



Maestros cercanos

José Manuel López-Peláez

Maestros cercanos

colección la cimbra 4

Maestros cercanos

José Manuel López-Peláez



fundación caja de arquitectos

Maestros cercanos

José Manuel López-Peláez

colección la cimbra, núm. 4

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Luis Martínez Santa-María

EDICIÓN

Fundación Caja de Arquitectos

Arcs, 1, 08002 Barcelona

www.arquia.es/fundacion

COORDINACIÓN

Marta Sanfiz Celada

Jaime J. Ferrer Forés

DISEÑO GRÁFICO

gráfica futura

IMPRESIÓN

Elece

FOTOMECÁNICA

Cromotex

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO

Joaquina Ballarín

D.L.: M-22991-2007

ISBN: 978-84-934688-9-7

© de esta edición,

Fundación Caja de Arquitectos, 2007

© de los textos, el autor

© de las imágenes autorizadas, VEGAP
2007

Portada

Aldo Van Eyck, fotografía procedente de
*Built With Colour. The Netherlands Court
of audit by Aldo and Hannie van Eyck.*
010 Publishers Rotterdam. 1999. (Detalle)

PATRONATO FUNDACIÓN

CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE

Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE PRIMERO

Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE SEGUNDO

Santiago de la Fuente Viqueira

SECRETARIO

Antonio Ortiz Leyba

PATRONOS

José Álvarez Guerra

Covadonga Alonso Landeta

Marta Cervelló Casanova

José Argudin González

Sol Candela Alcover

Montserrat Nogués Teixidor

Carlos Gómez Agustí

Francisco Cabrera Cabrera

Alberto Alonso Saezmiera

Manuel Ramírez Navarro

Antonio Ferrer Vega

DIRECTOR

Gerardo García-Ventosa López

Este libro se ha compuesto con tipos
Berthold Garamond y Akzidenz Grotesk.
Se han usado papeles Munken Lynx
de 130 gramos para los interiores
y de 240 gramos para la cubierta.

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

Índice

7	Sobre la proximidad	
13	Primer tiempo	
15	SOTA 1	Pasión por la idea. Apuntes sobre la arquitectura de Sota
23	FISAC 1	Innovación y tradición en la obra de Fisac
33	OÍZA 1	Oíza y el reflejo del <i>Zeitgeist</i>
51	ASPLUND 1	Bebiendo en las fuentes de Asplund
67	Segundo tiempo	
69	OÍZA 2	En la Ciudad Blanca
79	SOTA 2	Caricaturas
87	ASPLUND 2	Asplund frente a Eames
109	FERNÁNDEZ ALBA 1	<i>Principia Pedagógica</i> . Antonio Fernández Alba y las enseñanzas de arquitectura
119	SOTA 3	Recorrer Sota. Reflexiones en el Gimnasio
135	Tercer tiempo	
137	OÍZA 3	La casa de Oíza
151	ASPLUND 3	Opuestos en Asplund
157	CORRALES Y MOLEZÚN 1	<i>Spanish Mat</i> . Corrales y Molezún en Bruselas
165	CODERCH 1	Oblicuidad del Girasol
181	ASPLUND 4	Madurez de Asplund
189	SOTA 4	Presencias intensas
201	Origen de los textos	
202	Nota biográfica	
204	Créditos de las ilustraciones	

Sobre la proximidad

Hace ya algunos años, en uno de los viajes a India, estuve viviendo durante cierto tiempo en el *Ashram*¹ de un maestro. Este lugar se encuentra situado al borde del Ganges y próximo a su nacimiento, en las estribaciones de los Himalayas. Tuve entonces oportunidad de comprobar lo que tanta gente entiende por cercanía al maestro, hasta el punto de que muchos de los que iban a visitarle anhelaban la estricta proximidad física y, según la costumbre hindú, se inclinaban y le tocaban los pies a modo de saludo reverente.

Conocí allí a un *swami*, un discípulo de este maestro, que había descendido desde su cueva situada en algún lugar de las montañas para permanecer con él unos días, antes de regresar a los Himalayas. El aspecto de este discípulo, su sonrisa y presencia son cualidades difíciles de olvidar. Me resultaba sorprendente que, a pesar de tratarse de un ser humano excepcional, aún necesitase esta relación temporal, cercana a aquel que guiaba su trabajo. Quizá ocurra que, en determinada etapa, se precise una energía que brota únicamente en la relación rigurosamente próxima. Era evidente que el vínculo entre ambos se establecía también a otros niveles y que, a pesar de la gran distancia que separaba la cueva del *Ashram*, existía una ligadura que traspasaba ese espacio y permitía al discípulo obtener del maestro el apoyo que su labor requería.

Aquellos días viviendo en el *Ashram* también supusieron una lección en este sentido, porque se llega a entender que la proximidad literal a quien ha alcanzado un alto nivel de sabiduría alienta el aprendizaje, y observé cómo la fuerza que fluye de esa presencia es perceptible en el ánimo de quien trabaja, hasta tal punto que, cuando la cercanía física ya no es posible, esta energía continúa reflejándose de forma sutil.

1. Del sánscrito *āśrama*, se dice del lugar de estudio y meditación creado en torno a la residencia de un maestro, con el fin de iniciarse y profundizar en el camino espiritual.

En un orden bien distinto y durante otra estancia en este mismo país no pude evitar el deseo de visitar Chandigarh. A pesar de que el objetivo del viaje fuera otro, anhelaba experimentar in situ la obra asombrosa de Le Corbusier. Es verdad que utilizando textos y planos de cualquier obra es posible acercarse a lo que su autor pensó, pero cuando se trata de una propuesta importante el contacto directo con ella supone toda una experiencia. Recuerdo, por ejemplo, que el ascenso casi en solitario hacia el salón de sesiones del Palacio de Congresos, y el contraste entre la penumbra de las galerías y la claridad de esta gran sala alumbrada por el lucernario, una verdadera máquina de luz, me causó una impresión indefinible. De la misma forma, aquel momento permitía entender bien la escala y el significado de la Mano Abierta “pour donner et pour recevoir”, situada en la gran plaza entre el Palacio de Congresos y el de Justicia, no sólo en su aspecto físico sino también como referencia espiritual y símbolo pedagógico.

Puede tenerse la fortuna de conocer un maestro durante el tiempo en que está entre nosotros, de escucharle directamente, estar cerca de su labor e incluso de compartir con él determinados lugares y experiencias. Esto, como todo lo importante que nos ocurre, no sucede por casualidad. Cuando se vive de cerca esta enseñanza, el legado del maestro adquiere un sentido especial. Muchas veces se descubre después, cuando ya su actividad física no se produce, el sentido más preciso de lo que en lo cotidiano parecía elemental. La experiencia vivida en proximidad deja huellas estables, pero también se intuye que la falta de distancia y perspectiva impide entender su valor real. Algunas veces este entendimiento surge con el tiempo.²

En aquel *Ashram* mencionado al principio escuché a otro *swami*, que residía allí, hablar de la dificultad que implicaba vivir cerca del maestro; establecer con él una relación cotidiana: conocer los aspectos personales menos gratos e incluso padecerlos podía representar un obstáculo más en

2. Una reflexión concreta en torno a la convivencia con un maestro podemos encontrarla en algunas obras de Mircea Eliade como, por ejemplo, *Diario íntimo de la India*, Valencia: Pre-Textos, 1997.

el aprendizaje. La inmediatez del modelo, que con la distancia tiende a idealizarse, a entenderse con abundancia de perfecciones, puede llegar, por contraste, a mostrar amplificadas en el día a día sus propias debilidades. No es útil subir a nadie en un pedestal porque antes o después habrá que bajarlo. Es preciso entender que un ser humano, como criatura en crecimiento que es, tiene cualidades y defectos que debe entender y equilibrar mientras esté sujeto a las leyes polares de la creación. Para todo individuo, el conocimiento más importante es el de sí mismo, tal como indicaba el precepto delfico, y una ayuda es ver nuestro propio reflejo en quien tenemos al lado, incluso cuando se trata de un maestro. Si se llega a entender esto, el lado difícil de la convivencia puede también convertirse en ocasión de enseñanza y entendimiento.

No hay que confundir separación con distancia. La primera implica una ruptura, un corte en el plano emocional, mientras que al distanciarnos ampliamos nuestro campo de visión, y ello permite observar con perspectiva evitando el enredo personal, que es confusión y pérdida de claridad. Con la distancia, el entendimiento y, por tanto, la unidad son posibles.

En Oriente es usual la cercanía entre maestro y discípulo como procedimiento de aprendizaje; se admite culturalmente que existe una disponibilidad mutua, incluso cierta complicidad, para que la conexión se establezca y sea beneficiosa. Nuestra sociedad tiende a hacer esta relación más institucional y con ello paga el tributo del que nos advertía Ivan Illich: toda institución, cuando supera un determinado umbral, se vuelve contra los fines para los que fue creada.³

Pero existen diversas clases de cercanías y distancias: las físicas y las psicológicas. La medida de lo corpóreo es objetiva mas su significado no es siempre el mismo, por lo que la dimensión psicológica requiere una consideración menos literal. Hay quien ha investigado en ese sentido la

3. Diversos textos de Ivan Illich sostienen esta tesis. Como ejemplo pueden consultarse *La convivencia* o también *La sociedad desescolarizada*, Barcelona: Barral, 1974 (Breve Biblioteca de Respuesta).

implicación espacial de estas relaciones, desde las estrictamente métricas a las culturales y antropológicas. El significado de los intersticios y de las disposiciones espaciales relativas no es siempre idéntico, como ya descubrimos hace años en la *Dimensión oculta*, junto con las sugerentes afirmaciones de su autor.⁴ Podemos sentir lejanía de personas o cosas que son directamente tangibles y, al contrario, compensar la distancia temporal o material de alguien con el vínculo a su pensamiento y enseñanza. Ello confirma la consideración de la filosofía yoga sobre la universalidad de la mente, trascendiendo cuestiones estrictamente topológicas.

La proximidad a una determinada presencia o al lugar en que se encuentra, surge al intuirse allí un interés común: la simpatía o afinidad con algo. Se contempla la posibilidad de alumbrar nuestro camino hacia un anhelo que tenemos como seres humanos. El maestro es alguien que con su actitud impulsa la Ley de la Expansión y sirve de medio para incorporarnos a ella, abandonando la reducción propia de determinadas formas mentales. Llega a inducir en su entorno un cúmulo de relaciones que amplía nuestro campo de posibilidades. En el maestro buscamos que la diferencia de potencial establezca una base para nuestro progreso. Algo nos atrae hacia este foco y, aunque es posible que en ocasiones se trate de una intención difusa y poco apprehensible, en cierto momento llegará a tomar forma.

Marsilio Ficino, el preceptor de Lorenzo de Médicis, escribió a uno de sus discípulos: “Se necesitan astucia y discernimiento ya que la liebre se esconde en una pequeña mata de hierba. Lo mezquino se esparce con facilidad mientras que lo útil se reduce a lugares muy concretos”.⁵ Saber situarse cerca de estos lugares es la condición de cualquier aprendizaje.

Verano de 2006

4. Edward T. Hall: *The Hidden Dimension*, Londres: The Bodley Head, 1966. (Trad. esp.: *La dimensión oculta*, México, Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

5. *The Letters of Marsilio Ficino*, Londres: Shephard Walwyn, 1975.



Alejandro de la Sota. Croquis para el Museo Provincial de León, 1984.

Pasión por la idea. Apuntes sobre la arquitectura de Sota

Se ha afirmado con frecuencia que son rasgos propios de nuestra época la diversidad de motivos que atraen la atención de los arquitectos y la variabilidad de influencias que condicionan su actividad. Ello se hace patente en los últimos veinticinco años no sólo al estudiar distintos ejemplos, sino tantas veces a lo largo de la obra de un mismo autor y, desde luego, si pensamos en las Escuelas de Arquitectura, especialmente sensibles a las vicisitudes de estos cambios.

Observando este panorama causa cierto asombro la figura de Alejandro de la Sota, cuya actitud, expresada a través de sus escritos y comentarios, se nos presenta sin vacilaciones y absolutamente confiada en sus principios. De igual forma su arquitectura sigue un proceso ascendente, de progresivo afianzamiento, en el que se podrían señalar dos momentos de especial importancia: el Gobierno Civil de Tarragona (1957), que seguramente inicia la etapa más interesante, y el gimnasio del Colegio Maravillas (1960-1962), donde se reúnen las ideas que caracterizarán su producción posterior.

No cabe duda de que cualquier obra de arquitectura puede analizarse bien con independencia del pensamiento de su autor, situándola en el contexto histórico,¹ o refiriéndola al mundo de intereses y afinidades de quien la realiza; quizá la obra de Sota incite especialmente a esta segunda alternativa. Intentaremos aquí apuntar algunas ideas íntimas y aprovechar el conocimiento personal del arquitecto, aceptando la falta de objetividad que ello implica, para ofrecer un punto de vista desde la propia obra, valorando cuánto el interés con que la arquitectura es construida depende de un planteamiento intenso.

1. Como referencias históricas de la obra de Alejandro de la Sota pueden consultarse: Carlos Flores: *La Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid: Aguilar, 1961, y el número 115 de la revista *Hogar y Arquitectura*, (noviembre-diciembre 1974), dedicado a su obra y preparado por M. A. Baldellou.

Investigar las claves del pensamiento de Sota tropieza con la dificultad inicial del escaso número de escritos publicados, por lo que es necesario acudir también al recuerdo de sus comentarios, clases y conferencias. Seguiremos el procedimiento de seleccionar algunas ideas básicas y referirlas a edificios concretos eligiendo como tema central el gimnasio del Colegio Maravillas, el cual, como ya se ha indicado, reúne cualidades especialmente importantes que pueden ayudarnos a valorar el resto de la obra.

El documento que explica de forma más completa el gimnasio es el dibujo de la sección transversal. En él podemos apreciar al mismo tiempo la relación entre las distintas partes y las intenciones más importantes que configuran la propuesta; el edificio se dispone como una pieza que salva el desnivel entre el edificio existente y la calle constituyendo en cierta manera un *punte* entre ambos. Sota valora en este caso las posibilidades que el lugar tiene de ser *completado* por el edificio y busca una alianza con las condiciones físicas. En su obra, la consideración del lugar en que el edificio se sitúa aparece planteada de diversas formas. Así, en el Gobierno Civil de Tarragona, se destaca la plaza como enclave urbano mediante la disposición frontal de la fachada principal del edificio, claramente diferenciada en importancia respecto a los otros alzados cuya presencia tiende a diluirse. También la situación del edificio de viviendas (1963) en el casco antiguo de Salamanca le lleva a utilizar el muro de piedra caliza, obligado por la ordenanza y cuidadosamente despiezado, junto a una interpretación moderna del mirador que asoma el interior de las habitaciones hacia la estrecha calle. En este orden de cosas los condicionantes geográficos del sitio se recogen en el patio entoldado de las aulas para la Universidad de Sevilla (1972).

El interés de Sota por el lugar es un tema recurrente en sus escritos y comentarios.² Así, cuando se refería al Colegio mayor César Carlos de Madrid (1968), criticaba la disposición desordenada con que se estaba construyendo

2. Diversos escritos aparecen recopilados en: las revistas *Hogar y Arquitectura*, núm. 115 (noviembre-diciembre 1974) y *Nueva Forma*, núm. 107 (diciembre 1974).

este sector de la Ciudad Universitaria donde “cada uno sitúa su edificio con escasa consideración de los demás”. En este caso el pavimento de acceso y las construcciones auxiliares se realizan con bloque de hormigón, para prolongar los materiales de la edificación más próxima, y también se establece una relación de alturas con los edificios colindantes mediante la disposición del programa residencial en dos partes. Hablando de este proyecto decía que el agua de la piscina no debía ser azul sino gris “como el agua limpia que deja ver el fondo de piedra de los ríos”, lo cual hace referencia a otro tipo de sensibilidad hacia la memoria del paisaje.

Esta valoración del lugar (que alejaría a Alejandro de la Sota de los planteamientos del Movimiento Moderno) no es entendida, sin embargo, como servidumbre, sino que, en la ausencia de normas rígidas, cada ocasión debe ser resuelta como conviene. Por ejemplo, al presentar la vivienda unifamiliar en la urbanización Santo Domingo de Madrid (1974) dice que la topografía es *construida* a la medida de la casa porque “en muy poco tiempo una máquina es capaz de situar la tierra como nosotros queramos”; explicando que, en definitiva, una forma de considerar el medio es manipularlo para crear el lugar deseado. En la parte más alta de la casa, las ventanas, que rasgan horizontalmente el muro, enmarcan con precisión el paisaje de la sierra de Guadarrama.

Refiriéndonos de nuevo a la situación del gimnasio podemos observar la habilidad con que se han resuelto los problemas de su fachada a la calle de Joaquín Costa: la dimensión dada al muro de ladrillo que se transforma con el cambio de textura del zócalo, la fragmentación de la fachada mediante el vidrio inclinado y los miradores, así como la reducida dimensión de la entrada (que se realiza lateralmente y bajando unos peldaños), confieren al edificio una escala urbana ciertamente adecuada.

El tema de la escala como mecanismo de control del tamaño constituye un aspecto atractivo en la arquitectura de Sota. Se emplean muchas veces efectos de contraste, como ocurre en la relación entre el acceso y el espacio interior del gimnasio, o con la yuxtaposición de los dos edificios del Colegio mayor César Carlos, donde la escala de uno de ellos se enfatiza

como *torre* al fragmentarlo simétricamente mediante un hueco vertical. En este último ejemplo la doble altura de la sala de música del edificio de servicios, contrapuesta al tratamiento doméstico de la escalera y el acceso, hace difícil el discernimiento entre lo grande y lo pequeño. Estas consideraciones sobre la medida de las cosas tiene que ver con otra cuestión importante: la precisión.

En el discurso de Sota encontramos una referencia constante a la perfección técnica como condición de proceso. La construcción precisa de un reactor donde “un pequeño fallo provocaría una catástrofe” se opone a la realización de un edificio que puede soportar grandes errores. Alguna vez se ha referido con ironía a lo que ocurriría “si la mala arquitectura se cayera por un tornillo defectuoso...”. Desde estos planteamientos se materializa en el gimnasio ese deseo de perfecto *ajuste* entre las distintas piezas con el acuerdo dimensional entre la estructura portante y los elementos de menor tamaño que completan la construcción: barandillas, carpinterías, perfiles de remate, etc., o también el cuidado puesto en los detalles y en pensar la forma de encuentro entre los distintos materiales. Asimismo descubrimos esta misma idea materializada en el dibujo de los planos. En ellos las finas líneas delimitan lo esencial y definen *un punto* en el lugar de encuentro, produciendo situaciones de gran intensidad, como el apoyo de las cerchas en el Polideportivo de Pontevedra (1966) o la unión de las tres ventanas superiores en el Gobierno Civil de Tarragona.

El valor que se confiere a la construcción en la arquitectura de Sota ha sido muchas veces interpretado de manera excesivamente directa. Quizá algo aclara un fragmento escrito por Pavese que se refiere a “una construcción, es decir, una jerarquía de momentos, expresiva de cierto concepto grande o pequeño, abstracto por naturaleza, esotérico acaso, y así, en formas sensibles, revelado”.³ A través de la construcción se define cómo *deben* ser las cosas, y no atendiendo a consideraciones utilitarias más cotidianas y contingentes.

3. Cesare Pavese: *El Oficio de Poeta*, Barcelona: Bruguera-Alfaguara, 1980.

La posibilidad de construir una arquitectura cada vez más liviana se presenta como un objetivo deseable. No obstante, la pretensión de ingravidez que el arquitecto expresa al referirse a una catedral gótica o cuando hace la pregunta “¿cuánto pesa un edificio?”, no puede entenderse únicamente en sentido literal, sino también en el metafórico y poético. Así el proyecto para la sede de Bankunión en Madrid (1970) materializa esta idea del modo más estricto, proponiendo una caja de cristal separada de las losas horizontales en la que no existen las juntas del vidrio entendidas como carpintería. Pero si recordamos el gran hueco que *aligera* el edificio de los dormitorios en el Colegio mayor César Carlos o la vivienda de Santo Domingo —que parece “flotar en el paisaje hasta haber adoptado una posición de equilibrio”—, esta consideración del ser *liviano* es menos inmediata. La misma idea de ligereza lleva otras veces a tratar materiales pesados como si no lo fueran; por ejemplo, la piedra en la fachada del Gobierno Civil de Tarragona está concebida como una *piel* tersa, o el ladrillo en los edificios para el CENIM (1965) se muestra como plementería de la estructura metálica. En el gimnasio, el zócalo de ladrillo no toca el suelo y aparece *apoyado* sobre la rejilla horizontal de ventilación, diluyéndose progresivamente hacia arriba en el vidrio y la protección metálica de coronación, donde el edificio se disuelve en el aire.

Vamos a tratar, por último, aquellas ideas que más directamente tienen que ver con los planteamientos formales y compositivos. Sota proyecta según un proceso de “caja negra”, cuyo punto de partida radica en la comprensión del problema desechando, por tanto, cualquier formalismo a priori: “Nada es estético en arquitectura y en nada, si no tiene un sentido de expresión del interior, de dentro afuera. Pueden negarse las formas, todas, si no son resultados”.⁴ Se huye además de la rigidez compositiva valorando *la naturalidad* con que el problema ha de pensarse, como una cualidad que la arquitectura debe poseer.

4. Programa presentado en la oposición a la cátedra de Elementos de Composición. Enero-febrero de 1981, pág. 59.

Es coherente con estas afirmaciones el que los edificios se proyecten según una idea de organización no esquemática sino abierta a recoger incidentes, lo cual se observa, por ejemplo, en las líneas que la inclinación de la calle produce en el alzado del gimnasio y en la manera en que su rígida trama estructural admite voladizos y retranqueos dispuestos asimétricamente. En este mismo sentido se procura utilizar el mínimo de elementos haciendo patente un deseo de austeridad formal cuya consecuencia será ese “pasar desapercibido” que se ha señalado, por ejemplo, como característica del Colegio mayor César Carlos: “Inculcar el tremendo respeto al conocimiento de las reglas de juego para llegar a esa gran discreción que resulta la auténtica sabiduría y, en casos, la gran invención”.⁵

El rechazo de actitudes preconcebidas tiene que ver también con la libertad con que se emplean los materiales, buscando para cada uno su propia cualidad. En el gimnasio encontramos la estructura portante pintada con purpurina plateada junto a una madera de calidad, barnizada, o un material de aislamiento como el Viroterm al que se confieren cualidades de acabado. La coexistencia de estos elementos se hace posible mediante el cuidado puesto en sus encuentros, que ya se ha comentado, y se lleva a una situación de sutil equilibrio entre el brutalismo descuidado (que parecería vulgar) y un exceso de diseño (que resultaría amanerado).

Todas estas intenciones parcialmente descritas no aparecerían probablemente unidas con coherencia sin estar referidas a una idea básica. Esta idea es condición esencial para que la arquitectura se produzca: “se quiere insistir una vez más en que no hay arquitectura sin idea, y que idea y obra son simultáneas”.⁵ Desde esta idea primera se puede explicar con pocas palabras el gimnasio del Colegio Maravillas como generado por la superposición de dos planos: uno al nivel de la calle, apoyado sobre un sótano; el otro al nivel del campo de juegos, apoyado sobre una cercha. El proyecto para el concurso del edificio AVIACO de Madrid (1975) es explicado por Sota con la metáfora de una luminaria de autopista que se enciende progresivamente al anochecer compensando cada instante

5. Véase la nota número 4.

de oscurecimiento. Se desea, en este caso, reforzar la presencia nocturna del edificio de oficinas para que su imagen se perciba incluso con más fuerza que durante el día.

Otras veces serán condiciones del *programa funcional* las que sugieren la forma de desarrollar la propuesta, tal como afirma Sota al referirse a las *esferas de Saarinen* como germen de la casa Domínguez en Pontevedra (1979). En esta ocasión expresa que “cuanto más claras son las ideas, más cuesta conseguir claramente su materialización”.⁶ De la reflexión sobre el programa parece asimismo desprenderse la separación de los dos edificios del Colegio mayor César Carlos, lo que constituye una innovación en las tipologías de los colegios mayores madrileños. Sota explica esta idea tratando de “dar a los posgraduados, para los que la residencia está proyectada, la posibilidad de escapar momentáneamente de la tensión que supone preparar una oposición; como cuando se baja al bar de la esquina a tomar un café...”.⁷ Se piensa en la separación de estas dos partes con el fin de crear una *distancia* que se concreta en un plano continuo de césped sobre el que aparecerán dibujadas las sendas producidas por el uso: “Se hace camino al andar”.

Esta presencia apasionada de la idea, que es necesario condensar para que la arquitectura se produzca, está respaldada en Alejandro de la Sota por una observación sensible de la realidad; por una búsqueda intencionada que se potencia desde su actitud radical e intensa

Invierno de 1981

6. *Arquitectura*, núm. 228 (enero-febrero 1981), pág. 59.

7. *Ibidem*.



Miguel Fisac. Modelo en escayola de capitel corintio realizado para el Edificio Central del Consejo de Investigaciones Científicas (Madrid 1943). Al fondo, el muro de hormigón de su propio estudio en el Cerro del Aire, Madrid, construido con encofrados flexibles (1971).

Innovación y tradición en la obra de Fisac

“La famosa *ruptura con la tradición* ya duró lo suficiente para producir su propia tradición. Han pasado exactamente cien años desde que Baudelaire invitó a quienes querían escapar del mundo estrecho de la memoria a embarcarse en su viaje en busca de lo nuevo.”

Harold Rosenberg, *La tradición de lo nuevo*

En una reciente intervención de Miguel Fisac, con el trasfondo de su obra, tuvimos ocasión de ver reunidas y ordenadas cronológicamente una serie de propuestas de arquitectura que abarcan su trabajo profesional realizado hasta ahora. Es evidente en esta secuencia de obras la progresiva pérdida de referencias históricas, es decir, el deseo de encontrar una arquitectura realmente nueva y de afirmar cada vez más la manera propia de hacer. Desde este punto de vista, su arquitectura formalmente variada y ecléctica es clara y consecuente; para Fisac el arquitecto es un inventor y en su continuo progreso la etapa ya realizada, en cuanto conocida, no le resulta interesante.

Cuando concluye su carrera recién terminada la Guerra Civil (que había interrumpido en nuestro país la continuidad del Estilo Internacional) realiza sus primeros edificios según una interpretación rigurosa del lenguaje clásico. Buscará enseguida el apoyo de las arquitecturas vernáculas y populares para proyectar después algunos edificios con distintos grados de aproximación a la ortodoxia del Movimiento Moderno. Entre los años 1942 (la iglesia del Espíritu Santo en Madrid) y 1958 (Casa de la Cultura en Cuenca) se puede encontrar reflejado en la obra de Fisac un período completo de la Historia de la Arquitectura y, aunque en cada obra las ideas personales del arquitecto encuentran lugar, es a partir de este período cuando su trayectoria se alejará también de la tradición moderna, en un deseo de encontrar su propio estilo.¹

1. Una publicación que recoge exhaustivamente las referencias sobre la obra de Fisac es la monografía realizada por María Cruz Morales Saro y editada por el Colegio de Arquitectos de Ciudad Real. No obstante, la evolución de gran parte de sus propuestas puede seguirse en la revista *Nueva Forma*, núm. 39 (abril 1969) y núm. 41 (junio 1969), dedicados a su obra pero en cuya relación no se incluyen aún los edificios realizados con encofrados flexibles.

Por estos mismos años y cuando aún no se había producido la revisión más erudita del Movimiento Moderno aparecen, paradójicamente, los primeros síntomas de la añoranza del pasado, incluso en el ámbito internacional. Así, por ejemplo, en la reunión de Oterloo del Team 10 (1959) Aldo van Eyck escribe: “Los arquitectos modernos han estado jugando continuamente con aquello que es distinto en nuestro tiempo, hasta tal punto que han perdido contacto con lo que no es diferente, sino siempre y esencialmente lo mismo... El lenguaje que desarrollaron los arquitectos, después de que el período de los pioneros hubo pasado, sólo coincide consigo mismo, y es, por tanto, esencialmente estéril y escolar, literalmente abstracto...”²

Poco tiempo después, con la difusión de los textos de Aldo Rossi se inicia un proceso de revisión histórica que llevará a muchos arquitectos a conectar con un pasado menos próximo, e incluso coincidiendo con el momento en que el Movimiento Moderno es más estudiado por los críticos (y por tanto mejor conocido de lo que había sido nunca), algunos arquitectos realizarán obras en que las huellas de la *tradición moderna* son prácticamente borradas.

En estas circunstancias, la revisión de la obra de Fisac durante ese período concreto, que se produce según un proceso en cierta medida inverso al que muchas arquitecturas han seguido en esos mismos años, puede ayudarnos a esbozar una situación más equilibrada acerca de su actitud hacia lo nuevo y lo antiguo.

Un momento clave para Fisac se presenta con el encargo del Instituto de Microbiología Ramón y Cajal, en el año 1949. Había realizado ya en esta época otros trabajos para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la institución que lo promovía, y el nuevo edificio iba a tener, además, un enclave próximo a la Colina de Los Chopos: en la confluencia de las calles Velázquez y Joaquín Costa de Madrid.

2. *Architectural Design* (diciembre 1962). (Trad. esp.: *TEAM X. Cuadernos de Taller*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1966.

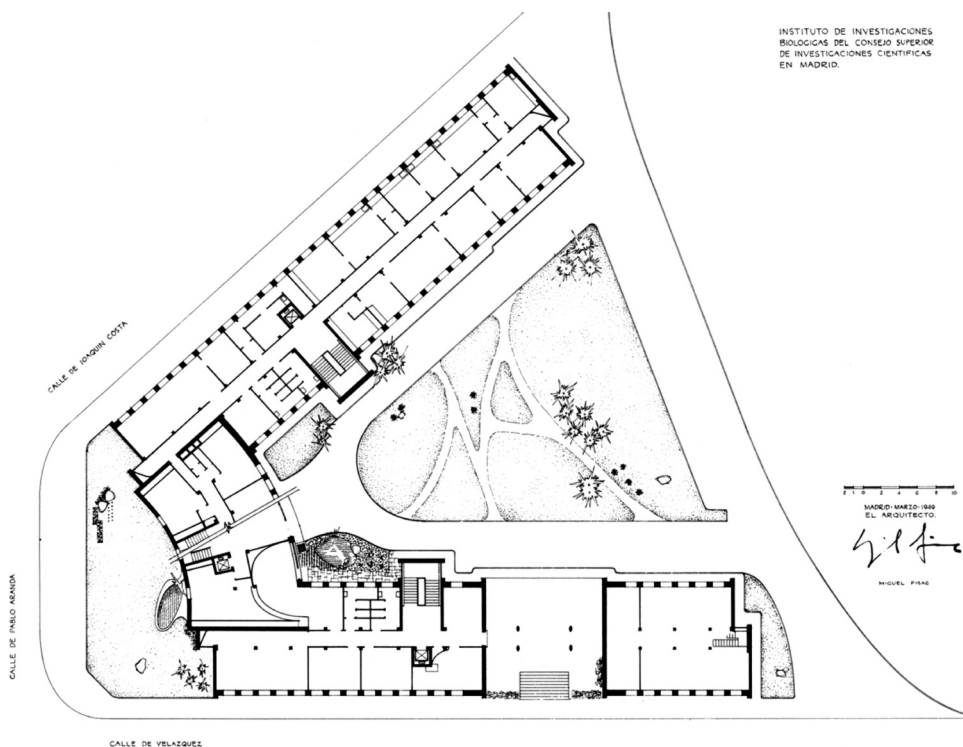
La necesidad de una información específica sobre la organización funcional de este tipo de edificios proporciona a Fisac la ocasión de realizar un viaje por el Norte de Europa donde, según él mismo confiesa, descubre con la arquitectura de Gunnar Asplund “la manera de enlazar, con sensibilidad pero sin concesiones, una arquitectura neoclásica antigua a una arquitectura contemporánea..., cómo tratar, sin estridencias pero con firmeza y delicadeza a la vez, una arquitectura de ahora y para ahora [...]”.³ Fisac ve resuelta en la arquitectura de Asplund la conjunción del espíritu clásico, en que ha realizado sus primeras obras, con una idea actual vinculada al Movimiento Moderno (en cuyos maestros no había encontrado enseñanza directa) realizada con verdadero rigor constructivo y una “meticulosidad técnica propia de la Nueva Arquitectura”.

Realiza así su propuesta para el Instituto de Microbiología organizándola en tres partes: dos edificios gemelos, en los que situará los laboratorios y una torre para la estabulación de los animales de experimentación. Sin embargo el tratamiento funcionalmente independiente de cada uno de estos bloques no impide su macla, de manera que la yuxtaposición de los tres edificios constituye una unidad que, apoyándose físicamente en las alineaciones de la parcela, configura la ordenación de las calles en encrucijada.

Se da pues aquí la paradoja de esa doble adscripción de la propuesta: al bloque abierto moderno, en cuanto organización estructural, pero sujeto a las alineaciones de las calles según los planteamientos de la arquitectura tradicional. Esto le lleva a convertir en fachada los testeros hacia la confluencia de las calles, valiéndose de la pérdida de una crujía de los laboratorios en su unión con la torre y de la unidad en el tratamiento del material. La idea de continuidad de las tres partes es aún más evidente en el patio, desde donde se percibe la fachada de los laboratorios extendida al edificio más alto.

El empleo del ladrillo como material de cerramiento en la tradición madrileña es recogido por Fisac ya en obras anteriores. En el Instituto de

3. Citado en Miguel Fisac: *Carta a mis sobrinos*, 1982, pág. 36. Edición limitada realizada por Miguel Fisac.



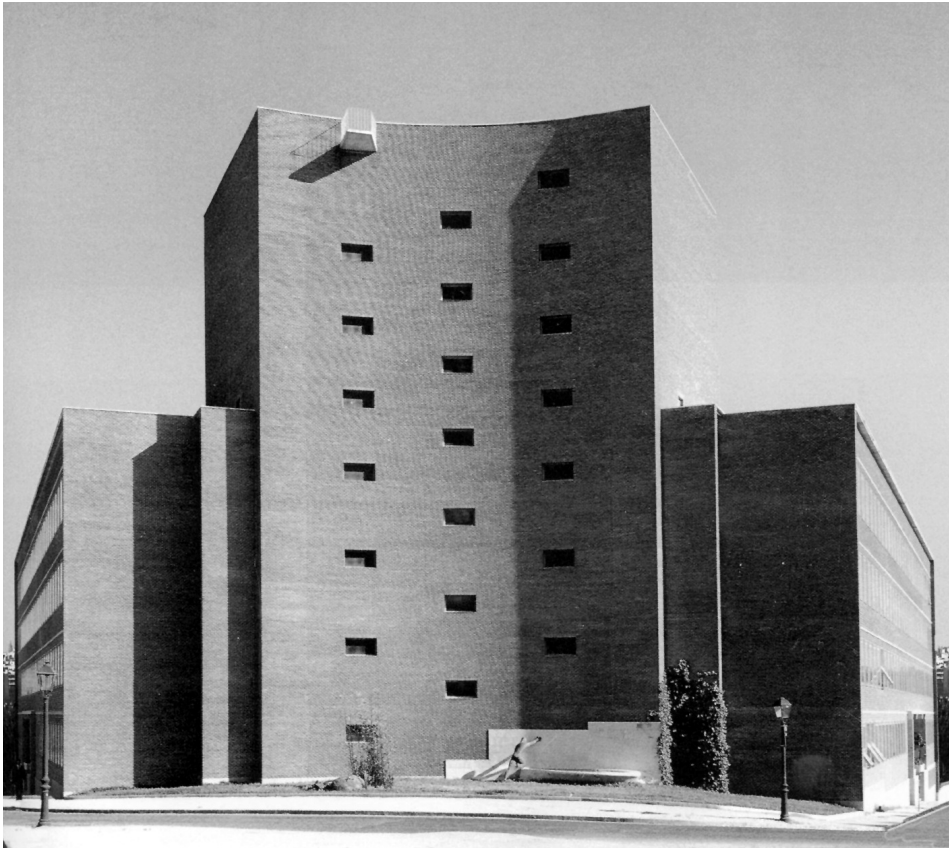
Miguel Fisac. Instituto de Microbiología Ramón y Cajal. Madrid, 1949-1952. Planta nivel de acceso.

Microbiología, diferencia los muros de carga con que remata los extremos de las fachadas de los cerramientos no estructurales entendidos como más livianos. Los primeros se construyen con un ladrillo que ya había utilizado en el Instituto de Óptica, para el que adoptó como modelo el empleado por Sánchez Arcas en la Fundación Rockefeller. Para los cerramientos ligeros, Fisac diseña una pieza cerámica, tal como él mismo explica en uno de sus escritos: “La primera patente, el *ladrillo especial de cerramiento*, lo tuve que inventar al proyectar el Instituto Cajal y tener que poner, en una estructura de hormigón, un cerramiento opaco de ladrillo. A mí me repugnaba que fuera ladrillo macizo con tanto peso y que encarecía la estructura y tenía un relativamente escaso índice de aislamiento en pequeños espesores. Entonces pensé que había que conseguir otro más ligero, hueco, que resolviera bien el problema de impermeabilización en caso de lluvia y expresara todas esas propiedades y que, naturalmente, diera un resultado plástico bueno”.⁴ Se fabrica esta pieza especial en el Tejar de Santa Teresa, situado en los alrededores de Madrid justamente en el lugar hoy ocupado por los laboratorios Made, otra obra de Fisac.

El *ladrillo especial de cerramiento* es utilizado después en otros edificios como el Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas (1955) y por algún otro arquitecto, como es el caso de Alejandro de la Sota en la casa del Doctor Arce en Madrid (1954). Sin embargo, la defectuosa cocción de algunas piezas planteará problemas de durabilidad en el Instituto Cajal. El carácter de material liviano del cerramiento se acentúa con la presencia de las impostas, que dibujan unas sutiles líneas blancas y modulan el edificio desde el zócalo de granito, diferenciando aún más los testers en que éstas líneas desaparecen.

El programa funcional de un edificio para la investigación, de cierta dificultad y presumiblemente cambiante, es introducido en un sistema tradicional de tres crujías, dos alas exteriores y una galería central, a través

4. Fisac explica este punto en la publicación del Instituto de Microbiología en la *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 75 (julio 1956), pág. 6.



Miguel Fisac. Instituto de Microbiología Ramón y Cajal. Madrid, 1949-1952.

de lo que Fisac llama “módulos autónomos”, es decir, la definición de una serie de medios técnicos que cada puesto de trabajo precisa, con independencia de los tabiques divisorios. Ello le permite albergar situaciones diversas tras una fachada ordenada y construida con muy pocos elementos.

Son piezas clave en el éxito de esta operación la precisa definición dimensional de las crujías e intercolumnios y la solución de las ventanas, que Fisac rediseña a partir de una patente sueca. La misma idea de buscar nuevas posibilidades empuja al arquitecto a proponer esta solución compleja en un momento en que el catálogo nacional de materiales era especialmente pobre; así proporciona al edificio una de sus más atractivas piezas. La ventana vertical, basculante de eje horizontal, realizada con madera pintada de blanco, tenía doble acristalamiento con una persiana situada entre las dos láminas de vidrio y estaba proyectada como un elemento tecnológico *de artesanía* en que cada pieza hubo de ser hecha a medida. Funcionaba en sus diversas posibilidades de movimiento como un sofisticado mecanismo enrasado a fachada. La importancia que su cuidadoso diseño tenía en el aspecto general del edificio se hace hoy más evidente cuando, a raíz de una explosión de gas que se produjo hace ocho años en las inmediaciones y que afectó a los laboratorios, fueron sustituidas, con muy poca sensibilidad, por otras de aluminio y de vulgar factura.

La posición de la ventana en el muro apoya su cualidad liviana o pesada, de la que se habló anteriormente. Así, la fachada cóncava de la torre, apretada y opaca, expresa su grosor mediante los huecos rehundidos, en contraste con la fachada convexa hacia el patio, más abierta, distendida y tersa, donde se establece una elaborada diferencia entre las cuatro primeras plantas, en continuidad con los laboratorios, y las cuatro últimas de distinto uso, donde la torre exenta muestra un ritmo propio, con alturas más apretadas y ventanas cuadradas. En este caso, las distancias en horizontal se matizan en las líneas de encuentro con los edificios laterales mediante una separación distinta que actúa como remate en cada lado.

Mientras la composición de la fachada cóncava se realiza según un criterio moderno de simetría por compensación de las partes,⁵ en el resto del edificio la fenestración repetitiva manifiesta el carácter de edificio institucional y configura su aspecto más significativo: el dibujo vertical de las ventanas blancas en que quedan resumidos los elementos tradicionales como: las jambas, el vierteaguas y el dintel. Éstos se disponen sobre la fachada texturada suavemente por el estriado horizontal del ladrillo, con sombras de distintas intensidades.

Es ésta una arquitectura que pone especial énfasis en el cuidado de los detalles, cuya simplicidad está basada en un estudio muy elaborado. Es el caso de los porches donde la aparente sencillez estructural requiere unas vigas Vierendel, que recogen la estructura de la fachada, cuyo funcionamiento mejora al apoyarse en las vigas transversales sostenidas por las columnas, abiertas en uve, que se revisten con pequeñas piezas de piedra de Colmenar. Estas columnas, que tanto ayudan a entender el edificio como perteneciente a su época, refuerzan el sentido de paso hacia el patio y también hacen presente la galería en el aire que longitudinalmente enhebra las puertas.

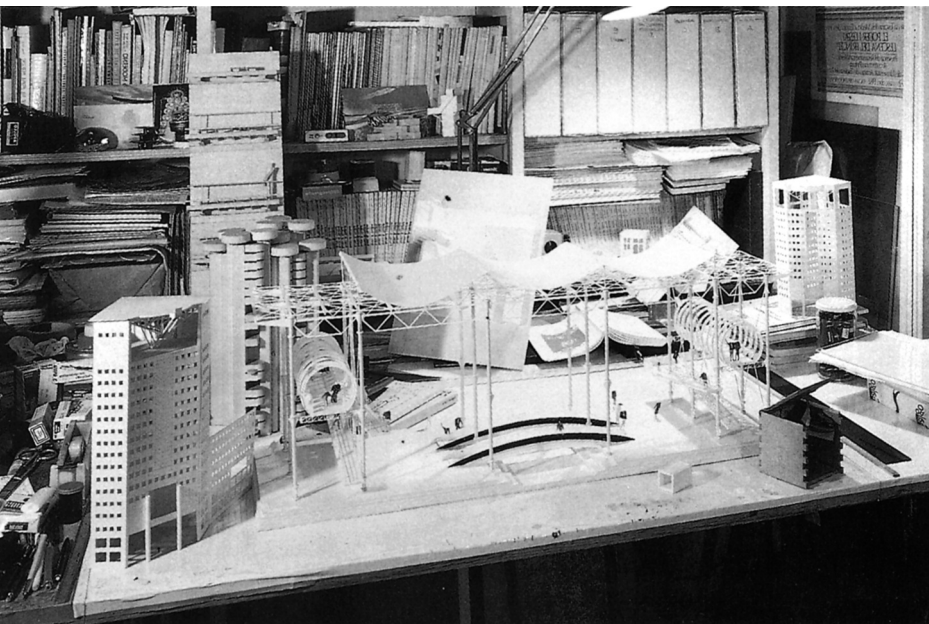
Otros detalles del interior manifiestan esta misma actitud: la situación de la escalera separada del muro por una franja de luz, la continuidad de su pasamanos *flotando* en un plano distinto del de la barandilla, la iluminación lateral que no deslumbra, las curvas suaves con que se pliega la galería hacia la luz, etcétera. Todos ellos dan valor a la propuesta.

Junto al cuidadoso tratamiento de los detalles, el dominio de la construcción desde el oficio está en la base de esta forma de pensar el proyecto. Es este punto el lugar de encuentro de las buenas arquitecturas en todas las épocas: el dominio de los materiales y los procedimientos constructivos encauzados mediante la idea.

5. Véase la nota número 4.

La obra del Instituto de Microbiología Ramón y Cajal finalizó en el año 1952. El momento concreto en que el edificio se produce en la trayectoria de su arquitecto; las influencias que asume recogiendo enseñanzas de otras épocas, haciéndolo comprensible; los elementos que aporta coherentes con su tiempo; el esfuerzo mismo de utilizar el proceso para inventar posibilidades; todas estas circunstancias lo sitúan en una privilegiada posición de equilibrio entre lo nuevo y lo antiguo: entre el deseo de innovación y la mirada hacia la tradición. Por ello, además de un ejemplo de calidad indudable, se nos presenta como motivo de reflexión para la arquitectura de nuestra época.

Primavera de 1983



Francisco Javier Sáenz de Oíza. Maquetas en el estudio.

Oíza y el reflejo del *Zeitgeist*

El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, trasfundido, evaporado de la existencia..., indiferente..., entretenido en arreglarse las uñas.

