

The background of the entire page is a detailed architectural drawing in a light gray tone. It features a complex arrangement of lines representing walls, windows, and structural elements, typical of a floor plan or a section of a building. The drawing is dense and covers the entire surface.

EL ESTILO INTERNACIONAL EN GRANADA

Autor: Ricardo Hernández Soriano

Universidad de Granada
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Dpto. de Construcciones Arquitectónicas
Director: Manuel de las Casas Gómez



Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Ricardo Nicolás Hernández Soriano
D.L.: GR 2229-2012
ISBN: 978-84-9028-101-7

I. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	4
II. EL ESTILO INTERNACIONAL	12
1. Los orígenes del Estilo Internacional	12
2. El Estilo Internacional tras la II Guerra Mundial	17
3. La crisis del Estilo Internacional	22
4. Vigencia de la arquitectura del Estilo Internacional ..	26
III. ARQUITECTURA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN IBEROAMÉRICA	35
1. Argentina, la conexión europea	40
Antonio Bonet Castellana	45
Mario Roberto Álvarez	49
2. Uruguay, el cosmopolitismo urbano	52
3. México, el pasado colonial	57
Augusto H. Álvarez	59
Luis Barragán Morfin	61
4. Cuba, tropical y moderna	67
Antonio Quintana Simonetti	73
5. Brasil, bajo el magisterio de Lucio Costa	77
Lina Bo Bardi	79
6. Colombia, la expresión de lo local	85
Obregón & Valenzuela	87
Rogelio Salmona	91
7. Venezuela, la integración plástica	92
Carlos Raúl Villanueva	95
8. Chile, la modernidad tardía	100
Jaime Sanfuentes Irarrazával	105
IV. ARQUITECTURA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN ESTADOS UNIDOS	109
1. El inicio del sueño americano	109
2. Neutra y Mies: la contribución de los inmigrantes	113
3. Charles & Ray Eames	123
V. ARQUITECTURA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN EUROPA	127
1. Le Corbusier y la recuperación de lo vernáculo	137
2. El empirismo humanista de Arne Jacobsen	141
3. Las preexistencias ambientales en Italia	147
4. La tradición moderna en Fernando Távora	151
5. El rigor periférico de Nikos Valsamakis	155
VI. ARQUITECTURA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN ESPAÑA	160
1. La Escuela de Madrid	167
2. Barcelona y el Grupo R	183
3. El Estilo Internacional en Andalucía	205
VII. GRANADA: ARQUITECTURAS IMPORTADAS Y TRES ARQUITECTOS	219

1. La Granada de posguerra	219
2. Arquitectos de Madrid en Granada	223
Las raíces vernáculas de Fernando Higueras	225
El rigor racional de Fray Coello de Portugal	231
La modernidad elegante de Rafael De la Hoz	235
Campus Universitario de Fuentenueva	239
3. José Jiménez Jimena	245
Casa Sindical de Jaén	251
Afirmación estilística	261
Edificio Torre Neptuno	269
4. Carlos Pfeifer de Formica-Corsi	281
Colegio Mayor Loyola	291
Escuela de Maestría Industrial	303
El retiro voluntario	311
5. José María García de Paredes	315
Los primeros encargos en Granada	321
La arquitectura residencial	331
Equilibrio y precisión formal	341
El Auditorio Manuel de Falla	349
El tránsito de los ochenta	359
VIII. CONCLUSIONES	367
1. Sobre el método	369
2. Sobre las referencias	373
3. Sobre las conexiones	377
4. Epílogo	381
BIBLIOGRAFÍA	386

I. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA



I. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Ningún estudio sobre la arquitectura española de posguerra incluye la arquitectura granadina. Recluida en la periferia, la potencia creadora de Madrid y Barcelona y sus influencias mutuas articuladas desde los esfuerzos de Carlos De Miguel a través de la Revista Nacional de Arquitectura parecen reducir el papel de los bordes a laboratorio de experimentación de los maestros. La arquitectura moderna reconocida en Granada se limita al Auditorio Manuel de Falla, terminado ya en la década de los setenta; pero su valoración considera meritorios únicamente los vínculos familiares que hicieron posible en Granada la obra de José María García de Paredes, sin contemplar el testimonio de una ciudad receptiva a este arriesgado ejercicio sobre la ladera de la Alhambra.

En la periferia nacional, arquitectos como Aizpurúa y Peña Ganchegui en el País Vasco, Rodrigo Medina Benjumea y Guillermo Langle en Andalucía, Joaquín Vaquero Palacios en Asturias, Víctor Eusa en Navarra, Moreno Barberá en Valencia, Miguel Martín-Fernández de la Torre en las islas Canarias y José Bar Boo en Galicia vuelven a sus ciudades de origen tras cursar los estudios. Desde una segunda línea ponen el contrapunto local a los grandes hitos de la modernidad desplegados por los maestros de las escuelas de Madrid y Barcelona en todos los ámbitos de la geografía nacional. Pero, a excepción del Auditorio, Granada queda excluida del debate arquitectónico de la modernidad.

Y, paralelamente, la segunda mitad del siglo XX asiste a un esfuerzo global que propaga los principios del Movimiento Moderno por cualquier rincón del mundo. En el periodo de entreguerras se había extendido una nueva idea de *forma* que

llevaba adheridos unos valores visuales provenientes de las vanguardias constructivas y que generó arquitecturas abstractas. Sin embargo, olvidados los resortes sociales que la hicieron posible, su expansión la acaba configurando como un estilo más.

La especificidad de las arquitecturas de posguerra, las pertenecientes al universalmente conocido como Estilo Internacional, consiste en su capacidad para despojarse del concepto de estilo como final del camino, poniendo en valor lo que de excepcional tenía aquella nueva arquitectura: un modo novedoso de proyectar que vincula criterios visuales y constructivos con una renovada atención al lugar y a la cultura. La similitud entre las arquitecturas del Estilo Internacional se debe al uso de sistemas constructivos análogos sobre edificios que proponen resolver programas similares, en condiciones urbanas parecidas y con criterios estéticos equivalentes, a pesar de encontrarse en ámbitos geográficos distantes. Es decir, a la recuperación del concepto de *forma*.

¿Es posible localizar una *forma* moderna que esté presente en el desierto americano, en las playas del mar de la Plata, en una barriada de Santiago de Chile o en la Costa del Sol? ¿Es identificable una nueva manera de concebir, no de figurar, común a edificios en los países nórdicos, en el gran Canal de Venecia, en las costas del Caribe, en Sydney o en la Barceloneta? ¿Hay algo que no sea un estilo que pueda constituir un sustrato común a todos ellos? ¿Existen ejemplos que demuestren esta especificidad en la arquitectura granadina de posguerra?

Para responder a estas preguntas, el presente trabajo ha analizado, a través de las obras que los representan, qué debates arquitectónicos surgieron a partir de los años

cincuenta para afrontar desde diversas realidades geográficas y culturales idéntico concepto de *forma*. La investigación se ha efectuado siguiendo un itinerario geográfico que recorre Iberoamérica y Estados Unidos para descender, ya en Europa, a las realizaciones surgidas en España desde los focos de Madrid y Barcelona, particularizando en Andalucía. Las dispares circunstancias económicas y sociales de partida, con un fuerte desarrollo urbano en el nuevo continente y con trágicas secuelas bélicas en muchas ciudades europeas, encuentran un sustrato cultural común en el conjunto de cualidades que confieren consistencia formal a los diversos edificios.

A pesar de los numerosos movimientos arquitectónicos que plantearon la superación crítica de la modernidad, se ha optado por un hilo conductor geográfico, no doctrinal. De esta forma se garantiza el valor de la simultaneidad de aparición como dato necesario de partida. El estudio de los movimientos o doctrinas arquitectónicas de manera estanca hubiese generado datos de difícil incardinación en la realidad granadina; nuestra condición periférica otorga al concepto geográfico un valor añadido que justifica esta elección.

Y no se ha propuesto un despliegue arquitectónico exhaustivo, como justifica la decisión de acotar la arquitectura brasileña en la figura de Lina Bo Bardi. No se han pretendido analizar en profundidad las diversas arquitecturas nacionales, sino proponer hitos irrenunciables que permitan justificar la existencia de unos principios que puedan ser reconocibles en la arquitectura granadina.

Esta búsqueda se ha reflejado a través de la expresión de la planimetría original, documento necesario para verificar

los valores urbanos, funcionales y espaciales perseguidos; pero también mediante fotografías de la época capturadas por los propios arquitectos autores o por sus mejores intérpretes (Francesc Català-Roca, Julius Shulman, Ezra Stoller, Charles Eames) y mediante instantáneas que apresan momentos épicos de la ejecución para ratificar el carácter tectónico de una arquitectura siempre alejada de la ficción constructiva.

Conversaciones y diálogos pautados en el tiempo con algunos actores vivos como Oriol Bohigas, Josep Martorell, Javier Carvajal, Antonio Vázquez de Castro, Fray Coello de Portugal y Gerardo Olivares han resultado determinantes para intentar aportar a este trabajo las nociones de equilibrio y solidez que han guiado su trayectoria profesional y, en su caso, para la obtención de planimetría inédita. La contribución de Manuel de las Casas como director del trabajo ha permitido verificar la lucidez, el rigor, la independencia y el oficio que lo han proyectado como reconocido maestro de la Escuela de Madrid. Los ya fallecidos Francesc Català-Roca, Rafael De la Hoz, Fernando Higuera y José Antonio Corrales contribuyeron asimismo con la transmisión oral de su experiencia como protagonistas activos de la modernidad y como transmisores de la imborrable huella de su talla intelectual.

El análisis continúa en Granada con el rastreo minucioso de su esforzada modernidad. Desde la puntual referencia de algunos maestros de la escuela de Madrid que produjeron en Granada íntimos ecos de sus arquitecturas más simbólicas, se ha huido de aquellas realizaciones pretenciosas que priorizan la figuratividad de una arquitectura, la moderna, intrínsecamente formal.

Finalmente, el trabajo concluye con un profundo estudio de la obra que los arquitectos José Jiménez Jimena, Carlos Pfeifer de Formica-Corsi¹ y José María García de Paredes Barreda produjeron en una misma época sobre idéntica realidad social y cultural. La investigación se ha centrado en estos tres arquitectos, que cursaron la carrera íntegramente después de la Guerra. Si bien la modernidad anterior a la contienda encuentra ciertos hilos de continuidad en los años cuarenta, es imposible encontrar en sus autores lenguajes intelectualmente coherentes que no pasen por concesiones historicistas hacia el estilo nacional reclamado desde el poder establecido.

De la visita atenta a sus arquitecturas, nacidas a principios de los años cincuenta, se han identificado los diversos matices que posibilita el Estilo Internacional en tanto que modo de concebir situado al margen de doctrinas arquitectónicas que se establece como un discurso sensato y vigente en la realidad cultural actual.

De sus archivos particulares o de los archivos de las diversas administraciones se han seleccionado planos originales que permiten reconocer la textura quebradiza del papel vegetal, el color amarillento de las antiguas copias de amoniaco, el empleo de cera blanca para reforzar la textura de un paramento o las tramas de sombras parcialmente desprendidas de los alzados. Estos documentos representan arquitecturas que surgen de la tensión entre el uso y la forma, responsables en su compatibilidad de la emoción creativa de la arquitectura.

¹ Carlos Pfeifer falleció el 23 de diciembre de 2011, una vez concluido el presente trabajo. Se ha mantenido el discurso en su concepción original, como si un hilo invisible se hubiese apropiado el derecho a esbozar este último trazo de la Tesis.

El despiece neoplástico del vestíbulo del estudio de Jiménez Jimena en la torre Neptuno, el testimonio directo de Carlos Pfeifer rodeado de pinturas y maquetas y el orden silencioso de los documentos depositados sobre las estanterías modulares diseñadas por García de Paredes sintetizan a estos creadores en su ambiente más íntimo de trabajo. Sobre una de ellas se encuentran los planos del Auditorio Manuel de Falla, lugar de llegada de nuestra esforzada modernidad periférica, no punto de partida como la crítica se ha encargado de divulgar y como este trabajo se propone desmentir.

II. EL ESTILO INTERNACIONAL



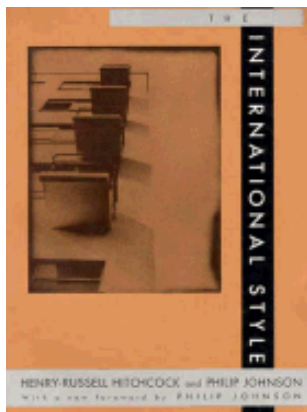
II. EL ESTILO INTERNACIONAL

1. Los orígenes del Estilo Internacional

El concepto de Estilo Internacional surge a raíz de la muestra *Arquitectura Moderna: una exposición internacional* que se celebró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932, dirigida por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, constituyendo la primera exposición de arquitectura que acogió el Museo, inaugurado dos años antes. Henry-Russell Hitchcock, historiador, y Philip Johnson, arquitecto y primer director del departamento de arquitectura y diseño del MoMA creado en 1931, desarrollan la idea en otoño de 1930 junto con Alfred Barr, director del Museo, y la consolidan a raíz de uno de los viajes a Europa de Hitchcock para visitar la Exposición Alemana de Arquitectura de Berlín en 1931. La muestra, reconstruida en 1992 por Terence Riley en la Universidad de Columbia, efectúa una selección de nueve arquitectos europeos y americanos cuyas obras comparten rasgos comunes a pesar de su aparición simultánea en ámbitos culturales y geográficos muy dispares. Abordan la difícil tarea de englobar bajo un nuevo concepto arquitecturas de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, J.J.P. Oud, Mies van der Rohe, Raymond Hood, Howe & Lescaze, Monroe & Bowman y Richard Neutra que compartían, además de la voluntad inequívoca de superación de los estilos históricos, un sistema formal unitario.

Partiendo de la negación del propio concepto de estilo que el abuso del eclecticismo había desprestigiado durante el siglo XIX, detectan la existencia de un marco de desarrollo potencial unitario que se extiende por todo el mundo y que

entre los años 1922 y 1932 produce los suficientes ejemplos para acreditar su vitalidad y su vigencia. A pesar de que la selección de arquitectos efectuada se acompaña de una identificación de rasgos formales, propia de la historia del arte, los autores advierten que ese concepto de estilo se refiere a un modo de abordar el proyecto radicalmente nuevo y, de algún modo, compartido por arquitecturas pertenecientes a países diversos y distantes. Aunque, en su acepción general, el concepto de estilo es incompatible con la arquitectura del Estilo Internacional, lo cierto es que en aquella muestra la arquitectura moderna se presenta por primera vez como un estilo. Cuando Hitchcock y Johnson enuncian los argumentos que definen este nuevo estilo, establecen tres principios fundamentales:



En primer lugar, existe una nueva concepción de la arquitectura como volumen más que como masa. En segundo lugar, la regularidad sustituye a la simetría axial como medio fundamental para ordenar el diseño. Estos dos principios, unidos a un tercero que proscribire la decoración aplicada arbitraria, son los que caracterizan la producción del Estilo Internacional².

Estos tres principios definen una estética de la *forma* que se corresponde con la pintura abstracta: el espacio se compone de superficies y planos, surgiendo el volumen como algo inmaterial e ingrávido. La regularidad remite a la

² HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984, p. 32.

composición rítmica de formas regulares. La característica esencial del artista moderno es el salto definitivo hacia la belleza abstracta y su rebelión contra la subordinación a la mimesis de la realidad y contra la esclavitud de las normas académicas de representación. La decoración es desplazada por la elegancia del material, la perfección técnica de los detalles y las proporciones adecuadas como cualidades estéticas. A la Exposición acompaña un documentado catálogo y la publicación del libro *The International Style: Architecture Since 1922*, para potenciar la existencia del concepto de Estilo Internacional³.

El catálogo aumenta el registro de arquitectos con obras, además, de Aalto, Ahren, Albers, Asplund, Borkowsky, Breuer, Brinkman & der Vlugt, Bryggman, Clauss & Daub, Eisenlohr & Pfenning, Eisler, Emberton,



Figini & Pollini, Fuchs, Haefeli, Haesler, Kellermüller & Hofmann, Kocher & Frey, de Koninck, Kranz, Ksela, Labayen & Aizpurúa, Lehr, Lurçat, Mendelsohn, Merrill, Reich, Ruhtenberg, Scharoun, Schmidt, Schneider, Stan & Moser, Steger & Egender, Sundhal, Yucker & Howell, Welzenbacher y Yamada, enriquecidas de comentarios que señalan las desviaciones posibles dentro de los principios del estilo. Ordenadas por orden alfabético de los arquitectos para evitar cualquier diferenciación nacional, ilustradas con

³ LÓPEZ CUENCA, Alberto. *El MoMA ha muerto ¿Larga vida al MoMA?* En: <http://www.revistas culturales.com/articulos/96/revista-de-libros/396/> (Visto el 19-2-2010).

fotografías exteriores e interiores y con plantas, la muestra carece de limitaciones locales o tipológicas, presentando el catálogo casi cien obras construidas de Estados Unidos, Austria, Bélgica, Alemania, Inglaterra, Francia, Holanda, Italia, Japón, España, Suecia, Suiza y la Unión Soviética y eludiendo proyectos visionarios como los pertenecientes a los constructivistas rusos. Se completan con un escueto análisis de sus logros o defectos compositivos, algo así como un recetario para evitar errores.

Y es que Hitchcock y Johnson rechazan de plano la tesis funcionalista de muchos arquitectos, para quienes el elemento estético no tiene importancia en la arquitectura de la era industrial, para quienes la *forma* no es un objetivo, sino un resultado que surge por sí misma de la lógica del cumplimiento de una función y de la adecuación a la técnica; oponen a esta tesis la diferencia esencial entre arquitectura y construcción, subrayando el carácter artístico de la arquitectura moderna⁴. La conversión de la arquitectura moderna en estilo necesita de la idea de *forma* y aún más, se trata de un estilo fundido con la pura forma.

"No estoy contra la forma, sino contra la forma como fin en sí mismo. La forma como fin acaba en mero formalismo. Este esfuerzo está dirigido hacia el exterior, pero sólo lo que vive en el interior tiene un exterior vivo. Solo lo que tiene intensidad de vida puede tener intensidad de forma. Lo que no tiene forma no es peor que lo que tiene un exceso de forma. Lo primero no es nada, lo último, solo apariencia. La forma real presupone vida real. No queremos

⁴ LISNOVSKY, Martín. *Modern Architecture: Internacional Style, 1932. Libro y Exposición*. En: <http://arquitecturamashistoria.blogspot.com/2007/10/> (Visto el 19-2-2010).

juzgar tanto los resultados como el proceso creativo. Porque es justamente esto lo que revela si la forma deriva de la vida o está inventada para su propio uso".⁵

Estas palabras pronunciadas por Mies van der Rohe dirigidas al doctor Riezler en 1927 revelan que, para la arquitectura moderna, la *forma* se entiende como estructura esencial e interna, concepción que ya estuvo presente en la estética clásica desde Aristóteles: las formas siempre transmiten valores éticos, siempre remiten a los marcos culturales, siempre comparten criterios sociales y siempre se refieren a significados⁶. No cabe identificar *forma* con *figura*, banalizando la noción estructural de *forma* de la arquitectura moderna; la música, la danza, la poesía o incluso un discurso tienen *forma*, pero no *figura*.

⁵ VAN DER ROHE, Mies. "Carta al doctor Riezler". En: *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982, pp. 34-35.

⁶ MONTANER, Josep María. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 10.

2. El Estilo Internacional tras la II Guerra Mundial

La Exposición y el libro constituyen un auténtico manifiesto que durante seis años recorre otras trece ciudades de Estados Unidos. El impacto cultural de esta itinerancia, unido al triunfo del nacionalsocialismo en Alemania, tienen consecuencias decisivas, pues la clausura de la Bauhaus y el exilio de Mies van der Rohe en la Universidad de Chicago (1938) y de Walter Gropius y Marcel Breuer en la de Harvard (1937) otorgan a Estados Unidos las condiciones perfectas para la expansión de la arquitectura moderna, si bien el carácter fenoménico de la exposición (obras vinculadas por coincidencias estilísticas que le confieren el rango de fenómeno unitario) favorece un desarrollo esencialmente figurativo. Así, mientras Europa se batía en la II Guerra Mundial, en Estados Unidos se consolida una arquitectura que confía en la concepción formal del espacio como criterio de identidad histórica y cultural de sus productos. La evolución natural del Estilo Internacional provoca que a finales de los años cuarenta configurase un enunciado cargado de sentido que define la *forma* como un modo específico de concebir el proyecto y de controlar todos los extremos de su realización⁷.

Sin embargo, los años cuarenta ya ponen en evidencia una desilusión radical acerca de la desmedida confianza en la razón, que pasa a ser interpretada como mecanismo que empobrece y reduce las complejidades de la realidad al aplicar al producto arquitectónico una lógica deductiva inmediata. La crítica al racionalismo se identifica con la crítica a toda modernidad que no aceptase, además de la

⁷ PIÑÓN, Helio. *El sentido de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC, 1977, p. 22.

razón, el valor de la intuición, la percepción y la existencia⁸. Quizás influido por estas críticas y alertado por el devenir básicamente figurativo de la arquitectura moderna, en 1951 Henry-Russell Hitchcock relativiza bastantes de las tesis defendidas en su libro de 1932 en un artículo titulado *The Internacional Style: Twenty Years After*, que se publica en la revista *Architectural Record*. Con una actitud revisionista respecto a sus propias afirmaciones, ahora veía que el Estilo Internacional estaba llegando a su fin y pensaba que aquella validez absoluta del carácter racionalista de la arquitectura propugnada en 1932 había resultado un error histórico, pues esa misma vigencia histórica también la poseían otras corrientes de los años veinte. Para Hitchcock, un cuarto de siglo después, no hay por qué seguir considerando el Estilo Internacional como el modelo exclusivo para la arquitectura moderna; reconoce como escasos y restrictivos los principios que con tanta contundencia enunciaron y, ante la gran variedad de registros arquitectónicos surgidos en los años de posguerra, Hitchcock traza cierta continuidad entre aquella arquitectura y la del Estilo Internacional, hilando líneas evolutivas que recuperaban figuras como Otto Wagner, Peter Behrens y Auguste Perret⁹.

En Europa, mientras, la Guerra deja un reguero de desolación, modificando la dirección de la mirada hacia cuestiones humanas esenciales y hacia el dolor que supuso la pérdida irreparable de ciudades históricas destruidas por la barbarie. La ardua tarea de reconstrucción no fomentaba el clima cultural y social adecuado para

⁸ MONTANER, Josep Maria. *Las formas del siglo XX*. Op. cit., p. 94.

⁹ HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Op. cit., p. 21.

incorporarse al debate norteamericano en torno a la *forma*; más bien, el juicio estético se identificó con criterios de índole económica o incluso moral, abonando un terreno propicio para la irrupción de los Realismos Arquitectónicos. Reaparece la admiración por la realidad y el ser humano común, atendiendo a los hechos tal y como son y buscando respuestas directas, simples y humanas. En arquitectura, será la llamada *tercera generación* quien rechazará de plano el formalismo y el manierismo del Estilo Internacional, reclamando retomar la mirada hacia los monumentos y la historia, la realidad y el usuario, hacia la arquitectura vernácula¹⁰. El propio Hitchcock expone, en el prólogo de una reedición de 1966 a *The International Style*, que cuando se publicó en 1932, lo más llamativo de su libro no era tanto lo que en él se decía como el momento es el que se hacían esas afirmaciones, concluyendo incluso con la negación de la existencia del Estilo Internacional como ideal. El mismo año que Robert Venturi y Aldo Rossi emprenden la lucha contra la modernidad, el Estilo Internacional queda despojado por uno de sus creadores de su apoyo más sólido, es decir, de la validez normativa de sus principios y del amplio conjunto de obras que lo afirmaban como algo real, quedando reducido al poso de sus dos obras canónicas: la ville Savoye y la casa Tugendhat. Walter Gropius, en 1953, expresa que ya no existía el Estilo Internacional, sino una determinada realización técnica de nuestra época que pertenece al bagaje intelectual de cualquier nación civilizada¹¹. La crisis y disolución del Estilo Internacional, auspiciada incluso por

¹⁰ MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, 1997, p. 12.

¹¹ BALSLEV, Lisbet. "Arne Jacobsen 1902-1971". *2G*, 1997, nº 4, p. 11.

sus precursores, no empaña la oportunidad histórica de exhibir a la arquitectura moderna en su totalidad, presentándola, quizás por última vez, como un estilo universal, aprehensible de un solo golpe de vista¹².

Los Realismos arquitectónicos de los años cincuenta basan las críticas a la modernidad en su incapacidad de atender los requerimientos del entorno y de construir ciudad. Primero asimilan las características locales, enriqueciendo con gran cantidad de nuevos materiales la rigidez de color y textura del Movimiento Moderno; después surge una preocupación por el medio artificial creado por las sucesivas circunstancias históricas en torno al nuevo edificio, llamada en Italia el respeto por las *preexistencias ambientales*. Finalmente, culmina con un redescubrimiento de los valores arquitectónicos de los estilos antiguos por considerarlos útiles a las exigencias de la época¹³. Aquí es donde los Realismos buscan invertir el proceso que había llevado, a principios del siglo XX, a abandonar la mimesis como modo típico de práctica artística, en favor de la construcción de objetos genuinos, dotados de una formalidad consistente. Porque el efecto más perverso de los Realismos es su programa velado de restaurar la imitación, esto es, su empeño en reconocer una legalidad externa a la *forma* a la que ésta debía adecuarse. De esta manera renuncian a la concepción genuina de artefactos dotados de legalidad formal propia y específica y proponen un ablandamiento de la formalidad arquitectónica a favor de una iconografía caprichosa de la que aún hoy se

¹² HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922, 1932*. Op. cit., p. 23.

¹³ BOHIGAS, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969, pp. 44-45.

están recogiendo los frutos. Helio Piñón califica como *discreta e inútil* la demagogia organicista que definió muchos de los programas de reconstrucción europeos mediante la reinstauración de la mimesis cuando la modernidad había planteado una revolución en los modos de concebir que iba más allá de la mera renovación estilística¹⁴.

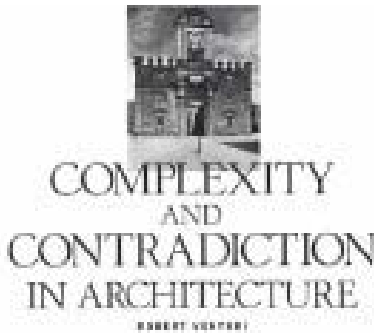
Los Realismos provocan el abandono de los criterios de *forma*, desplazando los estímulos del proyecto desde los valores vinculados a su constitución (determinantes de su propia identidad) hacia valores relacionados con cierta idea virtuosa de la conducta, pertenecientes al ámbito de la conciencia o de la moral. En definitiva, propician un abandono de la noción estructural de *forma* en beneficio de una noción meramente figurativa¹⁵.

¹⁴ PIÑÓN, Helio. *Mario Roberto Álvarez*. Barcelona: Ediciones UPC, 2002, pp. 9-10.

¹⁵ PIÑÓN, Helio. *Raúl Sicheo*. Barcelona: Ediciones UPC, 2002, p. 13.

3. La crisis del Estilo Internacional

Aunque fue escrito por Robert Venturi entre 1961 y 1962, hasta 1966 no se publica, editado por el MoMA, el libro *Complexity and Contradiction in architecture*, alegato en favor de una arquitectura impura por su complejidad, ambigüedad, pluralismo y contradicción frente al principio de coherencia sobre el cual se había apoyado el Movimiento



Moderno en torno a los grandes conceptos de la era de la máquina -la simplicidad, el mecanicismo y el racionalismo-. Venturi analiza muchos ejemplos del pasado, preferentemente manieristas y barrocos, tratando de demostrar la importancia de la riqueza

formal y de la significación: contra la abstracción y el silencio de la *forma*, exige la recuperación de la capacidad de comunicación perdida por parte de la arquitectura. Para comunicarse con la sociedad, la arquitectura debería recurrir a aquellos elementos que fuesen reconocibles inmediatamente por el público, tomando de la historia ciertos arquetipos incorporados en la memoria colectiva como arquitectónicos, recurriendo incluso a metáforas (columna, frontón) y adoptando del ambiente cotidiano la admiración por los medios de comunicación de masas, la publicidad y los neones. Se trataba de aceptar que la esencia de la realidad radica en su misma complejidad, certeza que, desarrollada en sintonía con el *Pop Art*,

buscaba la vinculación entre la alta cultura y la cultura de masas.

Venturi concibe la arquitectura como un escenario donde *forma* y *función* están totalmente separadas. La función se resuelve de acuerdo a ciertas necesidades prácticas mientras que la *forma* corresponde al campo del arte. Por lo tanto, no puede haber una relación forma-función salvo que la forma sea mimética de la función. El paso del Realismo de los años cincuenta a la Cultura Pop de los sesenta significa el paso paulatino de lo simple a lo complejo, de una realidad que se pretende única a la inclusión de muy diversas realidades. El libro de Venturi fue un signo de los tiempos: la superación de la época simplista del racionalismo y la aceptación de la transformación de la vida cotidiana que se produjo a finales de los años cincuenta y a lo largo de los años sesenta en los países industriales¹⁶.

Así pues, el inicio de la cruzada contra la modernidad implicaba el reconocimiento de la complejidad y la reacción contra cualquier tipo de reglas formales o principios estilísticos impuestos. José María Sostres alerta en 1955:

"Tantos y tantos prismas puros, tantos pequeños Le Corbusier en el mundo entero, tanta arquitectura doméstica de idéntica filiación, más y más retículas neoplasticistas, producen en conjunto el efecto de que el camino se ha cerrado con unas fórmulas irreductibles y que, agotadas las fuentes originales de la creación arquitectónica, ya no le

¹⁶ MONTANER, Josep Maria. *Las formas del siglo XX*. Op. cit., p. 120.

queda al arquitecto otro camino que el de la imitación mecánica y personal de los grandes ejemplos"¹⁷.

Sostres constata que el arquitecto, a falta de modelos seguros, acaba interpretando la arquitectura moderna como el enésimo estilo decorativo, perdiendo de vista los hechos que preceden a la creación de toda *forma*. El propio Philip Johnson, en el epílogo de la recopilación de sus *Escritos* de 1972, comparte la autocrítica de Hitchcock al reconocer las limitaciones del aislamiento de los elementos formales del Estilo Internacional para, a partir de ellos, establecer un mero manual de consejos para proyectar. Desde 1966, el Estilo Internacional queda como marco de normas que todo arquitecto contemporáneo tiene la obligación de combatir, se erige en referencia contra la cual la arquitectura de los años setenta busca su afirmación. Realmente es la Cultura Pop la que alumbró el posmodernismo, cuyo rasgo más determinante es el fin de la separación de la cultura de masas y de la cultura de élite. El emblema de aquella cultura es la Piazza d'Italia construida en Nueva Orleans entre 1975 y 1978 por Charles Moore.

La consideración del Movimiento Moderno como una gran y múltiple reducción queda expresada en 1973 por Renato de Fusco; en octubre de 1974, a raíz de un congreso celebrado en Berlín, Robert Venturi niega incluso el carácter funcionalista del Movimiento Moderno, al afirmar que su arquitectura fue más simbólica que funcional porque representó la función en lugar de ser producto de ella¹⁸.

¹⁷ SOSTRES, José María. "Creación Arquitectónica y manierismo". *Cuadernos de Arquitectura*, 1955, nº 22, p. 2.

¹⁸ PIÑÓN, Helio. *Reflexión histórica de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones Península, 1981, p. 17.

Pese a las realizaciones de los años cincuenta y sesenta basadas en el funcionalismo como argumento teórico, las críticas se dirigen a demostrar la incapacidad de ese cuerpo doctrinal para justificar la arquitectura realmente construida.

En 1978, Helio Piñón detecta planteamientos que dan verosimilitud a la superación histórica y cultural del Movimiento Moderno, tales como la diversificación de doctrinas, la conciencia disciplinar, la fortuna del eclecticismo y el liderazgo de las arquitecturas dibujadas¹⁹.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 76-77.

4. Vigencia de la arquitectura del Estilo Internacional

Como ha quedado dicho, el concepto de modernidad ha sufrido numerosas críticas durante la segunda mitad del siglo XX, siendo tratado incluso como estilo, en igualdad de condiciones que el Art Decó o el Posmoderno, cuando estos sí que fueron intentos de crear alternativas estilísticas a la modernidad. La concepción moderna persigue una formalidad específica basada en criterios irreductibles a reglas de carácter general; en ese aspecto, la modernidad niega la noción tradicional de estilo. Ahora bien, si el estilo se entiende como un modo de concebir -apoyado en valores que generan criterios espaciales y formales-, tiene sentido hablar de Estilo Internacional para referirse a la arquitectura moderna. Se trata de una arquitectura que comparte principios generales relativos al modo de afrontar el proyecto, pero no tan comprometidos con las características del resultado²⁰.

Las voces disonantes del siglo XX han tratado a la arquitectura moderna como lenguaje, como si lo propio de la arquitectura pudiera ser transmitir, igual que la literatura; la arquitectura no tiene en su ser el sentido de comunicar.

Se la ha considerado como representación de la máquina en el plano artístico, confundiéndose la conmoción que produjeron las máquinas en la década de los veinte con soluciones arquitectónicas a problemas concretos; la arquitectura no tiene nada en común con la máquina y la metáfora pertenece a la literatura.

²⁰ PIÑÓN, Helio. *Teoría del Proyecto*. Barcelona: Ediciones UPC-ETSAB, 2006, p. 38.

Se ha tratado a la arquitectura moderna como producto de ciertas condiciones sociales y económicas derivadas de la industrialización, asociándose a un maléfico aparato deshumanizante y luego especulativo. Y además se ha visto en ella un reflejo de la nueva moral productiva iniciada a fines del XIX aunque la forma abstracta, propia de esta arquitectura, está imposibilitada de representación; las ideas y la ética se circunscriben al programa²¹.

La modernidad, en palabras de Helio Piñón, es un modo específico de concebir la forma del espacio, derivado del abandono de la mimesis, como criterio de producción artística, a favor de la construcción de artefactos formalmente consistentes, dotados de legalidad propia. En el universo estético de la modernidad, la consistencia formal no está garantizada por convención alguna, como en el clasicismo, sino que es precisamente el objeto esencial de la concepción. El sentido racionalista de la *Arquitectura Moderna* se confunde con el uso exclusivo de la razón, producto inmediato de una lógica deductiva, y con la exclusión de los sentidos; en ello se quiso ver la peculiar conducta profesional del arquitecto moderno. El racionalismo descubrió la capacidad de concebir una realidad nueva sin el concurso de la experiencia, para resolver los problemas de proyecto con criterios formales de naturaleza esencialmente visual²². La modernidad inaugura la posibilidad de concebir sin atenerse a cánones, pero no implica la obligación de hacer tabla rasa en cada proyecto. El Estilo Internacional fija durante los años cincuenta un

²¹ GONZÁLEZ-ARNAO, Antonio. *Algo sobre la modernidad*. En: <http://www.fotoclub.org.uy/galeria/disparos3/index.html> (Visto el 21-4-2010).

²² PIÑÓN, Helio. *Raúl Sicheo*. Op. cit., pp. 7-12.

referente genérico pero coherente, testimonio de un modo concreto de afrontar y resolver los problemas de la organización espacial y la cualidad sensitiva de los edificios²³. Mediada aquella década, las realizaciones que se efectuaban a un lado y otro del Atlántico reflejan un modo definitivamente moderno de concebir la arquitectura. En 1955, Sostres argumenta que la arquitectura racionalista y post-racionalista ha dejado ya de ser revolucionaria y destaca el nivel de la arquitectura de la época, defendiendo, frente a quienes ya hablaban del agotamiento de la modernidad, las bases de la tradición moderna, de vigencia temporal imprevisible. Reclama para su época la necesidad de elaboración y desarrollo de una síntesis definitiva²⁴.

Asumir el modo específico de construir la *forma* que la arquitectura moderna inaugura es actuar con sentido de la historia y la cultura; es reconocer en esa formalidad una revolución en la historia de la arquitectura sin parangón, por lo menos desde el Renacimiento, no superada ni desmentida hasta el momento, a pesar de los esfuerzos por jubilarla. Pero este juicio, que hoy pocos discutirán, no era un sentimiento generalizado a finales de los años sesenta, pese a que la arquitectura había alcanzado las cotas más altas del siglo²⁵.

No existe cosa alguna que pueda llamarse "Estilo Internacional", a menos que se desee hablar de ciertos logros técnicos universales de nuestro período pertenecientes al equipo intelectual de toda nación

²³ PIÑÓN, Helio. *El sentido de la arquitectura moderna*. Op. cit., p. 22.

²⁴ SOSTRES, José María. "Creación Arquitectónica y manierismo". *Cuadernos de Arquitectura*, 1955, n° 22, p. 20.

²⁵ PIÑÓN, Helio. *Mario Roberto Álvarez*. Op. cit., p. 9.

civilizada, o de esos pálidos ejemplos de lo que yo llamo "arqueología aplicada", y que es posible encontrar entre los edificios públicos desde Moscú hasta Madrid y Washington. Esqueletos de acero u hormigón armado, ventanales corridos, losas en voladizo o alas apoyadas livianamente sobre pilares, son sólo medios contemporáneos impersonales -la materia prima- con los cuales pueden crearse manifestaciones arquitectónicas regionalmente distintas. Las realizaciones constructivas del gótico -sus cúpulas, arcos, arbotantes, y pináculos- llegaron a ser análogamente una experiencia internacional común. Sin embargo, ¡qué enorme variedad regional de expresión arquitectónica ha resultado de ellos!

En cuanto a mi práctica personal, cuando construí mi primera casa en los Estados Unidos -fue la mía- resolví absorber en mi propia concepción aquellos rasgos de la tradición arquitectónica de Nueva Inglaterra vivos y adecuados. Esta fusión del espíritu regional con un enfoque contemporáneo del proyecto produjo una casa que yo nunca habría construido en Europa, con sus antecedentes climáticos, técnicos, y psicológicos totalmente distintos. Traté de afrontar el problema, en gran parte, tal como lo habían afrontado los primitivos constructores de la región cuando, con los mejores medios técnicos de que disponían, construyeron edificios sobrios, nada ostentosos, claramente definidos, capaces de soportar los rigores del clima y de expresar la actitud social de sus habitantes²⁶.

La modernidad, como modo específico de concebir, ha sobrevivido a los múltiples intentos de jubilarla, que

²⁶ GROPIUS, Walter. Alcances de la arquitectura integral. Buenos Aires: Ediciones La Isla, 1963. En: <http://laboratorioarquitecturaperu.blogspot.com/search/label/> (Visto el 03/03/10).

empezaron apenas iniciada la década de los cincuenta: organicismo, realismo, *continuitá*, inclusivismo, racionalismo, posmodernismo, regionalismo crítico, deconstrucción y minimalismo son los programas más sobresalientes entre los que han tratado de tomar el relevo de la arquitectura moderna. Con objeciones de diversa entidad en la *forma*, pero con idéntico sentido en el fondo, tras cincuenta años de rectificaciones y alternativas, la arquitectura moderna renace sin rasguños: no como espectáculo de masas, sino un marco que asume la universalidad de los valores en que se funda. La arquitectura moderna vuelve hoy a interesar, no por un fenómeno cíclico, sino porque ha resistido a la crítica implacable a que la ha sometido el paso del tiempo²⁷.

Los objetores a la modernidad vaciaron de contenido los conceptos de racionalismo y de *forma*. Decidieron llamar racionalista a la arquitectura que presenta ciertos rasgos visuales, dejando de ser un modo de conocer para pasar a ser un estilo. La forma dejó de referirse al conjunto de relaciones que determinan la estructura de un universo visual y pasó a ser entendido como la mera apariencia visible del artefacto. Hace décadas que la mera consistencia estilística se considera suficiente para garantizar la calidad de la obra, sin advertir que así se incurre en un anacronismo, puesto que se juzga la arquitectura moderna con un criterio perteneciente a la tradición académica del clasicismo: la modernidad sustituye el criterio de mimesis por un impulso constructivo en el proyecto de arquitectura. Le Corbusier citaba a menudo como cualidad fundamental del arquitecto *tener sentido de la*

²⁷ PIÑÓN, Helio. *Mario Roberto Álvarez*. Op. cit., p. 10.

forma. Paradójicamente, el interés por la *forma* se ha considerado durante la segunda mitad del siglo XX como la patología fundamental de la arquitectura moderna. Sin advertir que la nueva formalidad era el fundamento mismo de la arquitectura moderna, que casi siempre se identificó con un estilo, como asimilando el trabajo del arquitecto con el de una comadrona que asiste al nacimiento de un ser en cuya constitución no interviene.

La modernidad interesa de nuevo. Helio Piñón reclama la vuelta al racionalismo como actividad intelectual que confía a las ideas el conocimiento de la realidad y a los sentidos el reconocimiento de la *forma*, con independencia de cualquier verificación por la experiencia. Esto no implica afirmar que el racionalismo desmienta lo empírico, simplemente obvia la verificación a través de la experiencia como trámite obligado del acto de conocer²⁸.

La vigencia de la arquitectura moderna se debe reflejar en la recuperación de los valores de la modernidad en todas sus facetas:

El reconocimiento de la *forma*. No deben confundirse los valores intrínsecos de la modernidad con sus características externas; a menudo se considera que toda construcción que emplee un determinado repertorio visual, o que utilice determinados materiales, o que pertenezca a cierto periodo, es representativa de la modernidad. Estos son solo sus atributos aparentes, mientras que sus bases reales se fundamentan en el rigor compositivo y orden formal, sencillez y funcionalidad, en la construcción de sistemas de relación, de vínculos visuales y físicos que, apoyados en la disolución de los límites espaciales, hacen

²⁸ PIÑÓN, Helio. Raúl Sicheo. Op. cit., pp. 8-14.

que la relación entre interior y exterior se consolide mediante un proyecto arquitectónico unitario y a la vez abierto en sí y hacia su entorno²⁹.

Unidad arquitectura-ciudad. Debe rescatarse el valor mediador de la arquitectura, que mediante diferentes tipos de espacios resuelven la relación entre edificio y ciudad. La mejor arquitectura moderna siempre se relaciona con el entorno natural o construido en que se inserta, pero no lo hace desde la mimesis ni desde conceptos ajenos a la propia arquitectura. Según define Helio Piñón, en la arquitectura contextualista, la presión del lugar sirve para disolver la identidad del objeto en la atmósfera ambiental del sector urbano en el que se encuentra³⁰. En la arquitectura moderna de mediados del siglo XX, por el contrario, la consideración de los alrededores del edificio proporciona elementos que intervienen en el sistema formal que afirma la identidad de la obra, a pesar de constituir el periodo que la crítica definió como el más desconsiderado hacia el entorno y la ciudad: el edificio aparece como elemento de un conjunto estructurado por vínculos de relación visual, de modo que la coherencia no se alcanza por armonía, sino por equilibrio de los distintos elementos que intervienen en el episodio arquitectónico.

²⁹ PÍA FONTANA, María; MAYORGA, Miguel. "Volver a mirar". En: *Ciudad y arquitectura moderna en Colombia 1950-1970*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008, p. 5.

³⁰ PIÑÓN, Helio. "No hay forma sin lugar". En: Prefacio a GASTÓN, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 12.

III. LA ARQUITECTURA DEL ESTILO
INTERNACIONAL EN IBEROAMÉRICA



Le Corbusier en Río de Janeiro, 1929
Fuente: Fondation Le Corbusier



III. ARQUITECTURA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN IBEROAMÉRICA

En Latinoamérica, la violenta colisión cultural derivada de la conquista española tuvo efectos muy distintos en función de las diversas regiones de este vasto territorio. Si bien Bolivia, México y Perú pueden reclamar un gran pasado arquitectónico colonial, fruto de la integración de las tendencias artísticas de los colonizadores europeos con las necesidades expresivas de la mano de obra nativa (o en el caso de Brasil, africana), no podría afirmarse igual para otras naciones, donde la arquitectura colonial se aproximó más a una modalidad espontánea y popular³¹. La independencia política de principios del siglo XIX produjo un alejamiento progresivo de la vinculación peninsular, auspiciada por el liberalismo americano, aunque con diversos significados en función de los países. El particular desarrollo cultural de los países de la Plata provocó una europeización y un cosmopolitismo en la segunda mitad del siglo XIX que, sin embargo, no se produjo en México o Brasil. A finales de este siglo, Latinoamérica adoptó los estilos del pasado con actitud nostálgica (aunque fuesen estilos del pasado de otros), si bien durante los años veinte la reacción antieuropeísta provoca un retorno a las formas coloniales. Pero ninguna de estas opciones propuso la búsqueda de una expresión propia y auténtica.

En la década de los años veinte del siglo XX aparece el racionalismo en Iberoamérica como producto de importación cultural. La nueva fuente de inspiración que supone el ideal funcionalista no encuentra idénticas condiciones

³¹ BULLRICH, Francisco. "Arquitectura latinoamericana 1930/1970". En: *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Barcelona: Instituto Catalán Cooperación Iberoamericana, 2004, p 328.

sociales, económicas y culturales que las existentes en Europa, provocando que los primeros ensayos racionalistas no lograsen productos con sólidas raíces. Las primeras obras modernas en Iberoamérica subrayan su carácter internacional, haciendo alarde de la eliminación de cualquier particularidad localista y quedando, desde su ascetismo formal, alejados del criterio de las masas y de las clases más ilustradas.

Le Corbusier realiza doce viajes a América: ocho a Iberoamérica y cuatro a Estados Unidos. En 1929 permanece casi tres meses en el Cono Sur y documenta su experiencia en *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (1930); en 1935 viaja a Nueva York y transcribe su decepción ante la frialdad de la acogida en *Quand les cathédrales étaient blanches: voyage au pays des timides* (1937); en 1936, invitado por Lucio Costa, trabaja un mes en Río de Janeiro en los proyectos de la Ciudad Universitaria y el Ministerio de Educación y Salud Pública; en 1939, a raíz de un violento terremoto que destruyó varias ciudades chilenas, acepta colaborar con los planes de reconstrucción, pero el viaje no se concreta. En la Segunda Posguerra, nuevamente arriba a Nueva York en 1947 para integrar el equipo de proyecto del edificio de las Naciones Unidas, cuya propuesta elaborada en equipo con Niemeyer fue luego atribuida a Harrison y Abramovitz. En 1959 y 1960, visita Harvard para reconocer el terreno del Carpenter Center y recibir el título de Doctor Honoris Causa en la Universidad de Columbia de Nueva York. Se entusiasma con el Plan Director de Bogotá desarrollado con José Luis Sert, visitando cinco veces esta ciudad entre 1947 y 1951. En 1962 realiza su último viaje al Continente

para visitar el terreno que albergaría la Embajada de Francia en Brasilia, que no se llevó a cabo³².

Iberoamérica resulta una experiencia fundamental para Le Corbusier, al incidir en sus valoraciones tecnológicas, en el impacto producido por la nueva escala de los paisajes y en la calidez de los contactos sociales. Allí verifica las tesis sobre el significado estético y la eficiencia técnica de aviones y transatlánticos postulados en *Vers une Architecture*. Al viajar en el *Massilia*, el *Lutetia*, el *Giulio Cesare* o el *Conte Biancamano*, interioriza la funcionalidad de los espacios mínimos y la intensidad de la vida social a bordo. Cuando el capitán Almonacid lo invita al viaje inaugural de la línea aérea que cubriría el trayecto de Buenos Aires a Asunción, tiene por primera vez la ansiada visión del paisaje desde los mil metros de altura del avión *Latecoere*, que desde entonces se convierte en uno de los factores esenciales para la elaboración de los proyectos urbanos. Comprende que sólo así es posible imaginar la escala territorial de una ciudad, en relación con los atributos geográficos específicos que la contenían; mirada panorámica que fundamenta los diseños propuestos para San Pablo, Montevideo, Río de Janeiro o Chandigarh. Sus experiencias aeronáuticas se completan con el zeppelin *Hindenburg*, que lo lleva a la capital carioca en 1936.

Superada la primera etapa de militante purismo racional, durante los años cuarenta el discurso de la modernidad se enriquece por su diversificación regionalista, gracias a la fusión de tradición y realidad, eludiendo actitudes arbitrarias o gratuitas y produciendo obras que, con los

³² SEGRE, Roberto. *Le Corbusier: los viajes al nuevo mundo*. En: http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_46.htm (visto el 15-4-2010).

principios de la modernidad asumida, se producen sin manifiesta voluntad dogmática pero haciendo gala de un dominio de los recursos conceptuales, visuales y formales modernos de innegable consistencia. En Iberoamérica, el Estilo Internacional encuentra un marco de trabajo incomparable por la lúcida conjunción de una generación de arquitectos implicados con los postulados de la modernidad y de una época de crecimiento y desarrollo de gran número de ciudades³³. Aquí, la arquitectura entra en contacto de manera más directa con la autenticidad de las culturas populares y con la realidad de los problemas sociales, fabricando un ámbito donde se va a adquirir mayor grado de compromiso entre cultura popular y modernidad internacional. Las nuevas inquietudes se materializan en el deseo de formular un vocabulario propio y están encarnadas en el movimiento brasileño surgido del Ministerio de Educación y Salud, en el retorno prehispánico de México y en el grupo Austral de Argentina. Pero el significado de estos tres movimientos, aparte de la común reacción contra el cliché de la *máquina de habitar*, divergía en más de un aspecto y si bien tenían en común una honda preocupación por lo social, su acento y carácter distaba de ser el mismo³⁴. En los años cincuenta, cuando surgen con fuerza los Realismos en Europa, se produce paradójicamente el momento en que la arquitectura en Latinoamérica alcanza su mayor grado de madurez y su mayor intensidad estética. Hoy, la longevidad de muchos de sus protagonistas está permitiendo un fácil acceso y un reconocimiento de una meritoria

³³ ROVIRA, Teresa. *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Op. cit., p. 12.

