

DICIEMBRE2020

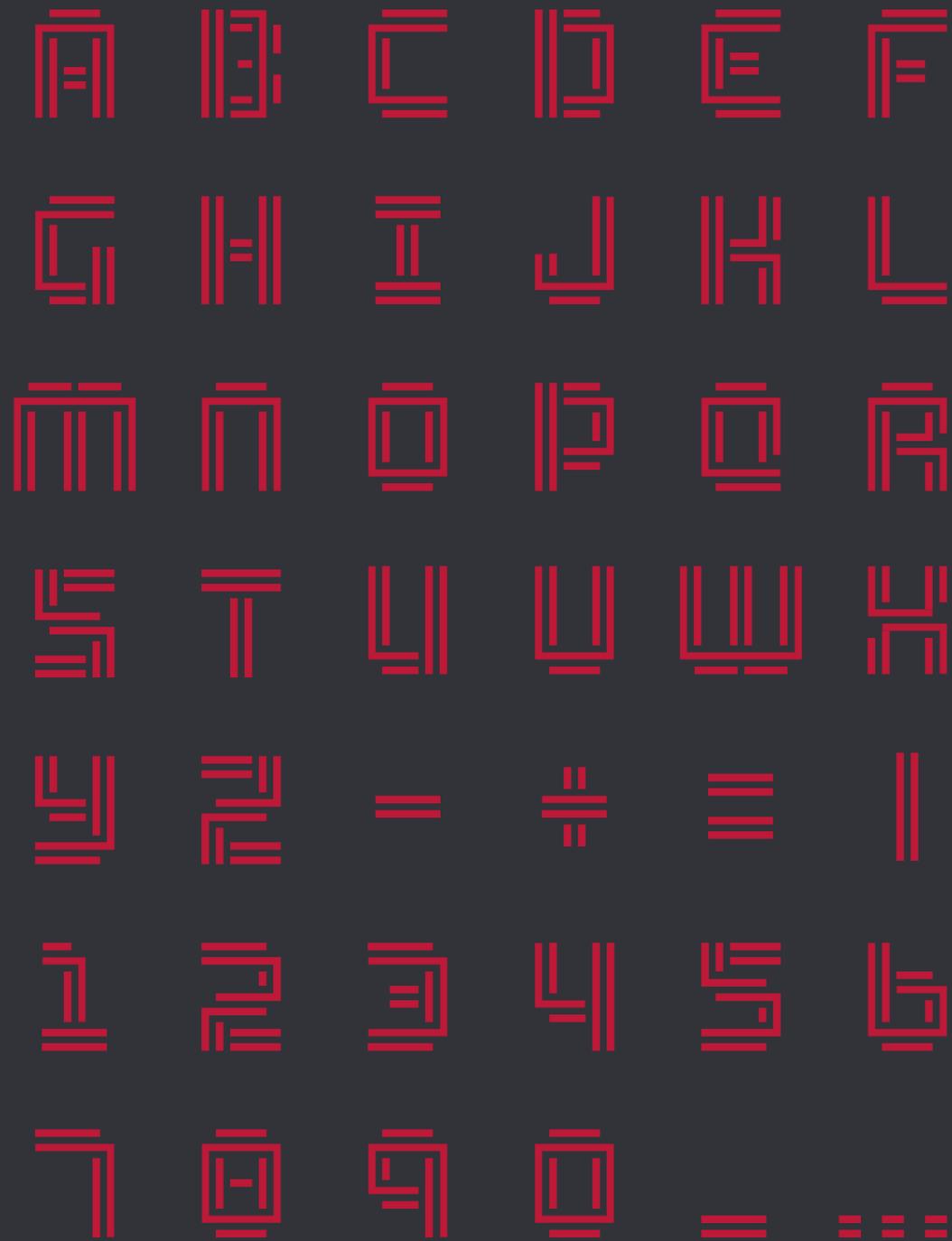
# 04 VAD

VEREDES ARQUITECTURA Y DIVULGACIÓN

## LOS SECUNDARIOS

Un nuevo lenguaje en el prefabricado

rodinas.com



## Color auténtico

Lacado a mano y exclusivo en todo el mundo: JUNG ofrece su clásico interruptor LS 990 en los 63 colores de Les Couleurs® Le Corbusier.

Apartamento en Munich  
ARNOLD / WERNER Architektur und Innenarchitektur

más información en  
[www.asemas.es](http://www.asemas.es)

# Construimos tu tranquilidad

Nuestra mutua ha bonificado un 25% de la prima fija anual 2020 de RC profesional con motivo de la PANDEMIA por COVID-19



Autor: Ismael Medina Manzano, mención especial en el Concurso de Ideas convocado por ASEMAS "ARQUITECTURA PARA EL DÍA DESPUÉS"

La única MUTUA SIN ÁNIMO DE LUCRO FORMADA POR Y PARA ARQUITECTOS que entiende tus necesidades y te da desde 1983 toda la seguridad, solvencia, permanencia y flexibilidad que necesitas.



94 424 01 98



MUTUA DE SEGUROS  
Y REASEGUROS A PRIMA FIJA

[arquitasa.com](http://arquitasa.com)

91 112 44 99

*la tasadora de los arquitectos*



**ARQUITASA**

SOCIEDAD DE TASACIÓN



**EN FUNDACIÓN ARQUIA CREEMOS EN LA  
CAPACIDAD TRANSFORMADORA DE LA  
ARQUITECTURA PARA HACER UN MUNDO MEJOR**

[fundacion.arquia.com](http://fundacion.arquia.com)



## VAD 04. Los secundarios

Diciembre 2020

### Equipo Editorial

#### Director

Alberto Alonso Oro, España

#### Editora

Silvia Blanco Agüeira, España

#### Comité Científico

María Isabel Alba Dorado

Universidad de Málaga (España)

Eva M. Álvarez Isidro

Universitat Politècnica de València (España)

Juan Bravo Bravo

Universitat Politècnica de València (España)

Silvia Canosa Benítez

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Sergio de Miguel García

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Eduardo Delgado Orusco

Universidad de Zaragoza (España)

Miguel Ángel Díaz Camacho

Universidad Camilo José Cela (España)

Débora Domingo Calabuig

Universitat Politècnica de València (España)

Patricia Dueri Méndez

Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba (Bolivia)

Ana Esteban Maluenda

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Ana María Fernández García

Universidad de Oviedo (España)

Inés García Clariana

Universidad Europea de Valencia (España)

Iñigo García Odiaga

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (España)

Tomás García Piriz

Universidad de Granada (España)

Pablo Francisco Gómez Porter

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Manuel Lopes Cordeiro

Universidade do Minho (Portugal)

Raquel Martínez Gutiérrez

Universidad Rey Juan Carlos (España)

José del Carmen Palacios Aguilar

Universidad de Lima (Perú)

Lucía C. Pérez Moreno

Universidad de Zaragoza (España)

Juan Prieto López

Universidade da Coruña (España)

Jelena Prokopljevic

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Patricia Santos Pedrosa

Universidade da Beira Interior (Portugal)

Ignacio Vicente-Sandoval González

Universidad Rey Juan Carlos (España)

Beatriz Villanueva Cajide

Prince Sultan University, Riyadh (Arabia Saudita)

El **Comité Científico** contribuye en el medio académico nacional e internacional a la divulgación de la revista, sus números, convocatorias y eventos internacionales y además, establece vínculos con reconocidos investigadores y con otras instancias académicas e investigativas para la identificación de posibles colaboradores, como pares evaluadores, editores invitados y articulistas, entre otros.

#### Consejo Asesor

Iñaki Bergera Serrano

Universidad de Zaragoza.

Miembro del Comité Editorial ZARCH. Journal of Interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism.

María Fernández Hernández

Universidad CEU San Pablo.

Editora Jefe de Ediciones Asimétricas. Responsable de Publicaciones EPS de la Universidad CEU San Pablo.

Juan García Millán

Universidad Nebrija.

Director y Socio Fundador de Ediciones Asimétricas.

Director de Constelaciones. Revista de Arquitectura

de la Universidad CEU San Pablo.

Cristina López Uribe

Universidad Nacional Autónoma de México.

Editora de la revista Bitácora arquitectura.

Inés Moisset

CONICET - Universidad de Buenos Aires.

Un día | una arquitecta

El **Consejo Asesor** tendrá como misión principal asegurar un control de calidad de los contenidos de la revista y contribuir a definir la política editorial.

#### Alojamiento

https://veredes.es/vad/

#### Edita

Alberto Alonso Oro

Av de la Coruña 3337, 5ºIzq

27003, Lugo, Galicia, España

#### Alojamiento

https://veredes.es/vad/

#### Maquetación

Equipo editorial

#### Revisión

Equipo editorial

#### ISSN

2659-9139 edición impresa

2659-9198 edición digital

#### Depósito Legal

DL-LU 78-2019

#### Control de producción

Ediciones Asimétricas

#### Impresión y encuadernación

Estilo Estugraf Impresores

Impreso en España / Printed in Spain

Se publica bajo el sistema de licencias "Creative Commons Reconocimiento-No comercial 4.0" (CC-by-nc), cumpliendo con la definición de acceso abierto de la declaración de Budapest.

VAD. veredes, arquitectura y divulgación no se responsabiliza de los posibles derechos de reproducción de las imágenes pertenecientes a los textos firmados. Estos, si los hubiera, son responsabilidad de los autores de los textos conforme a los acuerdos establecidos y recogidos en la web y/o convocatoria correspondiente.



© Imágenes: sus autores

© Textos: sus autores/instituciones



**VAD. veredes, arquitectura y divulgación** es una publicación científica de periodicidad semestral (junio-diciembre) en formato digital (ISSN 2659-9198) y físico (ISSN 2659-9139) creada por el espacio de difusión de la arquitectura y tangentes a esta, VEREDES (ISSN 2603-6401).

**VAD. veredes, arquitectura y divulgación** acepta para su posible publicación artículos, críticas de arquitectura y reseñas de libros del ámbito de la teoría y cultura de la arquitectura, incluyendo estudios de otros campos relacionados con esta disciplina propios de los campos de investigación, según su nomenclatura UNESCO:

- 5506 Historia: por especialidades: Historia de la arquitectura.
- 6201 Arquitectura: Diseño arquitectónico, Jardines y parques, Urbanismo.

La revista evalúa contenidos originales en español e inglés siguiendo las directrices adoptadas por la comunidad científica y aplicando los criterios habituales en las publicaciones de mayor impacto internacional.

La valoración de los revisores externos incidirá en el interés del artículo, el juicio crítico del desarrollo, los datos bibliográficos manejados, la calidad de la redacción, así como su contribución el conocimiento en el ámbito de la historia, la teoría y el diseño arquitectónico y urbano.

Por tanto cada artículo científico es sometido a un riguroso proceso de revisión por el método de pares ciegos, de acuerdo con el protocolo Open Journal System y bajo el sistema de licencias Creative Commons en su modalidad "by-nc".

Estructura de la publicación:

- **Prólogo**, contextualiza y da forma al respectivo número.
- **Editorial** estará a cargo de los editores internos o invitados y que introducen la temática.
- **Artículos científicos** (4000-5000 palabras).
- **Críticas de arquitectura** (500-800 palabras).
- **Reseñas de libro** (400-500 palabras).

# Otros aspectos que nos gustaría compartir contigo, estimado lector.

Esta revista utiliza el Open Journal Systems, un programa de publicación de código abierto para la gestión de las revistas científicas creado por el Public Knowledge Project y liberado bajo la licencia GNU (General Public License).

## Agradecimientos

Como todo nuevo proyecto, no estará exento de obstáculos a superar, por lo que te pedimos, amable lector, que tengas paciencia y que nos ayudes a mejorar poco a poco. Esperamos crecer y la mejor forma hacerlo es en vuestra compañía y con vuestro apoyo.

Por último y no menos importante, es dar las gracias tanto a los miembros públicos actuales que forman VAD, veredes, arquitectura y divulgación como a los que tras los focos hacen posible que estos inicios sean menos duros. Así como a las diversas personas y entidades que apoyan esta iniciativa editorial para sacar adelante los diferentes números.

## Política de acceso abierto

VAD, veredes, arquitectura y divulgación garantiza un acceso abierto a todo el contenido publicado, con el objetivo de potenciar una investigación gratuita y un intercambio de conocimiento global.

La revista VAD, veredes, arquitectura y divulgación es gratuita desde el momento de la publicación de cada número y sus contenidos se distribuyen con la licencia "Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0" (CC-by-nc), cumpliendo con la definición de open access de la Declaración de Budapest en favor del acceso abierto.

## Política antiplagio

VAD, veredes, arquitectura y divulgación declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos publicados. El plagio está estrictamente prohibido y los textos cuyo contenido sea fraudulento serán rechazados o eliminados a la mayor brevedad. Al aceptar los términos y acuerdos expresados en la revista, los autores garantizan que los textos enviados son originales y no infringen derechos de autor. En el caso de autoría compartida, debe existir consenso pleno de todos los autores y su declaración expresa de que el trabajo no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

## Proceso de revisión por pares

Todos los trabajos presentados serán analizados por evaluadores externos, de acuerdo con criterios estrictos de calidad científica, siendo el Consejo de Redacción el que emita la decisión final a la vista de los informes de los evaluadores. Los originales serán revisados por el sistema conocido como "doble ciego", manteniéndose el anonimato del autor y de los evaluadores. Los trabajos serán enviados al menos a dos evaluadores externos cuyas sugerencias serán remitidas a los autores para que, en caso necesario, realicen las modificaciones pertinentes.

El Consejo de Redacción analizará todas las contribuciones y, teniendo en cuenta las evaluaciones externas, decidirá su aprobación o rechazo, así como el volumen y número en que se publicarán los artículos aceptados. Se procurará informar al autor sobre la aceptación o rechazo de su contribución en un plazo máximo de cinco meses, empezando a contar desde el momento en que se le informa de la aceptación del manuscrito para la evaluación externa. A la vista de los informes de los evaluadores/as, el Consejo de Redacción podrá tomar una de las siguientes decisiones, que le serán comunicadas al autor/a:

- Publicable tal y como está (o con ligeras modificaciones).
- Publicable tras su revisión. La publicación queda condicionada a la realización por parte del autor/a de todos los cambios requeridos por los evaluadores. El plazo para realizar tales cambios será de un mes.
- No publicable.

## Índices, bases y catálogos

La revista VAD, veredes, arquitectura y divulgación ha sido incluida en los siguientes índices, bases y catálogos: DOAJ, DIALNET, BASE, DULCINEA y MIAR, entre otras.

# VAD 04. Los secundarios

## Sumario

### Prólogo. Los secundarios

Eduardo Delgado Orusco

12-13

### 1 Editorial. Los secundarios, o 'los olvidados'

Noelia Cervero Sánchez

14-17

### 2 Salvador Fábregas: cinco secuencias de su obra

Carlos Peñate Vera | Samuel Fernández Pérez

18-29

### Figuras ocultas.

### 3 Lucho Miquel en el Poblado Dirigido de Fuencarral C

Jesús García Herrero

30-43

### 4 Redescubrir a Rafael de la Joya y Manuel Barbero: un viaje desde las fotografías de Juan Pando

Beatriz S. González Jiménez

44-56

### 5 Expresionismo en la obra de Juan Daniel Fullaondo, 1961-1994

José Ramón Hernández Correa

58-70

### 6 Mariano Garrigues en Fortuny 14: la casa entre palacios

Ismael Amarouch García

72-84

### Los años 40 en León, entre la tradición y la modernidad.

### 7 Ramón Cañas, las Casas Arriola y Ceremonias

Javier Caballero Chica

86-96

### 8 El Gran Hotel Almería de Fernando Cassinello: hito urbano y atalaya al Mediterráneo, 1968

Miguel Centellas Soler | José Francisco García-Sánchez

98-110

### 9 Coyuntura. ¿De qué estamos hablando los arquitectos en Argentina?

Fredy Massad

112-114

### 10 Emilio Moya Lledós, arquitecto conservador de la República

Luis Moya González

115-117

### 11 Severino González Fernández, un desconocido

Ana González Gil | Clara González Gil | Antonio Pernas Varela

118-120

### 12 Feo. Horroroso. Para demolerlo

Ekain Jiménez Valencia

121-123

### Escuela al Aire Libre en Vistahermosa, Alicante. El Colegio

### 13 Santa Teresa de Rafael de La Hoz y Gerardo Olivares

Inés Tabar Rodríguez

124-126

### 14 Reseñas Bibliográficas

Antonio Giráldez López - Pablo Ibáñez Ferrera | Jaume Prat Ortells | Logan Leyton |

128-131

# Prólogo

## VAD 04. Los secundarios

### The secondary characters

#### Eduardo Delgado Orusco

Universidad de Zaragoza (EINA Unizar), Zaragoza

Doctor Arquitecto y PDI del departamento de Proyectos Arquitectónicos

Hace ya 20 años que el profesor Carlos Sambricio propuso la idea de la recuperación en el panorama español de lo que nosotros queremos llamar "los secundarios",<sup>1</sup> aquellos arquitectos que por diferentes motivos no disfrutaron de excesiva fortuna crítica durante su ejercicio profesional pero cuya obra, revisitada a la luz de los años transcurridos, plantea temas de interés a los ojos contemporáneos.

Ciertamente la memoria de aquellos profesionales y de sus trabajos —esta vez abierto el foco dentro y fuera de nuestro país— se hace necesaria para entender en toda su extensión la urdimbre profesional que hizo posible alumbrar un panorama sobresaliente —en todo caso desproporcionado para los medios disponibles— así como muchas las obras maestras de la arquitectura moderna.

"de modo que a través de ese conjunto pudiese entenderse de un modo distinto —tal vez más continuo y uniforme, más anónimo pero no menos interesante— lo sucedido en el ámbito de la arquitectura"<sup>2</sup>.

Pero es que además, la obra de esos profesionales, adecuadamente diseccionada, descubre nuevas capas de interés y complejidad en aquella urdimbre. Serían secundarios de lujo sin cuya participación no solo no se entiende lo ocurrido en aquellos años de brillantez, es que sin ellos sencillamente no se hubieran dado.

Además sucede que la mirada contemporánea descubre obras y personajes de aquellas otras épocas que resplandecen con luz propia y cuyo análisis está todavía pendiente. Corresponden a una pléyade de arquitectos que se entendían a sí mismos como *hombres de oficio*, al servicio de sus clientes, y que en muchos casos prefirieron ocultar su perfil de los focos de la crítica e incluso de la difusión profesional.

Ello no obsta —más bien al contrario— para el alumbramiento de trayectorias ejemplares que en nuestros días, cuando el oficio parece la construcción de la propia imagen a través de las facilidades que ofrecen las redes sociales y otros medios, cobran especial pertinencia.

Son modelos profesionales, en muchos casos independientes y ajenos al ruido, que hoy escasean y a los que deberíamos prestar especial atención.

Es por todo ello, por la necesidad de recuperar arquitectos y arquitecturas que se han filtrado en los sucesivos tamices de la crítica, que este nuevo número de VAD, veredes, arquitectura y divulgación plantea este tema de los llamados secundarios.

Así pues, se abre la veda para este redescubrimiento. O más bien, para el pasado a limpio de tantas investigaciones recientes que han abierto cajones—planeros, desempolvado vegetales y recuperado memorias con una mente análoga: la de la escritura de una nueva capa en el palimpsesto de la historia de la arquitectura.

- 1 El profesor José Manuel Pozo apunta este crédito a Sambricio quien hizo la propuesta en el Congreso dedicado a la arquitectura española de los años 50, celebrado en Pamplona los días 16 y 17 de marzo de 2000. *Vid. José Manuel Pozo Muncio. Nota preliminar, en Los brillantes 50 (Pamplona: T6 ediciones, 2004), 9.*

- 2 José Manuel Pozo Muncio, *Ibidem*.

**Figura 1.** Rodolfo García-Pablos. Fuente: Hernández Martínez, M. Carolina. *Informe sobre los trabajos realizados en el proyecto de catalogación del legado García-Pablos (Madrid: COAM, 2015), 6.*



# Editorial

## Los secundarios, o 'los olvidados'

### The secondary characters or the forgotten

#### Noelia Cervero Sánchez

Universidad de Zaragoza, España

Doctora Arquitecta y profesora del Departamento de Arquitectura, EINA

Este número de la revista VAD, dedicado a 'los secundarios', supone un homenaje a aquellas figuras ausentes o marginales en la historia de la arquitectura, cuya obra ha resultado importante o influyente en un determinado contexto temporal y geográfico. Los secundarios, o 'los olvidados', según la denominación que se adoptó en el número 303 de la Revista *Arquitectura* (1995), en referencia a un film rodado por Luis Buñuel en 1950 durante su exilio mejicano, aportan una interpretación alternativa y complementaria a la mirada canónica, más extensamente publicada, de cada época.

Los historiadores, críticos y editores, han aportado un entendimiento del origen y desarrollo de la nueva tradición, aislando y examinando ciertos acontecimientos específicos, seleccionados en función de criterios ideológicos, derivados del gusto o interés y del material disponible.

En *Breve historia de la arquitectura europea*, Pevsner<sup>1</sup> advierte al lector de que no encontrará a todos los arquitectos de importancia, sino una representación que pueda ser descrita y analizada en detalle. Se eliminan con ello matices, y se dejan de lado obras tan interesantes como las incluidas, que podrían dar lugar a otra historia igualmente válida<sup>2</sup>.

Como apunta Giedion, la historia no es una recopilación de hechos sino un intento de comprender un proceso vital en marcha<sup>3</sup>. Para conocer las notas que han dado carácter a la arquitectura propia de cada periodo, el trabajo de quienes han sido consagrados como "maestros" ha de ponerse en relación con el de aquellos que, por la importancia atribuida en relación con el conjunto, podríamos llamar secundarios<sup>4</sup>. Sin embargo, pese a las revisiones realizadas desde hace décadas, la historiografía moderna ha limitado los arquitectos y obras que no "estaban a la altura de su época", no atendían a los cánones más ortodoxos<sup>5</sup> o se encontraban condicionados por circunstancias propias o contextuales, que les impidieron un mayor reconocimiento.

El proceso de formación de una actitud racionalista en la arquitectura española, iniciado a mediados de los años veinte, sufrió un violento corte, con poco más de una década de vida, a causa de la Guerra Civil. El exilio de un buen número de los más prestigiosos impulsores de la arquitectura moderna, como Manuel Sánchez Arcas (1989-1970), que recorrió la Unión Soviética, Polonia y Alemania, Luis Lacasa (1899-1966), que se estableció en la Unión Soviética, o Antonio Bonet Castellana (1913-1989), que emigró a Argentina, supuso la dispersión y el silenciamiento de sus ideales y obras, tanto en su país de origen como en el de destino.

Cayó también en el olvido una buena parte de la nueva generación de arquitectos que, en la década de los años cincuenta, afrontó la búsqueda de alternativas al estilo nacional impulsado por el régimen.

- 1 Nikolaus Pevsner. *Breve historia de la arquitectura europea* (Madrid: Alianza Editorial, 1994 [1943]).
- 2 Nikolaus Pevsner, "Introduction", en Eric Mendelsohn, *Letters of an architect*, ed. Oskar Beyer (Londres: Abelard-Schuman, 1967).
- 3 Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura* (Barcelona: Editorial Reverté, 2009 [1941]).
- 4 José Manuel Pozo (ed.), *Los brillantes 50: 35 proyectos* (Pamplona: T6 ediciones, 2004).
- 5 David Rivera Gámez, *D. La otra arquitectura moderna* (Barcelona: Editorial Reverté, 2017).

Figura 1. José de Yarza García. Capilla del complejo escolar Santa María del Pilar en Zaragoza, 1965.  
Autora: Noelia Cervero Sánchez.

En el campo de la vivienda, es destacable la política de poblados madrileña, con figuras como **José Luis Romany** (1921- ), **Luis Cubillo** (1921-2000), **José Luis Íñiguez de Onzoño** (1927- ) y **Antonio Vázquez de Castro** (1929- ), que definieron, desde la necesidad, un nuevo estilo de vida. Asimismo, los Institutos y Universidades Laborales, con arquitectos como **Luis Laorga** (1919-1990) en Coruña, Cáceres y Huesca, **Fernando Cavestany Pardo-Valcarce** (1922-1974) en Córdoba, o los hermanos **Rodrigo y Felipe Medina Benjumea** (1909-1979 y 1910-1993) en Sevilla, mostraron una variedad y una libertad proyectual desconocidas.

El prejuicio político-ideológico que habitualmente se atribuye a este periodo histórico, ha podido influir en el olvido de estas y otras figuras de la talla de **Rafael Aburto** (1913-2014) o **Francisco de Asís Cabrero** (1912-2005), cuya experimentación en los ámbitos doméstico y público devolvió la modernidad a la arquitectura española.

Entre aquellos incomprendidos o poco aceptados por la profesión y la crítica, puede identificarse un grupo de arquitectos adelantados a su tiempo, debido a su confianza en la tecnología y la industrialización, como son **Rafael Leoz** (1921-1976) o **Emilio Pérez Piñero** (1935-1972), que dedicaron sus vidas a la estructuración espacial. Escasamente publicadas fueron asimismo corrientes distintas de las consagradas en el momento, como el organicismo exacerbado que caracterizó los arriesgados proyectos de **Fernando Higuera** (1930-2008) o **Curro Inza** (1929-1976), generando opiniones extremas.

La cuestión geográfica supone igualmente un factor determinante, debido a un prejuicio inicial que centró el interés en Madrid y Barcelona. A pesar de que esta distinción entre núcleos principales y periféricos<sup>6</sup> está comenzando a vencerse, son escasamente conocidos fuera de su entorno geográfico arquitectos como **José de Yarza García** (1907-1995) cuya obra se encuentra principalmente en Zaragoza (Fig. 1), **José Ferragut Pou** (1912-1968) en Mallorca, **Luis Recasens** (1916-1989) en Sevilla, **Carlos Pfeiffer** (1925-2011) en Granada, **Desiderio Pernas** (1930-1996) en Vigo o **Santiago Artal** (1929- ) en Valencia.

Si se atiende a las circunstancias personales, el escaso interés por la divulgación puede explicar la limitada repercusión de arquitectos como **Francesc Mitjans** (1909-2006), **Luis Miquel Suarez-Inclán** (1929-2016), **Francisco Coello de Portugal** (1926-2013) o **Josep Pratmarsó i Parera** (1913-1985), a pesar de la vocación, lucidez y diversidad disciplinar que todos ellos compartieron.

Es también reseñable, cómo han sido menos difundidos los perfiles teóricos, responsables de dar a conocer las ideas de vanguardia o de asentar el pensamiento crítico moderno, como **Fernando García Mercadal** (1896-1985) o **Josep Maria Sostres** (1915-1984), y aquellos que se dedicaron al urbanismo, como **Pedro Bidagor** (1906-1996) o **Antonio Perpiñá** (1918-1995), o a la restauración monumental, como **Leopoldo Torres Balbás** (1888-1960), **Alejandro Ferrant** (1897-1976), **Francisco Íñiguez Almech** (1901-1982), **Fernando Chueca Goitia** (1911-2004) o **Francisco Pons Sorolla** (1917-2011), independientemente de la relevancia de su obra.

Por último, se encuentra un gran vacío historiográfico en la arquitectura española vinculado al género. Las escasas apariciones de arquitectas, desde que en 1936 se licenciara la primera de ellas, **Matilde Ucelay** (1912-2008), a la que le fue concedido el Premio Nacional de Arquitectura, ha silenciado figuras vinculadas a la Universidad, como **Adriana Bisquert** (1941- ), que además fue Premio Nacional de Urbanismo, o **Pascuala Campos de Michelena** (1938- ), primera Catedrática de Proyectos Arquitectónicos en una Universidad española, así como aquellas cuya trayectoria profesional ha transcurrido en un equipo de trabajo, como ocurre con **Anna Bofill** (1944- ), experta en generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas.

Esta diversidad de casuísticas identificadas en el ámbito español, invita a reunir, más allá de los maestros destacados, una constelación de secundarios que reflejan áreas, estilos y obras esenciales para componer, en toda su extensión, la complejidad de la historiografía moderna.

A este respecto, Carlos Sambricio<sup>7</sup> señala:

"En lugar de afrontar los "momentos brillantes" de una cultura algunos optamos por estudiar las contradicciones de la misma: y tras destacar la necesidad de proceder a la simplificación de una historiografía concebida como justificación de sucesivos y encadenados momentos de la vanguardia, buscamos definir —frente a quienes identificaban "modernidad" con lenguaje formal— los problemas (o temas) a los que la arquitectura, ya en los años treinta, tuvo que hacer frente".

La importancia de conocer el pasado en toda su extensión radica en que el tiempo, inexorable, no borre estos pasajes. Quedan pendientes, por tanto, relatos que les den protagonismo, para que, incorporados al conjunto, contribuyan a conformar un panorama exhaustivo que cale, con todos sus pliegues, en las generaciones futuras.

**7 Carlos Sambricio, "Prólogo", en *Arquitectura Española del exilio*, ed. Juan José Martín Frechilla, Carlos Sambricio (Madrid: Lampreave, 2014).**

**6 Gabriel Ruiz Cabrero, *El moderno en España. Arquitectura 1948-2000* (Madrid: Tanais, 2001).**

# Salvador Fábregas: cinco secuencias de su obra

## Five sequences of Salvador Fabregas work Carlos Peñate Vera | Samuel Fernández Pérez

Recibido: 2020.09.30  
Aceptado: 2020.12.01

### Carlos Peñate Vera

Investigador independiente  
carlospenatevera@gmail.com  
Arquitecto por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2017). Estudios en la Universidad Politécnica de Białystok (Polonia), desarrollando en ella proyectos residenciales. En Canarias, he realizado tanto en viviendas de pequeña entidad como en edificios comerciales de gran escala.

### Samuel Fernández Pérez

Investigador independiente  
samfp@hotmail.es  
Arquitecto por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2018). Actualmente trabaja como arquitecto en la administración local como parte de la Oficina Técnica Municipal de El Paso (Isla de La Palma).

### Resumen

La obra de Salvador Fábregas ha pasado desapercibida fuera de círculos expertos. Su producción arquitectónica ha formado parte del paisaje urbano y turístico de Gran Canaria creado desde los años 60 hasta nuestros días.

Conocido entre compañeros como un maestro del hormigón, su obra va más allá: ha logrado grandes hitos desde viviendas unifamiliares, así como en establecimientos turísticos, entonces en pleno desarrollo en la isla de Gran Canaria; hasta sus últimos trabajos en edificación y restauración de inmuebles de uso religioso, donde se evidencia la calidad y reflexión de su obra; y lo colocan en línea con otras producciones de arquitectura en España que sí han disfrutado de fortuna crítica y divulgación.

*Palabras clave:* Salvador Fábregas; Gran Canaria; hormigón; modernidad; estructura.

### Abstract

Salvador Fábregas' work has been unknown outside of local architecture circles. Its architectural production has been part of the urban and tourist landscape of Gran Canaria, starting on the 60s to this present day.

Known among colleagues as a master of reinforced concrete, his work goes further: he has achieved great milestones from single-family housing, as well as in hotels for the then emerging tourism; until his last works in construction and restoration of buildings for religious use, where the quality and thought of his work is obvious, it is placed in the first rank with other architectural works in Spain that have been widely disseminated and recognized with critical acclaim.

*Key words:* Salvador Fábregas; Gran Canaria; reinforced concrete; modern architecture; structure.

Si la obra de Salvador Fábregas Gil (1931-2020) se proyectase como un carrusel de imágenes, siguiendo el orden cronológico natural, el espectador podría tener la sensación de estar observando secuencias de una película. Aunque los fotogramas pudiesen parecer a primera vista inconexos, no se encontrarían aislados e independientes, sino formando parte de un argumento, de una narración continua cuya sinopsis es la evolución del trabajo y del pensamiento de un autor casi desconocido, velado por el filtro casi omnipresente de la obra de Miguel Martín-Fernández de La Torre, autor de casi mil quinientos proyectos, la mayoría de ellos en el municipio de Las Palmas de Gran Canaria.

Miguel Martín, coetáneo de Fábregas, aunque de una generación anterior, ha sido considerado por la historiografía como uno de los grandes exponentes de la arquitectura racionalista en Canarias<sup>1</sup>, autor de obras de importancia como la Casa del Niño, el Hospital Psiquiátrico, el Cabildo Insular, y más posteriormente, la Casa del Marino, ya abandonado el lenguaje racionalista y siguiendo los ecos de la arquitectura europea de finales de los años cincuenta<sup>2</sup>.

Ha sido la búsqueda de Salvador Fábregas la de una imagen y adaptación al medio y a los medios, con lo que esto supone en un territorio insular, y además con la firme convicción de ser coherente con un discurso y un planteamiento intelectual propio, alejado de toda tendencia con fecha de caducidad. Unas formas, a veces megalíticas, casi primitivas, que evocan el pasado sin pretenderlo, o queriendo; en otras ocasiones, configuraciones de una imagen de contemporaneidad absoluta<sup>3</sup>.

Salvador Fábregas, arquitecto de origen granadino, es enviado a Tenerife para realizar las prácticas de alférez de artillería antiaérea, tiempo en el que se incorpora al estudio de Luis Cabrera Sánchez del Real<sup>4</sup>. Posteriormente, intenta ser admitido para colaborar en el atelier parisino de Le Corbusier, objetivo que no logra alcanzar; sin embargo, sí consigue completar su formación con Robert Camelot, Jean de Mailly y Bernard Zehrfuss, trabajando con ellos en la última fase del proyecto del Centro Nacional de las Industrias Técnicas (CNIT), ubicado en La Défense, París<sup>5</sup>.

Terminado en 1958, era este un edificio de planta triangular y bóveda de arista, la cual cubría 11.500 metros cuadrados, estando dedicado a divulgar los avances de la investigación y aplicación en industria<sup>6</sup> (Fig. 1).



- 1 Gago Vaquero, José Luis et al. Miguel Martín: arquitecturas para la gran ciudad. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM (1995), 52. Digitalizado por la ULPGC en <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/181959> "Miguel Martín Fernández de la Torre y su labor en Las Palmas de Gran Canaria", *Cortijos y Rascacielos* 49 (1948):28
- 2 José Luis Gago Vaquero et al, *Miguel Martín: arquitecturas para la gran ciudad*, 59.
- 3 Gemma Medina Estupiñán, "Sueños de prefabricado, la experiencia europea. Dos ejemplos: Manuel de la Peña Suárez y Salvador Fábregas Gil". En *Viajes en la Transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, editado por José Manuel Pozo Municio et al (Pamplona: T6, 2010), 249-258.
- 4 Pilar Carreño Corbella. "Salvador Fábregas: La Modernidad de 'La Osa Mayor'", *Anuario del Instituto de Estudios Canarios XLV* (2001): 54.
- 5 Santa Ana, Mariano de. "Entrevista a Salvador Fábregas", *La Provincia*, 4 de octubre de 2008: <https://bit.ly/2Sddk5D> (consultado el 15/09/2020).
- 6 *Informes de la Construcción*, vol. 10, nº 96 (1957): 85-92.

Figura 1. Jean de Mailly, Bernard Zehrfuss y Robert Camelot. CNIT (Centre National des Industries Techniques), París, 1958. | Fuente : Horn, C. (2014). La Défense, un distrito de negocios único. *Proyecto Baikal*, 11 (39-40), 90-97. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.39-40.707> (consultado el 15/09/2020).

Un proyecto que empleaba un depurado uso del hormigón armado y una reflexiva investigación tecnológica. Por tanto, su historia —y la nuestra— empieza con un afán de renovación y un actor principal: el hormigón; el material.

El contexto y el escenario, a principios de los años sesenta, reducía las obras producidas en Canarias a dos categorías: regionalistas o racionalistas. La elección entre pertenecer a una u otra venía motivada por criterios más bien relacionados con la educación cultural o los gustos personales de promotores y clientes.

Asimismo, esta época supuso para el archipiélago y especialmente para la Isla de Gran Canaria un periodo de cambio: el turismo de masas, eminentemente de países nórdicos, así como la presencia de comunidades de comerciantes esencialmente de origen hindú, y el desarrollo de la actividad portuaria con la consiguiente llegada de trabajadores pesqueros procedentes de Asia, y en especial de Corea<sup>7</sup>. Estas circunstancias provocan que convivan

“a la vez un concepto de vida atrasado, a veces casi medieval, con un ritmo insospechadamente cosmopolita, comerciante y turístico”<sup>8</sup>.

Las que siguen son cinco secuencias capaces de mostrar la trayectoria de un arquitecto, donde cada una de ellas supone una reflexión y abre múltiples lecturas sobre composición, sobre la escala, sobre las posibilidades de un material, sobre la belleza de la geometría y la abstracción, y sobre una modernidad en la periferia, en Canarias, que generalmente se centra en Miguel Martín Fernández de la Torre y que cuenta con otras figuras notables como Salvador Fábregas.

### Casas Thorsen y Backhaus, Las Palmas de Gran Canaria, 1962

El Paseo de Chil es un decalaje de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, un cambio de cota abrupto que la divide en una ciudad baja y una ciudad alta. Una falla que convierte a esta línea de más de tres kilómetros de largo en un balcón privilegiado hacia la “planicie” del resto de la ciudad, hacia el puerto y hacia las aguas del atlántico.

En su tramo intermedio el paseo se desdobra y asciende aún más. Surge así el Paseo de La Cornisa y transversalmente, entre el interludio entre el Paseo de Chil y La Cornisa, se sitúan dos viviendas, dos geometrías opuestas en sendas parcelas cercanas y con casi la misma superficie. Estas quedan contenidas entre la orografía: al este y al sur, las líneas de cota ascienden en Altavista; al oeste, el plano vertical contiene El Paseo de La Cornisa. La curva de la calle dibuja una parcela atípica (dos ángulos casi rectos se encuentran con un semicírculo); el viario gira, asciende y en su parte alta traza el límite de la otra parcela no menos curiosa: un triángulo casi isósceles que se encuentra en su vértice con un rectángulo dramáticamente estrecho. Ubicaciones doblemente límite: suponen el final o el comienzo de la edificación a la vez que el preludio a La Cornisa y el final del paseo de Chil.

Un arquitecto, Fábregas, proyecta y ejecuta en este lugar dos viviendas, aparentemente alejadas y coincidentes.

Una geometría básica: un círculo, que se descubre de norte a este, y donde se sitúan las estancias más públicas, detrás del perímetro curvo acristalado. En el lado opuesto, lo más privado. Los espacios se dividen radialmente, mientras que un muro en forma de “C” configura el dormitorio, los huecos lo separan del perímetro circular y sus extremos lo atraviesan, reforzándose en su independencia.

A su vez, un lateral del cerramiento del dormitorio genera el umbral de la entrada, no por sí sólo sino junto una línea sinuosa, un muro que surge del mismo límite de la propiedad y crece a medida que el terreno desciende. Esto da oxígeno a la acera, produciéndose en el encuentro de este muro ondulado con la vivienda una muesca, que hace de interfaz entre la casa y la calle, entre lo cerrado y lo abierto (Fig. 2a).

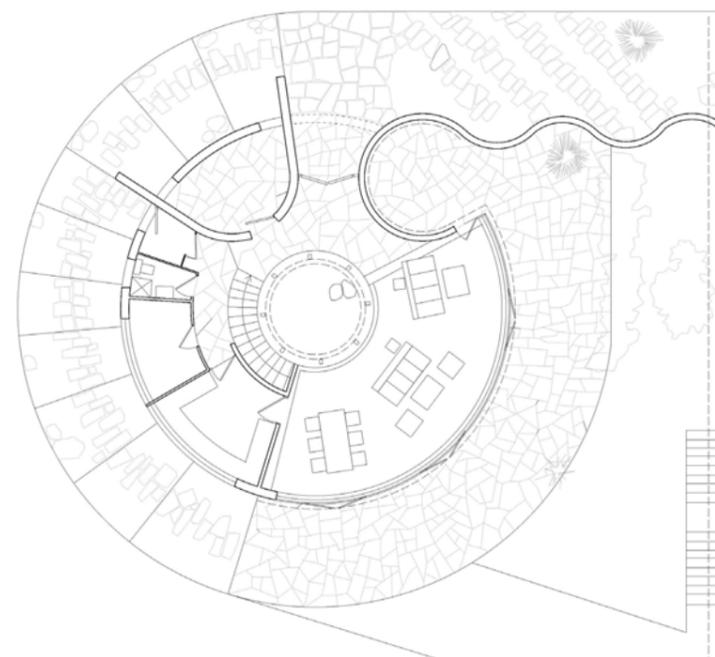


Figura 2a. Planta de la Casa Thorsen. Redibujado por los autores a partir de planos originales. Fuente: José Luis Gago Vaquero, *Arquitecturas contemporáneas. Las Palmas de Gran Canaria, 1960-2000* (Madrid: Ediciones del Umbral, 2002), 94-95.

Paralelamente al cerramiento de la vivienda surge un círculo exterior, una extensión del salón-comedor que se convierte en una terraza, un balcón que mira y se abre al noreste. Simétricamente una escalera rampada de grandes peldaños baja de nivel, desciende en busca de la cota inferior de la calle.

Un último círculo, central, rompe el forjado como un troquel geométrico y genera un patio que sirve de apoyo a una escalera interior que conecta la planta de garaje. Este centro perfora la cubierta que se muestra como una tapa con grosor, con sus paramentos de textura árida, como resonancia de la misma losa del balcón-terraza, que vuela, se despega del cuerpo central hasta tocar el límite de la parcela y regresar hasta el lado opuesto.

Vistas ambas construcciones en planta, la casa Thorsen y la casa Backhaus, si se trazara una tangente virtual a la planimetría de la primera se obtendría la alineación para empezar a construir la segunda, un nuevo proyecto con unas superficies de parcela y construcción casi idénticas, pues solo hay 10 y 16 metros cuadrados de diferencia entre ellas respectivamente (Fig. 2b).

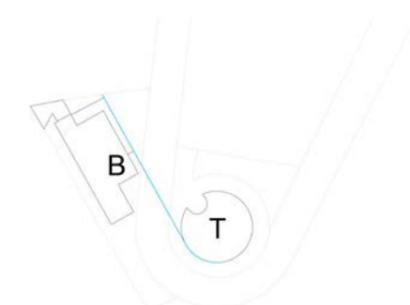


Figura 2b. Correspondencia geométrica entre las dos casas. Dibujo de los autores.

En contraposición, en la casa Backhaus los círculos paralelos se convierten en rectas. La geometría circular se transforma en ortogonalidad: un rectángulo alargado, paralelo su lado mayor a la alineación trasera dominante de la parcela, aloja las estancias más privadas (dormitorio, aseos y cocina). Otro rectángulo menor se repite frente al anterior y avanza en uno de sus extremos formando una "L", donde se disponen el salón-comedor y un dormitorio (Fig. 3a).

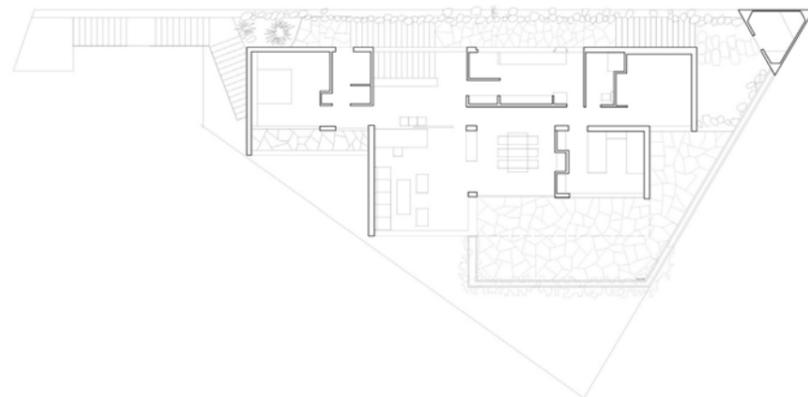


Figura 3a. Planta de la casa Backhaus. Redibujado por los autores a partir de planos originales.

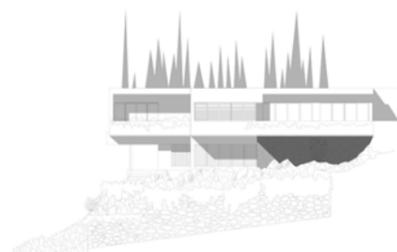


Figura 3b. Alzado de la casa Backhaus. Redibujado a partir de alzados originales.

Este decalaje produce una terraza que se recorta con el límite de la parcela en su extremo norte, pero sigue paralelo al fondo en su frente. En esta vivienda, la entrada no se sitúa a nivel de calle, ya que no es posible acceder desde la cota superior, por lo que el recorrido asciende, la casa se eleva. Al igual que su vecina se abre al horizonte, aunque la terraza continua de la casa Thorsen da paso a un zig-zag, a un saliente más modesto y fragmentado.

En la Casa Backhaus los huecos reducen su tamaño, dan más espacio a la materialidad del paramento constituido por el alzado de la cubierta y su continuidad en antepechos y en la barandilla, la cual forma una gran jardinera (al igual que en la Thorsen), donde la vegetación es un eco de la base de la vivienda; piedra y plantas contrastan con los muros blancos de las estancias. Lo irregular frente a la limpieza geométrica, un zócalo estático, firme, frente a una geometría que avanza sobre ella (Fig. 3b).

Ambas viviendas ejemplifican la modernidad del Estilo Internacional: inclinándose hacia la flexibilidad de la planta libre gracias a estructuras de esqueletos antes que a la fábrica de albañilería<sup>9</sup>.

### Apartamentos Baganvilla, Maspalomas, 1964

Al sur de Gran Canaria, en el paradigma del modelo turístico de sol, playa y experimentación en el que se convierte la zona de San Agustín, emerge el establecimiento turístico de apartamentos Baganvilla, uno de los pioneros en este enclave. El edificio queda configurado por la peculiar orografía de la zona: un enorme desnivel que separa la calle y el paseo a nivel de playa.

Desde la cota superior, una cubierta de ocho bóvedas blancas, culmina un paramento de aparejo de piedra, extraída del propio solar, de unas dos plantas de altura, fragmentado y acristalado paradójicamente en los apoyos de las bóvedas. Una entreplanta rectangular avanza hacia la calle y genera la entrada en este cuerpo.

En su lado opuesto un escalonamiento progresivo y aterrazado aumenta en dirección al paseo, abriéndose hacia el horizonte, aprovechando el soleamiento del suroeste. La estructura está formada por cinco pantallas continuas y cinco muros de piedras que atraviesan y sostienen los forjados. Estos se muestran en los amplios balcones donde la carpintería se retranquea, y los antepechos engrosan el espesor. A su vez, en el encuentro con la medianera, el forjado agujerea el muro de piedra y se genera un pequeño hueco por planta en forma de arco que junto con un diminuto cuadrado suponen las únicas concesiones a la hegemonía de la piedra volcánica.

En su encuentro con el suelo, en la cota más baja, los muros se multiplican —pasan de cinco a nueve—, y todos se transforman en arcos de descarga, sucediéndose paralelos pero alternándose entre uno de pequeño diámetro y uno mayor. Las habitaciones cuentan con una terraza cubierta, casi por completo (debido al escalonamiento progresivo), y delimitada por los muros de piedra, dando lugar a un marco que recoge las vistas hacia el mar en cada apartamento (Fig. 4).



Figura 4. Apartamentos Baganvilla, Maspalomas, 1964. Fuente: Revista Costa Canaria, 13 (1969): 67.

La piedra domina el pavimento, escalones, muros y arcos, contrastando únicamente con el blanco de la parte inferior del forjado. Este material pétreo configura también las medianeras, de una imagen casi primitiva y que encuentran su naturaleza en la unión con la geología del acantilado. La vegetación y la roca se funden con el edificio.

### Hotel Concorde, Gran Canaria, 1969

A escasos metros de Las Canteras, la playa urbana que domina longitudinalmente el lado oeste del istmo, y que une el resto de la isla con La Isleta, se ubica este edificio. Sobre un solar rectangular en una esquina interior de manzana, el hotel se muestra como un compendio de aristas, de planos, de luces y sombras alternadas, de un mismo material que adopta múltiples matices. La monumentalidad del edificio queda reducida gracias a la micro-facetación del plano y a la continuidad de las franjas horizontales acristaladas de cada planta.