James Joyce, *Retrato del artista adolescente*

Hace ahora veinte años que Sáenz de Oíza, encargado entonces del segundo curso de Proyectos en la Escuela de Madrid, leía a los que éramos sus alumnos este párrafo de Joyce. En diferentes ocasiones ha utilizado esta cita en sus disertaciones y conferencias.

Cuando se estudia la cambiante obra de Oíza, cuando observamos su forma de ser contradictoria y su capacidad para dar la vuelta a un razonamiento, se tiene la tentación de señalar esta condición versátil como una cualidad fundamental. Hablar de una actitud ecléctica es afirmar lo evidente, pero tal evidencia aclara poco sobre los intereses reales y sobre la manera de trabajar del arquitecto. Quizá sea preferible indagar en las constantes, más que en los cambios, y por este camino encontrar algunas claves de su pensamiento y de su obra. Así, la frase de Joyce, repetida a lo largo del tiempo, ofrece una primera pista en el libro del que se tomó: *Retrato del artista adolescente*. Esta primera referencia al arquitecto como artista será una idea fundamental en los planteamientos de Oíza: la arquitectura como actividad artística impulsada desde la potencia del creador y con capacidad de despertar emociones. Pero el arte también como juego en lo que tiene de enfrentamiento aventurado con el enigma, de prueba a superar en la que cada paso será una baza conquistada al problema que trata de resolverse.

El *artista adolescente*, es decir: el artista que se encuentra en la situación inicial, ilusionada y fuerte. Esta descripción podría recordar la dinámica en que se desarrolla la actividad de Oíza, su propia vitalidad extendida a todo lo que hace o lo que dice.

Pero ¿qué es lo que contiene la cita de Joyce? Comienza por afirmar que la situación relativa entre el artista y su obra no está predeterminada; el Creador no está atrapado por lo que hace y esto le proporciona gran libertad. Plantea la existencia de una distancia crítica que permite observar el problema desde una perspectiva amplia: desde puntos de vista diferentes. Habría que recordar en este sentido la capacidad de Oíza para ofrecer respuestas distintas a una misma cuestión, su proceso fértil. Sin embargo el realizar la obra sin prejuicios sugiere también una no prefiguración del estilo. Y desde esta actitud la indiferencia del artista es comprensible.

Sáenz de Oíza ha insistido repetidas veces en su interés por una arquitectura que no hiciera problema de su apariencia. En una entrevista reciente se refería a este tema cuando recordaba una situación escolar:

Una vez me preguntó un alumno: don Francisco, ¿cómo es su arquitectura? La mejor arquitectura es la que no tiene autor, la que es intemporal, una canoa, una bicicleta, un bote de remos..., la que no tiene autor.¹

Y podemos suponer que la respuesta dejó al alumno desconcertado, sobre todo si estaba pensando en el arquitecto de Torres Blancas:

Pero el asombro sobrepasa cualquier límite cuando uno descubre que el autor, en la inmensa mayoría de los casos, es incapaz de dar cuenta por sí mismo de los caminos seguidos y de que él es el detentador de un poder cuyos resortes ignora.²

En este punto el párrafo de Joyce parece perder sentido. ¿Cómo habría que entender la evaporación de la presencia del artista en su obra? ¿Cómo es posible permanecer indiferente ante el problema del estilo? La referencia constante a esta cita, que nos servía de hilo conductor, ¿encierra también distintos significados según en qué momento se está empleando? Para responder a estas preguntas es necesario revisar la obra del arquitecto y observar sus distintas etapas.

1. "Entrevista a Francisco Javier Sáenz de Oíza", *Arquitectura*, núms. 264-265 (enero-abril 1987).

2. Paul Valéry: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, París: Gallimard, 1957. (Trad. esp.: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid: Visor Distribuciones. Ed. Antonio Machado, 1987, págs. 44-45.

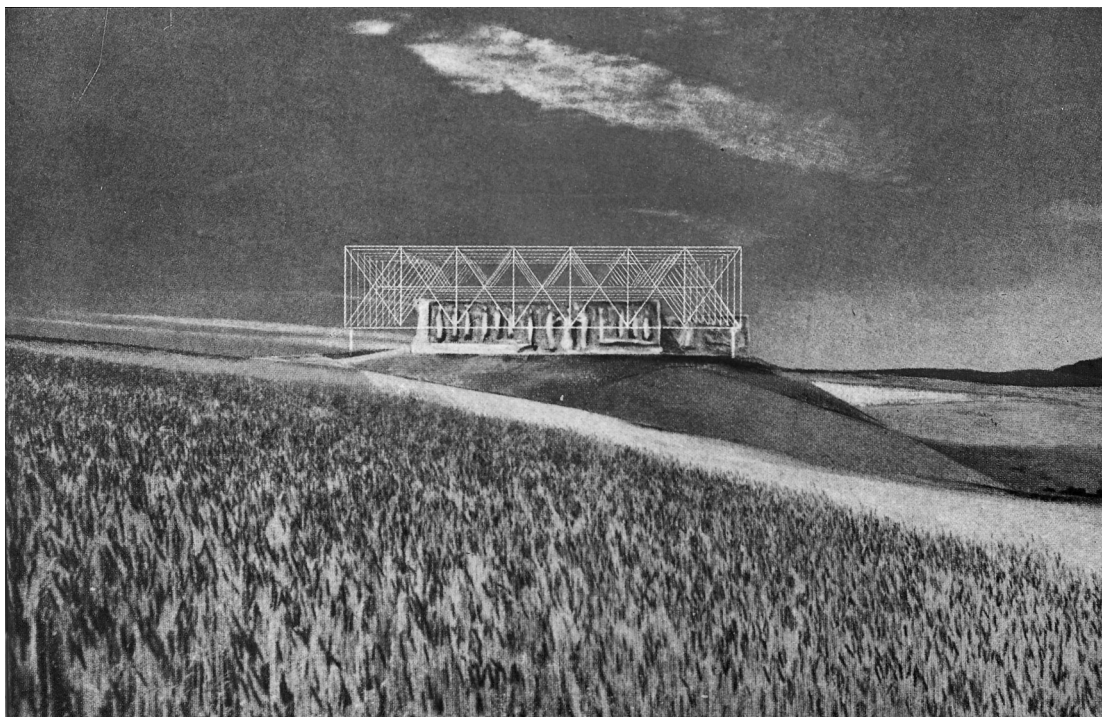
Existe en los primeros planteamientos un deseo de rigor heredero del espíritu moderno; la confianza en los elementos técnicos asumidos por la arquitectura como signo de progreso. Hay una anécdota de principios de la década de los cincuenta, cuando Oíza había regresado ya de su viaje a Estados Unidos (realizado con una beca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), que manifiesta esta actitud. En la Sesión Crítica de Arquitectura dedicada al Ministerio del Aire (obra de Gutiérrez Soto) y ante la explicación de que el edificio no contaba con aire acondicionado por falta de experiencia técnica y medios económicos, Oíza interviene con aquella conocida frase:

“Pues para el próximo edificio, menos piedra y más frigorías.”³

También por estos años don Francisco había entrado como profesor ayudante de clases prácticas en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde impartió clases sobre *Salubridad e Higiene de Edificios y Poblaciones* durante once cursos. Su actividad en la asignatura produce la edición de unos apuntes, realizados en parte a mano por el propio Oíza, en los que se hace patente, además de su conocimiento del tema, el aprecio que tiene por el rigor técnico en el planteamiento del proyecto. El valor de esta publicación, casi clandestina, no sólo radica en haber servido de información valiosa, y en su tiempo casi única, sobre una materia a la que se había prestado poca atención, sino que nos ofrece una clave importante de los intereses de Oíza, que se dedica a ella con esmero y la eleva de categoría. Desde este punto de vista, la salida válida para la arquitectura, después de los años oscuros de posguerra, debe tener una base rigurosa. En este momento se mira al Estilo Internacional como paradigma indiscutible de progreso, pero Oíza no va a fijarse superficialmente en estos ejemplos ya que asumirá también gran parte de su contenido programático.

Los arquitectos del Estilo Internacional se habían sentido mediadores entre las necesidades inconscientes del momento y los sistemas tecnológicos de

3. Esta anécdota es citada por Carlos de Miguel, organizador de las Sesiones Críticas de Arquitectura, en el resumen de la actividad de la revista editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, publicado en la revista *Arquitectura*, núms. 169-170 (enero-febrero 1973). La mencionada Sesión Crítica se puede encontrar en la *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 112 (abril 1951).



Francisco Javier Sáenz de Oiza. Capilla en el Camino de Santiago, 1954.

que se disponía. Se creyeron capaces de interpretar el espíritu de su época (el *Zeitgeist*) siendo a la vez servidores de la tecnología, a pesar de la contradicción implícita en la conjunción de estos dos ideales.⁴ Quizá dicha contradicción puede detectarse en la pureza con que este planteamiento es retomado.

El rigor funcional, en el sentido más amplio, proporciona al artista la coartada de su obra, y la indiferencia ante la forma es, en este caso, un sentimiento heredado. Desde esta sensibilidad se proyectan dos obras cronológicamente muy próximas: la capilla en el Camino de Santiago (1954) y el Poblado Dirigido de Entrevías (1956). Las dos propuestas resuelven contenidos muy distintos pero ambas miran al mismo sitio. Se presentan como ideas pertenecientes a una línea ya consolidada fuera de nuestro país; sin embargo, desde su forzosa condición inicial, las actitudes están asumidas radicalmente: hay un deseo de racionalidad en los planteamientos y las *nuevas técnicas* están presentes. El arquitecto proyecta con la sensación de no imponer nada desde sus propios deseos, como impulsado por un destino inexorable, iluminado desde una dimensión que excede el ámbito personal, en el sentido expresado por Breuer cuando dice: “Preferiría interrogar aquella ley no escrita de nuestras convicciones, el espíritu de nuestro tiempo”.⁵

Así, en la capilla en el Camino de Santiago se propone el uso monumental de una estructura tridimensional de duraluminio, y el carácter simbólico de este elemento tecnológico tiene aquí una doble lectura. El proyecto está tan adecuado a su tiempo que gana el Premio Nacional de Arquitectura de ese año. La propuesta une a su calidad evidente el estar planteada desde una actitud experimental y progresista:

Las formas metálicas espaciales no son nada frecuentes, menos aún en la arquitectura de un templo; pero iniciado ya el camino en el terreno industrial, no hemos dudado en aplicarlo a la más elevada arquitectura. ¿Cuál es, en el templo de piedra de ayer,

4. Colin Rowe se refiere a la imposibilidad de reconciliación de estas dos actitudes en la conferencia pronunciada en la ETSA de Barcelona, en enero de 1980, durante el curso “Arquitectura: modernidad y vanguardia”. Su intervención está recogida en la revista *Annals* (ETSAB), núm. 1 (1982).

5. *Ibidem*.

la equivalente estructura de una iglesia de hoy? El problema del templo nuevo ha de hallar su solución en la respuesta a estos nuevos interrogantes, si la arquitectura de hoy ha de ser, como fue siempre, fiel a los conocimientos, los materiales, los cambios de escena y ambiente de su siglo.⁶

Pero donde estos criterios de máxima racionalidad, de real economía constructiva, se ponen a prueba es en los conjuntos de viviendas sociales. Aunque el primero en que Oíza interviene es el de Fuencarral A (Madrid 1953), posiblemente es en el Poblado Dirigido de Entrevías (Madrid 1956) donde el ejercicio de mínimos dimensionales alcanza su máximo rigor. La unidad de vivienda procede, en líneas generales, del primero de los citados, pero la acción de girar la escalera disponiéndola transversalmente a los muros de carga al tiempo que se fija la separación de éstos en 3,60 m termina por dibujar una solución absolutamente encajada en su economía más estricta. Oíza era consciente de este ajuste y como profesor de Proyectos, en segundo curso nos proponía como ejercicio que tratáramos de *mejorar* la vivienda de Entrevías aceptando las superficies del programa y el trazado del conjunto. Solicitaba, además, un estudio económico aproximado de nuestras propuestas alternativas que debían equipararse a las 37.500 pesetas como presupuesto tope de la vivienda en el Poblado Dirigido. El jeroglífico no tenía solución posible que no tuviera que renunciar a alguna de las bases de partida o copiar el modelo.

En el proyecto de Entrevías el arquitecto contaba con su sabiduría sobre la proporción y la dimensión, además del conocimiento para emplear los medios técnicos adecuados a una construcción precisa y sencilla. Se sacaba todo el partido posible de un ladrillo barato, visto o encalado, como estructura y como cerramiento; y los propios vecinos podían intervenir en la construcción de sus casas (aunque quizá esto les dio ánimos para seguir realizándolas más allá de lo que podía ser previsible).

Las cubiertas inclinadas de Fuencarral A se escondían ahora tras los cerramientos, disponiéndose en *impluvium* hacia el patio. El aspecto general

6. Sáenz de Oíza: "Intervención en la Sesión Crítica de Arquitectura sobre la Capilla en el Camino de Santiago, Premio Nacional de Arquitectura 1954", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 161 (mayo 1955).

mostraba una volumetría prismática y simple. De nuevo la forma parecía llegar sin ser un problema.

El sano espíritu racionalista, buscador de mínimos científicos, que alentó buena parte de la arquitectura europea de los años veinte, fue también el espíritu que animó a los arquitectos de Entrevías. Entrevías es, por tanto, la toma de contacto en nuestro país después de la guerra con las viviendas obreras de un Gropius, un Taut o un Oud.⁷

El trazado, en este caso, se planteó a partir del mismo módulo que la vivienda. Era una parrilla que admitía cierto grado de flexibilidad en la disposición de los elementos; la idea era crear un territorio *ex novo*, sin concesiones a los aspectos paisajísticos y tradicionales que habían prevalecido en algunos Poblados de Colonización. Hay una intención *orgánica* contenida en la urdimbre de circulaciones para peatones y vehículos: la imagen del árbol sobrevuela la propuesta, pero los tiempos aún no son propicios. La idea se presenta, por tanto, clara y radical.

En 1959, Oíza gana, junto con Manuel Sierra, el concurso para la Delegación de Hacienda en San Sebastián. El carácter adecuado para un edificio de oficinas se identifica aquí con la arquitectura de Mies.⁸ La fachada de vidrio limpio y plano refleja la luz y deja resbalar el agua de lluvia, con lo cual se acentúa su tersura, que se prolonga hasta las bandas de mármol negro del basamento. Aquí la referencia es inequívoca y, posiblemente, en el hecho mismo de estar *cristalizada*, sea también el preludio del cambio que se está produciendo.

Otro síntoma de este cambio había sido el éxito del Pabellón Español en la Exposición de Bruselas, obra de Corrales y Molezún, que el año anterior obtuvo la medalla de oro de esa institución. Realmente, a comienzos de la década de los sesenta, una nueva sensibilidad parece definitivamente establecida.⁹ Se intenta romper el cerco en que nuestra

7. Rafael Moneo: "El Poblado Dirigido de Entrevías", *Hogar y Arquitectura*, núm. 34 (mayo-junio 1961).

8. En torno a la influencia de Mies en algunas propuestas de este momento, puede consultarse el trabajo realizado por el autor de este artículo "La difusa presencia de Mies en la arquitectura madrileña", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 172 (enero-febrero-marzo 1987).

9. José Manuel López-Peláez: "La difusa presencia de Mies...", art. cit.

cultura se desarrolla y los vínculos con el exterior se producen, sobre todo, a través de Italia. Así, la tesis de Bruno Zevi, que considera la *arquitectura orgánica* como *evolución natural* de la arquitectura moderna, es el telón de fondo de la nueva escena.

Este deseo de ser acorde con los tiempos produce su primer fruto concreto al dedicar la revista *Zodiac* un número monográfico a España, que representa también el primer reconocimiento internacional importante de la labor que aquí se está realizando.¹⁰ En dicho número se recogen dos obras de Oíza bien representativas del momento: los apartamentos-terraza en Alcudia (Mallorca) y el edificio Torres Blancas.

La Ciudad Blanca en Alcudia (1961-1963) marca este primer paso desde la trama rígida a una mayor flexibilidad formal. Existen consideraciones funcionales de orientación y vistas en la disposición diagonal de los apartamentos, pero la cuidada individualización de la unidad fundamental y la vibración diversa que produce el resbalamiento de unas células respecto a otras sugieren, no sólo el juego sabio de los volúmenes bajo el sol, sino que también evocan las leyes de crecimiento, aparentemente aleatorio, de un organismo.

Avanzar por el camino de una mayor libertad formal lleva al desenlace de Torres Blancas (Madrid 1961-1968). Ahora el artista debe poner en marcha todos los resortes; es preciso hacer compatible la racionalidad del planteamiento de una torre, su lógica constructiva, con la *naturalidad* del crecimiento de un árbol.

El trabajo de su pensamiento pertenece a esa lenta transformación de la noción de espacio que, de una *habitación vacía*, de un volumen isótropo, se ha convertido poco a poco en un sistema inseparable de la materia que *contiene* y del tiempo.¹¹

El artista trata de quitar importancia a los problemas de concreción formal y se esfuerza por encontrar la salida lógica a las condiciones del encargo;

10. *Zodiac* (Milán), núm. 15 (1965).

11. Paul Valéry: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, op. cit., pág. 39.

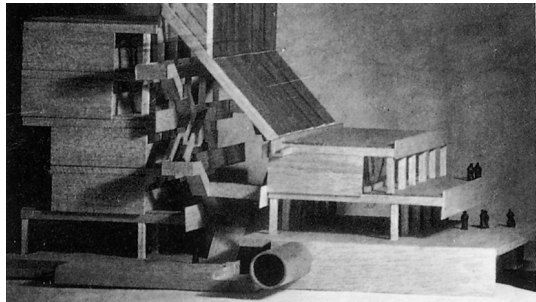
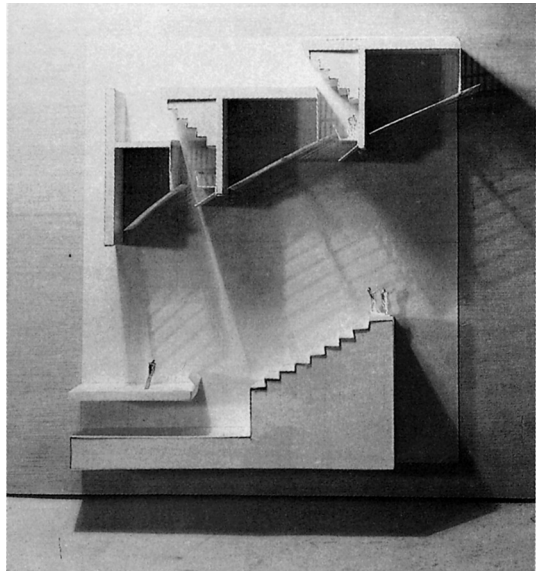
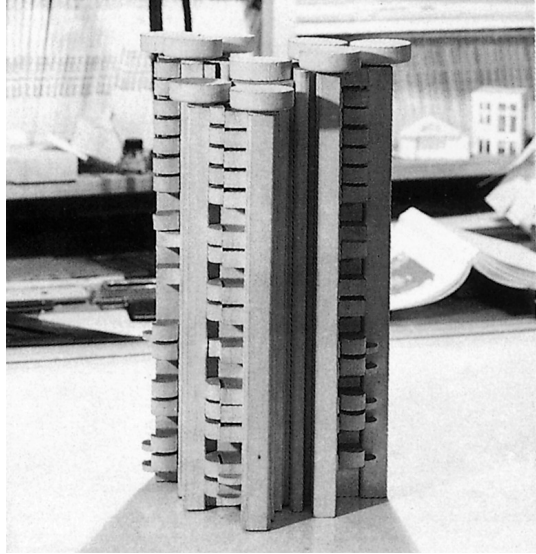
se afana por manifestar las claves racionales al tiempo que sugiere los destellos poéticos de la acción que lleva a cabo, pero:

Los efectos de una obra nunca son una *simple* consecuencia de las condiciones de su génesis. Al contrario, puede decirse que una obra tiene por secreto objetivo hacer imaginar una génesis de sí misma tan poco verdadera como sea posible.¹²

Y de esta manera el deseo repetido de disolución del contorno termina produciendo una forma rotunda y fuerte, que nos asombraba a todos a medida que veíamos cómo aparecía, incluso cuando aún nadie sabía de qué manera iba a ser coronada. Torres Blancas representa un itinerario largo y fructífero en el que se llevan al extremo las ideas de una época, y su resultado constituye uno de los ejemplos más importantes como reflejo de esos ideales y exponente de la enseñanza recibida a través de arquitecturas anteriores de otros maestros, especialmente de Wright y Le Corbusier. La realización del edificio supone una auténtica *aventura constructiva* que pone a prueba la capacidad tecnológica de ese momento y está llena de *inventos* y de pequeños rasgos geniales, que demuestran la capacidad de su autor. En este sentido tanta más intensidad cobra su situación extrema, la posición llevada al límite, cuando se contempla entre las propuestas de esta época con la distancia de la historia.

Pero son tiempos de cambios muy rápidos. Durante el período largo que dura la construcción de Torres Blancas han ocurrido muchas cosas en el panorama de la arquitectura. Ello favorece que Oíza abandone el ancla que esta obra supone. La convocatoria de los concursos para las Universidades Autónomas de Madrid y Bilbao (1969) le ofrece la oportunidad de desarrollar otras posibilidades. Es un momento de crisis, de desconfianza de la arquitectura en su disciplina específica y de búsqueda del rigor en la base de otras ciencias: la sociología, la psicología, la lingüística, etcétera. En esta situación confusa, el Grupo Archigram plantea una visión optimista de la técnica que, sin duda, está en el ambiente; pero si sus manifiestos son utópicos, una consideración realista y empírica de la tecnología se produce casi al mismo tiempo: el empleo

12. Paul Valéry, op. cit., pág. 19.



Francisco Javier Sáenz de Oíza. Maquetas en el estudio. Torres Blancas, Palacio de Festivales de Santander y concurso para la Universidad Autónoma de Bilbao.

de materiales ligeros y de articulaciones constructivas visibles se convierte en el argumento de una arquitectura nuevamente eficaz. Todo ello hace resurgir una conexión con el Estilo Internacional, a estas alturas muy debilitada, aunque el recuerdo de aquella arquitectura sea el preámbulo de su defunción.

Este panorama influirá en las propuestas para las Universidades Autónomas, no alejadas de temas a los que esta época es especialmente sensible. Así, la racionalidad constructiva se contempla desde cuestiones como la industrialización, la rapidez de ejecución, el crecimiento del edificio y la posibilidad de transformación. Ambos anteproyectos parten de un esquema lineal que permite una gran claridad de organización del programa y del proceso constructivo. El conjunto se relaciona mediante un *ascensor horizontal*. Es primordial el estudio de la sección con lucernarios y vidrieras inclinadas que envuelven un espacio hermoso y eficiente. De esta arquitectura se podría intuir aquello que se afirmaba de la de Stirling:

En realidad sus edificios no funcionan extraordinariamente bien, pero, y esto es fundamental, tienen apariencia funcional y producen la sensación de serlo; vale decir que son la *esencia* o manifestación de la función.¹³

Otras propuestas realizadas en estos años como, por ejemplo, la que presenta al concurso internacional del Nuevo Centro Deportivo de Mónaco (1970), que por cierto gana Archigram, o la ordenación de la manzana del Gran Kursaal de San Sebastián (1972), participan del referido énfasis tecnológico, que encontrará su punto de equilibrio en la torre del Banco de Bilbao. En 1971 la empresa del Banco de Bilbao convoca un concurso restringido entre una serie de profesionales prestigiosos para construir su sede social en el Centro Azca de Madrid. Estudiar estas propuestas, aunque todas mediatizadas por el hecho de construir una *torre*, da una idea de las alternativas que se ofrecían en aquel momento.¹⁴ Se hace evidente

13. Charles Jencks: "Pop no Pop", *Architectural Association Quarterly*, (invierno 1968-1969). Publicado en castellano en *Cuadernos Summa Nueva Visión*, núm. 39 (octubre 1969).

14. En *Arquitectura*, núm. 228 (enero-febrero 1981), se publican estos proyectos con el comentario crítico de Antón Capitel.

en ellas ese puente de nuevo tendido hacia la arquitectura del Estilo Internacional una vez concluida la *aventura orgánica*; en Oíza, este *hilo conductor* no se había perdido, por lo que es un terreno en que juega con ventaja. Su propuesta se presenta como síntesis de diversas actitudes, pero una síntesis suavizada como las esquinas curvas del rectángulo. Está aquí la planta libre, la oficina paisaje, recogida por una fachada tersa de un matizado expresionismo; está el artefacto que, sin embargo, se hace sensible a su medio: a la orientación. Está la pared de cristal, posible en un clima extremado, con los parasoles y las viseras. Está la imagen eficaz sin hacer de ella un manifiesto que anule la serenidad y belleza que el edificio posee. Con estas cualidades no podía perder el concurso.

Ahora el artista tiene en sus manos un buen ejemplo para explicar la obra como idea de renuncia, de evaporación de la presencia, de simplificación, que no significa simpleza sino garantía de complejidad. Dice Oíza en la memoria del anteproyecto:

Queremos huir de toda argumentación retórica y de todo fachadismo [...] Si tuviéramos que proponer un modelo, pensaríamos en una formulación matemática o en un cerebro electrónico [...] Suscribimos las palabras de Hannes Meyer: este edificio no es hermoso ni horroroso. Demanda ser evaluado como una invención estructural [...] Nuestro problema es el problema de un contenedor homogéneo sin calidad de *objeto visual* [...] La respuesta a la movilidad de la organización interior y el confort fisiológico constituyen y fundamentan nuestra forma. Es suficiente problema arquitectónico poner 30 plantas una sobre otra, ponerlas con juicio, como para relegar al olvido ridículas intenciones u operaciones decorativas.¹⁵

Pero al margen del manifiesto, Oíza sabe que no es suficiente apilar con juicio las 30 plantas; que el promotor desea una pieza significativa, una obra de arte, y que la única posibilidad del artista para controlar el proceso es mantener su indiferencia y no revelar el secreto hasta el final, cuando ya el edificio esté muy avanzado; porque, cuando el secreto se conozca, ya no será necesaria su presencia y la obra entrará en otra dinámica.

15. Sáenz de Oíza: "Memoria del anteproyecto para la nueva sede del Banco de Bilbao en el Centro Azca de Madrid", citado por Alfonso Valdés en "La conexión americana", op. cit.

El mismo año en que Oíza gana el concurso del Banco de Bilbao se publica la traducción al castellano de la obra de Aldo Rossi *La Arquitectura de la Ciudad*, y al año siguiente *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, de Robert Venturi. Estos dos hechos marcan el inicio de un cambio de perspectiva que va a consolidarse a lo largo de esta década. La arquitectura recuperará paulatinamente la autonomía de su disciplina, al tiempo que se reconsidera la ruptura con la Historia propiciada por la ortodoxia moderna, muchos de cuyos presupuestos se empiezan a poner en duda. La sensación de vivir una situación *después del Movimiento Moderno* se concreta en la reunión de críticos y publicaciones prestigiosas, convocada en Nueva York por la revista *Oppositions*, en 1977.

Este cambio es intuido muy pronto por Oíza, que ya en 1972 había proyectado la casa para Arturo Echevarría en La Florida (Madrid 1972). La edificación se adapta a la forma del solar, de manera que casa y *tapia* se confunden en un gesto único, siguiendo la curva de la calle. Esta consideración *no moderna* del lugar acentúa su enraizamiento en la propia concepción de la casa, cerrada sobre sí misma; la maqueta, de corcho raspado, indica cómo la acción de *escarbar el sitio* es al mismo tiempo la clave de la idea y el hecho físico real en la construcción de la propuesta. Los materiales empleados: ladrillo de tejar y celosías de madera; el sistema estructural de muros de carga; las grandes cubiertas, a un agua, de teja cerámica; todo evoca la construcción de la *casa tradicional*, cuyo interior en penumbra posee las cualidades poéticas de Bachelard, tan apreciadas por Oíza.

A partir de aquí el artista va a encontrar una libertad nueva. Es cierto que el panorama complicado propicia un terreno resbaladizo. La información, hace pocos años limitada e inaccesible salvo a los estudiosos, se presenta ahora copiosa y dispersa. Todo se publica. Más que nunca es importante discernir sobre el valor real de las cosas.

Oíza posee esta capacidad de la *antena sensible* al interés de su época y ello le permite valorar la importancia de un proyecto. Así había descubierto la casa en la playa, de Venturi (con su gran chimenea símbolo del *hogar*), antes de que fuera apreciada por la crítica y difundida por las revistas.

Este sentido de selección necesita ahora ponerse a prueba y va a adquirir más importancia que el *espíritu del investigador*. No se renunciará a ninguna posibilidad va a renunciarse porque:

La cantidad de lenguajes que un hombre posee influye especialmente sobre el número de oportunidades que puede tener para encontrar otros nuevos.¹⁶

Desde esta actitud, Oíza nos sorprende con su anteproyecto para la nueva Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba (1977), cuyo concurso ganó el mismo año de la convocatoria de la revista *Oppositions*.

Ya había ensayado en propuestas anteriores plantas fuertemente estructuradas, como en el concurso para la sede de Altos Hornos de Vizcaya (Madrid 1974), donde la ordenación kahniana de grandes *pilares* contenedores de los espacios de servicios daba lugar a una *planta libre*, a gran escala, encerrada en un cuadrado. En la propuesta para Córdoba, la potente ordenación puntual se ha disuelto en una retícula, y además la planta no es isótropa sino que su trazado adquiere diversas jerarquías. Existe un recuerdo para la Mezquita y también para la *calle andaluza*, estrechas grietas de penumbra y *climatización* de la ciudad. La memoria, que defiende Rossi, está en la propuesta, pero también el símbolo venturiano. Así, el aula magna, separada de la trama que configura el *tejido* urbano, se convierte en elemento representativo, adquiere una posición exenta presentándose al mismo tiempo como *puerta y síntesis del conocimiento*.

Si comparamos ahora aquellas viviendas sociales construidas al principio con las proyectadas estos años, son tanto más evidentes las nuevas ideas que entran en juego. En la propuesta para Orcasur (1979) se emplea una ordenación con apretados espacios libres entre una secuencia de bloques rectangulares y paralelos, casi Hilberseimer; las plantas de viviendas, aparentemente vulgares, poseen la simplicidad y precisión fruto del conocimiento depurado; pero en el dibujo de los alzados se acusan las preocupaciones figurativas de la época. Ello es más evidente en la facha-

16. Paul Valéry: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, op. cit., pág. 42.

da del bloque alto, escueta, casi monumental, que adquiere una excesiva independencia respecto de la organización interna de las viviendas.

Quizá la indiferencia del artista sea aquí más borrosa. Sin embargo, el deseo de configurar el bloque de viviendas sociales según esta concepción *monumental* encontrará su ocasión afortunada en la propuesta para la M-30 de Madrid (1986) donde, otra vez, Oíza nos muestra cómo la solución se encuentra contenida en el propio planteamiento del problema. Dicha propuesta se realiza para un concurso restringido que la Comunidad de Madrid había convocado tratando de dar solución a un solar, al borde de la autovía urbana, donde el Plan General vertía un considerable aprovechamiento residencial, e incluso proponía su ordenación concreta mediante un gran bloque longitudinal de aspecto vermiforme. Las difíciles *reglas del juego* son aceptadas radicalmente por Oíza, de modo que, corrigiendo ligeramente la forma propuesta para acentuar aún más su linealidad, busca su *alianza* con el *enemigo* y convierte el bloque en un muro, continuo y anónimo, con secuencias de huecos mínimos, que también sirve de barrera, tratando de separar al máximo la vivienda del entorno agresivo e inhóspito y crear un espacio *interior* más amable.¹⁷ La propuesta se entiende bien desde la sensibilidad del momento, pero la habilidad de Oíza radica en no olvidar los conocimientos anteriores. Existe una acomodación al tiempo, pero el proceso global es aditivo y así, en este proyecto, podemos percibir la presencia de Le Corbusier, cuya *Mano abierta para dar y para recibir* se descubre también en la silueta de la escultura para el Centro Deportivo Norte de Madrid (1986).

El pasado se recupera en la *idea de monumento* y la aceptación del valor significativo de la forma, pero hay otra *Historia* que no es necesario recordar porque está asumida: la de los maestros modernos. En ella está la razón más profunda que hilvana una trayectoria llena de cambios. Desde esta misma perspectiva podemos ver otros proyectos recientes.

En el Palacio de Festivales de Santander (1985) el carácter de pieza signi-

17. Posteriormente al presente artículo, su autor publicaría en la revista *El Croquis*, núm. 48 (abril-mayo 1990), un texto dedicado al proyecto del bloque de Oíza en la M-30, titulado "El efecto Gaeshi Waza" (págs. 126-139).

ficativa encuentra un argumento completamente adecuado. El edificio se adapta a la ladera, a punto de deslizarse por ella; pero está *anclado* al lugar por sus cuatro esquinas, como piedras angulares de la pieza. La propuesta busca afianzarse también en la memoria: ser un hito en el espacio y en el tiempo. Dice su autor:

Ofrecemos una rígida propuesta formal; vivimos con la necesidad de imágenes dentro de un mundo gris, sin formas... Un museo es un museo con poca o con mucha gente, como una catedral o un palacio de festivales. No se trata de máquinas plegables, no son artefactos.¹⁸

El artista acepta explícitamente su pasión por la forma y, seguramente, esta aceptación le proporciona aún mayor libertad. Todas las fichas están sobre el tablero y el juego adquiere el máximo interés. Ha existido siempre en Oíza una atracción hacia lo *por venir*. Hace años ya expresaba: “Sólo quiero que el futuro venga pronto”.¹⁹

Es bien conocido su afán de invención y su defensa, tantas veces polémica, de esta actitud. Podemos recordar su célebre justificación del mal funcionamiento de la primera rueda metálica si se compara con la última construida en madera; o cuando en otra ocasión afirmó que “la buena arquitectura se mide en cubos de agua”, refiriéndose a las conflictos que conlleva el experimento. Todo ello es el tributo necesario para hacer posible el progreso.

Pero Oíza es también un amante de la Antigüedad, de la tradición, y esta faceta se hace ahora más evidente. ¿Cómo es posible compatibilizar estas dos posiciones contradictorias? La conjunción de ambas actitudes se produce porque el trabajo de Oíza tiene lugar en el *presente continuo*. Y ésta es la clave. Pasado y futuro se encuentran en un punto donde las potencias del instante comienzan a cristalizar y son reflejadas en la acción del artista, que tiene la capacidad de configurarlas.

Dice Paul Valéry refiriéndose a Leonardo:

18. Sáenz de Oíza. Extraído de la memoria presentada al concurso para el Palacio de Festivales de Santander.

19. Entrevista a Sáenz de Oíza por Marisa Pérez Bodega, *Nueva Forma*, núm. 63 (abril 1971).

Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre hace pensar y las obras que hacen de ese nombre un signo de admiración, odio o indiferencia. Me propongo imaginar a un hombre de quien hubieran surgido acciones tan distintas que si les pongo un pensamiento no lo habrá más amplio... Veo que todo le orienta: está siempre pensando en el universo y en el rigor. Está hecho para no olvidar nada de aquello que entra en la confusión de lo que es: ningún arbusto....²⁰

La descripción podría aplicarse a Oíza; su nombre recuerda la potencia de su obra, la sugerencia de sus observaciones y la sabiduría que de su actividad se desprende. Continúa Valéry escribiendo:

Deja en pie iglesias, fortalezas; diseña ornamentos llenos de suavidad y grandeza, mil ingenios, y las rigurosas figuraciones de tantas búsquedas. Abandona los desechos de no se sabe qué grandes juegos. En estos pasatiempos, que se entremezclan con su ciencia, la cual no puede distinguirse de una pasión, posee el encanto de parecer que siempre está pensando en otra cosa...²¹

El arquitecto ha alcanzado su plenitud. Podemos imaginarle trabajando, incansable, en el taller de dimensiones reducidas: su propia casa. Le descubrimos leyendo con atención, rodeado de libros valiosos, atraído por lo antiguo y por lo nuevo. Siempre despierto; sensible a su tiempo.

Podemos observar al arquitecto como si no estuviera determinado por una cosa ni por otra, distraído sólo en apariencia. Como en aquel primer párrafo que Oíza nos leía hace mucho tiempo en donde se retrataba al artista *indiferente*.

Primavera de 1987

20. Paul Valéry: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*.

21. *Ibidem*, pág. 17.



Erik Gunnar Asplund. Fuente en la galería de la escuela Carl-Johan de Gotemburgo.

Bebiendo en las fuentes de Asplund

Cuando se estudia la obra de Erik Gunnar Asplund llama la atención la posibilidad de observar sus edificios a distintas escalas y constatar la precisión con que los problemas han sido resueltos en cada una de ellas. Desde el paisaje y la consideración del lugar hasta el mobiliario y los objetos, todo forma parte de un plan conjunto en que cada acción se ha medido perfectamente. Sin embargo, su producción no está sujeta a reglas establecidas; su arquitectura despierta hoy un gran interés, pero esta aparente falta de método representa un obstáculo para entenderla y explicarla.

¿Dónde está entonces la clave del actual éxito de Asplund? Ha sido necesario que la obra de los grandes maestros se haya conocido y difundido ampliamente para que algunas miradas fueran a fijarse en otras alternativas; después de la *ruptura con la historia* era necesario recobrar esta conexión que realmente se había sostenido en la actividad de algunos arquitectos, los cuales mantenían posiciones intermedias entre innovación y tradición. Alguno de estos arquitectos, es el caso de Asplund, no había realizado obras grandes en cuanto al número y la dimensión pero sí en la intensidad y el interés de sus planteamientos; además, sus propuestas podían entenderse mejor desde esta *nueva sensibilidad* desarrollada durante las décadas de los años sesenta y setenta.

La obra de Asplund admite lecturas diversas y es un hecho que críticos y arquitectos desde distintas tendencias e intereses encuentran un punto de confluencia en su arquitectura. Junto al interés por los evidentes valores espaciales y constructivos de sus edificios, o por la adecuación del carácter al lugar, la crítica ha investigado el significado de los cambios de estilo a lo largo de su vida profesional o ha intentado una lectura simbólica de sus propuestas sin conseguir descifrar completamente cuál es, en definitiva, el misterio de Asplund, es decir, con qué arquitectura se sentía más identificado, qué sentido tenía ese espíritu burlón y chistoso (o naíf) que

emerge en algunas de sus acciones, o qué ideas son las que finalmente nos ha legado.

Si hacemos caso a los biógrafos, la actividad de Asplund fue bien acogida por la sociedad para la que trabajó. Es un arquitecto reconocido que gana concursos y a quien se le encargan proyectos cuyo valor es casi siempre apreciado; su arquitectura encontró, pues, acomodo en el tiempo y el lugar en que se construyó. Asplund confirió a su trabajo ese sentido de utilidad que, desde una visión más profesional, es otro motivo de interés y también de nostalgia.

La arquitectura de Asplund se produce fundamentalmente desde una sensibilidad personal en la que confluyen las enseñanzas de los maestros del romanticismo nacional sueco, sobre todo Ragnar Östberg, con la pervivencia de determinados modelos clásicos y tradicionales, que en los países escandinavos se prolonga hasta muy entrado el siglo xx. En su manera de hacer tuvo también un papel muy importante la posición marginal y apartada, casi insular, de Suecia, y la distancia que, en muchos sentidos, establecía con el fragor de los acontecimientos que sucedían en Europa. Cuando la relación con este debate fue más próxima y la influencia se hizo sentir de forma inequívoca en su obra, la propia sociedad no se lo perdonó fácilmente.

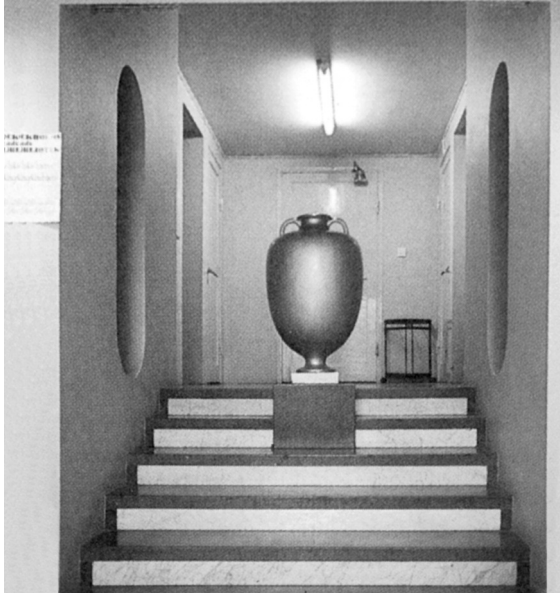
La actividad de Asplund se desarrolló en un momento en que la existencia de artesanías y oficios aún le permitió realizar las piezas y los detalles con el grado de perfección que su arquitectura requería. La relación con otros artistas fue ocasión para ampliar y enriquecer su obra con el atractivo mundo de objetos que en ella habitan. Muchos de estos objetos fueron diseñados por el mismo Asplund como prolongación de los detalles constructivos: los muebles, las lámparas, los tapices y las alfombras constituyen un aspecto importante del carácter de sus edificios que, además, enriquecen sus ideas y les confiere mayor sentido. Son una afirmación de la capacidad de Asplund y de su fértil imaginación. Hay piezas recurrentes como los relojes, aunque este tema quizá sea menos personal y se relacione directamente con la obsesión de la sociedad sueca por la puntualidad. Otros objetos, sin embargo, pueden entenderse como más

propios y muchas veces dan la clave o el contrapunto de las ideas que impulsan su obra. Entre estos últimos se encuentran las fuentes.

En casi todos los edificios de Asplund existen fuentes y éstas, repetidas con matices diferentes, reflejan una idea de utilidad y realismo inherente a su arquitectura. La voluntad de comunicación sutil con el usuario está presente en el diseño de estos objetos, pero las fuentes no sólo significan un afán de soporte funcional (satisfacción de una necesidad primaria y ancestral) o de ornato, sino que hacen referencia a la entrega de una energía que la arquitectura contiene, al edificio como soporte de vida y, en último extremo, al ser amistoso y extrañamente familiar (bien temperado) que en tantas ocasiones encontramos escondido en la obra de Asplund.

Merece la pena pues recorrer estos edificios, observarlos, tratar de comprenderlos y beber en sus fuentes. Cronológicamente, una de las primeras fuentes se encuentra en la capilla del Bosque (1915-1920), pero a ella nos referiremos más tarde, junto a las que existen en el Cementerio de Estocolmo.

En 1915, Asplund había ganado con su amigo Sigurd Lewerentz el primer premio del concurso para el Cementerio Sur de Estocolmo, y este mismo año se presentó al concurso para la ampliación de la Escuela Carl Johan de Gotemburgo, donde obtuvo el segundo premio. No obstante, le fue encomendada la ejecución de la obra, que finalizó en 1924. El edificio principal se planteó conectado a una escuela existente, ubicada en un pabellón rectangular de dos plantas, con su fachada más larga apoyada sobre la alineación de la calle y cuya fachada menor se rehizo de acuerdo con la intervención propuesta. El nuevo edificio, de cuatro plantas de altura, cerraba el patio de juegos y se situaba tangente a la plaza que daba nombre a la escuela. Pero en el tiempo transcurrido hasta la construcción se cambió el aspecto del edificio presentado a concurso. Asplund deseaba subrayar el carácter de edificio institucional mediante la simplicidad (seguridad) de la cubierta a dos aguas, de manera bien distinta a como ya lo hiciera en el Tribunal de Lister. En este caso se hace referencia a los edificios públicos griegos y romanos, con un deseo de solemnidad quizá ex-



Erik Gunnar Asplund. Ánfora de la biblioteca de Estocolmo.

cesivo para una pequeña escuela. Los tímpanos de la fachada principal están ornamentados con bajorrelieves de cerámica policromada que, junto a la elaborada cornisa jónica, contrastan con la sobriedad del ladrillo y las ventanas enrasadas que definen escuetamente el volumen. Quizá la operación arquitectónica más interesante sea el modo de vincular los dos edificios, sobre todo si comparamos la situación con otras resueltas por Asplund con mecanismos parecidos.

Recordemos, por ejemplo, cómo se produce la relación entre el pabellón de servicio y la casa principal de la villa Snellman (1917-1918) construida por Asplund unos años antes que la escuela Carl Johan. Mediante un leve giro, que cierra el ángulo de 90 grados formado por la casa y el pabellón, consigue establecer un vínculo entre ambas piezas que las une sin que pierdan su integridad y, además, las ancla con mayor fuerza en el lugar. Observemos la sutil relación de escalas que se produce entre el cuerpo principal y el pabellón, y cómo está matizada por el tratamiento preciso de las ventanas, por su forma y posición relativa; el desplazamiento progresivo de los huecos de la primera planta de la casa vuelve a recoger la *tensión* producida por el giro y, por tanto, manifiesta la imposibilidad de imaginar las dos piezas separadas. El espacio de acceso, *comprimido* por la aproximación del pabellón de servicio, indica el camino de llegada hacia la puerta principal de la villa.

