitectura expresiva, donde cada parte del proyecto era definida con autonomía formal, responde ahora a una voluntad de formalización más contenida, más próxima a la manera de entender la evolución de la nueva arquitectura de arquitectos como Richard Neutra.

El análisis de esta serie de proyectos, construidos todos alrededor de un eje viario, es de utilidad ejemplar porque nos explica cómo concebía la arquitectura moderna Moreno Barberá. A este respecto su posición se distancia cada vez más de las tendencias de la arquitectura española de los años sesenta.

En el ámbito catalán se había fundado en 1951 el Grupo R, cuyos miembros, a pesar de su heterogeneidad, marcarán las directrices de la cultura arquitectónica catalana.[50] El interés de este grupo se centrará en la arquitectura desarrollada en el entorno de Milán, primero con la recuperación de un cierto racionalismo mediterráneo con referencias a la obra de Terragni, Figini o Cattaneo y más tarde con una actitud claramente realista. Las causas del rápido abandono de la inicial posición organicista de este grupo, propagada por Bruno Zevi, se encuentran en el paralelismo que existe entre Milán y Barcelona en relación con la posición central de Roma y Madrid, y en la confianza en la capacidad de la arqui-

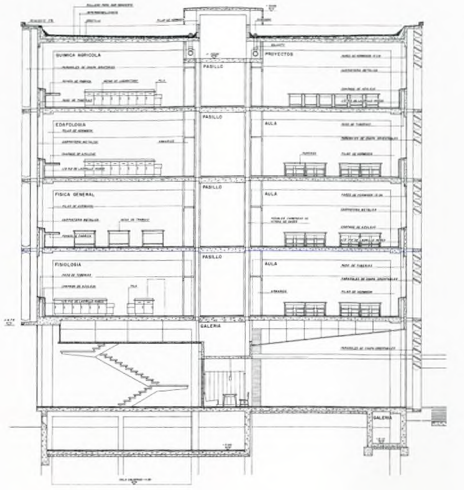
tectura para convertirse en seña de identidad cultural de un país, como ya había ocurrido con los movimientos modernistas en ambas ciudades. A lo largo de los años cincuenta, la arquitectura catalana ya había mostrado sus posibilidades de interpretar la arquitectura moderna internacional.[51]

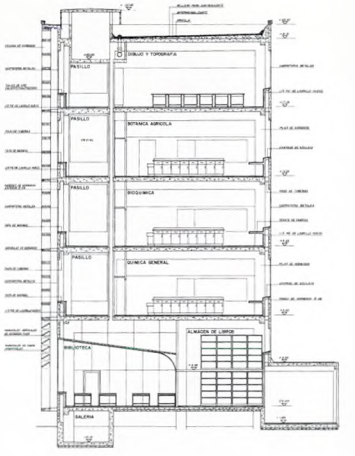
José Antonio Coderch es, en un principio, el arquitecto más singular de este grupo, por ser el autor de obras como la casa Ugalde, de complejas connotaciones, o el edificio de viviendas en la Barceloneta, que manifiesta una clara sintonía con las viviendas que Ignacio Gardella acababa de proyectar en Alejandría. El giro del núcleo de la cultura arquitectónica catalana hacia el realismo tiene lugar a finales de los cincuenta, de la mano de arquitectos como Oriol Bohigas. Este giro pretende encontrar una conexión más clara con la brillante etapa modernista de comienzos de siglo, no en sentido formal, sino en la recuperación de una determinada materialidad que había sido abandonada, y en la puesta a punto de una nueva artesanía industrial. La cultura neorrealista facilitaba esta aproximación a la expresión de arquitecturas elaboradas con materiales más humildes –el sencillo ladrillo, el azulejo o la rasilla– y la recuperación crítica de formas populares y preindustriales. La arquitectura catalana consigue establecer una escuela en consonancia con las posturas difundidas por Ernesto N. Rogers desde la revista *Casabella-Continuitá*, y hace de la utilización de los elementos artesanales y de un cierto brutalismo un medio de expresión identificable con la burguesía catalana. La posición de la arquitectura catalana, reaccionaria para algunos, conecta e incluso antecede a muchas posturas de crítica radical a la modernidad que se significarán a final de la década en los escritos y proyectos de arquitectos como Rossi y Venturi.

Se ha de señalar asimismo que el realismo catalán tiene poco que ver con el soviético o incluso con ciertos aspectos del neorrealismo italiano que tendían a la alienación y al paternalismo. Las ideas impulsadas por Oriol Bohigas, entre otros, configuraron un sistema cultural entendible por la burguesía catalana que, a pesar de sus implicaciones tectónicas, situaba la arquitectura más allá del mero oficio de construir. No obstante, transcurridos los años, esta actitud realista se ha venido asimilando a ciertas estrategias culturales propias de países subdesarrollados, frente a la consolidación de la abstracción en el territorio del arte que ha tenido lugar en los países más avanzados.

En el ámbito madrileño, sin embargo, se produce en muchos casos una recuperación de lo tradicional y un abandono de la modernidad mediante una peculiar interpretación del organicismo sobre la que incidiremos más adelante.

La obra de Fernando Moreno Barberá, ajena a estas corrientes, permanecerá fiel a una modernidad con sello propio, rica en matices pero clara y contundente. La insistencia en la abstracción se apoyará en la neutralidad e indiferencia respecto a los sistemas de protección solar o en la capacidad de la estructura para incorporarse al sistema formal del proyecto. Estos planteamientos son nuevamente utilizados en el último de los proyectos que construye en el paseo de Valencia al Mar: los laboratorios de la Facultad de Ciencias. Proyecta-





50. Carmen Rodríguez y Jorge Torres: *Grup R*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

51. AA.VV.: *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*, Madrid: MOPU, 1987.





148 y **149** Laboratorios de la Facultad de Ciencias, Valencia, 1960-1967. Fernando Moreno Barberá.

150 Oficinas centrales de la compañia Armstrong Rubber, Connecticut, 1970. Marcel Breuer.

151 Escuela de Magisterio y anexos, Santiago de Compostela (La Coruña), 1967-1969. Fernando Moreno Barberá.

dos como un sencillo bloque laminar, resuelve su fachada sur con un contundente *brise-soleil*. La fachada norte se diseña mostrando parte de la estructura vertical de pilares de hormigón apantallados adelantados respecto al plano de cerramiento. Estos pilares configuran los límites de una serie de ventanales y paños de cerámica vidriada de rotunda modernidad. La disposición apantallada de los soportes refuerza la lectura de la seriación de elementos que propone la fachada y es coherente con su utilización estructural al constituirse en la parte vista del único pórtico perpendicular a la fachada que resuelve toda la sección del edificio.

La permanencia en las ideas de la modernidad será consustancial en todas sus obras; sin embargo, las distintas tendencias arquitectónicas emergentes así como la lógica necesidad de introducir nuevos matices y pequeñas transformaciones en su obra influirán en los últimos proyectos. Así, a pesar de su reticencia con respecto a las nuevas tendencias, Moreno Barberá realizará una serie de cambios en sus obras que afectarán en un primer momento, sobre todo, a su materialidad, y más adelante, a otros aspectos más profundos del proceso de proyectación.

La introducción de nuevos materiales y técnicas ya estaba presente en la Universidad Laboral de Cheste, donde las carpinterías de madera, el ladrillo de hormigón y el forjado plano reticular adquirían una gran importancia en la definición formal del conjunto. También en la Escuela de Maestría Industrial de Vigo y en la de Monforte de Lemos, Moreno Barberá introdujo el empleo del hormigón armado prefabricado en carpinterías y paneles, modificando la concepción material del muro de cerramiento, a pesar de sus referencias miesianas. A partir de estos momentos, la presencia de la arquitectura miesiana dejará de ser parte de una obra compleja capaz de aunar lenguajes de distinta procedencia para manifestarse como la idea que da forma global a un proyecto. Es lo que sucede en proyectos como la Escuela Universitaria de Óptica y el Centro Nacional de Artes Visuales. Por el contrario, la presencia fragmentada de formas miesianas en las fachadas desaparecerá paulatinamente de sus obras.

Este proceso de sustitución del lenguaje miesiano es evidente en la Escuela de Magisterio de Santiago de Compostela, donde las fachadas ligeras se revisten de paneles de hormigón prefabricado introduciendo un componente volumétrico y formal novedoso, frente a sus planteamientos anteriores de cerramientos ligeros prefabricados. En este sentido, esta obra se aproxima, incluso formalmente, a la evolución que experimentan los cerramientos en los proyectos de Marcel Breuer en estos mismos años.

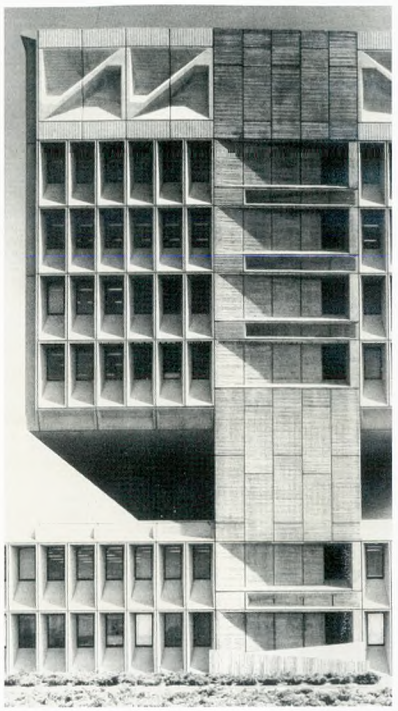
Por lo demás, esta obra sigue mostrando la insistencia en un método de proyectación deudor de la idea de fragmentación funcional del Movimiento Moderno, aparte de la constante preocupación por la visualización del conjunto y el interés en el clima y el lugar como elementos importantes al abordar el proyecto. Desde estos planteamientos, las dificultades de un solar triangular, estrecho y alargado, son soslayadas mediante ligeros desplazamientos, cambios dimensionales y un hábil manejo de las secciones. El acceso atraviesa

los *pilotis* de un edificio de perfil bajo hasta llegar al gran ámbito cubierto del edificio posterior, cuya altura quedaba parcialmente oculta por el edificio anterior. Los patios intermedios longitudinales, los espacios cubiertos o la elección de una tipología organizada alrededor de un patio central para resolver la residencia evidencian una atención al clima y al lugar y la permanencia de aquellos temas característicos de su obra, que parecen formar parte natural de una planta, como en tantas ocasiones, aparentemente fácil. La evolución de su manera de proyectar en esos años permanece dentro de la ortodoxia de la modernidad y gira, como hemos comentado, en torno a cambios materiales de formalización del proyecto, pero también experimenta otros temas de mayor calado como el abandono de las referencias directas al repertorio miesiano y una organización de algunos proyectos mediante yuxtaposiciones y articulaciones de elementos a partir del manejo de una base geométrica o de la idea de *cluster*, como veremos más adelante.

Estas ideas, cercanas a algunas actitudes revisionistas de la arquitectura europea, adquieren carácter y personalidad propios en su proyecto para el Centro de Universidades Laborales de Málaga, donde descubrimos de nuevo su capacidad de experimentar en torno a la modernidad. Pero esta fidelidad a la arquitectura moderna va adquiriendo nuevos matices, resultado de una tranquila evolución de sus ideas y de una cierta influencia de las nuevas tendencias arquitectónicas surgidas en esos años.

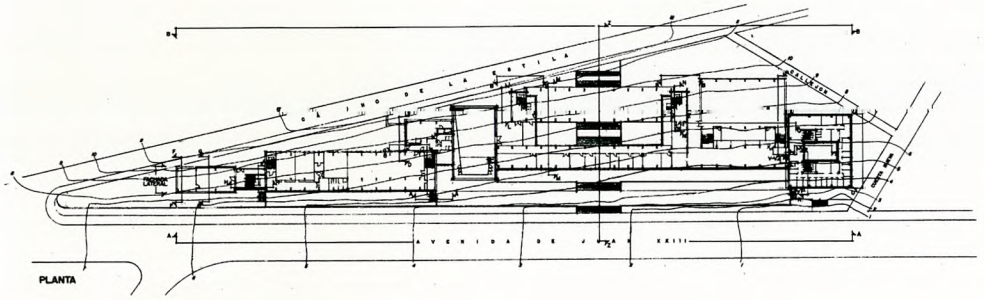
La organización general de la planta del proyecto para el Centro de Universidades Laborales de Málaga llama la atención por el papel central concedido al edificio de docentes y administración. Este edificio es para Moreno Barberá una pieza tipo, ya ensayada en Cheste, un edificio con un patio central de planta cuadrada y elevado sobre *pilotis*. La relación entre lo moderno y lo local es clara, pero lo que interesa destacar es que a esta edificación se yuxtaponen unas piezas que simplemente se aproximan hasta tocar de diferentes maneras en los cuatro ángulos del edificio central. El resultado es una gran pieza en la que el tamaño real no es percibible por la disposición fragmentada del conjunto en unidades casi equivalentes de baja altura.

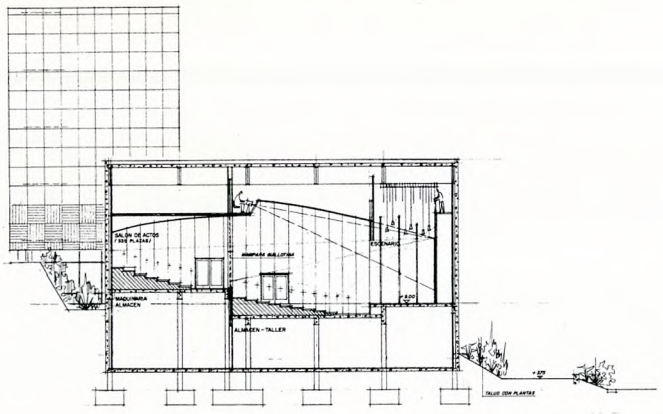
Olvidadas las referencias explícitas a Mies o Le Corbusier, Fernando Moreno Barberá articula un lenguaje basado en la materialidad del hormigón y del ladrillo, en una escala contenida y en la reinterpretación de los elementos de protección solar, que pasan a entenderse como pilastras emergentes del suelo que definen espacios intermedios transitables. Destaca su interés en la utilización de los patios y del espacio exterior, que ahora incorpora también en la biblioteca, pues deja de ser una pieza iluminada cenitalmente para explotar la utilización de un mayor perímetro, el cual se prolonga hasta el espacio exterior protegido por los *brise-soleil*. La evolución de la manera de proyectar de Moreno Barberá, siempre coherente con su personal concepción de la modernidad, se pone de manifiesto en las unidades fragmentadas de residencia que eluden la tipología del bloque lineal, incorporan discretas protecciones solares y utilizan huecos verticales protegidos con carpinterías

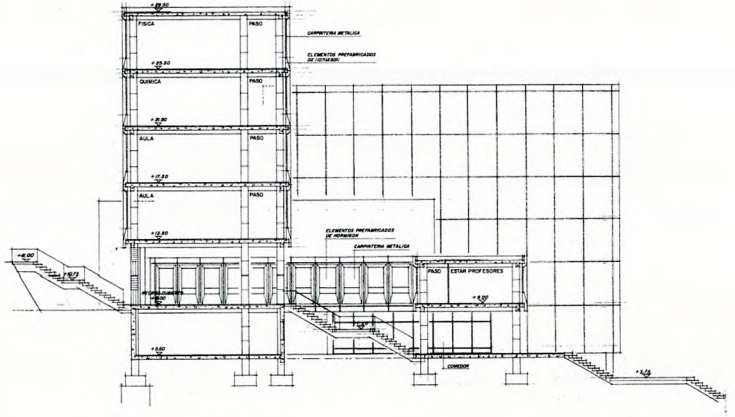


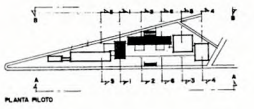




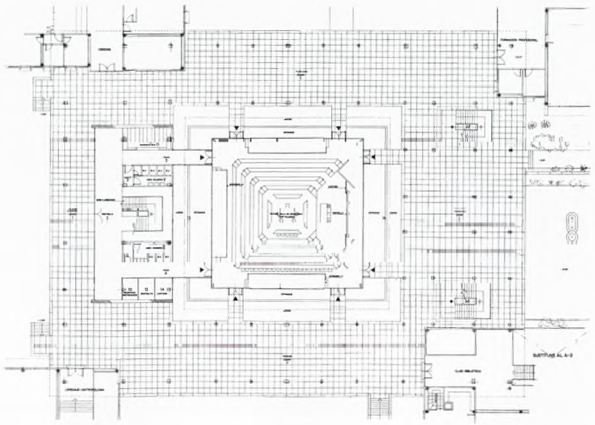


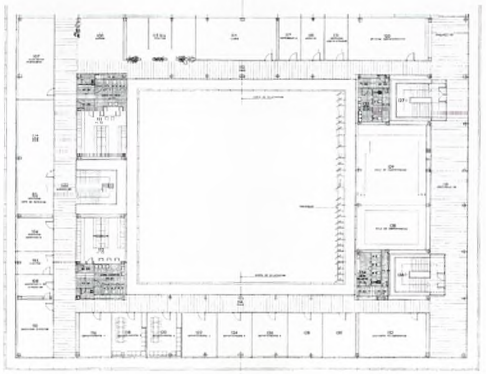


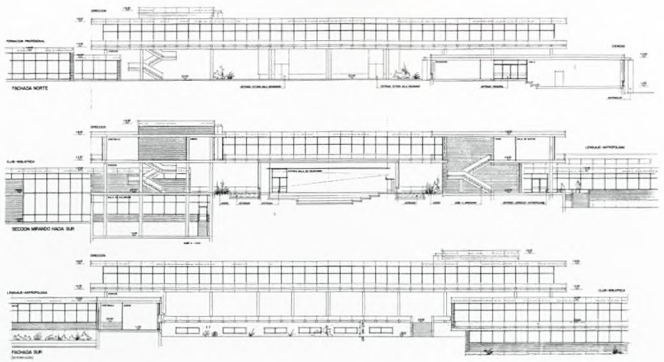




152 Escuela de Magisterio y anexos. Alzado, planta general y secciones. Santiago de Compostela (La Coruña), 1967-1969. Fernando Moreno Barberá.









153 Centro de Universidades Laborales. Edificio de Dirección. Plantas baja y alta. Málaga, 1972-1982. Fernando Moreno Barberá.

154 Centro de Universidades Laborales. Edificio de Dirección. Fachada norte, sección mirando a sur, y fachada sur.

155 Patio del Centro de Universidades Laborales.







156-158 Centro de Universidades Laborales. Málaga, 1972-1982.
Fernando Moreno Barberá.

de lamas. El proyecto es una lograda síntesis de recursos proyectuales que nos muestran una idea evolutiva de la arquitectura moderna que es susceptible de repensar y hacerse eco, según un método propio, de las nuevas ideas revisionistas de la arquitectura moderna internacional.

Toda la obra de Moreno Barberá encierra, pues, una lectura personal de la arquitectura moderna coincidente en alguna medida con las revisiones críticas de la modernidad arquetípica que tienen lugar durante los años cincuenta y sesenta. Ya hemos visto como en la Universidad Laboral de Cheste la arquitectura se pliega para adaptarse a la topografía y sus texturas se adaptan al contexto natural, utilizando recursos formales como el ladrillo de hormigón y las bajantes vistas que parecen soportar depósitos (en realidad, son grandes cazoletas destinadas a recoger el agua de lluvia), o incorporando la madera natural como carpintería en todos los ventanales. Esta intención de añadir matices brutalistas se había ido convirtiendo en una de las características de su obra casi desde el principio, debido a su interés en la técnica y la construcción, hasta convertirse en partes fundamentales para la formalización del proyecto. Como se ha indicado, la misma utilización sistemática del ladrillo perforado visto y del hormigón en los interiores supone también una coincidencia con lo que serán algunos de los planteamientos estéticos del nuevo brutalismo anglosajón.

En estos años, los proyectos de Fernando Moreno Barberá irán ganando en rotundidad y escala; es el caso de la Central Térmica de Puente Nuevo, donde los enormes volúmenes resultantes se ordenan mediante una clara yuxtaposición de las distintas piezas que crecen en dimensión a medida que se alejan del acceso, a la vez que se desplazan para dejar visible su monumentalidad. El recorrido desde las oficinas al taller y a la central se realiza mediante patios intermedios longitudinales y pasarelas elevadas de hormigón, estas circulaciones forman parte del sistema formal del proyecto.

La expresividad de la estructura y del ladrillo cerámico visto es elocuente a la vez que controlada, y la doble piel de hormigón es una ligera retícula que alberga grandes lamas metálicas de control solar. La envergadura y potencia del enorme muro de vidrio de la central, construido con perfiles laminados vistos, enlaza con el gran volumen de las instalaciones mecánicas a través de una prolongada escalera metálica que emerge del mismo edificio de la central y culmina en un depósito de agua, cuya intención recuerda a la exhibición de este mismo elemento en la escuela de secundaria en Hunstanton, de los Smithson, pero también a uno de sus primeros proyectos, el Centro de Investigaciones Científicas Calvo Sotelo.

Podríamos concluir que las arquitecturas que caracterizan su obra se inscriben en un ciclo de experiencias que van enriqueciendo la tendencia característica de la abstracción moderna a generar modelos universales. Su método de proyectación, como hemos visto, presta especial atención a las condiciones climáticas, al lugar y al espacio exterior, y se



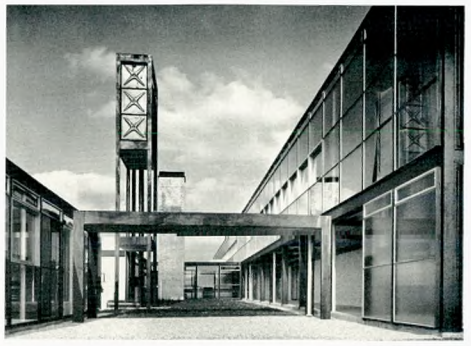


159 y **160** Central Térmica, Puente Nuevo (Córdoba). Vista lateral del conjunto y espacio intermedio en la parte posterior del edificio administrativo. 1962-1965. Fernando Moreno Barberá.

161 Escuela de secundaria en Hustanton, 1954. Alison y Peter Smithson.

sustenta en una particular síntesis de dos modelos, antagónicos en muchos aspectos, que tienen como máximos representantes a Mies y a Le Corbusier.

Además, Fernando Moreno Barberá había ido acumulando en sus proyectos un amplio repertorio de formas y soluciones donde tenían un papel relevante las texturas, el elemento natural, los espacios abiertos cubiertos y la identificación de las partes que componen el proyecto mediante la claridad de las articulaciones entre las mismas. Tras haber obviado el modelo maquinista, su arquitectura se inscribe en los principios formales, expresivos y contextualistas utilizados por los arquitectos de la segunda generación de la modernidad, aunque él opta por un nuevo modelo mucho más abierto e inclusivista, donde el contexto, la textura, los materiales y otros muchos factores contribuyen a crear una idea más compleja del proyecto moderno.

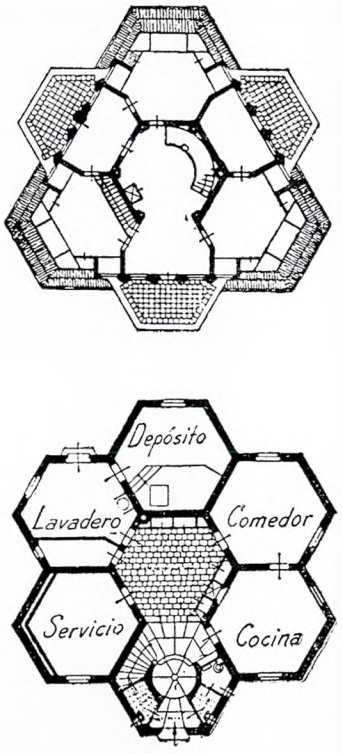




Hemos explicado que en Cataluña durante los años sesenta se decidió hacer del realismo el marco de referencia de la cultura arquitectónica, dentro de un entramado complejo ligado a la situación social y política. Aquellos arquitectos que habían recuperado el hilo de la modernidad en los años cincuenta, encabezados por Oriol Bohigas, cambian su lectura de la arquitectura moderna olvidando la abstracción para proyectar en clave figurativa. El esfuerzo de arquitectos como J. M. Fargas y E. Tous por revisar una arquitectura basada en la técnica dotándola de un mayor contenido figurativo o la búsqueda de un equilibrio entre tradición y abstracción, como en el edificio sede de *El Noticiero Universal* de J. Mª Sostres, se convertirán poco a poco en hechos aislados.

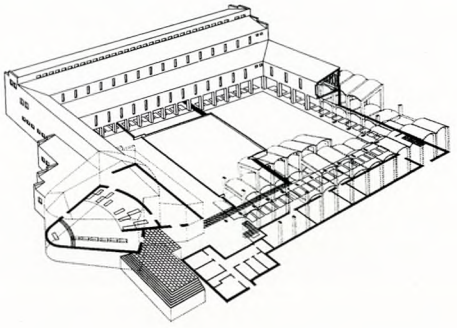
También hemos observado cómo la arquitectura moderna había logrado instalarse en el ámbito cultural madrileño durante los años cincuenta, imponiéndose a una corriente, más o menos emergente pero siempre constante, que planteaba la tradición y lo español como una referencia necesaria en el trabajo del arquitecto. Esta valoración de la tradición encuentra acomodo cultural gracias a la corriente organicista, impulsada por el crítico italiano Bruno Zevi. La arquitectura orgánica se interpreta en esos momentos de diferentes maneras, que van desde una peculiar lectura del empirismo nórdico hasta la utilización de referencias a la obra de Frank Lloyd Wright o el empleo de un figurativismo exuberante.

La influencia italiana en la arquitectura española de los años cincuenta, focalizada en Madrid y Barcelona, tuvo pues dos vertientes: la neorrealista y la organicista. Bruno Zevi proponía el organicismo como alternativa al racionalismo desde su revista *Metron* y a través de textos como *Hacia una arquitectura orgánica*. Sus proclamas a favor de la obra de Wright junto al menosprecio de la obra de Le Corbusier subyacen en todos sus escritos. Incluso en textos como *Poética de la arquitectura neoplástica* sostiene estos mismos argumentos e intercala numerosos trabajos expresionistas, organizados a partir de hexágonos, como la casa Halle de W. Ulrich y la casa Wylerberg de O. Bartning, y hasta barrios ordenados a partir de los



162 Centro de Promoción Profesional Obrera, Madrid, 1970-1973. Fernando Moreno Barberá.

163 Casa Halle, 1924. Plantas. Wilhem Ulrich.



164 Convento en El Rollo (Salamanca), 1958-1962. Axonometría seccionada. Antonio Fernández Alba.

pliegues de los bloques de viviendas, como el barrio Gronda en Estocolmo o el Falchera en Turín, anticipando algunas propuestas del nuevo brutalismo o de Candilis, Josic y Woods.[52] La geometría hexagonal que mostraban los proyectos mencionados también será objeto de atención por parte de los arquitectos españoles, incluido Fernando Moreno Barberá.

En Madrid, Antonio Fernández Alba será capaz de dar salida cultural a las tendencias tradicionalistas gracias a sus propuestas de relectura del neoempirismo escandinavo. Pero la obra de arquitectos como Alvar Aalto no se interpretaba como una evolución y un enriquecimiento de la arquitectura moderna, sino que era integrada dentro de las corrientes tendentes a la recuperación de lo nacional y lo local. Los escritos y las obras de Fernández Alba tendrán un amplio consenso cultural, desde las escuelas de arquitectura hasta la crítica consolidada encabezada en Madrid por Carlos de Miguel.

El proyecto del convento de El Rollo, ampliamente difundido, es un híbrido que contiene desde referencias altianas hasta yuxtaposiciones de bóvedas, cubiertas de teja, paños de ladrillo y revestimientos de piedra. Esta arquitectura, que usaba de manera inconsciente el *collage* en su composición, actúa como revulsivo, como contestación a las obras más grandilocuentes de Fernando Higueras y Juan Miró o al mismo edificio de Torres Blancas, que mostrará la rápida puesta al día de un arquitecto como Oiza, el cual abandona su trayectoria miesiana y opta por un formalismo de referencias wrightianas sumamente elaborado.

En esos años comienza a publicarse una nueva revista de arquitectura con el explícito nombre de *Nueva Forma*. Desde sus pàginas se propone el abandono de muchas de las ideas canónicas de la modernidad para impulsar una nueva figuración. Esta nueva publicación, dirigida por Juan Daniel Fullaondo, ejercerá una gran influencia pues se ocupará también de las artes plásticas y de recordar la obra realizada por algunos arquitectos europeos en el período de entreguerras, entendiéndolo ya como parte de la historia.

Mariano Bayón publicará una serie de artículos en la revista *Arquitectura* en los que analiza la arquitectura moderna internacional, desde el *New Brutalism* hasta las primeras obras neoconstructivistas de James Stirling o los proyectos de Jörn Utzon. A pesar del interés de esta labor de divulgación, dada la escasez de publicaciones sobre arquitectura en nuestro país, la posible influencia de estas obras pasó desapercibida a juzgar por el enfoque organicista de los proyectos españoles más relevantes.

En este sentido es muy significativo el contenido del número 15 de la revista *Zodiac* de 1965, dedicada a la arquitectura española. En esta publicación se omiten todos los valiosos proyectos que durante los años anteriores habían conseguido resituar a la arquitectura española en el territorio de la abstracción moderna. Su contenido se centra en aquellas arquitecturas fieles a las ideas propagadas por Bruno Zevi, quien defendía la tesis de que la arquitectura contemporánea debía evolucionar hacia el organicismo. El impacto de esta monografía en los arquitectos españoles fue importante, no sólo porque al tratarse

de un texto extranjero parecía sancionar la presencia de nuestra arquitectura en Europa, sino también por el propio prestigio de la publicación.

Estos aires organicistas no afectaron a Fernando Moreno Barberá, que siguió proyectando con una fidelidad inamovible a los principios de la modernidad, al igual que muchos otros arquitectos como Jacobsen, Breuer, Neutra o Niemeyer. La evolución de su obra estará marcada por un enriquecimiento de los recursos arquitectónicos, lo cual no significará una exuberancia lingüística, sino la construcción de una concepción formal, en sentido amplio, coherente y capaz de soluciones brillantes, a veces por su austeridad.

Ya desde mediados de los cincuenta, proponía una serie de elementos y soluciones personales en su arquitectura que mostraban la capacidad de evolución del lenguaje corbusieriano. Esta evolución se producía, en buena medida, paralelamente a la obra del maestro y, lógicamente, a la de otros arquitectos influidos por Le Corbusier.

Como hemos visto, algunas de las características de su obra son la rotundidad en la utilización de los parasoles de hormigón, la contundente formalización de los testeros de los edificios y la presencia de los perfiles laminados vistos en las fachadas ligeras. También es habitual el empleo de paramentos interiores de ladrillo ordinario, colocado de manera que muestre sus perforaciones, y, posteriormente, la utilización del ladrillo visto de hormigón. Estos planteamientos guardan ciertas semejanzas con la estética brutalista desarrollada por Le Corbusier y por los arquitectos ingleses del *New Brutalism*. Pero en aquellos momentos la obra de Moreno Barberá ensayará otros caminos. Unos próximos a ciertos intereses de la arquitectura española y otros más vinculados al proceso de revisión formal de la modernidad por parte de los arquitectos de la tercera generación.[53]

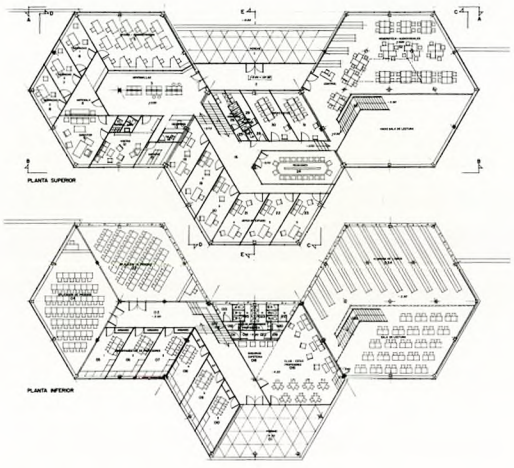
Llama, pues, poderosamente la atención el interés de Moreno Barberá por la geometría hexagonal y el organicismo como método para repensar el proyecto moderno, frente a la escasa evolución de su obra hacia la estética del *New Brutalism*, siendo ésta mucho más afín a su manera de entender la arquitectura. Su predilección por los materiales de construcción vistos, el empleo de ladrillo ordinario perforado y del hormigón visto como acabados interiores, la utilización de gárgolas y ladrillos de hormigón, etcétera, señalan la presencia de una vertiente brutalista en su obra.

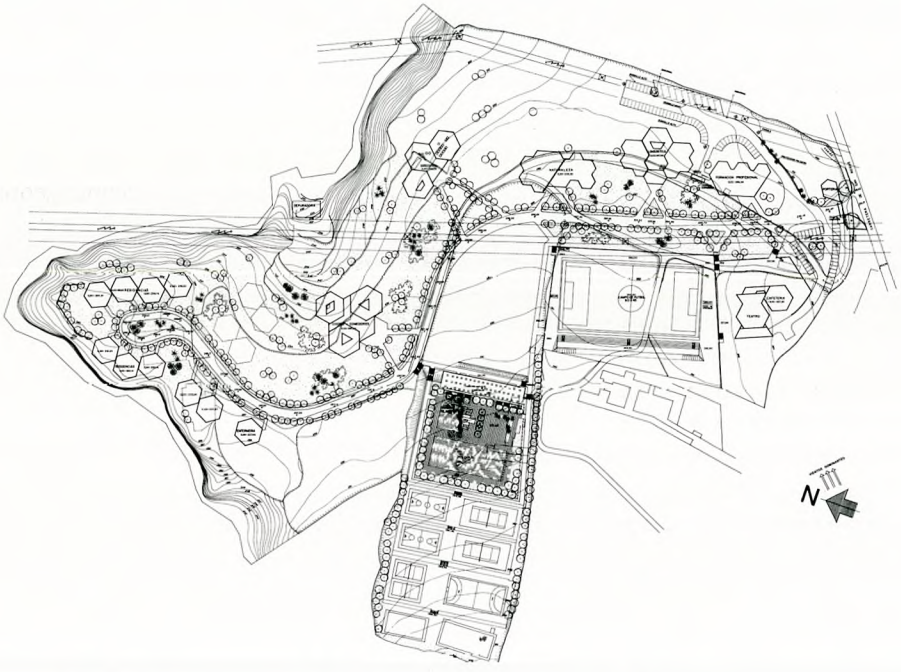
En el brutalismo, la sinceridad constructiva se plasma en una formalización explícita planteada como una apertura y revisión de los supuestos formales de la arquitectura moderna. El carácter ético de esta posición, reivindicado por Alison y Peter Smithson, adquiere un interés meramente figurativo en sus versiones internacionales y se afirma como una tendencia revisionista de la arquitectura moderna a partir de dos obras clave: la escuela de secundaria de Hunstanton proyectada por los Smithson y las viviendas Ham Common de Stirling y Gowan. Significativamente, el primer proyecto muestra la influencia de Mies mientras que el segundo está lleno de explícitas referencias a Le Corbusier, en especial, a su proyecto para las casas Jaoul.[54]

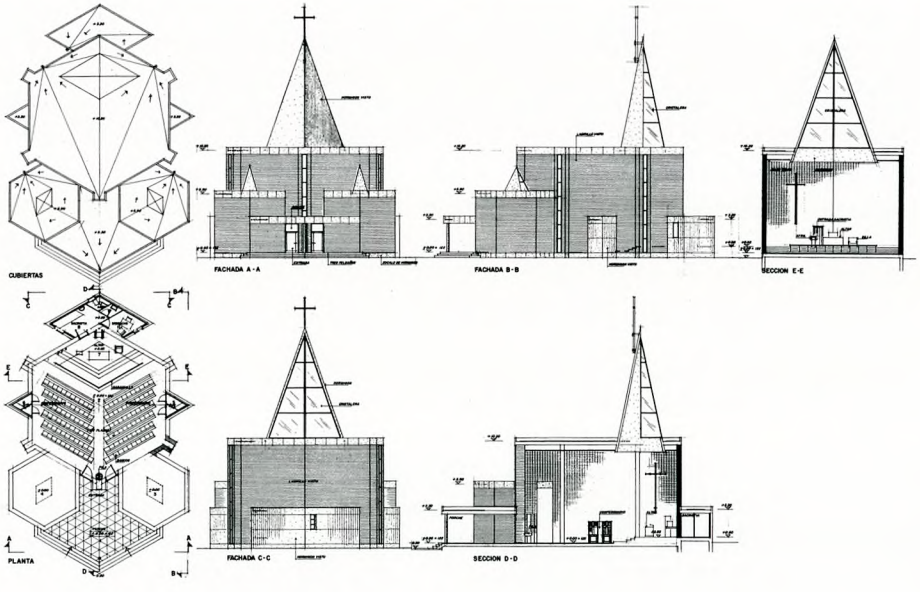
52. Bruno Zevi: *Poética de la arquitectura neoplásica,* Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú S.R.L., 1960, pág. 15; Reyner Banhan: *El brutalismo en arquitectura. ¿Ética o estética?,* Barcelona: Gustavo Gili, (1967).

53. Philip Drew: *Tercera generación. La significación cambiante de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

54. Siegfred Giedion: *Escritos escogidos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997, pág. 165.







165 y **166** Centro de Universidades Laborales. Edificio de Dirección. Plantas baja y primera y ordenación. Las Palmas de Gran Canaria, 1971-1973. Fernando Moreno Barberá.

167 Centro de Universidades Laborales. Capilla. Las Palmas de Gran Canaria, 1971-1973. Fernando Moreno Barberá.

168 Centro de Universidades Laborales Blas Tello, Toledo, 1971-1978. Fernando Moreno Barberá comenta la ordenación.

169 Casa Rumeu en Cadaqués (Gerona), 1961-62. Correa y Milá.

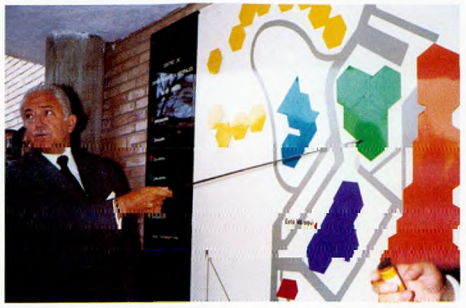
Fernando Moreno Barberá había mostrado su capacidad e interés en interrelacionar ambas maneras de entender la arquitectura y conocía las ideas brutalistas que habían sido ampliamente difundidas, además de publicitadas, en la revista *Arquitectura* a través de una serie de artículos de Mariano Bayón, como ya hemos dicho. Por estas razones, sorprende que las vías elegidas para una significativa "puesta al día" de su arquitectura sean la incorporación a su repertorio de recursos proyectuales basados en la utilización de tramas geométricas hexagonales, de una serie de referencias formales al organicismo madrileño y de una especial atención a la nueva monumentalidad moderna.

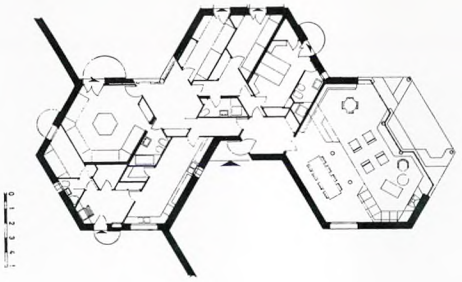
El interés del arquitecto por el hexágono como geometría generadora de la arquitectura se puede observar tanto en alguno de sus escritos como en algunas obras, entre las que destacan el Centro de Universidades Laborales de Toledo y el de Las Palmas. La capacidad expresiva y organizativa de la trama geométrica hexagonal había sido profusamente estudiada por Wright, y en España había emergido a partir de un proyecto emblemático, el pabellón español de Bruselas de José A. Corrales y Ramón Vázquez Molezún.[55] También otros arquitectos habían explorado las posibilidades de las figuras geométricas elementales; entre otros, Federico Correa y Alfonso Milá, que habían proyectado la casa Julià basándose en la geometría del pentágono, y la casa Romeu, que se organizaba a partir de tres hexágonos, y el mismo José A. Coderch había definido la planta de la casa Olano a partir de dos pentágonos yuxtapuestos.

Fernando Moreno Barberá propone una serie de unidades arracimadas separadas entre sí por criterios funcionales para el Centro de Universidades Laborales de Las Palmas. En este proyecto, la geometría hexagonal es sometida a distintas dimensiones y combinaciones con el fin de comprobar la versatilidad del hexágono como unidad repetible.

Se debe señalar que en esta obra se resta importancia a la técnica y a la función como métodos de organización del proyecto, lo que supone un cambio de su enfoque proyectual ya que, como hemos visto, sus edificios destacaban por la claridad funcional, por la fragmentación en formas y tamaños diferentes y, en muchas ocasiones, por una lectura compleja de la arquitectura posmiesiana. Según estos criterios había proyectado una serie de obras unitarias con un compacto desarrollo del programa, apoyado en la introducción de patios, en la atención al clima, al control solar, a los espacios intersticiales y a la visualización del conjunto.

En estos nuevos proyectos, sin embargo, no se plantean elementos de control solar, sino que se fuerzan las distribuciones según la geometría hexagonal; la visualización se basa en la lectura del fragmento y la escala contenida, y la formalización resulta en ocasiones, si la comparamos con proyectos anteriores, excesivamente elaborada, como sucede, por ejemplo, en la capilla del conjunto de las Palmas. Por otra parte, las ventanas enrasadas exteriormente a la fachada acentúan la idea del prisma hexagonal como unidad definida, y el empleo del ladrillo visto y del hormigón, dispuesto en grandes paños en los elementos singulares del proyecto, aportan la calidad de la obra bien construida y sincera.

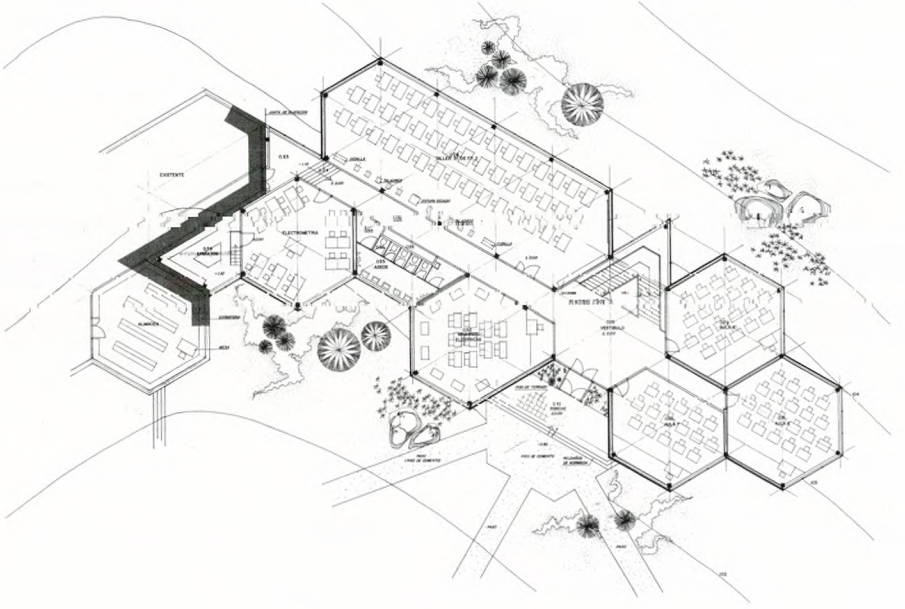


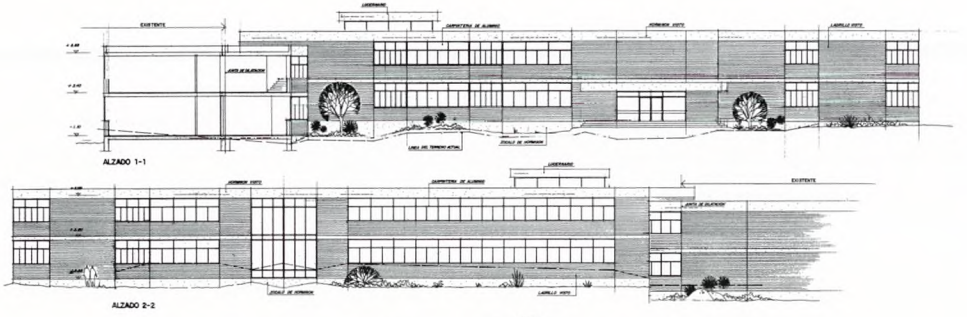


55. AA.VV.: *Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, op. cit.

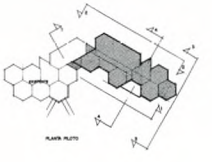


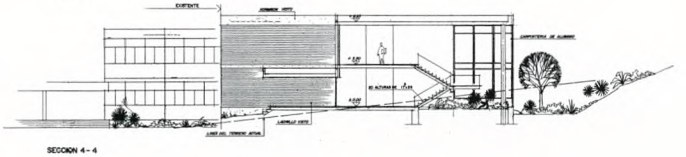












170 y **171** Centro de Universidades Laborales Blas Tello, Toledo, 1971-1978. Fernando Moreno Barberá.

172 y **173** Centro de Universidades Laborales Blas Tello. Edificio de Ingeniería Técnica. Planta baja y alzados.

174 Casa Visser, Bélgica, 1969. Aldo van Eyck.

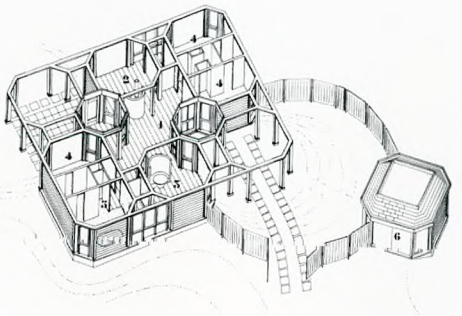
En el Centro de Universidades Laborales de Toledo se incorporan sistemas de porches y espacios abiertos, destacando también la ausencia de sombras al plantear la carpintería de aluminio enrasada exteriormente con los paramentos de ladrillo visto y hormigón. Las fachadas recayentes al acceso se proyectan con una dimensión superior a la proporcionada por el módulo del hexágono hasta conseguir la escala visualmente necesaria, mediante la disolución de la estructura hexagonal del perímetro y la construcción de dos plantas. Esta hábil solución permite la identificación del edificio y de su acceso, mientras que el resto de las fachadas se caracterizan por la ligereza del vidrio, sólo rematado por el canto de la cubierta de hormigón o limitado en su parte inferior por un zócalo de ladrillo visto.

Debido a este planteamiento, el edificio carece de la posibilidad de una visualización completa, por lo que se genera una serie de pequeños elementos –prismas hexagonales de piel tensa–, que se despliegan por el espacio verde. El resultado es un conjunto donde adquieren especial valor la serie y la repetición modular, junto con el lenguaje contenido y el concepto de agrupación arracimada, a pesar de la rígida geometría utilizada.

El énfasis puesto en la unidad hexagonal de diferentes dimensiones unificada por una cubierta continua se explica desde la confianza en que esta unidad, sistemáticamente repetida, permitía resolver programas complejos y configurar la imagen de una edificación caracterizada por la adición de fragmentos; esta certeza es en cierta medida coincidente con las ideas de algunos miembros del Team X, como Aldo van Eyck o Herman Hertzberger. Desde este planteamiento, como hemos indicado, la preocupación por el control solar pasa a un segundo plano para así incidir en la lectura individual del prisma hexagonal, cuya unidad volumétrica se destaca siempre mediante la colocación de carpinterías enrasadas con el exterior de la fachada. La claridad de los volúmenes resultantes es subrayada por la contundencia constructiva del ladrillo y el hormigón visto.

Este método de proyectación se sirve también de instrumentos propios de la arquitectura orgánica, utilizados ejemplarmente por Wright; pero las principales referencias al organicismo en la obra de Moreno Barberá tendrán el carácter marcadamente formal del llamado "organicismo madrileño", cuyas características y virtudes serán definidas y difundidas con fervor, como vimos, por Juan Daniel Fullaondo, tanto a través de su revista *Nueva Forma* como del número de *Arquitectura* dedicado a la definición de una posible "escuela de Madrid". En este texto, resulta significativa la ausencia de cualquier comentario o cita a la brillante arquitectura de raíz miesiana desarrollada en la etapa anterior a la llamada por Fullaondo "década orgánica", a la que asignaba el período 1958-1968. Este nuevo período se situaba entre la construcción del pabellón de Bruselas, que cerraba la etapa anterior, y el proyecto de Torres Blancas, que culminaba esta etapa y en cuya elaboración participa el propio Fullaondo.[56]

El mismo Fullaondo se encargó de publicitar esta obra, dirigida por Oiza, al igual que hizo con el trabajo de Fernando Higueras, quien, con proyectos como el Centro de Restau-



56. Juan Daniel Fullaondo y Errazu: "La Escuela de Madrid", *Arquitectura*, núm. 118 (octubre 1968), págs. 11-23.



175 Centro de Restauraciones Artísticas, Madrid, 1970. Higueras y Miró.

176 Edificio de oficinas de la calle de Jorge Manrique, Madrid, 1971.

raciones Artísticas, representaba la faceta más exacerbadamente figurativa de la arquitectura orgánica, eclipsando otros proyectos suyos tan interesantes como la casa de Lucio Muñoz, proyectada en colaboración con Juan Miró. El generoso espacio dedicado a la obra de Higueras en la revista *Zodiac* de diciembre de 1965 y el significativo artículo de Ricardo Bofill destacan frente a la exclusión de muchas otras obras interesantes y muestran ya la importancia de los canales de difusión de la arquitectura, siempre proclives a la novedad, para definir las tendencias arquitectónicas.

El éxito de esta corriente organicista se debe, como hemos indicado, a los escritos de Zevi y a la labor de difusión de la mencionada revista *Nueva Forma*, más que a los proyectos de arquitectos como Fernández Alba, cuya posición antimiesiana y claramente a favor de un organicismo formalista determinará en buena medida la evolución de la arquitectura en esos años. A este respecto, es significativa la tangencia y sequedad con que se reseña la obra de Alejandro de la Sota en dicha revista, lo que demuestra que los proyectos que no se desarrollaban en los términos de experimentación formal a que hemos aludido no eran tenidos en cuenta.[57] El trabajo continuado de arquitectos como García de Paredes, Alas y Casariego, Corrales y Molezún o el propio Moreno Barberá tendrá en muchas ocasiones las características de una lucha en solitario.

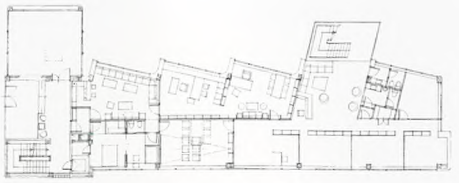
Lo cierto es que el edificio Torres Blancas se convierte en un icono de la arquitectura española; y el hormigón visto y las formas curvas, en consonancia con otros ámbitos de la cultura de la imagen, se entienden muchas veces como cualidades suficientes para "estar al día", por lo que formarán parte del repertorio de gestos de la arquitectura y del diseño en esos años.

Fernando Moreno Barberá incluye algunos de estos gestos en proyectos como el edificio de oficinas de la calle de Jorge Manrique y en el Centro de Promoción Profesional Obrera de Madrid. Estos proyectos son singulares dentro de su obra porque introducen formas que acercan su arquitectura al figurativismo organicista todavía vigente en los primeros setenta en el ámbito madrileño.

En este sentido conviene recordar que el edificio Torres Blancas, al que hemos hecho alusión, y la obra pública de Higueras eran entonces las referencias dominantes. Los proyectos de este último arquitecto se diseñan cargados de figuración al utilizar profusamente una serie de elementos de hormigón de carácter formal que incorporan la vegetación como un elemento que se integra en la fachada. Esta vegetación se introduce mediante la disposición de jardineras construidas con materiales también integrados en la forma global del edificio y despiertan la admiración tanto de arquitectos como de otros profesionales de las artes plásticas. Tal es el caso del pintor Antonio López, que con su característico estilo realista dibujó alguno de sus proyectos.

Como se ha indicado, encontramos ciertos aspectos figurativos del organicismo en el pequeño edificio de oficinas de la calle de Jorge Manrique, donde Moreno Barberá instala

su estudio. Este edificio se desarrolla linealmente en profundidad ajustándose a la geometría de una parcela muy estrecha y de gran dimensión en el sentido perpendicular a la calle, de acuerdo con un esquema en planta de diente de sierra que le permite vistas más largas en dirección a dicha calle. Esta geometría, que en el proyecto inicial es rectilínea y con ventanales longitudinales, se transforma por medio de un sistema de curvas cóncavas y convexas en los cambios de plano y, consecuentemente, reduciendo la dimensión de los acristalamientos. Este mismo elemento curvo se incorpora a la marquesina de entrada, dotando en su conjunto al edificio de un formalismo orgánico reforzado por la lectura sucesiva de los pequeños volúmenes de la fachada en diente de sierra.



Otro proyecto que contiene aspectos organicistas es el Centro de Promoción Profesional Obrera, una obra sencilla para la capacidad proyectual de Fernando Moreno Barberá. El conjunto consta de dos bloques unidos por un edificio lineal en planta baja al que se añade una sala de conferencias casi exenta.

El proyecto es sometido a una serie de formalizaciones "organicistas": los testeros de hormigón visto se curvan en las esquinas, la sala de conferencias recibe el mismo tratamiento en los ángulos e incorpora relieves escultóricos, y la caja de escaleras contigua se enfatiza formalmente al ubicarse fuera del edificio y seguir con el mismo tratamiento de muros curvados de hormigón. Los elementos verticales correspondientes a las salidas de humos se yuxtaponen a la mencionada caja de escaleras y reciben un tratamiento formal semejante para así constituirse en un pliegue curvo más del conjunto. La misma formalización de muros combados de hormigón visto reciben los casetones de la cubierta, la marquesina de entrada y los maceteros de hormigón que proliferan en el edificio.

El aspecto escultórico de la obra, cuando se observa la sucesión de testeros, la caja de escalera y el salón de actos, y el talante formal organicista están en consonancia con muchas arquitecturas de entonces, pero no cabe duda de que, para Moreno Barberá, no es más que un divertimento de moda. Significativamente, este proyecto de programa y plantas sencillas recibe el premio anual del Colegio de Arquitectos de Madrid, mientras que el resto de su poderosa obra nunca tuvo el reconocimiento merecido.

Más coherente con su trayectoria proyectual es la tendencia a la monumentalidad que exhiben sus últimas obras. La monumentalidad moderna, que caracteriza un buen número de proyectos de esos años, es entendida por muchos como una salida frente a los dogmas del funcionalismo y la técnica. El paradigma de la racionalidad como elemento articulador de la arquitectura moderna es criticado desde distintas posiciones que cuestionan el inicial monolitismo del Movimiento Moderno en cuanto a ideología, método y forma.

Arquitectos como Moreno Barberá, Niemeyer, Antonio Bonet o Lina Bo Bardi habían estudiado las posibilidades de ampliar el discurso de la modernidad, asentado sobre la racionalidad, la técnica y el desarrollo social, haciendo lecturas personales, referencias a lo local o a los métodos constructivos tradicionales. Las críticas desde dentro, ya men-

57. Juan Daniel Fullaondo y Errazu: "Notas de Sociedad", *Nueva Forma* (Madrid), núm. 107 (diciembre 1974), pág. 3.



177 Centro de Promoción Profesional Obrera. Vista desde la calle de Víctor de la Serna. Madrid, 1970-1973. Fernando Moreno Barberá.

178 Almacén frigorífico Interfrisa, Barcelona, 1960-1963. Fernando Moreno Barberá.

179 Almacén frigorífico Interfrisa. Plantas de pisos.

cionadas, procedentes de grupos como el Team X, el neoempirismo nórdico, el *New Brutalism* y las ideas de Bruno Zevi que postulaban el organicismo como la nueva dirección de la arquitectura, conviven con la tendencia a un monumentalismo moderno. Esta última tendencia influyó en muchas de las obras de Moreno Barberá, tanto en algunos proyectos singulares como en intervenciones de gran escala.

La idea de la nueva monumentalidad moderna apareció por primera vez en un escrito de Sigfried Giedion, *The need for a new monumentality,* publicado en 1944.[58] Esta idea fue cobrando importancia en los años cincuenta en la Escuela de Arquitectura de Yale, siendo el director de la misma George Howe, responsable, además, de que el encargo del proyecto de la galería de arte de dicha escuela recayera en el despacho de Louis I. Khan.

A partir de este proyecto, Kahn se convirtió en el mejor intérprete de dicho concepto y en uno de los arquitectos de referencia del siglo. La potenciación formal que imprimió a los elementos secundarios en los Laboratorios Richards les aportó una imagen seriada opaca y vertical que estaría presente en muchos proyectos de otros arquitectos; asimismo, el tratamiento monumental de la Asamblea de Dacca definía, junto con el especial enfoque de la monumentalidad de Le Corbusier en Chandigarth, una manera de enfrentarse a los grandes proyectos del Tercer Mundo.

Estas influencias se perciben en el importante proyecto que realiza Moreno Barberá para la Universidad de Kuwait, como veremos más adelante. Sin embargo, sus reflexiones en torno a la idea de una arquitectura de gran escala se habían iniciado ya en algunos proyectos anteriores.

Una primera reflexión sobre la idea de monumentalidad moderna en la obra de Moreno Barberá, mediante la utilización de prismas yuxtapuestos de gran tamaño, se llevó a cabo a raíz del proyecto de un almacén frigorífico para la empresa Interfrisa en Barcelona. La escala del inmenso contenedor cúbico y cerrado que constituye este edificio se matiza con la colocación en el exterior del núcleo de comunicaciones verticales que, no sólo por necesidades funcionales sino por un claro deseo del arquitecto, ocupa una planta rectangular de dimensiones idénticas al fragmento del edificio destinado a oficinas, cuyo volumen prismático, de menor tamaño, junto con una plataforma arquitectónica, a modo de basamento, completa el repertorio de formas utilizado.

La solución de las fachadas se basa en buena medida en la textura usada para resolver los impresionantes muros ciegos. Moreno Barberá utiliza el entramado de jácenas, pilares y forjados para formalizar una retícula vista de hormigón. Entre esta retícula dispone tensos paramentos de ladrillo ordinario, colocado como revestimiento por la cara de mayor dimensión, de manera análoga a como aparece en la torre del proyecto del Centro de Investigaciónes Calvo Sotelo. Una cierta idea escultural coherente con una visión lejana desde el mar parece subyacer en la propuesta volumétrica, que, como hemos descrito, consiste básicamente en un gran contenedor prismático al que se le adosan otros dos de la misma





58. Juan Daniel Fullaondo y Errazu: "Notas de Sociedad", *Nueva Forma* (Madrid), núm. 107 (diciembre 1974), pág. 3.



180 Hotel Royal SAS, Copenhague, 1955-1960. Arne Jacobsen.

181 Escuela de Ingenieros Agrónomos. Lucernarios del taller. Córdoba, 1964-1970. Fernando Moreno Barberá.

dimensión en planta y de diferente altura: uno casi tangente a una de las fachadas del primero y el otro perpendicular y ligeramente desplazado de su centro. El mecanismo de macla y yuxtaposición de piezas de geometrías contundentes, tan magistralmente utilizado por Kahn, se muestra aquí como un sistema organizativo racional y coherente con el programa funcional.

Aunque el proyecto finalmente construido perderá una de estas piezas y, en gran parte, la idea de basamento, la sensación de monumentalidad, de una cierta figuración escultural, el empleo de la plataforma o la texturación del proyecto pertenecen a un estadio revisionista de la arquitectura moderna, del mismo modo que en la central de Puente Nuevo lo eran el énfasis en los pasos elevados vistos, en las grandes escalas o en la texturación y la incorporación de elementos de tintes brutalistas.

Fernando Moreno Barberá también reflexiona sobre la escala asociada a una determinada idea de monumentalidad, mediante la acumulación de partes importantes de los programas en edificios de geometría contundente y de acusada verticalidad que se manifiestan como piezas aisladas dispuestas sobre plataformas. A este respecto se debe recordar que una de las características de muchos proyectos de arquitectos de la tercera generación es que dichos proyectos se plantean y se piensan con elementos emergentes dispuestos sobre plataformas. La plataforma no es sólo un sistema para resolver partes importantes del programa funcional, sino que se entiende como una manera de relacionarse con el contexto, sea haciendo de intercambiador de escalas, sea sirviendo de basamento de una arquitectura que busca una nueva manera de entender la monumentalidad. Este recurso, utilizado por arquitectos como Utzon, Jacobsen, Denis Lasdun o Leslie Martin, es explorado desde una perspectiva diferente por Moreno Barberá en sus proyectos de los años setenta para la Escuela de Ingenieros Agrónomos de Córdoba y la Facultad de Ciencias de Madrid.[59]

En ambos proyectos aborda la nueva monumentalidad desde la idea de construir un poderoso elemento emergente sobre un zócalo. Pero mientras que en el edificio para la compañía aérea SAS de Jacobsen o en la ópera de Sidney de Utzon el zócalo se define como una plataforma unitaria, en estas obras de Moreno Barberá los basamentos se proyectan como edificios complejos, en principio compactos, que luego se vacían para introducir patios y espacios cubiertos.

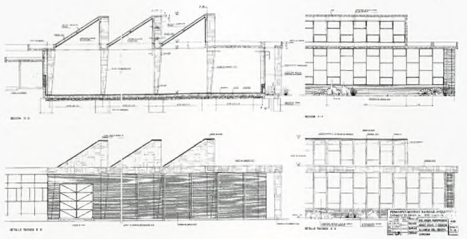
Los laboratorios de la Escuela de Ingenieros de Córdoba se disponen en una torre cilíndrica exenta que emerge de un gran patio central, y los laboratorios de Madrid se ubican en un prisma vertical que arranca tangente al sistema de patios interior. Las plataformas contienen la mayor parte de las funciones requeridas y se organizan perimetralmente respecto al sistema de patios central, que en la Escuela de Agrónomos se complementa con otro longitudinal. Este patio longitudinal hace posible la disposición de un edificio lineal adelantado y situado en una cota inferior. Esta solución de un fragmento del proyecto ayuda a resolver la entrega del conjunto a un suelo de topografía en talud. Estos patios incorporan,

además, el verde, los espacios cubiertos y el agua como elementos de adecuación climática y de organización formal. Dentro de la obra de Moreno Barberá, estas plataformas están más próximas en su organización y concepción a las arquitecturas compactas miesianas que había proyectado con anterioridad que a la arquitectura de partes o fragmentos identificados formalmente que proponían algunos arquitectos coetáneos. Sin embargo, su concepción visual y el empleo de variadas texturas se ajusta a los intereses proyectuales de la arquitectura moderna de aquel momento.