³⁴ BULLRICH, Francisco. "Arquitectura latinoamericana 1930/1970". En: *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Op. cit., p. 332.

producción que contrasta con el desinterés de las políticas culturales desarrolladas por los países latinoamericanos, en muchos casos lastradas por un grave deterioro del poder económico.

1. Argentina, la conexión europea

La arquitectura moderna encuentra en Argentina un precoz nivel de difusión debido a la visita de Le Corbusier a Buenos Aires en 1929 a bordo del trasatlántico *Massilia* y a una exposición en torno al racionalismo italiano, ya en pleno proceso fascista, celebrada en 1933 en Buenos Aires con obras de Figini, Pollini, Terragni o Nervi. Argentina conoce en la segunda mitad del siglo XIX un acentuado proceso de europeización y cosmopolitismo con la presencia de masas migratorias españolas, italianas, inglesas y francesas que alteran la composición étnica y cultural de la población. Aquella visita del maestro deja una marca imborrable, produciendo debates con arquitectos locales (Prebisch, Stok y Vilar) y relaciones con la élite intelectual, para la cual realiza proyectos tales como la casa para Victoria Ocampo (construida en 1932 por Alejandro Bustillo). Será una cruzada emprendida por un conjunto de pioneros que adoptan un lenguaje homogéneo, neutro y puro, excluyendo expresiones radicales de los vanguardismos europeos como el constructivismo, el expresionismo, el futurismo, el kistch de cierta estética norteamericana y del funcionalismo, volcándose hacia el racionalismo alemán de la época. Los primeros ejemplos modernos fueron obras de relevancia urbana como los edificios Comega (Joselevich y Doulliet, 1931), el Safico (Walter Moil, 1932) y el Kavanagh (Sánchez, Lagos y De la Torre, 1934), adaptación moderna del modelo de edificio de renta ya existente a la tipología de rascacielos vigente. Aquí, las ideas de comodidad y eficiencia primaron sobre cualquier consideración, encontrando su antecedente en la estética formal y urbana de la ciudad americana de principios de

siglo y de la escuela de Chicago. En los años cuarenta se dejan ver las influencias del Movimiento Moderno en la enseñanza de la arquitectura, principalmente en la cátedra de René Karman, donde se forman los profesionales que impondrán en las décadas siguientes el nuevo lenguaje. Además, un grupo de discípulos directos de Le Corbusier liderados por Antonio Bonet Castellana, al que conocieron en París en su estudio, que llegaban o retornaban a Argentina poco antes de la Guerra, fundan en 1938 el Grupo Austral sobre la base de los estatutos del Gatepac. Austral reacciona decididamente contra el cliché moderno, refugio de los mediocres, que generó un *estilo moderno* aprovechando tópicos fáciles y epidérmicos de la arquitectura moderna, esforzándose por establecer una continuidad con el paisaje, las técnicas y los materiales de cada zona³⁵. Buenos Aires pierde sus rasgos semi-rurales, conformándose un nuevo horizonte arquitectónico, en ocasiones ecléctico, pero delineado en un lenguaje sobrio que va a erigir edificios memorables.

En 1948 Le Corbusier proyecta para el doctor Curutchet en la ciudad de La Plata su único edificio construido en el continente americano; ejecutado entre 1949 y 1953 y dirigido por Amancio Willians, un parasol y una fachada tamizada por un brise-soleil enfrentan la casa al parque El Bosque, proponiendo una declaración canónica de los enunciados de su arquitectura³⁶. Esta obra logra sus objetivos didácticos por su gran valor e interés para el estudio y el aprendizaje, tanto a nivel general como por su implantación, dando respuesta participativa al contexto

³⁵ *Ibidem*, p. 334.

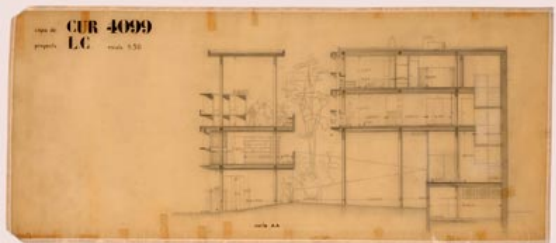
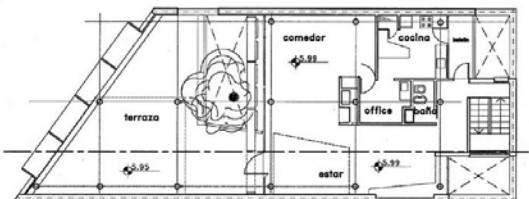
³⁶ LE CORBUSIER. *Oeuvre Complète 1946-52*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1966, Vol. 5, pp. 46-53.



LE CORBUSIER

Casa Curutchet
La Plata, 1948

Fuente: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2008/02/>
http://www.cafedelaciudades.com.ar/arquitectura_57.htm



urbano en la relación entre arquitectura y ciudad desde una fuerte y original idea rectora hasta los niveles particulares de resolución funcional, formal, espacial y tecnológica³⁷. La casa propone una dimensión espacial interior inimaginable en un pequeño terreno entre medianeras. El entramado de brise-soleil de hormigón armado visto que protege el consultorio actúa como fachada virtual transparente apoyada sobre pilotis, permitiendo las visuales desde el fondo del terreno donde se sitúa en tres niveles la vivienda. Es un juego volumétrico, de transparencias y opacidades, de luces y sombras, de planos ortogonales y diagonales, que hacen de esta pequeña casa una obra maestra en una expresión que une íntimamente lo universal y lo local³⁸.

No obstante, la arquitectura moderna permanecerá marginada de los núcleos de poder institucional y económico hasta la caída del primer peronismo en 1955. Los concursos traducen entonces la imaginación de sus arquitectos y urbanistas en nuevos barrios de viviendas o en señalados paradigmas, entre los que destacan dos obras de Clorindo Testa adscritas al neobrutalismo (el Banco de Londres de 1959 y la Biblioteca Nacional de 1962). Esta época en que las ideas de la modernidad encuentran reflejo sobre la escena urbana concluyen con la dictadura instaurada tras el golpe de estado de 1976.

³⁷ CONENNA, Claudio. *La casa Curutchet, un poema arquitectónico de Le Corbusier en Argentina*. En: http://www.arqchile.cl/publicacion_casa_curutchet.htm (visto el 14-4-2010).

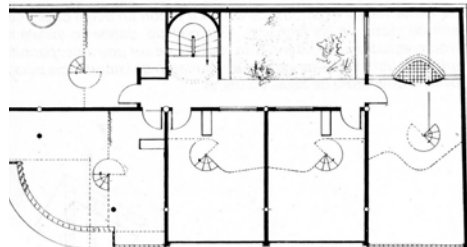
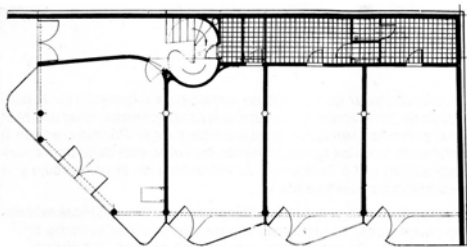
³⁸ SEGRE, Roberto. *Le Corbusier: los viajes al nuevo mundo*. En: <http://www.cafedelasciudades.com.ar/> (visto el 17-4-2010).



ANTONIO BONET CASTELLANA

Casa de estudio para artistas
Buenos Aires, 1938

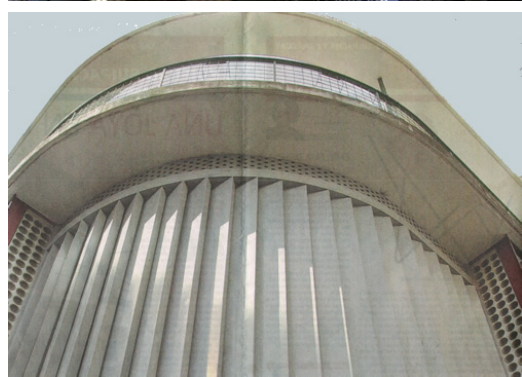
Fuente: <http://picasaweb.google.es/angoarna/>
<http://laformamodernaenlatinoamerica.blogspot.com/>
<http://www.construirydecorar.com/scripts/areaservicios/noticia/>



Antonio Bonet Castellana

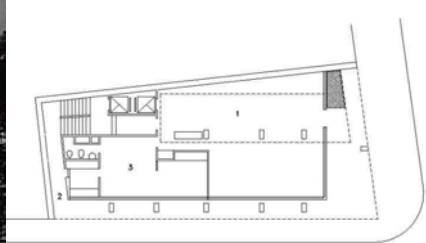
El inicio del Grupo Austral se remonta a 1937, cuando Antonio Bonet Castellana (1913-1989), Jorge Ferrari Hardoy (1914-1977) y Juan Kurchan (1913-1975), que se habían conocido en el estudio de Le Corbusier, se encuentran en París en el V Congreso CIAM. De vuelta a Argentina, Ferrari y Kurchan redactan los estatutos del futuro grupo, del cual también forman parte Amancio Williams, Mario Roberto Álvarez, Horacio Vera Ramos, Abel López Chas, Samuel Oliver, José María Pastor, Simón Ungar y Federico Peralta.

Antonio Bonet, nacido y muerto en Barcelona aunque vivió la mayor parte de su vida entre Argentina y Uruguay, es autor de una pieza arquitectónica proyectada en 1938 junto a sus socios Horacio Vera Barros y Abel López Chas, la llamada *Casa de Estudio para Artistas*, en la esquina de Buenos Aires de las calles Paraguay y Suipacha. Originalmente, el edificio fue proyectado para albergar varios talleres y lugares de trabajo diseñados para artistas (el propio Bonet utilizó uno durante varios años), función que el edificio continúa cumpliendo hoy. Para ello se aplican conceptos de la vanguardia, logrando una obra marcada por los contrastes y la coexistencia de opuestos, presentes tanto en el diseño de la planta como en la utilización de los materiales de construcción. Con audacia, Bonet y sus socios incorporan dobles alturas, terrazas con usos recreativos en el centro urbano y utilización desenfadada de formas curvas y rectas que se contraponen para armar una composición dinámica que recorre la obra. El edificio es interesante ya desde el programa: cuatro locales en la planta baja y dos pisos con siete talleres se encuentran comunicados en su interior por escaleras de caracol. La primera planta es un monoambiente

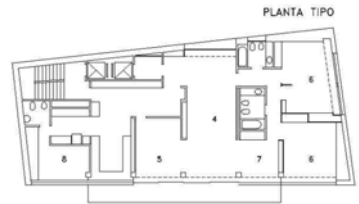


unido a un entrepiso, pensado como lugar de descanso y baño. La planta superior se encuentra coronada por un techo irregular, con forma de bóveda y cada departamento cuenta con una terraza-jardín. La fachada emplea transparencias a través del uso del ladrillo de vidrio de diferentes formatos. Este tratamiento se interrumpe en la esquina, orientada al oeste, donde el edificio se muestra totalmente opaco gracias a una piel convexa constituida por las lamas metálicas de un parasol. El tratamiento de este hueco constituye un manifiesto en sí mismo. El parasol metálico de largas lamas verticales gira gracias a un mecanismo eléctrico, permitiendo una total apertura al medio circundante y logrando de este modo que la luz y la perspectiva del cielo penetren sin barreras en su interior. Al mismo tiempo, su conformación vertical permite detener los fuertes rayos del sol del oeste. El empleo de múltiples componentes de acero (perfiles, chapa doblada, chapa perforada, tejido de alambre) y vidrio (pavés circular y cuadrado, vidrio transparente y traslucido, plano y curvo con apertura fija, corredera y basculante) obedece a la intención de llevar a cabo la obra con recursos provenientes directamente de la industria y, en lo posible, con montaje en seco. En oposición, las bóvedas del nivel superior responden a la sabiduría popular y al trabajo artesanal.

La utilización del vidrio en la planta baja de locales permite materializar la disolución del límite entre interior y exterior, creando un espacio continuo y presentándolo como un mero diafragma técnico, sin autonomía compositiva ni conceptual. Además, el mítico sillón BKF, diseñado para este conjunto de talleres, es otro signo más de su actualidad e inalterable espíritu moderno.



PLANTA BAJA



PLANTA TIPO

REFERENCIAS

- 1. HALL
- 2. ACCESO SERVICIO
- 3. VIVIENDA PORTERO
- 4. ESTAR
- 5. COMEDOR
- 6. DORMITORIO
- 7. ESCRITORIO
- 8. SERVICIO

0 1 2 3 4 5

Fuente: <http://www.mraya.com.ar/>

MARIO ROBERTO ÁLVAREZ

Viviendas en calle Posadas esq Schiaffino
Buenos Aires, 1957-1959



Mario Roberto Álvarez

Mario Roberto Álvarez nace en 1913 en Buenos Aires, iniciando su trayectoria profesional en 1937 tras obtener el título en la Universidad de Buenos Aires un año antes con medalla de oro. Recorre Europa entre 1935 y 1938, conociendo a Le Corbusier, Adolf Loos, Walter Gropius y Albert Speer; en 1947 contacta con Mies van der Rohe y en 1976 es designado por el American Institute of Architects entre los once arquitectos más distinguidos del mundo. Las más de doscientas obras construidas en setenta años ponen en evidencia la lucidez de un arquitecto que contribuyó a construir la modernidad y que ha perseverado en ello, lo que demuestra la solidez de sus convicciones y la naturaleza esencialmente dinámica de su modo moderno de concebir. Mario Roberto Álvarez fallece en Buenos Aires en noviembre de 2011. Más allá de la indiscutible discreción y elegancia de su obra, Helio Piñón destaca la capacidad de Mario Roberto Álvarez para identificar, desde los primeros bocetos de la propuesta, el problema formal específico de cada situación³⁹. Toda su trayectoria demuestra una fidelidad absoluta al racionalismo, poniendo en valor la materialidad y la precisión técnica de su producción.

Destacan entre sus obras de Buenos Aires el edificio de viviendas de calle Posadas (1957-1959) y el Teatro Municipal General San Martín (1953-1960). Especial relevancia conceptual adquirirá el concurso para la Biblioteca Nacional (1961), donde la propuesta de Mario Roberto Álvarez respeta la idea moderna de forma, sentando la fidelidad intelectual a unos principios sólidamente

³⁹ PIÑÓN, Helio. *Mario Roberto Álvarez*. Op. cit., pp. 8-9.



arraigados con sentido del tiempo histórico y estableciendo una distancia definitiva respecto de actitudes coyunturales proclives a cambios periódicos de estilo con banales propuestas simbólicas y expresivas.

El edificio de viviendas referido se encuentra sobre una pequeña parcela en la esquina de las calles Posadas y Schiaffino, logrando un ejercicio de alta calidad desde el sabio empleo de limitados recursos formales. Ubicado en un lugar privilegiado por sus vistas hacia las avenidas Libertador, Figueroa Alcorta y hacia el río y por las generosas zonas verdes próximas, se explotan las visuales mediante fachadas abiertas que posibilitan la panorámica desde los balcones. Se organiza mediante una vivienda por planta, con gran racionalidad y flexibilidad en la distribución que se refleja en una fachada protagonizada por la fuerza expresiva de los antepechos de los balcones corridos de celosía metálica que hacen de parasol sin evitar prolongar hacia el exterior la diafanidad de las estancias interiores. El generoso portal de acceso se abre con cristalerías desde el suelo de granito hasta el cielorraso de madera, creando diluyendo los límites visuales entre el interior y el exterior. El remate escultórico del edificio hace de contrapunto con la planta baja, evidenciando la relación buscada entre verticalidad y horizontalidad y logrando un valeroso manierismo racionalista que alcanza a la vez expresividad y monumentalidad.

2. Uruguay, el cosmopolitismo urbano

Diferentes situaciones sociales, políticas, económicas y culturales de los años posteriores a la dictadura de Gabriel Terra (1931-38), la postguerra y la crisis final del modelo monopolista basado en el batllismo dan lugar a una aceptación crítica de la arquitectura moderna, aunque manteniendo contactos permanentes con la tradición uruguaya. La arquitectura moderna no asume en sus primeros años el control de las obras públicas más significativas, que se continúan realizando, más allá del discurso oficial, en un nítido eclecticismo historicista o en un lenguaje radicalmente heterodoxo. Durante la década de los treinta, la mejora económica conlleva transformaciones en el modo de vida de los habitantes y un nuevo empuje en la construcción pública, donde los preceptos de la modernidad se institucionalizan. Para ello se recurre a una arquitectura de síntesis de lenguajes que aparecen, en una lectura inicial, como contradictorios. No son meros tratamientos superficiales sino verdaderas reformulaciones críticas en lo que se refiere tanto al lenguaje como a los tipos empleados.

Las distintas obras establecen una clara vinculación con el ordenamiento clásico en la resolución volumétrica y en la regulación de fachada que se replantea en términos de una abstracción radical propia de ciertas concepciones modernas⁴⁰. Redefinen tipos que posibilitan, en la mayoría de los ejemplos un juego dialéctico introversión-extroversión y que, simultáneamente, clarifican el funcionamiento, contemplando los problemas de higiene.

⁴⁰ GARCÍA M., Rubén. *Reformulaciones a la arquitectura moderna*. En: <http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/reform.htm> (Visto el 16/05/10).

Existe una voluntad explícita de establecer puntos de contacto con la ciudad pero que, complementariamente, evidencie su vocación de monumento.

En los inicios de la década de los cincuenta se consolidan en el ámbito académico las pautas del movimiento moderno y al mismo tiempo la búsqueda de una mayor relación con el medio físico y la sociedad. Es ya durante estos años donde, a partir de reformulaciones externas, se producen propuestas próximas a las características del lugar, dando lugar a la formulación de una arquitectura que se encuadra en lo que Cristian Fernández Cox llama *Modernidad Apropriada*, en sus tres posibles acepciones, como adecuada, propia o producto de una apropiación. En esa línea se enmarca la obra de Mario Payssé Reyes (Montevideo, 1913-1988), que propone objetivar la adecuación al medio mediante el seguimiento de rígidos principios que consideran las particularidades climáticas, la proporción de vanos en fachada, el uso racional de los materiales, el rigor geométrico y la integración de las artes plásticas en la arquitectura.

Se plantean espacios de intermediación para articular una nueva relación entre arquitectura y ciudad que se detecta en edificios institucionales como el BPS o la sede de AEBU (Lorente Escudero, 1968). Más allá de la percepción de acercamiento y de transparencia que dichas realizaciones puedan tener para la población, es en el campo de la vivienda de interés social, fundamentalmente a partir de la aplicación de la Ley Nacional de Vivienda de 1968, donde esta arquitectura se desarrolla plenamente. Una arquitectura que plantea erigirse como alternativa a la deshumanización de los conjuntos modernos, que lo logra incluso en las propuestas más ambiciosas como el complejo



RAÚL SICHERO BOURET
Edificios Rambla y Guayaquí. Montevideo, 1952



33 Raúl A. SICHERO BOURET
EDIFICIOS RAMBLA Y GUAYAQUÍ (RAMBLA AND GUAYAQUÍ
APARTMENT HOUSES)
RAMBLA REPUBLICA DEL PERÚ A/ CALLE GUAYAQUÍ,
MONTEVIDEO, URUGUAY, 1952

The new apartment houses along the beach at Montevideo are still but a handful compared to the solid wall they have around Capuchina Bay at Rio. The fact of them, however, has a lightness and directness of expression not found at Capuchina. Projecting terrace slabs and vertical louvers of sunshades. Projecting terraces are oriented toward the sea, the slabs projecting provide sun control toward the sea, the louvers serving to provide leverage of the alteration in the apartment plans on successive floors. The latter's roof of the architect's profile, accented by the round towers for the climate machinery, makes the rectangular silhouette of the block. Sichero's detailing, although very simple, is always elegant and the quality of execution is excellent.

HITCHCOCK, Henry Russell. *Latin American since 1945*.
Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1955, pp 150-151

Fuente foto: <http://www.facebook.com/album.php?aid=48747&id=39826816357>

cooperativo Bulevar Artigas, Caribe y Quijote de Montevideo (1971-1976), esencialmente por la calidez y escala de sus espacios, pero que mantiene una lógica de inserción similar a la cuestionada.

Quizás el más destacado de los arquitectos uruguayos sea Raúl Sichero Bouret, nacido en Rivera en 1916 y titulado en la Escuela de Arquitectura en Montevideo en 1942. En 1951 comienza la ejecución de los edificios de viviendas La Goleta (publicados en 1955 en el libro de Henry-Russell Hitchcock *Latin American since 1945*), Martí, Perú y Panamericano en la playa de Montevideo de Pocitos, donde llega a construir 329 apartamentos sobre 74000 m² repartidos en un total de siete edificios⁴¹. En Punta del Este construye edificios en colaboración con Antonio Bonet y Mario Roberto Álvarez.

La corrección estilística que caracteriza la producción de Raúl Sichero es consecuencia de su empeño en la consistencia formal, no un objetivo en sí mismo. Sus proyectos en Pocitos son canónicos por cuanto que resuelven lo esencial de cada situación sin que ello impida que adquieran una identidad que los singulariza debido a las sutilezas de su ejecución, a las sutilezas de su mirada⁴².

Resurgen en el período inquietudes de una apoyatura tecnológica propia, estudiada y racionalizada, que confieren a las soluciones una condición espacial distintiva. El uso de la cerámica armada, que ha adquirido notoria trascendencia internacional, propone, en su caso, una posible alternativa propia. Con objetivos acotados y con una sensibilidad extrema, Eladio Dieste (Artigas 1917-

⁴¹ HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American since 1945*. Nueva York: MoMA, 1955, pp. 150-151.

⁴² PIÑÓN, Helio. *Raúl Sichero*. Op. cit., pp. 8-10.

Montevideo 2000) extrae las mayores posibilidades de una técnica considerando, además, el valor de los detalles que confieren una calidez especial a sus obras que se presentan como elementos primarios, con dificultades de integración a un tejido urbano que generalmente propone pautas distintas. Dieste se rebela contra determinadas soluciones tecnológicas vinculadas al Estilo Internacional surgidas en países con unas condiciones de desarrollo industrial y económico diferentes a las imperantes en Uruguay, reconduciendo el abuso sistemático del vidrio hacia las posibilidades ilimitadas del ladrillo y la cerámica⁴³.



La casa Berlingieri construida en 1949 por Antonio Bonet en Punta Ballena permite a Eladio Dieste, asesor estructural, conocer la bóveda catalana y su empleo como sistema

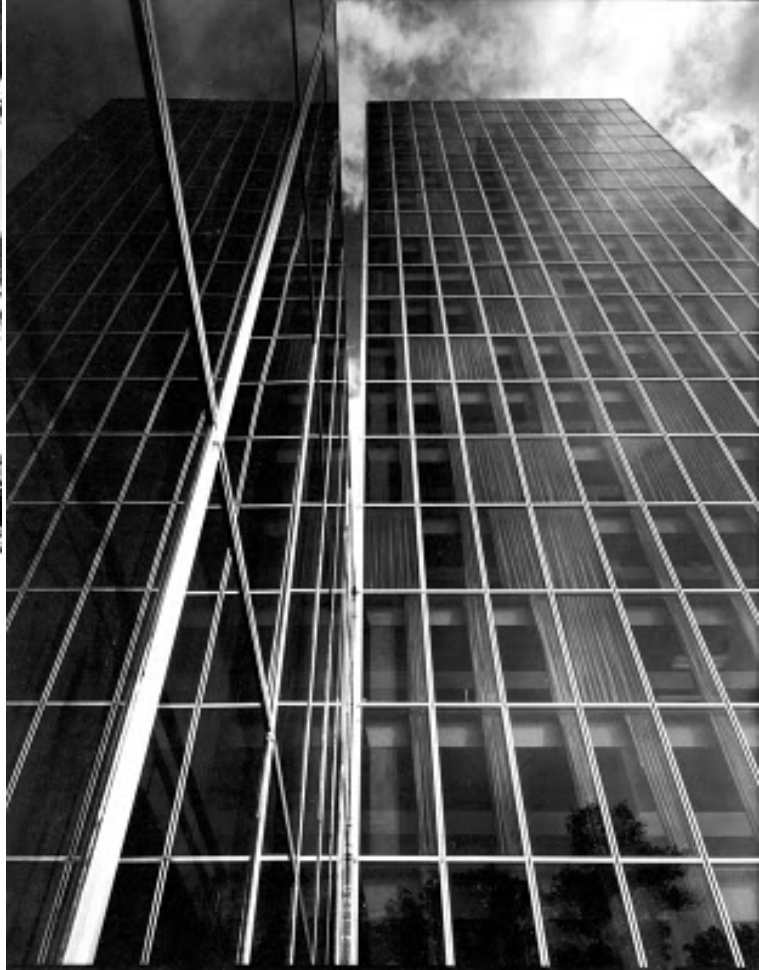
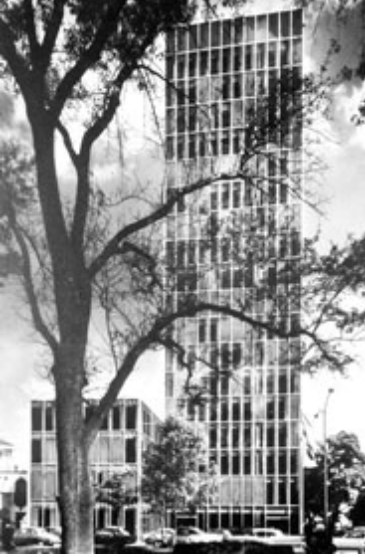
constructivo que, en su novedoso carácter repetitivo, define la esencia formal de la casa. Es sin duda singular la obra de Dieste, excepcionalmente bien concebida y diseñada y, aún cuando no proponga nexos nítidos con el contexto, continúa emitiendo mensajes trascendentes.

⁴³ JIMÉNEZ TORRECILLAS, Antonio. "En la obra de Dieste...". En: *Eladio Dieste 1943-1996*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1996, p. 15.

3. México, el pasado colonial

Quizás no exista ningún país en Iberoamérica donde el pasado colonial haya dejado una impronta tan profunda como en México, donde se erige como una auténtica realidad espiritual y cultural con clara expresión sobre el paisaje rural y urbano. La respuesta contra la mimesis, contra la inconsistente adhesión a las formas coloniales y la incorporación del repertorio moderno surge de las enseñanzas de José Villagrán García, que desde 1924 desarrolla una labor teórica desde la Universidad, apoyada sobre un consistente ejercicio profesional⁴⁴. Nace en 1901 en México DF en el seno de una familia de la clase media. Concluye sus estudios en 1923 en la Escuela de Arquitectura San Carlos de México, donde se impartía una exigente formación académica. A pesar de ello, desde su primera obra (la Granja Sanitaria de Popotla, 1925) están ya presentes todas las ideas que más tarde enseña, desarrolla y construye y que se resumen en la adecuación entre material y apariencia táctil, la concordancia entre *forma* y función, la identidad entre *forma* y destino utilitario económico, la relación entre formas exteriores y estructuras internas y la concordancia entre forma y tiempo histórico. Villagrán ocupa la Cátedra de Teoría entre 1926 y el año de su fallecimiento, 1982, siendo discípulos suyos Juan O'Gorman, Juan Legorreta, Yáñez y Del Moral, que deben al maestro el pensamiento lógico y el equilibrio entre los factores sociológicos, técnicos, funcionales y formales de la arquitectura. En 1952 construye la Escuela Nacional de Arquitectura en la Universidad Autónoma de México DF.

⁴⁴ CETTO, Max. "Arquitectura moderna en México". En: *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Op. cit., pp. 302-319.



AUGUSTO HAROLD ÁLVAREZ

Edificio Jaysour. México DF, 1962

Fuente: *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Barcelona: Instituto Catalán Coop. Iberoamericana, 2004

Casa Álvarez, 1958

Banco del Valle, 1958



Augusto H. Álvarez

Nacido en Mérida en 1914, el yucateco Augusto Harold Álvarez García estudia en la Escuela Nacional de Arquitectura (1933-1935) y desarrolla durante más de medio siglo de actividad profesional (1941-1994) una obra arquitectónica que ha sido calificada como radicalmente moderna, de gran sobriedad y sencillez. La producción de este arquitecto mexicano comprende más de 140 proyectos construidos de los cuales 45 son casas y el resto, en su mayoría, edificios de oficinas que destacan por la finura de sus detalles y su rigor moderno. En el inicio de la década de los cincuenta, la carrera profesional de Álvarez toma un rumbo ascendente y vertiginoso; sin duda esta época -que coincide con los años de la gran arquitectura moderna- es la más significativa de su trayectoria. Asimismo dedica gran parte de su vida a la docencia en varias Universidades. Sus obras más destacadas son el antiguo Aeropuerto internacional de la Ciudad de México (1950-1952), la Torre Latinoamericana (1950-1952), el Banco del Valle de México (1958), el edificio Jaysour (1962), el edificio Seguros La Libertad (1958-1959, primer premio en la Bienal de Sao Paulo, Brasil) y la sede del Arzobispado, todos en México DF⁴⁵.

Para él, la modernidad no fue un estilo sino una pasión, una forma de vida y un compromiso permanente. Augusto H. Álvarez surge en medio de un racionalismo fundamentado en el mito de una sociedad científica y ordenada que admiraba la máquina y la tecnología. Por lo tanto, la arquitectura era entendida esencialmente como un lugar físico,

⁴⁵ SANCHO, Rubén. *Arquitectura moderna en México*. En: <http://forma-moderna.blogspot.com/2006/02/augusto-h-alvarez> (Visto el 24/04/10).

matemático, racional y funcional, basado en el plano y en la percepción plástica, visual y abstracta del espacio. Mantuvo una estrecha relación con la sede capitalina de la Universidad Iberoamericana (UIA), como fundador del Departamento de Arquitectura y Urbanismo y autor del desaparecido conjunto de edificios del campus en la colonia Campestre Churubusco (1961-1963). Reconocido con el Premio Nacional de Arquitectura en 1984, Augusto H. Álvarez muere en 1995 en Ciudad de México.

Luis Barragán Morfin

La obra de Luis Barragán, nacido en Guadalajara en 1902, representa una de las variantes más personales del Realismo arquitectónico, quedando lejos de la imagen industrial de vidrio y acero de sus coetáneos para buscar transmitir mediante la sencillez de su lenguaje sensaciones de calidez y belleza, de serenidad y contundencia. Barragán representa el mejor ejemplo del desarrollo de una arquitectura moderna magistral, atenta al lugar, a las tradiciones locales y a los usuarios, sólidamente edificada sobre los principios de la modernidad pero construida desde un vocabulario mexicano. Su Casa Estudio, verdadero manifiesto de arquitectura moderna del siglo XX, se construye en 1947 en el barrio obrero de Tacubaya de Ciudad de México con inequívocas reminiscencias autobiográficas concebida para la contemplación, la soledad y el recogimiento espiritual. Asimila los lenguajes arquitectónicos de una modernidad destilada desde la huella de la arquitectura vernácula, la andaluza, mediterránea y árabe, los conventos mexicanos del siglo XVI, el arte popular y enriquecida con el trabajo de dos magistrales artistas mexicanos, José Clemente Orozco y Chucho Reyes.

La Casa Estudio de Luis Barragán ocupa 1161 m² distribuidos en planta baja, dos plantas superiores y un amplio jardín. Su austera fachada exterior se integra visualmente con las casas vecinas, siendo su único elemento diferencial una ventana volada cuadrada con rejas en retícula. El sorprendente vestíbulo interior ordena una sucesión de estancias hilvanadas mediante el cuidadoso empleo de la luz, las texturas y el color. Entre ellas, el cuarto de estar con un gran ventanal abierto al jardín y la



LUIS BARRAGÁN

Casa Estudio Barragán. México DF, 1947

Fuente fotos: <http://www.casaluisbarragan.org/>

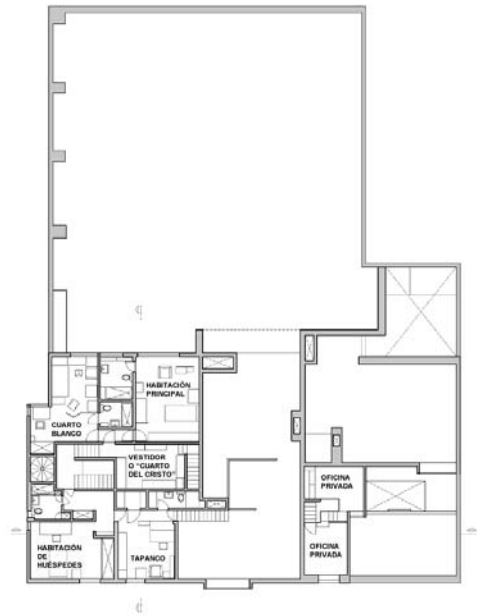
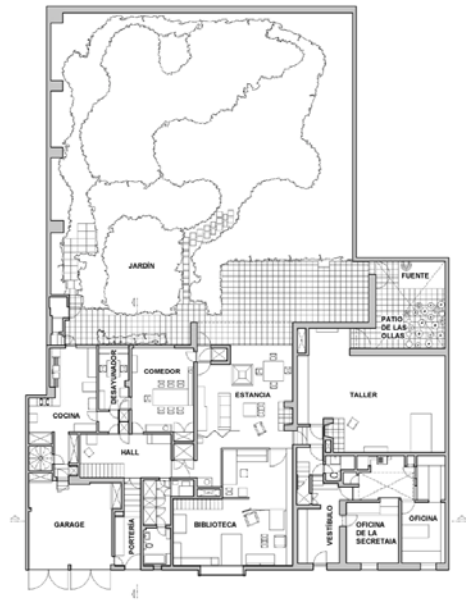


biblioteca, iluminada por el ventanal de la fachada pero resguardada del exterior mediante vidrios opacos. Desde aquí, una escalera de madera asciende, ligera y monumental, hasta la sala de música, entrepiso separado de la biblioteca a través de una celosía a media altura que permite un perfecto control lumínico.

La estancia y la biblioteca articulan la conexión de la vivienda con el taller, espacio de doble altura y ventanales rematado con vigas de madera e iluminación cenital. Una salida indirecta nos lleva al patio de las Ollas, con su hermoso estanque de agua recortado en el pavimento de lava volcánica y muro rosado cubierto por una frondosa enredadera. Al exterior, el amplio jardín opulento y semisalvaje conserva dentro de su vastedad natural las huellas de innumerables intervenciones experimentales y adecuaciones del inmueble, concebido como un oasis en medio del desierto de asfalto de México. Finalmente, la terraza se esculpe en composición abstracta de planos y volúmenes que funcionaron como laboratorio cromático, alojando los requerimientos funcionales de servicio de la Casa Estudio.



El resultado es una síntesis arquitectónica que ha ejercido una influencia considerable en el diseño contemporáneo de jardines y paisajes urbanos y que probablemente hunde sus raíces en el viaje que efectuó a la Alhambra en 1924, con solo 22 años. Luis Barragán es galardonado con el Premio Pritzker en 1982 y el Premio América en 1987 tras ser



lanzado a la fama internacional con la exposición que le dedica en 1976 el MoMA de Nueva York siendo Emilio Ambasz responsable del Departamento de Arquitectura y Diseño⁴⁶. En 1988 fallece en su Casa Estudio, auténtico testimonio de la búsqueda de una expresión propia mediante la recuperación tanto de la tradición arquitectónica mexicana como del universalismo de las culturas: arquitectura emocional concebida en plena libertad creadora con soluciones inquietantes que nos llevan, sin concesiones, a los profundos recodos de la belleza y del placer.

⁴⁶ AMBASZ, Emilio. *Architecture of Luis Barragán*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1976.

Johnson, Polievitzki, Carrerá
Hotel Riviera. La Habana, 1957

Fotos del autor



Richard Neutra
Casa Schuller. La Habana, 1958
Fuente: <http://www.trianglemodernisthouses.com/>



4. Cuba, tropical y moderna

Una vez concluido el gobierno colonial español en 1898, Cuba se transforma en un país independiente sometido a los intereses económicos y políticos de Estados Unidos, quien respalda a lo largo del siglo XX a los llamados dictadores tropicales (Gerardo Machado, 1925-1933 y Fulgencio Batista, 1952-1958). En las primeras décadas del siglo XX, como reacción al academicismo imperante surge un movimiento renovador en la esfera de la arquitectura que se debatirá entre la asimilación de las corrientes vanguardistas foráneas y la toma de conciencia de su herencia cultural⁴⁷. Durante los años veinte y treinta, el eclecticismo es el lenguaje hegemónico en la arquitectura antillana, si bien se dará una mezcla, muchas veces barroca, de elementos coloniales, clásicos y vernáculos. Paralelamente se van asumiendo ciertos códigos del modernismo arquitectónico, tanto por la vía del art-decò, como por esa otra variante conocida por *neocolonial*. El art-decò llegará a Cuba en la segunda mitad de la década de los veinte, ejerciendo como estética de cambio y dejando valiosos ejemplos como el edificio de oficinas de la empresa Bacardí en La Habana. La variante neocolonial, desarrollada desde los años veinte, a veces produce construcciones de un purismo constructivo y un esquematismo de formas que lo acerca a los códigos modernos de la arquitectura. Ejemplo destacado de esta tendencia lo constituye la casa Bonet (1939), del arquitecto Eugenio Batista. La integración de los elementos de la arquitectura colonial -entendidos como vernáculos-

⁴⁷ ALONSO LOREA, José Ramón. *Arquitectura cubana siglo XX*. En: <http://www.monografias.com/trabajos915/a-modo-apuntes/a-modo-apuntes.html> (Visto el 15/05/10).

Becket, Arroyo, Menéndez

Hotel Habana Hilton. La Habana, 1958

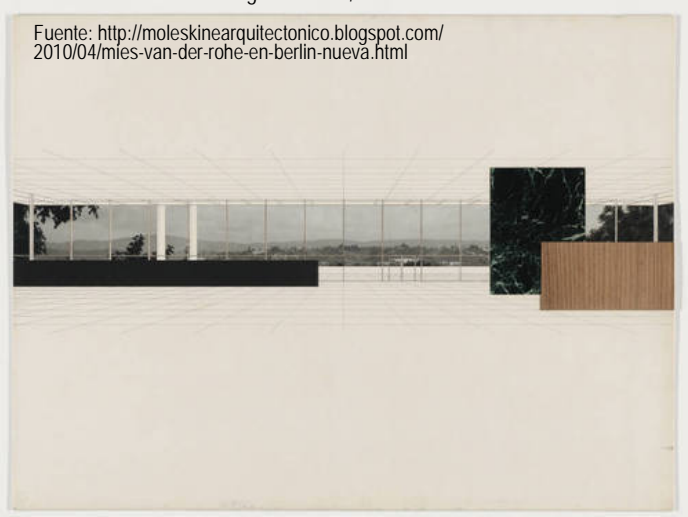
Fotos del autor



Mies van der Rohe

Sede de Bacardí. Santiago de Cuba, 1958

Fuente: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/04/mies-van-der-rohe-en-berlin-nueva.html>



con un enfoque moderno, será un importante logro sobre el cual gravitará, en buena medida, la consolidación de una arquitectura moderna de carácter regional hacia los años cincuenta. La incidencia del racionalismo alemán de la Bauhaus y de la estética de Le Corbusier se hace ver hacia finales de los años treinta en arquitectos de la isla tales como Rafael Cárdenas, Mario Colli y Sergio Martínez. En los años cuarenta, con el primer mandato de Fulgencio Batista, se fundan numerosas instituciones oficiales que dotan al país de un importante número de edificios públicos, semipúblicos y de capital privado. Se desarrolla una variante de art-decò muy moderada, asumiendo gran variedad de propuestas decorativas: las formas geométricas y los colores pastel dominan las fachadas, matizando la luz del trópico. Los años finales de los cuarenta van a ser testigos de una modernidad avanzada en arquitectura que se manifiesta en la construcción de conjuntos polifuncionales y en la aplicación de las tesis funcionalistas del racionalismo adaptadas al nuevo entorno tropical mediante el uso de variados espacios sombreados y de la incorporación de la vegetación al interior de la residencia.

La consolidación del lenguaje moderno se refuerza durante los años cincuenta con la visita a la isla de Walter Gropius y Josef Albers (ambos imparten conferencias en la Universidad de La Habana), José Luis Sert (quien junto a Paul Lester Wiener confecciona un nuevo Plan Director de La Habana en 1956), Mies van der Rohe (que proyecta en 1958 la sede de Bacardí en Santiago de Cuba) y Richard Neutra (que ejecuta la casa Schuller en La Habana, 1958). Durante los años cincuenta los arquitectos están muy al tanto de lo que se está haciendo en el extranjero, tanto del racionalismo

alemán como del funcionalismo norteamericano como de la estética brasileña representada en la figura de Niemeyer, siendo aprovechada la bonanza económica por las empresas privadas para la construcción de torres y rascacielos de oficinas y viviendas. El inminente proceso de industrialización y el interés por crear un sistema de infraestructuras turísticas traerán una fuerte expansión urbanística y arquitectónica en La Habana, consolidándose la hegemonía de la estética racionalista con la ampliación del abanico de tipologías (Hotel Riviera y Hotel Habana Hilton, ambos de equipos americanos, pero que integraron obras de artistas plásticos cubanos).

Elemento fundamental de esta década es la adaptación de la construcción racionalista al ambiente tropical, enriqueciendo los códigos constructivos con el uso de brise-soleil (Tribunal de Cuentas y Retiro Médico de Aquiles Capablanca y Antonio Quintana, 1952) y la incorporación de aportes vernáculos de la arquitectura colonial: patios interiores, galerías perimetrales, transparencias cromáticas del vidrio, puesta en valor de las texturas del ladrillo y de la piedra, de la madera, la cerámica y el cristal policromado, tendiendo a integrar lo construido a la naturaleza (Cabaret Tropicana de Max Borges, 1951).

Con el triunfo de la Revolución cubana en enero de 1959, la arquitectura de la isla se ve envuelta en profundos cambios teóricos y funcionales. La implantación del sistema socialista genera la estatalización del sector y la consiguiente eliminación de la iniciativa privada. Atrás quedan los proyectos de las residencias individuales, de los grandes supermercados y de las altas torres financiadas por el comitente privado. A partir de ese momento la

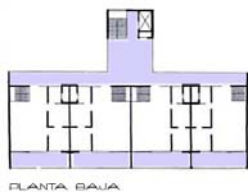
arquitectura da prioridad a las más urgentes necesidades sociales, edificando escuelas, centros hospitalarios y viviendas multifamiliares a todo lo largo del país, fundamentalmente en las zonas rurales. La construcción masiva y de bajo costo -viviendas, centros hospitalarios, escuelas, industrias, vaquerías, hoteles- será posible gracias a la utilización de elementos prefabricados - paneles, moldes deslizantes, losa hueca-, que sustituyen el anterior trabajo artesanal de recuperación de valores vernáculos. Ante la necesidad de repetir masivamente los prototipos, esta industrialización de la construcción genera un carácter estandarizado y homogéneo, sin matices entre las diferentes tipologías antes citadas.

La rigidez característica del estado socialista, implícita en las decisiones emanadas desde el poder central, no puede doblegar la iniciativa individual de los arquitectos de talento, deseosos de expresar creativamente los contenidos humanistas de la ideología marxista-leninista⁴⁸. A esta época corresponden, ya en la década de los sesenta, tres conjuntos fundamentales, todos en La Habana: la Unidad Vecinal Habana del Este (Roberto Carrazana, Reynaldo Estévez, Hugo Dacota, Mario González y Mercedes Álvarez, 1959-1963), las Escuelas Nacionales de Arte (Ricardo Porro, Victorio Garatti y Roberto Gottardi, 1960-1963) y la Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría (Humberto Alonso, Fernando Salinas, Manuel Rubio, José Fernández y Josefina Montalván, 1961-1969).

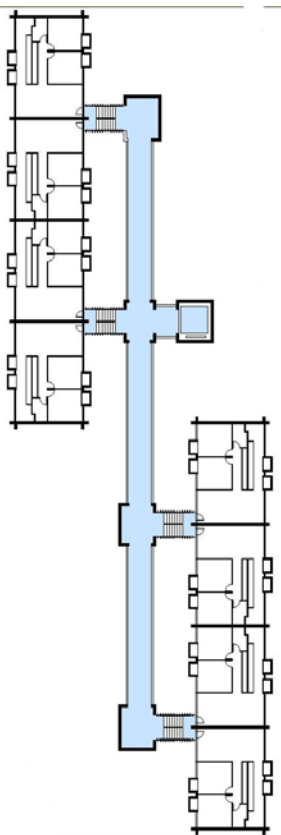
⁴⁸ SEGRE, Roberto. *Medio siglo de Arquitectura cubana (1953-2003)*. En: http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_40.htm (Visto el 17-04-10).

ANTONIO QUINTANA SIMONETTI
Edificio esquina calles 23 y 26. La Habana, 1950-52

Fuente: <http://arquitectura-cuba.blogspot.com/search/label/Antonio%20Quintana>
Fotos del autor



Edificio en Malecón. La Habana, 1967



Antonio Quintana Simonetti

Antonio Quintana (La Habana, 1919-1993) pertenece a la generación de arquitectos que introduce el Movimiento Moderno en Cuba en los años cuarenta. Comienza su carrera profesional con Leonardo Morales (1887-1965) y luego asimila los códigos formales contemporáneos con Emilio del Junco, Miguel Gastón y Martín Domínguez. En la céntrica esquina de calles 23 y 26 en el barrio del Vedado construye en 1952, junto a Alberto Beale, Manuel A. Rubio y Augusto Pérez, un magnífico edificio de doce apartamentos dúplex más ático. El edificio se apoya únicamente en cuatro pilares, volando seis metros en los laterales y quedando conectado al volumen exento de escalera y ascensor mediante pasarelas cada dos plantas; la planta baja queda diáfana, aumentando la ingravidez del volumen de las viviendas e integrando el ámbito público y privado. En 1955, necesidades económicas y de búsqueda de mayor rentabilidad hicieron que la planta baja se ocupase por un concesionario de coches; más tarde se sumaron funciones de cafetería en planta baja y restaurante en el entresuelo, anulando la concepción original del proyecto y haciendo imposible distinguir la diferenciación de volúmenes y la posibilidad de dar un mejor uso a este espacio brindado a la ciudad⁴⁹. Entre 1955 y 1958 construye el Retiro Médico, edificio que se adapta al fuerte desnivel existente en la esquina de las calles 23 y N mediante un potente zócalo de oficinas de cinco alturas sobre el que se eleva una escultórica torre exenta destinada a apartamentos que se convierte en elegante icono urbano. Hacia el este, la torre ofrece

⁴⁹ SEGRE, Roberto. *Antonio Quintana*. En: <http://arquitectura-cuba.blogspot.com/search/label/Antonio%20Quintana> (Visto el 8-05-10).



ANTONIO QUINTANA SIMONETTI

Seguro Médico. La Habana, 1955-58

Fuente: <http://www.flickr.com/photos/revista-mexicocityagain/4497943138/in/set-72157623789612822/>
<http://www.rafaellopezrangel.com/galeria%20habana.htm>



balcones volados revestidos con cerámica de color alternando en cada planta con persianas de madera de suelo a techo; la fachada oeste de la torre es una interesante composición integrada por la verticalidad del volumen exento del ascensor que contrasta con la horizontalidad de los pasillos exteriores y las ventanas rasgadas de las habitaciones. El zócalo, ocupado hoy por el Ministerio de Salud Pública, presenta ventanas enrasadas en la fachada este y un espectacular brise-soleil en la fachada orientada hacia el norte, roto en la esquina más alta de la parcela, desmaterializando la celosía e integrándola al ámbito público y social. El voladizo de acceso en forma de ocho estilizado o de alas de libélula expresa a la perfección la deseada simbiosis lograda entre la ingeniería estructural, la arquitectura y el arte; asimismo, el mural cerámico de Wifredo Lam del vestíbulo es una excelente muestra de la presencia del arte en la arquitectura de estos años⁵⁰.

En 1967, Antonio Quintana y Alberto Rodríguez conciben un edificio experimental en el Malecón de La Habana, compuesto por dos torres de 17 plantas articuladas por un núcleo de ascensores unidos a las escaleras por largos tubos externos de circulación horizontal. Pequeños volúmenes chapados con gres sobresalen en la fachada atenuando el efecto de gran pantalla de las torres, en las que se destila un lenguaje descarnado próximo al brutalismo. Es la primera construcción que se ejecuta en Cuba con encofrados deslizantes en los grandes paramentos verticales que hacen de tímpanos estructurales y a su vez sostienen unas losas que, con un sistema de postensado y armadas con acero de alto límite elástico, son ancladas a los tímpanos salvando

⁵⁰ MARTÍN, Baltasar. *Arte y arquitectura: divorcio a la cubana*. En: <http://arch.cubaencuentro.com/rawtext/> (Visto el 15-05-10).

grandes luces y evitando el empleo de vigas. Estos elementos contienen la célula básica de vivienda, subdividida por tabiques ligeros pero manteniendo la máxima continuidad del espacio interior. El edificio anticipa el empleo masivo de la prefabricación de los años setenta.

Antonio Quintana proyecta en 1972 el Parque Lenin donde, según sus propias palabras, *la arquitectura no predomina sobre el paisaje, tiene que someterse e integrarse a él*, y en 1979 construye el Palacio de las Convenciones, cuyos salones quedan circundados de la exuberante vegetación tropical del lujoso y exclusivo barrio de Cubanacán. En los años setenta, período caracterizado por el dogmatismo ideológico y la rigidez de las normas constructivas aplicadas en las obras sociales de carácter masivo, Quintana culmina su trayectoria desde la experimentación de la naturaleza recuperada y la significación del "diseño ambiental" como síntesis entre las manifestaciones artísticas, el diseño, la arquitectura y el urbanismo.