En la escuela Carl Johan la unión de los dos pabellones se realiza por una esquina: la escuela existente se prolonga en un pequeño *punte* que la vincula a la ampliación. La lógica constructiva no permite aquí la superposición física de los dos edificios, como en la villa Snellman, y además la alineación de ambas partes con el trazado urbano produce un giro que, en este caso, *abre* el espacio del campo de juegos situado entre ellas y no produce el efecto de acercar los edificios. El sistema de conexión es aquí, por tanto, algo distinto. Asplund prolonga la traza de la escuela existente sobre el testero del nuevo edificio donde abrirá la entrada principal. La edificación propuesta no tiene, por tanto, la planta rectangular que se podía pensar a primera vista, sino que se ha deformado ligeramente, con lo que ya no puede entenderse como una pieza independiente. Esta



Erik Gunnar Asplund. Fuente en el vestíbulo del cine Skandia. Estocolmo.
Fuente de Mercurio. Biblioteca de Estocolmo.

acción fundamental se comprende mejor cuando observamos la manera en que Asplund ha transformado la ordenación planimétrica de la antigua escuela y descubrimos el parentesco con la propuesta de organización que, a otra escala, realiza en el edificio principal, de forma que ambas adquieren nuevas relaciones. En el exterior, la oposición entre el aspecto pintoresco de la edificación más pequeña y la solemnidad de la nueva construcción se matiza enseguida por la identidad del material que envuelve ambas: un ladrillo de color oscuro, así como por el tratamiento similar de las carpinterías y el diseño de pequeños elementos: escaleras, rotondas, lámparas, etcétera. Estos objetos devuelven al interior la escala de un edificio escolar. En el interior, solamente las fuentes para beber agua, unas ánforas griegas de colores rojizo y negro, colocadas a contraluz y a distancias distintas de cada testero, recuerdan el carácter institucional y solemne con que el edificio fue concebido.

Quizá sea el cine Skandia de Estocolmo (1922-1923) la obra de Asplund en que el mundo de objetos, de elementos decorativos y de diseños para su arquitectura interior desempeñe un papel más importante en la definición del carácter. El propio arquitecto se excusa ante la posible sensación de abigarramiento explicándolo como una condición del encargo: la remodelación del interior de un edificio existente para construir una sala de cinematógrafo donde “lo suntuoso y lo ilusorio fueran el marco que reflejara la fantasía del mundo de las películas”.

El trazado de la planta se produce con la idea de *prolongar* el espacio de la calle como un recorrido hacia el interior del edificio. De esta manera, el valor dado a la entrada, los pasillos y las escaleras persigue la creación de un itinerario en que se fuerza, progresivamente, la expectativa de lo que se encontrará al final del *laberinto*. Las entradas a los pequeños palcos, todas distintas, acentúan la sensación de misterio con su escala reducida y el acceso descendente que crean un clima de acogedora intimidad. Como contraste, la sala está cubierta por una bóveda oscura, que parece un espacio sin límites en el que las luces son globos que flotan sobre los doseles dorados y el terciopelo rojo. Con estos efectos se busca crear la sensación de haber llegado al *otro exterior* donde se celebrará la *fiesta*.

El diseño de cada parte tiende a sugerir y configurar este mundo de fantasía. Así, por ejemplo, la pantalla se cubre con un telón doble; uno más opaco que, entreabierto, deja ver el otro plateado y brillante, iluminado desde arriba, “una visión hacia la luz que, cuando se iza el telón, se transformará en las imágenes de la pantalla”. Flanqueando el conjunto aparecen las figuras de Adán y Eva, talladas en madera dorada, haciendo guardia a las *puertas del paraíso*, ofreciéndonos una de esas expresiones simbólicas de Asplund difíciles de entender y que se prestan a interpretaciones diversas.

El vestíbulo y la sala de espera son el preludio de lo que contiene el interior: la rotonda, con la galería de astros, reproduce en modelo reducido la sala de cine. La taquilla de cristal, oblicuamente dispuesta en su hornacina, está pensada como escaparate de una taquillera exóticamente vestida. Cada elemento se puede entender como una operación independiente, pero en conjunto, el resultado se produce mediante su asociación a la idea del itinerario. Así, antes de descender al interior, la fuente (otra pieza más) en un hueco de pared invita a beber agua, recogéndola en un vaso que se llena muy lentamente, aumentando, por contraste, la sensación de prisa ante el inmediato comienzo de la proyección.

En la biblioteca de Estocolmo (1920-1928) se manifiesta con más claridad que en otras obras la independencia entre la idea del edificio y las acciones posteriores que sobre él se llevan a cabo, mostrando en qué medida esta arquitectura es capaz de cobijar un mundo amplio de objetos que la completa y enriquece.

Esta obra constituye, sin duda, la culminación de lo que se ha llamado el “período clásico” de Asplund, y ha sido explicada y analizada en cuanto emplea las referencias de arquitecturas iluministas, en la utilización de trazados *Beaux-Arts* o incluso en las citas al Panteón romano, sobre todo, las que contienen los dibujos iniciales del proyecto. Es importante darse cuenta de cómo Asplund utiliza la historia. Porque es claro que recoge el carácter de la biblioteca de Boullé: la fuerza de la planta central capaz de contener todo el conocimiento y la sensación de la *mirada única*, global,

implícita en esta idea. Pero tenemos que fijarnos también en la evolución desde las primeras ideas: la cúpula propuesta al principio se transforma en el tambor cortado y esto comporta un cambio en el espacio y la luz. Vemos el proyecto transformarse desde el proyecto mismo, llegando a producir una arquitectura que prolonga la vida de un *tipo*, más que como una cita literal de una obra concreta. Esta enseñanza de Asplund es la que tiene importancia, y queda tanto más clara cuando se observa el sentido diferente que los elementos cobran en la propuesta. Las escaleras, por ejemplo, o los complejos sistemas de articulación entre las partes del edificio, tan lejanos de los esquemas de arquitectos neoclásicos que repitieron el mismo modelo. De la misma manera que no se puede establecer ya una relación directa entre el Panteón y la biblioteca si observamos la transformación del sistema de acceso que lleva al centro del gran espacio de manera casi religiosa, en un itinerario siempre ascendente (al contrario del Skandia). Y esta ascensión hacia la luz, la elevación hacia el plano del conocimiento, tiene quizá un simbolismo más evidente que las figuras de Adán y Eva en las manillas de la puerta principal o que las pinturas de la sala infantil y los bajorrelieves.

Fijémonos en el sentido que adquiere aquí la construcción. Nunca es un fin en sí misma. Hay un conocimiento y una habilidad indudables en la disposición de los perfiles metálicos como *hilos* que tejen una fina malla metálica, como la plementería sutil de unas puertas casi *egipcias*; o en la utilización de diversos materiales habiendo encontrado para cada uno el lugar y el tratamiento adecuados. Este mismo conocimiento se lleva hasta la definición de los acabados y los objetos, como se muestra en los paneles de caoba con incrustaciones de latón que delimitan las estanterías, los mármoles labrados, el mobiliario y las lámparas. O en las propias fuentes, tan distintas: una de ellas es un ánfora que recuerda las de la escuela Carl Johan; la otra, una pileta alargada con una sofisticada tubería sobre la que se apoya una figura de Mercurio, de bronce, con cuatro brazos que hay que agarrar y girar para que brote el agua, acercándose a la condición de una fuente *urbana*. En estas fuentes colabora el escultor Nils Sjorgren. También Ivar Johnsson, que ya había trabajado con Asplund en la escuela Carl Johan, realiza los bajorrelieves *asirios*, de estuco negro, en el vestíbulo de entrada. Pero es la cualidad



Erik Gunnar Asplund. Fuente en la planta principal de la ampliación de los Tribunales de Gotemburgo.

del ambiente creado lo que permite incorporar todas estas acciones, y en ello podemos encontrar tanta mayor diferencia con otras arquitecturas que inexorablemente terminan con la delimitación espacial de sus paredes. En la biblioteca de Estocolmo todas estas piezas se albergan sin aparente esfuerzo y contribuyen a configurar y a enriquecer, aún más, su valioso espacio.

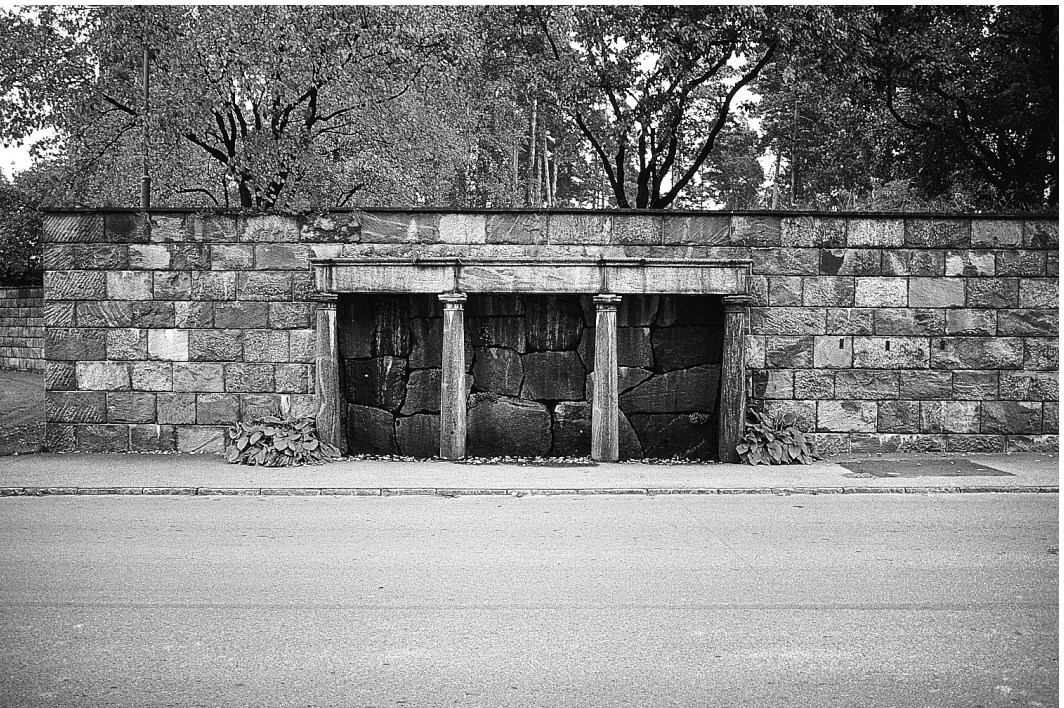
En el largo proceso del proyecto para la ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, que comienza en 1913 con el concurso ganado por Asplund y se prolonga hasta el proyecto definitivo y su construcción entre 1934 y 1937, podemos seguir, con el trasfondo de un mismo tema, los sucesivos tanteos y las distintas propuestas que abarcan prácticamente la totalidad del trabajo profesional del arquitecto.

Si en la mayoría de los proyectos Asplund realiza distintas versiones de una misma idea y ésta es una cualidad de su forma de trabajar, los proyectos para el Ayuntamiento de Gotemburgo ponen en evidencia esa sensación de que la obra de arquitectura precisa una maduración temporal, que la elaboración es una condición necesaria para que la propuesta adquiera intensidad y fuerza, al contrario del planteamiento más general, que tiende a limitar los tiempos del proyecto.

Pero esta secuencia de propuestas permite asimismo seguir la reflexión de Asplund respecto a los estilos en este punto que los críticos han intentado explicar. ¿Por qué cambia de estilo Asplund? ¿Es solamente una situación ecléctica impulsada por el contenido de su propia educación, por las preferencias de cada momento, por la cambiante sensibilidad de la época? o ¿se trata de una condición en que la conquista y el abandono de los diferentes estilos supone un juicio de valor sobre los estilos mismos? Realmente pocos arquitectos permiten que su obra sea analizada como si lo que se estudiase fuese el valor objetivo de los estilos.

Asplund escribe en algún momento: “Es más importante seguir el estilo del lugar que el del tiempo”. Sin embargo, finalmente el arquitecto consigue que se produzca el acuerdo entre ambas categorías, aunque el resultado pudiera ser interpretado superficialmente como una renuncia al “estilo del lugar”.

Erik Gunnar Asplund. Fuente en la entrada principal del Cementerio Sur de Estocolmo.



También es interesante pensar en la ampliación del Ayuntamiento desde el punto de vista del carácter. Aquí la propuesta está muy condicionada por la presencia del edificio antiguo y las dificultades que encierra la obligación de conservarlo, sobre todo en la simetría del acceso que tiene desde la plaza a la que se abre la fachada principal y considerando que el tamaño del edificio añadido es equivalente al de la pieza existente. Una de las primeras dudas de Asplund es el acceso: debía haber una o dos entradas, y el gran acierto consiste en mantener el acceso existente. Así la ampliación adquiere una cualidad ambigua de dependencia e independencia con respecto al viejo Ayuntamiento, produciéndose esa relación intensa que *atrae* los edificios entre sí, como hemos visto en los pabellones de la villa Snellman y en la escuela Carl Johan.

El edificio presenta una diversidad de carácter entre la fachada y el interior y esta independencia de tratamiento se extiende, otra vez, hasta los detalles y los objetos que lo completan. Pero no es una independencia casual. Asplund quiere dar al interior el carácter de una “gran sala de estar” que incluso se abre a las vistas del *jardín*, y, en el espacio *doméstico*, el mobiliario y los objetos no tienen por qué atenerse rígidamente a los planteamientos más generales de la arquitectura. Este carácter *doméstico* ya había sido considerado en otros edificios públicos aunque de forma más superficial. Recordemos la silueta de gran casa con que se nos presenta el Juzgado de Lister, o la cabaña primitiva, a medio camino entre el templo y la casa, que configura la imagen de la capilla del Bosque. En el Ayuntamiento de Gotemburgo la idea de *lo doméstico* cobra una dimensión estructural, menos superficial, como ocurrirá con esta idea del carácter en los últimos edificios de Asplund. Así, la luz suavemente reflejada en los paneles de fresno con que se recubren las paredes y el mobiliario, apoyado por las alfombras y los tapices, refuerzan esta intención de crear un espacio acogedor que “transmita tranquilidad a la persona que va a ser juzgada” en las salas de los tribunales.

La escala, ni grande ni pequeña, será otro acierto del interior; en él, la presencia de otros objetos como las cabinas telefónicas o el ascensor, tratados como *muebles*, nos recordarán la dimensión pública del lugar. La presencia

de la fuente para beber, entre un lavabo Bauhaus y un surtidor de jardín, recoge este mismo deseo de que el edificio institucional sea a la vez *casa*.

La última obra de Asplund, el cementerio del Bosque en Estocolmo (1935-1940), es considerada su obra definitiva, no sólo por su calidad indudable sino también por esa condición dramática, de final de una trayectoria, que el propio tema posee. En ella están condensadas todas las ideas que se han producido a lo largo del trabajo del arquitecto. Cuando se estudia esta obra, pero, sobre todo, cuando se recorre físicamente y se toma contacto con su impresionante realidad, no tiene sentido hacer hipótesis sobre cómo hubiera evolucionado la producción de Asplund a partir de este momento, ni siquiera basándose en los dibujos y proyectos que no llegó a realizar; más aún teniendo en cuenta los cambios que introducía y la dimensión diferente que sus obras adquieren al ser construidas.

En el cementerio del Bosque se han roto las ligaduras con los estilos concretos y la presencia de la arquitectura se difumina en una renuncia llena de sabiduría y de conocimiento. En esta obra se alcanza, más que nunca, una dimensión ajustada del símbolo y se hace patente la actitud de respeto hacia el usuario desde esa voluntad de evitar una presencia prepotente o imponente.

Dentro de este recinto las fuentes también refuerzan el carácter que se ha querido dar al cementerio. El balde de agua se trata como una fuente primordialmente *funcional* y aparece depositada *al azar* para contribuir al cuidado de las plantas que rodean las pequeñas tumbas al pie de los árboles que parecen tocar el cielo; el agua está recogida en un depósito metálico que hace de embalse, entre el surtidor y el rebosadero, ambos representados por una cabeza de león, recordando, en ese fluir continuo que sale de la tierra y vuelve a ella, el sentido del lugar.

Otra fuente junto a la capilla del Bosque se entiende más como el manantial de un parque; invita a hacer un alto en el camino y sentarse junto a ella en ese rincón que resta dramatismo al entorno.

Por último, la fuente de la entrada tiene un sentido monumental. Construida excavando el muro muestra, tras las columnas que cierran el vacío, el interior de la tierra, permanentemente húmeda, en un recuerdo insistente, al entrar y al salir, del lugar donde los muertos reposan.

Pocas veces como en el crematorio del Bosque la arquitectura ha sido capaz de asumir con tanta intensidad la función que allí se lleva a cabo. Más que nunca la actividad del arquitecto cobra sentido en el trazado del parque y la configuración del impresionante paisaje que se ha modificado lo estrictamente necesario. De la misma forma tienen sentido los edificios, por la serenidad de su presencia, por la adecuación de la escala y por la precisión de cada detalle. Ninguna acción ha consumido más energía de la necesaria, todo se sitúa en su justo término. La ficción está ausente y el cementerio parece haber estado siempre allí. Paradójicamente, esta última renuncia del artista a estar presente hace aún más evidente su presencia. Y es en este lugar donde mejor entendemos en qué medida la arquitectura era para Asplund una Obra de Arte, en el sentido exacto a que se refiere su amigo Hakon Ahlberg en el apunte biográfico que acompaña la primera publicación de su obra: “Para él, el arte y la arquitectura eran uno e indivisible. Había arte en las líneas fundamentales de la disposición en planta, en el volumen y en el ritmo interno de los espacios; estaba presente en el juego estático de la construcción y hecho evidente en los refinados efectos de acabado. Un buen trazado y un trazado artístico eran, para él, una misma cosa: la claridad, la concentración, la sencillez, eran tanto un requerimiento estético como práctico. Porque a Asplund nunca le atormentó duda alguna respecto a su propia capacidad para crear arquitectura buena y duradera; sabía que la concepción global debe entrar en el crisol para ser purificada de toda escoria, que a lo esencial y constructivo se les debe dar forma bajo la llama de la intuición, que todo debe ser forjado y cincelado hasta que sobresalga una forma fuerte y clara, de tal manera que intención y forma no se distingan la una de la otra”.

Invierno de 1987



Francisco Javier Sáenz de Oiza. Ciudad Blanca. Alcudia, Mallorca, 1961-1963.

En la Ciudad Blanca

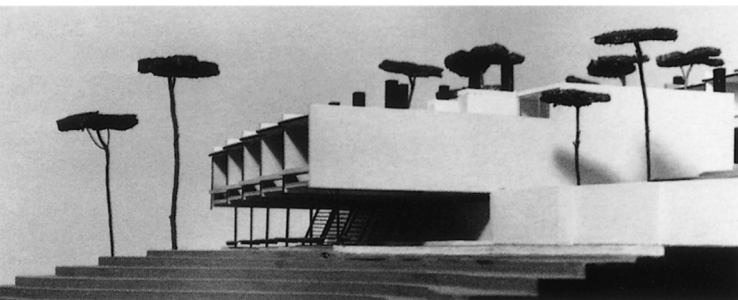
Los arquitectos modernos han estado jugueteando continuamente con aquello que es diferente en nuestro tiempo, hasta tal punto que han perdido el contacto con lo que no es diferente, sino siempre y esencialmente idéntico... Los problemas ambientales no seguirán siendo siempre los mismos, pero conciernen al mismo hombre y ésta es nuestra clave. Nos podremos reconocer en cualquier parte, en todos los lugares, en todas las épocas; haciendo las mismas cosas de modo diferente, sintiendo lo mismo en diferente forma, reaccionando de manera distinta ante las mismas situaciones.

Aldo van Eyck, Team 10 (Encuentro en Otterlo)

En la Ciudad Blanca de Alcudia se respira ese aire fresco que los jóvenes renovadores del Team 10 habían introducido en los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) desde la reunión de Otterlo en el año 1959. Fue durante los congresos IX y X (en 1953 y 1956 respectivamente) cuando comenzó a producirse la decadencia de éstos, que ya en aquel momento estaban dominados por la masificación y el cansancio y, sobre todo, por la sensación de que las actitudes renovadoras que habían impulsado sus fundadores habían desembocado en un dogmatismo estéril.

Aún tardaría algún tiempo en llegar la necesaria reconciliación con la historia, pero este hecho ya se apuntaba en algunas de las intervenciones provenientes del Sur y que no fueron bien acogidas. La corriente centro-europea seguía marcando la pauta. Sin embargo, en los encuentros del Team 10 aparece explícito un interés por la consideración del lugar que, de hecho, ya estaba implícito en las mejores obras de los maestros (recordemos, por ejemplo, la casa que Le Corbusier construyó para su madre a orillas del lago Lemán en 1925).

El proyecto de la Ciudad Blanca se comenzó en el año 1961. En torno a esta época podemos encontrar diversas propuestas que se llevan a cabo en sitios distintos y que pueden entenderse desde la nueva sensibilidad que el Team 10 trataba de difundir. Es el caso de la urbanización Torre



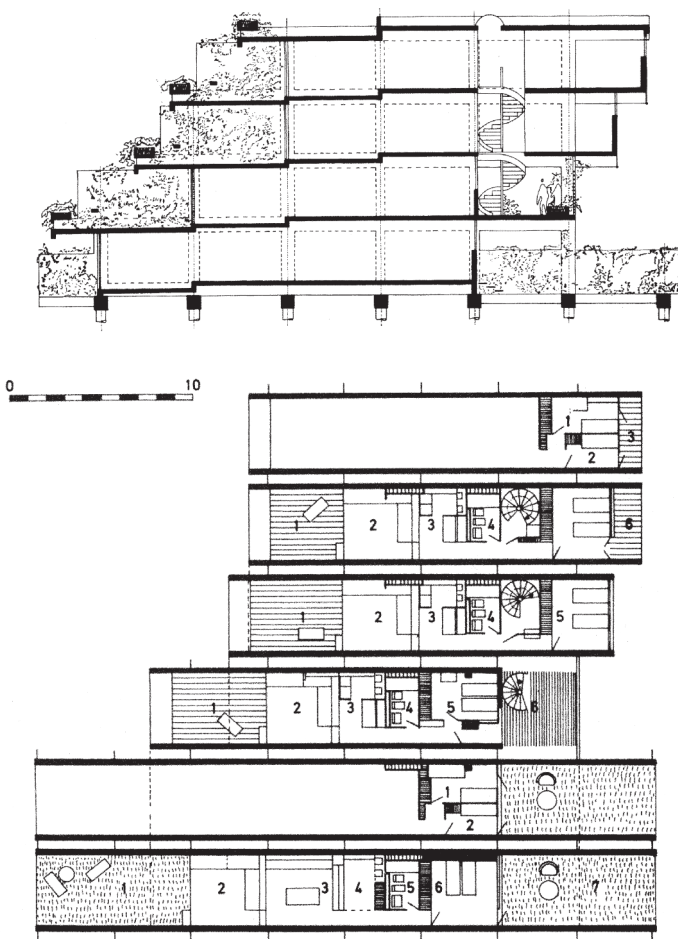
José Antonio Coderch. Urbanización Torre Valentina, 1959.
Atelier 5. Barrio Halen en Berna, 1959-1961.

Valentina en la Costa Brava, que proyectó José Antonio Coderch en 1959, y del barrio Halen cerca de Berna, del Atelier 5, que se construyó en 1960. José Antonio Coderch había entrado a formar parte del Team 10 en 1962, en este mismo año tuvo lugar la reunión del grupo en la abadía de Royaumont (a la que asistió como invitado Sáenz de Oíza) y también se publicó el *Team 10 Primer*.¹

El proyecto de Torre Valentina, que no llegó a construirse, es un conjunto de apartamentos para segunda residencia más un hotel, cuyo programa inmobiliario tiene cierta similitud con el de la Ciudad Blanca. Coderch plantea una arquitectura integrada en el paisaje y basada en ciertas relaciones formales y volumétricas con la arquitectura mediterránea. El escalonamiento de la edificación viene dado aquí por un deseo de adaptación al lugar, en este sentido muy distinto (a pesar de lo que su autor pudiera pensar) de la voluntad de creación del lugar que se plantea en la Ciudad Blanca.

El barrio Halen en Berna, también se proyecta con el propósito de respeto y adaptación a un magnífico paisaje en el centro de una ladera, pero en este caso no existe la referencia tradicional que se apreciaba en Torre Valentina, sino que se trata de establecer una relación muy directa con las propuestas de Le Corbusier y, concretamente, con la Unidad de Habitación de Marsella. No obstante, hay una nueva consideración hacia la forma de vida y de las relaciones sociales que no son fruto únicamente del tipo de asentamiento. Así, por ejemplo, es patente la cuidada transición de escalas desde el lugar destinado a guardar los coches (un impresionante hangar semienterrado), pasando por la plaza y las calles hasta los caminos secundarios, y la manera gradual de acceder a las vi-

1. La recopilación de textos, bajo el título *Team 10 Primer* se publicó en 1962, en *Architectural Design*, y Alison Smithson lo reeditó en 1968 en The MIT Press, Cambridge, Massachusetts (Estados Unidos) y Londres (Inglaterra). En esta edición se recogen escritos y ponencias de los miembros del grupo y de algunos invitados a sus reuniones. También se incluye una bibliografía extensa de revistas y publicaciones que hacen referencia al grupo y a las obras de sus componentes. Existe también una edición traducida al castellano en *Cuadernos de Taller*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1966, que recoge más directamente la primera publicación del año 1962.



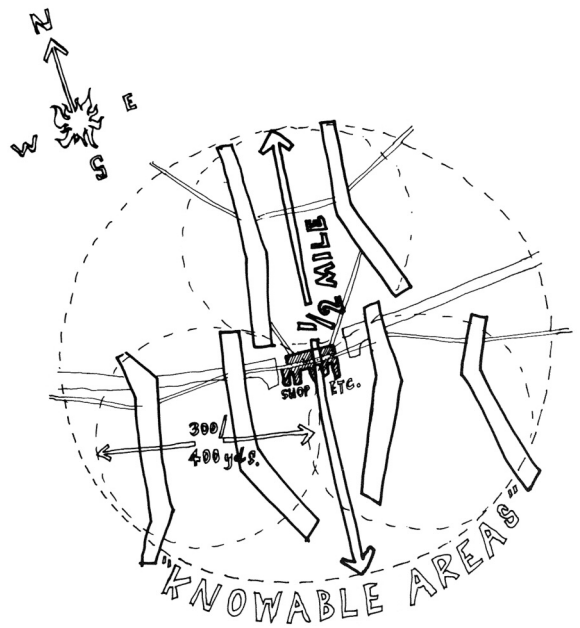
Francisco Javier Sáenz de Oiza. Plantas y sección del conjunto de viviendas Ciudad Blanca.
Alcudia. Mallorca, 1961-1963.

viendas y a los jardines privados. Se percibe una cierta humanización de la arquitectura moderna, una comprensión diferente, y más rica, de la manera de vivir y de la psicología del usuario. Todo ello sigue apreciándose en la obra construida, que continúa manteniendo su interés y capacidad de propuesta.

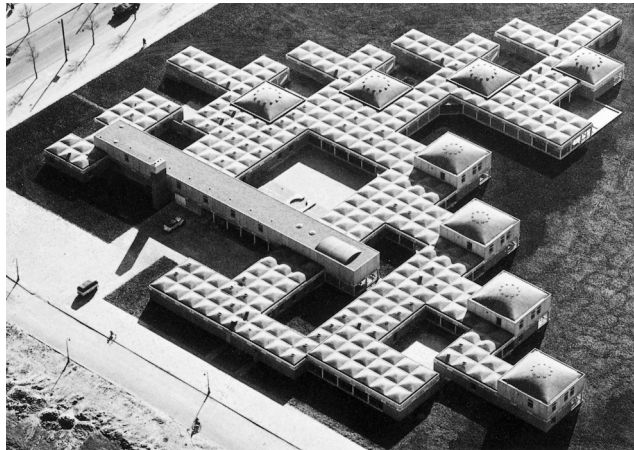
En la Ciudad Blanca no se establece una relación figurativa tan clara con los principios del Estilo Internacional. La arquitectura se produce por una organización de piezas que se disponen, según los planos fundamentales, mediante mecanismos de yuxtaposición, superposición y deslizamiento. El resultado es una topografía artificial, un conjunto que vibra con arreglo a leyes modulares, como las de un cuerpo vivo, ocultas a simple vista. Esta voluntad de fragmentación incide en la independencia visual que tienen las unidades de vivienda dentro de la estructura global y se relaciona con la intención de aproximar cada módulo a los valores que normalmente posee una casa unifamiliar construida sobre el suelo: la verdadera ciudad jardín. Posiblemente exista tras este deseo un valor comercial, o una condición del promotor que el arquitecto tuvo en cuenta, pero en su resolución concreta subyacen los principios básicos de identidad, movilidad y asociación que también se encuentran en los programas del Team 10.

Quizá un proyecto paradigmático, en el mundo de ideas a que nos estamos refiriendo, sea el Hogar de Infancia que Aldo van Eyck (uno de los fundadores del Team 10) terminó de construir cerca de Amsterdam en 1961, justamente cuando se comenzó el proyecto de la Ciudad Blanca.

Van Eyck había nacido en 1918 (el mismo año que Sáenz de Oíza); cronológicamente pertenece a la llamada “tercera generación”, de la que también forman parte los otros arquitectos que impulsaron el Team 10. En su proyecto de Hogar Infantil, Van Eyck propone una trama continua donde plantea los problemas de normalización y seriación sin caer en la uniformidad; se trata de un trazado repetitivo pero variable. En este edificio se cuidan especialmente las secuencias de acceso mediante la disposición de un sistema de espacios intermedios que matizan las relaciones



P. E.
20:5:68.



Alison y Peter Smithson. Diagrama. Robin Hood Gardens, 1968-1972.
Aldo Van Eyck. Orfanato. Amsterdam, 1955-1961.

entre el mundo exterior y el espacio interior. También se potencian una serie de dualidades que manifiestan el gusto por la paradoja, así como la posibilidad de unir entidades contrapuestas: centralización-dispersión, ortogonal-diagonal, repetición-particularización, opacidad-transparencia y, en definitiva, lo público y lo privado. Todo este mecanismo se produce dentro de un orden donde la relación entre las partes es tan importante como las partes mismas y en el cual se pretende crear un sistema de espacios con diferentes cualidades e intensidades humanas, según lo que el mismo Van Eyck ha llamado “claridad laberíntica”.

En la Ciudad Blanca se aprecia el cuidado con que se traza el camino hacia la casa. La decisión de hacer una calle peatonal elevada resuelve muy hábilmente el espacio posterior que se produce por el escalonamiento (y que en otras soluciones termina por convertirse en un residuo). Esta calle sobre el nivel del suelo no sólo permite situar la vivienda pasante en la planta baja (entre dos jardines de cualidad diferente), sino que también estructura el mecanismo de acceso mediante el itinerario semipúblico, matizado por las celosías y los quiebros, así como por las secuencias de escaleras; todo lo cual establece una distancia, llena de matices distintos, entre el espacio exterior y la vivienda.

Este mismo interés por la relación entre exterior e interior, por las distancias y las formas de los recorridos, se encuentra en los proyectos más significativos de los arquitectos del Team 10, y constituye una crítica al esquematismo de la Carta de Atenas, redactada en los CIAM. Otra consecuencia de esta crítica es la descomposición del bloque aislado y la valoración del espacio entre los edificios no como simple continuidad vegetal sino como un lugar con entidad propia, en el que se condensan valores significativos y de uso.

Si observamos, por ejemplo, las propuestas urbanas de Alison y Peter Smithson, son evidentes estos planteamientos. Primero en los edificios para *The Economist*, construidos en Londres (1962-1964), y más tarde en los Robin Hood Gardens (1968-1972), la descomposición en partes y el diálogo entre las piezas, junto al interés y valoración de los espacios entre ellas,

constituye el hilo conductor de las propuestas. Estas ideas se experimentan en los proyectos desde esa actitud empírica que caracterizó a los componentes del Team 10 en su búsqueda de la imagen significativa para los esquemas de asociación humana; es decir, en la investigación sobre las relaciones precisas entre la forma física y las necesidades sociales y psicológicas de los usuarios.

En la Ciudad Blanca es más importante la creación del lugar que la consideración del lugar. El arquitecto se propone crear un soporte sugerente para las actividades del hombre, y las reglas del juego se basan en el conocimiento más universal de las actividades humanas. Oíza está convencido de la necesidad de encontrar la casa ideal. Esta búsqueda es una constante en su trayectoria y está sostenida por la confianza en que el usuario sabrá apreciar, y asumirá entusiasmado, dicho descubrimiento. En este sentido, cada paso, cada proyecto, añade un dato más al conocimiento y a la experiencia del cazador que trata progresivamente de cerrar el cerco, de acorralar y conseguir su presa deseada.

En la Ciudad Blanca casi no tiene sitio el accidente local, la consideración provinciana. No existe aquí la referencia a una historia autóctona (tantas veces responsable de un regionalismo inútil). Las referencias son categorías universales. La ciudad frente al mar: un montículo en la llanura (las vistas), la orientación, luces y sombras; la casa que ve el mar, la inclinación del suelo: más mar que horizonte.

En la Ciudad Blanca perviven todas estas experiencias, reflejo de una época, y que hoy, de nuevo, nos interesan. Está presente la sensibilidad del Team 10: de aquel grupo que no despreció los principios de la arquitectura moderna, que no puso en crisis su validez. Estos arquitectos abandonaron las posiciones más rígidas que impedían una evolución necesaria, se consideraron sucesores de los pioneros y no renunciaron a su herencia sino que trataron de enriquecerla; de ampliar el campo de la disciplina introduciendo las aportaciones de las ciencias sociales, que en aquel momento estaban en auge, con la intención de encontrar una conexión real entre arquitectura y vida.

En la Ciudad Blanca se materializa la conocida definición de Le Corbusier sobre la arquitectura como juego sabio, correcto y magnífico de volúmenes bajo la luz. Pero aquí el prisma se ha roto. El volumen puro se ha quebrado. Sin embargo, como si observáramos los pedazos de un espejo, en cada parte, en cada fragmento, podemos seguir apreciando, reflejada, aquella definición completa.

Verano de 1989



Alejandro de la Sota. Autocaricatura.

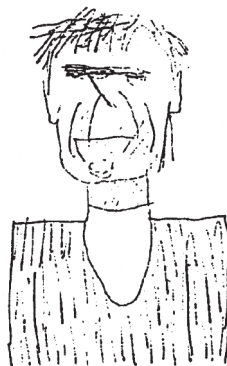
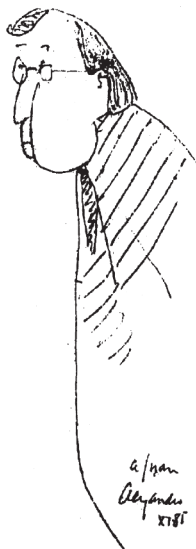
Caricaturas

Hace poco tiempo estuve en el estudio de Alejandro de la Sota junto con algunos amigos. No era solamente una visita amistosa sino que la reunión sería filmada con objeto de incluirla en un vídeo que se realizaba durante estos días para proyectarlo en la exposición: *Alejandro de la Sota, arquitecto*, organizada por la Junta de Andalucía. Se nos había propuesto hablar sobre el edificio de aulas y seminarios, de la Universidad de Sevilla, construido hacia 1972.

Nos sentamos en torno a una gran mesa cuadrada sobre la que estaban desplegados planos y fotografías de este edificio. A nuestro alrededor se movían los técnicos del rodaje, y el realizador daba instrucciones sobre la disposición de la cámara y los focos. Don Alejandro se refirió a muchas cosas, como casi siempre hace, habló de algunas ideas acerca del proyecto que nos estaba contando, respondió a mis preguntas de forma inesperada y nos hizo reír a todos con sus ocurrencias.

Después, cuando tuve ocasión de ver el vídeo ya montado, me sorprendió una frase que durante la sesión había pasado inadvertida y que consideré enigmática. Refiriéndose a la obra concreta sobre la que estábamos hablando Sota nos preguntó: “¿Es éste el edificio o es su caricatura?” Recordé que Don Alejandro es aficionado a dibujar caricaturas y pensé que la frase tendría alguna relación entre la manera de hacer su arquitectura y esos *retratos*.

En el archivo de Alejandro de la Sota se guardan cientos de estos dibujos, algunos están publicados y han cobrado cierta popularidad. No cabe duda que manifiestan la facilidad con que se emplean los rasgos gráficos, no sólo para mostrar las ideas sino también como un verdadero instrumento de diálogo entre la actividad mental y su concreción física.



Alejandro de la Sota. (De izq. a dcha). Caricaturas de Miguel Fisac, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Juan Navarro Baldeweg y Antonio Fernández Alba.

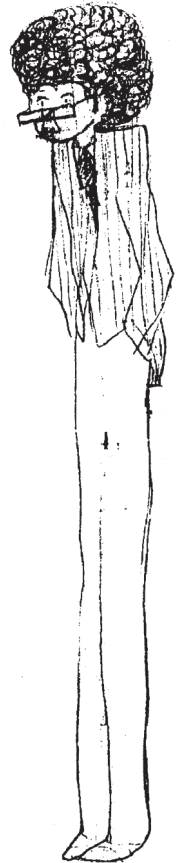
Sota retrata a las personas que tiene a su alrededor, sus colaboradores y gente que recuerda de cualquier relación significativa. Dibuja tanto a su propia familia como a personajes célebres que ha conocido directamente o que observa a través del televisor. Traduce la *naturaleza* que le rodea a trazos muy precisos —grandes “amigos” y grandes “enemigos”— en los que también refleja su propio *yo*. Es una afición muy antigua y se sabe que realizó su primera exposición de caricaturas a los diecisiete años. Refiriéndose a estos dibujos le he escuchado decir: “Las caricaturas tienen que hablar. Sólo me interesan las que están bien dibujadas”.

Pero qué relación tiene todo ello con aquella enigmática frase: “¿Es éste el edificio o es su caricatura?”

Una caricatura (término que se deriva del latín *caricare*, “cargar”) es, según el diccionario de la Real Academia Española, una “figura ridícula en que se deforman las facciones y el aspecto de alguna persona”. También se contempla otra acepción: “Obra de arte en que claramente o por medio de emblemas y alusiones se ridiculiza a una persona o cosa”. La Academia, por tanto, relaciona siempre la palabra “caricatura” con cierto deseo de desfigurar algo o a alguien con una intención crítica.

Seguramente Don Alejandro estaría de acuerdo con la categoría de obra de arte que contempla la segunda acepción, sobre todo si la entendemos relacionada con la posibilidad de expresar con dibujos una determinada percepción del mundo de forma inteligente y sensible. Pero no es lógico pensar que se refiriera a la representación de atributos “ridículos” o “desfigurados” al hablar de uno de sus edificios. Probablemente nos explicaba que el proyecto ponía énfasis sobre algunas ideas que él consideraba esenciales en relación con los problemas que trataba de resolver y que, llevando esas intenciones al límite, el edificio se convertía en la expresión potente, más sustancial y expresiva, de esas mismas ideas.

En este sentido llegaríamos a otra forma de entender una caricatura distinta de las que ya se han mencionado y que no acumula la “carga” en la



Alejandro de la Sota. (De izq. a dcha). Caricaturas de Víctor López Cotelo, Paco Alonso, José Manuel López-Peláez y Carlos Puente.

deformación o en el interés por “desfigurar y criticar”, sino que pretendería indagar en la situación interna de algo para poder cristalizarla y presentar su estructura profunda. De acuerdo con este planteamiento podemos entender la caricatura como “una aproximación a la realidad para desvelar determinadas cualidades esenciales de ella que se ponen de manifiesto con cierto énfasis”.

Esta visión sustancial de lo que nos rodea estaría más cerca de la actitud de Don Alejandro al observar el mundo —personas, proyectos y edificios— con el esfuerzo de acercarse a su esencia. Si esta comprensión se produce (y consiste en detectar un sonido mental muy concreto), se accede a la capacidad de traducir ese pensamiento mediante un rasgo certero y dibujar su presencia más sutil por detrás del mundo denso, aparente e inmediato que se percibe de forma mecánica.

En toda *caricatura* bien hecha se asume la certeza de que es necesario abandonar ciertos rasgos superfluos para que lo más importante gane intensidad. Y este procedimiento tiene mucho que ver con la manera de realizar un proyecto.

La posibilidad de llevar las ideas hasta el límite, de extremar una determinada actitud, se nos presenta como una forma de probar su firmeza. En este sentido, convertir un proyecto en su *caricatura* permitiría presentar y manifestar, sin intermediarios, las ideas más fuertes que lo generen. Reflejar en la configuración su propia esencia.

Sin duda, todas estas sugerencias ayudan a desvelar algunos aspectos de aquella pregunta: “¿Es éste el edificio o es su caricatura?” Pero quizá podamos avanzar en otro sentido si consideramos el carácter de Don Alejandro, si recordamos su sentido del humor o el aprecio por los dibujos de Castelao, y si tenemos en cuenta la fina ironía que subyace tras sus afirmaciones.

Todo ello tiene que ver con su gusto por el juego y por la risa, y con ese estado de ánimo que le lleva a disfrutar con las ocurrencias una y

otra vez. Así, las *caricaturas* harían referencia al juego como procedimiento relacionado con la actividad artística. No se trata tanto de deformar la realidad como de cuestionarla con inteligencia y mirarla desde otro punto de vista, que puede resultar sorprendente, y cuyo autor busca esa sorpresa y se divierte con ella. Es una *risa seria* que puede dar lugar a auténticas travesuras.

Sin embargo, esta condición risueña y amable esconde la paradoja del ascetismo y la crítica afilada, también de la autocritica. La caricatura requiere necesariamente una selección de rasgos y esta labor obliga a asumir la responsabilidad que implica cualquier renuncia.

En la búsqueda de lo esencial que la abstracción persigue, y que se halla en el fundamento de las *caricaturas*, existe necesariamente la referencia a un modelo ideal. Pero Sota valora más la actitud presente en esa *tendencia hacia lo perfecto* que la necesidad de que el resultado final pudiera alcanzar esa perfección. En sus mejores obras apreciamos esta cualidad del edificio *haciéndose* de acuerdo con las ideas, más que del edificio *hecho*. Ello supone, en definitiva, reconocer y aceptar la imperfección inherente a una etapa intermedia, construida, de cualquier proceso creador.

El reconocimiento del imposible modélico, que las *caricaturas* ponen de manifiesto mediante la amplificación de ciertos rasgos, podría permitirnos terminar recordando la afirmación del personaje con la que aquel inteligente cineasta americano finalizaba una de sus más célebres películas: “Nadie es perfecto”.

Pero si volvemos a mirar el diccionario de la Real Academia, muy cerca del sonido “caricaturizar” encontramos la palabra “caricia” (de *caro*, “amado”) que significa “halago, agasajo, demostración amorosa” y también “Demostración cariñosa que consiste en rozar suavemente con la mano el rostro (cuerpo) de una persona...”. Es posible que las *caricaturas* también representen, por último, ese aprecio que se traduce en el roce del lápiz con el papel para representar una idea, un deseo o un

recuerdo. De esta forma nos revelan, más que otros dibujos o escritos, el trasfondo humano menos conocido y el aspecto más entrañable de Don Alejandro.

Verano de 1995



Erik Gunnar Asplund. Casa Snellman, Djursholm, 1917-1918. **Charles Eames.** Casa Eames, Pacific Palisades, 1947-1948.

Asplund frente a Eames

Vamos a examinar dos propuestas, dos casas, que no pueden entenderse como obras maestras ni manifiestos de ideas, sino que se sitúan en una cierta posición marginal dentro de la historia de la arquitectura, quizá más próxima a lo que pudiera hacer cualquier arquitecto. Las viviendas unifamiliares que vamos a estudiar se han construido con una diferencia temporal de treinta años, ambas están separadas por una guerra mundial, pero a juzgar por las imágenes podríamos imaginarlas mucho más distantes en el tiempo e incluso entenderlas vinculadas a categorías opuestas a lo que significa habitar.

La casa Snellman, elegida como modelo de vivienda tradicional, fue proyectada y construida por Erik Gunnar Asplund entre 1917 y 1918 y está situada en Djusörlm, un barrio residencial en los alrededores de Estocolmo, en Suecia.

La casa Eames fue proyectada por Charles Eames entre 1948 y 1949, y está situada en Pacific Palisades, un lugar en la bahía de Santa Mónica, cerca de Los Ángeles en Estados Unidos.

Ver estas dos casas, una junto a otra, sugiere:

Tradición frente a modernidad.

Casa con cubierta frente a casa sin cubierta.

Presencia del muro frente a disolución del muro.

Pesadez frente a ligereza.

Casa con ventanas frente a la idea de casa-ventana.

Ocultación de los mecanismos constructivos frente a la construcción puesta en evidencia.