La idea del hotel Concorde se entiende mejor desde un punto de vista estructural, de esta forma el edificio se resuelve en tres sistemas distintos para tres grupos de plantas. En la escala a pie de calle, utiliza tres grandes pilares huecos, de acabado de estrías hendidas y apariencia colosal, llegando a conformar una imagen icónica, megalítica. Sobre ellos, una gran lámina de hormigón armado, sobre la que se apoyan los muros de carga y forjados que dan forma a cinco plantas de habitaciones. El edificio se culmina, a su vez con unas bóvedas de hormigón sustentadas con pilares metálicos<sup>10</sup>.

10 José Luis Gago Vaquero, *Arquitecturas Contemporáneas: Las Palmas de Gran Canaria, 1960-2000* (Madrid: Ediciones del Umbral, 2002), 97.

11 Pilar Carreño Corbella. "Salvador Fábregas: La Modernidad de 'La Osa Mayor'", *Anuario del Instituto de Estudios Canarios XLV* (2001): 54.

El hormigón armado se convierte en protagonista. Los conocimientos adquiridos en París<sup>11</sup> le servirán para configurar la fachada. Piezas hexagonales que se muestran al exterior como rectángulos girados 45 grados y acabados en sus caras superiores e inferiores en forma de pirámide: como estalactitas que surgen del paramento.

Siguiendo los huecos de las ventanas, una franja de cerámica hace de transición entre los elementos de hormigón. El acristalamiento se retranquea y como división del mismo la partición interior se muestra como pequeñas escamas rectangulares.

El edificio parece despegarse del suelo con un zócalo que ocupa los dos primeros niveles, prácticamente de vidrio exclusivamente y una carpintería apenas visible, lo que genera un vaciado que en cierto modo libera la calle, la aleja de la sensación de muro que provocan la altura de los edificios colindantes para una vía de diez metros de anchura.

Entre los entrantes del zócalo, se hace visible el sustento del edificio, siete enormes pilares de hormigón en forma de palmera, exteriores, que se independizan del cerramiento de las plantas bajas y forman parte de la calle, aumentando el espacio público. La parte baja del forjado se hace visible y fuera de los ábacos, los casetones añaden sombras y textura a este porche urbano.

En este edificio, el arquitecto se concentra tanto en la prefabricación de los elementos que configuran la fachada como en la artesanía que se encuentra tras la laboriosa ejecución de los encofrados que generan los múltiples pliegues de los pilares (Fig. 5).



Figura 5. Hotel Concorde, Gran Canaria, 1969. Fuente: José Luis Gago Vaquero, *Arquitecturas Contemporáneas Las Palmas de Gran Canaria, 1960-2000*. (Madrid: Ediciones del Umbral, 2002): 236, 237

## Centro Comercial Faro 2, Maspalomas, 1989

Este edificio, alejado de la entonces imperante arquitectura post-moderna, se configura en un privilegiado solar circular, del cual emergen caminos hacia todos los apartamentos colindantes. La voluntad de edificio estructurante y central en el Sector III de un plan urbanístico (compuesto por burbujas de complejos edificatorios según densidad) como el de Campo Internacional es clara: servir de polo atractor, de núcleo de servicios y a su vez de hito en el nuevo plan.

Este núcleo forma parte de la expansión del turismo en Maspalomas, al oeste del núcleo fundacional de la arquitectura del turismo de sol y playa en Gran Canaria, (Playa del Inglés), y es colindante con la Reserva Natural Especial de las Dunas de Maspalomas, de gran relevancia paisajística.

En un primer acercamiento, evoca al conocido edificio del Centro de Restauraciones en la Ciudad Universitaria proyectado por Fernando Higueras y Antonio Miró, y popularmente conocido como "La Corona de Espinas", del que comparte forma y material, aunque no proporciones y esbeltez; además esconde una novedosa forma de plantear un espacio comercial.

Pese a estar sobrecargado de la publicidad chirriante e informal de los distintos locales, no oculta su particularidad y original configuración, que dista mucho de la de cualquier edificio comercial cercano. El proyecto en sí, no se debe a ninguna fórmula comercial convencional.

El buen clima de la zona de Maspalomas ha hecho pensar el edificio como un claustro abierto, circular, accesible desde distintos puntos, en el que a su vez, una espiral helicoidal escalonada va configurando el acceso a los distintos locales. Esta espiral es ensartada por una escalera de comunicación que conecta distintas cotas, con acabados en gres natural y detalles como las pesadas barandillas de perfiles metálicos pintadas de naranja con cristales a hueso. La escalera está a su vez acompañada por jardines interiores. La disposición de hélice ascendente y escalonada es especialmente beneficiosa para el tránsito entre las dos plantas, empleando la escalera para acortar tiempo en desplazamiento. La sobriedad de sus líneas y sinceridad constructiva se permite licencias en los detalles: mosaicos de pavimentos cerámicos, además del diseño de gárgolas y cubiertas (Fig. 6).



Figura 6. Atrio central del Centro Comercial Faro 2. Fotografía de los autores.

Un juego de diferentes alturas configuran el patio interior, y éste a su vez, es rociado por salpicaduras a modo de pequeños quioscos que le dan forma y una escala más humana.

El centro, está rematado por una escultura de hormigón estriado, que hace a su vez de reclamo a la lejanía. El aparcamiento, sigue la misma idea espacial del edificio. Ubicándose bajo rasante, configurado en espacios de doble altura y rampas helicoidales que giran alrededor de un volumen central<sup>12</sup>. Bajo éste, un espacio de almacén de idénticas proporciones. Los acabados llaman la atención, sobre todo siendo el pavimento de terrazo negro, inusual para un aparcamiento. Su especial configuración: dobles alturas, pasarelas que vuelan sobre las plazas de estacionamiento y carriles, las barandillas metálicas rojas cruzadas, dotan al parking de una riqueza espacial que escasea en este tipo de equipamientos.

**12** Para la construcción de los elementos que conforman el centro comercial, se empleó hormigón de 300 kg/cm<sup>2</sup>. Magaly Miranda, "Faro 2, un negocio de 7500 millones", *La Provincia*, 19 de Febrero de 1999.

Separado del espacio exterior comercial, se disocia un interior circulatorio de servicios en varios núcleos, que pese a la penumbra y poca exteriorización por su naturaleza, tiene igual interés; el juego de escaleras, los detalles de las barandillas metálicas naranjas, asemejando el volante de una máquina.

Desde el punto de vista económico, su atractivo de cara a los arrendatarios era su régimen de explotación, pues cada local era arrendado en un conjunto de gestión y promoción llevado a cabo por la empresa propietaria, lejos de la fórmula de venta de zonas comerciales. A finales de 1999, el Faro 2 era un negocio rentable, pues existía una gran demanda por encontrar un local libre. Se calculaba entonces que de entre las cinco mil y seis mil personas que acudían diariamente, sólo el cinco por ciento lo hacía sin comprar nada<sup>13</sup>.

**13** *Ibidem*.

El declive del centro comercial empezó a partir de la primera década de los 2000. Actualmente el edificio sufre de un agónico abandono. Su futuro es incierto, y sobrevive por un útil supermercado y algún que otro restaurante. Existe la voluntad de cambio de esta situación con la realización de un proyecto de reforma que, de llevarse a cabo; desvirtuará su integridad en pos de una concepción muy alejada a la que dio forma y contenido la construcción original.

### Convento de la Santísima Trinidad y San José de Telde, 1987

La Comunidad de las Carmelitas Descalzas se había establecido en Gran Canaria, en las afueras de la ciudad de Telde, en un lugar denominado Lomo Cementerio, a escasos metros del núcleo de población al que da nombre. La intervención de Fábregas para las Carmelitas Descalzas se iniciará en la segunda parte de la década de los años ochenta, periodo en el que coincide con sus trabajos de restauración de la Catedral de Santa Ana<sup>14</sup>.

**14** José Manuel Rodríguez Peña, "Santa Teresa reinterpretada. El Convento de la Santísima Trinidad y San José de Telde, por Salvador Fábregas Gil", *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2020)*: 1-14.

El edificio anterior existente en la finca, que consistía en un bloque de viviendas de protección oficial, había entrado en colapso estructural por la presencia en el terreno de arcillas expansivas. Es entonces cuando Fábregas fue llamado por la diócesis como técnico, y se le ofreció la oportunidad, tras la ruina inminente del anterior, de realizar un edificio de nueva planta que se adaptase al programa de usos solicitado por la orden.



**Figura 7.** Vista de conjunto. Fotografía de los autores.

Emerge, tras la salida del núcleo de Lomo Cementerio por la carretera en dirección hacia Las Medianías, un sobrio edificio de colores térreos, arenosos y a la vez abstractos, de formas poligonales, como si de una colina picassiana se tratase, sobresaliendo con su contorno entre la topografía casi plana de la zona. Destacando sobre las fincas agrícolas, surge como un cerramiento de muros palomeros cortavientos, que evocan el reciente pasado agrícola de este paraje.

No puede entenderse este edificio en su totalidad sin explicar su origen referencial: el convento de Malagón<sup>15</sup>, fundado por santa Teresa de Jesús, del que tomará prestado parte de su programa y su imagen exterior. La expresividad de la piedra se traslada a la contemporaneidad: los forjados de hormigón se muestran desnudos al exterior; la fábrica de ladrillos de cementos configuran las esquinas, los zócalos y los contornos, alternándose con rectángulos y cuadrados de mortero con arcilla y piedras vistas que tienden a la regularidad. Los paramentos verticales dan paso a planos inclinados y a los aleros de teja curva (Fig. 7).

La ejecución se convierte en artesanía de la construcción, con la disposición de los aparejos y los giros de 45° de las piezas en las cornisas; y sin embargo, se genera una imagen "primitiva", austera, con un elemento tan humilde y tan del entorno como es la piedra volcánica.

**15** *Ibidem*.

El claustro, que es la estancia que articula la vida de clausura, es en este edificio el elemento que estructura las diversas circulaciones. Un pozo ocupa el centro con jardines simétricos en sus esquinas, a modo de patio árabe. La traza de la construcción anterior delimita su alineación en el solar, aunque no compromete su distribución interior. Como es habitual en este tipo de edificios, la organización se compone según el modo de vida que adopta la orden religiosa: zonas para la oración, para el trabajo y sacrificio diario, y zonas para el descanso y el silencio.

Con la inclusión de la capilla, en un atrevido ángulo agudo, se produce la ruptura de la rígida composición ortogonal de la planta, notándose incluso en la menor de las escalas: la posición del altar, en la intersección de las bisectrices de los dos cuerpos, sugiere a su vez el sentido de renovación impuesto por las directrices post-conciliares. La luz natural proviene de una vidriera que se abre como una fractura entre los encuentros de las naves y que recoge la iluminación del sur y el oeste.

## Conclusiones

Un arquitecto capaz de producir unas obras de líneas tan depuradas y limpias como las viviendas Thorsen y Backhaus, es a la vez autor de geometrías tan diferentes. Parte del círculo para definir recorridos, distribuciones y planimetrías en la vivienda y en el centro comercial Faro 2, y sin embargo, ambos edificios se muestran tan alejados: en Faro 2 las líneas son complejas, las cubiertas se inclinan, se facetan y las gárgolas se exageran, en una imagen casi "estructuralista", llena de luces, sombras y aristas.



Figura 8. Apartamentos Bugarra, Maspalomas, 1970. Fuente: *Revista Costa Canaria*, 17 (1970).

Algo similar ocurre con el Hotel Concorde y el convento. En el primero plantea un muestrario de cómo el hormigón es capaz de transformarse, de llenarse de matices, de adoptar infinidad de formas; un trabajo depurado, técnicamente muy complejo y expresivo. En el segundo, la técnica es humilde, casi artesanal. Y esto mismo ocurre en otra de las secuencias: en el complejo Bugarra, donde el edificio genera una topografía propia, la piedra volcánica de las enormes pantallas queda como vestigio del acantilado, conviviendo con el hormigón limpio y austero.

Una obra repleta de dualidades, cuyo estudio deja lecciones que forman parte de la arquitectura contemporánea del archipiélago.



Figura 9. Detalle del convento. Fotografía de los autores.

## Bibliografía

- Alemany Orella, Luis. "Una aproximación a la arquitectura canaria". *Hogar y arquitectura* 80 (1969): 20-48.
- Carreño Corbella, Pilar. "Salvador Fábregas: la modernidad de 'La Osa Mayor'". *Anuario de Estudios Canarios* XLV (2001): 53-72.
- Díaz Hernández, Ramón. *Origen Geográfico de la actual población de las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas: Cuadernos Canarios de Ciencias Sociales. Caja Insular de Ahorros de Canarias, 1990.
- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Gago Vaquero, José Luis. *Arquitecturas Contemporáneas: Las Palmas de Gran Canaria, 1960-2000*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2002.
- Gago Vaquero, José Luis et al. *Miguel Martín: arquitecturas para la gran ciudad*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM (1995).
- Martín-Fernández de la Torre, Miguel. *Martín: arquitecturas para la gran ciudad*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995. Digitalizado por la ULPGC en <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/181959>
- Medina Estupiñán, Gemma. "Sueños de prefabricado, la experiencia europea. Dos ejemplos: Manuel de la Peña Suárez y Salvador Fábregas Gil". En *Viajes en la Transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, editado por José Manuel Pozo Municio et al, 249-258. Pamplona: T6, 2010.
- Miranda, Magaly. "Faro 2, un negocio de 7500 millones", *La Provincia*, 19 de Febrero de 1999.
- Rodríguez Peña, José Manuel. "Santa Teresa reinterpretada. El Convento de la Santísima Trinidad y San José de Telde, por Salvador Fábregas Gil. XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2020): 1-14.
- Santa Ana, Mariano de. "Entrevista a Salvador Fábregas", *La Provincia*, 4 de octubre de 2008.
- Sin autor, "Miguel Martín Fernández de la Torre y su labor en Las Palmas de Gran Canaria", *Cortijos y rascacielos* 49 (1948): 28.
- "CNIT, París", *Informes de la Construcción*, vol. 10, nº 96 (1957): 85-92.
- "Bugarra. Pequeña joya arquitectónica en el concierto turístico del sur", *Costa canaria: revista de información turística*, 13 (1969): 67.
- VV.AA. Miguel Martín: Arquitecturas para la Gran Ciudad. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

## Fuentes

- Archivo de Miguel Martín-Fernández de la Torre. Consulta en red a través de <https://mdc.ulpgc.es/cdm/landingpage/collection/ammft>

# Figuras ocultas.

## Lucho Miquel en el Poblado Dirigido de Fuencarral C

### Hidden figures.

#### Lucho Miquel in the Programmed Settlement of Fuencarral C

##### Jesús García Herrero

Recibido: 2020.09.17  
Aceptado: 2020.11.23

**Jesús García Herrero**

Universidad Politécnica de Madrid  
jesus.garciah@upm.es

Madrid, 1972. Arquitecto (1998) y  
Doctor arquitecto (2015) por la  
ETSAM en la UPM.

Profesor asociado en el Departamento  
de Construcción y Tecnología Arqui-  
tectónicas de la ETSAM desde 2009.

#### Resumen

Lucho Miquel inició su andadura como arquitecto en el Poblado Dirigido de Fuencarral C, colaborando con José Luis Romany en los proyectos de los mercados del barrio y proyectando con Antonio Vallejo y Fernando Ramón un centro cívico que nunca se construyó. Así mismo, el arquitecto reformó y habitó durante treinta años una de las viviendas unifamiliares diseñadas por Romany.

En todos estos proyectos, que van desde la escala urbana hasta el diseño de mobiliario, se hace patente la influencia tanto del racionalismo orgánico de Romany como del brutalismo inglés. En ellos se conjuga perfectamente la racionalidad constructiva y estructural, que muchas veces adquiere gran protagonismo formal, con una notable sensibilidad en el uso de los materiales y con una acertada inserción en su entorno.

Los proyectos de Miquel en el Poblado Dirigido de Fuencarral muestran una gran madurez en el joven arquitecto y enriquecen decisivamente el proyecto de Romany, llevando al límite todas sus posibilidades.

*Palabras clave:* Lucho Miquel; Romany; Poblados Dirigidos; Fuencarral; espacio público.

#### Abstract

Lucho Miquel began his career as an architect in the Programmed Settlement of Fuencarral C, collaborating with José Luis Romany on the projects of the neighborhood markets and designing with Antonio Vallejo and Fernando Ramón a civic center that was never built. Likewise, the architect reformed and inhabited for thirty years one of the single-family houses designed by Romany.

In all these projects, ranging from the urban scale to furniture design, the influence of both Romany's organic rationalism and English brutalism is evident. In them, constructive and structural rationality, which often acquires great formal prominence, is perfectly combined with a notable sensitivity in the use of materials and with a successful insertion into their environment.

Miquel's projects in the Programmed Settlement of Fuencarral show great maturity in the young architect and decisively enrich Romany's project, taking all its possibilities to the limit.

*Key words:* Lucho Miquel; Romany; Programmed Settlements; Fuencarral; public space.

#### Introducción

*Lucho (Lucho) Miquel fue uno de los mejores arquitectos españoles del siglo XX. Tal verdad no suele oírse, por ejemplo, en la Universidad. Lo decimos porque fue autor de arquitecturas memorables y realizadas en equipo, como exige la Modernidad (...)*

*Pero no solo en arquitectura: Lucho Miquel fue además y también imprescindible, para muchos de nosotros, en la Síntesis de Urbanismo, Planeamiento y Medio Ambiente. Sus artículos, conferencias y publicaciones gozan hoy de excelente salud crítica y Modernidad, al cabo de tantos años. Lucho Miquel fue asimismo un excelente director de equipos: en los Estudios de Arquitectura, en la Administración, en la Revista Arquitectura...<sup>1</sup>*

En el texto precedente, escrito con motivo del fallecimiento de Lucho Miquel en 2016, Javier Alau y Antonio Miranda incluían entre esas arquitecturas memorables las viviendas Taray (1963) en Segovia, realizadas con Joaquín Aracil y Antonio Viloría, los Colegios Mayores San Juan Evangelista (1965) e Isabel de España (1966) en Madrid, ambos con Viloría, o el edificio CENER (2005) en Navarra, donde colaboró con César Ruiz Larrea y su hijo David Miquel. Hitos arquitectónicos de una carrera profesional en la que Miquel alternó el ejercicio libre de la profesión con el desempeño de cargos públicos<sup>2</sup>.

Sin embargo, este texto se centrará en sus primeros —e intensos— años de andadura profesional, aquellos en los que participó en el proyecto del Poblado Dirigido de Fuencarral C con José Luis Romany.

Miquel renegaba de la formación que recibió en la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1950 y 1957, momento en que la arquitectura moderna parecía estar proscrita en su seno<sup>3</sup>. Intentó desde el principio de su carrera ampliar sus conocimientos, bien trabajando como delineante en París en 1951 y 1952, bien realizando viajes para conocer de primera mano obras como la Unidad de Habitación de Marsella o, recién egresado de la Escuela, la obra de Le Corbusier en Chandigarh<sup>4</sup>. Tras ese viaje, en el que visitó la India y Tailandia, se produjo el fructífero encuentro con Romany.

Era en la periferia de Madrid, en la construcción de los nuevos barrios de vivienda social, donde los arquitectos más jóvenes experimentaban nuevas maneras de proyectar. El equipo de arquitectos de la Constructora Benéfica del Hogar del Empleado —Romany, Oíza, Sierra y, posteriormente, Cubillo— era uno de los más activos y refrendó su calidad acaparando los primeros puestos del Concurso de Viviendas Experimentales convocado por el INV en 1956.

En paralelo, la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid, dirigida por Julián Laguna, les invitó a proyectar algunos de los nuevos barrios: Oíza diseñó el poblado de Absorción de Fuencarral A y, posteriormente con Sierra y Alvear, el Dirigido de Entrevías. Romany y Cubillo se encargaron de Fuencarral C y Canillas, tomando como referente la arquitectura nórdica coetánea<sup>5</sup>.

1 Alau y Miranda, "Lucho Miquel".

2 Entre 1962 y 1968 fue arquitecto del INV, y entre 1977 y 1987 ocupó diversos cargos públicos, entre ellos el de Director General de Arquitectura y Vivienda de la Comunidad de Madrid.

3 Hubo, sin embargo, algunas iniciativas externas que introdujeron algo de "aire fresco" en el ámbito académico. Interesa recordar el Concurso de viviendas prefabricadas organizado en 1956 por la sociedad Tafisa para estudiantes de arquitectura de Madrid y Barcelona donde, en colaboración con Santiago de la Fuente, Miquel obtuvo un segundo premio. Véase: Miquel y De la Fuente, "Concurso de viviendas prefabricadas", 43-44.

4 Véase: Miquel, "Chandigarh", 15-26.

5 En 1955 un equipo formado por Romany, Cubillo y Molezún hizo los anteproyectos de Fuencarral C y Canillas. Posteriormente, Romany se encargó de Fuencarral C, Cubillo de Canillas y Molezún, con Corrales, Carvajal y García de Paredes, de Almendrales. Véase: García Herrero, "La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Arteaga", 88-93.

Cuando Miquel se incorporó al proyecto del Dirigido de Fuencarral C empezó como colaborador de Romany (Fig.1). En octubre de 1960 ya firmó como coautor los proyectos de las escuelas, la iglesia y los mercados, si bien Romany siempre ha mantenido que Miquel fue el autor de éstos últimos. Hubo un momento en que Romany, harto de la complejidad del proceso edificatorio, abandonó durante un breve período la gerencia de las obras, que recayó en Miquel. Éste, en colaboración con Antonio Vallejo Acebedo y Fernando Ramón Moliner proyectó en abril de 1961 un centro cívico para el Poblado que nunca vio la luz. Junto a los mercados y el centro cívico, el tercer proyecto destacado de Miquel en el Dirigido fue la reforma de su propia vivienda, donde vivió treinta años.



Figura 1. Miquel (centro izquierda) y Romany (centro derecha) en la caseta de obra de Fuencarral. Fuente: Fernández-Galiano, Isasi y Lopera, *La Quimera Moderna*, 32.

### Los mercados

Cuando se planteó la operación de Poblados Dirigidos, la urgencia por construir viviendas era tan grande que los edificios complementarios se dejaron para una segunda fase. En Fuencarral, Romany proyectó en solitario las viviendas en 1956; los únicos equipamientos finalmente ejecutados, las escuelas y los tres mercados, fueron proyectados en 1960 por él y por Miquel, respectivamente<sup>6</sup>.

Los tres mercados de Fuencarral C tenían su razón de ser cuando se proyectó el barrio como un conjunto autosuficiente desconectado de la trama urbana. A excepción del límite este, más permeable para comunicar el Poblado con el pueblo de Fuencarral, tanto las vías de comunicación que lo rodeaban por el sur y el oeste como la sucesión de bloques lineales al norte, que actuaban como barrera protectora de los fríos vientos de la sierra, hicieron que el Poblado se volcara hacia el interior.

Y, estratégicamente situados, los tres mercados autoabastecieron al barrio durante muchos años, hasta que los cambiantes hábitos de consumo los fueron condenando al abandono que ahora sufren.

Tipológicamente los mercados de Fuencarral C aportaron una alternativa a los rotundos volúmenes de Manoteras o Entrevías, éste último coronado por unas singulares cubiertas piramidales, o a la solución utilizada en Almendrales o Canillas, donde las viviendas y los locales se articulaban en varios volúmenes que configuraban plazas públicas de grata escala.

Miquel partió de un esquema similar en los tres mercados, configurándolos a partir de dos bandas paralelas de distinta longitud que acogían los locales comerciales. Resultaba así una planta de cubiertas en L en dos de ellos y de dos rectángulos desplazados entre sí en el tercero (Fig. 2a).

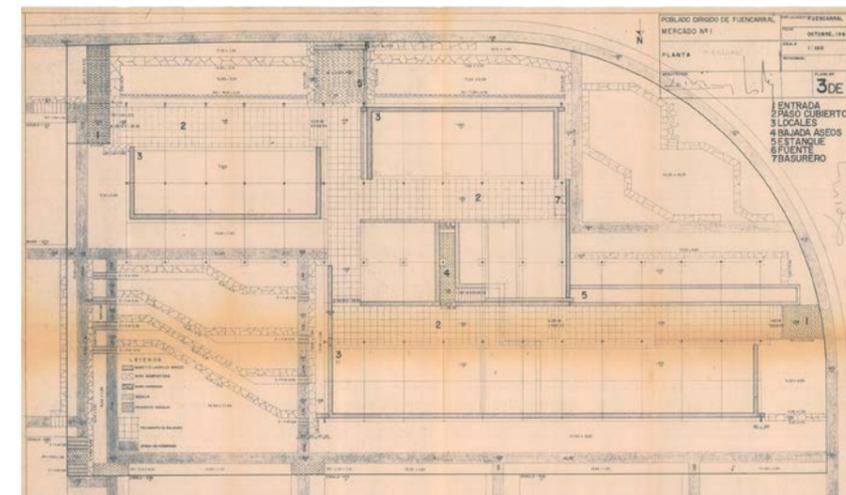


Figura 2a. Planta del Mercado 1 (1960). Fuente: Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.

Entre las dos bandas enfrentadas se generaba un generoso espacio público de acceso a los locales, que quizá sea el mayor hallazgo del proyecto, sobre todo si se compara con mercados coetáneos como los del Poblado de Cañorroto, donde el acceso se producía desde un sencillo porche.

El espacio público de los mercados de Fuencarral estaba resguardado de la lluvia por una cubierta a dos aguas que se remataba en su parte superior con vidrio armado. En las zonas donde sólo había una banda de locales, la cubierta tenía un único faldón y el vidrio de remate del faldón ausente se disponía en un plano vertical, logrando una imagen netamente moderna.

La apertura de estas zonas hacia el entorno circundante contribuía a lograr una mayor riqueza y dinamismo en la percepción del espacio (Fig. 2b).



Figura 2b. Mercado 3 (h. 1963). Fuente: Archivo Asociación vecinal UR.

La parte acristalada de la cubierta a dos aguas coincidía exactamente con una jardinera central, mientras que la parte opaca correspondía a los locales y a la amplia zona de circulación. A partir de este planteamiento común, Miquel introdujo variaciones en cada uno de ellos en su manera de responder a la topografía, opuestas en el mercado 1 y el 2. En el primero, optó por adaptarse a ella, generando tres zonas comunicadas mediante escaleras que provocaban saltos en la cubierta (Fig. 2c).

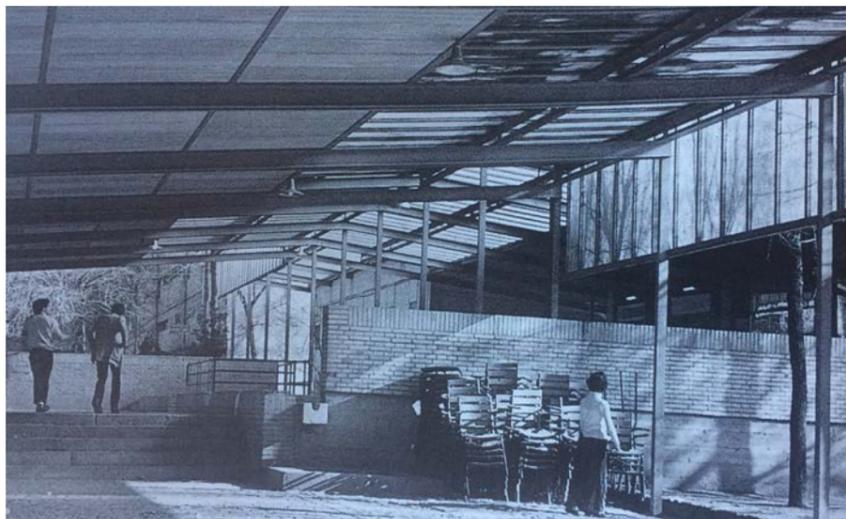


Figura 2c. Mercado 1 (h. 1970). Fuente: Baldellou, "Neorrealismo y arquitectura", 50.

En el mercado 2, por el contrario, la respuesta al desnivel era un radical plano horizontal que acababa en un mirador hacia las viviendas unifamiliares situadas en una cota inferior (Fig. 2d).



Figura 2d. Mercado 2. Fuente: Fotografía del autor en 2009.

Sus virtudes arquitectónicas son múltiples y evidentes todavía hoy, a pesar de su estado de abandono. La sección transversal, fundamental en la génesis del proyecto, está magníficamente dimensionada y genera unos espacios comunes de una grata escala, en perfecta sintonía con la del resto del poblado. La construcción "explica" el proyecto, materializando en los pavimentos la proyección de las distintas situaciones que se producen en la cubierta, evidenciando los ejes estructurales o el paso de la parte opaca de circulación a la parte acristalada más cercana a la cumbrera.

A esto se añade la riqueza de las texturas del ladrillo de los cerramientos de los locales, los muros de piedra cuidadosamente aparejados que acotan ámbitos y salvan desniveles y, muy especialmente, la expresiva estructura metálica vista de la cubierta. Sus vigas, formadas por dos perfiles UPN, abrazan a los pilares formados por 2 UPN soldados en cajón. Éstos son especialmente esbeltos en la parte central que sostiene la cubierta y nunca llegan a tocar el suelo en la parte más baja, ocultos en los muros perimetrales de los locales o descansando en unas singulares ménsulas. Las dobles correas de la parte vidriada informan del espesor del tablero de la parte opaca de la cubierta. Se hace evidente el orden, la lógica, la racionalidad del proyecto.

Pero, asimilando las enseñanzas de Romany, la obra se enriquece con detalles de gran sensibilidad. Ejemplo de ello es el tratamiento de la recogida de las aguas, con atarjeas de piedra que sirven de encuentro entre los distintos materiales y texturas del suelo, así como su conversión en gárgolas cuando el agua ha de saltar de un nivel a otro inferior (detalle que se reutiliza posteriormente en las viviendas Taray). O los pavimentos de chinarro difuminando la arquitectura al encontrarse con la naturaleza, donde la sombra artificial de la estructura convive con la sombra natural de los árboles aledaños.

Aun así, algunos aspectos del proyecto quedaron sin desarrollar, como el ambicioso tratamiento de algunas zonas perimetrales, que incluía estanques y acequias, así como los expresivos huecos abocinados de hormigón que se proponían para los paramentos exteriores, muy diferentes de las grandes superficies acristaladas abiertas al espacio interior.

La filiación de éste y otros detalles con arquitecturas brutalistas coetáneas también es evidente en el colegio y en el nunca realizado centro cívico.

### El centro cívico

Lucho Miquel, Fernando Ramón y Antonio Vallejo proyectaron el centro cívico en 1961, tras hacer un viaje de estudio de tres meses a las New Towns inglesas. El viaje, realizado tras obtener los arquitectos tres becas March en 1960, incluyó una visita a la recién acabada Unidad de Habitación de Park Hill, en Sheffield, que les produjo una honda impresión e influyó en su propuesta<sup>7</sup>.

A diferencia de la mezcla de usos comercial y recreativo-cultural que se daba en otros centros sociales (como el del Dirigido de Entrevías), el centro cívico de Fuencarral C constaba de tres partes muy diferentes, que en los planos se denominaban *eje comercial*, *eje cultural* y *edificio de viviendas*. En el artículo "Sobre Urbanismo" publicado en 1960 en la revista *Arquitectura*<sup>8</sup>, los tres arquitectos mostraban su preferencia por la denominación *Eje cívico*, por "su carácter esencialmente democrático", frente a la de *Centro Cívico*, por "su olorillo a centralismo autoritario"<sup>9</sup>, si bien en este caso la proximidad de las tres partes hacía innecesaria esta distinción.

El conjunto debería ocupar el gran vacío existente junto al borde sur del Poblado (la carretera que unía Fuencarral con la Playa de Madrid), ya previsto en una ordenación previa de 1955 elaborada por Romany, Cubillo y Molezún.

7 Ramón, "Urbanismos 1947-67", 15.

8 El artículo explicaba las ideas que rigieron la propuesta de Miquel, Ramón Moliner y Vallejo para el concurso Huerta del Rey (Valladolid) en el que obtuvieron una mención especial en 1959. También dentro del ámbito del urbanismo, los tres arquitectos lograron en 1960 un accésit en el concurso para un polígono de descongestión de Madrid en Guadalajara y, entre 1957 y 1962, elaboraron el Plan General de Ordenación Urbana de Segovia, así como el Plan Parcial de Ordenación de la Albuera, también en Segovia.

9 Miquel, Ramón y Vallejo, "Sobre Urbanismo", 43.

Sin embargo, iba más allá que aquella al eliminar un tramo del anillo de circulación interior de vehículos previsto originalmente, disponiendo sendos aparcamientos en fondo de saco en los dos extremos de la vía seccionada y extendiendo la isla peatonal interior hasta la carretera de la Playa (Fig. 3a).

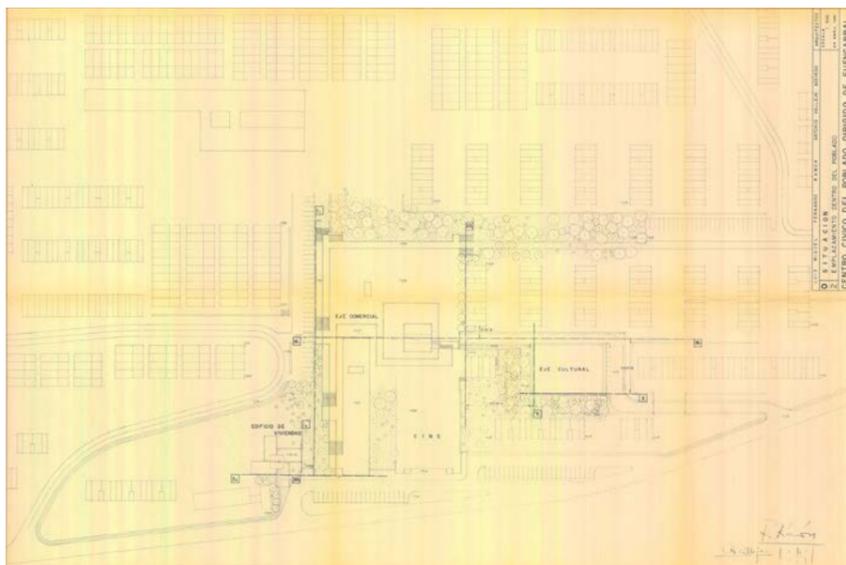


Figura 3a. Plano de situación del centro cívico (1961). Fuente: Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.

Ello propiciaba la conexión peatonal entre los equipamientos ya proyectados (mercados, escuelas e iglesia) con el nuevo conjunto, pero obligaba a realizar una circulación rodada alternativa bajo el edificio comercial, aprovechando el gran desnivel existente. Era patente la influencia de los modelos ingleses, también recogida en el citado artículo de *Arquitectura*:

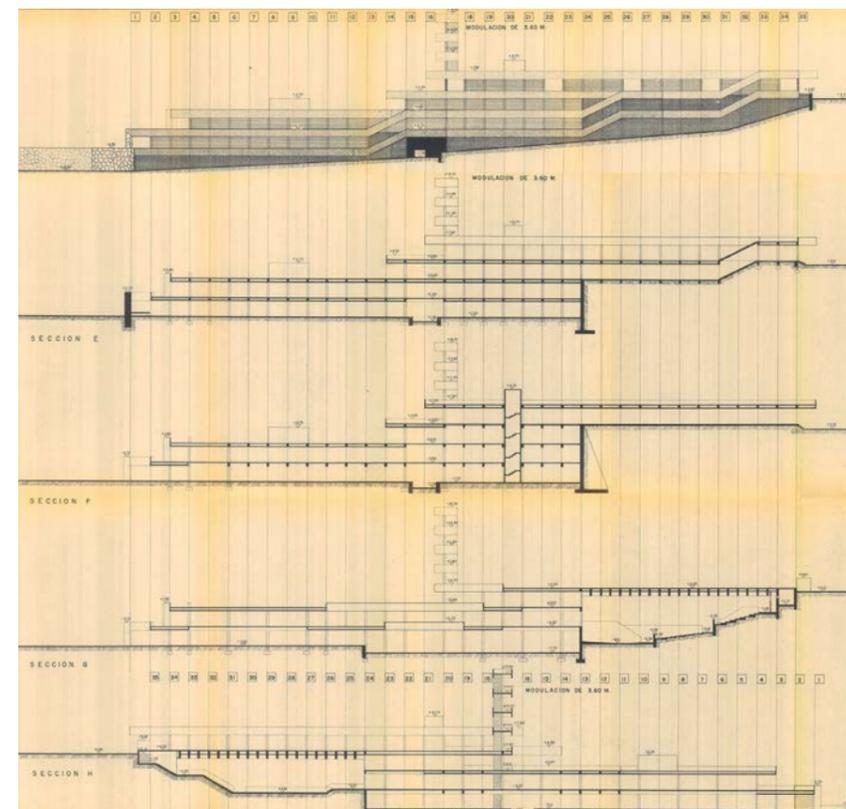
*Es necesario que, de esta forma diferenciada, los ejes cívicos dispongan de su "canal" de circulación rodada por encima o por debajo del cual puedan pasar los que no van en coche (no necesariamente por cualquier punto del mismo, sino por algunos determinados). Y es necesario que a lo largo de él aparezcan las "playas", los aparcamientos, en donde los peatones y los vehículos se mezclen, se unan o se separen.<sup>10</sup>*

10 Ibid., 44.

A partir de estas premisas, los arquitectos propusieron tres edificios con tres respuestas muy diferentes a la topografía. El centro comercial, el de mayor extensión y programa, se adaptaba a ella mediante una sucesión de planos escalonados que descendían hacia el norte salvando un desnivel de más de trece metros y ofrecían vistas lejanas de la sierra madrileña. En la parte más próxima a la carretera de la Playa dispusieron un cine de 1.367 butacas completamente enterrado, muy diferente, por tanto, a los proyectados en los poblados de Canillas o Manoteras. Los locales comerciales de distintos tamaños se organizaron en torno a un patio de sección variable (denominado "Plaza Mayor" en la memoria del proyecto) que además servía para iluminar y ventilar el gran aparcamiento situado en el nivel inferior, por el que también discurría la nueva vía alternativa de acceso rodado al barrio. La alternancia de bandas opacas y transparentes de los alzados enfatizaba la horizontalidad del conjunto, pero los arquitectos propusieron un elemento vertical que, junto a la cercana torre de viviendas, actuaba de contrapunto de aquel y se convertía en un reclamo visual (Fig. 3b).

Para reducir aún más el impacto paisajístico del edificio los arquitectos imaginaron sus cubiertas ajardinadas:

*Un recinto doblemente conexo cuyo perímetro exterior se abre hacia la Sierra y el Poblado, y cuyo perímetro interior (la Plaza Mayor) limita en el cielo un cuadrado perfecto. (...) Es un conjunto compacto accesible a los peatones desde los lados en todos los pisos y, desde arriba en todas las cubiertas. Una estructura neutra muy sencilla que sostiene las terrazas sembradas de flores y cobija la diversidad formal de los distintos comercios.<sup>11</sup>*



11 Extracto de la Memoria del Centro Cívico del Poblado Dirigido de Fuencarral. Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.

Figura 3b. Alzado y secciones del edificio comercial (1961). Fuente: Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.

Por el contrario, el centro cultural se alojaba en un único edificio de menores dimensiones: un prisma rectangular de 36 x 25,2 metros elevado sobre una expresiva estructura de hormigón con voladizos de 3,60 y 4,50 metros respectivamente, que descansaba sobre ocho grandes pilares de 1,80 x 1,20 metros.

En este caso, la reducida ocupación de la planta baja (destinada exclusivamente a acceso y bar-zona de juegos) permitía la disposición del edificio perpendicularmente a la pendiente del terreno. Al igual que sucedía en el proyecto de los mercados, el orden estructural se hacía evidente en la expresión del edificio: de manera explícita en las cuatro grandes vigas y la familia de vigas secundarias de hormigón apoyadas sobre ellas que soportaban la planta alta; de manera más sutil en la rigurosa modulación de 3,60 metros (la misma que se usó tanto en el centro comercial como en los mercados) con la que se dimensionaba la fachada superior.

Los pilares metálicos, embebidos en las fachadas, soportaban nueve cerchas de 25,2 metros de luz y permitían un espacio completamente diáfano<sup>12</sup> (Fig. 4a).

12 Vallejo realizó un edificio con un planteamiento similar años después en Valladolid, en colaboración con Santiago de la Fuente. Véase: De la Fuente y Vallejo, "Edificio de oficinas", 31-32.

En él se disponían una serie de divisiones de trazado orgánico que, sin llegar hasta el techo, delimitaban zonas de conferencias, conciertos, lectura o bar, todas ellas adyacentes a las fachadas acristaladas. Por el contrario, las zonas interiores se reservaban a despachos o aseos, así como a un vestíbulo-zona de exposición próximo a la escalera de acceso desde la planta inferior. En las inmediaciones del edificio se preveían acequias, estanques y áreas ajardinadas similares a las de los mercados (Fig. 4b).

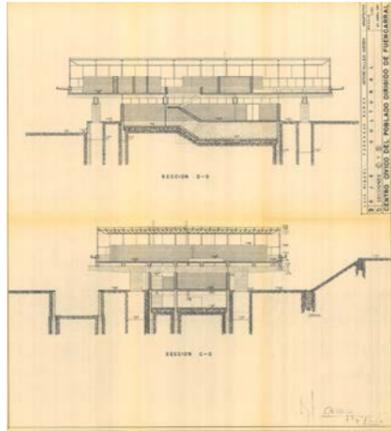


Figura 4a. Secciones del edificio cultural (1961). Fuente: Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.

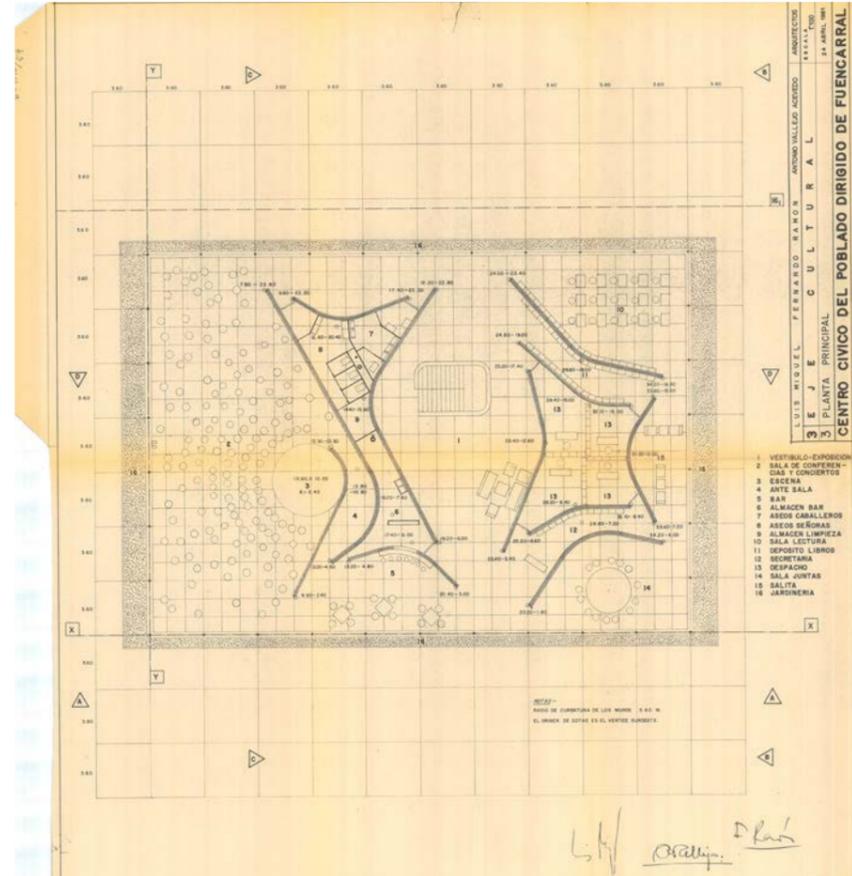
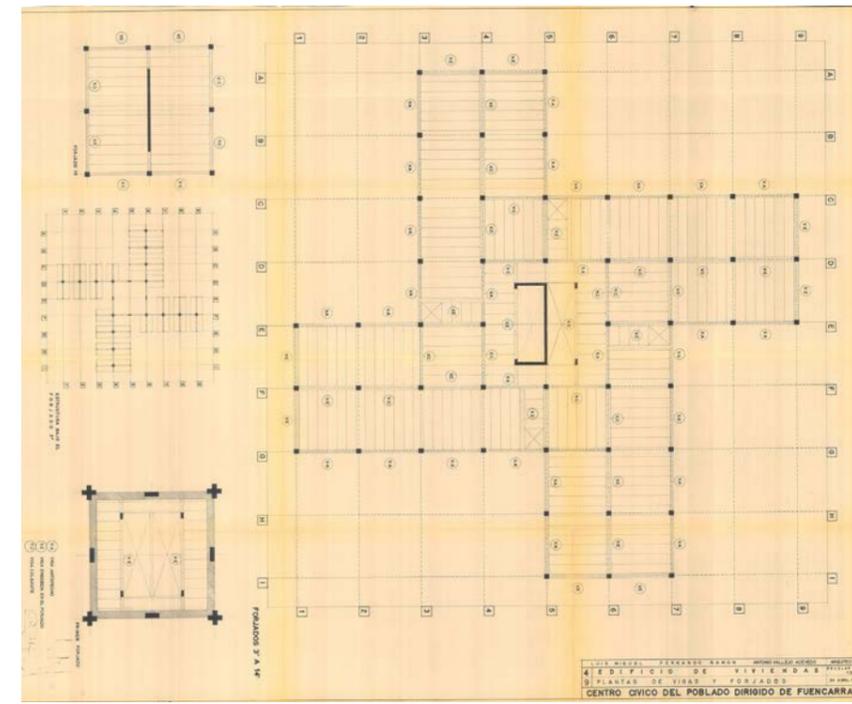


Figura 4b. Planta del edificio cultural (1961). Fuente: Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.

La torre de viviendas se situó en el límite sur del barrio, junto a la carretera de la Playa y el eje comercial. Se planteó con cuatro viviendas por planta y con una disposición “en molinillo” en torno a un núcleo central de comunicación con la que se lograba que los cuartos de estar y las terrazas de tres viviendas estuvieran orientadas a sur y la cuarta a este. Nuevamente los aspectos estructurales cobraban gran relevancia en la propuesta, al descansar cada una de las cuatro alas de la torre en una única línea central de pilares cruciformes en planta baja, solución con la que se pretendía una mayor diafanidad (Fig. 5a).

El resto de las doce plantas se resolvía con una retícula estructural de hormigón de 3,25 x 3,25 metros, descansando las dos líneas de pilares exteriores de cada ala en ménsulas en T, mientras que la central se reforzaba en la cabeza de los pilares cruciformes con una viga en espina para prever posibles esfuerzos de torsión. Tanto los pilares como las vigas —de antepecho, planas o cuelgue— se dejaban vistos, rellenándose la plementería con bloques de hormigón celular revocados con mortero pétreo (Fig. 5b). El edificio, de gran rigor tanto tipológico como constructivo, se convertía en digno continuador de las viviendas proyectadas por Romany pocos años antes.



### La casa del arquitecto

Romany utilizó en el Dirigido de Fuencarral C dos tipologías: hileras de vivienda unifamiliar y bloques. La vivienda de Lucho Miquel era del primer tipo y se situaba en el centro de la isla peatonal. Las modificaciones que realizó en su vivienda adosada dan idea de la flexibilidad del diseño original:

(Los acabados de todos los poblados) *eran rematadamente malos. Yo he arreglado los suelos y alguna otra cosa, pero el diseño de la casa que es lo sustancial es tan perfecto, que me ha permitido cambiar varias veces la distribución.*<sup>13</sup>

Las hileras de adosados partían de una premisa contradictoria, que Miquel supo aprovechar. Así, sus plantas eran deudoras del racionalismo del cercano poblado de absorción de Fuencarral A, de Sáenz de Oíza, y agrupaban todos los cuartos húmedos en torno a la pared medianera de dos viviendas, consiguiendo resolver con una única bajante las dos cocinas de planta baja y los dos baños de la planta superior. De igual manera, una única chimenea unificaba las extracciones de los cuartos húmedos y de las calderas de ambas viviendas.