5. Brasil, bajo el magisterio de Lucio Costa

Lucio Costa es la figura clave en la implantación de la arquitectura moderna en Brasil. Titulado en 1922, tras unos años de intensa producción como arquitecto académico, en 1930 es elegido director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, modificando tanto la orientación Beaux Arts de la Escuela hacia las vanguardias modernas como la de su propio despacho profesional. En 1936, al recibir el encargo del Ministerio de Educación y Salud Pública, constituye equipo con un grupo de arquitectos jóvenes de inclinación moderna bajo la orientación de Le Corbusier, que permaneció un mes en Río de Janeiro invitado por Lucio Costa para el impulso del proyecto. En 1942 realiza en el MoMA de Nueva York la exposición *Brazil Build: architecture new and old, 1652-1942*, planteando una meritoria articulación teórica entre modernidad y patrimonio en Brasil⁵¹. Entre 1957 y 1960 desarrolla el proyecto urbanístico de Brasilia, la nueva capital del país.

La arquitectura de Lucio Costa procura la adecuación del vocabulario moderno a la realidad del trópico, con su paisaje, clima y ambiente particulares, a la vez que busca un acercamiento a formas y procedimientos del pasado arquitectónico colonial⁵². De ahí el precoz empleo de la celosía cerámica, la estructura reticulada y el azulejo en diálogo productivo con elementos del léxico moderno tales como los brise-soleil, los pilotis y el muro cortina. La

⁵¹ WISNIK, Guilherme. "Arquitectura moderna y patrimonio según Lucio Costa y Mario de Andrade". *Lars Cultura y ciudad*, 2009, n° 17, p. 9.

⁵² BULLRICH, Francisco. "Arquitectura latinoamericana 1930/70". En: *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Op. cit., p. 330.

arquitectura moderna brasileña adopta desde entonces las manifestaciones culturales populares, colectivas, rurales y anónimas como base de una cultura moderna erudita, buscando una síntesis entre modernidad y cultura vernácula.

Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi constituye una de las experiencias más originales y significativas de los Realismos de la llamada *tercera generación*. Nacida en Roma (1915), se licencia en Arquitectura en 1939, trasladándose a Milán en 1940 donde inicia una fructífera colaboración con Gio Ponti y Bruno Zevi. Allí será subdirectora de la revista *Domus*. Durante la Guerra se alista al Partido Comunista Italiano, formando parte activa de la resistencia a la ocupación alemana. En 1943 su estudio es destruido por un bombardeo. En 1946 emigra a Brasil junto al crítico, coleccionista y galerista de arte Pietro María Bardi, obteniendo la ciudadanía brasileña en 1951. Allí encuentra el territorio idóneo para vivir y para hacer posible su utopía, consiguiendo obras en las que modernidad y tradición no son antagónicas, capaces de conciliar funcionalidad con poesía, modernidad con mimesis. En su obra se superan las dicotomías en las que se había dividido la estética del siglo XX: la lucha entre abstracción y mimesis, espíritu y materia, razón y tradición, concepción y representación, cultura y naturaleza, arte y vida⁵³. Si el arte moderno era intelectual, internacional y reacio al gusto establecido y a las convenciones, en Brasil Lina Bo Bardi enraíza su arquitectura en la experiencia del arte popular, negro e indígena, rigurosamente distanciado del folklorismo, el populismo y la nostalgia. El proyecto de las vanguardias, al aplicarse en Latinoamérica, se revitaliza y humaniza, consiguiendo no caer en el formalismo y el academicismo: al adaptar la idea de modernidad asimilada en Italia a la

⁵³ MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada*. Op. cit., pp. 13-14.

LINA BO BARDI
Museo de Arte de Sao Paulo, 1959



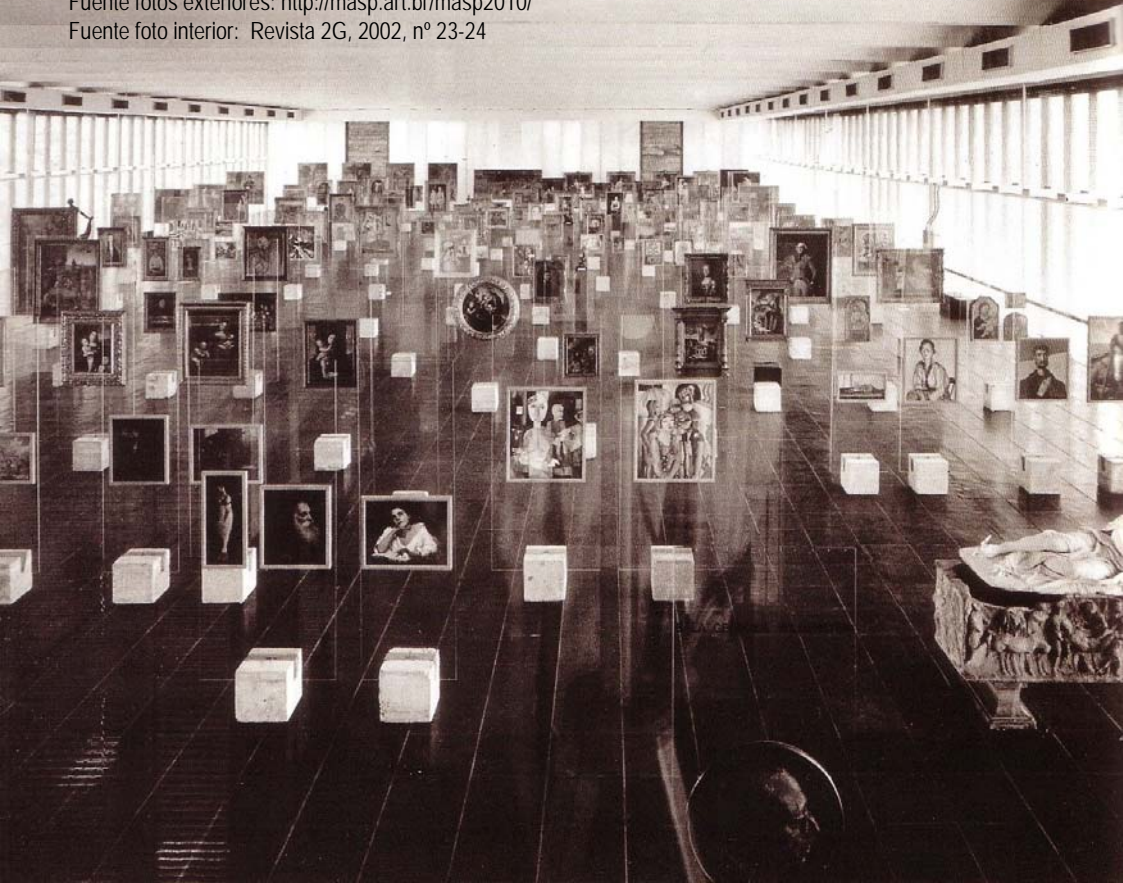
realidad latinoamericana descubre que aquí la raíz no está en los modelos maquinistas, sino en la simplicidad de lo primitivo, en la propia historia y en la potencia de la naturaleza. Lina Bo Bardi aporta una fusión entre tradición y realismo, enriqueciendo el discurso de la modernidad. Bo Bardi muere en Sao Paulo en 1992. Su casa propia en Sao Paulo, la Casa de Vidrio (1951), emplea la planta libre elevada sobre pilotis abrigando con un patio interior la fuerte presencia de la vegetación y la naturaleza. El acceso se provoca desde debajo de la casa, desde un jardín cubierto que conduce hasta la escalera, iniciando un calculado recorrido que acentúa la relación de la casa con el entorno. Ya en el salón los espacios interiores acristalados vinculan interior y exterior mediante fina carpintería metálica, dirigiendo la mirada al exterior presente en el árbol del patio central, en la vegetación del jardín y en la visión lejana de Sao Paulo. Detrás, una pared blanca y ciega protege la parte privada de la casa, garantizando la intimidad. Mitad transparente, mitad opaca; mitad pública, mitad privada; mitad moderna, mitad tradicional; mitad aérea, mitad acuática; mitad apoyada sobre el terreno, mitad sobre pilares⁵⁴. La Casa de Vidrio muestra una gran afinidad con la obra de los maestros modernos. No obstante, en fechas tan tempranas es meritoria la adecuación de los modelos asimilados en Europa al lugar y a la cultura de Brasil, produciendo una lectura certera, actualizada y singular de aquellas obras. Su edificio público más representativo es el Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo (1957-68), el mayor museo de arte del Hemisferio Sur, donde dos pórticos gigantes de

⁵⁴ OLIVEIRA, Olivia de. "Hacia Lina Bo Bardi". 2G , 2002, n° 23-24, p. 24.



Fuente fotos exteriores: <http://masp.art.br/masp2010/>

Fuente foto interior: Revista 2G, 2002, nº 23-24



hormigón armado sostienen en el aire el prisma ingrávigo del museo de 70 metros de luz, 29 de ancho y 14 de altura, suspendido ocho metros sobre el espacio inferior convertido en plaza cubierta. En el MASP desaparece la fachada frontal y monumental hacia la avenida Paulista, sustituida por el simbolismo de la volumetría. Debajo, otro ámbito semienterrado rodeado de vegetación alberga salas de exposiciones, biblioteca, restaurante y teatro. El interior del Museo es transparente y fluido, potenciando el carácter diáfano de la planta segunda a través del empleo de caballetes de vidrio como soporte expositivo. Aquí se funden la concepción arquitectónica y museográfica, con una nueva interpretación del espacio, que supera el tradicional aislamiento de la obra de arte para fomentar la relación entre todos los elementos expuestos, creando asimismo una atmósfera de aproximación entre el visitante y cada obra de arte. En una inmensa caja de luz, los cuadros flotan sin ningún tipo de sistematización, de manera que la obra no se ofrece al espectador como representación, sino como presencia: arquitectura y pintura levitan. Rompiendo la idea clásica de museo entendido como recorrido lineal, continuo y direccional, Bo Bardi comprime en el interior de la arquitectura todo el tiempo para ofrecerlo como un solo instante de duración infinita⁵⁵.

Lejos del mito de la originalidad propagado por una parte de la arquitectura brasileña de la época, Lina Bo Bardi busca la contextualización total de la obra, recurriendo incluso al camuflaje con el entorno. Su obra no sólo es un manifiesto contra la arquitectura heroica y universal, sino también contra la idea de desarrollo asociado al progreso

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 16.

que invadió Brasil desde los años cincuenta, y que tuvo como imagen emblemática la promesa de un Eldorado llamado Brasilia. Desde aquella época, Lina Bo Bardi lucha con su obra y sus escritos contra ese colonialismo cultural que, unido al avasallador impulso del interés mercantil, avanzaba a pasos agigantados⁵⁶. Las obras arquitectónicas de Lina Bo Bardi no delimitan lugares "exclusivos". Nada ni nadie está excluido de estos edificios, siempre dispuestos a buscar la síntesis de lo viejo y lo nuevo, el arte popular y el arte erudito, intelectuales y analfabetos, pobres y ricos, adultos y niños, negros y blancos, el pasado y el presente. Más importante que la arquitectura fuese o no moderna era conseguir que fuese utilitaria, imaginativa, libre e integrada a la realidad y Bo Bardi logra expresar en su obra toda la riqueza de los valores comunitarios, la necesidad de los espacios poéticos para la gente, espacios creativos como embrión generador de una comunidad. Su obra posee la fragancia, la fascinación y la autenticidad de los inicios⁵⁷.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁵⁷ MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada*. Op. cit., p. 23.

6. Colombia, la expresión de lo local

La arquitectura pintoresca de raíz inglesa extendida por Colombia desde finales del siglo XIX no impide la lenta implantación de los principios del Estilo Internacional desde los años treinta a partir de dos vías: por un lado, a través de los arquitectos europeos (Brunner, Rother o Violi) que nutren la primera Escuela de Arquitectura, creada en Bogotá en 1936. Por otro, desde los arquitectos colombianos formados en universidades americanas durante las décadas siguientes, que importan el organicismo de Wright y el racionalismo tardío de los emigrados europeos, provocando un aluvión de edificios en altura que no evita la investigación de otros valores más ligados a lo local: el clima, el paisaje, la luz, el empleo del ladrillo y el interés por la escala más modesta⁵⁸.

En los años cincuenta, los arquitectos colombianos evitan reproducir aquella arquitectura moderna como un estilo, lo que exige un refinado ejercicio de reconocimiento visual que filtra lo esencial de lo contingente, accediendo por esta vía a un revolucionario sistema estético basado en la capacidad crítica y no en la confianza despreocupada sobre modelos importados. Con este sentido se introducen las nociones de precisión, rigor, economía de medios y funcionalidad, que en manos de arquitectos tales como Cuéllar-Serrano-Gómez, Obregón & Valenzuela, Borrero-Zamorano-Giovanelli y Pizano-Pradilla-Caro, entre otros, se constituyen en atributos que dotan de legitimidad las obras construidas, difundidas a través de la revista *Proa*, consiguiendo una amplia aceptación social.

⁵⁸ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Colombia". A&V, 1994, n° 48, p. 65.

A la universalidad y la legitimidad se une la autenticidad como valores de la arquitectura moderna colombiana. Además de las limitaciones de disponibilidad de materiales de construcción, el contraste entre el clima septentrional norteamericano y europeo y el clima tropical colombiano determina otra de las principales diferencias arquitectónicas que obliga al uso de elementos tales como parasoles, patios interiores, persianas y grandes aleros. Estos matices consiguen que la arquitectura colombiana de los cincuenta y sesenta no pueda ser considerada como una prolongación intrascendente del Estilo Internacional⁵⁹. En esta línea, posiblemente sean Guillermo Bermúdez Umaña y Fernando Martínez Sanabria (nacido en Madrid en 1925) las dos figuras más influyentes por la aplicación de los valores de la tradición artesanal sobre la base incuestionable de la arquitectura moderna.

A este vínculo de reconocimiento de la indisoluble relación entre lo universal y lo local en la arquitectura colombiana se adhiere asimismo la obra de Rogelio Salmona. Desde su pensamiento, sus escritos y sus enseñanzas, Salmona añade el valor que otorga al compromiso social, a la defensa del espacio público y a la cualidad intrínseca de su arquitectura de vincular permanentemente los aspectos formales y los rasgos espaciales.

⁵⁹ HENAO, Edison; LLANOS, Isabel. "Sentido y vigencia de la arquitectura moderna colombiana". En: *Ciudad y arquitectura moderna en Colombia 1950-1970*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008, p. 4.

Obregón & Valenzuela

Los arquitectos Pablo Valenzuela y José María Obregón Rocha nacen en Bogotá en 1920 y 1921 respectivamente; Rafael Obregón González, primo del último, nace en Barcelona en 1919. En 1944 fundan la firma *Obregón & Valenzuela*, con sede en Bogotá tras acabar sus estudios en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Washington. Valenzuela será el gerente, mientras que los Obregón se ocuparán del proyecto y ejecución de las obras. Su actividad se desarrolla entre Bogotá y Barranquilla, obteniendo en 1966 el Premio Nacional de Arquitectura en la III Bienal Iberoamericana por el conjunto Bavaria en el Centro Internacional de Bogotá. En 1976, con el fallecimiento de Rafael Obregón, se produce una reestructuración de la firma mediante la división de las secciones de proyecto y construcción. Especial trascendencia adquirirá la investigación en torno a la solución Torre-plataforma, que Obregón & Valenzuela desarrollarán en varias ciudades de Colombia (Banco Francés e Italiano, Banco del Comercio y Banco Popular en Bogotá, Banco de Bogotá en Cartagena) en respuesta a la problemática generada por la inserción de edificios en altura sobre trazados en damero con parcelario irregular y escasa sección de las vías⁶⁰.

El Banco del Comercio de Bogotá (1957-58) propone, por un lado, una plataforma ajustada a la morfología urbana circundante (pendiente, parcela y edificaciones colindantes) que extiende el espacio público a su interior mediante pasajes peatonales. Sobre la plataforma se eleva

⁶⁰ MARTÍNEZ, Carlos. "Banco de Bogotá en Cartagena". *Proa*, 1958, n° 119, pp. 12-15.



DDOA

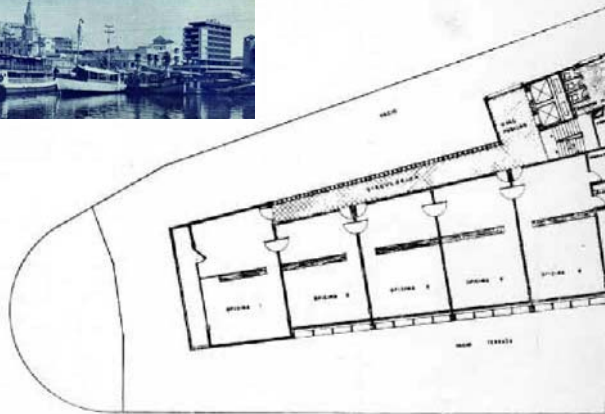


119

OBREGÓN & VALENZUELA

Banco del Comercio de Bogotá
Cartagena, 1957-1958

Fuente: Revista Proa 119, junio 1958



PISO TIPICO

la torre como un ente autónomo, aislada de cualquier relación física con los aledaños, con la fachada menor hacia la calle y componiendo un nuevo orden urbano al margen de la irregularidad física de una parcela entre medianeras. El programa para el edificio de oficinas se desarrolla de manera óptima, ya que en la torre se disponen las oficinas privadas y en la plataforma aquellas abiertas al público. El dominio de la forma se refleja en la impecable distribución funcional de las plantas y en la ventilación e iluminación natural de todas las dependencias, que se consigue por la disposición de la torre liberada de sus medianeras y por la cubierta traslúcida y ventilada del pasaje peatonal que acompaña todo el desarrollo de la plataforma hacia el fondo de la parcela.

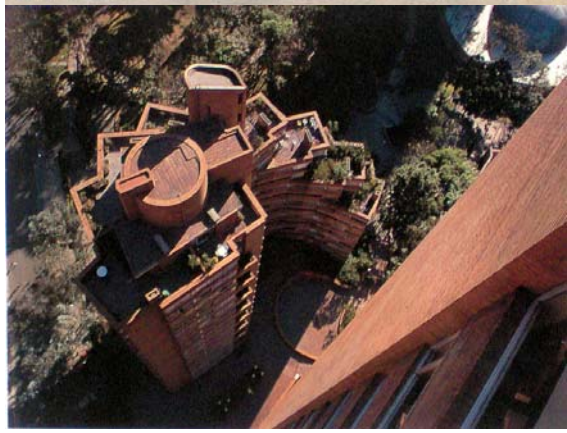
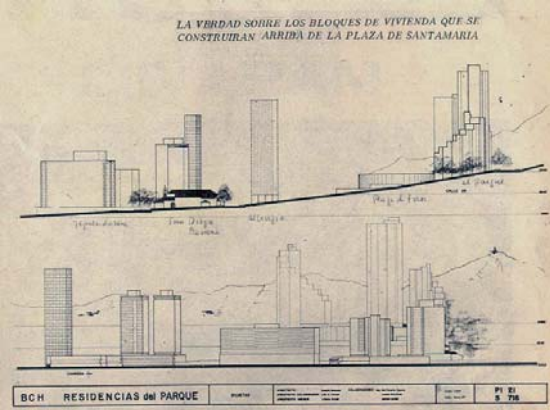
El rigor del edificio permanece intacto, sesenta años después, debido a la calidad superlativa de la ejecución de los detalles y a la impecable ejecución de las fachadas de hormigón visto, con un sentido de la forma que concilia la solución técnica con la solución artesanal⁶¹.

⁶¹ HENAO, Edison. "Torre plataforma entre medianeras". En: <http://www.docomocolombia.com.co/docs/Edison%20Henao.pdf> (Visto el 03/05/10).

ROGELIO SALMONA

Torres del Parque
Bogotá, 1968-1970

Fuente: <http://obra.fundacionrogeliosalmona.org>
<http://www.arquitour.com/torres-del-parque-rogelio-salmona/>



Rogelio Salmona

Rogelio Salmona nace en 1927 en París y con dos años viaja a Colombia. Tras empezar la carrera de Arquitectura en la Universidad Nacional de Bogotá, vuelve a París en 1948 para trabajar durante diez años en el Taller de Le Corbusier, a quien había conocido durante la visita de éste en 1947 con motivo de la redacción del Plan de Bogotá. En 1958, Salmona regresa a Colombia para vincularse al ámbito académico, instalándose ya definitivamente. Fallece en 2007 dejando una comprometida producción arquitectónica en la que destacan las Torres del Parque de Bogotá (1968-1970), la Casa de Huéspedes Ilustres de Cartagena de Indias (1984) o el Archivo General de la Nación en Bogotá (1992)⁶².

Las Torres del Parque resumen en su sensibilidad topográfica, en su descomposición volumétrica y en la preocupación por la textura del ladrillo una realidad táctil que integra lo vernáculo con su experiencia europea, tal y como asimiló tras su enriquecedora colaboración en el proyecto de las casas Jaoul con Le Corbusier. Las Torres, tres volúmenes de hasta treinta plantas levantados junto a la plaza de toros de Bogotá, trascienden su condición específicamente arquitectónica para provocar una ambiciosa renovación, introduciendo controladas densidades urbanas y potenciando la creación de ámbitos ciudadanos propicios para el intercambio social. En su evocador perfil urbano evidencian el paisaje natural mediante espacios abiertos de transición en continuidad con el parque Independencia, haciéndolo presente desde la arquitectura a través del delicado empleo del ladrillo como material local dominante.

⁶² SALMONA, Rogelio. "Casa de Huéspedes Ilustres". *Periferia*, 1994, n° 13, p. 66.

7. Venezuela, la integración plástica

La riqueza petrolífera de Venezuela trae consigo una importante influencia americana, con su lógico reflejo sobre la imagen urbana acrecentada por la reconstrucción masiva a que obliga el terremoto de Caracas de julio de 1967. Como en todos los campos de la vida nacional, la arquitectura venezolana está tremendamente influenciada por el desarrollo de la actividad petrolera, pues esta actividad permite el flujo de cuantiosos recursos económicos que se destinaron a la construcción de importantes obras arquitectónicas. Al estudiar la evolución de la arquitectura moderna en Venezuela, el año 1927 constituye un hito fundacional, pues en ese año llega a Caracas un joven arquitecto catalán, Manuel Mújica, quien iniciará la moda del estilo neocolonial en sus numerosas quintas diseñadas para las primeras urbanizaciones residenciales de Caracas y que tiene la más triunfal expresión en la nueva forma que recibe el Panteón Nacional (1929). Mújica adopta el repertorio moderno, evolucionando hacia un depurado cubismo, con algunos excelentes resultados junto con otros arquitectos de Caracas como Carlos Guinand, Rafael Seijas Cook, Willy Ossott y Carlos Raúl Villanueva. Curiosamente Mújica retoma su interés hacia formas neobarrocas realizando en los últimos años de su vida un conjunto de obras en Mérida: la modificada Catedral (1958), la Universidad (1953-1955) o el Palacio de Gobierno (1958) entre otros. En 1941 Villanueva diseña el conjunto residencial de El Silencio, marcando una nueva época en la arquitectura venezolana al fijar las características de la vivienda colectiva en sus bloques habitacionales. Cede en su parte frontal a la tentación de aplicar formas neocoloniales, pero retoma el riguroso

diseño moderno en las fachadas vueltas hacia el cerro de El Calvario, como también en la distribución de los cómodos apartamentos, dentro de edificios de modesta altura, dispuestos alrededor de los jardines interiores. De aquí en adelante, las experiencias del Banco Obrero (establecido en 1928), siempre más numerosas, van a adoptar la tipología del edificio de 4 o más pisos, formando grandes conjuntos de los cuales también Villanueva será el principal proyectista. De su oficina, donde trabaja un grupo de jóvenes arquitectos que formarán la próxima generación profesional, salen proyectos importantísimos, como el imponente conjunto del 23 de Enero con bloques laminares de 15 a 20 pisos, construido en 1955.

De las experiencias de Mújica surge paralelamente la corriente «populista», intentando valorizar los elementos presentes en la arquitectura popular venezolana, tales como techos cubiertos con tejas, estructuras de madera o paredes caladas, cuyos principales protagonistas son Tomás José Sanabria y Fruto Vivas. Entre 1952 y 1954 se construye el Centro Simón Bolívar que marca una nueva escala urbana con sus torres de más de 30 pisos y con un estilo influenciado por Le Corbusier. Su ubicación modifica todo el ordenamiento del centro de la capital, en el cual se impone como el eje principal la avenida Bolívar. Una de las obras más notables, concluida en 1983, es el teatro Teresa Carreño.

Se difunde el uso de nuevos materiales: plástico, aluminio, vidrios opacos o reflectantes en muros cortina y en unión con hormigón se establecen como lenguaje habitual de la arquitectura actual, presentes en obras fruto de la bonanza petrolera tales como la Torre Europa de Carlos Gómez de Llarena, la Torre Británica de Bernardo Borges y Francisco

Pimentel, el Cubo Negro de Carlos Eduardo Gómez o la Torre de David de Carlos Fuentes, entre otros. El gigantesco conjunto del Parque Central, de Enrique Siso y Daniel Fernández Shaw, es la expresión de la misma tendencia, con sus vidriadas torres de 50 pisos, que junto con la tardía aplicación de los alveares residenciales, influencia de Le Corbusier, crea un fuerte impacto visual en la Caracas actual. En éste, como en otros casos, la calidad de la arquitectura se ve disminuida por una endémica insuficiencia de la planificación urbana y por las notorias deficiencias en el mantenimiento de los edificios y de su entorno.

Carlos Raúl Villanueva

Villanueva, hijo de un diplomático venezolano, nace en 1900 en Londres pero su cultura fue francesa; en 1928 se traslada a Venezuela, sin saber hablar castellano, tras titularse en la École des Beaux-Arts de París, con comienzos balbuceantes a través de edificios leídos en clave ecléctica y neocolonial. En 1937 vuelve a París para la construcción del Pabellón de Venezuela en la Exposición Internacional, entrando en contacto con destacados arquitectos y artistas plásticos e iniciando su adscripción a los cánones de la modernidad. Su reto mayor fue la construcción de la Universidad Central de Caracas, donde trabaja desde 1943 hasta su muerte, en la que destacan los edificios del Aula Magna y de la Biblioteca Central, unidos por una plaza cubierta. Ya como director de la oficina de proyectos del Banco Obrero se orienta hacia la creación de bloques que sirvieran de vivienda de uso colectivo, como son el caso de la unidad residencial Paraíso y el 23 de Enero. El complejo que conforma la Ciudad Universitaria está considerado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Muere en Caracas en 1975.

En Carlos Raúl Villanueva, dividido entre dos culturas y dos medios geográficos distintos, surge la ambición de integración y síntesis que persigue insistentemente en una búsqueda vital que le permite, mediante su arquitectura, asignar un giro productivo al conflicto de pertenecer a dos culturas y a dos ámbitos geográficos tan distintos: el mundo ilustrado de la cultura europea y el mundo americano, exótico y provinciano, pero pleno del atractivo híbrido y tropical que percibe la sensibilidad del extranjero en su propio país. Desde las primeras etapas de la Ciudad



CARLOS RAÚL VILLANUEVA
Aula Magna y Biblioteca.
Ciudad Universitaria de Caracas, 1952-53

Fuente: [http://wapedia.mobi/es/
Universidad_Central_de_Venezuela](http://wapedia.mobi/es/Universidad_Central_de_Venezuela)



Universitaria de Caracas se pueden rastrear las trazas de una nueva espacialidad, atmosférica e inspirada, plena de memorias y vanguardias. Villanueva se permite soñar su propio lenguaje mestizo, ambiguo y complejo, personal y colectivo, que disuelve entre la vegetación tropical. Las grandes estructuras de la Ciudad Universitaria de Caracas, como los estadios y las grandes salas, junto a los corredores techados en vuelo que vinculan sus diferentes lugares, constituyen la explosión del arte tectónico en la arquitectura de Villanueva, capaz de aunar la expresión de los materiales, la integración de obra plástica de artistas, la preocupación acerca del lugar, su clima y atmósfera, así como la recuperación desenfadada de elementos tradicionales de la arquitectura latinoamericana que habían tenido su origen en la herencia colonial, como balcones, corredores, tramas para protegerse del sol y plazoletas. El interior del Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas constituye el máximo logro de lo sublime. El acondicionamiento acústico trasciende en arte e inunda el espacio que se puebla ahora de nubes de colores. Las dimensiones del lugar y de las volátiles piezas de gran tamaño creadas por Calder, contribuyen a su vez a producir la sensación de sobrecogimiento ante este espectáculo artificial, obra de la sensibilidad del artista, de los técnicos y del arquitecto. Demasiadas expectativas unidas y sintetizadas en esta obra de arte total⁶³. En la arquitectura de Villanueva los edificios trascienden sus límites para convertirse en la pauta que ordena el espacio

⁶³ HERNÁNDEZ DE LA SALA, Silvia. "En busca de lo sublime. Carlos Raúl Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas". En: *VI Conferencia Internacional de Docomomo*. Ponencia leída en Brasilia, el 21 de septiembre de 2000.



a una escala y con un sentido mayor dentro de una concepción moderna del espacio urbano, gracias a la fuerza de las acusadas formas de las cubiertas, a la expresión formal del esqueleto, a la especialidad de las fachadas con sus aleros y sus elementos de protección solar, a las grandes superficies de mosaico o bloque calado o a los cuerpos acusados y transparentes de las escaleras⁶⁴.

⁶⁴ VILLANUEVA, Paulina. "Carlos Raúl Villanueva, Arquitecto". En: *Carlos Raúl Villanueva*. Sevilla: Tanais Ediciones, 2000, p. 18.

8. Chile, la modernidad tardía

Chile posee un alto grado de homogeneidad lingüística y cultural favorecido por una situación de aislamiento geográfico que la ubica lejos de los centros generadores de ideas de la cultura occidental. Esta posición ha fomentado una permeabilidad singular, ya que su condición de *isla en tierra firme* le ha exigido históricamente la inquietante búsqueda de una identidad cultural, política y económica. Por ello, el Estilo Internacional obtiene en Chile un reconocimiento tardío, agravado por la calidad de su tradición académica. El Art Nouveau, Art Decó, la arquitectura colonial y el racionalismo llegan casi simultáneamente a partir de la década de los veinte: lo que en Europa tuvo un largo desarrollo, en Chile llega comprimido en un corto período.

La construcción de las primeras obras modernas en Santiago se encuentra con un medio en que las ideas artísticas y expresivas están regidas por conceptos naturalistas e impresionistas, sin entender el carácter abstracto y puro propuesto por la modernidad. Solamente en poesía podemos encontrar expresiones que escapan a lo figurativo y pintoresco en Pablo Neruda y Vicente Huidobro. La combinación de tipos espaciales y planimétricos clásicos, con imágenes y tecnología moderna, es habitual en una arquitectura que aparece como racional y moderna, pero con estructura clásica. Esto produce una situación de imitación pasiva e incompleta de un movimiento cuyas ideas y espíritu no son del todo comprendidos y diferenciados, presentándose una brecha entre la teoría y la práctica arquitectónica. Durante la década de los treinta comienza a gestarse la revisión de las bases y supuestos teóricos de la enseñanza

de la arquitectura chilena: en 1933 se produce un movimiento reformista en los planes académicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile. En 1935, Gebhard y Parraguez editan la revista *Arquitectura*, primera publicación del Racionalismo en Chile. En la Universidad Católica este proceso sólo se produce en 1947, siendo hasta esta fecha la orientación netamente academicista salvo excepciones como Sergio Larraín, Jorge Aguirre y Alfredo Johnson. Los frutos de las reformas y del activismo de los pioneros se verán años mas tarde, ya que faltaba entre los arquitectos chilenos la convicción profunda que motivaba a los maestros europeos y norteamericanos a crear una nueva estética. Mientras tanto, las obras vanguardistas aguardan sigilosamente tiempos mejores para reproducirse a mayor escala.

El terremoto de Chillán de 1939 y la presidencia de Pedro Aguirre Cerda con su programa de modernización, junto con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, definen un nuevo contexto social y cultural que propiciará el desarrollo de la arquitectura moderna. Por primera vez, esta arquitectura recibe un apoyo institucional que permite expresarse no sólo a través de obras menores, sino también en instituciones públicas de importancia urbana. En los años cuarenta coexisten diferentes expresiones y enfoques frente a la arquitectura: aún pervive un Art Nouveau tardío, formas de Art Decó, arquitectura neocolonial y una arquitectura con fuerte influencia neoclásica. En la arquitectura moderna persiste un racionalismo aparente que busca la analogía de imágenes navales sin llegar a interpretar los postulados de la modernidad, constituyendo una transición entre el clásico y los principios modernos. Con el fin de la Guerra, la influencia de la cultura



**BRESCIANI, VALDÉS,
CASTILLO & HUIDOBRO**

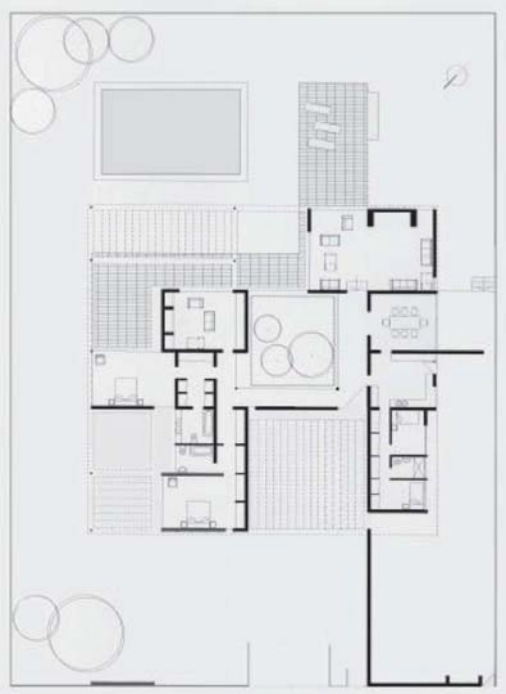
Unidad Vecinal Portales
Santiago de Chile, 1954-1966

Fuente: Docomomo Chile



norteamericana se hace más fuerte en arquitectura en detrimento de la influencia europea, iniciando una nueva etapa. Numerosos arquitectos chilenos van a estudiar a Europa, Estados Unidos y Brasil, lo que tendrá una decisiva influencia posterior. Ya a fines de los cincuenta, la institucionalización de la Arquitectura Moderna, el ocaso profesional de la generación de los veinte y las reformas universitarias determinan la hegemonía casi absoluta de la modernidad como expresión arquitectónica, con obras que se acercan cada vez más al espíritu racionalista original. Sólo en este contexto se entiende el cambio, en menos de una década, desde las casas de Eyzaguirre, Cruz y Munizaga a los nuevos conceptos en vivienda de Jaime Sanfuentes, Ismael Echeverría, Eduardo Cuevas o Abraham Schapira. A la década de los cincuenta corresponde el desarrollo de las leyes de fomento a la vivienda y de grandes empresas constructoras. La consolidación de la arquitectura moderna, a través de obras de importancia urbana e institucional, como la Universidad Técnica del Estado (1957), la Unidad Vecinal Portales (1954-66), la Escuela Naval y, finalmente, el concurso para el edificio de la CEPAL ganado en 1960 por Emilio Duhart, son el reflejo de la aceptación de los principios modernos en los arquitectos y también en los organismos del Estado⁶⁵. No es hasta el periodo 1964-1973, gobernado por el demócrata cristiano Montalvo y por el socialista Allende, cuando se producirán las realizaciones más brillantes basadas en los postulados de la modernidad y orientadas fundamentalmente hacia la experimentación social en el campo de la vivienda.

⁶⁵ MORENO, Manuel; ELIASH, Humberto. *Arquitectura moderna en Chile (1930-50)*. Santiago de Chile: Universidad Católica, 1992, pp. 1-10.



JAIME SANFUENTES IRARRAZÁVAL
Casa Reyes. Urbanización Jardín del Este
Santiago de Chile, 1965



Jaime Sanfuentes Irarrazával

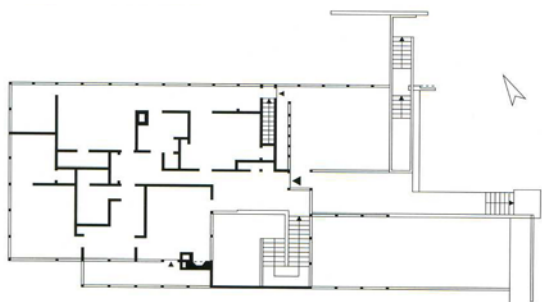
Jaime Sanfuentes, nieto del Presidente de la República Juan Luis Sanfuentes, nace en 1922 en Santiago de Chile, trasladándose con su familia a los dos años de edad a París, donde estudia en l'École de Beaux Arts. Allí permanece hasta 1940, cuando regresa para cursar los estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Chile que concluye en 1949⁶⁶. En 1950 se une a la oficina de Osvaldo Larraín Echeverría y Jaime Larraín Valdés, con quienes diseña varios edificios en el centro de Santiago. En 1958 viaja a Estados Unidos, donde permanece tres meses, haciendo prácticas en los estudios de Richard Neutra, de Eero Saarinen, y de la firma de Skidmore, Owens y Merrill, quizás la más grande de la época. Entre 1960 y 1963 se asocia con Gustavo Krefft y Roberto de Ferrari, levantando otros edificios; pero en 1963 se independiza, afrontando su época más prolífica, construyendo 27 casas en Jardín del Este. Muere en Santiago de Chile en 1967, víctima de un tumor cerebral a los 45 años.

Las viviendas unifamiliares que construye reflejan la influencia de las casas californianas de Richard Neutra, levantadas dentro de los más estrictos cánones de la modernidad con humildes materiales, apropiándose de la totalidad de la parcela mediante una arquitectura intemporal que fusiona exterior e interior, diluyendo sus límites.

⁶⁶ ROVIRA, Teresa. "Jaime Sanfuentes. Biografía". En: *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Barcelona: Instituto Catalán Cooperación Iberoamericana, 2004, p. 104.

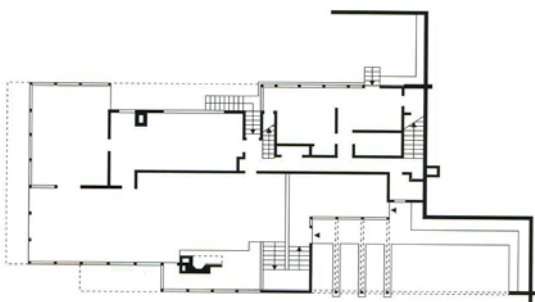
IV. LA ARQUITECTURA DEL ESTILO
INTERNACIONAL EN ESTADOS UNIDOS





RICHARD NEUTRA
Casa Lovell. Los Angeles, 1929

Fuente: <http://es.wikiarquitectura.com/>



IV. ARQUITECTURA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN ESTADOS UNIDOS

1. El inicio del sueño americano

A principios del siglo XX, Estados Unidos era un país arquitectónicamente irrelevante; en 1950, el centro internacional del arte contemporáneo ya se había instalado en Nueva York. En este vertiginoso protagonismo adquiere trascendencia el papel de arquitectos pioneros que supieron conquistar un liderazgo mundial equiparable al auge económico y político del país. Según el crítico Martin Filler, Richardson fue el primer gran arquitecto norteamericano cuya obra presentaba una afirmación plena de independencia cultural con respecto a Europa⁶⁷. Aunque Henry Robson Richardson falleció en 1886 a los 48 años de edad, a pesar del proceso de recuperación histórica del Románico que desarrolló desde su periodo de formación en París, su obra identificó con su contundencia y rigor la naciente época de afirmación nacional americana.

Louis Henri Sullivan (1856-1924) es considerado como la figura que proporciona las bases teóricas y formales del gran icono norteamericano -el rascacielos-, adoptando el conocido orden tripartito formado por basamento, fuste y coronación como soporte de una decoración aplicada símbolo de los anhelos de una economía creciente. Fundador de la Escuela de Chicago, Sullivan es señalado como el introductor del funcionalismo en Estados Unidos, si bien sus teorías no las aplica hasta la llegada de Frank Lloyd Wright a su despacho, donde trabaja entre 1887 y 1893. Con su carrera en declive ya en 1900, un análisis más detallado

⁶⁷ FILLER, Martin. "Hitos en el camino". *A&V Monografías*, 2000, n° 84, pp. 4-14.

de su obra demuestra que carecía de un sentido estructural de la naturaleza de los materiales, valorándolos tan solo por sus posibilidades decorativas en superficie: Collins juzga que Sullivan únicamente demostró genio como decorador⁶⁸.

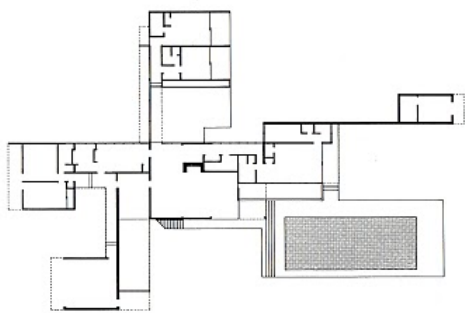
Frank Lloyd Wright (1867-1959) es un artista que ningún otro país podría haber producido, al hacer realidad su ideal de individualismo autosuficiente basado en la dualidad tan americana que une el culto a la naturaleza con el recelo de la metrópolis⁶⁹. Su creencia en la dispersión por encima de la densidad lo sitúa como referente de la defensa de los derechos del individuo sobre los intereses colectivos. Wright calificó de *desarraigado y cosmopolita* al Estilo Internacional, como un producto antiamericano de importación contrario a los valores nacionales.

Cuando durante los años treinta la arquitectura moderna europea empieza a difundirse en Estados Unidos, se presenta desposeída de su contenido ideológico y social, ofreciéndose como una máscara adecuada para las actividades corporativas del capitalismo iluminado. La arquitectura del Movimiento Moderno en Europa, incluso cuando se mueve dentro de un sistema capitalista, ha estado afectada por influencias culturales de raíz socialista; esto nunca llega a suceder en la arquitectura americana. En 1938, Walter Gropius y Mies van der Rohe, dos antiguos directores de la Bauhaus (fallecidos en 1969 con seis meses de diferencia) ocuparon influyentes puestos académicos en Harvard y Chicago. Tuvo que producirse la industrialización forzada de la arquitectura norteamericana en los años cuarenta para

⁶⁸ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp. 115-116.

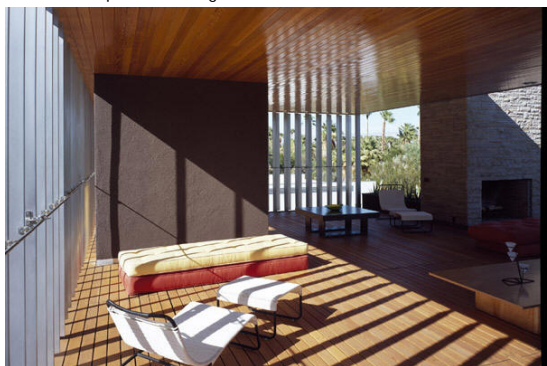
⁶⁹ FILLER, Martin. "Hitos en el camino". Op. cit., p. 10.

que aparecieran argumentos a favor de un Movimiento Moderno verdaderamente mecanizado. El optimismo de posguerra y el avance en los conocimientos estructurales adquiridos durante el conflicto hizo el resto, fijando las cualidades específicas del Estilo Internacional en Estados Unidos como modelo oficial del sistema empresarial en base a edificios más grandes y transparentes que cualquiera de los edificados en Europa en entreguerras y distanciándose a su vez del frío eclecticismo de raíz clásica de los años veinte.



RICHARD NEUTRA
Casa Kaufmann. Palm Springs, 1946-1947

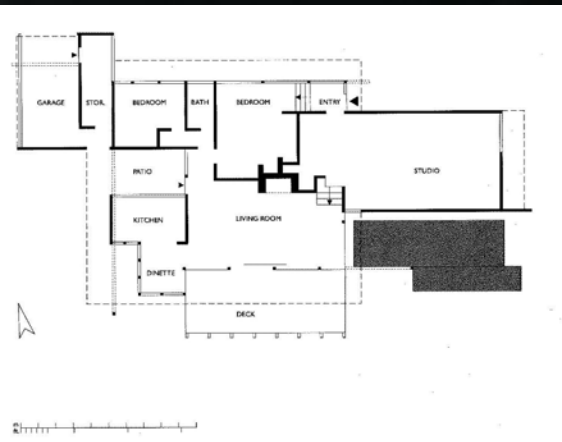
Fotos de Shulman
Fuente: <http://www.trianglemodernisthouses.com/>



2. Neutra y Mies: la contribución de los inmigrantes

Estados Unidos dio nombre al Estilo Internacional a partir de la muestra *Arquitectura Moderna: una exposición internacional* que se celebró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932. En el catálogo *The International Style: Architecture Since 1922* que acompañó a la Exposición durante su itinerancia, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson seleccionan una obra de 1929 de Richard Neutra, la casa Lovell de Los Ángeles, calificándola de *complicada y confusa*⁷⁰, ignorando los valores de una producción arquitectónica que daría lugar al primer fenómeno de aceptación generalizada del Movimiento Moderno en Estados Unidos. Nacido en Viena en 1892, Neutra se traslada a Estados Unidos en 1923 donde colabora con el arquitecto también vienés Rudolf Maria Schindler hasta finales de los años veinte, introduciendo una versión muy pura del Estilo Internacional al mezclar con éxito la conciencia social del Movimiento Moderno con la experimentación cultural del sur de California generada por el reciente asentamiento de una amplia población. En la casa Lovell, la relación entre arquitectura y naturaleza se teje a través de espacios intermedios que enlazan los distintos niveles de la casa hasta la última escalera que desciende desde la plataforma de la piscina a la cimentación; no es sin embargo un recorrido concebido como *promenade* para mostrar la complejidad espacial de la casa, sino que se trata de un paseo funcional, quedando los espacios púdicamente situados a su margen, como hilados, sin ser atravesados, anticipando una visión libre y

⁷⁰ HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Op. cit., p. 215.



RICHARD NEUTRA
Casa Chuey. Los Angeles, 1956

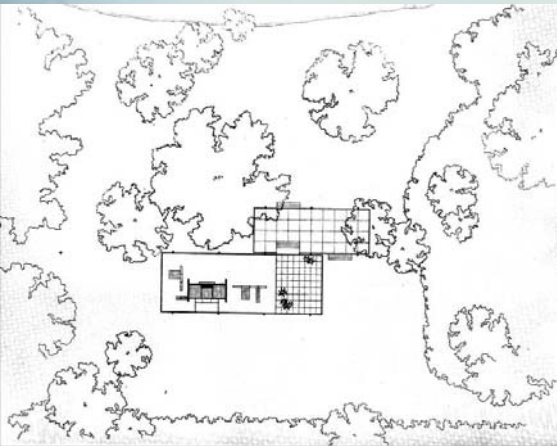
Foto de Shulman
Fuente: <http://www.trianglemodernisthouses.com/>

desenfadada de la relación entre hecho construido y territorio natural⁷¹.

Neutra siempre permanece vinculado al racionalismo por su meticuloso interés en estructuras ligeras y elementos prefabricados, aunque el funcionalismo nunca le abandonaría, imbricado con un respeto hacia la naturaleza de raíz organicista. Sus obras se despliegan en armonía con el entorno, integrando en sus interiores toda la energía del paisaje, consiguiendo un híbrido de hedonismo y nobleza de ideales que justificaba la búsqueda del placer característica de la emergente economía de consumo. Su definición de naturaleza, interpretada como un continuo que pertenece al individuo, queda ya fijada en la casa Kaufmann construida en 1947 en el desierto que se extiende alrededor de Palm Springs, donde la planta se estructura en cuatro alas en forma de cruz, garantizando iluminación y ventilación cruzada en todas las estancias y protegiéndose de los fuertes vientos del noroeste. La continuidad de las zonas comunes interiores con los porches exteriores fusiona la casa con el paisaje sin renunciar por ello a diferenciarse a sí misma. Su carácter volátil, expresado en los planos horizontales de cubierta que parecen flotar sobre los cerramientos de vidrio, y su cualidad tectónica, definida mediante el empleo de la piedra de Utah, provocan una dialéctica vital entre naturaleza y artefacto, entre vegetación natural y creación artificial del ser humano, que permanecerán constantes en su prolífica producción posterior. En los cincuenta, aquellos elementos que retratan la arquitectura de Neutra (fusionar la arquitectura en un espacio interior-exterior continuo pero

⁷¹ VELA CASTILLO, José. *Richard Neutra. Un lugar para el orden*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, pp.103-108.

MIES VAN DER ROHE
Casa Farnsworth. Plano, Illinois, 1949-1951



JOHNSON AND MIES VAN DER ROHE IN THE GALLERIES OF THE MIES RETROSPECTIVE EXHIBITION CURATED BY JOHNSON AND INSTALLED BY MIES AT THE MUSEUM OF MODERN ART, 1947



SCHULZE, Frank. *Philip Johnson, life and work*.
Chicago: University of Chicago Press, 1994.

diferenciado mediante grandes paños deslizantes de vidrio e introducción de la vegetación en la arquitectura) son asumidos en todo el país dentro del proceso de suburbanización asociado al *boom* residencial de posguerra⁷².

Richard Neutra falleció en Alemania en 1970.