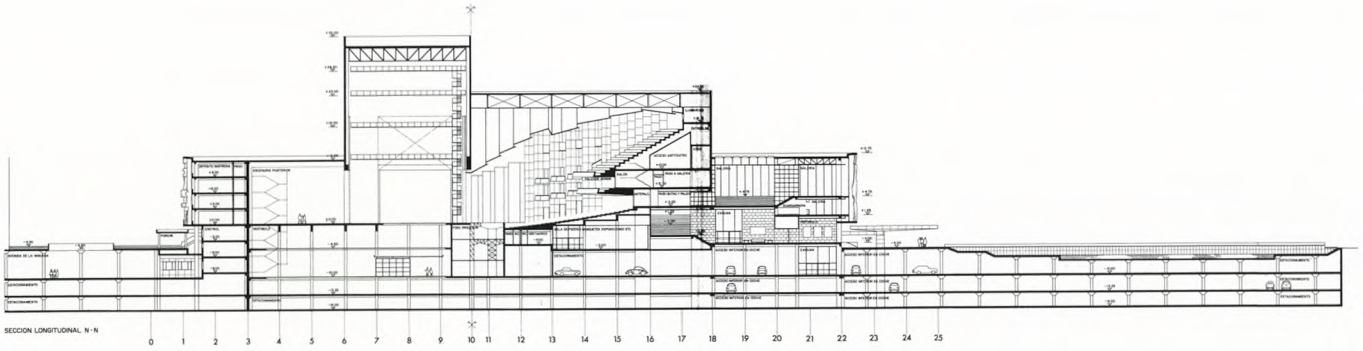
Los edificios-plataforma proyectados por Fernando Moreno Barberá se formalizan con un perfil bajo y ofrecen diferentes respuestas y texturas en sus fachadas, desde la microcelosía a los *brise-soleil* constituidos por grandes pilastras giradas que recorren toda la altura de algunas fachadas. Los interiores vuelven a incorporar el ladrillo visto, perforado u ordinario, y el hormigón como texturas; la estructura cobra mayor importancia formal por su relevante presencia en los lucernarios, los espacios porticados y las soluciones del perímetro de los patios. La axialidad de la planta de la Facultad de Ciencias de Madrid, descompensada por el desplazamiento del edificio vertical, difiere de la idea de planta compacta de la Escuela de Ingeniería, solamente interrumpida por un patio desplazado donde se sitúa la torre cilíndrica, uno longitudinal que atraviesa todo el conjunto y un pequeño patio que introduce luz y vegetación. La lectura de ambos edificios desde el exterior se caracteriza por la fuerte presencia formal de las fachadas, obtenida mediante un generoso despliegue de parasoles.

Como hemos visto, el empleo de plataformas sobre las que se sitúan partes del edificio dotadas de un fuerte carácter formal estaba en sintonía con determinadas tendencias de la arquitectura contemporánea, que, distanciándose de las corrientes formalistas, proponían una monumentalización de la arquitectura moderna. Esta nueva idea de monumentalización planteaba una manera diferente de entender la relación de escala entre las partes del edificio, sin transgredir los principios formales característicos de la modernidad que se habían ido sedimentando a lo largo de los años. Pero la idea de la monumentalidad se irá convirtiendo en una nueva tendencia de la arquitectura, sobre todo, a partir de las fundamentales aportaciones de Kahn, centrando progresivamente el interés en las formas másicas, opacas y de gran escala.

Con una trayectoria en cierta medida paralela a la de otros arquitectos centroeuropeos, Moreno Barberá se aleja en sus proyectos de los postulados de la modernidad, ahora puestos en crisis. Después de realizar una brillante serie de edificios absolutamente modernos en los que había expuesto una particular manera de hacer arquitectura contemporánea, comienza a incorporar los elementos prefabricados de hormigón, primero sólo en fragmentos, como los huecos de los testeros del Centro de Universidades Laborales de Málaga, y, más tarde, como partes completas del proyecto. Así se plantean los sistemas prefabricados en la Escuela de Maestría y en la Escuela de Magisterio, ambas en Santiago de Compostela, con propuestas formales diversas, algunas de ellas próximas a los planteamientos de Marcel Breuer



59. Jörn Utzon: "Platforms and Plateaus: ideas of a Danish Architect", en Richard Westen: *Utzon*, Hellervp: Edition Blondal Dinamarca, 2002, pág. 247.





182 Concurso para el Teatro Nacional de la Ópera de Madrid, 1963-1967. Sección. Fernando Moreno Barberá.

183 Facultad de Ciencias. Madrid, 1964-1968. Fernando Moreno Barberá.

en edificios como la Torin Corporation (Torrington) o el de Biología y Química de la Universidad de Harvard, entre otros.

Posteriormente, sus proyectos muestran un especial interés en la utilización de grandes escalas a fin de estudiar las posibilidades de combinación de la plataforma y la edificación que emerge de ésta, revisando las ideas contenidas en edificios de anteriores proyectos, especialmente al dirigir sus esfuerzos hacia los grandes encargos que tuvo que acometer en sus últimos años de ejercicio profesional. En estos grandes proyectos comienza a conceder cada vez más importancia a la opacidad, al volumen y a una imagen institucional y corporativa próxima a los planteamientos de los grandes despachos internacionales.

Así, en el anteproyecto de la Ópera de Madrid, realizado con la colaboración de Clemens Holzmeister, la altura necesaria para la caja de escena justificaba la presencia de un elemento emergente que sobresalía de la plataforma, la cual contenía la mayor parte de las funciones. Sin embargo la propuesta modifica la volumetría previsible para esta pieza planteándola como un gran prisma de acusada verticalidad que sobresale por ambos lados de la edificación. La planta basamental queda así fracturada en dos partes; es decir, se modifica el planteamiento más unitario de sus anteriores proyectos. Además, esta plataforma se apoya sobre una línea de pilotes perimetrales, como si pretendiera darle una imagen de modernidad internacional. De una manera parecida, el prisma opaco de hormigón incorpora relieves a modo de costillas verticales de anchura decreciente, con ello incide también en la imagen formal y propone esa nueva monumentalidad que será característica de sus últimos proyectos. En cualquier caso, se debe destacar la lógica y claridad de este proyecto frente al resto de las propuestas presentadas al concurso.

El recurso formal de la vibración introducida en el gran volumen de hormigón por medio de elementos sobresalientes ya había sido ensayado por Moreno Barberá en el prisma de los platós del Centro Nacional de Medios Audiovisuales. Ahora, a pesar de incorporar con profusión relieves de carácter escultórico en los grandes paramentos opacos, persiste la racionalidad y el vocabulario moderno que muestran la relación de sus proyectos con las últimas versiones de la arquitectura moderna internacional y lo alejan, como hemos indicado, de aquellos otros basados en un formalismo orgánico.

Lo cierto es que la insistencia de Moreno Barberá en proyectar desde una idea de la modernidad puesta en crisis, frente a la camaleónica capacidad de asimilación de nuevas corrientes por parte de otros grandes arquitectos, fue uno de los factores que influyeron en la escasa difusión de sus trabajos. La búsqueda de nuevos campos de proyectación le conducen en dos direcciones: hacia la rehabilitación de edificios privados y hacia los proyectos y concursos de gran escala. Es en estos proyectos y concursos de carácter internacional donde se observa con claridad, como en muchos otros arquitectos desde Philip Johnson hasta el mismo Jacobsen, el paulatino abandono de las formas de la modernidad canónica a favor de un tratamiento más monumental del proyecto.





184 Centro Nacional de Medios Audiovisuales, Madrid, 1964-1969. Fernando Moreno Barberá.

185 Cuarteles generales de la UNESCO en París, 1958. Marcel Breuer.

186 Concurso para la Ópera de Belgrado. Maqueta. 1971. Fernando Moreno Barberá.

Desde estos planteamientos, Fernando Moreno Barberá todavía proyecta otro teatro de la ópera, también un concurso, para Belgrado. Este proyecto refleja con rotundidad la renuncia a algunas de las ideas básicas del Movimiento Moderno, para hacer hincapié en otros "valores añadidos" a dicha modernidad ya en los años cuarenta. Nos referimos, sobre todo, a un especial interés en la forma en sí misma y al cambio de criterio respecto a cuál debía ser la escala adecuada de un edificio desde el punto de vista de la nueva monumentalidad moderna.

Por otra parte, estos intentos para superar la crisis de la modernidad desde dentro también habían consolidado una tendencia que se expresaba principalmente a través de la llamada "arquitectura corporativa". Esta tendencia se caracterizaba por la perfección técnica, por el desarrollo de proyectos de gran escala, por la organización de las oficinas de arquitectura como consultores que controlaban la totalidad del proceso, con especial atención a las instalaciones, y por la búsqueda de una determinada imagen de calidad asociada a la firma. El referente de esta tendencia son las últimas obras de Mies van der Rohe, pero los artífices de la nueva orientación de la arquitectura serán los despachos de Skidmore, Owings y Merill o Saarinen, Roche y Dinkeloo..., pero también despachos de arquitectura de menor tamaño, como los de Mercel Breuer, Philip Johnson o Craig Ellwood, desarrollan esta tendencia.

Dicha tendencia, que influye en muchos arquitectos de prestigio todavía fieles a la arquitectura moderna, ha mostrado su vigencia a lo largo de los años y sus planteamientos, como es sabido, están en la base de la manera de enfrentarse a los grandes encargos de algunos de los más destacados arquitectos de la actualidad, desde Norman Foster hasta Rem Koolhaas.

Fernando Moreno Barberá reorganiza su despacho a comienzos de los setenta, pasando a denominarse significativamente MB Consultants. Algunos de sus proyectos ya habían manifestado la tendencia hacia una idea diferente de la relación entre el proyecto, la escala y la técnica. Tal es el caso de la Escuela de Óptica, donde la manera de plantear el inmenso vacío central ya había sido ensayada por Eero Saarinen & Ass. en el edificio John Deere de Moline, planteamiento que será reiteradamente utilizado y que está presente en muchos proyectos recientes.

Dentro de este nuevo enfoque de Moreno Barberá, dirigido a la construcción de proyectos de gran escala en otros países, debe entenderse su propuesta para el concurso de la Ópera de Belgrado, ya mencionado. Su composición fundamentalmente simétrica y su carácter másico y cerrado inciden en la idea de monumentalidad, idea que queda reforzada por el empleo de una sección decreciente en todos los paramentos exteriores y que recuerdan las alusiones a la arquitectura egipcia de los últimos proyectos de Marcel Breuer.[60] La claridad organizativa de la planta transmite esa sensación de seguridad y eficacia propia de la arquitectura corporativa. Determinadas partes del proyecto se distancian y aligeran para

no restar contundencia al conjunto, mientras que vuelve a tratar como si fueran relieves algunos paramentos opacos. Esta nueva dirección de su trabajo resulta más evidente en los proyectos que realiza para países del Tercer Mundo y naciones emergentes, como es el caso de la Universidad de Kuwait o la Universidad de Yarmouk en Jordania, el Centro Gubernamental de Oman o la Conference City en Abu Dhabi. El proyecto para la Universidad de Kuwait vuelve a incidir en la simetría, la opacidad y la idea de una monumentalidad moderna como recursos de proyectación para resolver grandes encargos. Tomando como referencia las cerradas ciudadelas de adobe de Oriente Próximo, Moreno Barberá propone una franja central de edificios públicos que comienza en una plaza y finaliza en otra dominada por una edificación histórica preexistente. Esta franja central es flanqueada por otras dos bandas de edificios, destinados fundamentalmente a residencia. La opacidad exterior de las edificaciones, justificada por la necesidad de defenderse de las altas temperaturas y de los vientos cargados de arena del desierto, contrasta con la transparencia y continuidad de los espacios libres, caracterizados por la utilización de patios y vegetación. La formalización de las edificaciones con grandes muros suspendidos o con la repetición de elementos verticales opacos entre los que se vislumbran hendiduras son recursos comunes a muchas arquitecturas corporativas de este período. Algunas proceden de las ideas de Kahn y otras son el resultado de esa tendencia a la monumentalidad que no siempre evita las referencias a la arquitectura árabe histórica. En este sentido son significativos los estudios y la maqueta de una ciudadela junto al mar en Abu Dahbi realizados por Moreno Barberá, donde el orden riguroso de la estricta geometría del proyecto manifiesta el conocimiento de la arquitectura de Kahn, mientras que el desarrollo formal denota una renovada tendencia a lo vernacular.

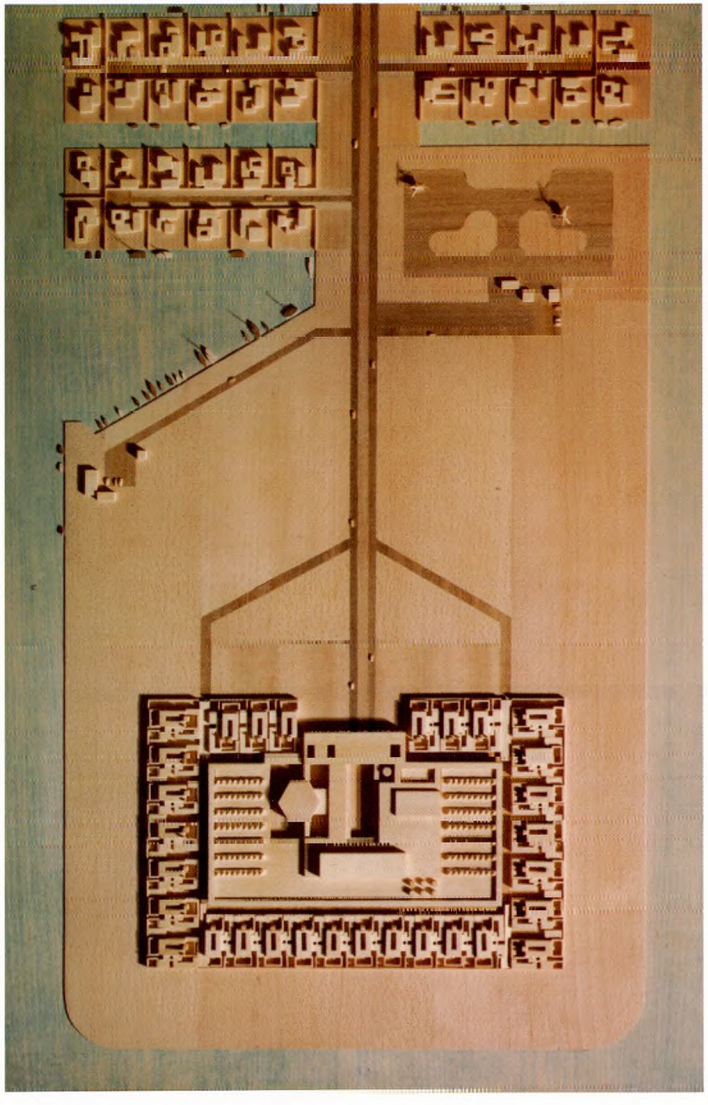
Estos planteamientos y el enfoque del trabajo hacia la gran escala se mantendrán en los últimos proyectos del arquitecto para Nigeria y Egipto, y constituyen los postreros intentos por mantener la fe en una arquitectura moderna cuyo desarrollo la había conducido a un territorio ajeno a los principios que la inspiraron.

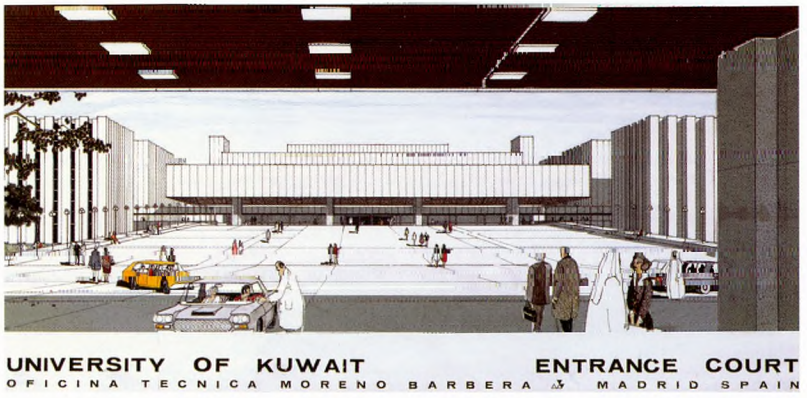
La evolución de la arquitectura moderna internacional en los años sesenta hacia el formalismo y otras posiciones radicales, como las reseñadas por Drew en su texto sobre la tercera generación de arquitectos modernos, significa la puesta en crisis de sus postulados.

Como les sucedió a muchos arquitectos convencidos de que las ideas de la modernidad eran la base del proyecto de arquitectura, la eclosión de nuevas tendencias contrarias a estas ideas, y por lo tanto novedosas frente a los que intentaban simplemente cuestionarse algunos de estos principios ejerciendo la crítica desde dentro, tuvieron un amplio consenso publicitario desde los medios de difusión de la arquitectura, siempre atraídos por lo nuevo. El apoyo de la crítica arquitectónica a las nuevas tendencias que surgieron a partir de la publicación en Estados Unidos del libro de Robert Venturi *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* precipitó el final de la arquitectura moderna internacional.



60. Isabelle Hyman: *Marcel Breuer, Architect. The Career and the Buildings*, Nueva York: Harry N. Abrams Inc., 2001, págs. 16-17.







187 Conference City, Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos), 1975. Fernando Moreno Barberá.

188 y **189** Universidad de Kuwait (Kuwait), 1977. Fernando Moreno Barberá.

Por otra parte, en esos años se produce un cambio de paradigma teórico y la historia pasa a convertirse en uno de los fundamentos de la teoría de la arquitectura, primero con Colin Rowe y más tarde con Manfredo Tafuri.

Y desde un punto de vista más próximo a los arquitectos, los textos de Aldo Rossi, que reivindicaban la autonomía disciplinar, contribuyen a entender la historia como algo fundamental para el desarrollo de una teoría de la arquitectura. De este modo, otro de los puntales del Movimiento Moderno, su pretendida renuncia a la historia, desaparece contribuyendo a la crisis de la modernidad.

Las actitudes revisionistas de la cultura arquitectónica detendrán no sólo la evolución del proyecto moderno sino la reconsideración del camino andado. Pasados los años parece que la reflexión vuelve a producirse alrededor del núcleo de la modernidad y que la abstracción, junto con otras vertientes "orgánicas" de la arquitectura, se resitúa en el centro del debate arquitectónico.

Sin embargo, tras estas nuevas posiciones, queda la obra de una serie de arquitectos que, como Fernando Moreno Barberá, establecieron métodos de proyectación y desarrollaron una visión personal de la arquitectura moderna hoy plenamente vigentes.

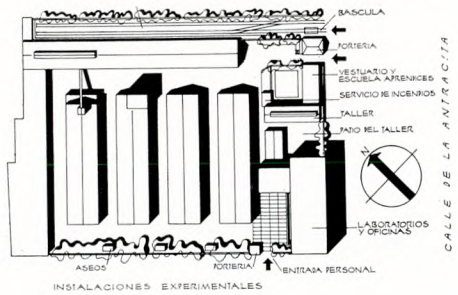
SEGUNDA PARTE

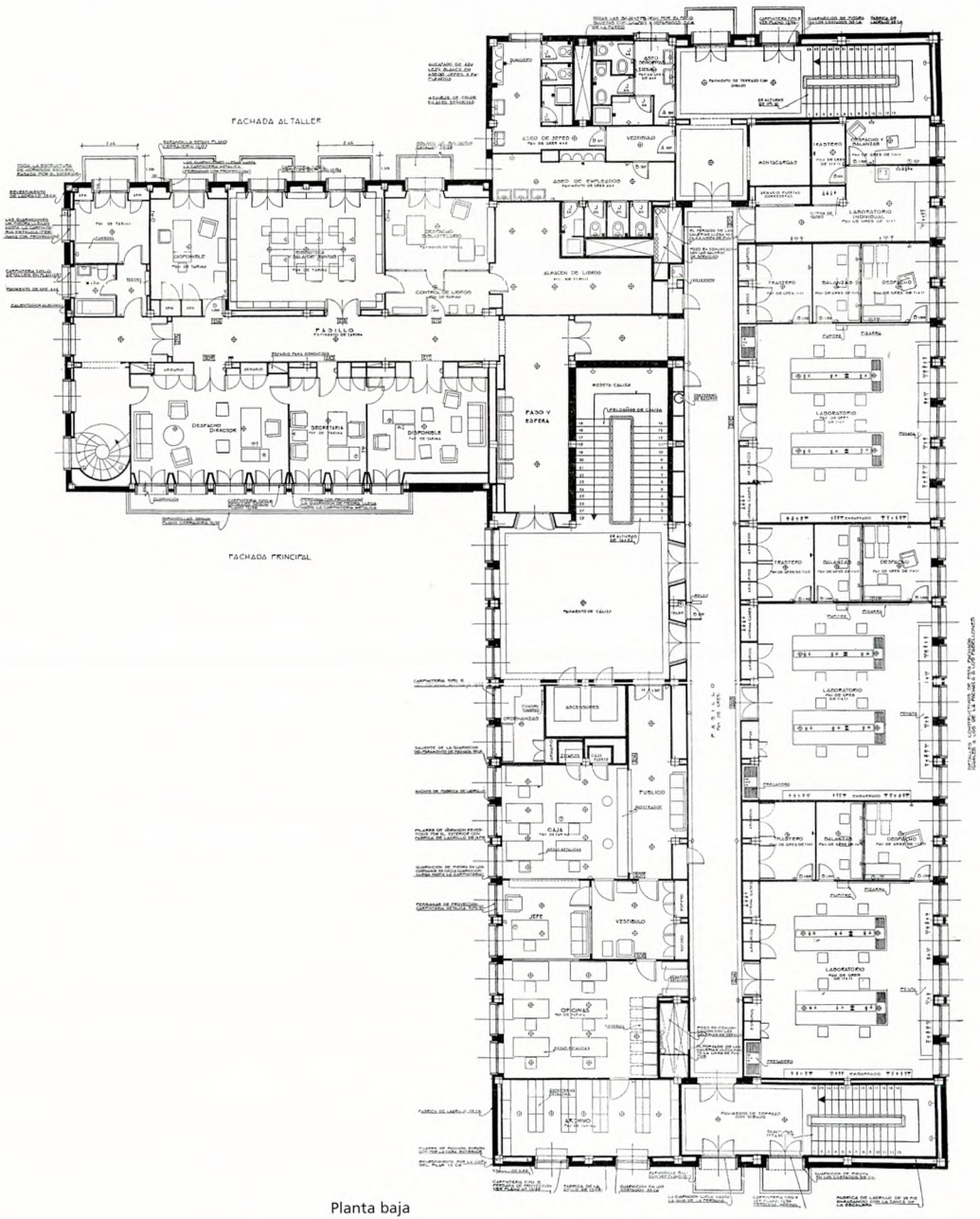
OBRAS Y PROYECTOS

Centro de Investigaciones Calvo Sotelo

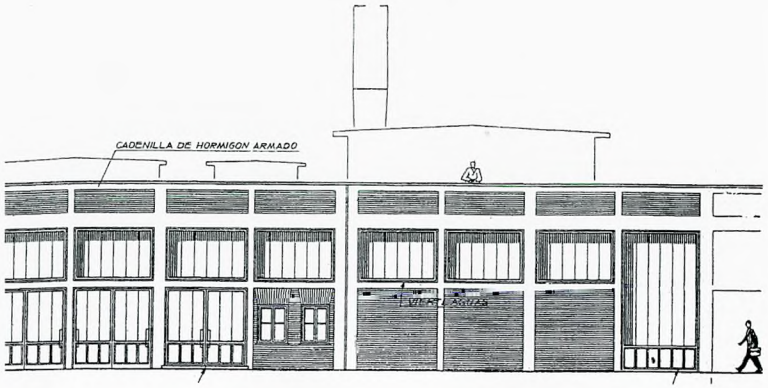
Madrid, 1945-1950

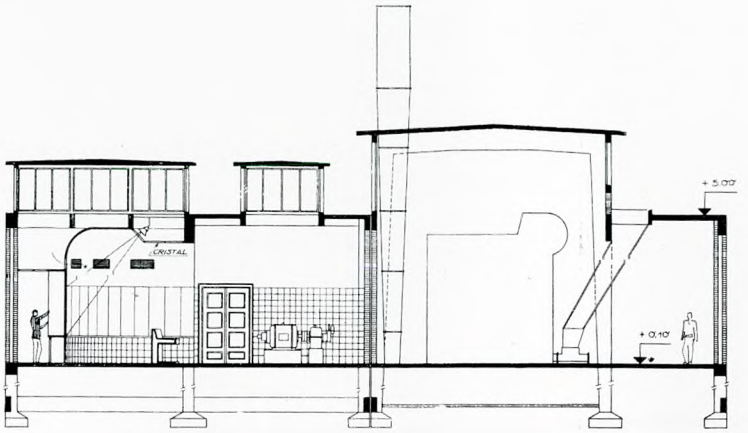
Este proyecto establece un punto de inflexión entre los primeros trabajos del arquitecto y lo que será su obra de madurez, caracterizada por la modernidad y eficacia constructiva. El acceso, los laboratorios y las oficinas —consideradas las partes representativas del edificio— se resuelven utilizando referencias académicas dentro de un lenguaje depurado y desprovisto de ornamentación. Pero es en las naves y en los elementos dispuestos alrededor del sistema de patios interiores donde la arquitectura proyectada por Moreno Barberá manifiesta su adscripción funcionalista y su voluntad moderna. La estructura responde al lenguaje utilizado, y la retícula de soportes y zunchos de hormigón, que contiene los paños de vidrio y de ladrillo visto, configura las fachadas. Dentro del conjunto destaca la cuidada elaboración de la torre, rematada por un depósito de agua y caracterizada por la retícula de perfiles de acero laminados vistos, rellenada con ladrillo ordinario colocado plano y dejado visto.
Las secciones de los lucernarios longitudinales, la importancia dada a los aspectos constructivos y la fragmentación funcional o la relación visual entre los componentes horizontales y verticales propuestos en este proyecto serán cuestiones desarrolladas y reelaboradas en obras posteriores.



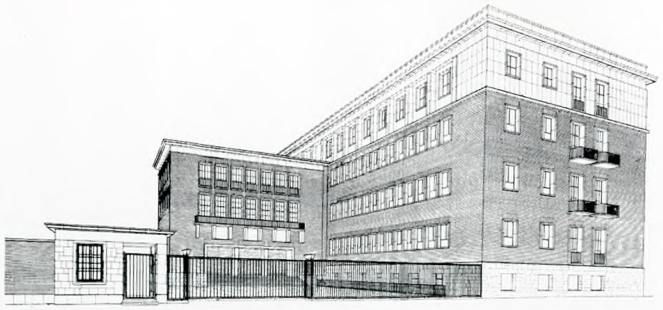


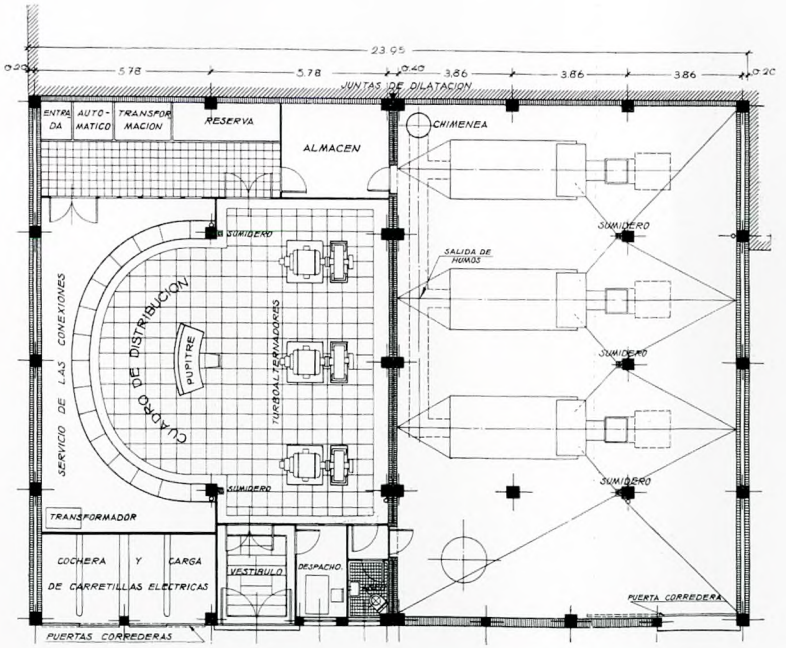
Planta baja



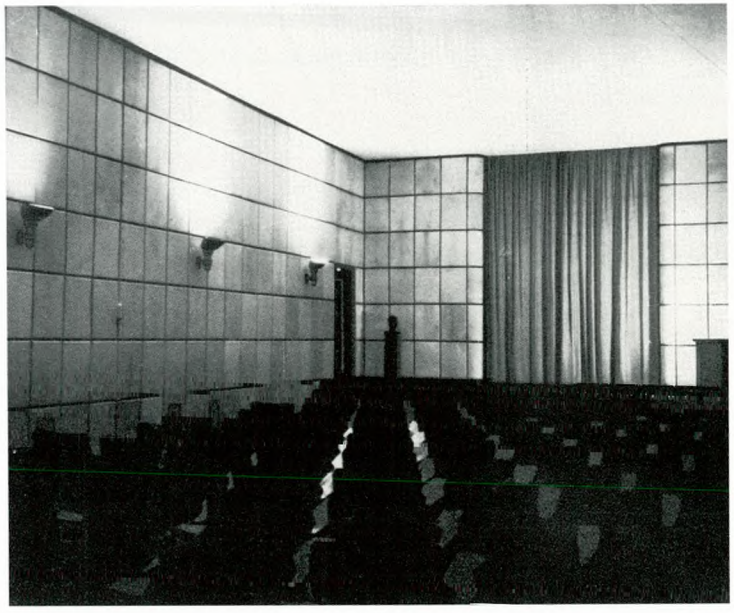


Edificio de instalaciones permanentes. Fachada, sección y planta.

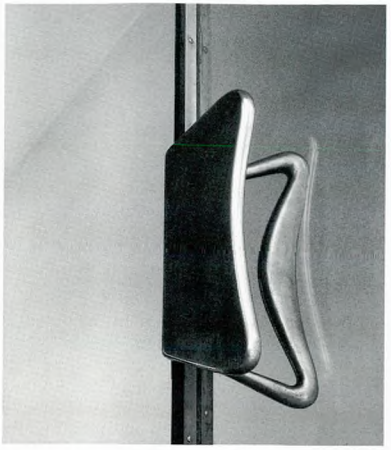










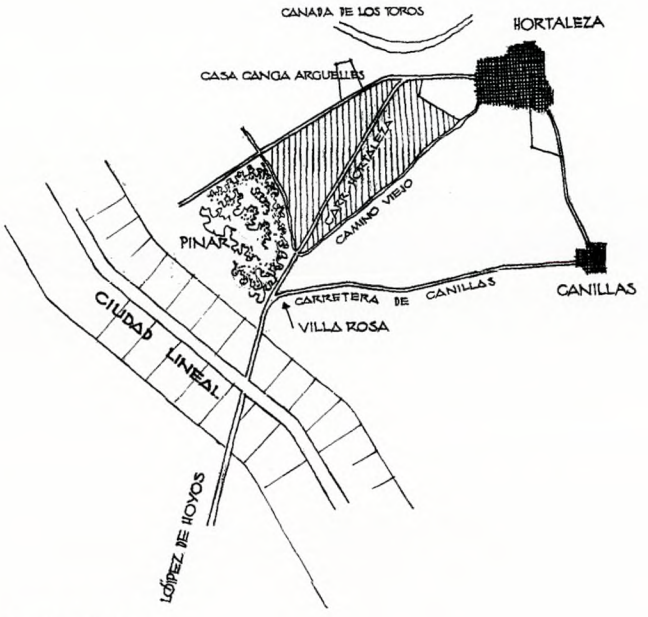



AUTOGENA MARTINEZ

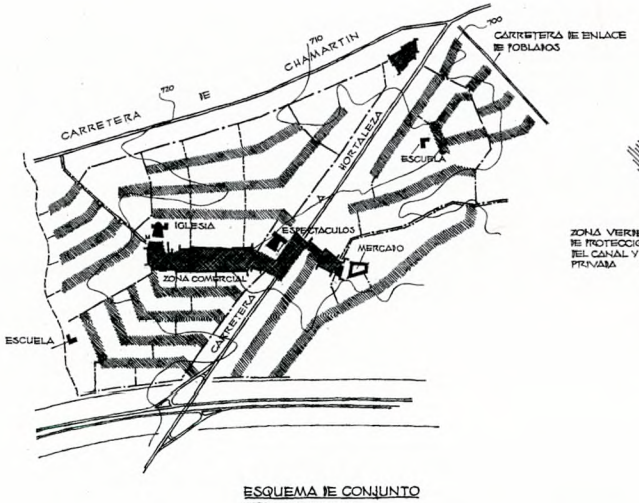
Urbanización Villa Rosa

Madrid, 1952

Fernando Moreno Barberá desarrolla varios proyectos de planeamiento a lo largo de su carrera profesional, siendo éste el primero de ellos.
La propuesta de ordenación se articula a partir de la disposición de la vía principal a lo largo de la vaguada que recorre el terreno. En torno a este elemento se distribuyen las áreas verdes públicas y los equipamientos. La planimetría establece la necesaria diferenciación entre el tráfico de paso y los recorridos rodados interiores, así como unos sistemas de circulación peatonal transversales.
La lectura general del conjunto muestra el rechazo de la vivienda unifamiliar aislada y la preferencia por la organización de series de viviendas en hilera con un tratamiento de la perspectiva basado en las ideas elaboradas años antes por Parker y Unwin.

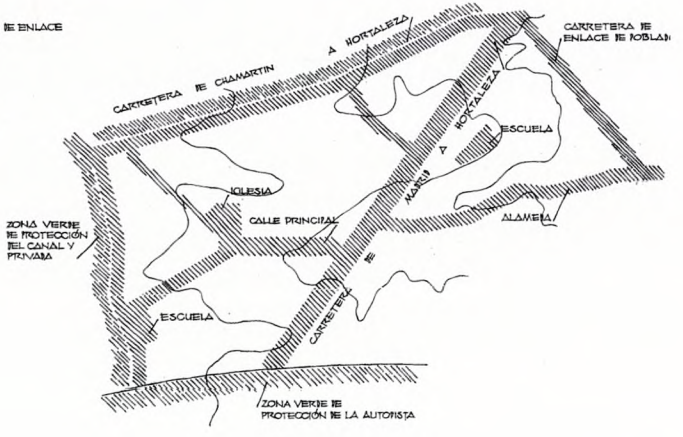


Emplazamiento.



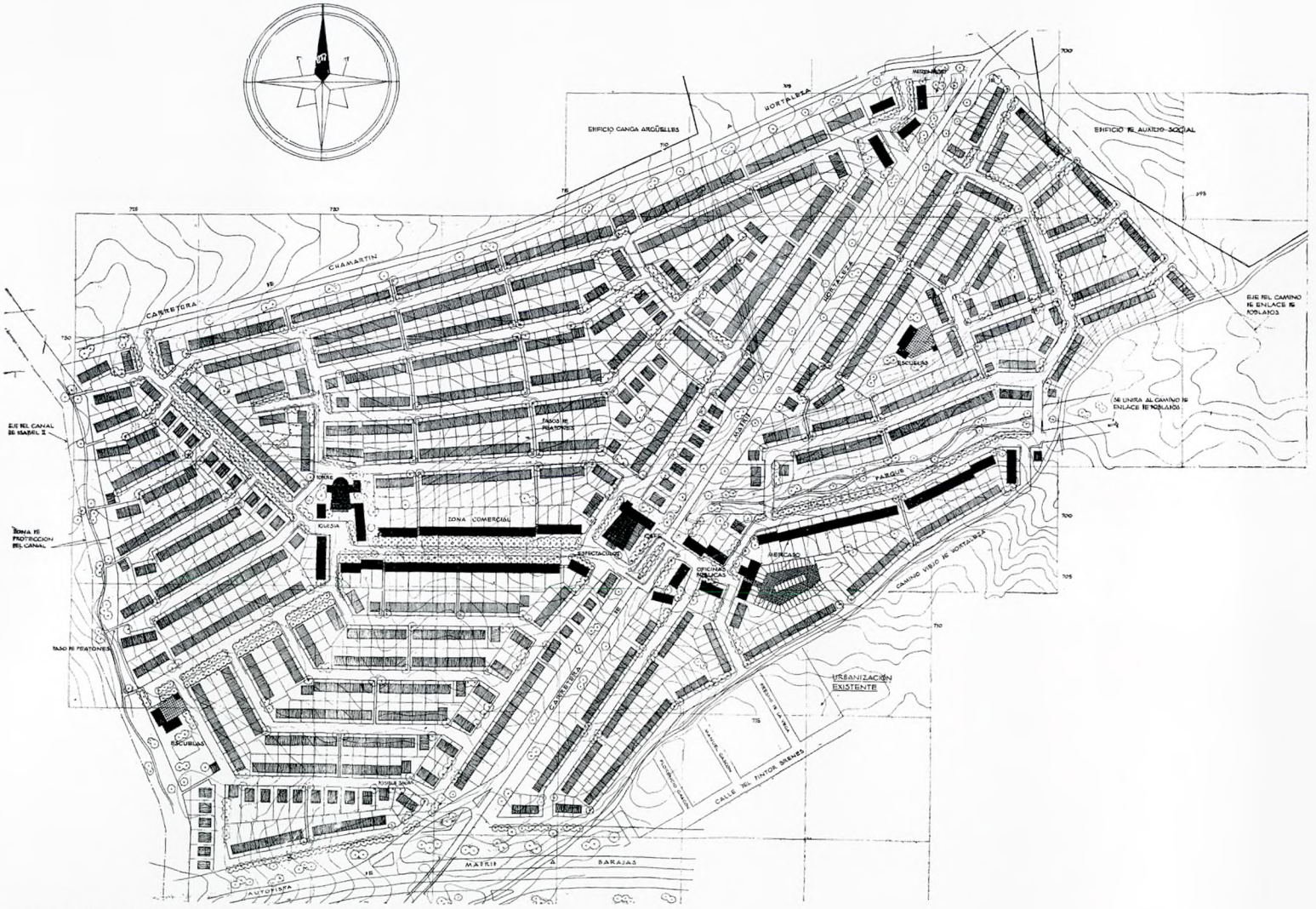
ESQUEMA DE CONJUNTO

- NUCLEO PRINCIPAL
- CARRETERAS
- CALLES DE ACCESO
- CALLES DE VIVIENDAS
- PASOS PARA PEATONES



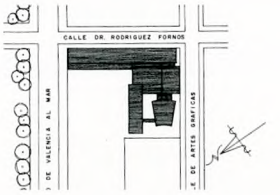
ESQUEMA DE ZONAS VERDES

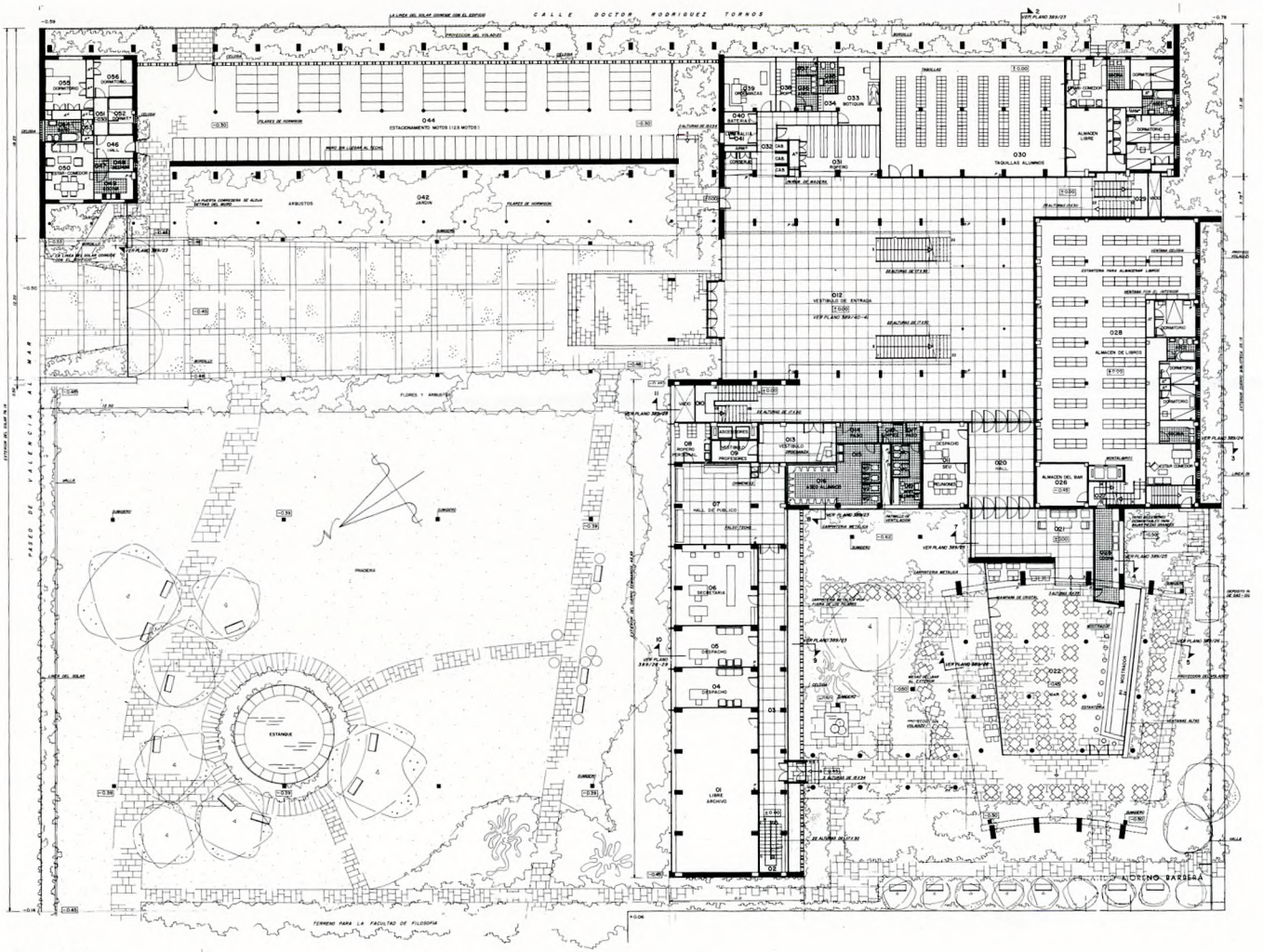
- ZONAS VERDES PUBLICAS



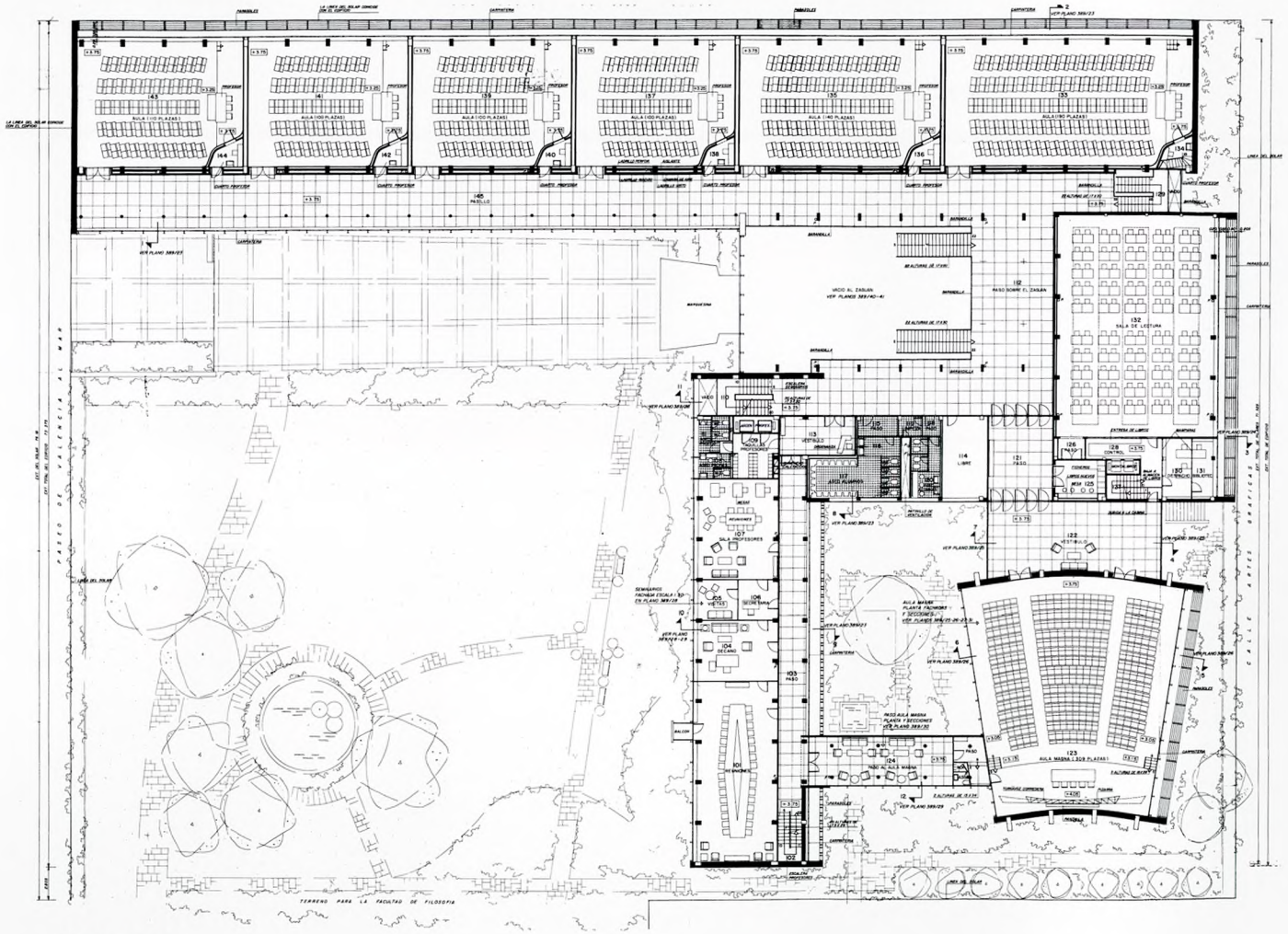
Planta general de la urbanización.

Facultad de Derecho
Valencia, 1956-1959



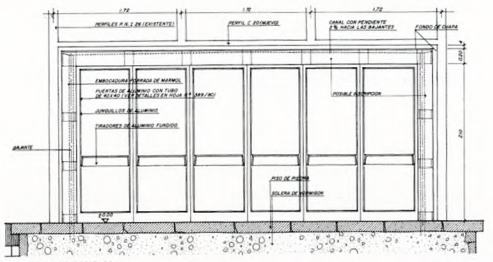


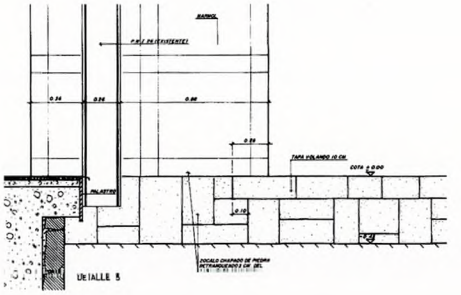
Planta baja.

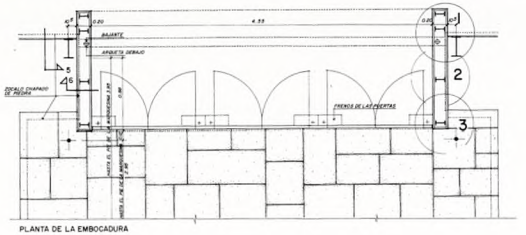


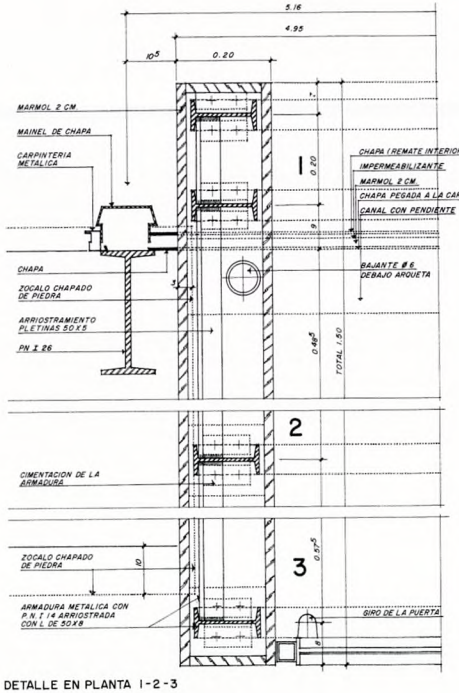
Planta primera.

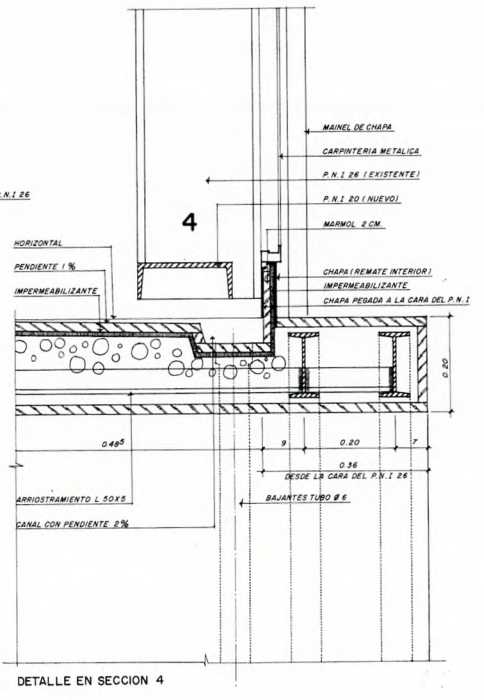
En esta obra Fernando Moreno Barberá demuestra, en una fecha relativamente temprana, su completo control de la forma, la construcción y los aspectos funcionales de un proyecto a partir de una aproximación enteramente personal a la idea de arquitectura moderna planteada por maestros como Mies y Le Corbusier. Las plantas del edificio se resuelven con una claridad que oculta la complejidad funcional del programa y el elaborado repertorio de soluciones utilizado por el arquitecto para resolver los distintos fragmentos del proyecto, tanto en las plantas como en las secciones, extendiéndose a los aspectos formales y visuales. A partir de una ordenación del conjunto atenta a los espacios exteriores y a los criterios visuales, propone una planta organizada desde fragmentos funcionales articulados alrededor del gran vestíbulo central de doble altura. El campus situado en el área de acceso se formaliza mediante unos edificios cuya imagen se apoya en la técnica y la ligereza. Tanto el corredor de acceso a las aulas, entendido como una ligera pasarela lateral que acompaña el desplazamiento hacia el acceso, como el edificio alto destinado al profesorado, se cierran mediante una piel de vidrio colocada entre montantes de perfiles laminados exteriores al plano de la fachada con claras referencias miesianas. El hormigón visto y los sistemas de protección solar son los recursos utilizados para resolver como planos abstractos el resto de los alzados del proyecto. Una característica relevante de esta obra es el sutil tratamiento de las secciones, que introducen doble iluminación en unas aulas de estudiada isóptica, proporcionan luz natural cenital al vestíbulo y la biblioteca y liberan de estructura las fachadas laterales del aula magna. Los testeros de los distintos edificios siempre son tratados como paramentos opacos, desplazándose ligeramente del último pórtico de la estructura. El proyecto, además, considera la construcción y la técnica variables relevantes e incorpora el cuidadoso tratamiento de los espacios externos como un valor añadido.







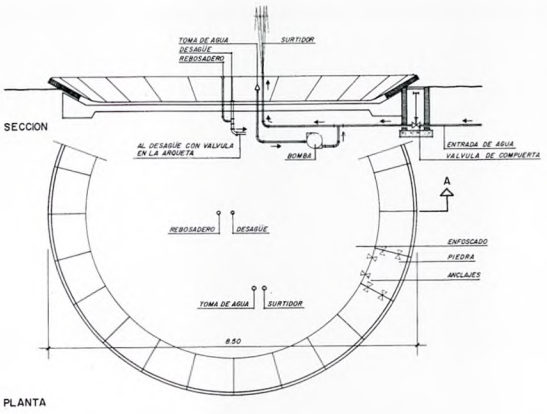


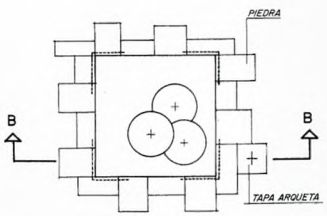


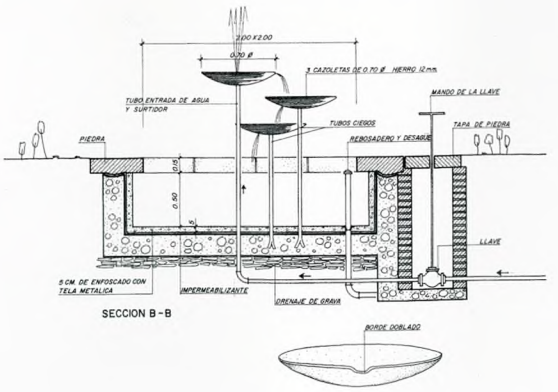
Detalles de la puerta principal.

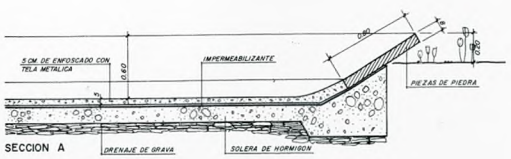
Vista de la puerta principal y la fuente.



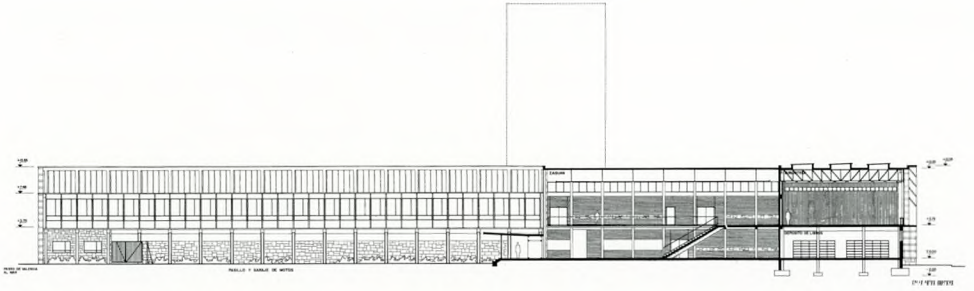




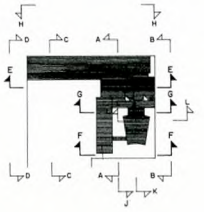


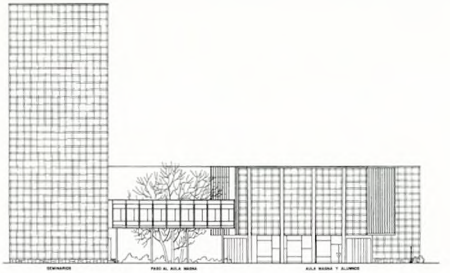


Detalles de la fuente.

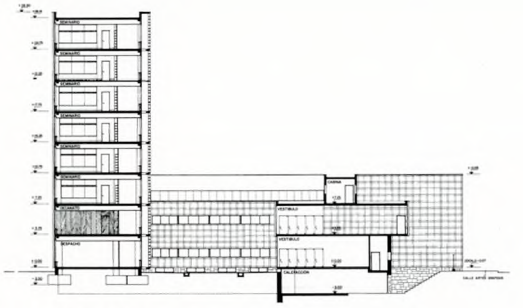


Fachada-sección EE al jardín.



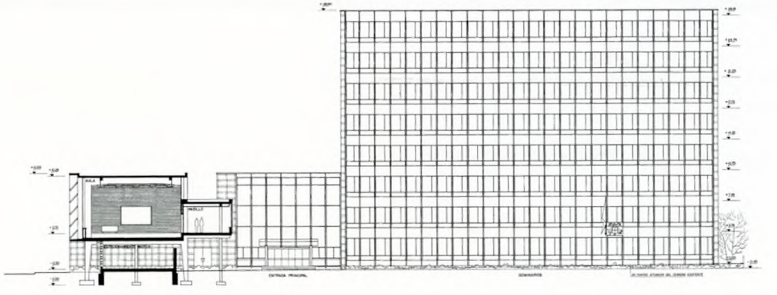


Fachada FF.

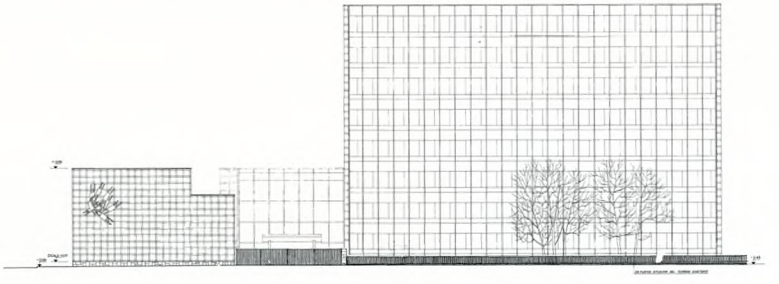


Sección GG.





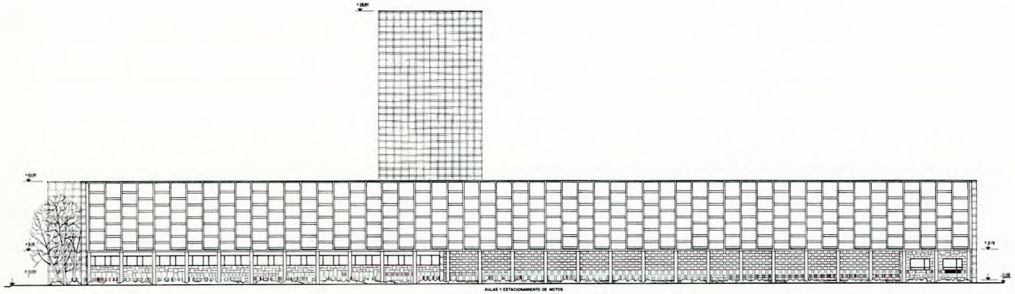
Fachada-sección CC al jardín.



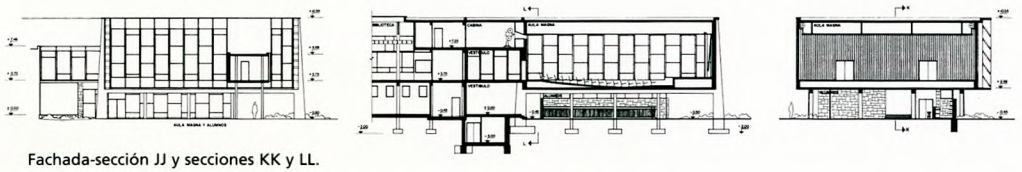
Fachada DD al paseo de Valencia al Mar.



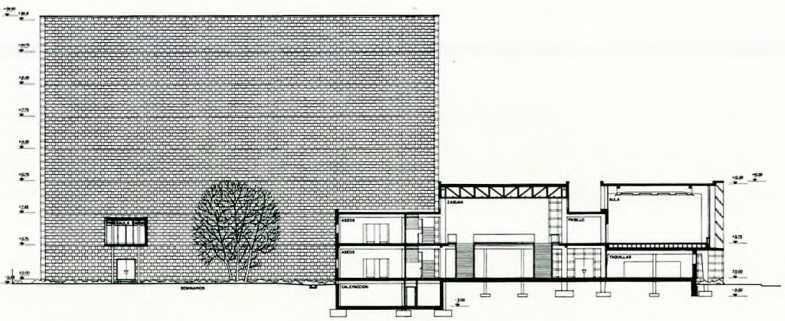




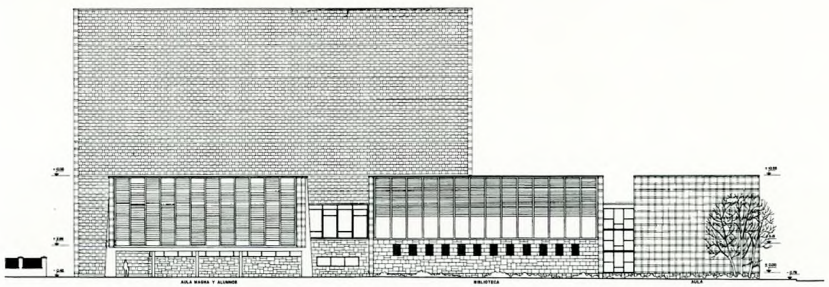
Fachada HH a la calle del Dr. Rodríguez Tornos.



Fachada-sección JJ y secciones KK y LL.



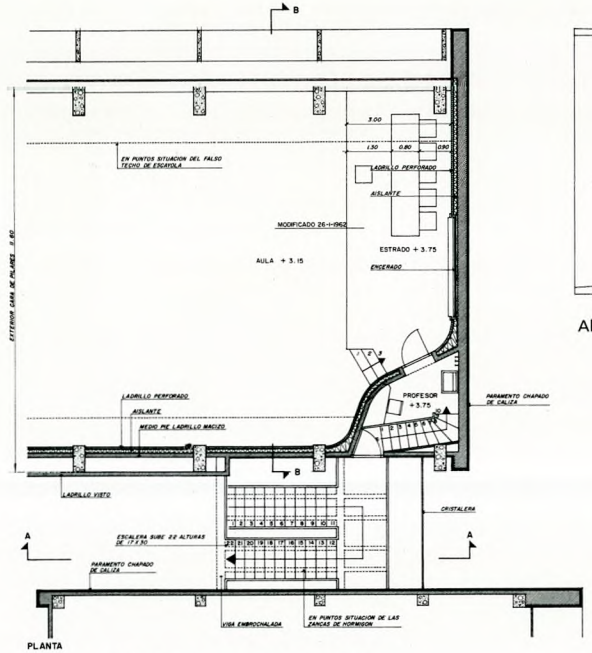
Fachada-sección AA.