Casa que estructura el programa de uso frente a casa marco de las actividades.

Casa enraizada en el lugar frente a casa depositada en el lugar.

En definitiva: Asplund frente a Eames.

Ambas casas tienen un pabellón principal y otro de servicio. La relación entre ambos también es diferente en cada propuesta. En la casa Snellman los dos pabellones están articulados en un punto, formando casi una escuadra, de manera que podrían entenderse girando uno con respecto al otro. Por el contrario, en la casa Eames los edificios se sitúan uno a continuación del otro, como si se tratase de los vagones de un tren, produciéndose una traslación entre el pabellón principal y el pabellón de servicio. Por tanto: giro frente a traslación.

También, en ambos casos, es diferente el espacio que se produce entre la casa principal y el pabellón. En la casa Snellman es un espacio que se comprime porque, como se verá en las plantas, la pieza principal y el pabellón se aproximan la una hacia el otro cerrando el ángulo de 90 grados inicialmente imaginable; por tanto, es un espacio *comprimido*. Sin embargo, en la casa Eames la secuencia de casa y pabellón parece sugerir que una arrastra al otro y el ámbito entre ellos es un espacio que tiende a *estirarse*.

Pasaremos ahora a una lectura más detenida de estos dos ejemplos para comprobar si una mirada con mayor profundidad acentúa o disuelve estas diferencias.

1

La casa Snellman fue proyectada y construida por Asplund entre 1917 y 1918, cuando el arquitecto tenía treinta y tres años. Está situada en los alrededores de Estocolmo, en un lugar que tiene su acceso principal desde la calle inferior, en el sur, por lo que Asplund decide situar la casa en uno de los extremos de la parcela, el ángulo nordeste del solar, liberando de esta manera el mayor espacio posible para el jardín.

Desde los primeros dibujos aparece la intención de situar las dos construcciones que forman la villa junto a un gran árbol (un roble) para crear un espacio, crear un lugar al exterior que pudiera entenderse como atrio o como *patio*, que constituye el preámbulo de la casa, de forma que el acceso y esa idea de recorrido va a tener mucha importancia en las

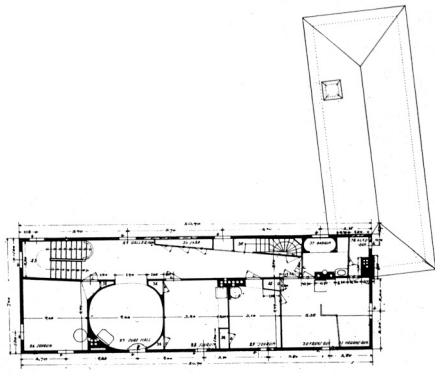
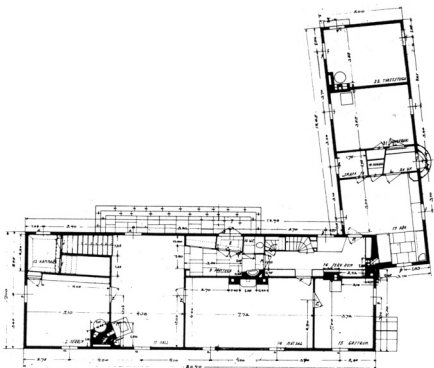
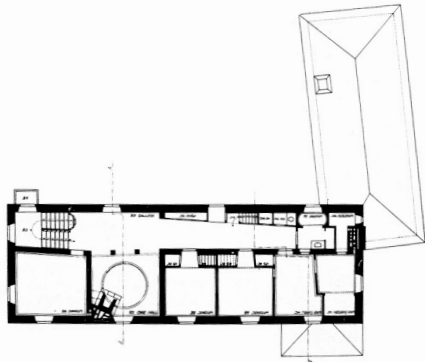
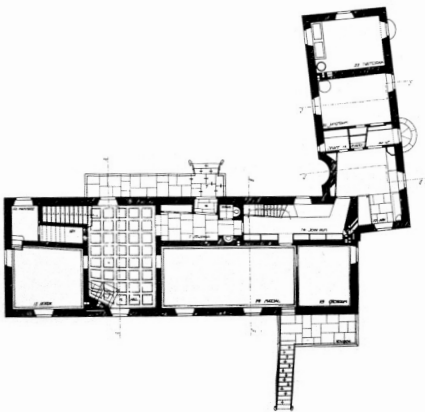
propuestas de Asplund. La llegada a la casa se produce desde la parte sur, por tanto, viendo la casa con distancia y avanzando progresivamente en un movimiento espiral para entrar, rozando el lindero norte, en el recinto propio de la parcela, realizando ese giro que casi toma el árbol como eje y ofreciendo una visión oblicua, una visión sesgada de la casa, para después completar el camino y encontrar de frente la fachada principal con los mecanismos de entrada.

La disposición de la pieza principal es paralela, casi exactamente, a la calle de acceso; sin embargo, hay una peculiaridad que ya aparece en los primeros croquis y es que el pabellón de servicio se gira ligeramente con respecto a la dirección del elemento principal, como si realmente Asplund quisiera ayudar o empujar el itinerario de acceso en espiral con este giro que produce la *compresión* del espacio de llegada y la visión ligeramente oblicua del pabellón.

Revisemos en este punto unos datos biográficos. Asplund había terminado la carrera de arquitectura, que cursó en el Politécnico Real de Estocolmo, en el año 1909, es decir, ocho años antes de comenzar la casa Snellman. Después completó sus estudios en la Escuela Klara, una escuela privada donde, junto a algunos de los maestros de la arquitectura sueca, como es el caso de Ragnar Östberg, se planteaba una formación más específicamente nacional, más ligada a una concepción autóctona opuesta a la educación clasicista, que se recibía en el Politécnico —la escuela oficial—. Las influencias de estos maestros del romanticismo nacional sueco están presentes a la hora de diseñar esta casa.

De manera que Asplund realiza el proyecto para el Señor Snellman, un director de banco, y se plantea la conveniencia de revisar los tipos tradicionales de casa sueca. En la publicación de esta obra, que se realiza en la revista *Arkitektur*, en 1919, el propio Asplund escribe:

[...] el tipo antiguamente utilizado en “parstuga” con el ancho de una crujía, y sus interpretaciones posteriores, satisfacen dudosamente las actuales necesidades de espacios secundarios, comunicación y acondicionamiento. Y el tipo de dos crujías, o dos crujías y media de anchura, utilizado con frecuencia, tiene una serie de inconve-



Erik Gunnar Asplund. Casa Snellman, Djursholm, 1917-1918. Plantas de la primera propuesta y de la propuesta construida.

nientes, como la falta de sol o buenas vistas en algunas dependencias, pasillos oscuros en la planta superior y, en general, menos posibilidades de recibir luz.

De manera que Asplund se decide por emplear el ancho de crujía y media como la solución más adecuada para proyectar la casa.

A principios de 1917 la organización de la casa está terminada y todos los elementos aparecen situados en su lugar. Las estancias, las partes más *públicas* de la villa y los servicios se sitúan en la planta de suelo, la planta baja de la casa, y en la planta superior del pabellón principal se ubican los espacios privados y los dormitorios. Pero cuando se observan estas dos plantas se ve que hay un intento de flexibilizar la organización que, sin embargo, está constreñido por la propia manera en que se concibe el sistema constructivo —con muros de carga—; así pues, esta intención de mayor libertad queda limitada por la manera de proponer la construcción de la casa.

No obstante, a finales de 1917 se produjo un cambio enigmático dentro del proceso de elaboración de la casa. Asplund decidió cambiar la construcción de mampostería —que aparece en las plantas de la primera propuesta— por una estructura de madera. No se conocen los motivos de esta decisión (se apunta que quizá fueron razones económicas las que forzaron este cambio, razones que, en cualquier caso, no están muy claras). La concepción más ligera de la estructura va a hacer posible dibujar las plantas de la segunda propuesta de la casa, donde se emplean los mismos elementos que ya habíamos visto pero liberados de su anterior obligación constructiva.

La planta de la casa —y aquí ha habido muchos ajustes que han sido producto de un estudio minucioso— está formada por dos pabellones articulados en una de las esquinas. El principal es un rectángulo alargado que mide aproximadamente 21 m de largo por 7 m de ancho. Pudiera pensarse que el aprovechamiento de la crujía y media para la ventilación e iluminación de las dependencias interiores se deba al auge de las teorías higienistas, que en ese momento se difundían en otros lugares de Europa y que serían definitivamente impulsadas por la arquitectura mo-

derna. También es revelador que cuando Asplund publica la casa en la revista *Arkitektur* comienza describiéndola con las palabras siguientes:

El edificio intenta dar respuesta a una casa moderna.

Efectivamente, si observamos la posición de los elementos en la planta, vemos que hay un punto de acceso ligeramente elevado, de manera que el recorrido en espiral que mencionábamos llegaría a este podio —en el que ya se pisa suelo firme, un suelo que no tiene barro, que no tiene nieve— para desde aquí acceder a una pequeña cámara de descompresión que sirve de climatizador de la casa y pasar a lo que es propiamente el vestíbulo, ya calefactado con una chimenea, al que se abre un espacio de aseo y donde la propia inclinación del muro está indicándonos la continuación del itinerario en espiral hacia los espacios principales de la casa, en oposición al tránsito secundario que nos conduciría a la parte de servicio.

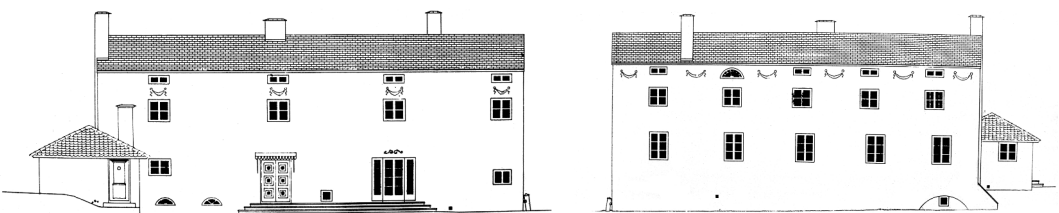
Es interesante estudiar cómo utiliza los pavimentos; por ejemplo, esa *alfombra pétrea* de la casa que sale a recibir al que llega, que avanza hacia el exterior y penetra hasta determinado punto de la casa, donde cambia de cualidad. La organización de este rectángulo que forma el pabellón principal crea una serie de locales a los que podríamos dar nombres —podríamos hablar de la sala o del comedor—, pero es más importante ver cómo la disposición de esta pieza de crujía y media va produciendo habitaciones que se abren a dos fachadas y otras que se orientan únicamente hacia la cara sur. Hay habitaciones que tienen acceso directamente o bien otras a las que se entra a través de otras dependencias, lugares que son casi secretos y que de hecho tienen armarios secretos —debajo, por ejemplo, de la meseta de la escalera—. También vemos cómo la escalera principal acaba llevándonos a una galería, en el nivel superior, que se hace visualmente más larga de lo que realmente es por la oblicuidad de una de las paredes, completándose aquí aquel recorrido espiral que se había iniciado en el exterior.

Podemos fijarnos en la constitución de ese *muro grueso* que define la galería de la planta alta hacia la fachada principal, donde hay muchos elementos:

encontramos un armario, una ventana de gran profundidad, existe incluso una segunda escalera que conecta toda la casa en vertical, desde el sótano al desván, proporcionando una conexión que permite vincular esta zona con la parte de servicio de la villa sin perturbar las dependencias principales. Dentro de la propia casa aparecen habitaciones que son como *muebles* —esa habitación oblonga que se abre a la galería como si se tratara de una extensión controlada por una simple cortina—, y habría que fijarse también en que el propio giro de las puertas está indicando la privacidad de las habitaciones: unas se abren de forma directa desde los espacios a que se accede, a otras hay que llegar buscando la forma de entrar —sería el caso, por ejemplo, de esta puerta en el rellano superior de la escalera que abre hacia fuera, casi estorbando el paso, de manera que es una puerta siempre cerrada por la misma fricción del tránsito y que de hecho está casi disimulada, fundida en la pared—, junto a estas otras que se abren para recibir a la persona que llega y que llevan a los espacios de dormir en la planta alta...

Sin embargo es una casa tradicional en su apariencia como puede verse en las imágenes del interior, de ese salón principal, con el *fumoir*, esa habitación secreta junto a la sala, o el propio desván donde queda visible una preciosa estructura de madera (se trata de una casa con sótano y desván).

Las diferentes secciones de la vivienda, tanto del pabellón de servicio como del principal, inciden en ese mismo entendimiento complejo del espacio, que alcanza también a las relaciones dimensionales, muy precisas. Por ejemplo, las alturas de suelo a techo no son iguales en unas habitaciones que en otras; incluso en algunas se exagera la verticalidad hasta el punto de poder situar dos ventanas, una sobre otra, en la misma dependencia (es el caso de aquella estancia de planta oblonga), lo cual tendrá también una repercusión en la forma del desván, que permitirá distintos usos, dando lugar, o no, a la ventilación cruzada. Todos estos elementos muestran la diversidad de acontecimientos, muy ajustados, en el interior de ese prisma aparentemente simple, donde la elaboración y la sensibilidad del arquitecto han conseguido crear un espacio realmente sofisticado, una cantidad de acciones en principio impensables dentro de una forma



Erik Gunnar Asplund. Casa Snellman, Djursholm, 1917-1918. Alzados y estado actual.



elemental nos recuerdan aquella definición que figura en la *Enciclopedia* de Novalis: “la casa es una caja complicada”.

También la manera de pensar los alzados de esta casa *tradicional* sigue el mismo proceso minucioso. Realmente sin ello la casa se convertiría en una casa corriente, en una casa vulgar, puesto que la idea de Asplund sobre el carácter de la casa es la de esa casa conocida, doméstica. Pero fijémonos, por ejemplo, en esa misma cuestión que vemos en las imágenes de las dos entradas sobre el podio de acceso, estos dos huecos yuxtapuestos: la puerta para el que llega a la casa sin conocerla —esa puerta más opaca, con una marquesina para proteger de la lluvia— junto a esta otra puerta, que es una puerta más familiar de entrada y de salida, para aquel que ya la conoce. O la forma de disponer las ventanas de la planta alta, donde la organización de huecos en la fachada principal, uniformemente dispuestos, tienen que ver seguramente con el orden estructural de la casa, pero cuyo conjunto no está simétricamente dispuesto sino desplazado, dejando menos espacio en una esquina que en otra, precisamente para hacer sitio, para señalar la presencia de ese pequeño pabellón, y, por tanto, utiliza una idea de simetría por compensación que hace de nuevo referencia a la idea moderna y que sería señalada como uno de los principios que Hitchcock y Johnson reconocen en su libro sobre el Estilo Internacional.

En el alzado sur se utiliza un mecanismo de composición diferente respecto a su opuesto, ya que el conjunto de huecos del nivel alto está igualmente distanciado de las dos esquinas, recuperando esa simetría a la que parecería estar abocada la casa tradicional; pero si observamos con detenimiento los ejes virtuales que unirían los huecos de ambas plantas, en éstos se produce un desplazamiento progresivo que es mayor cuanto más próximas están las ventanas al pabellón de servicio. Es como si en dicha línea, estas ventanas fueran progresivamente arrastradas por el giro del pabellón, estableciéndose así un juego de dependencias mutuas entre las dos partes de la casa. Esta libertad de composición de los alzados, esta independencia de tratamiento entre el exterior y el interior, habla de una ruptura de reglas, no tan propia de la casa clásica, de la casa sujeta a leyes

de estructura y composición, sino que responde a una actitud más próxima a la arquitectura moderna.

En las imágenes más recientes de la casa podemos ver cómo se mantienen todas estas ideas con que el proyecto se pensó. La galería de la planta alta conserva los suelos y los techos de entarimado y las paredes de papeles pintados, unos acabados vinculados a la tradición de la arquitectura doméstica sueca, aunque con todos estos elementos que ya se han señalado: esos armarios con las ventanas profundas, la concepción de la casa llena de rincones, llena de secretos. En el estar privado de la planta superior, la sala dispone de dos huecos en vertical; aparece amueblada con elementos de tipos distintos, podemos distinguir algunos muebles de Alvar Aalto, discípulo de Asplund, y estos objetos realmente coexisten y habitan la casa sin ningún tipo de problema.

Cuando Ahlberg, compañero de Asplund, autor también de una pequeña biografía sobre él, se refiere a la casa escribe:

Era una casa poco corriente que se elevaba en una bella ladera, orientada al sur y sombreada por los robles; una casa con ese encanto peculiar, indefinible, que se encuentra en remotas y viejas posesiones olvidadas erigidas en su tiempo por excéntricos y cultivados caballeros rurales.

Pero verdaderamente, y como se ha dicho al hablar de los documentos de la casa, tras ese aspecto tradicional se puede intuir un vínculo con otra concepción moderna que se estaba abriendo paso en Europa y que se refleja aquí en tantos detalles, lo que nos permitiría verla como un *punte* que llegaría a relacionar estas polaridades entre lo tradicional y lo moderno, en principio contrapuestas.

Mucho tiempo después, hacia 1936, Asplund construyó una casa de vacaciones para sí mismo, cuatro años antes de morir. Después de haber realizado propuestas tan ciertamente modernas como la Exposición de Estocolmo, es interesante ver cómo vuelve a emplear la imagen de la vivienda tradicional al construir su propia casa, también formada por dos

pabellones, como la casa Snellman, aunque ahora no podrían distinguirse como “de servicio” y “principal”, sino que son dependencias de orden distinto. Aunque no quiero entretenerme en analizarla, sí me interesa entenderla como enlace con el ejemplo que vamos a ver a continuación, que es también una casa cerca del agua y hecha por un arquitecto para sí mismo. Podemos recordar algunas imágenes de la casa de vacaciones de Asplund, cuando estaba casado por segunda vez, en el que fue su matrimonio realmente más feliz que duró sus diez últimos años —entre 1930 y 1940—, cuando también hizo su mejor arquitectura. Podemos observar alguna escena familiar dentro de esa casa y recordar alguna de sus piezas, como esa gran chimenea colocada sobre el plano quebrado de las escaleras que descienden hacia la gran sala de estar.

Pues bien, es esta casa proyectada por un arquitecto para sí mismo, y también la presencia del agua, lo que dará paso a la revisión del otro ejemplo que vamos a ver a continuación.

2

La casa Eames fue proyectada por Charles Eames entre 1947 y 1949 y se encuentra situada en una ladera cerca de Los Ángeles, al borde de la bahía de Santa Mónica, en un lugar llamado Pacific Palisades.

El paraje es un prado de eucaliptos, situado en un risco a 150 pies sobre el océano Pacífico. Un plano topográfico del lugar muestra la fachada mayor de la casa orientada al sudeste. Tiene, por tanto, una orientación parecida a la casa Snellman. Está situada junto a otra casa, proyectada también por Eames, con Eero Saarinen, para John Entenza, mecenas y editor de la revista *Arts & Architecture* que mantuvo una gran relación con ambos arquitectos.

Eames, por citar algún dato de su biografía, había nacido en San Luis (Missouri) en el año 1907. Era, por tanto, veintidós años más joven que Asplund. Comenzó sus estudios de arquitectura en 1924, cuando ya había concluido la construcción de la casa Snellman, pero sólo cursó dos años de la carrera, por lo que nunca obtuvo el título de arquitecto. Viajó por

Europa y visitó en 1927 la Weissenhof en Stuttgart, que le impresionó enormemente. Su trabajo se desarrolló fundamentalmente como diseñador de muebles y objetos, aunque también realizó adornos luminosos y vestidos. En los años cuarenta colaboró con Saarinen con quien proyectaría también el pabellón de IBM para la Feria Universal de 1962 celebrada en Nueva York. Participó en un programa de casas experimentales (*Case Study Houses*) promovido por la mencionada revista californiana dirigida por Entenza y ganó diversos concursos, uno de ellos con la que sería su mujer, Ray Kaiser, para un montaje en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde en el año 1946 también organizó su primera exposición de muebles.

Al año siguiente, 1947, realizó los primeros dibujos para su propia casa de Santa Mónica, de los que no se conserva casi ninguna documentación y solamente podemos saber acerca de esa primera propuesta por la fotografía de la maqueta, publicada en la portada de uno de los números de la mencionada revista, y por la descripción que hace Esther Mckoy en su libro *Case Study Houses*, donde dice:

Los croquis iniciales de la casa Eames nos muestran una estructura de puente construida sobre dos grupos de apoyos. El techo y el suelo ayudaban a atirantar la parte superior e inferior de la estructura y, conjuntamente con los grupos de pilares, formaban una especie de viga-cajón. Esta viga-cajón estaba situada en el sentido perpendicular a las curvas del nivel, con lo cual se elevaba y producía una vista en mirador sobre la bahía. Dicha estructura se apoyaba sobre ambos grupos de soportes metálicos con la caja en voladizo sobre ellos y, de esta manera, colgaba sobre el plano de la terraza y se elevaba sobre el suelo ofreciendo una vista directa del mar.

Sin embargo, es curioso que cuando ya el material para construir la casa estaba acopiado en el lugar, Eames cambió por completo su proyecto, en un gesto también enigmático —como había ocurrido con el cambio de estructura en la casa Snellman—. De hecho, no estaba conforme con la excesiva cantidad de acero que se empleaba en su proyecto, proporcionalmente al escaso espacio habitable que conseguía. Por tanto, cedió en el deseo de elevar la casa para ver el mar a cambio de conseguir un mayor espacio de uso en el interior de la vivienda.



Charles Eames. Casa Eames, Pacific Palisades, 1947-1948.
Charles y Ray durante la construcción.

El problema era que el material disponible estaba ya a pie de obra y Eames debía comprobar de qué manera se podía emplear este material para construir la idea que finalmente había proyectado. Ello también implicaba un reto en cuanto a la construcción y la flexibilidad del proyecto, porque tenía que jugar con él como si fuera piezas de un mecano. Consultó con los calculistas de la estructura –los ingenieros asesores– y consiguió situar todas las piezas de otra manera para disponer la casa según un nuevo proyecto y, como él mismo cuenta, solamente hubo que incorporar una nueva viga para concluir la propuesta. La casa empezó a construirse en 1949 y la obra finalizó en un tiempo muy corto.

No cabe duda que en la casa Eames se hace referencia a Mies y a los constructores modernos, pero si la comparamos con otra construida el mismo año –la “casa de cristal” de Philip Johnson–, la diferencia de actitudes entre ambas es muy patente. La casa de Johnson utiliza a Mies como un modelo muy próximo; en realidad trata de llevar al límite con su propuesta lo que el propio Mies había planteado en la casa Fansworth. Johnson era un sofisticado erudito que no se refiere solamente a los principios del Estilo Internacional, en cierta medida acuñados por él mismo, sino que, como explica en el libro que publicó para difundir su propia casa, sus referencias arquitectónicas son universales y van desde Palladio a Shinkel y desde los iluministas franceses a los constructivistas rusos. En ese sentido es muy diferente de la casa Eames, ya que ésta no pretende presentarse con esa intención pedagógica ni tampoco difundir de forma programática sus créditos culturales.

Tal como Philip Johnson describe, también fue fundamental en su propuesta el recuerdo de un poblado primitivo americano que había sido devastado por el fuego y del que solamente permanecían en pie las chimeneas de piedra –idea que recoge en la pieza cilíndrica construida en el interior de la casa–. Con ello también vincula su propuesta a la tradición americana. En la casa Eames ni siquiera está presente esta referencia tradicional directa y es la propia estructura ennegrecida por el *fuego* la que forma la urdimbre del espacio construido.



Charles Eames. Casa Eames, Pacific Palisades, 1947-1948.

Es evidente que en la casa Eames se ponen de manifiesto los principios del Estilo Internacional, es decir: la concepción del espacio como volumen en vez de como masa, el empleo de simetrías por compensación y la ausencia de ornamentación aplicada. Pero en este caso se consigue convertir la técnica en escenario que adquiere una significación de habitar, y esto también se logra en la medida en que un mundo amplio de objetos caben en esta arquitectura y pasan a formar parte de ella. No encontramos aquí el orden abstracto de Mies, sino que los distintos elementos que forman la casa han sido situados con una delicada irregularidad y un refinado sentido de lo corriente.

El propio Eames escribe refiriéndose a su casa:

[...] no fue difícil lograr un espacio agradable para vivir y trabajar. El enfoque estructural se convirtió en expansivo y éste fue el generador del espacio como tal más allá de los requerimientos óptimos de la vivienda. Sin embargo, la organización definitiva, dentro de este sistema, es muy personal y, si resuelve o no los requerimientos concretos de muchas familias, no es demasiado importante en una casa experimental. Lo que sí es interesante observar, es cómo la rigidez aparente del sistema da lugar a un uso libre del espacio, así como mostrar hasta qué punto esta estructura, muy objetiva, se convertía casi en decoración y en textura de la casa.

También Ray (su mujer), después de vivir en la casa durante trece años, escribe refiriéndose a los sistemas constructivos de la casa:

La estructura hace tiempo que dejó de existir. Ya no me doy cuenta de ella, la estructura vive en la naturaleza de sus reflejos y en los reflejos de sus reflejos.

Como puede verse en las imágenes del interior y el exterior de la casa, ambos están configurados mediante una cuidada yuxtaposición de piezas aisladas, fabricadas en taller y tratadas de una forma más desintegrada que la propuesta por la arquitectura del Movimiento Moderno. Estos elementos adquieren su sentido al ser observados y vividos realmente como una secuencia; lo importante no es el orden general, la estructura global de la casa, sino el cuidado en la colocación de cada parte, la precisión de la medida y la sensibilidad de la escala.

La idea de la casa Eames es la de un *collage*, la de un montaje de objetos inanimados incorporados en una secuencia. Se adivina en la casa un cierto sentido cinematográfico, como si se presentara mediante una sucesión de momentos congelados a través de una colección de fotografías en color, cuya observación nos revelara aspectos parciales de la totalidad.

Así, la casa Eames propone una estética abierta, de modo que la colección puede aumentar o disminuir sin perturbar realmente la composición general de la casa. La forma industrial y el escenario humano tienen un peso emocional semejante. La estética maquinista y los elementos ligeros encuentran aquí su sentido como formas artísticas dirigidas a la vida normal. Se trata —y creo que está en la intención de Eames— de producir un objeto que satisface una necesidad social, pero perdiendo la connotación de manifiesto con la que se impulsaba la arquitectura moderna, lo cual se traduce en una actitud realmente más distendida y más libre de la casa.

También se aprecia una cierta conexión con la tradición oriental —no se puede olvidar que Oriente es la costa más próxima al otro lado del océano Pacífico— y esta conexión se manifiesta no únicamente en sentido literal, es decir, en los aspectos figurativos, sino que tiene que ver con un sentido más profundo y que consiste en la proximidad entre el maestro y su discípulo. Tiene que ver con la accesibilidad del experto por parte de la sociedad en que vive, y con la relación —propia del modo de vida californiano— entre el especialista y su entorno.

Cuando en los años cincuenta Alison y Peter Smithson visitaron esta casa, vieron en la sensibilidad que Eames proponía el camino de evolución para la arquitectura moderna. Entendieron cómo utilizando los elementos ligeros propios de la estética maquinista, se ofrecía la posibilidad de no estar atados a ellos de una forma rígida, sino que podían emplearse con una actitud más libre y creativa. En la casa Eames, de hecho, estos objetos tienen algo de mágico pero sin perder su cualidad de formas artísticas dirigidas a las cosas cotidianas. También en este punto, al no prescindir de la tradición, Eames tiende a crear, sin proponérselo, un vínculo social que

la arquitectura moderna había intentado en sus programas y manifiestos, pero que aquí se produce de una manera normal.

La naturalidad con que la arquitectura considera su entorno social también se refleja en la forma de insertarse en el lugar. La casa aparece situada en el paisaje sin dañarlo; y de hecho su misma colocación evoca el gesto humano de alisar la arena ondulada para crear un plano de referencia donde se deposita la casa. Hay un camino de ascenso hacia la entrada, desde la bahía, y la fachada aparece en ese camino con una visión sesgada, tal como ocurría en la casa Snellman, presentándose entre los árboles como un artefacto (que en su condición no vinculada al espacio-tiempo del bosque permanece en él sin perturbarlo), y en otras ocasiones se muestra como una condensación de la propia trama arbórea del bosque que parece haber sido ordenada para producir este espacio habitable.

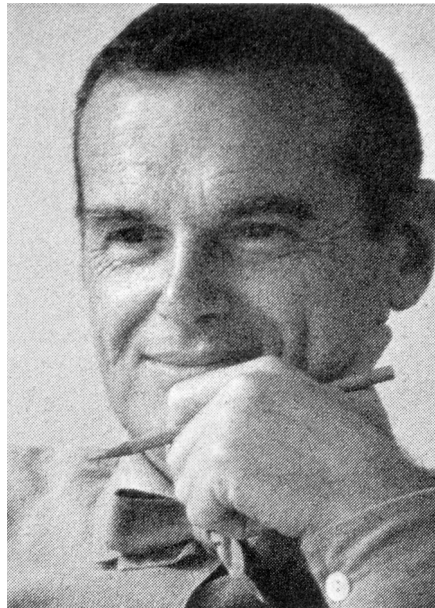
En el interior de la casa la luz penetra de muchas formas y todo este juego de paneles transparentes, opacos y translúcidos ayudan a enriquecer esa urdimbre de líneas donde se borran a veces las diferencias entre las ramas de los árboles y la estructura metálica de la casa.

Epílogo

Hemos comparado dos casas. Una casa de aspecto tradicional en la que podemos apreciar una cierta mirada hacia lo moderno, y una casa moderna que no renuncia a la presencia de la tradición. Ambas casas invitan a una reflexión profunda sobre lo que significa habitar.

Gastón Bachelard, en su *Poética del espacio*, dice acerca de las cualidades de la casa como albergue humano:

[...] si nos preguntan cuál es la cualidad más valiosa de una casa responderíamos: la casa alberga la fantasía, la casa protege la memoria, la casa nos permite el reposo. Los valores humanos no sólo se basan en pensamientos y experiencias, porque también aquello que se refiere al recuerdo marca profundamente al hombre. Por ello, los lugares donde se ha vivido con intensidad cobran una y otra vez nuevo sentido y las moradas del pasado viven en nuestro recuerdo para siempre.



Asplund frente a Eames.

Esta capacidad que para Bachelard tiene la casa en cuanto a albergar la memoria, integrar pensamientos e ilusiones, evocaciones y recuerdos, se manifiesta, a mi juicio, tanto en la casa Snellman como en la casa Eames, que si bien son dos casas proyectadas en épocas diferentes y concebidas desde distintos programas, hacen referencia a esa categoría de habitar que con tanta intensidad recoge Bachelard en su texto.

Las biografías de Asplund y Eames no sólo están distanciadas por el tiempo y por el lugar de nacimiento, sino también por su propia situación familiar y cultural. Asplund era hijo de un funcionario de Hacienda, acabó puntualmente los estudios de arquitectura y desarrolló su trabajo como arquitecto de una manera socialmente establecida, socialmente convencional. Sin embargo, el padre de Charles Eames era fotógrafo y pintor aficionado —lo que de entrada establece, con respecto al medio familiar de Asplund, un talante bien distinto—, y así Eames no llegó nunca a terminar su carrera y trabajó como diseñador sin título de arquitecto.

Pero más allá de estas diferencias, creo que existe un vínculo muy intenso entre estas dos sensibilidades y es la concepción de la arquitectura como obra de arte. Esta actitud, que es fuerte y sensible al mismo tiempo, y que decididamente confía en la capacidad del experto, marca la trayectoria en la que Asplund y Eames realizan su trabajo. Es finalmente esta condición la que les confiere la posibilidad de crear un marco adecuado para el desarrollo de las actividades humanas —estos dos hermosos marcos— y, en definitiva, tanto uno como otro tienen la capacidad de acercar el arte a la vida. Asplund frente a Eames.

Invierno de 1998 *

* El texto, tal como aquí se presenta, fue escrito en 1998. La primera redacción se realizó con motivo del ciclo “Arquitectos sobre Arquitecturas”, organizado por el COAAO, para la conferencia celebrada en Sevilla en mayo de 1987 y cuyo planteamiento original ha sido revisado sucesivamente en diversas ocasiones.



Escuela de Arquitectura de Madrid. Curso de Elementos de Composición 1979-1980. 20 de mayo de 1980

Principia pedagógica

Antonio Fernández Alba y las enseñanzas de arquitectura

No hay tiempo que perder. Más vale dar frutos correctos aunque poco maduros que ningún fruto, o que frutos equivocados demasiado maduros. ¡Rápido, apuntemos a las estrellas antes de que los cohetes partan!"

Aldo van Eyck (Team 10, 1959)

Breve recuerdo de las enseñanzas

Antonio Fernández Alba comenzó la docencia en la Escuela de Madrid a finales de los años cincuenta. La década siguiente fue muy interesante para la arquitectura; muchas ideas se cuestionan y ello trae consigo una transformación de actitudes que se desarrollaría a partir de 1970. Precisamente en diciembre de este año tuvo lugar la oposición a las cátedras de Elementos de Composición para las Escuelas de Madrid, Barcelona y Sevilla. Concurrían algunos arquitectos ilustres y Antonio Fernández Alba obtuvo el primer lugar.

Recuerdo bien aquellas circunstancias, los diferentes ejercicios y, sobre todo, la presentación que Fernández Alba hizo de su programa docente. Proponía organizar la enseñanza de la arquitectura incluyendo las herramientas proporcionadas por las ciencias sociales, según una propuesta amplia que sobrepasaba los límites estrictos del enfoque de la disciplina.

La unanimidad de jurado al otorgarle la mejor puntuación quizá no se debió tanto a su prestigio como arquitecto (otros opositores eran profesionales importantes), ni siquiera a su ya mítica experiencia del año 1968 en la Escuela de Arquitectura de Madrid (un año clave en la década por muchas razones), sino a que su propuesta reflejaba, más que ninguna otra, la desconfianza en la autonomía de la disciplina arquitectónica, un recelo que también era propio de este momento. Se insistía en la necesidad de controlar el proceso de proyecto y para ello se proponía emplear instrumentos pertenecientes a otras áreas de conocimiento, como la sociología y la psicología. El programa de la asignatura presentaba un

amplio despliegue de medios e incluso consideraba herramientas de uso muy reciente, como la cibernética y la proxémica, a las que en estos años se confería posibilidades de transformación casi mágicas. En el trasfondo había una búsqueda de posibles caminos para salir de una situación en crisis.

Por otra parte, no cabe duda que la oposición a cátedra supuso para Fernández Alba una revisión de conocimientos y la reconsideración de la propia actitud ante la enseñanza de “Elementos”, lo que forzosamente influyó de forma decisiva en los planteamientos de los siguientes cursos como responsable de la docencia de esta materia.

Enseguida propuso Don Antonio prescindir del nombre de la asignatura: “Elementos de Composición”, por sus connotaciones decimonónicas, para presentarla como una disciplina de “Introducción al Proyecto”. También la palabra “experimental”, que se repetía con insistencia, reflejaba una necesidad de buscar, de indagar caminos como respuesta adecuada al espíritu de los tiempos.

Algunos profesores, muy jóvenes entonces, entramos en la nueva *cátedra* y nos incorporamos con ilusión a lo que entendíamos como una alternativa a la antigua forma de enseñar Proyectos, a un procedimiento ya gastado. Se trataba de emplear procedimientos más modernos que el propio Fernández Alba había puesto en práctica durante cursos precedentes (los memorables 1968 y 1969), antes de que se produjera su dimisión forzosa como encargado de cátedra de esta misma asignatura.

Quizá el recuerdo más claro de aquella época fue la ilusión que el nuevo catedrático supo inculcar a sus ayudantes; el convencimiento de que la docencia es una actividad que exige generosidad y dedicación. Tratábamos de buscar instrumentos objetivos para realizar las críticas de los proyectos, una “objetividad” alejada del objeto, con el convencimiento de que solamente lo científico, aquello basado en disciplinas concretas, podía diferenciarnos de los comentarios superficiales y anecdóticos tantas veces utilizados en la etapa anterior.

Se había creado un ambiente que influía más en las actitudes de los profesores que en los contenidos concretos de la materia que impartían, y para algunos sirvió como arranque de una trayectoria docente que iba a extenderse en los años sucesivos. Durante estos primeros cursos se nos dio libertad para proponer programas y llevar a cabo experiencias diversas, sin dar demasiada importancia a que se sujetaran estrictamente a la disciplina concreta de Proyectos.

Antonio Fernández Alba tenía una confianza declarada en la juventud. Posiblemente se debía a que él mismo siempre había sido visto como un “joven profesor”, incluso cuando en términos cronológicos no lo era tanto. Y parte de su dificultad fue encontrarse repentinamente como un catedrático, a quien no se sabía si seguir aplicando la calificación de “joven”. Hay cierto aspecto dramático en esta falta de coincidencia temporal entre las posibilidades, las responsabilidades y la situación vital de sus distintas etapas en la enseñanza, y este desajuste se manifiesta con mayor fuerza al obtener la cátedra en el comienzo de esta década crítica.

El recuerdo más valioso de aquella época de cambios no se refiere tanto a una situación global, o a los programas concretos de la asignatura (muchas veces difíciles de entender), sino que está construido de fragmentos que en sí no son fundamentales pero terminan por crear un tejido, como algún comentario de Don Antonio que iluminaba un poco la desorientación general, una clase teórica, la sugerencia de alguna lectura o una corrección en el aula. Todo ello contribuyó a decantar algunas actitudes interesantes.

Entonces aprendimos que había dos aspectos en la corrección de Proyectos: uno era estrictamente disciplinar, y en cierta medida objetivo; pero también incidía otro factor relacionado con la actitud del alumno hacia su propio trabajo. Esto, que quizá pueda parecer obvio, proporcionaba una visión mucho más amplia de los problemas y diferenciaba la enseñanza que todos nosotros habíamos recibido en la Escuela del procedimiento docente que proponía y practicaba Fernández Alba. Muchas veces nos quedábamos asombrados ante sus comentarios sobre un trabajo y ello servía de estímulo para adquirir cuanto antes una mayor experiencia en *psicología pedagógica*.

Acostumbraba Don Antonio, en algunas de sus clases, a reunir alumnos de los distintos grupos junto a sus nuevos profesores para exponer algún tema de interés general que no se relacionaba necesariamente con el trabajo práctico que estuviéramos realizando. Las clases podían tratar de la obra de un maestro o se referían a temas de índole sociológica, filosófica o poética, en sentido muy amplio. Los dibujos magníficos que realizaba en la pizarra eran, para todos, un poderoso estímulo.

Guardo apuntes tomados durante algunas de las clases. Sus contenidos eran diversos y casi siempre los alumnos quedaban entusiasmados. Don Antonio utilizaba una ironía a veces destructiva por lo certera; siempre había una parte de crítica social y podía enlazar las cuestiones de arquitectura con algún tema de actualidad que conectaba con el interés del auditorio en ese momento.

Sin embargo, entre la amplia bibliografía a que solía referirse, fue la cita de un libro concreto, que más tarde yo mismo utilicé, la que mejor refleja ciertas cuestiones pedagógicas que, quizá entonces, no supe entender con amplitud suficiente.

Los principios. Sobre los obstáculos del aprendizaje

[...] Un hombre de conocimiento es alguien que ha experimentado de verdad las dificultades del aprendizaje -dijo-. Un hombre que sin prisa, sin vacilación, ha ido lo más lejos posible para desenredar los secretos del poder y el conocimiento [...]

Carlos Castaneda, *Las Enseñanzas de Don Juan*.

La primera vez que oí hablar de *Las Enseñanzas de Don Juan* fue durante una clase de Antonio Fernández Alba, hacia 1974, cuando el libro de Carlos Castaneda acababa de publicarse en castellano.¹

En aquella ocasión se hacía referencia al texto para explicar el valor de la investigación antropológica sobre diversos medios de acceder al *conoci-*

1. Carlos Castaneda: *Las Enseñanzas de Don Juan* (prólogo de Octavio Paz), México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

miento que ya empleaban culturas muy antiguas. El libro fue objeto de culto por parte de algunos y, como todos los objetos de culto, devaluado más tarde. Pero es en cuatro o cinco páginas de uno de sus capítulos, cuando Don Juan habla de los enemigos del *hombre de conocimiento*, donde se esbozan algunas claves que no sólo se refieren a una situación concreta sino que tienen un valor mucho más amplio.²

Después he leído muchas veces estas páginas y fueron adquiriendo un valor distinto, se relacionaron con otros conocimientos pero siguen conservando su intensidad y fuerza. Es su relación con aquellos primeros intentos de descubrir caminos en la pedagogía lo que desde la perspectiva actual llama más la atención.

Al hablar de *los enemigos del hombre de conocimiento* Don Juan menciona los obstáculos del aprendizaje. Es necesario ver los impedimentos para poder superarlos y ello supone trabajo. En este trabajo, la razón (no entendida como simple razonamiento) es el único medio fiable para progresar en las distintas etapas.

El miedo

Don Juan se refiere en primer lugar al *miedo*. Este obstáculo es a veces muy evidente pero también se disfraza y permanece oculto, pasa casi inadvertido. Se arrastra el miedo desde los primeros encuentros con la enseñanza y poco a poco se va alimentando de indecisiones e incertidumbres, de errores no aceptados que crean desconfianza. El llegar a ser arquitecto se entiende como una carrera de obstáculos y, ante las dificultades inevitables, surge la duda sobre la posibilidad de superarlas.

La desconfianza de la propia capacidad es una forma de miedo, habitual en quien se propone realizar una actividad artística. Y en el aprendizaje de la arquitectura, como en el de todo gran arte, se puede ir alimentando la semilla de la duda que llega a atenazar el ánimo, no sólo al principio sino en cualquier etapa de la enseñanza, sobre todo en el trabajo de Proyectos.

2. Op. cit., págs. 108-112.

Llegar a lo desconocido precisa pasar por lo no conocido, y la decisión de sujetarse a lo que ya se sabe es una estrategia errónea utilizada para disolver el miedo, pero también es la forma en que ese fantasma actúa desde su escondite más oculto. Ello da como resultado el agarrotamiento y la repetición de lo habitual.

Escuché a Don Antonio decir: “No creo en la inspiración sino en el trabajo”. Esta posición abría un campo de posibilidades más tangibles para los alumnos que empezaban a proyectar. La contrapartida de este apoyo en el esfuerzo individual era una bibliografía muy extensa y, a veces, inasequible.

Otra circunstancia donde se presenta el miedo es ante la indefinición de los límites (las reglas) en que el *juego* de Proyectos tiene lugar; esto crea desorientación y angustia, la sensación de no poder abarcar el trabajo. Como consecuencia de ello se adopta una actitud nihilista: no arriesgarse a plantear ningún resultado. La mente se desvía al pasado o al futuro, pero la atención no llega a enfocarse en el presente, el momento en que la actividad se desarrolla.

Don Juan dice que para superar el miedo: “el aprendiz no debe correr, pero tampoco detenerse”. El secreto es dar un paso tras otro, sin dejarse arrastrar por la inseguridad. Es necesario usar ese aspecto de la razón que se llama discernimiento y que permite distinguir lo verdadero de lo falso. En la finalidad de toda pedagogía deberían considerarse las formas de ofrecer alternativas para disolver estas situaciones de incertidumbre, e intentar tender un puente desde el miedo hacia la claridad.

La claridad

En la actividad de proyectar, la claridad se manifiesta como seguridad en la construcción del proceso y en la manera de dirigirlo a un fin. Los procedimientos se han afianzado y, en este sentido, es evidente que se ha superado la etapa anterior.

Ahora es el momento en que se sabe lo que hay que hacer. El conocimiento de las materias actúa a favor, la experiencia es útil y las formas de

expresión están depuradas. Es un paso difícil de dar durante la etapa de estudiante en la Escuela, al menos de una manera definitiva, pero ocasionalmente se presentan atisbos de salida del miedo y surge la claridad. El enemigo de la claridad es la impaciencia.

Un medio que la enseñanza utiliza para permitir abarcar determinados campos de conocimiento es reducirlos de un modo controlado. Éste es un procedimiento que la ciencia emplea cuando, por ejemplo, se asigna un valor determinado a una función abstracta para resolver una ecuación. Pero en arquitectura la elección de una línea concreta de trabajo, la decantación por una escuela o maestro que afiance la claridad, puede restar amplitud. Si se pierde la visión del panorama más amplio, la mirada reducida conduciría por un camino estrecho y traería como consecuencia no probar otras opciones que pudieran ser útiles y provechosas.

La claridad permite ver con más nitidez, pero a la vez deslumbra y crea una falsa sensación de seguridad; en ello radica su principal dificultad. Don Juan dice que la claridad “dispersa el miedo, pero también ciega”. El problema, en este caso, consiste en que donde hay mucha luz puede haber también mucha sombra, y un pequeño punto de ignorancia, cerca del foco luminoso, llegaría a oscurecer aspectos que se creían entendidos, superados.