Frente a esta simetría de la planta, que también afectaba a las escaleras que separaban la cocina del estar en planta baja, los alzados desvelaban la influencia del mundo nórdico en el diseño de Romany. Ello era evidente en el acceso a la vivienda, situado bajo un porche retranqueado un metro respecto a la fachada principal, que siempre se situaba a la derecha del alzado. Como consecuencia, en algunas viviendas había que cruzar en diagonal el salón para acceder a la escalera, mientras que en otras se realizaba una circulación lateral.

La vivienda de Miquel era del primer tipo, pero el arquitecto dio la vuelta a la escalera y resolvió el problema de circulación existente.

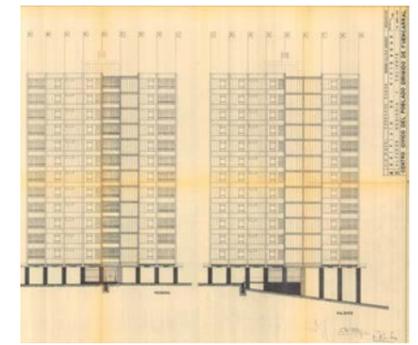


Figura 5a. Estructura de la torre de viviendas (1961). Fuente: Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.

Figura 5b. Alzados sur y este de la torre de viviendas (1961). Fuente: Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.

13 Fernández-Galiano, Isasi y Lopera, *La Quimera Moderna*, 190.

Para enfatizar la separación entre la zona de paso y el salón elevó con una tarima éste último, y lo independizó mediante una ligera estantería. Otra estantería de fábrica se realizó próxima a la escalera, creando la posibilidad de circundarla. Esto redujo la superficie destinada a cocina, que además se compartimentó mediante estanterías para separar la zona de comer de la de cocinar.

La elevación del suelo se extendió a toda la planta baja, reduciendo la altura libre hasta los 2,20 metros. Varias razones pueden justificar esta decisión. Los pocos medios con que se construyeron las viviendas obligaron a no realizar un forjado sanitario, de forma que la planta baja se asentaba sobre una solera.

El suelo elevado atenuó posibles problemas de humedades por capilaridad, además de permitir dar una pendiente adecuada al saneamiento de la cocina que, tras el cambio de distribución, debía atravesar toda la planta hasta llegar a la arqueta compartida con la vivienda vecina (Fig. 6).

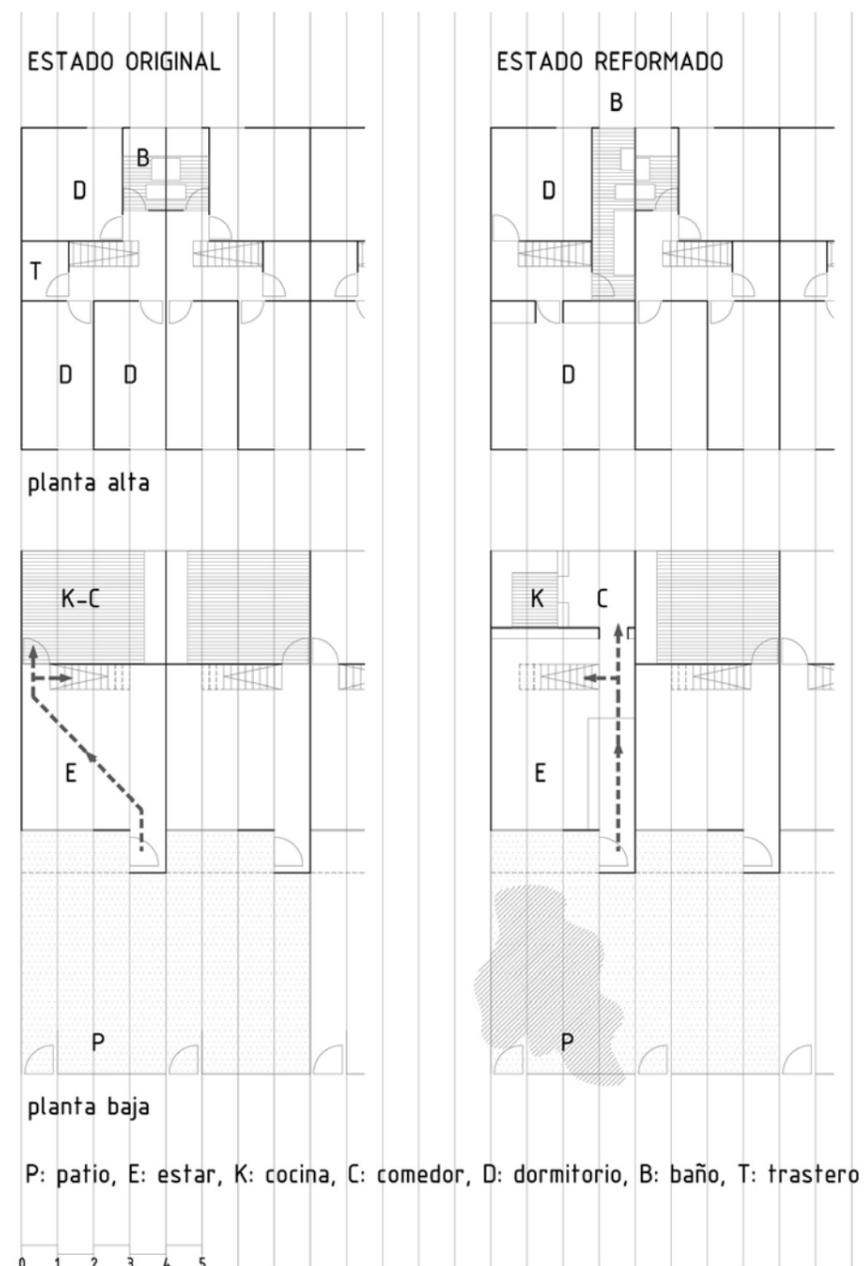


Figura 6. Planta original y reformada de la vivienda de Luis Miquel. Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, la escasa altura propiciaba la relación de la vivienda con el patio, profusamente arbolado, a través del ventanal del salón, orientado a sur. La iluminación de este espacio se completaba con la procedente de otro ventanal a oeste que daba a una calle lateral, situación ésta que se repetía en una de las dos viviendas extremas de cada hilera de adosados (Fig. 7a).

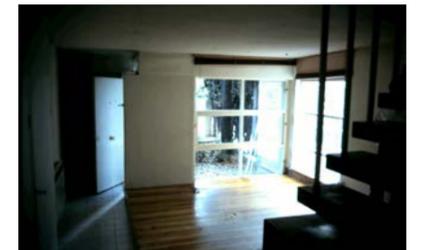


Figura 7a. Exterior e interior del salón de la vivienda de Lucho Miquel. Fuente: Fotografías del autor en 1995.

En la planta superior originalmente se disponían tres dormitorios, un pequeño trastero y un baño, situado éste en las proximidades del desembarco de la escalera. Al invertir el esquema de la planta, Miquel consiguió un baño muy generoso, sacrificando el trastero. Además, redujo el número de habitaciones a dos, resultando ambas muy amplias.

La vivienda del arquitecto fue cuidadosamente diseñada, siendo su pieza más destacada la escalera, que aparecía como un objeto exento. Su parte inferior se concibió como un mueble macizo, mientras que a partir de cierta altura los peldaños de madera se colgaron mediante perfiles rectangulares del forjado, prolongándose para soportar la barandilla de la planta alta (Fig.7b).



Figura 7b. Escalera en la vivienda de Lucho Miquel. Fuente: Fotografías del autor en 1995.

Muchos de sus detalles, como las pletinas de acero que remataban el forjado, los montantes de acero, los paralelepípedos peldaños de madera hueca o la barandilla de tablón de madera maciza ya habían sido utilizados por el propio Miquel en la tienda que proyectó en 1960 para Scholl en el centro de Madrid, donde la escalera era el argumento principal del proyecto<sup>14</sup>.

14 Véase: Miquel, "Tienda en Madrid", 27-29.

Otro elemento digno de mención era el mobiliario de la cocina, donde las estanterías de separación entre las zonas de cocinar y comer se concebían como objetos en continuo cambio, al poder incorporar las distintas posiciones de apertura de las contraventanas. Tan solo dos materiales, la madera maciza oscura de los entramados y los tableros pintados de blanco de las plementerías, eran suficientes para crear interesantes efectos arquitectónicos de resonancias japonesas (Fig. 7c).



Figura 7c. Mobiliario de la cocina en la vivienda de Lucho Miquel. Fuente: Fotografías del autor en 1995.

## Conclusiones

Los proyectos de Lucho Miquel para los equipamientos del Poblado Dirigido de Fuencarral C, tanto los realizados en solitario como en equipo, comparten unos planteamientos comunes, donde la modulación se convierte en un eficaz instrumento de partida del proyecto y donde la expresión formal y la construcción se amalgaman con rotundidad.

La resolución de las cuestiones estructurales, constructivas, heliotérmicas y funcionales se combinan a la perfección con una sensible lectura del entorno en que se asientan y con un generoso tratamiento del espacio público.

Pero es en la propia vivienda de Miquel donde se llevan al límite las posibilidades del diseño de Romany para el Poblado: una arquitectura construida con muy pocos medios que proponía una forma de vida que no siempre fue aceptada por los nuevos habitantes del barrio. Una forma de vida que, en el caso de Miquel, aunó estética y ética e hizo que en la periferia de Madrid se alcanzara la *Quimera Moderna*.

Una vida, la de Miquel, relevante profesional y políticamente, pero quizá no suficientemente conocida.

## Bibliografía

- Alau Massa, Javier y Miranda Regojo-Borges, Antonio. "Lucho Miquel (1929-2016)". *El blog de Arkrit*. (02/08/2016) <http://dpa-etsam.aq.upm.es/gi/arkrit/blog/lucho-miquel-1929-2016/> [Consulta: 24 de agosto de 2020].
- Baldellou Santolaria, Miguel Ángel. "Neorrealismo y arquitectura. El 'problema de la vivienda' en Madrid, 1954-1966", *Arquitectura* 301 (1995): 20-58.
- De la Fuente, Santiago y Vallejo Acebedo, Antonio. "Edificio de oficinas. Valladolid", *Arquitectura* 104 (1967): 31-32.
- Fernández-Galiano, Luis; Isasi, Justo F. y Lopera, Antonio. *La quimera moderna. Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Madrid: Herman Blume, 1989.
- García Herrero, Jesús. "La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Artea (1954-1974)". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- García Herrero, Jesús. "Intervenciones en el Poblado Dirigido de Fuencarral", en *Actas Jornadas Internacionales de Investigación en Construcción. Vivienda: pasado, presente y futuro*. Madrid: Instituto Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, 2013, 141.
- García Herrero, Jesús. "Reforma de vivienda en el Poblado Dirigido de Fuencarral (Madrid)", en *Actas ENCORE 2020. 4º encuentro de conservação e reabilitação de edificios*. Lisboa: LNEC, 2020, 1269-1280.
- Hurtado Torán, Eva. *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares, 1953, S. de Oíza, Sierra, Romany, Milczynski*. Madrid: Fundación COAM, 2002.
- Hurtado Torán, Eva. "La boa y el elefante. Sobre los equipamientos de los barrios", en Carlos Sambricio (ed). *La vivienda protegida. Historia de una necesidad*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2009, 172-187.
- Lasso de la Vega Zamora, Miguel (coord.). *Arquitectura de Madrid. Periferia*. Madrid: Fundación COAM, 2007.
- Miquel Suárez-Inclán, Luis. "Chandigarh", *Revista Nacional de Arquitectura* 201 (1958): 15-26.
- Miquel Suárez-Inclán, Luis. "Tienda en Madrid", *Arquitectura* 22 (1960): 27-29.
- Miquel Suárez-Inclán, Luis y De la Fuente Viqueira, Santiago. "Concurso de viviendas prefabricadas: Madrid. 2º premio", *Revista Nacional de Arquitectura* 180 (1956): 43-44.
- Miquel Suárez-Inclán, Luis; Ramón Moliner, Fernando y Vallejo Acebedo, Antonio. "Sobre Urbanismo", *Arquitectura* 15 (1960): 42-46.
- Ramón Moliner, Fernando. "Urbanismos 1947-67", *Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid* 1 (1993):13-17.
- VV.AA. *Poblado Dirigido de Fuencarral C: José Luis Romany Aranda, Madrid 1956-60*. Madrid: GIVCO, DPA ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2011.

## Fuentes

- Archivo de la Asociación vecinal UR.
- Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana.

# Redescubrir a Rafael de la Joya y Manuel Barbero: un viaje desde las fotografías de Juan Pando

## Rediscovering Rafael de la Joya and Manuel Barbero: a journey through Juan Pando's photography

**Beatriz S. González Jiménez**

Recibido: 2020.09.18  
Aceptado: 2020.11.07

### Beatriz S. González Jiménez

Universidad Rey Juan Carlos  
beatriz.gonzalez@urjc.es  
Doctora en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid en 2017. Ese mismo año inicia su labor docente como profesora asociada en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, que compagina con su labor como gestora cultural en LENS Escuela de Artes Visuales. Ha colaborado con el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) en la documentación, catalogación y digitalización de negativos relacionados con la fotografía de arquitectura del Archivo Pando, tema central de su tesis doctoral. Ha sido miembro del grupo de investigación "Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965" (FAME), mientras que su trabajo fotográfico ha sido objeto de diversas publicaciones así como exposiciones individuales y colectivas tanto en España, como en Inglaterra y Holanda. Todas sus facetas confluyen en la investigación y desarrollo de nuevos lenguajes de comunicación de la arquitectura.

### Resumen

Este texto propone una investigación centrada en la obra de Rafael de la Joya Castro y Manuel Barbero Rebolledo, una pareja de arquitectos cuyos prometedores inicios fueron merecedores de gran atención por parte de las principales publicaciones especializadas, tanto nacionales como internacionales.

Sin embargo, con el paso del tiempo su trayectoria profesional acabó por caer en el olvido. El punto de partida para el análisis de sus construcciones serán los centenares de negativos que durante cuarenta años capturaron sus obras, inmortalizadas por la cámara del fotógrafo madrileño Juan Pando.

Mediante una atenta revisión a su archivo fotográfico, se pretende invitar a la contemplación y el análisis de su legado arquitectónico para así recuperar la memoria de aquellos malogrados proyectos.

*Palabras clave:* Rafael de la Joya Castro, Manuel Barbero Rebolledo, Arquitectura, Fotografía, Pando.

### Abstract

This text proposes an investigation focused on Rafael de la Joya Castro and Manuel Barbero Rebolledo, a couple of architects whose promising beginnings were deserving of great attention from the main specialized publications, both national and international.

However, over the time, his professional career ended up being forgotten. The starting point for the analysis will be hundreds of negatives that captured his works during 40 years, immortalized by the camera of the photographer Juan Pando.

Through a careful review of its photographic archive, it is intended to invite contemplation and analysis of its architectural legacy in order to recover the memory of those forgotten projects.

*Key words:* Rafael de la Joya Castro, Manuel Barbero Rebolledo, Architecture, Photography, Pando.

En la España de 1950 comenzó el renacimiento de la modernidad arquitectónica. A través de las publicaciones periódicas —foto fija de la realidad del momento—, las fotografías pusieron al alcance del público los avances que se estaban produciendo a nivel internacional. La esencia iconográfica de aquellas capturas supuso una gran herramienta proyectual para los arquitectos españoles del momento: la arquitectura producía imágenes sumamente atractivas que retroalimentaban, a su vez, la producción arquitectónica. Las cámaras, por tanto, no sólo registraron la nueva arquitectura que se estaba construyendo, sino que influyeron en cómo ésta se percibió y se desarrolló.

“Hay construcciones singulares que han alterado el rumbo de la arquitectura con un puñado de imágenes”<sup>1</sup>,

decía Luis Fernández-Galiano en referencia a las pocas imágenes del pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe que dieron la vuelta al mundo y fraguaron su reputación en América. Las revistas especializadas dictaron la configuración de la imagen de la arquitectura moderna: elevaron ciertas fotografías —y, por tanto, esos edificios— a la categoría de iconos. Casos paradigmáticos, como el ejemplo de las imágenes de Kindel tomadas en Vegaviana<sup>2</sup>, demuestran que la fotografía es capaz de transformar la repercusión y posicionamiento de la arquitectura y sus autores. Por otro lado, un edificio que no hubiese aparecido en las páginas de algún medio no existía. Las construcciones cuyas imágenes nunca se habían mostrado quedaban condenadas al olvido.

La memoria de aquellos trabajos hoy desconocidos está custodiada, en muchos casos, por audaces fotografías, testigos silenciosos de los esfuerzos que la nueva generación de arquitectos hizo por generar construcciones que aunasen los avances tecnológicos, la racionalidad y la conciencia económica y social. De toda la documentación de proyecto que haya podido conservarse, las fotografías son la herramienta más potente para acudir al rescate de aquellas obras y autores olvidados por el tiempo. Los archivos de los fotógrafos son cajas de la memoria que ofrecen una gran oportunidad de revisar, con nuevos ojos, aquellos años de esplendor arquitectónico.

Una vez construidos los relatos canónicos de la arquitectura moderna y sus protagonistas, un estudio más profundo de aquellas obras que han pasado desapercibidas para la historiografía ayuda a comprender de un modo más certero la transformación que se operó en la arquitectura española.

Son numerosos los casos de arquitectos que han llegado a la actualidad bajo el papel de “secundarios”. Este texto propone una investigación centrada en una pareja de arquitectos cuya trayectoria no ha sido debidamente considerada hasta ahora: Rafael de la Joya Castro y Manuel Barbero Rebolledo. La elección de estos profesionales parte de la localización de un extenso corpus fotográfico sobre su obra construida.

El punto de partida para el análisis será, por tanto, las numerosas placas que retrataron sus obras, inmortalizadas por la cámara del fotógrafo madrileño Juan Pando. Mediante una revisión atenta a su archivo, conservado en la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, se pretende recuperar la memoria de aquellos malogrados proyectos.

<sup>1</sup> Luis Fernández-Galiano, “Construcciones e imágenes”, 5.

<sup>2</sup> En palabras de José Luis Fernández del Amo: “Yo, aquí debo decir, y he declarado muchas veces, que al ‘objetivo’, a la sensibilidad, a la visión de Joaquín del Palacio debo en gran parte mis éxitos, y le estoy agradecido”, en VV.AA., *Kindel: fotografía de arquitectura* (Madrid: Fundación COAM, 2007), 30.

## El poder de las publicaciones

Mafalda Rodríguez comienza su capítulo «Los cincuenta olvidados»<sup>3</sup> afirmando que el siglo XX ha sido el único momento de la historia en el que, tras años de dominio del color a través de la pintura, hemos percibido la realidad en blanco y negro; hecho que Català-Roca definió como el «siglo acromático». Éstos son los colores que la fotografía dio a los recuerdos, fijados por primera vez en la memoria colectiva a través de los incipientes medios de masas. Con el enorme protagonismo de los medios impresos, la fotografía se convierte en un duplicado del mundo, y la cámara, en un instrumento preciso de observación. Iñaki Bergera puntualiza:

*En efecto, la fotografía revela y condensa nuestra imposible mediación física con la arquitectura, la cual queda así domesticada para ser incluso más trascendente que el propio edificio. Por eso la realización, elección y difusión de las imágenes ha sido y es fundamental para que los arquitectos, los críticos e historiadores y las publicaciones terminen por contar la arquitectura —y su historia— de una manera determinada, predeterminada por aquello que queda plasmado en las fotografías<sup>4</sup>.*

3 Mafalda Rodríguez, “Los cincuenta olvidados”, en *España años 50: una década de creación*, 91.

4 Iñaki Bergera, “Ética y estética. Revisión crítica de la identidad y el uso de la imagen en la arquitectura” en Bergera, Iñaki (Ed.), *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*, (Barcelona: Fundación Arquia, 2015), 21.

Las publicaciones pusieron en marcha no solo el mecanismo para la difusión de las fotografías, sino para su propia creación. Arquitectura, fotografía y medios de difusión se convirtieron en la maquinaria perfecta para divulgar la modernidad arquitectónica.

Para narrar el relato arquitectónico de la modernidad, junto al trío formado por arquitecto, obra y fotógrafo, es importante considerar un actor más en la escena: el editor. No hay que olvidar que la decisión de lo publicado en las páginas de un libro o revista depende en última instancia de esta figura, no menos importante que las anteriores en la comunicación de la arquitectura.

La difusión de la arquitectura moderna en las revistas especializadas españolas presenta un panorama complejo. Si tenemos en cuenta el papel de la fotografía como generadora y potenciadora de determinadas imágenes, los medios más relevantes a consultar serían: *Arquitectura* (y su etapa inicial como *Revista Nacional de Arquitectura*), *Cuadernos de Arquitectura y Hogar y Arquitectura*. Carlos de Miguel, director de la revista *Revista Nacional de Arquitectura* fue, como señala Ana Esteban Maluenda:

“uno de los mayores artífices de la construcción de la nueva imagen de la arquitectura española a través de las páginas de la revista<sup>5</sup>.”

5 Ana Esteban Maluenda: “La imagen construida. Nueve instantáneas en el desarrollo y difusión de la arquitectura moderna española (1950-1968)” en Bergera, Iñaki (Ed.), *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*, Barcelona: Fundación Arquia, 2015, 55.

Las publicaciones periódicas ofrecen siempre visiones parciales de una realidad mayoritariamente «novedosa». De hecho, una vez superada la expectativa inicial, sólo en ocasiones excepcionales, como las efemérides, se volvería a hablar de ciertos proyectos. Además, en el salto del negativo a la página habitualmente se dan cambios significativos. El más importante es la selección previa efectuada para su publicación, ya que existen numerosos reportajes o tomas que son descartados ya en esa criba inicial. Por otro lado, muchas de las publicaciones editaban las imágenes variando formatos y proporciones o modificando encuadres por exigencias de maquetación, por lo que el resultado final dependería en gran medida de la intervención del editor.

En muchos casos, la manipulación de las imágenes afecta directamente al mensaje que transmiten. El hecho de recortar elementos incómodos incluidos en el encuadre inicial acentuaba ciertas ideas y podía llegar a transformar radicalmente la percepción de la obra.

La importancia del discurso gráfico y la narrativa visual obligó a muchas publicaciones —como *Architectural Review* o su versión americana *Architectural Record*— a disponer incluso de directores artísticos que cuidasen el potencial icónico y publicitario de las fotografías. Sin embargo, en los ejemplos paradigmáticos de publicaciones arquitectónicas, dentro y fuera de nuestras fronteras, es sorprendente descubrir la potencia del material fotográfico que no llegó a verse publicado en sus páginas.

Las revistas especializadas, consumidas mayoritariamente por arquitectos, estaban llenas de imágenes en blanco y negro en las que habitualmente no tenían cabida personas u otros elementos que pudiesen distorsionar la visión espacial y constructiva de la obra. La sobria imagen de la arquitectura que transmitían las páginas de las publicaciones llevó a los más críticos a preguntarse:

*¿Por qué los edificios han de limitarse siempre a expresar su propia estructura? ¿Por qué no pueden expresar aquello que se encuentra en su interior?  
[...] La gente quiere calor, alegría y buen gusto en su medio ambiente<sup>6</sup>.*

A partir de las numerosas consultas al Archivo Pando, se han descubierto imágenes de una enorme capacidad narrativa que fueron desechadas para su publicación y, por tanto, eliminadas de circulación. Junto a esas imágenes quedaron fuera de juego muchas obras de Rafael de la Joya y Manuel Barbero. Pero el interés por profundizar en su producción arquitectónica revela otro hecho sin duda significativo: en esas fotografías que no llegaron a publicarse se visibilizan muchos de los aspectos más relevantes de los proyectos retratados.

Investigar en un archivo fotográfico abre la posibilidad de conocer sin filtros la aproximación del autor hacia una obra concreta. Los negativos originales muestran una secuencia, una forma de ver y de encuadrar que hablan de las intenciones originales del fotógrafo como traductor de la obra arquitectónica.

El legado de Pando contiene cientos de imágenes inéditas que no fueron seleccionadas por las publicaciones y que, en muchos casos, superan en número y calidad a las publicadas.

¿Qué ocurrió con aquellas fotografías que no llegaron a superar los filtros impuestos por las publicaciones?

La realidad es que han permanecido todos estos años olvidadas en los cajones de un archivador, a la espera de que su contenido sea descubierto y valorado.

6 Tom Wolfe, “Arquitectura electrográfica”, en Wolfe, Tom, *El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*, Barcelona: Fábula Tusquets, 1997, p.70. Originalmente publicado en *Architectural Design*, julio 1969.

## Fotógrafos y arquitectos

El tándem fotógrafo-arquitecto es un caso muy peculiar dentro de la fotografía al cual se han dedicado numerosos escritos a lo largo del tiempo. Parejas de sobra conocidas como Le Corbusier-Lucien Hervé, Luis Barragán-René Burri o Richard Neutra-Julius Shulman unieron sus talentos para elaborar una nueva mirada sobre la arquitectura. Cuando la labor de arquitecto y fotógrafo se complementan, la sinergia que provoca su unión da como resultado un cuerpo fotográfico que se eleva a la categoría de icono. En el caso de la arquitectura española, hay dos claros ejemplos de esta simbiosis: Coderch-Català-Roca y Fernández del Amo-Kindel. Muchas de las imágenes más célebres de nuestra arquitectura que se almacenan en la memoria colectiva provienen de estas afortunadas uniones.

En el caso de Rafael de la Joya y Manuel Barbero, es significativo comprobar como desde los inicios de su actividad profesional el registro de sus obras estuvo vinculado al fotógrafo Juan Pando. La relación entre la pareja de arquitectos y Pando supone un proceso de crecimiento y experimentación. Mientras los arquitectos ensayan nuevas formas de entender la arquitectura a partir de intrépidas estructuras de aluminio y hormigón, el fotógrafo perfecciona la narración arquitectónica a través de sus composiciones. La fructífera visualidad compartida entre fotógrafo y arquitectos generó un discurso elocuente de su aportación a la modernidad arquitectónica.

El estudio de la trayectoria profesional de Barbero y de la Joya no puede disociarse de esta colaboración fotográfica que se prolongó durante veinte años —entre 1954 y 1974— y de la estrecha amistad que el fotógrafo mantuvo con ellos. A través de las fotografías de Pando se difundieron y reconocieron sus principales creaciones. La mirada del fotógrafo madrileño documentó los valores espaciales, visuales y materiales de su producción arquitectónica, pero, además, aportó a la representación sus propios principios estéticos.

Como apuntaba Publio López Mondéjar en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

*Las ciudades, los monumentos, los objetos y personajes fotografiados a lo largo de los años han ido desapareciendo, pero sus imágenes permanecen inalterables gracias al milagro de la fotografía, que alcanza así su cualidad de certificado utilísimo del pasado, de una credibilidad y fidelidad superior a la de cualquier otra forma de expresión<sup>7</sup>.*

<sup>7</sup> Publio López Mondéjar, “La fotografía como fuente de memoria”, 24. Discurso leído en el acto de su Recepción Pública el día 30 de marzo de 2008, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pese a la calidad de su arquitectura y la magnífica labor fotográfica efectuada por Pando, en la actualidad existe muy poca información sobre esta pareja de arquitectos. A pesar de la escasez de publicaciones posteriores, la difusión de sus creaciones en las revistas de época es notoria y la extensa producción fotográfica derivada de sus obras merece ser revisada.

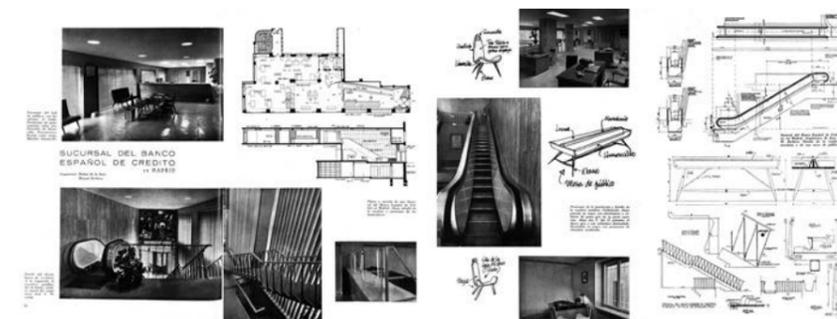
El estudio de la evolución de aquellos encargos sirve, por tanto, como herramienta para comprobar de qué forma arquitectura y fotografía fueron paralelamente transformándose con el paso de los años hasta alcanzar su madurez.

Un recorrido a través de las páginas de las publicaciones evidencia la capacidad de éstas de encumbrar ciertas creaciones y mitigar o silenciar muchas otras.

## Rafael de la Joya y Manuel Barbero: dos jóvenes promesas

Pese a que Rafael de la Joya y Manuel Barbero destacaron muy pronto a recibir —junto a César Ortiz-Echagüe—, el codiciado Premio Reynolds de arquitectura por la construcción de los comedores de la factoría SEAT en Barcelona son, sin duda, dos autores olvidados por la crítica.

Sus apariciones iniciales en los medios se remontan a 1954, en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*. El primer artículo publicado sobre una de sus obras, ilustrado con 7 fotografías, hacía referencia a la sucursal del Banco Español de Crédito en Madrid<sup>8</sup>. (Fig. 1)



<sup>8</sup> “Sucursal del Banco Español de Crédito en Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura* 148 (1954): 36-39.

Figura 1. Páginas 36 a 39 del artículo dedicado a la sucursal del Banco Español de Crédito en la *Revista Nacional de Arquitectura* 148, 1954.

Ese mismo año se publicó también el anteproyecto de Hospedería de Peregrinos en Santiago de Compostela, elaborado junto a Juan Gómez González y Julio Cano Lasso. En 1956, se reseñaron cuatro de sus proyectos: la propuesta para el Pabellón Español en Bruselas, otra sucursal del Banco Español de Crédito en Madrid, la planificación del madrileño Barrio de San Antonio y los comedores para la industria de automóviles SEAT en Barcelona.

Los premios internacionales eran muy valorados por las revistas, que otorgaban una posición privilegiada a las obras galardonadas. Uno de los casos más significativos es el del edificio de comedores para la empresa SEAT, de César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya y Manuel Barbero. Antes incluso de recibir el prestigioso reconocimiento, las páginas de las principales revistas españolas publicaron las primeras imágenes de los cinco pabellones que formaban el complejo. Tanto el planteamiento conceptual como la originalidad de su estructura —construida con pórticos de aluminio de 12,80 m de luz—, atrajeron a revistas como *Informes de la Construcción*<sup>9</sup> (la primera en publicar el conjunto, en un artículo de diez páginas), o las dos revistas colegiales, *CA*<sup>10</sup> y *RNA*<sup>11</sup>.

La innovación, tanto constructiva como estética, del conjunto atrajo a los grandes maestros de la fotografía arquitectónica, como Català-Roca, Plascencia o Campañá. Sus imágenes permitieron que los diferentes medios difundiesen la obra sin que apenas se repitiesen las ilustraciones.

En 1957, inmediatamente después de recibir la noticia de la concesión del premio *Reynolds* en España, las publicaciones nacionales recuperaron el proyecto.

<sup>9</sup> “Comedores de una fábrica española de automóviles”, *Informes de la Construcción* 79 (1956): 3-12.

<sup>10</sup> “Edificio para un comedor en la factoría SEAT”, *Cuadernos de Arquitectura* 28 (1956): 8-13.

<sup>11</sup> “Comedores para una industria de automóviles en Barcelona”, *Revista Nacional de Arquitectura* 179 (1956): 15-20.

IC redactó apenas una breve reseña sobre el premio, pero le dedicó seis páginas a ilustrar la obra con grandes fotografías en blanco y negro y color. La RNA llevó el proyecto a portada e incluyó un artículo donde las palabras de elogio hacia la obra y sus artífices eran las protagonistas. La obra dio entonces el salto a las páginas internacionales y se difundió en numerosas revistas estadounidenses, francesas y alemanas. A través de este proyecto, *Architectural Record*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Baumeister* o *Werk* compartieron la imagen más innovadora de la arquitectura española del momento. En conjunto, todas las reseñas que recibió la construcción, tanto en publicaciones periódicas como en libros, convierten esta obra en una de las más divulgadas del periodo

El interés que suscitó el éxito inicial obtenido por los jóvenes arquitectos hizo que las publicaciones compartiesen la mayor parte de sus obras posteriores, por lo que su relación con Pando se mantuvo de forma estable a lo largo de toda su carrera profesional.

La sucesión de edificios corporativos diseñados para SEAT tuvo siempre un hueco en las páginas de las revistas. Destaca su presencia en *Arquitectura*, que reseñó el conjunto de la sede central en Madrid<sup>12</sup> en 1964. El artículo abre con una fotografía de la maqueta del conjunto y se completa con imágenes interiores y exteriores de los talleres, que ensalzan el diseño estructural del edificio. Dos años después le dedicaron cinco páginas al edificio de oficinas<sup>13</sup>, protagonista, junto al edificio de exposición y venta de vehículos, del conjunto madrileño. De las 107 fotografías tomadas por Pando entre 1963 y 1966, tan solo 15 llegaron a las páginas impresas (Fig. 2).

12 "Edificio SEAT de Madrid",  
*Arquitectura* 61 (1964): 36-38.

13 "Oficinas para SEAT en Madrid",  
*Arquitectura* 94 (1966): 25-29.



Figura 2. Fotografía inédita del exterior de uno de los edificios para la filial de Madrid realizada por Juan Pando en julio de 1964.

La esencia de los comedores permanecería latente en de la Joya y Barbero, y regresaría, años después, en su proyecto para el Colegio de la Institución Teresiana en Somosaguas (Madrid, 1963). Éste fue el primero de sus trabajos desarrollado en el terreno educativo, donde demostraron también ser pioneros. El conjunto cuenta con una capilla, un local de reuniones y unos comedores. La composición general se ordena a través de patios unidos mediante porches que recuerdan a la propuesta de los comedores (Fig. 3).



Figura 3. Fotografía inédita del colegio de la Institución Teresiana en Somosaguas realizada por Juan Pando en noviembre de 1963.

De las diecinueve fotografías que componen este reportaje, cinco de ellas fueron seleccionadas para ilustrar los interiores y exteriores del edificio en el artículo publicado en el número 77 de la revista *Arquitectura* (1965). La sección *Obras* de ese número se dedicó a la pareja de arquitectos, representados por tres de sus creaciones más recientes: el Campo de Béisbol en La Elipa y los colegios para las Teresianas en Madrid y Málaga.

Si con la SEAT ambos se habían adentrado en el apasionante mundo de la industria, con las propuestas para las Teresianas lograron introducir sus nuevas ideas en los centros de enseñanza. El colegio que diseñaron en Málaga es un claro exponente de la modernidad. El conjunto se compone de forma que las clases se superponen en vertical. Un desplazamiento horizontal consigue que la cubierta de cada aula sea la terraza de la correspondiente superior, lo que permite dar clases al aire libre (Fig. 4).



Figura 4. Fotografía inédita del colegio de la Institución Teresiana en Málaga realizada por Juan Pando en junio de 1964.

La publicación alemana *Werk* impulsó este proyecto a nivel internacional, con un artículo en el número de junio de 1966, editado por César Ortiz-Echagüe y dedicado a la arquitectura española. Como plantea José Manuel Pozo:

*No está de más recordar las dificultades que encontró Ortiz-Echagüe, como corresponsal de Werk, para dar contenido al número anual que la revista dedicaba a la arquitectura española (Brief aus Spanien), ya que los arquitectos (Coderch, Fernández Alba, De la Sota, Corrales, Fisac...) ni disponían de fotografías adecuadas ni de planos 'bonitos' para reproducir<sup>14</sup>.*

14 José Manuel Pozo, "Introducción" en VV.AA. *Los brillantes cincuenta - 35 proyectos* (Pamplona: T6 Ediciones, 2003), 37

Estas palabras subrayan, una vez más, la importancia que las imágenes tenían y tienen a la hora de difundir un proyecto. La fotografía resuelve una difícil mediación física con la arquitectura. Su imagen llegará a ser, en muchos casos, más trascendente que el propio edificio. Por eso la captura, selección y difusión de las imágenes es esencial para que arquitectos, editores, críticos e historiadores construyan el relato arquitectónico de una forma determinada.

Volvamos ahora sobre el ya mencionado Campo de Béisbol de La Elipa, un edificio único en la capital y que, hoy en día, aún conserva gran importancia. Con más de medio siglo de historia, su remodelación consiguió revivir el estadio después de haber sufrido años de cierre. En la representativa silueta del graderío —que se inspiró en las técnicas de las embarcaciones—, destacan los mástiles, que se mantienen en posición mediante los cables y que se arriostan a las 'velas' de aluminio. Pando visitó el estadio en numerosas ocasiones, generando un total de 15 imágenes. Tres de esas fotografías fueron seleccionadas para ilustrar el artículo en la revista *Arquitectura* (Fig. 5).



Figura 5. Fotografía inédita del Campo de Beisbol realizada por Juan Pando en agosto de 1963.

El Conjunto industrial Binesa (1965), destinado a la fabricación de productos farmacéuticos, llegó a las páginas tanto de *Arquitectura* como de *Informes de la Construcción*. El proyecto está compuesto por un núcleo de fabricación y almacenamiento (con diferentes construcciones) y otro de oficinas, vestuario y cafetería. En esta obra, al igual que en muchas de las anteriores, de la Joya y Barbero utilizan un módulo estructural de 1,60 x 1,60 metros. Este módulo (con sus múltiplos y divisores) les permitía adaptarse perfectamente a las dimensiones de los distintos materiales y espacios empleados en la construcción de sus edificios.

Pando aprovecha la verticalidad del depósito elevado, que adquiere una gran predominancia sobre el conjunto, y lo utiliza como elemento principal en sus composiciones. En sus fotografías destacan la sencillez de líneas, la sinceridad de los materiales empleados y la plasticidad de los diferentes cuerpos que componen la obra. En tan solo diez fotografías, entre las que sobresalen las tomas nocturnas, Pando consigue un retrato certero del proyecto. Seis de esas imágenes aparecerían en *Arquitectura*, mientras que *IC* utilizaría el reportaje completo, lo que destaca la calidad del trabajo efectuado por el fotógrafo (Fig. 6).



Figura 6. Fotografía del Conjunto Industrial Binesa realizada por Juan Pando en julio de 1965.

Su última obra publicada corresponde a las oficinas y talleres de Citroën en Madrid<sup>15</sup>, en 1971.

Pese a que muchos de sus proyectos lograron suscitar el interés de las publicaciones, son numerosos los que no dieron el salto a las páginas. Entre esas obras inéditas, en el Archivo Pando se han encontrado reportajes de varias viviendas unifamiliares, un Convento de Carmelitas, un Edificio de viviendas en la calle Bailén (Madrid), las oficinas de AMSA, el Instituto León XIII (Fig. 7) o su estudio en la Avenida Osa Mayor 32, en Aravaca (Madrid).

En conjunto, todas esas obras inéditas suman un centenar de imágenes que merecerían ser revisadas y consideradas a la hora de valorar el legado de los arquitectos Rafael de la Joya y Manuel Barbero.

15 "Oficinas y talleres Citroën. Madrid", *Arquitectura* 148 (1971): 36-40.

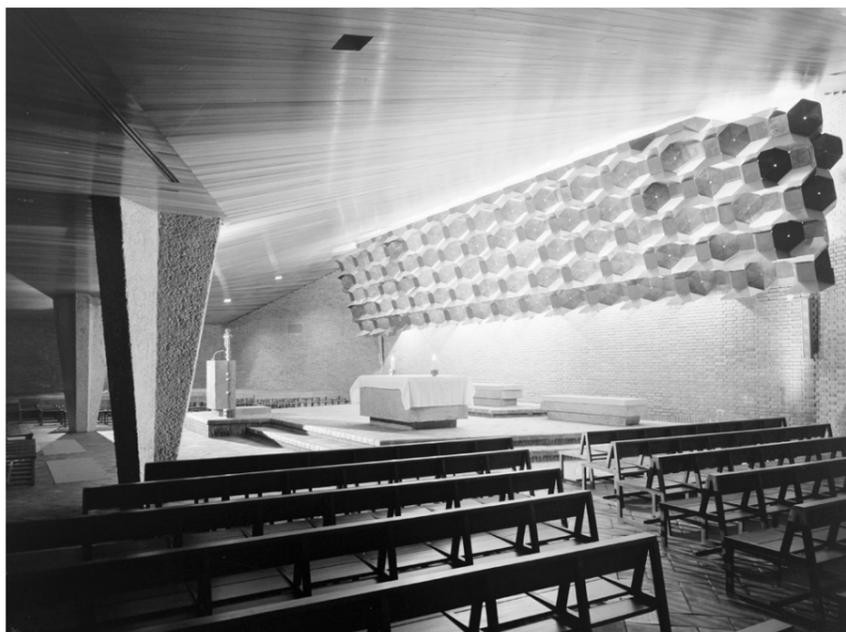


Figura 7. Fotografía inédita de la capilla del Instituto León XIII realizada por Juan Pando en febrero de 1969.

Para corroborar el olvido profesional tanto de estos arquitectos como de sus construcciones, baste señalar que algunas de sus espléndidas obras para SEAT han desaparecido y otras están sometidas a presiones especulativas.

El trabajo de la pareja de arquitectos ha permanecido hasta ahora en un discreto segundo plano, sin embargo, el registro fotográfico de sus obras permite hoy redescubrir edificios que en su momento supusieron grandes aportaciones para la arquitectura moderna española pero que, por desgracia, con el paso de los años han caído en el olvido.

La visibilidad de estas imágenes podría ayudar a concienciar sobre la importancia de la conservación y revitalización de esos proyectos.

### Un viaje hacia lo desconocido

Como se ha podido comprobar, Rafael de la Joya y Manuel Barbero participaron en el debate arquitectónico de la época a través de las páginas de las principales publicaciones. Como en el caso de muchos otros arquitectos, los proyectos que se publicaron en los medios a lo largo de su vida profesional suponen tan solo una pequeña muestra de su obra.

Hasta ahora, esos proyectos publicados suponían los límites que acotaban la dimensión de su legado. El intento de mapear su producción arquitectónica a través de las imágenes de Pando permite ampliar la definición del papel que jugó esta pareja de arquitectos en el terreno de la arquitectura moderna en España.

De la Joya y Barbero centraron sus esfuerzos en generar construcciones que aunasen los avances tecnológicos, la racionalidad y la conciencia económica y social.

Estas fueron las claves de las propuestas modernas que, a través de las publicaciones periódicas, pusieron de manifiesto estos nuevos ideales y encontraron en la fotografía el cauce de difusión perfecto.

El valor de la fotografía como herramienta de investigación e instrumento para la representación, el análisis y la crítica de la arquitectura construida es innegable. Las fotografías de Pando muestran cada una de las obras en su estado inicial, libres de las modificaciones sufridas por el uso o el paso del tiempo. Permiten, por tanto, recuperar los valores primigenios de esas construcciones.

El conjunto de trabajos mencionados denota un conocimiento de la arquitectura poco frecuente en otros profesionales. Varias de las obras citadas en estas páginas son paradigma de la racionalización, modulación e industrialización de los procesos constructivos, que permitieron incorporar elementos prefabricados —con el consecuente abaratamiento de costes— a las nuevas propuestas arquitectónicas.

Para que una figura suscite interés, es necesario demostrar que todavía quedan caras ocultas por descubrir. Este no pretende ser un estudio conclusivo ni una interpretación cerrada de la obra de Rafael de la Joya y Manuel Barbero, sino invitar a la contemplación y la lectura atenta de la misma.

El Archivo Pando conserva cientos de fotografías inéditas que pueden ayudar a que las figuras de De La Joya y Barbero obtengan un merecido reconocimiento de su obra. A través de este texto se ha intentado atraer la atención del lector sobre lo desconocido, sobre las numerosas imágenes que aún hoy permanecen a la espera de ser reveladas.

El objetivo no era mostrar aquí esas fotografías, sino generar una curiosidad sobre ellas e invitar a las personas interesadas a iniciar el viaje hacia su propio descubrimiento.



Figura 8. Fotografía del conjunto de Comedores para SEAT en Barcelona realizada por Juan Pando en mayo de 1957.

## Bibliografía

- Bergera, Iñaki (Ed.). *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015.
- Fernández-Galiano, Luis. "Construcciones e imágenes", *Arquitectura Viva* 12 (1990): 5.
- Gallo Gutiérrez, Jesús. "La casa del seiscientos. Arquitectura para la SEAT en España (1957-1973)", en *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra: Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso*, coord. por Teresa Couceiro Núñez, 2014, 319-330.
- López Mondéjar, Publio. *La fotografía como fuente de memoria*. Discurso leído en el acto de su Recepción Pública el día 30 de marzo de 2008, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Ortiz-Echagüe, Cesar. *César Ortiz-Echagüe cincuenta años después*. Pamplona, T6 Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, 2001.
- Pozo Muncio, José Manuel (Ed.). *Los brillantes 50. 35 proyectos*. Pamplona: T6 Ediciones, ETSA Universidad de Navarra, 2004.
- Sin autor, "Sucursal del Banco Español de Crédito en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura* 148 (1954): 36-39.
- "Edificio para un comedor en la factoría SEAT", *Cuadernos de Arquitectura* 28 (1956): 8-13.
- "Comedores para una industria de automóviles en Barcelona", *Revista Nacional de Arquitectura* 179 (1956): 15-20.
- "Comedores de una fábrica española de automóviles", *Informes de la Construcción* 79 (1956): 3-12.
- "Edificio SEAT de Madrid", *Arquitectura* 61 (1964): 36-38.
- "Oficinas para SEAT en Madrid", *Arquitectura* 94 (1966): 25-29.
- "Oficinas y talleres Citroen. Madrid", *Arquitectura* 148 (1971): 36-40.
- VV.AA. *Catálogo de la exposición 38 fotografías para retratar los cincuenta: los edificios de la SEAT escaparate de una nueva arquitectura: catálogo fotográfico*. Pamplona: T6 Ediciones, 2006.
- VV.AA. *España años 50: una década de creación*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2004.
- VV.AA. *Kindel: fotografía de arquitectura*. Madrid: Fundación COAM, 2007.
- Wolfe, Tom. *El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*, Barcelona: Fábula Tusquets, 1997. Originalmente publicado en *Architectural Design*, julio 1969.

## Fuentes

- Archivo Pando, fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España © Juan Pando Barrero / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Cultural de España.

*La arquitectura debe hablar de su tiempo y su lugar, y a la vez, anhelar la eternidad.*

Frank Gehry

# Expresionismo en la obra de Juan Daniel Fullaondo, 1961-1994

## Expressionism in the work of Juan Daniel Fullaondo, 1961-1994 José Ramon Hernández Correa

Recibido: 2020.09.26

Aceptado: 2020.11.29

**José Ramon Hernández Correa**

Universidad Rey Juan Carlos  
arquitectamoslocos@gmail.com

Nací en 1960. Arquitecto por la ETSAM, 1985. Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica, 1992. Fui profesor asociado de proyectos en la ETSAM en el curso 1989-90. He publicado algunas cosas de diversa índole, desde divulgación y crítica de arquitectura hasta narrativa, ahora sobre todo en mi blog "¿Arquitectamos locos?"

### Resumen

Este artículo trata de interpretar la obra arquitectónica de Juan Daniel Fullaondo, tan poco atendida y divulgada, y de señalar su indudable interés y su valor. Al hacerlo, muestra también su disconformidad con el propio Fullaondo, que ya se veía a una edad muy temprana cerrando el ciclo vital antiexpresivo y antitrágico según el conocido esquema de Jorge Oteiza.

Señalamos, por el contrario, que Fullaondo siempre fue expresionista, lo que, por una parte, lo deja sumido para siempre en una tarea sin resolver, pero por otra lo muestra como un luchador tenaz, con un espíritu anclado a una cultura vigorosa que lo movió a crear sin descanso sin cerrar una trayectoria coherente, sino múltiple y renacida.

*Palabras clave:* Fullaondo; expresionismo; cultura; realización; tragedia.