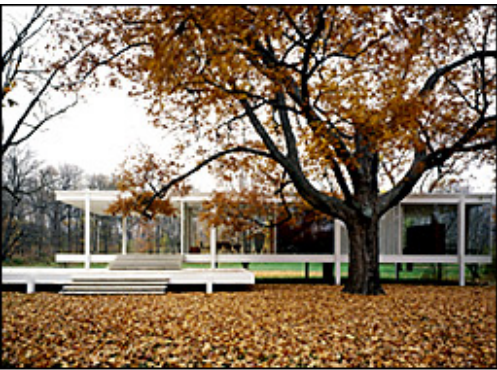
En el referido catálogo *The International Style: Architecture Since 1922* aparecen varias obras europeas de Mies van der Rohe: los apartamentos en la Weisenhof de Stuttgart, el pabellón alemán de Barcelona, la casa Lange en Krefled y la casa Tugendhat de Brno, así como una imagen de un estudio apartamento en Nueva York de 1930. Estas obras canónicas expresan la nueva concepción del espacio que fluye entre los pilares y los muros, despojados de su condición estructural. Los acontecimientos que se sucedían imparablemente en Alemania, iniciados con el cierre de la Bauhaus en 1933, obligan a Mies, admirado en los Estados Unidos desde aquella exposición, a iniciar el camino del exilio, instalándose en Chicago en 1938 e inaugurando una sobriedad nueva que arranca con el encargo en 1939 del plan director del Campus del Instituto Tecnológico de Illinois. Mies van der Rohe opta por la estructura metálica vista y por el vigor arquitectónico de los perfiles de acero laminado, que ya eran elementos indispensables en la moderna edificación americana para expresar la alianza de la economía y la técnica, un vínculo tan característico del dinamismo emprendedor de Chicago como evocador de la fusión del arte y la industria de la vieja Werkbund alemana⁷³. En 1947, el MoMA le dedica la primera gran exposición monográfica sobre su trabajo, comisariada y diseñada por

⁷² FILLER, Martin. "Hitos en el camino". Op. cit., p. 8.

⁷³ FRAMPTON, Kenneth. "El desconocido Mies van der Rohe". En: *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986, p. 7.



Fuente: <http://www.american-architecture.info/>

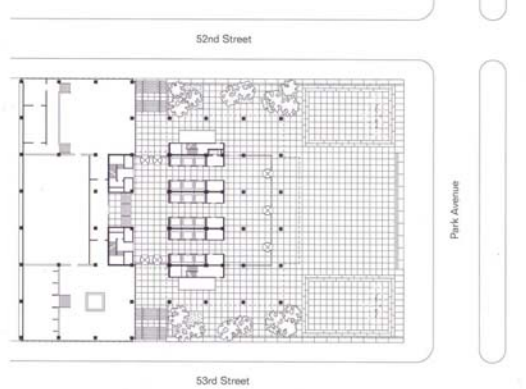


Philip Johnson, donde ya se expone la maqueta de la casa Farnsworth. A pesar del distanciamiento con Wright, su introductor en el círculo arquitectónico americano, quien manifestó la desilusión que sentía al observar el rumbo de la trayectoria creativa del alemán, la exposición acerca la obra de Mies a un público más amplio que se identifica con un proceso en el que la técnica y la industrialización se vinculan a la producción en masa sin ignorar su capacidad de abrazar la civilización, el arte, la arquitectura y la filosofía⁷⁴.

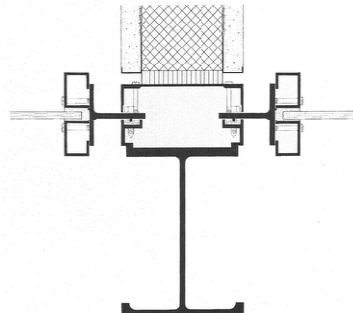
Será precisamente la casa Farnsworth, construida entre 1949 y 1951, la que le permite, en su emplazamiento retirado y con su programa elemental, liberar la estructura como nunca se había conseguido antes. Los planos de suelo y cubierta, sustentados por ocho pilares en H vistos, introducen dos elementos fijos de servicio que no impiden que el espacio fluya por encima, por debajo y a través de la casa. Además, los planos horizontales vuelan más allá de los pilares, consiguiendo que la experiencia espacial de la casa sea de infinitud. El extremo cuidado en los detalles, los acabados, los colores y el mobiliario hacen que, pese a la evidente presencia de la estructura, se diluyan los medios y la técnica para dejar un paisaje virgen.

Mies concluye también en 1951 en Chicago los Apartamentos Lake Shore Drive, los primeros rascacielos del mundo ejecutados con vidrio y acero. Entre 1954 y 1958 construye en Nueva York el edificio Seagram, culminación brillante del proceso de creación de un lenguaje y un vocabulario arquitectónico propios que alcanza a interpretar una época poetizando con la técnica. El edificio plantea una torre

⁷⁴ SPAETH, David. *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986, p. 120.



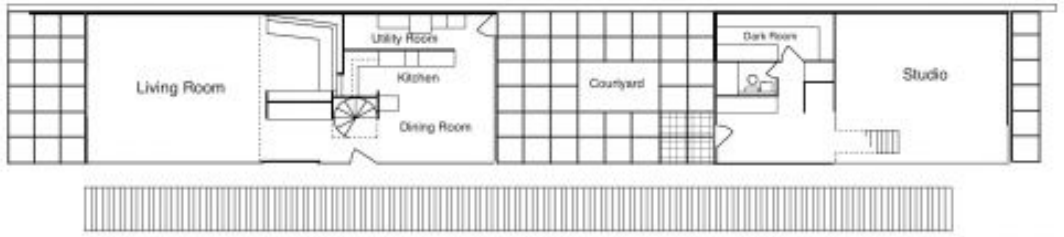
MIES VAN DER ROHE
Edificio Seagram. Nueva York, 1954-1958



Fotos de Ezra Stoller
Fuente: <http://edificiosenlahistoria.blogspot.com>

aislada que se aleja de la alineación de Park Avenue, proponiendo una plaza cívica jalonada por dos estanques y definida por un pavimento de granito rosa que se introduce en el vestíbulo. El travertino interior y los pilares forrados en bronce revisten al Seagram de una elegante monumentalidad, símbolo de una nueva época marcada por nuevas fuerzas sociales, técnicas y económicas dotada, además, de nuevos instrumentos y materiales.

La exploración de esta nueva sintaxis no le hace abandonar la investigación en torno al espacio universal, que culmina en Europa con la Nueva Galería Nacional de Berlín (1962-1968), fruto de la técnica y materiales del siglo XX vinculados a una continuidad espacial arquitectónicamente definida. Una artritis le condena la última década de su vida a una silla de ruedas; en 1969, Mies fallece en Chicago. A pesar de que los años sesenta contemplan la irrupción de los Realismos arquitectónicos y la crisis del Estilo Internacional, así como una crítica feroz al idealismo platónico, a la abstracción hermética y al refinamiento elitista de las arquitecturas americanas de Mies, su obra asciende al rango de símbolo de una época, referencia obligada de la mejor arquitectura americana de posguerra.



CHARLES & RAY EAMES
Eames House. Santa Mónica, 1949

Ground Fl. Plan

0 1 10m



Fuente:
www.arch.mcgill.ca/prof/sijpkes/



3. Charles & Ray Eames

Es la unión de un arquitecto como Charles Eames (1907-1978) y una diseñadora como Ray Eames (1912-1988) la que consigue en Estados Unidos poner en valor las afinidades entre el Estilo Internacional y la tradición norteamericana. El constructor y la artista funden sus talentos en una producción al servicio de la vida entendida como espectáculo cotidiano; desde la creación de la empresa en 1941 dan forma a edificios, interiores, muebles, diseño gráfico, diseño expositivo, publicidad, logos o películas, realizando el sueño de convertir en asequibles la arquitectura y el diseño y consiguiendo productos industriales de bajo coste y gran calidad. Finalmente, sus famosas sillas, que reconducen con contornos sensuales y biomórficos las líneas frías de tubo metálico del funcionalismo resultan tan norteamericanas como los proyectos de Wright: los Eames le pusieron rostro humano al Movimiento Moderno, comercializándolo con mayor capacidad de influencia que ninguno de sus contemporáneos y otorgándole la calidez de que había carecido cuando se presentó al público en 1932 en unos términos intelectuales algo esotéricos⁷⁵. El matrimonio Eames posee escasa producción arquitectónica, quizás porque las variables que condicionan la construcción impiden el minucioso control que ejercían sobre los objetos de mobiliario. Esto no evita que su propia casa sea considerada como una de las grandes obras de la arquitectura moderna. Construida en Pacific Palisades por la revista *Arts&Architecture* entre 1945 y 1947 como casa experimental, la Eames House constituye un

⁷⁵ FILLER, Martin. "Hitos en el camino". Op. cit., p. 10.

testimonio de una época de optimismo tecnológico y voluntad de innovación, una delicada pieza elaborada desde la prefabricación, la rapidez y la economía constructiva que habitaron hasta su muerte. Se conforma mediante dos cajas definidas por cubierta de chapa, cerramientos de vidrio, paneles de fibra translúcidos y de fibrocemento opacos, enfrentadas a un patio vacío, con un protagonismo colorista matizado por la exuberante vegetación de eucaliptos de esta colina de California orientada al Pacífico. Exacta en su construcción, en la casa se percibe levedad, vacío, arquitectura sin tapajuntas, estandarización. El súbito fallecimiento de Charles Eames en 1978 condiciona el futuro del estudio, que languideció hasta la muerte de Ray en 1988.

V. LA ARQUITECTURA DEL ESTILO
INTERNACIONAL EN EUROPA





FRANCESC CATALÀ-ROCA
Madrid, 1953

Fuente: PLANS, Sergi [coord.]. CATALÀ-ROCA.
Fundació CatalunyaCaixa. Barcelona, 2011, p. 127.

V. ARQUITECTURA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN EUROPA

Europa está en el origen de la reparación del concepto de forma. Ya se ha expresado más arriba que, desde el pensamiento clásico de Aristóteles, la forma auténtica es la expresión de un contenido vital. Esta idea de forma referida a la estructura interna queda diluida durante la evolución de la historia de la estética hasta la identificación banal de belleza con apariencia visual. Serán los movimientos artísticos europeos de principios del siglo XX los que retomen el concepto de forma como estructura esencial, en especial las vanguardias abstractas representadas por Mondrian, Kandisky, Klee o Malevich. Tras la II Guerra Mundial, una Europa destrozada física, cultural y moralmente provoca una revisión de la metáfora fundacional de la máquina que había dirigido las metodologías proyectuales desde los años veinte, redefiniendo los postulados del Movimiento Moderno antes indiscutibles.

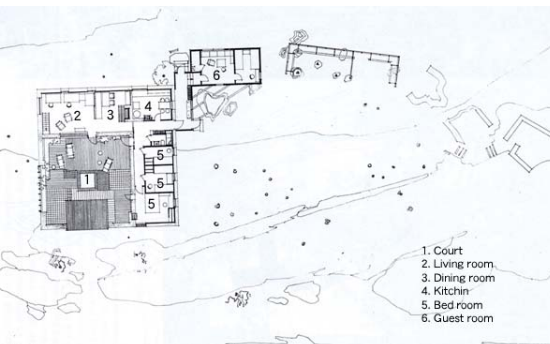
En 1945, Jean Paul Sartre fija los fundamentos de la filosofía de la cultura postbélica europea a través del existencialismo: el hombre empieza por existir, surge en el mundo y después se define. En la nueva coyuntura de la posguerra, los Realismos buscan criterios socioeconómicos o morales para justificar la recuperación de la mirada hacia la realidad y el ser humano común, dirigiendo la reflexión disciplinar a subrayar que se debe partir ahora del sujeto hombre. Quizás fuese la fotografía, a través de Henri Cartier-Breson, Robert Capa, Walter Evans o Català-Roca, la disciplina que mejor supo expresar esta eclosión de una realidad dramática escrita por personajes anónimos. El efecto que provocaron los Realismos arquitectónicos fue la



ALVAR AALTO

Casa experimental. Muuratsalo, 1953

Fuente: <http://hokuouzemi.exblog.jp/i27/>



1. Court
2. Living room
3. Dining room
4. Kitchen
5. Bed room
6. Guest room

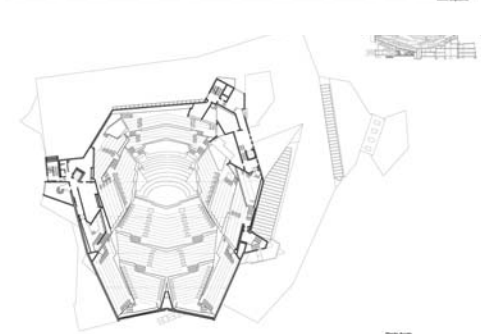
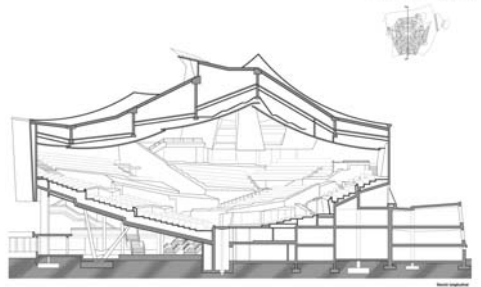
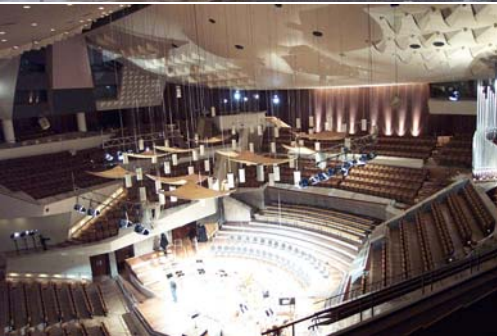


recuperación de la mimesis y de la imitación como modo habitual de ejercicio artístico, reconociendo una legalidad externa a la forma y anulando su componente esencial y estructural. Entre los años cincuenta y ochenta del siglo XX, críticos como Bruno Zevi, Kenneth Frampton, Leonardo Benevolo o Manfredo Tafuri dotan de un contenido despectivo a este énfasis en la forma entendida como apariencia, no como esencia, instaurando como juicio negativo el *formalismo*, aproximación desleída a una arquitectura moderna despojada de su componente ideológica. Se pretende la superación de la visión utópica de la primera modernidad, reclamando la necesidad de autonomía de una disciplina encorsetada en exceso. Será durante la última etapa de los CIAM, comprendida entre el Congreso de Bérgamo de 1949 y el último de Dubrovnik de 1956, cuando se concrete el nacimiento de la Tercera Generación, que ya asume la necesidad de considerar los valores de la tradición, el contexto urbano y las referencias vernáculas olvidando la pretendida unidad del Movimiento Moderno. En este ambiente generalizado que se opone a asumir la existencia de un pensamiento exclusivamente racional, aparecen movimientos de raíz organicista que reclaman el protagonismo del mundo del espíritu y la apuesta por la naturaleza como fuente de inspiración. Alvar Aalto (1898-1976) demuestra desde Finlandia que el funcionalismo no pertenece en exclusiva al racionalismo, consolidándose como el mejor exponente del funcionalismo organicista al experimentar con las formas emergentes, vivas y fenomenológicas de la naturaleza que eluden un orden racional subyacente, un a priori estructural y prototípico

HANS SCHAROUN

Filarmónica de Berlín, 1956-1963

Fuente: <http://bp2.blogger.com/> y foto del autor



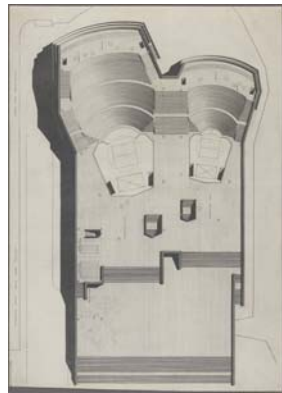
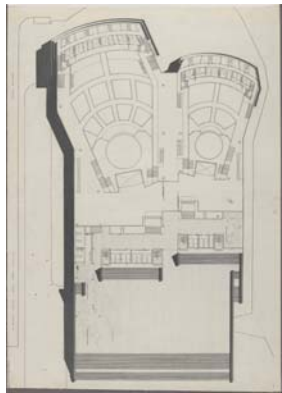
al que recurrir en el diseño⁷⁶. Su obra es referencia internacional en los años cuarenta con la villa Mairea, auténtico manifiesto por la forma en que la articulación libre de las piezas remite tanto a la abstracción moderna como a lo popular como a la esencia del paisaje finlandés. Los ecos del organicismo, que rescatan el interés por Wright y que encuentran en Zevi su mejor portavoz, consiguen continuidad en la obra de dos arquitectos centroeuropeos. Por un lado, Hans Scharoun (1893-1972) que, apoyado en la tradición expresionista alemana, reinventa la sala de música contemporánea. En la Filarmónica de Berlín materializa la búsqueda de formas orgánicas para definir una sala de conciertos que nace de un interior agrupado alrededor de la música y estalla hacia el exterior, asemejándose a la potencia creativa y espontánea de los fenómenos naturales. Y por el otro, Jorn Utzon (1918-2008), danés retirado prematura y voluntariamente de la profesión que levanta en Sydney el icono de un continente a través de la identificación entre estructura, rigor constructivo, expresión estética y función, demostrando la capacidad del organicismo para otorgar abstracción monumental a la arquitectura moderna. Sobre un potente zócalo de piedra que engloba todos los usos se sitúan los graderíos de las dos salas de conciertos de la Ópera, con sus cubiertas desplegadas extraídas de una esfera virtual, lo que permite ejecutar nervaduras idénticas prefabricadas tras desechar las láminas de hormigón. También bajo el fondo de los Realismos de los años cincuenta, Reyner Banham sienta las bases del Brutalismo, doctrina que pretende recuperar la modernidad al concebir

⁷⁶ MONTANER, Josep Maria. *Las formas del siglo XX*. Op. cit., p. 32.



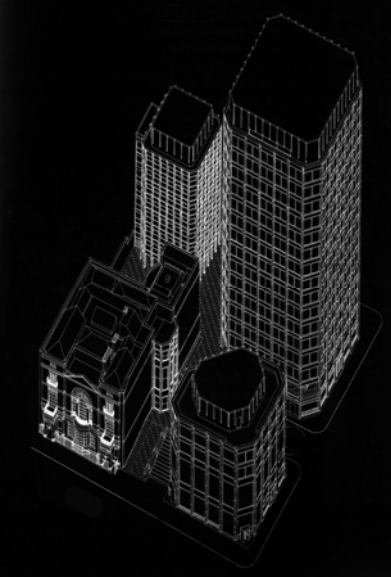
JORN UTZON
Teatro de la Ópera
Sidney, 1957-1973

Fuente: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/>
<http://guiasempio.com.ar/gs-esp/area-arquitectura/>; <http://postalesinventadas.blogspot.com/>
<http://gallery.records.nsw.gov.au/index.php/galleries/sydney-opera-house/>



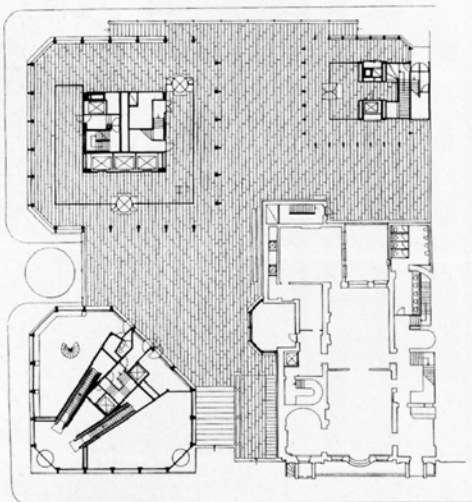
los edificios desde la pura lógica de la técnica, prescindiendo de encorsetamientos estilísticos. Son arquitecturas que, a partir del periodo del hormigón visto de Le Corbusier y de las primeras realizaciones de Louis Kahn, presentan las obras en bruto con las instalaciones técnicas a la vista. Es a través del Team X y de las propuestas de Alison (1928-1993) y Peter Smithson (1923-2003) como el Realismo arquitectónico se funde con un espíritu social que identificaba la misión del arquitecto con un irrenunciable servicio a la sociedad. Nace así la conciencia de la función social de la arquitectura, introduciendo las ciencias humanas, la antropología y la sociología en el campo de la arquitectura y el urbanismo. Los Smithson buscan nuevas morfologías urbanas que superen la rigidez y frialdad de la repetición racionalista de torres y bloques, dando lugar a los llamados *cluster*, unos racimos articulados y abiertos que ensayan en la propuesta de concurso para Coventry en Londres en 1952. En este contexto surge el Independent Group, antecedente del pop art del que formaron parte, además del matrimonio Smithson, James Stirling, Reyner Banham y Richard Hamilton. El complejo The Economist, construido por Alison & Peter Smithson entre 1959 y 1964 absorbe el caos urbano londinense, domesticándolo mediante un basamento cuyo techo es una plaza elevada que aglutina las tres nuevas estructuras con la existente, donde cada una de ellas se adapta a las alturas y al ritmo de sus respectivas calles. Las fachadas pálidas de vidrio se enfrentan entre sí con fuerte personalidad, otorgando peso con la riqueza de las texturas del hormigón que inundan el conjunto.

El final del siglo XX trajo en Europa un desprestigio de los Realismos en beneficio de mecanismos abstractos y



ALISON & PETER SMITHSON
The Economist Group. Londres, 1959-1964

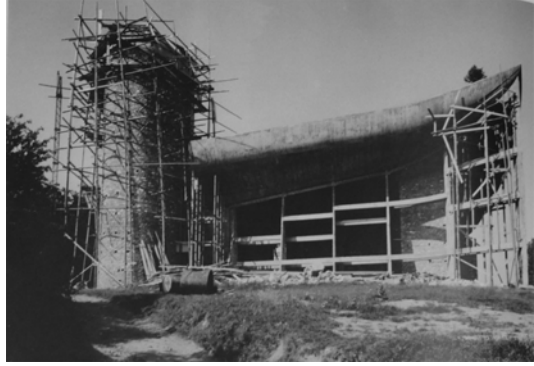
Fuente: <http://arquitecturamashistoria.blogspot.com/2009/>
Fotos del autor



Planta a nivel de la plaza peatonal



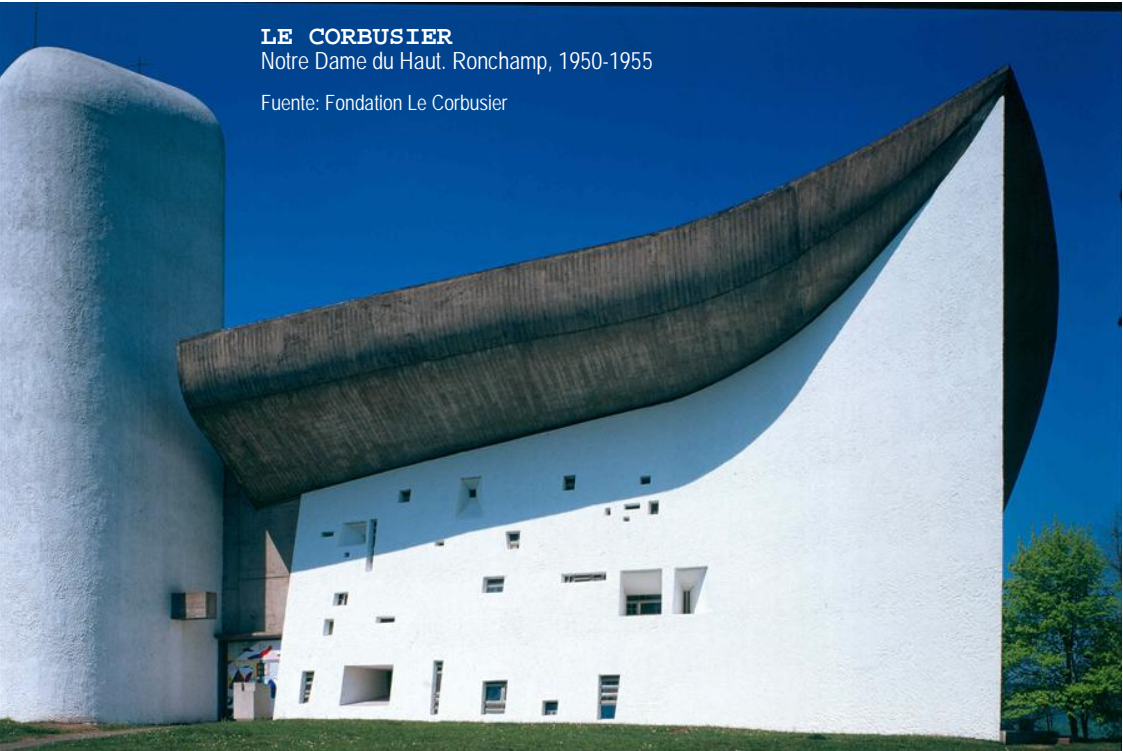
experimentales alejados en apariencia de las solicitudes de la realidad y de las aspiraciones de los individuos. A pesar de la puesta en escena de otros movimientos arquitectónicos que planteaban desposeer de contenidos disciplinares al movimiento moderno desde una posición revisionista, de los que el organicismo fue el mayor exponente, la clausura del siglo XX asiste a la consolidación de la abstracción como método para generar formas y a la elección del racionalismo como disciplina básica de referencia, si bien matizada y enriquecida con aportaciones regionales según las condiciones climáticas y el uso de los materiales.



LE CORBUSIER

Notre Dame du Haut. Ronchamp, 1950-1955

Fuente: Fondation Le Corbusier



1. Le Corbusier y la recuperación de lo vernáculo

A finales de los años veinte se aprecia, anticipado a través de su pintura, un significativo alejamiento de Le Corbusier de la estética dogmática del cubismo y de los antes incuestionables beneficios de la era de la máquina. Sus villas ideales proyectadas en aquellos años eran ya formalistas al mantener la estética maquinista a pesar de construirse con muros de carga de albañilería. Su acercamiento a la pintura brutalista de Fernand Léger deriva en un creciente interés por la recuperación de la tradición vernácula en su capacidad para enriquecer la naturaleza reduccionista y abstracta del estilo purista que arranca en la casa de vacaciones en Tolón para Hélène Mandrot de 1931 y que culmina en la capilla de peregrinación de Ronchamp. La experimentación surge con el empleo simultáneo de mampostería vista, ladrillo tosco, madera en techos y cerámica en pavimentos en obras sobre emplazamientos alejados. A mediados de los años treinta la yuxtaposición de materiales constructivos vernáculos y el contraste de texturas se incorporan a su obra como medio de construcción, no como mera paleta expresiva. Las consecuencias económicas de la Guerra ratifican a Le Corbusier en la necesidad del empleo de materiales locales elementales⁷⁷. Las casas Jaoul de París de 1951 ya no ofrecen superficies planas de elaboración maquinista, sino ladrillo visto, bóveda catalana, contrachapado de madera enmarcando los huecos y elementos de hormigón visto contruidos con mano de obra sin cualificar, presentando

⁷⁷ FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 228.

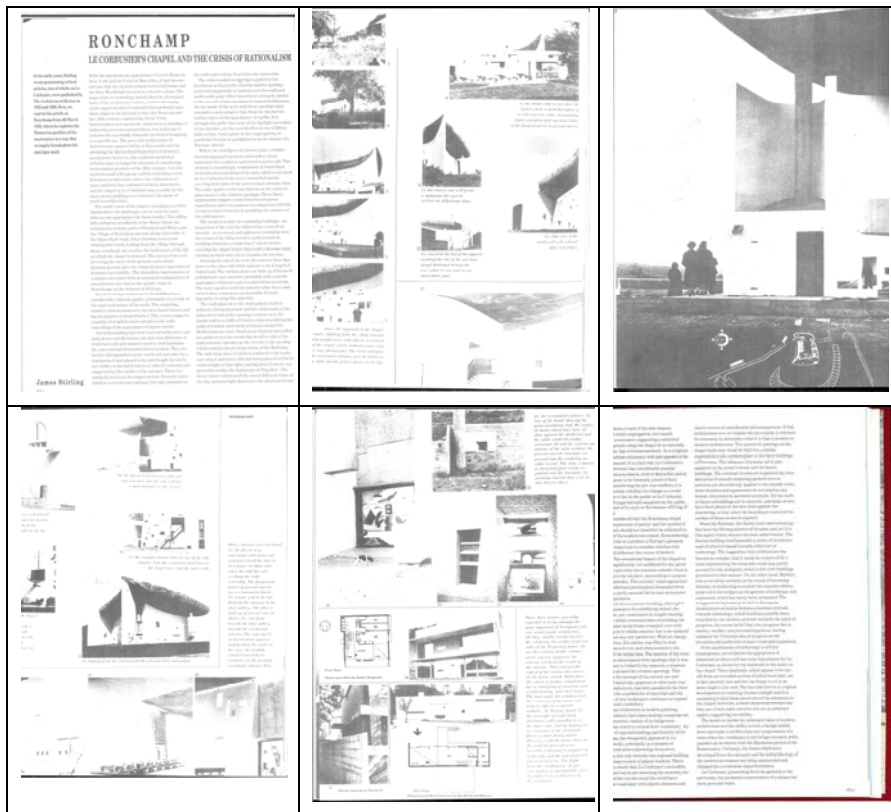


una realidad táctil muy alejada de las visiones utópicas de los últimos años veinte.

La Capilla de Nôtre Dame du Haut construida en Ronchamp entre 1950 y 1955 consta de un caparazón de hormigón visto de dos membranas apoyado sobre un desplegable vertical de mampostería rústica de piedra de los Vosgos (procedente de la antigua capilla destruida por los bombardeos) revestida externamente mediante dos pulgadas de cemento gunitado que le otorga un carácter ingrátido. La cubierta con gárgola gigante, las capillas laterales curvas y el altar responden a la acústica visual de un paisaje ondulante no desde la precisión maquinista del cubismo sino a través de la textura granulosa y encalada de la arquitectura popular mediterránea. La luz penetra en el interior a través de una franja de vidrio de 20 centímetros que acentúa el contraste material entre cubierta y muros en las fachadas sur y este. Desde el oeste, las ventanas se achaflanan enérgicamente hacia el interior provocando una dramática luz difusa acentuada por la luz vertical proveniente de las torres de las tres capillas laterales.

En un artículo publicado en 1956 en *Architectural Review*, James Stirling reconoce la importancia que siguen manteniendo para Le Corbusier los productos industriales, presentes en los pasamanos de las escaleras seccionados de una vigueta de acero laminado o en las lamas de hormigón fijas ubicadas sobre dos de las entradas a la capilla. Stirling definió Ronchamp como el edificio más plástico jamás construido en nombre de la arquitectura moderna, con gran libertad en el uso y expresión de los materiales y en el desarrollo de nuevas técnicas que continúan ampliando el vocabulario moderno y donde Le Corbusier, procediendo desde

lo general hacia lo particular, ha creado una obra maestra única y del mayor orden personal⁷⁸.

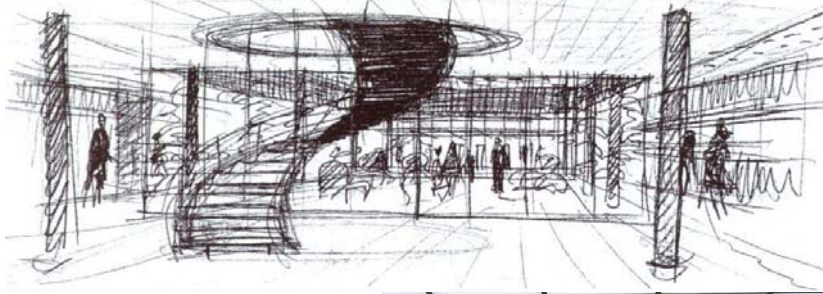


⁷⁸ STIRLING, James. "Ronchamp and the crisis of rationalism". *Architectural Review*, 1956, n° 119, pp. 155-161.

2. El empirismo humanista de Arne Jacobsen

Arne Jacobsen (1902-1971) se gradúa en la Escuela de Copenhague en 1927, recibiendo enseñanzas impartidas por profesores que ya pertenecían a la primera generación de arquitectos modernos y que le mostraron la necesidad de que los proyectos deban adaptarse a las condiciones climáticas, a las limitaciones económicas, plegándose a los requerimientos del lugar y del encargo. Estos rasgos aparecen marcados en los Ayuntamientos de Århus (1939-42) y de Søllerød (1940-42), donde se ponen de manifiesto trasvases de método en la experiencia acumulada en la construcción de viviendas unifamiliares en lo referente al juego compositivo de plantas y alzados y a la macla volumétrica de piezas. El progreso social y humano que se alcanzó en los países nórdicos los convierte durante la posguerra en países modélicos, dando pie al desarrollo más amplio del llamado empirismo humanista. Las viviendas de Søholm en Klampenborg de 1950 muestran la armonía y calidad artesanal como objetivo de una arquitectura pensada desde el bienestar el hombre. Las escuelas de Munkegårds (1958), que orientan las aulas hacia patios interiores que funcionan con voluntad de atrio, y los Ayuntamientos de Rødovre (1957) y de Glostrup (1958) pertenecen a la obra de madurez de Jacobsen, en propuestas más próximas a la estética y a la lógica de fabricación industrial presentes en las realizaciones americanas de Mies, Saarinen y SOM tamizadas desde la identidad cultural y productiva escandinava.

Entre 1956 y 1961 construye el edificio de la compañía aérea SAS y hotel Royal en el centro de Copenhague. Jacobsen eleva un prisma de veintidós plantas con las



ARNE JACOBSEN
Edificio SAS. Copenhagen, 1955-1960

Fuente: <http://commons.wikimedia.org/wiki/>
<http://postalesinventadas.blogspot.com/>
<http://es.wikiarquitectura.com/>



Foto de Shulman
<http://www.arcspace.com/>



habitaciones definido por bandas de antepechos de paneles color gris verdoso pautados por montantes verticales de aluminio anodizado que se levanta ingrávito sobre un potente zócalo de un tono más oscuro que acoge el resto de usos (terminal aérea, agencia de viajes y usos comunes del hotel). Una pastilla vertical ingrávita en rígida trama estructural sobre un tenso cuerpo horizontal. El control de la potente imagen urbana, matizada por el color cambiante del vidrio en consonancia con el paisaje nuboso de Copenhague y el elegante remate, se une a un diseño integral de interiores, luminarias, cortinas, mobiliario e incluso cubertería. Los sillones Cisne y Huevo, concebidos expresamente para este edificio, constituyen el contrapunto orgánico a la racionalidad de las líneas que se imponen sobre el perfil urbano.

*"Muchos piensan que para ser un buen arquitecto hay que tener también una filosofía propia. Creo que no es necesario (...) si hoy me preguntaran, seguramente les respondería que no tengo una visión filosófica completa. Creo que es algo peligroso, un obstáculo para una comprensión natural y arquitectónica, un distanciamiento de la realidad, un edificio intelectual que envejece demasiado rápido y que podría hacernos perder el contacto con el mundo en el que ahora vivimos. La filosofía arquitectónica se puede convertir con demasiada facilidad, en algo a lo que uno se apegaba para asegurar su propia visión, una almohadilla sobre la que se puede dormir estupendamente."*⁷⁹

Estas palabras pronunciadas por Jacobsen dos años después de concluir la obra de Copenhague subrayan el empirismo

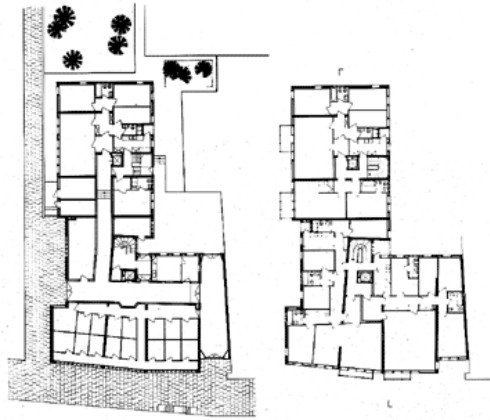
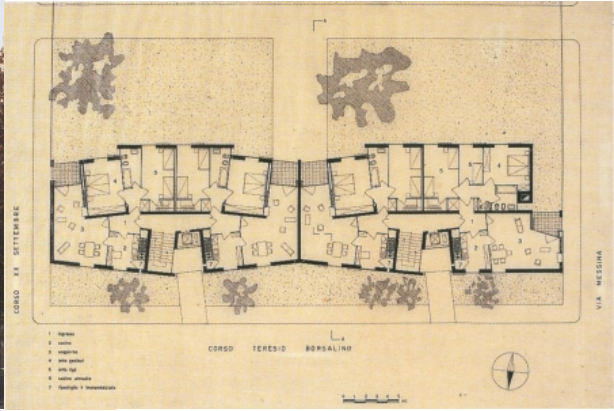
⁷⁹ JACOBSEN, Arne. Conferencia en la concesión del premio Fritz Schumacher. Hannover, 1963. En: <http://formamoderna.blogspot.com> (Visto el 10-8-2010).



humanista de sus edificios, donde priman la proporción humana y el control absoluto del diseño para conseguir una atmósfera calurosa e íntima. Su mayor virtud ha sido saber diluir su arquitectura entre la naturalidad de los usos y las costumbres para propiciar la unión de todas las éticas: la de construir, la de imprimir, la de diseñar, la de usar el tiempo libre, la de escribir, la de entender el territorio, la ciudad y la forma de vivir y de usar todo ello⁸⁰.

⁸⁰ BAYÓN, Mariano. "Sobre Arne Jacobsen". *Arquitectura COAM*, 1990, n° 283-284, p. 138.

IGNACIO GARDELLA
Casa Borsalino. Alessandria, 1949-1952



Casa Cicogna alle Zattere
Venecia, 1954-1958

Fuente:
<http://www.architetturadelmoderno.it/>



3. Las preexistencias ambientales en Italia

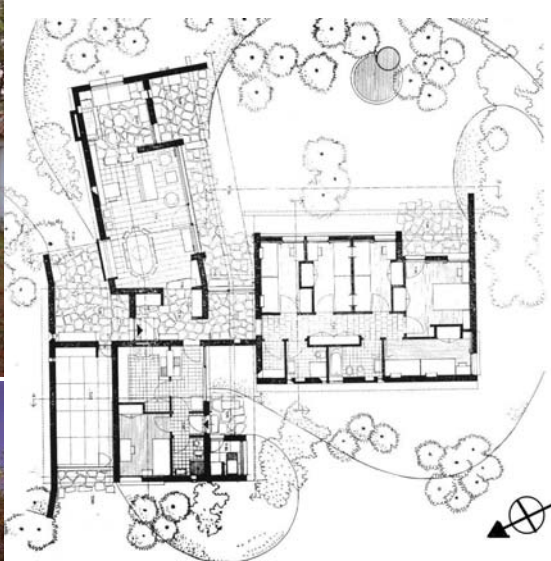
Tras la devastación de la II Guerra Mundial, en Italia se genera un ambiente de reconstrucción, tanto físico como conceptual. Los Realismos arquitectónicos plantean dignificar la pobreza, potenciando la arquitectura tradicional italiana y proponiendo el retorno a la tradición de la arquitectura doméstica y al desarrollo de propuestas personales. Surgen diversas publicaciones de revistas con la intención de recuperar determinados valores perdidos para provocar la regeneración moral y económica. Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) es quien marca el camino a seguir en el ámbito milanés. Como director de la revista *Casabella-Continuitá* entre 1953 y 1964 propone actualizar algunas de las ideas del Movimiento Moderno, contextualizándolas con la realidad arquitectónica italiana y manteniendo una visión única tanto para la arquitectura como para la ciudad. Fue profesor de Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri, Giorgio Grassi y Vittorio Gregotti en el Politécnico de Milán, impulsando y desarrollando conceptos básicos tales como las preexistencias ambientales, el papel crucial de la historia de la arquitectura, la centralidad de la discusión sobre la tradición en la ciudad europea, la idea de monumento, la responsabilidad del artista y del intelectual dentro de la sociedad moderna y el deber de continuar con las enseñanzas de los maestros de Movimiento Moderno. Rogers pone en crisis la ideología de la modernidad de oponerse inicialmente a los dogmatismos para después encasillarse en un método estático y rígido que identificaba la arquitectura moderna con un estilo de una determinada apariencia. En su lugar, la teoría de las preexistencias

ambientales propone la necesidad de tener en cuenta la arquitectura vernácula, los materiales locales y la historia del lugar, incorporando de nuevo la idea de composición al proceso proyectual.

En 1951, el VIII Congreso del CIAM celebrado en la ciudad inglesa de Hoddesdon, dirige su mirada al centro de la ciudad, determinando que la relación con el pasado es un deber de la arquitectura contemporánea cuando interviene sobre zonas históricas. El ejemplo más destacado lo ejecuta el arquitecto milanés Ignazio Gardella (1905-1999), que construye entre 1950 y 1952 en la ciudad de Alejandría un edificio de viviendas para los empleados de la fábrica de sombreros Borsalino. El edificio, de ocho plantas, consta de dos bloques unidos a través de los salones. Cada bloque se organiza alrededor de un ascensor que distribuye dos pisos de dos dormitorios; en el oeste hay un apartamento más grande, con tres dormitorios. Las deformaciones geométricas de la planta consideran condicionantes urbanos, acercando los dormitorios al jardín y dotando de rítmica irregularidad al contacto con la calle, pautada con los vacíos verticales de los portales. Las fachadas se materializan mediante fábrica de ladrillo visto, con ventanales de suelo a techo tamizados por contraventanas metálicas correderas y potente vuelo de hormigón que marca el límite del volumen a modo de cornisa. Gardella construye poco después la casa Cicogna alle Zattere en Venecia; las diferencias entre ambos edificios en el empleo de materiales, en la composición y en la concepción del volumen muestran con claridad el empleo de las preexistencias ambientales por el entendimiento del lugar y del entorno urbano como consideraciones básicas de proyecto.

Las enseñanzas de Rogers, coautor de la mítica Torre Velasca en Milán entre 1950 y 1958, propician el nacimiento de la *Tendenza*, grupo de arquitectos italianos que desde comienzos de los sesenta comienza a cimentar las bases sobre las que se asentaría el pensamiento urbano más influyente del último tercio del siglo pasado en Europa en la búsqueda de salidas a la ortodoxia de los principios del Movimiento Moderno. En el libro de Aldo Rossi *L'Architettura della città* publicado en 1966, se elabora una nueva teoría de la arquitectura y la ciudad en donde se pone énfasis sobre ciertos aspectos olvidados por las tendencias modernas. En este texto se plantean dos principios básicos: la relación innegable que existe entre espacio y sociedad, y la complejidad de la ciudad, leídos desde la crítica al funcionalismo ingenuo, la comprensión de la ciudad como obra de arte y la relevancia de la memoria. El espacio urbano sólo puede ser entendido si se pone atención a los múltiples factores que confluyen en él, tales como aspectos económicos y sociales, elementos culturales o características topográficas, entre muchos otros. Cuando se construye en la ciudad se debe tener en cuenta su condición compleja y la multiplicidad de dimensiones que la conforman, entendiéndola como arquitectura, no sólo como la imagen visible de ésta, sino con su construcción en el tiempo. Leído desde la distancia, Rossi adolece de una visión eurocéntrica, reduciendo la complejidad del hecho urbano a los rasgos de la ciudad mediterránea⁸¹.

⁸¹ MONTANER, Josep María. *Las formas del siglo XX*. Op. cit., p. 152.



FERNANDO TÁVORA
Casa unifamiliar en Ofir, 1957-1958

Fuente: TAVORA, Fernando.
Casa de Férias em Ofir, 1957-1958. Lisboa: Blau, 1992.



4. La tradición moderna en Fernando Távora

Fernando Távora (1923-2005) pertenece a la llamada Tercera Generación de arquitectos portugueses cuya principal apuesta fue la de hacer arquitectura en la disyuntiva entre conservación y construcción, con un diseño atento a su época pero no descuidado en las limitaciones y recursos locales⁸². Távora nace y muere en Oporto, ciudad donde ejerce la profesión y en la que funda la Facultad de Arquitectura, plataforma que bajo la dirección de Carlos Ramos le permitirá desarrollar una influyente labor académica. Entre 1953 y 1959 levanta el Mercado de Vila da Feira mediante una arquitectura que construye el lugar formalizando un espacio libre público y componiendo los diversos pabellones con impecable sensibilidad topográfica. Ya desde esta obra temprana, el lugar como origen del proyecto se convierte en el centro de su reflexión arquitectónica, en sintonía con las doctrinas de las preexistencias ambientales o brutalistas imperantes en Europa que propiciaron su presencia en el Congreso que disolvió los CIAM en 1958 y su afiliación al Team X. Esta consideración del lugar aparece enriquecida desde una lectura personal que muestra la capacidad de la arquitectura moderna para identificarse con las raíces tradicionales y vernáculas.

Su propio estudio se convirtió en un lugar de formación de jóvenes arquitectos que aprendían una ética del proyecto y adquirirían el rango de colaboradores, como ocurrió en el caso de Álvaro Siza a finales de los cincuenta. El pabellón

⁸² MENDES, Manuel. "Nosotros. Una modernidad de frontera. Hacia un camino inacabado". En: *Arquitectura del Movimiento Moderno (1925-1965)*. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico, 1996.

de Tennis en la Quinta de Conciçao de 1957 se atribuye conjuntamente a ambos, ofreciendo un vigoroso racionalismo estructural con sutiles alusiones a culturas orientales. El dilatado compromiso de Fernando Távora con el hecho sociocultural de construir ha conseguido que la arquitectura de la Escuela de Oporto permanezca críticamente lacónica, evitando que en sucesivas generaciones se disfrace tanto de tecnología como de arte aplicada⁸³.

Entre 1957 y 1958 construye una vivienda unifamiliar en el pinar de Ofir, verdadero paradigma de sus inquietudes arquitectónicas. La planta se configura en forma de T, ordenándose en tres ámbitos funcionales que se hilvanan mediante un camino exterior de piedra que arranca en el cercado, se convierte en calle interior y se extiende al paisaje en el porche. La fusión entre tradición y modernidad se hace patente en la expresión de los muros de mampostería, las cerchas de madera, la teja de la cubierta, las vigas descolgadas de hormigón y el despiece de la carpintería, pero también en la disolución de los límites del salón, en los vuelos del tejado, en la lectura abstracta de los hastiales, en el tratamiento de la luz cenital y en la expresividad de las bajantes.

Su última gran obra, la Pousada construida en el antiguo monasterio de Santa Marinha de Guimaraes terminada en 1985, permite el reconocimiento sin nostalgia de la arquitectura como una transformación continua a lo largo del tiempo, resumiendo su actitud vital respecto al pasado: Távora aprende de la tradición pero sin dejarse arrastrar por lo vernáculo; también se cultiva en la modernidad aunque sin

⁸³ FRAMPTON, Kenneth. "En busca de una línea lacónica". *A&V Monografías*, 1994, n° 47, p. 26.

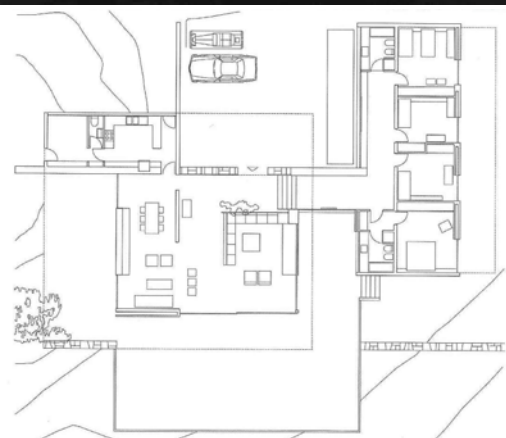
apuntarse a las modas. De la tradición toma la experiencia contrastada, la expresividad, la sinceridad, la frescura, esa aparente ingenuidad, la fuerza de lo obvio, la naturalidad para insertarse en el contexto. De la modernidad aprende a ser vanguardia, la emoción del viaje, el choque con lo nuevo, pero sin evadirse de la verdadera realidad⁸⁴.

⁸⁴ PORTELA, César. "Perfil de Fernando Távora". *Documents de Projectes d'Arquitectura*, 1998, n° 14, p. 14.



NIKOS VALSAMAKIS
Casa Valsamakis. Atenas, 1961

Fuente fotos: <http://formamoderna.blogspot.com/2007/>
<http://www.arcult.gr/links.php>
Fuente plano: PÉREZ IGUALADA, Javier. *Arquitecturas comparadas*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008, p. 49



Casa Lanaras. Anavyssos, 1961-1963



5. El rigor periférico de Nikos Valsamakis

Los esfuerzos de reconstrucción comienzan en Grecia a finales de los años cuarenta, al término de la guerra civil que siguió al régimen colaboracionista que propiciará la invasión nazi durante la II Guerra Mundial. Ya a principios de los años cincuenta, el mercado de construcción en Atenas inicia el despegue con arquitectos de generaciones diferentes, dando lugar a la Edad de Oro de la Modernidad griega que durará hasta finales de los años sesenta cuando otra vez la situación política en Grecia cambia dramáticamente con la dictadura militar de Papadopoulos. A aquella época pertenecen las obras de Dimitris Pikionis, Nikos Valsamakis, Takis Zenetos o incluso Walter Gropius, quien en los años cincuenta construye la Embajada americana en Atenas.

Nikos Valsamakis nace en Atenas en 1924 y estudia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Politécnica Metsovio, donde se licencia en 1953. Desde entonces mantiene su estudio de arquitectura, en el que hoy sigue trabajando. Entre sus obras más destacadas están el bloque de la calle Semitelou o los hoteles Amalia, que constituyen hitos fundamentales para entender la renovación y la evolución de la arquitectura moderna en Grecia. Otros dos ejemplos de viviendas unifamiliares casi coetáneas se deben incluir entre los ejercicios más destacados de la arquitectura europea del siglo XX.