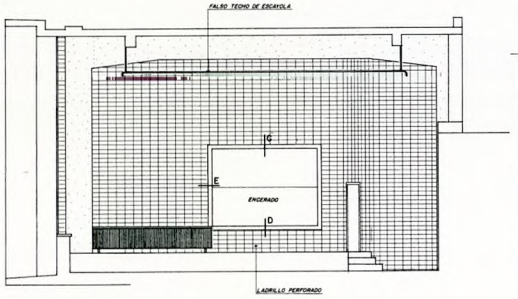


Fachada BB a la calle Artes Gráficas.

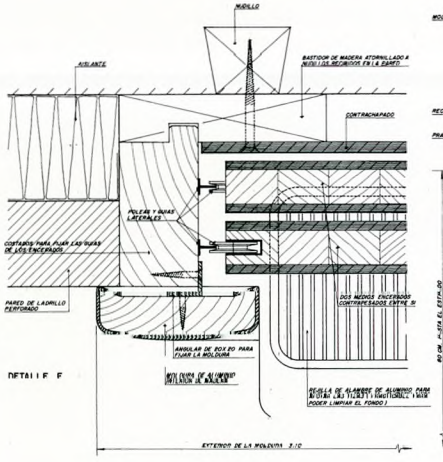


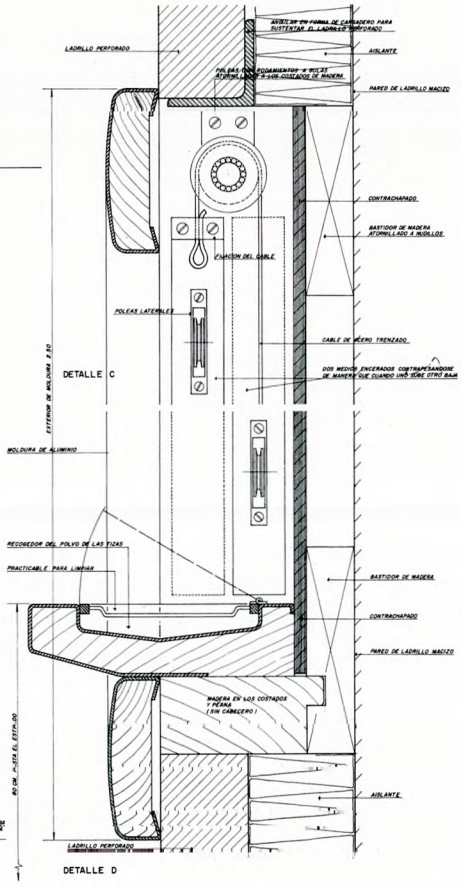




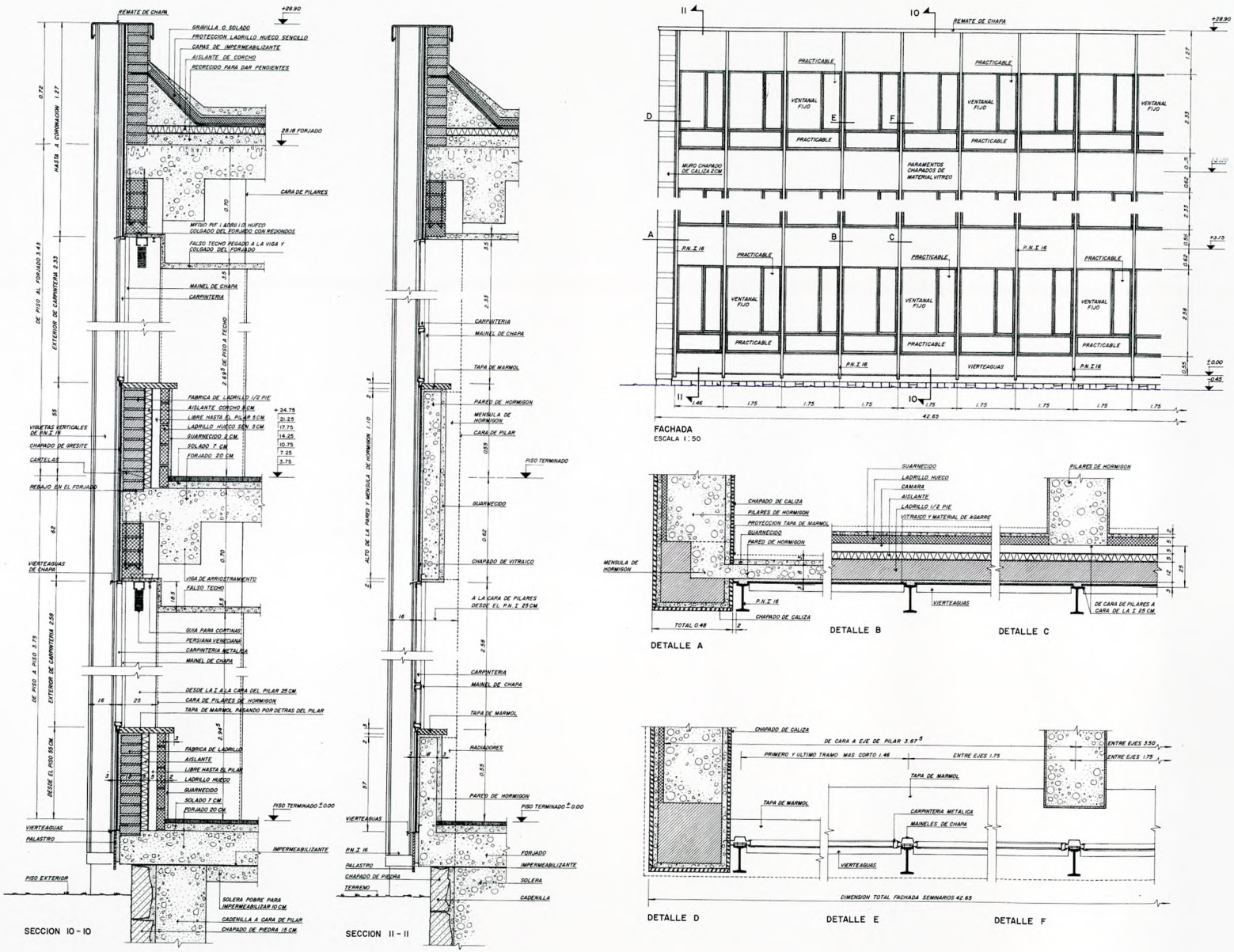


Alzado interior aula B-B'.

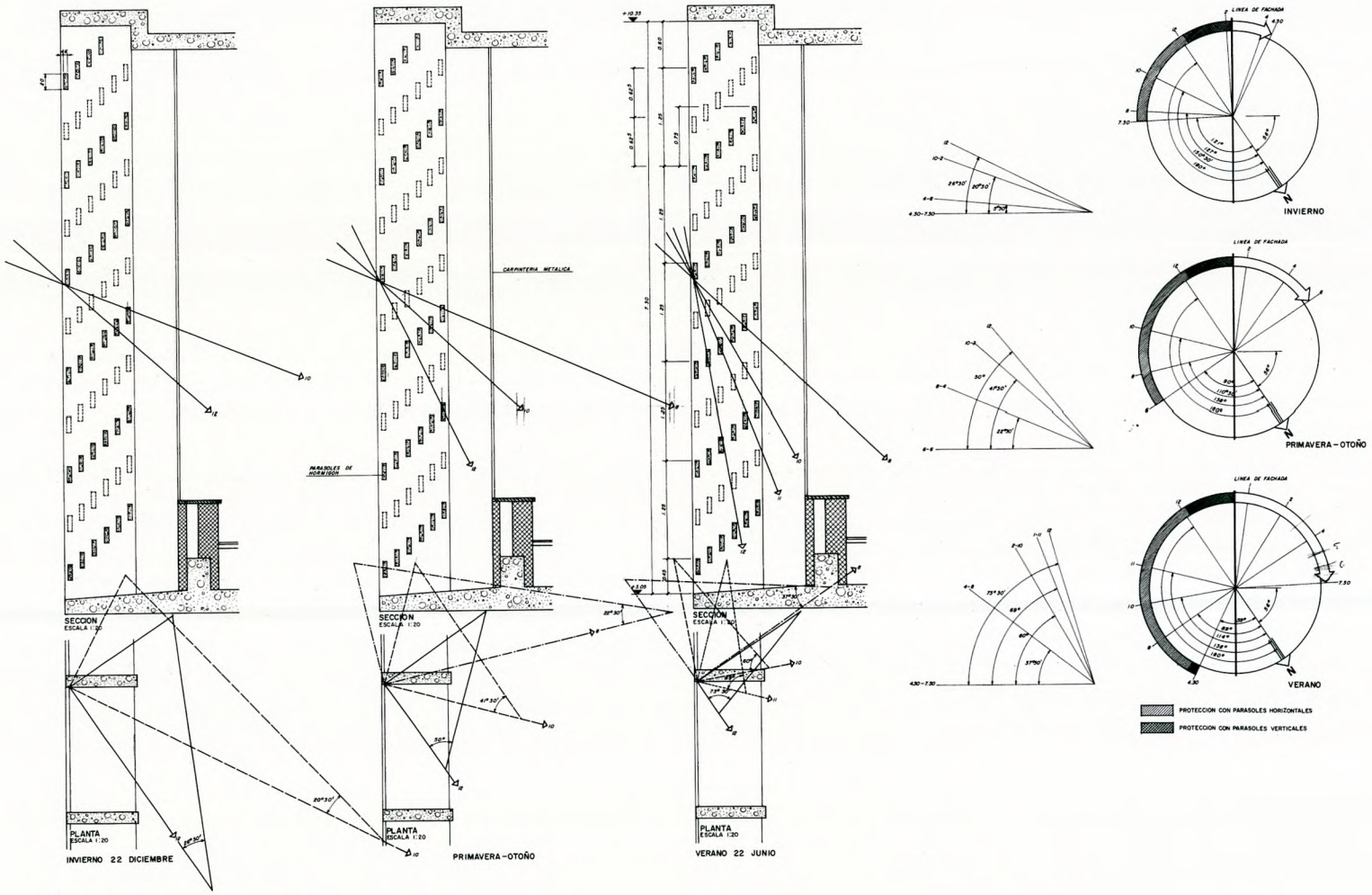




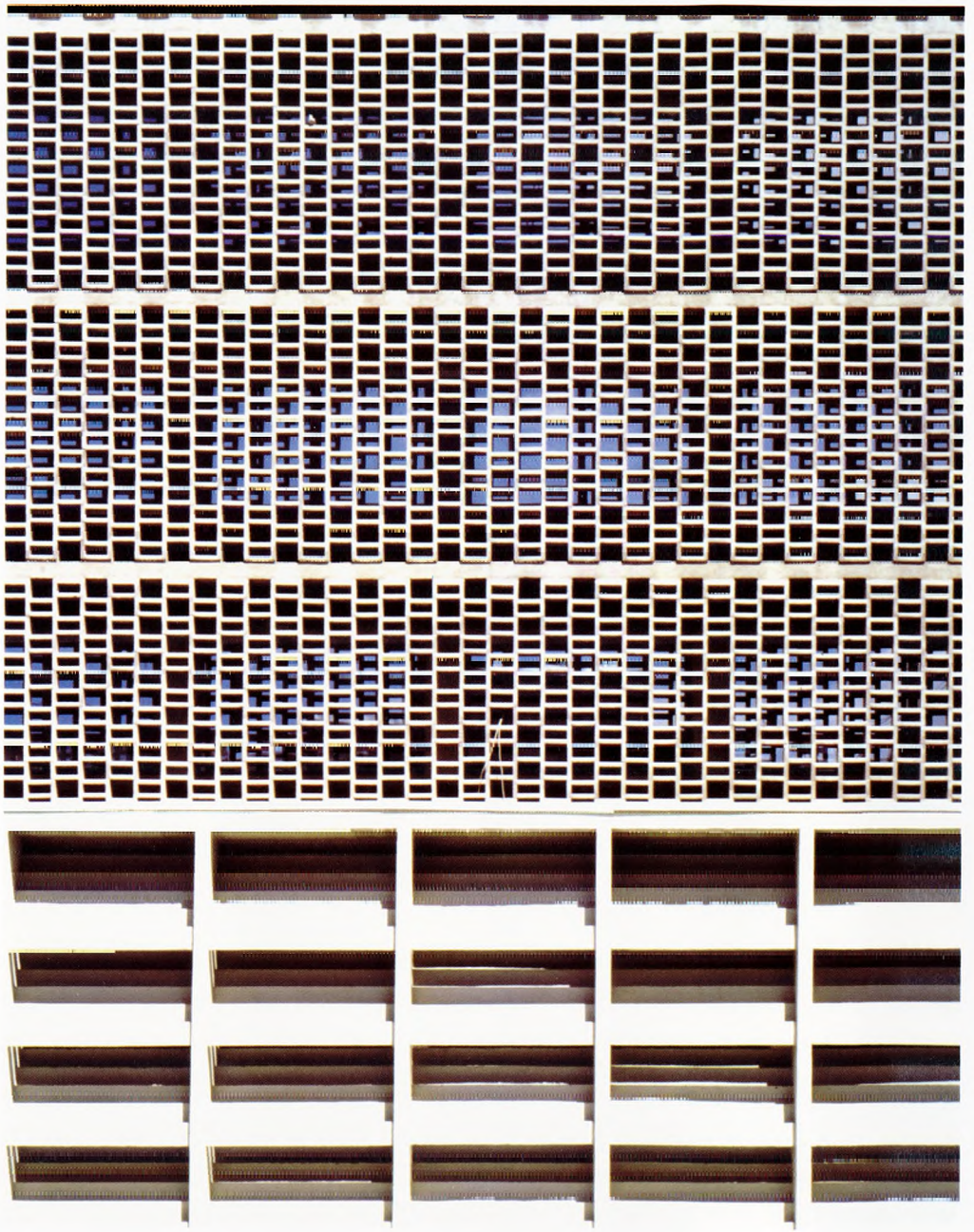
Detalles constructivos del encerado.



Detalles de la fachada.



Estudio de soleamiento de las aulas.

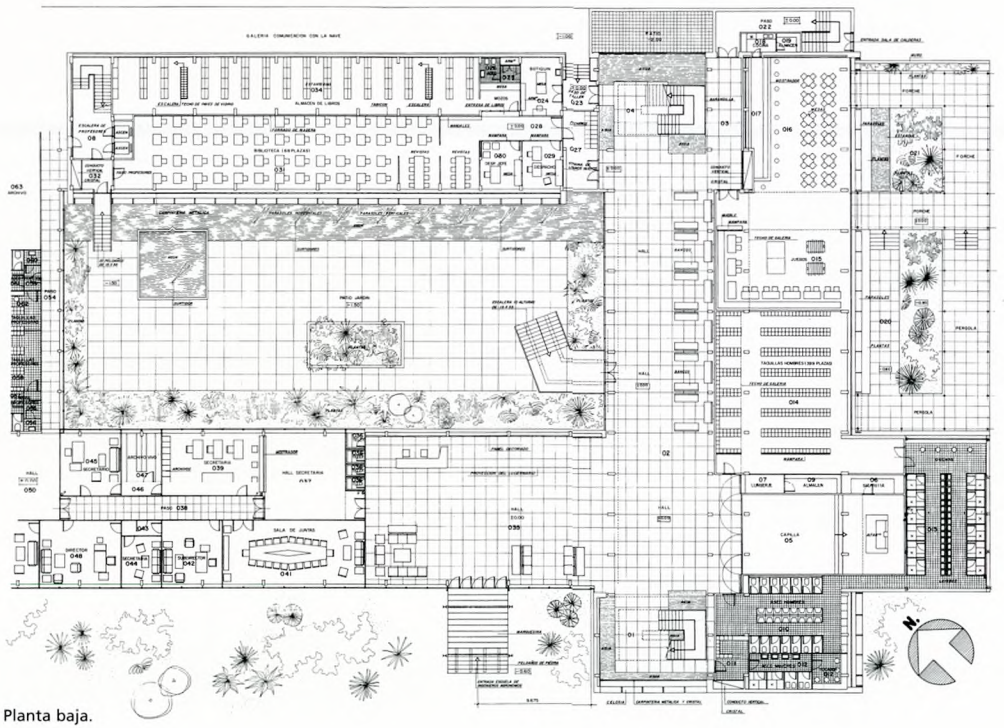


Escuela de Ingenieros Agrónomos

Valencia, 1958-1967

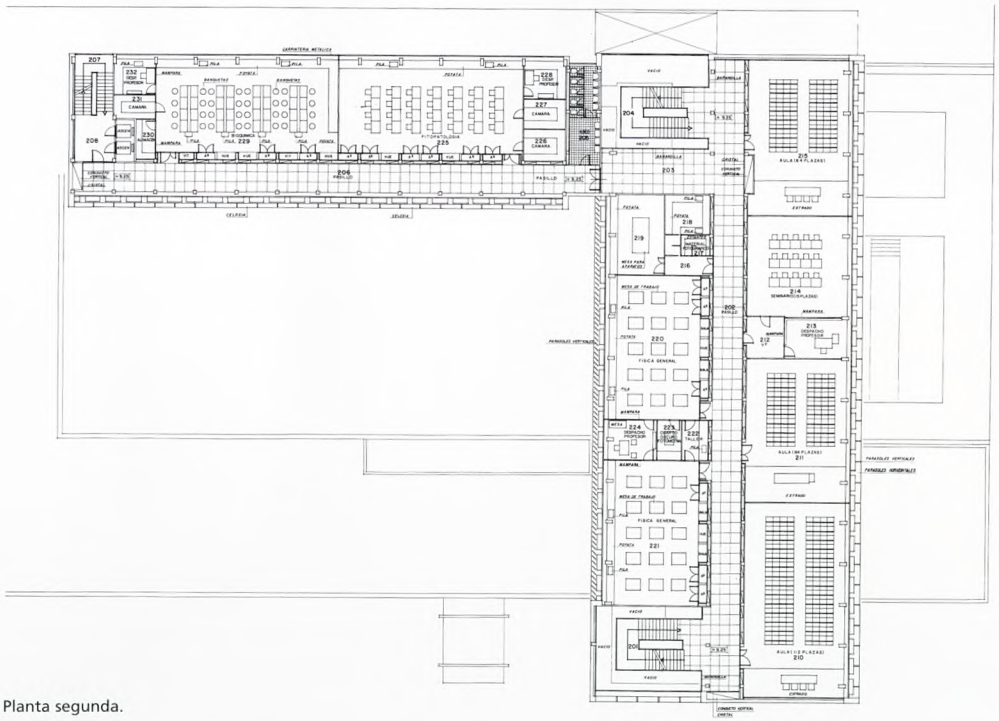
El proyecto consiste en un extenso pabellón de una única planta limitado por un edificio en "L" que emerge rotundamente sobre el conjunto, avanzando hasta el borde del paseo de Valencia al Mar. El conjunto se completa con la Escuela de Peritos Agrónomos, proyectada conjuntamente con el arquitecto Cayetano Borso de Carminati, constituida fundamentalmente por un bloque desplazado y en una posición perpendicular al paseo.

El tapiz de los pabellones se construye mediante una ligera estructura metálica, vidrios, paneles de glasal y lamas metálicas de protección solar. La relectura del patio central en clave moderna lo convierte en una pieza fundamental en la articulación del conjunto, pues resuelve el encuentro entre la horizontalidad de los pabellones con la verticalidad del edificio principal. La geometría en "L" de este edificio cierra dos de las fachadas del mencionado patio. El vestíbulo longitudinal que atraviesa el conjunto se remata con dos escaleras sumamente ligeras colgadas de los forjados mediante tirantes que recorren toda la altura del bloque. Las fachadas vuelven a incorporar *brise-soleil* metálicos combinados con hormigón visto. En conjunto, el énfasis en la articulación y la expresión de las distintas partes del proyecto, habitual en las obras de Moreno Barberá, aparece aquí en un tono más contenido.

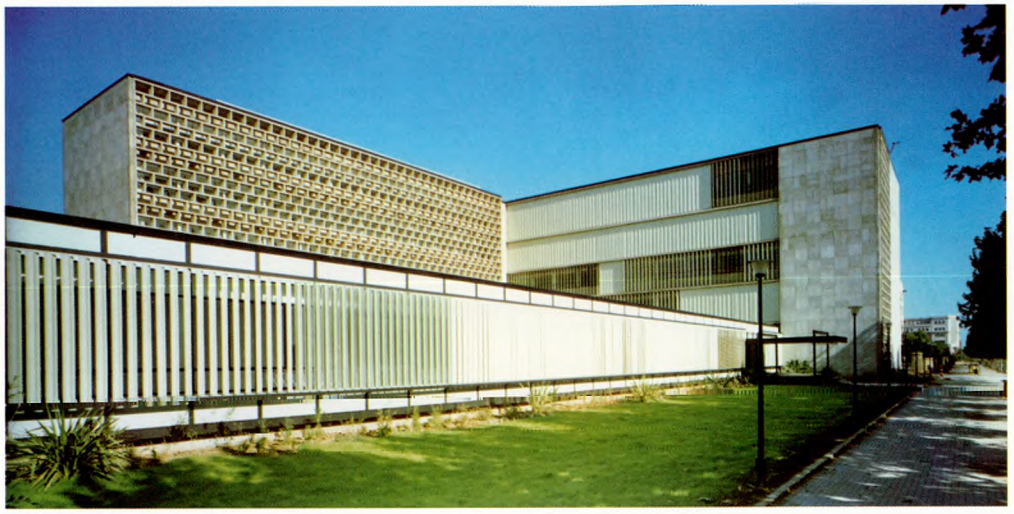


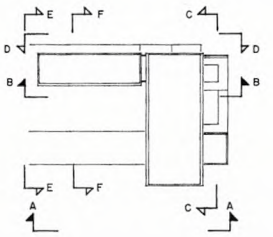
Planta baja.

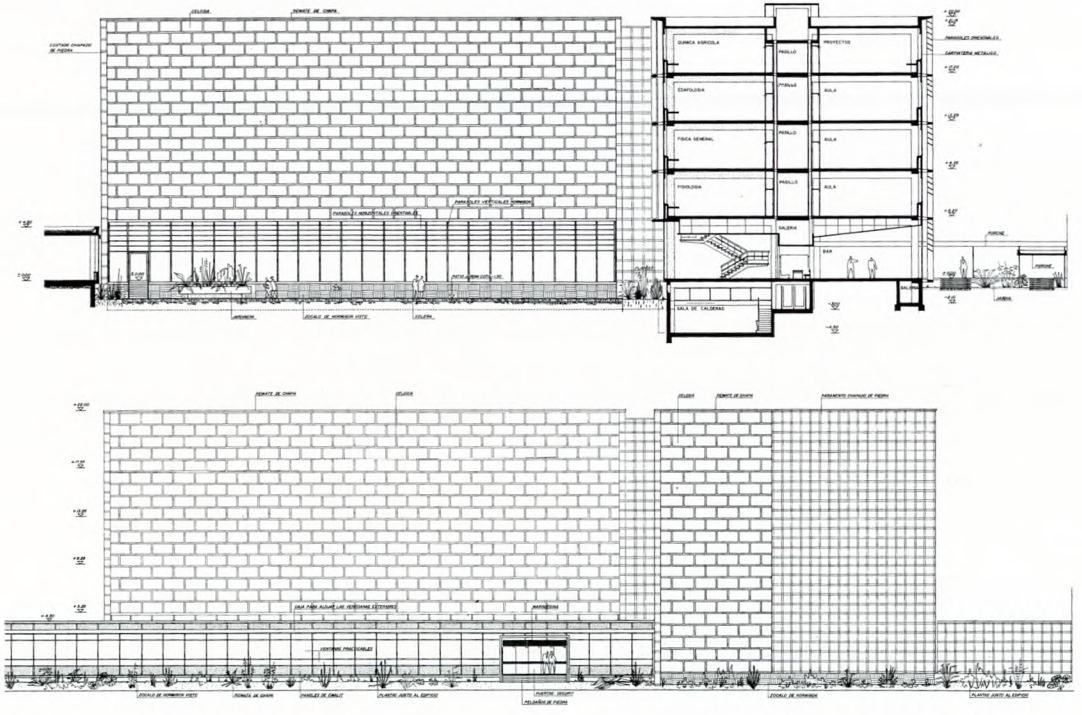




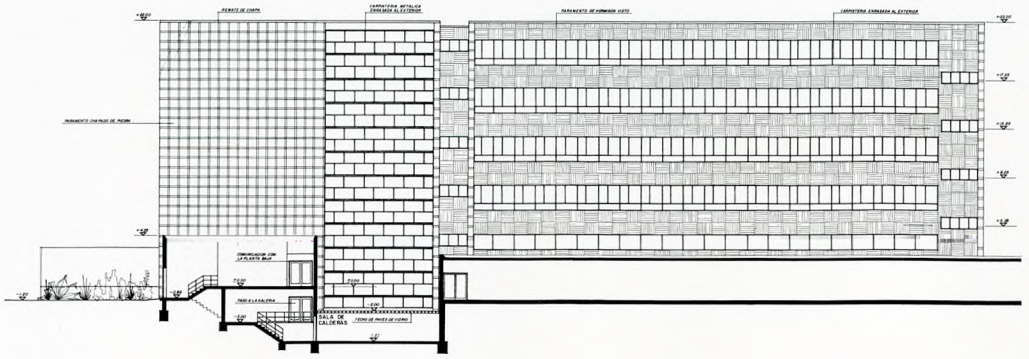
Planta segunda.



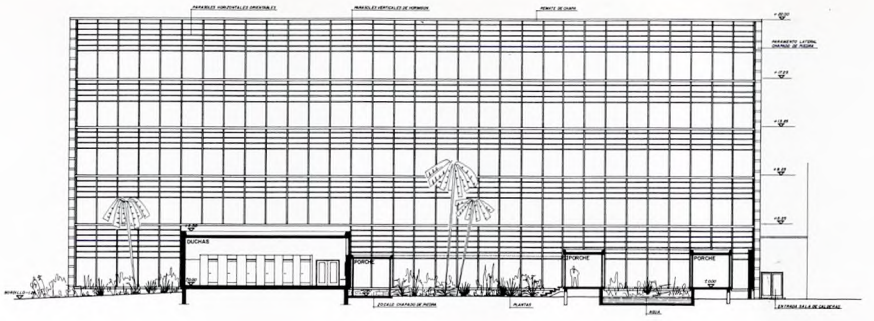




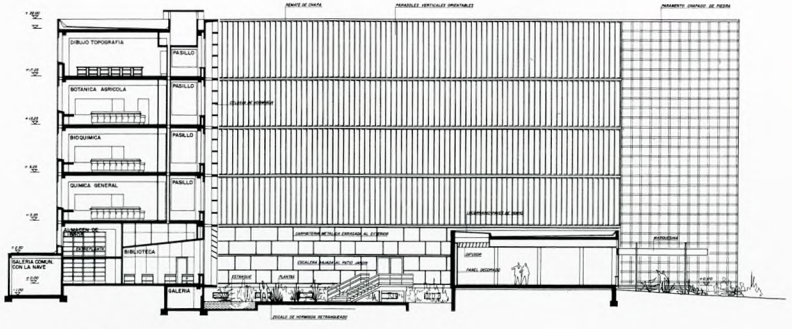
Sección por el patio jardín BB y fachada sudoeste AA.



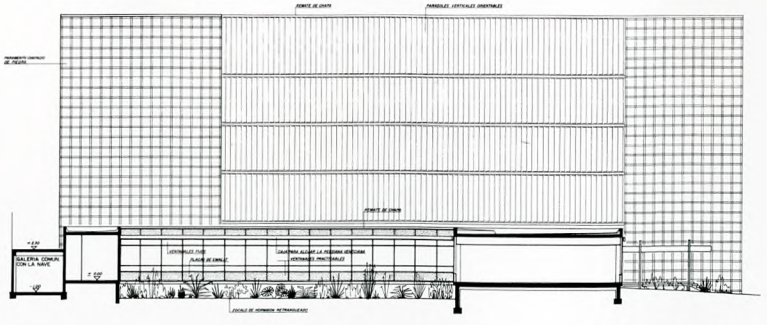
Fachada nordeste DD.



Fachada sudeste CC.

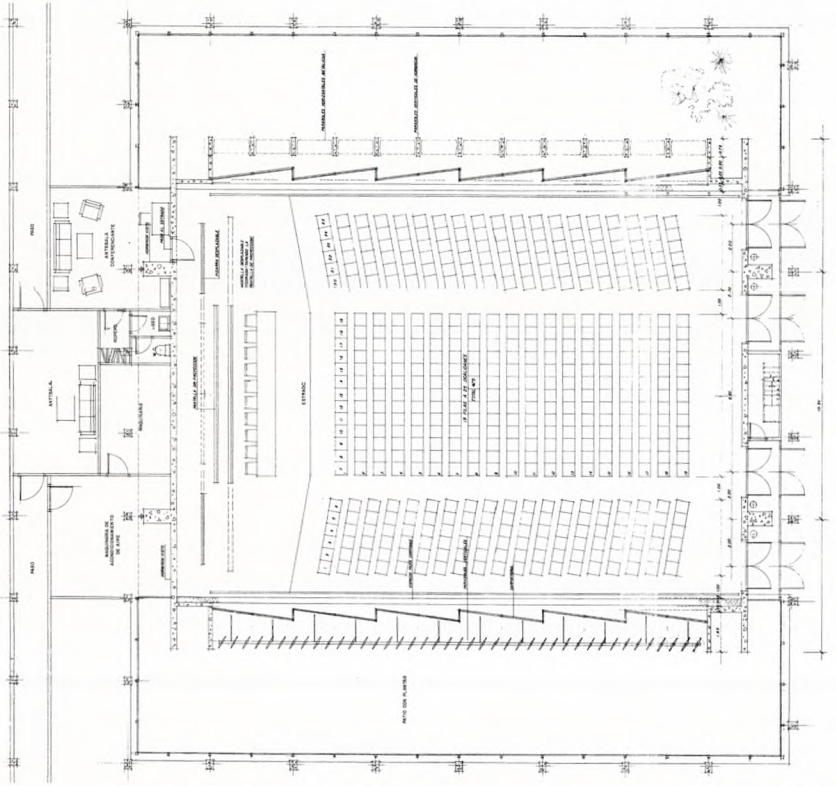


Fachada noroeste y sección por el patio jardín FF.

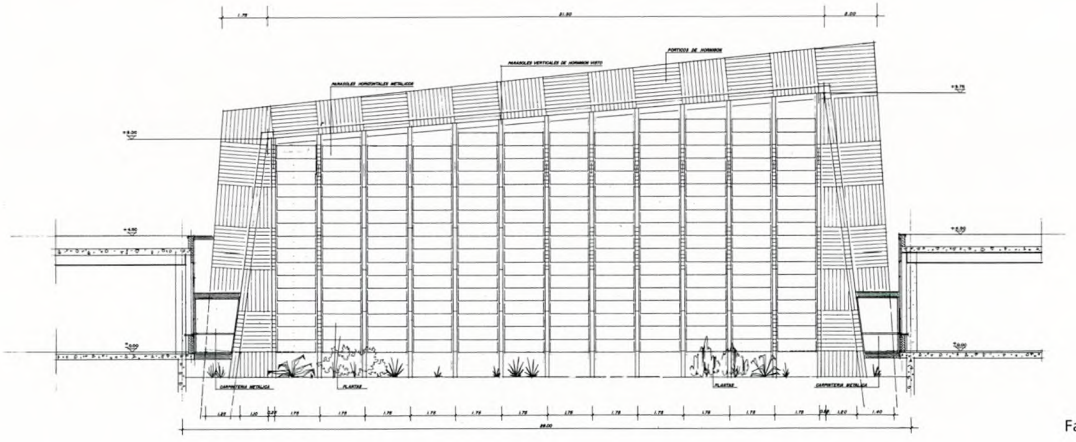


Fachada noroeste EE .





Planta del aula magna.



Fachada lateral del aula magna. No construida.

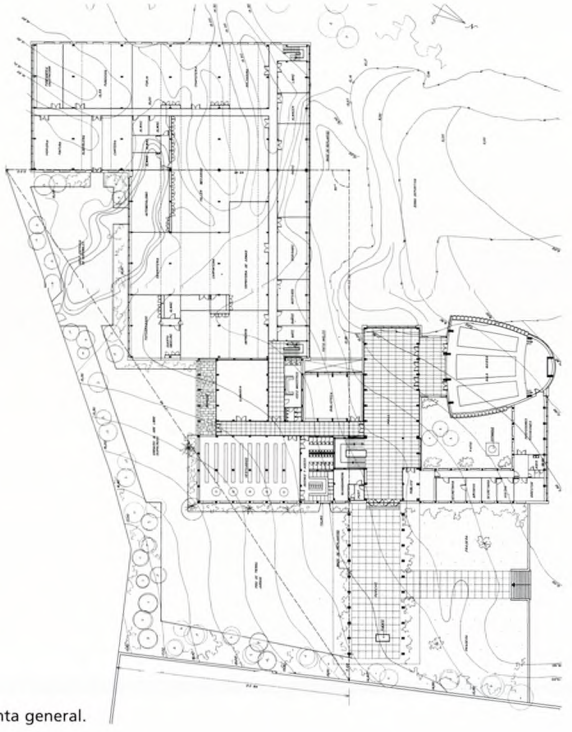


Escuela de Maestría Industrial

Santiago de Compostela (La Coruña),
1959-1966

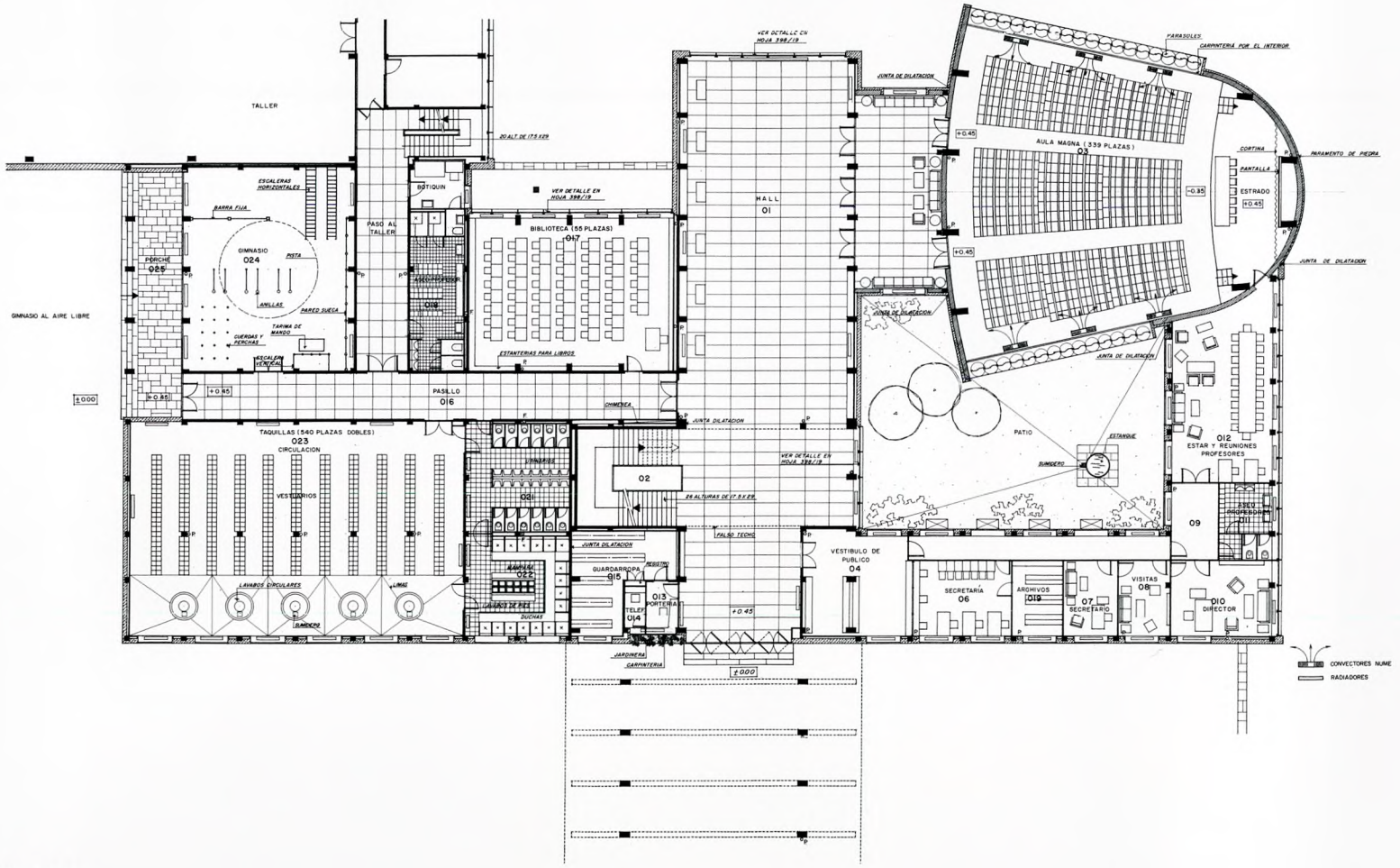
Los recursos propios de la obra de Moreno Barberá se complementan en esta obra con elementos locales mediante la insistente presencia de muros de piedra, espacios porticados, patios y edificios dispuestos sobre *pilotis* para proporcionar espacios cubiertos. Su atención a la construcción y a la técnica le conduce a la búsqueda de un equilibrio formal entre el muro ligero y las grandes masas de piedra mediante el empleo de carpinterías, paramentos y nervios de hormigón prefabricado en las fachadas.

El proyecto vuelve a mostrar la capacidad del arquitecto para articular distintos usos, dimensiones y escalas en una obra sin renunciar al control visual del conjunto. En este sentido, es destacable la importancia que cobra el muro curvo de piedra en la definición del espacio exterior de acceso al conjunto, como también lo es la aparente facilidad en la resolución de la planta.

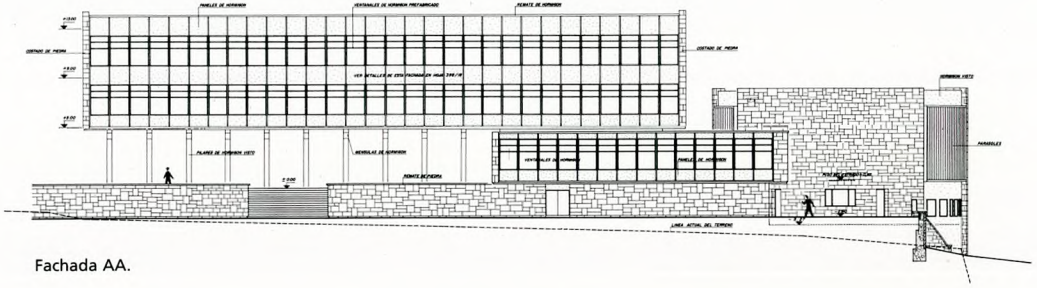


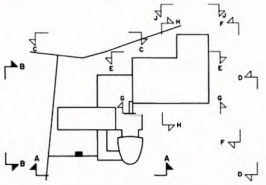
Planta general.



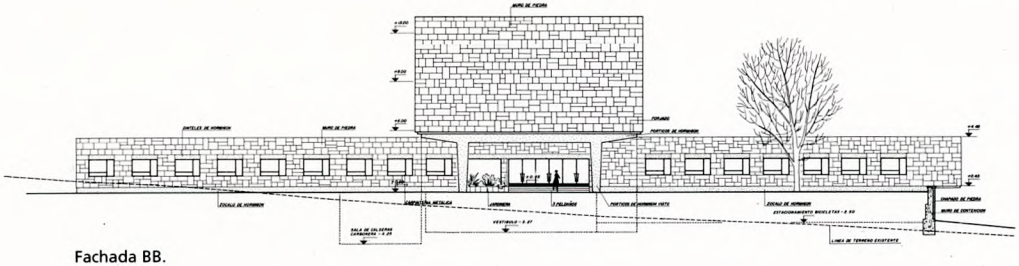

TALLER
ESCALERAS HORIZONTALES
BARRA FIJA
GIMNASIO
024
PISTA
ANILLAS
PARED SUECA
TARIMA DE MANDO
CUERDAS Y PERCHAS
ESCALERA VERTICAL
PORCHE
025
GIMNASIO AL AIRE LIBRE
±000
+0.85
+0.65
PASO AL TALLER
BOTIQUIN
ACUMULACION
CHIMENEA
VER DETALLE EN HOJA 398/19
BIBLIOTECA (55 PLAZAS)
017
ESTANTERIAS PARA LIBROS
PASILLO
016
TAQUILLAS (540 PLAZAS DOBLES)
023
CIRCULACION
VESTUARIOS
LAVABOS CIRCULARES
LIMAS
SUMIDERO
GIMNASIO
021
APARATOS
022
LAVABOS DE PIE
DUCHAS
JUNTA DILATACION
02
28 ALTURAS DE 17.5 X 28
GUARDAROPA
015
REGISTRO
TELEF.
014
013
PORTERIA
JARDINERA
CARPINTERIA
HALL
01
FALSO TECHO
+0.45
VESTIBULO DE PUBLICO
04
JUNTA DE DILATACION
PARASOLES
CARPINTERIA POR EL INTERIOR
AULA MAGNA (339 PLAZAS)
03
-0.35
CORTINA
PANTALLA
ESTRADO
PARAMENTO DE PIEDRA
PATIO
ESTANQUE
SUMIDERO
012
ESTAR Y REUNIONES PROFESORES
09
AREA PROFESORES
SECRETARIA
06
ARCHIVOS
019
07
SECRETARIO
VISITAS
08
010
DIRECTOR
CONVECTORES NUME
RADIADORES

Planta baja.

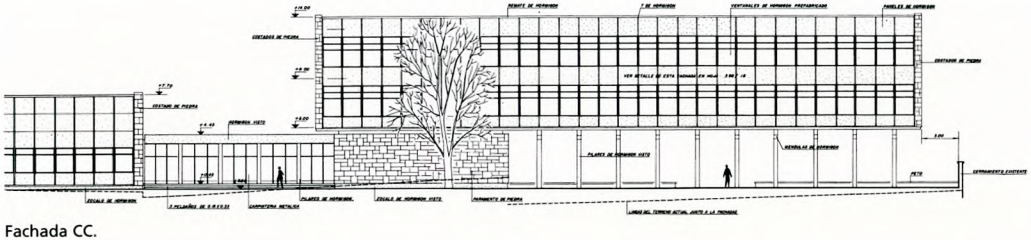




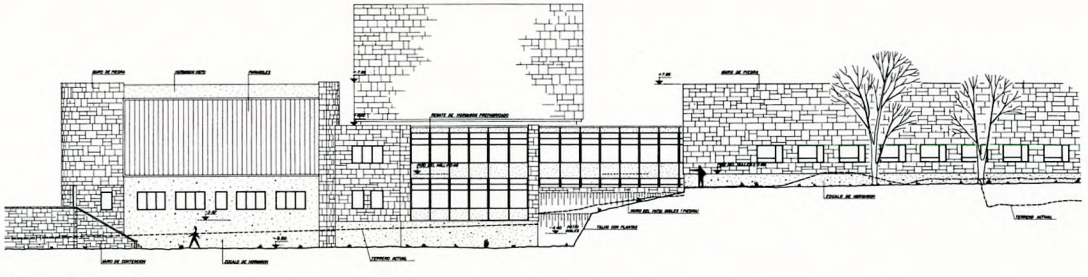
Fachada AA.



Fachada BB.

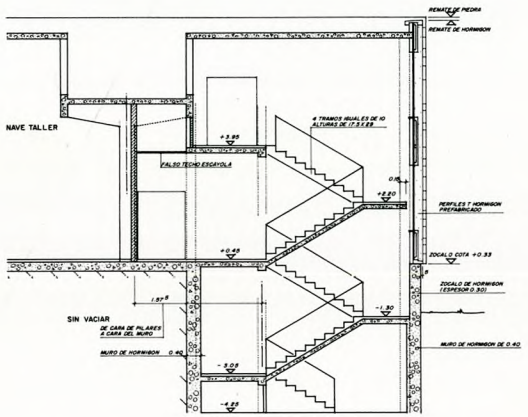


Fachada CC.

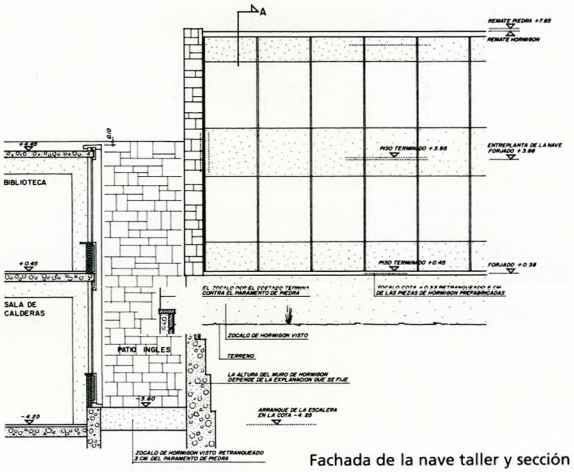


Fachada DD.

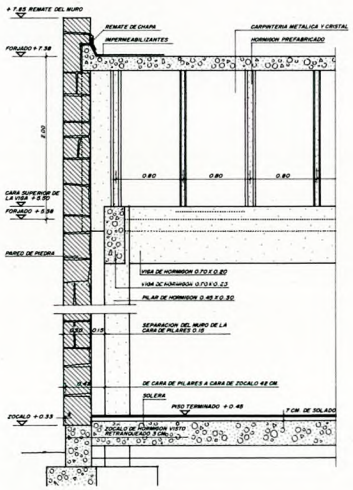


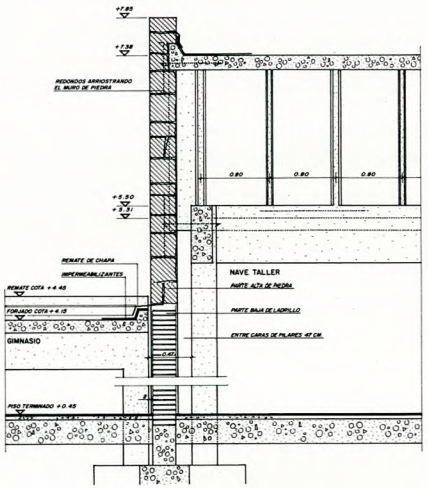


Sección de la escalera A.



Fachada de la nave taller y sección por la biblioteca y sala de calderas.

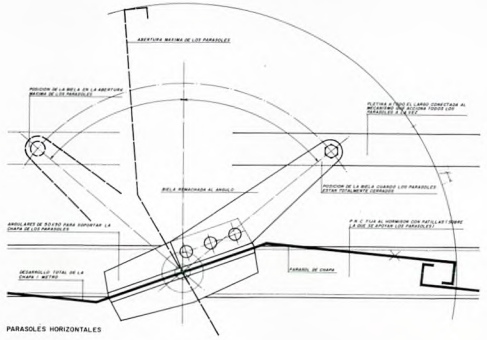


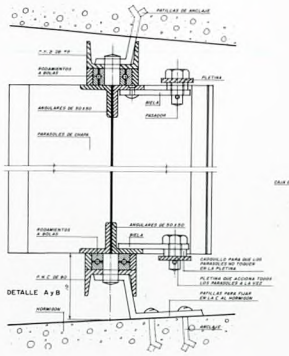


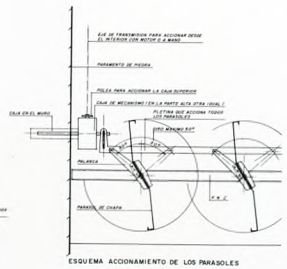
Escalera y detalles del edificio de talleres y el gimnasio.

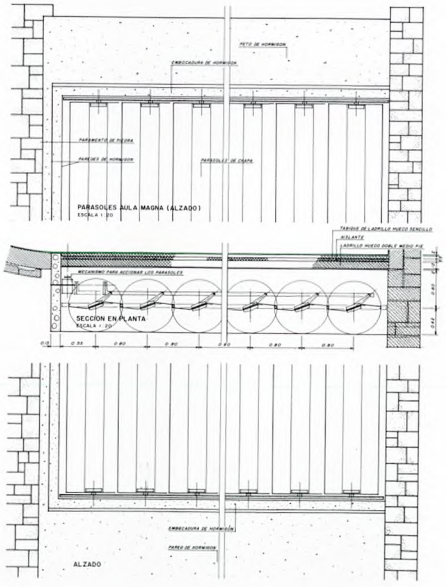


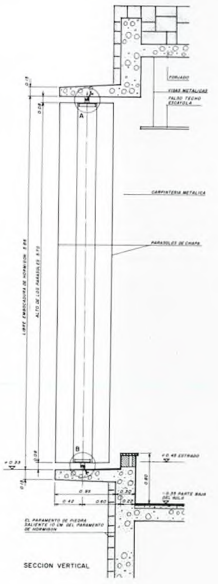












Detalles de los parasoles del aula magna.

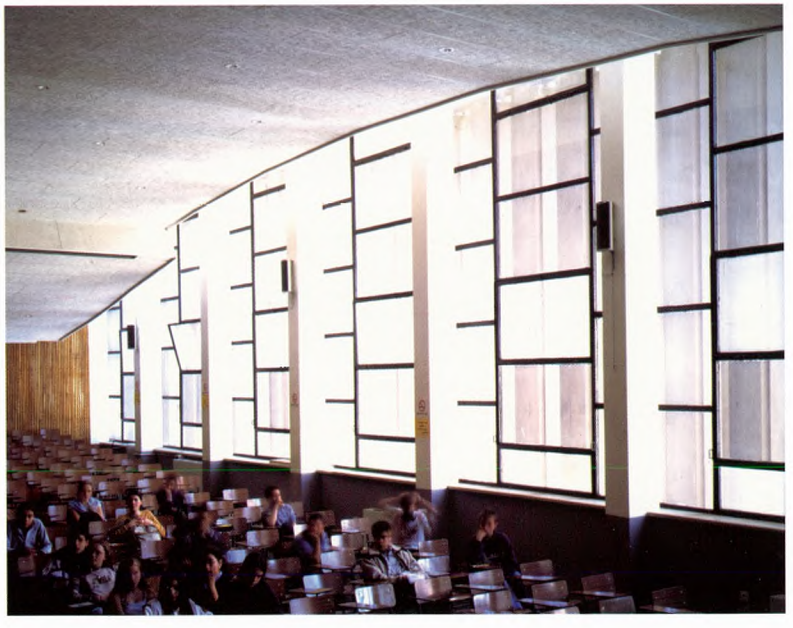
Escuela de Formación Profesional

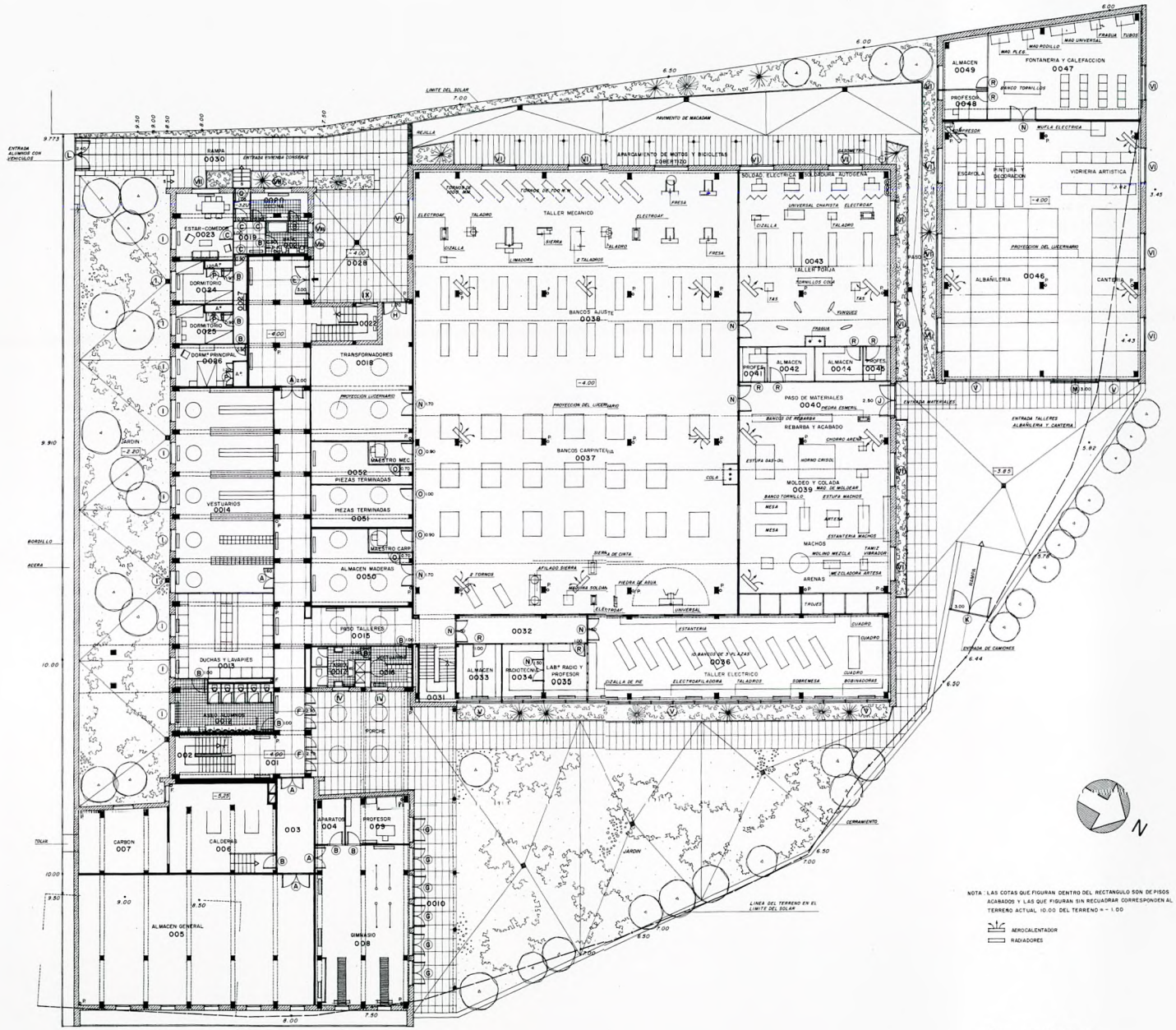
Monforte de Lemos (Lugo), 1959-1967

La rotunda modernidad de este proyecto es matizada por las referencias a lo local y por la atención prestada a las condiciones climáticas y culturales. Por esto es significativa la profusa utilización de muros de piedra semejantes a los paramentos de sillería de la arquitectura tradicional gallega y la incorporación de amplios espacios porticados diseñados elevando los edificios sobre una estructura de pilares y vigas de sección variable, es decir, una reinterpretación de la idea de los *pilotis*. Estos espacios se completan mediante la incorporación de porches de hormigón visto.

Los muros de piedra son uno de los elementos más característicos de esta obra, pero los grandes paños de sillares son tratados como cajas, como planos o como muros suspendidos. Así, el plano miesiano es reinterpretado dotándolo de textura y referencias locales. La aparente continuidad y compacidad del proyecto en la planta baja es cuidadosamente fragmentada aprovechando la topografía y los diversos paquetes funcionales; cabe destacar la articulación entre el bloque de aulas y el aula magna.





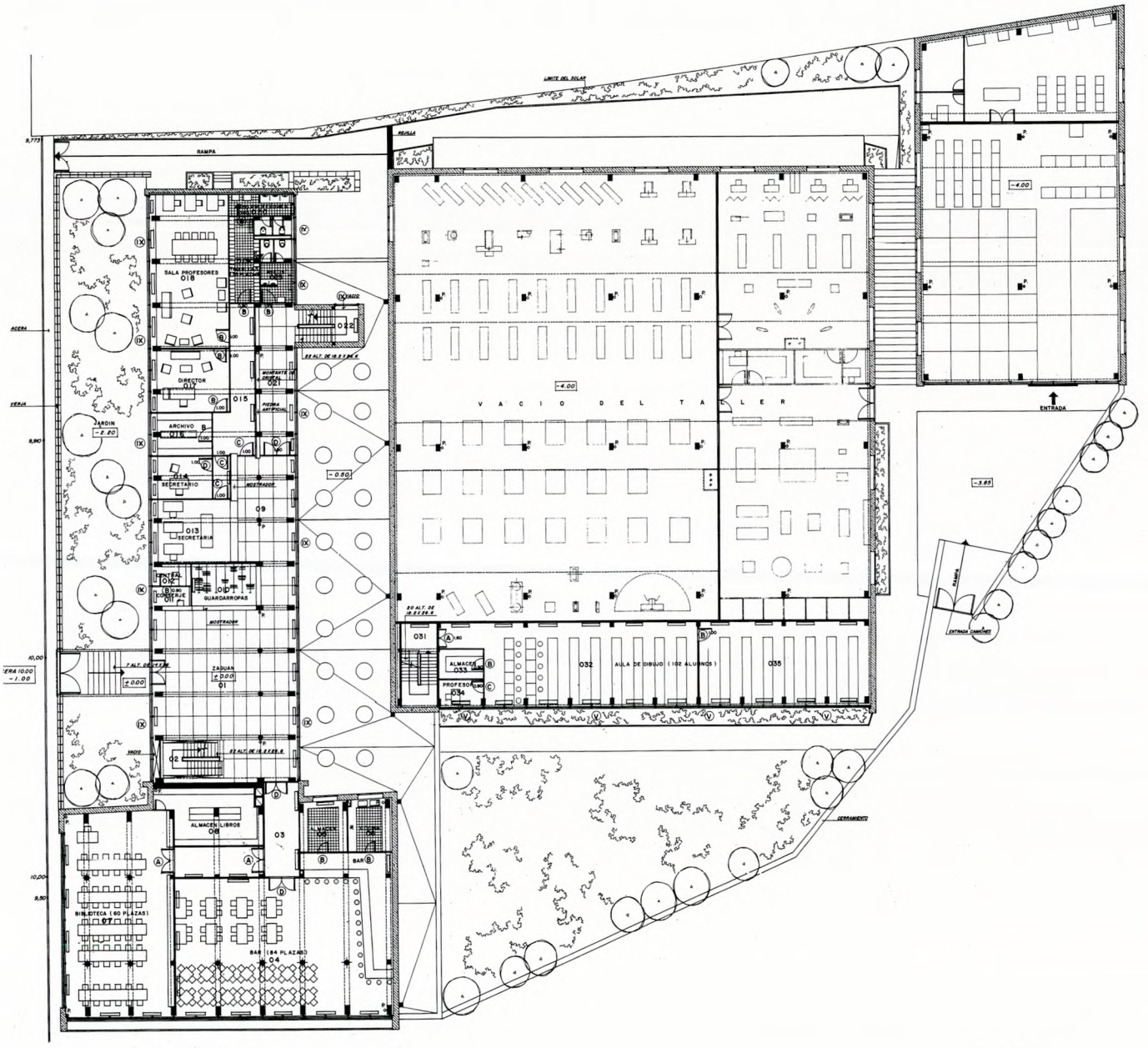


NOTA : LAS COTAS QUE FIGURAN DENTRO DEL RECTANGULO SON DE PISOS ACABADOS Y LAS QUE FIGURAN SIN RECUADRAR CORRESPONDEN AL TERRENO ACTUAL. 10.00 DEL TERRENO = − 1.00

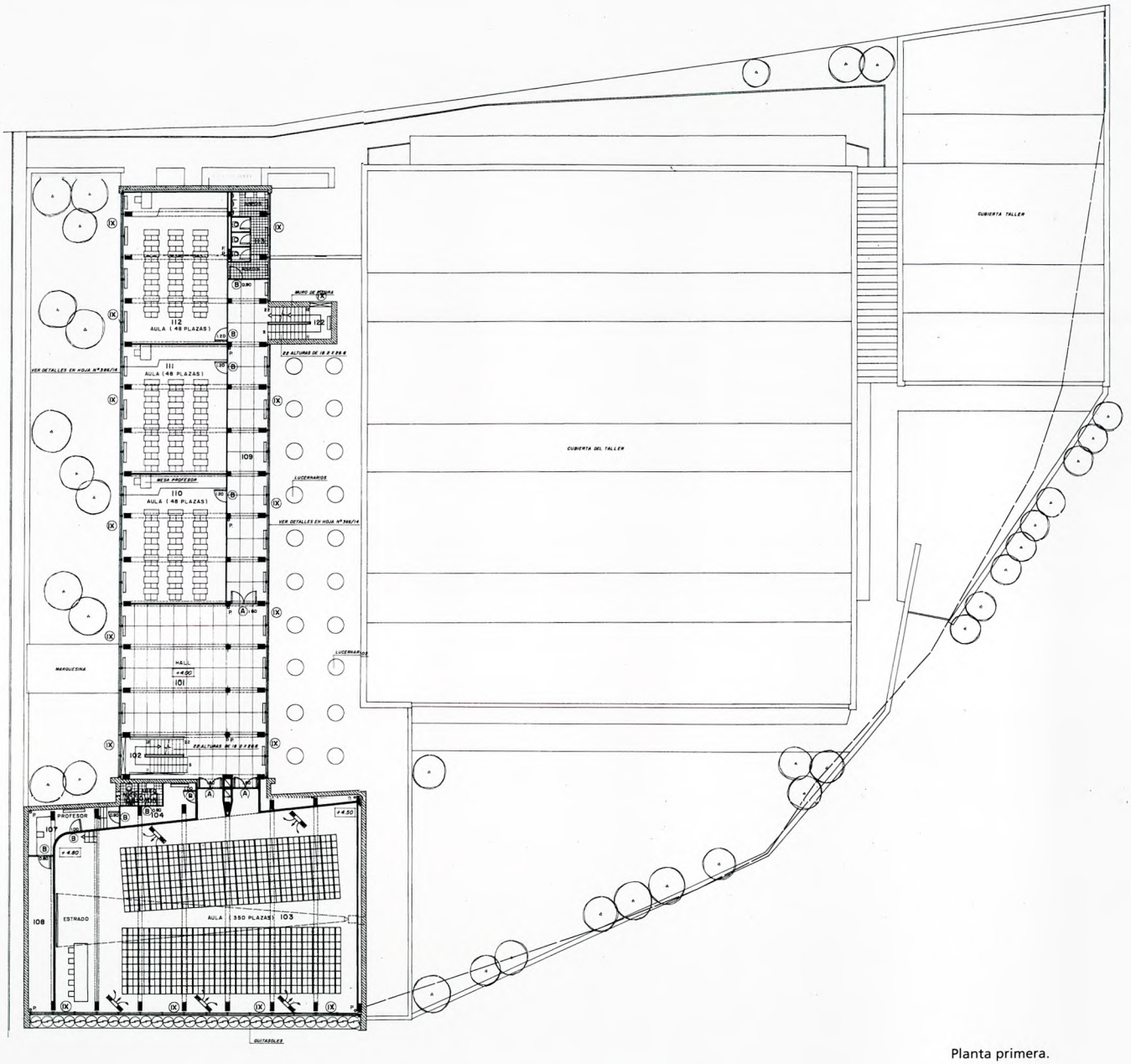
AEROCALENTADOR

RADIADORES

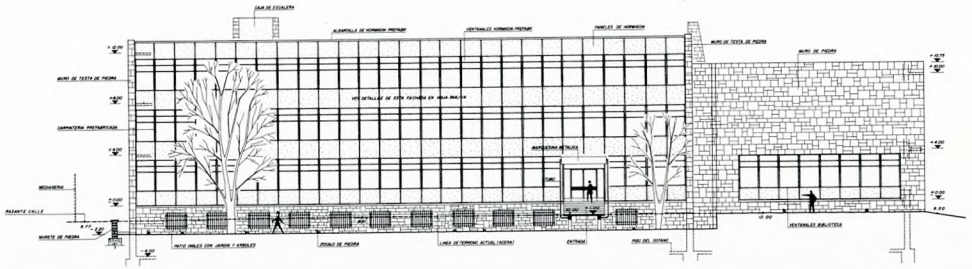
Planta semisótano.