### Abstract

This article tries to interpret the architectural work of Juan Daniel Fullaondo, so little attended and publicized, and to point out its undoubted interest and value. In doing so, he also shows his disagreement with Fullaondo himself, who already saw himself at a very young age closing the anti-expressive and anti-tragic life cycle according to Jorge Oteiza's well-known scheme.

We note, on the contrary, that Fullaondo was always an expressionist, which, on the one hand, leaves him forever immersed in an unsolved task, but on the other shows him as a tenacious fighter, with a spirit anchored to a vigorous culture that moved him to create tirelessly without closing a coherent trajectory, but multiple and reborn.

*Key words:* Fullaondo; expressionism; culture; realization; tragedy.

### Planteamiento

La figura de Juan Daniel Fullaondo Errazu (Bilbao, 1936-Madrid, 1994) es bien conocida en el campo de la edición, de la crítica arquitectónica y de la docencia. Sin embargo su numerosa obra construida queda en un segundo plano, opacada por el recuerdo de la revista *Nueva Forma* y de otras aventuras editoriales, y por la huella de su magisterio en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Reunir una bibliografía sobre autores que lo han citado como crítico y teórico sería un trabajo ímprobo. Prepararla sobre quienes han estudiado o mencionado su obra arquitectónica es mucho más sencillo. Podríamos extendernos en reseñar las omisiones, achacables en parte a la juventud de Fullaondo<sup>1</sup>, a pesar de haber realizado obras notables; hasta otras ausencias menos justificables y comprensibles<sup>2</sup>.

Aunque algunos autores llegan incluso a sugerirlo<sup>3</sup>, esta deriva que tomó su trayectoria no fue voluntaria, y tampoco era de su agrado<sup>4</sup>, pues él pasaba de la obra construida a la crítica, o de la docencia a la escritura, sin entenderlas nunca como compartimentos estancos, sino como parte de un todo coherente y continuo. Se consideraba sobre todo un arquitecto en ejercicio, y nunca dejó de serlo. Todo lo demás eran complementos y facetas de ese ejercicio profesional.

Sobre este silenciamiento, esta falta de éxito profesional de Fullaondo, citaremos en primer lugar a Ángel Urrutia, quien, después de repasar su trayectoria al frente de *Nueva Forma* y de otras publicaciones, añade:

*Fullaondo es, sin embargo, un arquitecto hasta cierto punto maldito. Fracasaré en los más importantes concursos de anteproyectos oficiales convocados, como tantos otros compañeros: Teatro de la Ópera y Palacio de Exposiciones y Congresos, 1964, para Madrid; Gran Kursaal de San Sebastián, 1965; concursos para las Universidades Autónomas de Madrid, Bilbao y Barcelona, 1969. Obras de un expresionismo y un dramatismo insólitos en nuestro panorama arquitectónico [...]. Una síntesis entre imaginación y rigor [...]. Ahora bien, insiste en la creación de un lenguaje personal -barroco, fragmentado, erosionado, quebrado y delirante-<sup>5</sup>.*

Varios autores abundan en estas ideas de "malditismo": Javier Seguí compara a Fullaondo con Cioran, pues quienes se agitan en el interior de la historia,

"además de ser desdichados, corren el riesgo de la autodestrucción"<sup>6</sup>.

Antonio Fernández Alba habla de la incompreensión, de la marginación y de la ingratitud<sup>7</sup> sufridas por Fullaondo. Muchos años antes, en su momento de mayor esplendor, Claude Parent ya detectaba que Fullaondo

"es un miembro de esta débil cohorte de arquitectos de gran calidad que la Sociedad mantiene a sabiendas, podría decirse que 'en reserva'",

añadía que "una sociedad inconsciente vuelve inútil su talento al no emplearlo" y se escandalizaba de que la sociedad prorrogara tanto tiempo su veto a sus mejores arquitectos<sup>8</sup>.

- 1 Véase: Doménech Girbau, Luis, *Arquitectura española contemporánea, 1968*.
- 2 Levene, Richard C., Márquez Cecilia, Fernando y Ruiz Barbarín, Antonio, *Arquitectura española contemporánea 1975/1990*. En estos dos volúmenes de la revista *El Croquis* aparecen obras de 64 arquitectos, pero ninguna de Fullaondo. Es llamativo que uno de los autores fuera alumno suyo y buen conocedor de su obra, e incluso hiciera el proyecto fin de carrera bajo su tutoría.
- 3 Javier Seguí apuntaba en 1984 en "La incapacidad para ser indiferente", que Fullaondo, por su trayectoria investigadora y crítica, y por su carácter y su talante, se apartó voluntariamente de la línea del éxito.
- 4 Conversaciones inéditas mantenidas con el autor.
- 5 Ángel Urrutia, *Arquitectura española siglo XX*, 514-515.
- 6 Citado por Seguí, Javier, op. cit., 82.
- 7 Antonio Fernández Alba, "Epístola en el umbral de la niebla", 85-86.
- 8 Claude Parent, "Juan Daniel Fullaondo", en *Juan Daniel Fullaondo 1961-1971*, dirigido por Santiago Amón (Madrid: Alfaguara, 1972), 17.

Se repiten los testimonios en esta misma línea derrotista, que languidece ante la mucho más celebrada de su labor crítica. Por ejemplo Salvador Pérez Arroyo<sup>9</sup>, en un artículo laudatorio sobre Fullaondo, se refiere a “su obra” mencionando exclusivamente la labor crítica y editorial, sin reparar siquiera en que existe la construida.

9 Salvador Pérez Arroyo, “Agua en el desierto”, 90.

Mostramos así, ya desde el principio, la idea de que Juan Daniel Fullaondo fue un arquitecto maldito y en cierto modo fracasado, o, mejor dicho, apartado, pues su extensa obra no fue reconocida como se merecía. Estas duras afirmaciones iniciales nos pueden ayudar a plantear nuestra línea argumental, que defiende que es necesario y pertinente ubicar a este arquitecto, a su obra y a su ejecutoria en la historia de la arquitectura española del siglo XX, en la que debería ocupar un lugar destacado, aparte del que se le reconoce unánimemente como teórico.

### Los primeros años

Juan Daniel Fullaondo obtuvo el título de arquitecto en 1961, con veinticinco años de edad<sup>10</sup>. Trabajó en el estudio de Sáenz de Oiza, participando muy activamente tanto en el proyecto de Torres Blancas como en los de los apartamentos-terrace de la Ciudad Blanca de Alcadia y el grupo escolar de El Batán.

10 A lo largo de este texto insistiremos a menudo sobre la edad a que se sucedieron los distintos hitos de su trayectoria.

11 Juan Daniel Fullaondo, “Consideraciones personales”, en *Juan Daniel Fullaondo 1961-1971*, dirigido por Santiago Amón (Madrid: Alfaguara, 1972), 60-62.

12 Santiago Amón, “Juan Daniel Fullaondo (complejión cultural y acto creador)”, XXIV.

Tanto el propio Fullaondo<sup>11</sup> como Santiago Amón<sup>12</sup> describen esta etapa como afortunada. Duró hasta 1962 y tuvo un carácter racionalista y también de aprendizaje del oficio. Para el arquitecto resultó muy relevante, porque no la contaba como un breve prólogo o una introducción a su carrera, sino como la primera fase de su obra.

Ya en solitario, Fullaondo inició un período expresionista que duró hasta 1966, es decir, de los veintiséis a los treinta años de edad. En él dio muestras de una potencia creadora atípica en el panorama español de la época. Llama la atención cómo mencionaba a los treinta y seis años el “habitual rosario de decepciones”, pues si bien construyó bastante, los proyectos más singulares y rotundos quedaron en el papel, e incluso muchos de los que materializó perdieron en el proceso buena parte de su carga provocativa.

En esta segunda fase, reconocida por el propio Fullaondo como expresionista, podemos citar en efecto sus proyectos de mayor riqueza plástica, pero a la vez realizados con un férreo control geométrico, y donde además el ejercicio profesional se enraza en un sustrato cultural y en otro biográfico-psicológico que se funden en un complejo magmático y coherente.

Uno de los primeros encargos que tuvo el jovencísimo Juan Daniel Fullaondo fue el del panteón de su familia materna en el cementerio de Derio, Vizcaya. Exploró las formas de una manera obsesiva, produciendo gajos u olas poligonales, en una suerte de pirámide exótica, con evocaciones nada evidentes a la historia de la arquitectura mortuoria, pero, sobre todo, a la literatura y a la música. Cabe considerar que aquel mismo año de 1964, con veintiocho de edad, obtuvo su título de doctor con una tesis sobre las relaciones entre la arquitectura y la música de Schoenberg y Boulez.

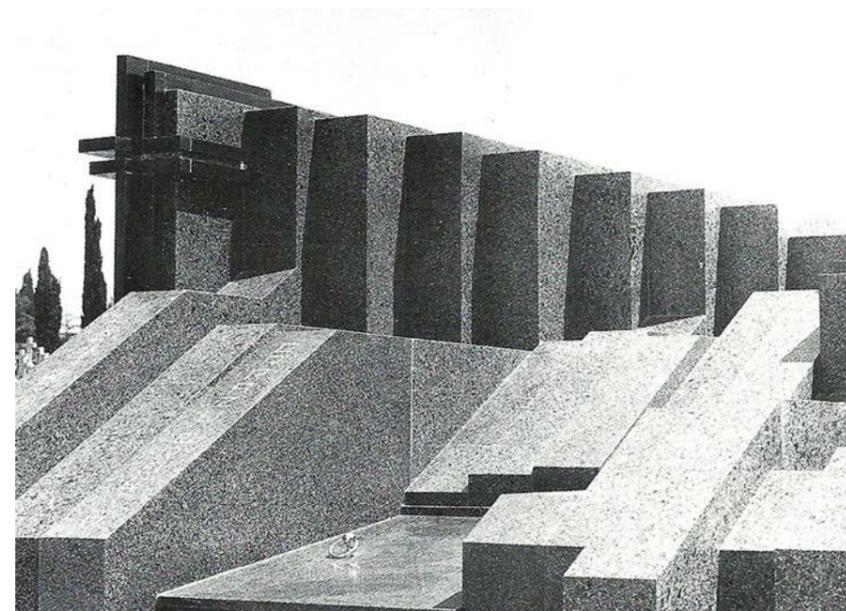


Figura 1. Juan Daniel Fullaondo. Panteón de la familia Errazu, Derio, Vizcaya, 1964. Fuente: *Juan Daniel Fullaondo* (Madrid: Munillalería, 1996), 37.

En ese mismo año de 1964 presentó al concurso del Teatro de la Ópera de Madrid un proyecto magmático. Las olas del panteón estaban ahí exacerbadas, perdido su rigor geométrico y convertidas en pura explosión de lava.

Utilizó las herramientas de la geometría y de la plástica para organizar un programa muy complejo en un todo coherente. Fuera ya del ámbito de los concursos, en un encargo de 1965 más convencional e incluso comercial, volvemos a ver esas ondulaciones poligonales, ahora mucho más contenidas, en el edificio de viviendas de la Alameda de Mazarredo, de Bilbao, realizado en colaboración con Fernando Olabarría. Aunque más domesticadas, mantienen el mismo aliento expresionista y la misma tensión de búsqueda.

Fullaondo siguió presentándose a concursos, manifestando siempre un frenético y lírico expresionismo. Sin obtener nunca el éxito, mantuvo una copiosa y fructífera actividad profesional, en la que fue ganando oficio y madurez.



Figura 2. Juan Daniel Fullaondo. Maqueta para el concurso del teatro de la ópera en Madrid, 1964, vista superior de la maqueta. Fuente: *Juan Daniel Fullaondo 1961-1962* (Madrid: Alfaguara, 1972), 47.

## La aparente superación del expresionismo

En su mencionado texto de 1972, con apenas diez años de ejercicio profesional —y treinta y seis años de edad—, Fullaondo hablaba ya de una tercera etapa tras la pérdida de “la juvenil tensión” que originó sus primeros proyectos.

Aunque construyó bastante, ninguna de sus apuestas más destacadas, aquellas en las que más entusiasmo puso en juego, se materializó. Se dedicó entonces al diseño, al mobiliario, y a la decoración. No creó muebles ni objetos para reproducción industrial, sino piezas únicas, vinculadas al espacio arquitectónico al que estaban destinadas, y que él modificaba con murales, artesonados y piezas diversas.

En 1972, declaró que su fase expresionista había terminado seis años antes, en 1966, y que a partir de entonces había iniciado otra lingüísticamente más sosegada y madura,

“desde la indagación expresionista hacia senderos de un mayor y más contenido rigor lingüístico”<sup>13</sup>.

Añadió que lo anterior había sido algo experimental, un túnel de pruebas. En este artículo tratamos de exponer, por el contrario, que esa actitud expresionista no terminó nunca, si bien atravesó diversas experiencias y evolucionó —y también involucionó— en distintas direcciones.

Desde el año 1967 ya dirigía la revista *Nueva Forma*, que fue un verdadero acontecimiento en el panorama nacional e internacional. En 1963 conoció a Jorge Oteiza, pero a partir de *Nueva Forma* su relación fue intensa y continua, ya que Fullaondo se convirtió en el mejor intérprete y divulgador del escultor. La teoría de las fases y la “ley de los cambios”<sup>14</sup> del oriotarra fue intensamente difundida por el bilbaíno, que siguió defendiéndola y enseñándola durante toda su vida.

*Esta ley consta de dos fases. En una primera fase, el arte es un arte de comunicaciones, de información. La expresión va creciendo, enriqueciendo sus motivos y la intensidad con que los cuenta. La técnica es de ocupación del espacio, técnica acumulativa [...]. Para esta fase son válidos los tres postulados o principios fundamentales del arte contemporáneo, a saber, 1) El arte es expresión, comunicación, 2) El arte parte de un cero, de una nada, para renovar en cada época su lenguaje de expresión, y 3) La realidad del arte se identifica con la realidad de la Naturaleza. [...] Sucede que la ley de los cambios no está entera si no consideramos una segunda y última fase, que oponiéndose a la primera la completa. A los 3 principios que hemos referido se oponen estos 3 postulados negativos, como conclusiones: 1) El arte que era expresión no es expresión, 2) el arte que consideraba una nada como punto de partida, considera una nada como punto de llegada y 3) La realidad del arte que era identificarse con la naturaleza, es incomunicación con la realidad. Esto es: si el arte era una física de la comunicación en la primera fase, se convierte ahora en una metafísica*<sup>15</sup>.

Para Oteiza, la primera fase, expresionista, ponía de manifiesto la tragedia humana, y la segunda, silenciosa y vacía, la solucionaba.

Desde muy temprano Fullaondo se hizo eco de esta teoría, que completó comparándola con las de otros autores hasta el punto de retroalimentar al escultor con sus críticas y referencias. Sostenía que el expresionismo era el incipiente desahogo de un ansia insatisfecha, la manifestación del sentimiento trágico, con su afán de hacer, de estar, de permanecer, con su miedo a desaparecer. Sabía que era una primera fase, inmadura, del quehacer plástico, y era consciente de la necesidad de avanzar hacia una siguiente de control, vaciamiento y silencio, en la que ya no haría falta ese anhelo de expresión porque se habría superado definitivamente la tragedia existencial.

Fullaondo quería aspirar a ello. Además, por pura evolución del oficio hacia la maestría, necesitaba tomar el control de la forma, geometrizarlo y domesticarlo. En los proyectos de esta etapa hay menos magma volcánico y más rigidez geométrica, pero, contrariamente a lo que él mismo dijo, es evidente que mantuvo la potencia del gesto e incluso la rabia<sup>16</sup>. Quien mejor entendió la teoría de Oteiza, y quien mejor supo explicarla, no abandonó nunca el desasosiego.

Hay un punto intermedio de acuerdo: si en un extremo está el frío y exacto racionalismo, que Fullaondo nunca practicó de manera ortodoxa; y en el otro está el expresionismo desbocado, el organicismo aparece como una solución, pues por una parte controla el griterío expresionista y por otra hace que vibre y lata la geometría del “Estilo Internacional”. Lucía Pérez Moreno, en su investigación sobre Fullaondo y *Nueva Forma*<sup>17</sup>, expone con elocuencia que en el confuso y desnortado panorama arquitectónico del momento (español e internacional), Juan Daniel Fullaondo abrazó el movimiento orgánico como capaz de dar un sentido cultural y programático a la actividad arquitectónica, pero, sobre todo, de marcar un camino válido. Tal es el éxito que la revista se hace imprescindible en España, pero también se da a conocer y se abre paso en el extranjero, y conecta con unos corresponsales fieles que generan un intercambio feraz.

En este ambiente que se empezaba a vislumbrar, Fullaondo defendió con convicción la arquitectura orgánica, y específicamente el organicismo europeo. Y desde el aislamiento español, con las particularidades de cada autor y su confusa superposición de planos culturales, vio en Bruno Zevi una guía y casi un alma gemela, y conectó con él para, a partir de ahí, buscar líneas de coherencia dentro de la arquitectura española y de esta con la europea. Fue una tarea a la que se lanzó con entusiasmo, pero que le produjo un gran desgaste personal:

*He hablado con insistencia de la psicología infantil, inmadura, del eón expresionista, pero, realmente, solo desde una juvenil recuperación de la tenacidad o, si se quiere, del fanatismo de adolescente, cabe entender la prosecución de una aventura planteada en términos colectivamente tan desfavorables*<sup>18</sup>.

En este período, construyó muchos edificios escolares y residenciales, principalmente con Álvaro Libano y con Fernando Olabarría, dos arquitectos con un alto dominio de la profesión, algo que, sin duda, fue un complemento necesario para la ejecutoria y para la personalidad de Fullaondo. Los trazados fueron más recios y geométricos, pero también se aprecia en cada obra el gesto expresionista apenas soterrado.

13 Juan Daniel Fullaondo, op.cit. 73

14 La “ley de los cambios” de Jorge Oteiza está publicada y estudiada en varios libros. Tomamos el que tal vez sea el más notable de todos: *Quousque tandem...!* (Zarautz: Hordago, 1983), 72-74..

15 Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...!*, 72-74.

16 Cf. Lucía Pérez Moreno, *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)*, 92-96.

17 Lucía Pérez Moreno, 123.

18 Juan Daniel Fullaondo, “Consideraciones personales”, en *Juan Daniel Fullaondo 1961-1971*, dirigido por Santiago Amón (Madrid: Alfaguara, 1972), 72.

La búsqueda era más madura, en efecto, pero la ansiada segunda fase oteizca no apareció. Las obras seguían siendo desgarradas. De toda aquella elocuente etapa, mencionamos muy brevemente tan solo dos ejemplos: el instituto masculino y el femenino de Txurdinaga (Bilbao).

En el instituto masculino de Txurdinaga, diseñado con Álvaro Libano en 1968, la modulación geométrica y estructural, la planta funcional y estricta o las limpias fábricas de ladrillo no silencian el poderoso zócalo con huecos circulares, los remates de cubierta con miradores enmarcados ni, sobre todo, el graderío semicircular comprimido en el patio, que son potentes gestos expresionistas aunque sus autores no quisieran reconocerlo.



Figura 3. Juan Daniel Fullaondo y Álvaro Libano. Patio interior con gradas de ladrillo en el instituto masculino de Txurdinaga, Bilbao, 1969-71. Fuente: *Juan Daniel Fullaondo* (Madrid: Munillaloría, 1996), 71.

Igualmente, en el instituto femenino, de la misma época y de los mismos autores, el aspecto general es más suave, más tranquilo, pero un volumen semicilíndrico rematado a su vez con otro cilindro más pequeño y excéntrico a aquel nos habla del gusto por la forma, del deleite plástico, en otro innegable gesto de expresión personal, que en el fondo es necesidad de reconocimiento y autoafirmación.

Durante esos años construyó mucho en su País Vasco natal, adquiriendo un estilo y unas señas de identidad: tersos paños de ladrillo, paralelepípedos ordenados y modulados, y elementos circulares o cilíndricos como pequeños toques distintivos. Obviamente, la participación de Álvaro Libano y de Fernando Olabarriá resultó fundamental para centrar la investigación y la dispersión siempre curiosa de Fullaondo.



Figura 4. Juan Daniel Fullaondo y Álvaro Libano. Instituto femenino de Txurdinaga, Bilbao, 1969-71. Fuente: *Juan Daniel Fullaondo 1961-1962* (Madrid: Alfaguara, 1972), 137.

Entre 1970 y 1972 Olabarriá y Fullaondo proyectaron la plaza y el centro cultural Ezkurdi, en Durango (Vizcaya), a la que Claude Parent denominó "hidra tentacular"<sup>19</sup>.

Se trataba de un espacio público tranquilo y al mismo tiempo duro, que abandonaba el plano horizontal para resaltar los distintos niveles. La esclavizadora geometría de la curva era aquí muy cómoda, y los paños de ladrillos y hormigón convivían con la vegetación, la alojaban y la complementaban. El centro cultural es casi invisible. Las distintas plataformas y pasarelas que conforman un espacio lúdico y misterioso de la plaza lo esconden, de manera que lo que podría haber sido el elemento protagonista se retira cediendo la importancia al espacio urbano: es una arquitectura sin edificios.

<sup>19</sup> Claude Parent, "Juan Daniel Fullaondo", en *Juan Daniel Fullaondo 1961-1971*, dirigido por Santiago Amón (Madrid: Alfaguara, 1972), 17.

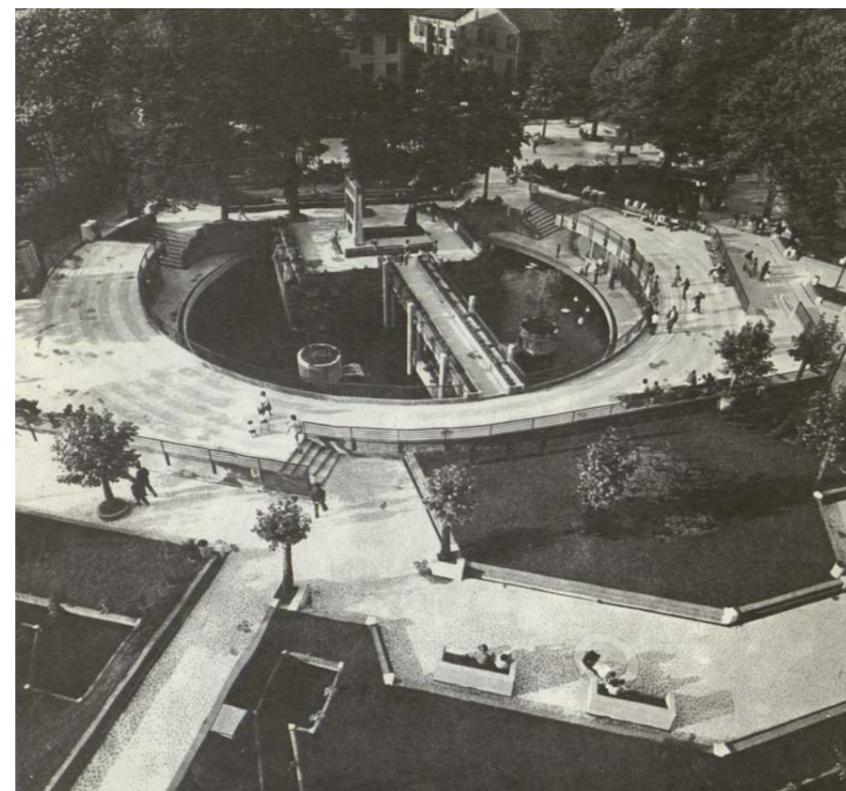


Figura 5. Juan Daniel Fullaondo y Fernando Olabarriá. Plaza y centro cultural de Ezkurdi, Durango (Vizcaya), 1970-72. Fuente: *Revista Arquitectura*, 152, 1971: 26.

Estilísticamente, el diseño plasmaba a la perfección las aspiraciones ya mencionadas: la búsqueda de un camino “orgánico-duro”, de una geometría férrea pero no de un rígido racionalismo, de fuerte expresividad pero que no llega a desgarrar. En definitiva, un ejemplo de equilibrio y de madurez con la que, de alguna manera, se cierra la ya mencionada “primera época triunfal” de quien estaba llamado a ser un arquitecto imprescindible en la historia de la arquitectura contemporánea española, pero no como espectador ni crítico, sino como arquitecto en bullente ejercicio.

### La “complejión cultural” y la obra arquitectónica

La cultura de Fullaondo estaba siempre en acción, era vital, era su forma de ser. Citaba mucho la frase de Ortega y Gasset:

“El pobre humano, sintiendo que se sumerge en el abismo, agita los brazos para mantenerse a flote. Esa agitación de los brazos con que reacciona ante su propia perdición es la cultura –un movimiento natatorio”<sup>20</sup>.

Eso era exactamente la cultura para Fullaondo: un movimiento natatorio para no hundirse en el piélago de la existencia.

20 José Ortega y Gasset, “Pidiendo un Goethe desde dentro”, *Revista de Occidente* 106 (1932): 122.

Todos los actos de su vida, y sobre todo, su obra arquitectónica, no podían tener lugar si no era a partir de sus indagaciones culturales, que a su vez se apoyaban en su propia biografía. Esa actitud vital y siempre autobiográfica es la que nos hace creer que nunca dejó de ser expresionista en el sentido no halagüeño que Oteiza y él mismo le daban a ese término, como quien aún no ha conseguido liberarse de la tragedia, o, como habría dicho el propio Fullaondo parafraseando a Ortega, como quien se hunde en el piélago de la existencia y no tiene armas para nadar. En ese sentido podemos aventurar, contradictoria y polémicamente, que la cultura le dio a Fullaondo una lucidez que le impidió vaciarse, hacerse un crómlech de silencio y paz.

Íñiguez de Onzoño, abundando sobre esta misma idea pero de una manera más optimista y positiva<sup>21</sup>, habla de la enorme carga cultural de Fullaondo como inicial punto de partida para sus propias meditaciones y sorprendentes creaciones. Habla de un “ordenado sentimiento barroco” que también puede ser leído en clave futurista:

*En la obra de Fullaondo podríamos destacar su condición de ópera abierta, dinámica, en expansión, extensible y ampliable indefinidamente y, generalmente, muy compleja, ensamblando temas diversos con una técnica muy depurada de contrapunto*<sup>22</sup>.

21 José Luis Íñiguez de Onzoño, “Obra abierta y contrapunto”, 87-88.

22 *Ibidem*, 87.

Para Íñiguez todo esto son virtudes ante el proyecto arquitectónico, en el que Fullaondo se comportaba con determinación y mucha habilidad profesional. Habla de su falta de clichés, de su carencia de prejuicios, y de su capacidad para aceptar

“difíciles sugerencias de la propiedad y grandes limitaciones constructivas, que a cualquiera podrían desmoralizar, para, asumiéndolas, introducir una mayor riqueza de voces que operen simultáneamente en la composición”<sup>23</sup>.

23 *Ibidem*, 87-88

Es decir, para él todo ese fondo cultural no era una carga ni una rémora —como han sugerido otros—, sino un verdadero motor para hacer arquitectura.

Quien fue objeto tan temprano de un tomo monográfico<sup>24</sup> que parecía inaugurar una larga serie, al modo de la *Oeuvre Complète* de Le Corbusier —y curiosamente en un formato muy parecido—, no tuvo ya ningún otro en vida. Un segundo tomo apareció póstumamente<sup>25</sup>, dando cuenta de las diversas e incluso contradictorias obras de su protagonista.

Gracias a este segundo y último tomo sabemos que en los años setenta siguió construyendo esos edificios de ladrillo con paños planos y tersos de la mano de Olabarria y/o Líbano; que realizaría alguna obra con los hermanos Íñiguez de Onzoño, grandes y viejos amigos de toda la vida; que se enfrentaría a concursos de todo tipo, sin éxito; y, en general, que seguiría dando una lección continua de persistencia e intensidad.

En los años ochenta asistimos a un renacer, a una segunda juventud incluso más estimulante que la primera en muchos aspectos. Su magisterio en la Escuela de Arquitectura de Madrid era incuestionable, y alumbró a una generación de jóvenes arquitectos que lo reconocían como padre y le contagiaban su fuerza y su ingenuidad.

24 Véase: Amón, Santiago, (dir.). *Juan Daniel Fullaondo 1961-1971*. Madrid: Alfaguara, 1972.

25 Véase: Herrera Gómez, Aurora y Buigas de Dalmau, Paloma (coord.). *Juan Daniel Fullaondo. Arquitecto*. Madrid: COAM, 1997.

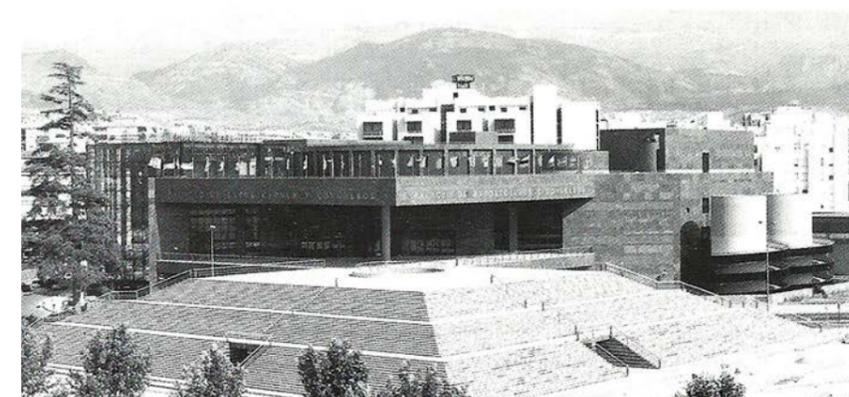


Figura 6. Juan Daniel Fullaondo y María Jesús Muñoz, con José Ibáñez Berbel, Francisco Peña y Ove Arup & Partners. Palacio de Congresos y Exposiciones, Granada, 1984-92. Fuente: *Juan Daniel Fullaondo* (Madrid: Munillalera, 1996), 223.

En este último período se sucedieron unos cuantos concursos muy provocativos, formando equipo con sus exalumnos. Alguno, como el del cementerio de San Sebastián, con Jorge Oteiza incluido en la nómina de jóvenes. Se aprecia así una última ráfaga de expresionismo desenfrenado, pero ahora más juguetón y casi bromista.

En aquella época, Fullaondo participó en proyectos con compañeros profesores como José Luis Arana o María Teresa Muñoz y con exalumnos recién titulados como Darío Gazapo, Concepción Lapayese, Ana María Torres, Luis García Gil, Alberto Martínez Castillo, Beatriz Matos o María Jesús Muñoz, con quien ganó, por fin, en 1984, un gran concurso: el Palacio de Congresos y Exposiciones de Granada. Complejo y engañoso, una clara geometría organiza de nuevo las plantas y los alzados, pero todo se complica y se confunde, generando espacios completamente imprevisibles.

Hay ecos, voluntariamente escuchados con un oído muy atento, nada menos que del palacio de Carlos V en la Alhambra. Hay también referencias secretas al mundo interior de Fullaondo. Hay mármoles verdes pulidos, paños de vidrio y hormigones vistos. Hay todo el fragor de una lucha, todo el brillo de un palacio, toda la sordidez de un calabozo y también del Corte Inglés.

Como le gustaba decir siempre a Fullaondo, nuestra vida se balancea entre lo trágico y lo trivial<sup>26</sup>.

### Conclusión

Juan Daniel Fullaondo fue un arquitecto muy vital y muy comprometido con la arquitectura y con la cultura. Entendió toda su trayectoria como una búsqueda frenética y siempre se manifestó con pasión y con elocuencia, pero esa pasión y esa elocuencia fueron a menudo su desafío desnudo contra el mundo.

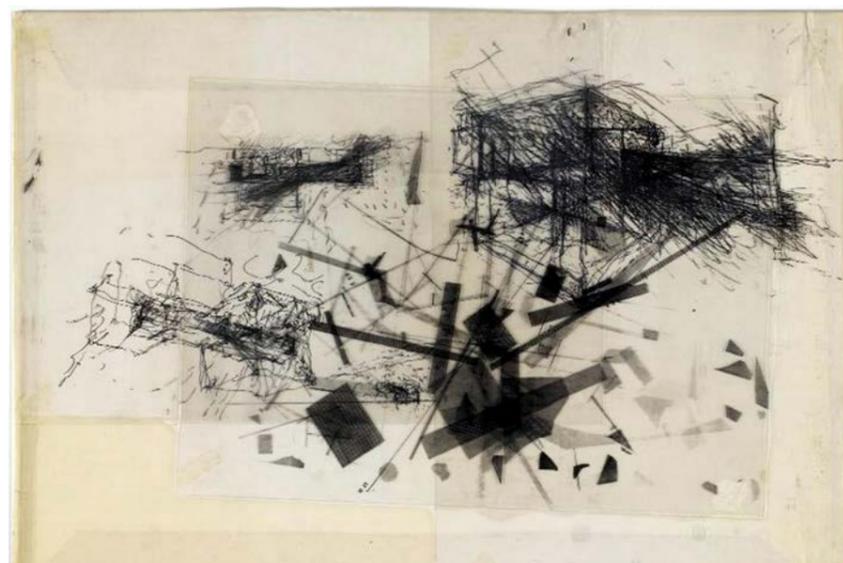


Figura 7. Juan Daniel Fullaondo, Centro cultural "La Alhóndiga", Bilbao, 1988. Rotulador y collage sobre papel, 29,7 x 42 cm. Proyecto conclusivo, con Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza, gran cubo de vidrio, vacío final según la teoría de Oteiza, pero el croquis sigue siendo expresionista, vibrante y complejo. Fuente: Fondos del Centro Pompidou, París, n° inventario AM 2012-2-251.

En ningún caso se puede considerar a Fullaondo un arquitecto fracasado; sí, tal vez, un tanto "maldito", como afirma Urrutia. Es cierto que mereció más reconocimiento, pero también lo es que tuvo una trayectoria profesional plena y compleja.

En cuanto a su perenne expresionismo, siempre de la mano de la geometría y del ritmo, citaremos este texto de Parent, quien celebraba esta exuberancia:

*En Fullaondo se encuentra una línea esencial de revelación del espacio arquitectónico: la sucesión de ondas rítmicas, la obtención de un "desencadenamiento" reiterativo y desnivelado de formas semejantes. Este elemento rítmico contenido en el propio interior del repertorio [...] es la marca definitiva del arte de Fullaondo<sup>27</sup>.*

Íñiguez también se refiere a la rica complejidad de su obra arquitectónica, que podemos emparentar con el expresionismo desde otro punto de vista. Menciona la explotación de las posibilidades del vidrio, de los materiales pulidos y brillantes y de las roturas y geometrías cristalográficas; señala, al igual que Parent, el "discurso laberíntico" de la plaza de Ezkurdi, y concluye que

*"es curioso observar que Fullaondo se siente especialmente inclinado hacia el monumento, la arquitectura en su vertiente más próxima a la pura escultura y a su esencia significativa"<sup>28</sup>.*

En definitiva, podemos concluir que la abundante obra arquitectónica de Juan Daniel Fullaondo conservó siempre un claro matiz expresionista en el sentido que le da Jorge Oteiza a ese término, como vinculado a lo autobiográfico, a lo acumulativo, a lo comunicativo, a lo expansivo y a lo formalmente complejo, lleno de riqueza pero también de conflicto.

<sup>27</sup> Parent, Claude, "Juan Daniel Fullaondo", op. cit., 17.

<sup>28</sup> José Luis Íñiguez de Onzoño, "Obra abierta y contrapunto", op. cit., 88.

## Bibliografía

- Amón, Santiago (dir.). *Juan Daniel Fullaondo 1961-1971*. Madrid: Alfaguara, 1972.
- Doménech Girbau, Luis. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona: Blume, 1968
- Fernández Alba, Antonio. "Epístola en el umbral de la niebla". *El Croquis*, nº 18, agosto-octubre 1984.
- Fullaondo, Juan Daniel. *Arte, arquitectura y todo lo demás*. Madrid: Alfaguara, 1972.
- Fullaondo, Juan Daniel. *Composición de lugar. La arquitectura entre el arte y la ciencia*. Madrid: Hermann Blume, 1990.
- Fullaondo, Juan Daniel. *Arte, proyecto y todo lo demás 2 (o antídoto para gallináceas y carneros)*. Madrid: Kain, 1991.
- Fullaondo, Juan Daniel y Olabarría Delclaux, Fernando. "Plaza en Durango. Vizcaya". *Revista Arquitectura*, 152, 1971: 25-29 .
- Fullaondo, María (coord.). *Juan Daniel Fullaondo*. Madrid: Munillalería, 1996.
- Herrera Gómez, Aurora y Buigas de Dalmau, Paloma (coord.). *Juan Daniel Fullaondo. Arquitecto*. Madrid: Fundación Cultural COAM, 1997.
- Íñiguez de Onzoño, José Luis. "Obra abierta y contrapunto". *El Croquis*, nº 18, agosto-octubre 1984.
- Levene, Richard C., Márquez Cecilia, Fernando y Ruiz Barbarín, Antonio, *Arquitectura española contemporánea 1975/1990*, Madrid, El Croquis, 1989.
- Ortega y Gasset, José. "Pidiendo un Goethe desde dentro". *Revista de Occidente* 106 (1932): 1-41.
- Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...!*, Zarautz: Hordago, 1983 (1963).
- Pérez Arroyo, Salvador. "Agua en el desierto". *El Croquis*, nº 18, agosto-octubre 1984.
- Pérez Moreno, Lucía. *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2014.
- Seguí de la Riva, Javier. "La incapacidad de ser indiferente". *El Croquis*, nº 18, agosto-octubre 1984.
- Urrutia Núñez, Ángel. *Arquitectura española siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997.

*El objetivo primordial de un pintor es hacer que una superficie plana parezca un cuerpo en relieve y que se proyecte desde ese plano.*

Leonardo da Vinci

# Mariano Garrigues en Fortuny 14: la casa entre palacios

## Mariano Garrigues in Fortuny 14: the house between palaces Ismael Amarouch García

Recibido: 2020.09.30

Aceptado: 2020.11.29

### Ismael Amarouch García

Universidad Politécnica de Madrid

paraisma@gmail.com

Arquitecto y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM, donde actualmente realiza la tesis doctoral. En esta universidad ha realizado ayudas a la docencia desde 2014. Asimismo ha colaborado en la "serie de libros 14 Km" desde 2015; ha sido becario del GIVCO (Grupo de Investigación de Vivienda Colectiva) en 2018, y ha sido coordinador de las investigaciones del MCH (*Master of Collective Housing*) en 2019. En el ámbito profesional, combina el trabajo en oficinas de arquitectura con la actividad independiente, destacando su primer premio en el concurso nacional "Renove Fuencarral" (COAM, 2015).

### Resumen

En el límite entre el ensanche norte de Madrid y el paseo de la Castellana coexistían, en una misma manzana, tres fincas palaciegas que fueron objeto de varias intervenciones en el tiempo, en la conversión de la Castellana a escenario de poder.

La primera de ellas (Fernández-Shaw, 1935-1944), consistió en englobar uno de esos palacios con dos nuevos edificios: Residencias Riscal y la casa-palacio para Don Luis Ruiz Cobanera. La segunda (Bescós y Moneo, 1972-1977), permitió la construcción de la nueva sede de Bankinter, preservando el segundo palacio. Por fin, la tercera (Lamela, 1974-1979), supuso la sustitución del tercer palacio por el edificio Pirámide. En una cuarta parcela situada entre los tres palacios, Mariano Garrigues construyó Fortuny 14 (1956-1962): un lujoso bloque de pisos, donde el arquitecto ubicaría su propia casa. Tras hacer un repaso del emplazamiento (escenario) y los edificios cercanos (compañía), se plantea el estudio de esta obra desde su forma y materialidad (carácter) y desde su puesta en escena y funcionamiento interno (diálogos). Fortuny 14 formaría parte de este intrincado escenario desde un silencioso segundo plano, sin ser su protagonista y revelando una sensibilidad nórdica que es afín a la modernidad norteamericana de posguerra.

**Palabras clave:** Mariano Garrigues; Fortuny 14; Castellana; Madrid; modernidad.

### Abstract

On the border between the northern expansion of Madrid and the 'Paseo de la Castellana', three palatial estates coexist in the same block, which were the subject of different urban projects over time, in the conversion of the Castellana to a scene of power.

The first one (Fernández-Shaw, 1935-1944), entailed to encompass one of these palaces with two new buildings: Riscal Residences and the House-Palace of Mr. Luis Ruiz Cobanera. The second one (Bescós and Moneo, 1972-1977), allowed building the new Bankinter headquarters, without demolishing the second palace. Finally, the third one (Lamela, 1974-1979), involved the replacement of the third palace by the Pyramid Building. On a fourth plot located between the three palaces, Mariano Garrigues built 'Fortuny 14' (1956-1962): a luxury block of flats, where the architect would place his own home. After reviewing the site (scene) and the buildings close to each other (company), the case study is focused on two points: first, the building shape and its materiality (character); second, the staging and the internal function (dialogues). Fortuny 14 would be part of this intricate scene from a quiet place, without being its protagonist, also revealing a Nordic sensibility that is close to post-war North American modernity.

**Key words:** Mariano Garrigues; Fortuny 14; Castellana; Madrid; modernity.

### Escenario

Entre 1956 y 1962, Mariano Garrigues Díaz-Cañabate proyectó y construyó un edificio de viviendas en el número 14 de la calle de Fortuny. El solar compartía la unidad de manzana, situada en el límite entre el ensanche norte de Madrid y el paseo de la Castellana, con tres fincas palaciegas. El aspecto general del entorno, antes de que se construyera el edificio de Garrigues, puede apreciarse en una fotografía aérea, tomada con ocasión de un desfile militar por la Castellana (Fig. 1). Subidos a las azoteas de los edificios, un nutrido grupo de personas observa, desde la distancia, la ceremonia.



Figura 1. Perspectiva aérea de la Castellana y aspecto general de la manzana en el Desfile de la Victoria (1939). En *Los palacios de la Castellana: historia, arquitectura y sociedad*, 210-211.

El perfil de la manzana y su parcelación interna no aparecen reflejados en el plano parcelario de Ibáñez de Ibero y sí en el de Facundo Cañada, por lo que las primeras construcciones debieron ejecutarse en el periodo entre 1875 y 1900. Cerca de la manzana se encontraban palacios más singulares, como el de Indo, al norte, o el de Larios, hacia el otro lado del paseo. En su origen, todas estas edificaciones exentas seguían el modelo de ciudad jardín planteado en el Plan Castro de 1860, con un profuso arbolado a su alrededor. La mayoría de ellas fueron desapareciendo, a lo largo del siglo XX, como consecuencia de su obsolescencia, la implementación del tráfico rodado, el crecimiento de la ciudad hacia el norte y la pujanza de nuevas iniciativas comerciales y especulativas.

Hasta la fecha del encargo, la vida de Mariano Garrigues transcurrió en varios emplazamientos muy próximos entre sí y a la Castellana. Nacido en 1902, hasta aproximadamente 1920, vivió en el número 20 de la calle Bárbara de Braganza<sup>1</sup>, muy cerca, pues, del paseo de Recoletos. Luego, el hogar familiar se trasladó al otro lado de la Castellana, a la calle de Hermosilla número 17. Fue en estos últimos años 20 y primeros años 30 cuando, tras titularse como arquitecto por la Escuela de Madrid<sup>2</sup>, y acompañado de sus hermanos Joaquín y Antonio, frecuentó la Residencia de Estudiantes, formando parte de las actividades culturales de la Sociedad de Cursos y Conferencias<sup>3</sup>. Asimismo, la que fue luego su esposa, Catalina Carnicer, debió alojarse en la Residencia de Señoritas<sup>4</sup> que, por aquel entonces<sup>5</sup>, tenía su sede, justamente, en la calle de Fortuny.

- 1 Archivo Histórico Nacional, Universidades, 5627, exp.18.
- 2 Ubicada, por aquel entonces, en la calle de los Estudios, en unas dependencias alrededor del claustro del histórico Instituto de San Isidro. Entre las figuras docentes más importantes de esos años podemos citar a Antonio Flórez, Teodoro de Anasagasti y Modesto López-Otero, siendo este último el más cercano a Garrigues.
- 3 Archivo Residencia de Estudiantes, Boletín Informativo de la Sociedad de Cursos y Conferencias.
- 4 Consta su filiación a la Institución Libre de Enseñanza y su participación en las actividades culturales que allí se organizaban. Archivo Residencia de Señoritas, 1/26/1 y Archivo Histórico Nacional, carpeta 11, serie C.U., fol. 101.
- 5 Antes de la construcción en 1933 del edificio de Arniches y Domínguez.

6 **Bajo la protección de la bandera norteamericana, la casa de Antonio Garrigues y Helen Walker funcionó como refugio y pensión para los afines al bando nacional.**

7 **Eduardo Delgado Orusco, “La Embajada de los Estados Unidos en Madrid: Leland W. King, Ernest Warlon y Mariano Garrigues y Díaz-Cañabate. 1950-1955”, en *II Congreso Pioneros de la arquitectura moderna española: Aprender de una obra*, coord. Teresa Couceiro Núñez (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2015), 212-226.**

8 *Ibid.*, 213 y 221

9 **Encarnación Casas Ramos y Carlos Aguilar Oliván, *Los Palacetes de la Castellana* (Madrid: FCOAM, 1999); Ignacio González-Varas, Antón Capitel e Ignacio González-Varas, *Los palacios de la Castellana: historia, arquitectura y sociedad* (Madrid: Turner, 2010).**

10 **Casto Fernández-Shaw, “Residencias Riscal” en Madrid”, en *Cortijos y Rascacielos*, 25 (septiembre-octubre, 1944), 30.**

11 **Véase: Martínez, Andrés. *Habitar la cubierta. Dwelling on the Roof*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.**

Durante el paréntesis de la Guerra Civil, nuestro arquitecto permaneció en la casa de su hermano Antonio, en el número 55 de la calle Castelló, apenas a tres manzanas de la casa de sus padres<sup>6</sup>. Tras trabajar en la reconstrucción de la Ciudad Universitaria (junto a “maestros” de la generación del 25, como Agustín Aguirre y Miguel de los Santos) fue designado para dirigir las obras de construcción de la Embajada de los Estados Unidos, en el margen oriental de la actual glorieta de Emilio Castelar. Su trabajo allí, resolviendo la adecuación al lugar de un proyecto redactado desde el extranjero, ha sido valorado recientemente<sup>7</sup>, haciendo algunas menciones al edificio de Fortuny<sup>8</sup>.

### Compañía

Los tres palacios que inicialmente se construyeron en la manzana fueron el de los Condes de San Bernardo (1888), en la parcela norte; el del Marqués de Santa Cruz de Mudela (1890), al sureste, y el de los Marqueses de San Lorenzo de Valle Umbroso (1911), al suroeste. Los tres fueron objeto de varias intervenciones en el tiempo que, en cierta manera, explican el proceso de transformación de la Castellana, de paseo a escenario de poder<sup>9</sup>.

Por orden cronológico, el primer episodio tuvo lugar en la parcela situada al suroeste. Allí, el arquitecto Casto Fernández-Shaw planteó, entre 1934 y 1945, una singular operación urbana que fue interrumpida por la guerra y que, pese a algunos giros estilísticos, mantuvo la esencia de su idea original: construir en el espacio libre existente entre el antiguo palacio y los límites de la parcela, englobando al primero y alineándose con el borde de la manzana. La lectura urbana parece acertada por cuanto la parcela se encontraba fuera del dominio principal de la Castellana y debía ceñirse a la idea de edificación cerrada prescrita para el ensanche.

La primera parte de la intervención de Fernández-Shaw fue la denominada Residencias Riscal, un edificio de varias plantas y forma alargada que cubría el lado oriental de la parcela, presentando su fachada de mayor extensión hacia el interior de la manzana. Su autor lo describe en los siguientes términos:

*‘Residencias Riscal’ ha traído a la capital de España la concepción más moderna americana de la solución al problema de la vivienda. La mecanización de los servicios; la supresión total o reducción al mínimo del servicio doméstico, y el aprovechamiento integral del espacio cúbico, hacen de “Residencias Riscal” los pisos ideales para el ama de casa<sup>10</sup>.*

Efectivamente, de este proyecto destacaba su moderna concepción tipológica de cuatro apartamentos por planta, sus innovaciones técnicas y su función social. Especialmente interesantes eran los usos colectivos que encontraban acomodo en la azotea. Allí había un restaurante público con salida a una terraza que, a su vez, albergaba cuatro ámbitos de un uso más privado; una suerte de palios cubiertos con toldos, parcialmente delimitados con cortinas y equipados con mobiliario propio.