Una de ellas es la casa Lanaras, residencia de verano construida en 1961 en Anavyssos, lugar privilegiado de la costa griega, formada por dos cuerpos divididos por su función que permiten materializar de un modo explícito la conexión entre interior y exterior. El cuerpo principal,

correspondiente a la zona de día, se formaliza mediante dos delgados planos de hormigón apoyados sobre el terreno en la parte trasera y sobre perfiles metálicos en la parte delantera permitiendo un gran vuelo de los forjados, configurando el acceso principal mediante un rectángulo vacío. El cerramiento se realiza con vidrio de suelo a techo favoreciendo la continuidad visual interior-exterior. El cuerpo secundario, correspondiente a la zona de noche, forma un ángulo de 90 grados con el cuerpo principal y aloja tres dormitorios y dos baños, contando con su propio espacio exterior accesible desde los dormitorios.

Los muros arrancan del interior y se prolongan más allá del perímetro de los cuerpos construidos, reforzando la independencia de cada núcleo. Se trata de un proyecto impecablemente resuelto tanto desde su funcionalidad como desde su formalidad: una composición sobre la base del Neoplasticismo de carácter polinuclear que multiplica la interacción entre masas edificadas y espacios adyacentes gracias al carácter unificador de la losa de hormigón de cubierta, que engloba tanto los espacios construidos como el acceso principal o el porche junto al salón⁸⁵.

La otra es la vivienda propia de Valsamakis, construida en la ciudad jardín ateniense de Filothei en 1961. El interior está distribuido por funciones en tres zonas: el salón-comedor, los dormitorios y la cocina. La compartimentación interior es muy sencilla y aprovecha los elementos de mobiliario y chimenea para llevarla a cabo. El sistema estructural diferencia entre la losa de hormigón de la cubierta y los doce soportes metálicos de sección circular que la sostienen, mientras las instalaciones están ocultas

⁸⁵ PÉREZ IGUALADA, Javier. *Arquitecturas comparadas*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008, p. 49.

en la carpintería interior. Los materiales utilizados, tanto en el interior como en el exterior, son el hormigón visto, el ladrillo cara vista, la madera y el vidrio.

En Filothei se armonizan la composición formal, la resolución del programa y el uso de la técnica constructiva, de nuevo con dominio de la dimensión horizontal. En su parte trasera, la casa se protege respecto a la carretera mediante un muro; en su parte delantera se abre hacia el jardín y la piscina mediante un cerramiento de vidrio de grandes dimensiones permitiendo de nuevo la continuidad entre interior y exterior. La planta está organizada siguiendo una retícula modulada en la que se insertan ordenadamente todos los elementos que la forman.

VI. LA ARQUITECTURA DEL ESTILO
INTERNACIONAL EN ESPAÑA



VI. ARQUITECTURA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN ESPAÑA

El reflejo en España del Movimiento Moderno es tardío y su desaparición, además, se acelera por el estallido de la Guerra Civil, quedando limitada principalmente al ámbito de Cataluña bajo el liderazgo de José Luis Sert y el GATEPAC. En Madrid, Secundino Zuazo (Bilbao 1887/1913/1970)⁸⁶ es el arquitecto más relevante de su generación, el primero que intenta un cambio de paisaje cultural y que está llamado a jugar un papel decisivo después de la llegada de la Segunda República. En 1932 concluye la Casa de las Flores, el punto más próximo que sostuvo con la conciencia racionalista; sus proyectos de posguerra asisten a un progresivo alejamiento del racionalismo y una mayor atención historicista⁸⁷.

La crítica contemporánea suele ignorar la arquitectura realizada en España en aquellos años de la posguerra, tendiendo puentes conceptuales entre la arquitectura de los años treinta y la figuratividad moderna de los cincuenta. En los años cuarenta se crean o adaptan instituciones (Dirección General de Regiones Devastadas, Dirección General de Arquitectura, Instituto Nacional de Colonización, Patronato de Casas Baratas, Obra Sindical del Hogar y Arquitectura) que proponen una arquitectura de Estado donde las escasas iniciativas privadas se adaptan con sumisión al arte oficial. La concepción del estado de los vencedores buscaba en la Academia el triunfo del orden nuevo sobre el liberalismo, quedando condenada la arquitectura moderna y cualquier otro episodio coincidente

⁸⁶ A lo largo del documento se simplifica como (Lugar y año de nacimiento/año de titulación/año de fallecimiento).

⁸⁷ FULLAONDO, Juan Daniel. "Luz y sombra en la obra de Secundino Zuazo Ugalde". *Nueva Forma*, 1970, nº 54-55, pp. 31-45.

con la República como justificación del horror de la Guerra. Juan de Herrera y Juan de Villanueva eran quienes mejor resumían un estilo que, fundiendo lo rural y lo antiguo y bajo la general defensa de los lenguajes historicistas, simbolizaba la llamada *arquitectura nacional*.

Sin embargo, son finalmente los arquitectos los encargados de producir este arte; generaciones marcadas por la Guerra, unos arquitectos mueren, otros se exilian y otros, permaneciendo en España, son depurados. Pero los que quedan emplearon la disciplina que conocían y que ya experimentaron en los años treinta: salvando los inevitables pastiches, en la mayoría de los casos, bajo apariencia historicista o ruralista se realizan arquitecturas, poblaciones o planes de contenidos disciplinares contemporáneos, idénticos a los realizados bajo figuraciones modernas⁸⁸. Amadó y Domenech, aun reconociendo evidentes renunciadas, conservadurismos y sometimientos al poder de la arquitectura española de los años cuarenta, le otorgan a Regiones Devastadas y al Instituto de Colonización la capacidad de crear una dialéctica del proyecto que relaciona la trasgresión del lenguaje clásico con las dificultades económicas-constructivas de la posguerra o con la funcionalidad que las nuevas edificaciones demandaban, empleando un lenguaje elemental que será punto de partida de realizaciones más ambiciosas⁸⁹. Éstas vendrán desde el primer frente de rebeldía de posguerra por parte de arquitectos nacidos

⁸⁸ CAPITEL, Antón. "Madrid, los 40: ante una moderna arquitectura". *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1977, n° 121, p. 8.

⁸⁹ AMADÓ, Roser; DOMENECH, Lluís. "Barcelona, los años 40: arquitectura para después de una arquitectura". *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1977, n° 121, p. 7.

entre 1912 y 1915 y titulados entre 1941 y 1944, tales como Cabrero, Valls, Aburto, Coderch, Fisac, De la Sota, Moragas, Fernández del Amo o Sostres.

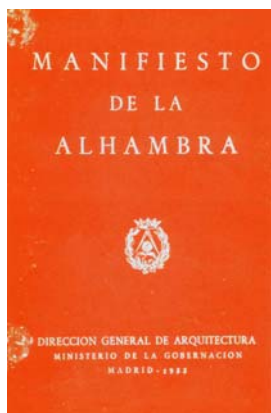
Según la clasificación propuesta por Carlos Flores, una segunda generación corresponde a arquitectos titulados entre 1945 y 1955 con una formación más consciente de la arquitectura que se hace en el mundo y el papel que España juega en relación con ella y que convierten el trabajo en equipo en fórmula habitual de organización: Sáenz de Oíza, Laorga, Molezún, Corrales, Cano Lasso, Romany, Carvajal, García de Paredes, De la Hoz, Vázquez de Castro, Íñiguez de Onzoño, Correa, Milá, Bohigas o Martorell⁹⁰. En 1948, Jorge Oteiza vuelve a España tras permanecer exiliado desde 1935 en Argentina; en 1951 es Chillida quien regresa de su fértil estancia de tres años en París, después de dejar los estudios de arquitectura en 1947. Ambos removerán profundamente el panorama artístico, no solo el escultórico, abundando en colaboraciones frecuentes con algunos de los arquitectos referidos.

Finalmente, una tercera generación de arquitectos acaban sus estudios a finales de los cincuenta o incluso a principios de los sesenta, surgiendo en el ejercicio profesional con un aliento inicial más orgánico: Flores, Mangada, Ferrán, Peña Ganchegui, Oriol, Higuera, Miró, Fernández Alba, Inza, Moneo o Fullaondo.

Antes, en 1947, la Dirección General de Arquitectura promueve un clima de debate entre arquitectos para discutir en torno a la desorientación que sufre la arquitectura española. Se pone de manifiesto el renovado interés por la obra de Wright y la influencia de Bruno Zevi desde su

⁹⁰ FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1961, p. 207.

consideración del organicismo como prolongación natural del funcionalismo, prescindiendo de la exaltación de la era de la máquina y de la confianza ciega en los procesos de estandarización. Las visitas a España de Bruno Zevi en 1950 y Alvar Aalto en 1951 permiten retomar la figura de Gaudí en el ámbito catalán, encontrándose en la Alhambra el referente equivalente para los arquitectos madrileños como depositaria de la tradición espiritual difundida por Zevi⁹¹.



Consecuencia del estado de opinión generado es la creación en Barcelona del Grupo R en 1951 (fundado por Pratmarsó, Bohigas, Gili, Moragas, Sostres, Martorell, Coderch y Valls y la visita en 1952 a Granada de un grupo de arquitectos madrileños (Chueca, Fisac, Prieto Moreno, De Miguel, Zuazo, Aburto y Bidagor, entre otros) que concluye con la redacción del *Manifiesto de la Alhambra*. Frente al

enfoque más individualista del Grupo R, este libro firmado en enero de 1953 por veinticuatro arquitectos pretende sentar las bases espirituales de una arquitectura auténticamente española con la mirada a la Alhambra desde la perspectiva de la modernidad: se ponen en valor los espacios compartimentados, las plantas organizadas mediante composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada, la simplicidad volumétrica y la subordinación de la decoración a la arquitectura del monumento nazarí como señas de identidad de una arquitectura moderna con raíces. La aproximación a la Alhambra se produce desde la

⁹¹ ISAC, Ángel. "Una sesión crítica de arquitectura en la Alhambra: el Manifiesto". *Monografías de la Alhambra*, nº 1, 2006, p. 193.

arquitectura, huyendo de tentaciones regionalistas; se pretende una superación del funcionalismo anterior a la Guerra Civil, actualizando el lenguaje arquitectónico en clave organicista. No obstante, aunque el *Manifiesto* fue lúcido al diagnosticar la decadencia del internacionalismo de las vanguardias ya durante la República, apenas acertó a pronosticar nada de lo que sucedió después. Juan Daniel Fullaondo destaca que casi tan notable como la relación de firmantes es la de las ausencias⁹²: al margen de los arquitectos de Barcelona, ni Gutiérrez Soto, ni Oíza, De la Sota, Molezún, Corrales o Cano Lasso están presentes en un documento que tuvo notable difusión pero fugaz vigencia. Sin embargo, las inquietudes son comunes a todos ellos. Tres de estos ausentes serán los autores del Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 y de Torres Blancas, auténticos manifiestos organicistas, hitos incuestionables de la arquitectura española del siglo XX; y los arquitectos catalanes, a pesar de la inequívoca componente de autoafirmación del Grupo R, expresan la visión humanizada del organicismo que persiguen las conclusiones del *Manifiesto*.

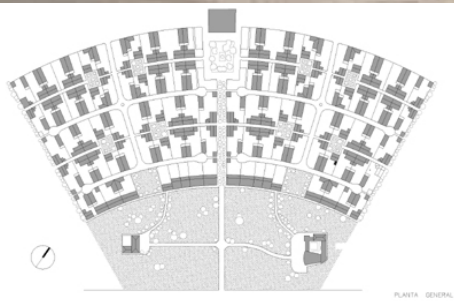
Con estas meritorias iniciativas polarizadas en el eje Madrid-Barcelona, aquellas tres generaciones de jóvenes arquitectos inician su trayectoria durante la década de los años cuarenta y cincuenta impulsada por el primer deshielo de la Dictadura en la recuperación del lenguaje denostado tras la Guerra, identificándolo y tiñéndolo moralmente con los ideales que en los años veinte generaron la arquitectura de la higiene y de la igualdad social. Quizás

⁹² FULLAONDO, Juan D. [et al] *Historia de la Arquitectura contemporánea española*. Tomo III. Madrid: Molly Editorial, 1997, p. 103.

la más brillante de las experiencias promovidas desde la administración fuesen los Poblados de Colonización, casi trescientas intervenciones diseminadas por todo el territorio realizadas entre 1940 y 1971 por el Instituto Nacional de Colonización que constituyen un completo laboratorio para arquitectos como Alejandro De la Sota, José Antonio Corrales, Antonio Fernández Alba o José Luis Fernández del Amo. Este último, desde su puesto de funcionario del INC, constituye la imagen de referencia de estos trazados de nueva planta marcados por la adición de volúmenes de estricta linealidad abstracta donde se concibe el espacio como un lugar de sensaciones plásticas muy próximo a la estilización geométrica de la cultura campesina, recuperando algunos de los postulados espaciales y compositivos que llevaba implícito el Movimiento Moderno y obviando los diseños de la arquitectura del régimen.



ALEJANDRO DE LA SOTA
Poblado de Esquivel. Alcalá del Río, 1948



Fuente: CAPITEL, Antón. *Arquitectura de Madrid Siglo XX*.
Madrid: Tanais, 1999
<http://www.docomomoiberico.com>

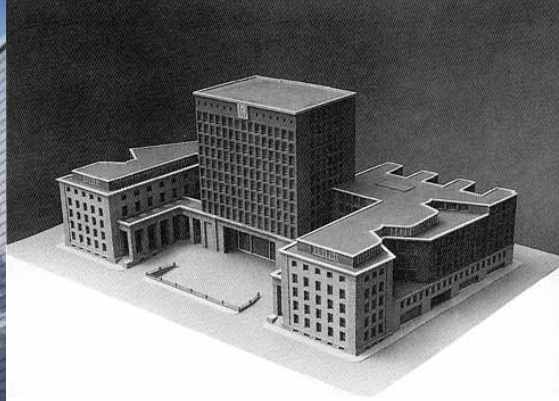


1. La Escuela de Madrid

El academicismo impuesto desde la Dirección General de Arquitectura por Pedro Muguruza desde su creación en el año 1939 queda limitado a un código escenográfico que se agotaba en el propio dibujo, soporte que hacía coincidir el origen y fin del proyecto. Más que proyectos eran láminas, por lo que no es casual que ninguna de sus ambiciosas propuestas de posguerra se acabase construyendo. En Madrid destaca la figura de Luis Gutiérrez Soto, titulado en 1923, quien durante los años treinta mostró una trayectoria vinculada al racionalismo (cines Callao, Europa y Barceló de Madrid) y que, con mentalidad pragmática, entiende la arquitectura como marco autónomo y neutro en el que el lenguaje moderno se define como técnica válida en cuanto herramienta del oficio. Tras la Guerra, ese sentido práctico le lleva a adaptarse sin traumas hacia la búsqueda de la *arquitectura nacional*, culminando con el encargo en 1941 del Ministerio del Aire, donde se sirve del estilo herreriano como vestimenta para configurar el proyecto, concebido desde la racionalidad del programa y de la construcción. Las obras de Gutiérrez Soto de los cuarenta parecen convenir el carácter intercambiable de organización y figuración, como si el arquitecto decidiese en cada encargo la primacía de cada uno de ellos, convirtiendo el estilo en un instrumento⁹³.

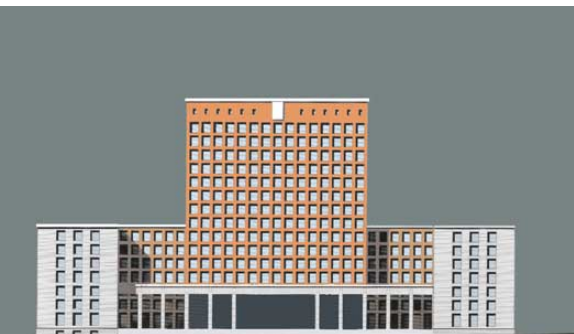
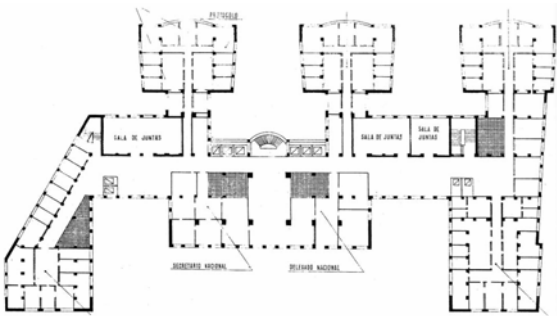
Son las generaciones de arquitectos titulados en Madrid tras la Guerra quienes apuesten por la coincidencia de modernidad y progreso, entendiendo que debe ser la disciplina moderna, no la académica, la única capaz de

⁹³ CAPITEL, Antón. "Madrid, los 40: ante una moderna arquitectura". Op. cit., p. 12.



FRANCISCO CABRERO
RAFAEL ABURTO
Edificio Sindicatos. Madrid, 1949

Fuente: CAPITEL, Antón. *Arquitectura de Madrid Siglo XX*. Madrid: Tanais, 1999
<http://www.docomomoiberico.com>



resolver los problemas que se plantean en España. Y aunque les hubiese tocado heredar la cultura del Movimiento Moderno como segunda generación de arquitectos, la Guerra obliga a Alejandro de la Sota (Pontevedra 1913/1941/1996), Francisco de Asís Cabrero (Santander 1912/1942/2005) y Francisco Javier Sáenz de Oíza (Navarra 1918/1946/2000) a liderar el impulso de apertura hacia nuevos horizontes. Proyectos como el Poblado de Colonización de Esquivel, la Casa Sindical de Madrid y la Basílica de Aránzazu, respectivamente, consiguen sacudirse la tradición académica anticipando una moderada crítica a determinados principios del llamado *estilo nacional* hasta entonces considerados irrenunciables, persiguiendo desde diversos planteamientos un objetivo común: la ruptura con el historicismo y el academicismo imperantes en la búsqueda de la Arquitectura Moderna.

Esquivel (1948) permite construir un pueblo partiendo de imágenes propias de la arquitectura popular sobre una planimetría racional y geométrica; pero es un lenguaje que ya huye de los prejuicios escenográficos para valorar ciertos matices afines a determinadas intenciones plásticas. En palabras del propio De la Sota, al tratarse de un pueblo de nueva planta, *el pintoresquismo ha de ser muy medido, casi anulado*⁹⁴.

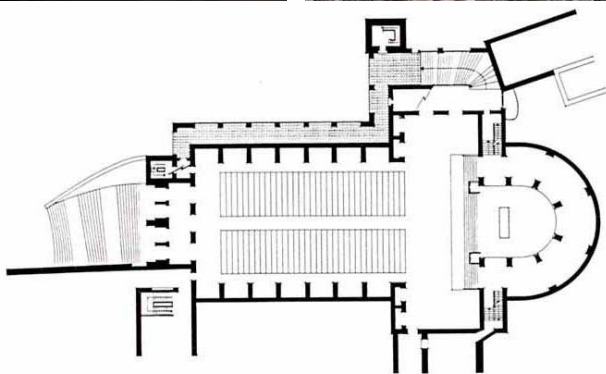
La Casa Sindical (1949), inspirada en el fascismo italiano, se despoja de la Academia aunque adolece aún de un evidente vínculo con la parcela resuelto desde la frontalidad hacia el paseo del Prado. Pero la autónoma monumentalidad del cuerpo central y el recurso a la tradición del ladrillo y la piedra abordan desde la abstracción novedosos

⁹⁴ SOTA, Alejandro de la. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Ediciones Pronaos, 1989, p.22.

FRANCISCO J. SÁENZ DE OÍZA
 Basílica de Aranzazu, 1949



Fuente planos: Estudio Oíza
 Fuente fotos: Fotos del autor
<http://madrid2008-09.blogspot.com/2009/04/>



planteamientos para un edificio institucional. Fullaondo la define como la primera intuición moderna de posguerra en Madrid⁹⁵.

Finalmente, la Basílica de Aranzazu (1949), ganada en concurso por Oíza y Laorga, se convierte en laboratorio de experimentación formal que, partiendo de una planta convencional, emplea un innovador lenguaje en hormigón, madera y piedra en el que intervienen artistas como Oteiza, Lucio Muñoz y Chillida, adoptando una novedosa actitud de compromiso entre arquitectura y arte moderno.

Son los primeros artífices de la *Escuela de Madrid* difundida por Juan Daniel Fullaondo a través de la revista *Nueva Forma*, arquitectos que emprenden desde su independencia intelectual el camino que posibilita que los jóvenes de la siguiente generación ganen concursos importantes, representando incluso al Estado y confirmando la aceptación definitiva de la arquitectura moderna en la década de los cincuenta.

La Cámara de Comercio de Córdoba, construida entre 1950 y 1954 por Rafael de la Hoz y García de Paredes, es la primera obra de la segunda generación de posguerra marcada por el trabajo en equipo, las frecuentes salidas al extranjero, una formación autodidacta, pero ya estimulada y orientada por las obras de la generación anterior, su no participación directa en la guerra española, su aparición profesional en un periodo menos difícil en lo económico y durante el cual España inicia relaciones más o menos intensas con el resto del mundo⁹⁶.

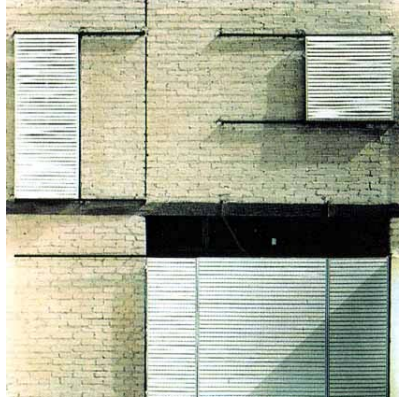
⁹⁵ FULLAONDO, Juan Daniel [et al.]. *Historia de la Arquitectura contemporánea española*. Op. cit., p. 169.

⁹⁶ FLORES, Carlos; GÜELL, Xavier. *Arquitectura de España 1929/1996*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1996, pp. 160.



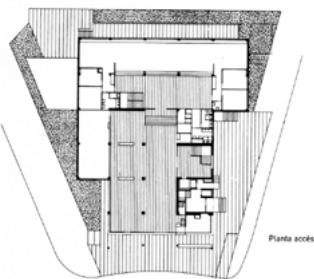
**ANTONIO VÁZQUEZ DE CASTRO
JOSÉ LUIS ÍÑIGUEZ**
Poblado Dirigido Caño Roto. Madrid, 1956-1963

Fuente fotos <http://madrid2008-09.blogspot.com/2009/06/>



ALEJANDRO DE LA SOTA
Gobierno Civil. Tarragona, 1957-1964

Fuente fotos:
<http://www.docomomoiberico.com>
Fotos del autor



Planta acces



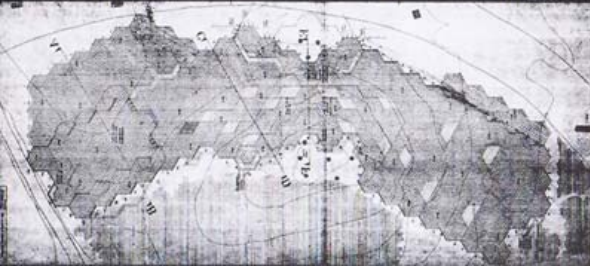
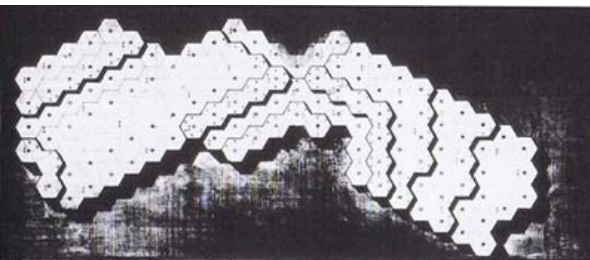
Durante esos años, Oíza y De la Sota construyen en Fuencarral sendos Poblados de Absorción que reflejan, desde la abstracción o desde la depuración de elementos vernáculos, las dos alternativas que la modernidad proponía para abordar el problema del chabolismo. Es el Poblado de Oíza el que estimula el carácter racionalista de los Poblados Dirigidos de Renta Limitada que se encargan en 1956 desde el Instituto Nacional de la Vivienda: Oíza, Alvear y Sierra proyectan el Poblado Dirigido de Entrevías, Romany el de Fuencarral, Vázquez de Castro e Íñiguez de Onzoño el de Caño Roto, Luis Cubillo el Poblado de Canillas y Leoz el de Orcasitas. De todos ellos, el Poblado Dirigido de Caño Roto es el que propone una más acertada implantación urbana mediante un complejo tapiz que ofrece una gran variedad tipológica resuelta desde el realismo arquitectónico tan presente entonces en la cultura europea. En 1957 Alejandro De la Sota gana el concurso para la construcción del Gobierno Civil de Tarragona; lejos de las concesiones academicistas de Aránzazu y Esquivel, en ambos casos se sienten más cómodos en una posición esencialista y de búsqueda de la abstracción donde el impulso radica en retroceder hasta los orígenes del Movimiento Moderno. En Tarragona, De la Sota ordena los volúmenes según los distintos usos, con rigurosa simetría en el zócalo representativo y un tratamiento más informalista en las plantas superiores destinadas a viviendas. Sobre una rigurosa trama estructural de 6x6 metros, la abstracción de plantas y fachadas está al servicio de una perfección pura de forma.

En otra línea de experimentación, Miguel Fisac inicia su personal despegue creativo tras una década de gran actividad profesional con la decidida adscripción



JOSÉ ANTONIO CORRALES
RAMÓN VÁZQUEZ MOLEZÚN
Pabellón de España. Bruselas, 1958

Fuente fotos:
<http://www.euroferia.net/archivo/2008/en/>



organicista y la preocupación espacial presentes en el Teologado de San Pedro Mártir de Alcobendas de 1955. Iniciada la década de los sesenta, Fisac abandona la lucha por el lenguaje al inclinarse por la investigación en el empleo de elementos huecos de hormigón que definirán con su perfil óseo su arquitectura más difundida y que constituyen el germen de una voluntad de integración de la arquitectura contemporánea con los nuevos métodos constructivos de prefabricación e industrialización.

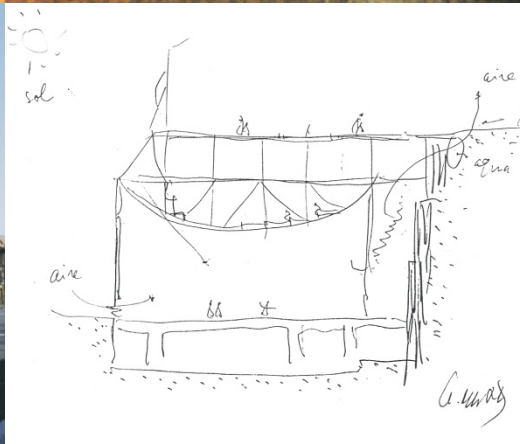
El Pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún explora asimismo la vía orgánica, adoptando una trama hexagonal para provocar una identidad entre espacio y estructura con claras alusiones wrightianas; pero lo hace desde un proceso de enriquecimiento de los valores de la modernidad, al asumir el uso de acero y vidrio, la abstracción figurativa y su carácter modular, expansivo, funcionalista y tecnológico. El Pabellón, trasladado a la Casa de Campo de Madrid por los propios arquitectos autores en 1959, se encuentra desde hace años en un vergonzoso estado de abandono.

En 1961, los recién titulados Rafael Moneo y Fernando Higueras obtienen el Premio Nacional de Arquitectura por el proyecto para el Centro de Restauraciones en la Ciudad Universitaria de Madrid, optando por una línea radicalmente orgánica donde la obra arquitectónica es concebida como obra de arte hasta el extremo de provocar la disolución de los límites entre Arquitectura y Arte Moderno. El episodio que mejor identifica este proceso donde el organicismo se define como protagonista del lenguaje de la modernidad es el encargo que Sáenz de Oíza recibe para el edificio de Torres Blancas, cuyos tanteos se inician en 1961 con una



ALEJANDRO DE LA SOTA
Gimnasio Maravillas. Madrid, 1960-1962

Fuente fotos: <http://www.docomomoiberico.com>
Fotos del autor



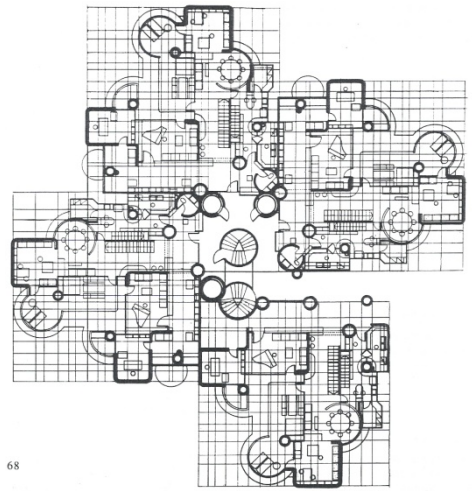
planta inspirada en los jardines verticales de los inmuebles-villa de Le Corbusier y evoluciona hacia una torre que expande una trama hexagonal con evidentes referencias a Wrihgt.

En 1962 Alejandro De la Sota proyecta en Madrid el Gimnasio Maravillas, arquitectura que parece erigirse en defensora de la pureza de los dogmas modernos evitando cualquier tentación orgánica mediante un lenguaje ascético en que la construcción no impide la contemplación literal de la idea. Concebido el gimnasio como muro de contención del Colegio, la sección resume la espacialidad interior y el carácter brutalista de los elementos vistos estructurales y de instalaciones. La elaborada fachada a calle Joaquín Costa emplea ladrillo y acero con rigor y precisión abstractos, contaminada con inserciones plásticas en el recurso a los miradores y figurativas en la coronación del alzado mediante el vallado de cerramiento de la pista deportiva⁹⁷.

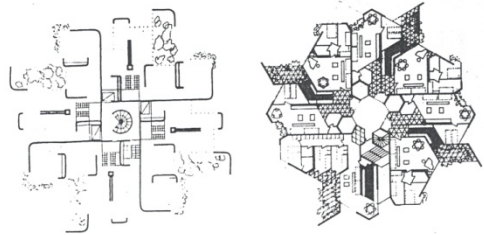
La finalización en 1968 de Torres Blancas cierra el debate en torno al lenguaje con la confirmación del éxito de la exploración orgánica frente a los dictados del Estilo Internacional y la culminación de una larga batalla en la Escuela de Madrid que Fullaondo identifica con tres grandes periodos: Monumentalismo (1939-1949), Racionalismo (1949-1958) y Década Orgánica (1958-1968)⁹⁸. En Torres Blancas, la identidad entre forma y estructura, la analogía arbórea, la exaltación del esqueleto, la coherencia de los detalles y la geometría no cartesiana derivan aquellos iniciales titubeos corbuserianos en una obra maestra de la

⁹⁷ CAPITEL, Antón [et al.]. *Guía de arquitectura. España. 1920-2000*. Madrid: Tanais Ediciones y Mº de Fomento, 1998, p. 253.

⁹⁸ FULLAONDO, Juan Daniel. "La Escuela de Madrid". *Arquitectura COAM*, 1968, nº 118, pp. 11-20.



68



FRANCISCO J. SÁENZ DE OÍZA
Torres Blancas. Madrid, 1951-1958

Fotos del autor



arquitectura orgánica que asume como propias las radicales influencias de Saarinen o Utzon. Fernando Higueras, que en los primeros años setenta termina unas viviendas en la Glorieta de San Bernardo de Madrid y comienza el Hotel Las Salinas de Lanzarote, evoluciona hacia una exacerbada formalización que lo aparta de cualquier encasillamiento; al igual que Fisac, experimentando entonces con encofrados flexibles para dotar al hormigón de un aspecto que expresa con mayor sinceridad su origen blando y su carácter moldeable.

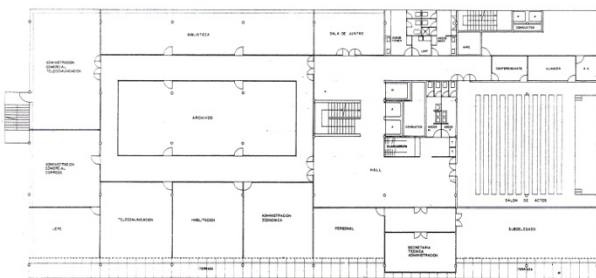
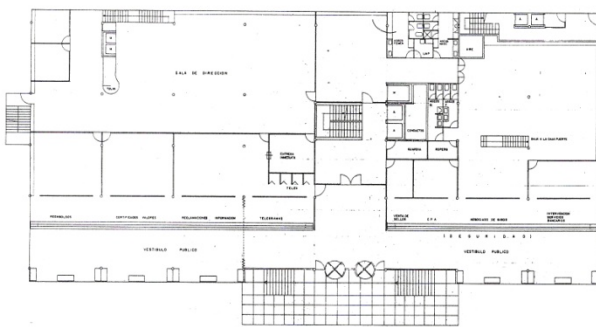
Alejandro de la Sota, que mantiene su esquematismo conceptual y formal durante estos años, desde el dibujo hasta la construcción, tras concluir la Facultad de Matemáticas de Sevilla en 1972 se destaca como el referente para las nuevas generaciones por mantenerse fiel a sí mismo y a los principios más puros de la modernidad. Pero es la nueva generación, liderada por Rafael Moneo, la que impone el necesario rearme disciplinar a una época en que los grandes maestros parecen haber tomado divergentes líneas evolutivas personales. Tras resolver con brillantez sendos conjuntos de viviendas en el Paseo de la Habana de Madrid y a orillas del río Urumea en San Sebastián, en 1973 recibe el encargo de la Sede de Bankinter, renunciando a la demolición de un palacete del siglo XIX en la Castellana para proponer como telón de fondo un edificio plagado de alusiones cultas que recupera elementos de la tradición constructiva madrileña. En el Ayuntamiento de Logroño cuida asimismo la inserción en el lugar con una línea plástica que reconduce a una posición discreta y culta los excesos formales ocurridos la década anterior.

Estos edificios, proyectados entre 1972 y 1973, se conciben de fuera adentro, potenciando su función urbana y



ALEJANDRO DE LA SOTA
Edificio de Correos. León, 1984

Fotos del autor



proponiendo una alternativa disciplinar a las intervenciones coetáneas de los maestros de la Escuela de Madrid: Corrales y Molezún (Bankunión, 1972), Rafael De la Hoz (Edificio Castelar, 1975 y Ministerio de Marina, 1977) y Sáenz de Oíza (Banco de Bilbao, 1971-80) convierten el eje de la Castellana en banco de pruebas reforzando la autonomía del edificio exento como objeto arquitectónico pensado de dentro afuera desde la función y la tecnología, ofreciendo a la ciudad una imagen rotunda, personal, casi gestual⁹⁹.

Los emprendedores años ochenta anuncian el exceso posmoderno de Oíza en el Palacio de Festivales de Santander y en el edificio Torre Triana de Sevilla, el progresivo alejamiento profesional de Carvajal, Corrales y Molezún y el retiro lúcido de Miguel Fisac. Rafael Moneo concluye en 1984 el Museo de Arte Romano de Mérida conjugando invención y memoria en un edificio en el que se funden de nuevo el interés hacia las formas del pasado y su brillante capacidad de análisis de lo contemporáneo, estableciendo discursos que modifican la actitud en torno a las intervenciones sobre los conjuntos históricos. El interior surge de la planta basilical que funde el orden transversal de los muros y el longitudinal de los vacíos que generan los arcos de medio punto, evidenciando la solidez de las fábricas y ofreciendo un contenedor inmejorable que se convierte en archivo vivo del glorioso pasado romano de la ciudad.

También en 1984 Alejandro de la Sota concluye la Sede de Correos en León, convirtiendo un paralelepípedo forrado con panel sándwich de aluminio en un simbólico edificio público

⁹⁹ CAPITEL, Antón. "A vueltas con la Castellana, su transformación arquitectónica reciente". *Arquitectura COAM*, 1980, nº 222, p. 21.

mediante una violenta terraza en planta primera y un delicado cuerpo volado en el ático. León, *un edificio funcional realizado con medios actuales*¹⁰⁰, es ejemplo de obstinada resistencia en la abstracción y en la depuración extrema. De este esforzado recorrido, quizás sea Alejandro De la Sota, definido por Juan Daniel Fullaondo como *el más intransigente de los creadores de posguerra*¹⁰¹, quien encarne mejor que ningún otro la sensibilidad íntima y silenciosa, una arquitectura simple y racional, expresión de las fuerzas y la materialidad, de la estructura y las funciones frente a la vibrante y crispada elocuencia del otro gran referente de la Escuela de Madrid, Francisco Javier Sáenz de Oíza.

¹⁰⁰ SOTA, Alejandro de la. "Proyecto de edificio de Comunicaciones en León". *Arquitectura COAM*, 1981, nº 233, p. 52.

¹⁰¹ FULLAONDO, Juan Daniel [et al.]. *Historia de la Arquitectura contemporánea española*. Op. cit., p. 52.

2. Barcelona y el Grupo R

La Guerra Civil desmonta las condiciones sociales que hicieron posible el Gatepac, alumbradas por un orden programado desde el poder democrático para hacer frente al paro, al ocio de masas, al saneamiento del casco histórico y al equilibrio social. Algunos de sus miembros fallecen en la contienda (Aizpurúa o Torres Clavé) y la mayoría, entre ellos José Luis Sert, huyen al exilio. En los años cuarenta impera en Barcelona un academicismo que genera una dialéctica entre el previsible ropaje visual de los lenguajes del pasado y la racionalidad de la estructura interna del proyecto, dando un gran margen de maniobra a los arquitectos para explicitar su propia idea de la arquitectura. Arquitectos como Bona, Nebot, Duran Reynals o Mitjans reflejan las limitaciones de la sumisión mimética a las reglas academicistas de composición mediante un depurado empleo del lenguaje clásico en el que, no obstante, se reconocen recursos de raíz racionalista.

En esta desorientada Barcelona de posguerra surgen focos culturales como Los Salones de Octubre, celebrados en las Galerías Layetanas entre 1948 y 1957, que aglutinan artistas de diversas tendencias para defender la vitalidad de un nuevo arte moderno catalán. Sin embargo, fue la ya referida fundación del Grupo R en 1951 la iniciativa más valiosa orientada a reavivar los valores y los procedimientos racionalistas del Gatepac, así como a evocar un regionalismo realista, aprehensible por el público en general. Sus estatutos ya referían como finalidades propias las de estudiar los problemas del arte contemporáneo y en especial de la arquitectura. Si bien la atinada mirada de Francesc Català-Roca es pionera en esa perseguida

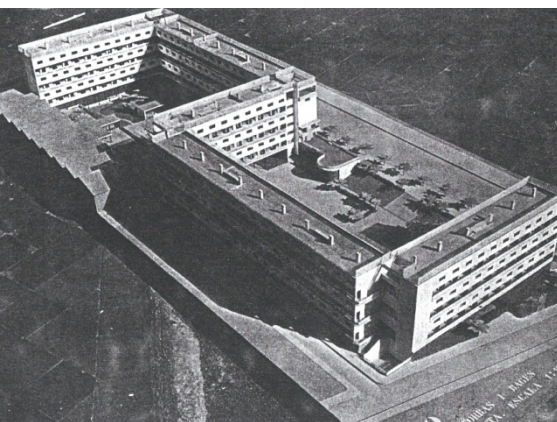


JOSÉ LUIS SERT

De arriba abajo,
 Dispensario antituberculoso, 1935
 Edificio de viviendas en calle Muntaner, 1931
 Casa Bloc, 1934-1936



Fuente fotos: Fotos del autor
<http://www.docomomoiberico.com>
<http://www.stepienybarno.es/blog/>



Pabellón de España. París, 1937



concepción realista y social del arte a través de la fotografía, el Grupo R asume la condición cultural y artística de su trabajo y la obligación moral de reconquistar la sociedad, fundamentalmente a través de la calidad de los integrantes del grupo fundacional: Coderch-Vals, Bohigas-Martorell, Sostres y Moragas entienden el grupo como fuente de estímulos para la acción individual y proponen una labor divulgadora de las intervenciones a través de exposiciones, conferencias y concursos tendente a cualificar la demanda potencial¹⁰². Coderch abandona el Grupo R en 1953, al que se irán incorporando hasta su disolución en 1961 Balcells, Giráldez, Bassó, Ribas, Monguió y Vayreda.

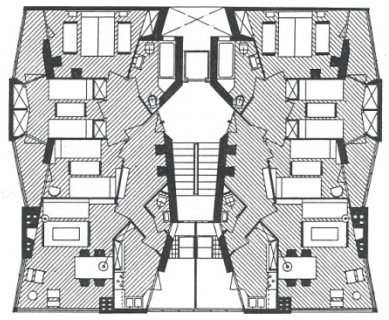
Las obras difundidas en las primeras exposiciones denotan un innegable compromiso con el organicismo y con el nuevo empirismo nórdico. El fuerte individualismo de los miembros fundadores del grupo va configurando un panorama regionalista heterogéneo que



confirma la naturaleza híbrida de la cultura moderna auténtica, con referentes basados en la tradición catalana del ladrillo, en el peso de la obra de Neutra, en las preexistencias ambientales difundidas por Casabella y en la influencia del nuevo Brutalismo británico¹⁰³. Finalmente, es la diversificación de tendencias la que disuelve la

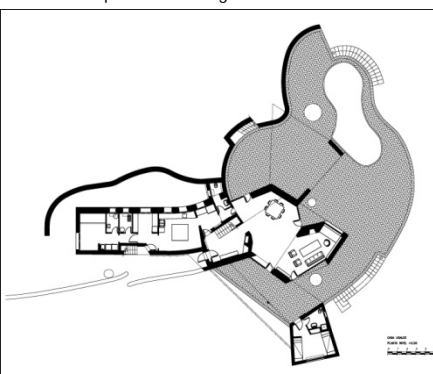
¹⁰² PIÑÓN, Helio. *Arquitecturas catalanas*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977, p. 12.

¹⁰³ FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Op. cit., p. 320.



JOSÉ ANTONIO CODERCH
Edificio en La Barceloneta, 1951-1955 / Casa Ugalde, 1951

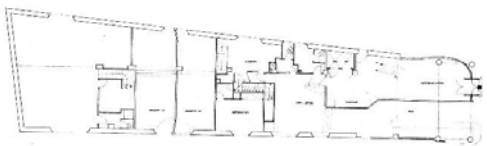
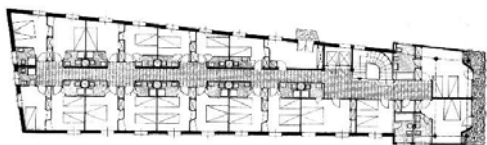
Fuente: <http://www.docomomoiberico.com>
<http://www.casaugalde.com/>



incidencia cultural del Grupo R, frente a la unidad estilística que sí practicaron los integrantes del Gatepac. En 1951, Coderch y Valls proyectan dos edificios vinculados a procesos formales esenciales más que a ejercicios de estilo. En la casa Ugalde, las deformaciones geométricas responden a intenciones espaciales, operando para crear un mundo abierto pero privado, un mecanismo de interiorización del paisaje. Si bien hay una voluntad de recuperación de lo popular, esta vivienda en Caldes d'Estrac es una obra con más futuro que pasado, con una libertad que augura descubrimientos. Las viviendas que construyen en una esquina de la Barceloneta quedan resueltas mediante una planta expansiva que, desde el corazón de la parcela, provoca fracturas angulares y espacios interiores irregulares y dinámicos. Exteriormente, el bloque se compone mediante planos verticales que alternan lamas orientables y cerámica vidriada rematados con un sutil vuelo de hormigón, reforzando su autonomía como pieza y su actitud distante respecto a la ciudad.

El reconocimiento internacional de la producción arquitectónica que se estaba gestando en Barcelona obtiene su primer éxito con la obtención del primer premio por el Pabellón español en la IX Trienal de Milán de 1951 diseñado por Coderch. Los contactos con el exterior se intensifican, especialmente con Italia a través de Albini, Gardella, Rogers, Zevi, Ponti, Sartori y Gregotti, superando años de aislamiento cultural y facilitando la difusión a través de las páginas de la revista *Domus* de la obra de Coderch y Valls y más tarde de los recién titulados Correa y Milá.

Las primeras obras de Sostres en Bellver de Cerdanya y La Seu d'Urgell, construidas entre 1948 y 1952, reflejan la evolución desde la rusticidad inicial hacia una progresiva



ANTONI de MORAGAS
Hotel Park. Barcelona, 1950-1953

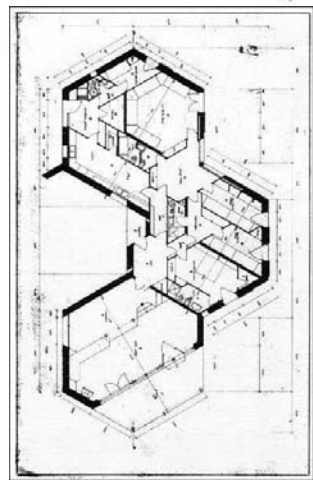


FEDERICO CORREA & ALFONSO MILÀ

Casa Juliá. Cadaqués, 1956-1960
Casa Rumeu. Cadaqués, 1961-1962



Fuente fotos:
<http://www.docomomoiberico.com>
Fotos del autor



reducción con evidentes implicaciones de la obra de Asplund y de Aalto en los giros de la planta, en la calidez de los detalles y en la fluidez interior. Las visitas a Barcelona de Bruno Zevi y de Alvar Aalto influyen en esta exploración organicista, asumida como propia por Sostres en escritos y manifiestos de la época y compartida con otros miembros del grupo, especialmente con Antoni de Moragas, que en 1950 proyecta en Barcelona el Cine Fémina y el Hotel Park. En esta obra, sobre una parcela alargada, Moragas establece una lectura severa de huecos en los alzados laterales, confiando al estrecho alzado principal el dinamismo de la propuesta con el empleo de vuelos y pilares cilíndricos vistos de hormigón en las plantas superiores y amplias cristaleras y elementos de pavés en plantas baja y primera que remiten de nuevo al clasicismo nórdico, contaminado con alusiones al organicismo y al empirismo holandés de Duiker. Federico Correa y Alfonso Milá terminan los estudios en 1953 y tras un breve paso por el despacho de Coderch construyen en la década de los cincuenta varias casas de veraneo en Cadaqués experimentando con un racionalismo crítico en el que la geometría de las plantas otorga al proyecto un valor compositivo y espacial materializado desde la flexibilidad y dinamismo interior a través de materiales vernáculos¹⁰⁴. En la casa Juliá (1956-1960) emplean una planta pentagonal posada sobre un zócalo de contención de piedra de Cadaqués, mientas que en la casa Rumeu (1961-1962) la misma piedra autóctona envuelve todos los muros exteriores, disolviéndola en el paisaje y justificando la raíz organicista de la planta apoyada sobre una trama hexagonal y las influencias italianas en el uso

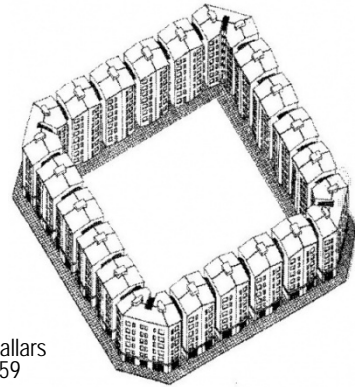
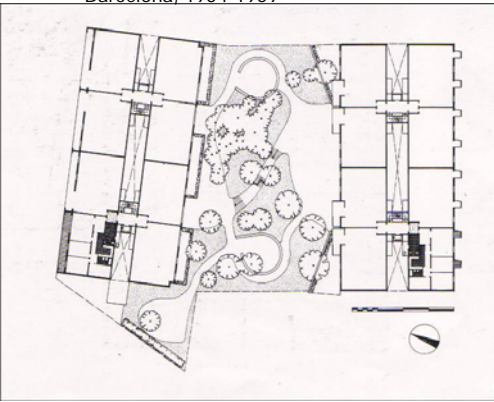
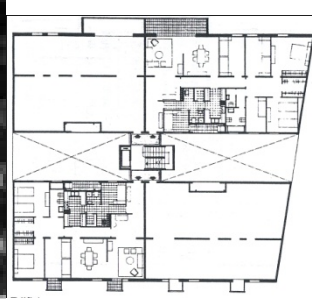
¹⁰⁴ LLOBET RIBEIRO, Xavier. *Base de datos Registro Docomomo*. En: <http://www.docomomoiberico.com> (Visto el 11/11/10).



Viviendas en paseo Maragall.
Barcelona, 1954-1959



Viviendas en calle Roger de Flor
Barcelona, 1954-1958



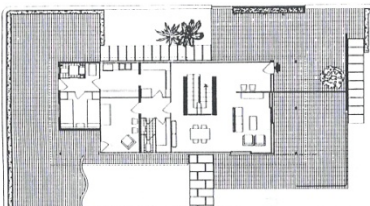
Manzana en calle Pallars
Barcelona, 1958-1959

ORIOL BOHIGAS
JOSEP MARTORELL

Fuente: <http://www.docomomoiberico.com>



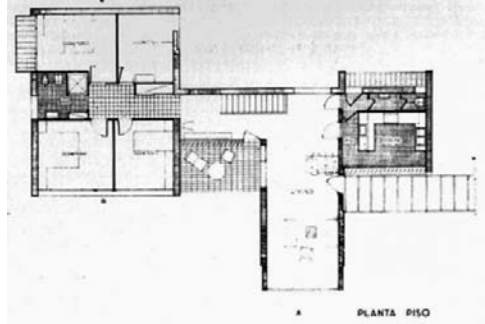
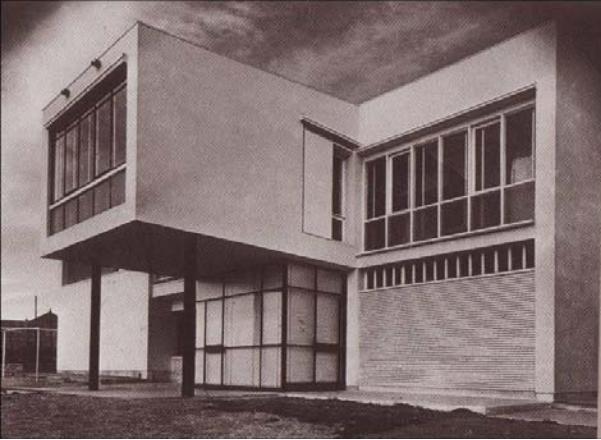
Casa Guardiola
Argentona, 1954-1955



de los materiales, donde adquieren gran protagonismo interior las cerchas vistas de madera que sustentan la cubierta.