LIMITE DEL SOLAR
REJILLA
RAMPA
ACERA
VERJA
JARDIN
SALA DE PROFESORES
018
DIRECTOR
017
ARCHIVO
016
SECRETARIO
014
SECRETARIA
013
CONSERJE
011
GUARDARROPAS
010
ZAGUAN
01
ALMACEN LIBROS
08
BIBLIOTECA (60 PLAZAS)
07
BAR (184 PLAZAS)
04
BAR
03
VACIO DEL TALLER
ALMACEN
033
PROFESOR
034
031
032
AULA DE DIBUJO (102 ALUMNOS)
035
ENTRADA
ENTRADA CAMIONES
CERRAMIENTO

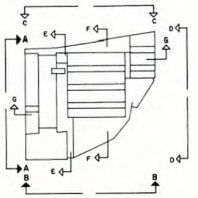
Planta baja.

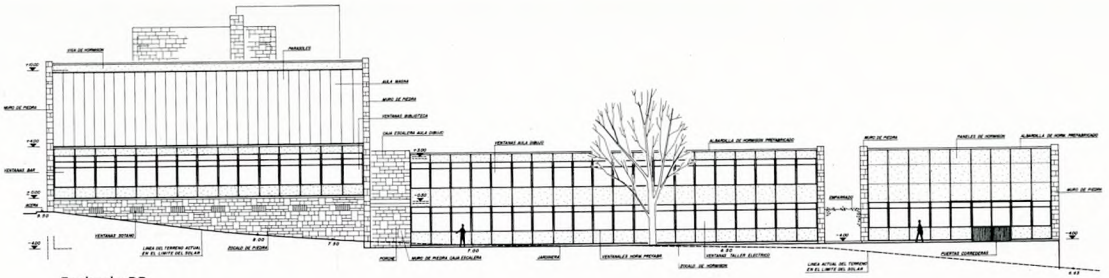


Planta primera.

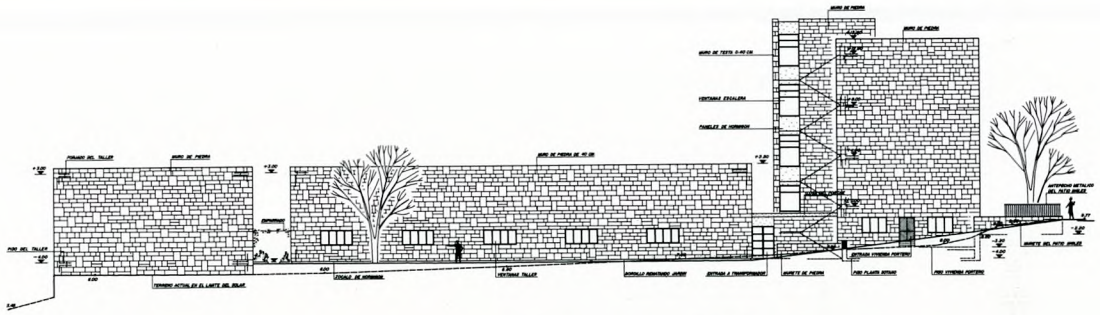


Fachada AA.

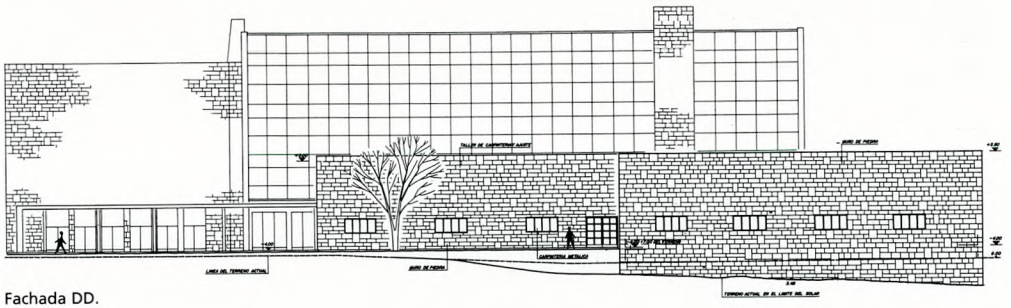




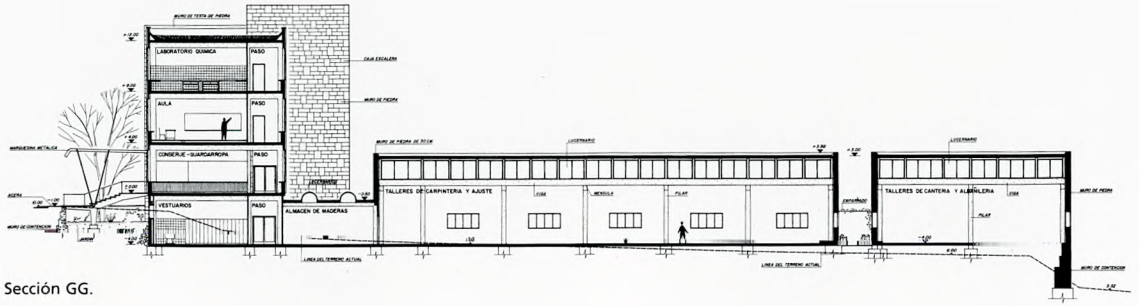
Fachada BB.



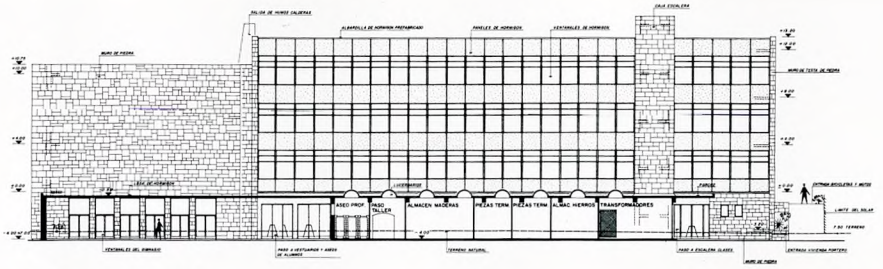
Fachada CC.



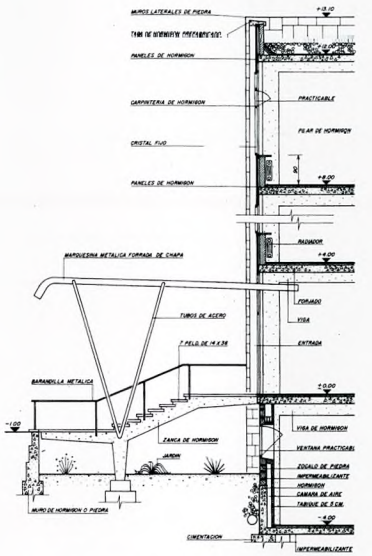
Fachada DD.



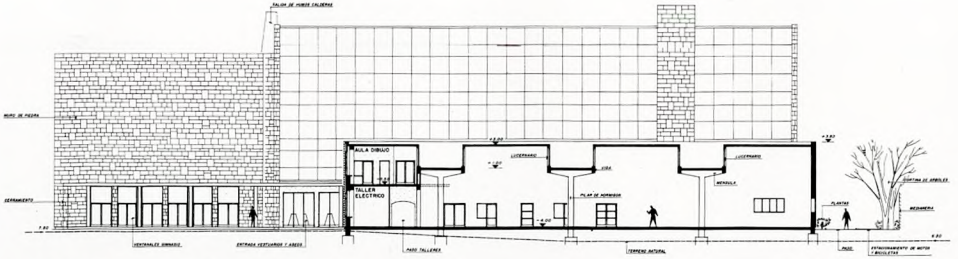
Sección GG.



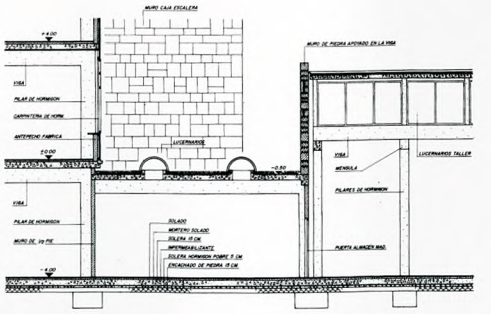
Sección longitudinal EE.



Sección vertical (fachada principal).



Sección transversal FF.



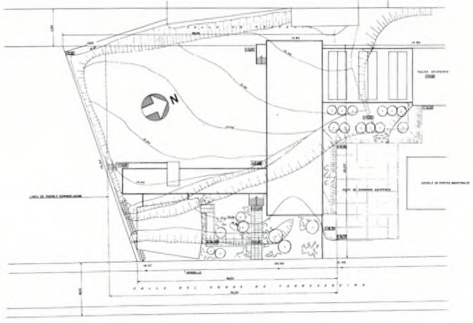
Sección transversal por la unión del taller con el edificio de aulas.

Escuela de Maestría Industrial

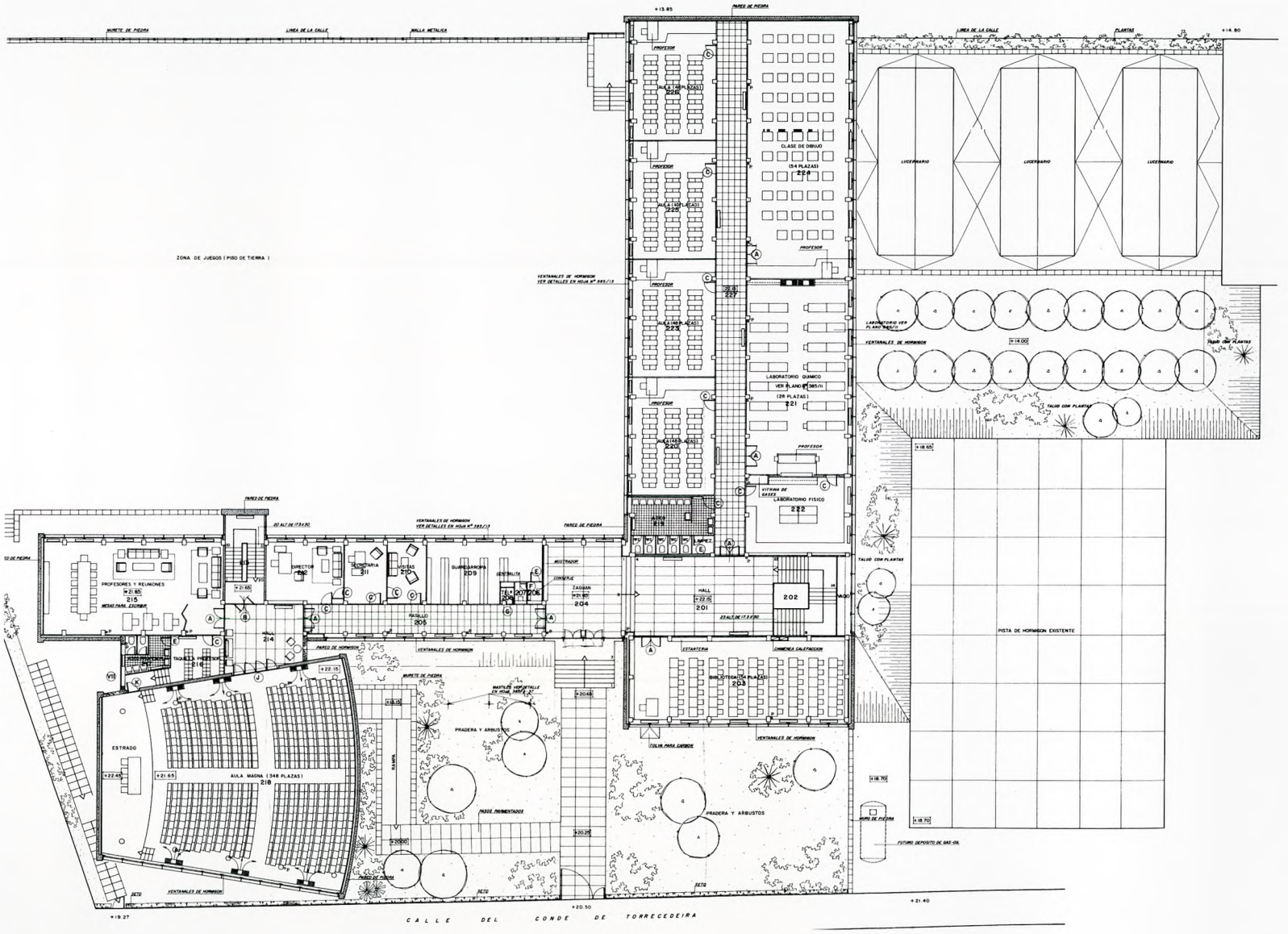
Vigo, 1959-1968

Al igual que la Escuela de Monforte de Lemos, este proyecto reinterpreta muchos aspectos de la arquitectura moderna en clave local, de ahí que los muros de piedra y los pórticos sean elementos relevantes del conjunto. El aula magna, que mantiene la geometría de muchos de sus proyectos, destaca por su plano curvo de piedra y se convierte en la pieza característica en la definición del espacio exterior que da acceso al conjunto. También aquí, dadas las características climáticas, se evita la utilización del *brise-soleil* optando por la oposición entre la opacidad del muro de piedra y la transparencia de las grandes superficies acristaladas. La proporción y el control visual del conjunto se consigue mediante el desplazamiento y la diferenciación de las partes de distinto contenido funcional. La utilización de la topografía contribuye al control de la escala, y el gran porche constituido por el espacio dejado libre bajo el edificio, gracias a la utilización de los *pilotis*, se convierte en el centro articulador del conjunto. La ordenación en planta del sistema de edificios, diferenciando los diversos volúmenes, resulta contundentemente moderna.

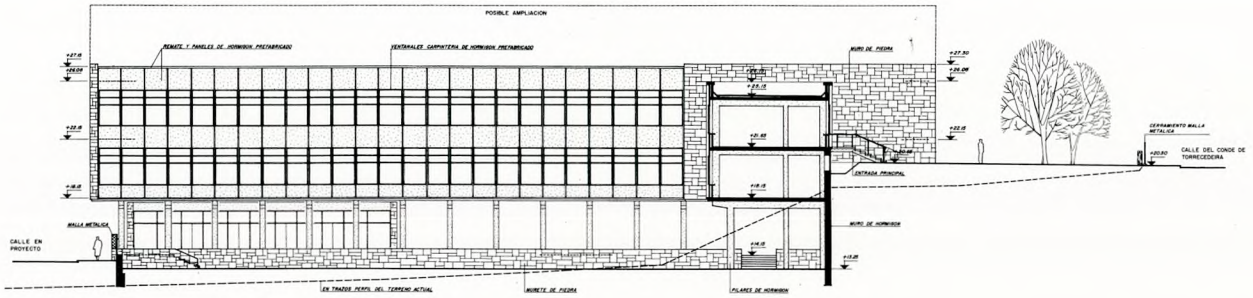
Las secciones son cuidadosamente resueltas y destaca el claro entendimiento de la idea del *pilotis* con una canónica transición estructural entre la planta baja y las plantas superiores.



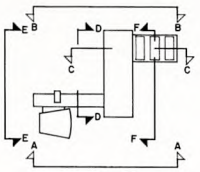


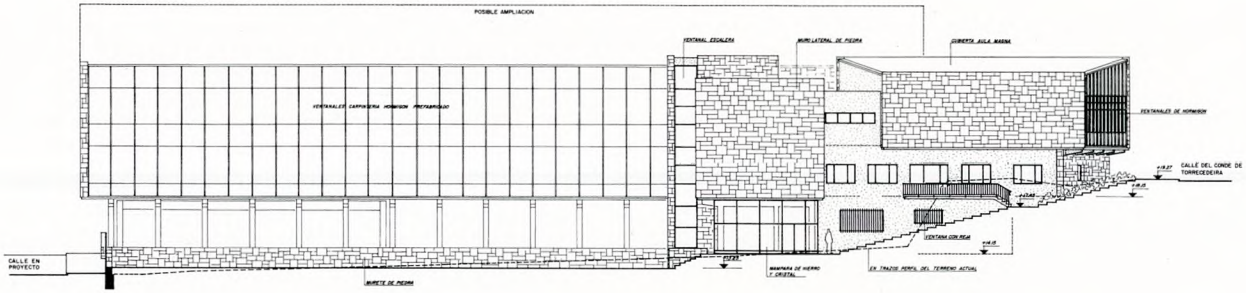


Planta primera por la cota +21,65.

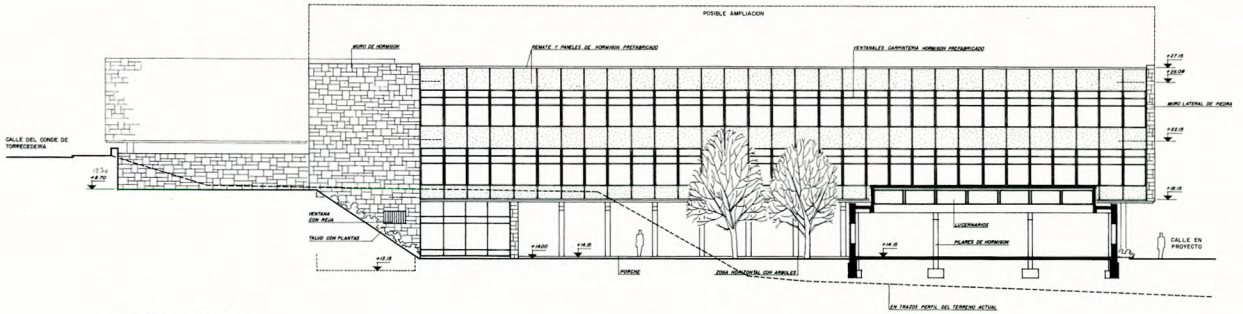


Alzado-sección DD.

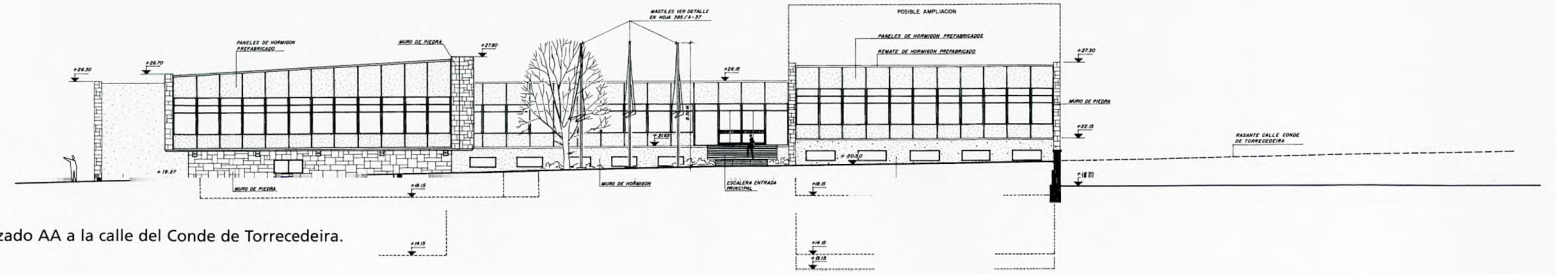




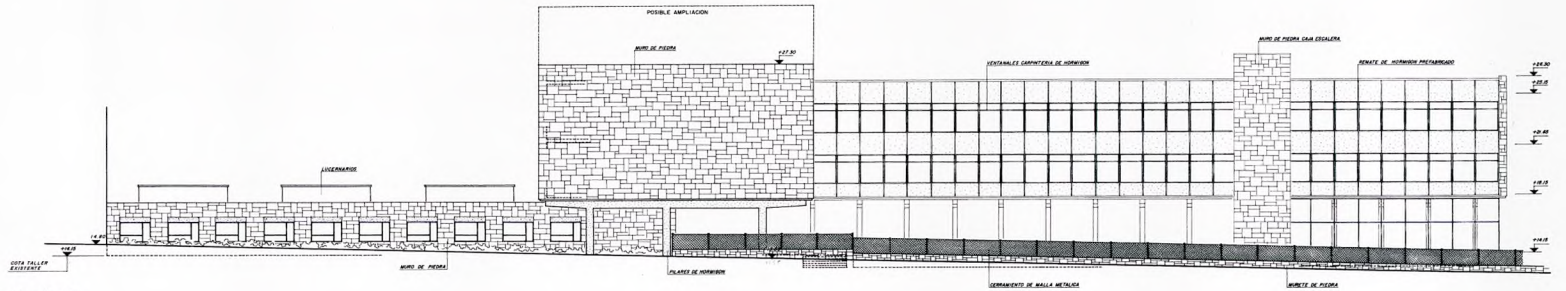
Alzado EE.



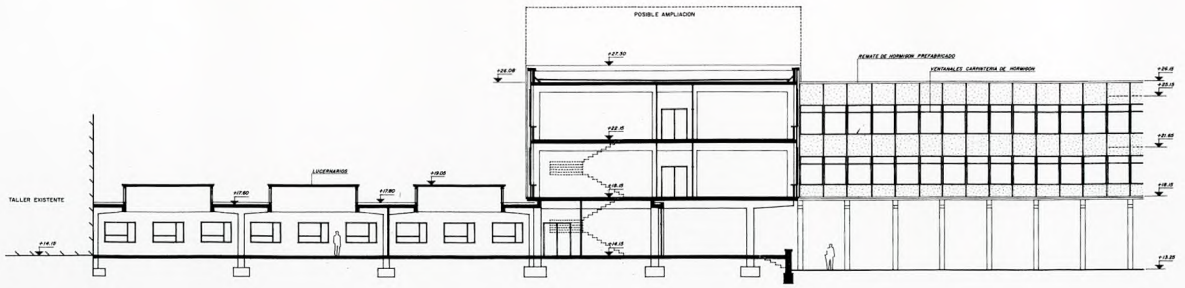
Alzado-sección FF.



Alzado AA a la calle del Conde de Torrecedeira.



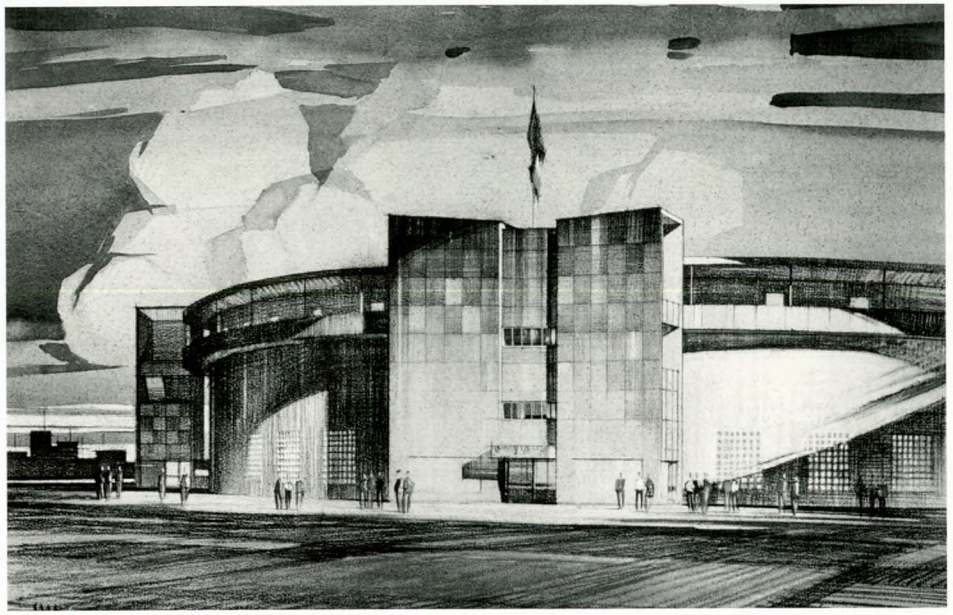
Alzado BB.

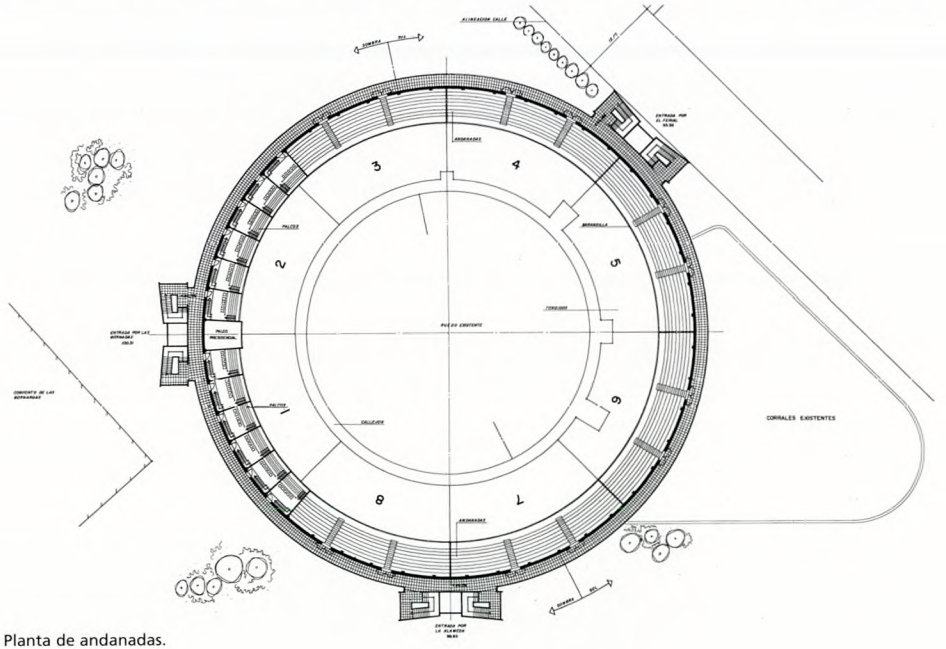


Alzado-sección CC.

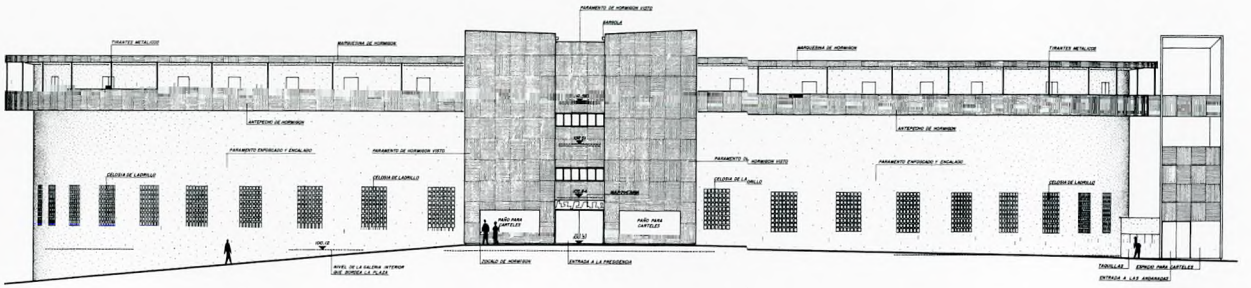
Ampliación de la Plaza de Toros de Jaén
1960-1961

La dificultad de este proyecto de amplición radica en el estado del coso existente. Es destacable la limpieza estructural y conceptual de la solución adoptada. Moreno Barberá dispone un pórtico circular continuo coincidente con el perímetro exterior del edificio preexistente. A partir de este pórtico, por medio de voladizos a ambos lados, se resuelve la doble ménsula de la cubierta y el deambulatorio perimetral, introduciendo una nueva serie de gradas circulares. Los elementos verticales de comunicación no interrumpen este sistema, siendo exteriores al conjunto.
La formalización se distingue por la ausencia de cualquier referencia a la idea tradicional de una plaza de toros y por la emergencia visual de las cajas de hormigón que contienen las escaleras totalmente transparentes.

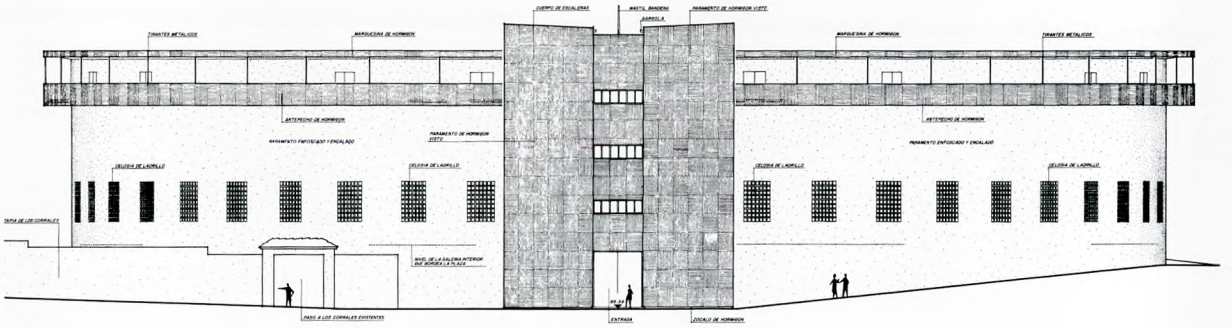




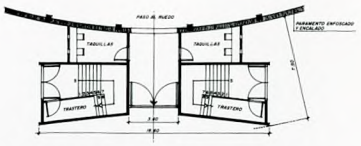
Planta de andanadas.



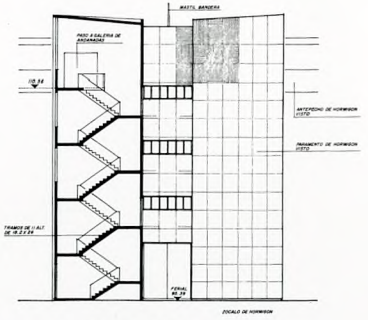
Fachada a la calle de las Bernardas.



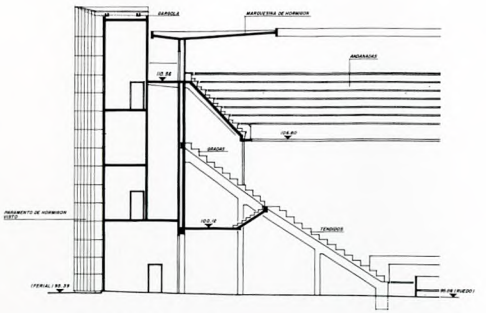
Fachada al Ferial.



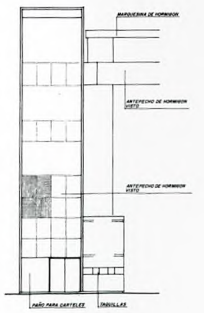
Planta. Entrada por el Ferial.



Sección por la escalera.



Sección por el eje.



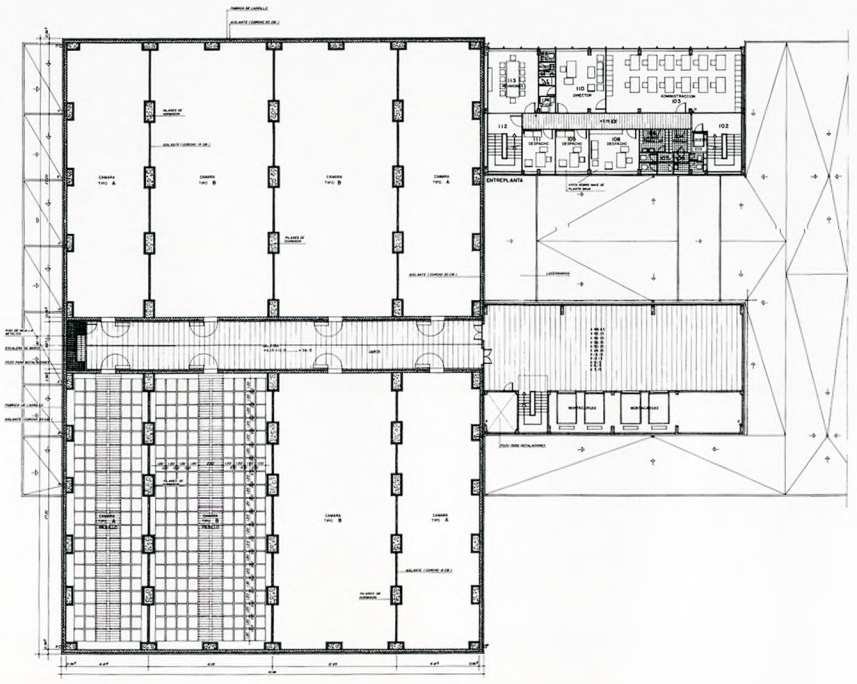
Fachada lateral.

Almacén frigorífico Interfrisa

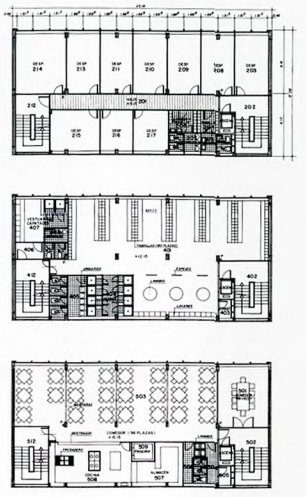
Barcelona, 1960-1963

Este edificio portuario es un enorme contenedor cúbico opaco de fachadas de hormigón con entrepaños de ladrillo, colocado plano para indicar su carácter no portante. La gran escala del edificio se matiza mediante la disposición exterior del núcleo de comunicaciones verticales, cuya planta rectangular tiene las mismas dimensiones y disposición que el bloque de oficinas que completa la edificación. Estos dos prismas yuxtapuestos al contenedor central forman una unidad que se entrega al suelo por medio de una plataforma que contiene los espacios de carga y descarga.
El resultado formal se sustenta en una volumetría que encierra la idea de composición escultórica. Esta idea es reforzada por la textura de las fachadas que, a su vez, sirve para resolver los impresionantes muros ciegos.

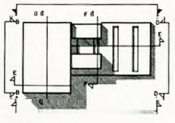


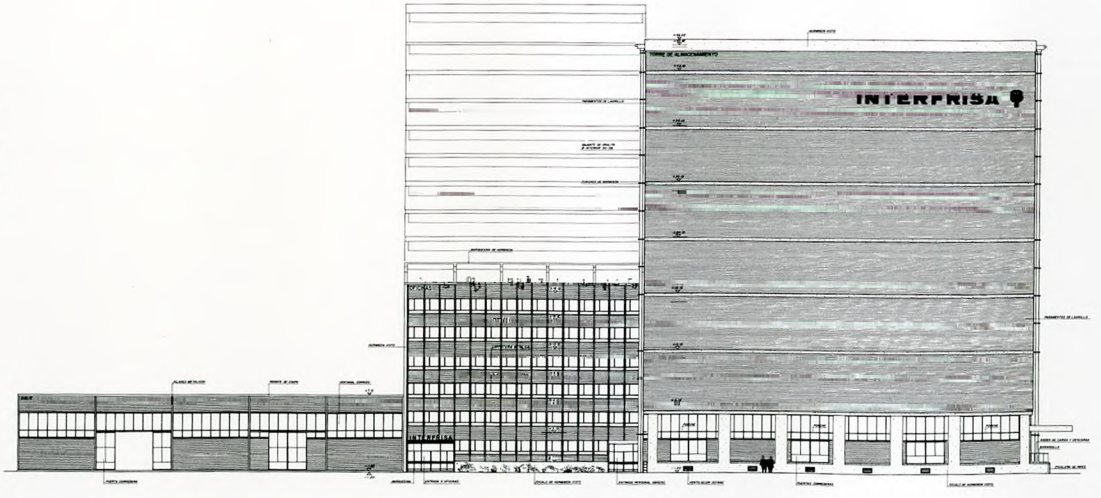


Planta tipo.



Plantas oficinas, vestuarios y comedor.



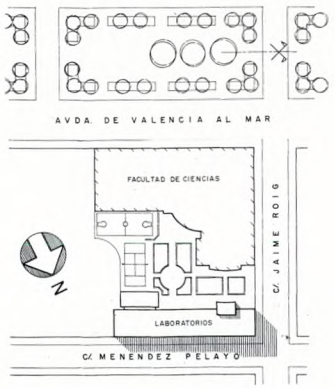


Fachada al muelle de San Beltrán.

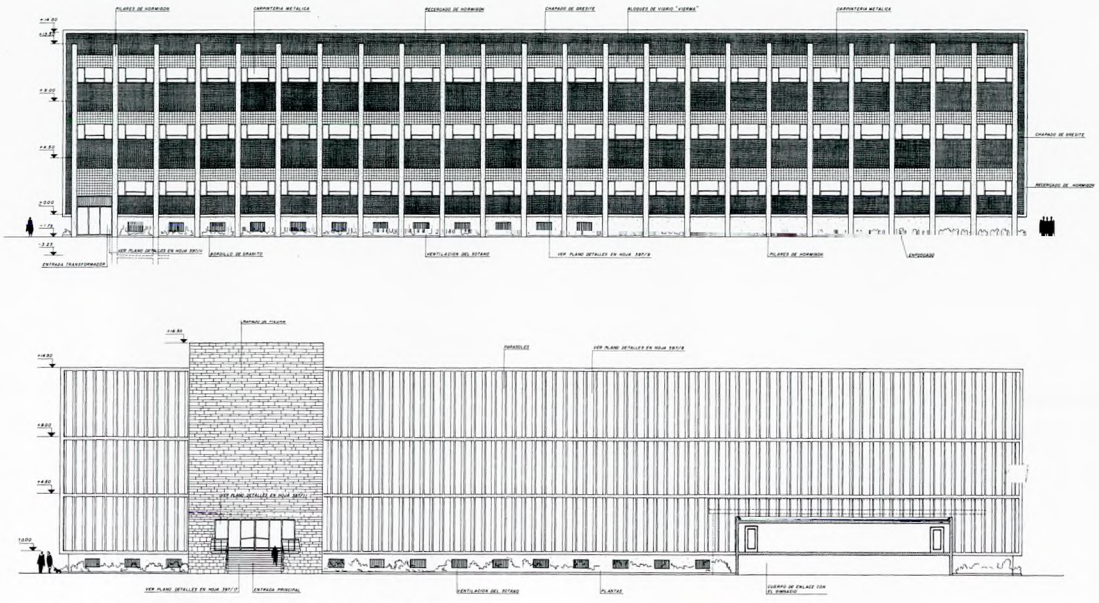
Laboratorios de la Facultad de Ciencias

Valencia, 1960-1967

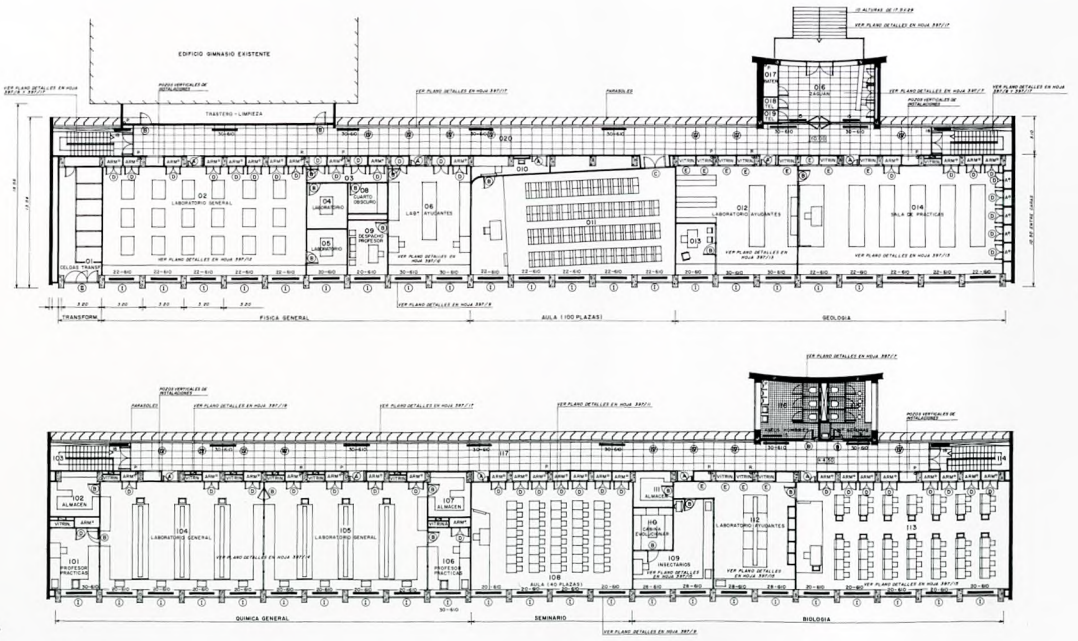
Se trata de un sencillo bloque laminar desplazado hasta el perímetro norte del solar para generar un complejo espacio intermedio entre él y el edificio de la Facultad de Ciencias. La fachada recayente a este espacio cierra las circulaciones horizontales de cada planta mediante planos de vidrio protegidos por una serie de enormes *brise-soleil* que componen la fachada. Del conjunto sobresale volumétricamente la pieza vertical que contiene el acceso y los núcleos de comunicación y servicios. La fachada norte exhibe la armadura vertical del único pórtico seriado a que se reduce la estructura, cuyos pilares de hormigón apantallados se adelantan y limitan el ventanaje asimétrico que confiere ritmo a esta fachada.



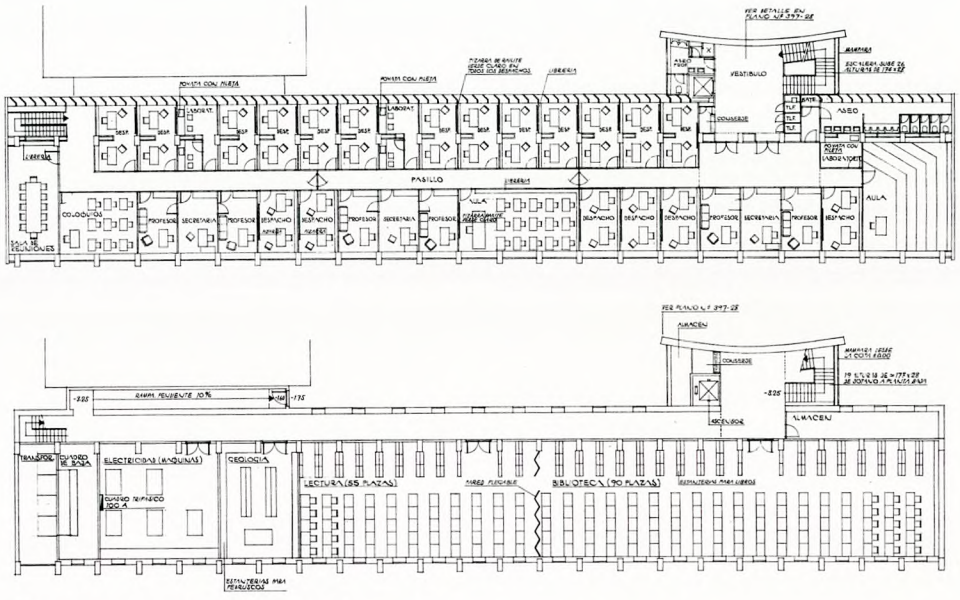




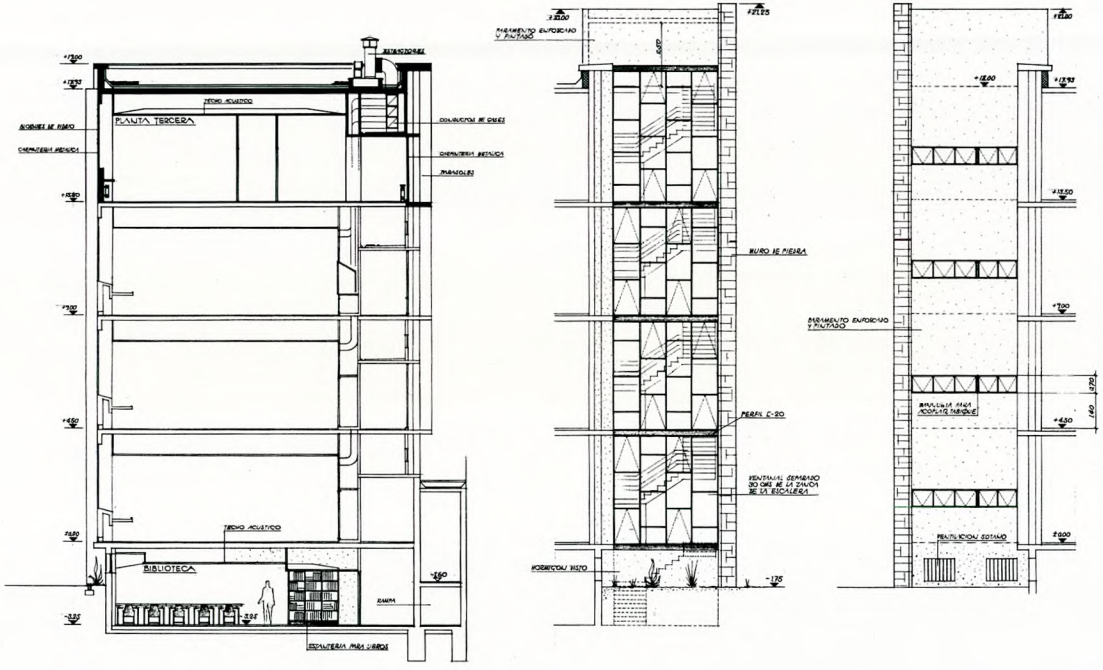
Fachadas principal y posterior (antes de la ampliación).



Plantas baja y primera (antes de la ampliación).



Plantas tercera y sótano (con la ampliación).



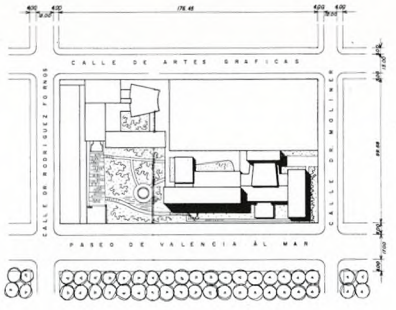
Sección transversal (con la ampliación) y alzados laterales.



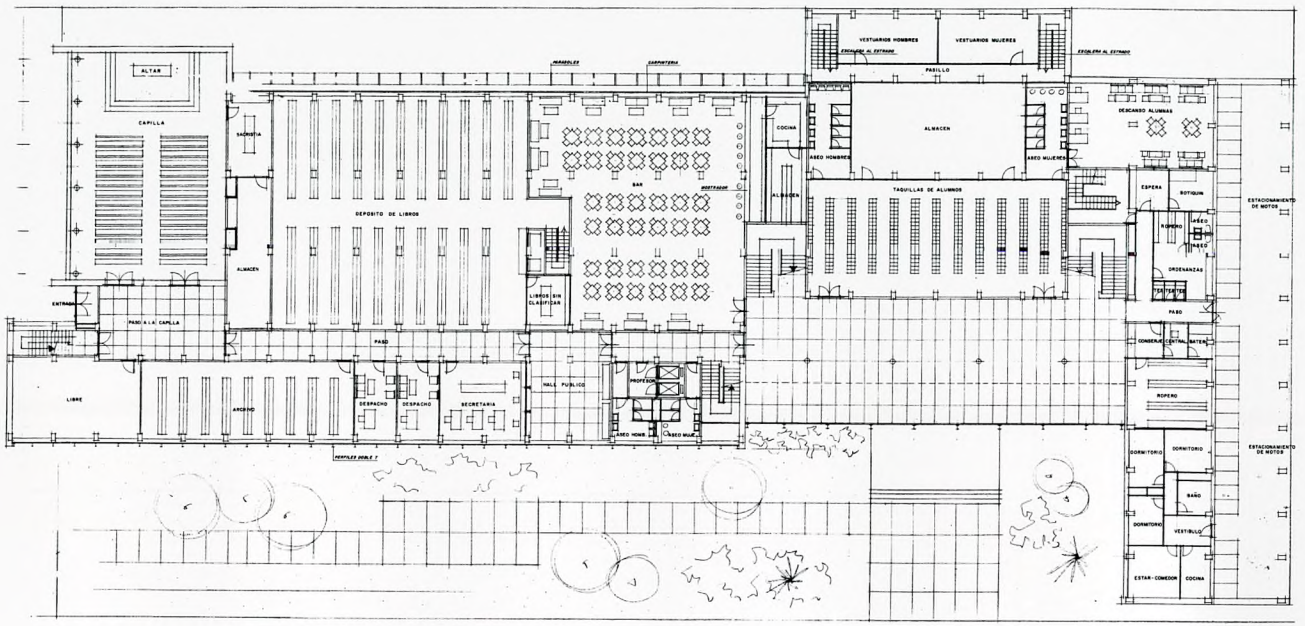
Facultad de Filosofía y Letras

Valencia, 1960-1970

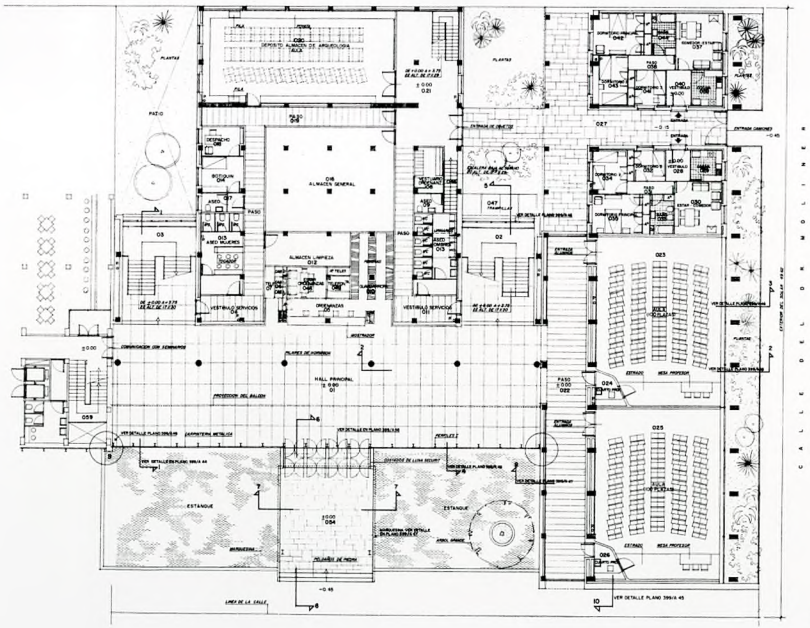
Este edificio se plantea en correspondencia con la contigua Facultad de Derecho, utilizando recursos formales similares y estudiando la disposición de sus partes coherentemente con la visualización conjunta de ambos edificios en el paseo de Valencia al Mar. La geometría del solar conduce a una ordenación en planta básicamente en forma de "T", que no impide la claridad de lectura de los fragmentos funcionales que componen el proyecto, conseguida mediante desplazamientos, volumetrías y lenguajes diferenciados. Como en otras obras de Moreno Barberá, la interesante solución estructural del vestíbulo de acceso o las sutilezas de la sección pasan casi desapercibidas para el visitante poco atento. El diseño del espacio exterior es particularmente delicado en la parte posterior del edificio, donde una delgada lámina de hormigón, recientemente derribada, suspendida de vigas peraltadas de sección variable, proporciona un área de sombra que une el edificio con la capilla,también destruida, cuya abstracción formal unida al brutalismo del diseño de sus espacios interiores, de los sistemas de iluminación o al propio concepto espacial, le confieren una calidad arquitectónica poco habitual. Las virtudes de la arquitectura de Moreno Barberá quedan ejemplarizadas en la rotunda y sencilla fachada del aulario, junto con la solución miesiana de la fachada de acceso y la delicada celosía suspendida de la fachada que ilumina los pasillos del edificio de profesores.





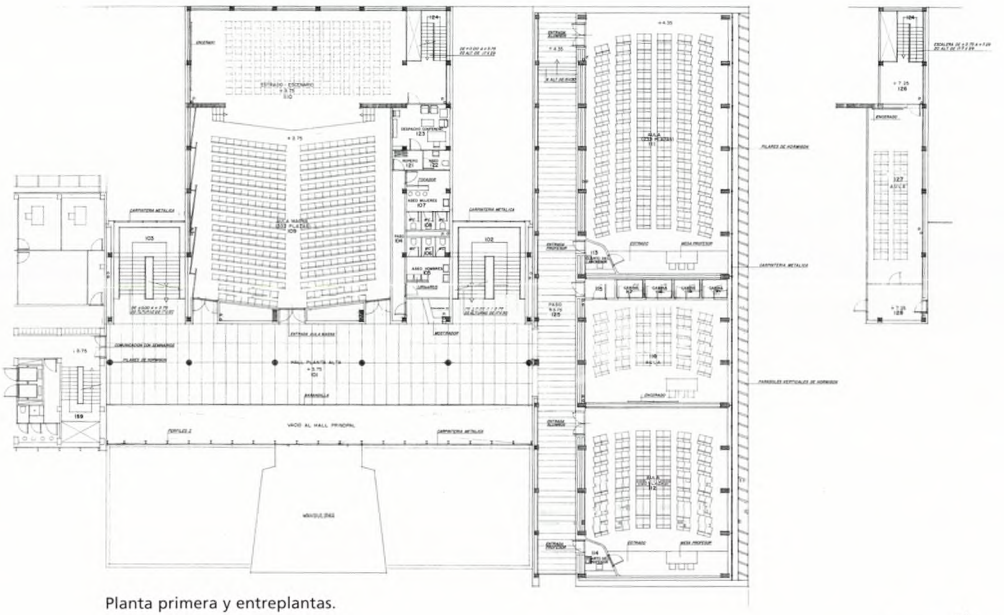


Planta baja (primera versión).

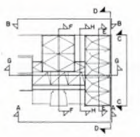


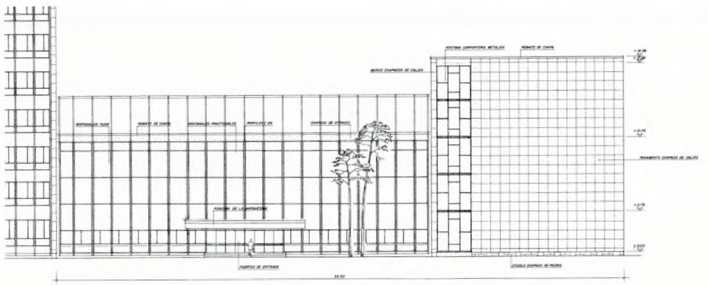
Planta baja (segunda versión y definitiva).

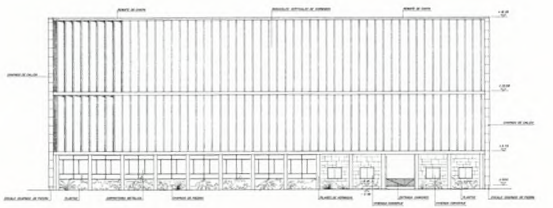


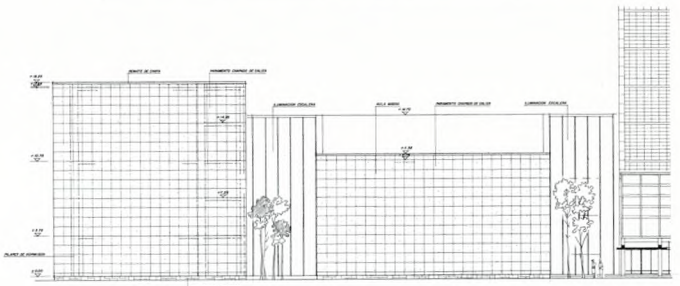


Planta primera y entreplantas.

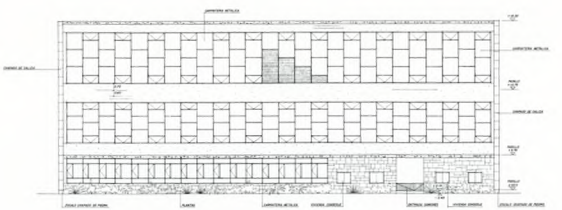




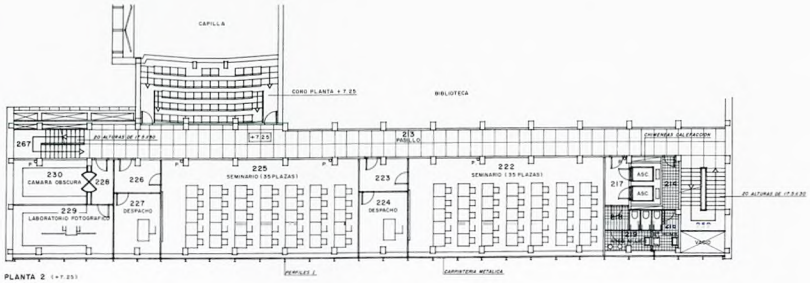




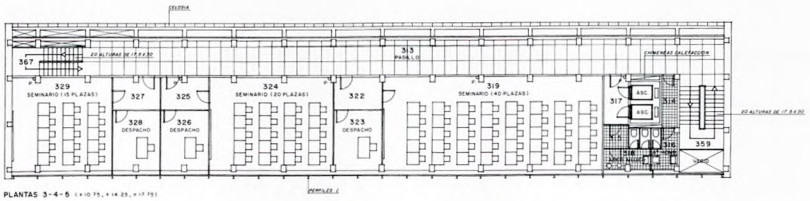
Alzados AA y BB.



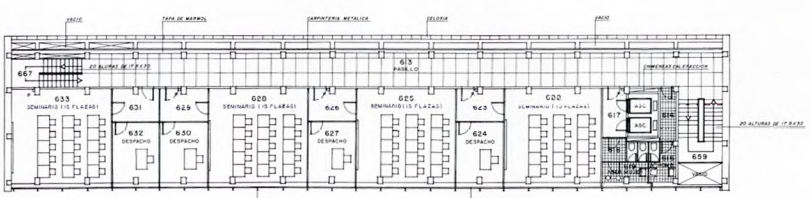
Alzados CC y DD.



PLANTA 2 (+7.25)

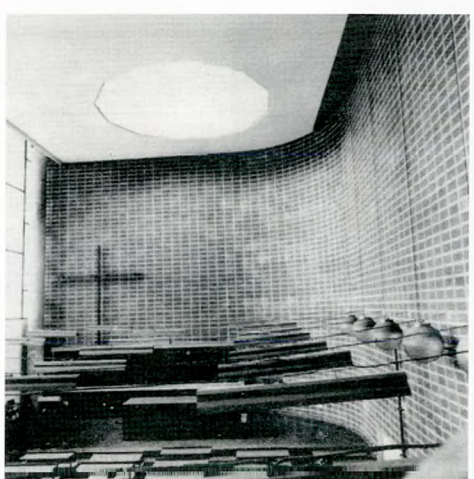


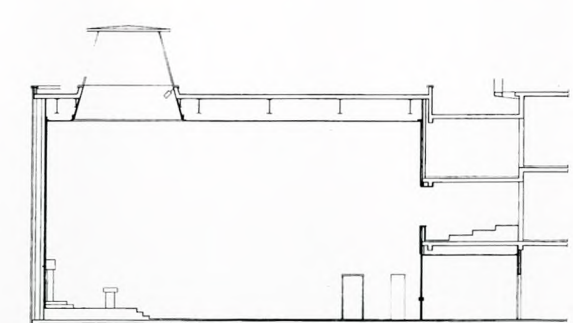
PLANTAS 3-4-5 (+10.75, +14.25, +17.75)



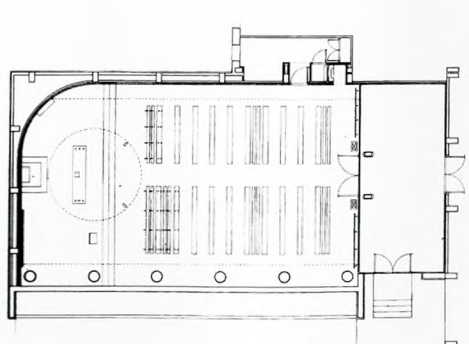
PLANTAS 6-7 (+21.25, +24.75)

Plantas de los seminarios.





Sección longitudinal y planta de la capilla.