Esta “cubierta habitada”<sup>11</sup> permitía realizar otras actividades al aire libre como los baños de sol, hacer gimnasia, reunirse o secar la ropa (Fig. 2a).

Lamentablemente, el edificio sufrió graves alteraciones al concluir la guerra, ensombreciendo lo que de progresista y alegre tenía el proyecto original. Uno de esos cambios afectó a la azotea, al construirse una planta más con techos inclinados, como, por otra parte, venía siendo habitual en la primera posguerra española.

Fue en estos años cuando se terminó de englobar el antiguo palacio con un segundo edificio, la casa-palacio para Don Luis Ruiz Cobanera, colmatando así el vacío existente entre las calles de Riscal y Fortuny. Tanto la concepción monumental de la fachada de esta casa-palacio como su organización espacial interna distan de las de su edificio contiguo y, sin embargo, recuerdan, en una versión más modesta, al Círculo de Bellas Artes, la obra de Antonio Palacios en la que Fernández-Shaw había trabajado como colaborador, en los primeros años veinte. Compartiendo medianera con los dos edificios de Fernández-Shaw, se situó el construido por Garrigues, entre diez y quince años después.

Dejando el edificio de Garrigues para un posterior análisis, nos referiremos ahora a la tercera intervención en la manzana; se produjo, entre 1972 y 1977, en la parcela sureste, situada del lado de la Castellana, Sus protagonistas fueron los arquitectos Ramón Bescós y Rafael Moneo; la obra, la nueva sede de Bankinter. Las condiciones del encargo, los valores del edificio y sus múltiples lecturas son de sobra conocidos por lo que no insistiremos sobre ellos. Tan sólo recordaremos que la premisa principal del proyecto fue la de conservar el palacio existente, con el que el nuevo edificio convive, al tiempo que mantiene su autonomía<sup>12</sup>.

Bankinter se situaba justo detrás del palacio de Marqués de Mudela, demoliendo unas dependencias de servicio allí existentes y ocupando, eso sí, parte del jardín primigenio. En cierto modo, la presencia en la manzana de los edificios de Fernández-Shaw y Garrigues anticipaba ya la solución formal, pues siendo ambos de mayor altura que los palacetes adyacentes, habían predispuesto hacia la Castellana una medianera de casi diez metros de ancho, sobre la que necesariamente habría de colocarse la pieza en altura de Bankinter (Fig. 2b).

En esta medianera fue donde se ubicó, por tanto, el núcleo vertical y de servicios, a partir del cual la nueva sede bancaria se desplegaba en varias volumetrías de geometría más libre que atendían tanto a los requerimientos funcionales como al encuentro con el terreno, al tiempo que se procuraba no ocultar las fachadas interiores de los edificios contiguos. Con ellos, Bankinter acabaría por conformar un “extraordinario trébol de la suerte”<sup>13</sup>.



12 **Cf. Rafael Moneo, “Bankinter”, en *Bankinter, 1972-1977*, R. Moneo y R. Bescós, ed. Enrique Granell (Colegio de Arquitectos de Almería, 1994), 9-19.**

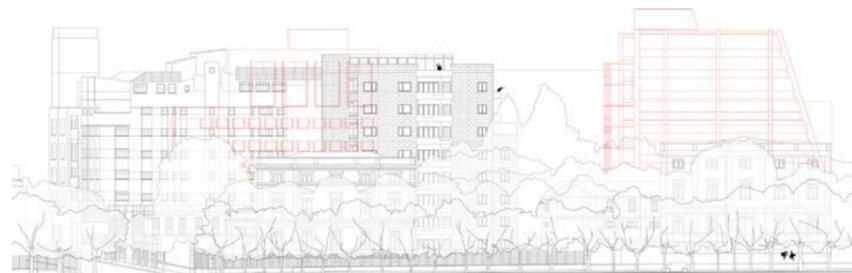
13 **Francisco Alonso, “Asplund en España”, en *Sin Marca*, 2 (diciembre 2005): 30.**

**Figura 2a. Residencia Riscal: “Vista general del edificio”, en *Cortijos y Rascacielos*, 25 (1944): 35.**

**Figura 2b. Bankinter: “El edificio en la Castellana”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, 208-209 (1977): 110.**

El cuarto y último episodio de transformación en la manzana fue el que se produjo, entre 1974 y 1979, en la parcela situada al norte; trajo consigo la construcción del edificio Pirámide, de Antonio Lamela. De todas las que hemos visto, esta operación urbana fue la de menor enjundia: pura y simple sustitución del antiguo palacete por un nuevo edificio en forma de pirámide truncada. Frente al resto de casos, proyectados todos ellos en comunión con el contexto urbano y como continuación de lo preexistente, el de Lamela apostaba por ofrecerse hacia la Castellana como un icono reconocible, una construcción singular que ni material ni formalmente establecería lazos de unión con sus compañeros de manzana (Fig. 3). Lo que sí mantuvo, al menos, fue el jardín delantero de la parcela, al ubicarse en la misma posición, exenta y centrada, del antiguo palacio.

Figura 3. Alzado del conjunto hacia el paseo de la Castellana. En rojo, arquitecturas posteriores a Fortuny 14. Elaboración propia.



### Carácter

En los dos puntos anteriores hemos introducido la obra de Garrigues siguiendo el símil de una representación colectiva, como lo es el cine o el teatro. Hemos descrito el escenario y el elenco de actores. Falta ahora por referirnos a uno de ellos, la casa de Fortuny 14. Lo haremos en términos de actor secundario: aquél cuya presencia pasa más inadvertida y, sin embargo, contribuye a cohesionar el conjunto. Estudiaremos cuál es su carácter.

En el dibujo de planta baja que se acompaña (Fig. 4), puede verificarse la histórica división en cuatro parcelas de la manzana, así como las arquitecturas que llegaron después (en rojo) y las que estaban ahí con anterioridad (en azul). En la parcela del caso que nos ocupa, había unas construcciones de escasa entidad adosadas a los linderos norte y este, por lo que, frente a las otras tres fincas palaciegas, podía prescindirse de ellas a la hora de acometer un edificio de nueva planta.

Como puede apreciarse, la planta baja abarca toda la superficie disponible en el solar. Su trazado escapa levemente de los límites del cuerpo edificado, alcanzando todos los recovecos, sin dejar ningún resquicio o espacio residual. Denota una actitud expansiva basada en la facultad de desplegarse entre dos figuras homotéticas ortogonales: el patio central y el perímetro del solar. Asimismo, constituye el tablero de juego en donde necesariamente deben resolverse los condicionantes funcionales derivados del contacto entre el edificio y el terreno, entre el edificio y la calle, y entre el edificio y el resto de linderos.

Esa capacidad para dejar marca supone una primera manera de referirnos al carácter como el modo de producir profundos surcos o huellas en el terreno, una vez que éste se predispone a ser habitado. Conviene, por ello, detenerse brevemente en analizar cómo son esos encuentros.

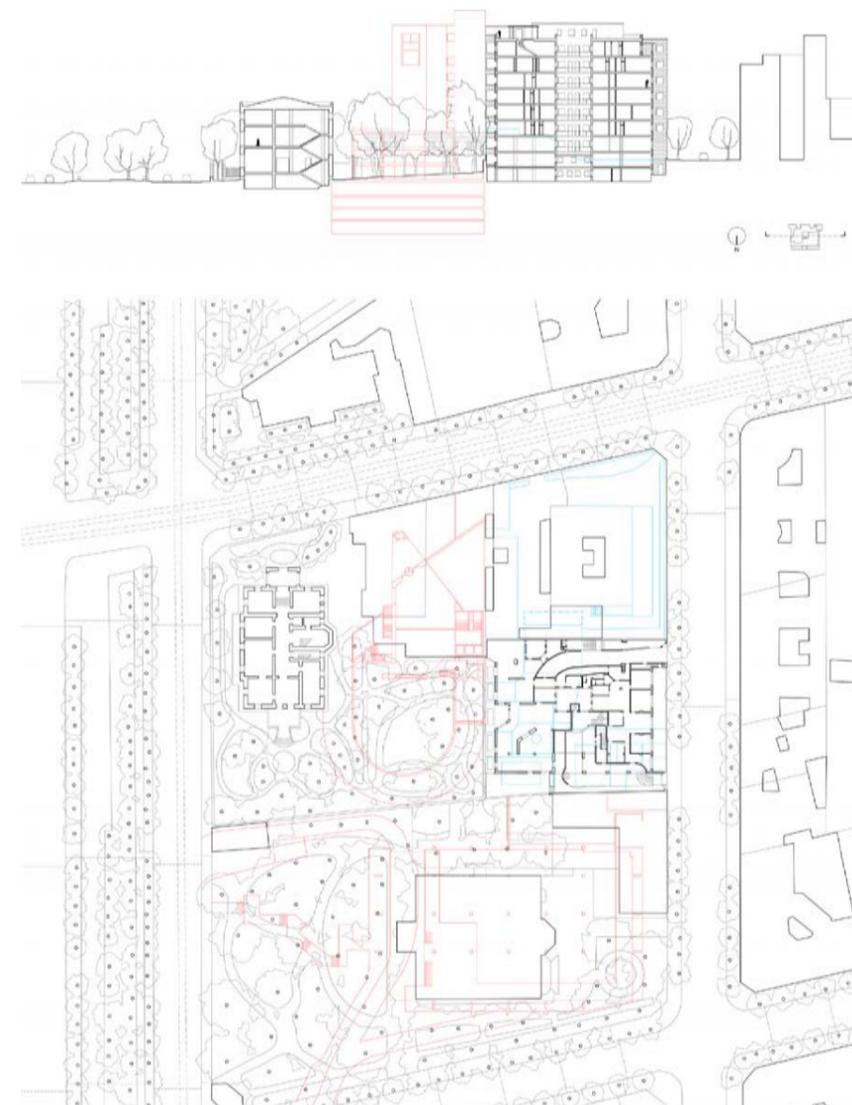


Figura 4. Planta baja y sección general de la manzana. En rojo, arquitecturas posteriores a Fortuny 14; en azul, las anteriores. Elaboración propia.

El edificio se introduce en la tierra con respeto, cuidando que no se produzca un corte brusco entre lo que sucede por debajo y lo que sucede por encima. Así, su huella no coincide exactamente con los límites del solar y el plano de entrada se produce a 1,50 metros por debajo del nivel de la calle.

Esta discontinuidad en su contacto con la ciudad se manifiesta, hacia la vía pública, en un patio inglés. No hay, por tanto, planta baja como tal, ya que la entrada se efectúa por la planta semisótano. Por fin, el sótano, donde se sitúa el aparcamiento, recibe iluminación natural indirecta a través de los patios y de unos lucernarios situados en el lindero este.

El lindero norte queda también libre. Por allí transcurre la senda que une la calle con el nivel inferior de entrada. El lindero sur, en cambio, se ocupa en su totalidad, cubriendo la medianera de los dos edificios de Fernández-Shaw con una banda de servicios generales que contiene tanto la entrada secundaria como el acceso de vehículos.

Por consiguiente, el edificio de Garrigues se presenta como un volumen semiexento, con dos fachadas hacia el interior de la manzana y otra tercera hacia la calle de Fortuny.

La segunda condición de carácter tendría que ver con una sólida presencia y, más concretamente, con la adopción de una forma compacta próxima al cubo, con un vacío principal en su centro. El cubo expresa, por un lado, rotundidad y determinación; por otro, serenidad y calma. Sin embargo, su elección no atendería tan sólo a una cierta voluntad de abstracción y autoafirmación, sino que, al mismo tiempo, revela un intenso ejercicio contextual, pues de traza cuadrada o sensiblemente rectangular, eran la mayoría de las villas y palacios cercanos.

La pureza geométrica del cubo, ya decimos, no impide una lectura atenta de las condiciones de contorno, cuestión que la propia materialidad exterior del edificio se encarga de traslucir (Fig. 5). Son fundamentalmente tres los materiales de revestimiento utilizados: la caliza, la pizarra y el ladrillo cerámico.



Figura 5. Fortuny 14, tres vistas exteriores.  
Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM.

La caliza de Colmenar se utiliza en la fachada hacia la Castellana y en la banda lateral de servicios, situada junto a la medianera de Fortuny. En este segundo caso, ya hemos visto, brinda el enlace con la fachada contigua; en el primero, expresa una distancia, la que separa el edificio de la gran avenida pública. Entre medias queda la masa de arbolado correspondiente a las dos fincas delanteras<sup>14</sup>. La reflexión urbana parece clara: los árboles constituyen la auténtica fachada de la Castellana; son ellos los protagonistas de esta antigua vaguada natural reconvertida a paseo. La arquitectura, en cambio, debe permanecer en un riguroso segundo plano, como potente fondo construido de ese escenario natural. El empleo de la piedra caliza, su aparente frialdad, está lejos de cualquier esquematismo o indiferencia. Por un lado, su colocación a hueso en piezas de 80 por 40 centímetros, asegura la continuidad del material y revela una precisa puesta en obra; por otro, su tonalidad blanca permite que esta fachada vibre y se ilumine con cada amanecer.

<sup>14</sup> Antes que la construcción de Bankinter diezmará parte de la vegetación existente.

La pizarra se utiliza en la banda lateral inferior del ala septentrional y en el patio inglés de la calle de Fortuny, como cierre de los locales comerciales allí ubicados. En comparación con el resto de enlosados, los sillares del basamento son de mayores dimensiones. Esta disposición del material, unida a su tonalidad de color gris oscuro, transmiten una lógica idea de pesantez. Su empleo en vez del granito, que hubiera sido lo corriente por su mayor dureza y rugosidad, es consecuente con el retranqueo de esta parte de la fachada. Además, su apariencia es más natural y su foliación o estratificación en láminas conjuga bien con la corteza del tronco de los árboles.

El ladrillo cerámico se utiliza, de forma genérica, en el resto de paramentos verticales, subrayando la representatividad de aquellos otros revestidos en piedra y reflejando la condición más doméstica y, al mismo tiempo, más modesta del ensanche. Como siempre, la característica tonalidad rojiza de la arcilla cerámica supone el complemento ideal al verde de la vegetación.

Los huecos se disponen de forma regular y repetitiva. Su presencia no altera la tersura de los paramentos de piedra o ladrillo, sino que, en el caso de las grandes ventanas de los locales comerciales, colocadas a haces exteriores, incluso la refuerzan. Las terrazas, por el contrario, sí generan profundas hendiduras, facilitando la lectura vertical de los planos de fachada.

Por último, cabe decir que los antepechos de estas terrazas iban a revestirse con un mosaico de gresite, aunque finalmente su uso fue desestimado. Su presencia, sin duda, hubiera aportado una pequeña nota de textura y color a la ya de por sí rica y variada combinación de materiales.

### Diálogos

El edificio Fortuny 14 no conserva más documentación que la referida a los planos de obra. No conocemos la memoria del proyecto y sólo podemos hacer interpretaciones a partir de esa documentación gráfica y la realidad construida.

Podemos rescatar, sin embargo, algunas de las palabras que, a la vuelta de un viaje por Suecia y en referencia a la arquitectura del país escandinavo, Garrigues dejó escritas, hacia 1950:

*El edificio mismo es concebido partiendo de los principios básicos estéticos, comunes ya a todo el movimiento actual de la arquitectura, pero que en Suecia dan, indudablemente, resultados más espontáneos que en otros países. Resumiendo: estos principios son: primero, la idea del edificio se hace en términos de volumen y de espacios limitados por planos [...]; segundo, la composición se establece sobre una marcada regularidad o repetición de elementos verticales y horizontales [...]; tercero, la expresión del edificio tiene por punto de partida la flexibilidad de la planta, y, finalmente, la perfección técnica y la gracia de la proporción han de dar al conjunto los valores que antes se buscaban a través de la ornamentación<sup>15</sup>.*

Algunos de estos principios resuenan porque han sido analizados en el punto anterior. Otros como la flexibilidad de la planta merece un epígrafe aparte que considere si, efectivamente, flexibilidad y carácter son dos aspectos conciliables en un mismo edificio.

La flexibilidad induce a una actitud dialogante y equilibrada en la que la voluntad del arquitecto se complementa con otras variables que, incorporadas, enriquecen el resultado final. Entendemos este diálogo desde dos supuestos fundamentales: con el viandante, en el recorrido de aproximación al edificio, y con los habitantes de la casa, en la libertad con la que se configura el espacio doméstico.

<sup>15</sup> Mariano Garrigues, "La arquitectura en Suecia", en *Boletín de Información la Dirección General de Arquitectura*, vol. IV, n. 13 (Enero 1950): 18.

Nuestro recorrido comienza al otro lado de la Castellana. El edificio de Garrigues se intuye detrás de los árboles, en una posición elevada. La presencia en su azotea de una liviana lámina de hormigón en voladizo consigue captar nuestra atención. Para llegar hasta él, primero deberemos atravesar la amplia avenida y ascender por la calle de Marqués de Riscal, dejando a un lado Bankinter y las Residencias Riscal. Es el segundo de los edificios de Fernández-Shaw, con su torreón en la esquina, el que nos sirve de faro para articular el giro a la derecha, hacia la calle de Fortuny.

Allí, tal y como hemos estudiado, salvo por el pequeño volumen que contiene las entradas secundarias, nuestro edificio da un paso atrás, mostrando respeto a la obra de Fernández-Shaw, renunciado a ofrecer una entrada directa y exigiendo de nosotros que pasemos de largo y tomemos la senda abierta en el lindero norte.

Después de abrir la cancela, bajaremos por una escalera de traza helicoidal y pavimento de pizarra que desemboca en un pórtico revestido de cantos rodados. Este espacio en sombra, entre exterior e interior, es el que, de hecho, nos introduce en el portal de entrada.

Esta manera de rodear el edificio y entrar por su lateral, desde el subsuelo, nos permite apreciar, por un lado, que la impresión de contundencia que cabría esperar del empleo de una forma compacta aquí está más relajada y, por otro lado, que su modelado final parece responder más a nuestra propia percepción en movimiento que a criterios compositivos. Es como si el arquitecto quisiera acompañarnos en nuestros pasos y dilatase el acceso al edificio para no convertir lo cotidiano en algo rutinario.

En lo que se refiere al funcionamiento interno, es habitual que una elevada compacidad exija del proyectista un esfuerzo adicional para conseguir que todas las estancias interiores dispongan de luz y ventilación natural.

Para resolver este problema, Garrigues acude a una tipología clásica de dos viviendas por planta: una orientada hacia el este y hacia el norte; otra hacia el norte y hacia el oeste. Siguiendo el modelo de vida burgués, el interior de la vivienda se divide en tres tipos de espacios: los públicos de representación, los privados para la intimidad familiar y una zona de servicio con su entrada propia, independiente de la principal.

Aprovechando la amplitud de este programa doméstico, Garrigues habría invitado a los propietarios a que expusiesen sus afinidades y necesidades propias, para que, de esta manera, se sintieran partícipes del hogar que iban a habitar.

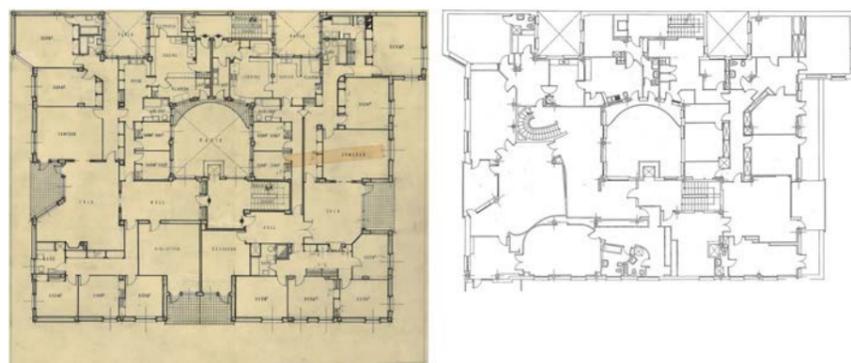


Figura 6. Fortuny 14, plantas segunda y séptima. Fuente: Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM: MGD/P024-07, MGD/P024-12.

Ello se deduce al estudiar el dibujo de las plantas originales (Fig. 6), todas distintas e identificadas con el nombre de su propietario, y también, del testimonio de la artista polaca Izabella Godlewska, por aquellos años, colaborada en el estudio de Garrigues:

*Yo era la segunda arquitecta y a Garrigues le gustaba porque podía aportar ideas distintas, por mi formación británica. Estaba en pleno proyecto de un edificio en Madrid, en la calle Fortuny, con múltiples propietarios, y era pesadísimo. Hicimos un proyecto de Escuela de Veterinaria muy bonito. No se llegó a realizar por problemas económicos. Hablaba con los profesores de Veterinaria en Madrid y les preguntaba lo que querían. Eso era algo inédito<sup>16</sup>.*

Desde esta óptica, las viviendas no serían resultado directo de una ordenación racional impuesta y su concepción se acercaría más a la idea de un paisaje en el que los únicos elementos fijos son la estructura de pilares de hormigón, los pasos de instalaciones y los núcleos de comunicación vertical.

La casa de Garrigues se ubicó en la séptima y última planta. Aunque, en la actualidad, se encuentra transformada, nos referiremos a ella en un tiempo presente, como si prosiguiera el recorrido que interrumpimos al entrar en el portal del edificio. La casa combina las dos ideas que hemos asociado al concepto de flexibilidad: libertad y movimiento. Las paredes siguen formas dinámicas y sinuosas, como si, en su fluidez, acompañasen nuestros movimientos. En alguna de ellas, debió haber una colección de cuadros de Benjamín Palencia<sup>17</sup>.

En el corazón del hogar, destaca la presencia de una escalera de geometría helicoidal y directriz elíptica. Lleva hasta el ático, donde una torreón de cristal sirve como elemento de distribución de espacios situados a izquierda y a derecha. Eligiendo la primera opción, penetraremos en un espacio en sombra, estrecho y profundo, de altura acotada y abierto hacia los lados.

Sirve de transición entre dos terrazas al aire libre, orientada una hacia poniente y otra hacia naciente. La primera, más íntima, alberga una zona de tendedero y un pequeño jardín; la segunda, más expuesta, se abre hacia las formidables vistas de la Castellana. En ella destaca la presencia de la marquesina de hormigón, a la que antes hacíamos referencia, construida como prolongación del ático, con veinte óculos circulares que aligeran su masa.

La singular estructura de esta marquesina no sólo remata compositivamente la franja vertical que conforman las terrazas de la fachada a naciente, sino que, como se puede apreciar en una fotografía familiar (Fig.7), decolorada por el tiempo, crea una pequeña tribuna que subraya el horizonte de la ciudad.

Desde este lugar privilegiado, Garrigues podía contemplar la embajada de Estados Unidos y sentirse satisfecho del trabajo allí realizado. En la otra terraza, tal vez fuera la familia al completo la que aquí se reuniera para observar el firmamento, en las noches de verano.

<sup>16</sup> Ignacio Bazarra, "Izabella Godlewska. Arquitecta, pintora y escultora", en *Diario de Sevilla*, 18-09-2015. Fuente: [https://www.diariodesevilla.es/entrevistas/olvidar-Rusia-Alemania-hicieron-Polonia\\_0\\_940405959.html](https://www.diariodesevilla.es/entrevistas/olvidar-Rusia-Alemania-hicieron-Polonia_0_940405959.html) (consulta: 20 de noviembre de 2020)

<sup>17</sup> Según testimonio de Álvaro Soto quien, en los años 80, hizo una visita a Garrigues, con motivo de una investigación sobre la arquitectura de Agustín Aguirre.

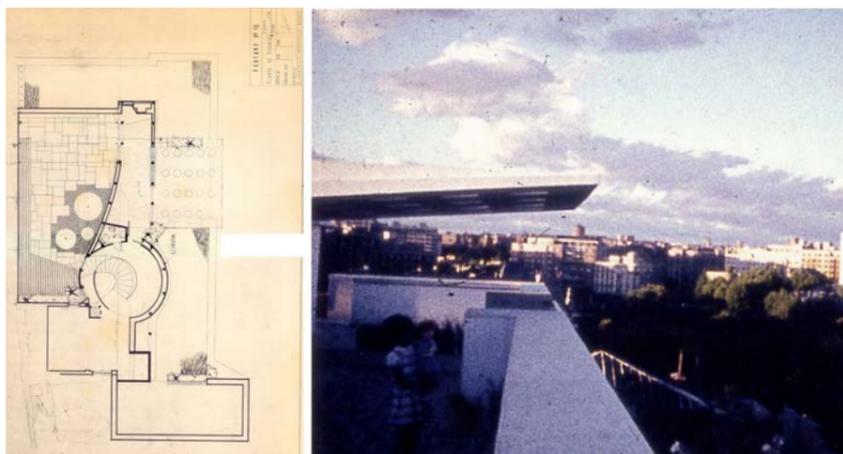


Figura 7. Fortuny 14, planta de terrazas y fotografía hacia la Castellana. Fuente: Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM: MGD/P024-18, MGD/F047.

## Conclusiones

La inclusión de Mariano Garrigues en una ilustre lista de personajes secundarios, podría argumentarse desde varios puntos de vista: el personal, en la relación con sus hermanos; el cultural, en su relación con los artistas y poetas de la “Colina de los Chopos”, o el profesional, en su relación con los arquitectos del racionalismo madrileño y de las generaciones posteriores a la guerra. Se ha optado, sin embargo, por llevar este análisis desde la perspectiva que ofrece uno de sus edificios, Fortuny 14, confiando en que todas las circunstancias que rodearon al personaje tienen su eco en esta obra.

En cualquier caso, la propia realidad del emplazamiento ofrece una lectura temporal extrapolable a la propia biografía de Garrigues. Así como Fortuny 14 enlaza edificios de distintas épocas, la figura de Garrigues sirve para establecer una continuidad entre la generación del 25 (Fernández-Shaw) y las generaciones posteriores (Lamela y Moneo).

Puede considerarse que Garrigues fue también secundario de su propia obra. Apenas nos legó textos o dibujos y la documentación que de sus proyectos se conserva suele reducirse al ámbito de los planos. Sin que nos demos muchas veces cuenta, sus edificios forman parte de importantes escenarios de la ciudad, por lo que, de alguna manera, el arquitecto nos invita a que allí le encontremos y sea entonces la obra construida la que hable por sí sola.

Podemos convenir que Fortuny 14 cumple con esa condición secundaria, revalorizada con el tiempo, de permanecer en un silencioso segundo plano, mejorando lo que ocurre a su alrededor. Esta condición se manifiesta en su emplazamiento urbano; en su respeto a la topografía, a la vegetación y a los edificios cercanos; en su manera de dialogar con el presente y con el futuro, y, en última instancia, en su acercamiento al viandante y a los propietarios de las viviendas.

Suele reconocerse a los secundarios por su “oficio”; por su capacidad de compendiar habilidades contrapuestas, adaptándose a las circunstancias y anteponiendo la buena construcción a su lucimiento personal. En Fortuny 14, esa capacidad mediadora, esa “libertad contenida”, es la virtud que permite compendiar, sin aparente esfuerzo, la templanza o moderación de su aspecto externo con el dinamismo de su funcionamiento interno.

Fortuny 14 encarna una trayectoria profesional, la de Garrigues, vinculada a la Ciudad Universitaria y a Estados Unidos. La seriación de los elementos compositivos en alzado, el rigor con que se emplean los materiales y la flexibilidad de uso con que se proyectan las plantas, hacen patente la herencia obtenida de los maestros del racionalismo madrileño.

Por otra parte, el fragmento del texto que Garrigues escribe en 1950, a la vuelta de su viaje a Suecia, remite a los principios formales del Estilo Internacional, enunciados por Hitchcock y Johnson en 1932<sup>18</sup>.

Como es bien sabido, estos principios fueron convenientemente revisados en otras exposiciones posteriormente organizadas por el MoMA de Nueva York, como la que en 1946 llevó por título *If you want to build a house*<sup>19</sup>. Así, en el catálogo de la exposición se incluía el emplazamiento, *House and surroundings*, como uno de los aspectos cruciales del proyecto doméstico, entendido aquél desde tres consideraciones:

“Elección del terreno”, “Un jardín habitable” y “Casa y calle”.

Estas tres consideraciones estarían presentes en la obra de Garrigues, manifestando una sensibilidad nórdica que es afín a la modernidad norteamericana de posguerra.

Con respecto a la arquitectura que pertenece al lugar, cabe finalizar nuestro análisis en el ático de la vivienda personal de Garrigues, donde se produce el encuentro con el cielo. El modo de habitar estos espacios, al aire libre, como transición entre la casa y el horizonte de la ciudad, tiene un intenso poder evocador porque, por un lado, rememora las desaparecidas terrazas de Residencias Riscal, el primero de los edificios de Fernández-Shaw en la manzana y, por otro, permite redirigir la mirada hacia el lugar donde el recorrido de aproximación al edificio (un recorrido en espiral convertido en ritual) da comienzo: el paseo de la Castellana.

<sup>18</sup> Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922* (Nueva York: Norton, 1932).

<sup>19</sup> Elizabeth B. Mock, “House and surroundings”, *If you want to build a house* (Nueva York: MoMA, 1946), 75-92.

## Bibliografía

- Alonso, Francisco. "Asplund en España", *Sin Marca*, n. 2 (diciembre 2005): 30-31.
- Bazarra, Ignacio. "Izabella Godlewska. Arquitecta, pintora y escultora". *Diario de Sevilla*: 18-09-2015.
- Casas Ramos, Encarnación, y Carlos Aguilar Oliván. *Los Palacetes de la Castellana*. Madrid: FCOAM, 1999.
- Delgado Orusco, Eduardo. "La Embajada de los Estados Unidos en Madrid: Leland W. King, Ernest Warlon y Mariano Garrigues y Díaz-Cañabate. 1950-1955". En *Pioneros de la arquitectura moderna española: Aprender de una obra*, coordinación de Teresa Couceiro Núñez, 212-226. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2015.
- Fernández-Shaw, Casto. "Residencias Riscal" en Madrid", *Cortijos y Rasca-cielos*, 25 (septiembre-octubre, 1944): 30-35.
- Garrigues, Mariano. "La arquitectura en Suecia". *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, vol. IV, n. 13 (enero 1950): 13-18.
- González-Varas, Ignacio, Antón Capitel, y Miguel de Guzmán. *Los palacios de la Castellana: historia, arquitectura y sociedad*. Madrid: Turner, 2010.
- Granell, Enrique. *Bankinter, Madrid, 1972-1977*, de R. Moneo y R. Bescós. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 1994.
- Hitchcock, Henry-Russell, y Philip Johnson. *The International Style: Architecture Since 1922*. Nueva York: Norton, 1932.
- Martínez, Andrés. *Habitar la cubierta, Dwelling on the Roof*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Mock, Elizabeth B. *If you want to build a house*. Nueva York: MoMA, 1946.
- Ruiz Cabrero, Gabriel. "Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 208-209 (tercer cuatrimestre 1977): 104-111

## Fuentes

- Archivo Histórico Nacional, Universidades, 5627, exp.18.
- Archivo Histórico Nacional, carpeta 11, serie C.U., fol. 101.
- Archivo Residencia de Estudiantes, Boletín Informativo de la Sociedad de Cursos y Conferencias.
- Archivo Residencia de Señoritas, 1/26/1.

*La vida moderna exige, y está a la espera de un nuevo tipo de plan, tanto para la casa como para la ciudad.*

Le Corbusier

# Los años 40 en León, entre la tradición y la modernidad.

## Ramón Cañas, las Casas Arriola y Ceremonias

The 1940s in León, between tradition and modernity.  
Ramón Cañas, the Arriola and Ceremonies Houses  
Javier Caballero Chica

Recibido: 2020.09.29

Aceptado: 2020.10.18

Javier Caballero Chica

Investigador independiente  
caballerochica@hotmail.com  
Historiador del arte.

### Resumen

La década de los años cuarenta del s. XX supuso un gran cambio para la arquitectura española debido al conflicto de la Guerra Civil. La ciudad de León no se mantuvo al margen de esta alteración. Como ejemplo de ello hemos seleccionado la figura del arquitecto Ramón Cañas y del Río y dos de sus obras más representativas como son la Casa Arriola y el Edificio Ceremonias. Dos proyectos que nos servirán para confrontar y posteriormente verificar las disparidades estilísticas existentes entre ambas edificaciones a pesar de haber sido concebidas por el mismo autor en un corto intervalo temporal. Desde un racionalismo incipiente y primario poniendo en valor "lo moderno", lo que supuso una verdadera ruptura con el ortodoxo academicismo, hasta dar un paso atrás y volver a la concreción de axiomas historicistas, presuntamente derivados de la implantación de un nuevo régimen obsesionado con la búsqueda de una arquitectura nacional que representase los valores institucionales de la autarquía. La realidad fue que modernidad y tradición no se encontraban tan alejadas en la obra de Ramón Cañas, pues el historicismo no fue más que una máscara al racionalismo implícito en su trabajo.

*Palabras clave:* Ramón Cañas y del Río; Arquitectura de posguerra en León; Franquismo; Racionalismo; Modernidad.

### Abstract

The decade of the forties of the 20th century was a great change for Spanish architecture due to the conflict of the Civil War. The city of León did not stay out of this alteration. As an example of this we have selected the figure of the architect Ramón Cañas y del Río and two of his most representative works such as The Arriola House and The Ceremonias Building. Two projects that will serve to confront and subsequently verify the stylistic disparities between both buildings despite having been conceived by the same author in a short time interval. From an incipient and primary rationalism putting in value "the modern", which meant a real break with the orthodox academicism, to take a step back and return to the concretion of historicist axioms, presumably derived from the implantation of a new Francoist regime obsessed with the search for a national architecture that represents the institutional values of autarky. The reality was that modernity and tradition were not so far apart in the work of Ramón Cañas, since historicism was nothing more than a mask for the rationalism implicit in his work.

*Key words:* Ramón Cañas y del Río; Post-war architecture in León; Francoism; Rationalism; modernity.

La situación de la vivienda durante la posguerra en León fue muy precaria, difícil construir un nuevo hogar y no menos complejo reformarlo debido a las limitaciones para adquirir materiales de construcción<sup>1</sup>. La política autárquica del franquismo quiso solucionar estas carencias y en abril de 1939 se creó el Instituto Nacional de la Vivienda<sup>2</sup>, anulando el concepto precedente de "casas baratas" por el inédito título de "viviendas protegidas", supeditando toda acción venidera al nuevo ente estatal.

Una de las mayores complicaciones que tuvo que afrontar el nuevo régimen fue la fuerte especulación acaecida con los terrenos en España y por ende en León, lo que provocó la implantación de la Ley del 15 de mayo de 1945<sup>3</sup>, relacionada con la ordenación de solares.

El profesor Antonio Tomás Reguera Rodríguez remarcó en su momento, que en la ciudad de León concurrió una fuerte especulación urbanística entre los años 1940 a 1950, al considerar que las Instituciones Públicas se coaligaron con las inclinaciones de los más acaudalados vinculados a la ganancia del terreno lo que desembocó en "proyectos de urbanización zonal", una fusión de promoción privada y Ley del Suelo<sup>4</sup>.

Las investigaciones sobre la arquitectura de posguerra en España presentan un panorama interrumpido en relación a la práctica creadora. Para Carlos Flores, el colapso fue "total y definitivo", pues ni tan siquiera se retomó la actividad donde se había dejado con la finalización del conflicto. Lo que condujo a una indudable tragedia en el devenir arquitectónico, al perturbar y desbaratar los significados y jerarquías que estaban comenzando a concretarse<sup>5</sup>. Ángel Urrutia se hace eco de la depuración política social de arquitectos, B.O.E. de 28 de febrero de 1940, tras la contienda y en consecuencia del intento de mutilación de la arquitectura moderna, identificada para muchos con la II República<sup>6</sup>.

Antonio Pizza realizó una guía sobre la arquitectura del siglo XX en España en la que menciona la Casa Arriola como una nueva modulación figurativa en León<sup>7</sup>. Baldellou en referencia a esta obra la califica de "magnífica en su empaque", debido a las desarrolladas curvas de sus esquinas<sup>8</sup>. Cortés Vázquez de Parga, hizo lo propio con el racionalismo madrileño<sup>9</sup>. La arquitectura racionalista de posguerra bilbaína, fue tratada por Francisco Javier Muñoz Fernández, con referencias destacadas como el Hospital de Santa Marina (1941-1944) de Aguinaga<sup>10</sup>.

Carlos Sambricio, en 1976 abordó el tema del racionalismo español, entendiendo que tal corriente solo se implantó en el país de forma superficial<sup>11</sup>. La deducción a la que podemos llegar es que sobre el contexto leonés se ha escrito muy poco. Por todas estas carencias historiográficas, consideramos pertinente la creación de este estudio a través de un método comparado con dos obras (en origen de clara filiación racionalista) pero de períodos diferentes (preguerra/posguerra), con la pretensión de cotejar hasta qué punto hay o no continuidad de "lo moderno" entre ambas<sup>12</sup>, a pesar de las apariencias.

Asimismo, evaluaremos los cambios externos de los edificios, de unos postulados eminentemente racionalistas a finales de la década de los años 30 del siglo XX hacia un academicismo institucional, presuntamente motivado por las directrices emanadas del estado franquista.

- 1 Enrique Azpilicueta, "La construcción de la arquitectura 1939-1947", *La construcción de la Arquitectura de Posguerra en España (1939-1962)*. Tesis doctoral inédita dirigida por Salvador Pérez Arroyo (Madrid: Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónica. E.T.S. Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 2004), 164-192.
- 2 BOE, nº 110, 20 abril 1939, pp. 2190-2198. Establecimiento de un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando un Instituto Nacional de la Vivienda encargado de su aplicación. La normativa se iniciaba con esta aspiración: "Facilitar vivienda higiénica y alegre a las clases humildes es una exigencia de justicia social que el Estado Nacional Sindicalista ha de satisfacer".
- 3 BOE, nº 137 del 17 de mayo, 1945. Ley de 15 de mayo, 1945, ordenación de solares, pp. 4020-4023.
- 4 Antonio Tomás Reguera Rodríguez, "Especulaciones urbanísticas en el León de posguerra". *Tierras de León*, nº 68, ed. Diputación de León (septiembre, 1987): 1-34.
- 5 Carlos Flores, *Arquitectura española contemporánea* (Madrid: Aguilar, 1961), 215-219.
- 6 Ángel Urrutia, *Arquitectura española del siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1997), 353.
- 7 Antonio Pizza, *Guía de la arquitectura del siglo XX en España* (Milán: Electa, 1997) 92-93.
- 8 Miguel Ángel Baldellou, "Hacia una arquitectura racional española", en *Arquitectura española del siglo XX*, (E.T.S. Arquitectura, UPM, 1995) 260.
- 9 Juan Antonio Cortes Vázquez de Parga, *El Racionalismo Madrileño* (Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992)
- 10 Francisco Javier Muñoz Fernández, *La arquitectura racionalista en Bilbao (1927-1950)*. Tradición y modernidad en la época de la máquina. Tesis doctoral dirigida por Nieves Basurto (Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 2011) 645-646.

11 Carlos Sambricio, "La arquitectura española 1939-45: la alternativa falangista". *Arquitectura* nº 199, (marzo-abril,1976): 77-88.

12 Rodrigo Almonacid Canseco, "La continuidad de "lo moderno" en la arquitectura española de los años 40", en *Los años CIAM en España: la otra modernidad*, ed. Ricardo Sánchez Lampreave. (Madrid: Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo AHU, 2017) 214-215.

13 La mayor parte de sus obras se realizaron dentro del Ensanche, con abundantes proyectos dedicados a viviendas razonablemente económicas, donde la estética mostró un dilatado marco de utilidad dejando atrás los conceptos eclécticos e historicistas, imperantes durante décadas.

14 Material historiográfico perteneciente a la colección particular de Ramón Cañas Aparicio, que ha tenido la gentileza de poder compartir con el autor de este texto.

15 Ezquerro tenía la connivencia para compaginar su puesto oficial con el ejercicio libre de su profesión, mientras Cañas desempeñaba las tareas de arquitecto municipal interino para emitir informes en el momento de conceder licencias de construcción.

Figura 1a. Izq. Casa Reguera (1938), Fuente: [https://pbs.twimg.com/media/ESxI8\\_7WAAMFQSt.jpg:large](https://pbs.twimg.com/media/ESxI8_7WAAMFQSt.jpg:large) Dcha. Gasolinera de San Marcos (1936, derribada en 1998). Fuente: Archivo personal de Ramón Cañas Aparicio



Aparte de los evidentes cambios de estilo de carácter cosmético, nuestro objetivo es fundamentar que existen diversas similitudes en relación a las permanencias funcionales y compositivas.

La Casa Arriola fue un bloque residencial colectivo realizado por Ramón Cañas en colaboración con Juan Torbado Franco, los grandes transformadores racionalistas, junto con Luis Aparicio Guisasola de la arquitectura en León durante la década de los años treinta y parte de los cuarenta<sup>13</sup>.

No debemos olvidar el influjo intelectual germanófilo de Juan Torbado Franco y su admiración por las corrientes "modernas" procedentes de Alemania, lo cual fue determinante para la adecuación de las tendencias europeas extrapoladas al ámbito leonés; junto con la profusión de revistas de arquitectura extranjera que ambos arquitectos (Cañas/Torbado) tenían la posibilidad de consultar a tenor del rastro bibliográfico obtenido en su estudio<sup>14</sup>. Lo que derivó hacia afinidades expresionistas o funcionalistas.

### El racionalismo curvilíneo de la Casa Arriola, 1939

Cañas y del Río nació en León en 1901, fue hijo del maestro de obras Rogelio Cañas, lo que propició una gran conexión con el ámbito constructivo de edificios. Realizó sus estudios de Arquitectura en la Escuela de Madrid, titulándose en 1928. El mismo año de finalizar sus estudios, retornó a León y trabajó en el despacho del entonces arquitecto municipal Isidoro Sainz Ezquerro hasta 1931<sup>15</sup>.

A partir de esta fecha, comenzó a trabajar con el arquitecto Juan Torbado Franco<sup>16</sup>, colaboración que finalizó en 1944. Fruto de esta conexión surgieron algunas de las obras modernas<sup>17</sup> (Fig.1a y b) más destacadas de León como: la gasolinera en la Plaza de San Marcos (1936), demolida en julio de 1998, el Edificio Magdaleno (1937), Avenida República Argentina nº2, Edificio en la Avenida de Roma nº20 (1938), Casa Reguera (1938), Calle Ramón y Cajal nº39 y la ya mencionada Casa Arriola (1939), Ordoño II nº 32. Sin duda este período fue el más fructífero, innovador y libre de toda su carrera profesional mediante la utilización de un lenguaje racionalista por su dinámica configuración volumétrica y tratamiento sobrio de las fachadas, sin ningún tipo de ornamentación, mediante la creación de obras de carácter racionalista.



La promotora de la edificación fue Asunción Sánchez Fernández Chicharro según consta en la solicitud de Licencia de Obras del 28 de febrero de 1939<sup>18</sup>. El trámite administrativo de la petitoria edificacional fue avalado por el arquitecto provincial, Juan Crisóstomo Torbado Flórez (padre de Juan Torbado Franco) el 2 de marzo de 1939<sup>19</sup>. Isidoro Sainz Ezquerro, arquitecto municipal accedió a la petición el 15 de marzo de 1939, con la salvedad que el edificio diseñado superaba la altura consentida en la Ordenanzas Municipales de 1885<sup>20</sup>. El dictamen de la Comisión de Obras propuso su aprobación, con el condicionante de la modificación de las ya referidas Ordenanzas, en relación a la altura del edificio, el 16 de marzo de 1939<sup>21</sup>.

En relación al solar, con una superficie de 518 metros cuadrados, de los que corresponden 409 al edificio principal, 36 al garaje y el resto a patios, lo más significativo es su ubicación estratégica, al encontrarse en la convergencia de dos travesías fundamentales del Ensanche, Ordoño II y Roma, confiriéndole un carácter urbanísticamente icónico.

El edificio consta de una planta semi sótano destinada a servicios, entresuelo y seis plantas de pisos, empleadas para viviendas. La principal, reservada íntegramente a la familia de la impulsora de la obra y las otras cinco se fragmentaron en dos unidades (Fig. 2). Adosado en la fachada de la Avenida de Roma, se proyectó un garaje en planta baja.

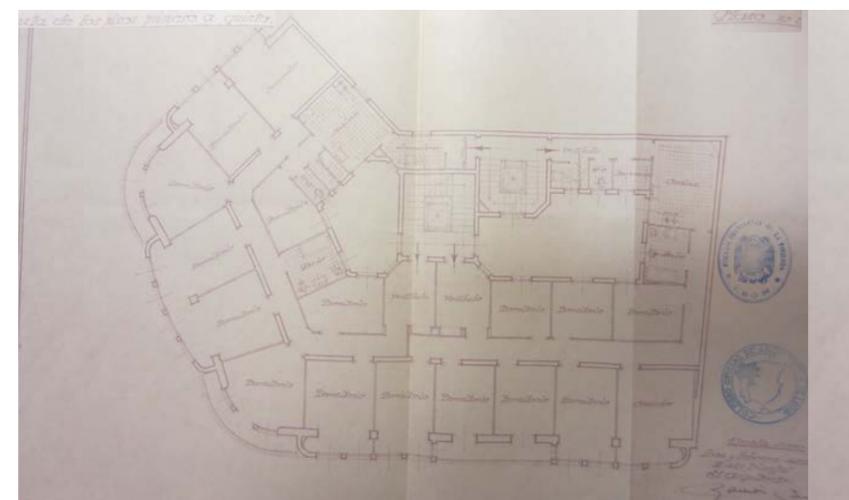


Figura 1b. Izq. Casa Magdaleno (1937), Fuente: <https://pbs.twimg.com/media/ESImFHvXgAEAyR0.jpg:large> Dcha. Edificio Avenida de Roma nº20. Fuente: Archivo personal de Ramón Cañas Aparicio

16 Hijo del afamado arquitecto Juan Crisóstomo Torbado Flórez, quien "apadrinó" en varias construcciones al dúo: Cañas/Torbado Franco.

17 Rodrigo Almonacid Canseco, op. cit. p. 213. Este arquitecto asume que hubo una cierta modernidad en la España republicana pero "no sin advertir su inconsistencia como una verdadera corriente en nuestro país".

18 Archivo Histórico Municipal de León, en adelante AHML. Expte. nº 13/1940. Sign. 1465/12. Solicitud de Licencia de obras de la Casa Arriola.

19 AHML, Expte. nº 13/1940. Sign. 1465/12. Aprobación de la solicitud.

Figura 2. Arriola. Planta de pisos, primero a quinto Fuente: AHML, Expte. nº 13/1940. Sign. 1465/12

20 El mismo Sainz Ezquerro, justificó su decisión al determinar que las Ordenanzas de 1885 se encontraban obsoletas y en consecuencia se consintió la realización de otros edificios que rebasaban la altura transigida, como el Hotel Oliden, Casa Roldán, Casa Goyo y la Caja de Previsión; por lo que no hubiese sido justo la denegación de la petición, máxime cuando el proyecto de las nuevas Ordenanzas Municipales ya admitía una altura de 26,50 metros en los edificios emplazados en la Plaza de Santo Domingo y de 30 m. en la Avenida de Condesa de Sagasta, al tener ésta arteria solamente edificaciones en una alineación, siendo en consecuencia su latitud sumamente grande.