La posibilidad de usar la claridad de forma correcta va unida al uso adecuado de la valoración, otro gran cometido de la razón. Consiste en poner primero aquello que es de mayor importancia y mirar siempre lo que hay desde una perspectiva más amplia. La acción con claridad medida conduce a un dominio de los medios y permite dar un paso de conocimiento.

El poder

El poder proporciona la facultad de crear. El poder es esa posibilidad misma. Es una capacidad realmente muy amplia que abarca todos los aspectos del hombre, el verdadero control de sus recursos. En arquitectura podría entenderse como la consolidación del estilo tal como lo entiende Whitehead: “Con el estilo el efecto de nuestra actividad es previsible y la previsión del fin es el don supremo otorgado al hombre por los dioses.

Con el estilo el poder se acrecienta porque la mente no se distrae en cosas ajenas a su propósito y es factible alcanzar el fin [...]”³

Desde esta condición se llega a culminar cualquier trabajo artístico, también el proyecto de arquitectura, pero conseguir este lugar de poder puede llegar a entenderse como un fin en sí mismo, y esto constituye un verdadero obstáculo.

Dice Don Juan que el poder es el enemigo más fuerte del conocimiento, porque en esta etapa el hombre se cree el amo de sus capacidades y se transforma en un ser “cruel y caprichoso” que terminará por no tener dominio de sí mismo (lo cual manifestaría el verdadero uso del poder) aunque aparentemente lo ejerza sobre las cosas que produce: “si puede ver que sin control sobre sí mismo la claridad y el poder son peores que los errores, llegará a un punto en el que todo se domina [...]”.

El ejercicio del poder permite tomar las decisiones correctas y supone avanzar en el empleo de la razón: el gran instrumento humano. En definitiva, los diferentes pasos para vencer la ignorancia no son sino un refinamiento progresivo de este instrumento magnífico, por lo que los métodos de cualquier pedagogía debieran dirigirse principalmente hacia esta finalidad: el aprendizaje del uso de la razón.

La capacidad de decidir conscientemente, tan importante para un artista, implica el conocimiento de las reglas de juego que se manifiestan en toda creación. La decisión correcta en cada circunstancia permite progresar en el proceso de determinar cuándo y cómo usar su claridad y poder.

La vejez

Antonio Fernández Alba llegó a persuadirnos de que la enseñanza (el aprendizaje) es una actividad que exige las más altas virtudes, la existencia de un cuerpo moral arraigado y gran generosidad en la dedicación. Es

3. Alfred North Whitehead: *Los fines de la educación*, Buenos Aires: Paidós, 1957.

una actividad de experiencia y el buen profesor se forma a través del espacio de su propia labor.

Pero el paso del tiempo llega a configurar un currículum y en él se vislumbra la tendencia a recordar el pasado brillante, a retener el bagaje de lo ya hecho cuando esa carga no se dejó en su momento. Y la impedimenta produce cansancio.

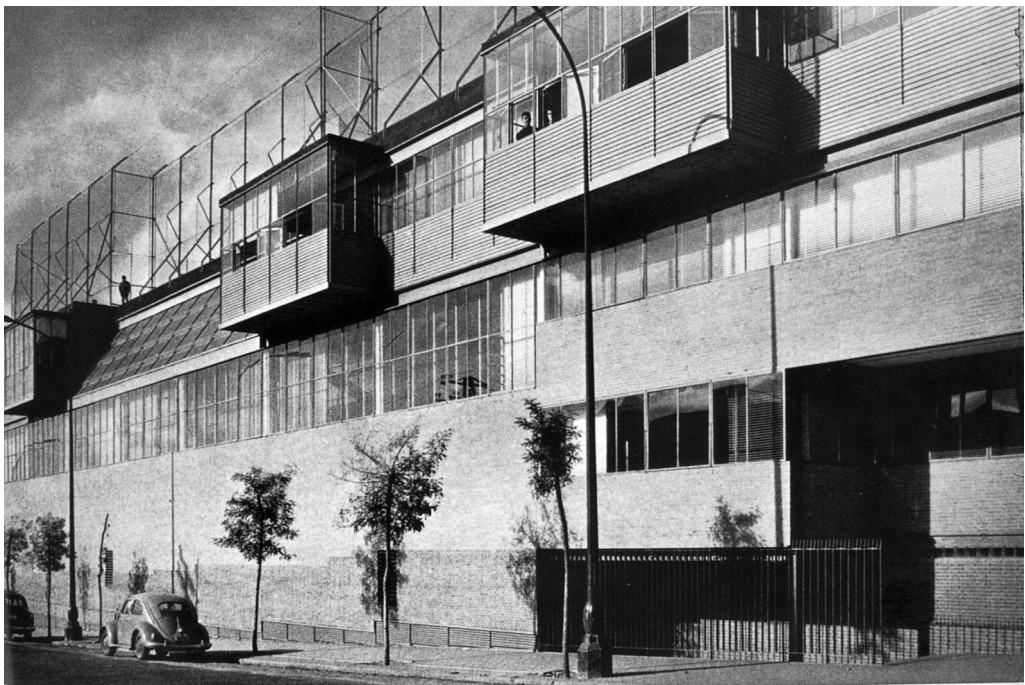
El cansancio es el primer síntoma de la vejez, también conlleva el escepticismo y la desidia. Se presenta el deseo de recoger la cosecha de lo que se sembró, la tentación de mirar hacia atrás para recapitular, la concesión ante la aparente necesidad de apartarse o de claudicar.

En esta situación, un hombre quizá ha perdido el miedo y conserva la claridad y el poder, sin embargo su experiencia tiende a cristalizarse y a convertirse en un lastre; la enseñanza deja de ser ese fluido que surge de la necesidad del instante y se va transformando en algo mecánico y sin vitalidad. Entonces, el tiempo de dedicación a enseñar-aprender pierde su sentido y la fatiga parece ser invencible. Don Juan afirma que la vejez es el enemigo más cruel de todos, “el único al que no se puede vencer por completo”.

Pudiera pensarse, tal como Don Juan lo describe, que las etapas de aprendizaje se producen en un orden cronológico estricto, como niveles que fuera preciso ir superando. Pero al considerar este último obstáculo comprendemos que los cuatro enemigos se presentan también en cada momento, lo que nos ofrece la posibilidad de esforzarnos para disolver un determinado aspecto de ignorancia: en este punto concreto el deseo de acomodarse y olvidar.

El relato de Don Juan termina diciendo: “Pero si el hombre se sacude el cansancio y vive su destino hasta el final, puede entonces ser llamado hombre de conocimiento, aunque sea tan sólo por esos instantes en que logra ahuyentar al último enemigo, el enemigo invencible. Esos momentos de claridad, poder y conocimiento son suficientes”.

Primavera de 1994



Alejandro de la Sota. Gimnasio del Colegio Maravillas, Madrid, 1960-1962.

Recorrer Sota. Reflexiones en el gimnasio

Historia. Una aproximación a la entrada

A principios de los años sesenta los religiosos de La Salle, propietarios del Colegio Nuestra Señora de las Maravillas de Madrid, habían decidido construir un edificio polideportivo en los terrenos situados entre el campo de juegos que se extendía delante del colegio y la calle tangente de Joaquín Costa, en el lindero sur.

El encargo de proyectar un gimnasio para el Colegio Maravillas llegó a Alejandro de la Sota cuando tenía cuarenta y siete años y llevaba aproximadamente veinte de trabajo profesional. Pocos meses antes habían finalizado las obras del Gobierno Civil de Tarragona, un proyecto premiado en el Concurso Nacional del año 1957. Esta cronología tiene importancia porque se refiere a un momento históricamente significativo para la arquitectura española: el cambio de década. La arquitectura moderna parecía ya afianzada después de un lento proceso de veinte años (tras la Guerra Civil) y se adivinaba un cambio general de tendencia. También era un momento esencial para Don Alejandro, cuyos planteamientos se habían decantado hacia una posición de mayor claridad y firmeza.

Por ello, el proyecto del gimnasio se produce en una ocasión afortunada donde inciden favorablemente lugar, demanda, experiencia y tiempo. Incluso las *dificultades* del problema parecen convertirse en estímulos que sirven para reforzar las ideas y afianzar la actitud del arquitecto.

No existen muchos datos que se refieran a las relaciones iniciales entre Alejandro de la Sota y la dirección del Colegio que expliquen la definición concreta del encargo o lo que la propiedad exactamente quería, pero en términos generales los problemas que debía resolver el edificio sí están claros. El gimnasio se construiría en un terreno con fuerte pendiente hacia el sudeste, situado delante del campo de juegos que ya existía. Algún do-

cumento de la época nos muestra el aspecto de aquel lugar: el solar, de planta trapezoidal y 30 m de anchura, tenía un desnivel de 12 m entre la cota del campo de juegos y la calle, que también descendía en dirección este-oeste. El solar estaba cerrado hacia dicha calle mediante un gran muro con hornacinas: una *fachada* de 58 m de longitud y casi tres plantas de altura. Por tanto, el edificio quedaría encerrado entre el fondo y las dos medianeras laterales.

La forma de *encajar* el edificio en el lugar queda expresada por completo en el conocido croquis de su sección. Este dibujo explica la *idea global* que resuelve todos los problemas al mismo tiempo. La actuación que Sota propone es inicialmente muy sencilla: ampliar el campo de juegos que ya existe. Esa acción de avanzar la plataforma horizontal sobre el terreno inclinado parece incomprensible por cuanto acentúa la diferencia de altura con respecto a la cota más baja, pero ello se aprovecha para crear el lugar donde va a instalarse el edificio. Este *vacío capaz* se llena con el gimnasio, que se extiende en las tres direcciones del espacio llegando hasta los límites definidos por la alineación de la calle y las medianeras.

La propuesta puede entenderse como una operación de *completamiento* espacial mediante una serie de mecanismos que, desde la comprensión inteligente del *programa*, activan las condiciones de este lugar: el muro de contención, las cerchas peraltadas con aulas en su interior, los distintos planos de juegos, los sistemas de ventilación y soleamiento, etc., no son elementos forzados por la resolución de problemas, sino soluciones simples y lógicas. El edificio se concibe como un *punto de actividades* que se hunde y arraiga en el subsuelo y salva el desnivel entre la cota más baja de la calle y el campo de juegos del Colegio, cuya ampliación define el techo del gimnasio.

Fotografías del edificio en construcción nos muestran las grandes cerchas tubulares de 20 m elevándose mediante sencillos polipastos, y secuencias muy precisas de perfiles metálicos como parte de un esqueleto espectacular que comenzaba a envolverse con materiales novedosos. Esas imágenes provocaban, seguramente, curiosidad y asombro en la gente que

las observaba (era el primer edificio con estructura totalmente metálica que se realizaba en Madrid).

El contraste entre la forma de realizar el gimnasio y los medios precarios de nuestra tecnología en aquella época manifiesta la *aventura constructiva* que suponía esta obra y también el enorme optimismo y confianza (Sota diría *inconsciencia*) que animaban tal acción. Incluso cuando buscamos intereses similares fuera de nuestras fronteras nos encontramos con propuestas que se encajan con mayor coherencia en sus propias circunstancias históricas y se entenderían más directamente relacionadas con los medios y la capacidad técnica de un país. Ejemplo de ello puede ser los laboratorios de la Facultad de Ingeniería de Leicester, de James Stirling, que también se proyectó en 1960, aunque se terminó un año después que el gimnasio.

El gimnasio Maravillas se inauguró en el año 1962 y las imágenes de aquel momento, con más de treinta años de antigüedad, nos muestran esa pieza de sorprendente frescura, quizá menos valorada en su momento, que se convirtió después en punto de referencia y motivo de visita obligada para las generaciones siguientes.

Al estudiar las obras de Alejandro de la Sota es posible descubrir ciertas ideas a las que se hace referencia constante: la importancia de la disposición *funcional*, la claridad constructiva, el valor de los nuevos materiales, la *ligereza*... En este sentido, el gimnasio se convierte en un crisol donde todas esas ideas han sido refinadas. Tanto el movimiento por el edificio como las relaciones entre las diferentes partes se produce de manera *inevitable* desde la lógica del programa; cada elemento está encajado en su lugar preciso como si se tratara de un puzle que fuera completándose con cada acción.

El encargo pedía al arquitecto solamente una pista polideportiva, pero la propuesta incluye además otra pista de jockey en el semisótano (que posteriormente se transformó en piscina), las aulas y locales entre las cerchas además de la ampliación del campo de juegos al aire libre. El proyecto

no se concibe como una situación forzada por las circunstancias sino que es una respuesta *natural*, lo que contribuye a la credibilidad del resultado. Los *nuevos materiales* (chapa metálica Pegaso, virutas de madera prensadas con cemento, Viroterm, vidrios de diversas clases, etc.) no sólo se emplean por una obligación con el “espíritu del tiempo” sino, sobre todo, porque permiten indagar en una sensibilidad nueva desde la que su cualidad *industrial* puede transformarse por la manera concreta de ser tratados y utilizados. Las yuxtaposiciones *simples*, los reflejos, la atención a cada fragmento, consiguen que las partes formen un tejido único y se articulen entre sí con exactitud absoluta.

Quien llegue al gimnasio desde la calle deberá atravesar oblicuamente la verja, una entrada situada casi *por ausencia*... y desde este umbral de dimensión ajustada descender unos peldaños recorriendo el camino que, otra vez de forma sesgada, conduce a la puerta cuya altura está ajustada al máximo. A Don Alejandro le gusta esa medida estricta de la entrada: “por 1,90 m pasan casi todos”. Después se producirá la sorpresa del interior: un espacio al mismo tiempo extenso y abarcable, matizado por luz y reflejos que lo hacen parecer distinto en cada momento. Sobre el sótano, que contiene el agua de la piscina, se mezclan los elementos restantes: fuego de luz, tierra contenida por el muro y aire en todas direcciones, pero la quinta sustancia, el *éter*, es la fundamental y se manifiesta principalmente en la atmósfera *vaporosa* ya dibujada por Alejandro de la Sota en aquellos primeros croquis del proyecto y que puede percibirse ahora como experiencia real.

La intensidad de este interior, la atracción que produce, pudiera desviar nuestra atención de otros temas importantes como, por ejemplo, la sensibilidad con que el edificio se sitúa en el lugar y la idea de escala urbana que se plantea. La fachada, cuyo zócalo terso de ladrillo sigue estrictamente la alineación de la calle, establece con las construcciones colindantes una proporcionada relación de alturas: se prolonga la línea de cornisa del edificio situado en el lado este, pero la progresiva altura que adquiere el gimnasio al descender la calle se compensa mediante la fragmentación del volumen con los miradores y el quiebro de los planos de vidrio. Escala,



Alejandro de la Sota. Gimnasio del Colegio Maravillas, Madrid, 1960-1962.

silueta y materiales confieren a la propuesta su condición urbana. El ladrillo y el vidrio crean una relación de alianza e independencia con respecto al lugar, e incluso la línea de encuentro entre ambos materiales se sitúa aproximadamente a la altura del muro que ya existía antes de construir el gimnasio, como si tratara de recordarse una antigua presencia.

El edificio tiene dos fachadas. Una virtual hacia el cielo, que es la cubierta con la conexión desde el antiguo colegio, las rejillas para ventilar y recoger agua y los lucernarios de hormigón translúcido. Y la otra, que configura el carácter y aspecto del gimnasio, se presenta como superposición de bandas horizontales cosidas mediante sutiles relaciones métricas y constructivas y cuidadosamente apiladas en equilibrio estable sobre la calle en pendiente. El edificio se percibe con la escala justa evitando la presencia desmesurada que un “polideportivo” pudiera producir.

Análisis. Jugar con el gimnasio

En el gimnasio del Colegio Maravillas se cristalizan las ideas fundamentales de Alejandro de la Sota; podría pensarse que los motivos profundos de toda su obra están aquí condensados. Se trata ahora de entender este edificio de una manera objetiva, descontextualizada y sistemática, probando un método mediante el cual esas ideas se activen y puedan ser expresadas.

El procedimiento que se propone consiste en suponer que el gimnasio pudiera situarse en un sistema de coordenadas (como si se tratara de una función geométrica) e investigar lo que sucede en cada uno de los tres ejes, las tres direcciones del espacio, estableciendo la simplificación (aceptable en un juego *científico*) de considerarlas independientes entre sí.

En el sentido longitudinal (el *eje x*) puede apreciarse la *idea de repetición*. La propuesta se apoya en una secuencia estructural formada por cerchas de 20 m de luz, ortogonales a la calle, que se repiten cada 6 m: este módulo tendería a sobrepasar la dimensión del solar y también a hacerlo regular. Ello es evidente en el encuentro de las cerchas con la medianera del lado oeste, donde la estructura se mantiene paralela a sí misma sin acusar la oblicuidad del lindero.

En este sentido, Sota hubiera preferido que el solar trapezoidal fuera rectangular, y de hecho intentó negociar la permuta de una franja de terreno en el lado oeste que finalmente no se consiguió. Así, el pequeño estrado que se dispone en este mismo extremo no sólo tiene la finalidad de conseguir la altura suficiente para acceder desde la calle al semisótano, sino también la de matizar esa irregularidad del espacio interior.

Cuando Sota comenta este punto se suele referir a la actitud contraria, es decir, la que se apoyaría en acentuar la complicación geométrica; habla con ironía de la necesidad (inútil) de emplear formas rebuscadas y bromea sobre la “inspiración” que algunos arquitectos habrían encontrado en la línea oblicua que a él, aquí, le venía impuesta.

En el gimnasio, esta idea de *repetición* se aprecia fundamentalmente en las relaciones planta-alzado, donde el módulo se emplea como un mecanismo de orden, de disciplina espacial. De esta manera, cualquier singularidad se va a producir como alteración de la norma, lo que contribuirá a reforzar su carácter puntual.

A la idea de *repetición* se asocian las de *simplicidad* y *unidad* espacial, muy importantes para Alejandro de la Sota: “El mundo en una retícula”. Ello implica el empleo de pocos elementos que adquieren intensidad en su escasez; o la presencia de ese hilo de conexión que relaciona unas partes con otras, como ocurre en la fachada donde la partición repetida del módulo dimensiona las carpinterías, los miradores y las cerchas equidistantes que coronan el edificio. Sota habla de esa necesidad de autodisciplina al referirse a la línea que divide las dos texturas del zócalo de ladrillo como “la única línea caprichosa del gimnasio”, y dice que su vibración se produce como “en una *sonata* de Bach”.

También relacionadas con la *repetición* aparecen los conceptos de *modulación* y *regularidad* como instrumentos necesarios para conseguir la claridad constructiva y funcional; de esa actitud *moderna* también procede la voluntad de seriación e industrialización. La coordinación métrica supone controlar lo casual y se apoya en la precisión, en la posibilidad de fabricar

las partes en el taller y ajustarlas en la obra: arquitectura *física* de piezas yuxtapuestas, reconocibles y desmontables en oposición a la arquitectura *química*, formada por elementos que “reaccionan” entre sí y pierden su entidad individual.

Esta mirada sobre el eje longitudinal del gimnasio descubre un sentido cinético que, en definitiva, tiene que ver con la *repetición*. Así, la entrada no es frontal sino que se produce como una desviación del recorrido lineal desde la calle; y todo el sistema principal de movimientos por el edificio sigue esta misma línea. Incluso cuando Sota muestra fotografías exteriores del gimnasio prefiere las visiones oblicuas; es más, en alguna imagen frontal incluye los coches como manchas delante de la fachada que reproducen literalmente el movimiento en el interior del campo de juegos, de un extremo a otro, entre las metas de una competición.

Se propone a continuación mirar el gimnasio desde el eje transversal (el *eje y*), en el sentido de su profundidad. Se pueden observar para ello las plantas y las secciones transversales, donde se manifiesta con más claridad la decisión de “sujetar” el espacio entre el plano que define la calle y el muro de contención, al fondo. Esta actuación implica un esfuerzo de *compresión* espacial que, en el límite, llegaría a transmitirse hacia todas las partes del edificio, incluso hasta la misma materia que lo construye, donde también se detecta ese efecto de *aplastamiento*.

La consecuencia de tal acción es la *planitud*. Según esta idea se desearía presentar los materiales con el mínimo espesor posible, buscando la apariencia de *tersura*, así como concebir cada una de las partes como si tendieran a construir un plano ideal.

Si se observa una sección transversal, el “abombamiento” de las cerchas podría entenderse no tanto como el dibujo del funicular de las cargas, sino más bien como un efecto de “pandeo” producido por el esfuerzo de presión horizontal en sus extremos. Esta misma presión habría llevado la grada hasta su pendiente exagerada, plegándola gradualmente hacia el muro de contención, cuya parte superior vibra para dejar escapar el “aire” que genera este es-

fuerzo. Es el mismo “aire” que aparece dibujado en el croquis inicial, el cual muestra la respiración transversal del edificio y que, en su forma más etérea, impregna el espacio interior del gimnasio donde se percibe esa “atmósfera” paradójicamente evanescente y palpable al mismo tiempo.

Al observar la planta del gimnasio desde este punto de vista pudiera pensarse que quizá el solar no fuera en principio trapezoidal, sino rectangular, y que la forma oblicua es producto del mismo efecto de compresión lateral, al “resbalar” entre sí las distintas líneas ideales de este plano. Como consecuencia de ello, las medianeras presentarían una progresiva oblicuidad y, por tanto, se iría produciendo una mayor aproximación entre la fachada y el muro de contención.

La idea de *planitud* se relaciona con la *finura* con que Sota trata los materiales y los detalles, y se expresa tanto en su forma de dibujar como de construir. Los perfiles metálicos se convierten en líneas divisorias que fragmentan superficies (por ejemplo, en el techo de la pista polideportiva o en las sucesivas particiones de las carpinterías). También las superficies se desmaterializan literalmente, como ocurre con las protecciones de tela metálica en la coronación del edificio, o se configuran como planos virtuales tal como sucede en la secuencia de tornapuntas que sostienen la línea superior del lucernario.

Pero es importante entender que esta *presión* lateral pone en vibración una serie de elementos sin permitir que se establezcan en una posición de equilibrio. Por ejemplo, los plegamientos de la chapa en los miradores, la inclinación del lucernario o los retranqueos de las ménsulas que sujetan las telas metálicas revelan la presencia de un plano ideal, inmaterial, donde se condensa el conjunto de la fachada del gimnasio. Al observar con detalle las dos texturas que forman el zócalo de ladrillo se aprecia que la parte inferior, rugosa, avanza ligeramente con respecto a la superior, más tersa, lo que manifiesta el “esfuerzo” por configurar un plano, todavía “imposible”, que aún se manifiesta por ausencia. Esta tensión perdería su interés en cuanto la *planitud*, sólo posible en el límite, se produjera de forma literal.

Relacionada con el ajuste del espesor material está la idea de *ligereza*, aunque esta idea cobra su principal sentido en el eje vertical del gimnasio: el *eje z*. Tratar de que el edificio pese lo menos posible supone una actitud ante la fuerza de gravedad que se aprecia, sobre todo, en el alzado y las secciones del gimnasio. Es conocida la pregunta que hace Sota: “¿Cuánto pesa un edificio?” También afirma: “Un edificio pesado, yo no sé hacerlo...”. En ambas se adivina la seguridad de que la materia sutil es más potente que la densa.

En el gimnasio se plantea la conquista del objeto *liviano* no sólo mediante el empleo de materiales ligeros: perfiles metálicos, chapa plegada, vidrios, madera, etc., sino también por la forma de disponerlos. Las grandes cerchas parecen sustentarse en el vidrio, se “sostienen” en la *luz* y los *reflejos*, también elementos importantes de la materia *liviana*. Incluso el ladrillo, un material denso, se emplea como si no pesara. Al observar la fachada en sentido ascendente se comprueba que el zócalo de ladrillo no llega a tocar el suelo: está “apoyado” sobre *aire*. Más arriba el plano de ladrillo se hace de vidrio; el cual se pliega hacia atrás para prolongarse en un *hala* (construido por las cerchas, las protecciones y las telas metálicas) que disuelve el edificio en *aire*.

Si recordamos de nuevo la forma de entrar en el gimnasio desde la calle, se comprueba que el efecto de compresión vertical en el acceso contrasta con la experiencia de expansión en el espacio interior y ambas son acciones sobre el *eje z*. Ahora puede sentirse de otra forma el aire ascendente que Sota dibujaba en el primer esquema y sentirlo como si se tratase de una fuerza capaz de mantener el techo *flotando*. Esa *presión* se manifiesta en el aire sutil que inunda todo este espacio interior.

La secuencia del tránsito ascendente por el interior del edificio nos lleva en un recorrido que vence lo gravitatorio hacia la salida en la cubierta, el *aire libre* del otro campo de juegos. El camino también puede hacerse a la inversa, desde la cota más alta hasta el exterior de la calle, por ese puente *aire-aire* que el gimnasio configura. En ambas direcciones, este aire ascendente y la gravedad son fuerzas contrapuestas que tienden a equilibrar

la sensación del tránsito.

Epílogo provisional. Después de una visita

Las ideas que se han expuesto ayudan a iluminar algunas cuestiones que surgen al estudiar el gimnasio y también otros edificios de Alejandro de la Sota.

La primera tiene que ver con la categoría de *perfección*. La obra de Sota se relacionó en algún momento con la de Mies van der Rohe, y sin duda este arquitecto es muy importante para Don Alejandro. No obstante, la idea de perfección propia de Mies es muy distinta de la del gimnasio. La *perfección* está presente en las ideas de *finura*, *regularidad* y *modulación*, que ya se han comentado, pero Sota piensa que la arquitectura no debe estar completamente *acabada*, sino encontrar ese *punto* que la dota de vitalidad; hay que saber hasta dónde se han de ajustar los detalles para que esa energía de lo que está en formación no se esfume. Don Alejandro dice que la arquitectura debe tener cierta *déshabillé*. Esta proposición le aleja del *High-Tech* y, sin embargo, establece una relación con Le Corbusier, en principio menos evidente.

Una segunda cuestión se relaciona con el contenido mismo del gimnasio: el *juego*, no en lo que se refiere a las consideraciones sobre el *carácter* del edificio sino a su relación con el proceso mismo que impulsa la propuesta. Se ha dicho que el gimnasio representa un momento optimista en el trabajo de Alejandro de la Sota, pero esa alegría surge de la actitud del arquitecto ante el problema. El rigor del arquitecto ante un programa no anula su *sentido del humor*, mediante el cual es capaz de dar la vuelta a las cosas y presentar ideas que pudieran parecer descabelladas a primera vista. Esa alegría llevada a las obras se transforma en *frescura* y quizá aquí radica una gran parte de su atractivo. También se convierte en un interesante punto de contraste para los alumnos de arquitectura que actualmente sufren con el trabajo de Proyectos. Don Alejandro afirma: “Nunca me río más que delante del tablero de dibujo”; esa risa se transformará después en una sonrisa imperceptible ante la expresión asombrada de su interlocutor.

La última cuestión se refiere a la consideración de lo *temporal*, no en su

sentido histórico, que ya se ha tratado, sino en lo referente a la *duración* de los edificios. Sota dice que la arquitectura moderna no puede llegar al futuro *buellas* sino *ideas*, y también que es especialmente sensible a la desidia de la sociedad. Afirma, asimismo, que esta arquitectura no puede envejecer con *heridas honrosas*, como la construida con piedras, pero cuando se limpia y restaura vuelve, muy fácilmente, a recobrar su *juventud* y su *frescura*. El gimnasio se utilizó intensamente durante muchos años y resistió la *vejez* mejor que otras obras modernas, aunque sufrió transformaciones y parte de su materia también se deterioró. (Sota dice: “Los cuerpos se deterioran; ¡fíjate en Greta Garbo!”).

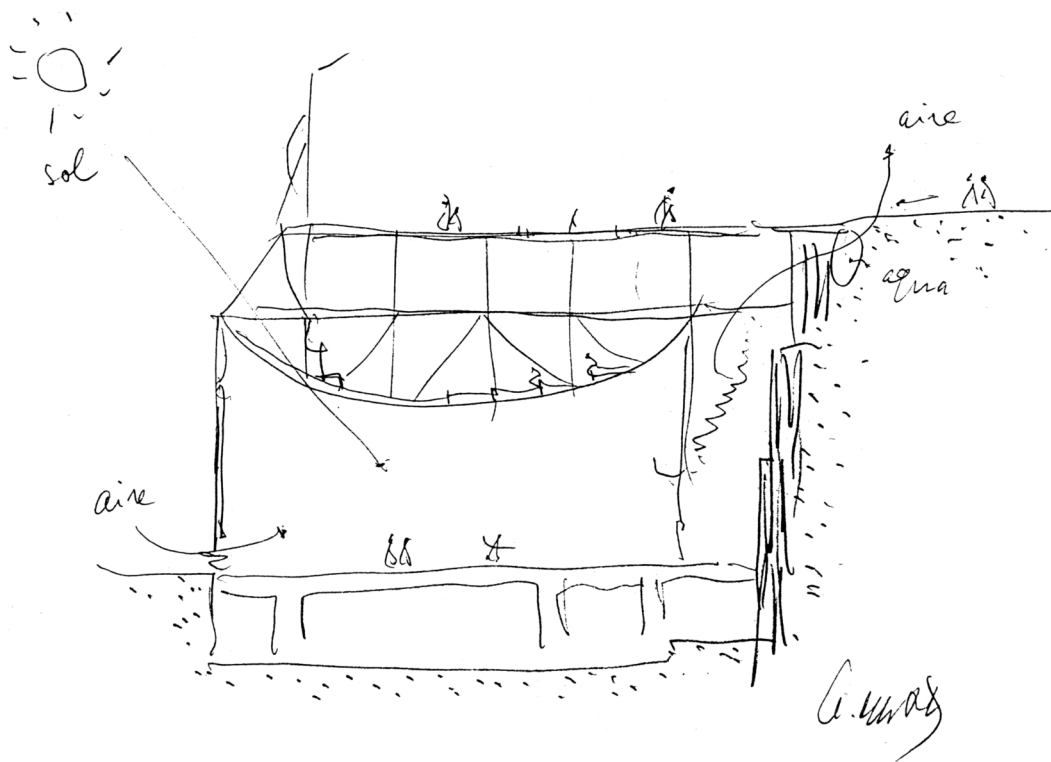
Don Alejandro se refirió a la *antigüedad* del gimnasio en una exposición de sus dibujos que se inauguró en Barcelona durante el mes de mayo de 1985, muy poco tiempo antes de que la fachada del edificio fuera restaurada por primera vez. Para esta ocasión elaboró un escrito que dice así:

El gimnasio del Maravillas tiene ya veintidós años. No sé porqué en el año sesenta lo hice así, pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho. Creo que el no hacer arquitectura es un camino para hacerla, y todos cuantos no la hagamos habremos hecho más por ella que los que aprendida la siguen haciendo. Entonces se resolvió un problema y hoy sigue funcionando, y me parece que nadie echa en falta la arquitectura que no tiene.¹

He visitado, de nuevo, el gimnasio con Alejandro de la Sota y otros amigos. Don Alejandro, a punto de cumplir ochenta y un años, se mueve en una liviana silla de ruedas. El edificio se está restaurando de nuevo, bajo su control, y las obras se extienden desde la fachada hasta zonas del interior. Algunas piezas están desmontadas (*arquitectura física*) y se muestra en parte la estructura desnuda, los nervios intensos, que otra vez recuerdan aquel momento, a principios de los sesenta, cuando el gimnasio se construyó.

Las carpinterías metálicas se sustituyen por otras modernas de diseño

1. Este texto fue elaborado por Alejandro de la Sota con motivo de la exposición de sus dibujos en la galería C.R.C. de Barcelona en mayo de 1985. Durante la inauguración, Sota colocó en la pared este escrito junto a uno de los dibujos del gimnasio.



Alejandro de la Sota. Gimnasio del Colegio Maravillas, Madrid, 1960-1962. Croquis.

muy preciso, el hierro deja paso al aluminio lacado y los encuentros entre piezas, contruidos artesanalmente en la propuesta primitiva, se transforman ahora en detalles de tecnología actual.

El edificio ha perdido algo de esa *déshabillé* para adquirir una imagen técnicamente más asequible. Nuevas pinturas y concepciones de color distintas van a configurar su renovada presencia.

Don Alejandro me ha comentado: “El gimnasio resiste mucho”. Es probable que resista incluso la *perfección*.

Otoño de 1994



Francisco Javier Sáenz de Oiza. Casa en Pollença.

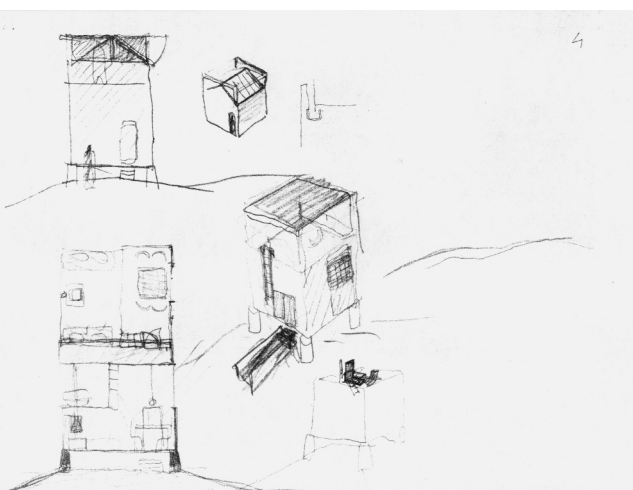
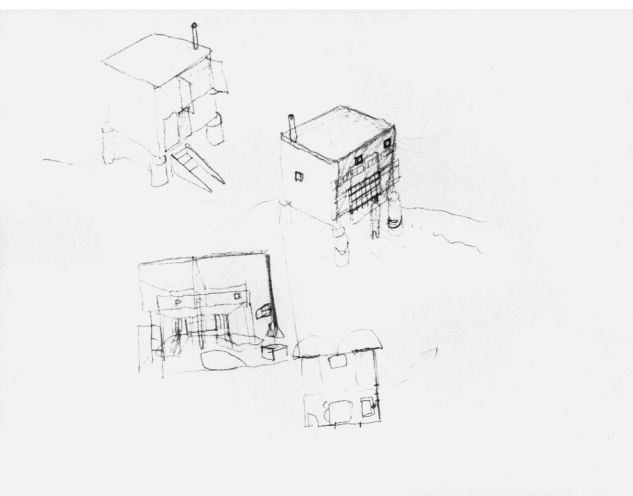
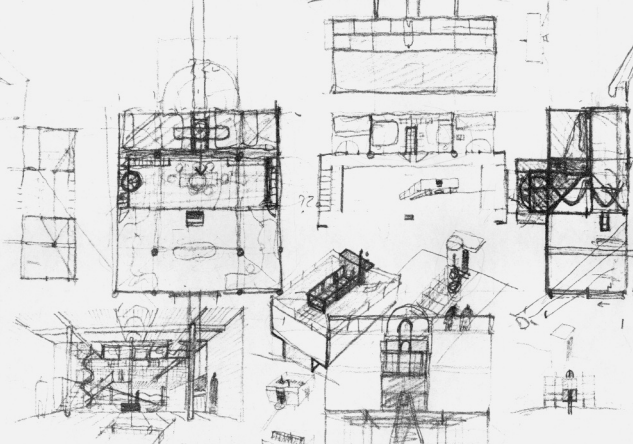
La casa de Oíza

Para Sáenz de Oíza, todo lo relacionado con *la casa* tocaba la esencia de la arquitectura. Podía referirse a ello en términos estrictamente poéticos, antropológicos o técnicos, pero la habitación del hombre como albergue ancestral era una cuestión básica, fundamento y estímulo del arte de construir.

Oíza dedicó gran parte de su vida profesional a proyectar soluciones diversas para la residencia y ello abarcaba desde la vivienda social a las casas unifamiliares burguesas. El Poblado de Absorción de Fuencarral (1955) o el Dirigido de Entrevías (1956), ambos en Madrid, no son sólo modelos de ajuste dimensional y constructivo (práctica ejemplar de la asignatura Salubridad e Higiene que Oíza impartió en la ETSAM), sino que la economía de medios a todos los niveles sitúa estos ejemplos en un lugar destacado de nuestra Historia de la Arquitectura. En el extremo opuesto, las viviendas unifamiliares “de encargo”, desde la casa Durana (1959) en Victoria o la Huarte (1968) en Formentor hasta la casa Echevarría (1971) en La Florida, en las afueras de Madrid. Todas ellas encierran tantas reflexiones valiosas sobre el habitar que, cada vez que se revisan, invitan a una nueva visita.

Lo mismo ocurre con los programas en que se agrupan viviendas, como la Ciudad Blanca de Alcudia (1961), en Mallorca, o Torres Blancas (1969) y el bloque de la M-30 (1986), en Madrid. Cada propuesta relacionada con *la casa* suponía para Oíza la reflexión sobre un panorama muy amplio que abarcaba desde su implicación urbana y la relación más próxima con el usuario y el papel de la construcción hasta los elementos técnicos de menor escala.

Oíza sentía una especial atracción por habitar las casas, adecuarlas a su forma de vida, construir lugares en condiciones y geografías diversas. Recuerdo casas que Don Francisco habitó, algunas construidas por él mismo,



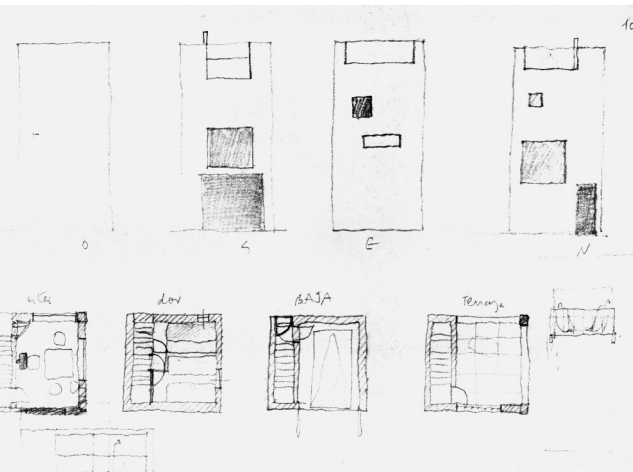
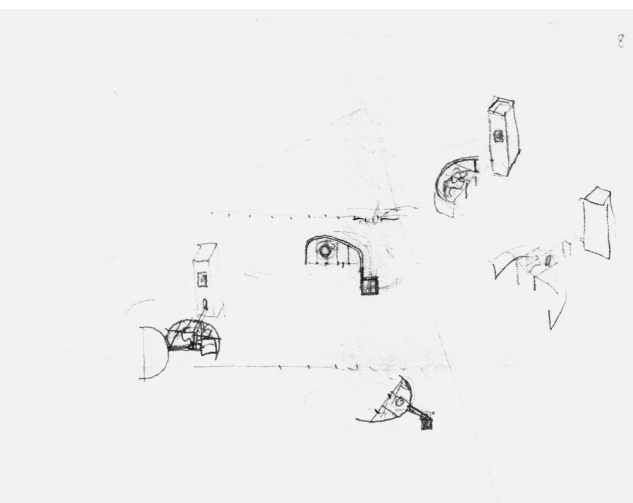
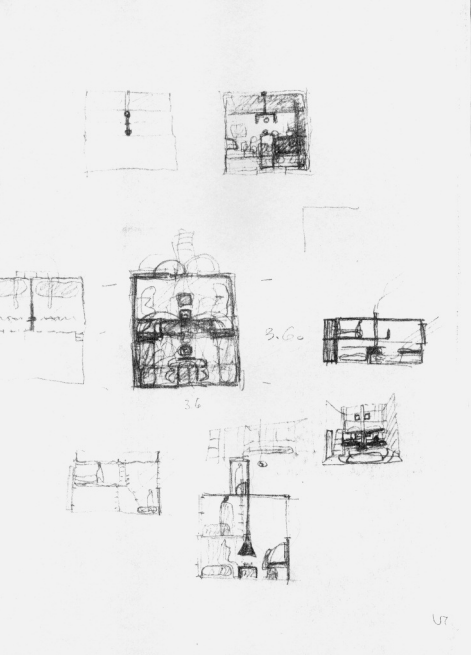
Francisco Javier Sáenz de Oíza. Casa refugio en Oropesa. Croquis núm 1, 3 y 4.

donde comprobaba sus teorías puestas en práctica (cuando ejercía de profesor siempre decía que todos los arquitectos deberían experimentar los efectos de sus decisiones). Consecuente con ello, vivió en aquella hilera experimental de la Puerta del Ángel, frente a la Casa de Campo de Madrid, donde durante mucho tiempo tuvo su estudio, así como en el piso de Torres Blancas. Incluso su casa de vacaciones de Colonya, en Pollença, una antigua construcción a la que añadió pequeños inventos y detalles para hacerla confortable

Un día, a finales de 1979, Oíza nos contó el proyecto para construir su propia casa. En aquella ocasión llegó con una carpeta en la que guardaba unos cuantos papeles de croquis como los que siempre usaba (de los empleados comúnmente para hacer copias en la máquina de escribir) y que nos había enseñado a utilizar. Se trataba de un tipo de papel barato de calco, que podía ser conservado fácilmente de manera ordenada o también arrugarse y tirarse sin daño económico, practicando lo que el propio Oíza decía sobre los tres elementos necesarios para proyectar: “lápiz, papel y papelera”.

La colección de croquis había sido numerada para seguir un orden, pero las hojas no tenían fecha, lo cual no era propio de Oíza, quien solía datar los documentos que guardaba. Esta circunstancia hace difícil saber el tiempo exacto en que estos dibujos se realizaron, aunque, posiblemente, fuera un trabajo retomado de vez en cuando durante más de una década.

Don Francisco comenzó explicándonos que su familia tenía unos terrenos en Oropesa, en la provincia de Toledo, cerca del límite con Extremadura. Llevaba tiempo pensando en la posibilidad de levantar allí un refugio para disfrutar de aquel bosque de encinas, con María Felisa y sus hijos, durante tiempos cortos de vacaciones. Al principio consideró la alternativa de que la construcción fuera muy liviana e incluso pudiera ser realizada por él y sus hijos, con alguna ayuda adicional para disponer en obra los elementos estructurales. Pensaba en la posibilidad de emplear chapas metálicas para las fachadas, sobre un podio de hormigón que resolviera el encuentro con el suelo natural, y utilizar la madera en las divisiones y aca-



Francisco Javier Sáenz de Oíza. Casa refugio en Oropesa. Croquis núm 5, 8 y 10.

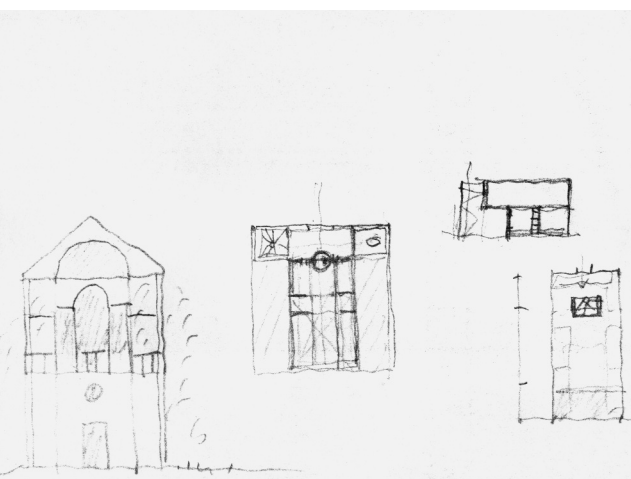
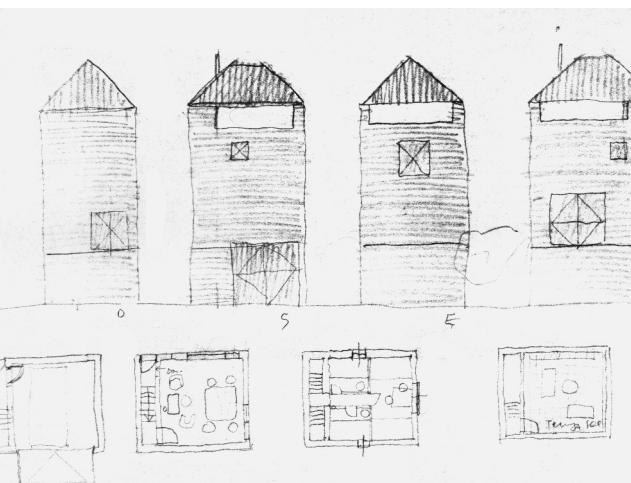
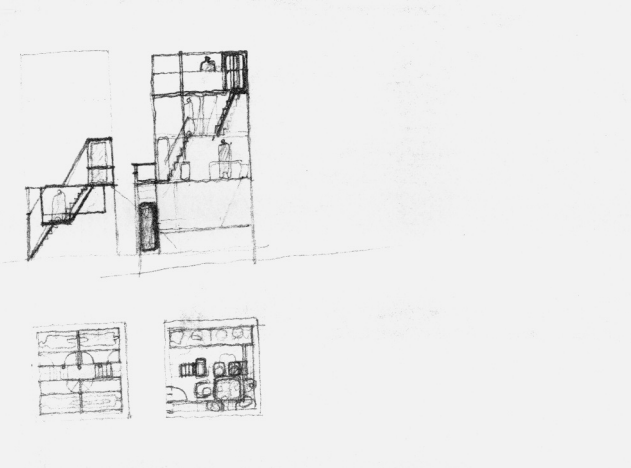
bados interiores; no obstante, según avanzaba el proceso, la idea de “autoconstrucción” fue considerada cada vez más utópica.