Campo de Deportes de la Universidad de Valencia

Valencia, 1961

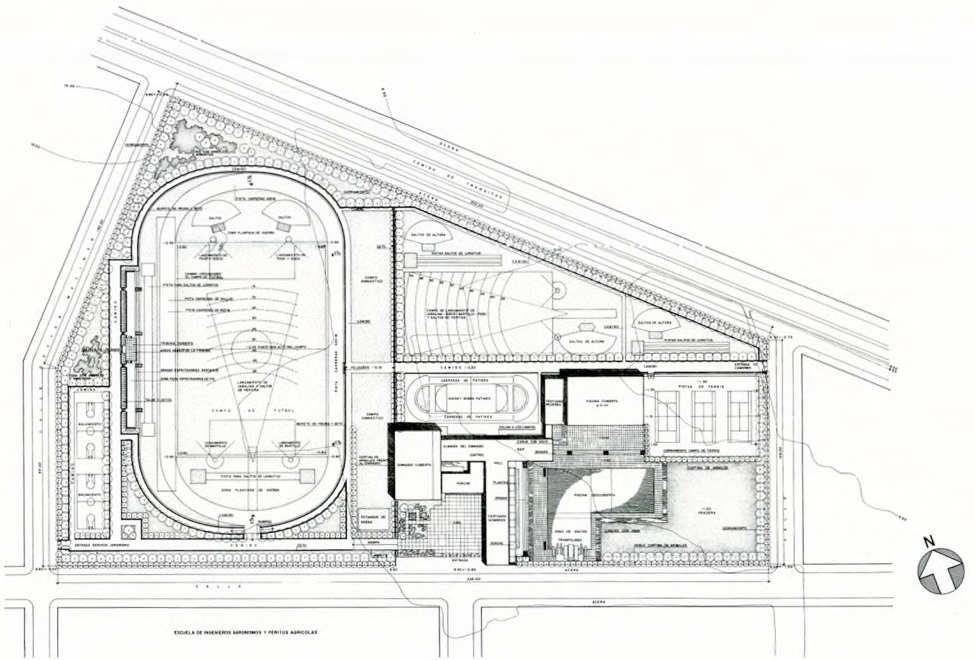
En este proyecto, no construido, el pormenorizado estudio de los espacios libres y de la disposición de las áreas deportivas se complementa con un conjunto de edificaciones cuidadosamente articuladas entre sí.

El empleo de un ligero podio sobre el que se disponen los edificios, habitual en las obras de Fernando Moreno Barberá, junto con el despliegue de láminas de agua, es utilizado para diferenciar los ámbitos interiores de los exteriores y mejorar la visión del conjunto. El interés en los aspectos visuales del proyecto, en función de las diversas perspectivas disponibles para el espectador al recorrer el conjunto, es observable en los desplazamientos y en la fragmentación de la edificación en coherencia con las distintas funciones desarrolladas. Esta fragmentación, más aparente que real dado que todas las partes del proyecto están cuidadosamente articuladas, queda reforzada por la disposición casi extrema de los edificios de mayor gálibo —el polideportivo y la piscina cubierta— y por el giro y el desplazamiento entre ellos.

Destaca la organización del acceso al conjunto, que es una nueva revisión de temas planteados con anterioridad, mediante un amplio espacio definido por el bloque de vestuarios, dispuesto perpendicularmente a la calle y adelantándose hasta el límite de la alineación, el porche cubierto parcialmente, que señala el acceso, y el testero de piedra del edificio destinado a polideportivo.

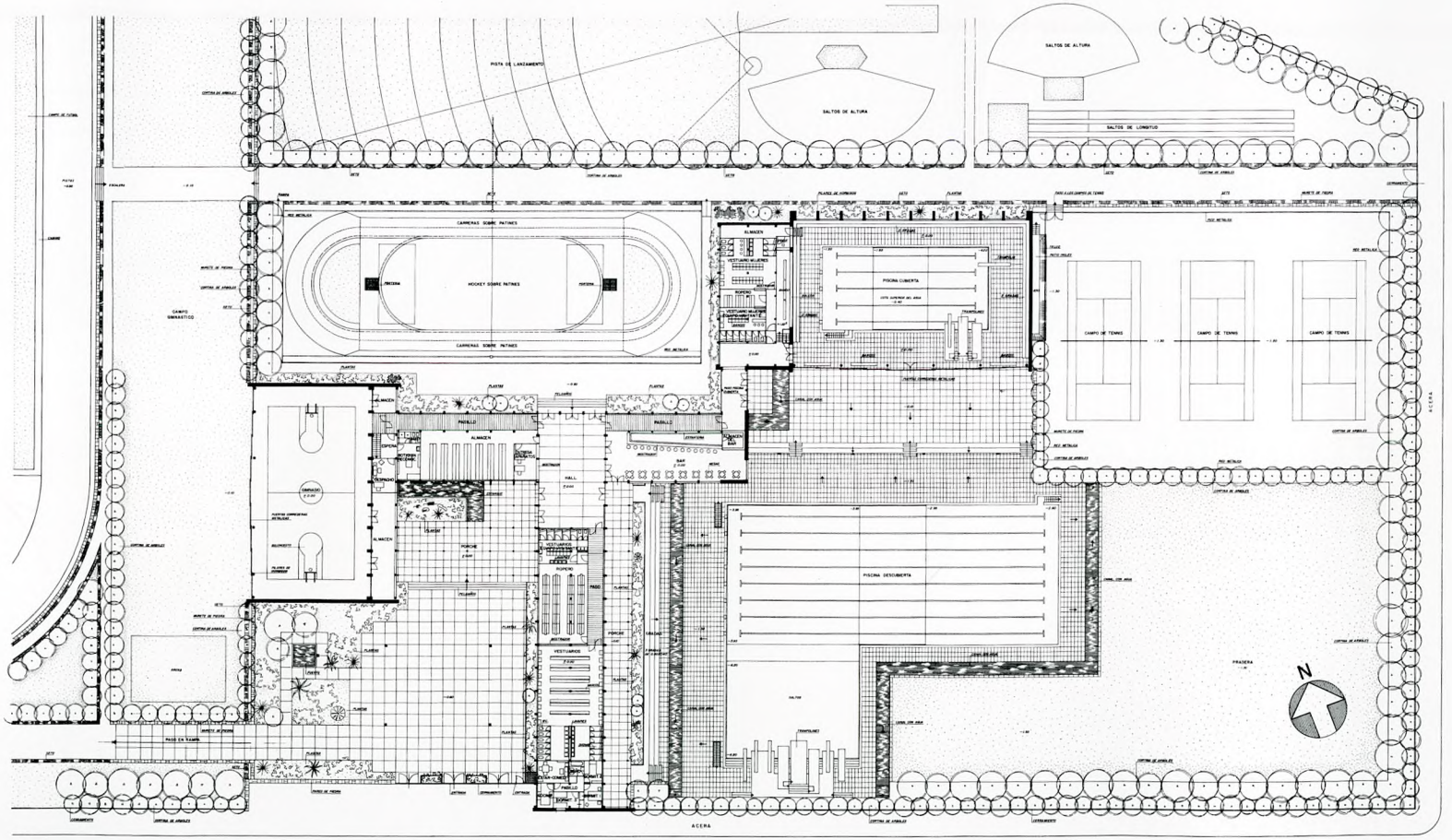
La asimetría y el control visual que se consiguen con la edificación y la vegetación no se limitan al espacio de acceso, donde el usuario es magistralmente conducido hasta el vestíbulo principal a pesar de que su posición está determinada por el papel organizador del proyecto, sino que se extiende a todo el conjunto.

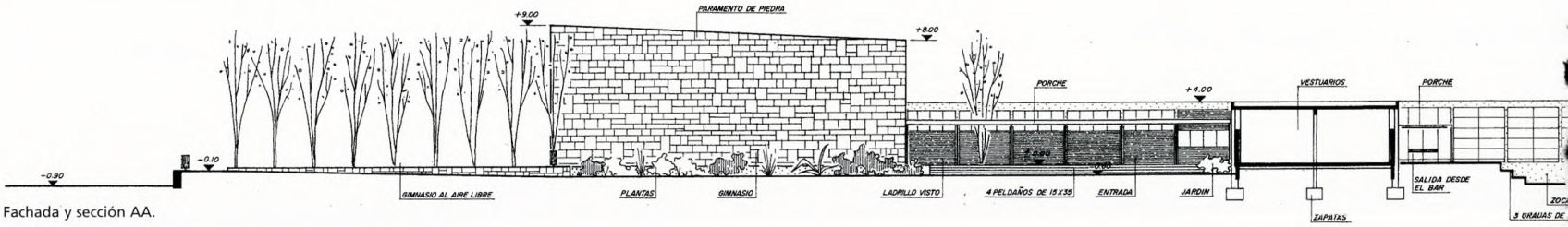
Estos grandes edificios que albergan el polideportivo y la piscina muestran esa característica ambigüedad entre edificios exentos y vinculados al conjunto que se encuentra en la obra de plenitud



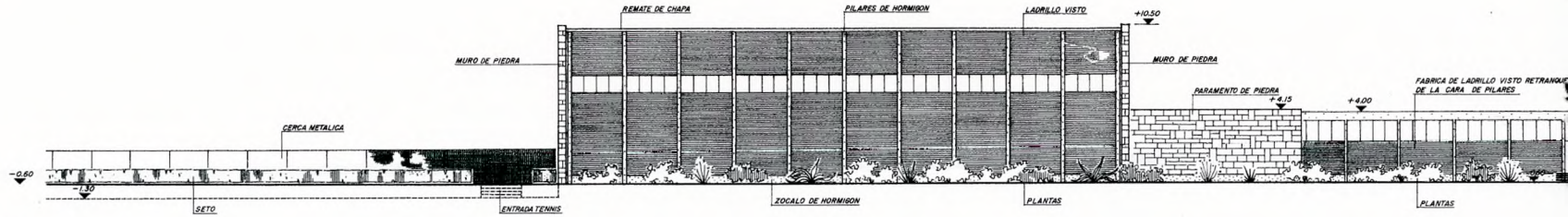
de Moreno Barberá. Como es habitual en él, contienen claras soluciones estructurales, que se formalizan mediante soportes de hormigón que encierran entrepaños de ladrillo visto e incorporan grandes sistemas de carpinterías móviles para reforzar la relación con el espacio exterior. Observado en su conjunto, sorprende cómo una pieza servidora en forma de "T" es capaz de resolver las dificultades del proyecto, al tiempo que enriquece el esquema inicial articulando no sólo los dos edificios más emergentes, sino todo el conjunto de los campos de deportes.

Planta de conjunto de los edificios.

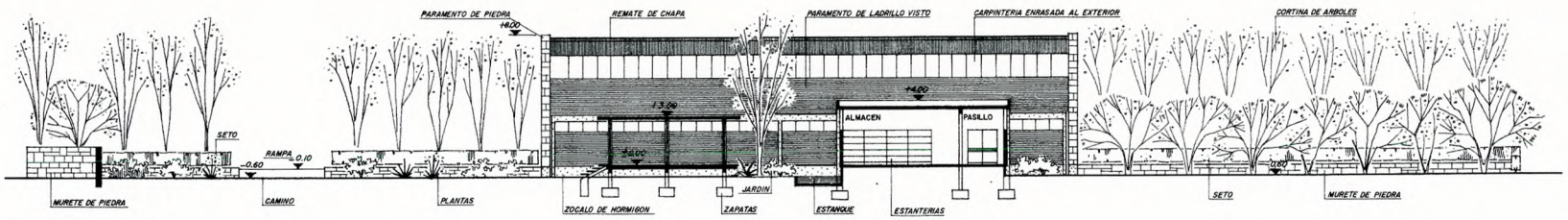




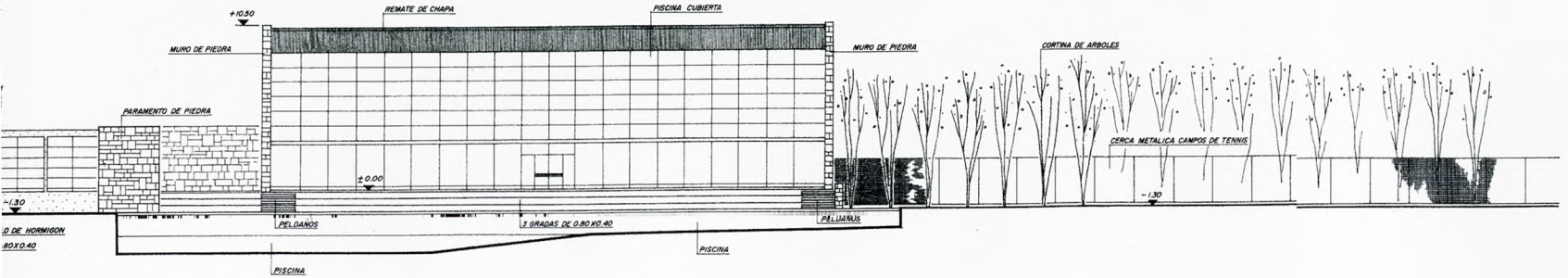
Fachada y sección AA.

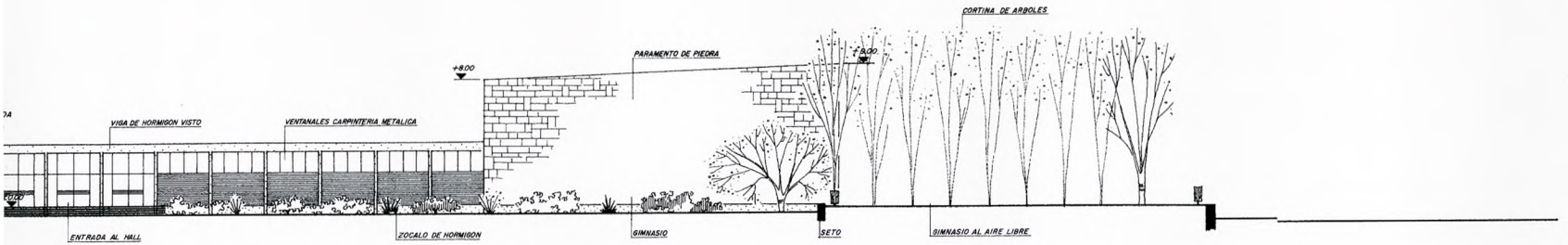


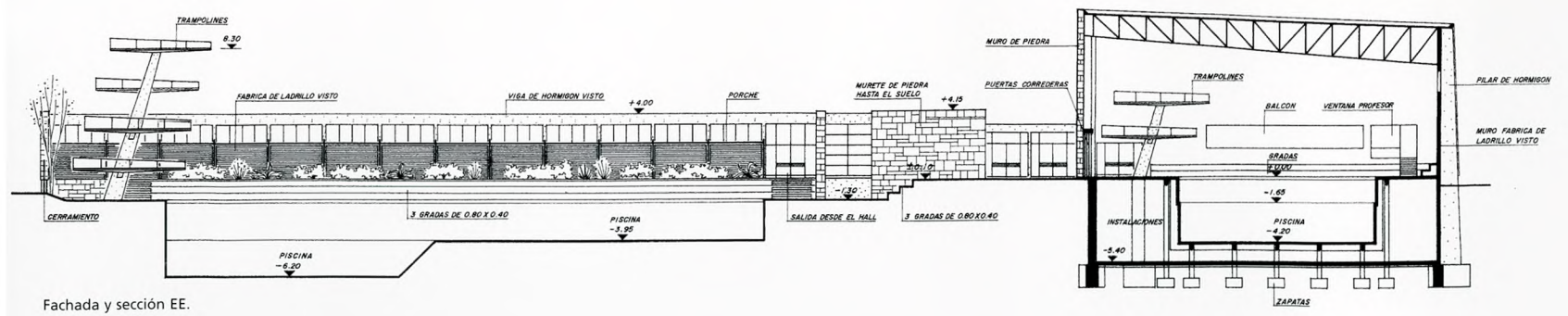
Fachada BB.



Fachada y sección CC.







Fachada y sección EE.

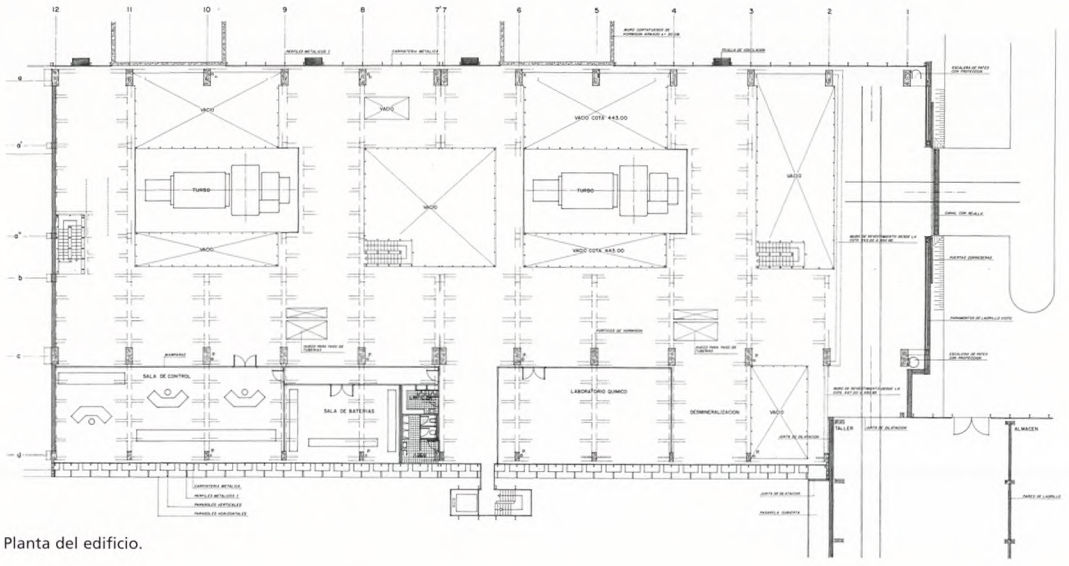
Central Térmica

Puente Nuevo (Córdoba), 1963-1969

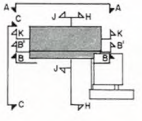
Los enormes volúmenes del proyecto nacen de la yuxtaposición de los distintos edificios que crecen en dimensión a medida que aumenta su distancia al acceso, a la vez que sufren un desplazamiento para dejar visible la escala del conjunto. Esta sucesión de los edificios de oficinas, el taller y la central está pautada por la disposición de patios intermedios longitudinales caracterizados por la presencia de pasarelas elevadas de hormigón que cobran importancia en la formalización del conjunto. Destaca la escala del muro de vidrio del edificio de la central, construido con perfiles laminados vistos y unido al gran volumen de las instalaciones mecánicas mediante una escalera metálica que culmina en un depósito de agua.

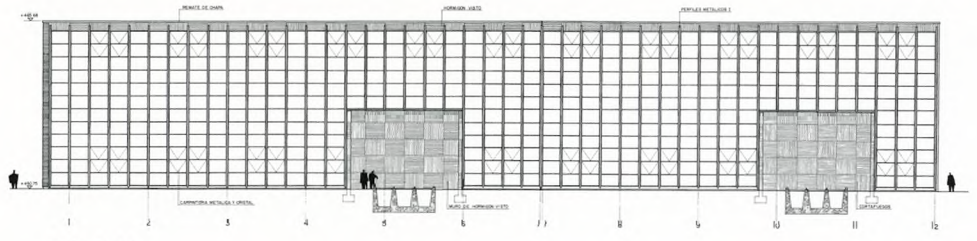
La rotunda formalización de este proyecto queda resaltada por los potentes paños de ladrillo visto y hormigón, junto con la incorporación de dispositivos de control solar que consisten en grandes láminas metálicas colocadas sobre una retícula de hormigón.





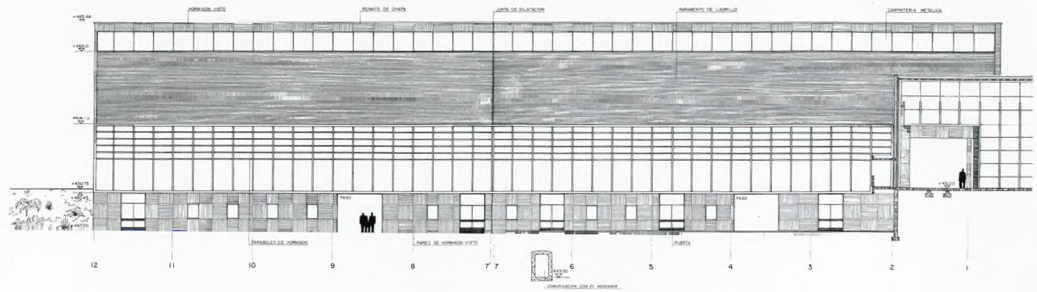
Planta del edificio.



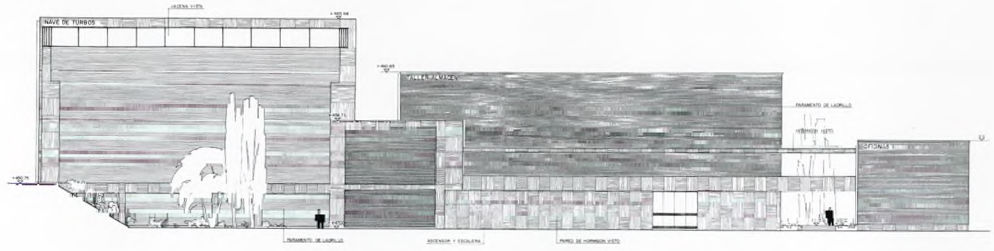


Fachada AA.

Fachada RR



Fachada CC.





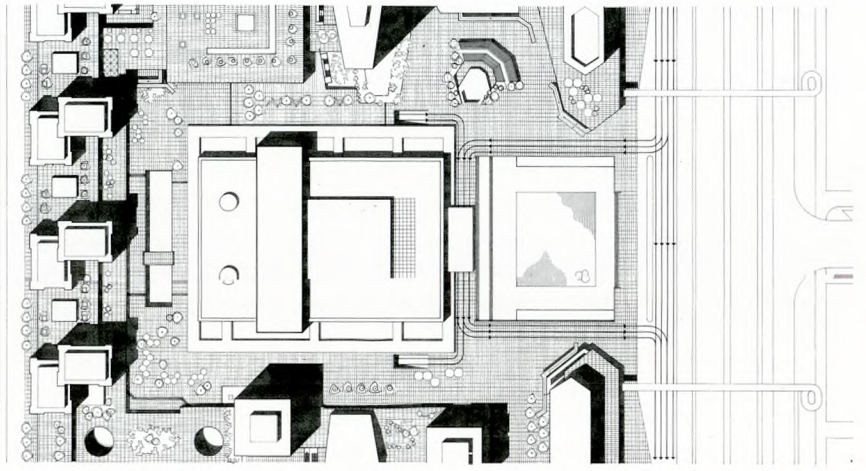
Concurso para el Teatro Nacional de la Ópera

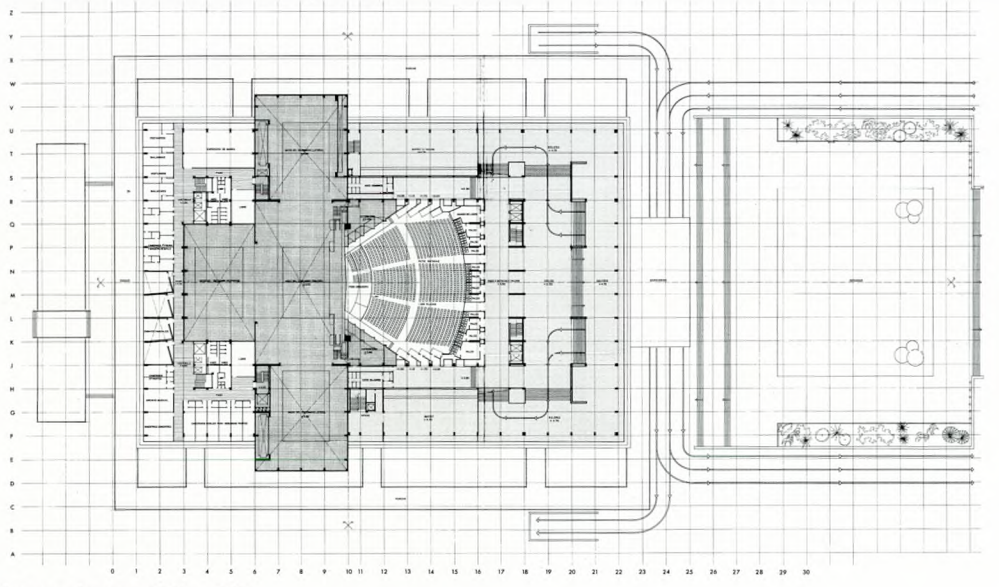
Madrid, 1963-1967

El proyecto desarrollado por Fernando Moreno Barberá resulta finalista en el concurso convocado al efecto por la Fundación Juan March, siendo seleccionado para la redacción del proyecto de ejecución. Por diversas circunstancias, el proyecto, realizado en colaboración con Clemens Holzmeister, finalmente no se construye.

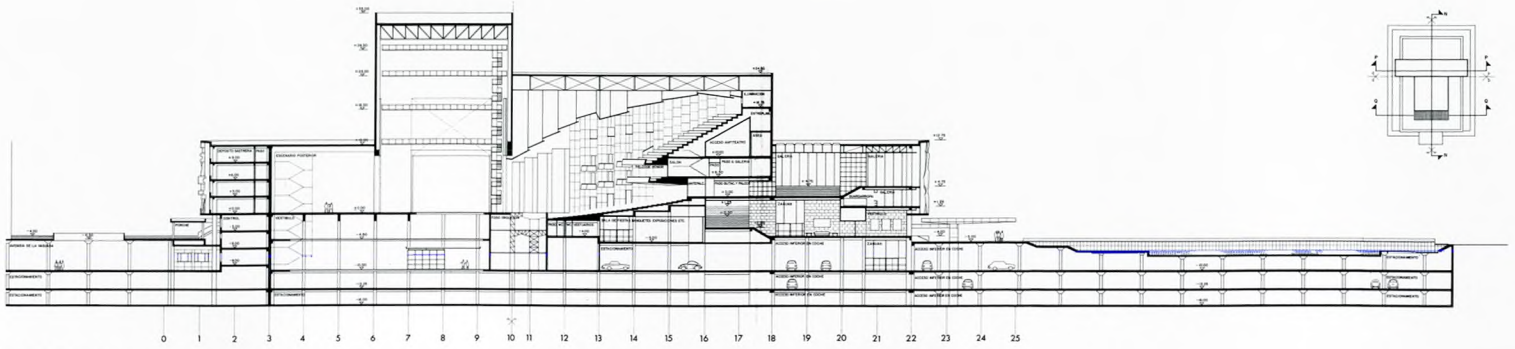
En cualquier caso, destacaba frente al resto de las propuestas del concurso por su calidad. A unas plantas perfectamente resueltas, la propuesta añadía unas volumetrías precisas y unas geometrías cuya claridad contrastaba con otros proyectos menos interesantes o de tintes exageradamente orgánicos. El edificio se organiza alrededor de dos prismas diferentes: uno horizontal y otro vertical. La pieza horizontal, totalmente acristalada en el acceso principal, se asienta en un podio y se eleva sobre una línea perimetral de pilares cilíndricos.

La gran pieza vertical sobresale del ámbito de la planta que contiene el teatro, contribuyendo así a fragmentar el edificio en dos partes diferenciadas. El tratamiento exterior de hormigón visto introduce una textura de carácter volumétrico que responde a una finalidad fundamentalmente formal, siendo destacable el control escalar y figurativo obtenido en un proyecto de estas dimensiones.

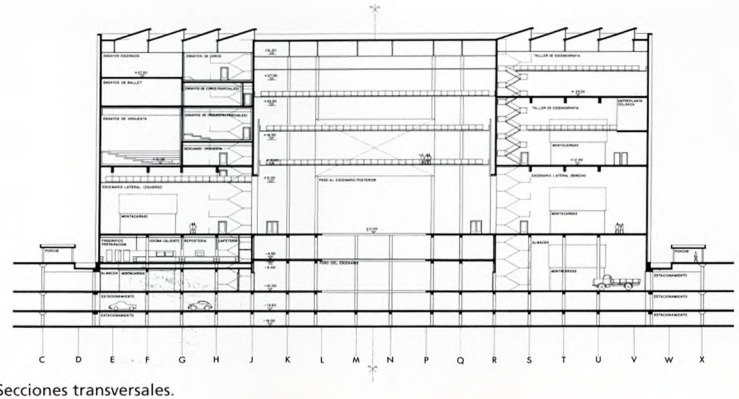


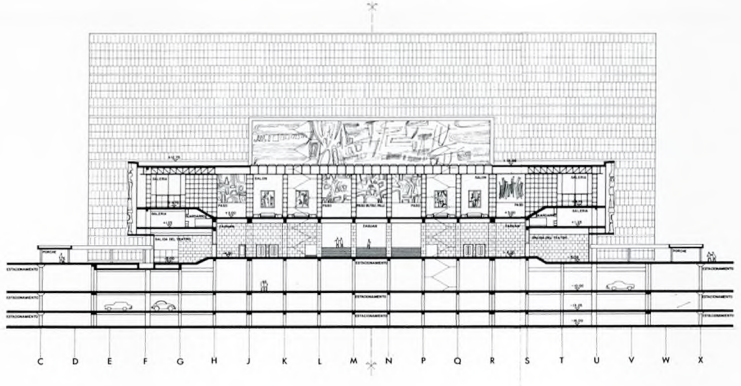


Planta por las cotas +3.00 y +4.75.

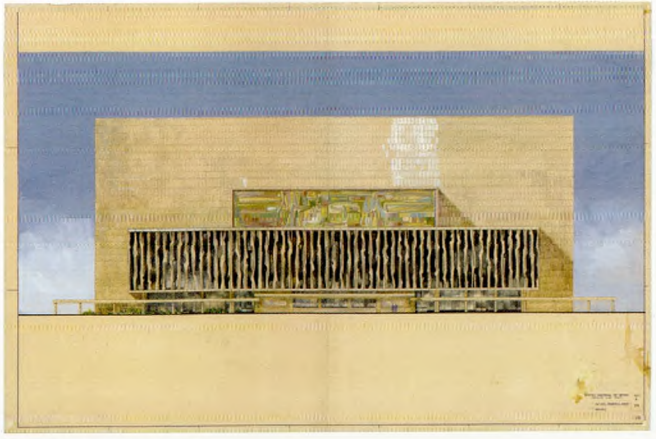


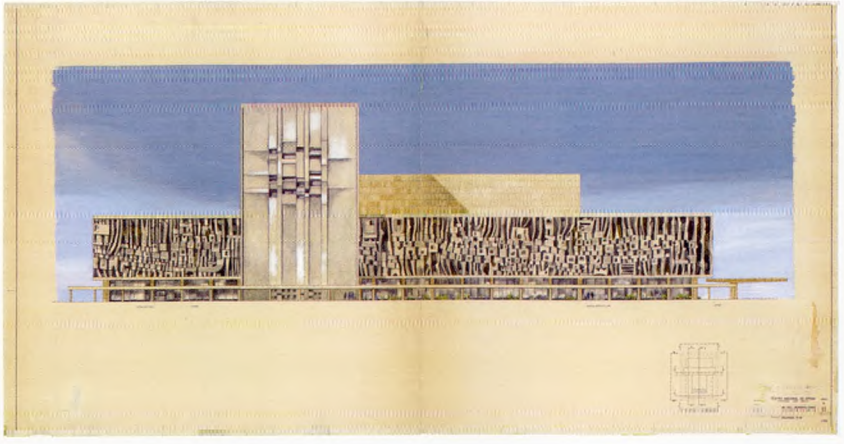
Sección longitudinal NN.





Secciones transversales.





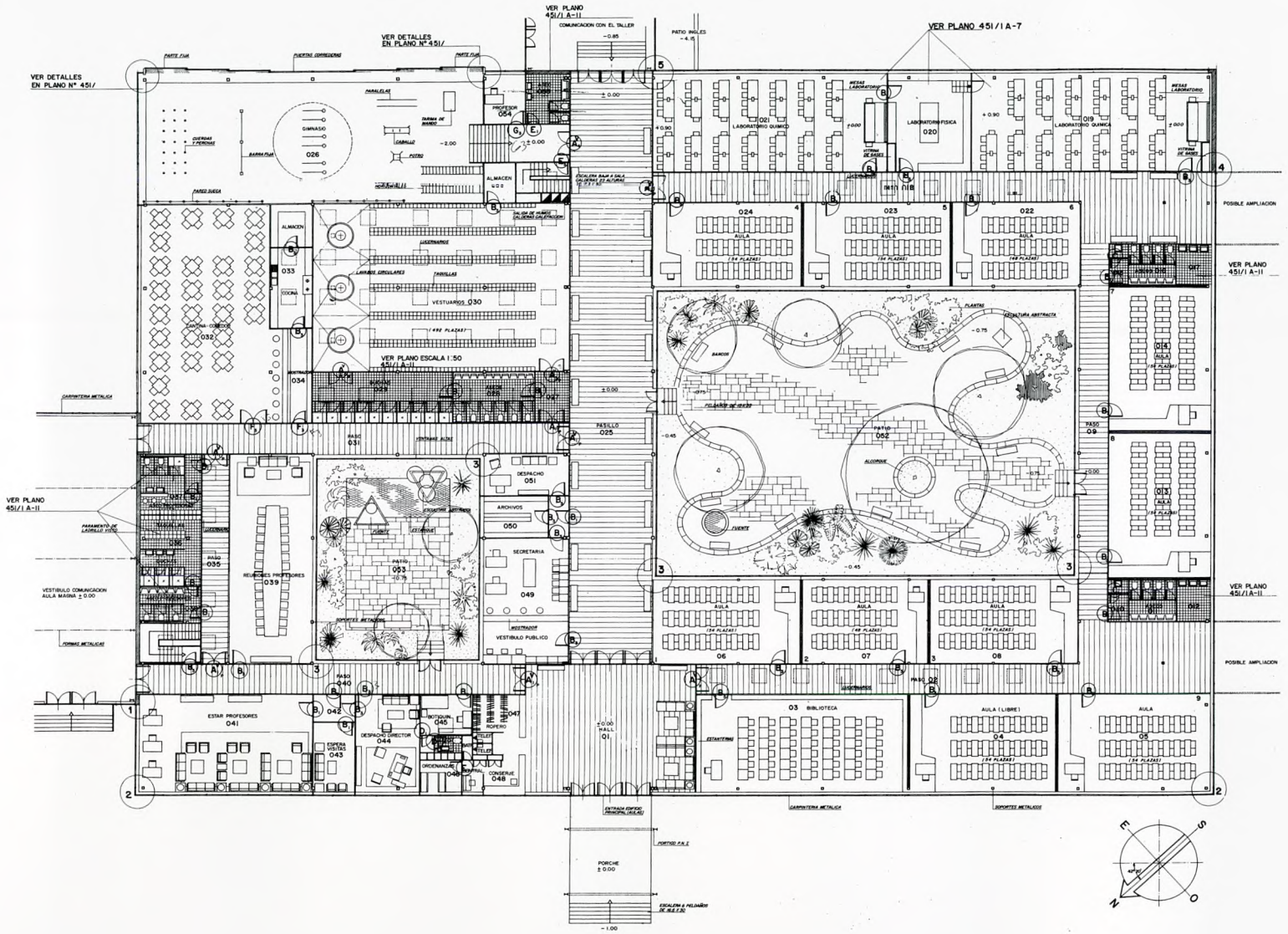
Fachadas principal y lateral.

Escuela de Maestría Industrial San Blas
Madrid, 1964-1968

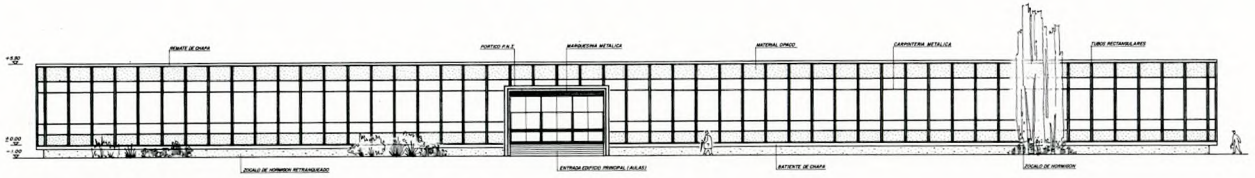
Se proyecta a partir de la idea de un gran edificio central de una sola planta resuelto mediante la incorporación de dos patios, al que se anexionan mediante conexiones ligeras el aula magna y el edificio de talleres. Todos los edificios se construyen utilizando una estructura metálica, tanto para resolver las grandes luces del aula magna como para la pequeña dimensión de la vivienda del conserje.

En este proyecto, Moreno Barberá insiste en los temas que son objeto de reflexión en sus obras, como la repetición y la seriación de partes y elementos, la transparencia y ligereza, la búsqueda del control visual y los desplazamientos entre los diversos edificios. También reelabora las posibilidades de la estructura metálica como un componente formal de los edificios, desplazándola del plano de la fachada, utilizándola como soporte de los elementos de protección solar o reduciéndola hasta conseguir la delicadeza contenida en el porche de entrada, que parece levitar gracias a la colocación de unos ligeros pórticos de acero levemente desplazados.

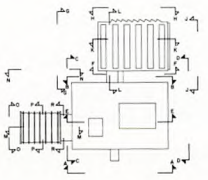


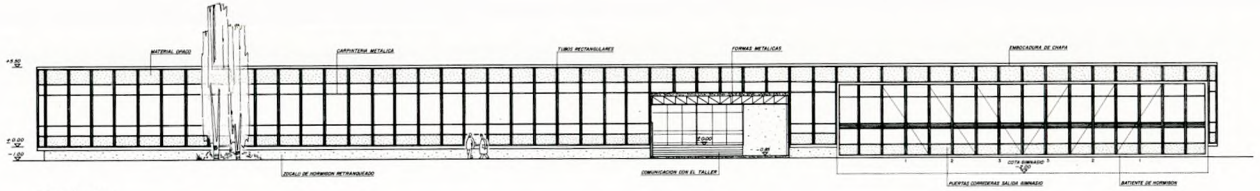


Planta general del edificio principal.

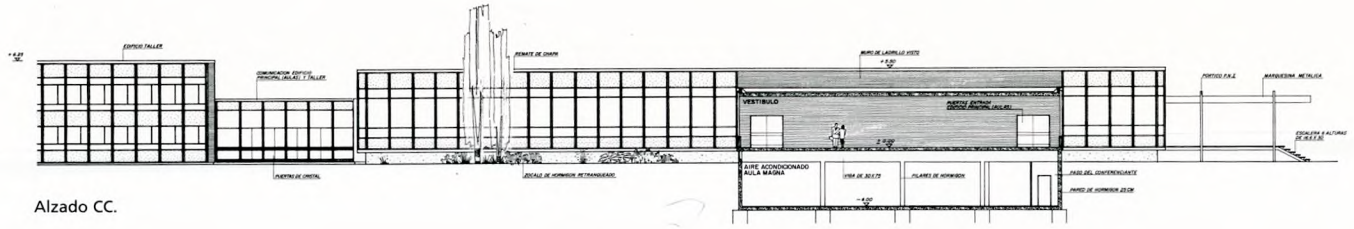


Alzado ΛΛ.

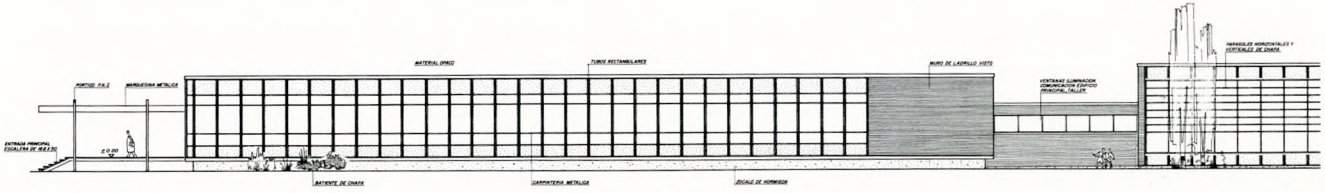




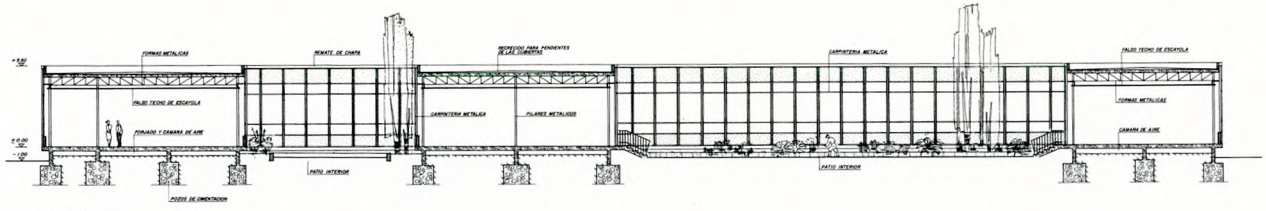
Alzado BB.



Alzado CC.



Alzado DD.



Alzado EE.





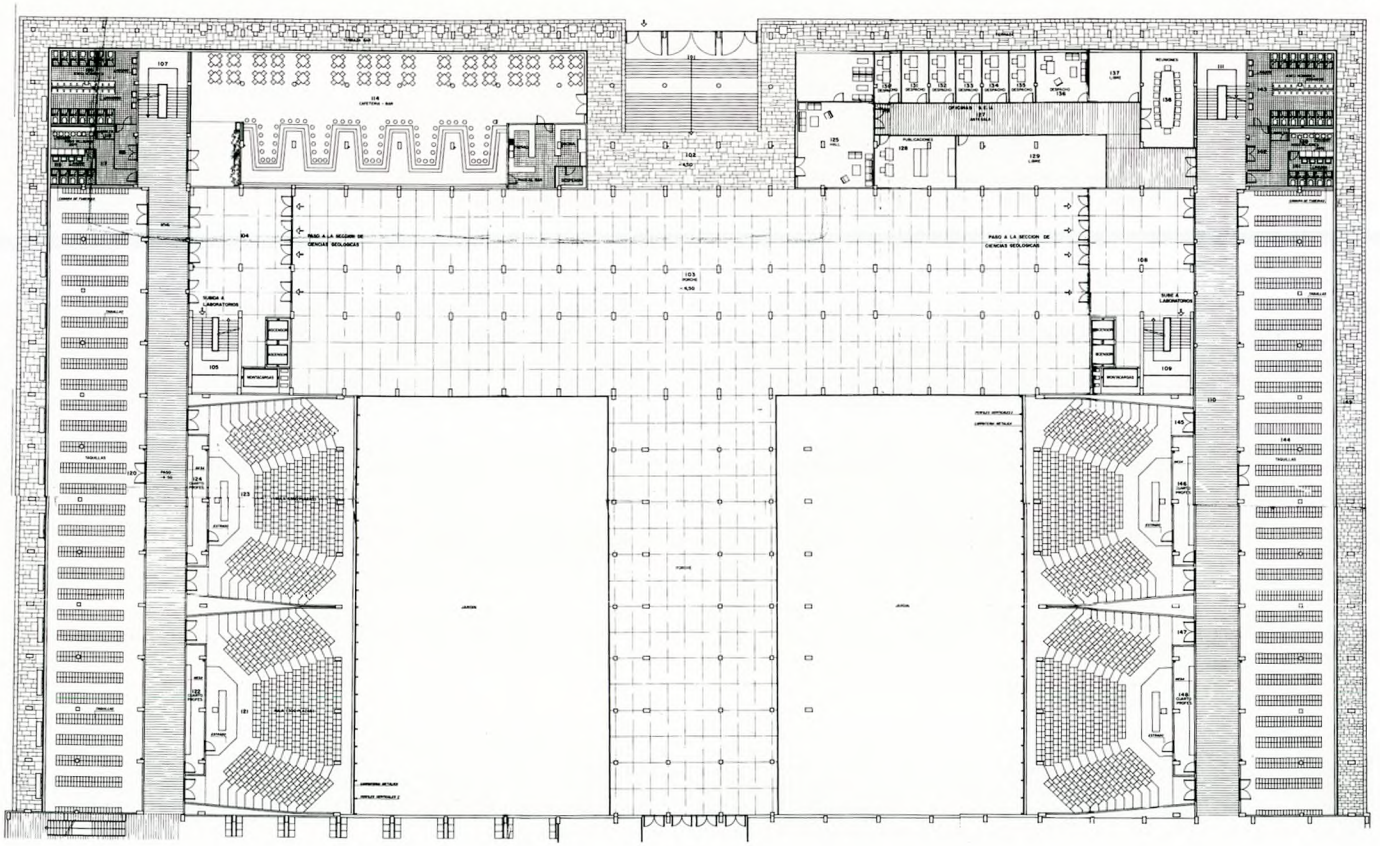


Facultad de Ciencias

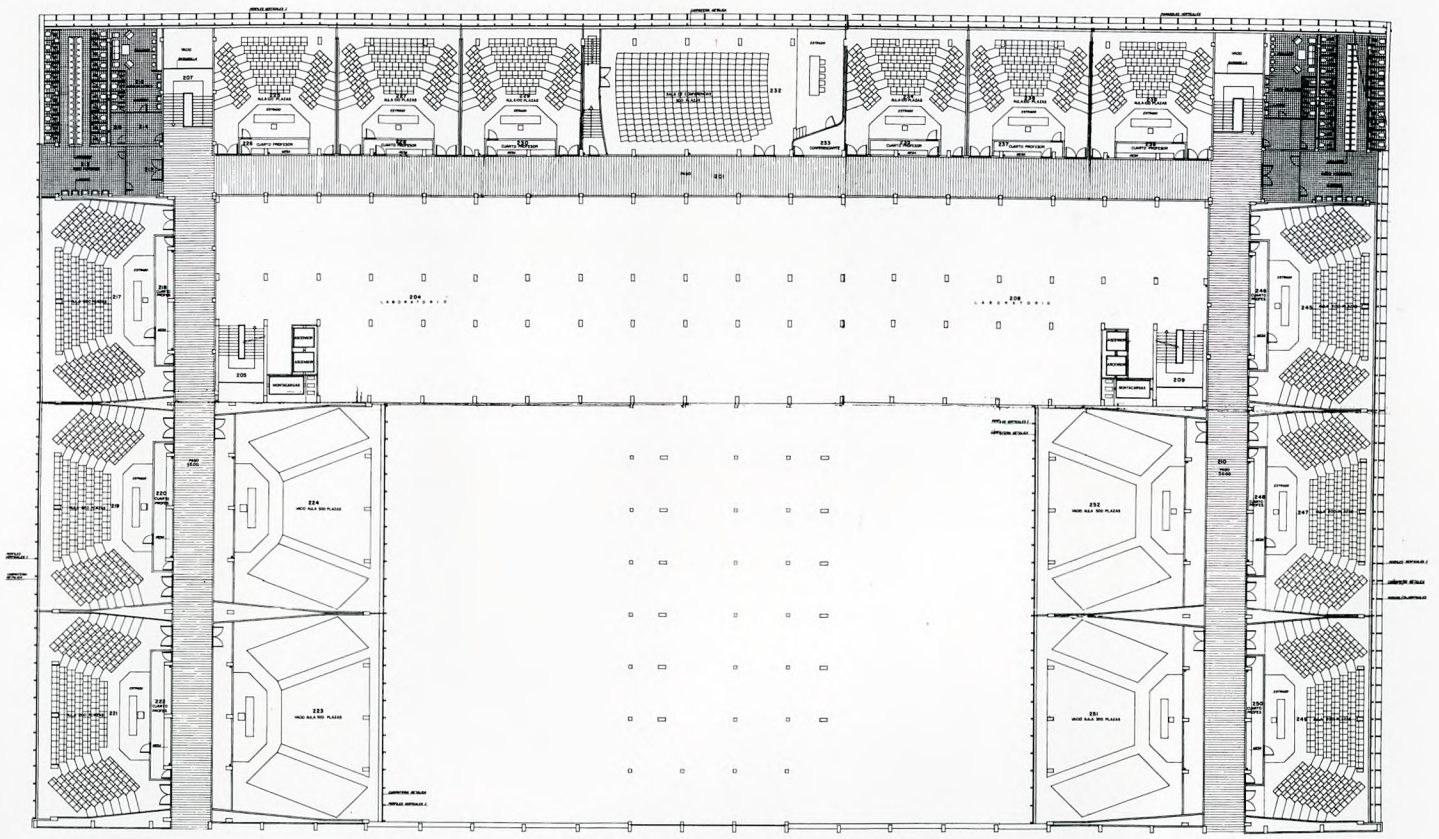
Madrid, 1964-1968

Moreno Barberá aborda el proyecto desde la diferenciación entre dos volúmenes: un prisma vertical de 12 plantas que contiene los laboratorios, y una extensa plataforma horizontal en la que se desarrolla el resto del programa. La rotundidad de esta disposición y las habituales soluciones de *brise-soleil* empleadas en las fachadas manifiestan de nuevo su capacidad para sintetizar de una manera personal el lenguaje y las soluciones arquitectónicas hacia las que estaba derivando la arquitectura de la modernidad en los años sesenta.

Planta a cota -4'50.



Planta a cota 0'00.



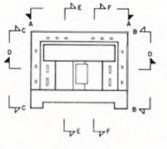
La claridad del enorme basamento es minuciosamente descompuesta en su interior, primero mediante un vaciado central dotado de dos patios-jardín y amplios espacios porticados, y segundo, por el magistral desarrollo de las secciones de esta plataforma.

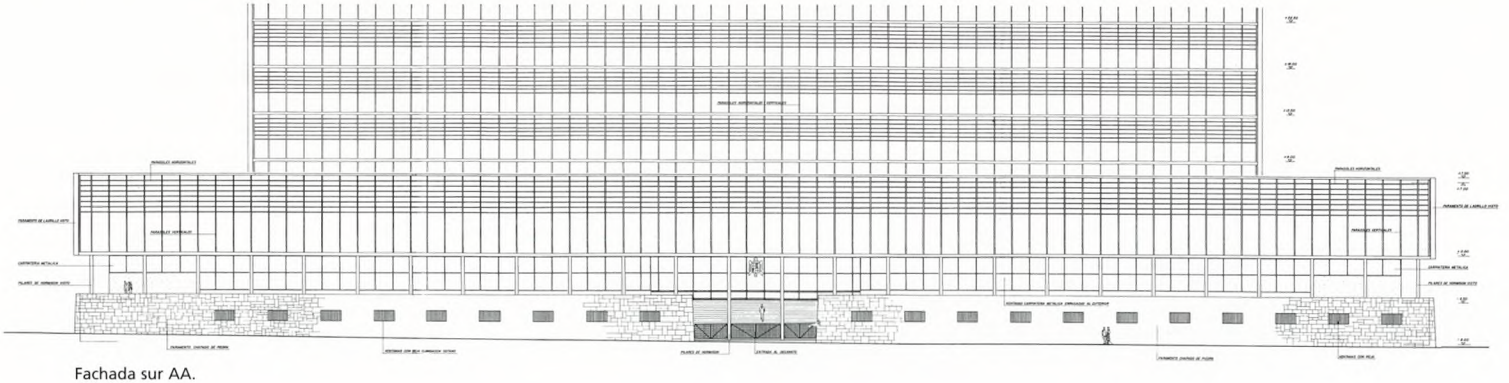
La perfecta solución funcional de la planta adquiere su verdadera dimensión en el estudio de su compleja sección. Son destacables la eficacia de las soluciones estructurales, el estudio de las iluminaciones laterales y cenitales y la combinación de las diferentes alturas de cada uno de los espacios atendiendo a su uso, dimensión e idea de arquitectura.

Y formalmente, la habilidad con que se introduce la galería perimetral exterior para recomponer la horizontalidad dominante del edificio-basamento, la utilización pormenorizada del *brise-soleil* y la seguridad con que se ciegan los testeros del edificio alto.

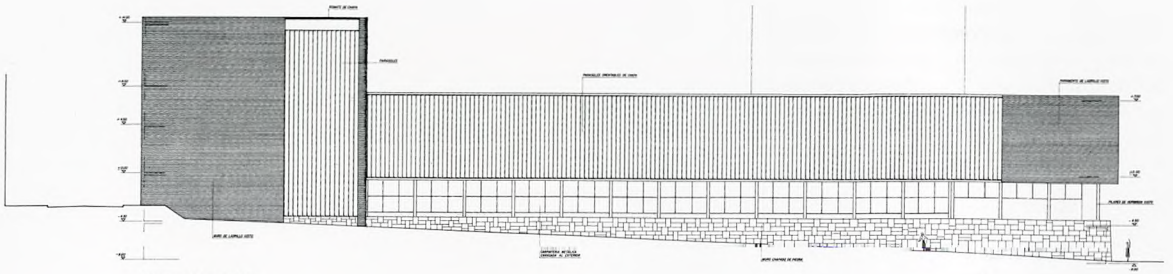
Asimismo, la construcción de las diversas pieles que configuran las fachadas, la utilización de muros de vidrio de referencia miesiana y la preocupación por los acabados interiores de las piezas más importantes con una formalización casi brutalista forman ya parte del repertorio del arquitecto en esos años.



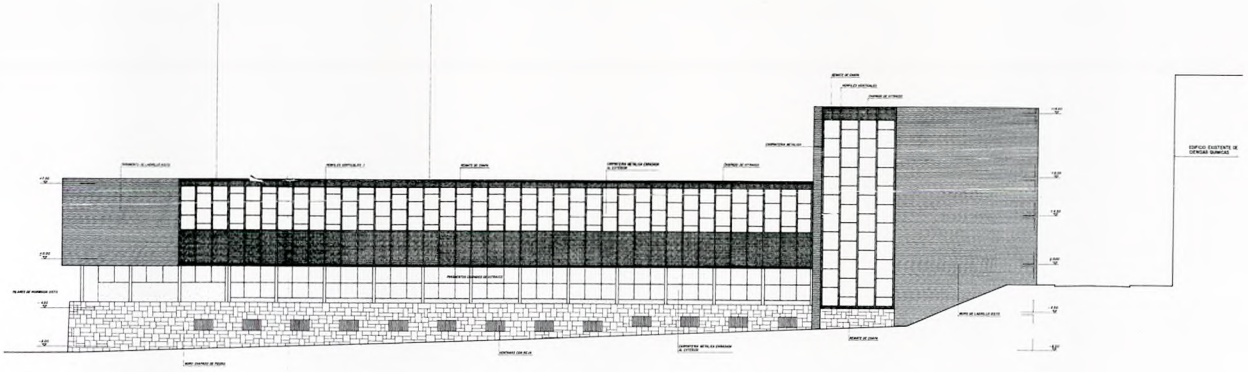




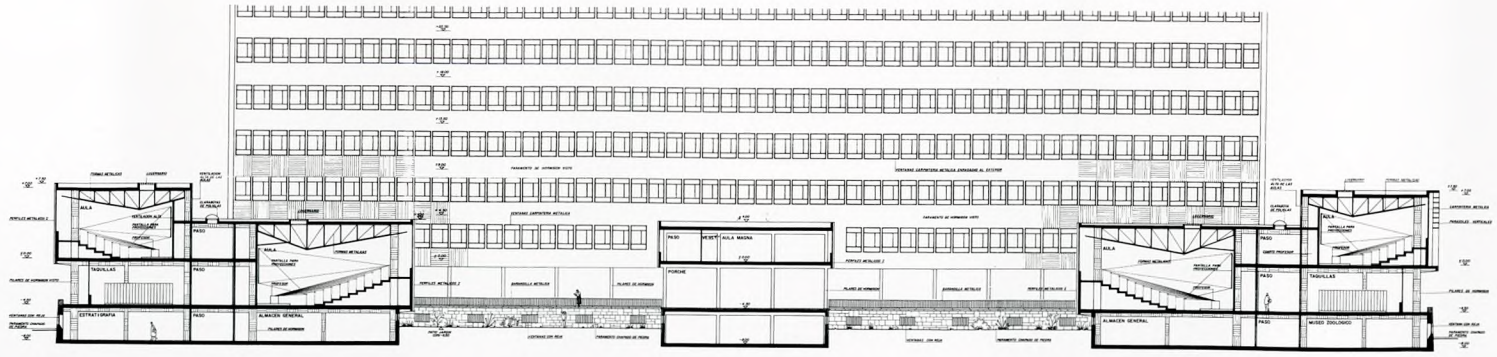
Fachada sur AA.



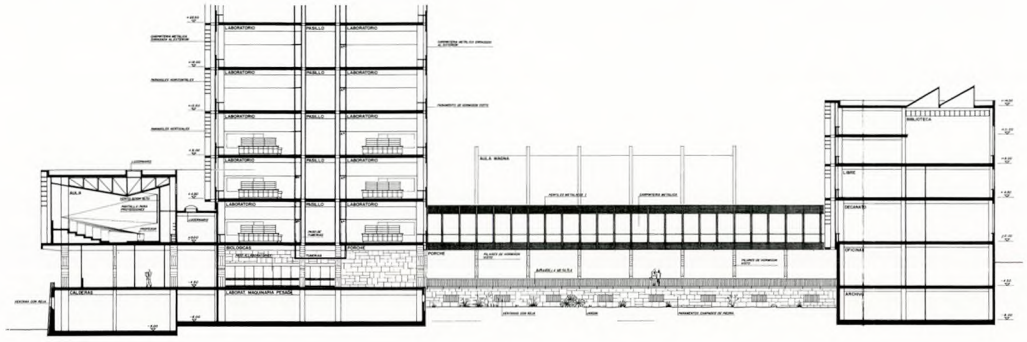
Fachada oeste.



Fachada este.

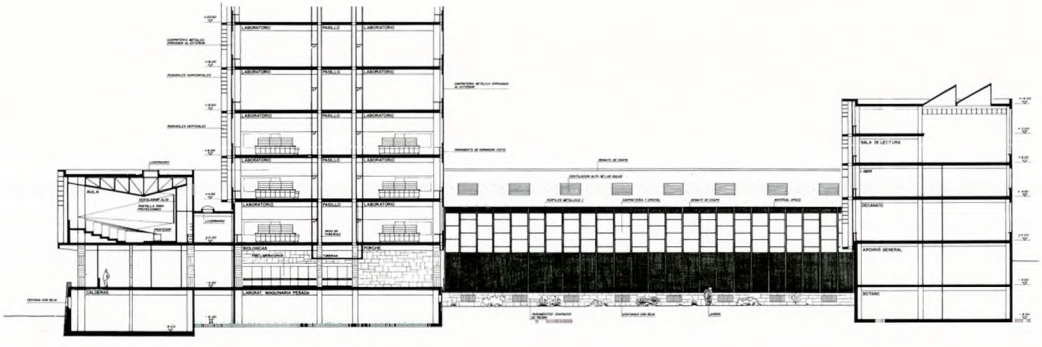


Sección longitudinal DD.

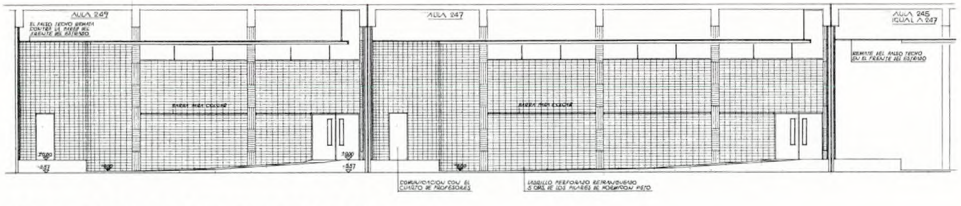


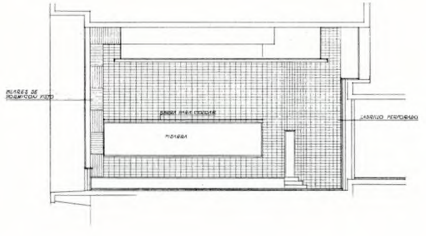
Sección EE.





Sección FF.





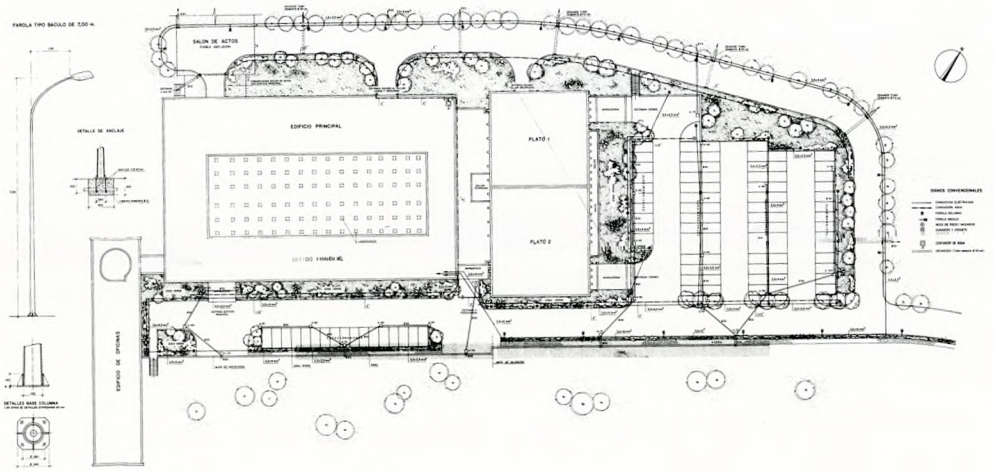
Secciones longitudinal y transversal de las aulas.