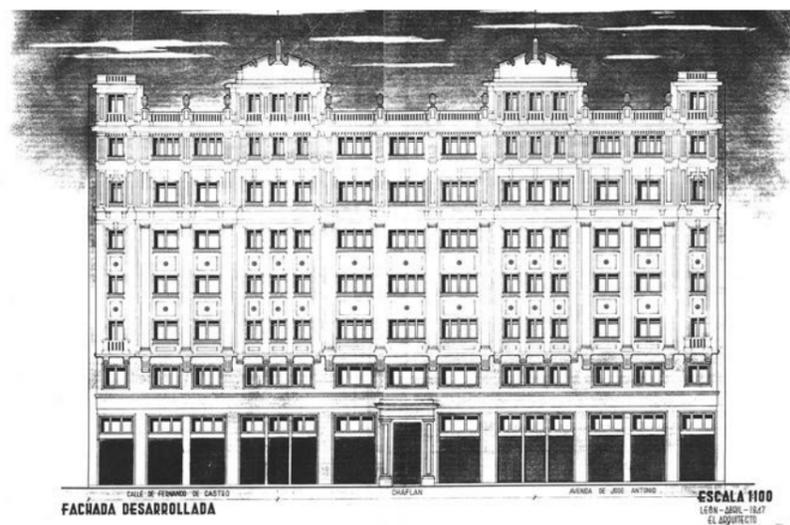
21 AHML, Expte. n° 13/1940. Sign. 1465/12. La Corporación Municipal, concedió el permiso definitivo, durante la sesión del 20 de marzo de 1939.

22 Juan Antonio Cortes Vázquez de Parga, *op. cit.*, pp. 180-181

Figura 3. Arriola. Chaflán.  
Fuente: AHML, Expte. n° 13/1940. Sign. 1465/12.

En cuanto a la tipología de la edificación muestra una doble estructuración de crujías y dos pequeños patios de luces, con una organización doméstica tradicional al seguir las pautas convencionales de carácter social demarcatorias, al alinearse las estancias (de forma multivalente al tener todas ellas unas dimensiones muy homólogas) de los propietarios con el recorrido de las fachadas y las dependencias del servicio en las zonas secundarias, con menos luz solar, alrededor de los patios interiores.

Lo que si resulta novedoso, marcando una posición distante con respecto a la arquitectura historicista, es el dinamismo horizontal del volumen. Asimismo, le confiere una gran vivacidad la distribución correlativa de los vanos, unido a la transición curvada en la conexión de las tres fachadas, con la consecuente supresión de las intersecciones rectas de convergencia. Lo que le dispensa una acentuada condición, tanto en su concepción como expresión, en directa conjunción con el Edificio Carrión/Cine Capitol, obra de Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced<sup>22</sup>, con sus definitorios chaflanes redondeados (Fig.3).



Con la matización que en la fábrica madrileña existe una continuidad de fachadas en tensión como proa convexa, mientras que en la Casa Arriola no hay continuidad tirante al disponerse una concavidad casi recta en el tramo de la plaza. Además, los balcones y ventanas son interrumpidos, perdiendo la secuencia horizontal propia del expresionismo.

Existe una cierta disonancia entre la planimetría original y la configuración definitiva en la planta baja del inmueble, proyectada para albergar una vivienda más, pero finalmente quedó destinada a zona comercial, con la significación de crear un espacio despejado y diáfano, pues los muros se aligeran mediante la colocación de pórticos confeccionados mediante perfiles de acero<sup>23</sup>.

Otra particularidad de Ramón Cañas en muchos de sus trabajos, es aligerar la fachada mediante el vaciado del chaflán (Edificio Avenida de Roma 20 o Casa Vélez en la Calle Colón 10) rompiendo la continuidad de las galerías voladas en el centro de la composición, habitualmente sobre la puerta principal, situada en el eje del referido chaflán. Cuestión que no se produce en la Casa Arriola, aunque se mantiene el hueco, la puerta de entrada se desplaza al lateral del inmueble situado en la calle Ordoño II (Fig.4).

23 Eloy Algorri García, "Casa Arriola", en *León casco antiguo y Ensanche. Guía de Arquitectura*. Coordinación: Eloy Algorri García, (León: Colegio Oficial de Arquitectos de León, 2000) 137.

Con este "traslado" de la puerta se originan dos cuestiones primordiales. La primera, evitar acusar aún más la simetría bilateral en el alzado principal, al no disponer un hueco principal sobre el centro de la fachada. Lo que aleja la obra levemente de un modelo academicista beauxartiano donde prima el orden simétrico de los elementos sobre cualquier otro. En segundo lugar, reconoce así la mayor jerarquía de esa vía respecto a la otra, como consecuencia de la mayor extensión del solar hacia esa calle.

En referencia a la cubierta de la obra, se solventa mediante un peto macizo horizontal que oculta una tradicional cubierta inclinada de teja sobre un entramado de hierro.

Asimismo, es importante resaltar el sistema de enfoscado para las tres fachadas ligado a una severidad expresiva y una planificación generalista de gran empaque<sup>24</sup>, así como una eficiente economía de recursos visuales y escasez ornamental que desembocó en la pureza de formas geométricas con indudables connotaciones plásticas.



24 Miguel Ángel Baldellou, *op. cit.*, p. 260

Figura 4. Casa Arriola. Fuente: Archivo personal de Ramón Cañas Aparicio.

Pero sin duda uno de sus rasgos más distintivos es la formalización de sus ondulantes fachadas externas. Las cuales muestran una peculiar solución de suave concavidad en su parte central seguida de sendas convexidades sobre los recodos de ambas calles. Salvando las distancias, estos "lienzos sinuosos", muestran una plasticidad barroca de sus muros. De tal forma, prevalece el dinamismo, vivacidad en las formas, movimiento, elementos de curva y contracurva y grandes dosis de teatralidad escenográfica. Uno de los modelos precursores de líneas ondulantes en la fachada, en el ámbito español durante la década de los años 30, lo encontramos en la Escuela de Trabajo (1931-1936), obra ejecutada en Tarragona por José María Monravá<sup>25</sup>. Existen disposiciones similares, en algunos de los trabajos del arquitecto Ángel Laciana García, calles Pintor Rosales, 52 (1935), Vallehermoso, 58 (1934) y Benito Gutiérrez, 33 (1934), todos ellos ubicados en Madrid<sup>26</sup>.

En cuanto al sistema constructivo arrogado en la casa Arriola, es de cimentación de hormigón en masa, convencionales muros de fábrica de ladrillo, solución tradicional alejada de los "esqueletos modernos".

25 Joaquín Aguilera Torres, "Una escuela moderna de los años 30". Tarragona, en 10 edificios del siglo XX (IV). *Diari de Tarragona*, 31 de marzo de 2019, pp. 20-21.

26 Juan Antonio Cortes Vázquez de Parga, *op. cit.*, pp. 113-115.

El zócalo del edificio se concibió en la memoria descriptiva del proyecto de forma mixta: piedra caliza y ladrillo, aunque este último desapareció del resultado final, producto de la implantación de diversos comercios en la planta baja. Forjados de viguetas metálicas y bovedillas de ladrillo. Carpintería de fachadas exteriores metálica (acero), que sirve para mostrar una cierta condición moderna que acentúa sus muros de carga en hondura, disfrazando una solidez y fortaleza que no ratifica una demanda estructural sino estética/visual. En el interior se emplazaron puertas y ventanas de madera de pino norte de primera calidad. Cubierta clásica inclinada de teja del país, sobre armadura de hierro<sup>27</sup>, sin ninguna connotación moderna de cubierta plana.

27 AHML, Expte. nº 13/1940. Sign. 1465/12. Memoria descriptiva, p.2

A tenor de estos precedentes, la Casa Arriola, se vincula con un palpable ejemplo del racionalismo español del momento, reparando a sus peculiaridades específicas, con sus singularidades "poco modernas", como eran las de la arquitectura de los años 30.

### La escenografía clásica de la Casa Ceremonias, 1947

A partir de 1945 se produce una mutabilidad elocuente de concepción formal en el trabajo de Cañas, con la mirada puesta atrás en modelos escurialenses, referentes vilanovinos y en definitiva una vuelta hacia los historicismos coincidente con las circunstancias de posguerra donde se ensaya la promoción del Nuevo Estado tal y como se planteaba en la ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Construcción<sup>28</sup>.

28 Juan Manuel Dávila, "La ordenación urbanística durante la primera mitad del siglo XX. Premisas para un tratamiento integral de los espacios urbanos". *Investigaciones Geográficas*, nº 9, (Universidad de Alicante, 1991) 105.

El sistema empleado son prácticas metodológicas con una incontestable organización conceptual, siendo un vetusto diseño ideológico y propagandístico, que se intentó hacer patente desde la realización de Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada en Madrid en junio de 1939 por los Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Será el momento de la realización de la Obra Sindical de Hogar y Arquitectura en León (1945), La Casa Ceremonias (1947), Ordenación urbanística del Barrio de Pinilla (1945-1949), así como diversos Grupos Escolares de corte clásico como La Milagrosa (1946), en la calle Corredera, Colegio de la Asunción (1949), en el barrio de las Ventas de Nava o el colegio de los Hermanos Maristas (1950) en la Avenida de Álvaro López Núñez.

La Casa Ceremonias fue proyectada por Ramón Cañas y del Río, en la Avenida Gran Vía de San Marcos nº20, con vuelta a la Calle Roa de la Vega, cuya fecha de Solicitud de Licencia de Obras se efectuó el 8 de agosto de 1947, a cargo de Eduardo Martínez Balbuena<sup>29</sup> para casa de vecindad, con una renta media por vivienda de 800 pesetas mensuales<sup>30</sup>. La petición fue aceptada tanto por el Arquitecto Municipal, Isidoro Sainz Ezquerro, como por la Comisión de Obras el 18 de agosto de 1947<sup>31</sup>.

29 AHML, nº 464/1947. Sign. 1499/87. Solicitud de Licencia de Obras.

30 *Ibidem*. Memoria descriptiva, p. 4.

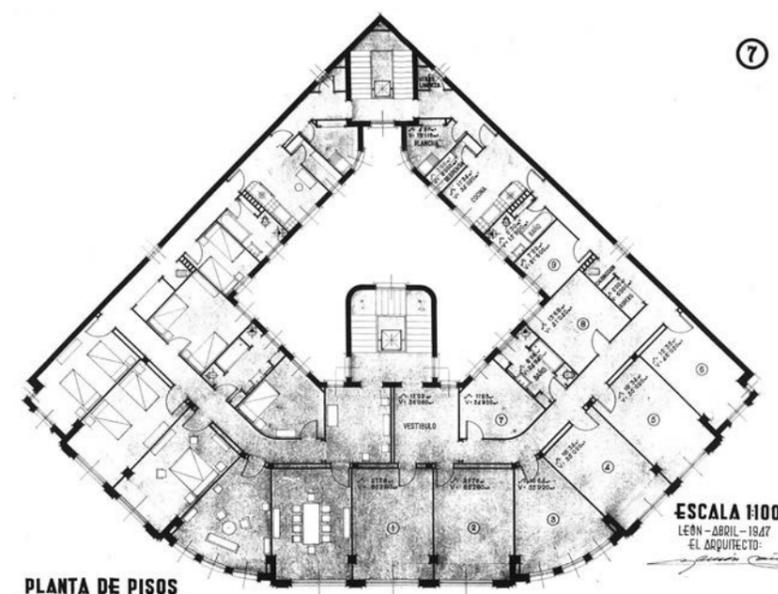
31 *Ibidem*. Informe del Arquitecto Municipal y de la Comisión de Obras del Ayuntamiento de León.

32 *Ibidem*. Memoria descriptiva, pp.1-2.

En referencia al solar del inmueble, tiene una superficie total de 583 m<sup>2</sup>, con una extensión por planta de 495 m<sup>2</sup>, dos fachadas de 12 metros a calle de 20 metros de ancho y un chafalán de 17 metros de longitud (fachada preeminente de la fábrica constructiva) y una altura en calles de 23,50 metros<sup>32</sup>. Con respecto a la Casa Arriola sus proporciones totales son levemente mayores, unos 65 m<sup>2</sup> y 86 m<sup>2</sup> en cuanto a la extensión por planta. Así como el patio de 88 m<sup>2</sup>, en comparación con los dos patios de Arriola que entre ambos suman 65 m<sup>2</sup>.

Su ubicación fue considerada durante la gestación del Ensanche como la más destacada del mismo, siendo relegada a una segunda posición en favor de Ordoño II, a comienzos del siglo XX<sup>33</sup>. En referencia a la geometría del solar es más abierta, con un ángulo entre fachadas convergentes más amplio que en la casa Arriola.

En lo vinculado a la distribución funcional de la obra se establece con una planta de sótanos destinada a servicios (carboneras y depósitos de locales). Planta baja para uso de establecimientos comerciales, con una altura de más de 6 metros. La principal consignada a oficinas. Cinco plantas de pisos (en la memoria del proyecto se mencionan seis plantas, presuntamente un error de redacción) y un ático. En cada piso se asignan dos viviendas por planta, las de la mano derecha con ocho habitaciones y la izquierda con nueve, además de vestíbulo, cocina, dos baños, despensa, lavadero y ropero (Fig.5).



33 Desde 1936 se la conoció como Calle General Sanjurjo (desde la plaza de Santo Domingo a la plaza de la Inmaculada) y Avenida Jose Antonio Primo de Rivera (desde la plaza de la Inmaculada hasta el convento de San Marcos).

Figura 5. Casa Ceremonias. Planta de Pisos. Fuente: AHML, nº 464/1947. Sign. 1499/87.

La reducida vivienda de los porteros se ubica en el fondo de la parcela, alejada al máximo de la línea de calle. El acceso al inmueble se realiza por un holgado y pomposo portal con entrada por el chafalán, realizándose la comunicación vertical entre plantas mediante una escalera principal y otra de servicio en cuyos ojos se dispusieron ascensor y montacargas respectivamente. La comunicación horizontal entre ambas escaleras se resolvió mediante un corredor que atraviesa el patio central del edificio. Todo este bosquejo utilitario denota una concordancia muy estricta, dividida en dos partes simétricas, con unas connotaciones academicistas muy significativas que marcan su concepción clásica quedando de manifiesto en su fachada desarrollada, donde se aprecia el envoltorio decorativo perfectamente aderezado con volúmenes teatralizados.

No obstante, la fachada no deja de ser una simple "cosmética exterior", al igual que sucede con la Casa Arriola, puesto que muchas de sus soluciones compositivas y funcionales coinciden plenamente. Como ocurre con las plantas principales unitarias, plantas de pisos con las estancias de los dueños, de proporciones similares en ambos ejemplos (todas mirando hacia la calle), mientras que las del servicio se localizan hacia el interior del inmueble, junto a cocinas, baños y lavaderos.

El sistema constructivo se ejecutó con cimientos de hormigón y entramados verticales de hormigón armado. Cuestión relevante, pues la utilización de este material en la década de los años 40 era poco frecuente debido a las restricciones autárquicas, lo que aporta a la obra un aire de modernidad en la solución estructural e importancia de la construcción del edificio en lo económico.

De igual forma, percibimos un carácter moderno en el uso del revoco pétreo en la fachada, alejado de la piedra natural más característica del academicismo. Lo mismo sucede con la utilización de carpintería de hierro en la fachada, nada “tradicional” sino moderna, al igual que en la Casa Arriola. Todo ello producto de una inercia constructiva de Cañas, emanada de la segunda mitad de la década de los años 30.

La Casa Ceremonias retoma también postulados de carácter historicista en la fachada mediante una ornamentación como aderezo compositivo del orden simétrico. Reflejada en la disposición de órdenes dóricos y jónicos mediante el sustentáculo de postizas ménsulas estriadas, cenefas compositivas horizontales y balaustrada en la planta superior completada con lucidos jarrones. Dos sobresalientes cuerpos, con frontones rectos abiertos con búcaros en hornacinas, dispensan al edificio un destacado aire de magnificencia (Fig.6).

En discordancia con este esquema tripartito clásico para articular la fachada, Cañas optó por disponer unos amplios huecos acristalados nada “tradicionales”, así como la ausencia de balcones/terrazas, aunque todo el cuerpo central del edificio esté volando sobre la línea de la calle.

### Conclusiones

Los inicios de la construcción de Arriola se gestan coincidiendo con la finalización de la Guerra Civil española en 1939, cuestión que nos conduce a reflexionar sobre una razonable “apacibilidad” existente en la ciudad de León durante este período, al poner en marcha proyectos residenciales de gran magnitud, como el que nos ocupa.

Algo comparable ocurrió a nivel localista con las dos obras analizadas de Cañas, pues en ambas predomina una similar funcionalidad doméstica, secuencias espaciales con la ubicación en chaflán y estructuraciones significadas. Las formas externas, más allá de lo meramente decorativo, muestran un aspecto compositivo análogo, puesto que tanto la Casa Arriola como Ceremonias son pura escenografía y teatralidad. Por lo que podemos determinar, que en el fondo las coincidencias entre las dos son indudables, en relación a las premisas utilitarias y compositivas.

A pesar de ello, existen disparidades en las formas de “retratar” los dos edificios en la fase del proyecto. En Arriola se efectúa una perspectiva desde la Calle Ordoño II, simulando una simetría hacia la Avenida de Roma, sin olvidar que muestra al edificio como un bloque con cierto dinamismo.

Por el contrario, en Ceremonias el arquitecto dibuja un alzado desplegado que es en realidad curvo, proyectando un diseño ortogonal “irreal” para una fachada en curva convexa, con la intención de exhibir la repercusión institucional representativa de su rostro urbano (Fig.7).



Figura 6. Casa Ceremonias. Fotografía de Juan Carlos Ponga. Fototeca Municipal del Ayuntamiento de León.

Este alzado desarrollado no lo dibujó así para la Arriola, probablemente porque el resultado del alzado desplegado, al carecer de simetría bilateral (como si ocurre en Ceremonias), no hubiese dado una imagen “correcta” del edificio. Por ello Cañas seguramente decidió dibujarlo aislando el tramo del chaflán proyectando una obra racionalista en Arriola, pero no de manera integral ante una sociedad que no demandaba insistentemente esa modernidad.



Figura 7. Arriola. Fuente: Archivo personal de Ramón Cañas Aparicio. Ceremonias. Fuente: AHML, n° 464/1947. Sign. 1499/87.



En cuanto a la tipología residencial, existe una notoria diferencia entre ambos edificios. En Arriola solo se consideró imprescindible un espacio de “comedor”, próximo a la cocina, sin una zona para el personal claramente diferenciada en la distribución general de cada piso. En Ceremonias la exigencia de separar comedor de sala de estar es más evidente, al establecerse una jerarquía de la zona noble de la familia propietaria con respecto al personal de servicio. Otra distinción es la falta de la casa del portero en Arriola, a pesar de constar un espacio destinado a “portería” en la planta de entresuelos. En referencia a los locales comerciales (planta baja), Ceremonias se proyectó de forma genérica, sin divisiones específicas, solamente con dos pequeñas estancias para coches y para portería. Mientras Arriola fue diseñado en origen para dos viviendas, modificándose posteriormente para comercios.

Ramón Cañas y del Río fue un arquitecto residente en provincias del que emanaron magníficos éxitos constructivos generales, advirtiendo de forma notoria la calidad y profesionalidad exhibida en los mismos. Al margen de sus alteraciones meramente externas, en esencia siempre conservó el espíritu moderno.

Para concluir, Cañas tuvo que adaptar sus inclinaciones estéticas a los cánones exigidos por el Régimen, donde se practicó una aparente regresión estilística para satisfacer las exigencias impuestas por el recién asignado marco político. Lo que condujo a ver las dos caras de una misma moneda, pero solamente en lo epidérmico, puesto que, como se ha podido comprobar en este análisis comparativo, mantuvo una continuidad de “lo moderno” aventajada en plena autarquía, convirtiéndose en un referente para las generaciones venideras de arquitectos.

## Bibliografía

- Aguilera Torres, Joaquín "Una escuela moderna de los años 30". Tarragona, 10 edificios del siglo XX (IV). *Diari de Tarragona*, 31 de marzo de (2019) 20-21.
- Algorri García, Eloy (Coordinación), *León Casco Antiguo y Ensanche. Guía de Arquitectura*. León: Colegio Oficial de Arquitectos de León, 2000.
- Almonacid Canseco, Rodrigo "La continuidad de "lo moderno" en la arquitectura española de los años 40". En *Los años CIAM en España: la otra modernidad*, editado por Ricardo Sánchez Lampreave, 212-226. Madrid: Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo, AhAU, 2017.
- Azpilicueta, Enrique, *La construcción de la arquitectura 1939-1947*, Tesis doctoral inédita dirigida por Salvador Pérez Arroyo, Madrid: Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónica. E.T.S. Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 2004.
- Baldellou Miguel Ángel, "Hacia una arquitectura racional española". *Arquitectura española del siglo XX*, Espasa-Calpe, 8-354. Madrid, 1995.
- Cortés, Juan Antonio, *El Racionalismo Madrileño*, Colegio Oficial de arquitectos de Madrid, 1992.
- Dávila, Juan Manuel, "La ordenación urbanística durante la primera mitad del siglo XX. Premisas para un tratamiento integral de los espacios urbanos". *Investigaciones Geográficas*, nº 9, Universidad de Alicante, (1991) 101-114.
- Flores, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1961.
- Muñoz Fernández, Francisco Javier, *La arquitectura racionalista en Bilbao (1927-1950). Tradición y modernidad en la época de la máquina*. Tesis doctoral dirigida por Nieves Basurto. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2011.
- Pizza, Antonio, *Guía de la arquitectura del siglo XX en España*. Milán: Electa, 1997.
- Reguera Rodríguez, Antonio Tomás, "Especulaciones urbanísticas en el León de posguerra". *Tierras de León*, nº 68 (septiembre de 1987): 1-34.
- Sambricio, Carlos, "La arquitectura española 1939-45: la alternativa falangista". *Arquitectura*, nº 199 (marzo-abril de 1976): 77-88.
- Urrutia, Ángel, *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997.

*Todo gran arquitecto, necesariamente, es un gran poeta. Debe ser un gran intérprete original de su tiempo, de sus días, de su época.*

Frank Lloyd Wright

# El Gran Hotel Almería de Fernando Cassinello: hito urbano y atalaya al Mediterráneo, 1968

Gran Hotel Almería of Fernando Cassinello: urban landmark and watchtower to the Mediterranean, 1968  
Miguel Centellas Soler | José Francisco García-Sánchez

Recibido: 2020.09.30

Aceptado: 2020.12.13

## Miguel Centellas Soler

Universidad Politécnica de Cartagena  
miguel.centellas@upct.es

Arquitecto por la ETSA Barcelona en 1980, Doctor Arquitecto por la UPC (Barcelona) en 2007. Profesor Titular en la ETSAE de la Universidad Politécnica de Cartagena. Investigador principal del grupo "Habitar Colectivo" de la UPCT. Director de Publicaciones del Colegio de Arquitectos de Almería: *Documentos de Arquitectura*, *Archivos de Arquitectura* y *Deados*. Ha sido Miembro de la Comisión Técnica de la Fundación Docomomo Ibérico de 1999 a 2015. El estudio de los pueblos de colonización en España le ha permitido escribir tres libros y más de treinta artículos sobre el tema.

## José Francisco García-Sánchez

Universidad Politécnica de Madrid  
josefrancisco@coaalmeria.com

Arquitecto por la ETS de Arquitectura de la Universidad Granada. Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados y Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid. Profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad Politécnica de Cartagena (2010-2015) y en la ETS de Arquitectura de Madrid (2016-2020). Jefe del Departamento del Instituto de Estudios Almerienses, CECEL, CSIC. Beca-Contrato de Investigación F.P.U. de Formación de Profesorado Universitario. Premio Alonso Cano de Arquitectura (2007), Premio ARCO (2016), Premio 'Textos de Investigación' del Foro Hispalyt (2019).

## Resumen

El artículo se propone realizar un análisis crítico del Gran Hotel en Almería (1968) del arquitecto y catedrático Fernando Cassinello (1928-1975). Además, se situará esta obra en el contexto económico y social de la periférica provincia de Almería, y también dentro del ámbito tipológico de establecimientos hoteleros que durante el desarrollismo se construyeron en España.

A finales de los años sesenta, la provincia de Almería se encontraba en unas condiciones de aislamiento por falta de infraestructuras de comunicación y empezaba a ser conocida en el resto del país por su actividad cinematográfica, principalmente por los *spaguetti western*. Para facilitar el alojamiento de las estrellas de cine se promovieron varios hoteles.

El Gran Hotel, que disfruta de vistas al mar, está situado en una posición privilegiada en la ciudad, y se presentaba como un moderno edificio en la línea de los que se estaban construyendo en todo el Mediterráneo para el desarrollo de la nueva economía nacional: el turismo. Tenía la voluntad de pertenecer a la segunda generación del Movimiento Moderno, es decir, aquella que aceptaba los preceptos de la estricta modernidad pero que incorporaba las peculiaridades, sistemas y artesanías locales.

*Palabras clave:* Cassinello; turismo; Almería; hotel; hormigón.

## Abstract

This paper will carry out a critical analysis of the Gran Hotel in Almería (1968) by architect and professor Fernando Cassinello (1928-1975). This work will be related in the economic and social context of the peripheral province of Almería—in southern Spain—and also within the typological scope of hotel establishments that were built in Spain during the "desarrollismo".

At the end of the sixties, the province of Almería was in isolated conditions due to lack of communication infrastructures and was beginning to be known for its cinematographic activity, mainly for 'spaghetti westerns'. In order to facilitate the accommodation of movie stars, several hotels were promoted.

Gran Hotel, which enjoys sea views, located in a privileged position in the city, was presented as a modern building in the line of those that were being built throughout the Mediterranean for the development of the new national economy: tourism. The new Hotel had the desire to belong to the second generation of the Modern Movement, that accepted the precepts of strict modernity, but also incorporated the peculiarities, systems and local crafts.

*Key words:* Cassinello; tourism; Almería; hotel; concrete.

## Introducción: Objetivos y metodología

El artículo se propone tres objetivos:

- Presentar y situar al arquitecto Fernando Cassinello en su contexto generacional.
- Hacer un análisis descriptivo y crítico de una de sus obras: el Gran Hotel en Almería (1968).
- Situar la obra dentro del contexto tipológico de establecimientos hoteleros que durante el desarrollismo se construyeron en España.

Si bien se han publicado varios estudios que analizan de forma general la arquitectura turística en España—no sólo referida a hoteles, sino también apartamentos turísticos o incluso viviendas unifamiliares cerca del mar—, son pocos los estudios encaminados al análisis pormenorizado de un caso concreto.

Por todo ello, el artículo pretende, desde el método de análisis proyectual y con una cierta voluntad inductiva, establecer las conexiones del Gran Hotel Almería no sólo con la obra de Fernando Cassinello, sino con la arquitectura turística coetánea desde un punto de vista crítico y propositivo. El trabajo de investigación aporta alguno de los planos originales y fotografías inéditas del Gran Hotel Almería, tanto durante el proceso de construcción como una vez inaugurado (Fig. 1).



Figura 1. Vista del Gran Hotel Almería del arquitecto Fernando Cassinello (1968). Fotografos: E. de la Vega y R. Onieva. © Archivo General de la Administración. Ministerio de Información y Turismo.

## Fernando Cassinello en su contexto generacional

Fernando Cassinello-Pérez (1928-t. 1954-1975), en su doble condición de Catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid e investigador del Instituto Eduardo Torroja—del que llegó a ser Director entre 1968-1970— siempre se situó en la mediana que une la Arquitectura con la Ingeniería. Además, formaba parte de una generación de arquitectos cuyo trabajo se centró en las tipologías vinculadas al turismo, a diferencia de la generación precedente, que se ocupó en la reconstrucción del país durante la posguerra así como en la construcción de sus nuevos símbolos administrativos.

1 Juan Herreros-Guerra, "En torno a Fernando Higuera. Desde la distancia", Madrid: Fundación Fernando Higuera, 16 de abril de 2017, Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Lb5V24kAb9c&feature=youtu.be> (consulta: 20 de noviembre de 2020)

2 José Francisco García-Sánchez y Miguel Centellas-Soler, "Fernando Cassinello: la construcción del paseo vertical", en *Miradas a la investigación arquitectónica: construcción, gestión, tecnología. Actas I Congreso Internacional sobre investigación en Construcción y Tecnología Arquitectónicas*, Ed. M.M. Barbero-Barrera, F. Olivieri y J. Pinilla-Melo (Madrid: DCTA, ETSAM, UPM, 2014), 483.



Figura 2.

a) Fotografía del interior del restaurante del 'Edificio Playa' en el Paseo Marítimo de Almería

b) Escalera exterior de los apartamentos 'Los Arenales' en la Urbanización de Roquetas de Mar

c) Detalle del apoyo de los arcos en los Apartamentos 'El Palmeral' en la Urbanización de Aguadulce.

Fuente: 1ª y 3ª Archivo Familia Cassinello y 2ª los autores

Cassinello, al igual que muchos otros compañeros arquitectos de ese momento, que disfrutaron de los años de intenso trabajo durante las décadas de 1960 y 1970 del desarrollismo, no necesitó de la difusión de su obra para sentirse respaldado social y profesionalmente. Estas circunstancias, unidas al hecho de haber construido casi toda su producción arquitectónica en una provincia como Almería, hacen que pueda ser considerado como un 'arquitecto secundario' que, como tantos otros arquitectos periféricos, merece ponerse en valor tanto por su obra construida, así como por su legado académico y por su perfil investigador vinculado al estudio de las estructuras de hormigón.

En casi todas las obras de Cassinello siempre florecía una derivada infraestructural, una condición atemporal, favorecida tanto por el hecho de diseñar estructuras singulares, como por la exploración en el uso del hormigón visto; y además por valerse —para la composición de los volúmenes y de los espacios— de algunos invariantes que finalmente producían una imagen donde la abstracción geométrica convivía con una modernidad de mínimos. Se podría decir que en sus obras se podían identificar con claridad *los actos de voluntad del arquitecto*<sup>1</sup>. De ese modo, conceptos como la gravedad, el peso o la repetición formaban parte del léxico y de la gramática de recursos del arquitecto.

El uso del hormigón armado, material del que era experto —junto con otros materiales como el ladrillo, la madera, la cerámica o la piedra—, favorecía que en las superficies de sus obras quedaran tatuadas las huellas como consecuencia del proceso de construcción. Estos materiales, además, asumen con naturalidad el desgaste producido por el paso del tiempo y lo incorporan en el proceso creativo.

Aquí reside el interés de su obra arquitectónica, en saber introducir, incluso en proyectos privados de vivienda —colectivas o unifamiliares— pero también en edificios de programas turísticos, aspectos estructurales singulares: bien fuera en el modo en el que sus edificios se relacionaban con el plano del suelo o bien fuera en las escaleras, tantas veces expulsadas fuera del volumen construido sobre las que recaían funciones más allá de facilitar el movimiento vertical<sup>2</sup>.

Cassinello desarrolló su trabajo profesional desde sus estudios de arquitectura situados en Madrid y en Almería, donde pudo proyectar y construir un amplio conjunto de edificios, la mayoría residenciales y muchos de ellos turísticos. Su obra es poco conocida ya que no fue muy publicada en los medios habituales de la época. En cambio, sus artículos tuvieron más difusión, principalmente en la revista *Informes de la Construcción* y su libro más conocido, *Hormigonería* (1974), sigue siendo utilizado en las Escuelas de Arquitectura (Fig. 2).

De un modo general, podríamos decir que la renovación de la arquitectura española empezó con la generación que había nacido a finales del siglo XIX: Carlos Arniches (1895-1958), Fernando García Mercadal (1896-1985) y Casto Fernández-Shaw (1896-1978), pero su trabajo se vio truncado por la Guerra Civil. Algunos jóvenes titulados murieron en la contienda como José Manuel Aizpurúa (1902-1936) y Josep Torres Clavé (1906-1939). Otros se exiliaron como Josep Lluís Sert (1902-1983) o Antonio Bonet Castellana (1913-1989).

Pero la generación que modernizó realmente la arquitectura española del siglo pasado fue la que había nacido entre 1910 y 1915, y por ello la conclusión de sus estudios se alargó por el desarrollo de la contienda bélica. Arquitectos como Alejandro de la Sota (1913-1996), Miguel Fisac (1913-2006), Fernando Moreno Barberá (1913-1998), Rafael Aburto (1913-2014), José Antonio Coderch (1913-1984), Josep María Sostres (1915-1984), José Luis Fernández del Amo (1914-1995) o Luis Recasens (1916-1989), habían terminado los estudios entre 1940 y 1945.

La década de los cuarenta fue muy difícil para el país, la Dirección General de Regiones Devastadas se encargó de reconstruir las poblaciones y un punto de inflexión de la arquitectura de esa época se dio en 1949 cuando Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000) y Luis Laorga (1919-1990), ganaron los concursos del Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu (Oñate-Guipúzcoa) y la Basílica de la Merced (Madrid).

Es difícil precisar cuándo se puede definir una nueva generación de arquitectos, pero es fácil pensar que en cada década surgen figuras importantes. Por ello, podemos destacar aquellos nacidos en los años veinte como Julio Cano Lasso, José Antonio Corrales, José María García de Paredes, Oriol Bohigas, Ramón Vázquez Molezún, Rafael De la Hoz, Santiago Artal, Fray Coello de Portugal, Luis Cubillo, José Luis Romany, Rafael Leoz, Carlos Pfeifer, y en 1928, Fernando Cassinello Pérez<sup>3</sup>.

Todos ellos terminaron sus estudios a mediados de los años cincuenta, y dieron paso a la generación que nació en los años treinta como Rafael Moneo, Juan Navarro Baldeweg, Luis Marín de Terán, Manuel Gallego Jorro, César Portela, Emilio Giménez, Ricardo Bofill o Albert Viaplana.

### El cine, los *spaguetti western* y la nueva industria hotelera

Fernando Cassinello, cuando se tituló en 1954, tuvo que enfrentarse a un difícil contexto económico y social. Y es que Almería, en la década de 1950, tenía una de las rentas *per cápita* más bajas de España<sup>4</sup>.

En aquel momento, la provincia no tenía todavía definido su modelo económico ya que, aunque la agricultura empezaba a desarrollarse, no llegaba a tener la importancia que alcanzó en las décadas finales del siglo XX<sup>5</sup>.

Pero finalizado el periodo de autarquía, Almería tuvo la posibilidad, como el resto de provincias periféricas, de desarrollar una economía basada en el turismo. Dos hechos relevantes para la provincia fueron la inauguración del Parador de Mojácar en 1966<sup>6</sup> y la del aeropuerto internacional en 1968 que supusieron un impulso a la industria turística y cinematográfica.

El rodaje de películas en la provincia de Almería, en especial en el desierto de Tabernas<sup>7</sup>, es muy conocido principalmente por el género denominado *spaguetti western* que se produjo durante los años sesenta.

El interés por los paisajes almerienses se había iniciado en 1952 y a partir de esa fecha era habitual la filmación de varias películas al año. Aunque la primera de ese género no se realizó hasta 1962, año que coincidió con el rodaje de la que pondría a Almería en el panorama mundial: 'Lawrence de Arabia', rodada en las dunas de Cabo de Gata.

3 AA.VV., *Los brillantes 50. 35 proyectos* (Pamplona: T6 Ediciones. Universidad de Navarra, 2004), 56, 90, 108, 214 y 294.

4 El desarrollo de la agricultura de los invernaderos a partir de los años sesenta permitió ascender en el citado índice alrededor de veinte puestos.

5 Juan Goytisolo había descrito la triste situación del Campo de Níjar en el libro homónimo de 1960 y Abel Paz narra cómo era Almería en aquellos años veinte y treinta en *Chumberas y alacranes*.

6 La historia de los Paradores se remonta al periodo de la Dictadura de Primo de Rivera, cuando en 1928, se inauguró el primero en Navarredonda en Gredos (Ávila), pero el impulso definitivo se dio en los años sesenta con Manuel Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo, que aumentó la red al pasar de 40 a 63 Paradores. El proyecto del Parador de Mojácar fue realizado por el arquitecto Juan Luis Manzano Monis que incluía un programa de 20 habitaciones dobles y los servicios complementarios para este tipo de edificios, y lo desarrolló en forma de 'C' abierta al mar. Las obras se empezaron en 1964 y concluyeron en 1965. Pendiente todavía de la inauguración oficial, el 17 de enero de 1966 tuvo lugar el accidente aéreo en Palomares en el que cayeron varias bombas nucleares al mar. Para que pudieran hospedarse algunos altos mandos miliares desplazados a la zona, se inauguró oficialmente el 8 de marzo.

7 A ese entorno árido y agreste hay que añadir la frondosa vegetación de Sierra Alhamilla y las estupendas playas y parajes naturales de Cabo de Gata, que propiciaron que algunas empresas cinematográficas se fijaran en Almería para sus producciones. En 1968 Sergio Leone rodó 'Hasta que llegó su hora' y algunos edificios de los levantados para su filmación se conservaron para convertirse en una de las atracciones turísticas, de uno de los parques monográficos del desierto de Tabernas. Incluso el Gran Hotel Almería fue escenario de algunos rodajes como 'Straight to Hell' en 1987.

Entre 1952 y 2008 se filmaron 371 películas con títulos tan destacados como ‘La muerte tenía un precio’ (1965) y ‘El bueno, el feo y el malo’ (1966)<sup>8</sup>. Aunque principalmente se rodaron películas del oeste, hubo otras temáticas, con ejemplos tan diferentes de contenidos: ‘Cleopatra’ (1963), ‘Patton’ (1970) e ‘Indiana Jones y la última cruzada’ (1989).

8 Juan González-Calzada, Almería. *Una historia de cine* (Almería: Escuela-Taller Tabernas de cine, Ayuntamiento de Tabernas, 2009), 15-90.

9 José Francisco García-Sánchez, “Fernando Higuera y Antonio Miró: el hotel Indálico de Almería”, en *Actas del IX Congreso DOCOMO Ibérico. Movimiento moderno: patrimonio cultural y sociedad* (Madrid: Ministerio de Cultura y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2018), 230-242.

10 Miguel Centellas-Soler, *Guía de Arquitectura Contemporánea. Roquetas de Mar* (Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería y Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2018), 46 y 47, 54-57.

11 Miguel Centellas-Soler y José Francisco García-Sánchez, “Alcazaba Gran Hotel: Fernando Cassinello y la arquitectura turística”, en *II Congreso Nacional de Arquitectura: ‘Pioneros de la arquitectura moderna: aprender de una obra’* (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2015), 165-175.

12 “La ‘muy noble y muy leal’ ciudad de Almería ha sentido desde hace largo tiempo la urgente necesidad de construir un hotel cuya categoría fuera expresiva y digna de su carácter de capital mediterránea de la Costa del Sol, espléndidamente dotada de un clima benigno, lleno de sol, de luz y de mar”. Fernando Cassinello-Pérez, “Dos hoteles en Almería. Gran Hotel Almería y Alcazaba Gran Hotel”, *Informes de la Construcción* 220, no. 23 (mayo de 1970): 1.

13 AA.VV., *MoMo Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía. 1925-1965* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía, 1999), 272-275.

14 AA.VV., *La arquitectura del sol. Sunland Architecture* (Barcelona: Colegios de Arquitectos de: Cataluña, Comunidad Valenciana, Islas Baleares, Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias, 2002), 236.

Por la provincia de Almería desfilaban los mejores actores y actrices de la segunda mitad del siglo XX tan relevantes como Sean Connery, Clint Eastwood, Orson Welles, Brigitte Bardot, Harrison Ford, Claudia Cardinale, Anthony Quinn, Elisabeth Taylor, Richard Burton, Sofia Loren, Charlton Heston o Jack Nicholson, entre otros.

Esta presencia de artistas, requería de alojamientos hoteleros adecuados y la ciudad de Almería presentaba un déficit importante. En 1963 se terminó el ‘Hotel Costasol’ del arquitecto Antonio Góngora Galera y en 1966 el ‘Hotel Indálico’ de Fernando Higuera y Antonio Miró<sup>9</sup>.

También en aquel momento, el empresario Luis Batlle Rodríguez —con la colaboración de Fernando Cassinello— solicitó la concesión de unas casas-cueva a los pies de la Alcazaba para convertirlas en hotel, con el propósito de fundar un nuevo establecimiento flamenco semejante a los del Sacramonte granadino, que denominaría ‘Mesón Gitano’. Se puso en funcionamiento en 1967, en pleno apogeo cinematográfico, y cerró sus puertas a mediados de los años setenta.

Almería empezaba a ser un importante destino turístico en la costa mediterránea y el impulso definitivo se produjo con la aprobación en 1964 de la urbanización de Aguadulce como primer Centro de Interés Turístico Nacional de España (CITN), al que luego seguiría la urbanización de Roquetas de Mar, donde Fernando Cassinello construiría una serie de obras entre 1968 y 1975, y merecen destacarse los edificios de apartamentos: ‘Los Arenales’ (1971), ‘Las Olas’ (1972), ‘Las Gaviotas’ (1973), ‘Concordia’ y ‘Los Jopos’ (1973), y ‘Las Chumberas’ (1974)<sup>10</sup>.

El déficit hotelero existente en la ciudad de Almería, comentado anteriormente, se quiso paliar al final de la década de los sesenta con dos proyectos del Fernando Cassinello desarrollados casi simultáneamente: el Alcazaba Gran Hotel<sup>11</sup> y el Gran Hotel Almería, ambos inaugurados en 1968. Como relata el propio arquitecto en la revista *Informes de la Construcción* en el artículo: «Dos hoteles en Almería. Gran Hotel Almería y Alcazaba Gran Hotel»<sup>12</sup>.

Almería intentaba promocionar el turismo a marchas forzadas cuando en otros lugares de la geografía española era ya un hecho desde los primeros años sesenta. En Málaga se habían construido el ‘Hotel Pez Espada’ (1960)<sup>13</sup> y ‘Hotel Tres Carabelas’ (1962) ambos en Torremolinos.

En 1964 se construyen tres importantes hoteles en la costa malagueña: ‘Hilton-Don Carlos’ (Marbella), ‘Princess Costa del Sol’ (Estepona) y ‘Alay’ (Benalmádena). Y se había iniciado el desarrollo de la Manga del Mar Menor en Murcia con el proyecto de Antonio Bonet Castellana y donde Corrales y Molezún construyeron el ‘Hotel Galuá’ (1967)<sup>14</sup> (Fig. 3).

### Situación y programa

El Gran Hotel Almería se construyó mediante un concurso-subasta que convocó el Ayuntamiento de Almería para adjudicar un solar que era propiedad municipal. La parcela se sitúa en la confluencia de la Rambla —Avenida Reina Regente— y el Parque Nicolás Salmerón, frente al Puerto de Almería, y con vistas al Cargadero de Mineral.

El proyecto lo firmó Cassinello en enero de 1966, y se inauguró el domingo, 28 de abril de 1968 con la presencia de Manuel Fraga, entonces Ministro de Información y Turismo, y otras autoridades políticas, militares, civiles y religiosas.

La situación privilegiada del emplazamiento ofrecía al Hotel, por un lado, un soleamiento óptimo, y por otro, unas vistas inmejorables hacia el mar. Desde las habitaciones orientadas al sur, podía observarse una panorámica de 180° que abarcaba desde casi la desembocadura del Río Andarax, el barrio de El Zapillo, los puertos deportivo, comercial y pesquero hasta el Castillo de San Telmo. Todo ello con el telón de fondo del mar Mediterráneo. Y desde las del norte se obtenían unas didácticas vistas de la ciudad de Almería, que además explicaban de forma nítida su evolución urbana desde su fundación: es decir, se podía contemplar la Alcazaba y la antigua medina, la Rambla y el Paseo, hasta los nuevos ensanches; en ese momento, todavía en construcción. E igualmente se podía disfrutar de unas vistas a las Sierras de Alhamilla y de Gádor.

Se trataba, indiscutiblemente, del mejor solar de la ciudad<sup>15</sup> (Fig. 4).

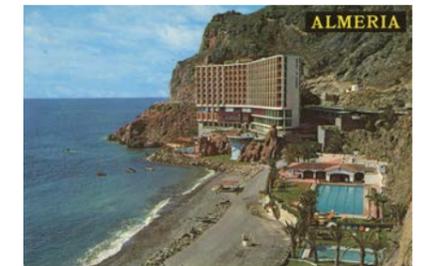


Figura 3. a) Hotel ‘La Parra’ en la carretera N-340 cerca de Aguadulce. Arquitecto José María García Valdecasas y b) Hotel Hilton-Don Carlos en Marbella. Arquitectos José María Santos y Alberto López. © Postales Ediciones Arribas.



15 El propio Fernando Cassinello, lo explica a su manera: “La solución fue, pues, la de orientar el mayor número posible de habitaciones, de forma que sus ventanas miran al ESTE, SUR o SUROESTE, con lo que, además de gozar de un soleamiento favorable, poseen agradables vistas de amplios horizontes marinos. Ante tal concurrencia de bondad de sol y vistas, es lógico que cada habitación se prolongue hacia el exterior por medio de una terraza individual volada, lugar de descanso y solarío particular protegido de las vistas de sus vecinos”. Fernando Cassinello-Pérez, “Dos hoteles en Almería. Gran Hotel Almería y Alcazaba Gran Hotel”, *Informes de la Construcción* 220, no. 23 (mayo de 1970): 10.

Figura 4. Folletos publicitarios de el Gran Hotel Almería (c1970). © Publintel-Barcelona.



Figura 5.  
a) Hotel 'Pez Espada' en Torremolinos. Arquitectos Manuel Muñoz Monasterio y Juan Jáuregui Briales  
b) Parador de Mojácar. Arquitecto Juan Luis Manzano  
© Postales Ediciones Arribas.

16 (El hotel) dispone de 124 habitaciones para 218 plazas. (De ellas), 91 habitaciones eran dobles [...]. El hotel tuvo un coste final de 80.000.000 de pesetas (480.800 euros) (y se benefició de un) crédito del Ministerio de Información y Turismo de 23.000.000 de pesetas (138.200 euros)". José Cirre-Jiménez (dir.), "La visita a Almería del Ministro de Información y Turismo Sr. Fraga Iribarne", *La Voz de Almería*, 30 de abril, 1968, 10.

17 "El proyecto respondió a las necesidades presentes y futuras de la ciudad, de acuerdo con las características del solar y con la categoría que se pretende conseguir, si bien se sobrepasan las condiciones mínimas exigidas por las bases del concurso por considerarlo conveniente, no sólo desde el punto de vista económico-financiero, sino también político-publicitario". Fernando Cassinello-Pérez, "Dos hoteles en Almería. Gran Hotel Almería y Alcazaba Gran Hotel", *Informes de la Construcción* 220, no. 23 (mayo de 1970): 2.

18 El Gran Hotel fue pionero en contar con una zona de aparcamiento con servicio de aparcacoches que incluso se podía encargar de la limpieza de los vehículos.

Otros hoteles que se construyeron en ese momento en España también aprovecharon esa situación privilegiada. Así, el 'Hotel Málaga Palacio' (1957) del arquitecto Juan Jáuregui Briales, ubicado en un lugar destacado frente al puerto malagueño, se presentaba con un volumen sólido compacto en la esquina redondeada, pero con terrazas en el resto de las fachadas, similares al Gran Hotel Almería (Fig. 5).

El programa del concurso del Gran Hotel proponía la construcción de un establecimiento de categoría cuatro estrellas —Primera categoría A— y con un mínimo de 80 habitaciones. Finalmente se proyectó y construyó un hotel de 98 habitaciones dobles y 10 habitaciones individuales, con la posibilidad de albergar hasta 206 huéspedes<sup>16</sup>.

El Gran Hotel Almería tenía la voluntad de convertirse no sólo en un establecimiento hotelero, sino también en un complejo que diera servicio a las nuevas demandas sociales, empresariales y de ocio de una emergente capital de provincias de la periferia de España<sup>17</sup>. Así, además de los servicios de cafetería y restaurante, contaba con un pasaje comercial que lo atravesaba a nivel de calle y unía la Rambla con el Parque Nicolás Salmerón. Además, disponía de salones de reuniones y congresos, celebraciones y fiestas, pistas de baile y la icónica terraza con la piscina exterior situada en el primer piso que también se conectaba con otros espacios y salones situados en la segunda planta a través de una escalera exterior que partía desde la zona de la terraza de la piscina situada en la primera planta. En el Hotel también se instaló la primera piscina con iluminación subacuática, tanto de agua caliente como de agua fría, para así poder disfrutar de un baño en el exterior durante todo el año. Se trataba del hotel más moderno de la ciudad<sup>18</sup>.