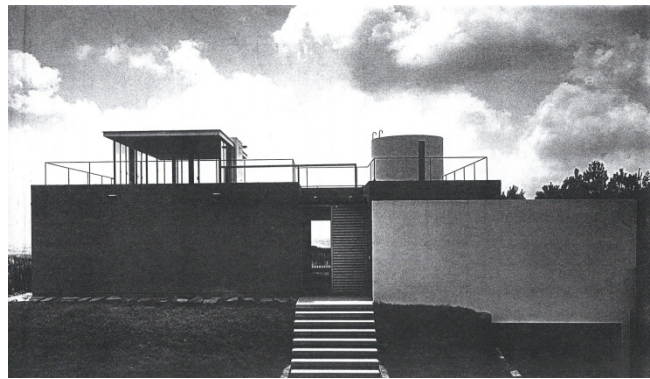
Otros arquitectos como Francesc Mitjans o Francesc Barba Corsini asisten periódicamente a las reuniones del Grupo R y ejemplifican a través de inmuebles residenciales la aplicación del lenguaje moderno al ámbito de la vivienda colectiva mediante criterios de flexibilidad en la distribución funcional y de claridad compositiva en el juego de volúmenes y de despieces que definen las fachadas. El edificio para empleados de la Seat en la Zona Franca de César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide (1954-1956) emplea estructura metálica vista y fachadas de vidrio para enviar un mensaje de progreso tecnológico, anticipando el desgaste del organicismo y la paulatina introducción del racionalismo.

Esta inflexión estará presente en las obras del estudio de Oriol Bohigas y Josep Martorell, quienes tras unas iniciales incursiones orgánicas, desde mediada la década de los cincuenta vuelven la mirada a la arquitectura de los años treinta por entender que su vigencia social permanece intacta. Los edificios de viviendas en calle Roger de Flor y Paseo Maragall, proyectados en 1954, presentan fachada de ladrillo visto con antepechos de gresite en las balconadas que definen una L maciza junto con el voladizo, ofreciendo lienzos abstractos rojos salpicados de una trama uniforme de rectángulos blancos con barandillas azules. Aquí, al margen de las novedosas propuestas tipológicas, se sistematizan y se reinterpretan formalmente los elementos que relacionan las viviendas con el exterior, resultando composiciones abstractas muy del gusto Bauhaus. También en 1954 construyen la casa Guardiola, casa de veraneo donde



Casa Iranzo. Barcelona, 1955-1956

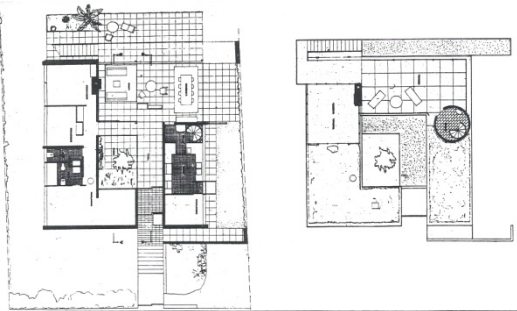
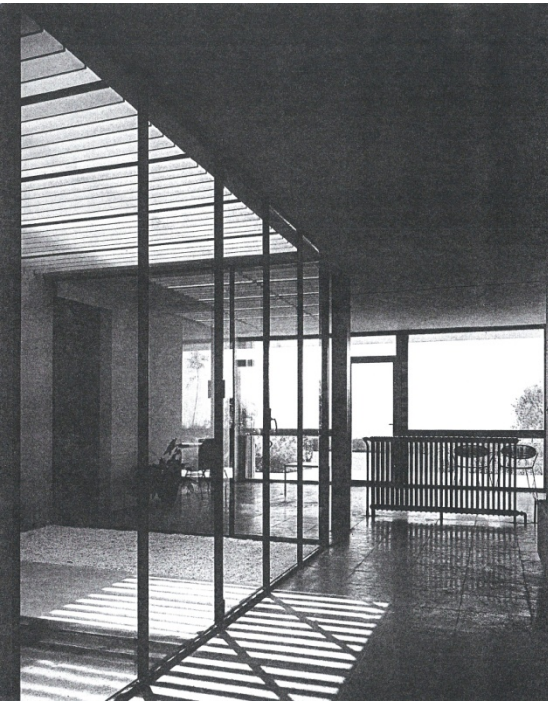
Casa Moratíel. Barcelona, 1955-1957



JOSÉ MARÍA SOSTRES

Fotos de Català-Roca

Fuente: <http://es.wikiarquitectura.com/>



dos cajas blancas apoyan sobre la planta baja pintada en azul estableciendo una segregación volumétrica por funciones que remite a la idea de vinculación con los maestros del Movimiento Moderno. Sin embargo, el empleo de elementos de la arquitectura popular (mallorquinas, celosías o toldos) propone la superación del racionalismo desde una novedosa interpretación geográfica y cultural. Entre 1958 y 1959, Bohigas y Martorell construyen una manzana de 130 viviendas en calle Pallars mediante un cerramiento quebrado de ladrillo resuelto con sistemas constructivos tradicionales y gran economía de medios, auténtica declaración de intenciones del Realismo arquitectónico que Bohigas teoriza años después. Su postura, próxima a las preexistencias ambientales desarrolladas en Italia, se atiene a las condiciones reales de los años cincuenta y sesenta, adoptando una actitud didáctica con el usuario y recuperando los materiales y las técnicas tradicionales en una situación económica e industrial insuficiente, negando que las experiencias formales de otras disciplinas (geometría, pintura, escultura) puedan ser trasplantadas válidamente a la arquitectura¹⁰⁵. Oriol Bohigas sistematiza durante los años sesenta el Realismo arquitectónico para expresar la necesidad de recuperar el espíritu del Movimiento Moderno y la dimensión social de la arquitectura, declarando sentirse *más próximo a la culta sofisticación de Albiní que a la primaria rotundidad de Archiguan, a la elaboración titubeante de Aalto que a la simplicidad de Mies*¹⁰⁶.

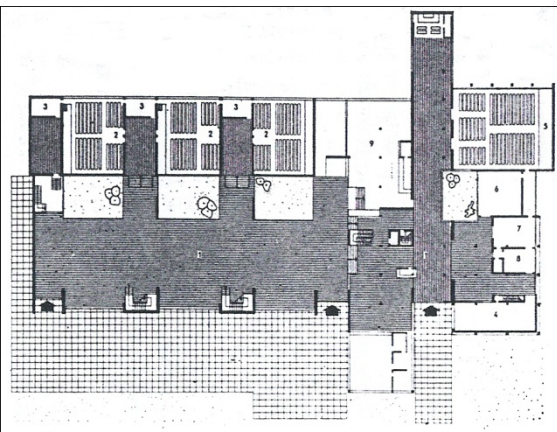
¹⁰⁵ MONTANER, Josep Maria. *Las formas del siglo XX*. Op. cit., p. 104.

¹⁰⁶ BOHIGAS, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969, p. 170.

GUILLERMO GIRÁLDEZ
PEDRO LÓPEZ ÍÑIGO
XAVIER SUBIAS

Facultad de Derecho. Barcelona, 1957-1958

Fuente fotos: <http://www.docomomoiberico.com>



Sostres construye durante los años cincuenta varias viviendas unifamiliares en Ciudad Diagonal que garantizan la continuidad con las directrices marcadas por los pioneros del Movimiento Moderno, proponiendo a la vez un manierismo racionalista que reelabora y reinterpreta aquellas arquitecturas de los años treinta, ya despojadas de su condición de revolucionarias. Su perseguida síntesis no llega desde el organicismo inicial, sino desde una mayor claridad conceptual, donde adquieren peso valores tales como la abstracción, la regularidad formal o la valoración de la dimensión urbana¹⁰⁷. A ese esfuerzo corresponden las casas Alonso, Iranzo y sobre todo Moratiel, donde a partir de una casa con patio central elude alusiones folclóricas mediante su reducción a un sistema de transparencias y veladuras, separando estructura y cerramiento, integrando los usos desde una gran fluidez interior y enfrentando un cilindro macizo y un prisma acristalado sobre una terraza jardín. Con una sintaxis exquisita, la casa Moratiel remite a la vez a Mies, Duiker, Van Doesburg y Le Corbusier desde una utilización ejemplar del lenguaje racionalista.

A finales de los cincuenta, únicamente Moragas permanece fiel a las formas del organicismo. Coderch y Valls avanzan en la exploración expresiva de la arquitectura popular, revisando la tradición vernácula del ladrillo, mediterraneizada y moderna, desde una composición vanguardista mezcla de neoplasticismo y de rigor miesiano. Sin embargo, el edificio que marca una inequívoca ruptura cultural será la Facultad de Derecho de Barcelona (1957-1958) de Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo y Xavier Subias, donde *la correcta utilización de un sistema*

¹⁰⁷ MARTÍ, Carlos. "El pensamiento arquitectónico de Sostres". En: *Sostres arquitecto*. Barcelona: Mº Fomento y COAC, 1999, p 21.

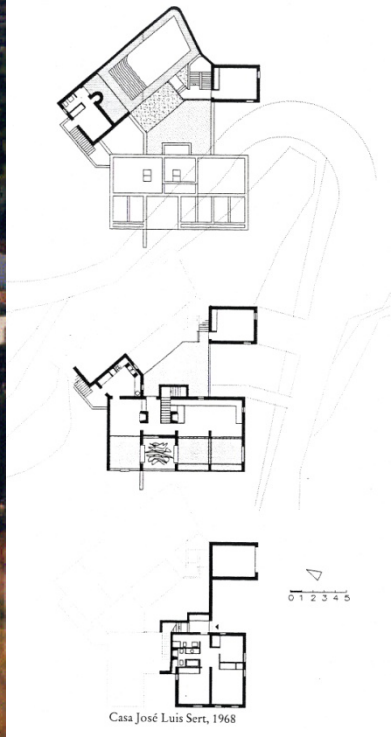


arquitectónico, perfectamente definido hasta sus últimos detalles, daba lugar a una obra de evidente calidad que se convirtió en paradigma de la arquitectura auténticamente moderna¹⁰⁸. El carácter ejemplar de este edificio relativiza el interés por los diversos caminos estilísticos adoptados por los miembros del Grupo R, proponiendo un sistema coherente capaz de establecer las relaciones entre forma, técnica y función de un objeto arquitectónico identificable por una base social y cultural: es un edificio que se explica por sí mismo, sin necesidad de un discurso que lo justifique. El proyecto, redactado en tres meses y construido en nueve, propone que las cuatro funciones básicas (aulas, seminarios, administración y área representativa) se agrupen en cuerpos edificados independientes, siempre al servicio de la forma global donde la estructura se convierte en el elemento generador. Las fachadas alternan cerramientos macizos y de vidrio insertados con plasticidad en la trama estructural; la Facultad de Derecho abre el camino de una tendencia racionalista catalana, centrada en el avance tecnológico y la calidad de la ejecución, menos mediatizado por el empirismo nórdico o por el organicismo italiano.

A principios de los años sesenta los objetivos del Grupo R parecen cumplidos, al reponerse un marco cultural donde el arquitecto ya tiene un papel definido y al incorporarse la arquitectura catalana a los circuitos críticos internacionales. La dispersión estilística acelera la disolución, que se produce en 1961, si bien parece mantenerse vivo el objetivo común de racionalizar las formas populares para superar la abstracción histórica del

¹⁰⁸ PIÑÓN, Helio. *Arquitecturas catalanas*. Op. cit., p. 16.

JOSÉ LUIS SERT
Urbanización en Punta Martinet. Ibiza, 1966-1971



Casa José Luis Sert, 1968



Fuente fotos: Fotos del autor
ROVIRA, Josep Maria. Urbanización en Punta Martinet Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 1996.



Estilo Internacional. La década de los sesenta añade el problema de la inserción del edificio en la ciudad, al eco del debate generado años atrás en Italia; surge la llamada Escuela de Barcelona, desplazándose por parte de las nuevas generaciones el centro del interés formal hacia terrenos estilísticos, como si el establecimiento de un repertorio sintáctico adecuado garantizase la coherencia de un lenguaje arquitectónico de fácil control y difusión. Desde 1965 la figura de Sostres se silencia, siendo incluso apartado temporalmente de la enseñanza en la Escuela de Arquitectura. Mientras, Coderch, Bohigas y Martorell (ya asociados con Mackay) mantienen activos sus estudios, reivindicando desde finales de la década la recuperación del carácter crítico de la arquitectura, ya sea desde la profundización de un sistema proyectual consolidado, en el caso de Coderch, ya desde la permanente actualización estilística, en el caso de MBM.

Desde finales de los años cincuenta se convierten en habituales las visitas de José Luis Sert a Barcelona; en 1957 concluye el taller de Miró en Palma de Mallorca e identifica en Ibiza las condiciones óptimas para reencontrarse con sus raíces mediterráneas. Aunque ya en los años treinta se había producido un creciente interés de Sert por la reinterpretación de los valores mediterráneos con el empleo de sistemas constructivos locales tales como la bóveda catalana, no será hasta los años sesenta cuando recupere en la isla los valores de libertad perdidos en su exitosa estancia americana. La urbanización Can Pep Simó es promovida y proyectada por Josep Luis Sert desde 1964 en la ladera de Cap Martinet, una colina frente a la bahía y la ciudad de Ibiza. La propuesta de Sert utiliza un vocabulario que incorpora técnicas, elementos,

texturas y colores propios del lugar, condicionando la ordenación de las casas para que se perciban como un poblado integrado en el paisaje. Originariamente se proyecta un conjunto urbanizado de viviendas unifamiliares aisladas, una de ellas para el propio José Luis Sert terminada en 1969, y un grupo de trece apartamentos con parque y piscina comunitarios donde intervienen otros reconocidos arquitectos como Broner, Rodríguez Arias e Illescas. Los volúmenes redondean y suavizan sus aristas, adoptando una tonalidad ocre enmarcada por franjas blancas propios de la arquitectura autóctona, se conservan los banales de piedra como planos de apoyo de la edificación vinculándose mediante reducidos viales que conectan los diferentes niveles del terreno sin vallado entre parcelas y se desplazan las viviendas lateralmente para evitar que oculten vistas entre sí. Esta vuelta a las raíces, a los felices años treinta, al afán de detener el tiempo, se refleja en una estación término donde la arquitectura de vanguardia pierde peso a favor de una arquitectura que recupera su identidad desde el control formal y cromático y desde la reinterpretación de sistemas constructivos tradicionales. Donde, en definitiva, los logros de los años treinta se pueden integrar con las formas populares, sin lecciones de un modo de hacer sobre el otro, compartiendo espacios y sin que la modernidad se vea superada por el pintoresquismo más vulgar¹⁰⁹.

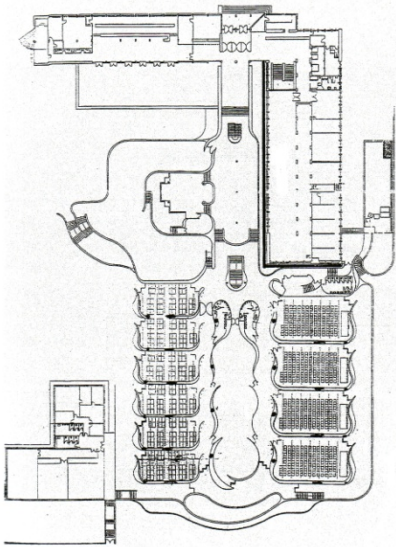
Los años setenta contemplan la irrupción de las teorías de Rossi y Venturi en el ámbito cultural catalán, abundando en los valores de inclusión, comunicación y eclecticismo frente a la búsqueda de la pureza estilística de décadas

¹⁰⁹ ROVIRA, Josep Maria. *Urbanización en Punta Martinet, Ibiza 1966-1971*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 1996, p. 100.

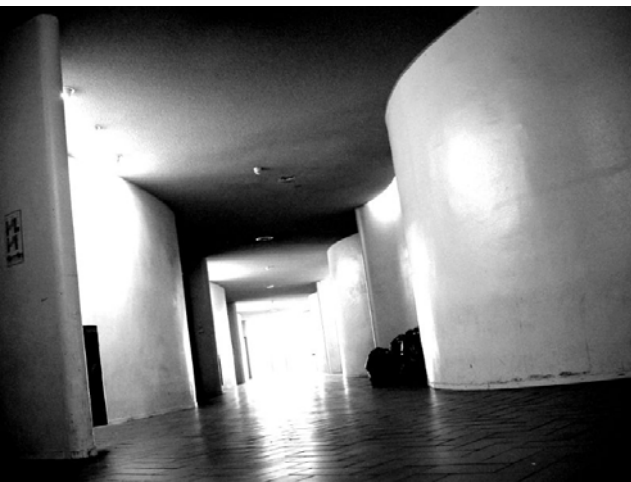
anteriores. Ricardo Bofill y su Taller de Arquitectura, fundado en 1963, derivan de los iniciales esfuerzos regionalistas próximos a Coderch a la escenografía fotogénica y utópica de Walden 7 en Barcelona (1970-1975), donde desde una visión psicológica del medio urbano surge una retórica formal que se orienta hacia la moda y hacia la mística personal del propio Bofill. En 1965 se funda el Estudio Per, formado por Luis Clotet, Óscar Tusquets, Cristian Cirici y Pep Bonet, abarcando un espectro hasta entonces inédito para los arquitectos; el diseño industrial y el interiorismo les permite descubrir la importancia del oficio de construir y el interés por el detalle y los acabados. Autores de precoces ejemplos de arquitectura posmoderna, como el Belvedere Giorgina (1972) o la casa en Pantelleria (1975), su atención hacia el diseño y el vacío existente en el mercado les lleva a crear en 1972 la empresa BD Ediciones de Diseño, dedicada a la edición de sus propios productos. La experimentación formal de las primeras obras de Albert Viaplana y Helio Piñón pone en evidencia la consolidación de la diversidad y la internacionalización de la cultura arquitectónica catalana. En 1986, Barcelona es elegida ciudad sede de los Juegos Olímpicos de 1992, en los que Oriol Bohigas desempeñará un papel capital como ideólogo de la profunda transformación urbana de la ciudad; hoy sigue en activo, ofreciéndose como incansable agitador cultural. Tres años antes, en 1983, había fallecido José Luis Sert; en 1984 mueren José María Sostres y José Antonio Coderch. Mientras que Coderch ejerce su magisterio hasta el final (la ampliación de la Escuela de Arquitectura de Barcelona se concluye en 1985) sin eludir el compromiso con la disciplina desde unos códigos proyectuales extraordinariamente personales, la producción

JOSÉ ANTONIO CODERCH

Ampliación Escuela de Arquitectura
Barcelona, 1978-1986

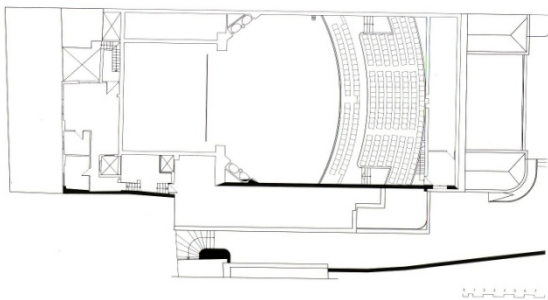
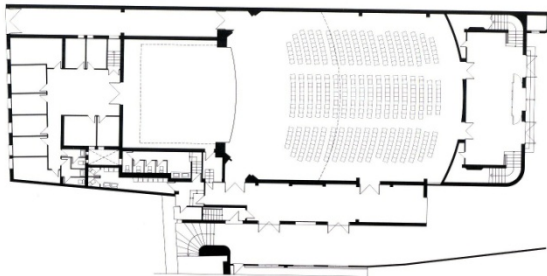


Fuente fotos: Fotos del autor
UPC. Departament de construccions arquitectòniques
I Guia de l'assignatura, 2005.



arquitectónica de Sostres queda limitada a un compendio de escritos, entre los que se encuentran las reseñas sobre arquitectura española en los años 1955-56 y 1957-58 de la Enciclopedia Espasa, y a poco más de una docena de obras de lenguaje despojado. Injusto olvido de quien Quetglas ha definido como *el crítico y el arquitecto más profundo, y por lo tanto, menos influyente en las cuatro últimas décadas de arquitectura catalana*¹¹⁰.

¹¹⁰ QUETGLAS, Josep. Introducción a: *Sostres. Opiniones sobre Arquitectura*. Murcia: COAAT, 1983, pp. 7-8.

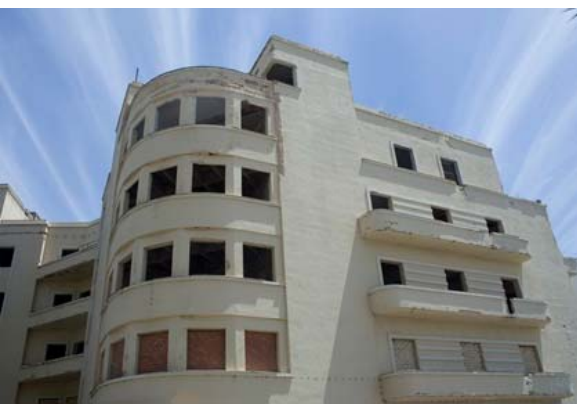


Edificio El Olivillo. Cádiz, 1942-1943
 Edificio Transmediterránea. Cádiz, 1938-1940

Fuente fotos: Sebastián del Pino Benítez;
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/>



ANTONIO SÁNCHEZ ESTEVE
 Cine Torcal. Antequera, 1933-1934

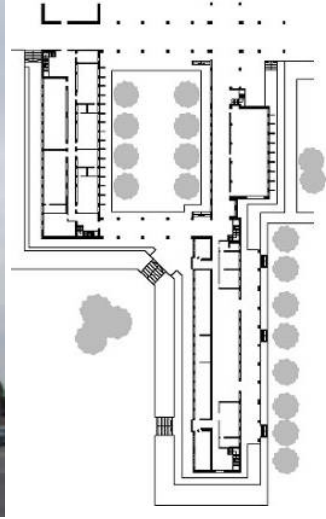


3. El Estilo Internacional en Andalucía

Las condiciones socioeconómicas en Andalucía en los años veinte y treinta del siglo XX son radicalmente distintas a las imperantes en Europa que propician el nacimiento de las vanguardias artísticas. La mayor incidencia económica de la agricultura frente a la industria mantiene en las ciudades una base aristocrática de origen agrario que no demanda nuevas formas urbanas. El precario tejido productivo y las maneras artesanales explotadas por el impulso regionalista de los años veinte provocan una mayor estima hacia la arquitectura tradicional que hacia los volúmenes abstractos que una sociedad lastrada por atrasos históricos es incapaz de valorar. La Casa Duclós en Sevilla de José Luis Sert, el Mercado de Algeciras de Eduardo Torroja y Manuel Sánchez Arcas, el cine Torcal en Antequera de Sánchez Esteve y la Fábrica Hytasa en Sevilla de José Galnares y Juan Talavera muestran, en su dispersión geográfica y tipológica, las dificultades de implantación del Movimiento Moderno sobre una cultura que no precisa de las formas de una modernidad reducida a un testimonial elenco de obras de autor.

Las nuevas funciones urbanas tienden a atenuar el déficit de equipamientos e infraestructuras, encontrando una vía de entrada a los códigos del Estilo Internacional en las obras de ingeniería que Casto Fernández Shaw construye en El Jándula (1924-1932), El Encinarejo (1928-1939) y Alcalá del Río (1928-1931). Surgen edificios que proponen una evolución en los sistemas estructurales, constructivos y de detalle que tienen que ver con la idea de forma entendida como la manera coherente de abordar el proyecto; pero también con los valores de higienismo, salubridad,

OTAISA
Felipe y Rodrigo Medina Benjumea,
Luis Gómez-Estern y Alfonso Toro



Universidad Laboral de Sevilla
Dos Hermanas, 1949-1954

Fuente fotos: <http://www.docomomoiberico.com>



iluminación y ventilación que entroncan con la raíz del funcionalismo arquitectónico.

El estallido de la Guerra desmonta los débiles cimientos de estos planteamientos, huérfanos de una urdimbre cultural e ideológica que garantice su difusión y su continuidad. Los arquitectos que durante los años cuarenta mantienen el pulso a sus embrionarios esfuerzos racionalistas previos a la Guerra son fundamentalmente José María Pérez Carasa en Huelva (titulado en 1913) y Antonio Sánchez Esteve y Guillermo Langle (titulados en 1921). Estos últimos, arquitectos municipales de Cádiz y Almería respectivamente, definen en su paralelismo biográfico una mayor sensibilidad urbana en la definición volumétrica de los edificios, manteniendo códigos propios del racionalismo y expresionismo de entreguerras incluso durante los primeros años cincuenta, quedando desplazados desde sus ámbitos periféricos de los flujos culturales que marcaban la superación crítica del Movimiento Moderno. Además, los edificios públicos promovidos desde el poder central proponen la llamada *arquitectura nacional*, construida por arquitectos de oficio que adoptan sin dificultad los códigos formales que tienden a la exaltación de los valores ideológicos del régimen. José Joaquín González Edo, titulado en 1919, construye la jefatura de Obra Públicas de Málaga y Luis Gutiérrez Soto, titulado en 1925, termina en 1943 el Mercado de Mayoristas de Málaga, ejercicio de arquitectura monumental vinculada a los dictados del régimen que queda resuelta, sin embargo, desde una ejemplar simplicidad estructural y constructiva.

A ellos se suman arquitectos de la siguiente generación que construyen en respuesta a la creciente diversificación funcional de las ciudades paliando el déficit dotacional de

los principales centros urbanos. Entre ellos se encuentra el grupo OTAISA (Oficina Técnica de Arquitectura e Ingeniería S.A.) fundado en 1934 en Sevilla e integrado por Rodrigo y Felipe Medina Benjumea, Luis Gómez-Estern y Alfonso Toro, el primero de los cuales construye ya entre 1938 y 1944 la Estación de Autobuses de Sevilla. OTAISA es autor de la Universidad Laboral de Sevilla, construida en Dos Hermanas entre 1949 y 1954 como una modélica implantación en el territorio donde se integran los usos residenciales y educativos en pabellones conectados mediante porches abiertos que se abren a generosos espacios libres entre piezas. El conjunto, de gran riqueza plástica en el empleo de cornisas, parasoles, colores y texturas, está presidido por un teatro y una iglesia, cuyo campanario es hito vertical de referencia en el paisaje de la campiña sevillana.

Como alternativa al inevitable proceso de afirmación urbana, el Instituto Nacional de Colonización propone la configuración del medio rural como base de una sociedad ideal anclada a los valores tradicionales¹¹¹. Vinculados a las transformaciones que se imponen con la puesta en regadío de miles de hectáreas, se construyen en Andalucía unos cien Poblados de Colonización entre 1940 y 1971 destinados a fijar la población campesina a su entorno rural, adiestrándola en los nuevos sistemas de cultivo. Los Poblados andaluces de los jóvenes Alejandro De la Sota (Esquivel), José Antonio Corrales (Guadalimar, Vegas del Caudillo, Llanos del Sotillo), Antonio Fernández Alba (El Priorato, Santa Rosalía, Cerralba, Doñana) y José Luis Fernández del Amo (La Motilla, Campohermoso, Las Marinas,

¹¹¹ PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "Los pueblos de colonización". En: *Pueblos de colonización I*. Córdoba: FAC, 2006, pp. 7-11.

La Vereda, Miraelrío, Puebla de Vúcar) importan en sus propuestas la pretendida búsqueda de la modernidad desde la reflexión sobre la esencia de lo tradicional que estaba presente en el debate arquitectónico europeo.

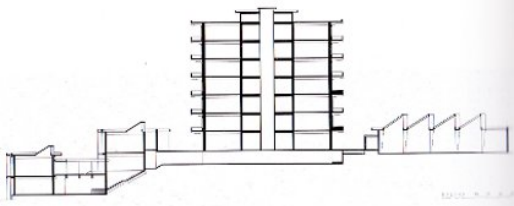
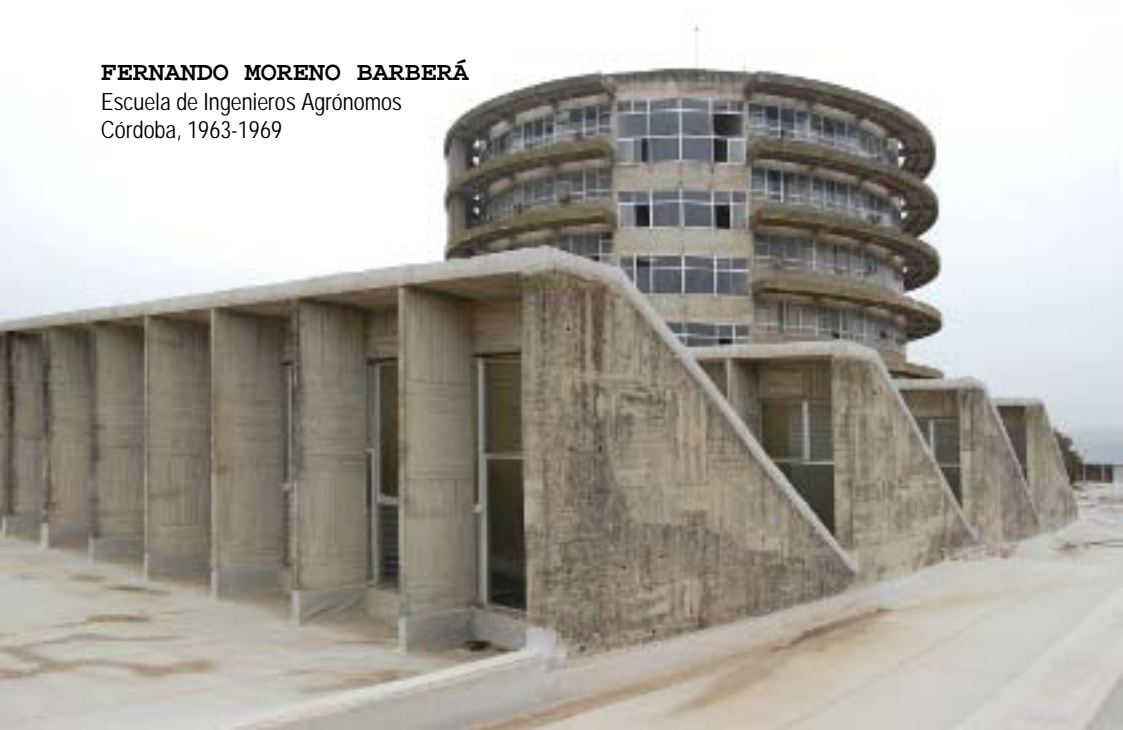
Esta conexión con la Escuela de Madrid, origen de la mayoría de arquitectos andaluces, contempla durante los años cuarenta y cincuenta la llegada de arquitectos ya titulados después de la Guerra que construyen en Andalucía aunque mantienen sus estudios en la capital. Fernando Moreno Barberá (Ceuta 1913/1940/1998) es arquitecto del Ministerio de Educación, completando su formación con relaciones y estancias en Alemania y Estados Unidos que derivan en propuestas de gran rigor formal y constructivo. En 1963 proyecta en Córdoba la Escuela de Ingenieros Agrónomos y la Iglesia y un equipamiento de la Central Térmica de PuenteNuevo después de haber construido en Valencia la Facultad de Derecho en 1956 y la Escuela de Ingenieros Agrónomos en 1959 y en Santiago de Compostela la Escuela de Maestría Industrial en 1959. En todos estos ejemplos, y en la Universidad Laboral de Cheste prácticamente contemporánea, pretende alejarse de los clichés formales de las primeras obras modernas, con influencia de las reformulaciones de Le Corbusier tras la II Guerra Mundial en favor de una arquitectura adaptada a la realidad del lugar y fundamentada en el detalle constructivo.

José María García de Paredes (Sevilla 1924/1950/1990) y Rafael De la Hoz Arderius (Madrid 1924/1950/2000) encuentran en Granada y Córdoba, respectivamente, el entorno adecuado para desarrollar una arquitectura racional y eficaz, plagada de alusiones cultas, a la que ya nos hemos referido más arriba a propósito de la obra fronteriza

FERNANDO MORENO BARBERÁ

Escuela de Ingenieros Agrónomos

Córdoba, 1963-1969



Fuente fotos: <http://www.docomomiberico.com>
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/>

de la Cámara de Comercio de Córdoba. García de Paredes será objeto de análisis más adelante. Rafael De la Hoz es un arquitecto inquieto, culto, dotado de una completa formación arquitectónica y de un interés permanente de difusión de la profesión a través de puestos de responsabilidad colegial, reflejo de una nueva actitud carente de complejos en las relaciones con el exterior. Asume desde la pequeña escala de la vivienda unifamiliar y de los locales comerciales el contacto con la versión más táctil que los nuevos materiales ponen a su disposición, que se refleja en los grandes encargos que recibe durante los años cincuenta y sesenta, la mayoría de ellos en Córdoba: la Residencia Hijas de María Inmaculada, el Convento Las Salesas, el Colegio Teresianas, la Fábrica El Águila y el Hospital General. La permanente necesidad dotacional de las ciudades encuentra el soporte económico en el Plan de Estabilización de 1959 y los avances tecnológicos apoyan el ineludible compromiso con la modernidad de De la Hoz, capaz de asegurar desde el rigor disciplinar y las alusiones culturales de sus obras andaluzas un admirable y meritorio compendio de arquitectura, arte y pensamiento.

La consecuencia lógica del desarrollo económico y social es la producción de arquitecturas vinculadas a la industria y, en mayor medida, al turismo, en la que Andalucía desempeña un protagonismo capital. El propio Rafael De la Hoz es autor del complejo residencial Eurosol en Torremolinos (1962-1963), a escasos metros del Hotel Pez Espada de Jáuregui y Muñoz Monasterio (1959-1960), auténtico centro de gravedad desde donde la arquitectura del turismo va a ser capaz de extender los parámetros del Estilo Internacional a esferas más amplias vinculadas al consumo.



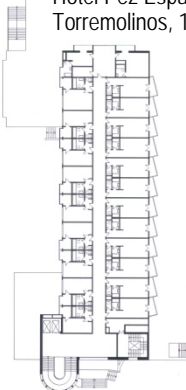
RAFAEL DE LA HOZ

Complejo Eurosol
Torremolinos, 1962-1963



JÁUREGUI & MUÑOZ MONASTERIO

Hotel Pez Espada
Torremolinos, 1959-1960

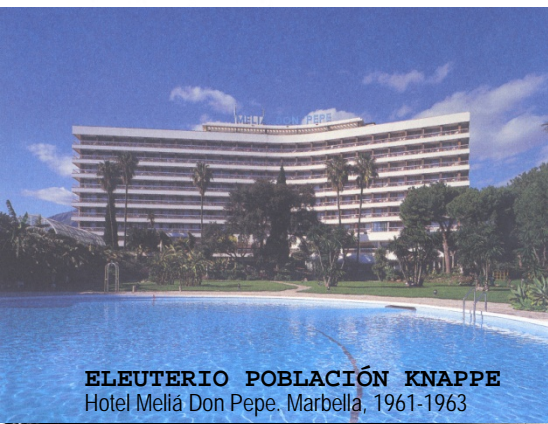


JOSÉ ANTONIO CORRALES

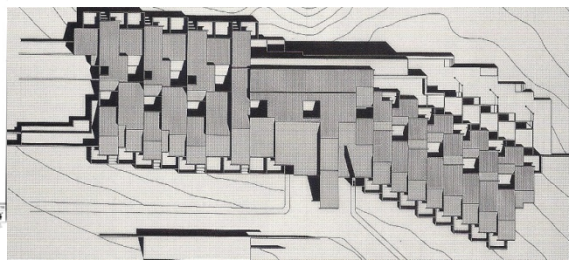
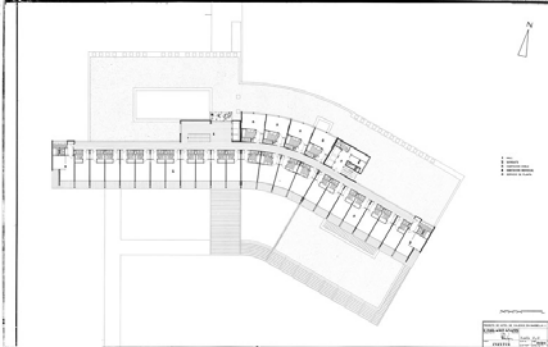
Parador en Sotogrande. Cádiz, 1960



Fuente fotos: Fotos del autor
<http://www.docomomiberico.com>



ELEUTERIO POBLACIÓN KNAPPE
Hotel Meliá Don Pepe. Marbella, 1961-1963



Los años previos al estallido del turismo de masas, arquitectos de la Escuela de Madrid como Antonio Lamela, Eleuterio Población, Miguel de Oriol, José Antonio Corrales y Fernando Higueras demuestran desde su inequívoca vocación expresiva y a menudo experimental la voluntad de sublimar el territorio, enriqueciendo el litoral con ejercicios atentos al lugar y a la cultura contemporánea. Estos excelentes ensayos arquitectónicos estaban destinados a ser arrastrados por un modelo de desarrollo territorial de masas con el objetivo de convertir este sector en la columna vertebral de la economía española¹¹². Décadas de construcciones despreocupadas del territorio han colmatado masivamente el litoral andaluz, destruyendo su riqueza natural y banalizando la cultura arquitectónica.

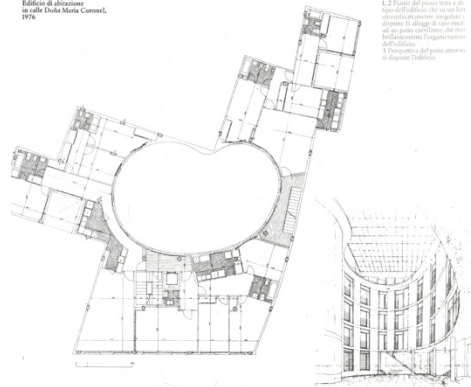
La inauguración de la Escuela de Arquitectura de Sevilla en 1960 en el Pabellón de Brasil de la Exposición Iberoamericana de 1929 transforma el dirigismo que la arquitectura andaluza soportó desde Madrid durante el periodo franquista. La irrupción a partir de 1968 de nuevos profesionales andaluces formados en la región, junto a la llegada de la democracia y la superación de la modernidad, contempla una mayor atención de los valores autóctonos y de la cultura del lugar. Los periódicos contactos de Aldo Rossi con la Escuela de Sevilla desde 1975 despiertan el interés de las primeras generaciones de arquitectos hacia las tipologías y los materiales locales leídos en clave contemporánea¹¹³. Aquellas obras iniciales son objeto de

¹¹² PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "En los orígenes del turismo moderno". En: *Arquitectura moderna y turismo 1925-1965*. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico, 2004, p. 31.

¹¹³ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. "Apuntes para una breve historia de la Arquitectura Moderna en Andalucía". *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*. Sevilla: ETS Arquitectura, 2005, nº 6-7, p. 132.



Edificio di abitazione
in calle Doña María Condes,
1974.

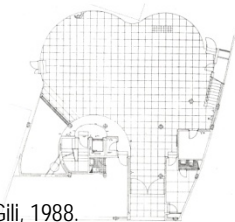


L. 2. Piano del piano terra e di
tutti gli edifici che lo circonda
mostrando come viene integrato
all'interno il blocco, il tipo misto
ed un piano con finestre che crea
il collegamento tra i due
edifici. L'edificio è un piano
abitativo.



**ANTONIO CRUZ
ANTONIO ORTIZ**
Viviendas en Sevilla, 1974-1976

Fuente fotos:
Duccio Malagamba
Cruz/Ortiz. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.



L. 3. Sezione e vista di un piano
abitativo che mostra il modo
in cui il blocco è integrato
all'interno del blocco, il tipo misto
ed un piano con finestre che crea
il collegamento tra i due
edifici. L'edificio è un piano
abitativo.



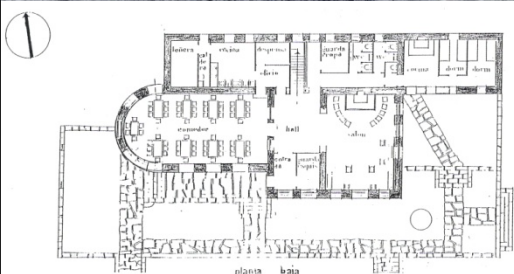
atención y detallado análisis en 1978 por parte de la revista *Arquitectura* de Madrid¹¹⁴.

Manuel Trillo de Leyva (titulado en la Escuela de Sevilla en 1966), José Antonio Carbajal Navarro y Fernando Villanueva Sandino (1968), Francisco Barrionuevo (1970), Víctor Pérez Escolano (1971), Gonzalo Díaz Recasens, José Ramón Sierra y Guillermo Vázquez Consuegra (1972), Antonio Barrionuevo (1973) y Antonio González Cordon (1975), además de Francisco Torres, Antonio Cruz y Antonio Ortiz (titulados en Madrid entre 1970 y 1974), aplican desde la teoría, desde la gestión o desde la práctica arquitectónica la puesta en escena de aquellos valores, especialmente eficaces en las intervenciones sobre el casco histórico de Sevilla, desarrolladas en un ambiente fértil y optimista consecuencia de la afortunada fusión entre cultura arquitectónica y cultura política. La celebración de la Exposición Universal en 1992 permite superar el déficit histórico en infraestructuras y dotaciones mediante la investigación en torno al binomio contemporaneidad-tradición también desde la gran escala, modificando definitivamente el rumbo de la arquitectura andaluza.

¹¹⁴ Los números 210 y 211 estuvieron dedicados a los *Arquitectos sevillanos*, en el periodo en que la revista *Arquitectura* era dirigida por Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita.

VII. GRANADA, ARQUITECTURAS
IMPORTADAS Y TRES ARQUITECTOS





FRANCISCO PRIETO-MORENO
Albergue Universitario en Sierra Nevada, 1933
Viviendas en Granada, 1935

Fuente fotos Albergue: Archivo Universidad de Granada y fotos del autor.
Fuente fotos viviendas: Archivo Histórico Colegio Arquitectos Granada.



VII. GRANADA: ARQUITECTURAS IMPORTADAS Y TRES ARQUITECTOS

1. La Granada de posguerra

La Granada de posguerra asiste a un periodo de reivindicación del *estilo nacional* dictado por el régimen vencedor de la contienda civil. Los arquitectos locales titulados antes de la Guerra que habían efectuado puntuales incursiones en la importación de los postulados del Movimiento Moderno demuestran su versatilidad y capacidad de adaptación a la realidad: practican el estilo historicista nacional de la posguerra y acogen luego el Estilo Internacional con la mayor normalidad. En ninguno de los casos pretenden grandes alardes intelectuales, son arquitectos de acción y hacen, profesionalmente, la arquitectura que deben en el momento que se les requiere¹¹⁵. Entre los arquitectos titulados inmediatamente antes de la Guerra destaca el dilatado protagonismo de Francisco Prieto-Moreno Pardo (1907/1931/1985). Tras pasar un año becado en Alemania que le permite un contacto directo con las vanguardias europeas y el ejercicio de interesantes incursiones en el racionalismo, construye el Albergue Universitario de Sierra Nevada en 1933 y un edificio de viviendas en la avenida Constitución en 1935¹¹⁶. En 1936 sustituye a Leopoldo Torres Balbás como Arquitecto Conservador de la Alhambra, cargo que ocupa hasta 1977; además, es Director General de Arquitectura entre 1946 y

¹¹⁵ FERNÁNDEZ GARCÍA, Javier. *De la figuración a la abstracción. Arquitectura en Granada 1950*. [Tesis doctoral inédita]. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Expresión Gráfica, 2005.

¹¹⁶ HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. "Vanguardias arquitectónicas de altura en Sierra Nevada". *Diario Granada Hoy*, 11-7-09.

1960. Sus nombramientos oficiales y su compromiso político (fue jefe provincial de Falange) le obligan a abandonar sus posiciones de partida, planteando durante la posguerra intervenciones más próximas al historicismo o a un regionalismo local en sus proyectos para el cine Aliatar, el Parador de Turismo del Convento de San Francisco de la Alhambra, los jardines y teatro del Generalife y los Comedores universitarios.

José Fernández-Fígares, pese a su trayectoria historicista, ya había ensayado varios proyectos de compromiso con la modernidad en los años treinta -entre los que destaca la casa del artista Hermenegildo Lanz en Hotelitos de Belén- que encuentran continuidad con un edificio plurifamiliar de viviendas en calle Santiago construido en 1940.

De los arquitectos de la Escuela de Madrid que pertenecen a la definida por Chueca como *generación revisionista*, en 1941, el mismo año que Zuazo concluía el Banco de España, Luis Gutiérrez Soto deja en la misma calle el cine Granada, una obra menor encajada sobre una irregular parcela¹¹⁷. El edificio carece del rigor de las impetuosas obras de los años veinte y treinta, pero, a pesar de la simetría del alzado principal, mantiene rasgos estilísticos que lo aproximan al racionalismo.

La generación de arquitectos granadinos titulados en los años cuarenta se integra sin complejos al discurso establecido por sus mayores, referente a la dimisión intelectual que supuso la vinculación con la arquitectura del régimen en la búsqueda de un *estilo nacional*. Sin trascendencia disciplinar, esta generación padece la

¹¹⁷ CHUECA GOITIA, Fernando. "El S XX, fases finales y España". En: *Historia de la Arquitectura Occidental*. Madrid: Dossat, Tomo X, 1980, p. 301.

indigencia cultural que anidaba entonces en las Escuelas de Arquitectura. Arquitectos como Álvarez de Cienfuegos, Juan de Dios Wilhelmi Castro, José García-Nieto Gascón, Pulido Ortiz, Sanguinetti Lobato o Del Valle Sáenz protagonizan los años oscuros de la posguerra sin establecer los puentes culturales necesarios que en Madrid y Barcelona abonan el establecimiento de una aventura colectiva en la búsqueda de la Arquitectura Moderna.

La generación de arquitectos que protagonizan el compromiso definitivo con el lenguaje de la modernidad en Granada es la correspondiente a los titulados en la década de los cincuenta. El fin de la autarquía, la notable mejoría de las condiciones económicas y sociales del país y la intención del régimen de abrirse al mundo tras oscuros años de aislacionismo permiten que, desde las Escuelas, la arquitectura historicista pierda todo sentido, por lo que pueden ejercitarse en el nuevo estilo desde el comienzo de su actividad profesional.

Esta decisiva generación es liderada en Granada y desde Granada por José Jiménez Jimena (Atarfe 1921/1953/1983) y Carlos Pfeifer de Formica-Corsi (Málaga 1925/1952), marcando el punto de no retorno e indagando en las distintas opciones modernas, recibiendo los influjos y trasvases de los arquitectos externos que trabajan en la ciudad y aportando normalidad a la arquitectura moderna española que evolucionará sincronizada con los criterios y en los debates elaborados en el entorno internacional¹¹⁸.

¹¹⁸ FERNÁNDEZ GARCÍA, Javier. *De la figuración a la abstracción. Arquitectura en Granada 1950*. Op. cit.

AGUSTÍN DELGADO DE ROBLES Y VELASCO

Poblado de Colonización de El Puntalón.
Motril, 1960-1961



Fuente fotos: Fotos del autor
Fuente planos: Delegación de Agricultura y Pesca de la
Junta de Andalucía. Archivo de la Secretaría Gral Técnica
del Mº de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.



2. Arquitectos de Madrid en Granada

La incursión puntual en Granada de algunos de los maestros de la Escuela de Madrid, concentrada en la primera mitad de los sesenta, no consigue convertir la modernidad en hábito, pero constituye un rearme conceptual indispensable para los meritorios esfuerzos de los arquitectos locales. Fray Coello de Portugal, Rafael De la Hoz, Fernando Higuera, Cruz López Muller, Jaime López de Asiaín y el frustrado proyecto de ciudad olímpica de Fisac son testimonio periférico de rigor disciplinar que demuestran una admirable adaptación al lugar y un compromiso con un ideal a pesar de su prolífica producción y de las dificultades de movilidad en un país pendiente de modernización.

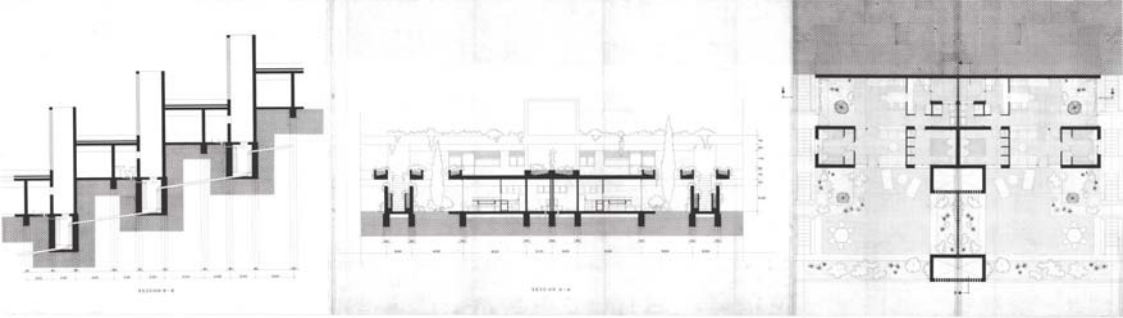
Los Poblados de Colonización construidos en Granada, tanto en la cuenca del Guadalquivir como en la Cuenca del Mediterráneo Sur, surgen del afán ya referido de reafirmar el medio rural como fundamento de los valores tradicionales de la sociedad. El más interesante de los Poblados granadinos es el Poblado del Puntalón construido entre 1960 y 1961 en Motril por Agustín Delgado de Robles y Velasco (1923-2000), autor también de los Poblados de San Isidro de Níjar, Los Mirones, Chapatales, Atochares y Loriguilla. Puntalón consta de 65 viviendas de sencilla vinculación neoplástica. La iglesia centraliza el protagonismo de la ordenación mediante un escueto faldón inclinado que dota de serena monumentalidad al edificio y otorga al campanario el protagonismo formal y simbólico del proyecto. Entre un juego escultórico de planos se encaja una escalera de caracol con peldaños volados y escueta barandilla que conduce a una plataforma orientada hacia el mar; hacia el

Norte, el campanario se convierte en un elemento plano donde se recortan los dos huecos que alojan las campanas. Caso aparte es García de Paredes. También perteneciente a la segunda generación de la Escuela de Madrid, merece ser considerado como un arquitecto local por su implicación personal, familiar y profesional con Granada. A pesar de que mantuvo el estudio durante cuarenta años en la calle Bretón de los Herreros, su habitual presencia en Granada dista de la aportación discontinua de otros maestros de Madrid a la cultura arquitectónica granadina, por lo que será objeto un análisis posterior pormenorizado.