En los primeros dibujos, siguiendo el orden en que los mostró Oíza (croquis numerados del 1 al 5), se presenta la propuesta de una casa prismática, casi cúbica, con dos huecos fundamentales y prácticamente únicos: la entrada por el norte y un gran ventanal en la fachada sur.

La solución parte de una planta cuadrada de 7,20 m de lado (croquis 1) y los dibujos principales se representan aproximadamente a escala 1/100. Ello permite determinar el resto de las dimensiones: la casa se eleva del suelo la altura estricta para el paso de una persona y encierra un volumen de 3,60 m de altura, que debe reconsiderarse después para hacer posible la disposición del programa en dos niveles. La idea del espacio interno, básicamente unitario, es una herencia moderna que se justifica aquí por razones de estricta economía.

El acceso se produce a través de un espacio *comprimido* donde se sitúa la *esclusa* de entrada y una banda de servicios que incluye el almacén. Sobre estas dependencias de altura muy ajustada, se disponen cuatro dormitorios a los que se llega desde una pasarela que recorre el interior en dirección este-oeste. El espacio restante ocupa toda la altura; es una única habitación aunque en ella se diferencie un espacio para cocinar y comer del lugar más específico de estancia. La estructura portante define un edículo centrado que alude al valor ritual de ese espacio humano dentro del refugio. La chimenea, tangente a la línea que une los puntos medios de las fachadas laterales, ayuda a matizar estos ámbitos y se presenta literalmente, hasta en su ligero descentramiento, como el corazón del hogar.

Oíza tenía dudas sobre la posición de las escaleras para unir la habitación de estar con los dormitorios, de hecho dibuja superpuestas otras alternativas. También contempla la posibilidad de una pasarela perimetral para acceder a la cubierta, donde se sitúan otras máquinas de la casa como la chimenea, la recogida de aguas para el aljibe, así como los sistemas de captación de luz. La idea de considerar *la terraza* como un espacio de vistas



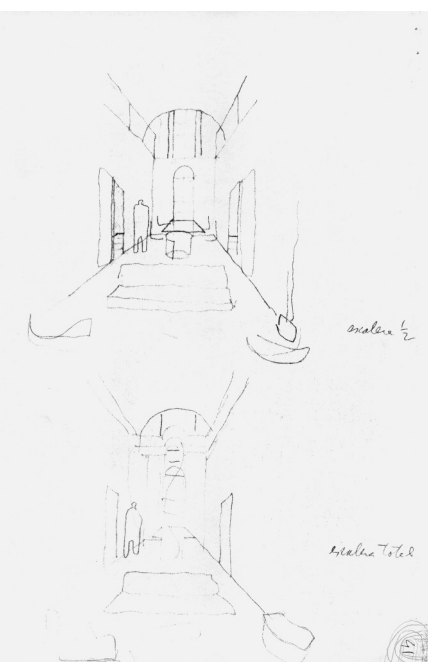
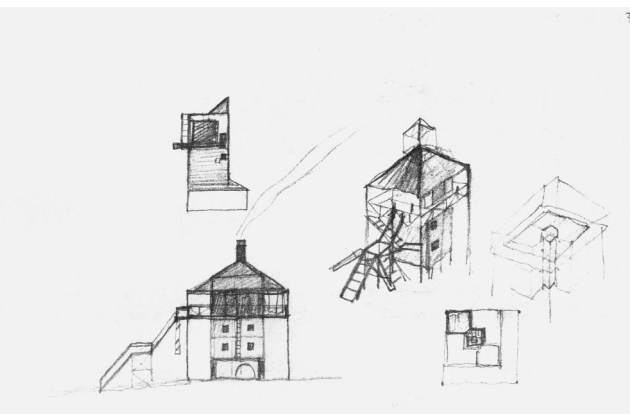
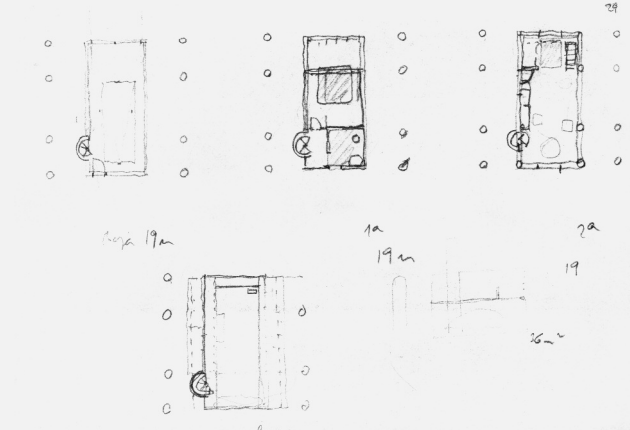
Francisco Javier Sáenz de Oiza. Casa refugio en Oropesa. Croquis núm 11, 19 y 25.

privilegiadas se convertirá en una cuestión muy importante en otras propuestas posteriores de Oíza.

Es interesante ver cómo estos croquis reflejan la forma de trabajar del arquitecto, que surge del diálogo entre lo que dibuja y lo que piensa. Todo se contempla a la vez. No sigue un razonamiento estrictamente lineal, sino que las respuestas al problema surgen como chispazos que unas veces iluminan aspectos parciales mientras que otras permiten entender la totalidad. Los dibujos más abstractos: plantas, secciones y alzados, se yuxtaponen a las miradas hacia el interior y el exterior, trazándose sobre el papel como si fueran objetos transparentes cuya superposición permitiera una retroalimentación mutua, independiente de las cuestiones de escala, tamaño o el punto de vista. La mano del artista está presente en la manera temblorosa o segura de producir las líneas, en la insistencia y sombreado de algunas zonas a las que dedica una atención más intensa, en las masas blancas o texturadas y en las siluetas humanas, situadas en lugares estratégicos para señalar la dimensión o la actividad.

En las propuestas siguientes Oíza plantea reducir drásticamente el tamaño del refugio. La idea de una pieza casi *prefabricada* vuelve a tomar fuerza y así lo expresa al diferenciar los apoyos de hormigón, hechos *in situ*, del habitáculo (croquis 3). Aquí también surge la duda de dónde situar la chimenea, ya que la posición central, adecuada al interior, pudiera llegar a ser un obstáculo para utilizar la cubierta. La idea de usar este plano elevado como estancia cobra enseguida valor (croquis 4) al disponer un sistema de celosías móviles en el cubrimiento de la terraza para hacer posible el control climático y producir una sombra protectora sobre el refugio. Esta *movilidad* permite transformar la imagen de la casa conocida, con cubierta a dos aguas, en la del belvedere elevado sobre un podio.

Sáenz de Oíza describía muchos pequeños inventos que hacen aún más sugerente el relato de sus propuestas. Así, por ejemplo, pensaba en una *contraventana* para controlar el gran ventanal de la fachada sur, como si fuese una *pared* que giraba respecto a su eje horizontal inferior, de manera que al abrirse, mediante un mecanismo de cables, liberaba el hueco al

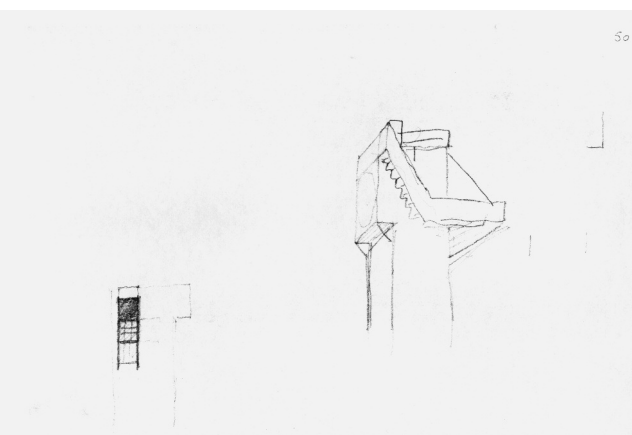
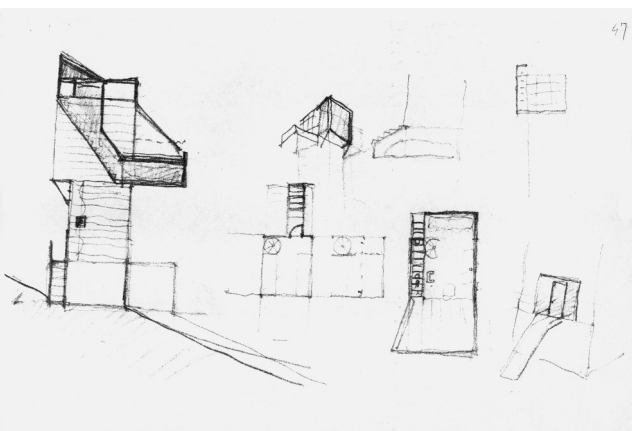
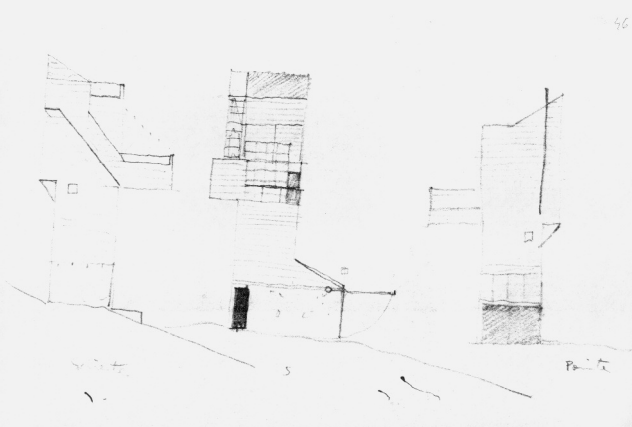


Francisco Javier Sáenz de Oíza. Casa refugio en Oropesa. Croquis núm 29, 30, 41.

tiempo que se convertía en una plataforma atirantada en su borde y ligeramente elevada sobre el suelo natural. Esta *contraventana* permitía cerrar el refugio durante el tiempo en que no se utilizara, proporcionando una protección necesaria tanto a los vidrios como a las carpinterías. Pero también se transformaba en un “suelo” artificial que podía ser usado al llegar al refugio, cuando el terreno exterior estuviera en malas condiciones. Oíza se refería en broma a esta *falsa pared*, cuando la “contraventana” estaba cerrada, en la que podrían apreciarse las huellas de antiguas pisadas como si procedieran de un ser extraño ajeno a la ley de la gravedad.

Un refugio en el bosque debe preservar el interior de agresiones externas y proveer los medios que hacen posible la habitación, con el acondicionamiento indispensable para ese medio. Oíza describía una llegada emocionante, con el ambiente exterior adverso, a ese lugar de protección. El máximo aprovechamiento del calor interno en una zona de clima extremado implica pensar cuidadosamente la posición del fuego y ajustar todo lo posible el volumen interior (croquis 5). Pero estos sistemas no sólo se relacionan con el bienestar físico, porque Oíza quería dotar al interior de la casa de lugares privados, condición ineludible de la habitación (le hemos oído muchas veces analizar los argumentos sobre *Comunidad y privacidad* que Chermayeff y Alexander desarrollaron en su texto). Cuando la puerta del dormitorio se cierra, también se aleja del calor este ámbito. Para climatizar estas habitaciones, Oíza inventó un sistema de aire caliente, sin impulsión mecánica, que consistía en soldar al tubo central de la chimenea cuatro conductos huecos, los cuales, al llegar al nivel superior, se desplazaban hasta cada una de las pequeñas celdas. De esta manera el aire caliente circulaba por convección y penetraba por separado en los dormitorios, aun cuando éstos permanecieran cerrados. Todos estos ajustes tenían para Oíza el mismo valor que la presencia de la casa, su silueta o el carácter del interior, de hecho contribuían a crearlo, y ello hacía tan sugerente su descripción.

En las propuestas que Oíza nos seguía contando, la casa se dibujaba con un ajuste dimensional de la planta cada vez más estricto, con lo que su silueta adquiría mayor esbeltez. También había disminuido la distancia en que el refugio se elevaba sobre la cota de acceso: lo que al principio



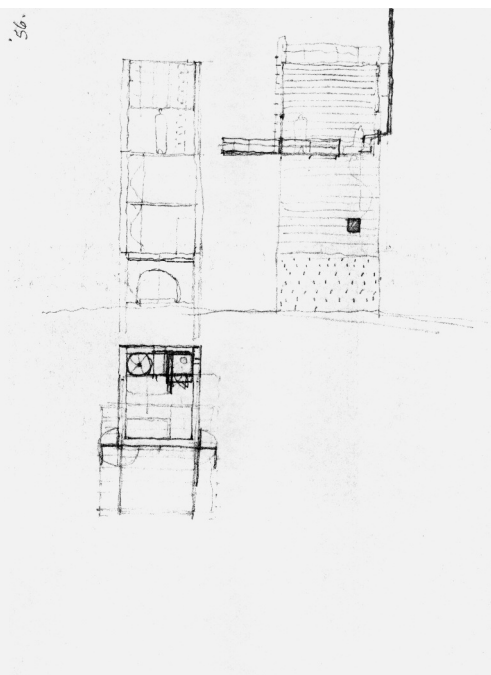
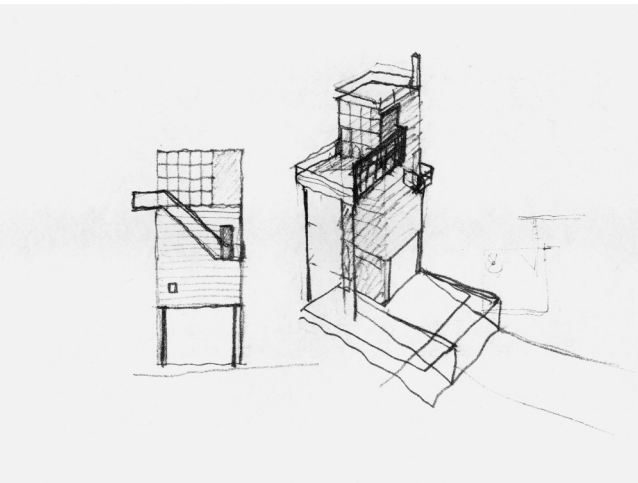
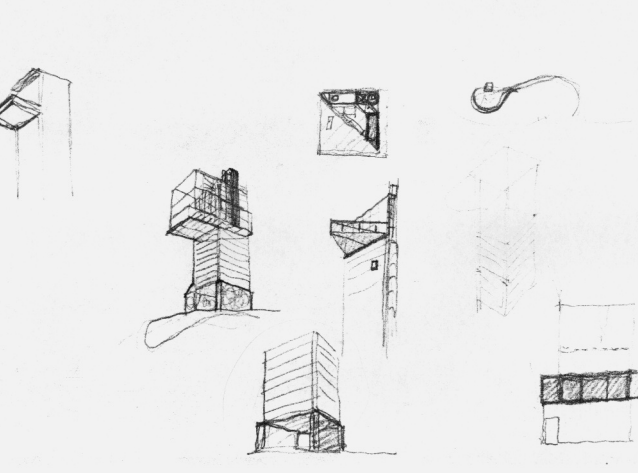
Francisco Javier Sáenz de Oiza. Casa refugio en Oropesa. Croquis núm 46, 47 y 50.

era un reducido porche se concebía ahora como una simple separación entre el suelo natural y el artificial. Sin embargo, a Oíza le preocupaba que el espacio producido por esta separación pudiera ser utilizado por algún excursionista como resguardo provisional y que un fuego encendido allí llegara a quemar la casa. Esto le lleva a dibujar una solución en la que este espacio exterior bajo el refugio se traslada a un lado, proponiéndose el muro y una pérgola ligera como sistemas de resguardo (croquis 8). Junto a él, la edificación que alberga el espacio interior controlado adquiere las proporciones de una *torre*. Las relaciones entre ambos elementos se piensan con alternativas diversas.

Desde este momento Oíza siempre piensa el refugio como una *torre*, de mayor o menor altura. La primera propuesta que se detalla tiene una planta cuadrada de 4,20 m de lado y el programa se desarrolla en cuatro niveles (croquis 10). En la planta baja está el acceso y un almacén donde pudiera guardarse el coche, desde ella se sube a la estancia, con cocina, que es necesario atravesar para ascender sucesivamente a los dormitorios y a la terraza. A Don Francisco le gustaba esta situación elevada de la terraza y nos explicaba que, si se rebasaba la altura de los árboles, era posible ver la vecina sierra de Gredos, con lo que este lugar privilegiado adquiriría la condición de un mirador. En los dibujos de alzados se distribuyen los huecos según las distintas orientaciones.

La etapa siguiente no presenta variaciones sustanciales sobre esta última idea. Se trata de resolver la escalera, que se traslada al centro de la casa para conseguir entrar en los dormitorios (croquis 11). También se duda de la posición del cuarto de aseo, ahora en la planta de estancia, que seguramente causará problemas. Incluso se prueba a ampliar el nivel más bajo del refugio donde se produce un balcón, sin la intensidad de la plataforma que ya se había tanteado en alguna solución anterior, y se intuye un posible semisótano al ajustar el nivel de acceso.

Las propuestas sucesivas (croquis 19) llevan a una solución formal más enérgica. Oíza se refiere aquí a una cuestión epitelial. En este punto el proceso entra por una senda menos clara y los nuevos datos que se introducen



Francisco Javier Sáenz de Oiza. Casa refugio en Oropesa. Croquis núm 51, 52 y 56.

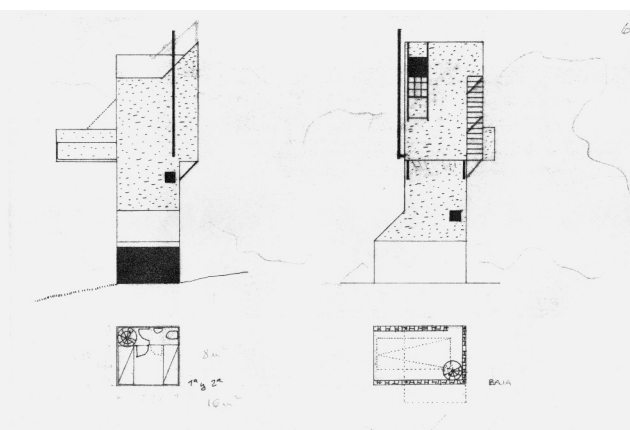
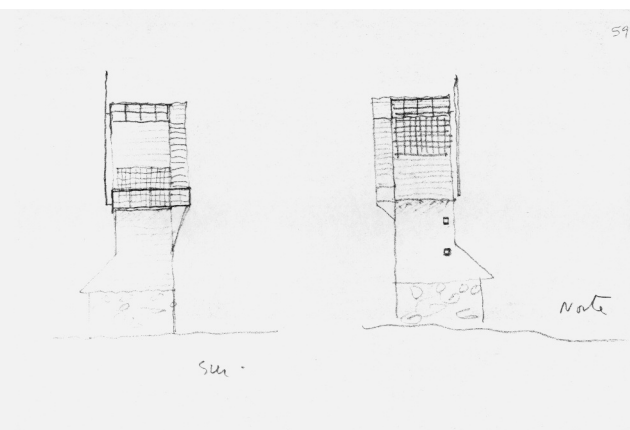
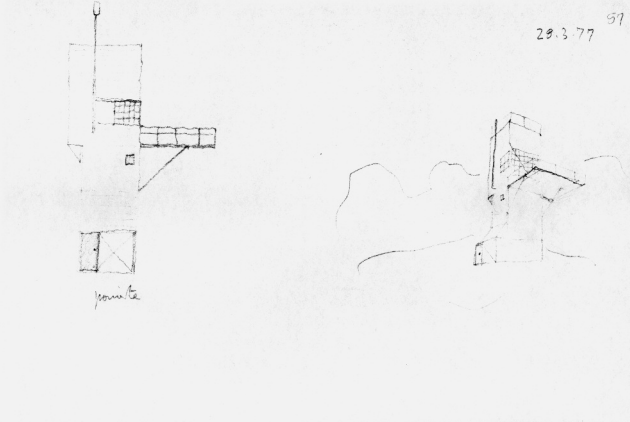
afectan sobre todo a la envoltura exterior. La escalera se sitúa de nuevo a un lado y la planta se estira ligeramente, en dirección este-oeste, con lo que adquiere forma rectangular. La casa se remata con una cubierta de pabellón, una especie de carcasa que cubre la terraza, concebida ahora como un lugar de configuración más rígida.

Esta variación —que implica una cubierta a cuatro aguas y perder la flexibilidad que se apreciaba en las soluciones inmediatamente anteriores— conduce a un orden simétrico del refugio con puerta centrada y disposición frontal de la fachada, que se recorta en una silueta de casa a dos aguas (croquis 25). La escalera se organiza según un trazado estrictamente vertical próximo a la “de caracol” para dejar sitio al aseo situado junto a ella.

La composición formal de la fachada, con vidrieras de remate curvo, infunde al refugio un cierto aire clasicista. Este énfasis simétrico llega a afectar a la estructura (croquis 29), que Oíza decide manifestar al exterior, disminuyendo de forma drástica el espacio acondicionado interno. En estos dibujos se apuntan las superficies de las plantas, dispuestas dentro de un cuadrado virtual de 6 m de lado: la baja para acceso y garaje, la primera con el aseo y un dormitorio, la segunda alberga la estancia y la cocina, y finalmente la terraza, cuya superficie aumenta al aproximarse lateralmente a la estructura vertical.

En el desarrollo posterior de esta propuesta, Oíza piensa en una estructura más ligera e incluso saca la escalera al exterior, con lo que confiere al refugio un cierto carácter de *torre vigía* (croquis 30). No obstante, junto a estos dibujos se intuye otra posibilidad de silueta, de mayor tamaño en el arranque, y que desarrollará más adelante.

En esta misma serie se encuentran los dibujos en los que Oíza traslada al espacio interior la solemnidad formal con la que piensa ahora el refugio. Para ello utiliza la integración visual de las piezas interiores que apoyan esta intención. Es el caso de la escalera (croquis 41) o incluso de otros elementos, como una especie de *serliana* que es congruente con el giro estilístico y la apariencia que ahora adquiere la casa.

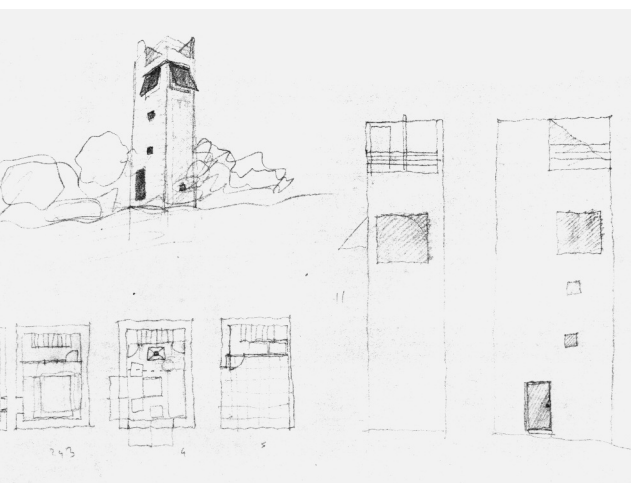
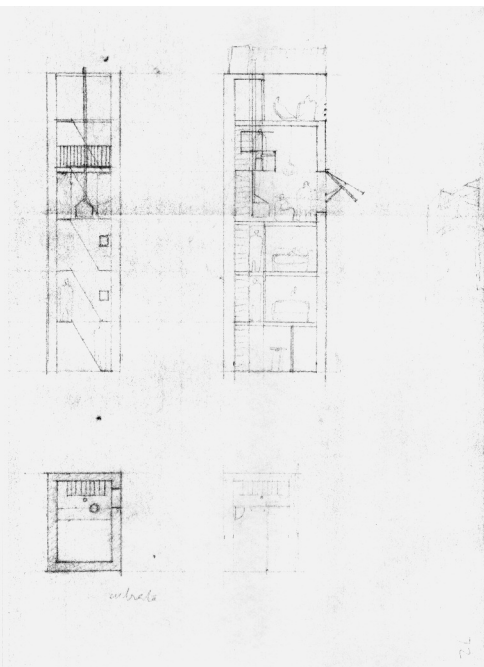
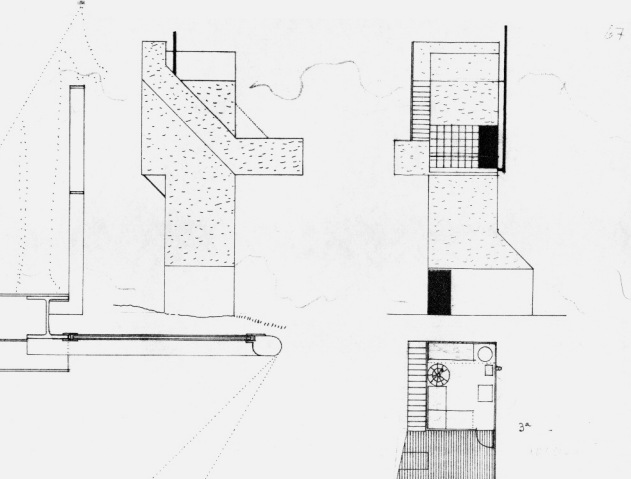


Francisco Javier Sáenz de Oíza. Casa refugio en Oropesa. Croquis núm 57, 59 y 66.

A continuación se produce un cambio brusco que es difícil de interpretar al no fijarse su referencia temporal y ni siquiera tener la seguridad de que el orden establecido por Oíza sea cronológico (croquis 46). La idea del proyecto recupera la libertad de las etapas primeras; para ello, se independizan dimensionalmente el fuste de la *torre* y su apoyo en el suelo. El refugio se concibe como una construcción decididamente vertical y cada una de sus partes está configurada con cierta independencia, aunque sin perderse por completo la idea de continuidad. El arranque, de material distinto del resto de la *torre*, se dispone como un podio que aumenta la superficie de contacto de la edificación con el suelo, evocando la idea de estabilidad. En contraste con el basamento, se produce un ajuste en la sección horizontal del resto de las plantas y se aumenta el número de niveles superpuestos, con lo que la esbeltez del refugio es mayor reforzando su condición de *torre*. La terraza se concibe ahora como un gran voladizo, próximo a la cubierta, con la que se conecta mediante una escalera exterior. Todas estas situaciones hacen más compleja la silueta de la *torre* que vibra lateralmente y se hace más o menos transparente en su relación gravitatoria y geográfica, expresando así su versatilidad.

En los dibujos siguientes (croquis 47-57) se desarrollan las posibilidades de esta idea. Oíza piensa en diversas formas de entrar al refugio: a través del podio o mediante una escalera exterior (croquis 47). También aquí tantea las posibles maneras de organizar el basamento, que sigue conservando la función de cochera y almacén.

La planta del fuste de la *torre* se ajusta a un cuadrado de 3 m de lado para introducir allí los dormitorios superpuestos e hilvanados por una escalera de caracol, junto a la que se sitúan los servicios. La *torre* se amplía en la coronación que se extiende lateralmente en dos direcciones para albergar las diversas estancias, tanto cerradas como al aire libre, reproduciéndose el símil orgánico del árbol enraizado en el suelo, elevado en el tronco y expandido en la copa mediante las ramas tendidas espontáneamente hacia el aire y la luz.



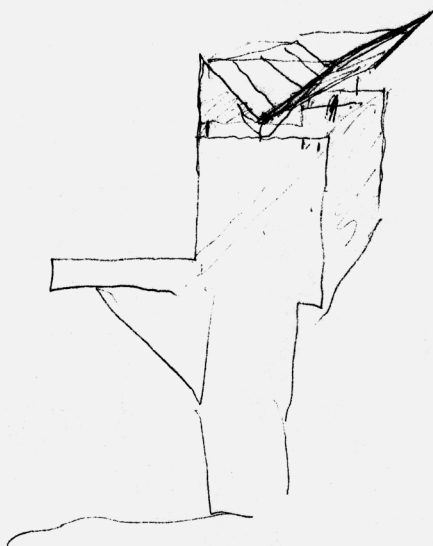
Francisco Javier Sáenz de Oiza. Casa refugio en Oropesa. Croquis núm 67, 72 y 73.

Diversas posibilidades de resolver cada punto son dibujadas por Oíza en estos croquis, mediante plantas, alzados y perspectivas. Uno de estos dibujos expresa la condición aérea y ligera de la *torre* (croquis 57) y contiene además una fecha escrita con la letra del arquitecto: 28-3-77, dato que permite fijar temporalmente la época en que se desarrollaron estas ideas, quizá las más convincentes para él. El mismo hecho de reflejar la fecha podría interpretarse como un signo de cierto carácter final, de solución satisfactoria. La propuesta se dibuja a continuación de forma más precisa, siempre a escala 1/100 (croquis 66 y 67), y uno de los últimos dibujos aparece junto al detalle de las pasarelas del Banco de Bilbao, lo que también ayuda a verificar la fecha escrita. La superficie total de la solución es ahora de 44,5 m².

Oíza nos explicaba que había decidido situar los servicios en la planta baja. De esta manera incluía en la casa un elemento necesario, pero lo alejaba de las dependencias vivideras por si la escasez de agua llegaba a producir problemas de higiene. Nos hablaba de cómo conseguía este alejamiento. Decía: “Sitúo los servicios junto a la cochera, detrás del almacén. Si un huésped me pregunta ¿dónde está el retrete?, le contestaré: baja las escaleras y cuando llegues al garaje abre la puerta de la leñera, atraviésala y encontrarás la puerta allí, al fondo”. Esta descripción supone toda una expresión poética de la distancia.

También Oíza describía con entusiasmo cómo se produciría la llegada a la estancia principal, en la cota superior. Animaba a un invitado hipotético a realizar el esfuerzo de subir hacia un final que merecía la pena: “La subida por el fuste oscuro e incómodo producirá un mayor efecto por contraste al llegar a la estancia iluminada, que se observará por primera vez al emerger por la trampilla, con los ojos a la cota del suelo, lo que la hará aún más amplia”. De esta forma el maestro concebía cada detalle.

Existe en esta serie un dibujo que, numerado con el 62, era el preferido de Oíza. En él expresa con unas pocas líneas esta presencia flexible y aérea de la casa. El refugio se remata con unas grandes láminas de cristal para recoger el agua de lluvia que se conducirá hasta el aljibe. No es un cristal



J. Sáenz

“enemigo de la arquitectura” que cierra la construcción, sino un plano quebrado que produce penumbra y extiende, como un “ala de mosca”, evanescente, la presencia de la casa hacia el aire libre.

Recuerdo la última reunión de Oíza con mis alumnos de la Escuela de Madrid, a final de curso, en los últimos días de mayo de 1999. Fue en el salón de actos del BBVA. Le habíamos pedido que, tras una intervención breve, contestase a las preguntas de los estudiantes que allí se encontraban, y aceptó con la misma generosidad que dos años antes permitió organizar una reunión similar en la terraza del edificio Torres Blancas. Al principio el maestro parecía no tener fuerzas y contestaba con voz débil, pero poco a poco pareció reponerse y surgió la personalidad de siempre, intensa, contradictoria y ágil. Enseguida, con su inteligencia y sensibilidad llegó a emocionar al auditorio. Fue una sesión inolvidable. He apuntado las palabras con las que Oíza se despidió:

Me hubiera gustado emplear el tiempo en construir mi casa, pero lo he utilizado para hacer las casas de los demás.

Verano de 2000

All ännu en gång tåga upp den där
tråkiga händelsen som inte leda till
något gott varken för Dig eller mig.
Jag tycker det skulle vara mycket
ödmjuktare om Du enligt dina egna
ord har ett wagt hjärta.

31.3.40

Lewerentz

Opuestos en Asplund

Todo ser humano lleva dentro de sí un asesino y un santo, un arquitecto y un crítico, un escritor y un ágrafo. Bien es cierto que todas las cualidades posibles se manifiestan con mayor o menor intensidad, según lo que cada uno elige y el grado de equilibrio entre los lados extremos.

La faceta de Asplund como arquitecto es bien conocida y sus obras, difundidas a través de medios diversos, forman ya parte de la Historia de la Arquitectura. Sin embargo, ver reunidos sus escritos –esta colección de textos que fueron publicados a lo largo de su vida de forma dispersa– pone de manifiesto un aspecto poco explorado y hasta cierto punto impensable de su personalidad.

Descubrir esta otra cara del arquitecto, la del escritor, quizá contribuya a alimentar el enigma de su figura creado en parte por la manera en que algunos críticos han presentado su obra. También Hakon Ahlberg, en las notas biográficas sobre Asplund, se refiere a la presencia de cualidades opuestas en el carácter de su amigo y a cómo éstas se mostraban simultáneamente, a veces de forma paradójica y desconcertante. Dice textualmente: “Su carácter, aunque equilibrado y armonioso, estaba hecho de muchos elementos aparentemente conflictivos. Había una parte de suavidad, de romanticismo sentimental, de cuidado por el detalle, de florecimiento diáfano. Había otra parte de osadía e impulsividad juvenil. Una tercera se caracterizaba por el ansia vehemente de verdad, de claridad, de genuinidad absoluta, de autocrítica. La cuarta era la búsqueda infatigable, la combatividad, la autoafirmación...”. Más adelante Ahlberg se refiere a la profunda vocación de Asplund por la arquitectura, centrada en el tablero de dibujo, y menciona que amplió esta labor trabajando como profesor y dirigiendo la revista oficial de los arquitectos suecos durante algunos años, pero el biógrafo alude a estas actividades como situaciones marginales que el artista “está impaciente por dejar”.

A pesar de ello, en lo que sería la última etapa de su vida entre 1930 y 1940, después de la polémica que siguió a la Exposición de Estocolmo, Asplund decide presentar su candidatura como profesor de Arquitectura en la Universidad Técnica y, al ser aceptada, alterna durante todo este tiempo la docencia con su trabajo de proyectar y construir. Ahlberg señala que esta vocación docente sorprendió a los que creían conocerle, incluso a los responsables de la propia institución que, de haberlo sospechado, le hubieran ofrecido el puesto. La relación del arquitecto con la enseñanza está reflejada en los testimonios de sus alumnos, que se refieren a los comentarios intencionadamente objetivos de Asplund; tanto durante las clases como en las correcciones de ejercicios o los viajes para visitar edificios, el profesor siempre evitaba hacer afirmaciones que no pudiera demostrar de forma razonada o dirigía su crítica hacia aspectos fundamentalmente técnicos.

Este propósito de mostrarse objetivo y no implicarse en criterios estéticos personales, mencionado por los que conocieron a Asplund y describen su forma de hablar públicamente sobre arquitectura, se refleja en esta colección de textos, tanto en la presentación y explicación de sus propias obras como cuando escribe acerca de cualquier tema profesional o social. En algunas de sus intervenciones desde la revista oficial de los arquitectos suecos, Asplund toma posición con respecto a temas bien distintos, como la industrialización y los nuevos materiales o las posibilidades de la transformación de la ciudad, relacionada muchas veces con alternativas presentadas como resultado de concursos. Son cuestiones que están en la opinión pública cuyos puntos de vista trata de esclarecer y orientar.

La actitud de un profesional que no sólo está en la oficina dedicado a su labor específica sino que toma partido como ciudadano ante problemas de los que puede hablar como especialista, y también el que quisiera difundir su opinión, nos ofrece otro aspecto del ser humano que quizá quedaba tapado por su imagen de infatigable trabajador haciendo arquitectura. Considerar este compromiso personal también permite leer y entender mejor algunos de sus textos.

Se ha hablado, por ejemplo, de la amistad entre Asplund y Aalto y alguna

reseña histórica recoge diversas anécdotas que surgieron de esa relación. Aalto, que no estaba dispuesto a reconocer deudas con ningún arquitecto, sí admitía su gratitud hacia Asplund por lo que había significado para él. Cuenta que, en cierta ocasión, cuando su amigo visitaba Finlandia, ambos fueron tachados de “bolcheviques”, lo que originó una respuesta violenta por parte de Aalto, con el consiguiente escándalo, al que siguió un expediente disciplinario en la Asociación de Arquitectos para resolver el caso. También menciona Aalto el compromiso de Asplund durante la Segunda Guerra Mundial, en la que Suecia se mantuvo al margen, sobre todo al hablar de la llamada “Campaña de Invierno” durante la que fueron bombardeados objetivos no militares. Asplund llevó a cabo una idea de su amigo que consistía en financiar aviones con fines humanitarios para proteger a la población civil finlandesa, consiguiendo implicar al capital relacionado con la construcción. Esta amistad entre Aalto y Asplund, que con el tiempo fue haciéndose más profunda, ha dejado pocos testimonios escritos, si acaso, alguna carta personal y felicitaciones de Navidad, que no han sido difundidos.

Tampoco se publicó nunca el “diario de viaje”, escrito por el joven Asplund entre el otoño de 1913 y la primavera del año siguiente, que se recoge aquí editado por primera vez. El tono íntimo propio de una redacción de este tipo y, sobre todo, los dibujos y fotografías que acompañan el texto ofrecen un contrapunto intenso a los escritos que el arquitecto realiza con la intención de publicar. Su mirada al paisaje físico, y también humano, en su paso por Italia y el Norte de África revela una especial sensibilidad personal y proporciona una clave importante para entender la arquitectura que en ese momento proyecta.

Entre los muchos escritos personales que han permanecido ocultos existe uno con el que esta revisión puede terminar. Asplund mantuvo desde muy pronto un gran aprecio por Sigurd Lewerentz, que había sido compañero de estudios en la Universidad Técnica y más tarde en la Escuela Klara donde terminaron su formación junto a los maestros del romanticismo nacional. Alguno de sus mentores estaba en el jurado que en 1915 les permitió realizar la que sería su obra más importante: el Cementerio Sur de Estocolmo. La

89

Lowenstj. på min önskan om en
 ganska uppgjörad som (som väntat)
 den avdelar. Jag behåller det. men har
 också varit i och jag vetat, blar-
 het. Främst om blarhet om att
 det ordade om gammal vänskap
 bara var ord och att grunden till
 den ovidigheten måste ligga utesluten
 i den naturliga känslan av osäker-
 het i sak eller - förhållande Sigurd

89

Lowenstj. en ärligt ord - i all-
 män hörsfied.

In den lilla söta slut mening
 på den här texten för vi väl inte på?

Sigurd

1:4-40

misma circunstancia que contribuyó a consolidar su amistad y les llevó a una colaboración larga y fructífera fue la que motivó su distanciamiento.

En 1935 las autoridades municipales imponen a Asplund que continúe la dirección de obra del cementerio sin la participación de Lewerentz. Amistad y enemistad son también polos opuestos, aspectos de una misma relación, y la ruptura tensa que desequilibró aquella coexistencia ha sido descrita por quienes escucharon la conversación telefónica el día en que Asplund comunica, al que hasta ese momento había sido amigo suyo, la exigencia que le obliga a seguir aquella obra en solitario.

Este conflicto, que probablemente supone un hecho importante en la vida de dos hombres, trata de resolverse inútilmente al cabo de cinco años. El desacuerdo se manifiesta por escrito en dos tarjetas, de expresión dura y precisa, que se intercambian con pocas horas de diferencia, en las que se afirma la imposibilidad de recuperar lo que se había perdido. Un desenlace con el acento dramático de la muerte de Asplund que se produciría pocos días después, de un ataque al corazón.

Escribe Lewerentz:

El sacar de nuevo a la luz aquel triste incidente no puede conducirnos a nada bueno ni a ti ni a mí. Opino además que resultaría realmente poco útil ya que tú, según tus propias palabras, tienes un corazón débil.

Lewerentz 31-3-40

A lo que responde Asplund:

Lewerentz, mi deseo de llegar a un acuerdo entre hombres provocó (como esperaba) tu negativa. Lo siento, pero también yo he conseguido lo que quería, claridad. Sobre todo claridad en que tu discurso sobre nuestra antigua amistad eran sólo palabras y que la base de tu rechazo se debe o bien a tu natural sentimiento de inseguridad en las cosas o –lo siento Sigurd Lewerentz, honestamente– a soberbia común. Porque en la breve última frase de tu carta no creemos ninguno de los dos, ¿verdad?

E. G. Asplund 1-4-40

Verano de 2002

Corrales y Molezún. Pabellón Español en la Exposición Universal de Bruselas, 1958.



Spanish Mat. Corrales y Molezún en Bruselas

En mayo de 1956 Corrales y Molezún ganan el concurso nacional para proyectar el Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas, que tendría lugar en 1958. Veinte años antes, la Guerra Civil había interrumpido el desarrollo de la arquitectura moderna en España y la recuperación del aislamiento que este hecho supuso se produjo con gran lentitud. Ahora, la convocatoria de un concurso para seleccionar la representación de nuestro país en un encuentro internacional, premiando esta propuesta de calidad indudable, podía interpretarse como una evidencia de que aquel vínculo con la modernidad que la contienda rompió se había rescatado.¹

José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún estaban construyendo entonces el Centro de Enseñanza y Formación Profesional en Herrera de Pisuerga (Valladolid) y fue durante el viaje de vuelta a Madrid, después de una visita a la obra, en el compartimiento del tren, cuando deciden emplear un módulo que por repetición les permitiera dibujar el proyecto: un *paraguas* hexagonal prefabricado y ligero para formar la cubierta y que extendido a la totalidad del recinto llegara a construir el pabellón.² De esta manera los arquitectos realizan su idea ganadora y tienen la posibilidad de verla construida.

La propuesta podría entenderse como un resultado inteligente de las bases del concurso: un terreno accidentado con alto porcentaje de ocupación, un programa poco definido, la condición de facilidad de montaje y posterior traslado del pabellón, etcétera. Incluso el arbolado del lugar, que

1. En el jurado de este concurso estaba Fisac, que contribuye a “sacarles del anonimato”. Seguramente llama la atención de Fisac el énfasis constructivo de la propuesta, la lógica del planteamiento y lo que tiene de invención, así como el empleo de algunos materiales nuevos. Luis Feduchi era otro de los miembros del jurado que premió la propuesta.

2. José Antonio Corrales se refirió a esta circunstancia durante una entrevista mantenida en su estudio con el autor de este texto el 2 de enero de 1997.

debía respetarse, quizá pudiera haber sugerido a los arquitectos la posibilidad de prolongarlo con un bosque artificial. Pero cualquier explicación razonable pierde importancia ante la presencia intensa del edificio con sus quebrados planos de vidrio de múltiples reflejos o transparencias y su interior diáfano creado mediante espacios comprimidos y distendidos en los que la luz entraría de tantas formas distintas.

El módulo hexagonal, de unos tres metros de lado, permite una yuxtaposición más libre, más *orgánica*, que el de base ortogonal y esta libertad aumenta al considerarlo a la vez estructura, cubierta y desagüe (que se produce por el fuste del *paraguas*). Ello permite elevar unos módulos con respecto a otros, independientemente de la inclinación del terreno, aunque se pague el tributo de una cierta complejidad en el apoyo de dicho módulo que debe ser al tiempo zapata y arqueta. No cabe duda que en el Pabellón de Bruselas construcción y topografía se alían para ofrecer un acontecimiento sorprendente y hermoso.

Este interior diáfano hacía difícil la disposición de la muestra y fue preciso convocar un segundo concurso para definir su instalación. Corrales y Molezún, que siempre consideraron fundamental el aspecto utilitario de sus propuestas, se han referido al pabellón como “poco funcional”, una calificación no exenta de ironía. Ellos mismos han comentado que fue la desorganización ministerial y la falta de objetivos concretos de los organismos promotores lo que probablemente hizo posible proyectar y construir esta obra.

Un pabellón de exposiciones se ha entendido tradicionalmente como marco de los objetos expuestos. En época más reciente se llegó a concebir como manifiesto de los ideales modernos (es el caso de Le Corbusier o Melnikov) o también como pieza con valor en sí misma (Mies). El Pabellón de Bruselas no podría explicarse por completo según estas intenciones y quizá recoge aspectos de todas ellas. En definitiva, los arquitectos no quieren renunciar por completo a los principios modernos, sino ampliarlos y progresar en esa dirección tomándolos como referencia.

Es esencial darse cuenta de que la propuesta de Corrales y Molezún se proyecta para una exposición universal en Europa desde un lugar, la Península, cuya situación política lo alejaba en aquel momento del continente. Sin embargo, existe una línea que conecta la sensibilidad de los autores del Pabellón español con las ideas de los artistas y críticos que, aproximadamente al mismo tiempo, decidían y tomaban posiciones fundamentales sobre el rumbo de la arquitectura moderna.