Otro edificio que también presenta un amplio programa hotelero, aunque no está situado en un ámbito urbano, sino en plena Costa Brava, es el Hotel Cap Sa Sal en Begur (1955-1963), proyectado unos años antes por el arquitecto José María Bosch Aymerich. Fue un establecimiento pensado para la aristocracia social y política durante los años de desarrollo turístico de la costa gerundense.

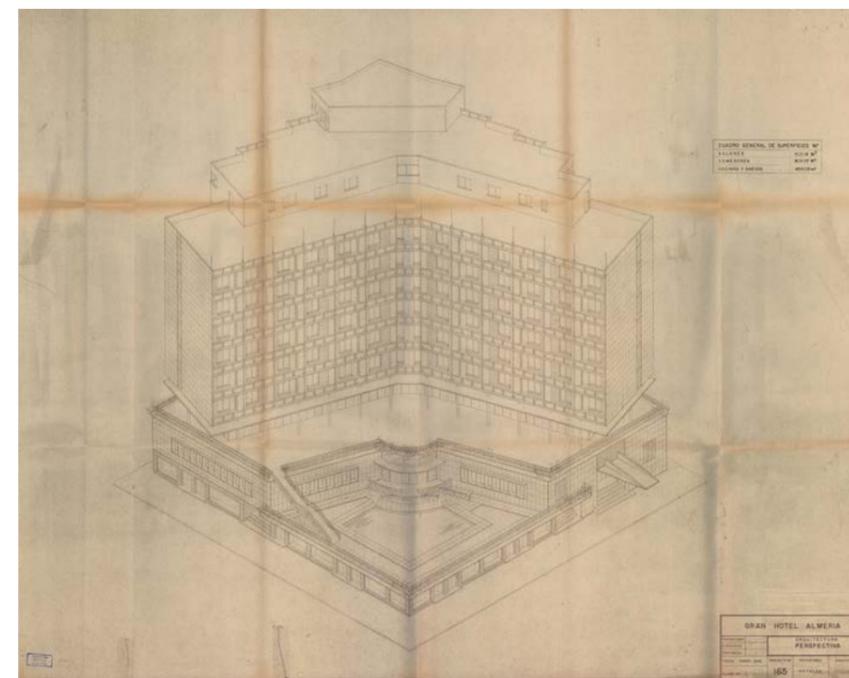
## Composición

El solar presentaba una forma trapezoidal, pero con querencia a asimilarse más a un cuadrado deformado. El proyecto del Gran Hotel Almería está compuesto por dos piezas muy diferenciadas siguiendo, de algún modo, la disposición clásica de un volumen apoyado sobre un basamento que se eleva dos alturas. Si bien, el primer nivel —la planta baja— ocupa toda la superficie de la parcela, el segundo nivel —la planta primera— tiene liberado aproximadamente un 25% de superficie techada que era donde se sitúa la piscina y la terraza principal del hotel. Bajo el podio, una planta a nivel de sótano, resuelve el aparcamiento con acceso desde la calle situada al norte de la parcela.

Una solución similar en cuanto al modo en el que el volumen de habitaciones busca las mejores vistas al mar puede verse en el hotel 'La Parra' (1971) en la carretera de Almería a Aguadulce, donde el arquitecto José María García Valdecasas realizó una interesante propuesta hotelera, muy transformada en la actualidad<sup>19</sup>.

Pero volviendo al Gran Hotel Almería, sobre la plataforma, un bloque de seis alturas —cuya planta presenta una forma de 'V' obtusa abierta al mar y ligeramente orientada hacia el sureste— alberga el conjunto de las habitaciones.

Además, un ático de dos niveles, retranqueado y con un tratamiento más neutro, y un castillete, añaden tres pisos más a este volumen y elevan el hotel hasta las doce plantas (Fig. 6).



19 AA.VV., *La arquitectura del sol, Sun-land Architecture* (Barcelona: Colegios de Arquitectos de: Cataluña, Comunidad Valenciana, Islas Baleares, Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias, 2002), 287.

Figura 6. Volumetría, planta general y planta primera del Gran Hotel Almería (1968). © Archivo Municipal del Ayuntamiento de Almería y Colegio Oficial de Arquitectos de Almería.

El basamento, con su expresión masiva, se integra en la trama urbana haciendo que el peatón perciba, al nivel de la calle, un edificio de menores dimensiones y que entienda su volumen como una continuidad del paisaje construido, bien por su tratamiento exterior de aplacado de piedra, semejante al Palacio de Justicia vecino, como por la disposición de los huecos.

El bloque de habitaciones, en el proyecto inicial, se apoyaba sobre el basamento mediante unos *pilotis* impregnando a la operación de un aire irremediamente moderno, produciendo una 'planta libre' al desvincular el cerramiento de vidrio de los soportes. Pero en la versión construida el cerramiento de vidrio se traza sobre el eje de pilares y esta planta transparente, que hace de transición entre el basamento y el bloque de habitaciones, de algún modo, subraya cierta independencia entre ambos volúmenes.

20 “Dado que las plantas de habitaciones se distribuyen sobre las de salones, y con objeto de liberar a éstos de las numerosas columnas verticales de canalizaciones (electricidad, agua, telefonía, aire acondicionado y bajantes), se ha construido una entreplanta de servicios, de 1,50 m de altura libre, por la que se hace la distribución horizontal de todos los servicios que, de este modo, se enlazan con las plantas inferiores sólo en dos puntos”. Fernando Cassinello-Pérez, “Dos hoteles en Almería. Gran Hotel Almería y Alcazaba Gran Hotel”, *Informes de la Construcción* 220, no. 23 (mayo de 1970): 14.

21 Miguel Centellas-Soler y José Francisco García-Sánchez, “Fernando Cassinello, arquitecto poliédrico”, *Informes de la Construcción* 545, no. 69 (enero-marzo 2017): 7, 12.

Además, esta circunstancia de independencia se potencia por el hecho de que el bloque alto de habitaciones sobresale ligeramente en voladizo por ambos lados del basamento.

Sobre este nivel de transición se construye una planta técnica de 1,50 m de altura que resuelve la distribución de las instalaciones<sup>20</sup>. Esta planta se ofrece al exterior mediante un cerramiento de ladrillo a modo de celosía formada por huecos sin carpintería (para la ventilación) distribuidos de forma aleatoria y de formatos cuadrado y rectangular, en sus variantes vertical y horizontal.

Esta composición recuerda a la que Cassinello proyecta y construye en las cajas de las escaleras de los edificios ‘Los Jopos’ (1973), situados en la Urbanización de Roquetas de Mar o a la fachada norte de los apartamentos ‘Las Caracolas’ (1966) situados en el barrio de El Zapillo de Almería<sup>21</sup>.



Figura 7. a) y c) Maquetas del Gran Hotel Almería, b) Fotografía del Gran Hotel Almería, d), f) y g) Vistas de la fachada principal del Gran Hotel Almería. © Archivo de la Familia Cassinello y archivo de los autores.

### Fachada activa. Imagen de la ciudad

A lo largo de la historia, la repetición de elementos ha ayudado a constructores y arquitectos a aproximarse a la belleza. En este sentido, la arquitectura turística desarrollada en España durante los años 1960 y 1970, ávida de encontrar en las vistas al mar casi el único motivo para justificar su existencia, hizo que sus arquitectos tuvieran que enfrentarse al no siempre fácil problema de la composición de las ventanas en los alzados como consecuencia de que todas las habitaciones debían ofrecer las vistas al mar como un requisito ineludible.

En este sentido, la repetición de huecos, de terrazas o de barandillas hicieron que estas arquitecturas hoteleras o residenciales vinculadas al turismo —que durante algún tiempo se consideraron menores, y que en muchos casos carecían de interés analizadas desde otros aspectos— terminaran recibiendo la atención de la crítica arquitectónica.

Y eso le ocurre al Gran Hotel Almería. Sus terrazas con la característica barandilla, separadas por una pared de ladrillo —tanto para privatizarlas de las vecinas como para protegerse del viento<sup>22</sup>— construyen un paisaje vertical singular en ese punto de la ciudad de Almería.

22 “De todos los almerienses es conocida la existencia de vientos de considerable violencia, durante ciertos días del año. Por ello, hemos creído también favorable la orientación del bloque de habitaciones según la diagonal del solar, de este a oeste, ya que los vientos dominantes son de levante y poniente». Fernando Cassinello-Pérez, “Dos hoteles en Almería. Gran Hotel Almería y Alcazaba Gran Hotel”, *Informes de la Construcción* 220, no. 23, (mayo de 1970): 10.

Los muros, sobre los que se arroja la sombra del techo de las terrazas, fomentan la profundidad de la fachada, otorgándole el espesor de un alzado representativo, casi ‘teatral’.

El ‘Hotel de Mar’ de Mallorca (1964) del arquitecto José Antonio Coderch también se apropia de esta idea de repetición de los huecos, de las terrazas y de los elementos divisorios entre ellas —en este caso más ligeros— para construir un paisaje en su fachada orientada al mar. El Hotel ‘Las Salinas’ en Lanzarote (1973-1977) de Fernando Higueras o el Hotel ‘Tres islas’ en Fuerteventura (1972) de Miguel Fisac también abundan en esta idea de repetición de terrazas, a partir del desarrollo de encofrados prefabricados.

Otro rasgo característico del Gran Hotel Almería, son los testeros laterales del volumen de habitaciones: unos potentes muros de aplacado de piedra, solo perforados por algunos pequeños huecos. Una operación que vuelve a servir para reforzar la fachada principal orientada hacia el mar.

El Gran Hotel Almería no sólo se ofreció como un nuevo servicio hostelero a la ciudad, sino que también era un reclamo turístico. Así, su potente imagen urbana sirvió como modelo para las campañas oficiales del Ministerio de Información y Turismo —a través de fotografías, folletos o grabaciones de video del NO-DO— así como para formar parte del imaginario de las postales turísticas, que ofrecían decenas de vistas del Hotel desde muchos puntos de vista, durante el día y durante la noche.

En este sentido, el aparato publicitario del régimen franquista supo sacar rédito de los nuevos hoteles construidos durante la década de 1960<sup>23</sup> (Fig. 7).

23 José Francisco García-Sánchez, “Almería en los carteles turísticos de 1960”, *Diario de Almería*, 4 de septiembre de 2016.

24 “Es solución de gran actualidad, porque permite la diafanidad total de la fachada, que puede resolverse con gran libertad de distribución de huecos e incluso llegando a la solución de muro cortina”. Fernando Cassinello-Pérez, *Construcción Hormigonera*, (Madrid: Editorial Rueda e Instituto Juan de Herrera, 1974), 482-483



Figura 8. a) y c) Vistas del detalle de la escalera de la piscina e imágenes durante la construcción del Gran Hotel Almería, b) Marquesina de entrada durante la construcción del Gran Hotel Almería, d) y f) Vistas interiores del Gran Hotel Almería, e) Detalle de los pórticos planos durante la construcción del Gran Hotel. © Archivo de la Familia Cassinello.

### Construcción y estructura

En su libro *Construcción: Hormigonera*, Fernando Cassinello se sirve del Gran Hotel Almería para explicar los ‘Pórticos planos transversales’ del Capítulo 21: Tipología estructural<sup>24</sup>. Y lo hace ilustrándolo con dos fotografías exteriores del hotel y un esquema de la planta del bloque de habitaciones.

25 “Desde el punto de vista estructural constituye una variante de las losas voladas, ya que éstas no precisan de la continuidad longitudinal, lo cual permite resolver la escalera con ménsulas independientes para cada peldaño. Esta solución ofrece ventaja de poder emplear peldaños prefabricados de la forma, dimensiones y calidades deseadas, dejando armaduras salientes en punta, para fijar la barandilla, y en arranque para anclarlas en el empotramiento”. (Cassinello 1974, 442-443).

26 AA.VV., *La arquitectura del sol\_Sunland Architecture* (Barcelona: COA de: Cataluña, Com. Valenciana, Islas Bal., Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias, 2002), 280.

27 “En resumen, un conjunto lujoso y brillante, pero funcional, que honra y realza a la industria hotelera almeriense y nacional. No se ha escatimado esfuerzo ni sacrificio para dar a esta obra el empaque y prestancia que merece. El arquitecto ha sido don Fernando Cassinello Pérez, que ha puesto en el proyecto su cariño y amor a esta tierra suya y nuestra”. José Cirre-Jiménez (dir.), “La visita a Almería del Ministro de Información y Turismo Sr. Fraga Iribarne”, *La Voz de Almería*, 30 de abril, 1968, 10.

28 Gio Ponti, “Villa Planchart, Caracas”, *Informes de la Construcción* 134, no. 14 (1961): 7-10.



Figura 9.  
a) Apartamentos ‘Los Jopos’,  
b) Apartamentos ‘Las Chumberas’ en la Urbanización de Roquetas de Mar. Arquitecto Fernando Cassinello. © Postales Ediciones Arribas.

También se ayuda de la icónica escalera situada en la piscina —lamentablemente hoy sustituida por otra metálica— para explicar los ‘Peldaños volados’ del Capítulo 19: Escaleras y rampas de su conocido libro<sup>25</sup>. En este caso, ilustra el apartado con tres fotografías, un alzado lateral y una sección transversal de un peldaño volado.

El ímpetu estructural que presenta el Gran Hotel Almería —y otras obras de Fernando Cassinello— es un reflejo de los intereses que, en ese momento, manifestaban otros arquitectos coetáneos, ya que compaginaban una especulación intelectual teórica con el ensayo de nuevas patentes y formas en el ámbito de la construcción y de las estructuras. Es el caso del Hotel ‘Hilton-Don Carlos’ (1963-1968) en Marbella<sup>26</sup>, de los arquitectos José María Santos Rein y Alberto López Polanco, donde el esbelto volumen de habitaciones se apoya en la planta baja sobre un bosque de pilares de hormigón inclinados y un forjado escultórico, manifestando la expresividad estructural comentada.

Para la construcción del Gran Hotel Almería, se utilizaron los materiales más modernos y nobles del momento. Además del suelo de terrazo negro que todavía hoy se conserva en las zonas públicas, se utilizaron granitos negros de África del Sur, pórfidos de Canadá, mármoles italianos y españoles o maderas exóticas. La elección del mobiliario y de las atmósferas interiores se proyectó para que el confort y la modernidad formaran parte de un paisaje elegante y silencioso<sup>27</sup> (Fig. 8).

Esta voluntad, no sólo por resolver un problema programático, sino también por incorporar el diseño interior en el proceso creativo, es una lección aprendida de algunos arquitectos italianos como Gio Ponti quien desde su posición de director de la revista *Domus*, ofrecía un catálogo de materiales, mobiliario y detalles. El Gran Hotel, de algún modo, tiene un cierto aire a algunas obras del arquitecto milanés como el Hotel *Parco dei Principi* (1964) en Sorrento.

En este sentido, Gio Ponti tuvo relación con el Instituto Torroja, por un lado, lo visitó en 1956 para impartir una conferencia y además publicó una de sus obras en 1961 en la revista *Informes de la Construcción*<sup>28</sup>.

### Conclusión

Fernando Cassinello, en sus mejores obras, siempre llevaba a cabo una investigación tipológica con la voluntad de adherirse al canon de la segunda generación del Movimiento Moderno: cuyos miembros aceptaban los preceptos de la primera modernidad, pero que tenían muy presente los condicionantes del lugar y la geografía donde intervenían, y además introducían en sus obras detalles constructivos y artesanías locales. Esta dicotomía entre lo universal y lo local, gravita sobre esta obra (Fig. 9).

El Gran Hotel Almería es un ejemplo de una obra que, debido a su situación periférica respecto a los centros culturales y de poder de Madrid o Barcelona, no tuvo la atención de la crítica especializada y, sin embargo, merece ser reconocida como un hotel ejemplar de la arquitectura turística española.

La privilegiada situación en la ciudad, enfrente del mar, le otorga al Gran Hotel un especial atractivo urbano.

Su arquitectura pensada desde parámetros constructivos hace que con el paso del tiempo mantenga una imagen de elegante modernidad tan difícil de conseguir en este tipo de equipamientos hoteleros cuya vida abarca distintos propietarios, cada uno con su propia imagen (Fig. 10).

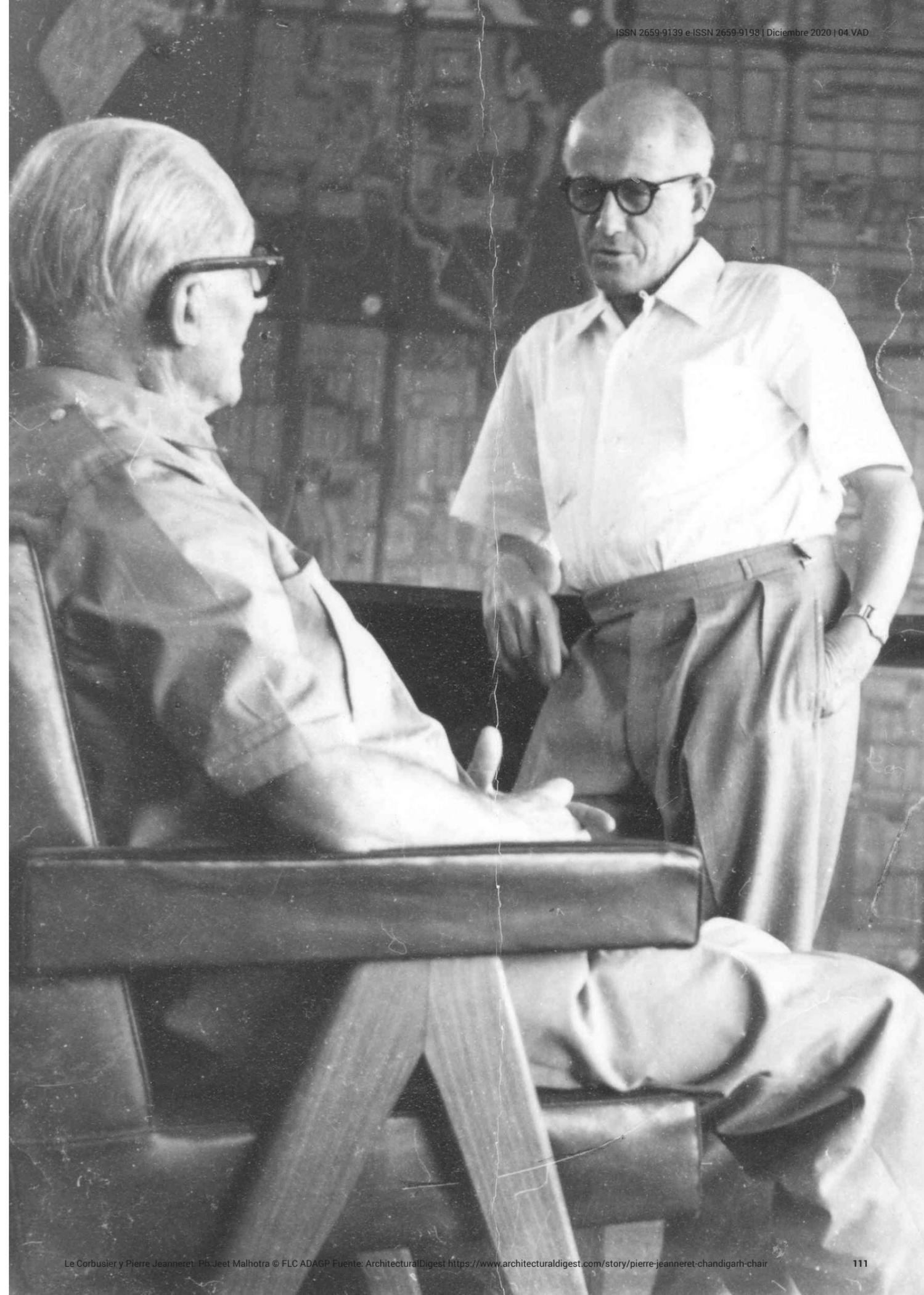
El Gran Hotel ha sido anfitrión tanto del turista como de las estrellas de cine o del Jefe de Estado. Y todos ellos han disfrutado, en igualdad de condiciones y desde sus terrazas, de las irrepetibles vistas hacia el lejano Cabo de Gata.



Figura 10. Niño montado sobre una motocicleta frente al Gran Hotel Almería (1970). © Nacho Ruiz

## Bibliografía

- AA.VV. *Los brillantes 50. 35 proyectos*. Pamplona: T6 Ediciones. UNAV, 2004.
- AA.VV. *La arquitectura del sol\_Sunland Architecture*. Bcn: COA de: Cataluña, Com. Val., Bal., Murcia, Almería, Granada, Málaga y Canarias, 2002.
- AA.VV. *MoMo Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía. 1925-1965*. Sevilla: COPT. Junta de Andalucía, 1999.
- Cassinello-Pérez, F. "Dos hoteles en Almería. Gran Hotel Almería y Alcazaba Gran Hotel". *Informes de la Construcción* 220, no. 23 (mayo 1970): 6-27. <http://dx.doi.org/10.3989/ic.1970.v23.i220.3566>.
- Cassinello-Pérez, F. *Construcción Hormigonera*. Mad.: Ed. Rueda e Inst. Juan de Herrera, 1974.
- Centellas-Soler, Miguel y García-Sánchez, José F. "Fernando Cassinello, arquitecto poliédrico". *Informes de la Construcción* 545, no. 69 (ene.-marz.2017). <http://dx.doi.org/10.3989/ic.16.083>.
- Centellas-Soler, Miguel y García-Sánchez, José F. "Alcazaba Gran Hotel: Fernando Cassinello y la arquitectura turística" en *II Congreso Nacional de Arquitectura: Pioneros de la arquitectura moderna: aprender de una obra*, 165-175. Mad.: Fund. Alejandro de la Sota, 2015.
- Centellas-Soler, Miguel. *Guía de Arquitectura Contemporánea. Roquetas de Mar*. Almería: COA Almería y Ayto. Roquetas de Mar, 2018.
- Cirre-Jiménez, José (dir.). "La visita a Almería del Ministro de Información y Turismo Sr. Fraga Iribarne". *La Voz de Almería*, 30 de abril, 1968.
- Donaire García de la Mora, Jesús. "La transformación de la fachada en la arquitectura del siglo XX. Evolución de los elementos arquitectónicos hacia el espacio único". Tesis doctoral, UPM, 2015.
- García-Sánchez, José F. y Centellas-Soler, Miguel. "Fernando Cassinello: la construcción del paseo vertical". En *Miradas a la investigación arquitectónicas: construcción, gestión, tecnología. Actas I Congreso Internacional sobre investigación en Construcción y Tecnología Arquitectónicas*. Ed.M.M.Barbero-Barrera, F.Olivieri y J.Pinilla-Melo, 478-483. Mad.:DCTA-ETSAM,UPM, 2014.
- García-Sánchez, José F. "Fernando Higuera y Antonio Miró: el hotel Indálico de Almería". En *Actas del IX Congreso DOCOMOMO Ibérico. Movimiento moderno: patrimonio cultural y sociedad*, 230-242. Mad.: MCD y Fund.DOCOMOMO Ibérico, 2018.
- González-Calzada, Juan. *Almería. Una historia de cine*. Almería: Escuela-Taller Tabernas de cine, Ayto. Tabernas, 2009.
- Gutiérrez-Navas, Manuel. "Franco en Almería". En *Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco. Manuel Gutiérrez Navas y José Rivera Menéndez* (coords.). Almería: I.E Almerienses, 2003.
- Herreros-Guerra, Juan. "En torno a Fernando Higuera. Desde la distancia". Mad: Fund. Fernando Higuera, 16/04/2017, video. <https://youtu.be/Lb5V24kAb9c>.
- Manzano-Monis, Juan Luis. "Parador de Mojácar". *Revista Nacional de Arquitectura*, 131, 1969: 48-50.
- Nicolau-Bover, Pere. *Hotel de Mar, Mallorca, 1962-64. José Antonio Coderch de Sentmenat*. Archiv de Arqtura. España s.XX. Almería: COA Almería, 2012.
- Paz, Abel. *Chumberas y alacranes*. Bcn: EA, 1994.
- Ponti,Gio."Villa Planchart,Caracas". *Informes de la Construcción* 134,14:7-10. <https://doi.org/10.3989/ic.1961.v14.i134.4989>.
- Villanueva-Pleguezuelo, Eusebio. "Patrimonio Contemporáneo: Gran Hotel Almería de Fernando Cassinello Pérez". *ARV: revista de arquitectura*, 8, 2009: 72-75.



# Coyunturas.

## ¿De qué estamos hablando los arquitectos en Argentina?

*Joints. What are the architects talking about in Argentina?*

**Fredy Massad**

Universidad Internacional de Cataluña. Profesor asociado y codirector del ciclo Foros en School of Architecture UIC

Argentina no encuentra su rumbo. Tal vez ese rumbo perdido es el que la aboca a su autodestrucción. La que otrora fue la tierra de las promesas destino de infinitud de inmigrantes en busca de la realización de sus sueños, hoy se desangra tras una incesante concatenación de fracasos económicos. Al último se ha agregado la crisis sanitaria del coronavirus, que ha tornado aún más incierto e inestable su presente.

Un siglo atrás, las pujantes ciudades argentinas se miraban en el espejo de las capitales europeas. Primero desde una visión neoclásica; luego, *art nouveau* y, después, dibujando la versión más culta de la modernidad. Hoy, la ciclotimia cultural y política del país influye sobre lo que se construye. Con vaivenes, se sigue produciendo buena arquitectura cuya materialización, sin embargo, se ve paulatinamente interrumpida por periodos de crisis que provocan una muy perjudicial incertidumbre y discontinuidad en su producción.

La arquitectura ha sido víctima de todos esos cimbronazos cíclicos que hoy vuelven a generar desconcierto: la pandemia ha dejado al desnudo la anomía de la sociedad.

Figura 1. Villa 31, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. 2001. Fotografía de Aleposta, Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torre\\_Le\\_Parc\\_\(Palermo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torre_Le_Parc_(Palermo).jpg) (consulta: 30 de septiembre de 2020)



Ese profundo extravío se ha visceralizado en los últimos treinta años debido a la paulatina degradación de los principales núcleos urbanos (con la excepción de algunas zonas donde se han desarrollado grandes emprendimientos especulativos); el incremento de la marginalidad en las conocidas como "villas miseria" (barrios informales que acogen la inmigración pauperizada procedente del ámbito rural dominado por dinastías feudales y de otros países sudamericanos, para los que todavía la Argentina es un lugar de cobijo) y la ausencia de un programa sólido de desarrollo y construcción de vivienda social.

También es un dato relevante para comprender el fenómeno de los asentamientos ilegales o *tomas de tierras*, tanto públicas como privadas, que el fomento de estas acciones fue y es propiciada por los gobiernos populistas, para quienes "el pobre", y a la vez privado de educación, es un individuo fácilmente manejable.

El pobrismo sabe que sosteniendo y prolongando esa condición de precariedad a través de subvenciones públicas y dádivas diversas mantendrán al "pobre" fiel a sus designios. Es destacable la manera en que ciertos arquitectos de la región se han enrolado en esta posición buenista, colaborando con esta eternización de la precariedad.

Por otro lado, la fuga de la clase media a los barrios cerrados (más conocidos como *countries*), abandonando con la inseguridad como pretexto las áreas consolidadas de las localidades suburbanas ha propiciado una expansión desbocada del territorio urbano, transformando las ciudades en insostenibles. El deficiente servicio de transporte público ha forzado a recurrir mayoritariamente al uso de vehículos privados.

Estas urbanizaciones cerradas, que crecieron imitando la forma de vida de las *gated communities* estadounidenses y se expandieron exponencialmente durante la década de los 90, se transformaron en un momento dado en una buena fuente de trabajo para los arquitectos, quienes debieron acatar los dictados del mercado y modelos arquitectónicos que propician la ramplonería. Los *countries* devinieron un siniestro espejismo social, algo que continúan siendo.



Figura 2. Villa La Cava- Barrio La Horqueta, Buenos Aires. Argentina. Autor: Mapa del IPS. Fuente: <https://www.arquine.com/las-ventanas-rotas/> (consulta: 30 de septiembre de 2020)

Todos estos factores están contribuyendo a la polarización de la sociedad argentina, antaño caracterizada por el predominio de una clase media culta. Esta sociedad hoy está condenada a esta construcción de guetos, donde las clases más humildes sobreviven patrocinadas por el populismo y la sociedad por entero está sometida a los designios de una clase política inútil.

A pesar de las sucesivas zozobras, las facultades de arquitectura del país han sabido mantener un alto nivel académico, brindando una formación completa que se materializa en un interés y preocupación por la disciplina. Por el contrario, entre la "oficialidad" se palpa un anquilosamiento que se hace especialmente patente en cada nueva edición de la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires.

Esta Bienal tuvo días mejores pero actualmente es uno de las señales de que la cultura argentina ha decidido desconectarse del mundo, quedándose alejada de los verdaderos debates, sintiéndose dueña de su propia y autogenerada verdad.

De igual manera, la escasez de concursos públicos durante décadas ha provocado que el potencial con el que los alumnos egresan resulte, en gran medida, desperdiciado. A pesar de ello, y gracias a la capacidad de autogestión, continúan surgiendo (milagrosamente) arquitectos y proyectos que están a la altura de los mejores ejemplos contemporáneos.

Vista desde la distancia, la situación argentina actual puede parecer catastrófica, y seguramente lo es. El desgaste de las instituciones, la economía y la cultura desprenden esa imagen al exterior. Visto desde adentro, el estado de la situación es rocambolesco debido a esa testarudez tan argentina de negarse como país que tiene en sus manos todas las posibilidades de recuperación.

Ese momento de resurgimiento llegará cuando este país deje de sentirse una excepción tanto para lo bueno como para lo malo y se coloque ante la realidad y se vea como realmente es.

Entonces podrá empezar a ser. Falta mucho para que eso suceda, mientras tanto cuenta con profesionales muy sólidamente formados, entre ellos los arquitectos, pero el país en su conjunto se ha obstinado en despreciarlos e invitarlos (o empujarlos) a huir.

Figura 3. El Puente de la Mujer de Puerto Madero en la tarde primaveral del 04 de noviembre de 2018, Buenos Aires, Argentina. Fotografía de Missionmedia. Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Puente\\_de\\_la\\_Mujer\\_de\\_Puerto\\_Madero\\_-\\_Noviembre\\_2018.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Puente_de_la_Mujer_de_Puerto_Madero_-_Noviembre_2018.jpg) (consulta: 30 de septiembre de 2020)



# Emilio Moya Lledós, arquitecto conservador de la República

*Emilio Moya Lledós, the conservative architect of the Republic*

**Luis Moya González**

Catedrático Emérito, Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, E.T.S.A. de Madrid, UPM.

Bienvenida la iniciativa de publicar a los secundarios. Después de varios años de estudio de la arquitectura con poca difusión, he pensado siempre que la historia de la arquitectura estaba pasando por alto arquitectos de los que había mucho que aprender, tan excelentes como los ampliamente, y a veces repetitivamente difundidos. Entre los motivos de la situación creo que básicamente es la falta de cultura de una sociedad demasiado simplificadora y apresurada; pero también tiene que ver con los secundarios mismos, preocupados más por su práctica arquitectónica que por su biografía.

A Emilio Moya Lledós (1895-1943), además, le ocurren dos hechos, para no ser considerado como principal: haber desarrollado su actividad profesional en la Segunda República española, en una profesión que no comprendió el valor de las personas después de la Guerra Civil independientemente de su ideología; y una segunda razón, dedicarse casi exclusivamente a la conservación del patrimonio arquitectónico y no a la obra nueva.

Era hijo del arquitecto reconocido, Juan Moya Idígoras (1867-1953), y además pertenece a una familia con bastantes arquitectos e ingenieros desde finales del siglo XIX. Todos ellos, aunque de formas diferentes, dedicados al oficio de construir, sean edificios o infraestructuras. Su compromiso con la política de conservación de monumentos del tiempo de la República, junto a la relación profesional y amistosa con varios destacados arquitectos que eligieron el camino del exilio, lo identificaron, sin matices, con oposición al régimen franquista que le impidieron ejercer la profesión y la enseñanza después de la Guerra Civil.

Emilio Moya tuvo como maestro en la conservación de monumentos, además de como amigo, a Leopoldo Torres Balbás, que inició un nuevo enfoque. Explicado, en síntesis y con respecto a los métodos constructivos, utilizó materiales modernos, especialmente hormigón (material básico en la restauración por ser isótropo, homogéneo y elástico), para señalar claramente la parte añadida en el monumento y, por otra parte, imprescindible para su estabilidad y conservación.

Pero quizá más importante es que ambos arquitectos forman parte de un amplio equipo de compañeros que dan impulso desde la Administración Republicana, o desde la obra de arquitectura, a los objetivos culturales de hacer del patrimonio un libro abierto y público de la historia, evitando además la venta indiscriminada del mismo por sus propietarios, fundamentalmente la Iglesia, la aristocracia y la alta burguesía.

Figura 1. Autorretrato con el templo de Bramante en Roma, tinta sobre papel, 39x35 cm. Colección Elvira Moya Girelli.



- 1 Julián Esteban Chaparría, *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Arquia, 2007. Aprovecho para agradecerle la cantidad de datos y reflexiones que me ha suministrado para redactar este artículo y el más extenso de próxima publicación.
- 2 Es decir, y esto es destacable con el objetivo de caracterizar al personaje secundario de este número especial de la revista VAD, también fueron considerados objetos de conservación los menos relevantes a pesar del escaso presupuesto disponible, teniéndose que conformar con su consolidación en la mayoría de los casos.
- 3 Supongo que nuestro arquitecto, que conocía exhaustivamente Europa, manejaba con fluidez el inglés, el alemán, el francés y el italiano, que tenía amigos y relaciones profesionales en muchos países europeos, debió de sufrir una gran desilusión al vivir directamente el conflicto español y a continuación el conflicto europeo en plena segunda Guerra Mundial.
- 4 Se puede encontrar más información en la tesis doctoral de María Díez Ibargoitia, "Roma y la formación de los arquitectos en la Academia de España: 1904-1940", y en el capítulo de la misma autora que se encuentra en el libro "A Roma/Da Roma", publicado en 2012.
- 5 Dibujó varias decenas de cuadernos personales; una colección importante la conserva su familia italiana.

Figura 2. Erecteion, 1921, Acuarela sobre papel, 29x90 cm. Colección Luis Moya González.



En el breve período que va de 1932 a 1936, Moya restauró más de 100 monumentos de mayor o menor relevancia<sup>1</sup>. Además, esta disposición de conservar lo no relevante, suponía una nueva consideración hacia el valor<sup>2</sup> de la ciudad como patrimonio en la que el paisaje urbano viene animado por los elementos que forman parte de la memoria colectiva.

Con Modesto López Otero, Leopoldo Torres Balbás y Francisco Javier Sánchez Cantón forma el grupo representante de España en la Conferencia Internacional de Expertos para la Protección y la Conservación de los Monumentos de Arte y de Historia, celebrada en Atenas en octubre de 1931, que da lugar a la Carta Internacional de la Restauración de Atenas, un hito en el nuevo enfoque de la restauración europea.

Ejerció la profesión libre brevemente, aunque con cierto éxito, pues ganó algunos concursos al terminar la carrera en 1919. Podemos definir su arquitectura de nueva planta por la utilización de elementos clásicos en cornisas, puertas principales y ventanales, mientras los volúmenes se podrían adscribir al Movimiento Moderno, cuyos representantes más señalados eran entonces su admirado profesor López Otero y su compañero Muguruza.

Pero en 1920, con 25 años, ganó la beca para la Academia Española de Bellas Artes en Roma donde estará de 1921 a 1926, y marcará su vida profesional y personalmente, dedicándose al patrimonio y casándose con la milanésa, Sofía Curiel. Después de la etapa de arquitecto conservador de la 4ª Zona: Ávila, Cáceres, Cuenca, Guadalajara, Madrid, Salamanca, Segovia, Toledo y Valladolid (1929-36), volvió otra vez a la Academia, pero ahora como director (1936-39), nombrado en abril de 1936, tras la muerte de Valle Inclán, su anterior director, y tres meses antes de que estallara la Guerra Civil española.

Los últimos años de su vida transcurrieron poco tranquilos entre Madrid y Milán; en ambos sitios con dificultades: en el primero por lo ya explicado y en el segundo por las leyes raciales antijudías de Mussolini que afectaron a la familia de Sofía, su mujer<sup>3</sup>.

En la Academia de España en Roma, como pensionado, coincidió con Fernando García Mercadal, Adolfo Blanco Pérez de Camino, y otros artistas. Con estos dos arquitectos estableció una especial amistad para toda la vida, incluso en los momentos difíciles. Casi seis años en la Academia, en un ambiente tan favorable y con un programa bien establecido de viajes de estudios sistemáticos por toda Europa y especialmente por Italia, consolidaron sus conocimientos sobre el Patrimonio, y desarrollaron el dibujo como instrumento básico de trabajo al servicio de la construcción sin perder por ello su valor artístico<sup>4</sup>.

Emilio Moya fue profesor de la Escuela Técnica superior de Arquitectura, primero como auxiliar en 1926 y después ocupando la cátedra de Proyectos de primero por concurso, en 1934.

Correspondía al método de enseñanza el dibujo de la arquitectura en las prácticas y viajes de estudios, pero luego lo desarrollará ampliamente en el pensionado de Roma y los viajes que durante este período realiza para su formación<sup>5</sup>.

Su interés por la arquitectura popular y el entronque de la tradición constructiva y el Movimiento Moderno, que comparte con García Mercadal, le lleva a colaborar con Giuseppe Pagano, director de *Casabella*, en la publicación de la Triennale de Milan sobre "Architettura rurale italiana", en agosto de 1936.

Para terminar y retomando el argumento de este número monográfico de la revista, en el caso de Emilio Moya, una razón más para haber pasado a la categoría de secundario es que le faltó desarrollar la etapa de madurez posterior a la de su muerte a los 49 años.

También, sin duda, le faltó el ambiente de cultura y la libertad profesional en la que se formó y ejerció la profesión pues murió en 1943. Pero valgan estas líneas, y las que escriban mis compañeros en este número, para ir sacando del anonimato y recuperar figuras que nos pueden enseñar tanto desde su práctica profesional y su actitud personal.

Y, además, en cualquier caso, poner de manifiesto que el papel de los secundarios es fundamental para la eficacia de los principales, igual que una catedral es más destacable si emerge de un caserío armonioso y bien conservado.

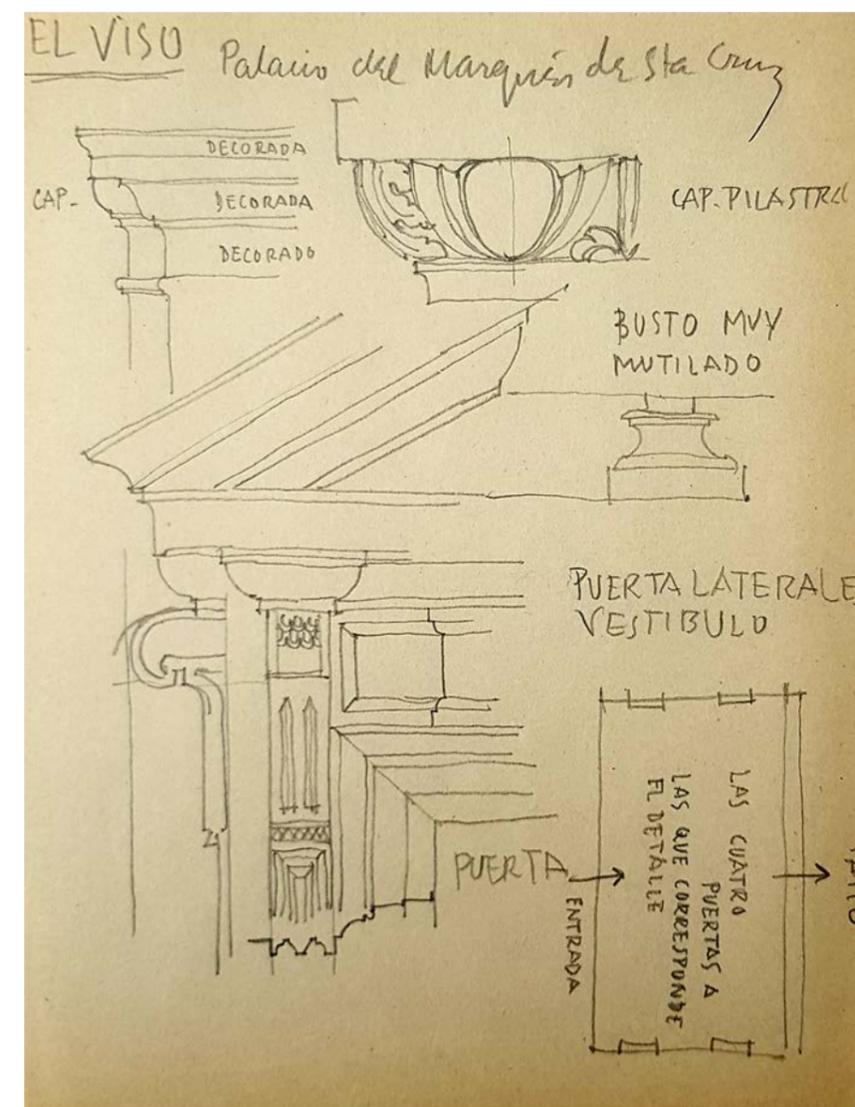


Figura 3. Hoja del cuaderno de viaje, lápiz sobre papel, 14,5x18,5 cm. Colección Luis Moya González-Marina Moya.

# Severino González Fernández, un desconocido

*Severino González Fernández, an unknown*

**Ana González Gil | Clara González Gil | Antonio Pernas Varela**

Investigadora independiente. Arquitecta y docente

Investigadora independiente. Arquitecta y fundadora de Estudio G Arquitectura

Investigador independiente. Doctor Arquitecto por la UdC y fundador de Pernas Varela Arquitectos

Dicen de Severino González que era un espíritu libre (Fig.1). Estudió la carrera de arquitectura en la Escuela de Madrid, después de pasar dos duros años para superar el examen de ingreso, terminándola en 1966. Compañeros y amigos durante la carrera fueron Manolo Gallego y Julia Fernández, así como Arturo Conde y Ángel Colomina, estos últimos compañeros de profesión y cómplices de vida. Cuenta Arturo que

*en la Escuela estábamos los que íbamos con Antonio Fernández Alba y los que iban con Alejandro de La Sota. Él no iba con ninguno, pero colaboraba puntualmente con cualquiera de ellos, para un trabajo, para un concurso.*

Sí iba con frecuencia al estudio de Jenaro Cristos de La Fuente, que le apoyó frente a su familia para que le dejasen terminar los estudios.

*Será bueno, es bueno,*

decía Jenaro Cristos.

No fue con ninguno, pero se empapó de todos. Guardaba lo que más le gustaba y recurría a lo que más le atraía. En su obra hay huella de la corriente "organicista" de Fernández Alba, y gusto por el detalle de Alejandro de la Sota, de Jenaro Cristos ideas y reflexiones, esas que se guarda uno para sí y se reflejan en la obra proyectada. Así era Severino.

Figura 1. Severino González Fernández (Benavente, 24/08/1936-A Coruña, 22/01/1985). Fotografía procedente del archivo familiar.

Figura 2. Centro de Enseñanza Especial de Pozuelo de Alarcón, de la Fundación Gil Gayarre. Autor: Pando; Fuente: IPCE



De la mano de Dña. Carmen Gayarre, su suegra, pionera en educación para personas discapacitadas, viaja a Dinamarca a conocer los centros dedicados a ellos. Proyecta en 1968, junto a los arquitectos Salvador Gayarre padre e hijo, el Centro de Enseñanza Especial de Pozuelo de Alarcón, de la Fundación Gil Gayarre (Fig.2).

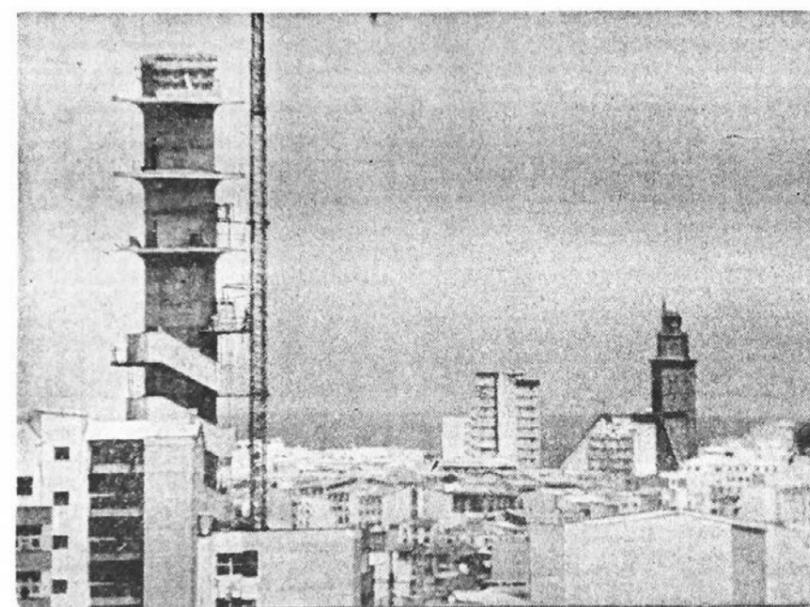
Este proyecto se publicó en la revista del Instituto de la Construcción Eduardo Torroja en 1971<sup>1</sup> y en la revista Arquitectura del COAM en 1974<sup>2</sup>.

Con ese proyecto en marcha y, tras aprobar la oposición para arquitecto del MOPU (Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo), se asienta, definitivamente, en A Coruña, donde abre también su estudio de arquitectura. Formó parte del primer equipo docente de la ETSAC (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña) hasta que, con la Ley de Incompatibilidades del Estado, se decanta por su trabajo en el Ministerio, terminando así su carrera como profesor y compaginando su puesto en el MOPU con su faceta de profesional liberal.

Se involucra hasta el fondo, en la arquitectura para gente con discapacidad intelectual. Desarrolla una sensibilidad especial que plasma en los proyectos realizados con este fin como por ejemplo el Centro Profesional "Granja San José" en San Sebastián de los Reyes, el Centro ocupacional y Centro de día Lamastelle, en el ayuntamiento de Oleiros, entre otros.

Proyecta obras de distinto calado y escala para diversos clientes, muchos de ellos particulares, salpicados por toda Galicia. Algunas quedan en el papel y otras, mucho más afortunadas, se construyen y perduran (Fig.3).

## TORRES DE AYER Y DE HOY



LA MODERNA TORRE DE LA TELEFONICA, EN CONSTRUCCION, QUE SE LEVANTA EN EL MONTINO, CONTRASTA CON LA TORRE DE HERCULES, EL FARO ROMANO MAS ANTIGUO DEL MUNDO. DOS EPOCAS REPRESENTAN Y DOS BIEN DIFERENTES SERVICIOS PRESTAN Y PRESTARAN A LOS HOMBRES DESDE SUS ALTURAS. SON TAMBIEN DOS BELLEZAS DISTINTAS, DOS ESTILOS Y DOS NECESIDADES. LA FOTOGRAFIA ESTA TOMADA CON TELEOBJETIVO DESDE EL ALTO DE EIRIS, DE AHI LA PROXIMIDAD, EN EL GRABADO, DE AMBAS EDIFICACIONES (Foto BLANCO)

1 "Este edificio está proyectado y realizado de acuerdo con las últimas directrices en materia de construcciones escolares y de rehabilitación para minusválidos. En el conjunto de sus diez edificios está planificada toda la educación especial, desde los cuatro años hasta la edad adulta, y para ambos sexos: grupos escolares, escuelas de formación profesional, centro experimental de trabajo, talleres, aulas, biblioteca, residencias para alumnos y residencia para hermanas, gimnasio, comedores, cocinas, salón polivalente, centrales, bloque de dirección y servicios generales, capilla, club, campo de fútbol, piscina, pista deportiva, etc. El material dominante en su construcción es el hormigón visto, y todo el conjunto ha sido dotado de formas vigorosas y de unas ciertas características de dinamismo y energía que le imprimen un carácter distintivo". Gayarre Galbete, Salvador; Gayarre Ruiz de Galarreta, Salvador y González Fernández, Severino. "Fundación Centro de Enseñanza Especial-Pozuelo de Alarcón (Madrid)". *Informes de la Construcción*. Vol. 24, nº 235 (1971): 47-57.