Las raíces vernáculas de Fernando Higuera

El más habitual de los arquitectos procedentes de Madrid es Fernando Higuera, que ha dejado en Granada interesantes ejemplos de su fecunda producción en el momento álgido de su trayectoria. En 1964 levanta en La Herradura un conjunto de 63 apartamentos escalonados en los que un sistema de calles escalonadas genera plazas y plazoletas de acceso a las viviendas. La privacidad se consigue al convertir la cubierta de cada uno de ellos en la terraza del inmediato superior y al disponer en los bordes grandes jardineras voladas que garantizan su integración natural sobre la bahía de La Herradura. En 1965 proyecta en la misma ladera la vivienda del guitarrista Andrés Segovia, en una década en la que Higuera construye casas para Lucio Muñoz, Santonja, César Manrique, López Villaseñor, Alfonso Fraile, Antonio López, M^a Josefa Huarte, Nuria Espert y Elías Querejeta: la pequeña escala de la vivienda unifamiliar permite experimentar con la segregación del programa funcional en pabellones articulados mediante vestíbulos, porches y patios cohesionados a través de un desarrollo continuo de terrazas.

En la Punta de la Mona, vigas descolgadas de hormigón orientadas hacia el mar sustentan grandes bandejas de terrazas que en su trazado quebrado potencian la accidentada topografía, abrigan las estancias vivideras y generan porches, vistas encauzadas a la bahía o patios semicubiertos, aproximando estos ejercicios al organicismo que aspiraba entonces a sintetizar modernidad y tradición. En cubierta, grandes paños a dos aguas ocultan una planta de invitados y, con rítmicos avances y retrocesos, acusan



FERNANDO HIGUERAS DÍAZ

Urbanización las Terrazas
Almuñécar, 1963

Fuente fotos y planos:
Colegio de Arquitectos de Granada



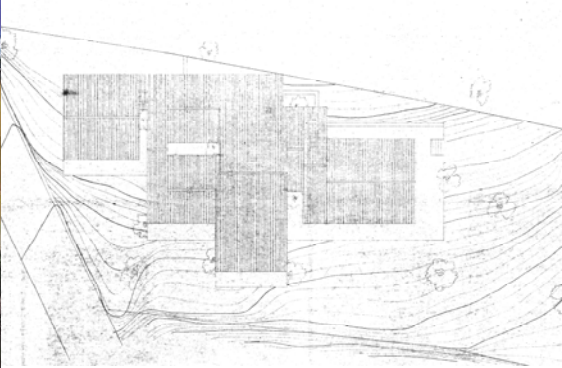
una direccionalidad marcada por sucesivos hastiales paralelos que remiten a un paisaje privilegiado.

Fernando Higuera emplea ladrillo cara vista, barandillas de escuetos montantes verticales, cubierta de teja, aleros y otras referencias vernáculas, inventando una arquitectura más próxima a su propia sensibilidad que a una teoría rígida, más dictada por su indudable talento que por la obligatoriedad de seguir los dogmas racionalistas. Reciclando la experiencia histórica, tradicional y popular, Fernando Higuera decanta, bajo una indudable deuda con la modernidad, las invariantes más arraigadas de la experiencia y del sedimento histórico.

Poco después, en 1967 recibe el encargo de un edificio de viviendas en el paseo del Altillo de Almuñécar que ha mostrado un magnífico comportamiento al paso del tiempo y que se ordenan según una lúcida organización funcional mediante galerías abiertas traseras de acceso al casco histórico y generosas terrazas hacia el mar separadas por prismáticas jardineras de hormigón visto. Las viviendas en la avenida de América que construye en colaboración con Carlos Pfeifer cierran a finales de la década la relación de Fernando Higuera con Granada.

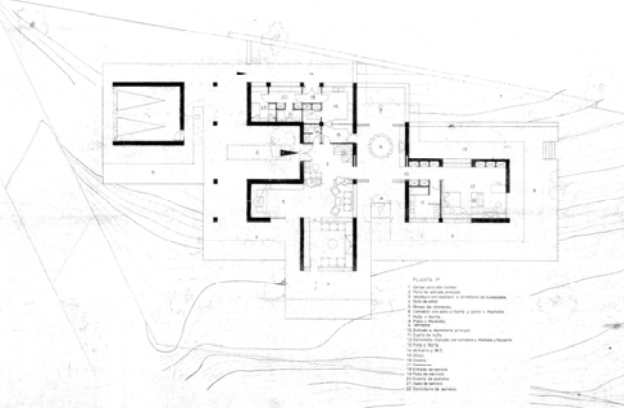
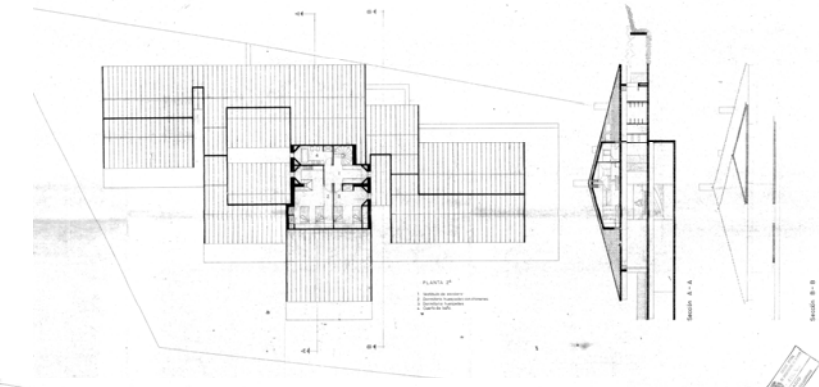
La reconsideración creadora de Higuera a la que se refirió Santiago Amón se propone deshacer hacia el futuro los pasos dados hacia atrás: el salto al futuro trascendiendo el presente convencional¹¹⁹. Es una arquitectura que, desde la modernidad es capaz de descubrir, más allá del rasgo moderno, el aura del pasado; que circula desde su innegable creativa en los umbrales de la nostalgia histórica y las más radicales exigencias del presente.

¹¹⁹ AMÓN, Santiago. "Higuera y Miró". *Nueva Forma*, 1971, n° 65, pp. 2-35.



**Casa de Andrés Segovia
Almuñécar, 1965**

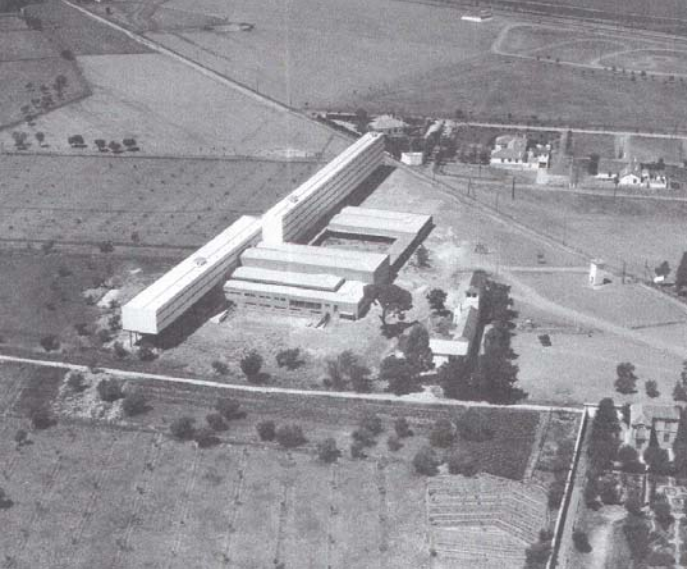
Fuente fotos y planos:
Colegio de Arquitectos de Granada



**Edificio en El Altillo
Almuñécar, 1967**

Foto del autor

En Granada, Fernando Higuera pone en evidencia la certeza de que su desarrollo turístico podría haberse encauzado de manera respetuosa y sensible con el territorio. Su aportación a la modernidad deja tras de sí el vacío de su desbordante impulso creativo, confirmando la imposibilidad de convertir el talento individual en escuela y de canalizar su creatividad a través de discípulos. La racionalidad formal del planteamiento, la honestidad constructiva, el ejemplar envejecimiento y la componente ética de su arquitectura fue eclipsada por una banal figuratividad vernácula, extendiendo degradantes versiones casticistas por todo el litoral costero.



**FRAY FRANCISCO
COELLO DE PORTUGAL**

Centro de Formación San Matin de Porres.
Ogijares, 1962-1964

Fuente fotos: Colegio de Arquitectos de Granada

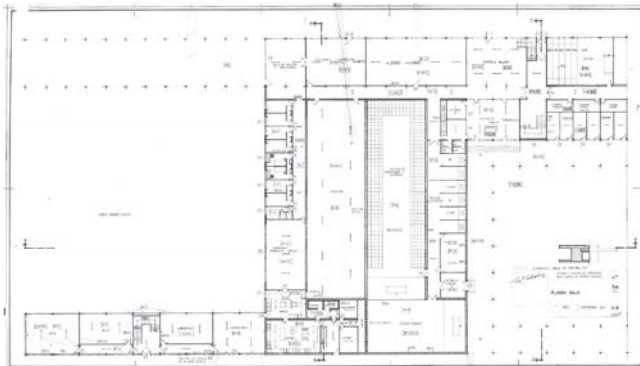
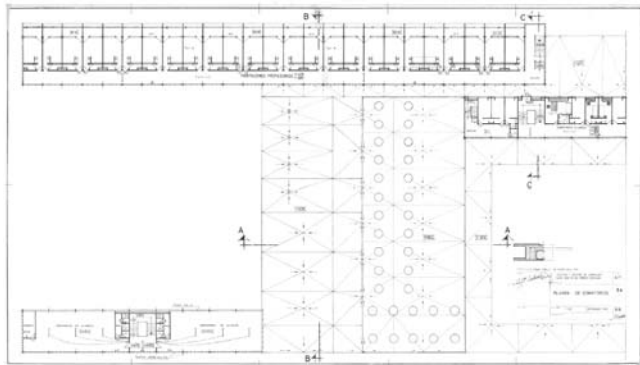


El rigor racional de Fray Coello de Portugal

Fray Francisco Coello de Portugal (Jaén 1926/1953) se titula en Madrid y al año siguiente ingresa en la Orden de los Dominicos, decisión que, pese a sus temores iniciales, no le impide el ejercicio de la profesión. Terminado el noviciado, en 1955 recibe el encargo de su opera prima, el Santuario, Seminario Mayor y Convento para los Padres Dominicos en la Virgen del Camino de León, donde celebra su primera misa en 1961. Esta obra significará un hito en la evolución de la arquitectura religiosa moderna en España.

Su producción abarca fundamentalmente iglesias, conventos y diversos edificios para las obras apostólicas de la Iglesia, tales como colegios de enseñanza, centros sociales o residencias de ancianos. Tras cincuenta años de frenético ejercicio profesional y más de trescientas obras repartidas en todo el territorio español y también en Inglaterra, Venezuela, Puerto Rico, Brasil, Angola, Camerún, Suráfrica, Corea y Taiwan, Fray Coello de Portugal mantiene un elevado ritmo de trabajo desde su estudio de Madrid.

En España, el episodio racionalista de entreguerras apenas deja poso en el ámbito religioso. No es hasta los años cincuenta en que una generación prodigiosa de arquitectos (Fernández del Amo, Sáenz de Oíza, Carvajal, Vázquez de Castro, Eduardo Torroja) y de artistas plásticos (Oteiza, Subirachs, Basterrechea, Rafols-Casamada) consigue fomentar un debate interdisciplinar de ideas capaz de interpretar la existencia de un nuevo ambiente social, político y cultural favorable para el desarrollo de la arquitectura sacra. Dentro de este renovado panorama, los encargos de la orden dominica tienen especial relevancia, destacando realizaciones de Luis Laorga (Nuestra Señora del Rosario en



Madrid), Rafael De la Hoz y García de Paredes (Capilla del Colegio Mayor Aquinas en Madrid), Miguel Fisac (capilla del Colegio Arcas Reales en Valladolid), Felipe Soler Sanz (iglesia de Torrente en Valencia) o Fray Francisco Coello de Portugal (el citado Santuario de la Virgen del Camino). Dentro de este discurso disciplinar, en 1962 redacta en Ogíjares el proyecto destinado a Convento y Centro de Formación para los frailes estudiantes de los Dominicos de la Provincia Bética, la última restaurada tras la desamortización de Mendizábal. El edificio debía albergar las necesidades propias de un nuevo Noviciado, Estudiantado de Filosofía y de Teología.

El Centro de Formación San Martín de Porres se ubica sobre una parcela casi horizontal con magníficas vistas a Sierra Nevada, organizándose en torno a dos grandes pabellones paralelos orientados al sur y revestidos de gresite; en la parte posterior, un gran Claustro Conventual da acceso a las demás exigencias funcionales, como Iglesia, Biblioteca o Sala de Conferencias. Los dos pabellones alojaron a PP Dominicos y Profesorado el primero y a Noviciado y Estudiantado de Filosofía y Teología el segundo, elevándose sobre la planta baja con rotundidad volumétrica y generando porches cubiertos o galerías acristaladas con estructura metálica vista y carpinterías de acero. A partir de una formalización compartida de la fachada norte mediante huecos rasgados en pasillos y pautados por las cabezas de la vigas voladas, los bloques se señalan con desiguales alturas, con un deslizamiento en planta y con un tratamiento diferenciado hacia el sur: generosas terrazas acristaladas para el pabellón de profesorado y lacónicos huecos en los dormitorios del alumnado recortados sobre el paramento a modo de celosía. La Iglesia se proyecta en

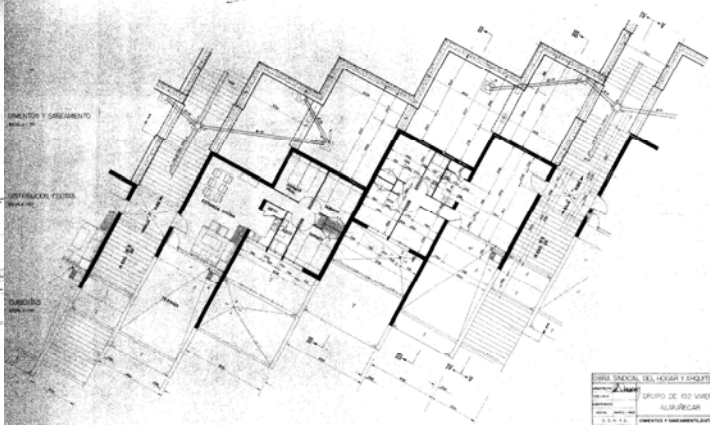
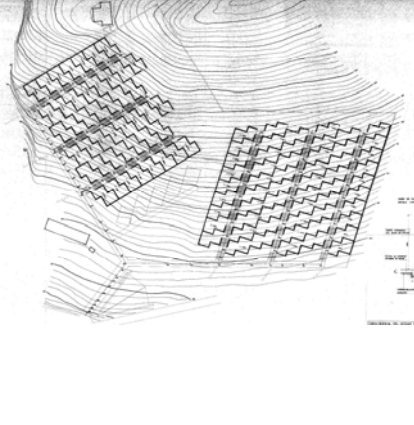
sentido longitudinal, con el Altar desplazado del centro para permitir la colocación de una gran sillería del Coro, en madera de Ukola, dejando un menor espacio para el público.

Al poco tiempo de terminado el edificio hubo una disminución de vocaciones, quedando infrautilizado, por lo que la Orden decide transferirlo a la Diputación de Granada para su dedicación a otros usos culturales; posteriormente, se convierte en Instituto de Enseñanza Secundaria, mostrando en la actualidad un penoso estado de abandono. Los cambios de uso no han atenuado la claridad conceptual y la poderosa implantación volumétrica original.

La modernidad elegante de Rafael De la Hoz

Rafael De la Hoz proyecta en 1962 la urbanización Los Marinos de Almuñécar, un conjunto de 102 viviendas que se posan sobre una ladera topográficamente accidentada con insólita naturalidad. Contemporánea a la arquitectura turística que construía entonces en Torremolinos, en estas sencillas casas para pescadores adopta la escala precisa para resolver según los dictados de la razón los problemas que su planteamiento innovador genera mediante un ejercicio formalmente impecable que asume la particularidad del emplazamiento como esencia del proyecto. El lugar es entendido por De la Hoz como elemento básico que define el sistema formal de la urbanización. Calles peatonales escalonadas siguen las líneas de máxima pendiente de la ladera para acceder a las distintas viviendas que adaptan su planta zigzagueante a las curvas de nivel, garantizando las vistas al mar y permitiendo la ventilación por encima de las casas ubicadas a la cota inferior. Un complejo ejercicio de geometría y racionalidad ofrece unos volúmenes limpios, impecables, con irreprochable fidelidad a la modernidad.

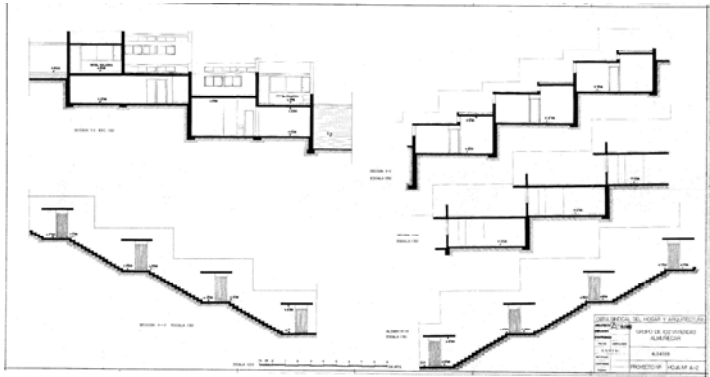
En 1973 Rafael De la Hoz construye en el campus universitario de Cartuja el edificio de la facultad de Teología, donde ensaya en una ordenación en ladera juegos de cubiertas ya explorados años antes en el Hospital Psiquiátrico de Córdoba y en el Mercado de Cabra. Aquel mismo año, De la Hoz proyecta con García de Paredes el intemporal hotel Los Lebreros de Sevilla mientras García de Paredes, en solitario, concretaba la imagen definitiva del Auditorio Manuel de Falla; dos años después, proyecta el ingrávulo edificio Castelar de La Castellana.



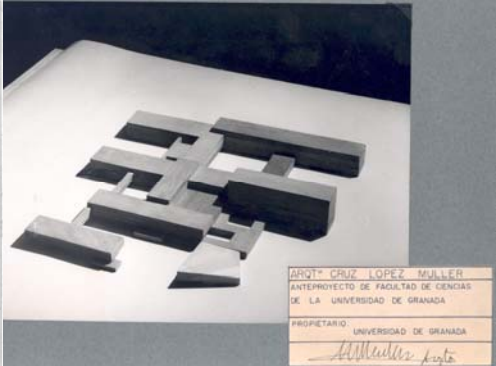
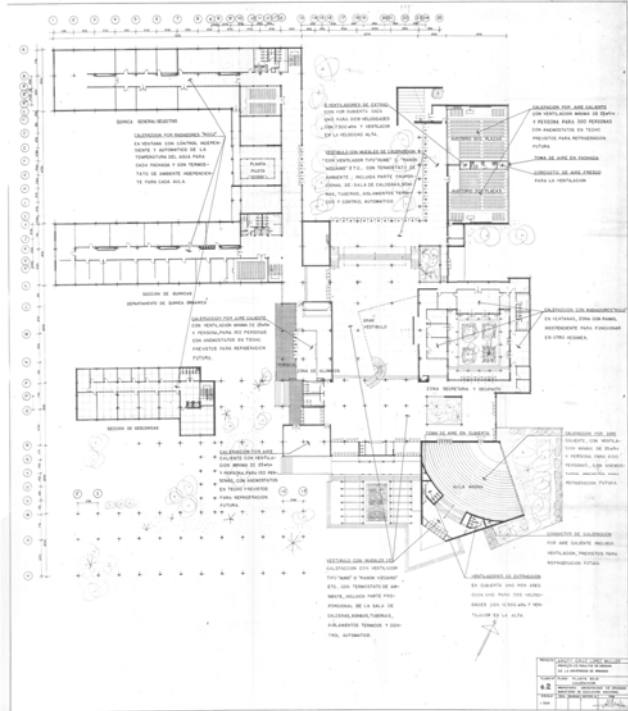
RAFAEL DE LA HOZ ARDERIUS

Urbanización los Marinos
Almuñécar, 1963

Fuente fotos:
Colegio de Arquitectos de Granada
Fuente planos:
Archivo Rafael De la Hoz



Las dos obras granadinas comparten claridad conceptual, sencilla implantación y elegancia, son ejemplos de arquitecturas formalmente notables que con limitados medios económicos vinculan principios del Movimiento Moderno a caracteres vernáculos que parecen surgir del propio terreno. Y que, pese al paso del tiempo y a significativas reformas, conservan el carácter de su autor que reveló en sus numerosas visitas a Granada en el ejercicio de cargos profesionales: culto, entusiasta, cautivador y cercano.



ARCHIT. CRUZ LÓPEZ MÜLLER
 ANTEPROYECTO DE FACULTAD DE CIENCIAS
 DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
 PROPIETARIO: UNIVERSIDAD DE GRANADA
Arquitecto

CRUZ LÓPEZ MÜLLER
 Facultad de Ciencias. Granada, 1963-1969

Fuente fotos: Fotos del autor
 Fuente planos: Archivo Universidad de Granada



Campus Universitario de Fuentenueva

La Facultad de Ciencias se proyecta como primera edificación del Campus de Fuentenueva, germen de la pretensión inicial de generar un gran parque a semejanza de los Campus americanos en base a una ordenación de Francisco Prieto-Moreno. El anteproyecto redactado en 1963 por Cruz López Müller ya contemplaba ampliaciones futuras, estructurando una planta en espina de pez en torno a un cuerpo central compacto que aloja las zonas de uso común (Aula Magna, secretaría, decanato, auditorios, biblioteca, cafetería); en este vestíbulo orientado norte-sur engarzan perpendicularmente los pabellones abiertos, articulándose entre sí y con el entorno del Campus mediante porches y patios que provocan la fusión entre la edificación y la vegetación del nuevo parque urbano. El primer proyecto terminado en 1969 contemplaba únicamente las piezas hacia poniente donde se ubican las ramas de Geología y Químicas. La ampliación proyectada en 1970 culmina la idea inicial de López Müller, completando la planta con la ejecución de los pabellones de Matemáticas y Biológicas hacia el este.

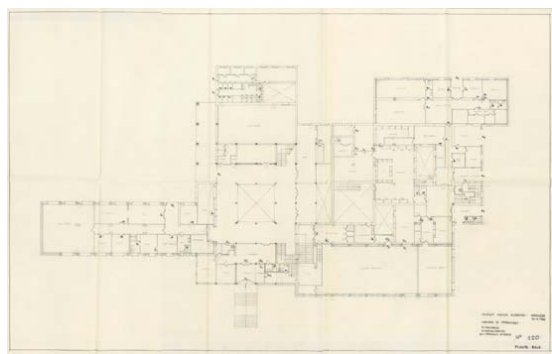
Los pabellones acusan la concepción racionalista del proyecto, con una lectura horizontal en la fenestración, definición de galerías y disposición de brise-soleil, matizada con la presencia de paños ciegos cerámicos en las esquinas y con el ritmo pautado vertical que introduce la estructura metálica vista pintada en rojo. En contraste a la sucesión de pabellones abiertos y patios vinculados, se configuran como elementos singulares el volumen aristado del Aula y el simbólico tratamiento del vestíbulo principal en doble altura, con escalera helicoidal y techo con casetones piramidales de madera sobre cerchas metálicas



vistas. El empleo de carpintería metálica pintada en color rojo y el ritmo marcado por los pilares metálicos de la estructura otorga una composición singular a los paños de fachada y a los pasillos que conectan pabellones. En las esquinas, el giro de la fenestración horizontal provoca un juego de vanos, macizos, carpinterías y estructura con despiece neoplástico, subrayado por el empleo de paños en damero revestidos de elementos cerámicos hexagonales. López Müller, titulado en 1953, ya proyectó en Granada junto con Aranguren 916 viviendas para la Obra Sindical del Hogar en la barriada La Virgencica que se comentarán más adelante. Frente a la Facultad de Ciencias, Jaime López de Asiaín construye entre 1964 y 1966 el Colegio Mayor Albaicín, definido desde un sistema ortogonal de ejes en torno a un patio central. Las zonas de uso común del programa se resuelven en plantas baja y primera, liberándose los volúmenes según el eje mayor en plantas superiores con retranqueos y diferencias relativas de altura para las habitaciones. Estos volúmenes comparten un friso corrido de piedra como remate superior y un zócalo del mismo material, disolviendo mediante un despiece neutro de ladrillo el orden repetitivo que dictan las habitaciones. El eje menor provoca una acusada axialidad desde la escalinata de acceso hasta la sala de estar acogiendo el vestíbulo mediante un dosel volado revestido de mármol. El patio presenta dos alturas con analogías nazaríes asimiladas desde una renovada contemporaneidad. Columnas y capiteles de acero inoxidable soportan pilastras de ladrillo y encajan arcos escarzanos bajo una cubierta plegada de hormigón visto que recrea la geometría de la bóveda del Salón de Abencerrajes, introduciendo luz cenital desde una celosía cerámica.



JAIME LÓPEZ DE ASIAÍN
Colegio Mayor Albaicín. Granada, 1964-1966

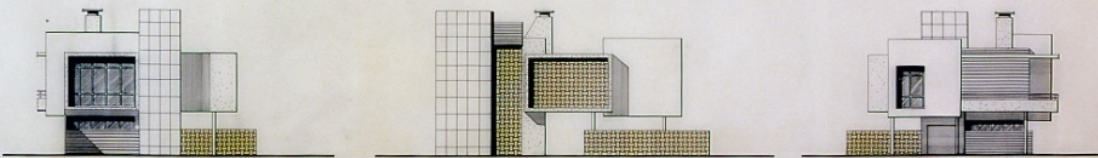


Fuente fotos: Colegio de Arquitectos de Granada
Fuente planos: Colegio Mayor Albaicín



Este empleo de elementos tradicionales leídos en clave moderna, junto con los pasillos horadados por lucernarios, remite a Neutra, Torroja o Asplund y otorga una contemporánea intemporalidad a recorridos y espacios interiores. La imagen urbana se interesa por las texturas y los materiales, concediendo al edificio una contenida modernidad con una escenificación urbana que remite de nuevo a la arquitectura nórdica. De fachadas texturadas en ladrillo, el empleo de mármol en el volumen del cuerpo de acceso, en el friso de remate, en el zócalo y en la simbólica balconada volada en esquina, inscriben al edificio en un empirismo que ha asumido con admirable naturalidad el acelerado tránsito de edificio periférico a edificio urbano alineado a uno de los viales más saturados de la ciudad.

López de Asiaín, nacido en 1933 y titulado en 1960, obtiene en 1969 el Premio Nacional de Arquitectura junto con Ángel Díaz Domínguez por el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, edificio configurado como una gran torre vertical sobre un potente zócalo diáfano que se destaca sobre la Ciudad Universitaria mediante elegantes ventanas corridas encajadas entre antepechos de chapa.

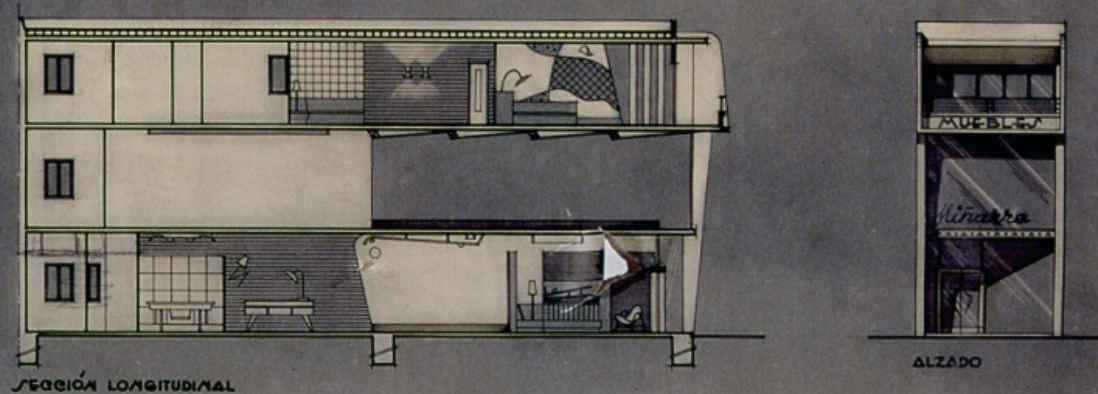


ALZADO ESTE

ALZADO NORTE

ALZADO OESTE

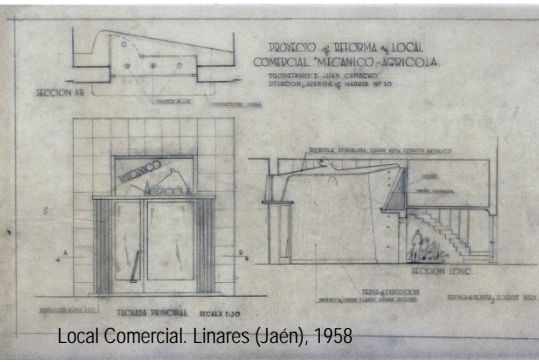
Vivienda Unifamiliar. Alfacar (Granada), 1956
Local Comercial. Granada, 1955



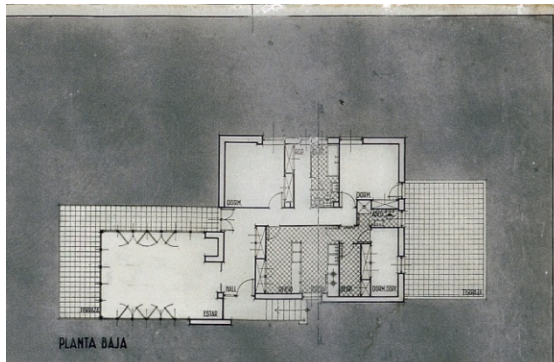
ALZADO

JOSÉ JIMÉNEZ JIMENA

Fuente: Estudio Jiménez Jimena

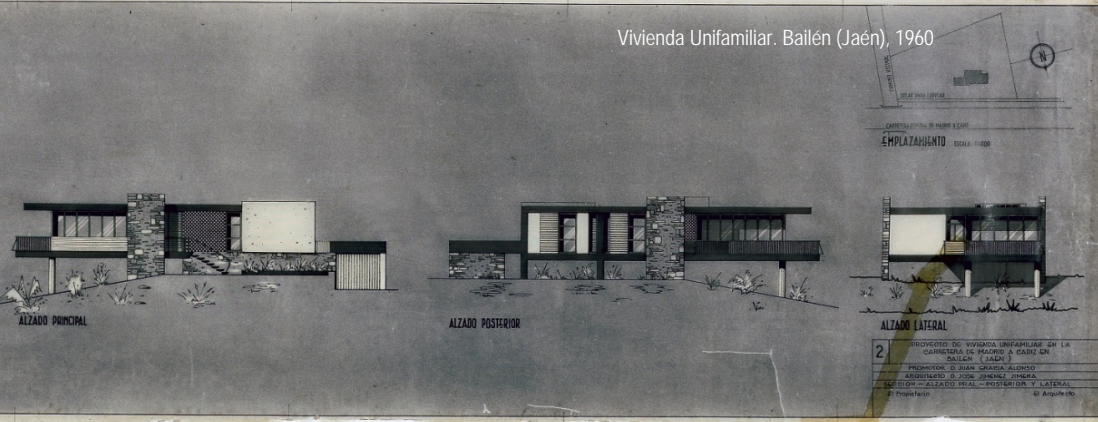


Local Comercial. Linares (Jaén), 1958



PLANTA BAJA

Vivienda Unifamiliar. Bailén (Jaén), 1960



ALZADO PRINCIPAL

ALZADO POSTERIOR

ALZADO LATERAL

EMPLAZAMIENTO ESCALA 1:1000

PROYECTO DE VIVIENDA UNIFAMILIAR EN LA CARRETERA DE BAILÉN A CÁDIZ EN BAILÉN (JAÉN)

PROYECTOR: D. JUAN CRISTÓBAL ALONSO

ADMINISTRADOR: D. JOSÉ JIMÉNEZ JIMENA

SECCIONES: ALZADO PRINCIPAL, POSTERIOR Y LATERAL

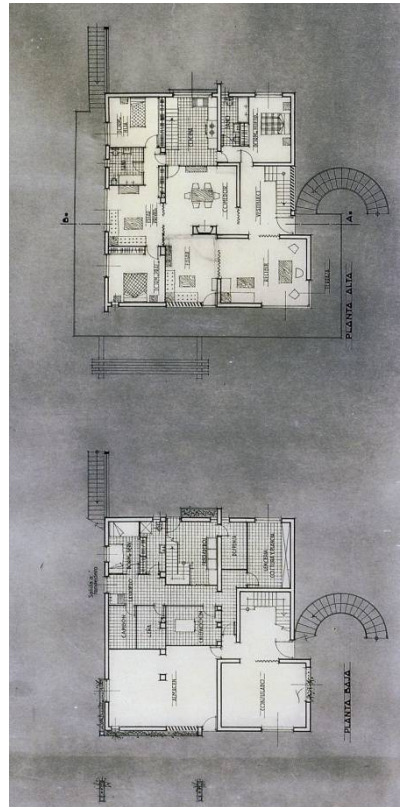
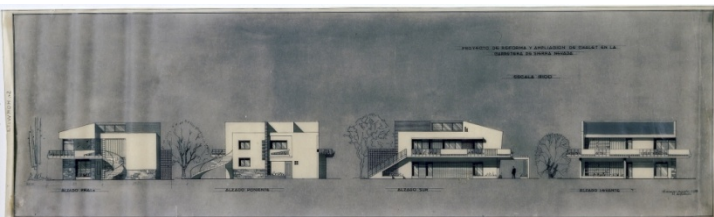
2

1960

3. José Jiménez Jimena

Jiménez Jimena nace en Atarfe el 23 de septiembre de 1921 en el seno de una familia vinculada a la enseñanza, titulándose en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1953. Desempeña el cargo de arquitecto de la Diputación de Jaén desde 1956 hasta 1959, año en que solicita la excedencia y se instala definitivamente en Granada. Desde Granada desarrolla una prolífica producción arquitectónica, donde destacan ejemplos que, en el anonimato de la ciudad contemporánea, aún permiten identificar retazos de una modernidad esforzada sin el merecido reconocimiento y sin la obligada difusión, limitada a reducidos círculos arquitectónicos locales. Jubilado en 1978, fallece en Granada el 11 de abril de 1983.

Jiménez Jimena explora, ya desde sus primeros encargos, una decidida implicación con los valores de la modernidad sin concesiones al academicismo. Perteneciente a la *Segunda generación de posguerra* de la Escuela de Madrid, compañero de promoción de Genaro Alas y Pedro Casariego, nada hay en la obra inicial de Jiménez Jimena que no interprete la implantación de la Arquitectura Moderna en Granada como un proceso normal. El estímulo de las obras construidas por la generación anterior, que sí participó de manera directa en la Guerra, abre las puertas sin complejos al nuevo estilo. A pesar de la mejora de las condiciones económicas del país, las especiales circunstancias de atraso social y económico de Granada son suplidas por Jiménez Jimena desde la experimentación arquitectónica y desde una tendencia a la formación autodidacta basada en el conocimiento de las realizaciones en el exterior a través de las publicaciones de arquitectura.



Casa del Cónsul. Granada, 1958

Fuente: Estudio Jiménez Jimena
Fotos: Javier Algarra



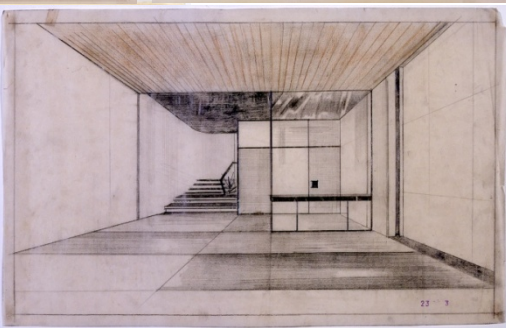
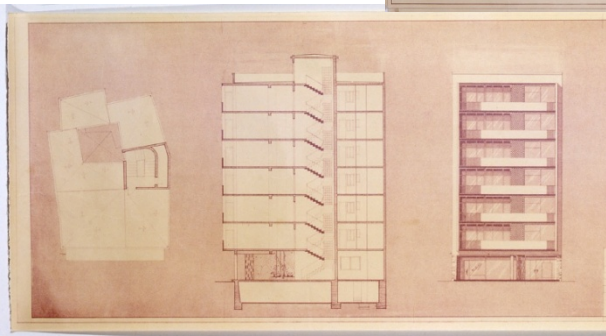
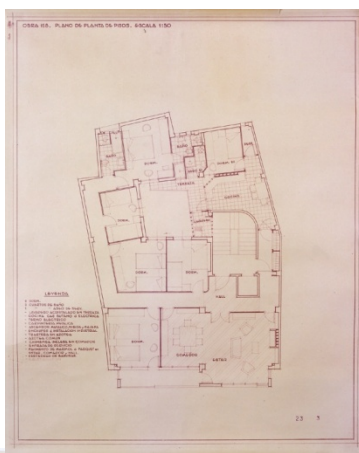
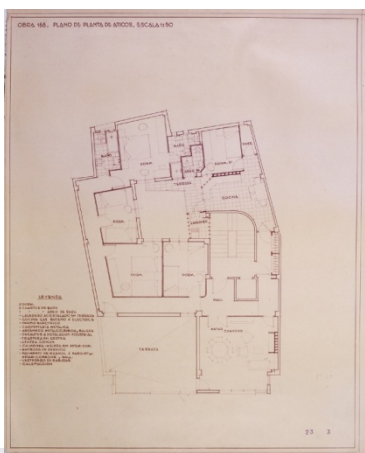
El ensayo inicial desde la pequeña escala de la vivienda unifamiliar permite identificar el funcionalismo como mecanismo de generación de la planta y del volumen. La clara segregación funcional de usos en planta, forzada mediante deslizamientos de las distintas estancias, genera de manera automática una volumetría potenciada en su percepción mediante el empleo de diversas texturas. La experimentación matérica y la ruptura volumétrica otorga a las primeras viviendas unifamiliares una modernidad visual reconocible, además, por el empleo de la cubierta plana y de la habitual recurrencia a elevar los usos principales sobre pilotis.

Los encargos de locales comerciales añaden un reconocimiento táctil en el empleo de nuevos materiales producidos por una dubitativa industria de la construcción. La calidez que aportan las formas onduladas propias del organicismo y la transparencia exterior que introducen los grandes paños de vidrio se trasladan a la vivienda unifamiliar, donde el juego de volúmenes con huecos descentrados y la huida de los paramentos blancos a favor de planos con diversos tratamientos epiteliales parecen contradecir el proceso racional de nacimiento de la planta. Como si las alusiones organicistas, a veces demasiado literales, fuesen un estilo y el funcionalismo, un método seguro de proyectar. Los limitados recursos espaciales, matéricos y estructurales interiores convierten sus primeros ensayos residenciales en ejercicios de modernidad carentes del soporte formal que a finales de los cincuenta ya proponían la síntesis escandinava como alternativa a la superación crítica del Movimiento Moderno de entreguerras. La Casa del Cónsul de Alemania, construida en la Carretera de Sierra Nevada en Granada en 1958, es el ejemplo mejor



**Edificio en calle
Recogidas, 27.
Granada, 1959**

Fuente planos:
Estudio Jiménez Jimena
Fuente fotos: Javier Algarra



conservado que resume la primera década de ejercicio profesional. Los volúmenes exteriores se despliegan mediante planos ligeramente resaltados o rehundidos con diversos acabados y cromatismos que disuelven las fachadas consiguiendo la modernidad desde una sugerente apariencia visual, potenciada por el trazado curvo de la escalera y la desmaterialización de la barandilla. La planta es compacta, ordenada según recintos funcionales, lejos de la fluidez interior y de la descomposición del espacio en superficies y planos que sugieren los neoplásticos motivos externos. Todo el mobiliario interior es diseñado por Jiménez Jimena, empleando madera, cuero, vidrio y tubo de acero¹²⁰.

En 1959, Jiménez Jimena se enfrenta a su primer encargo plurifamiliar en la calle Recogidas, trazada tres años antes como eje de expansión burguesa hacia la Vega. En un bloque entre medianeras, la libertad de recursos visuales se garantiza mediante el vuelo de la fachada que la convierte en plano de experimentación sin la servidumbre estructural. Mientras, se organiza una vivienda por planta con un tortuoso trazado forzado por la irregularidad de la parcela, sin que el patio interior o la escalera permitan establecer un orden geométrico racional requerido por la rotunda alineación de la calle.

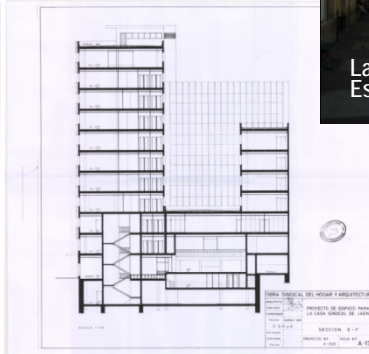
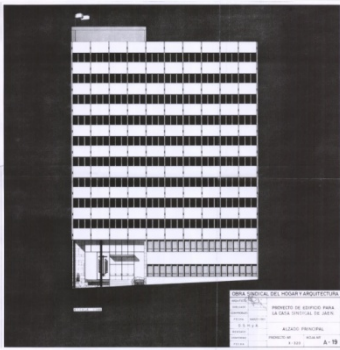
¹²⁰ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. "Los inicios del diseño andaluz contemporáneo". En: *Diseño (Industrial) en Andalucía. Piezas de autor 1920-1999*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos y Junta de Andalucía, 2000, p. 29.



El Paseo de la Estación en los años setenta. La Casa Sindical se eleva al fondo a la derecha.

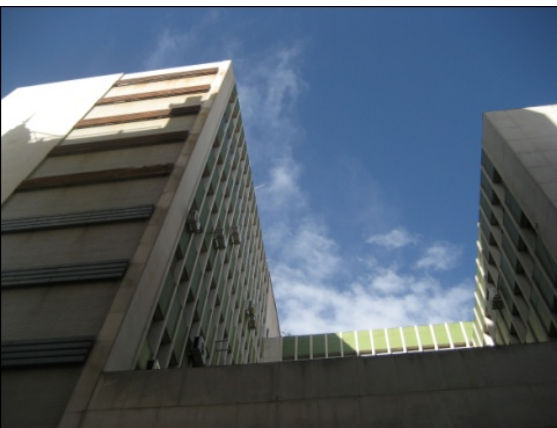


La Casa Sindical desde el andén de la Estación de Autobuses.



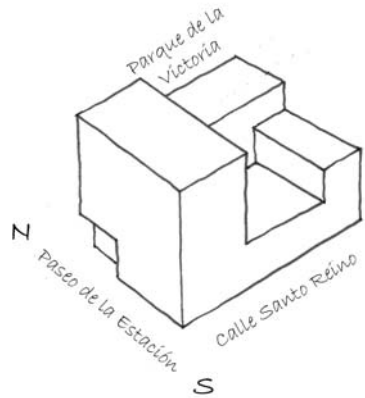
Casa Sindical. Jaén, 1965

Fuente planos:
Archivo General de la Administración
Fuente fotos:
Google maps y Fernando Jiménez Parras

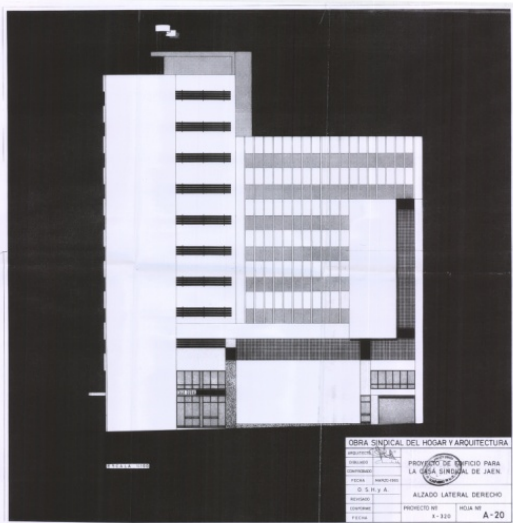
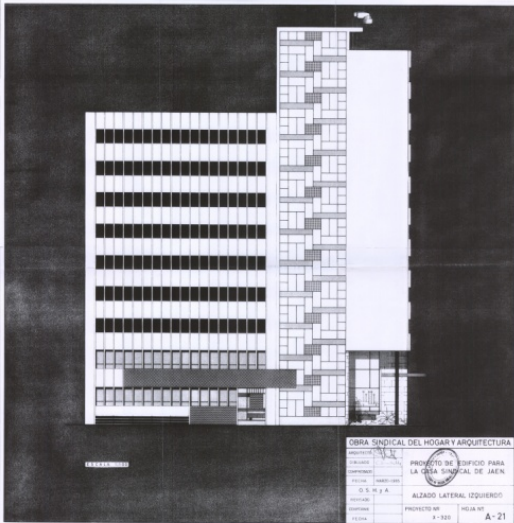


Casa Sindical de Jaén

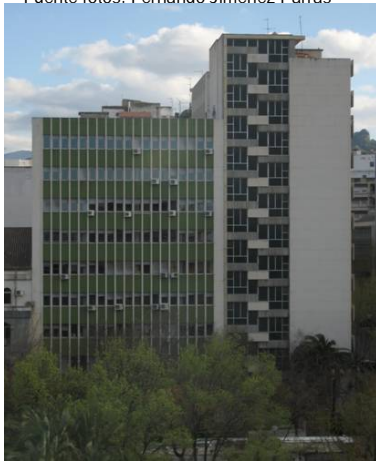
La Casa Sindical de Jaén se ejecuta según el proyecto redactado por José Jiménez Jimena en marzo de 1965 por encargo de la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura sobre una parcela de 1029 m² en la privilegiada esquina que conforman el Parque de la



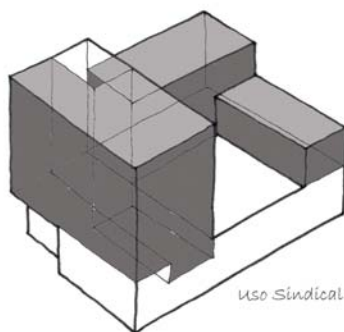
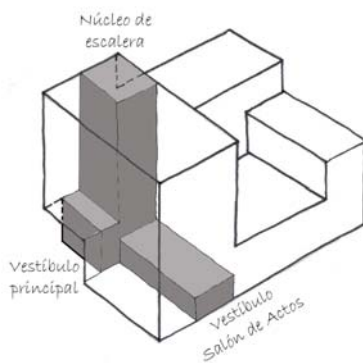
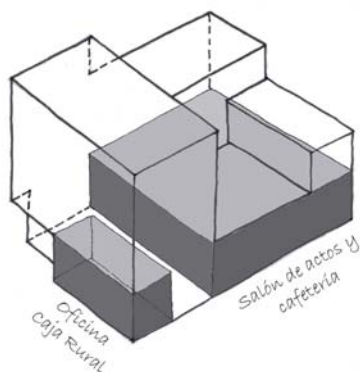
Victoria y el Paseo de la Estación. La calle Santo Reino define el lindero sur, quedando el lindero este como medianería. Con un estricto criterio funcional de ordenación volumétrica, la Casa Sindical otorga simbolismo urbano al nuevo eje de crecimiento sur-norte entre la ciudad histórica y la Estación de ferrocarril, entonces llamado avenida del Generalísimo, y responde a las diversas solicitudes urbanas escalonando los volúmenes, que parecen rotar en torno a la pieza del salón de actos garantizando el soleamiento directo de todas las estancias. Un prisma de once plantas en doble crujía define el alzado hacia el Paseo de la Estación y alberga los núcleos de comunicación vertical. El tratamiento diferenciado de la fachada a través de antepechos volados de aluminio como piel sobrepuesta que deja en un segundo plano el ritmo vertical de las ventanas subraya su vocación monumental y atenúa el impacto solar; el giro mediante paños ciegos de aplacado de piedra en los testeros laterales potencia su carácter escenográfico, manteniendo la rotunda implantación vertical en la macla con los volúmenes de las calles laterales.