Así, entre el 3 y el 13 de agosto de 1956, unos tres meses después de que Corrales y Molezún ganaran el concurso para Bruselas, se reúne el décimo CIAM en la Galería de Arte Moderno de Dubrovnik, a orillas del Adriático. Durante la sesión de apertura, presidida por José Luis Sert, se leyó un mensaje de Le Corbusier a los asistentes al congreso donde afirmaba de manera tajante que había terminado una etapa.³ En esta declaración, el que había sido impulsor de los congresos decide pasar el testigo a la generación más joven, de manera que ya el siguiente CIAM, que se celebra en Oterloo, en 1959, se organiza con un enfoque distinto de los precedentes y es este grupo de jóvenes arquitectos, el Team 10, el que se encarga de organizarlo y toma las riendas de los encuentros sucesivos.

En 1957, mientras se terminaba el proyecto para el Pabellón español en Bruselas, Aldo van Eyck también finalizaba la construcción de su orfanato en Amsterdam, que expondría en la mencionada reunión de Oterloo dos años después, y se convertiría en uno de los ejemplos sobresalientes de los llamados “edificios de extensión modular”, además de emplearse como manifiesto de las ideas que Van Eyck presentaba como ejemplo de la línea psicológica y antropológica del Team 10. La conferencia que clausuró el encuentro de Oterloo fue pronunciada por Louis Kahn, quien había proyectado entre 1954 y 1959 el Centro para la Comunidad Judía en Trenton, del que sólo se construyó el pabellón de los baños, también dentro de esta

3. Kenneth Frampton se refiere a esta declaración de Le Corbusier en Eric Mumford: *The CIAM Discourse on Urbanism. 1928-1960*, Cambridge (Massachusetts) y Londres (Inglaterra): The MIT Press, 2000. Seguramente este mensaje, leído por Giedion, tiene que ver con la reunión que mantuvo Le Corbusier en su apartamento de París, durante el mes de septiembre de 1954, con los impulsores del Team 10: Bakema, Van Eyck, Candilis y los Smithson, y a la que también asistió Giedion.

misma línea de edificios de extensión modular, caracterizados por el planteamiento extensivo generado por la repetición de un módulo.⁴ Esta familia de propuestas, a las que Alison Smithson denominó *Mat Buildings*,⁵ es decir, edificios “estera”, relaciona diversos proyectos realizados en esta década y a lo largo de la siguiente, algunos pertenecientes a arquitectos del Team 10. Un ejemplo de ello es el Centro Artesano de Sèvres (1962) del equipo formado por Candilis, Josic y Woods, donde se emplea una sección articulada en alturas que recibe la luz por desplazamiento vertical de los módulos, de forma similar a la propuesta en el Pabellón de Bruselas aunque realizada años después. También podrían considerarse cercanos a este planteamiento otros proyectos del mismo equipo, como la Universidad Libre de Berlín (1964-1973), y los de otros arquitectos vinculados a los principios del Team 10, por ejemplo, la propuesta de Herman Hertzberger para las oficinas de la Centraal Beheer en Apeldoorn, finalizadas en 1972.⁶

No es probable que Corrales y Molezún tuvieran noticia de estos acontecimientos cuando decidieron realizar su pabellón mediante la repetición de un módulo, pero sí es importante constatar que, en todo caso, su idea se vincula a una determinada sensibilidad que, en aquel momento histórico, trataba de ampliar los límites de la producción arquitectónica. Podemos así entender que Corrales y Molezún, trabajando en su estudio madrileño ligeramente hundido respecto a la rasante de la calle, y en la España de finales de los años cincuenta, tienden un largo puente que los conecta con los arquitectos que en aquel momento se disponían a asumir la sucesión de los maestros, de sus predecesores en la creación del Movimiento Moderno.

4. Juan Antonio Cortés describe una parte de esta genealogía en su texto “Las vicisitudes de una propuesta arquitectónica: de Torre Valentina a East Anglia”, en *J. A. Coderch. Torre Valentina*, Barcelona: UPC, 1999.

5. “Mat-Building: A newly invented connective urban arrangement”, *Architectural Design* (Londres), (septiembre 1974).

6. Alan Colquhoun publica un texto crítico en el que expone con claridad la traslación de estos ideales a un edificio: “Centraal Beheer”, *Architecture Plus*, (septiembre-octubre 1974). (Trad. esp.: *Arquitectura Moderna y Cambio Histórico. Ensayos 1963-1976*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, págs. 51-58.)

El pabellón se construye entre 1957 y 1958, por la firma belga E. Latoir, en el parque de Heysel de Bruselas.⁷ Corrales y Molezún consiguen crear un lugar, condensar una atmósfera, donde tantos acontecimientos van a ser posibles.

La condición de transparencia literal con que se desarrolla el espacio interior evoca la claridad del proceso según el cual se proyectó y el valor de la construcción propios de la actitud moderna: idea de repetición y estandarización, estructura desmontable, ligera, así como materiales antiguos (es el caso del ladrillo) desprovistos de su estricto sentido tradicional.⁸ Todo ello requiere un montaje extremadamente preciso. Los negros fustes portantes sostienen un cielo blanco rayado con líneas oscuras, y los reflejos de los metales y vidrios contrastan con el suelo violáceo, de color “polvo”. Su cualidad espacial, hasta cierto punto caleidoscópica, produce la disolución del módulo como entidad independiente en un espacio de brillos cambiantes, de escalas y quiebros diversos, donde la distinta forma de emplear la luz desempeña un papel primordial. Se matizan así las diferencias del día y la noche: la luz exterior penetra por los intersticios, entre los hexágonos, y también se transforma al atardecer en una luminaria suspendida de luz indirecta en líneas hexagonales, que convierte la techumbre en un cielo brillante e ingrátido.

El carácter del pabellón: un jardín artificial, un ámbito fundamentalmente “vacío” y en proceso de formación, flexible, hace también referencia a la libertad en un sentido amplio. Esta sensación de autonomía que aquí se respira, desde la idea de partida hasta la implantación y el uso del edificio, es una condición esencial en la obra de Corrales y Molezún y determina una actitud que será la clave de sus mejores propuestas. La expresión de

7. Corrales y Molezún describen con detalle el proceso y los materiales empleados para construir su propuesta en la publicación del Pabellón de Bruselas en la *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 198 (junio 1958).

8. Según Charles Jencks, los conceptos de “crecimiento” y “movilidad” aparecen por primera vez en la propuesta para Berlín-Hauptstadt (1958) de Alison y Peter Smithson, lo que sucede justamente al mismo tiempo que se está construyendo el Pabellón de Bruselas. Citado en Charles Jencks: *Movimientos Modernos en Arquitectura*, Madrid: Hermann Blume, 1983, pág. 308.

libertad que ofrece el Pabellón de Bruselas encierra la paradoja de representar oficialmente a España en un momento histórico de verdadera ausencia de libertades.

El Pabellón de España en la Feria Internacional de Bruselas se nos presenta como una solución abierta, optimista, que sin embargo representa a la sociedad oprimida por un régimen autárquico cuya bandera metálica cerca de la entrada, en voladizo imposible, se cuelga del aire como si se tratara de una presencia mágica y abstracta.

No es casual que esta trama de intereses que se descubre en las ideas del Pabellón de Bruselas se extendiera durante aquellos años entre un grupo de arquitectos españoles, cuyas simpatías estaban próximas, e incluso que se llegara a producir muchas veces el trabajo compartido entre ellos; una forma de colaboración, por otra parte, tan frecuente entre los arquitectos del Team 10.

Corrales y Molezún trabajaron en equipo con Alejandro de la Sota en la Residencia infantil de Miraflores de la Sierra (1957) poco después de proyectar el Pabellón de Bruselas. También, a principios de los años sesenta, colaboraron con José María García de Paredes en el proyecto del Poblado de Almendrales de Madrid, donde éste construiría la iglesia, vinculada asimismo a los edificios de extensión modular. A pesar de poseer personalidades tan distintas, e incluso como si precisaran respirar en un espacio común, todos ellos tuvieron su estudio profesional en la misma calle madrileña.⁹

Tal como exigían las bases, el pabellón era desmontable y al finalizar la muestra se recuperó y trasladó a la Casa de Campo de Madrid, donde los módulos hexagonales se dispusieron en una configuración distinta. El paso del tiempo y la falta de aprecio hacia esta obra fundamental lo han deteriorado y hoy aún espera un proceso de rescate absolutamente necesario.

9. Josep Quetglas se refiere a dicha circunstancia utilizando una carta del autor de este texto en su escrito: "Visitas", *El Croquis*, núm. 106-107 (2001), pág. 16.

Alejandro de la Sota, amigo y compañero de Corrales y Molezún, se ha referido a la arquitectura moderna como “especialmente sensible a la desidia de la sociedad y reflejo de ella”. Hoy el pabellón manifiesta esta desidia, esta falta de valoración.

También Sota comenta la diferencia profunda entre la arquitectura realizada mediante los nuevos materiales, ligera y físicamente tenue, opuesta a la que en el pasado se edificó con piedra, cuando dice: “El legado de la arquitectura moderna no son huellas sino ideas”.¹⁰ Si la arquitectura del Pabellón de Bruselas es ligera y desmontable, la idea que alberga se mantiene incólume, por lo que su energía sigue fluyendo hasta hoy. Su enseñanza continúa siendo enormemente útil.

Primavera de 2003

10. Se hace referencia a esta afirmación en “La fidelidad al estilo”, colaboración del autor de este texto para *Alejandro de la Sota, Arquitecto*.



José Antonio Coderch. Edificio Girasol, Madrid, 1964-1967.

Oblicuidad del Girasol

Todo lo óptimo es heredado, todo lo nuevo es imperfecto; es sólo un comienzo.

Friedrich Nietzsche (Citado por Coderch)¹

El 31 de agosto de 1964 Coderch recibe la propuesta de proyectar un edificio de viviendas en Madrid; entre este año y 1967 realiza el proyecto y se construye. La correspondencia que mantienen los clientes y el arquitecto entre ambas fechas refleja las circunstancias que rodean todo el proceso.² En la carta que inicia esta relación los promotores manifiestan su interés por que Coderch acepte “hacerse cargo del proyecto de un edificio de lujo que se construirá en un solar situado en la calle Lista con esquina a la calle Lagasca de esta ciudad”.³ Pudiera sorprender que el prestigio de un arquitecto como José Antonio Coderch de Sentmenat llegase a atraer las expectativas de una empresa promotora madrileña; sin embargo, ésta confiaba en que una propuesta *de calidad* sería favorable a su planteamiento financiero y que la condición del encargo requería una solución singular como estrategia de la oferta comercial. Por otra parte, Coderch, con cincuenta años de edad, ya había realizado obras importantes en el ámbito de la vivienda, y al acudir a él se buscaba la seguridad de un profesional considerado *especialista* en este campo.

1. Coderch mencionó esta cita durante la Sesión Crítica del Girasol, que tuvo lugar en el garaje del propio edificio el 27 de noviembre de 1967. Está publicada, transcrita de una grabación magnetofónica, en la revista *Arquitectura* (Madrid), núm. 107 (noviembre de 1967).

2. La correspondencia que aquí se menciona está clasificada en el Archivo Coderch, en la ETSA del Vallés (Departamento de Proyectos Arquitectónicos), y ha sido facilitada, con gran generosidad, al autor de este texto.

3. La Financiera e Inmobiliaria Internacional (FINCOSA), que después cambiará su nombre por Estudios Financieros e Inmobiliarios (EFINE), envía la primera carta a Coderch, fechada el 31 de agosto de 1964, donde se dice que “ya han intentado tomar contacto con él a través de la que será la constructora del edificio: Entrecanales y Távora, S. A.” y le invitan a viajar a Madrid para que “personalmente tome impresiones sobre el solar”. (Archivo Coderch). No se ha encontrado documentación concreta sobre el asesoramiento técnico que recibieron los promotores para seleccionar a Coderch, pero el conocimiento de su obra y personalidad que se manifiesta en la correspondencia con sus clientes refuerza la certeza de esta circunstancia.

Tres años antes el grupo Huarte había encargado a Francisco Javier Sáenz de Oíza otro edificio de viviendas en Madrid: Torres Blancas. Oíza es uno de los artistas que colaboran en la labor de mecenazgo impulsada por el promotor Juan Huarte, junto a Corrales y Molezún, Oteiza, Cella y Chillida, este último buen amigo de Coderch. Los hermanos Huarte también habían intervenido en la promoción del Hotel de Mar en Palma de Mallorca, que Coderch realizó hacia 1962. En la operación del edificio de viviendas en Madrid, el intento de vincular el ámbito artístico con la actividad financiera tiene menor alcance, a pesar de ello uno de los principales responsables de esta operación, José María Entrecanales, encarga a Coderch su propia residencia.⁴

El primer contacto que la promotora tiene con Coderch para concretar el encargo se produce a mediados de septiembre de 1964. El arquitecto se desplaza a Madrid para conocer directamente el lugar donde se piensa construir el edificio: la esquina de las calles Lista (actualmente Ortega y Gasset) y Lagasca, en pleno barrio de Salamanca.⁵ Coderch toma contacto con el lugar, aún ocupado por un edificio que ha de demolerse,⁶ y se reúne con sus clientes para fijar las bases de la propuesta, cuyo anteproyecto debía estar disponible en un plazo muy corto: antes de que finalizara el año. Es necesario referirse a estas circunstancias para entender en qué medida la importante operación financiera estaba perfectamente calculada y también hasta qué punto Coderch aceptaba las reglas del juego. Todo ello confirma el acierto de su elección para este encargo; de hecho, la relación

4. La vivienda para José María Entrecanales se proyectó en 1965, coincidiendo con el desarrollo del edificio en la esquina de las calles Lista y Lagasca, y está construida en el barrio residencial de La Moraleja, aunque las publicaciones sobre Coderch no citen su ubicación o la sitúen en Somosaguas, también en los alrededores de Madrid.

5. La carta de la promotora, fechada el 16 de octubre de 1964, se refiere a la reunión que mantuvieron en Madrid “hace aproximadamente un mes”, por lo que puede suponerse que el primer viaje de Coderch para ver el lugar y reunirse con la propiedad se realizó a mediados de septiembre. (Archivo Coderch). La presencia de Coderch con traje azul, guantes blancos y una mochila, junto a su actitud un tanto singular pero al mismo tiempo atenta y cercana, impresiona profundamente a los clientes.

6. La edificación que ocupa el emplazamiento de la esquina Lista-Lagasca, tal como la vio Coderch en esta primera visita, no se comenzará a demoler hasta mediados del año 1965.

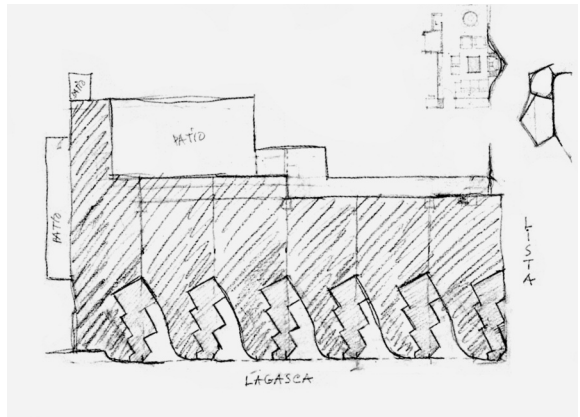
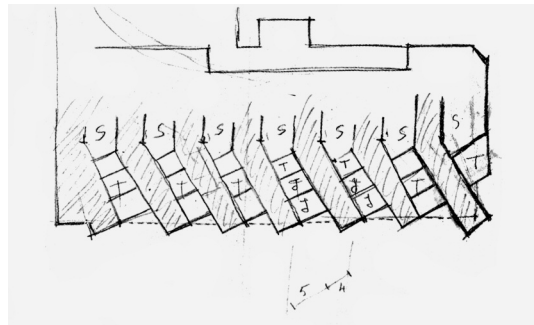
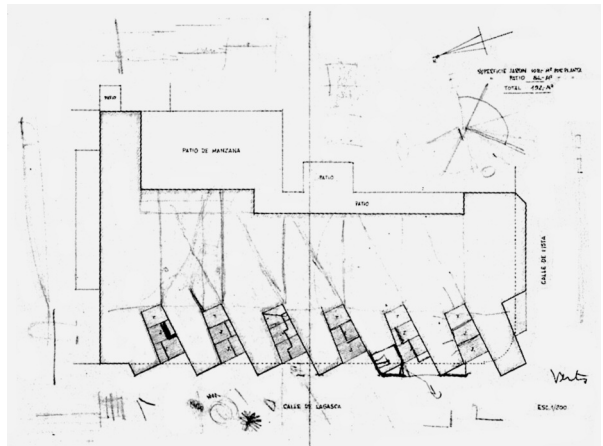
entre el arquitecto y la propiedad se desarrolla como un auténtico “trato entre caballeros”, al menos en lo que la correspondencia manifiesta. No obstante, la promotora decide emplear un intermediario arquitecto para que el programa y las observaciones que se hacen a Coderch estén planteadas en unos términos correctos y comprensibles.⁷

A finales de octubre de 1964, Coderch decide retirarse 15 días a su casa del Alto Ampurdán para pensar con tranquilidad en el proyecto. El 23 de noviembre de este año envía desde allí una carta manuscrita en la que dice a sus clientes: “No he de ocultarles que, tanto por el precio como por la orientación del solar, el correcto planteamiento del problema me resulta dificultoso, pero tengo también mucha confianza en el resultado final si Dios me ayuda como hasta ahora”.⁸ Y aunque no se han encontrado datos precisos, parece ser que durante esos días Coderch dibuja los primeros tanteos para el edificio y los envía a Madrid en diciembre de 1964, antes de final de año, tal como había prometido a sus clientes.⁹ En estos croquis iniciales se plantean tres decisiones básicas que van a caracterizar la propuesta y sobre las que se articula el desarrollo del proyecto. La primera consiste en organizar la planta de viviendas mediante una secuencia alternada de espacios cerrados y patios abiertos a la calle, como si se tratara de un “diente de sierra”, de manera que cada casa se orienta hacia la espalda de la contigua. La segunda tiene que ver con la decisión de introducir un sesgo oblicuo en la disposición de las plantas, de manera que

7. El arquitecto Juan Antonio Ridruejo, con estudio en Madrid, actúa de asesor técnico entre la promotora y Coderch, para aclarar y concretar diferentes extremos económicos y del programa inmobiliario e incluso “corrige” las primeras propuestas.

8. No lo menciona explícitamente, pero seguramente escribe desde la casa pairal de Coderch en Espolla, una masía del siglo XVIII en la provincia de Girona cuya restauración había finalizado ese mismo año. El documento manuscrito al que se hace referencia, fechado el 23 de noviembre, se conserva en el Archivo Coderch, en la ETSA del Vallés.

9. El 30 de noviembre de 1964 Rafael Rivero, uno de los responsables de la entidad promotora, escribe a Coderch: “No me cabe la menor duda sobre las dificultades que estará teniendo para hacer un proyecto que responda a las exigencias de su reconocido prestigio. Ya le dijimos en su estancia aquí, tan agradable para todos, que se trataba de una trampa de FINCOSA pues sabíamos las dificultades del solar. A pesar de todo creemos que compensará a todos ya que si el solar no es bueno, el emplazamiento sí es espectacular y esperamos que sirva para aumentar y confirmar si cabe su habilidad profesional y la inteligencia de FINCOSA en elegirle a Vd”. (Archivo Coderch).



José Antonio Coderch. Croquis iniciales del edificio Girasol.

toda la organización queda girada con respecto a los ejes ortogonales formados por las calles Lista y Lagasca e inclinada 20 grados con respecto a la perpendicular a esta última. Finalmente, Coderch decide disponer las viviendas sobre un espacio abierto, en el que se producen los accesos, que desempeñará un papel fundamental en todo el sistema de relaciones entre el edificio y el lugar.

Seguramente se comienza a pensar el proyecto tanteando la forma más adecuada de dividir la planta tipo para encajar el programa de viviendas, ya que encontrar una solución lógica a este asunto significaba resolver el principal problema del encargo. También es probable que Coderch tuviera pocas dudas sobre cuál era el enfoque más correcto. La superficie que debía ocupar la planta se inscribe inicialmente en un rectángulo de 59 m de longitud y 24 m de profundidad. Este rectángulo debía adaptar su fondo edificable a la línea quebrada que marcaba el lindero con el patio de manzana. Además, la ordenanza permitía volar estas plantas entre 1,20 y 1,50 m sobre la alineación de las calles, según su anchura. Coderch divide transversalmente este rectángulo para producir una serie de fracciones iguales entre sí; la idea es que cada una de ellas participe al mismo tiempo de la calle y del patio de manzana y que se abra exclusivamente a ambos espacios exteriores, es decir, sin patios intermedios. No cabe duda que considerar estas *parcelas* como dominios absolutamente individuales también es una intención de partida. Ello implica que cada una de estas franjas largas y estrechas, con poca fachada en proporción al fondo, ha de incorporar un espacio abierto individual: un *jardín*, que introduzca el aire y la luz de la calle en el sentido de su profundidad.

En los croquis iniciales, Coderch, seguramente preocupado por la rentabilidad del proyecto, propone dividir el rectángulo en siete partes, siete viviendas por planta. Cada una de estas unidades residenciales se subdivide en dos franjas, dos crujías estructurales, de las cuales una alberga las estancias comunes, abiertas y cerradas: salón, comedor y terrazas, y la otra el resto del programa. En los dibujos se muestra la diferencia entre estas dos partes, así la destinada a estancias comunes se fragmenta transversalmente en espacios cada vez más cerrados pero que se abren al exterior por el

fondo, al patio de manzana, y permiten cruzar la ventilación. La decisión de siete viviendas por planta produce unos anchos útiles demasiado escasos (no llegan a 9 m) que deben repartirse entre las dos crujías. Por otra parte, el problema de iluminar la sala principal lleva enseguida a organizar las terrazas en paralelo a los muros divisorios de viviendas, para producir *pozos* de luz y aire en toda la altura del edificio. Esta disposición inicial, aunque esquemática, va a conservarse esencialmente hasta la solución definitiva.

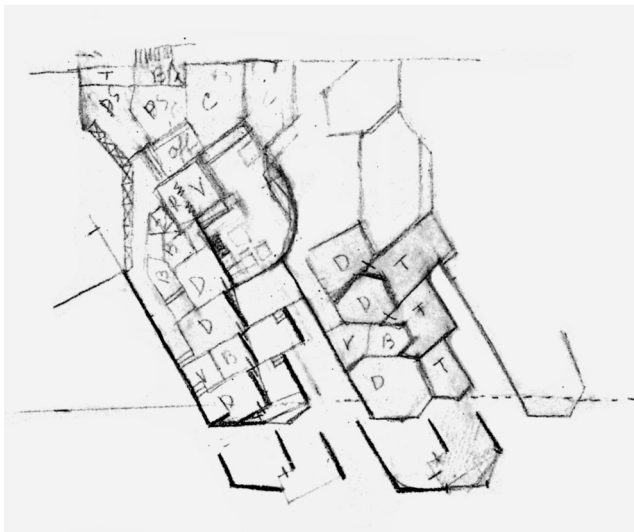
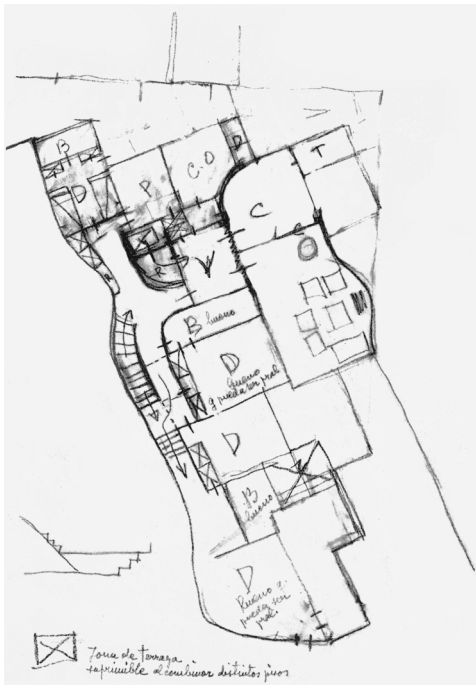
Los siguientes tanteos se dibujan con seis viviendas por planta, lo que produce un ancho total de 10 m y permite una organización algo más holgada. En esta etapa se comienza a pensar con mayor precisión las unidades de vivienda; por ejemplo, se curvan los muros en su intersección con la calle para suavizar la junta entre el exterior privado y el público. Esta curva produce el *deslizamiento* hacia la calle del patio abierto a fachada, aunque frontalmente la *junta* se gradúe mediante una línea, probablemente una celosía, que al mismo tiempo construye un plano de veladura y dibuja la alineación urbana.

Cada una de las viviendas se apoya en un muro ciego que divide de forma rigurosa el ámbito doméstico de cada unidad, abierta por un solo lado tangente a la *espalda* de la vivienda contigua. La vivienda *mira* al exterior frontalmente o buscando las vistas más largas mediante retranqueos sucesivos que actúan como diafragmas para preservar la privacidad entre las habitaciones. Los primeros dibujos a escala de la planta general de viviendas nos muestran el afán de Coderch por regularizar e igualar al máximo las condiciones diversas del solar en que trabaja, y para conseguirlo emplea la repetición de la unidad tipo, con las variaciones estrictamente necesarias para resolver el encuentro con la medianera de la calle de Lagasca. Ni siquiera la vivienda cambia esencialmente cuando llega a la esquina y se hace fachada de la calle más ancha e incluso se ignora la irregularidad de la línea que define el fondo del patio de manzana, al que se abren el comedor y los espacios de servicio, dejando que dicho patio *respire* hacia la calle principal por un estrecho hueco que se produce en el encuentro con el edificio medianero y lo independiza de él.

Esta solución ya encajada con seis unidades por planta refleja la confianza de Coderch en la precisión al dibujar la vivienda, así como en el conocimiento del programa doméstico, por encima de otras cuestiones de alzado o sección que considera resolubles en el desarrollo del proyecto. Extremar la definición del dominio privado repercute en el tratamiento de los otros dos ámbitos: el público y el semipúblico, que se manifiesta sobre todo en la forma de relacionar el edificio con las calles. Todas estas ideas que recoge el anteproyecto de Coderch son aceptadas por la promotora el 12 de febrero de 1965, aunque se señalan ciertos inconvenientes en lo que concierne a la superficie de las viviendas y a la anchura e iluminación de las zonas de estancia, por lo que proponen tantear una solución con cinco viviendas por planta. Además, le piden una distribución distinta para las viviendas con fachada a la calle de Lista.¹⁰ Coderch entiende que las líneas generales de su enfoque han sido aceptadas y a partir de este momento comienza una labor eficaz y progresiva para ajustar el proyecto con cinco viviendas por planta, que le lleva, desde los aspectos esenciales planteados ya en los croquis, a la solución finalmente construida.

Muy vinculada a la forma de organizar las plantas de vivienda se encuentra la idea de introducir en ellas un sesgo oblicuo. El giro parece responder, al menos inicialmente, a la búsqueda de una mejor orientación para las habitaciones, puesto que la calle de Lagasca discurre en dirección norte-sur y las viviendas a esa calle recibirían el sol del oeste, una mala orientación en Madrid. En algunos croquis del principio aparecen dibujados los cuatro puntos cardinales con los ángulos de soleamiento y la mayor apertura hacia el sur que se consigue con esta inclinación. De hecho, este gesto gusta tanto a los propietarios que deciden emplearlo como elemento significativo para la comercialización del edificio. Uno de los responsables de la promoción escribe a Coderch: “Como dato curioso le diré que toda la publicidad estamos pensando hacerla en torno a la figura de un girasol y que pretendemos llamar al edificio “EDIFICIO GIRAVOL”

10. Coderch recibe el 12 de febrero de 1965 una carta de seis folios, firmada por el arquitecto Juan Antonio Ridruejo, en la que se recogen las opiniones y sugerencias de los promotores a la propuesta después de estudiar el anteproyecto. Aunque al referirse a los detalles el tono del escrito es crítico, se acepta, sin embargo, el enfoque general de la propuesta. (Archivo Coderch)



José Antonio Coderch. Croquis iniciales del Edificio Girasol.

que creo que es su nombre en catalán, esto puede tomarlo como un cumplido a su personalidad”.¹¹ A Coderch le satisface la sugerencia de sus clientes, pero en otra carta posterior les puntualiza que la palabra no tiene ningún significado en catalán.¹²

El nombre que definitivamente se asigna al edificio: Girasol, se refiere a la planta sesgada en busca de luz y orientación favorables. Sin embargo, la disposición oblicua respecto a la calle de Lagasca, la de menor anchura, también proporciona más distancia para la apertura visual de las viviendas. Al evitar la mirada directa hacia los edificios de enfrente se crea una mutua relación más amable y de vecindad civilizada, al mismo tiempo que se acentúa el efecto filtrador de las terrazas y las celosías que abrigan la tranquilidad y el confort de la casa.

Ya en los primeros dibujos para dividir la planta general y encajar las viviendas, Coderch propone quebrar cada una de las *parcelas*, de manera que se disponen ortogonales al patio de manzana y giradas con respecto a la calle. Este quiebro fractura el espacio interior de la vivienda, lo que implica serias dificultades para organizar razonablemente su programa. Aún se complica más esta disposición al intentar que el suelo no se desarrolle en horizontal, sino que existan distintas plataformas ascendentes desde el salón hacia la calle, de manera que la terraza se aproxime en su topografía a la condición de un *suelo exterior* que resguarde aún más las habitaciones y eleve la mirada desde dentro hacia el cielo, matizada por las celosías también verticales. La altura variable del espacio en que la casa se desarrolla sugiere asimismo la idea de una residencia de mayor ta-

11. La carta en que se hace este comentario, fechada el 18 de febrero de 1965, está también firmada por Rafael Rivero. El tratamiento del cliente con Coderch es aún protocolario, pero enseguida surgirá entre ambos una relación amistosa. (Archivo Coderch)

12. La carta fechada el 22 de febrero de 1965 incluye la respuesta de Coderch en la que dice: “Me ha gustado mucho el nombre de ‘Edificio GIRAVOL’, y espero que salga bien como de todo corazón deseo”. Pero en otro escrito consecutivo, del 17 de marzo de 1965, Coderch escribe a Rafael Rivero: “Quiero decirte también que me he enterado que la palabra *giravol* no quiere decir nada en catalán. Existe la palabra *giravolt* que quiere decir ‘pirueta o voltereta’. Girasol en catalán es *girassol*”. (Archivo Coderch).

maño y, en definitiva, la aproxima a la vivienda *unifamiliar*, a la casa-jardín, que el arquitecto desea proyectar.

Coderch ya había empleado esta mirada oblicua de la vivienda hacia el exterior en anteriores propuestas. Es el caso de la manzana de viviendas en el barrio de La Barceloneta (Barcelona 1951),¹³ donde la posición diagonal de las ventanas en la fachada busca el sol de mediodía y consigue la privacidad de las vistas hacia el otro lado de una calle estrecha. Este ejemplo, también urbano, aporta claves más útiles para la comprensión del edificio Girasol que otras propuestas en las cuales utiliza la geometría diagonal, como Torre Valentina en la Costa Brava (1959) y el hotel en Palma de Mallorca (1962), y que, quizá, han desviado el entendimiento del Girasol como un edificio más adecuado al borde de la costa y tratando de *ver el mar*.

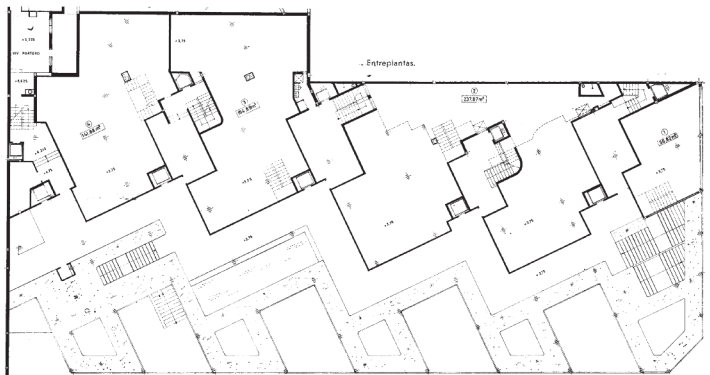
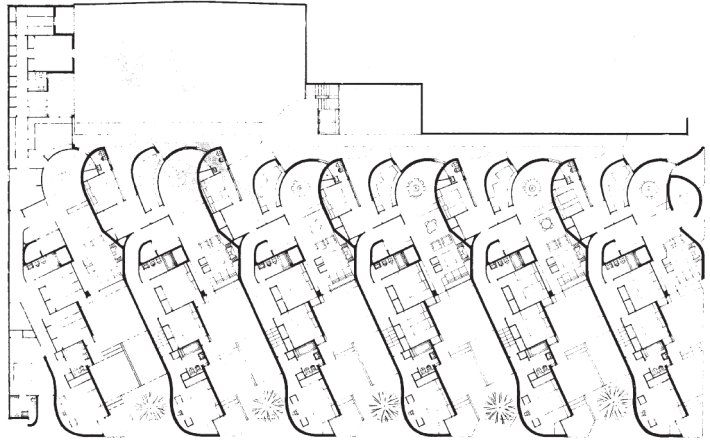
Al ordenar cronológicamente los croquis del Girasol se observa un radicalismo creciente en la disposición sesgada de la planta, de forma que la oblicuidad, al principio dibujada sólo como un quiebro, termina por afectar a toda la casa, desde el patio de manzana hasta la calle. La planta general de viviendas se organiza finalmente mediante la secuencia de cuatro muros divisorios distanciados entre sí dos crujías estructurales y cuya condición no portante se manifiesta en sus cambios de grosor y el ondulante trazado, disfrazado en parte por los elementos que se le adosan (chimeneas, almacenamientos, etcétera). Si se analiza el orden de la planta definitiva y la forma de resolver el arranque y el final de esta secuencia de muros, es posible darse cuenta de la minuciosidad con que Coderch resuelve el encuentro con la vecina edificación de la calle de La gasca. Así pone especial cuidado para que la alineación se mantenga en la junta de ambos edificios, definida mediante una entrecalle en sombra.

13. Aunque en esta ocasión la obra no fue dirigida por Coderch, el proyecto es ejemplar en su economía de medios y ajuste dimensional. Todas las viviendas tienen ventilación cruzada y la disposición diagonal de las ventanas busca la orientación sudeste, además evita las vistas frontales entre las viviendas situadas en una calle estrecha. La forma del conjunto es una “U” orientada a mediodía que alberga en su interior un gran patio abierto, un salón-jardín comunitario, que probablemente se relacione con el de la madrileña casa de las Flores de Secundino Zuazo, con quien Coderch había trabajado y al que admiraba profundamente.

Primero se crea un plano, que materializa literalmente la alineación de la calle, previo a la vibración de los voladizos cuya volumetría recuerda la de los miradores del barrio. Paradójicamente, en el orden interno se busca una mayor independencia del lugar y el sesgo se aprovecha para desgajar enseguida la planta de la unión que la medianera define. Cuando consigue dibujar completo el muro inclinado que divide las viviendas, lo repite paralelo a sí mismo como un elemento ordenador, que curva, abomba o presiona el espacio inmediato y sobre el que la vivienda *resbala* y se encaja. También este muro se estira o contrae para esconder la irregularidad del patio de manzana. Coderch desea suavizar la diversidad de situaciones en el perímetro y emplea las terrazas de las cocinas y las escaleras de servicio como un complejo sistema de articulaciones con los límites del edificio. El estudio detenido de las plantas definitivas permite adivinar los ajustes del arquitecto para equilibrar el valor de los distintos tipos de vivienda: desde la que se *aplata* entre el sesgo oblicuo y la medianera que precisa estirarse hacia el otro lado del patio hasta la vivienda de esquina dibujada en forma de cuña. Coderch no quiere significar ese punto crucial que representa la intersección de las calles, difuminándolo de hecho entre una pequeña terraza y el aseo del dormitorio principal,¹⁴ como si quisiera equilibrar ese privilegio y extenderlo al resto de las viviendas para recuperar la buscada igualdad presente en los primeros dibujos.

También la retícula estructural de origen cede ante la repetición imposible y se disuelve en el orden doméstico de la casa. La estructura portante, metálica, sólo es parcialmente visible en el basamento, el espacio abierto al aire bajo el edificio. Coderch renuncia a la claridad de la estructura para explorar posibilidades distintas en una vivienda urbana vinculada a topografías más libres, en cuyo campo tiene una experiencia amplia.

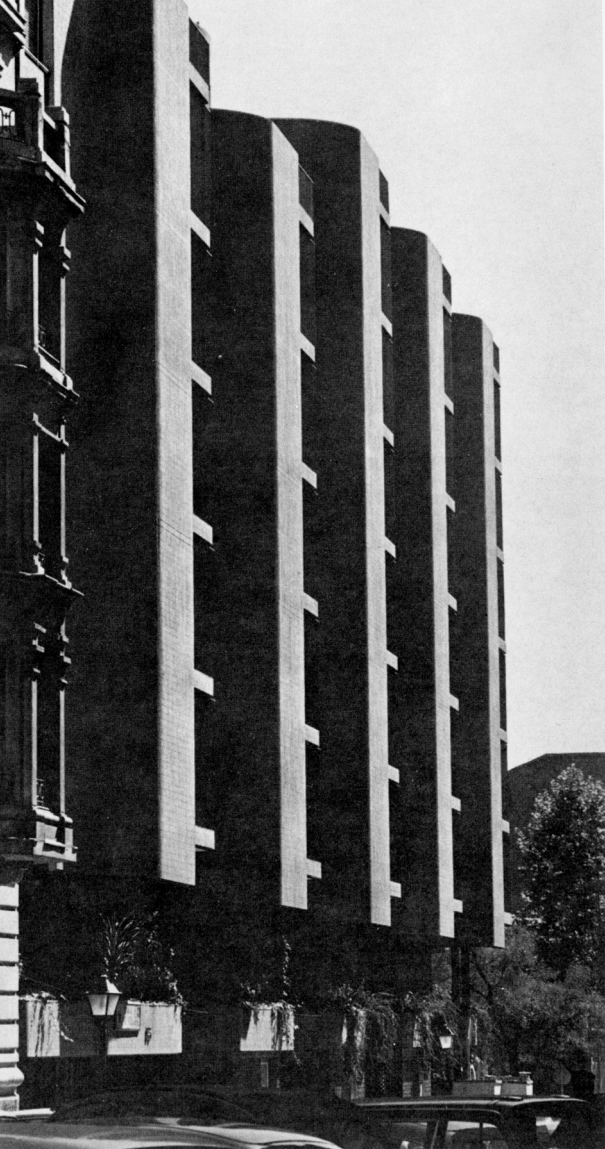
14. La promotora envía una carta a Coderch, el 22 de noviembre de 1965, cuando el proyecto está muy avanzado y la obra a punto de comenzar, en que le solicitan reconsiderar la posición del cuarto de baño del dormitorio principal en las viviendas con fachada a Lista que “ocupa el mejor sitio de la casa”. Coderch responde, el 1 de diciembre siguiente, refiriéndose a la diversidad de soluciones que ya se han dibujado para la vivienda de esquina y que resultan menos satisfactorias que la planteada. También menciona concretamente la dificultad de cambiar este cuarto de baño. (Archivo Coderch)



José Antonio Coderch. Anteproyecto. Planta baja del edificio Girasol, Madrid, 1964-1967.
Plantas baja y tipo definitivas del edificio Girasol, Madrid, 1964-1967.

La planta abierta, diáfana, bajo el edificio, es la tercera decisión importante sobre la que Coderch apoya su propuesta y responde a la idea de extender el espacio público y dilatar el sistema de accesos. Desde los primeros esbozos, Coderch propone desdoblar los niveles de relación entre el edificio y las calles de manera que se pueda caminar por el exterior, bajo las viviendas. El paso de coches se sitúa junto a la medianera de la calle de Lagasca y al principio se extiende horizontalmente para producir un zaguán en el que detener el vehículo, como ocurría en los pasos de carruajes de las casas señoriales del barrio. A continuación propone un aparcamiento al aire libre, en el espacio más profundo del patio de manzana, como un remanso de la bajada hacia el subterráneo. En alguno de los primeros dibujos, Coderch tantea articular los accesos mediante un sistema de rampas que, superpuestas, construyeran de forma eficaz la extensión de las calles, pero debe renunciar ante la realidad de las cotas y dimensiones. Finalmente, la disposición del basamento en tres alturas: las comerciales a cota de calle y en la plataforma inferior, y los accesos a viviendas por la galería elevada, obliga a emplear escaleras que, en cierta medida, limitan la continuidad deseada entre el espacio público y el semipúblico. También se renuncia a una entrada de vehículos más coherentemente vinculada al sistema peatonal de accesos.

Para llegar a las viviendas se asciende desde las dos calles a la galería exterior, un camino quebrado que reúne las diversas entradas a los pisos. Cada entrada consta de un ascensor abierto a la galería, que comunica directamente con el vestíbulo de cada casa, junto al que se dispone un espacio servidor con montacargas y escalera. La galería en su conjunto constituye *el umbral* del edificio y su trazado en zigzag, obligado por el sesgo de las viviendas, introduce un sentido de orientación distinto según desde que lado se llegue y produce posiciones alternadas de frontalidad o tangencia, acercamiento o desvío de los remansos, los patios comerciales y la calle pública, cuya vegetación se funde con la de este ámbito. En cada vértice interior de la galería se sitúan las entradas a cada una de las cinco agrupaciones verticales de viviendas, por lo se necesitan



José Antonio Coderch. Edificio Girasol, Madrid, 1964-1967.

dos elevadores y una escalera para cada una de ellas. Este planteamiento, muy alejado de un sistema tradicional, no supuso inconveniente alguno para la propiedad.¹⁵

La forma de articular los ámbitos público, semipúblico y privado mediante el empleo de espacios intermedios es una de las aportaciones más atractivas del edificio Girasol y tiene un precedente, a otra escala, en los sistemas de movimiento peatonal que Coderch empleaba ya en Torre Valentina, cuya propuesta había sido presentada en 1959 ante el Team 10, durante el encuentro de Otterlo.¹⁶ También podría pensarse que Girasol implica una búsqueda obsesiva de la luz, como ocurre con otras propuestas modernas, pero aquí la sombra y la penumbra tienen un peso específico semejante. Los principios que alientan esta obra de Coderch se vinculan a los del grupo al que pertenecía desde 1962.¹⁷ Así ocurre con el valor de la regularidad y la repetición como mecanismos de proyecto o la búsqueda alternada (paradójica) de apretamiento y dilatación espacial y también con el propósito de equilibrar lo que iguala y caracteriza cada parte. La misma afinidad con las ideas del Team 10 se manifiesta al cuidar la tangencia entre los territorios de mayor o menor privacidad y gravita en la actitud *sin retórica* que encauza todo el proceso.

Cuando el Girasol terminó de construirse las ideas del Team 10, menos programáticas que las de sus precedentes CIAM, habían alcanzado una etapa

15. En la Sesión Crítica dedicada a este edificio, ya mencionada, Gutiérrez Soto opinó negativamente sobre la multiplicación de medios mecánicos a que obligaba la propuesta de Coderch la cual, sin embargo, fue defendida por Sáenz de Oíza, quien entendía esa supeditación de la técnica a los valores del proyecto como una conquista del progreso. Oíza se encontraba en ese momento terminando el edificio Torres Blancas, con un planteamiento vertical de la *vivienda unifamiliar* no tan lejano al del Girasol. En *Arquitectura*, art. cit.

16. El Girasol es el primer edificio de viviendas que Coderch proyecta y construye después de la decepción que supuso perder el encargo de Torre Valentina.

17. En 1962, dos años antes de comenzar el Girasol, Coderch se incorpora como miembro al Team 10.

18. Se produce una línea, conectada con las ideas del Team 10 en aspectos psicológicos y antropológicos, que influirá en todo un sector relacionado con la arquitectura y tenderá un puente hacia los intereses de la década siguiente. Se pueden citar dos publicaciones representativas. Una de ellas, *Comunidad y privacidad* de Serge Chermayeff y Christopher Alexander, publicada en 1963 (antes del encargo del Girasol), cuya versión castellana es de 1968 (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión). Otro texto es *La dimensión oculta*, de Edward T. Hall, publicado en 1966 y en castellano en 1972 por Siglo XXI. No es probable que ninguno de estos enfoques llegara directamente a Coderch.

José Antonio Coderch. Edificio Girasol, Madrid, 1964-1967.