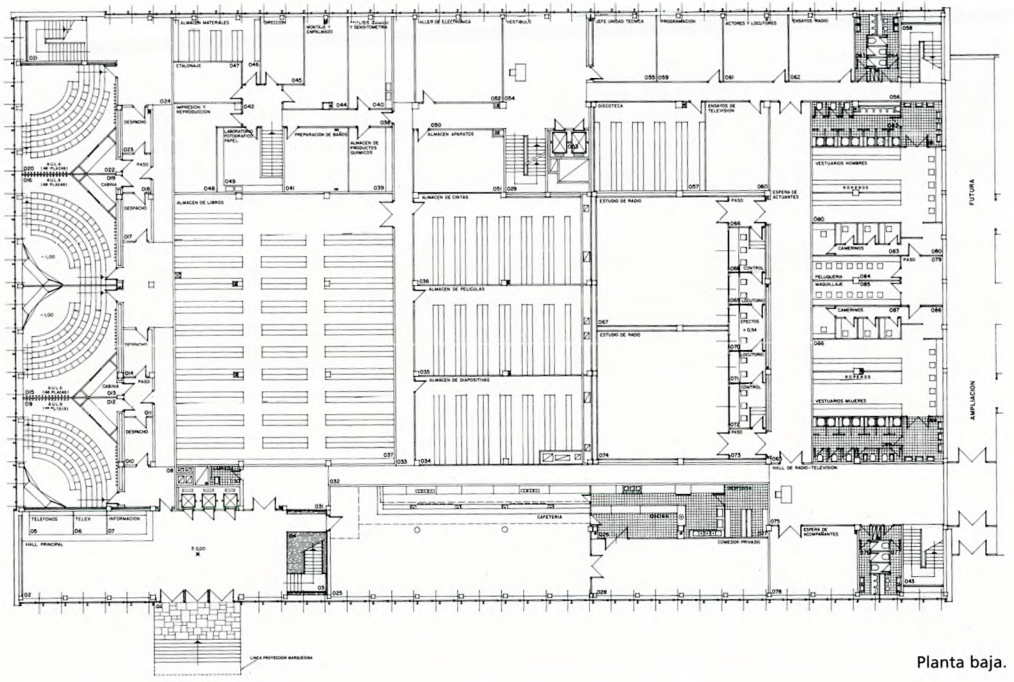


Centro Nacional de Medios Audiovisuales

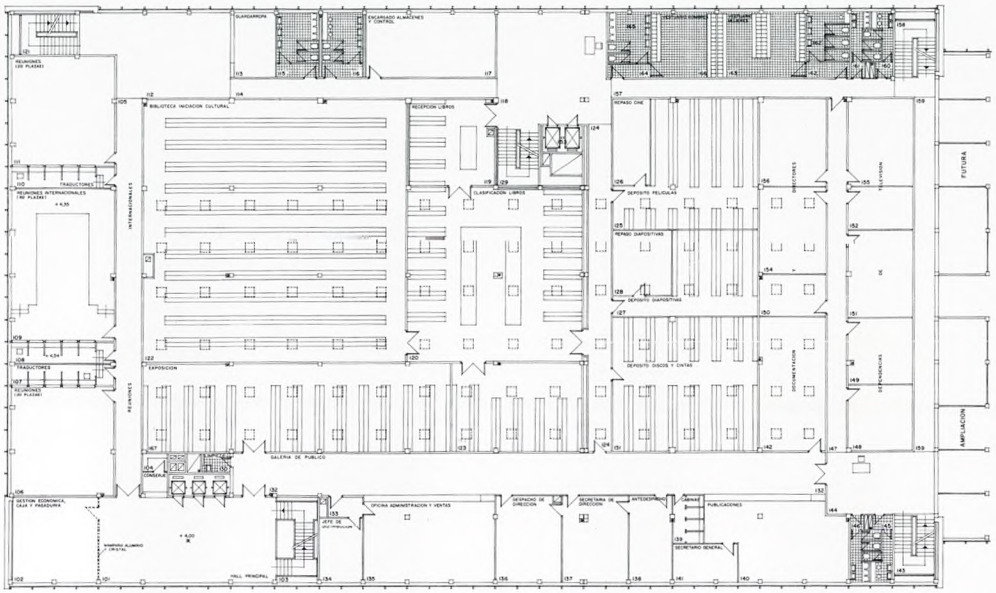
Madrid, 1964-1969

Este proyecto se desarrolla a partir de un gran contendor cuya formalización es deudora de las ideas de Mies adoptadas por la arquitectura moderna internacional. El gran patio central sólo se manifiesta en la última planta, a fin de lograr un edificio absolutamente compacto y con iluminación cenital para los espacios centrales. A este gran contenedor se yuxtaponen una serie de edificios menores, desde el bloque lineal, alto y desplazado, hasta la gran pieza destinada a los platós. Se trata de una enorme caja de hormigón armado que adquiere ritmo y volumen al dejarse vista la serie de costillas estructurales que rigidizan la fachada, resuelta con una clara voluntad formal.



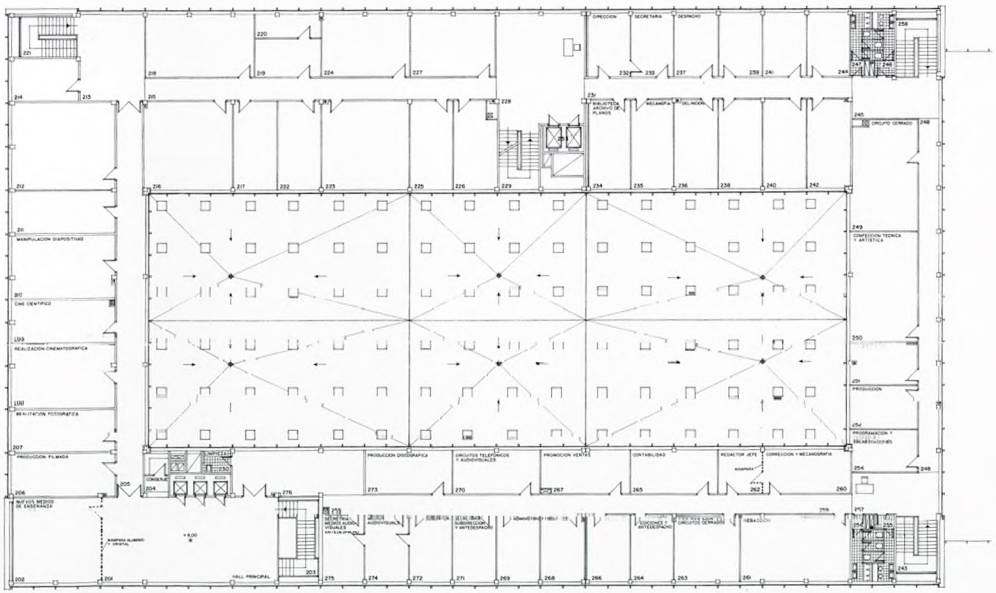


Planta baja.



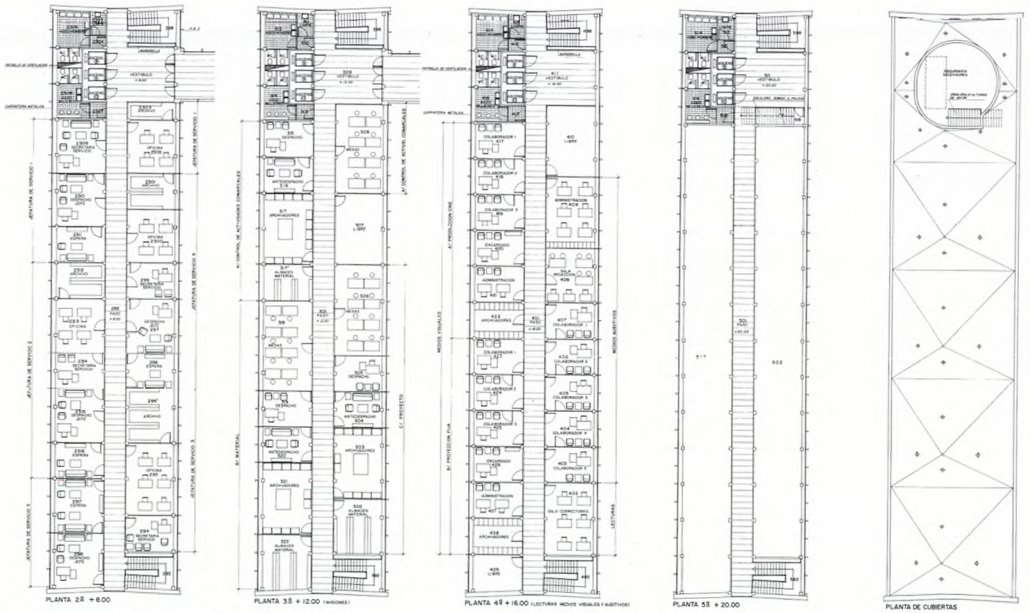
Planta primera.

Planta segunda.

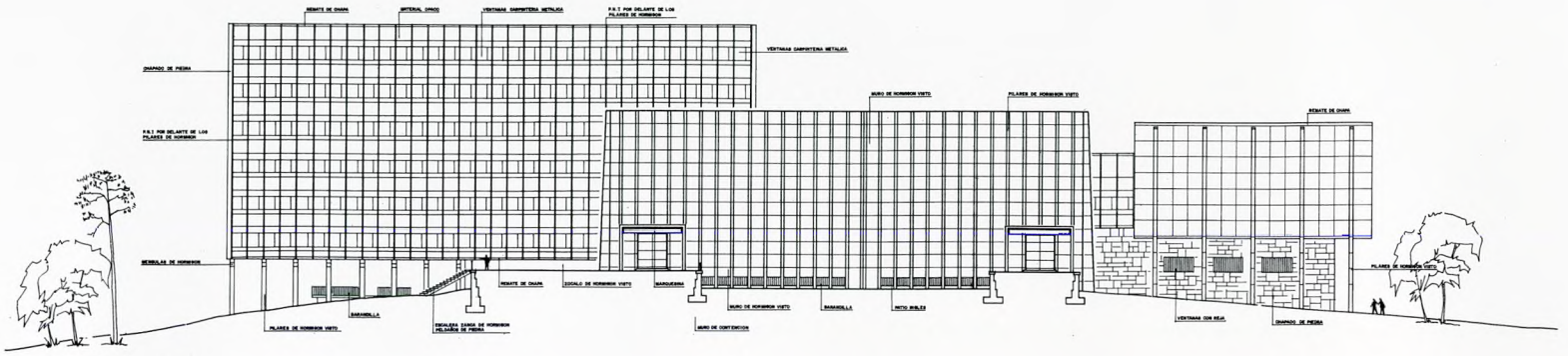




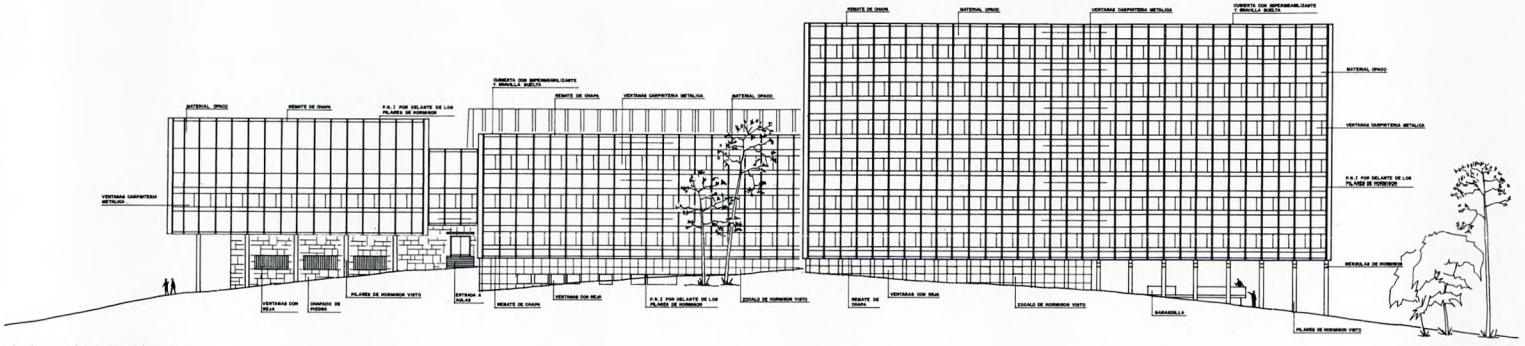




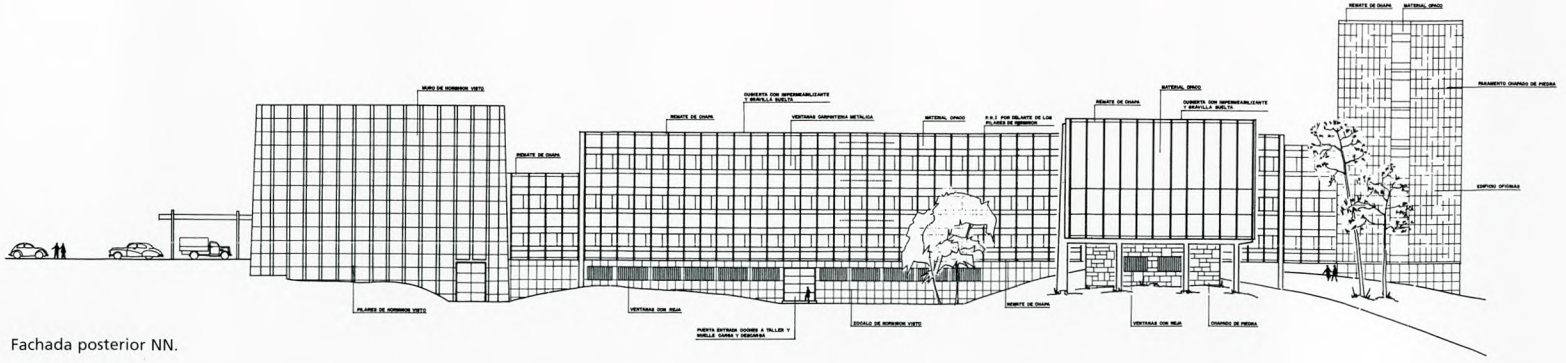
Edificio de oficinas. Plantas.



Fachada lateral derecha PP.



Fachada lateral izquierda QQ.



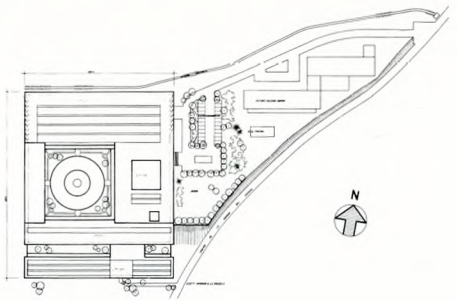
Fachada posterior NN.

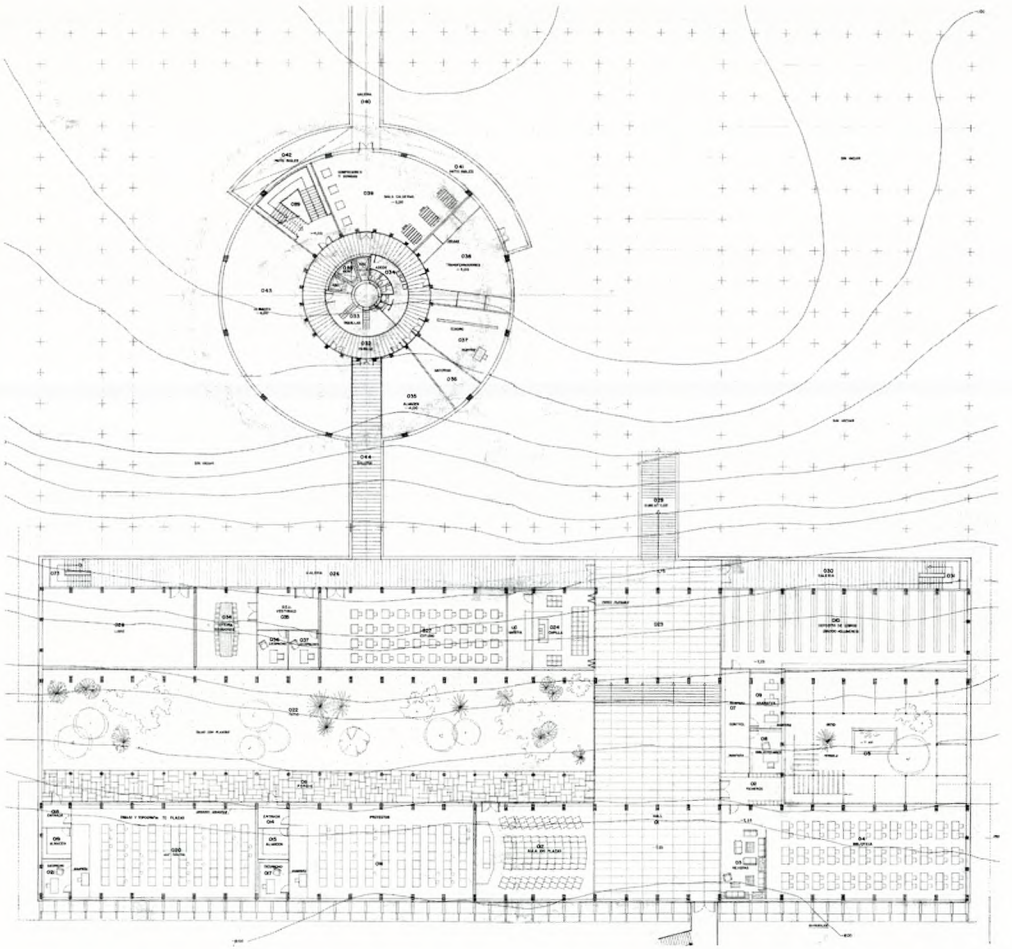
Escuela de Ingenieros Agrónomos

Córdoba, 1964-1970

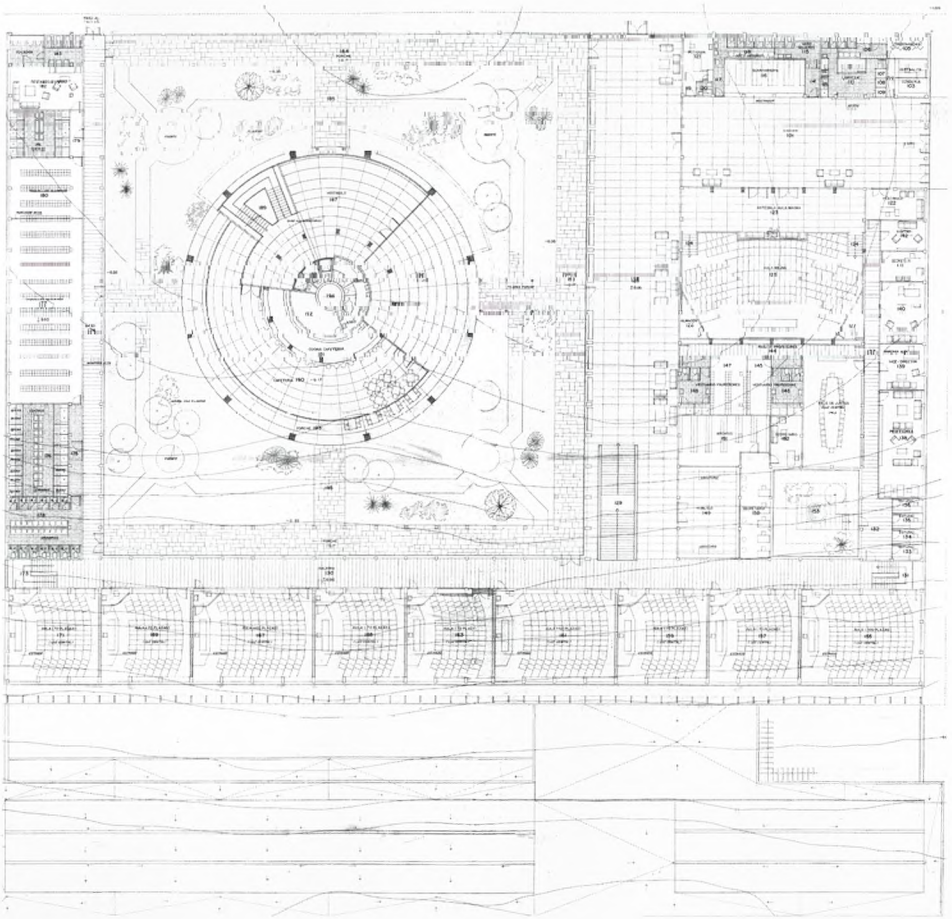
En esta obra, Moreno Barberá reflexiona sobre la idea de la nueva monumentalidad introducida en la arquitectura moderna por críticos como Giedion y proyecta un edificio basándose en el contraste entre la verticalidad de un elemento central emergente y una plataforma horizontal que contiene buena parte del programa. La torre cilíndrica que se eleva sobre el zócalo-plataforma se destina a los laboratorios, pero su arranque no se produce desde el gran basamento que contiene el resto de las funciones, sino desde el centro de un gran patio ligeramente desplazado en planta con relación al conjunto.

El sistema de patios, que introduce luz y vegetación autóctona, se compone, además del patio central, de un patio longitudinal transversal y otro de pequeña escala que genera un área microclimática en la edificación. Una de las cualidades del proyecto es la potencia formal de los sistemas de protección solar incorporados a las fachadas, así como el hábil tratamiento del edificio con relación a la topografía, soslayando la dificultad que representa la enorme dimensión en planta y la organización de las diferentes funciones a partir de la disposición de un vestíbulo longitudinal tangente al patio central, que conduce desde el acceso principal a los talleres situados en la fachada posterior.



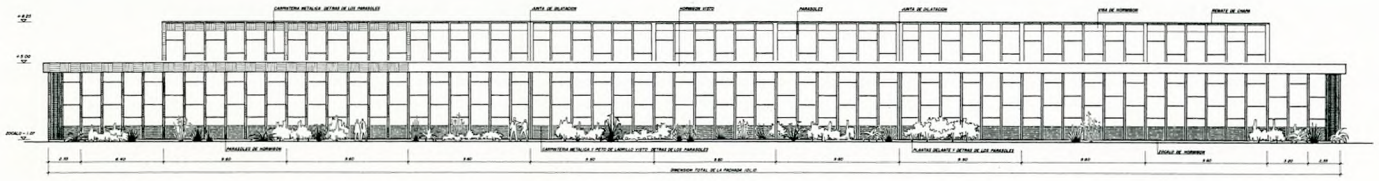


Planta baja.

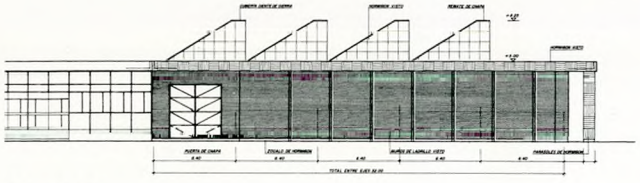




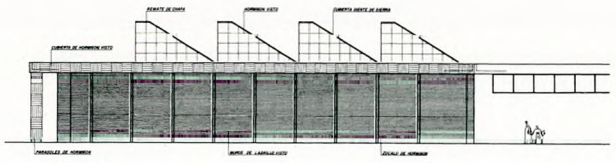
Planta principal.



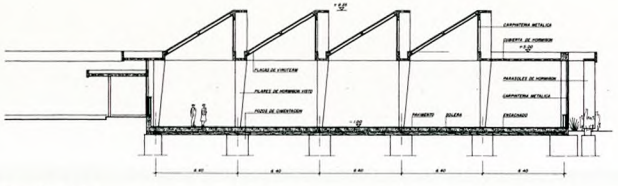
Fachada AA.



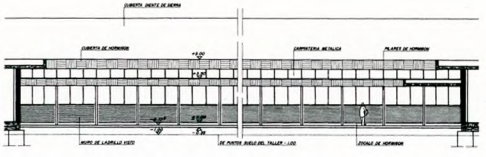
Fachada BB.



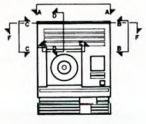
Fachada CC.

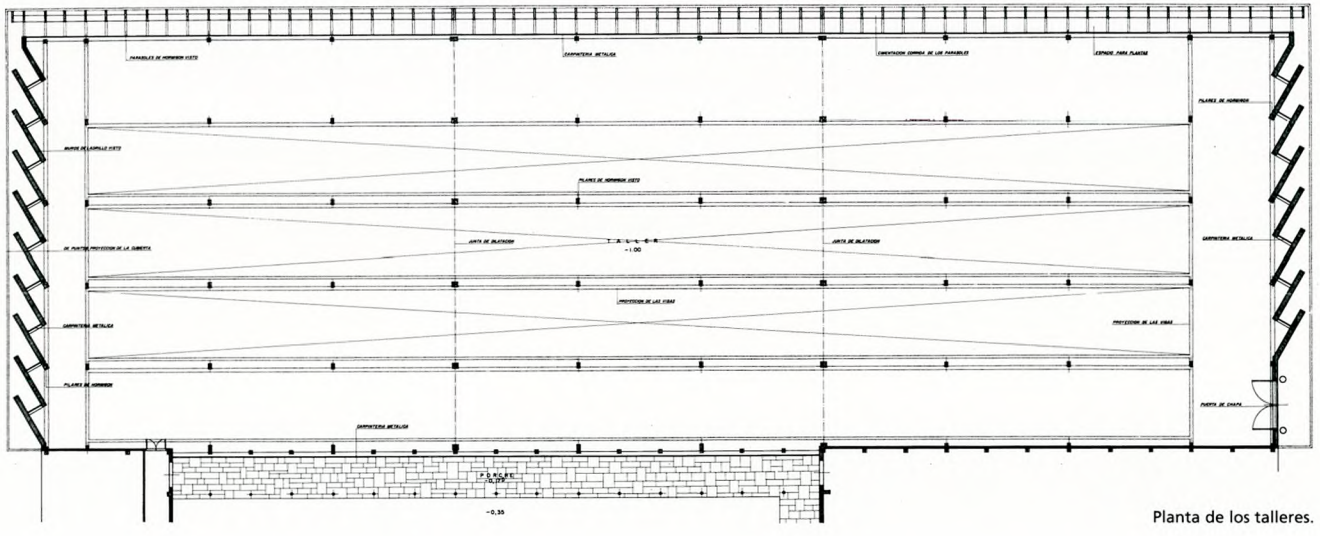


Sección DD.



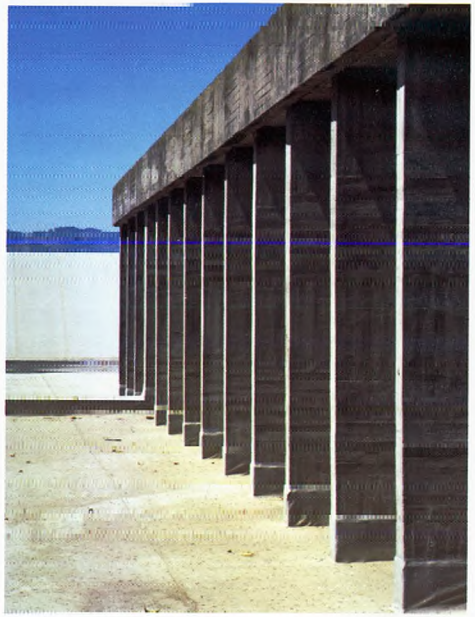
Fachada EE.



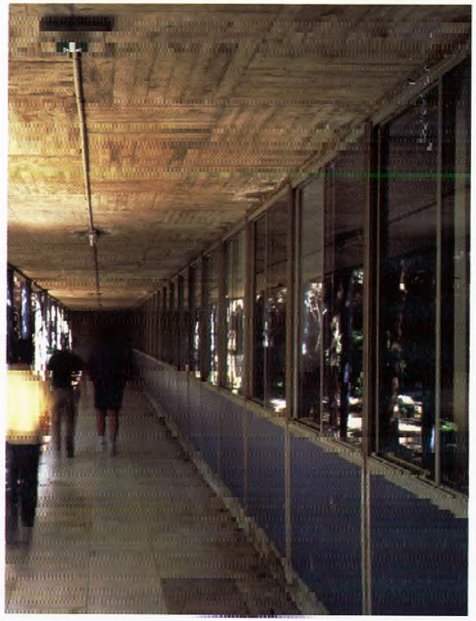


Planta de los talleres.









Universidad Laboral

Cheste (Valencia), 1965-1970

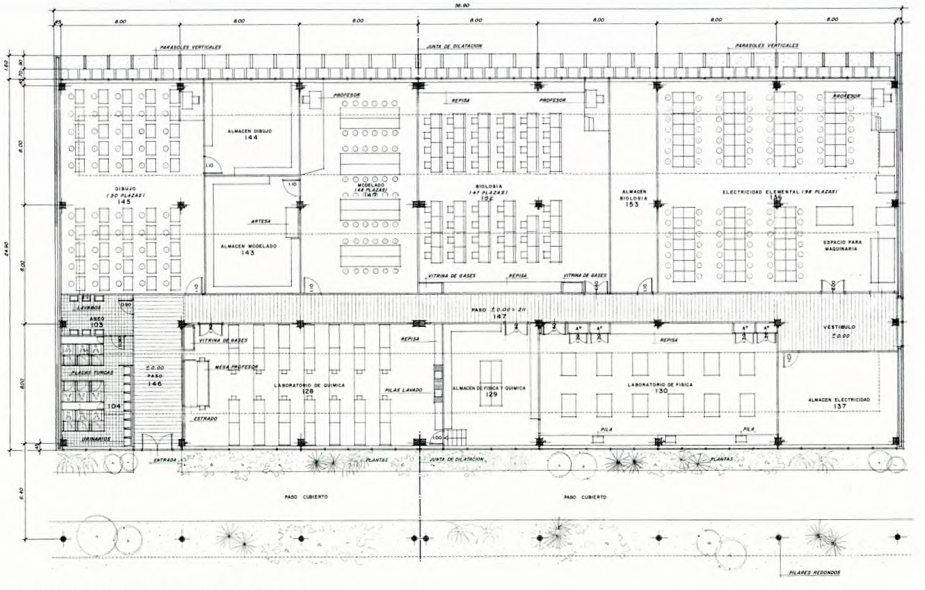
Dispuesta en un seco cerro a poniente de Valencia, la ordenación del conjunto se produce desplegando los edificios en arcos sucesivos en la ladera sur, de acuerdo con una zonificación basada en los distintos usos. La ordenación del programa empieza en las zonas más elevadas, donde se sitúa el área deportiva; a continuación, en un espacio verde intermedio, la residencia, las aulas y los talleres; y en las cotas más bajas y en las áreas más próximas al acceso, los edificios comunes y representativos desplazados asimétricamente siguiendo un esquema funcionalista en las ordenaciones y los recorridos.

El edificio que contiene la imagen más representativa del conjunto es el aula magna, con una estructura de deambulatorio originalmente abierta y caracterizada por la presencia de enormes pilastras de hormigón visto, y por una gran marquesina de sección plegada que configura el cubrimiento del escenario exterior frente a la fachada trasera.

El proyecto se distingue por la sutil utilización de los elementos de protección solar, los patios, las sombras y los espacios colectivos abiertos.
Los patios perforan los edificios anexos a las residencias, dotadas de un complejo sistema de articulaciones verticales, pero es en el edificio del rectorado, en el conjunto de comedores y en el edificio de docentes donde más relevante es la importancia concedida a estas piezas. La sección habitual de estos patios se caracteriza por estar rodeada de un espacio abierto, puntuado por una serie de pilares que soportan una planta superior. Este dispositivo introduce la transparencia, la ventilación y la sombra en el perímetro del patio, que a su vez está dotado de vegetación y agua.

En el edificio de docentes, un sistema superior de vigas pretensadas conforma un magnífico umbráculo sobre el patio, y los vuelos calados del forjado proporcionan una cuidada transición entre el espacio central de los comedores y el deambulatorio. Los comedores están en la planta primera, y se organizan dos a dos a partir de una planta rectangular o circular vaciada en el centro



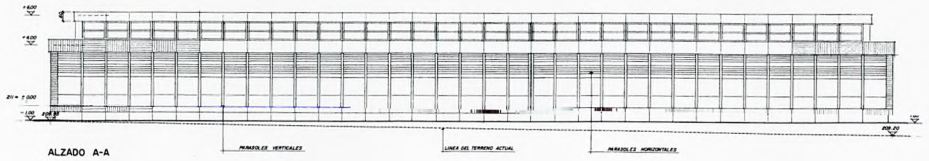


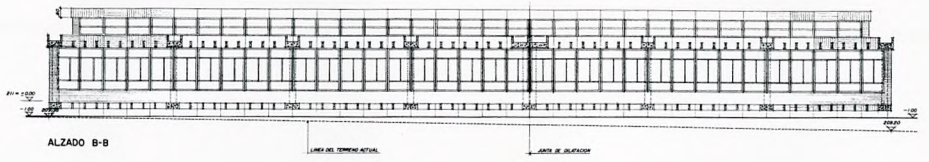
Talleres de segundo curso. Planta baja.

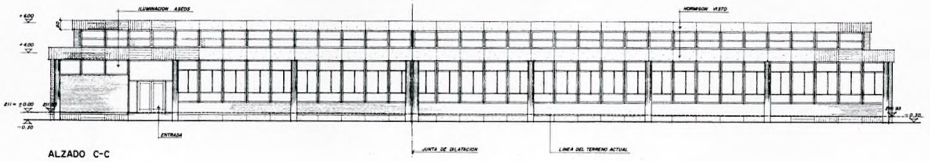
por un patio. Esta geometría no permite la visión total interior de cada uno de los comedores porque acota el espacio y así se evita la sensación de masificación. Este mecanismo se completa con la disposición central de las cocinas, capaces para los cinco mil estudiantes previstos.

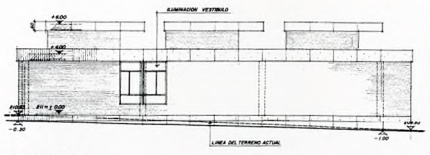
El abanico de las aulas, que ocupa la ladera sur, está dividido en ocho bloques colocados sobre *pilotis* y unidos por espacios cubiertos entre ellos y con los edificios de talleres ligeramente adelantados y dispuestos en una cota inferior. Estos talleres mantienen la sección característica de los proyectos docentes de Moreno Barberá, organizada para obtener un lucernario longitudinal. Al mismo tiempo, están entrelazados por una serie de espacios cubiertos y umbráculos, resultantes del vaciado de los casetones del forjado reticular.

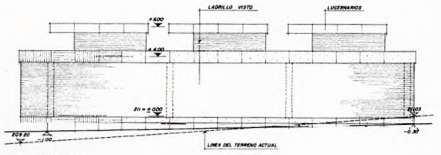
El conjunto rechaza las manifestaciones arquitectónicas grandilocuentes, de ahí que Moreno Barberá disponga casi tangencialmente los edificios más emblemáticos, incluso la enfermería y la capilla de planta circular, e incorpora los contrastes entre luces y sombras, la reducción cromática y material y repropone el patio como un espacio moderno y transparente.

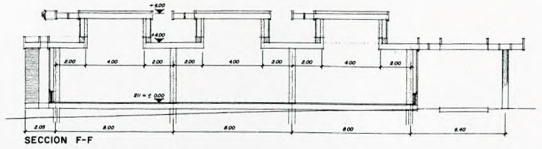


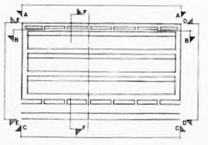




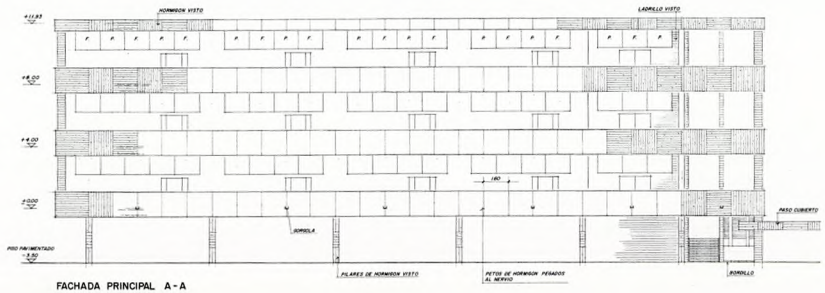




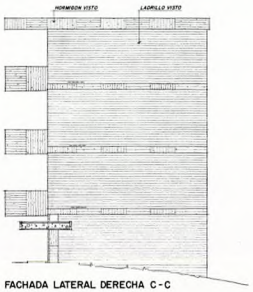




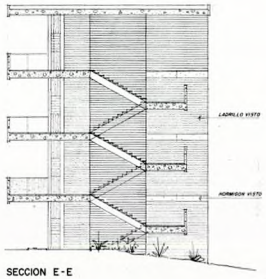
Talleres de segundo curso. Alzados y sección.



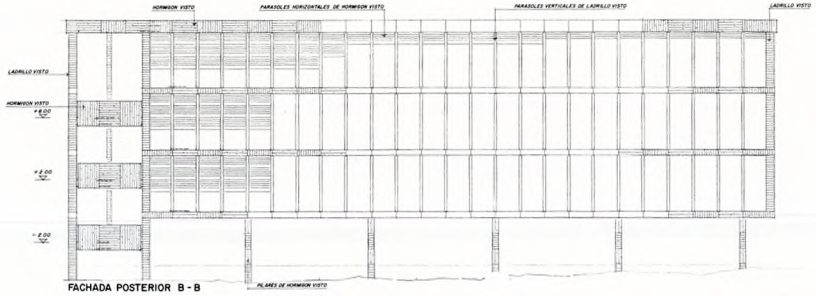
FACHADA PRINCIPAL A - A



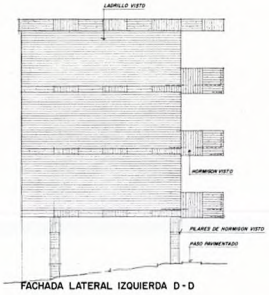
FACHADA LATERAL DERECHA C - C



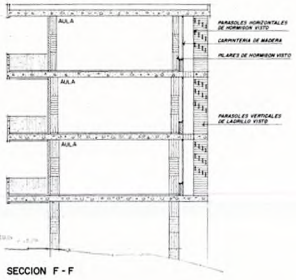
SECCION E - E



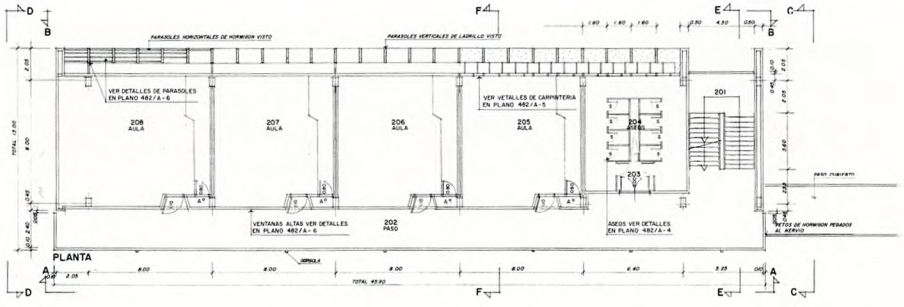
FACHADA POSTERIOR B - B



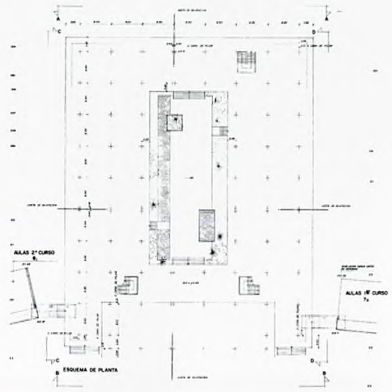
FACHADA LATERAL IZQUIERDA D - D

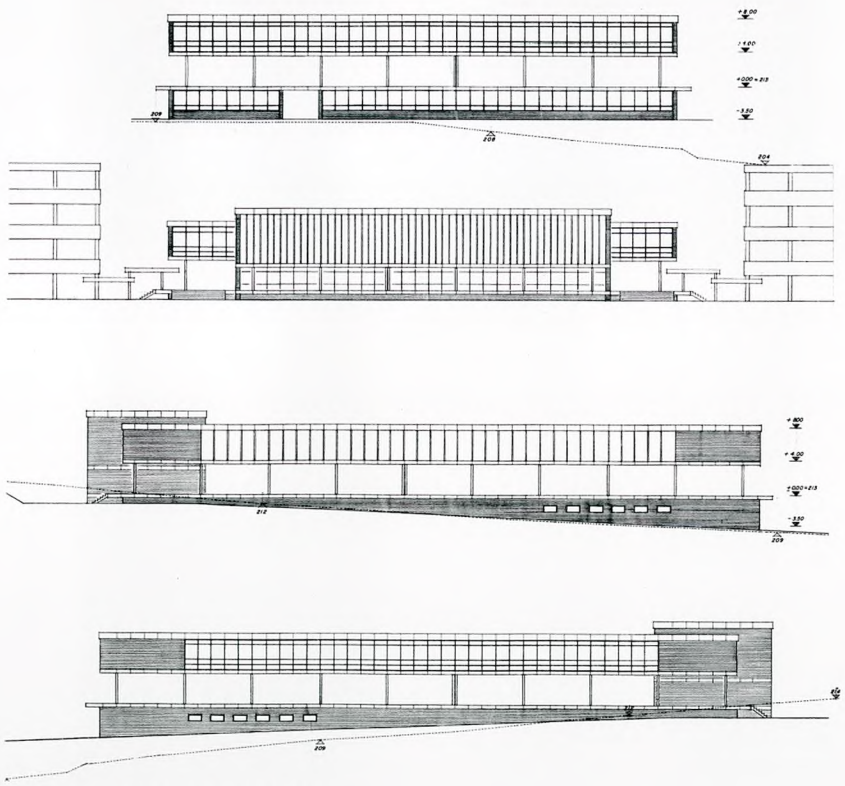


SECCION F - F

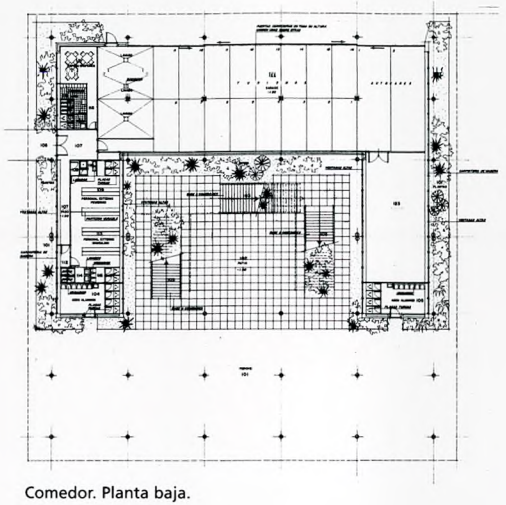


Edificio de aulas. Planta, alzados y secciones.

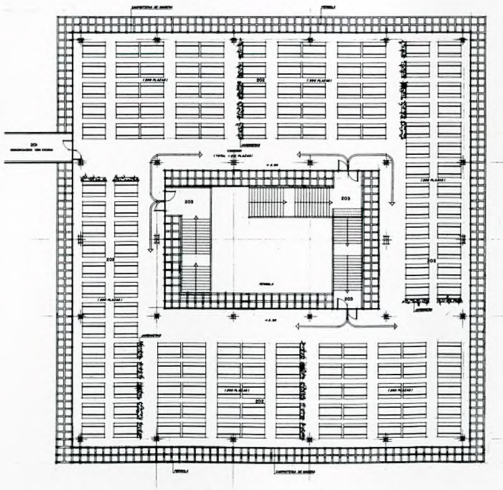




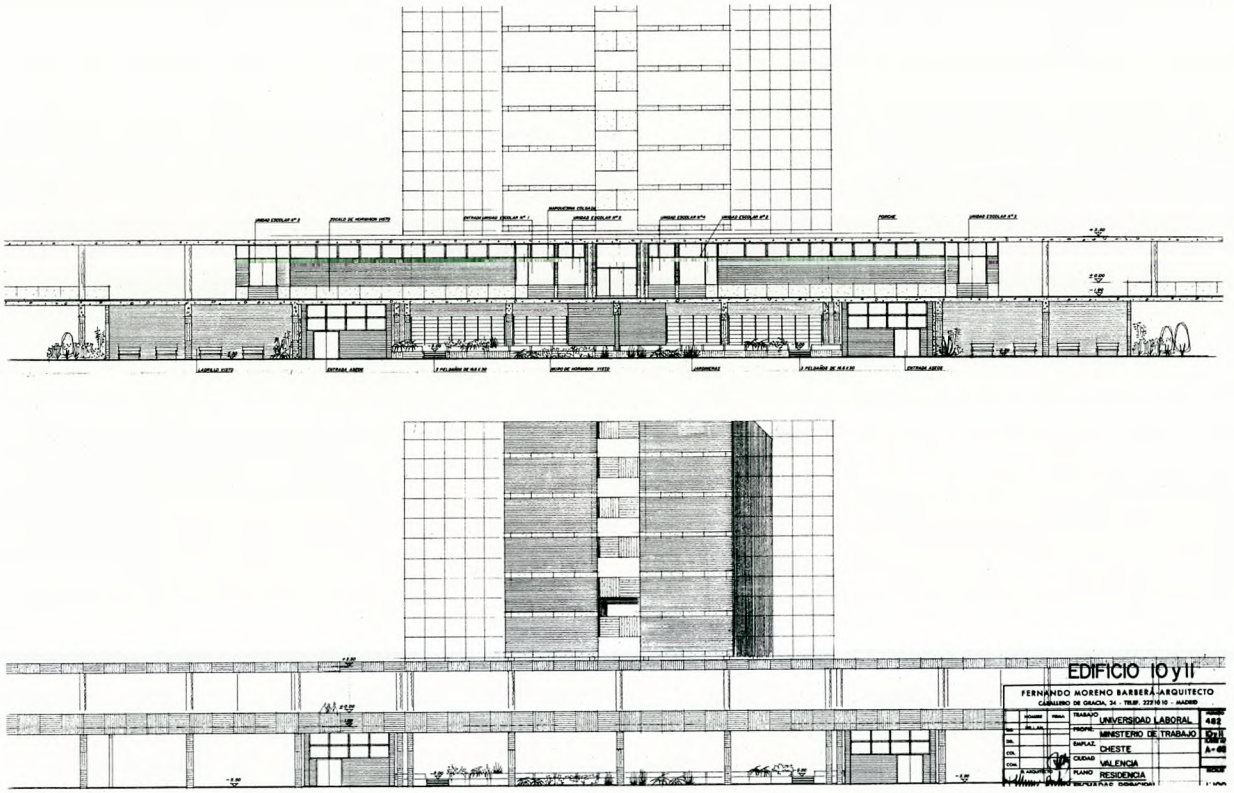
Departamentos docentes. Planta y alzados.



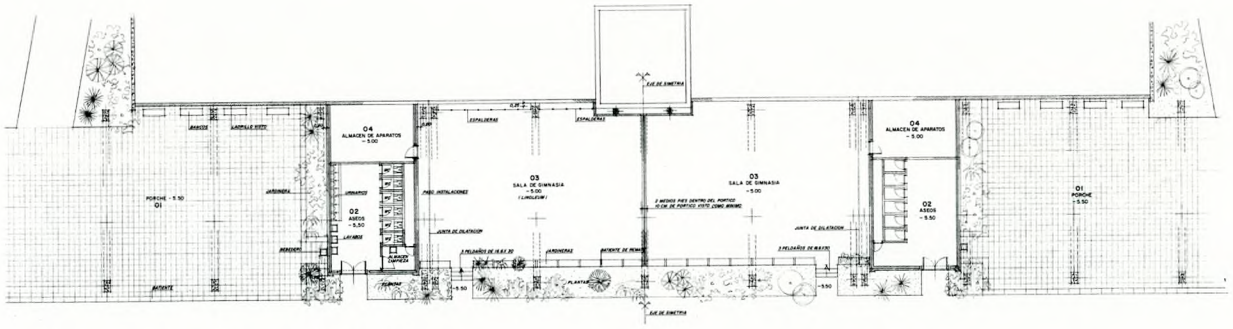
Comedor. Planta baja.



Comedor. Planta primera.



Residencia. Alzado principal.



Residencia. Planta y alzado de los porches y salas de gimnasia.

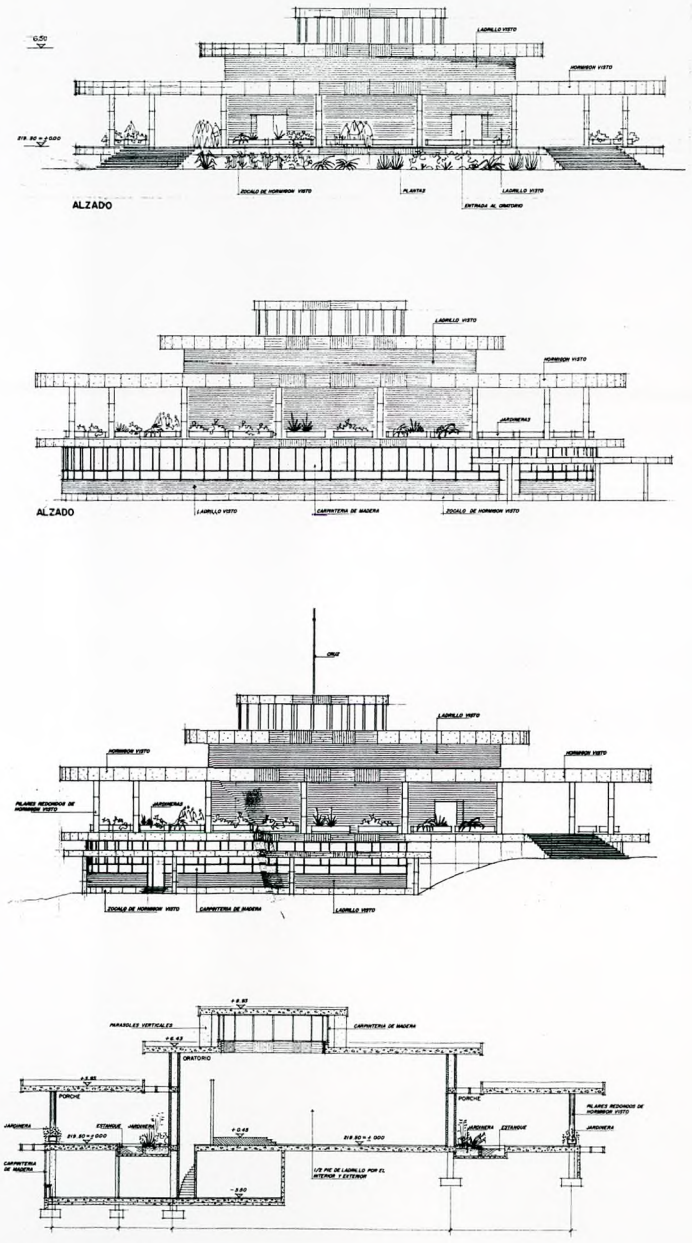




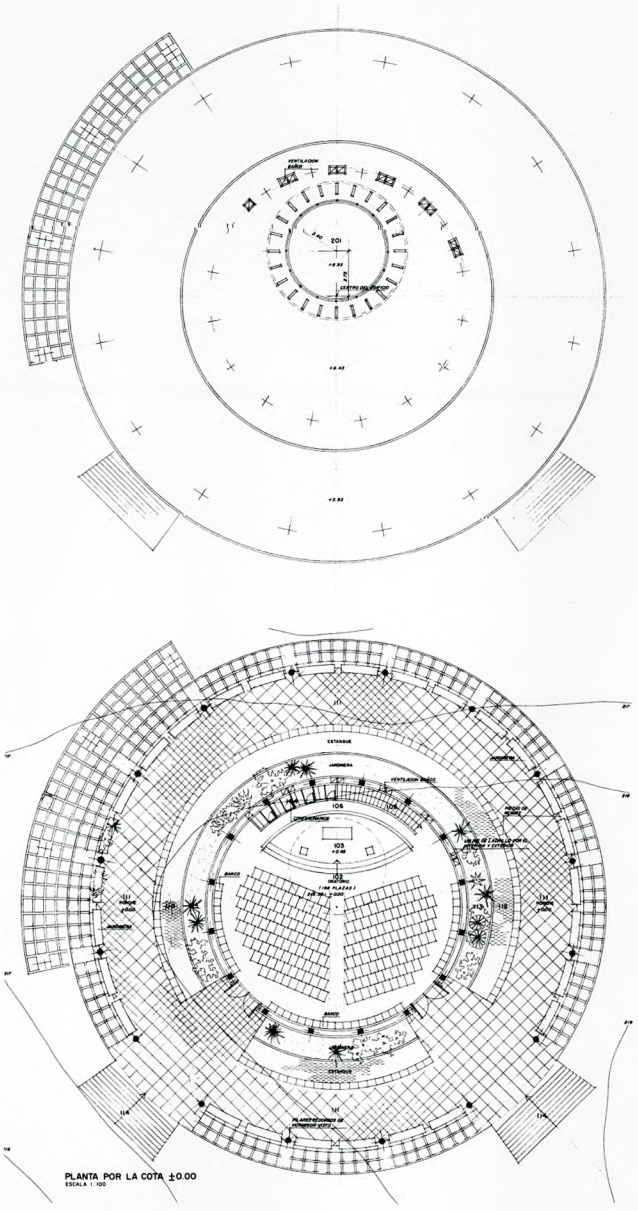


Capilla y edificios de dormitorios.

Edificio de docentes. Umbráculo y patio.

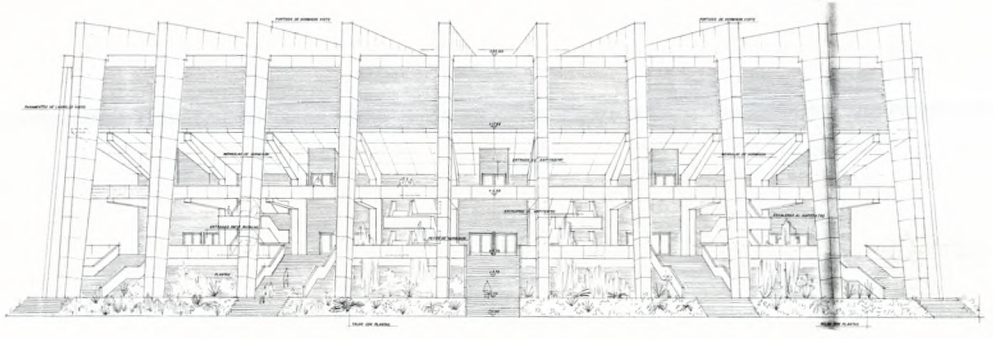


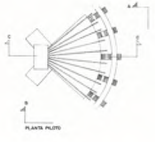
Capilla. Alzados y sección.



Capilla. Planta de cubiertas y baja.



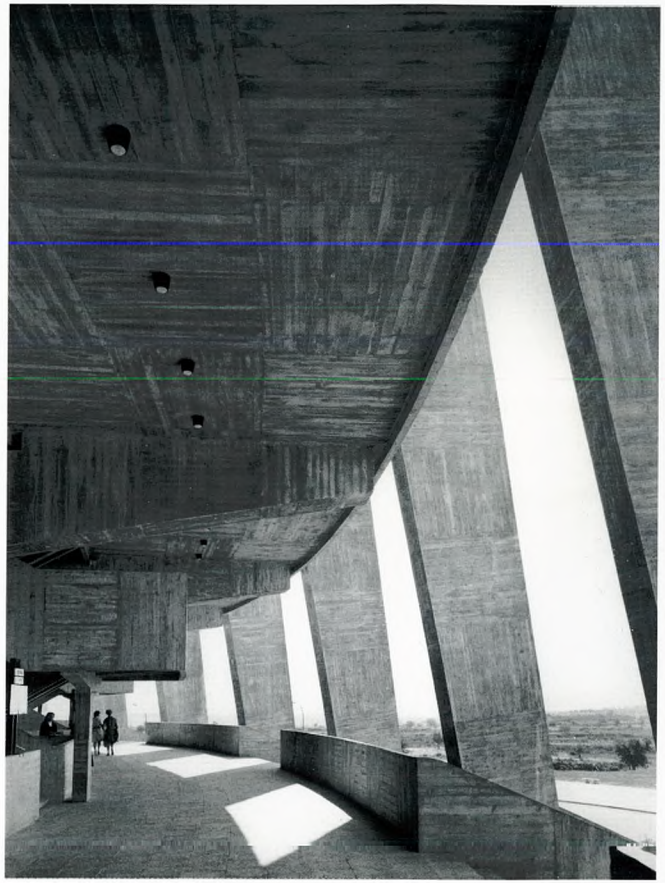






Aula magna. Alzados principal y lateral.



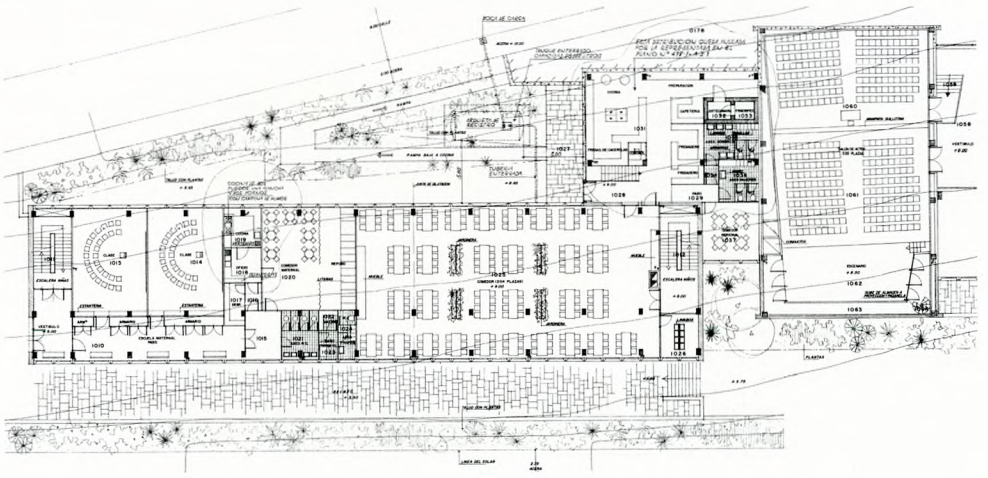


Aula magna. Circulación exterior abierta.

Escuela de Magisterio y anexos

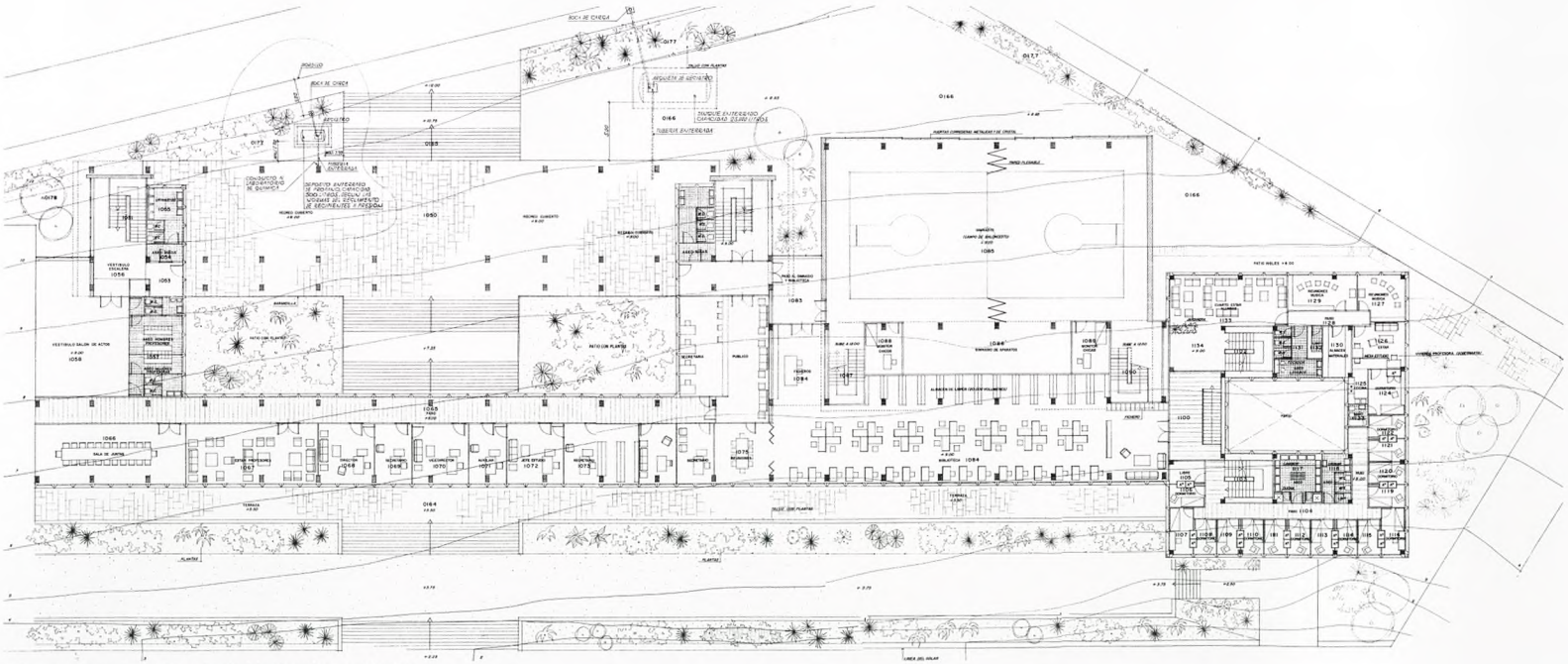
Santiago de Compostela, 1967-1969

El carácter miesiano de las fachadas ligeras que el arquitecto incorporaba habitualmente en sus proyectos docentes desaparece en éste. El uso de piezas prefabricadas de hormigón para definir los huecos de las fachadas introduce un componente de masa que recuerda los planteamientos de arquitectos como Marcel Breuer. Es destacable la hábil solución del conjunto a pesar de la geometría y estrechez del solar. Los desplazamientos y los cambios dimensionales entre las piezas que componen el proyecto, así como el estudio de la sección transversal, que salva un fuerte desnivel mediante la utilización de patios y espacios sobre *pilotis*, contribuyen al éxito de la difícil solución arquitectónica del proyecto. El patio, utilizado como tipo básico para la resolución del programa de residencia, los muros de piedra y la adecuación al lugar muestran el interés del arquitecto por la reelaboración del lenguaje de la arquitectura moderna internacional.