2 Gayarre Galbete, Salvador; Gayarre Ruiz de Galarreta, Salvador; González Fernández, Severino. "Fundación Centro de Enseñanza Especial (Carretera de Pozuelo a Majadahonda)". *Arquitectura* 185 (1974): 65-68.

Figura 3. Telefónica Montaña Torre de Hércules - Foto Blanco.  
Año de Proyecto: 1976  
Fin obra: 1979  
Fuente: La Voz de Galicia(05/07/1973)

La memoria de lo construido deja el reflejo de su autor, y en su obra se unen sensibilidad, plasticidad, relación con el entorno, respeto por el cliente y curiosidad arquitectónica y constructiva. Nunca pierde el horizonte de para quién construye, ya que entiende que la obra, aunque concebida por él, la vive y disfruta un tercero.

Manifiesta la importancia de la arquitectura para ser vivida, y para ello juega con destreza con la luz, la flexibilidad, la amplitud espacial, las formas orgánicas, los materiales y el color, verde, identificado por sus compañeros de profesión como “verde Severino” (Fig.4).



**Figura 4.** Centro ocupacional y Centro de día Lamastelle en Oleiros (A Coruña, España)  
Año de Proyecto: 1976  
Fin obra: 1979  
Fotografía: Clara González Gil

En ocasiones dialoga con las preexistencias, como muestra con el juego de las escaleras de la torre de Telefónica del Montañío con la Torre de Hércules, o los guiños conceptuales en el taller de Joyería de Balcarsa en Bergondo, con sus cubiertas en punta de diamante (Fig.5).

Calidad, sentimiento y plasticidad hablan de Severino González en su patrimonio construido.

En él se daba una gran facilidad de relación y una gran calidad humana y profesional. Los que le recuerdan, amigos y compañeros de profesión, lo hacen con gran respeto y mucho cariño, sobre todo eso, cariño. Como dijo Manolo,

*no hay arquitectos primarios o secundarios, hay arquitectos conocidos o desconocidos, y Severino, era un desconocido.*



**Figura 5.** Taller de Joyería de Balcarsa en Bergondo (A Coruña, España).  
Fotografía: Clara González Gil.

# Feo. Horroroso. Para demolerlo

## *Ugly. Horrifying. To demolish it* **Ekain Jiménez Valencia**

Investigador independiente. Arquitecto titulado por la Universidad de Navarra

*Feo. Horroroso. Para demolerlo.*

Así se valora muchas veces el edificio contemporáneo, según la crítica tipo de la persona tipo de nuestra sociedad actual. La barrera que existe entre la percepción de un edificio moderno por parte de los arquitectos o de lo que yo denomino gente normal se muestra a veces como un abismo insalvable.

*No tienes ni idea. Es una obra publicadísima. Quizá deberías leer más.*

Estas y otras réplicas similares por nuestra parte amplían esa frontera que entorpece el sentido constructivo de la práctica dialéctica en torno a la crítica arquitectónica.

Las redes sociales funcionan como un canal perverso: facilitan la comunicación, pero esta se desarrolla a través de mensajes con poco fondo y largo alcance, sobre un objeto que a menudo es sólo aparente —apenas una fotografía— y, por lo tanto, en esencia desconocido para el espectador, quien dispara mensajes indiscriminadamente contra un receptor que a menudo pertenece a una realidad diferente.

¿Es posible perfilar unas pautas en pocas palabras para liberar el ejercicio de la crítica arquitectónica de este escenario de ruido homicida que nos salpica a todos? Veamos.

La crítica sobre un edificio comporta un juicio individual que por lo pronto es estético. Aunque un edificio sea función y construcción, el primer comentario es sobre la forma porque surge a golpe de vista. Rara vez va más allá. Lo que queda es un comentario sobre lo aparente y sin medias tintas.

*Un ‘megusta’. Un ‘nomegusta’.*



**Figura 1.** Polideportivo de la Alhóndiga en Getafe (Madrid, 2003). Autores: Miguel Fisac, Sara González, Blanca Aleixandre y Leonardo Oro (arquitectos) y Fernando Sánchez-Mora (aparejador). Fotografía: GMaps. Editadas por el propio autor, y titulada Fisac, amordazado, NS1

La crítica, si pretende buscar cierta verdad, ha de hacerse sobre el edificio y su contexto, no sobre la mera forma con la que se envuelve. El primer comentario trata, por lo tanto, sobre cómo ver. Si lo aparente es enemigo de la verdad habrá que rebuscar con calma entre los recovecos del edificio. Pero los análisis complejos no son bienvenidos: quitan tiempo y la pretendida claridad del mensaje se atenúa.

Por otro lado, los conocimientos del crítico, necesarios para emitir un juicio cercano a esa suerte de verdad, no son ya bienvenidos en un momento en el que la democratización de la opinión está anulando el sentido de autoridad de quien se ha formado para emitir un juicio acreditado.

Se da la siguiente circunstancia paradójica:

- El crítico aficionado no dispone de tiempo o interés para indagar en la realidad del edificio. No quiere comprenderlo para así poder valorarlo.
- Pero ese crítico aficionado, además, deslegitima la opinión autorizada de las personas expertas que perfilan si un edificio es interesante o insustancial.

De tal forma, si edificios brillantes se esconden bajo formas ingratas, y edificios mediocres lucen unas vestiduras mentirosas pero asombrosas, los arquitectos no encontramos el momento y la manera de arrojar luz.

Tampoco nos lo permiten. Lo bueno puede aparentar fealdad, lo malo puede apestar a belleza. Los observadores sin querer comprenderlo y nosotros sin poder explicarlo. Y en el paisaje construido, buenos edificios ninguneados, vapuleados, muralizados... conviven entre hitos huecos que son mediática y populosamente ensalzados.

El segundo comentario trata sobre cómo hacer crítica: una vez conocemos y comprendemos el edificio, somos capaces de apreciar los valores que atesora. Podemos emitir un juicio. Y esto solo es posible construyendo un discurso consistente y pedagógico que legitime el edificio.

Como es evidente, los edificios malos ceden y caen en su propia inconsistencia. Porque la consistencia es la buena imbricación de esa forma con la función, la construcción, pero también el contexto físico, social, económico y sobre todo cultural.



Figura 2. Polideportivo de la Alhóndiga en Getafe (Madrid, 2003). Autores: Miguel Fisac, Sara González, Blanca Aleixandre y Leonardo Oro (arquitectos) y Fernando Sánchez-Mora (aparejador). Fotografía: GMaps. Editadas por el propio autor, y titulada Fisac, amordazado, NS2

Tenemos que ser capaces de explicarlo:

- Reclamemos valoraciones argumentadas y desterremos el 'me gustismo'. Dotar la crítica de argumentos es darle consistencia al relato sobre el edificio. Evitemos, impidamos con réplicas razonadas, la crítica destructiva que tanto se ha naturalizado. Desmontemos las falacias y salpicaduras dispersas que sólo pretenden desmontar el objeto o el personaje oponente. Debemos redefinir el espacio para la crítica.
- Cuando la crítica no se explica con argumentos, se está dando una 'opinión en el aire' no fundamentada, llegando a veces al insulto cultural. Esa opinión en el aire, arbitraria, es la única relación entre el observador y el edificio. Uno podrá tener el derecho de emitir esa opinión, pero quizá no tenga derecho a exigir que esa opinión se merezca ningún respeto<sup>1</sup>.
- Reclamemos el principio de autoridad sin complejos: los edificios modernos<sup>2</sup> o contemporáneos de interés son aceptados como obras de calidad por un consenso mayoritario de expertos de todos los ámbitos relacionados con la arquitectura, juicio que no admite duda. Los edificios indubitados, como Velázquez o Kandinsky, no admiten discusión. El Escorial podrá parecerle feo a una persona, pero no hay derecho a decir que es feo. Esta contundencia es compatible con la actitud pedagógica y extenuante de explicar los valores de un buen edificio.
- Siendo contundente en estas dos ideas, la ofensiva ha de ser didáctica y positiva.

Finalicemos subrayando el fin último de la crítica. Apunta Josep María Montaner en *Arquitectura y crítica*<sup>3</sup>, su brevísimo pero determinante ensayo sobre cómo hablar de los edificios, una idea que es fundamental para abrirse camino en el ejercicio de la crítica, como es el compromiso ético de esa actividad:

*la opinión personal de un especialista tiene como objetivo entrar a formar parte de la voluntad colectiva.*

Lo que un crítico piensa de una obra quiere que lo piense la sociedad. Ahí es nada. El crítico no quiere —no debería— hacer uso de la crítica si no es para enseñar lo que un objeto aporta al bien común o al beneficio de la sociedad<sup>4</sup>.



- 1 Decía Gustavo Bueno: "Yo no puedo respetar la opinión de alguien que me está diciendo que es Napoleón o que tiene relación directa con el Espíritu Santo; si alguien afirma como verdaderas proposiciones que son indemostrables, me está insultando". Mercedes Soriano, "La insumisión de un filósofo", diario *El País*, 28 de enero de 1989. Fuente: [https://elpais.com/diario/1989/01/28/cultura/601945201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/01/28/cultura/601945201_850215.html) (consulta: 30 de noviembre de 2020)
- 2 Cabría señalar, siempre que se menciona la arquitectura moderna o contemporánea, cuál es la distinción entre ambas. La denominada arquitectura moderna, *grosso modo*, es aquella que se desarrolla entre los años 20 y 70. Cuando hablamos de arquitectura contemporánea, nos referimos a la actual. (Nota necesaria si el lector es no especializado).
- 3 Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- 4 Este artículo fue redactado semanas antes de la perpetración de otro vandalismo institucional hace escasos días: la realización de un colorido mural en la fachada de piedra caliza del centro Cívico de Nanclares de la Oca (Álava), obra de los arquitectos Roberto Ercilla y Miguel Ángel Campo. El edificio, de 1996, fue seleccionado para la IX Bienal de Arquitectura de Venecia y la quinta Bienal de Arquitectura española.

Figura 3. Polideportivo de la Alhóndiga en Getafe (Madrid, 2003). Autores: Miguel Fisac, Sara González, Blanca Aleixandre y Leonardo Oro (arquitectos) y Fernando Sánchez-Mora (aparejador). Fotografía: GMaps. Editadas por el propio autor, y titulada Fisac, amordazado, NS3

# Escuela al Aire Libre en Vistahermosa, Alicante. El Colegio Santa Teresa, de Rafael de La Hoz y Gerardo Olivares

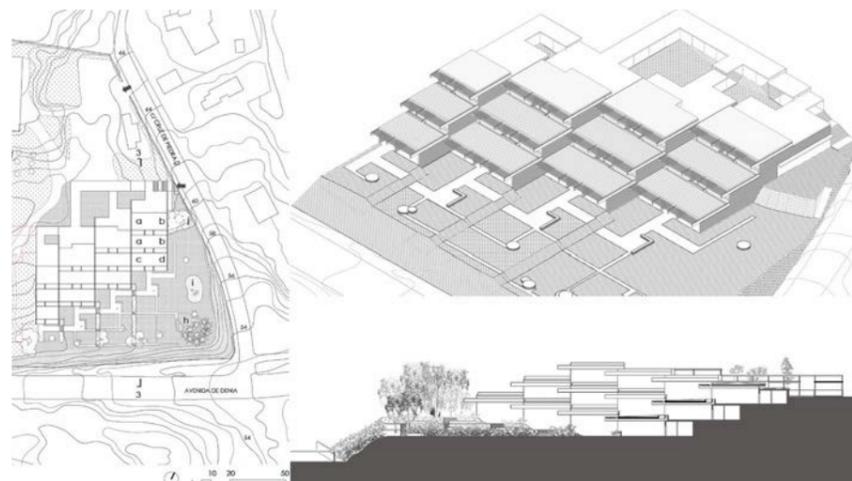
*The open air school in Vistahermosa. The Teresian school of Alicante, by Rafael de La Hoz and Gerardo Olivares*  
Inés Tabar Rodríguez

Investigadora Independiente. Dra. Arquitecta por la UPM, miembro de *arquitectes pel paisatge* y de ICOMOS-España.

1 Denominación que se atribuye inicialmente a un grupo de escuelas experimentales que nacen en los albores del s.XX, al margen de la enseñanza oficial y ligadas a los tratamientos terapéuticos antituberculosos y de mejora de la salud infantil. Tomadas como modelo para la innovación pedagógica, acabó trasladándose a los programas educativos oficiales. Su importancia se halla reconocida por la UNESCO, al haber propiciado una política pública de protección de la infancia, y haber constituido un laboratorio de innovación pedagógica e innovación arquitectónica.

2 Esta superficie para un colegio concebido inicialmente para un máximo de 960 alumnos resultaba acorde a las recomendaciones de la carta de construcciones escolares de la U.I.A. (Rabat, 1958), que aconsejaban un mín de 20m<sup>2</sup> por alumno (sin incluir campos de deporte).

Figura 1. Izq. Planta del colegio (a) aula tipo con salida a terraza en cara opuesta a terraza; (b) aula tipo con salida a terraza en la cara de la pizarra; (c) aula tipo con espacio al aire libre adosado al aula; (d) aula tipo con espacio al aire libre separado por paso peatonal; (e) montaña; (f) huerto de olivos preexistente; (g) campo de deporte; (h) oasis con colina, palmeras y estanque; (i) arenero; (j) bosque. Dcha sup. Axonometría del tapiz docente. Dcha inf. Sección. Fuente: Inés Tabar Rodríguez.



Este colegio pertenece a la tipología de Escuelas al Aire Libre<sup>1</sup>. Para su construcción (1965-1967), Rafael de La Hoz buscó personalmente un solar en la periferia de la ciudad de Alicante, en un paraje conocido como Vistahermosa.

Su preocupación por integrar la naturaleza y establecer un diálogo con el paisaje, le llevó a elegir una parcela de 24.475 metros cuadrados, con un desnivel de 18m, orientada a sureste y frente a la Serra Grossa<sup>2</sup> (Fig.1).

La zona de aulas se situó en la zona de máxima pendiente. Todas cuentan con vistas al jardín que se acondicionó al pie de las mismas, y como fondo de escena, la sierra.

Se abren con grandes ventanales a sureste, quedando así protegidas de los vientos dominantes, pero cuentan con ventilación cruzada gracias a la configuración de la sección del aula.

El conjunto se cierra totalmente con muros ciegos al suroeste, evitando el sol de poniente rico en infrarrojos, germicultores.

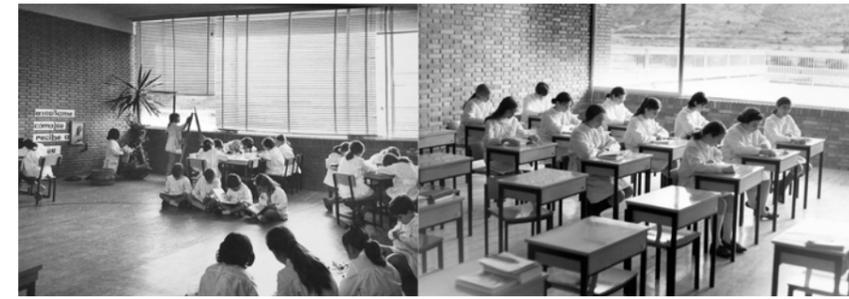


Figura 2. Aulas + terraza asociada. Sobriedad de materiales, veracidad constructiva y desnudez higiénica. Fuente: Archivo Institución Teresiana.

## Tapiz docente y aula expandida

Las aulas se disponen en un sistema en retícula que puede crecer hacia el oeste, y se remata al norte con la pérgola de acceso. Ésta constituye el eje principal de distribución de circulaciones, y a su vez encoge la escala con la que el edificio recibe al niño. Al sur, en el borde de contacto con el jardín, la retícula se deshilacha. Se trata de una aproximación al sistema del *Mat-building*<sup>3</sup>, pero en este caso la retícula no es isótropa, está claramente jerarquizada.

Perpendicularmente al eje principal, parten los corredores secundarios que aglutinan las aulas agrupadas por ciclos escolares, articulando así de modo gradual los ámbitos de relación del niño (aula-terraza compartida-ciclo escolar-colegio).

Cada corredor cuenta con tres módulos a diferentes cotas, cada uno con dos aulas, comunicadas entre sí según un esquema de circulación en anillo. Las dos aulas de cada uno de los dos módulos superiores se expanden hacia el exterior, compartiendo una terraza de superficie equivalente a 1'3 veces la de ambas (Fig.2). El espacio exterior asociado a las dos aulas del módulo inferior se dispone en el jardín.

La malla se comprime, trasladando el sistema reticular de alternancia de llenos y vacíos en planta presente en ejemplos anteriores —como la escuela Munkegärds de Jacobsen—, a la sección. El tapiz bidimensional se convierte en urdimbre espacial, tramada tanto en planta como en sección. Al sustituir los patios interiores por terrazas, se reduce la ocupación y se consigue liberar espacio suficiente para el gran jardín delantero, verdadero protagonista del conjunto y espacio principal tanto para los actos comunitarios, como para ofrecer al niño lugares de relación o rincones de aislamiento.

## Escala doméstica, descomposición volumétrica y desaparición del alzado

El edificio se descompone volumétricamente escalonándose en dos direcciones, reduciendo así también la escala del edificio que percibe el niño desde el jardín. Aparte de la disposición de aulas en cascada, analogía del abanalamiento del paisaje circundante, se producen sucesivos retranqueos en planta de las distintas espigas de aulas.

Además, los planos horizontales flotan sobre el terreno y bajo ellos la arquitectura se descompone. Los planos verticales del alzado al jardín quedan siempre en sombra, rehundidos respecto a los planos horizontales.

3 Smithson, Alison. "How to recognize and read mat-building: mainstream architecture as it has developed towards the mat-building", *Architectural Design* 9 (1974): 573. El sistema del MAT-BUILDING se caracteriza por la densidad, la baja altura, la isotropía espacial y la ausencia de fachadas, así como por la posibilidad de disminución, crecimiento y cambio gracias a la configuración de un entramado a partir de la repetición sistemática de un elemento patrón.

## Orden y naturaleza

Desde el jardín la naturaleza se rebela e invade el edificio, se dispone delante de las ventanas de planta baja desdoblándose en varios niveles. Los alzados laterales desaparecen bajo las enredaderas.

La vegetación está de nuevo presente en las barandillas de las terrazas, se infiltra por los pasadizos de las escaleras, aparece de forma puntual en los zaguanes, y asciende para volver a aparecer domesticada tras su paso por el edificio, en los patios superiores.

Éstos se configuran según una clara disposición geométrica, delimitados tanto por el edificio como por las pérgolas. Sus esbeltos pilares se mimetizan con los troncos de los árboles conformando un bosque mixto de elementos verticales naturales y artificiales (Fig.3).

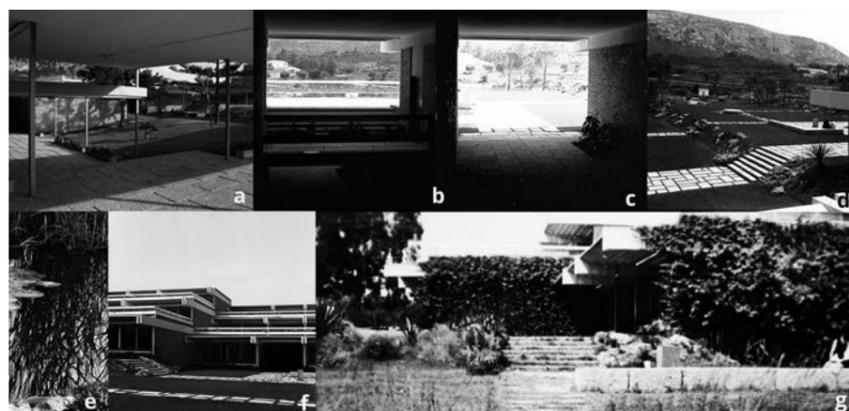


Figura 3. (a): bosque de pilares; (b): espina de aulas, nivel intermedio; (c): espina de aulas, nivel inferior; (d): vista del jardín y la serra grossa desde una terraza; (e): estanque; (f): terrazas; (g): jardín. Fuente (a) (e) (g): Inés Tabar Rodríguez; (b) (c) (d) (f) Archivo Histórico Municipal de Alicante.

La integración resulta de la constante búsqueda del equilibrio entre opuestos. Terrazas y pérgolas producen una transición gradual desde las aulas, el interior, el orden racional; hasta el jardín, el exterior, la naturaleza.

Aplicados a la persona el orden supone control interior; la naturaleza: los sentidos y emociones.

## Vigencia de la Escuela al Aire Libre

La generalización del uso de la estreptomina tras la Segunda Guerra Mundial provocó el declive de estas escuelas, al parecer injustificado su coste de mantenimiento.

Sin embargo, la aplicación masiva de antibióticos ha degenerado en una pérdida de su efectividad<sup>4</sup>, constituyendo un grave peligro para la salud pública. Por ello los expertos aconsejan invertir la tendencia e incentivar la prevención frente al tratamiento de enfermedades.

Equilibrio con uno mismo, con los demás, y con la naturaleza; educación integral del individuo; prevención sanitaria... son todos conceptos que estuvieron en la esencia del nacimiento de estas escuelas, y vuelven a ser temas recurrentes en nuestros días.

4 Comunicación de la Comisión de las Comunidades Europeas: *Desarrollo Sostenible en Europa para un mundo mejor: Estrategia de la Unión Europea para un desarrollo sostenible*. Bruselas, 15 de mayo de 2001. Las autoridades sanitarias llevan tiempo advirtiendo de la posible aparición de nuevas cepas resistentes a los medicamentos, y señalando esta circunstancia, junto con el abuso de los productos químicos empleados en la industria agroalimentaria, como una de las principales amenazas al desarrollo sostenible.



# MOISÉS PUENTE CHÁCHARA Y OTRAS HISTORIAS DE ARQUITECTURA

CANICHE

Cháchara  
y otras historias de arquitectura.  
Moisés Puente  
ISBN 978-84-120368-5-5  
Caniche Editorial  
2020  
192 páginas

## Antonio Giráldez López

Investigador independiente.  
antonio.giraldez.lopez@gmail.com  
Doctor Arquitecto (sobresaliente cum  
laude, UPM, 2020) y Máster en Proyec-  
tos Arquitectónicos Avanzados (UPM,  
2015). Es cofundador y co-editor de  
Bartlebooth, plataforma editorial in-  
dependiente y actualmente es docente  
en el Máster de Profesiones Artísticas  
de la Escuela SUR (CBA).

## Pablo Ibáñez Ferrera

Investigador independiente  
pabloibanezferrera@gmail.com  
Arquitecto (UDC, 2016) y Máster en  
Proyectos Arquitectónicos Avanza-  
dos (UPM, 2018). Es cofundador y  
co-editor de Bartlebooth, plataforma  
editorial independiente y actualmente  
es docente en el Máster de profesiones  
Artísticas de la Escuela SUR (CBA).

## Cháchara y otras historias de arquitectura. Moisés Puente

La importancia de *Cháchara y otras historias de arquitectura* no reside, en concreto, en ninguno de los textos que arman este recopilatorio de la obra escrita de Moisés Puente, sino precisamente en poner sobre el papel a una de las figuras clave para entender la producción editorial arquitectónica española de las últimas décadas.

El libro registra un Moisés Puente ligeramente desplazado de su zona de confort, las bambalinas de la edición, desde donde ha seleccionado, traducido y armado textos, monografías y revistas fundamentales para entender un panorama reciente —no solo editorial sino productivo—, y desde el que ha abierto y explorado nuevos caminos, hoy ya transitados por muchos y muchas.

Es, precisamente, en ese desplazamiento —de la edición a la escritura—, donde se pueden entrever los intereses que sustentan su práctica editorial a través de un recorrido ecléctico pero tremendamente coherente que salta de obra en obra, arquitecto en arquitecto, década en década, por distantes que parezcan. De la Casa Farnsworth en el cauce del río Fox a Matta-Clark, de la Exposición Universal de París a la intervención contemporánea, del viaje de Reyner Banham a Los Ángeles a los interiores de Arquitectura-G en Barcelona, de las viviendas de Sota a las de Olgati, de Sert a Mélnikov.

La estructura en tres partes de Cháchara no es más que un pretexto, un armazón para ordenar textos muy dispares en cuanto a temáticas, autores y fechas, fragmentos extraídos de publicaciones originales de diferente carácter —catálogos, monografías o revistas— en las que Moisés Puente ha escrito durante los últimos veinte años. El lector o lectora tiene, en esta obra, la oportunidad de acercarse a una mirada paciente y silenciosa, en un riguroso segundo plano respecto a la producción arquitectónica contemporánea, así como extraer de ella las líneas de fuga e interés que conforman la mirada de Moisés Puente.

Esta posición, propia del trabajo del editor, apartada de los focos que impiden en muchas ocasiones ver más allá del presente inmediato, queda patente en un prólogo que es, a nuestro juicio, una radiografía extraordinariamente lúcida y radicalmente precisa de los tiempos acelerados en los que estamos inmersos.

Frente a un panorama anegado por la verborrea propia de debates y mesas redondas, la viralización de una crítica a golpe de click, la profusión de bienales y eventos de todo tipo, y de una Academia enrarecida por burocracias y dudosos índices de impacto, en los que “no se habla de nada”, Moisés Puente reclama este espacio de pausa, silencio y reflexión.

Una declaración de intenciones, creemos, alejada de la nostalgia de algunos discursos y profundamente anclada en el presente, propia de alguien que ha tejido una posición rigurosa y referencial entre las bambalinas de un panorama arquitectónico cada vez más oportunista, tendencioso, mediático e inoperante.

## Axonométrica. Paseos por el voladizo. Miquel Lacasta Codorniu

Miquel Lacasta vehicula el grueso de su actividad literaria en el blog *Axonométrica*, que cuenta con ocho años de edad. La actividad del blog empieza justo después de la lectura de su tesis doctoral, *Geometría y Complejidad. La Irrupción de un Paradigma entre 1960 y 1973* (UIC), por lo que se puede entender *Axonométrica*, que incide sobre la misma temática, como parte de una obra en curso. En este contexto *Paseos por el voladizo* constituye la segunda entrega de una investigación en marcha.

El título del libro sugiere un elemento inestable, que alude a una cierta entropía. Su comportamiento estructural y su cálculo son dinámicos. Un voladizo alude al riesgo, constituyéndose en metáfora de una serie de reflexiones radicales en el sentido literal de este término: reflexiones de raíz. Reflexiones no sobre la teoría de la arquitectura, sino sobre los fundamentos de la arquitectura. Estos mismos fundamentos que son la parte más importante para calcular la estabilidad de un voladizo. En la extroducción del libro Miquel Lacasta nos brinda la siguiente definición:

*La arquitectura es la perfecta versión de lo imperfecto.*

Si la arquitectura es aquello que ordenamos, la reflexión fundamental que ofrece este libro es sobre aquello que escapa a esta voluntad de orden. Sobre sus límites. El concepto de extroducción, que nos remite a una introducción simétrica, nos habla de un libro con voluntad de acotar un cuerpo, en este caso una colección de artículos. En la introducción se va a la raíz del problema, a los fundamentos de los fundamentos, es decir, a lo que los expresa: las palabras. Esta introducción explora brevemente, con precisión, la capacidad de estas palabras para formar teoría arquitectónica.

El cuerpo del libro lo forma una colección de artículos. Éstos son obras autónomas, completas, con sus propias capacidades de relación, con sus propios mundos abiertos que aluden a un riquísimo cuerpo de referencias cruzadas que plantean en conjunto una idea interesante: los fundamentos de la arquitectura están fuera de esta disciplina, en red, conectados con el conocimiento universal y con la vida. Estos artículos se ordenan mediante una serie de puntos de control dispuestos con un cierto orden narrativo, todos ellos nombrados con una sola palabra: Encuentros, Bellezas, Vacíos, Tiempos, Horizontes. No es necesario glosarlos para entender el carácter de obra abierta que insinúa esta lista y esta disposición.

Es en la extroducción cuando Miquel nos habla de arquitectura, definición incluida. Estos dos elementos más los puntos de control abrigan estas píldoras en algo parecido a un redil: un punto donde estos elementos, como animales vivos, pacen, se relacionan entre ellos, se comunican, tejen relaciones, se reproducen. No se trata tanto de brindar definiciones cerradas como de explorar aquello que escapa a ellas: la estructura del libro sigue la propia definición de arquitectura elaborada por el autor, y ello es lo que le da el carácter de obra autónoma, consistente, de referencia, a esta publicación.

## AXONOMÉTRICA PASEOS POR EL VOLADIZO MIQUEL LACASTA



Escribir los textos que desfilan por este libro viene a ser como pasear por el voladizo de las ideas. Ideas que atraviesan campos, valles y montes y que con cada caminata perfilan la topografía interior de lo que para mí es la arquitectura. En estos paseos ocurren momentos maravillosos, momentos de íntima felicidad.

En mis paseos habituales he gozado de encuentros fortuitos con escritos deliciosos de finísimos pensadores. Encuentros de los que saco pocas enseñanzas. En estos paseos es fácil reencontrarse con la belleza de un paisaje repleto de palabras y conceptos. Valles profundos de ideas que engruesan el alma o paredes firmes y turgentes como acantilados que se plantan ante tu mirada y que dejarían embobado al más estoico de los caminantes.

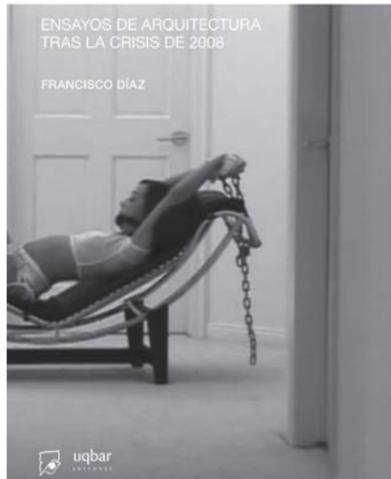
ediciones asimétricas

Axonométrica.  
Paseos por el voladizo  
Miquel Lacasta Codorniu  
ISSBN 978-84-179052-5-5  
Ediciones Asimétricas  
2020  
136 páginas

## Jaume Prat Ortells

Investigador independiente.  
jaumepratortells@gmail.com  
Arquitecto por la ETSAB, compagina  
la escritura en su blog “Arquitectura,  
entre otras soluciones” con la práctica  
profesional desde 2002 en el estudio  
mmjarquitectes. Conferenciante y  
profesor ocasional, es coeditor de la  
colección de eBooks de Scalae, donde  
también es autor de uno de los volúme-  
nes de la colección.

## PATOLOGÍAS CONTEMPORÁNEAS



Patologías contemporáneas: Ensayos de arquitectura tras la crisis de 2008

Francisco Díaz

Diseño: Paula Orta

ISBN España: 978-84-949388-8-7

Julio 2020

ISBN Chile: 978-956-376-054-5

Septiembre 2019

dpr-barcelona. Uqbar Editores.

176 páginas

### Logan Leyton

Investigador independiente

loganleyton@uc.cl

Licenciado en arquitectura 2006 y Arquitecto 2009 por la Universidad de La Serena de Chile, con postgrado en Crítica de Arquitectura Contemporánea por la escuela de arquitectura de Universidad Católica de Chile, Diploma en Desing Thinking, Universidad de Chile. Fue seleccionado como *partner-ship* en la Bienal de Arquitectura de Chicago 2019 y dictar conferencias en MEXTRÓPLI 2020, en la Bienal de Arquitectura de Chile 2019, Bienal de Arquitectura de Quito 2020 y en diversas universidades. Miembro de Docomomo Chile e internacional, su práctica se sitúa entre la investigación, los proyectos públicos, privados y la academia, con principal interés es la arquitectura moderna, la vivienda colectiva, el análisis crítico de los contextos legítimos como legales donde opera la disciplina, el impacto tanto de las economías neoliberales como el poder político ha tenido sobre la arquitectura y las ciudades. Desde el 2009 dirige el estudio LLAA y actualmente está cursando el Magister en Arquitectura UC.

## Patologías contemporáneas: Ensayos de arquitectura tras la crisis de 2008.

Francisco Díaz

Una contribución de cualquier libro sería mostrar cómo enfrentar el proyecto arquitectónico a partir de una antología, lo que si bien puede ser inspirador, tiene un riesgo, mostrarse como algo que le ocurre a otros producto de convergencias que raramente ocurren. Por otra parte mostrar que lo excepcional se puede alcanzar a través de la formulación correcta del problema, nos permite pensar en obras y encargos cercanos en tiempo y circunstancias, que nos podrían tocar a cualquiera, y develar que la calidad podría ser algo cotidiano.

Sin embargo, en ambos casos, serían obras que dependen de su masa para poder expresar arquitectura. Si dejamos de lado que la arquitectura depende de la materia para expresarse y construir un cuerpo con un peso de conocimiento consistente y contundente, *Patologías contemporáneas tras la crisis del 2008* es un buen comienzo. Este libro se sitúa en un territorio intelectual poco explorado, entre la simplicidad argumental de la difusión y la rigurosidad científica de la investigación. Con siete ensayos a través de los cuales es posible recorrer el imaginario de una arquitectura acongojada en el diván, y bajo la mirada de la psiquiatría, revisa patologías como fobia, culpa, obsesión compulsiva, mal de Diógenes, amnesia, déficit atencional y afasia.

Su autor, Francisco Díaz, editor general de Ediciones ARQ de la Universidad Católica de Chile, en la tradición marxista, ubica lo contemporáneo en la última crisis global y busca mostrarnos que cuando existe un espejismo temporal muy próximo, se carece de teoría. Por esto, toma prestada una mirada disciplinar exterior —la psiquiatría— y bajo su lente de análisis, permite mirar más allá de lo que constantemente tenemos a mano y, por ser familiar, muchas veces pasamos por alto. Usando los estados mórbidos para ver como si fuera con lupa, aquello que es invisible en un estado normal, de igual forma George Canguilhem afirma que

*la salud es inocencia orgánica. Que esta debe perderse, como toda inocencia, para que el conocimiento sea posible.*

Díaz sitúa a la arquitectura en un diván como un sujeto acongojado, lo que no supone afirmación o diagnóstico, sino simplemente un escenario hipotético que permite observar la escena arquitectónica desde otro punto de vista para, detectar en sus estados mórbidos, aquello que es invisible en su condición normal o cotidiana. Al definir algunos estados patológicos para la arquitectura tampoco supone una posición indulgente frente a la disciplina, en lo que Parsons define como el "rol de enfermo", la disciplina no es excusada de sus responsabilidades debido a su condición. No busca liberarla de compromisos.

Su mirada busca, a través de una forma narrativa impulsar, la demostración que, en un contexto de exceso o de déficit, cualquier discurso o postura puede ser problemático o patológico, incluso los que el propio autor plantea. De una manera incluso más provocativa todos podemos padecer estas patologías y también ser los oyentes de estas.

## Habitar el agua.

## La colonización en la España del siglo XX.

Ana Amado | Andrés Patiño

Dentro de la historiografía de la arquitectura moderna española, conocemos la huella construida del Instituto Nacional de Colonización sobre todo a través de sus célebres fotografías en blanco y negro, en las que el tiempo parece haberse detenido, dejando a la vida estancada para siempre. Arquitecturas extraordinarias en su sencillez y racionalidad, radicales en su modernidad, conforman una escenografía que ha llegado hasta nosotros prácticamente inmutable a través de libros y revistas. Pero... ¿Cómo es la realidad contemporánea de los poblados de colonización? ¿Cuál es el estado actual de aquellas arquitecturas audaces nacidas en el ecuador del siglo pasado? ¿Quién las habita actualmente y qué relación tiene con los colonos originales?

Estas y otras preguntas se hacían Ana Amado y Andrés Patiño cuando decidieron iniciar el proyecto que dio lugar a este libro. Un libro que, tomando como eje argumental la relación de los poblados con las estructuras vinculadas al agua, como presas y canalizaciones para abastecimiento y regadío, nos presenta un amplio y documentado estudio sobre la arquitectura del Instituto Nacional de Colonización en sus múltiples escalas: desde la implantación en el territorio hasta la integración de las artes. La parte central del libro la constituyen las fotografías en color tomadas en las visitas recientes a los poblados, una visión inédita que complementa brillantemente la mirada paradigmática e histórica que comentábamos al inicio. Descubrimos, de nuevo, las magistrales arquitecturas, que siguen exponiendo sus valores formales y funcionales y, junto a ellas, conocemos a los habitantes de distintas generaciones, razón de ser de las primeras, que posan orgullosos juntos a sus hogares.

Solo por ese contenido, eminentemente gráfico, esta publicación ya merecería figurar entre los principales trabajos sobre la arquitectura de los poblados de colonización. A su lado, figura también un conjunto de estudios breves sobre distintos aspectos relacionados, articulados en tres partes. «La memoria del agua» contiene los textos de Iñaki Bergera, Nativel Preciado, Julio Llamazares, Elena Morón, Bea S. González Jiménez, Juan Manuel García Bartolomé, Ana María Matute, Carlos Nárdiz Ortiz, Esther Abujeta Martín y Cristóbal Gómez Benito. «El agua habitada» incluye aportaciones de Ángel Cordero, Rafael Fernández del Amo, Silvia Blanco Agüeira, Antonio Fernández Alba, Fernando de Terán, Eduardo Delgado Orusco, Miguel Centellas Soler, Sofía Moro, María Ángeles Durán y Pablo Rabasco Pozuelo. Finalmente, «El antecedente italiano» se ocupa de la colonización del Agro Pontino con un texto de los autores y otro de Antonio Pennacchi. En definitiva, un gran plantel de colaboraciones que nos ofrece una perspectiva exhaustiva y multidisciplinar, completada con una serie de fichas que incluyen los datos básicos de los poblados visitados en el recorrido fotográfico. Una magnífica edición, compartida entre el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación y la editorial Turner, y el cuidado trabajo de diseño editorial llevado a cabo por Felipe Trillo nos permiten disfrutar de esta segunda mirada al mundo del Instituto Nacional de Colonización, a través de los atentos ojos de Ana Amado y Andrés Patiño. Y me atrevo a decir que será tan valiosa como la primera.



Habitar el agua. La colonización en la España del siglo XX

Ana Amado | Andrés Patiño.

ISBN: 8417866167/978-

8417866167

Ministerio de Agricultura, Pesca y

Alimentación/Turner

Madrid. 2020

288 páginas

### Antonio S. Río Vázquez

Universidade da Coruña

antonio.rio.vazquez@udc.es

Doctor arquitecto por la Universidad

da Coruña donde, desde 2007, es pro-

fesor en la Escuela Técnica Superior de

Arquitectura y miembro del Grupo de

Investigación en Historia de la Arqui-

tectura. Ha sido profesor invitado en la

Robert Gordon University de Aber-

deen (Reino Unido), en la Universidade

do Minho (Portugal) y en la Università

degli Studi di Roma La Sapienza (Italia).

Los resultados de su investigación

sobre arquitectura moderna han sido

publicados en libros y revistas.

## Política de envíos

### Lista de comprobación para la preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, los autores/as están obligados a comprobar que su envío cumpla todos los elementos que se muestran a continuación.

Se devolverán a los autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

- El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los Comentarios al editor/a).
- El archivo de envío está en formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF o WordPerfect.
- Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias.
- Todas las ilustraciones, figuras y tablas se encuentran colocadas en los lugares del texto apropiados, en vez de al final, y seguirán los criterios que aparecen en Envío.
- El texto se adhiere a los requisitos estilísticos y bibliográficos resumidos que aparecen en Acerca de la revista.

https://veredes.es/vad/index.php/vad/about/submissions

#### Directrices para autores/as

Los escritos se presentan a través de la plataforma en línea. Se aceptarán tres tipos de trabajos:

- Artículos de investigación: 4000-5000 palabras (incluyendo bibliografía y notas), y siete imágenes.
- Críticas de arquitectura (sin arbitraje): 500-800 palabras y tres imágenes.
- Reseñas de libros (sin arbitraje): 400-500 palabras.

Los artículos de investigación, las críticas de arquitectura y las reseñas de libros deben poseer el siguiente formato: tamaño A4, orientación vertical. Márgenes superiores e inferiores: 3,5 cm; izquierdo y derecho: 2,5 cm. No habrá encabezamientos ni pies de página. Se numerarán las páginas en la parte inferior, con alineación derecha.

Los artículos de investigación y las críticas de arquitectura irán precedidos de una hoja cubierta en la que se especificará la siguiente información:

- Título, en español y en inglés –este último en cursiva–, que se redactará con tipografía Open Sans tamaño 14 y en negrita, con alineación izquierda.
- Tras esos datos identificativos se incluirá un resumen en la lengua principal escogida, y otro en inglés, cuya extensión no será superior en cada caso a las 200 palabras. Se empleará en cada caso un único párrafo con tipografía Open Sans, cursiva, tamaño 10, justificado.
- Cinco palabras clave, en español e inglés, separadas por comas (Open Sans, cursiva, tamaño 10).

### Formato del texto principal

El cuerpo del texto empleará la tipografía Open Sans, tamaño 12. Las citas dentro del texto que excedan las cuatro líneas se redactarán con tamaño 10 y con una sangría a derecha e izquierda de 2 cm, en letra cursiva.

Los epígrafes se redactarán en minúscula negrita, y los subepígrafes con letra minúscula cursiva. Irán numerados en arábigos. El interlineado de todo el documento será sencillo y no habrá espacio entre párrafos, tampoco entre epígrafe o subepígrafe y comienzo de párrafo. Entre final de párrafo y epígrafe o subepígrafe siguiente, habrá un espacio.

Todas las notas que el autor considere necesarias irán al final de la página correspondiente, conforme a las siguientes pautas: tipografía Open Sans, tamaño 9, alineación justificada, interlineado sencillo, sin espaciado anterior ni posterior, sin sangrado y con numeración continua. En el texto, se indicarán en superíndice, sin paréntesis. El número de la nota debe situarse justo detrás de la palabra o frase que se quiera referenciar; nunca detrás del punto final.

La bibliografía se citará al final del texto, ordenada alfabéticamente por autores. Toda cita o referencia bibliográfica que se indique en una nota a pie de página deberá incluirse en la bibliografía final del artículo.

Las referencias bibliográficas deberán presentarse atendiendo a las indicaciones de *The Chicago Manual of style* (Sistema Notas y Bibliografía).

https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\_citationguide/citation-guide-1.html

Las figuras (ilustraciones, diagramas, cuadros, mapas, fotografías y gráficos) deben presentarse en formato imagen (JPG). Las imágenes se incrustan en una baja resolución, ubicadas en el lugar del texto donde desean ser incorporadas. Las imágenes de calidad final, se enviarán en archivos adjuntos separados, con una resolución mínima de 300ppp.

Tablas y figuras irán numeradas en arábigos consecutivos según su aparición en el texto. La referencia en el texto se hará en la forma: (Tabla 1) o (Figura 1), etc. Cada tabla y figura irá acompañada de un pie que la explique brevemente siguiendo el modelo: Figura 1. Título. Fuente: ...; o Tabla 1. Título. Fuente: .... Dichos pies de tabla y figura deberán estar redactados en tipografía Open Sans 9 e interlineado sencillo.

Se especificará la procedencia de cada una de las imágenes, indicando si es de autoría propia, cedida para su publicación, etc. En el caso de obras ya divulgadas y de autoría ajena, se indicará la fuente (libro, revista...), utilizando el sistema de referencias bibliográficas anteriormente mencionado, incluyendo claramente la página

de dónde se ha extraído. Atendiendo *al artículo 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual*, se regula el denominado "derecho de cita", lo que supone la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras obras ajenas de naturaleza plástica o fotográfica, siempre que su inclusión se realice a título de cita, análisis, comentario o juicio crítico, en el ámbito de la docencia e investigación.

https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930

#### Crítica de investigación

La extensión estará comprendida entre 4.000 y 5.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía. No se aceptarán trabajos que excedan este límite. Su estructura será la habitual en las revistas científicas, con la exposición clara de los objetivos, las fuentes, las conclusiones finales y la bibliografía.

Todos los originales, antes de iniciar el proceso de evaluación por pares, serán leídos previamente por la Dirección, que comprobará la adecuación del manuscrito al perfil de contenidos de la publicación, pudiendo rechazar directamente —sin pasar a evaluación externa— los trabajos cuyo formato no se ajuste a las normas, los que posean una calidad ostensiblemente baja o aquellos que no efectúen ninguna contribución a los ámbitos temáticos de la revista.

Una vez que el artículo ha sido aceptado, el autor/es tiene/n que firmar una declaración de propiedad del trabajo y de cesión de derechos para su publicación en VAD. veredes, arquitectura y divulgación.

#### Artículos de investigación

Se aceptan trabajos destinados a analizar desde un aspecto crítico noticias, proyectos, novedades, concursos y eventos relacionados con la arquitectura.

Está dirigido a un amplio público académico: arquitectos, urbanistas, filósofos, historiadores del arte, sociólogos, geógrafos, críticos y teóricos del arte y la arquitectura. La selección de los textos estará debidamente justificada por el interés científico y académico de las temáticas propuestas, de manera que se puede generar un debate, o bien la presentación del estado de la cuestión sobre una materia específica.

La extensión no puede superar las 800 palabras, sin incluir notas y bibliografía.

#### Reseñas de libros

Serán textos breves que comenten e informen críticamente sobre un libro o monografía recientemente publicado en el ámbito de la arquitectura. La extensión de las reseñas no debe superar las 500 palabras. Tipo de letra: Open Sans, tamaño 12, interlineado sencillo.

Deberá aportar la siguiente información:

- Datos bibliográficos: Título de la publicación, nombre completo del autor/a del libro, ciudad, editorial, año de publicación, ISBN.
- Imagen de la portada del libro.

Se reseñarán libros cuya primera edición (no traducción) haya sido publicada en los dos últimos años. Será el Consejo Editorial el que dictamine si se publica o se rechaza la propuesta. Al final del texto aparecerá el nombre del autor de la reseña. Las posibles citas textuales se escribirán entrecomilladas. Cuando las reseñas sean en idioma extranjero, las citas textuales se escribirán traducidas al español y entrecomilladas.

#### Aviso de derechos de autor

VAD. veredes, arquitectura y divulgación se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad "Creative Commons Reconocimiento-No comercial 4.0, CC-BY-NC-SA". Así cuando el autor/a envía su colaboración está explícitamente aceptando esta cesión de derecho de edición y de publicación.

Con el objetivo de favorecer la difusión del conocimiento, VAD. veredes, arquitectura y divulgación se adhiere al movimiento de revistas de Open Access (DOAJ) y entrega la totalidad de sus contenidos a diversos repositorios bajo este protocolo; por tanto, la remisión de un trabajo para ser publicado en la revista presupone la aceptación explícita por parte del autor/a de este método de distribución.

#### Principio éticos

VAD. veredes, arquitectura y divulgación hace suyas las normas éticas del *Commitee on Publication Ethics*. Los editores se comprometen a mantener el anonimato en todo el proceso, del que son los máximos responsables, evitando todo tipo de conflictos de intereses.

Los revisores serán profesionales competentes en la materia que se les propone evaluar. Previamente se habrán dado de alta en la plataforma de la revista, indicando el campo específico de su investigación. Una vez aceptada, realizarán una revisión objetiva y de carácter constructivo que incidirá en el interés del artículo, su contribución al tema, las novedades aportadas, etc., indicando las recomendaciones para su posible mejora, en caso de que las hubiera.

Los revisores se comprometen a respetar los límites temporales y a seguir las directrices de VAD. veredes, arquitectura y divulgación. El tiempo de elaboración de un informe de revisión es de aproximadamente un mes. Los autores se comprometen a enviar trabajos originales, reconociendo la autoría de las fuentes que se utilizan en el estudio y comprometiéndose a incluir en el artículo a todos aquellos investigadores que hayan participado en la investigación.

- Guía de buenas prácticas.

https://veredes.es/vad/index.php/vad/guia-de-buenas-practicas

**VAD** Revista científica de arquitectura  
veredes, arquitectura y divulgación  
ISSN 2659-9139 | e-2659-9198

**<https://veredes.es/vad/>**

Para leer ediciones anteriores de VAD visite nuestra página web