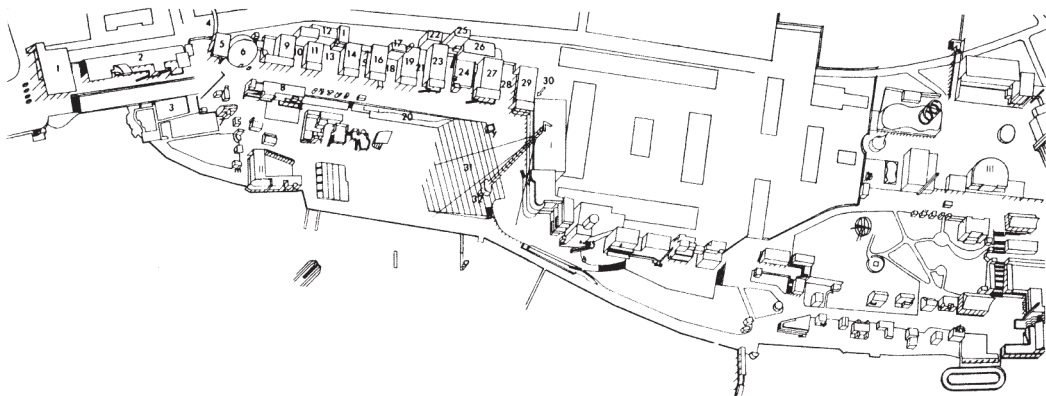
más silenciosa dejando paso a nuevos enfoques.¹⁸ La crítica de arquitectura era a finales de los sesenta más ortodoxa con respecto a la *construcción de la ciudad*, así que consideró escasa la atención del Girasol tanto a la *morfología* del tejido urbano de referencia como a la oportunidad *tipológica* de la vivienda propuesta.¹⁹ Desde esta posición, en aquel momento en auge, el supuesto desarraigo del edificio con respecto al lugar entrañaba indudables peligros. Quizá la perspectiva histórica permite apreciar que la mirada oblicua del edificio hacia la calle también se corresponde con una visión sesgada del arquitecto hacia este lugar de Madrid, y así puede actuar con libertad, no tan evidente, y proponer ideas, intensas, vinculadas a otros intereses.²⁰

El Girasol comenzó a proyectarse en 1964 y hoy podemos contemplarlo de nuevo. Al mediodía, eventualmente, se advierte a su alrededor un cierto reflejo blanco, mediterráneo, que se hilvana con la luz entrecortada por las acacias de la calle. Su presencia singular, aún preservada en el transcurso del tiempo y a pesar de las transformaciones inevitables, queda matizada por otras construcciones más recientes y poco sensibles a la calidad y cualidades de ese lugar madrileño. La ciudad ha incorporado el edificio como un elemento más del paisaje diverso sin velar su frescura, compatible con la madurez, ni ensombrecer la evidencia de su distinción. Han pasado casi cuarenta años desde que Coderch pensó el Girasol y quizá hoy su posición oblicua sea menos perceptible.

Verano de 2001

19. En 1966, cuando las obras del Girasol estaban avanzadas, Aldo Rossi publica su texto fundamental: *La arquitectura de la ciudad*, aunque no fue editado en castellano hasta comienzos de 1971 por la Editorial Gustavo Gili.

20. Entre la extensa bibliografía sobre Coderch cabe citar, por su relación específica o referencias concretas acerca del edificio Girasol, los textos siguientes: Rafael Moneo: "Edificio Girasol", *Arquitectura* núm. 107 (noviembre 1967), págs. 18-23. "S. C. A." (Sesión crítica sobre el Girasol), *Arquitectura* núm. 107 (noviembre 1967), págs. 29-37. Ángel Serrano Freixas: "La obra reciente de José Antonio Coderch", *Cuadernos de Arquitectura* núm. 68-69 (1967), págs. 21-26. Helio Piñón: "Tres décadas en la obra de José Antonio Coderch", *Arquitecturas Bis* núm. 11 (enero 1976), págs. 6-14. Antón Capitel: "José Antonio Coderch, del mar a la ciudad", en AA.VV.: *José Antonio Coderch 1945-1976*.



Erik Gunnar Asplund. Exposición de Estocolmo, 1930.

Madurez de Asplund

Cuando en 1932 Henry Rusell-Hitchcok y Philip Johnson prepararon la selección de ejemplos para la *Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, no dudaron en incluir los pabellones de la Exposición de Estocolmo, que se había inaugurado dos años antes.

Con motivo de la muestra neoyorquina, Hitchcok y Johnson editan el libro *The International Style: Architecture since 1922*,¹ en el que aparecen ordenados alfabéticamente los arquitectos junto a las obras que habían sido seleccionadas como manifestación de la coherencia expresiva del nuevo estilo. Dos páginas de este libro se dedican a los pabellones diseñados por Erik Gunnar Asplund para la Exposición de Estocolmo: una perspectiva axonométrica del conjunto desde el borde del lago y la fotografía de un fragmento del itinerario principal entre los pabellones del “Mobiliario en serie” y el de “Los metales nobles”. En el pie de la fotografía figura el siguiente comentario:

El recubrimiento de amianto y las grandes ventanas con carpinterías ligeras proporcionan unas superficies excelentes para la construcción en madera. El blanco apagado de las paredes en los pabellones laterales contrasta con el verde del pabellón central. El empleo decorativo de los letreros y de las banderas es muy hábil.²

En el orden alfabético en que los ejemplos están ordenados, tres arquitectos preceden a Asplund. El primero su amigo Alvar Aalto, del que se muestra la rotativa del periódico finlandés *Turun Sanomat* en la sede del mismo, construida el mismo año que la Exposición de Estocolmo. El segundo el Teatro-Auditorio Flamman de Estocolmo, de Uno Åhrén, que había sido colaborador de Asplund durante el proyecto del cine Skandia,

1. *The International Style: Architecture since 1922* fue publicado en 1932 por W. W. Norton & Company, Inc. (Trad. esp.: *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, Murcia: Galería-Librería Yerba, 1984 (Colección Arquitectura, 11).

2. *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, op. cit., pág. 125.

también en Estocolmo. Esta obra de Åhrén, de evidente adscripción funcionalista, expresa bien su tendencia, que ya puso de manifiesto en el artículo titulado “Reflexioner i Stadsbiblioteket”, incluido en el número que la revista *Byggmästaren* dedicó a la Biblioteca de Estocolmo, donde expone su actitud crítica hacia la, según él, anacrónica vinculación de Asplund al clasicismo.³ El tercer ejemplo que sigue en la selección de *The International Style*: la sala de estar de la Exposición de la Construcción en Berlín (1931) de Josef Albers está fuera del entorno nórdico, pero conecta a través de su autor con el importante episodio de la Bauhaus y sirve para mostrar la relación de todos ellos con los acontecimientos que sucedían más al sur de Europa y a los que Asplund parecía vincularse.

Pese al reconocimiento internacional que representaba el que Hitchcock y Johnson seleccionaran la Exposición de Estocolmo de 1930 y su consiguiente aparición en muchas otras publicaciones de arquitectura y crítica publicadas a continuación, la consecuencia para Asplund en aquel momento no supuso un éxito social ni profesional. Mas bien al contrario. El arquitecto que para muchos estaba situado a la cabeza de la generación que debía desarrollar un estilo específicamente nacional había pasado a formar parte de un grupo ajeno sin mayor o menor importancia que otros de sus integrantes. El que había sido considerado maestro se había convertido en discípulo de extranjeros y este desliz, en un ambiente casi insular como el de la Península Escandinava, no iba a ser perdonado fácilmente.

Hasta Hakon Ahlberg, amigo de Asplund y que escribe la primera reseña biográfica después de su muerte, señala este desencanto por lo que interpreta como una debilidad de su compañero ante la presión del tiempo, del poder de la máquina. Se refiere así a la Exposición de Estocolmo:

¿Era éste el arquitecto a quien creíamos conocer tan bien? Sí y no. Era Asplund con su fantasía, su disposición de llevar las cosas hasta el extremo. Antes ya había mostrado su capacidad para sorprender, pero esta vez era más que una sorpresa.

3. Uno Åhrén: “Reflexiones en la Biblioteca Pública”, *Byggmästaren* (1928).

Era Asplund, pero era también otro, alguien más fuerte que estaba tras su trabajo. Aladino había frotado su lámpara, el castillo en el aire estaba allí, de un material brillante. Pero el genio de la lámpara era Le Corbusier: sin su ayuda la obra no habría existido.⁴

También Ahlberg se refiere al asombro que causó entre quienes creían conocer a Asplund el que, después de las circunstancias desfavorables que su “conversión al funcionalismo” había producido, cuando su papel de líder parecía haberse puesto en tela de juicio, presentara su candidatura como profesor de Arquitectura de la Universidad Técnica, lo que le fue concedido a finales de 1931. Quizá esta circunstancia que le lleva a plantearse su dedicación a la docencia nos da otra clave de lo que el contexto de la Exposición de Estocolmo había supuesto para él: una rápida puesta al día, con evidente destreza, de lo que esa arquitectura podía aportar.

Después de veinte años de ejercicio profesional brillante que pasa por fases de lo que la crítica ha llamado romanticismo y clasicismo, etapas ya bien conocidas y experimentadas por Asplund, hasta el punto de permitirse el “divertimento” del concurso para el Pabellón Sueco en la Exposición de París de 1925, *Vers la Seine* (¿*Vers une Architecture* con sus *pilotis* dóricos?), el artista decide experimentar el otro extremo, llevar el péndulo al extremo opuesto para establecer así un nuevo equilibrio. Desde este punto de vista el trabajo para la Exposición de Estocolmo de 1930 no sería tanto un compromiso del arquitecto con el espíritu de los tiempos sino, más bien, el inicio de su etapa de madurez.

La huella del trabajo para la Exposición de Estocolmo de 1930 en las obras inmediatamente posteriores de Asplund y el indudable y creciente valor de éstas avalarían la hipótesis de considerar este momento como el punto de inflexión hacia una situación de mayor conocimiento dentro de su itinerario profesional, más aún cuando observamos sus dos últimas grandes realizaciones: la Ampliación de los Tribunales de Gotemburgo y el Cementerio Sur de Estocolmo, las que pudiéramos considerar de plena sabiduría y, sin duda, como su profundo testamento artístico.

En el ensayo de Bruno Zevi sobre la figura de Asplund que tanto contribuyó a dar a conocer su obra en el Sur de Europa, se apunta un dato mediante el cual se sitúa a Asplund con perspicacia evidente en una relación cronológica adecuada con respecto a otros arquitectos contemporáneos. Dice así:

[...] nacido un año antes que Mies van der Rohe, dos años antes que Mendelshon, tres años antes que Le Corbusier, cinco años antes que Oud y siete años antes que Neutra, podía definirse como el primer arquitecto de la segunda generación moderna, dentro de una acepción de la palabra generación que trascendía todo límite de fechas.⁵

La interpretación que hace Zevi en este texto, más allá de su visión partidista de la obra de Asplund como progresión hacia el organicismo, parte de considerar una situación generacional que sólo pareció ser asumida después de la experiencia de 1930, cuando se le pudo considerar junto a sus compañeros de generación. Hasta ese momento la biografía de Asplund fue ignorada por las historias de la arquitectura al uso, quizá por la dificultad de encuadrarle en un determinado estilo. Y más tarde, cuando se llega a mostrar su trabajo profesional, se presenta tras el enigma de los cambios de estilo y clasificados en una serie de etapas a las que es preciso dar nombre, desde lo romántico hasta la *conversión* moderna de 1930, pasando por el *interludio* clásico...

En una conferencia pronunciada en Londres por el poeta, crítico y dramaturgo Thomas Stearns Eliot, en 1944, el ponente se hace la pregunta: ¿qué es un clásico? Esta pregunta, aunque planteada a cierta distancia geográfica de Escandinavia, suena a menor distancia temporal de la muerte de Asplund, acaecida sólo cuatro años después. Y, sin duda, no es ajena al arquitecto, quien, incluso después de la propuesta para la Exposición de Estocolmo de 1930, ha sido valorado y considerado desde esa adscripción al clasicismo, entendido de una forma difusa y a veces superficial.

5. Bruno Zevi: *Erik Gunnar Asplund*, Buenos Aires: Infinito, 1957, pág. 27.

Eliot, nacido en 1888 y, por tanto, de la misma generación artística que Asplund, se aproxima a esa consideración tratando de eludir la antítesis entre “clásico” y “romántico” a la que, sin embargo, Asplund ha sido sometido. Podríamos ayudar al poeta y añadir a este antagonismo el término “moderno”, que la crítica también ha asignado a otro período del trabajo del arquitecto. En esta misma conferencia, Eliot señala que un clásico llega tan sólo a ser conocido como tal en virtud de la mirada retrospectiva y la distancia histórica. Pero nos proporciona una clave de cómo él entiende esta condición cuando dice:

Si hay una palabra en la que podamos fijarnos, capaz de sugerir en grado máximo qué quiero decir con el término *clásico*, es la palabra *madurez* [...]⁶

Lo que para Eliot implica la *madurez* tiene un componente cultural y social, atañe a una civilización o a un período particular y también a una mente individual, a la capacidad del artista. Pero en la maduración, también para Eliot, el tiempo supone un importante factor:

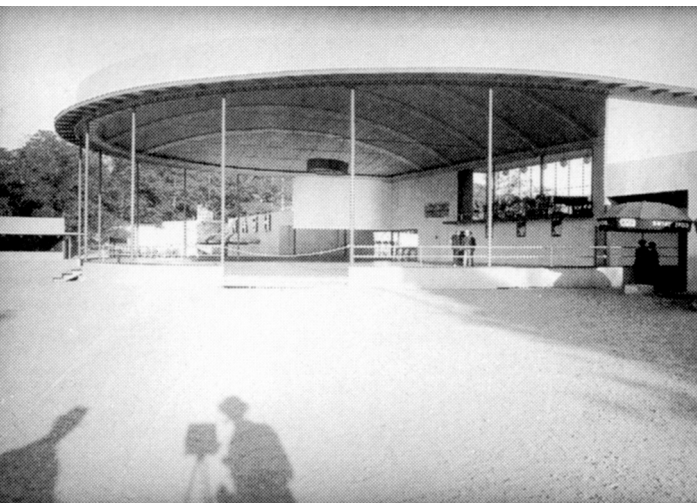
Porque observamos que algunas mentes maduran antes que otras, y observamos que las que maduran muy temprano no se desarrollan mucho.⁷

Sin duda, el tiempo para Asplund representó un aspecto importante de su trabajo. Confiaba en la elaboración de la idea como medio para llegar a un resultado intenso. Y esa actitud se manifiesta, tantas veces, en los tiempos largos que dedica a la elaboración de un proyecto, a algunos casi toda su vida profesional, como en el caso del Cementerio del Bosque, para llegar a conseguir la respuesta profunda que esas realizaciones representan. Y que hacen posible la respuesta rápida, ligera y brillante de la Exposición de Estocolmo.

Esta confianza en la maduración es un aspecto de Asplund que también implica su propia muerte. No sólo por lo que supuso de desgaste físico,

6. T. S. Eliot: “¿Qué es un clásico?”. Discurso presidencial dirigido a la Sociedad Virgiliana en 1944. Recogido en *Sobre Poesía y Poetas*, Barcelona: Editorial Icaria, 1992, pág. 57.

7. *Ibidem*.



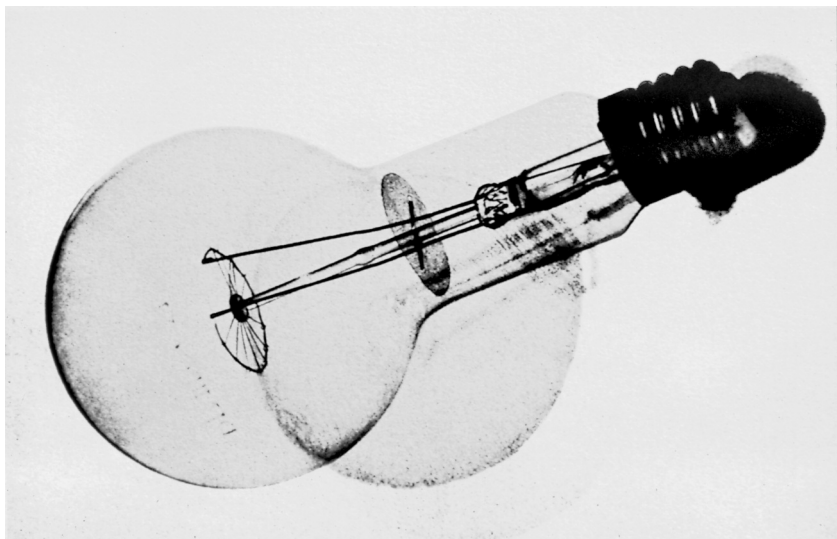
Erik Gunnar Asplund. Exposición de Estocolmo, 1930. Pabellón de baile.

consecuencia del constante esfuerzo y autoexigencia, sobre todo en los comienzos. Vivió su tiempo de madurez, los cinco últimos años de su vida, como una etapa de mayor equilibrio. Su segundo matrimonio con Ingrid, después del duro divorcio de Gerda, dio paso a los que, quizá, fueron sus años más felices, cuando pudo construir su propia casa que sólo disfrutó al final. Un desenlace que llegó en el momento de plena madurez artística, tal y como expresa su amigo Ahlberg:

Después de mucho buscar, de muchas iniciativas llenas de talento pero también de algunos errores, logró finalmente completa claridad, independencia y dominio de sus medios de expresión. Cuando desapareció en 1940, a la edad de cincuenta y cinco años, estaba en una plataforma desde la cual podía ver libremente el horizonte e iniciar con seguridad su camino por las estrellas.⁸

Invierno de 2004

8. Hakon Ahlberg, op. cit. pág. 56.



Alejandro de la Sota. Bombilla.

Presencias intensas

Hace ahora nueve años que Alejandro de la Sota no está entre nosotros, desde aquel 13 de febrero de 1996. Sin embargo su pensamiento, su legado en textos, dibujos y arquitectura, el reflejo de la actitud que mantenía y sus palabras, vibrando en los que tuvimos la fortuna de conocerle y escucharle, siguen teniendo vigencia.

¿Por qué la figura de Sota no se desvanece sino que su herencia permanece e incluso se refuerza con el paso del tiempo? Una condición esencial de este interés radica en la intensidad. Esta potencia es propia de cualquier acto realmente creativo pero sobre todo se manifiesta en aquellos que han tratado de acercarse a lo esencial dentro de su arte.

Alejandro de la Sota valoró esta reflexión sutil de cualquier problema de arquitectura. No ocuparse tanto de lo denso y profundizar en lo interior, en aquello más relacionado con el entendimiento profundo, era para él la dirección correcta.

Con motivo de la reconstrucción del Pabellón de Mies en Barcelona, Sota escribió una reflexión donde se concretan algunos de sus principios:

La importancia de la arquitectura no es otra que la del ambiente que crea.
Un ambiente es conformador de conductas.

No puede entrar un desaliñado en el Pabellón de Barcelona de Mies.
Esto es importante.

Es curioso que todos los arquitectos retratamos la arquitectura vacía de personas sabiendo que ha nacido para ser usada por personas, y es que la arquitectura es permanente, duradera; las personas cambian.

La arquitectura de Mies se retrató con Mies dentro, y es porque Mies, su persona, su figura, fue tan correcta como su arquitectura.

Esto es con las personas, con las cosas es lo mismo.

No se puede tener una casa llena de arquitectura que no se ve, llena de cosas que se ven. La arquitectura selecciona a las cosas y a las personas. Entonces vemos en la buena arquitectura, cuando está vacía, las personas y las cosas que, sin estar, están presentes. Al no estar, es porque se renuncia a su presencia y la arquitectura buena está llena de renunciaciones de todo.

En el Pabellón de Barcelona yo me encontré pleno, lleno de personas y cosas relacionadas con aquella ausencia. Estuve acompañado plenamente y no necesité más.

Ésta, para mí, es la gran lección.

Se discute si debió, o no, ser reconstruido. Sí; Mies inventó un lunes una arquitectura para ser repetida, rehecha, copiada...

Es inútil continuar la Sagrada Familia...¹

La declaración podría entenderse en cierto modo como *funcionalista*, sin embargo va más allá de esta simple consideración para entender la capacidad de los espacios, de los lugares que el arquitecto construye, como estimulantes de una determinada forma de ser.

Para que la arquitectura adquiriera esta potencia es necesario que la actitud de quien la piensa sea también intensa. Y el motor de esta intensidad es *la idea* que, para Sota, constituye la base fundamental desde la que se desarrolla cualquier proceso.

Se quiere insistir una vez más en que no hay obra sin idea, y que idea y obra son simultáneas.²

Pero ¿qué es *la idea*? ¿A qué se refiere Alejandro de la Sota? La idea es una energía que estimula el proceso de creación. Podría decirse que es un sonido que se oye en niveles profundos de la mente. En las antiguas sabidurías orientales, de las que es heredera la filosofía griega, concretamente en

1. Publicado en la revista *Arquitectura*, núm. 261 (julio-agosto 1986).

2. Del programa presentado por Alejandro de la Sota a la oposición para la cátedra de Elementos de Composición. Citado por el autor de este texto en "La pasión por la idea. Apuntes sobre la arquitectura de Sota", *Arquitectura*, núm. 233 (noviembre-diciembre 1981).

los compendios de conocimiento Yoga y Vedanta, se habla del poder creador del sonido. La creación es sonido. Crear es dar nombre a las cosas tal como se expresa en el comienzo del cuarto evangelio: “Al principio era la palabra”.

Un sonido tiene diversas longitudes de onda (más o menos sutiles) y su efecto puede medirse por la intensidad.

La intensidad, con relación a las ideas que alientan las propuestas de Alejandro de la Sota, se transmitía en la intención con que observaba cualquier problema y por su capacidad de relacionarlo con la vida. Los enunciados simples, cuando se refería a algo, surgían de una reflexión profunda. Pero las obras que dibujó y construyó son también emisores de esa misma fuerza.

Existen en las obras de Alejandro de la Sota ciertos indicios, determinados síntomas, que nos permiten percibir estas frecuencias de intensidad de una forma más precisa. Podemos mencionar algunos de ellos.

El primero es el halo. En sentido literal se entiende como un cerco de luz difusa, una corona o emanación en torno a la materia más densa. Se manifiesta como la atmósfera que rodea un cuerpo y también tiende a prolongarlo y a expandirlo. Es una especie de *fuerza vital* que se percibe también como vibración, como aliento o como aire que extiende los límites físicos.

En sus clases, Sota usaba la imagen de una bombilla para explicar la energía emitida desde unos filamentos delgados y la débil cáscara de vidrio en contraste con la energía que significa la luz. La bombilla encendida también es señal de *la idea* cuando se ilumina sobre la cabeza de un personaje.

Una bombilla tiene halo, como el que en sentido literal se producía en la propuesta para las oficinas de AVIACO (1975) en la calle de Serrano de Madrid: su fachada, de vidrio translúcido y transparente, cambiaba los reflejos de la luz diurna por una luminosidad proveniente de la fachada misma y que, progresivamente, equilibraba la oscuridad de su entorno a medida que anochecía. Dos concepciones distintas del halo.



Alejandro de la Sota.
Gobierno Civil, Tarragona, 1956-1963.

En los talleres aeronáuticos TABSA de Barajas, Madrid (1957), el halo se materializa con la secuencia de cerchas que se extienden sobre la cubierta. La disposición de estos elementos constructivos según el antifunicular de las cargas, a fin de conseguir en el interior un plano de movimiento para las grúas que trasladan los motores de los aviones, produce sobre el edificio un *cercó* de aire sujeto y en movimiento a la vez.

Otras propuestas, como la del gimnasio del Colegio Maravillas en Madrid (1962), también presentan este halo que se extiende verticalmente, aquí condensado en la malla metálica que protege el campo de juegos sobre la cubierta y que constituye una especie de *ala de mosca* sobre la fachada. Pero el halo emana por todo el exterior del gimnasio: los vuelos de los miradores y los planos quebrados de los vidrios; y está presente en su vaporoso espacio interior.

Hay propuestas donde el halo se manifiesta con claridad, como ocurre en el colegio mayor César Carlos (1967), en la Ciudad Universitaria de Madrid. Una plaqueta vidriada de color verdoso envolvía las fachadas de los dos edificios que forman la residencia y se extendía hasta los pavimentos de algunos espacios interiores. Esta plaqueta, de tonalidad irregular, dotaba a estas presencias de una luz vibrante y sensible a las modificaciones del exterior. La alianza con la vegetación durante ciertas horas del día era tal que todo este ámbito quedaba envuelto en el mismo *vapor acuoso*. Cuando en la rehabilitación del edificio dicha plaqueta se sustituyó en su totalidad por otra más opaca y de color uniforme, el edificio perdió su *fuerza vital*, se apagó su halo.

Existe algún ejemplo en que tras el exterior hermético se encierra un espacio luminoso, como ocurre en el edificio de aulas y seminarios de la Universidad de Sevilla (1972), donde el aire agitado por los toldos, atravesando el edificio y respirando en todas direcciones, se enhebra entre los orificios de las vigas Vierendel.

El Gobierno Civil de Tarragona (1956-1963) también posee esa capacidad de emitir y transmitir propia del halo. Se percibe con claridad en la retícula



A. de la Sota. Gobierno Civil, Tarragona, 1954-1957. Lucernario.

de vidrios bajo el lucernario de la antesala en la planta primera, donde la luz filtrada resbala y se refleja haciendo más ligeras, si cabe, las sujeciones metálicas. También en los múltiples reflejos de sus fachadas y en los planos tersos que *respiran* recogiendo o expulsando el aire por los huecos, conteniéndolo en la terraza rasgada de la vivienda del Gobernador y, en definitiva, comprimiéndolo al sostener el edificio sobre el pórtico y el vestíbulo principal de la entrada.

Otro indicio de intensidad es lo que podríamos llamar filo, afinamiento o finura. Tiene que ver con la acción de limpiar, de raspar la superficie para acercarse al centro, a lo esencial. Este afilamiento produce el hilo, la *desmaterialización*, la acción de acercarse a lo más sutil como resultado del ajuste progresivo, lo cual lleva también a dibujar con línea fina para conseguir el *corte* ajustado de la propuesta: “un pelo”, tal como pedía Don Alejandro a su delineante.

En la fachada principal del Gobierno Civil de Tarragona se muestran de forma literal diversas situaciones de filo, tanto en el resbalamiento de los huecos superiores sobre una línea como en la casi imposible tangencia de éstos con el balcón principal: un punto.

La finura en la línea del dibujo encuentra así su correspondencia con la voluntad de que el edificio pese poco, y con la intención de que los materiales tengan el mínimo espesor posible. Sota dice: “Una arquitectura pesada, yo no sé hacerla”.³

Pero la acción de afilar produce punta, tal como sucede al eliminar la madera de un lápiz para producir una aguja de grafito. Esta manera de *sacar punta* se manifiesta en el valor que Alejandro de la Sota confiere a las ocurrencias como estímulo del proyecto: “¡cuántas más mejor!”; o en el sentido del humor, en la importancia del desenfado al hablar de su forma de pensar y proyectar: reírse delante del tablero de dibujo o también, otras veces, al exclamar que: “la buena arquitectura da risa”.

3. Lo afirma en el vídeo que se rodó en su casa y estudio con motivo de la exposición *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, organizada por la Junta de Andalucía a finales de 1995.



Alejandro de la Sota. Casa en la calle del Doctor Arce, Madrid, 1955. Dibujo de la escalera.

El filo en la mirada hacia lo que está delante también encuentra su manifestación en las caricaturas, de las que Sota ha dibujado una gran cantidad.⁴

Todo este significado del filo, relacionado con el contentamiento, podría relacionarse con el sentido etimológico que José Ortega y Gasset atribuía a la palabra *alegría* como “aligerar”, de *aligere*.

Por último, la tensión como indicio de intensidad es el resultado del esfuerzo, entendido como *ex-fuerzo* o como la acción de extraer la fuerza desde la idea y hacerla llegar hasta lo que ésta produce en el proyecto y en su desenlace físico. La misma energía que sirve para afinar, para adelgazar las líneas y producir punta, se manifiesta también sujeta a los principios de acción y reacción produciendo efectos aparentemente paradójicos de aplastamiento y distensión o de estiramiento y disminución. En definitiva, de contracción y expansión, las dos grandes leyes que gobiernan toda la creación.

Una consecuencia inmediata de la tensión es hacer vibrar aquello a lo que afecta. Es lo que ocurre cuando tratamos de extender un tensor, o de levantar un peso, cerca del extremo de lo que nuestra fuerza permite; se produce un temblor en los músculos, una vibración que se transmite al cuerpo como advertencia de la proximidad de su límite.

Esta tensión tiene muchas veces su origen en la forma de entender lo que la arquitectura va a resolver: “jugar con el programa”, como Sota decía. Su mirada a lo que el proyecto debe ofrecer como respuesta a lo que el cliente pide produce dibujos, como el conocido croquis del gimnasio Maravillas, donde se muestra la solución de todos los problemas al mismo tiempo: estructura, luz, ventilación, recogida del agua, etc., reunidos como fuerzas favorables a la tensión. Después, la obra construida manifiesta estas mismas fuerzas como tracciones y compresiones, no sólo estructurales, que llegan a percibirse en su transmisión vibratoria.

4. Puede verse el texto en “Caricaturas”, un artículo publicado por el autor en la revista CIRCO (la cadena de cristal) (Madrid), núm. 26 (1995).



Alejandro de la Sota. Colegio Mayor César Carlos, Madrid, 1967-1970.

Por ejemplo, al referirse a la Central Lechera CLESA de Madrid (1961), Sota explicaba que las barandillas que limitaban el recorrido de los visitantes a la instalación eran también conductos de la leche, de manera que el público, al apoyarse en ellas, sentía la vibración producida por el paso del líquido.

Cuando José Llinás describía la restauración del Gobierno Civil de Tarragona, que tuvo lugar entre 1985 y 1986, y en la que colaboró con Alejandro de la Sota, hacía hincapié en la importancia de que el edificio recuperase la vibración que había ido perdiendo a lo largo del tiempo por la acción de los usuarios.

La tensión se manifiesta en las obras de Alejandro de la Sota de formas diversas, no sólo en sentido literal, como en la silueta del Poblado Dirigido de Fuencarral B de Madrid (1955), o las escaleras yuxtapuestas del Gobierno Civil de Tarragona. También podríamos citar la residencia infantil en Miraflores de la Sierra en la provincia de Madrid (1957), con el plano de cubierta paralelo a la ladera de la montaña, al mismo tiempo *flotando* y apretando el espacio entre ambas, los miradores de la casa en la calle del Prior de Salamanca (1963) hinchados por la presión del aire hacia el exterior, o la *distancia* entre lejana y próxima entre los edificios del Colegio Mayor César Carlos de Madrid (1967-1970)... Sota explicaba la necesidad de imponer esta voluntad del artista, creadora de tensión, con la fotografía de una modelo vestida por Cristóbal Balenciaga, el diseñador que tanto admiró.

Don Alejandro escribió en 1956 un artículo llamado “Arquitectura y Naturaleza” donde se refiere al valor de la intensidad diciendo:

No hay Naturaleza ni paisaje anodinos; todo tiene profundísimo interés. La Arquitectura puede acercarse a la Naturaleza, puede ponerse enfrente, no puede olvidarla; de tener importantes amigos o importantes enemigos podrá esperarse algo de nosotros; nunca si vivimos con indolencia.⁵

5. Con esta afirmación termina su escrito “Arquitectura y Naturaleza” realizado a partir de una conferencia sobre “Arquitectura y Paisaje” pronunciada en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1956. Está recogido y comentado por el autor de este texto en AA.VV.: *Crítica. Textos de Arquitectura Comentados 1*, Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM. págs. 255-269.

Origen de los textos

Primer tiempo

Pasión por la idea. Apuntes sobre la arquitectura de Sota

Publicado en *Arquitectura*, núm. 233 (noviembre-diciembre 1981).

Innovación y tradición en la obra de Fisac

Publicado en *Arquitectura*, núm. 241 (marzo-abril 1983).

Oíza y el reflejo del Zeitgeist

Publicado en *El Croquis*, núm. 32-33 (febrero-abril 1988).

Bebiendo en las fuentes de Asplund

Publicado en el catálogo de la exposición: *Erik Gunnar Asplund / Sigurd Lewerentz*, Madrid: Dirección General para la Vivienda y la Arquitectura. Secretaría general Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987.

Segundo tiempo

En la Ciudad Blanca

Publicado en *D'A*, núm. 3, (verano 1989). Revisado para Federico Climent Guimerá: *Sáenz de Oíza. Mallorca (1960-2000)*, Palma de Mallorca: Govern Balear. Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, 2001.

Caricaturas

Publicado en *CIRCO* (Editada por Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón), núm. 26 (1995).

Asplund frente a Eames

El texto está transcrito a partir de una conferencia, que fue inicialmente preparada por encargo del Colegio de Arquitectos de Sevilla, y ha sido sucesivamente revisado y corregido. La última revisión se realizó a finales del año 1999, con motivo de la clase preparada por el autor para la oposición a Titularidad del Departamento de Proyectos de la ETSAM.

Principia pedagógica. Antonio Fernández Alba y las enseñanzas de arquitectura

Publicado en *Suplementos. Materiales de trabajo intelectual* (Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre), núm. 45 (septiembre 1994).

Recorrer Sota. Reflexiones en el gimnasio

La primera redacción del texto se publicó con el título “Gimnasio de Maravillas” en *Anales de Arquitectura* (Universidad de Valladolid), núm. 6 (1995). Posteriormente se revisó para *AMC Le Moniteur architecture*, núm. 72 (junio-julio 1996); y la redacción definitiva se recoge en “Viewing Sota, reflections in the Gymnasium”, dentro del número monográfico titulado: *Alejandro de la Sota, the architecture of imperfection*, que le dedicó la *Architectural Association*, (Londres 1997).

Tercer tiempo

La casa de Oíza

Publicado en *Arquitectura*. Número extraordinario, (septiembre 2000).

Opuestos en Asplund

Publicado en Erik Gunnar Asplund: “Cuaderno de viaje 1913”, en *Escritos 1906-1940*, El Escorial (Madrid): El Croquis Editorial, 2002 (Colección Biblioteca de Arquitectura núm. 10).

Spanish Mat. Corrales y Molezún en Bruselas, en AA. VV.: *Pabellón de Bruselas 58. Corrales y Molezún*, Madrid: Ministerio de la Vivienda / ETSAM. Departamento de Proyectos, 2004, págs. 28-32.

Oblicuidad del Girasol

El texto se escribió en 2001 por encargo de Ediciones Polígrafa de Barcelona, para un libro monográfico sobre José Antonio Coderch, que nunca llegó a publicarse.

Madurez de Asplund

Publicado en AA. VV.: *Exposición Universal de Estocolmo 1930. Arquitecturas Ausentes del Siglo xx*, Madrid: Ministerio de la Vivienda / Editorial Rueda, 2004.

Presencias intensas

El texto se escribió a partir de la conferencia pronunciada por su autor en el salón de actos del Gobierno Civil de Tarragona, invitado por el Colegio de Arquitectos de esta Demarcación con motivo del cincuenta aniversario de dicha obra de Alejandro de la Sota. Publicado en *AT. Arquitectes de Tarragona. Presencias Intenses* (COAC. Demarcación de Tarragona), núm. 8 (julio 2009).



Francisco Javier Sáenz de Oíza con José Manuel López-Peláez en Aránzazu, 1996.

Nota biográfica. José Manuel López-Peláez

José Manuel López-Peláez Morales nació en Madrid el 20 de mayo de 1945. Cursó la enseñanza primaria y media en el Instituto Ramiro de Maeztu y realizó el selectivo en la Universidad Complutense, antes de ingresar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Fueron sus profesores de proyectos: Rafael Echaide, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Julio Cano Lasso, Ramón Aníbal y Rafael Moneo, y obtuvo el título de arquitecto en diciembre de 1970. Entró como profesor de Elementos de Composición en 1971 llamado por Antonio Fernández Alba, y, junto al grupo de profesores que se reunió en torno a su enfoque pedagógico, inició la actividad docente. Este mismo año ganó el Premio Nacional de Arquitectura.

Formó parte de la Tutoría de Arquitectura del Colegio Mayor San Juan Evangelista y ello le permitió entrar en contacto con arquitectos destacados de diversas generaciones, como fue el caso de Alejandro de la Sota, cuyo estudio se utilizó a veces de “aula de arquitectura” fuera de la Escuela y con quien tuvo la fortuna de compartir su amistad.

A principio de los años ochenta participó en las exposiciones sobre la figura de Erik Gunnar Asplund, contribuyendo a su análisis y valoración con textos, publicaciones y conferencias, lo que también supuso el comienzo de su tesis doctoral. Viajó a Suecia con objeto de recoger documentación y acercarse directamente a la obra de Asplund, trabajando en el Museo de Arquitectura de Estocolmo y en el Archivo de la ciudad de Gotemburgo.

En 1998 leyó su tesis doctoral sobre la arquitectura de Gunnar Asplund, que consiguió el Premio Extraordinario de la Universidad Politécnica de Madrid y posteriormente el Premio del II Concurso de la Fundación Caja de Arquitectos, siendo publicada en su colección Arquithesis. Es cofundador del estudio Frechilla & López-Peláez, arquitectos, cuya labor profesional ha sido premiada en concursos y mostrada en exposiciones y publicaciones diversas, nacionales e internacionales, y ha formado parte del Pabellón Español de la IX Bienal de Arquitectura de Venecia. Ha participado en tribunales de tesis doctorales y concursos de arquitectura, e intervenido en cursos de doctorado y trabajos de investigación en distintas universidades e instituciones.

Su labor docente se extiende hasta la actualidad y es profesor titular de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

En enero de 2007 obtuvo por concurso la habilitación nacional como catedrático de Proyectos.

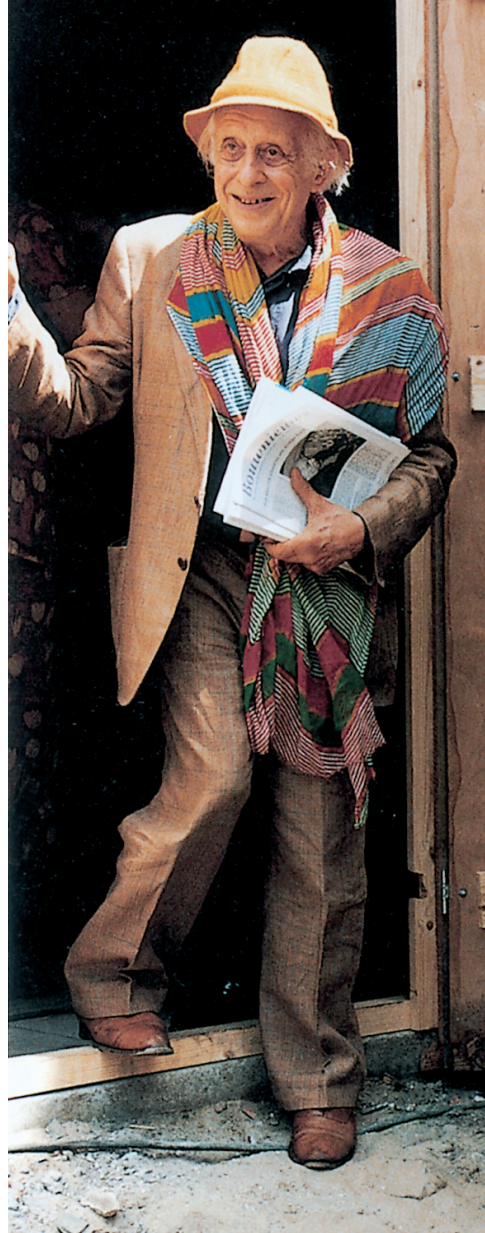
Créditos de las ilustraciones

Cubierta. Built With Colour. The Netherlands Court of Audit by Aldo and Hannie van Eyck. 010 Publishers Rotterdam. 1999.

- [14] Dibujo dedicado por Alejandro de la Sota al autor del texto (diciembre 1985). Archivo personal.
- [22] Fotografía de José Manuel López Peláez publicada en la revista *Arquitectura*, num. 241 (marzo-abril 1983).
- [26] Miguel Fisac, Medalla de Oro de la Arquitectura 1994. *Monografías de Arquitectos*, núm. 5. Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.
- [28] *Ibidem*.
- [32] *El Croquis*, núm. 32-33 (febrero-abril 1988).
- [36] *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 161 (mayo 1955).
- [42] *El Croquis*, num. 32-33 (febrero-abril 1988).
- [50] Fotografía de José Manuel López-Peláez. Archivo personal.
- [54] *Ibidem*.
- [56] *Ibidem*.
Ibidem.
- [60] *Ibidem*.
- [62] *Ibidem*.
- [68] Federico Climent Guimerá: *J. Sáenz de Oíza. Mallorca 1960-2000. Obras y Proyectos*, Palma de Mallorca: Direcció General d'Arquitectura i Habitatge. Govern Balear, 2001.
- [70] *D A*, núm. 3. (1989).
Ibidem.
- [72] *Ibidem*.
- [74] *Ibidem*.
- [78] Las reproducciones de las caricaturas fueron proporcionadas por Alejandro de la Sota al autor del texto para la edición de la revista *CIRCO* núm. 26 (1995). Archivo personal.
- [80] *Ibidem*.
- [82] *Ibidem*. La caricatura de José Manuel López-Peláez se reproduce del original dedicado por Alejandro de la Sota al autor de este texto. Archivo personal.
- [86] Claes Caldenby y Olof Hultin: *Asplund*, Estocolmo: Stockholm Arkitektur Forlag y Gingko Press, 1985.
Esther McCoy: *Case Study Houses 1945-1962*, Los Ángeles: Hennessey & Ingalls, 1977.
- [90] Stuart Wrede: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Massachussets: The MIT Press, 1980.
- [94] *Ibidem*.
Fotografía de José Manuel López-Peláez. Archivo personal.
- [98] Marilyn and John Neuhart: *Eames House*, Nueva York: Ernst & Sohn, 1994.
- [100] John Neuhart, Marilyn Neuhart y Ray Eames: *Eames Design*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1989.
- [102] *Ibidem*.
- [106] Esther McCoy: *Case Study Houses 1945-1962*, Los Ángeles: Hennessey & Ingalls, 1977.
Bruno Zevi: *Erik Gunnar Asplund*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1957.
- [108] Fotografía tomada con disparador automático. Archivo personal.

- [118] Fotografía proporcionada por Alejandro de la Sota. Archivo personal.
- [122] *Hogar y Arquitectura*, núm. 115 (noviembre-diciembre 1974).
- [124] Fotografía de José Manuel López-Peláez. Archivo personal.
- [132] Reproducción proporcionada al autor del texto por Alejandro de la Sota. Archivo personal.
- [132] Fotografía de José Manuel López-Peláez. Archivo personal.
- [138] Reproducciones de los croquis entregadas por Sáenz de Oiza al autor del texto. Archivo personal.
- [140] Ibidem.
- [142] Ibidem.
- [144] Ibidem.
- [146] Ibidem.
- [148] Ibidem.
- [150] Ibidem.
- [152] Ibidem.
- [154] Reproducción del croquis dedicado por Sáenz de Oiza al autor del texto. Archivo personal.
- [156] *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940*. Cuaderno de Viaje 1913, El Escorial, Madrid: El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura núm. 10, 2002.
- [160] Ibidem.
- [162] *Pabellón de Bruselas 58. Corrales y Molezún*, Madrid: Ministerio de la Vivienda y ETSAM, Departamento de Proyectos, 2004.
- [170] *Arquitectura*, núm. 107 (noviembre 1967).
- [174] Ibidem.
- [178] Ibidem.
- [182] Ibidem.
- [184] *J. A. Coderch 1945-1976*, Madrid: Xarait Ediciones, 1978.
- [186] *Arquitectura*, núm. 107 (noviembre 1967).
- [188] *Gunnar Asplund 1885-1940. The Dilemma of Classicism*, Londres: Architectural Association, 1988.
- [194] *VV. AA.: Asplund. Exposición Universal de Estocolmo 1930*, Madrid: Ministerio de la Vivienda, Editorial Rueda, Arquitecturas Ausentes del Siglo XX, 2004.
- [196] Fotografía proporcionada por Alejandro de la Sota. Archivo personal.
- [200] *AV Monografía*, núm. 68 (noviembre-diciembre 1997).
- [202] Fotografía de José Manuel López-Peláez. Archivo personal.
- [204] *AV Monografía*, núm. 68 (noviembre-diciembre 1997).
- [206] Fotografía de José Manuel López-Peláez. Archivo personal.
- [208] Fotografía de Rocio Rein. Aránzazu, 1996.

La editorial ha puesto todo su empeño en contactar con aquellas personas que poseen los derechos de autor de las imágenes publicadas en este volumen. En algunos casos, su localización no ha sido posible y, por esta



Aldo van Eyck en el umbral.

La proximidad a una determinada presencia o al lugar en que se encuentra, surge al intuirse allí un interés común: la simpatía o afinidad con algo. Se contempla la posibilidad de alumbrar nuestro camino hacia un anhelo que tenemos como seres humanos. El maestro es alguien que con su actitud impulsa la Ley de la Expansión y sirve como medio para incorporarnos a ella, abandonando la reducción propia de determinadas formas mentales... Marsilio Ficino, el preceptor de Lorenzo de Médicis, escribió a uno de sus discípulos: "Se necesitan astucia y discernimiento ya que la liebre se esconde en una pequeña mata de hierba. Lo mezquino se esparce con facilidad mientras que lo útil se reduce a lugares muy concretos". Saber situarse cerca de estos lugares es la condición de cualquier aprendizaje.