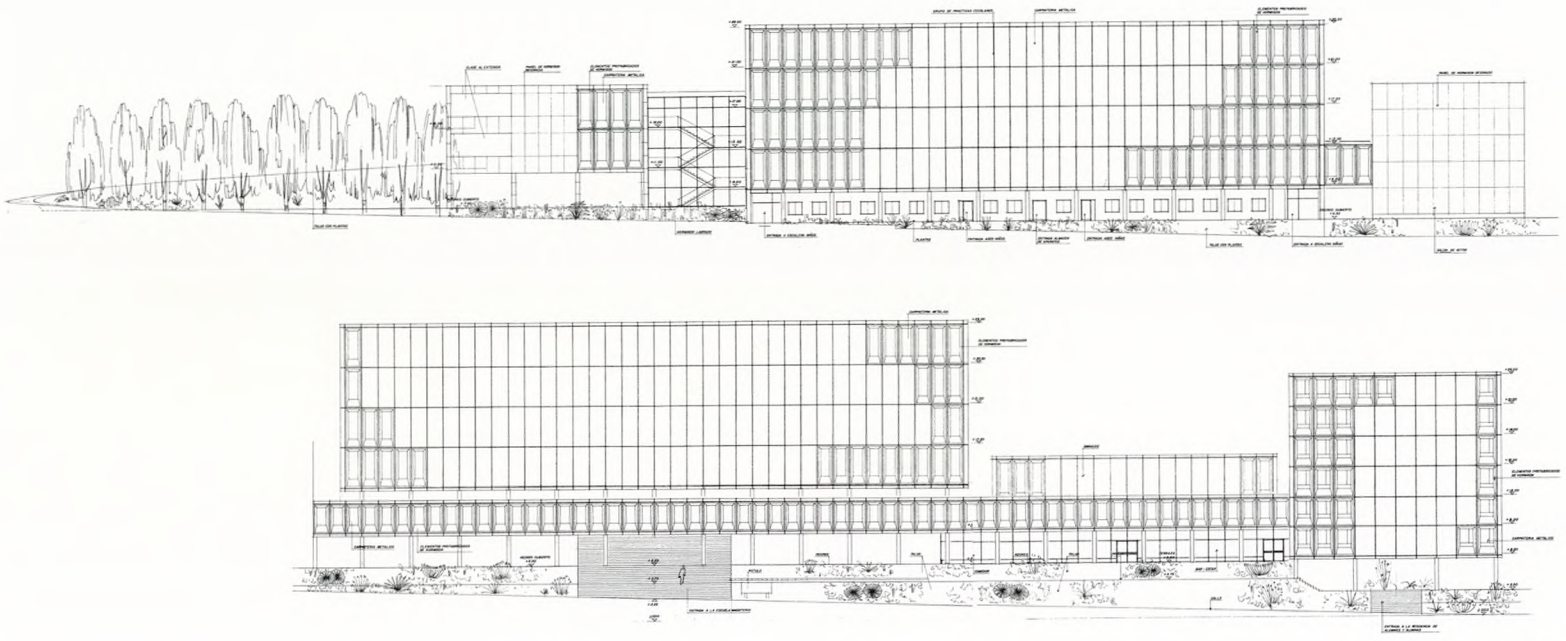


Planta a cota +9.00. Zona de prácticas escolares.

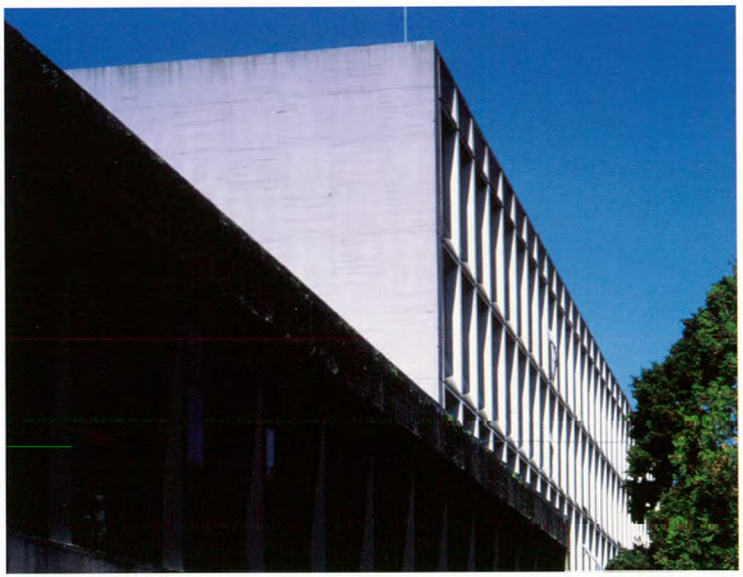




Planta a cota +9.00. Escuela de Magisterio y residencia.



Alzados.



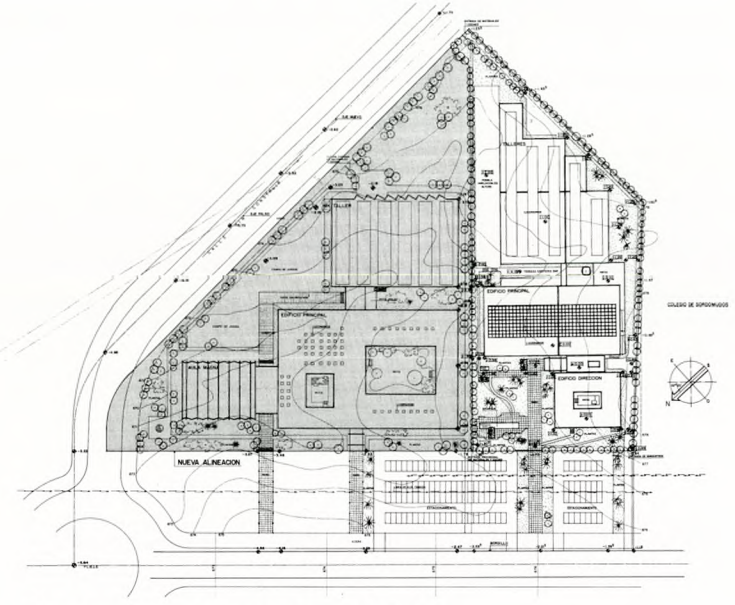


Escuela de Ingeniería Técnica Industrial

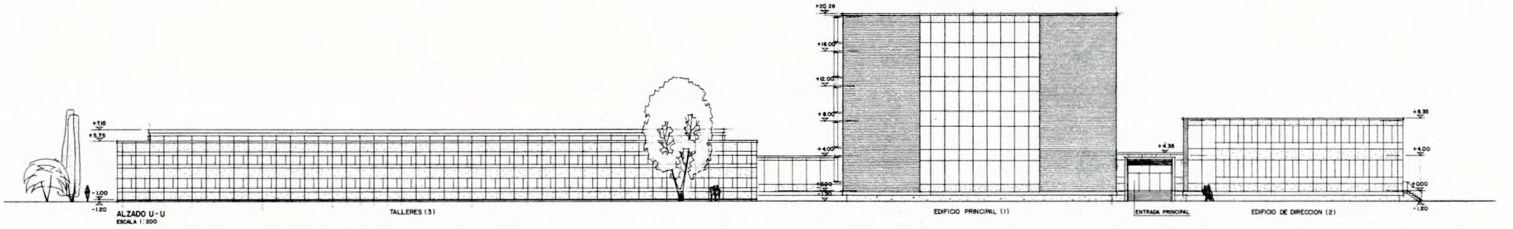
San Blas, Madrid, 1968-1969

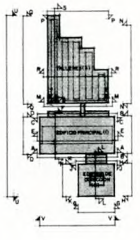
Concebida como un sistema de volúmenes abstractos de apariencia ligera, su organización se apoya en la ubicación de diversos patios que permiten la ordenación de las distintas funciones, junto con la disposición fragmentada de algunas partes del proyecto. El rigor funcional característico de la obra de Moreno Barberá se obtiene a partir de la yuxtaposición de partes resueltas con los mismos procedimientos formales y constructivos y los mecanismos de repetición.

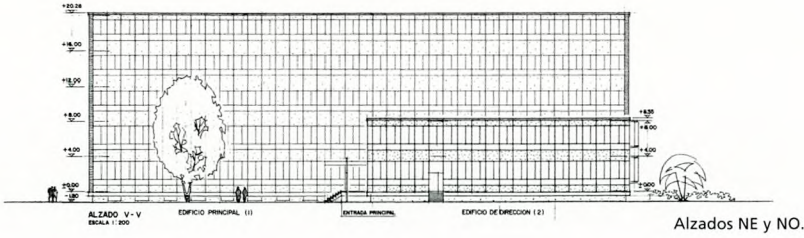
Todo el proyecto se articula alrededor del edificio central de aulas, donde el patio es sustituido por un espacio iluminado cenitalmente que abarca toda la sección del edificio. Los otros edificios –la escuela de óptica, la dirección y los talleres– se ordenan con sucesivos desplazamientos entre ellos, bajo el característico lucernario longitudinal. La repetición del sistema modulado que construye el fragmento base de la fachada, constituida por vidrio, perfilería metálica y paneles de glasal, confiere una imagen de absoluta coherencia y sencillez al conjunto.



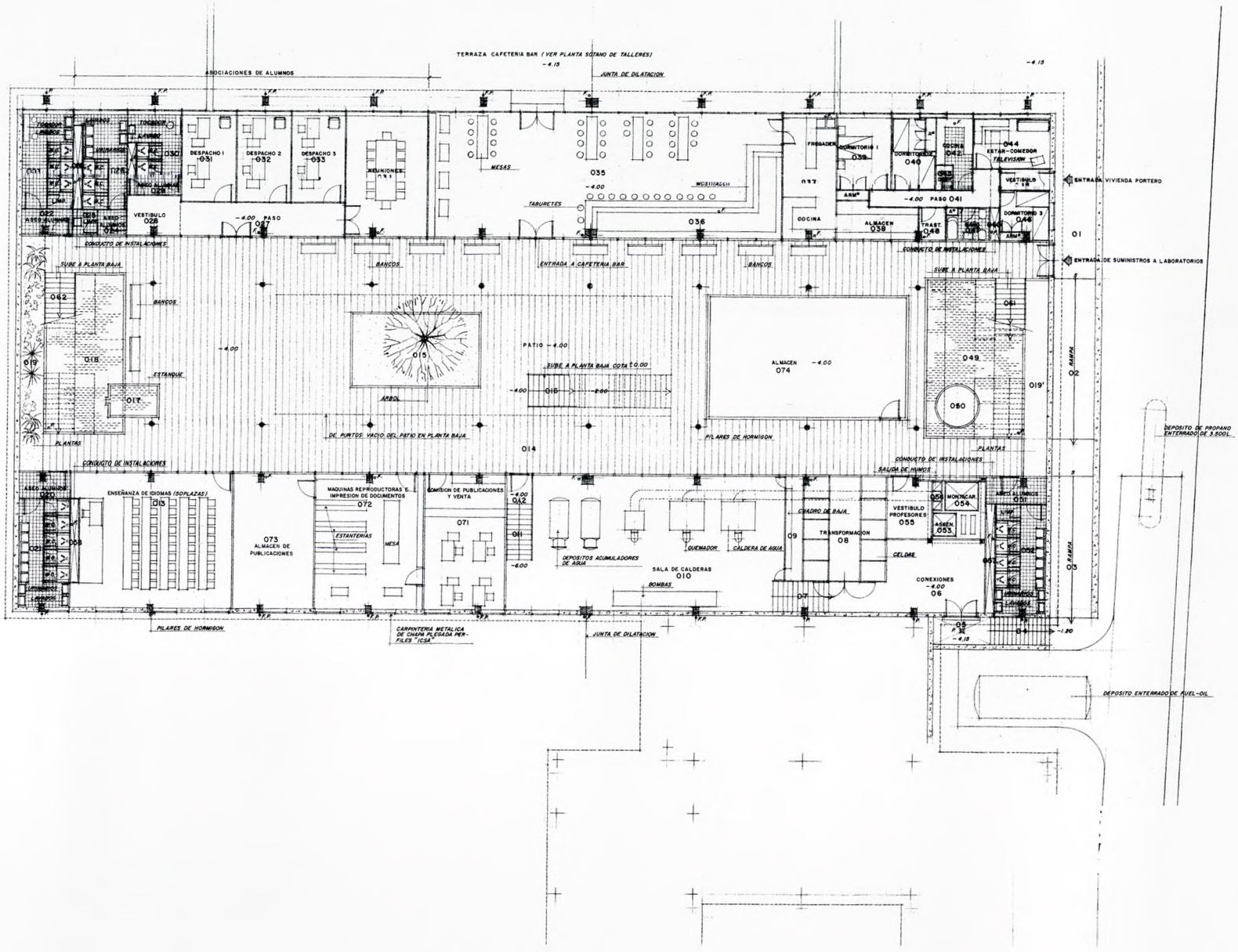
Planta general junto a la Escuela de Maestría Industrial.



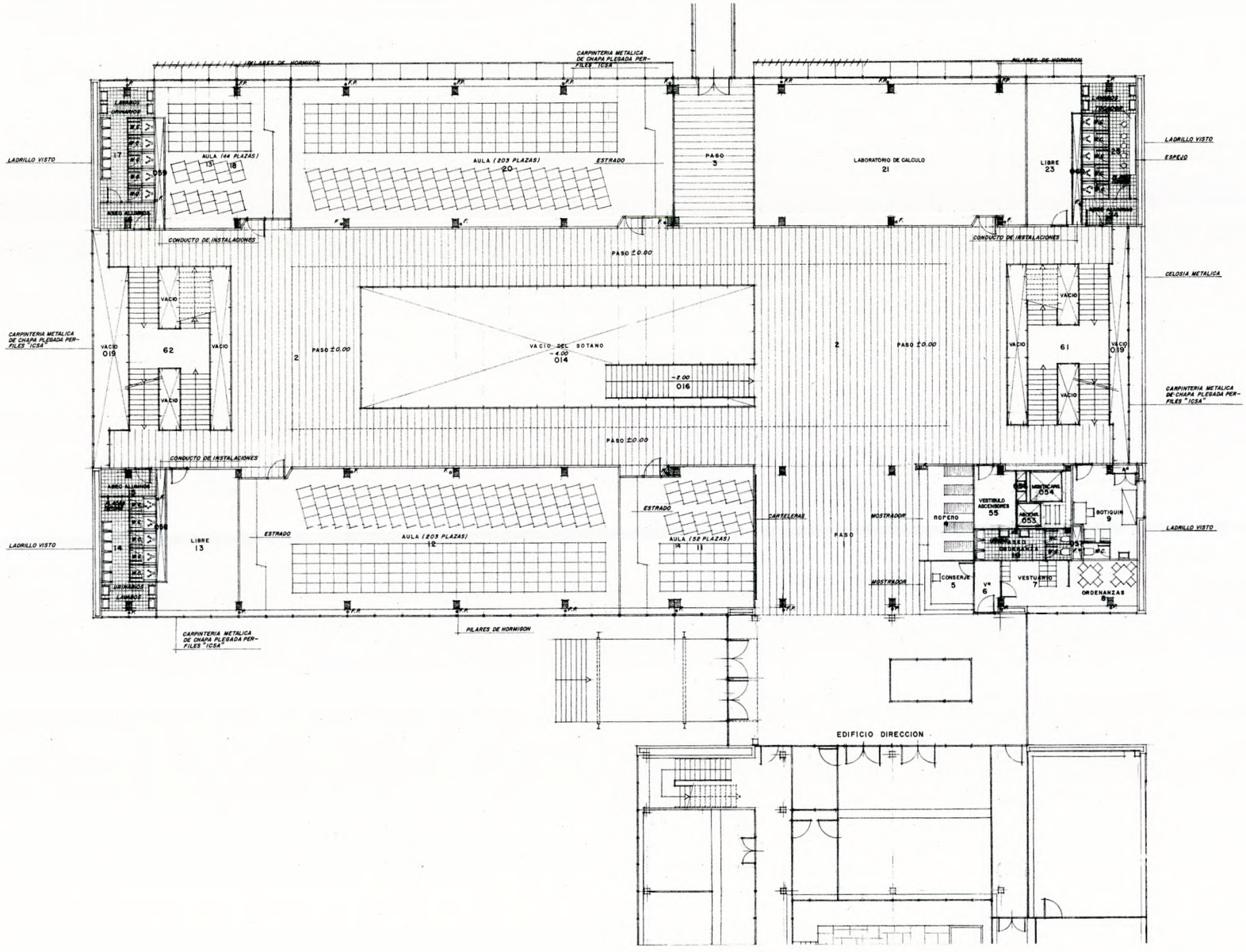




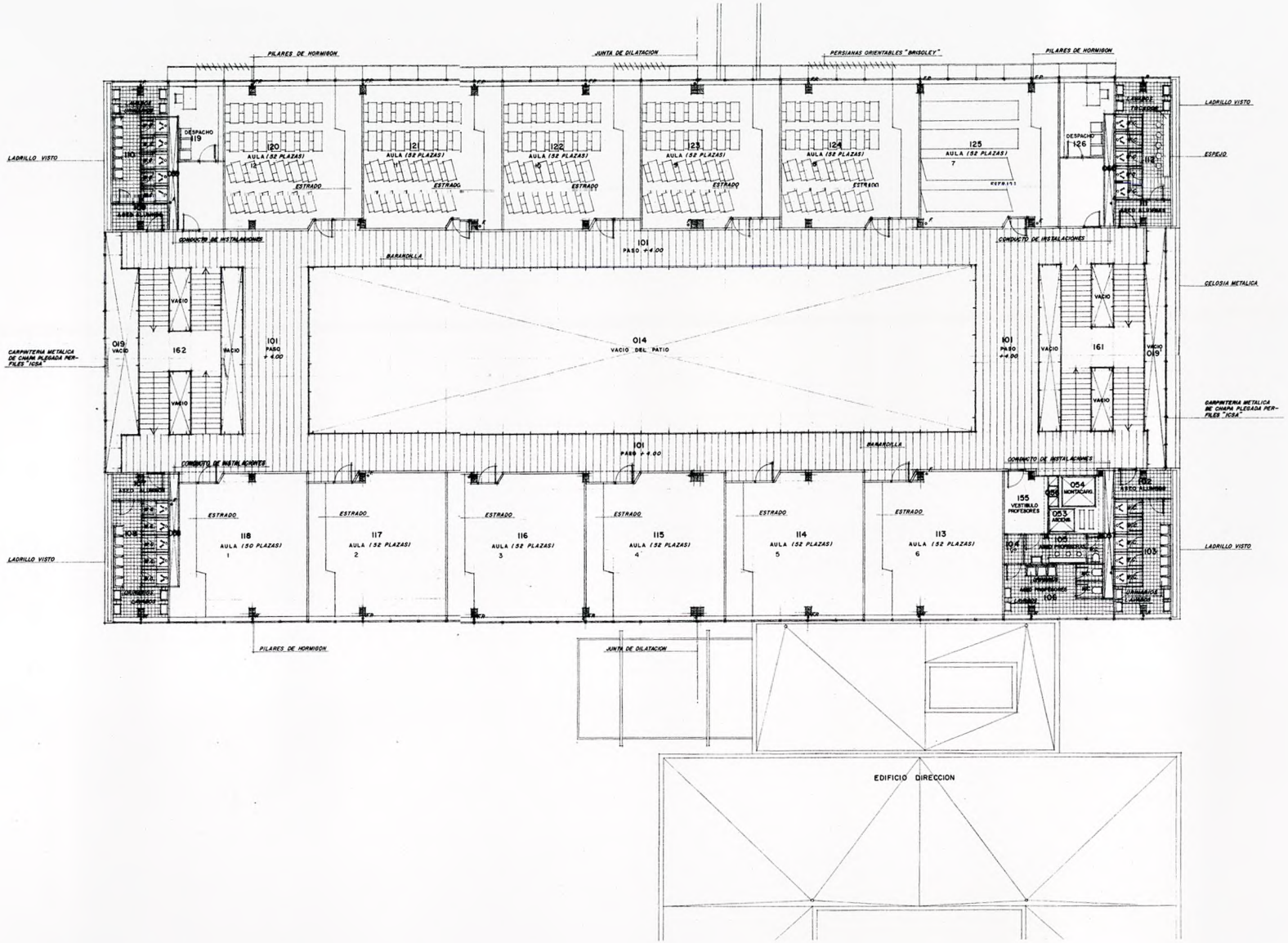
Alzados NE y NO.



Edificio principal. Planta sótano.

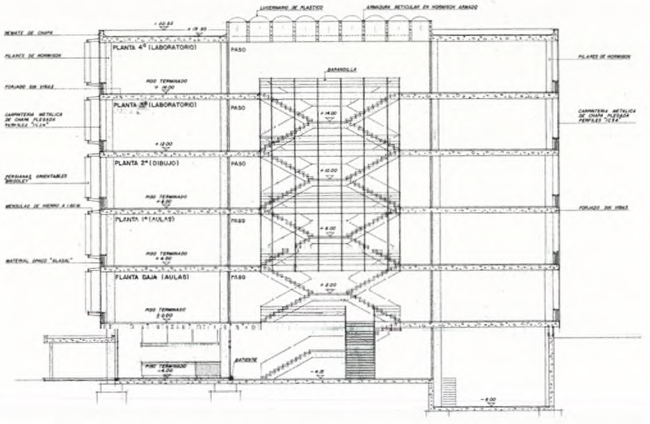


Edificio principal. Planta baja.

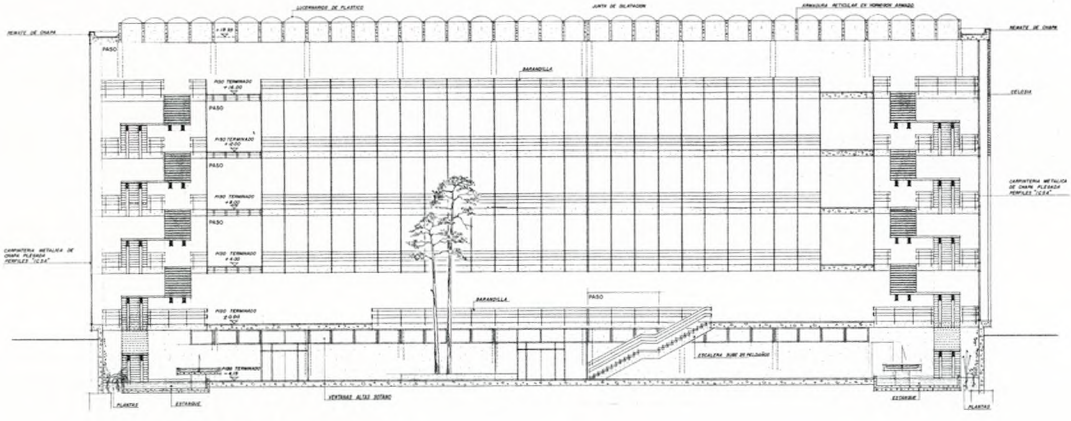


Edificio principal. Planta primera.

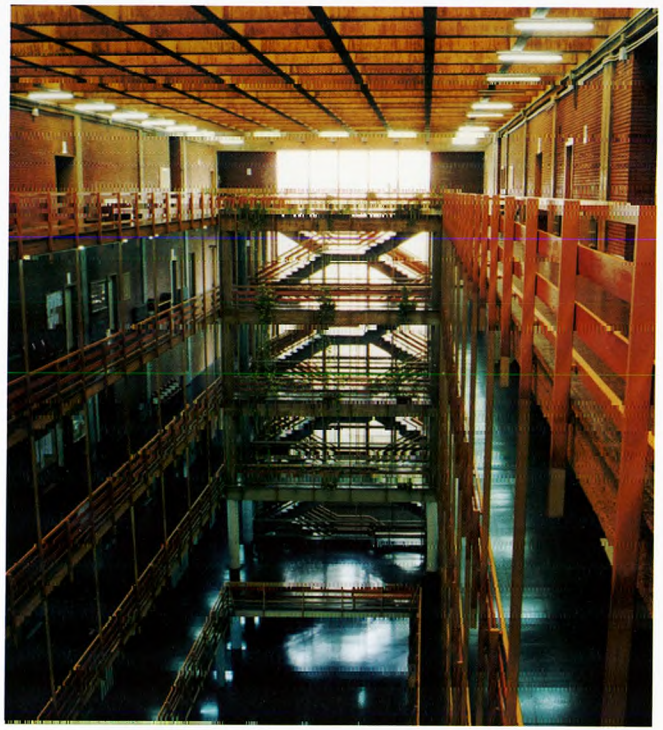


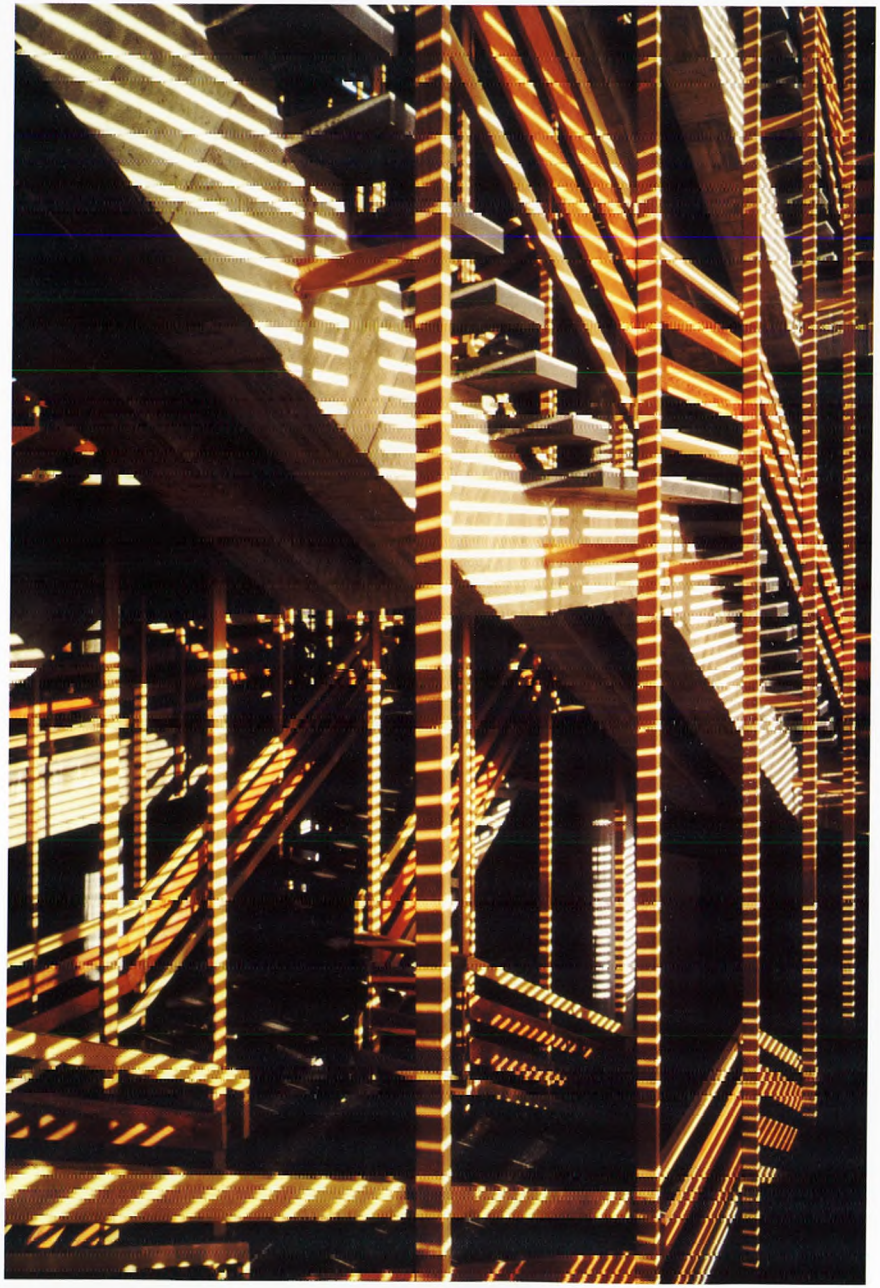


Edificio principal. Sección transversal.



Edificio principal. Sección longitudinal.





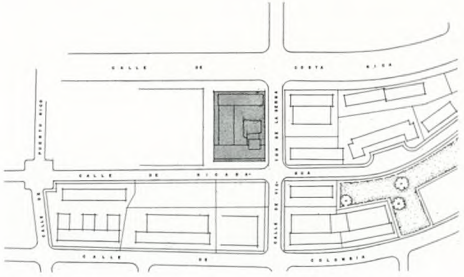
Centro de Promoción Profesional Obrera

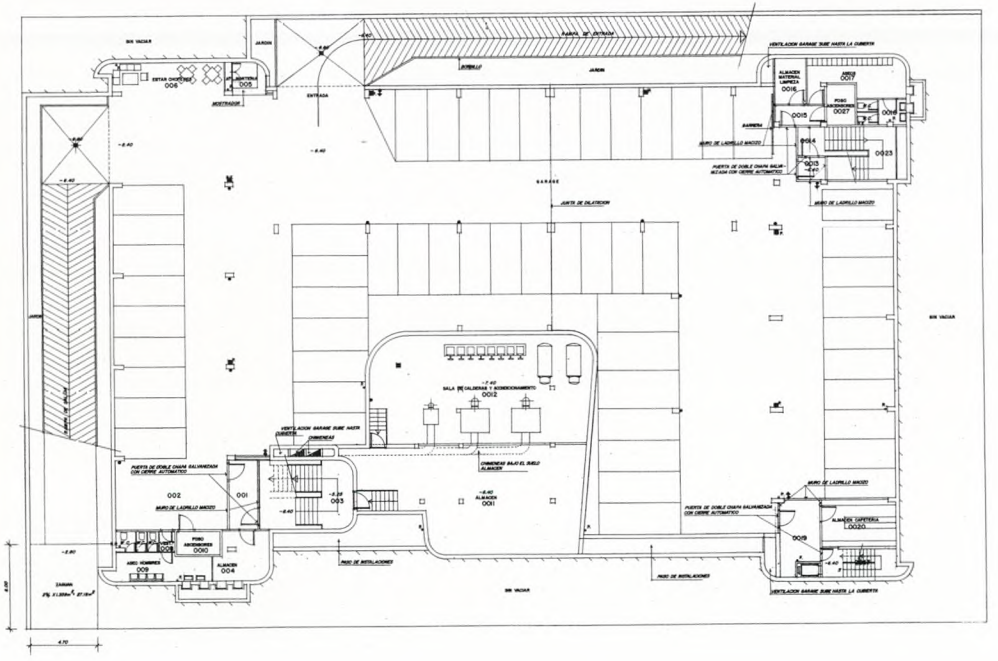
Madrid, 1970-1973

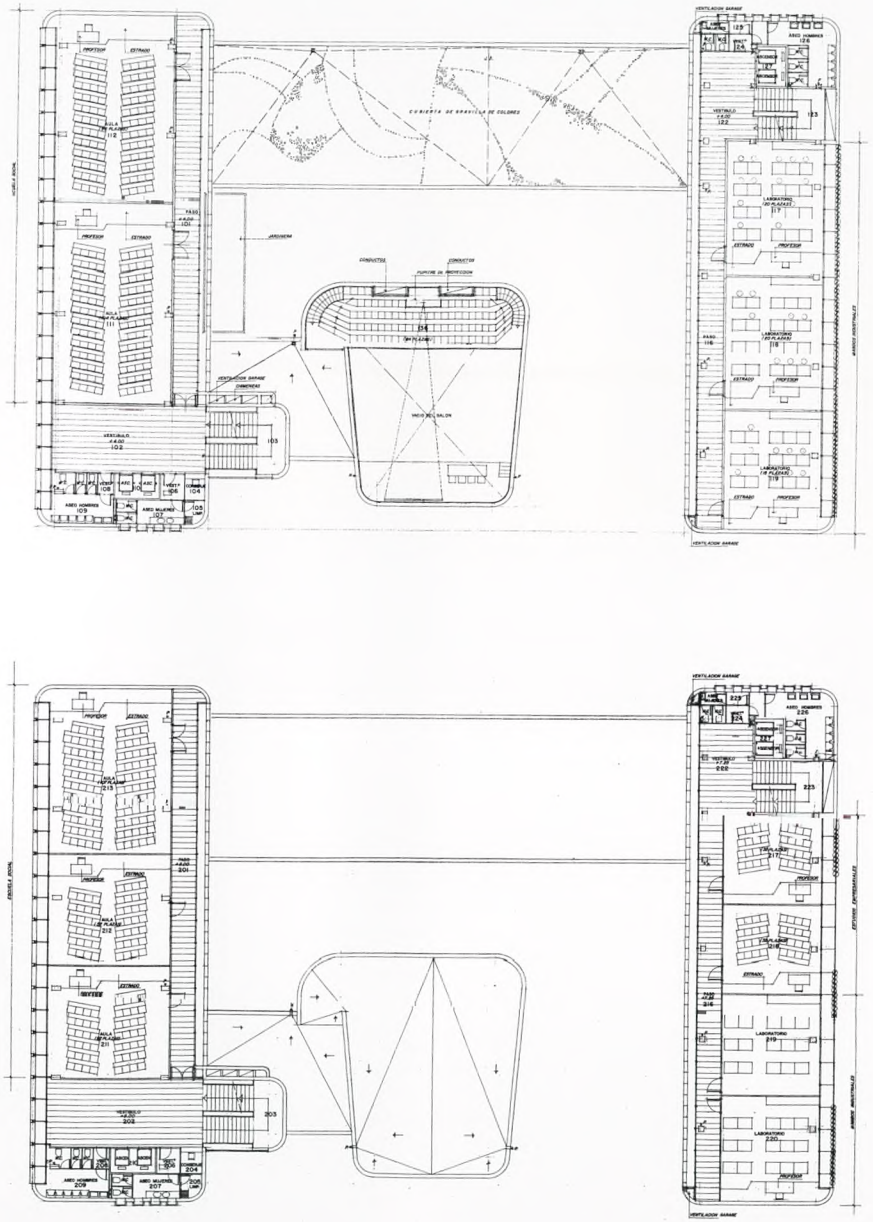
Se compone fundamentalmente de dos bloques unidos por un edificio lineal en planta baja, a los que se incorpora una sala de conferencias casi exenta. Se trata de un proyecto claro y sencillo formalizado mediante la utilización de una serie de recursos formales "organicistas" cuyo repertorio formal había recibido el respaldo de la crítica gracias al edificio Torres Blancas.

La utilización de encofrados de hormigón visto curvos y los elementos escultóricos del mismo material, junto con la profusión de vegetación suspendida y la organización de los volúmenes, remite a las tendencias formales más valoradas de la arquitectura madrileña de esos años, por lo que recibió en 1973 el premio de arquitectura del COAM al mejor edificio de Madrid.



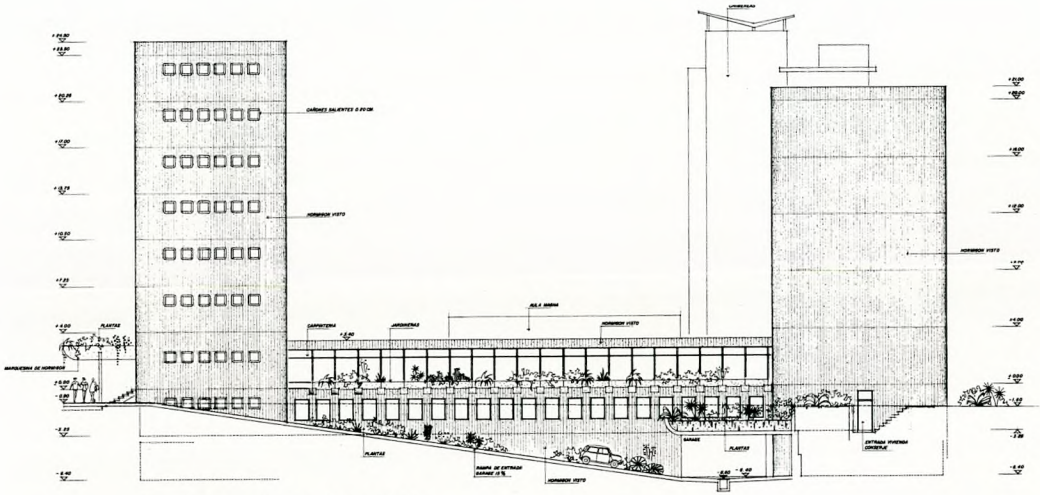




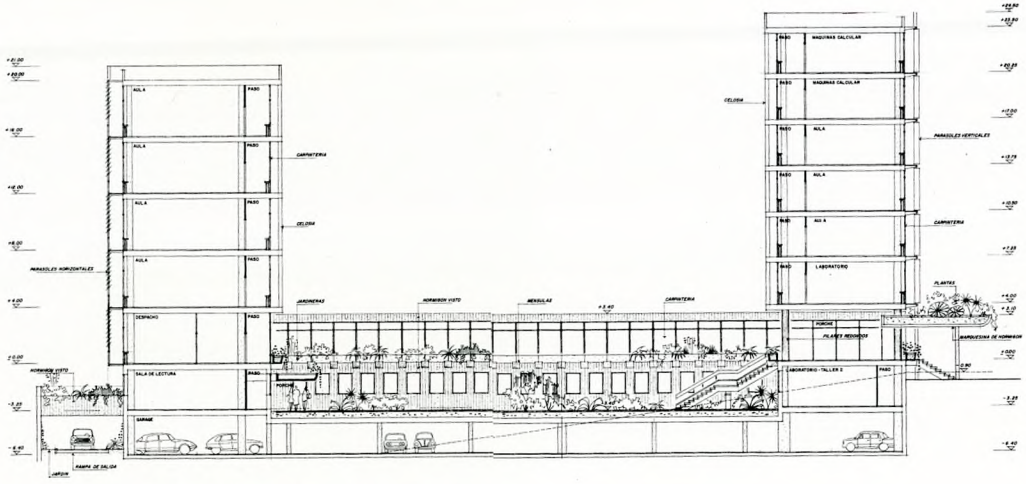


Plantas sótano, primera y segunda.

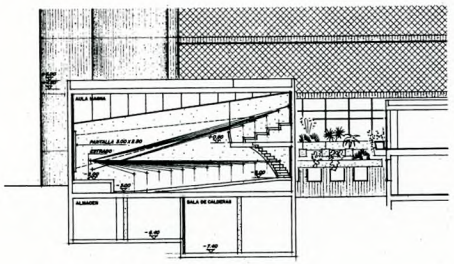




Alzado oeste, a la calle de Puerto Rico.



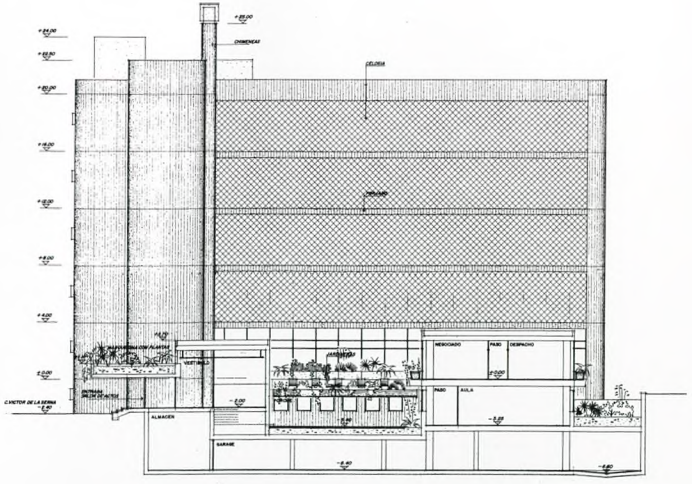
Sección longitudinal por el patio.



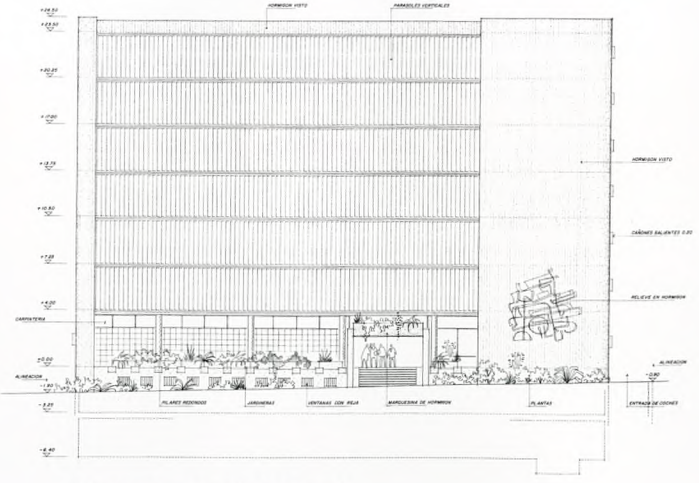
Sección por el aula magna.







Sección transversal por el patio.



Alzado norte, a la calle de Costa Rica.





Edificio de oficinas en la calle de Jorge Manrique

Madrid, 1971

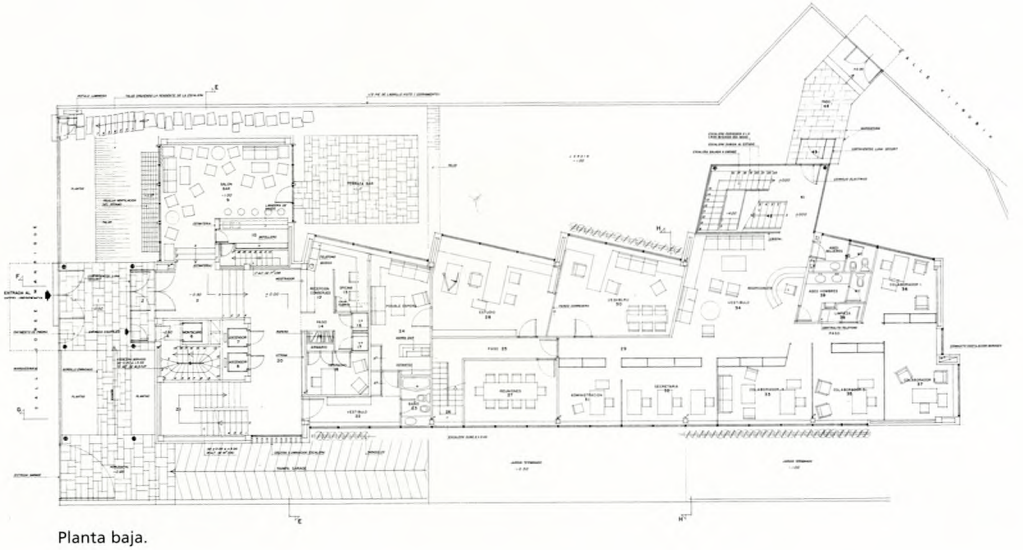
Este edificio, destinado casi en su totalidad al despacho de arquitectura de Moreno Barberá, se sitúa en una parcela estrecha y profunda de edificación aislada. El proyecto consiste en un bloque básicamente lineal desarrollado en sentido perpendicular a la calle de acuerdo con la geometría del solar. Una de las fachadas largas del edificio, dispuesta ortogonalmente al acceso, es lineal y con un ventanaje continuo. La fachada opuesta se gira suavemente al sudeste por tramos ajustados a la distancia entre pilares; los volúmenes resultantes de esta fachada introducen la repetición de pequeños fragmentos verticales dentro de la composición del conjunto. La planta se organiza consecuentemente con esta disposición, incluyendo una serie de paramentos oblicuos correspondientes a los despachos recayentes a esta fachada.

El proyecto inicial propone ventanas corridas contundentes y aristas vivas en todas las esquinas del proyecto; sin embargo, la obra se ejecutó según una modificación en la curvatura de los encuentros entre los distintos planos de la fachada de forma cóncava y convexa.

Este cambio de matices organicistas coherentes con las tendencias de la arquitectura madrileña de esos años supuso también la reducción de las ventanas en algunas partes del proyecto. La construcción se caracteriza por el empleo del hormigón visto y los parasoles de lamas verticales metálicas.



Alzado este.



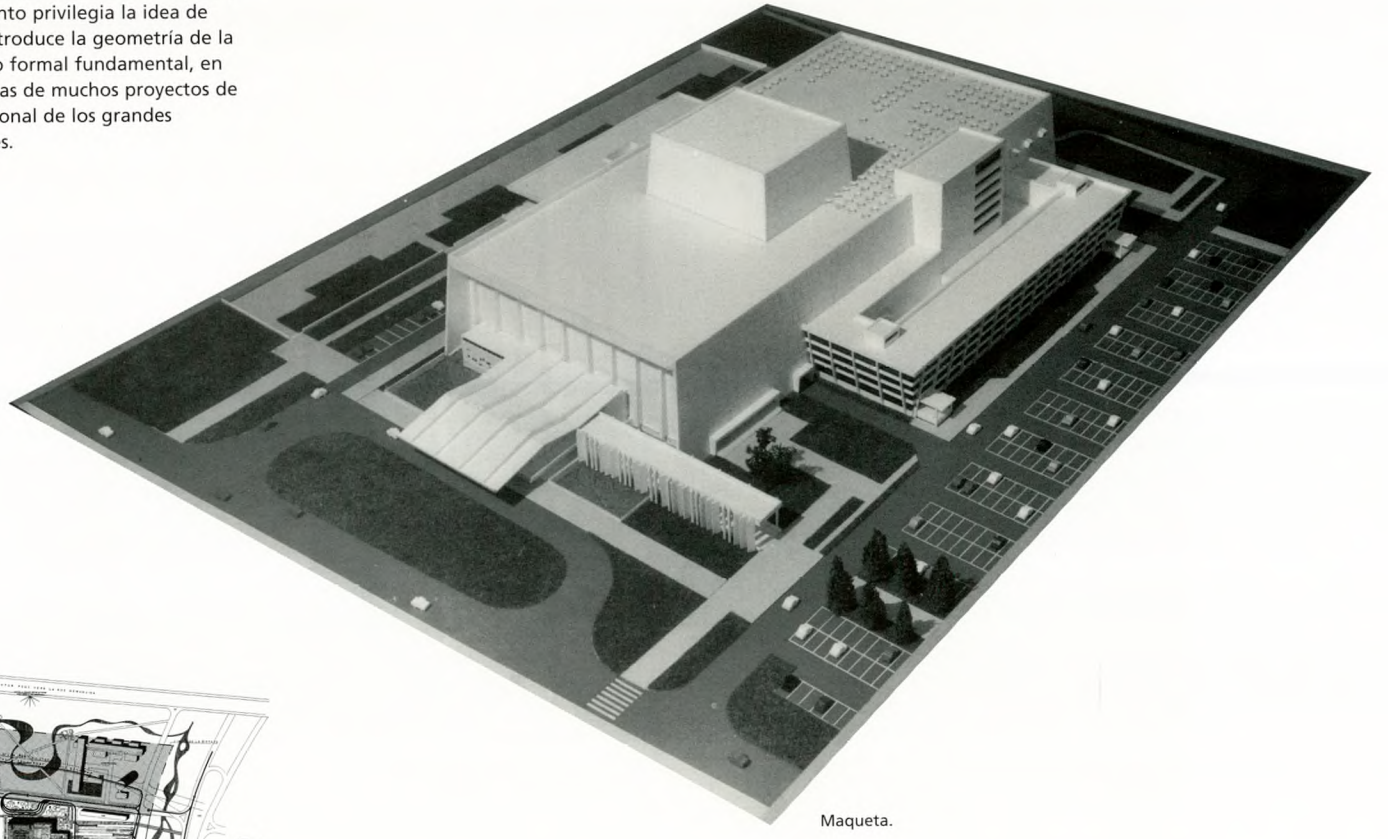
Planta baja.



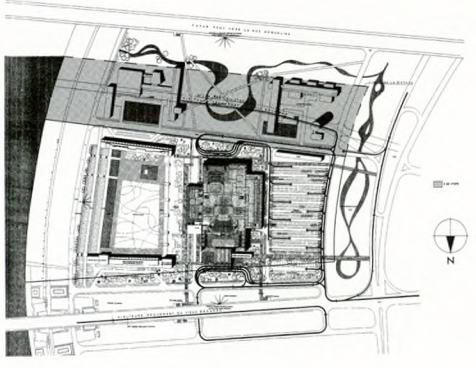
Concurso para el Teatro de la Ópera

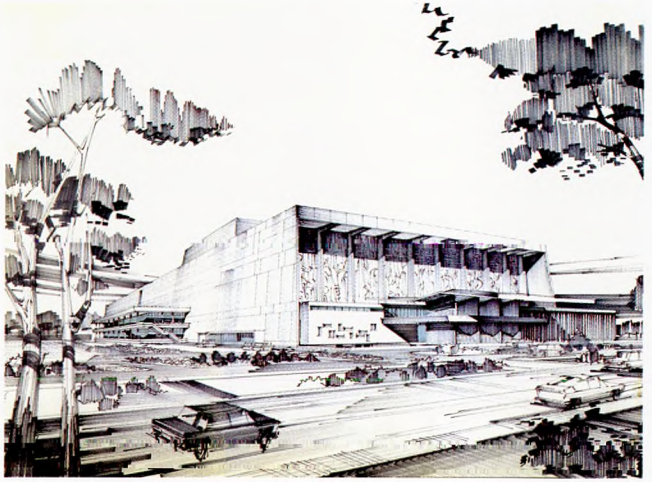
Belgrado (Yugoslavia), 1971

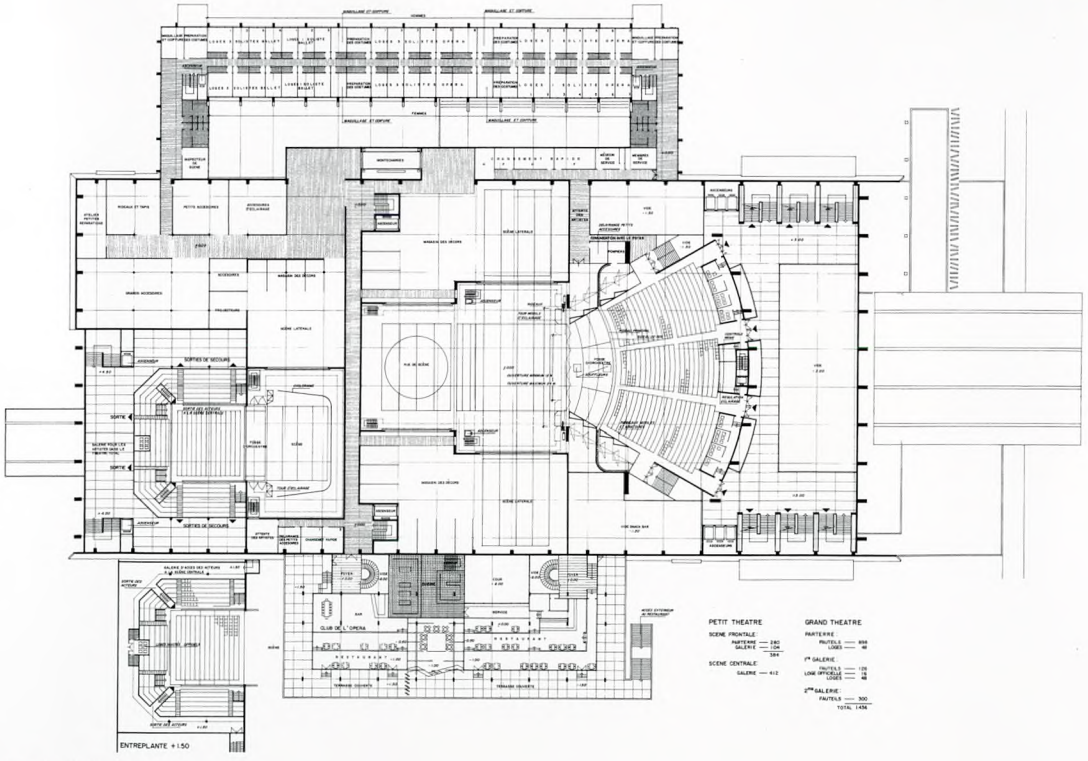
La complejidad del programa se resuelve en un contenedor prismático al que se le anexionan dos piezas menores. El minucioso estudio funcional abarca desde los espacios exteriores y los corredores de acceso hasta los teatros menores y los ámbitos para infraestructuras. La concepción volumétrica del conjunto privilegia la idea de monumentalidad e introduce la geometría de la mastaba como recurso formal fundamental, en línea con las propuestas de muchos proyectos de arquitectura internacional de los grandes despachos de entonces.



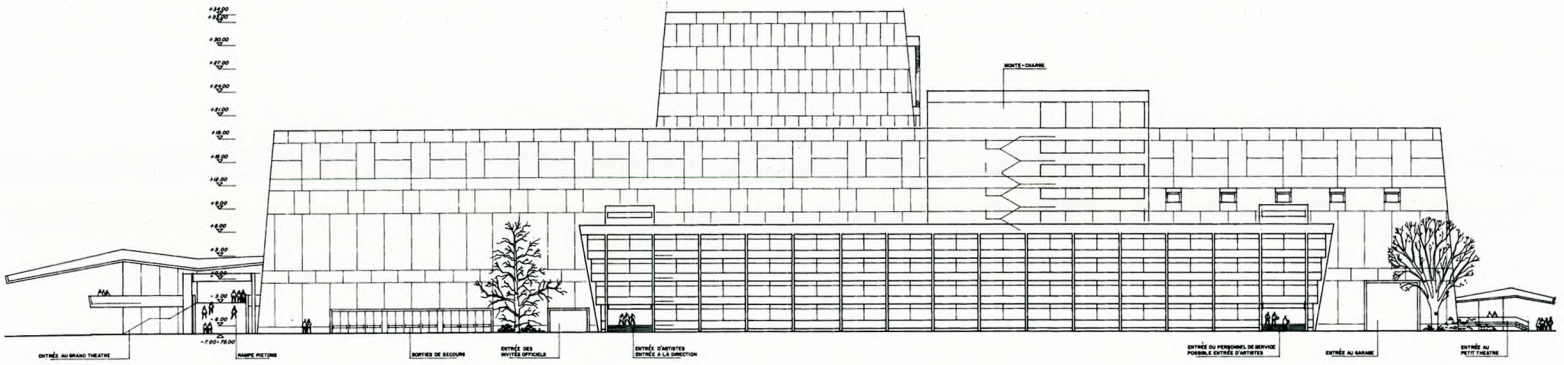
Maqueta.

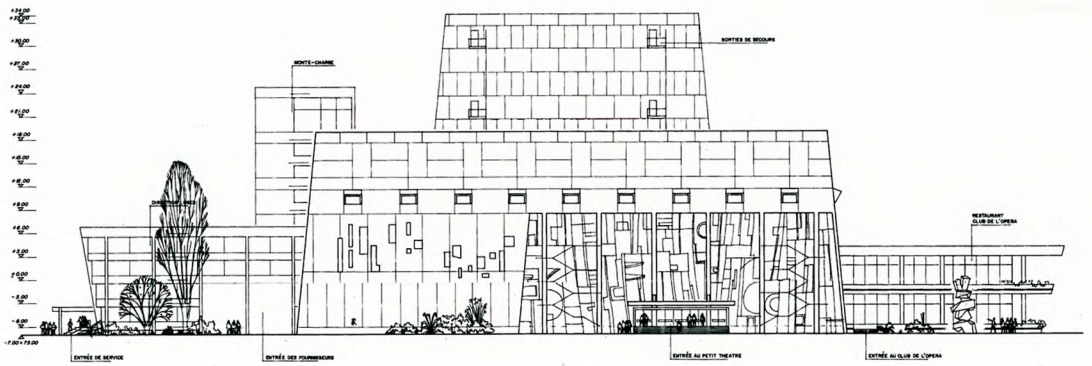




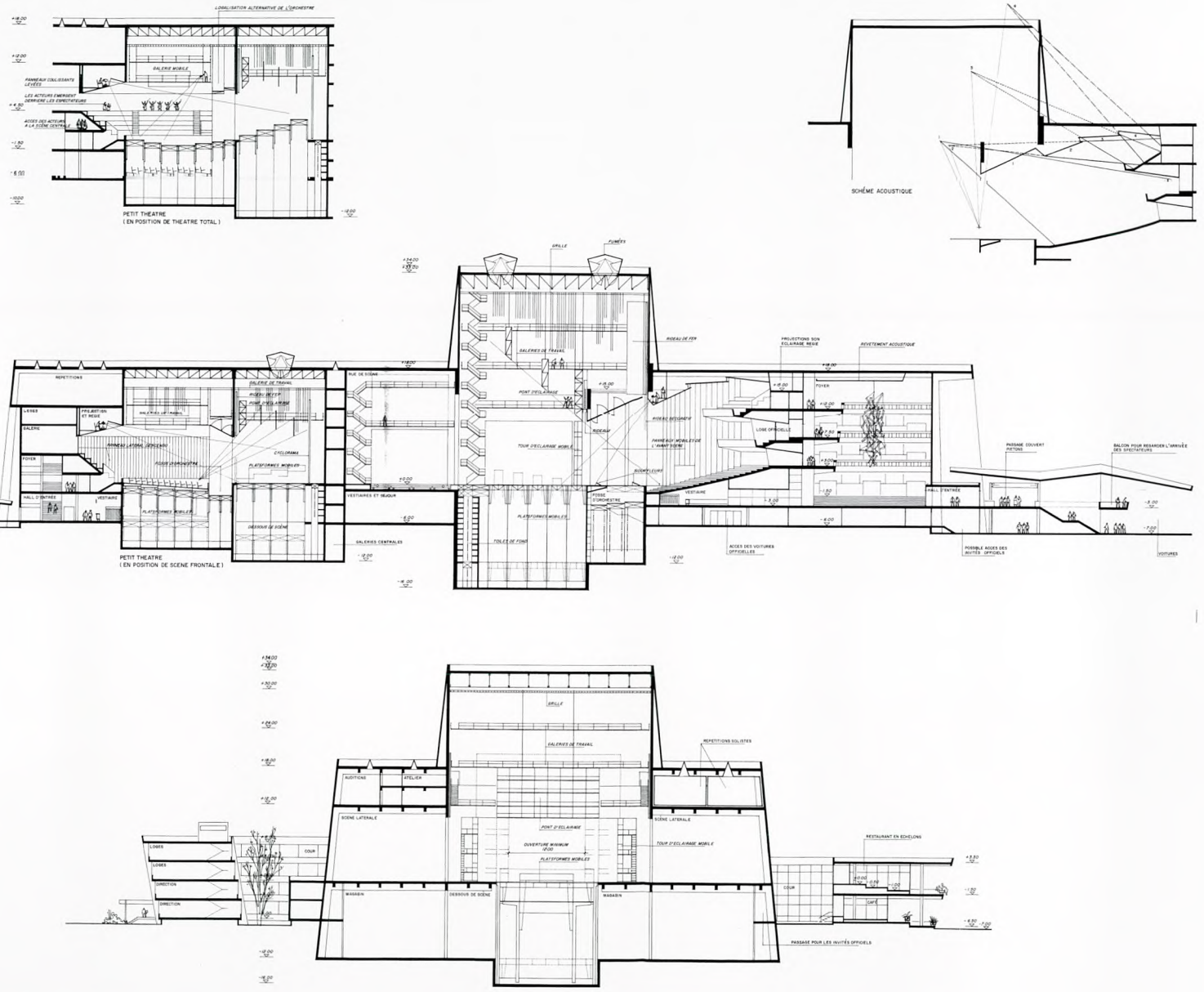


Planta cotas 0,00 y +3,00 m.





Alzados oeste y sur.

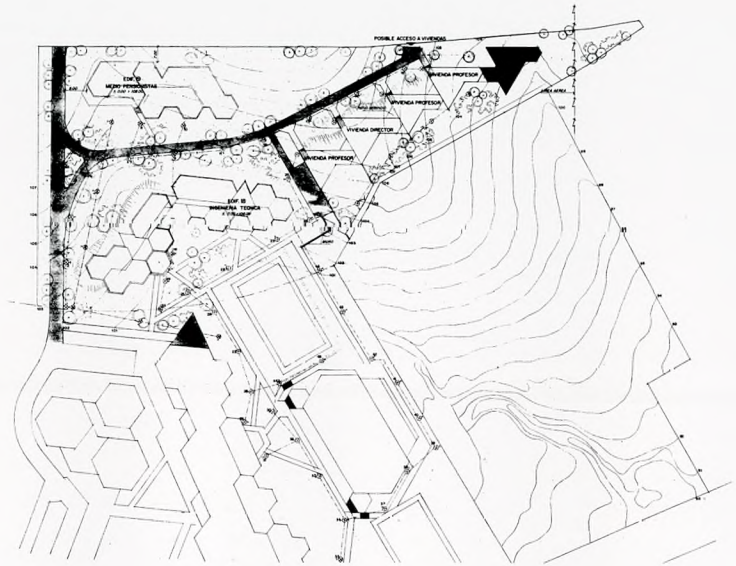


Secciones longitudinal y transversal.

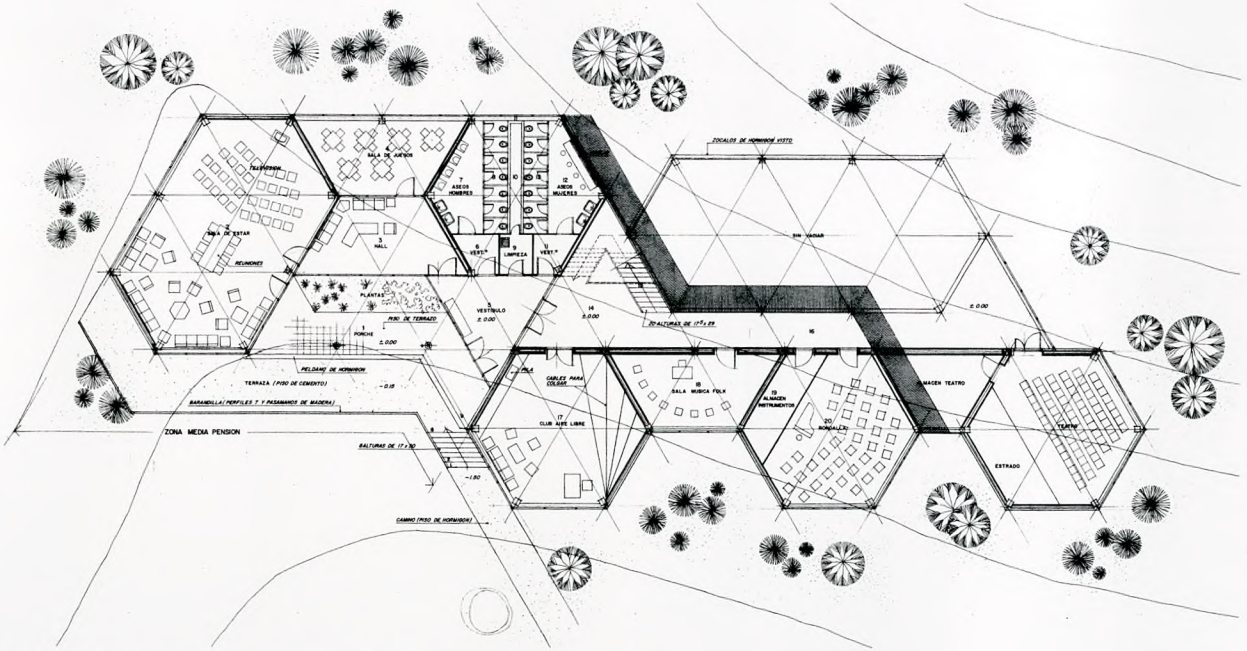
Centro de Universidades Laborales
Blas Tello
Toledo, 1971-1978

Moreno Barberá utiliza en este proyecto el recurso de la geometría del hexágono como principio generador de la planta. Las fachadas son de ladrillo visto y hormigón con las carpinterías enrasadas al exterior. La fragmentación escalar del proyecto surge de una manera natural por la propia geometría hexagonal, mientras que la incorporación de espacios porticados y abiertos, y las partes de la edificación con dos plantas permiten la manipulación escalar del conjunto. El edificio carece de fachadas continuas que hagan posible una lectura aproximada de su dimensión, en su lugar aparecen una serie de pequeños elementos, fragmentos de prismas hexagonales de piel tensa, que se despliegan por el espacio verde. El porticado y el corte introducido en la geometría de la planta del conjunto caracterizan el acceso modificando su escala, ampliando las posibilidades de la rígida geometría utilizada e incidiendo en el valor de la serie y la repetición modular en un esquema arracimado.



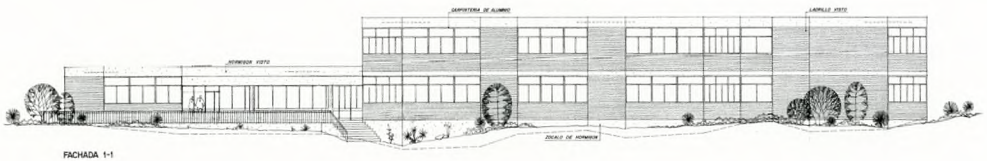


Planta general.



Pabellón para los mediopensionistas. Planta baja.

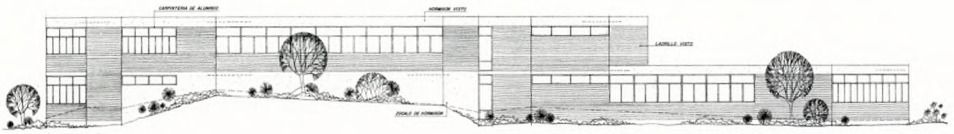




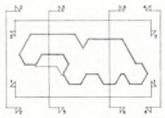
FACHADA 1-1

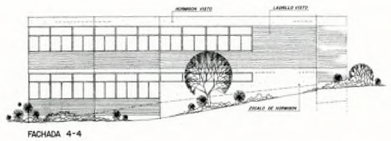


FACHADA 2-2

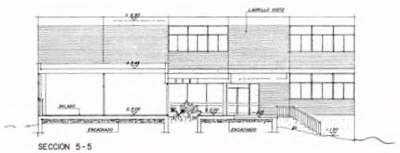


FACHADA 3-3

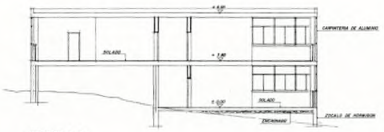




FACHADA 4-4



SECCION 5-5



SECCION 6-6

Pabellón para los mediopensionistas. Alzados y secciones.

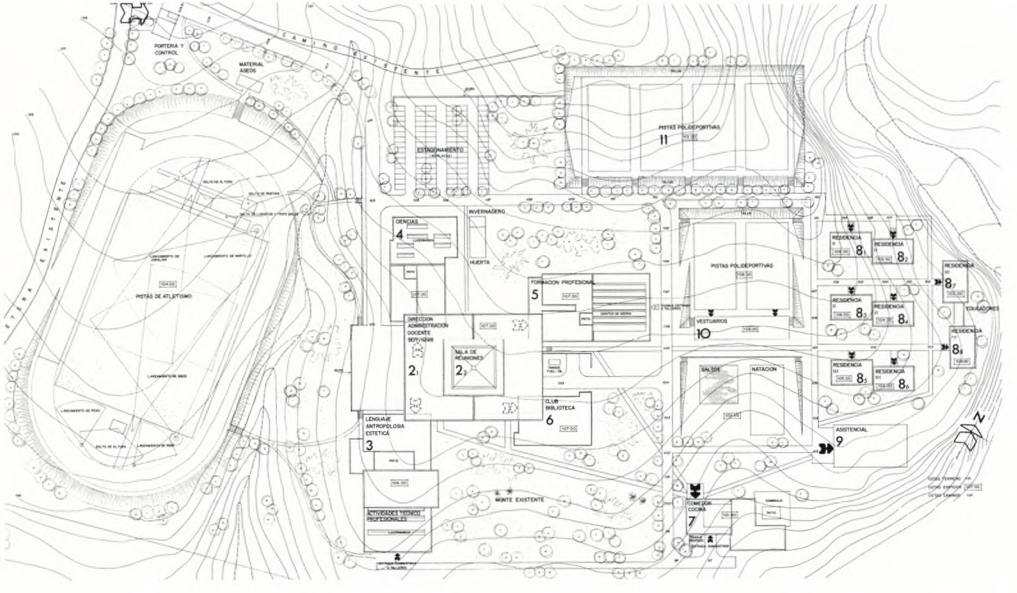


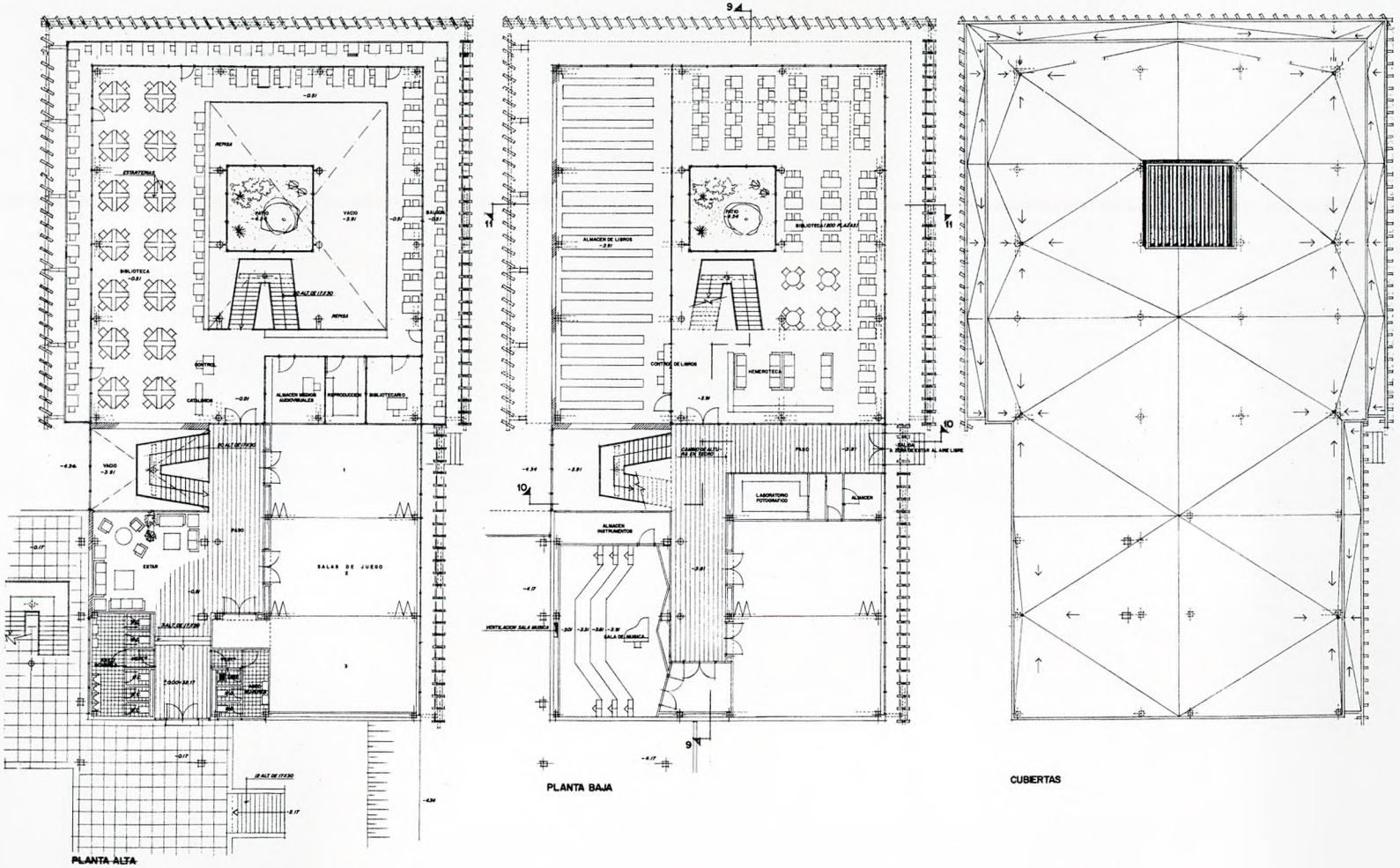
Centro de Universidades Laborales
Málaga, 1972-1982

El conjunto docente se organiza a partir de un edificio-patio central, la administración y el área de docentes, al que se aproximan hasta la intersección el resto de las áreas, desplazadas y dispuestas en direcciones ortogonales.

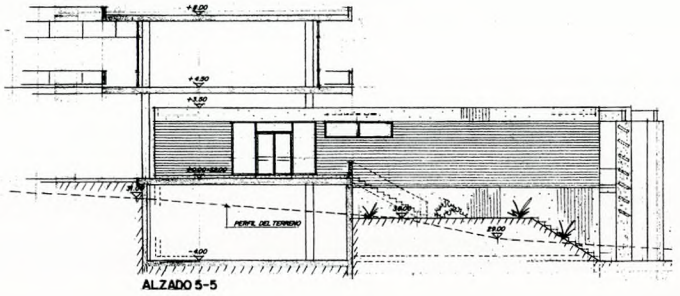
El área de residencia, convenientemente separada del área docente, se compone de pequeños edificios también desplazados entre ellos.
El lenguaje y los materiales utilizados, ladrillo visto y hormigón, muestran una evolución hacia una arquitectura donde los mecanismos de protección solar o la técnica pasan a un segundo término y la escala es entendida a partir de la pequeña dimensión del fragmento. Pero este proyecto compuesto básicamente por dos unidades complejas, como un ensayo de una cierta idea de cluster, mantiene los recursos habituales en la obra de Moreno Barberá, como son la preocupación por el lugar y el clima, la utilización de patios o la incorporación de mecanismos de control solar que ahora son entendidos también como pilastras o como seriaciones de elementos que influyen de manera determinante en la escala, en los aspectos formales del proyecto y en la creación de espacios intermedios.



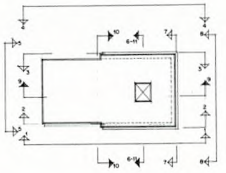


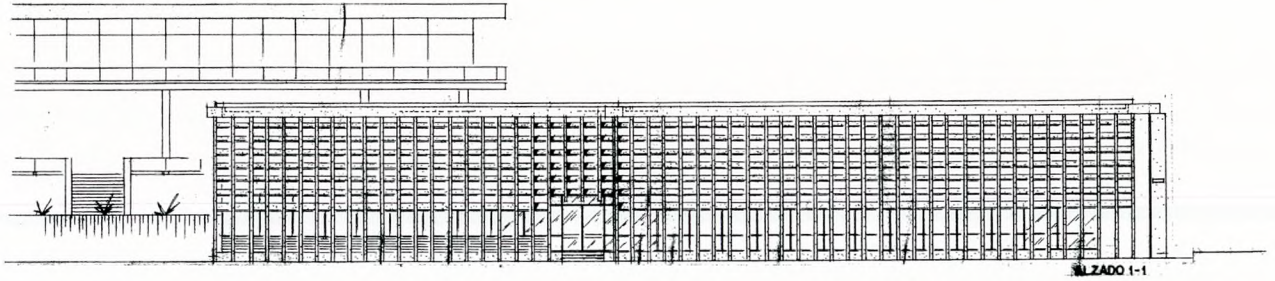


Edificio del club y la biblioteca. Plantas.

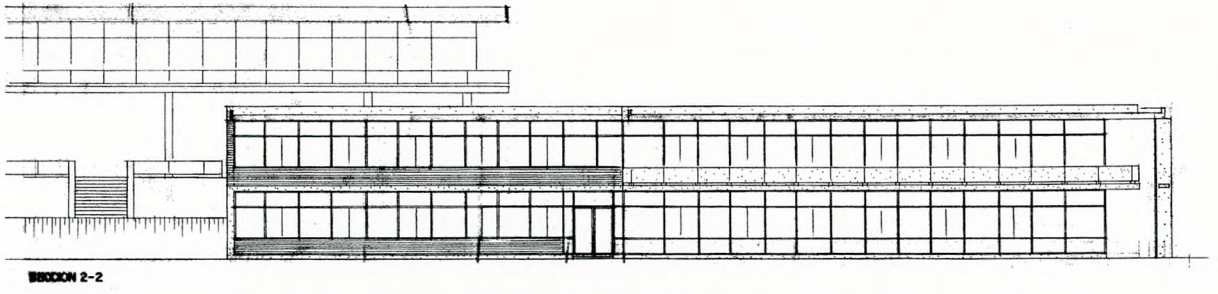


ALZADO 5-5



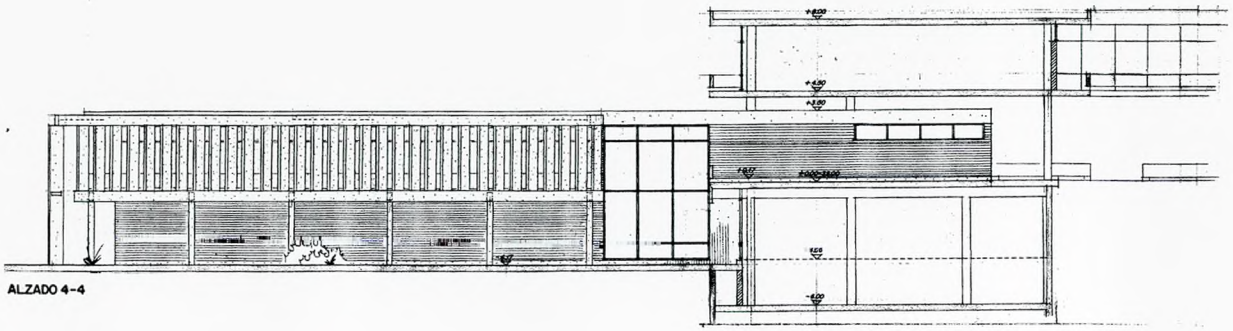


ALZADO 1-1

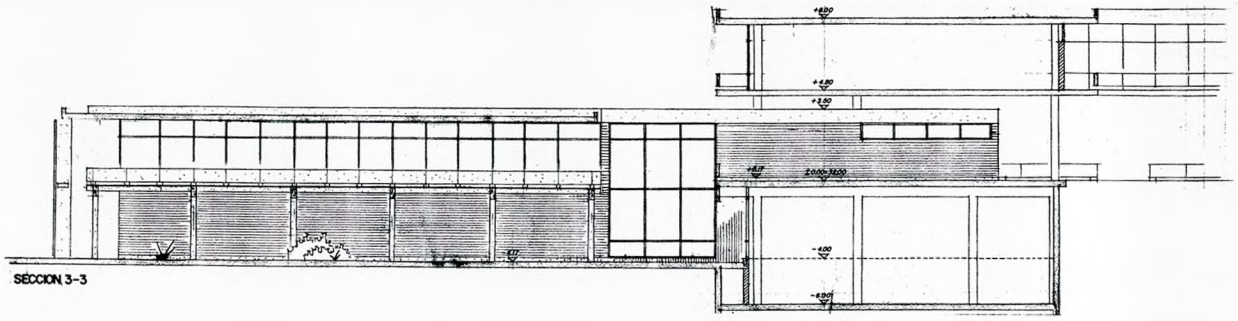


SECCION 2-2

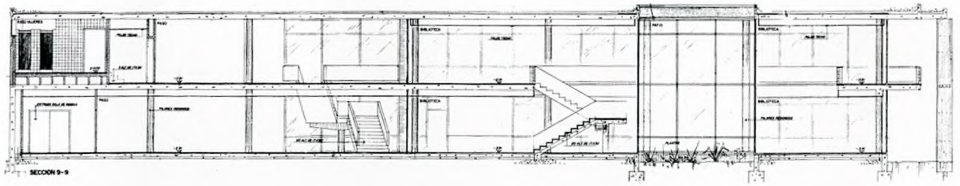
Edificio del club y la biblioteca. Alzados y secciones.



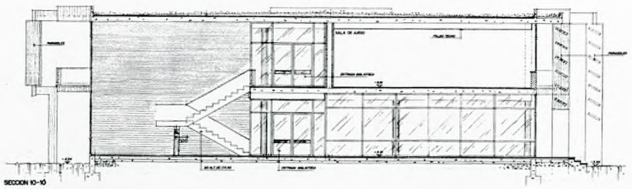
ALZADO 4-4



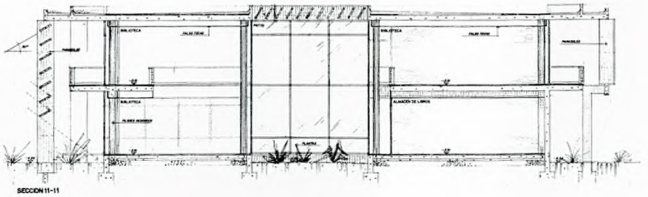
SECCION 3-3



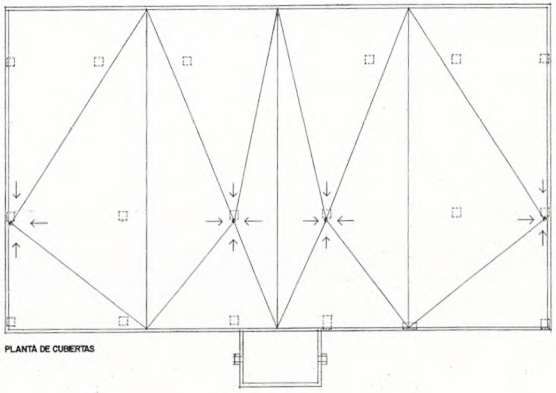
SECCION 9-9



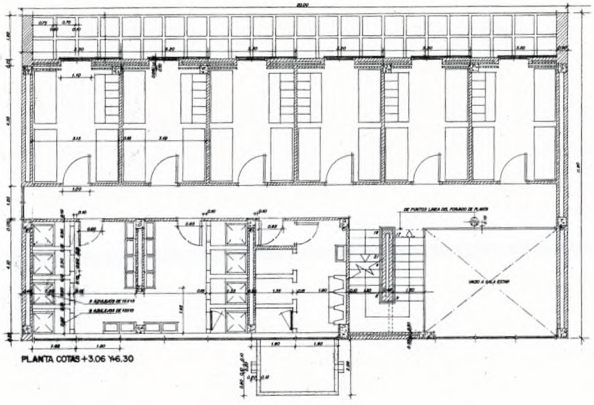
SECCION 10-10



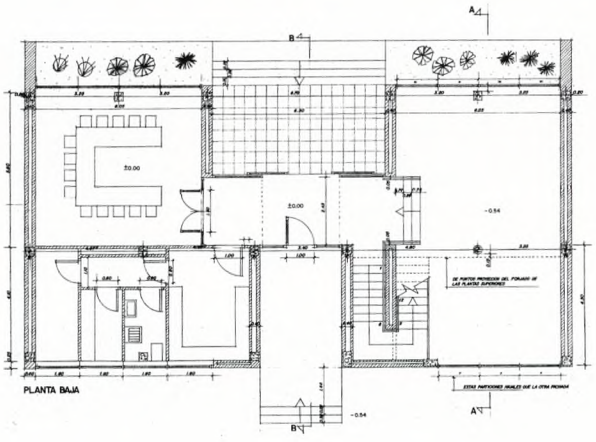
SECCION 11-11



PLANTA DE CUBIERTAS

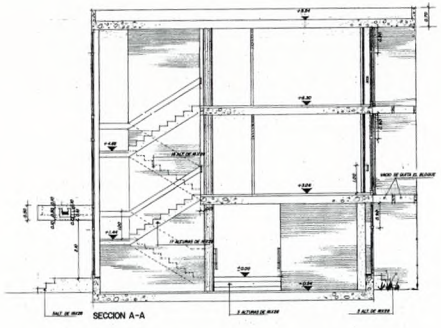


PLANTA COTAS +3.06 Y+6.30



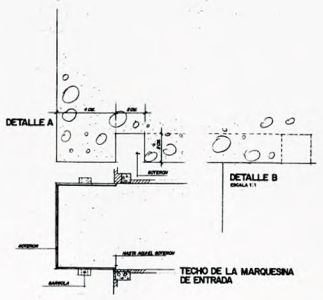
PLANTA BAJA



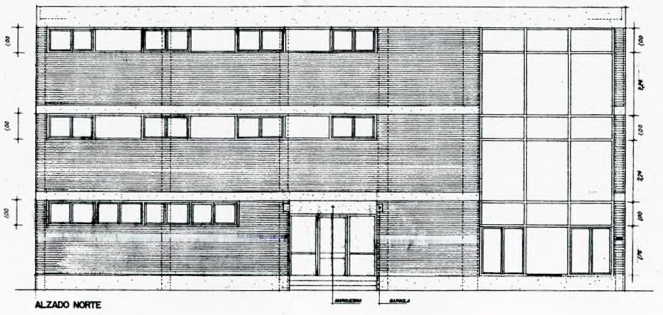


SECCION A-A

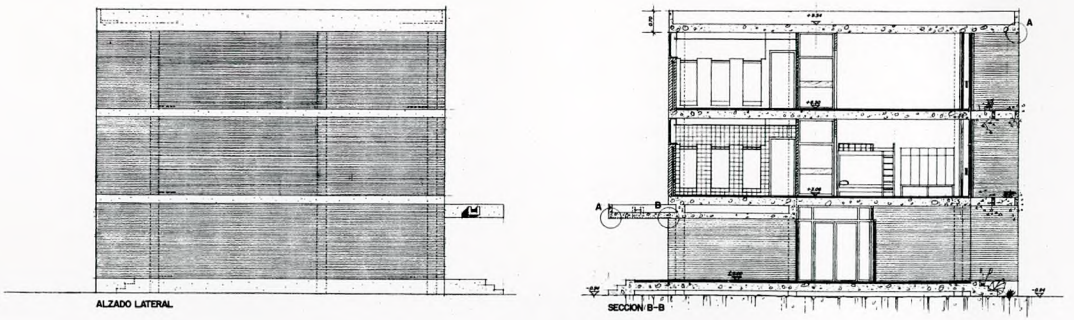
Edificio de residencias. Plantas y sección transversal por la escalera.



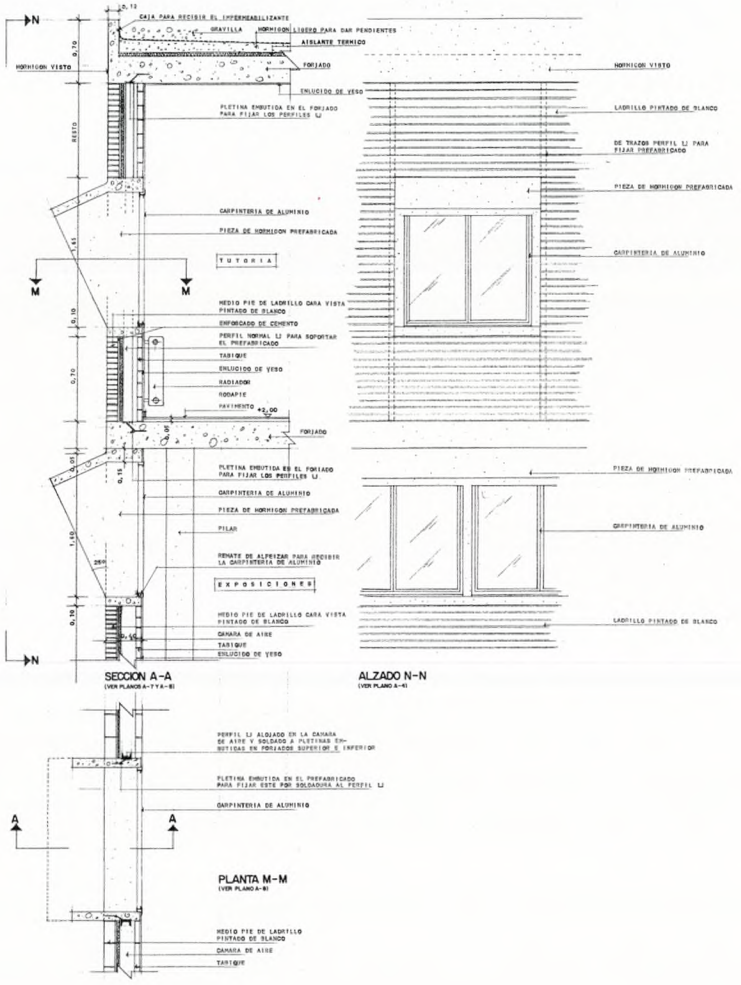
Detalle de la marquesina.

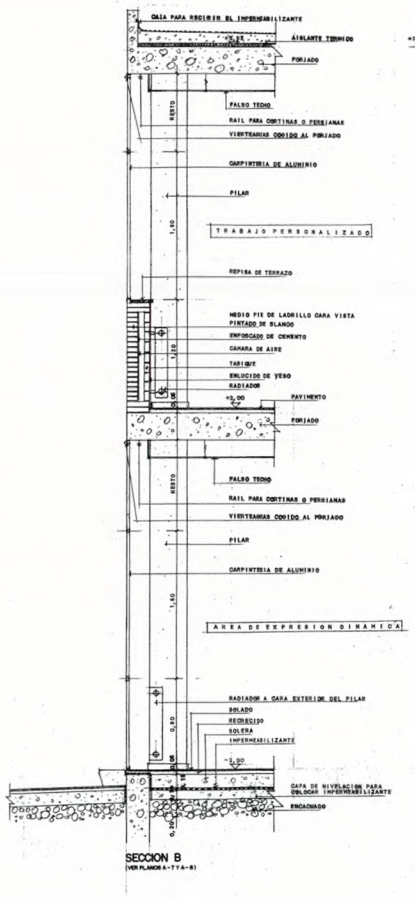


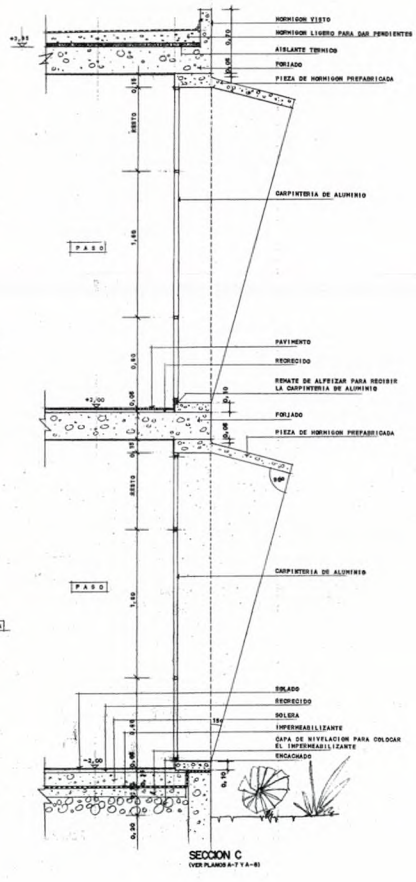




Edificio de residencias. Alzados y sección transversal por el acceso.







Edificio de Lenguaje y Antropología. Secciones constructivas.



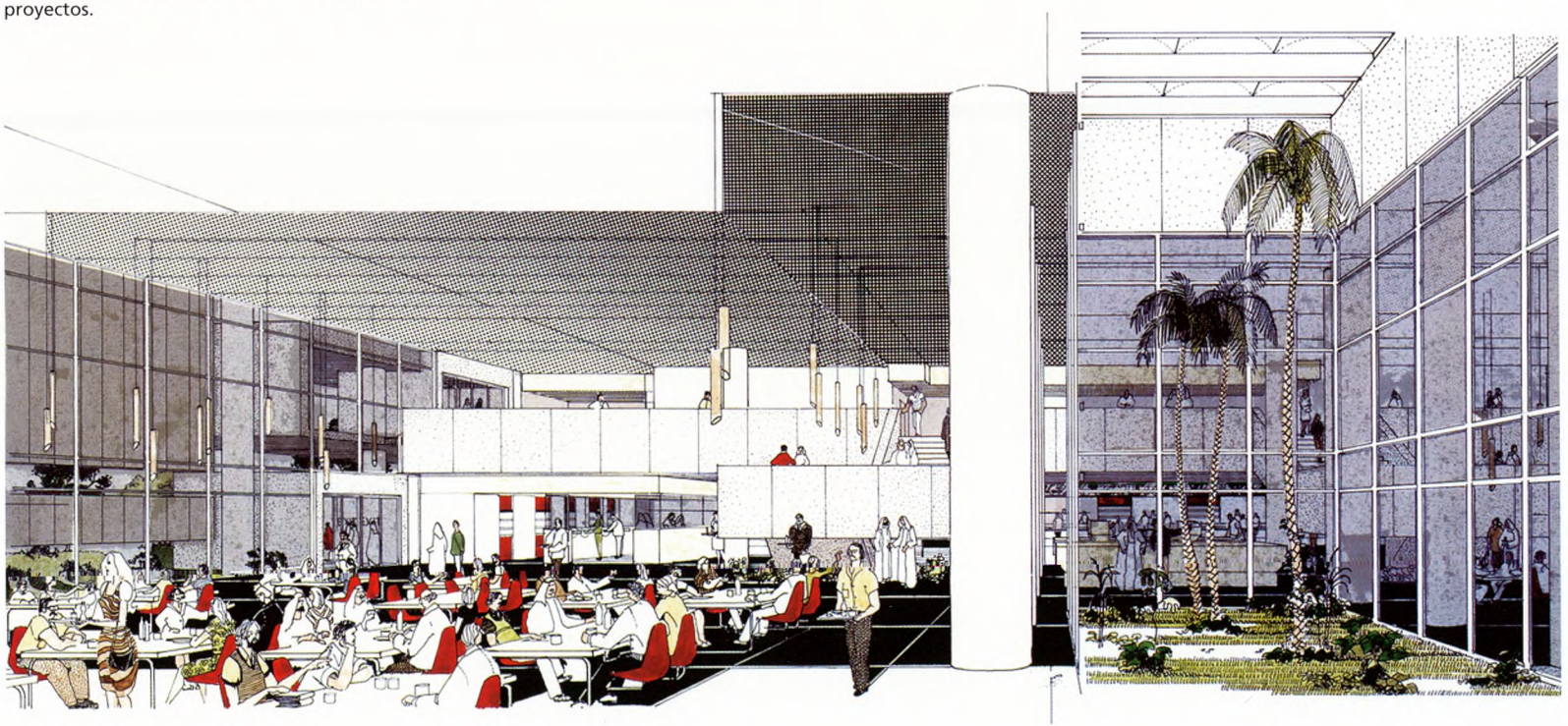
Universidad de Kuwait

Kuwait, 1977

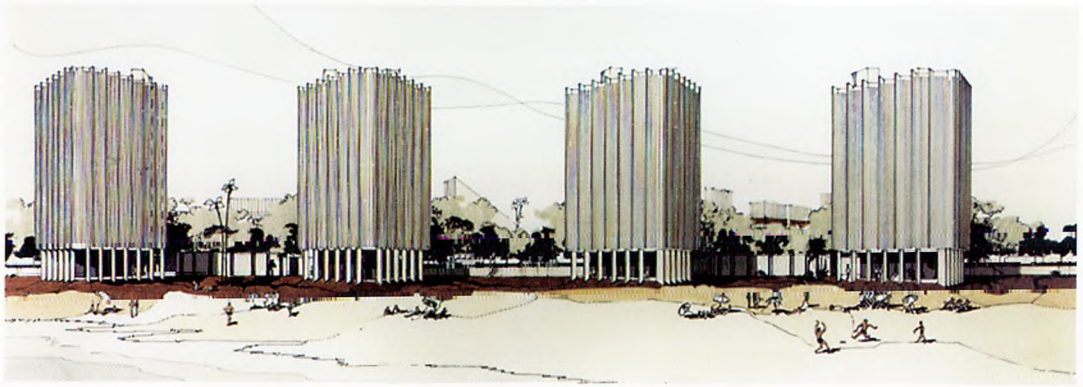
El proyecto se concibe como una ciudadela donde las actividades se desarrollan en el interior de los edificios, dadas las durísimas condiciones ambientales. El eje central que contiene los edificios emblemáticos y colectivos se inicia en un gran espacio abierto para finalizar en una plaza frente a una edificación histórica preexistente. A ambos lados del eje central se disponen las facultades, mientras que los espacios deportivos, residencias y servicios se desplazan hacia ámbitos más periféricos.

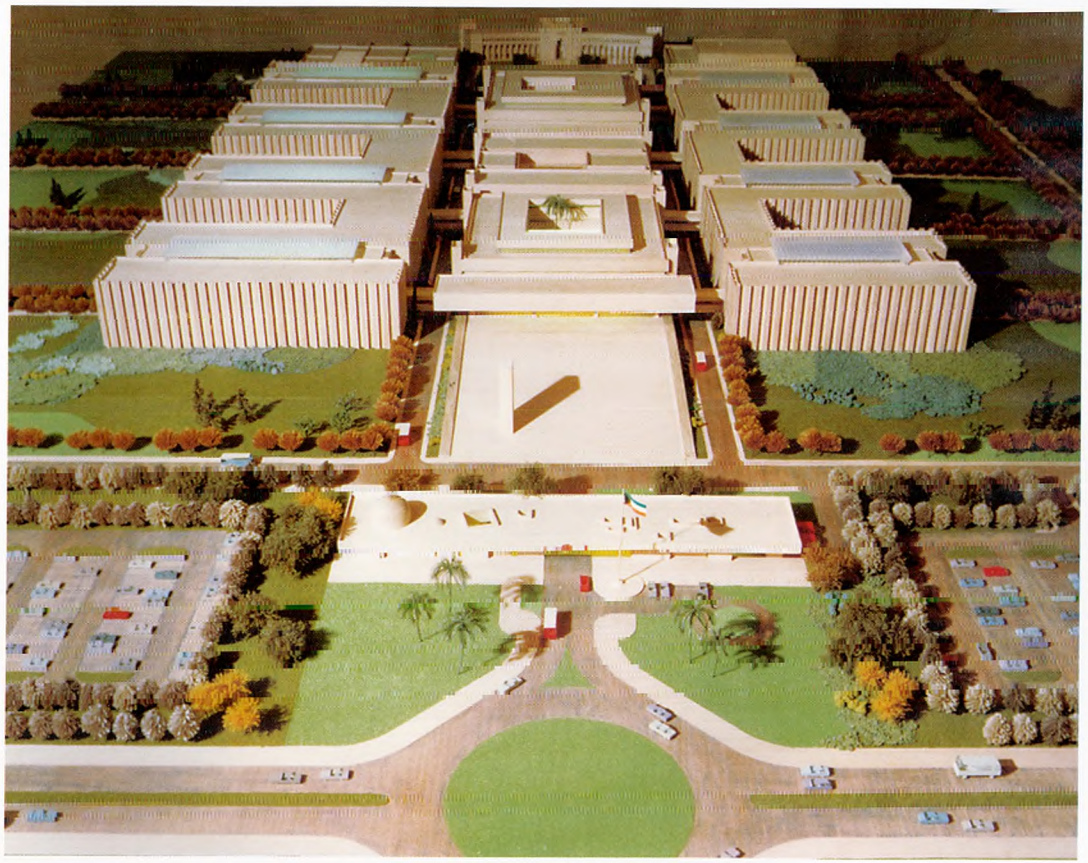
La formalización cerrada y vertical enfatiza la idea de monumentalidad normalmente asociada a las grandes intervenciones y contiene referentes formales a las ideas manejadas por arquitectos como Jacobsen, Breuer o Lasdun en algunos de sus proyectos.

Comedor universitario.



Residencias de estudiantes.





ANEXOS

RELACIÓN DE OBRAS Y PROYECTOS DEL ARCHIVO PROFESIONAL DE FERNANDO MORENO BARBERÁ

1940	Concurso. Ministerio de la Guerra - Palacio de Buenavista	Madrid
1940	Concurso de viviendas rurales	Dehesas (Extremadura)
1941	Concurso. Iglesia de Nuestra Señora del Amor Hermoso	Málaga
1943	Tienda en la plaza de Alonso Martínez núm. 7	Madrid
1944	Urbanización de la plaza del Caudillo	Valencia
1944	Aula de la Facultad de Veterinaria	Vallecas (Madrid)
1944	Concurso. Plaza de Toros	Jaén
1945	Centro de Investigaciones Calvo Sotelo	Madrid
1946	Casa en la calle de Antonio Toledano	Madrid
1946	Reconstrucción de una casa	El Plantío (Madrid)
1946	Chalet de Tiro	La Moraleja (Madrid)
1948	Instituto Nacional del Carbón	Oviedo (Asturias)
1949	Concurso reforma del monte Urgull	San Sebastián (Guipúzcoa)
1949	Palomar y caseta de transformación	La Moraleja (Madrid)
1949	Oficinas CCC en el muelle Alfau	Ceuta
1949	Monumento a los caídos	Madrid
1950	Instituto Laboral de Medina del Campo – Palacio de Dueñas	Medina del Campo (Valladolid)
1950	Instituto Laboral	Trujillo (Cáceres)
1951	Chalet ampliable	Condado de San Jorge
1951	Chalet para un artista	Condado de San Jorge
1951	Monumento	Puertollano (Ciudad Real)
1952	Chalet	Torremolinos (Málaga)
1952	Chalet en La Ciudad Lineal	Madrid
1952	Viviendas en Vallecas	Madrid
1952	Vivienda del guarda, conejeras y gallinero	Vicálvaro (Madrid)
1953	Chalet para D. J. Antonio Morales	Palamós (Gerona)
1953	Chalet para D. Eusebio Isern	Palamós - El Collet (Gerona)
1953	Chalet para Sr. Norstrom en Ciudad Jardín	Madrid
1953	Hotel San Antonio	Calonge (Gerona)
1953	Chalet para Sr. Sánchez Bella	Palamós (Gerona)
1953	Hotel	Córdoba
1953	Tienda en la calle de Goya núm. 3	Madrid
1953	Vivienda en la esquina de las calles Serrano y General Perón	Madrid
1953	Facultad de Veterinaria	Madrid
1953	Hostal de los Reyes Católicos	Santiago de Compostela (La Coruña)
1954	Viviendas para ENIRA	Linares (Jaén)
1954	Chalet en El Plantío para D. A. Ramírez Escudero	Madrid
1954	Reforma de un chalet	Cercedilla (Madrid)
1954	Vivienda en la calle Núñez de Balboa núm. 20	Madrid
1954	Tienda en la calle Atocha núm. 89 para Sr. López Romero	Madrid
1954	Viviendas en la plaza de Luca de Tena	Madrid
1954	Reforma en la calle de Lista núm. 25	Madrid
1954	Reforma en la calle de Villanueva núm. 7 y 9	Logroño (La Rioja)
1954	Casa en la avda. del Generalísimo núm. 12	Madrid
1955	Barrio de San Antonio	Madrid
1955	Chalet en Aravaca para Sr. Mendoza	La Florida - Aravaca (Madrid)
1956	Metalúrgica Santa Ana. Viviendas	Linares (Jaén)
1956	Chalet en La Moraleja para Sr. Bruno	Madrid
1956	Restaurante Jokey	Madrid
1956	Garaje en calle Núñez de Balboa núm. 25	Madrid
1956	Fábrica MADE	Villalba
1956	Edificio de oficinas	Madrid
1956	Urbanización Playa de Motril	Motril (Granada)

1956	Campo de fútbol	Linares (Jaén)
1956	Metalúrgica Santa Ana	Linares (Jaén)
1956	Viviendas para profesores	Medina del Campo (Valladolid)
1956	Viviendas para profesores	Trujillo (Cáceres)
1956	Facultad de Derecho	Valencia
1956	Viviendas en la plaza de Cuzco	Madrid
1957	Fábrica de Hilaturas	Linares (Jaén)
1957	Viviendas para los obreros de MADE	Villalba
1957	Chalet para D. Antón Paukner	Ciudad Puerta de Hierro (Madrid)
1957	Anexo Instituto Laboral	Trujillo (Cáceres)
1958	Viviendas en la esquina de las calles Bailén y Segovia	Madrid
1958	Escuela de Ingenieros Agrónomos	Valencia
1959	Cubierta del Instituto de Enseñanza Media	Trujillo (Cáceres)
1959	Viviendas en calle Núñez de Balboa núm. 25	Madrid
1959	Campo de golf	Fuenterrabía (Guipúzcoa)
1959	Viviendas en calle Jorge Juan núm. 33	Madrid
1959	Escuela de Maestría Industrial	Santiago de Compostela (La Coruña)
1959	Escuela de Formación Profesional Industrial	Monforte de Lemos (Lugo)
1959	Escuela de Maestría Industrial	Vigo (Pontevedra)
1960	Urbanización Valencia al Mar	Valencia
1960	Hotel Los Ángeles	Denia (Alicante)
1960	Polígono	Pontevedra (Galicia)
1960	Edificio industrial VIGOSA	Quart de Poblet (Valencia)
1960	Ampliación de la Plaza de Toros	Jaén
1960	Garaje Núñez de Balboa	Madrid
1960	Almacén frigorífico INTERFRISA	Barcelona
1960	Laboratorios de la Facultad de Ciencias	Valencia
1960	Facultad de Filosofía y Letras	Valencia
1961	Campo de deportes de la Universidad de Valencia	Valencia
1961	Colegio Mayor Casa de Brasil. Dirección de obra	Madrid
1961	Viviendas para profesores	Villagarcía de Arosa (Pontevedra)
1962	Edificio en la calle de los Hermanos Madrazo núm. 27	Madrid
1962	Calle de Blanco Argibay. Solar de D. G. Tabanera	Madrid
1962	Central térmica	Puente Nuevo (Córdoba)
1963	Ampliación de la Escuela de Maestría	El Ferrol (La Coruña
1963	Reforma de los comedores del Hotel Castellana Hilton	Madrid
1963	Ampliación de la Escuela de Maestría Industrial	La Coruña
1963	Concurso. Teatro Nacional de la Ópera. Fundación Juan March	Madrid
1963	Viviendas en la avenida de la Luz	Madrid
1963	Central térmica. Viviendas y capilla	Puente Nuevo (Córdoba)
1963	Viviendas en Polígono Sta. Marina	Badajoz
1964	Viviendas en Playa de Conill de la Frontera	Conill (Cádiz)
1964	Central térmica. Edificio de oficinas	Puente Nuevo (Córdoba)
1964	Instituto Laboral	Nájera (La Rioja)
1964	Escuela de Formación Profesional Industrial en el Barrio de San Blas	Madrid
1964	Facultad de Ciencias	Madrid
1964	Centro Nacional de Medios Audiovisuales	Madrid
1964	Escuela de Ingenieros Agrónomos	Córdoba
1964	Hostal San Marcos	León
1965	Hotel Comesa	Aravaca (Madrid)
1965	Viviendas para profesores	Betanzos (La Coruña)
1965	Viviendas para el Patronato del Ministerio de Trabajo	Madrid
1965	Chalet para D. Gabriel Mejías	Ciudad Puerta de Hierro (Madrid)

1965	Casa del guarda. Chalet para D. Jesús Romeo	Manzanares El Real (Madrid)
1965	Edificio de viviendas en la calle de la Condesa de Venadito	Madrid
1965	Universidad Laboral	Cheste (Valencia) –(Primer proyecto, en La Albufera)
1965	Viviendas en la calle de Bravo Murillo	Madrid
1966	Chalet en Somosaguas para D. Antonio Puyol	Madrid
1966	Vivienda	Isla de Tabarca (Alicante)
1966	Edificio comercial	Madrid
1966	Universidad Laboral	Gijón (Asturias)
1966	Colegio Mayor Santa María del Espíritu Santo	Madrid
1966	Piscina club deportivo San Juan	San Martín de Valdeiglesias (Madrid)
1967	Hotel Intercontinental	Madrid
1967	Vivienda para D. J. Pastor Buti	La Moraleja (Madrid)
1967	Escuela de Magisterio y anexos	Santiago de Compostela (La Coruña)
1967	Banca Nogueira	Orense
1967	Reforma sede del Banco Hispano e Industrial	Madrid
1968	Hotel Mercator	Gandía
1968	Hotel Intercontinental	Madrid
1968	Tienda Fauna's	Madrid
1968	Escuela de Ingeniería Técnica Industrial en el barrio de San Blas	Madrid
1968	Centro comercial y viviendas ITERLIMEN	Fuenterrabía (Guipúzcoa)
1969	Ciudad del Cine	Níjar (Almería)
1969	Vivienda para D. Francisco Ruescas	Somosaguas (Madrid)
1969	Reforma tienda de Sr. Ortiz	Madrid
1970	Hotel Los Virreyes	Valencia
1970	Oficina y galería de arte de la Agrupación de Decoradores	Madrid
1970	Centro de promoción profesional obrera	Madrid
1970	Ordenación manzana A-39	Ciudad Lineal (Madrid)
1971	Pabellón de caza	Marmolejo (Jaén)
1971	Viviendas y oficinas en calle Jorge Manrique núm. 12	Madrid
1971	Tienda para Sr. Gómez Millán	Madrid
1971	Chalet para Sr. García Ruescas	Somosaguas (Madrid)
1971	Concurso Ópera de Belgrado	Belgrado (Yugoslavia)
1971	Casa para Sr. Cabrera Kábana	Santa Cruz de Tenerife
1971	Centro de Universidades Laborales	Las Palmas de Gran Canaria
1971	Centro de Universidades Laborales "Blas Tello"	Toledo
1972	Chalet Los Rosales	Los Molinos
1972	Hospital Amirie	Kuwai
1972	Apartamentos Los Virreyes	Valencia
1972	Edificio de oficinas	Madrid
1972	Chalet para D. Efrén Borrajo	Los Peñascales (Madrid)
1972	Palacio de Villahermosa	Madrid
1972	Centro de Universidades Laborales	Málaga
1973	Reforma de vivienda	Aldeaquemada (Jaén)
1973	Hospital de Afuera	Toledo
1974	Ampliación chalet de D. Enrique Romero	La Moraleja (Madrid)
1974	Casa en el campo	Mataelpino (Madrid)
1975	Garden	Kuwait
1975	Conference city en Abu Dhabi	Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos)
1975	Housing Project	Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos)
1975	Casa El Espinarejo	Manzanares el Real (Madrid)
1975	Multicines	Valencia
1975	Marinecity	Kuwait
1976	Chalet en Peñacaballero	Manzanares el Real (Madrid)

1977	Universidad de Kuwait	Kuwait
1977	Pabellón Peñacaballero	Manzanares el Real (Madrid)
1977	Casa del Cordón	Burgos
1978	Universidad Árabe Hispanoamericana King Faisal	Granada
1978	Viviendas y locales comerciales	Madrid
1979	Vivienda	Madrid
1979	Yarmouk University	Irbid (Jordania)
1979	Zayed Military School	Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos)
1979	Daifallah Palace	Al Ullaiyah (Riyadh) – Arabia Saudí
1979	Playa de Las Américas	Tenerife (Canarias)
1979	Government Centres	Omán
1979	Palacio de Linares	Madrid
1979	Daifallah Palace	Al Ullaiyah (Riyadh) – Arabia Saudí
1980	Instalación de un museo en el Torreón de los Guzmanes	Caleruega (Burgos)
1980	Ampliación del Banco de España	Madrid
1980	The Creek Housing	Arabia Saudí
1980	Centro turístico Manglaralto	Manglaralto (Guayaquil) - Ecuador
1980	Estadio	Nigeria
1980	Commercial and Residential centre	Jeddah (Arabia Saudí)
1980	Office Building	Bahrein
1980	City Centre Development	Port Harcourt (Nigeria)
1981	Central Emergency Hospital	Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos)
1981	Parque de bomberos y Policía Municipal	Burgos
1981	Durbar Hotel	Nigeria
1981	Al Qasim Private Hospital	Al Qasim (Arabia Saudí)
1982	Castillo de Prim	El Cerrón (Ciudad Real)
1982	Nigerian Airports Authority. Hotel	Nigeria
1982	Embajada de Kuwait	Madrid
1982	Tienda restaurante	Madrid
1983	Cairo Transport Authority. Hospital	El Cairo (Egipto)
1983	Asamblea Regional de Cantabria	Cantabria
1983	Iglesia de Santo Domingo de Silos	Alarcón (Cuenca)
1986	Rehabilitación y reforma en calle Felipe IV núm.7	Madrid
1986	Oficinas para la Telefónica	Madrid
1986	Rehabilitación y reforma en calle Serrano núm. 188	Madrid
1986	Rehabilitación y reforma en calle Serrano núm. 58	Madrid
1986	Rehabilitación y reforma en calle Alfonso XII núm. 26	Madrid
1986	Rehabilitación y reforma en calle Serrano núm. 21	Madrid
1987	Rehabilitación y reforma en calle Ruiz de Alarcón núm. 11	Madrid
1987	Rehabilitación de una residencia de lujo de la tercera edad	Madrid
1987	Chalet en Puerta de Hierro	Puerta de Hierro (Madrid)
1987	Viviendas en la playa de Sotogrande	San Roque (Cádiz)
1988	Rehabilitación y reforma en calle Velázquez núm. 123	Madrid
1988	Viviendas unifamiliares en Pozuelo	Pozuelo (Madrid)

Nota: Las fechas de las obras y proyectos anteriores corresponden al orden cronológico del archivo personal del arquitecto Fernando Moreno Barberá, generalmente coincidentes con la fecha de encargo del trabajo.

Casa en El Plantío (Madrid), RNA, núm. 67-68 (jul.-ag. 1947), págs. 270-272.

Tienda en la plaza de Alonso Martínez (Madrid), RNA, núm. 74 (febr. 1948), págs. 54-55

"Tradición y modernismo" (conferencia del profesor Paul Bonatz impartida en Madrid el 15 de junio de 1943). (Traducción del arquitecto D. Fernando Moreno Barberá.) RNA, núm. 23 (nov. 1943), págs. 390-397. "Sobre la construcción de puentes" (conferencia del profesor Paul Bonatz). (Traducción del arquitecto D. Fernando Moreno Barberá), RNA, núm. 23 (nov. 1943)

Tienda de objetos de regalo en Madrid, RNA, núm. 108 (dic. 1950), págs. 515-518.

Chalet del campo de tiro de La Moraleja (Madrid), RNA, núm. 91 (jul. 1949), págs. 292-303.

Proyecto de urbanización en la ciudad Villa Rosa. (Carretera Madrid-Hortaleza), Madrid, RNA, núm. 132 (dic. 1952), págs. 37-41.

Centro de Investigaciones Calvo Sotelo. Empresa Nacional Calvo Sotelo de Combustibles Líquidos y Lubricantes. (Calle de Embajadores esquina Antracita). Madrid, RNA, núm. 143 (nov. 1953), págs. 1-14.

Proyecto de Hospedería de Peregrinos en Santiago de Compostela, RNA, núm. 156 (dic. 1954), págs. 3-4 (Fernando Moreno Barberá, Julio Gómez Gonzáles, Luis Cano Lasso y Rafael de la Joya Castro).

Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela, RNA, núm. 156 (dic. 1954), págs. 5-21 (Fernando Moreno Barberá, Julio Gómez González, Luis Cano Lasso y Rafael de la Joya Castro).

Barrio Tipo San Antonio (Madrid), RNA, núm. 176-177 (ag.-sept. 1956), págs. 67-70 (Fernando Moreno Barberá, José M. Rodríguez Cano, Manuel Ambros Escanellas, Juan Piqueras Menéndez, Juan Gómez y González de la Buelga, Vicente Benlloch La Roca, Alfonso Quereizaeta Enríquez, Julio Cano Lasso y Rafael de la Joya Castro).

Edificio de viviendas en la plaza de Luca de Tena, (Madrid), RNA, núm. 182 (febr. 1957), págs. 21-25.

Edificio de viviendas en la calle de Bailén (junto al Viaducto), Madrid, *Arquitectura*, núm. 45 (sept. 1962), págs. 16-19 (Fernando Moreno Barberá, Juan Gómez y González de la Buelga y Julio Cano Lasso).

Facultad de Derecho de Valencia, *Arquitectura*, núm. 67 (jul. 1964), págs. 12-17.

Escuela de Maestría Industrial, Monforte de Lemos (Lugo), *Arquitectura*, núm. 110 (febr. 1968), pág. 47.

Centro de Orientación de Universidades Laborales Jesús Romeo. Cheste (Valencia), *Arquitectura*, núm. 142 (oct. 1970), págs. 17-24.

Banca López Quesada. Rehabilitación del palacio de Villahermosa (Madrid), *Arquitectura*, núm. 222 (en.–febr. 1980), págs. 29-31.

Centro Nacional de Promoción Profesional y Social (Madrid), *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 174 (dic. 1973), págs. 48-62.

"Medio Oriente. Arquitectura a gran escala", *Elites*, núm. 17 (1978), págs. 10-17.

Hostal San Marcos, *Remodelación de Edificios Antiguos*, año 1979, págs. 12-13.

"Bajo el amparo de los dioses agrestes", A. D., núm. 22 (1989), págs. 52-59.

Escuela de Maestría, *Obradoiro*, núm. 17 (1990), págs. 25-28.

Escuela de Promoción Profesional Obrera. "Premios COAM 1971-1993". Madrid 1995.

PRIMERA PARTE:

Álvarez Prozorovich, Fernando V.: ***Antonio Bonet Castellana. 1913–1989,*** **Barcelona: COAC/Ministerio de Fomento**: 89.

"Arne Jacobsen. Edificios públicos", ***2G Revista internacional de arquitectura,*** **núm. 1 (IV 1987)**: 180.

AA. VV.: ***Arquitectura del Siglo XX: España,*** **Madrid: Tanais Ediciones, 2000**: 28, 31, 49, 164 y 175.

AA. VV.: ***Correa & Milà. Arquitectura 1950-1997,*** **Barcelona: COAC, 1997**: 169

AA. VV.: "Le Corbusier (II)", ***A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda,*** **núm. 10 (1987)**: 91 y 125.

AA. VV.: ***El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000,*** **Madrid: Tanais Ediciones, 2001**: 30.

AA. VV.: ***La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona,*** **Barcelona: Comisión de Cultura, ETSAV, 1987:** 41 (Francesc Català-Roca) y 42.

Arquitectura Viva, **núm. 44 (septiembre-octubre 1995)**: 40.
Capitel Antón: ***La arquitectura de Luis Moya Blanco,*** **Madrid: COAM, 1982**: 88.

Carter Peter: ***Mies van der Rohe at Work,*** **Londres: Phaidon, 1999**: 60.

Català-Roca, Francesc: 50.

Corrales, José Antonio, y Ramón Molezún Vázquez: ***Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992,*** **Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1992**: 47.

Fernández del Amo, José Luis: ***Fernández del Amo, Arquitectura. 1942-1982,*** **Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983**: 103.

Flores Carlos: ***Arquitectura Española Contemporánea II. 1950-1960,*** **Madrid: Aguilar, 1989**: 64, 65 y 120.

Fondo Moreno Barberá. Archivo Histórico ICARO-CTAV: 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 18, 19, 20, 27, 29, 32, 33, 34, 35, 38, 43, 44, 46, 48, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 87, 90, 92, 93, 95, 96, 99, 100, 101, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 153, 154, 162, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 186, 187, 188 y 189; **Fotografías de Moreno Barberá**: 72, 94, 97, 98, 127, 159 y 160; **Fotografías de Asín Lapique, Luis**: 1, 53, 67, 81, 137, 151, 155, 156, 157, 158 y 183, 184 y **Fotografías de Murad Mateu, Fernando**: 45, 148 y 149.

Hedrich-Blessing: 104.

Hyman Isabelle: ***Marcel Breuer, Architect. The career and the buildings,*** **Nueva York: Harry N. Abrams, 2001**: 150 y 185.

Joedicke, Jürgen ***Arquitectura Contemporánea. Tendencias y evolución,*** **Barcelona: Gustavo Gili, 1969**: 51, 54 y 135.

Küper Marijke e Ida van Zijl: ***Gerrit Th. Rietveld. 1888-1964. The Complete Works,*** **Utrecht: Centraal Museum Utrecht, 1992**: 133.

L'architecture d'aujourd'hui, **núm. 177 (enero-febrero 1975)**: 174.

Lotus, **núm. 47 (tercer cuatrimestre, 1985)**: 17.

Ortiz-Echagüe, César: ***César Ortiz-Echagüe. Cincuenta años después,*** **Pamplona: T6 Ediciones, 2001**: 37.
Otxotorena, Juan Miguel: ***José Antonio Corrales. Obra construida,*** **Pamplona: T6 Ediciones, 2000**: 66.

Revista Nacional de Arquitectura, núm. 23 (noviembre 1943): 11, 13 15; núm. 45 (septiembre 1962): 112, 113; núm. 109 (enero 1951): 86; núm. 138 (junio 1953): 36; núm. 143 (noviembre 1953): 4, 16; núm. 156 (diciembre 1954): 21, 22, 23, 24, 25 y 26; núm. 161 (mayo 1955): 39, núm. 176-177 (agosto-septiembre 1956): 106 y núm. 182 (enero 1957): 115.

Smithson, Alison y Peter: ***The charged Void: Architecture,*** **Nueva York: The Monacelli Press, 2001**: 161.

Sota, Alejandro de la: ***Alejandro de la Sota, Arquitecto,*** **Madrid: Pronaos, 1989**: 85.

The Architectural Digest, **núm. 22 (agosto 1989)**: 123.

Tzonis Alexander: ***Le Corbusier. The poetics of machine and metaphor,*** **Londres: Thames & Hudson, 2001**: 114.

Zevi Bruno: ***Poética de la Arquitectura Neoplástica,*** **Buenos Aires: Victor Lerú Srl., 1960**: 163.

SEGUNDA PARTE:

Revista Nacional de Arquitectura, núm. 143 (noviembre 1953): imágenes de las págs. 140-142.

Saitabi, XXXVI (1986): fotografía, y sección y planta de la capilla de la pág. 191.

Obradoiro, **núm, 17 (1990)**: fotografía de la pág. 164.

El resto de las ilustraciones del catálogo "Obras y proyectos" pertenecen al:

Fondo Moreno Barberá del Archivo Histórico ÍCARO-CTAV; **Asín Lapique, Luis**: fotografías de las págs. 151 (der.), 157, 167, 170 (ab.), 176, 188, 200, 206, 211, 215, 217 (excepto arriba izq.), 229, 230, 231, 237 (der.), 250, 252, 254, 258 y 261; **Murad Mateu, Fernando**: fotografías de las págs. 153, 184, 187 y 190; **Moreno Barberá, Fernando**: fotografías de las págs. 169, 196, 197; **García Vallcanera, María**: fotografías de las págs. 236 y 237 (izq.)

Este libro se ha compuesto con tipos Garamond Berthold y Frutiger. Se ha utilizado papel estucado mate de 150 g para el interior y cartulina de 350 g estucado brillante para la cubierta.
La tirada ha sido de 1500 ejemplares.

ARQUÍTHEMAS

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.

Desde su creación, la Fundación se ha interesado en el desarrollo de actividades propias que se han traducido principalmente en la edición de libros relacionados con temas de interés para la cultura arquitectónica.

La colección Arquíthemas se origina en trabajos de investigación de difícil encaje comercial pero de indudable interés, que habitualmente quedan fuera del mundo de las publicaciones y, por lo tanto, resultan difícilmente accesibles. Arquíthemas pretende cubrir ese espacio vacante, concentrando obras dispares, de carácter no necesariamente académico, y estableciendo un lugar abierto a la reflexión arquitectónica.

TÍTULOS PUBLICADOS

tm 1 *Las casas del alma*, AA.VV.
tm 2 *La imagen supuesta*, Jorge Gorostiza
tm 3 *La Ciudad Lineal de Madrid*, José Ramón Alonso Pereira
tm 4 *Viaje por la obra finlandesa de Alvar Aalto*, Jordi García Vilaplana
tm 5 *Coderch, fotógrafo*, Carles Fochs
tm 6 *Rehacer paisajes/Remaking landscapes*, AA.VV.
tm 7 *Diseño (industrial) en Andalucía*, AA.VV.
tm 8 *Arne Jacobsen 1926-1949*, Félix Solaguren-Beascoa
tm 9 *Arne Jacobsen 1950-1971*, Félix Solaguren-Beascoa
tm 10 *Arne Jacobsen. Dibujos 1958-1965*, Félix Solaguren-Beascoa
tm 11 *Jardines Insurgentes/Gardens in arms*, AA.VV.
tm 12 *Manuel Sánchez Arcas. Arquitecto*, AA.VV.
tm 13 *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*, Jorge Torres Cueco
tm 14 *Los orígenes del ensanche Cortázar de San Sebastián*, Ángel Martín Ramos
tm 15 *AC Publicación del GATEPAC*

El presente texto trata de situar a Fernando Moreno Barberá en el fecundo proceso de continuidad y revisión de la arquitectura moderna que se produce en toda Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Moreno Barberá desarrollará una línea de trabajo centrada en la versión de los modelos de la modernidad para adecuarlos a su personal manera de entender la arquitectura. El resultado es una cuidada síntesis caracterizada por su objetividad, claridad y atención a la organización volumétrica y funcional así como al lugar. Ajeno a las modas y tendencias que hicieron de la arquitectura moderna un hecho fugaz en la España de mediados del siglo xx, sus últimas obras todavía muestran muchos de los principios que inspiraron a los arquitectos del Movimiento Moderno.

fundación caja de arquitectos

ICARO CTAV COLEGIO TERRITORIAL DE ARQUITECTOS DE VALENCIA

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA D'INFRAESTRUCTURES I TRANSPORT

ISBN 84-933701-5-0
9 788493 370152