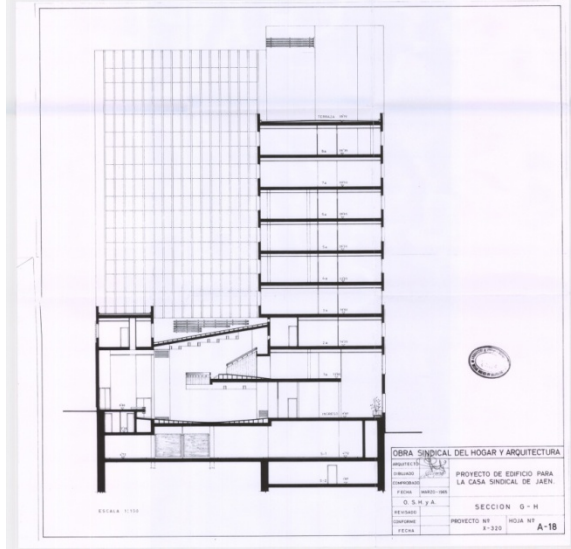
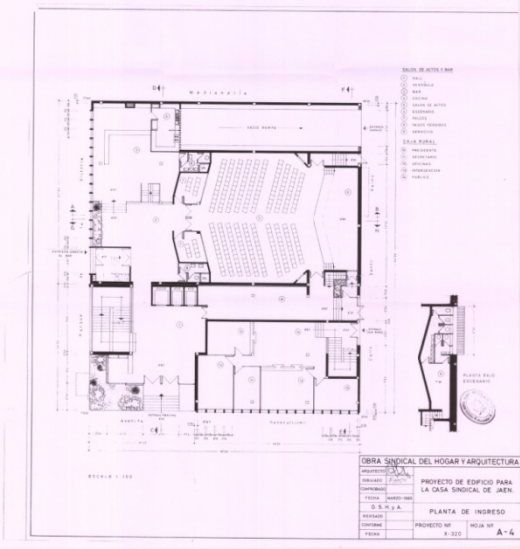


Fuente planos: Archivo General de la Administración
Fuente fotos: Fernando Jiménez Parras



Hacia el norte la escalera define un ritmo diagonal de huecos rectangulares compuestos con criterio neoplástico y marca la transición con el prisma de nueve alturas que pauta la volumetría hacia el Parque de la Victoria. El alzado se ofrece ahora vertical, con ejes de pilastras chapadas en piedra que cada 1'00 metro enmarcan una liviana carpintería de aluminio entre antepechos coloreados en verde. El volumen que cierra el lindero medianero mantiene el ritmo decreciente de alturas, proponiendo un prisma de siete plantas en una única crujía que acota un espacio interior en U con fachadas que repiten el motivo vertical del alzado al Parque. Finalmente, la escala monumental se convierte en doméstica en calle Santo Rostro, donde las tres alturas del salón de actos permiten contrastar





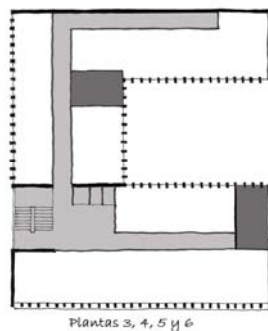
Fuente planos: Archivo General de la Administración
Fuente fotos: Fernando Jiménez Parras



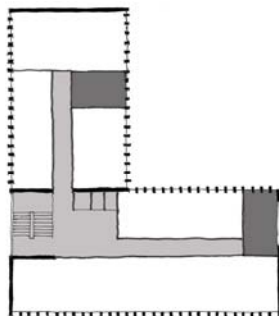
la respuesta a las diversas escalas en su encuentro con el volumen principal. La parte ciega de piedra que gira desde Paseo de la Estación queda resaltada sobre un paramento vertical rehundido, revestido de gresite gris y acotado en cada planta con la fenestración horizontal que corresponde al núcleo de aseos, acentuada mediante un forrado exterior de lamas metálicas.

La Casa Sindical es un ejemplo de rotunda respuesta arquitectónica a distintos requerimientos urbanos. Las fachadas del edificio hacia la ciudad se imponen en el perfil urbano con una solución global pero diferenciada, basada en la racionalidad de unas líneas que priorizan en su tratamiento formal el eje del Paseo de la Estación frente al resto de alzados, unificados mediante el empleo del color con idéntica solución constructiva.

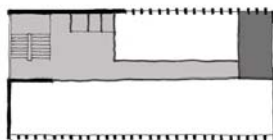
El acceso principal se provoca horadando el prisma en su base la anchura del vestíbulo, la profundidad de una crujía y dos plantas de altura. Una caja de vidrio transparente diluye los límites visuales entre el interior y el exterior, con un espacio en doble altura que deja el



Plantas 3, 4, 5 y 6



Plantas 7 y 8



Plantas 9 y 10

esqueleto estructural visto y otorga a una marquesina volada y una liviana escalera el simbolismo de un dosel para garantizar el carácter singular de la entrada.

Las plantas asumen el carácter envolvente de los distintos volúmenes que definen el edificio. Compacto en las tres primeras alturas para albergar los usos ajenos a la actividad sindical, las diferentes plantas liberan progresivamente el vacío interior sobre la cubierta del salón de actos. La ubicación de estos accesos secundarios del edificio (oficina bancaria, cafetería, salón de actos y garaje) se establece allí donde la función parece demandarlos, subrayando las grandes líneas verticales que definen el perfil urbano de la Casa Sindical. El edificio adapta sus rasgos definitorios al encuentro con el plano de la calle, acomodándose sobre la ciudad con diferentes respuestas pero evitando la simplificación del basamento como zócalo. A excepción del cuerpo de escalera, rotundo en su escultórico despiece ascendente, el ritmo vertical de perfiles que pautan la carpintería aparece sesgado en el Paseo de la Estación por un mural de hormigón que referencia el vacío del acceso principal. Hacia el Parque de la Victoria, los volúmenes se generan mediante un proceso aditivo, acentuado por la presencia de la junta de dilatación; aquí, la continuidad del basamento en planta baja es más forzada, limitada al deslizamiento de un antepecho horizontal.

La ordenación funcional estrictamente vinculada al uso sindical se desarrolla en los niveles superiores, conectados verticalmente a través del núcleo de escalera y ascensores y horizontalmente mediante un vestíbulo común que distribuye desde pasillos centrales en los bloques de doble crujía y un pasillo medianero en la pastilla más

estrecha. Los aseos se emplazan en el bloque principal y en el ángulo de unión de los bloques secundarios. Los usos sindicales aparecen diferenciados entre las plantas tercera y décima, disminuyendo la superficie vinculada a cada uno de ellos conforme se libera verticalmente de los volúmenes construidos.

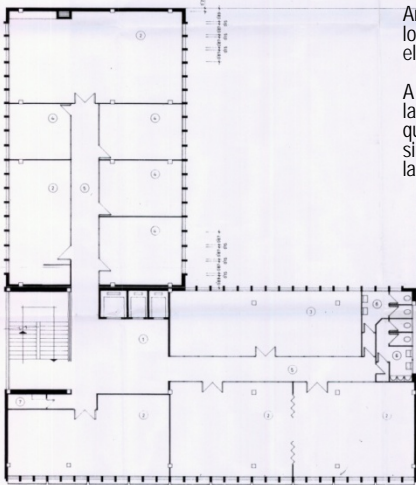
La Casa Sindical propone un ejercicio atento a la realidad del lugar ofreciendo, en su volumetría y en su materialidad, distintas respuestas a diferentes condicionantes urbanos. En ese sentido, elude las tesis funcionalistas más militantes, ya que el resultado no surge automáticamente del cumplimiento de la función, aproximándose en apariencia a una lectura racionalista en la adecuación a la lógica de la técnica. Por otro lado, la intervención del artista Miguel Fuentes del Olmo (Andújar, 1940) en la elaboración del mural de hormigón armado en la fachada del Paseo de la Estación manifiesta un compromiso evidente con las artes plásticas. Ya desde los años cincuenta formaba parte de la condición moderna la unidad de las artes, integradas en la arquitectura; el escultor, autor de esculturas urbanas, vidrieras de arte sacro y murales vinculados a edificios turísticos expresa desde la calidez del hormigón trazos abstractos que representan los diversos gremios sindicales.

La solución constructiva de los cerramientos queda asegurada mediante el vuelo de los forjados, que deja exentos los pilares metálicos en doble T al interior y garantiza la libertad compositiva en el despiece vertical de la fachada. Esta distancia conceptual entre cerramiento y estructura, así como la dimisión de los pilares metálicos como integrantes del mecanismo constructivo de la fachada, restan coherencia formal a la solución definitiva,

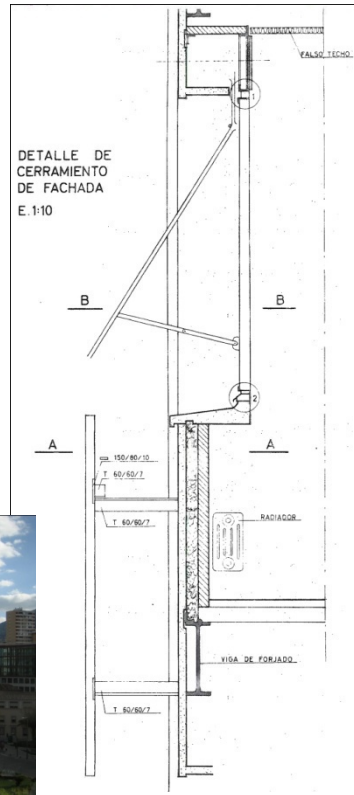


Arriba, despiece neoplástico de los paneles de la fachada hacia el Paseo de la Estación.

A la izquierda, planta octava de la Casa Sindical. Los pilares quedan exentos en el interior, sin implicación constructiva con las fachadas.



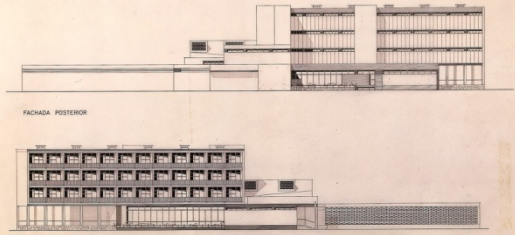
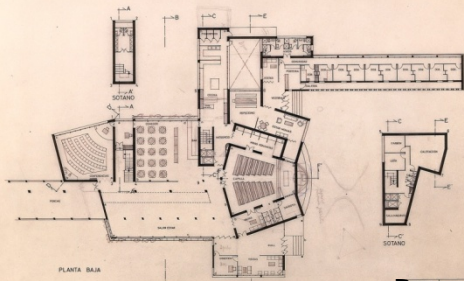
Fuente planos:
 Archivo General de la Administración
 Fuente fotos:
 Fernando Jiménez Parras



Arriba, en el ángulo inferior izquierdo se aprecia el esqueleto de la estructura metálica de la Casa Sindical en construcción en 1965. Junto a ella, imagen actual equivalente de Google maps.

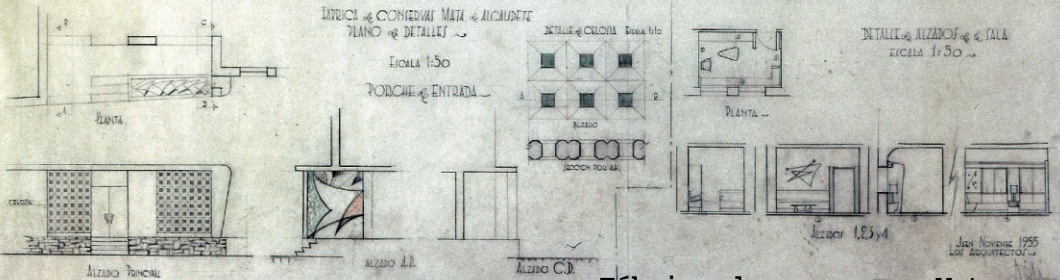


simplificando la noción estructural de forma y tiñendo de formalismo el resultado. Las alusiones neoplasticistas, presentes en la expresión de la escalera hacia el Parque, en el sutil despiece de los paramentos volados de aluminio de la fachada principal y en la perseguida consideración del edificio como síntesis de las artes plásticas, no encuentran adecuado reflejo en la fluidez de los espacios interiores, excesivamente compartimentados. Esa pretendida condición contemporánea del arte perseguida por De Stijl no acaba materializándose en su debate con la espacialidad interna del edificio. Desde el empleo inequívoco de la tecnología que la industria ponía entonces a su alcance, la Casa Sindical, sin embargo, parece perseguir la forma como objetivo en sí mismo, diluyendo los valores que aporta su poderosa implantación urbana.



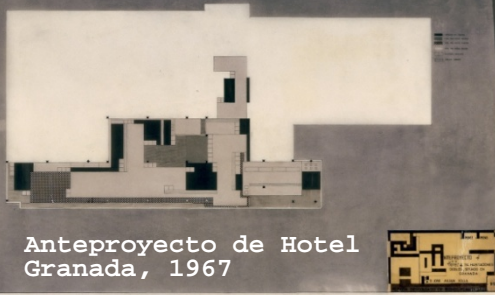
Proyecto de Casa de Ejercicios para la Compañía de Jesús. Granada, 1966

PROYECTO DE CASA DE EJERCICIOS PARA LA COMPAÑIA DE JESUS. GRANADA. 1966. COMPLETA DE ARQUITECTOS. FACHADAS

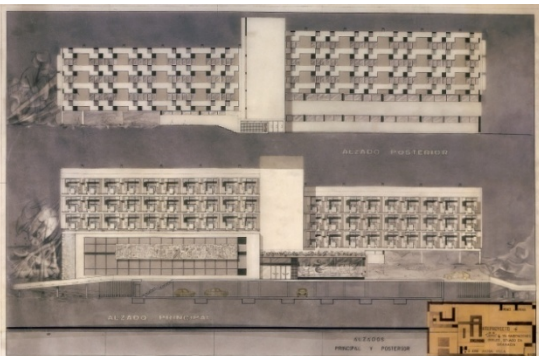


Fábrica de conservas Mata Alcaudete (Jaén), 1955

Fuente planos: Estudio Jiménez Jimena
Fuente fotos: Fotos del autor



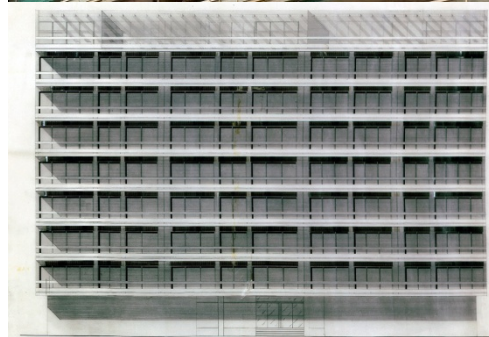
Arriba, planta de techos descolgados de Planta Baja.
Debajo, alzados exteriores.



Afirmación estilística

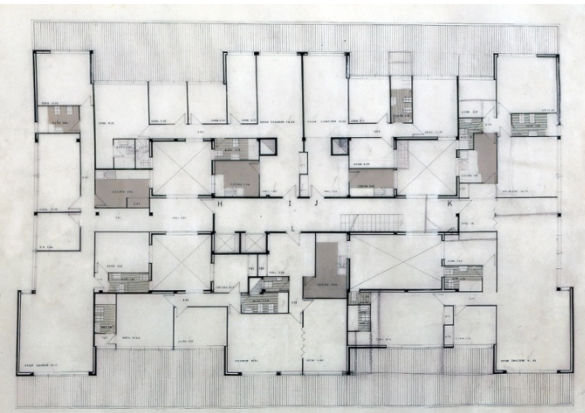
Las especiales características sociales, económicas y culturales de Granada limitan casi exclusivamente al ámbito de la vivienda la experimentación que en otros ambientes geográficos se enriquece, con más libertad expresiva, a través de tipologías industriales, dotacionales o turísticas. Tras la Casa Sindical, esa mayor capacidad de recepción a los ecos del debate arquitectónico que entonces rivalizaba entre el racionalismo, el organicismo o la síntesis escandinava aparece reflejada en encargos ajenos al proyecto residencial que se convierten en campo de ensayo de unas inquietudes a las que Jiménez Jimena no es ajeno.

En la fábrica de conservas Mata de Alcaudete (Jaén), el empleo de diversos materiales leídos como planos que delimitan ámbitos funcionales anticipa una mayor preocupación organicista, que aparece ya presente en el Proyecto de Casa de Ejercicios no construido para la Compañía de Jesús en Granada. Aquí, la ordenación de la planta por pabellones impone la autonomía del objeto arquitectónico frente al solar, empleando el recurrente diente de sierra para las habitaciones frente a la rigidez del esquematismo *beauxartiano*. La singularidad de la capilla y el salón de actos corresponden a citas orgánicas más literales que remiten inevitablemente a Fisac en Valladolid y a Fernández Alba en Salamanca; la fluida relación interior-exterior de las plantas bajas, resuelta mediante paños de vidrio de suelo a techo, emplea la tecnología como contraste con los cuerpos superiores de las celdas, donde prima la construcción. El funcionalismo aparece aquí potenciado mediante la dialéctica



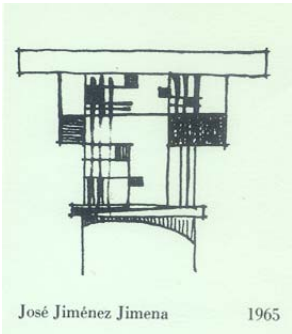
**Viviendas en calle Neptuno.
Granada, 1966**

Fuente planos: Estudio Jiménez Jimena
Fuente fotos: Javier Algarra



racionalismo-organicismo, que conviven contaminándose mutuamente.

En el Anteproyecto de Hotel de 114 habitaciones en Granada, una de las escasas incursiones de Jiménez Jimena en arquitecturas vinculadas al turismo, el funcionalismo se consolida matizado por el empleo simultáneo de la lógica de la tecnología y de la construcción, perceptible en el contraste entre zonas comunes, volúmenes de habitaciones y núcleo de escalera. Al igual que en la Casa Sindical, un mural horizontal matiza la literalidad tecnológica de los planos de vidrio, incorporando la calidez de la textura del hormigón armado como friso corrido con trazos abstractos propios del arte moderno. En el despiece de la planta de



techos suspendidos sobre las zonas comunes del Hotel se aprecia una consolidación de la voluntad expresiva neoplasticista, reforzada con el diseño de la carátula del Anteproyecto. Si bien esta tendencia nunca llega a concretarse en términos de fluidez espacial, el dibujo de un capitel para una exposición que organizó en Granada el Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental en 1965 confirma una inquietud estilística que le acompañará permanentemente. Es seguro que Jiménez Jimena ya conocía el libro *Poética de la Arquitectura Neoplástica* escrito en 1953 por Bruno Zevi y editado en castellano en 1960 por la editorial Víctor Lerú de



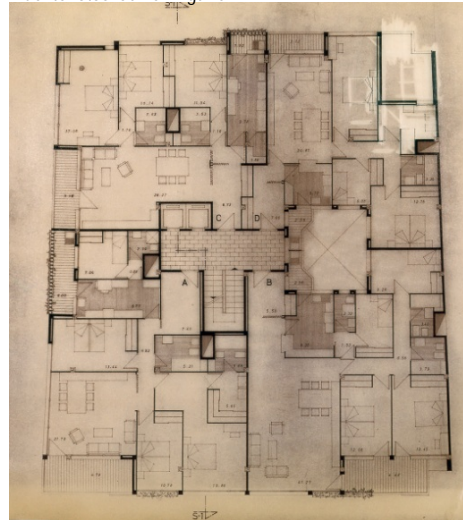
Buenos Aires. Esta obra constituye la primera valoración de la influencia del grupo De Stijl en el desarrollo de la plástica moderna, casi cuarenta años después de su fundación¹²¹. Zevi ofrece una escogida selección de textos a través de la cual pretende demostrar que la concepción más clara y coherente de la arquitectura moderna no se encuentra en la Bauhaus, sino en el Neoplasticismo y en la obra de Theo van Doesburg. La ruptura tajante con el orden tradicional, inspirada por los maestros holandeses, instaura un orden moderno con nuevas categorías formales que nacen del interior del edificio. Aun prescindiendo de estas últimas, Jiménez Jimena establece puentes entre aquella vanguardia y la realidad construida, convirtiendo lo moderno en cotidiano.

De vuelta a la ciudad, Jiménez Jimena recibe durante la segunda mitad de la década de los sesenta importantes encargos de edificios plurifamiliares en zonas de borde del conjunto histórico de Granada que consolidan estratégicos trazos de reflexión en años de fuerte crecimiento urbano. El edificio de 54 viviendas en calle Neptuno (1966) se levanta sobre una parcela rectangular exenta en la salida natural de calle Recogidas hacia la Vega. Las dos fachadas largas quedan definidas mediante bandejas voladas que generan amplias terrazas, prolongación natural de las estancias interiores. El portal se construye como membrana que diluye los límites entre lo público y lo privado, concentrando en sus paños de vidrio, sus texturas y su abstracta marquesina el compromiso permanente con la técnica. Si bien la impronta volumétrica y figurativa remite al complejo Eurosol de Rafael De la Hoz, la

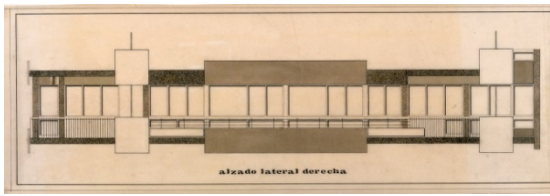
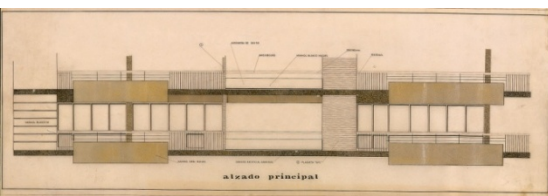
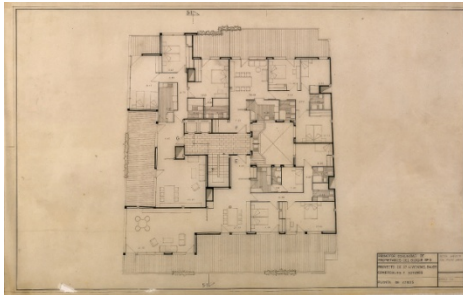
¹²¹ AMÓN, Santiago. *De Stijl y la noción de lo moderno*. En: <http://www.santiagoamon.net/> (Visto el 23/02/2011).

Viviendas en plaza de Bibataubín. Granada, 1969

Fuente planos: Estudio Jiménez Jimena
Fuente fotos: Javier Algarra



Arriba, planta tipo. Abajo, planta ático.



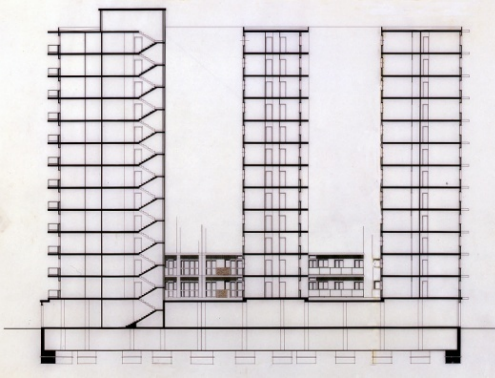
distribución funcional carece de su racionalidad geométrica, eludiendo el concepto de forma como estructura esencial e interna. Pese a la regularidad de la parcela, que se refleja en el radical equilibrio de los alzados, la planta es irregular y asimétrica, convirtiendo la modernidad en apariencia y limitándola a un código hábil de recursos estilísticos.

En el edificio de 27 viviendas en plaza de Bibataubín (1969), también sobre un solar regular, Jiménez Jimena antepone la intuición sobre la razón en el trazado de las plantas, de nuevo asimétricas. La expresión moderna es rotunda tanto en el portal como en la definición diferenciada de las tres fachadas, dibujadas como elementos individuales y autónomos, y compuestas mediante planos resaltados en diferentes texturas ordenados según la figuratividad neoplástica ensayada años atrás. El edificio de Bibataubín pregona una vez más la vigencia de lo moderno, pero no establece una coherencia formal que implique idéntico modo de abordar los rasgos visuales del edificio frente a la distribución funcional, la organización espacial y a la elección del sistema constructivo, convertidos en meros instrumentos para resolver situaciones concretas.



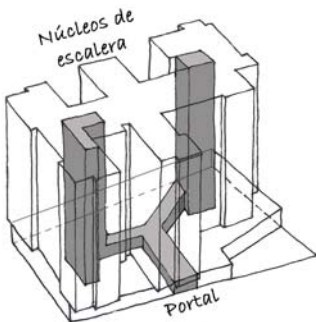
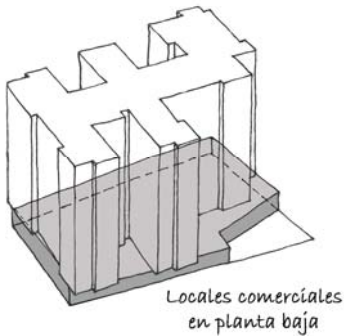
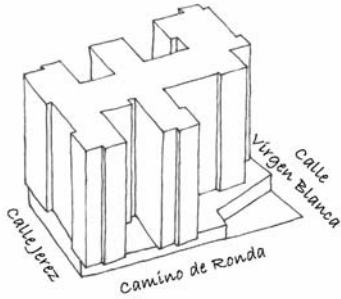
Edificio Torre Neptuno Granada, 1966

Fuente planos: Estudio Jiménez Jimena
Fuente fotos: Javier Algarra

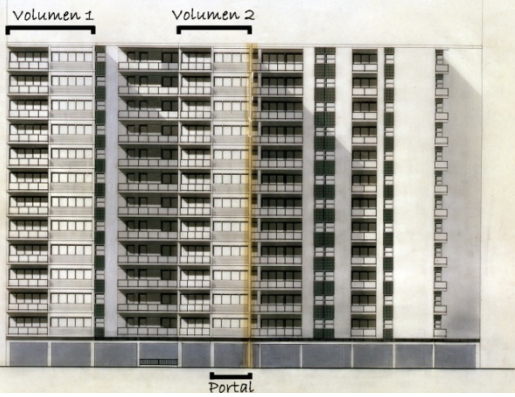


Edificio Torre Neptuno

El edificio de Torre Neptuno constituye un conjunto de 156 viviendas, bajos comerciales y sótanos que ocupa uno de los



cuatro edificios que Jiménez Jimena proyecta en diciembre de 1966 en la confluencia de calle Recogidas y Camino de Ronda. En un solar irregular, de forma trapezoidal con frente a cuatro calles, acceso desde Camino de Ronda y elevada edificabilidad máxima, Jiménez Jimena evita la creación de uno más de los contundentes frentes de fachada que hoy definen la imagen del Camino de Ronda. Para ello propone un esquema funcional que desarrolla un perímetro quebrado de fachada bien definido formalmente, evita los patios interiores y garantiza iluminación y ventilación exterior de todas las estancias vivideras, incluidas las cocinas y los dos núcleos de escaleras. Sobre un zócalo en planta baja que ocupa la totalidad de la parcela y aloja locales comerciales se elevan doce plantas de viviendas accesibles desde un único portal que se

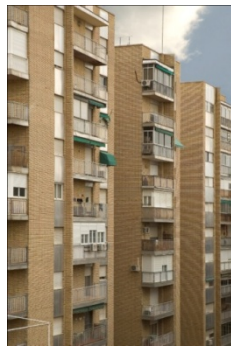
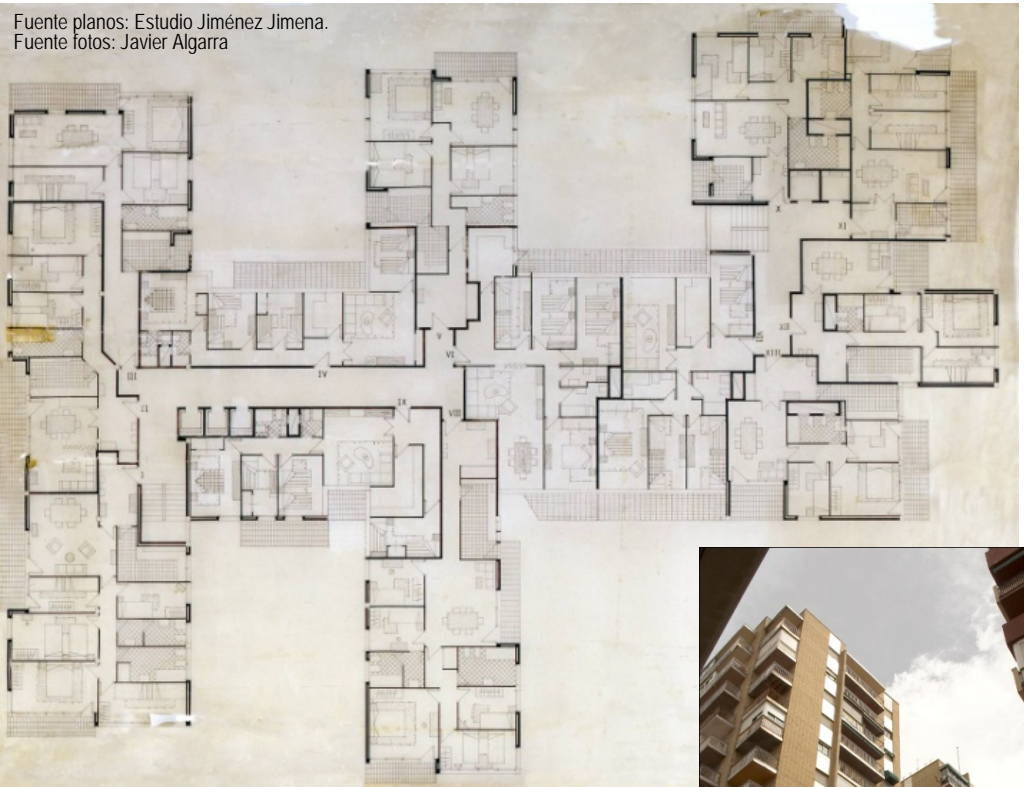


Alzado principal a Camino de Ronda

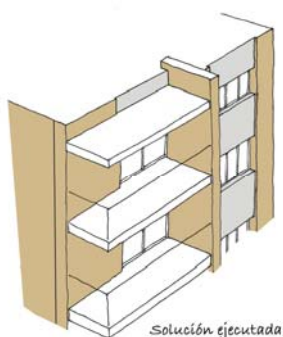
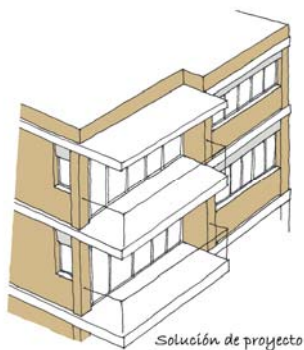


Alzado trasero

Fuente planos: Estudio Jiménez Jimena.
Fuente fotos: Javier Algarra



bifurca distribuyendo según dos únicos núcleos de comunicación vertical a razón de ocho y cinco viviendas por planta. El trazado del portal, objeto de un minucioso diseño a mano alzada, se efectúa en profundidad para centralizar los accesos a las viviendas en el interior de la parcela y liberar todo el perímetro para la ubicación de los comercios.



En torno a un cuerpo central paralelo a Camino de Ronda surgen perpendicularmente cinco baluartes avanzados en forma de peine, dos hacia la calle de acceso y tres hacia la calle trasera, que atenúan el impacto de la elevada edificabilidad permitida y definen un perfil urbano de gran fuerza volumétrica. El trazado ortogonal se enfrenta a los bordes irregulares del perímetro de la parcela forzando escalonamientos en planta que parecen plegar las fachadas, generando vibrantes claroscuros y potenciando la lectura vertical del edificio a través de las aristas vivas que componen sus volúmenes. La solución de proyecto difiere de la ejecutada en obra, donde se estilizan los cuerpos construidos mediante la unificación de antepecho y dintel en un único panel de aluminio enmarcado por paños continuos de



ladrillo cara vista. Asimismo, las terrazas quedan acotadas por contundentes muros de ladrillo que se prolongan a modo de planos perpendiculares más allá de los límites del cerramiento, expresando en su sutil definición con delgadas bandejas voladas de hormigón revestidas inferiormente con duelas de madera el radical contraste entre interior y exterior.

Pese a no constituir un único plano neutro, el tratamiento de las fachadas potencia la lectura vertical del edificio sin abandonar los habituales recursos compositivos de Jiménez Jimena. En Torre Neptuno, las alusiones holandesas pretenden definir los ámbitos de espacio semiprivado ocupados por las terrazas, quedando particularizadas las soluciones en función de la geometría de la parcela pero generalizando una sutil referencia neoplástica y cálida percepción visual.

La organización funcional queda huérfana de la modernidad figurativa exterior, condicionada por la ubicación de los dos núcleos de comunicación vertical, carentes de una geometría autónoma capaz de convertir la traza en orden racional. Los tipos buscan el perímetro desde el corazón de la manzana, consiguiendo viviendas con todas las estancias volcadas a la calle pero con tortuosos pasillos interiores y desigual segregación entre zona de día y de noche. La voluntad expresiva de la rotunda impronta urbana, matizada con expresiones neoplásticas de carácter espacial, de nuevo queda limitada a la epidermis, sin encontrar adecuada prolongación en los espacios interiores. Únicamente el portal, concebido en profundidad, permite la transparencia y la continuidad interior-exterior, enriquecida de nuevo mediante el recurso a la cerámica coloreada, a un mural de hormigón de Del Olmo y a un estanque lineal con iluminación



Fuente planos:
Estudio Jiménez Jimena

Fuente fotos:
Javier Algarra (derecha)
y fotos del autor (resto)



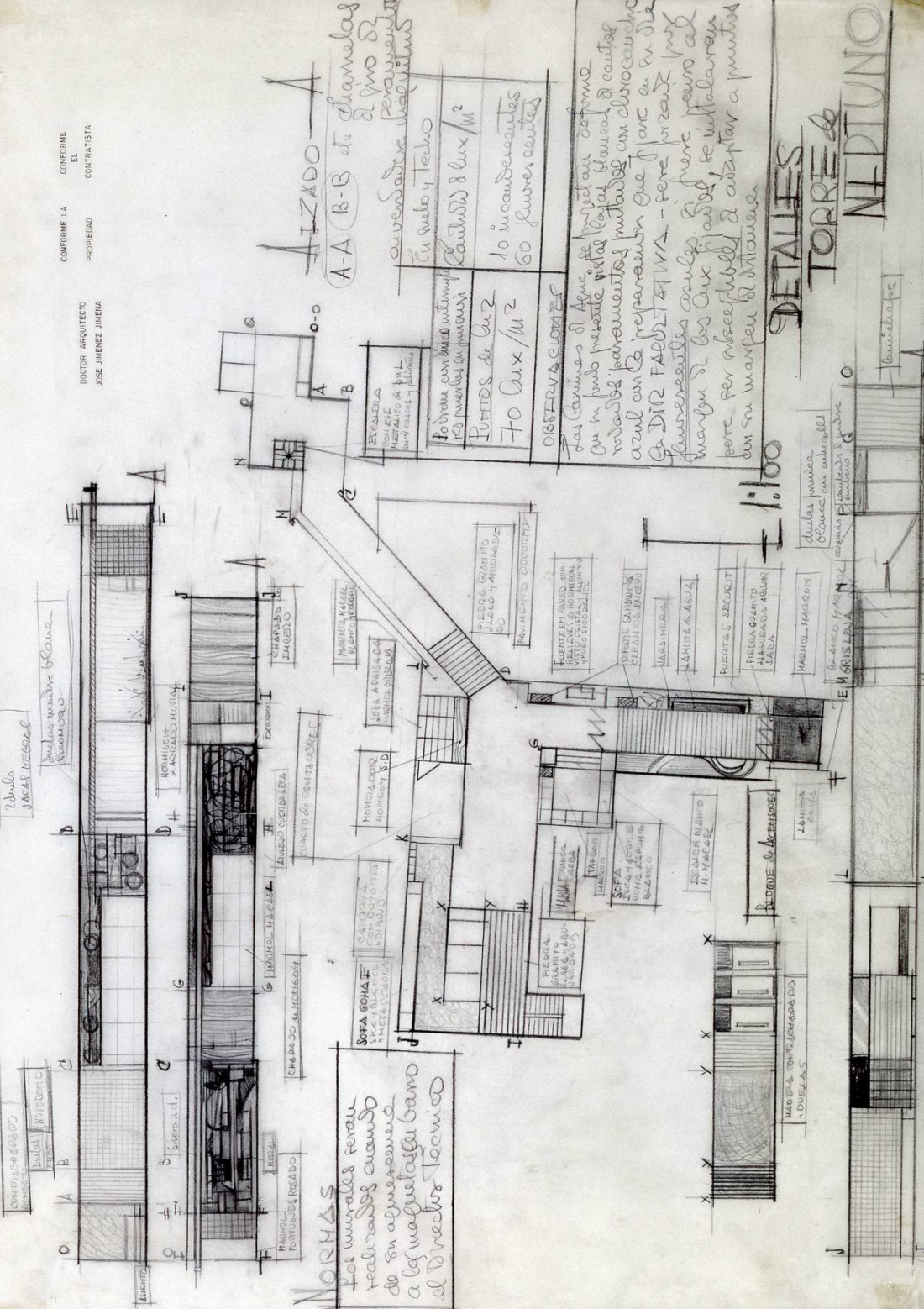
tenue e indirecta, y potenciada a través de un dosel forrado de madera que vuela sobre la acera, singularizando el acceso.

La Torre Neptuno debe a Jiménez Jimena su indudable capacidad para convertir los rasgos de modernidad en hechos usuales, fácilmente asumidos por un entorno habituado a un ritmo anodino de hueco-macizo. Pero la modernidad no es un modo de abordar el proyecto desde el inicio, no es capaz de convertirse en verdad alumbrada desde dentro: la modernidad deviene en estilo, en hábil concierto estético, quedando limitado el neoplasticismo a mero esquema racionalista.

En 1969 inaugura la Residencia y Convento de las Hermanas Trinitarias a orillas del río Monachil, en la parcela adyacente al Centro de Enseñanza Juan XXIII de García de Paredes del barrio del Zaidín, terminado cuatro años antes. Las Trinitarias constituyen el epílogo conceptual a su trayectoria con un experimento de depuración figurativa que nunca antes había ejercitado Jiménez Jimena.

La planta se ordena mediante una traza beauxartiana según un eje perpendicular al acceso en el que se engarzan los pabellones que albergan las habitaciones. Al igual que en las Torres Neptuno, la rigidez se diluye mediante deslizamientos en planta que, lejos de enriquecer el trazado, ponen en evidencia ciertos conflictos de articulación del programa funcional, el orden espacial y el sistema constructivo del edificio.

La planta baja alberga los ámbitos propios del uso conventual en torno a un patio interior al que se vinculan cocina, refectorio y comedor de la residencia. El patio, plegado sobre sí mismo, carece del carácter estructurante y simbólico de un claustro a pesar del protagonismo que asume en la planta y del despiece de su pavimento, formalmente



CONFIRMAR COORDINADAS

MAHOL PORTUPEL REABDO
MATERIAL
MATERIAL

CHABADO & MUEBLAS

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

7.00m

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO

DOCTOR ARQUITECTO
JOSE JIMENEZ JIMENA

CONFORME LA
PROPIEDAD

CONFORME EL
CONTRATISTA

NORMAS
Las murales serán
realizadas cuando
de su asesoramiento
a los materiales bajo
el Director Técnico

ALZADO A

A-A B-B de diametral
de pino de
o versatiles magnificas
en pino y techo

10 tiras con unido mínimo
100 mm en su ancho
PUNTES de Cuz
70 Cuz / M²
10 incandescentes
60 fluorescentes

OBSERVACIONES

Las Cornisas de Apne
que no pinto presente
materiales paramentos
acual con la preparación
de DICI FASCIATAVA -
fluorescentes azul y
margen de los Cuz
para ser reabsorbible
con un margen de
distancia.

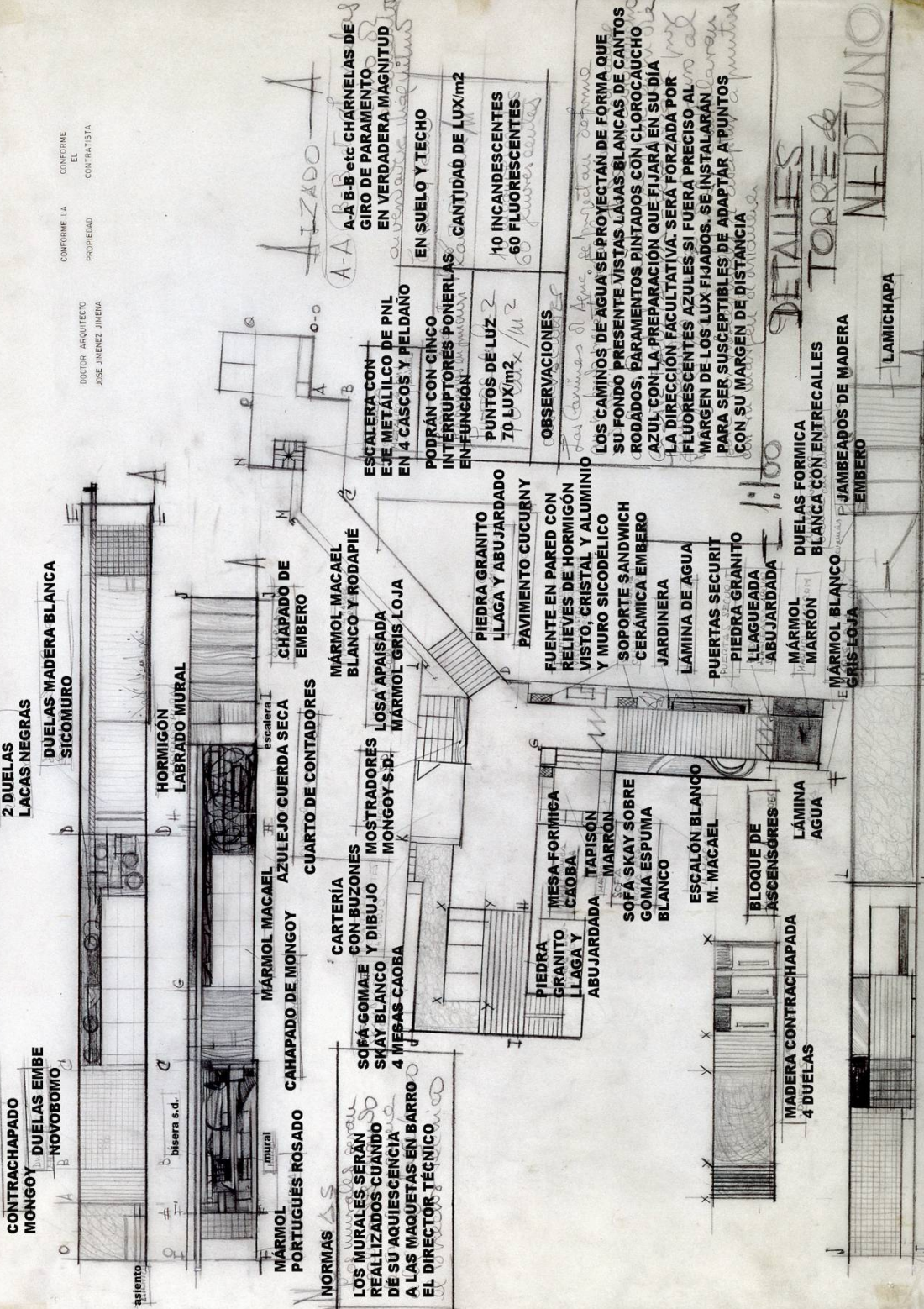
DETALIES

**TORRES &
MEDIANO**

MAHOL PORTUPEL REABDO
CONSTRUCCION MUEBLAS
MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO
CONSTRUCCION MUEBLAS
MAHOL PORTUPEL REABDO

MAHOL PORTUPEL REABDO
CONSTRUCCION MUEBLAS
MAHOL PORTUPEL REABDO



CONFORME LA PROPIEDAD
 CONFIRME EL CONTRATISTA
 DOCTOR ARQUITECTO
 JOSE JIMENEZ JIMENA

CONTRACHAPADO MONGÓY
 DUELAS EMBE NOVOBOMO

2 DUELAS LACAS NEGRAS
 DUELAS MADERA BLANCA SICO MURO

HORMIGÓN LABRADO MURAL

MARMOL PORTUGUÉS ROSADO
 CAHAPADO DE MONGÓY

MARMOL MACAEL
 AZULEJO CUERDA SECA

CUARTO DE CONTADORES

MARMOL MACAEL
 LOSA APAISADA

CHAPADO DE EMBERO

MARMOL MACAEL
 BLANCO Y RODAPIÉ

NORMAS
 LOS MURALES SERÁN REALIZADOS CUANDO DÉ SU AQUIESCENCIA A LAS MAQUETAS EN BARRO EL DIRECTOR TÉCNICO

CARTERÍA CON BUZONES
 SOFÁ-GOMAE Y DIBUJO SKAY BLANCO Y 4 MESAS-CAOBA

MOSTRADORES MONGÓY S.D.

MARMOL GRIS LOJA

PIEDRA GRANITO LLAGA Y ABUJARDADO PAVIMENTO CUCURNY

FUENTE EN PARED CON RELIEVES DE HORMIGÓN VISTO, CRISTAL Y ALUMINIO Y MURO SICODELICO

SOPORTE SANDWICH CERÁMICA EMBERO JARDINERA

LAMINA DE AGUA
 PUERTAS SECURIT

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MADERA CONTRACHAPADA
 4 DUELAS

BLOQUE DE ASCENSORES
 LÁMINA AGUA

MESA-FORMICA LLAGA Y CAOBA
 TAPISÓN MARRÓN

SOFÁ SKAY SOBRE GOMA ESPUMA BLANCO

ESCALÓN BLANCO M. MACAEL

BLOQUE DE ASCENSORES
 LÁMINA AGUA

MESA-FORMICA LLAGA Y CAOBA
 TAPISÓN MARRÓN

SOFÁ SKAY SOBRE GOMA ESPUMA BLANCO

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

MARMOL MACAEL MARRÓN

MARMOL BLANCO GRIS LOJA

A-A-B etc CHARNELAS DE GIRO DE PARAMENTO EN VERDADERA MAGNITUD EN SUELO Y TECHO

PODRÁN CON CINCO INTERRUPTORES PONERLAS EN FUNCIÓN

PUNTOS DE LUZ 70 LUX/m² / M²

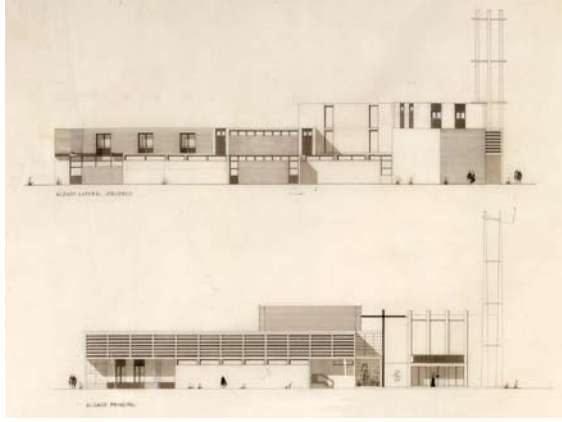
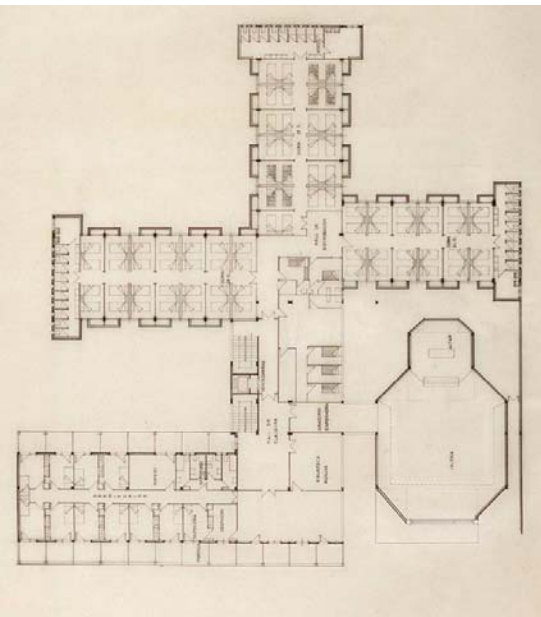
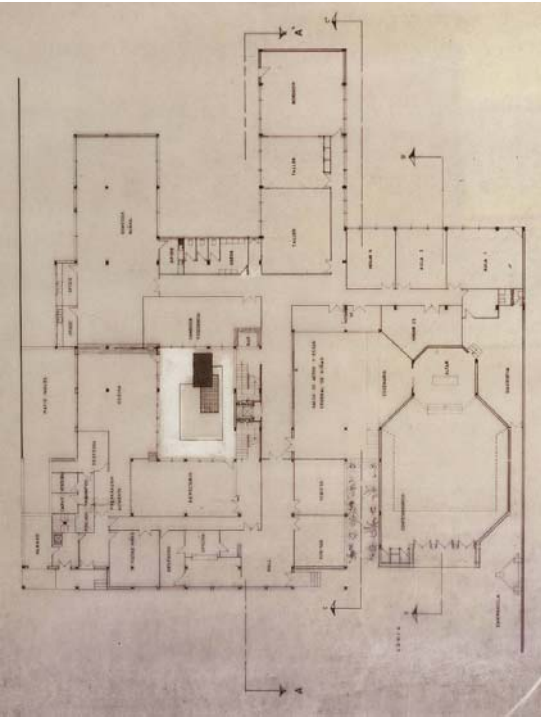
OBSERVACIONES
 LOS CAMINOS DE AGUA SE PROYECTAN DE FORMA QUE SU FONDO PRESENTE VISTAS LAJAS BLANCAS DE CANTOS RODADOS, PARAMENTOS PINTADOS CON CLOROCAUCHO AZUL, CON LA PREPARACIÓN QUE FIJARA EN SU DIA LA DIRECCIÓN FACULTATIVA. SERA FORZADA POR FLUORESCENTES AZULES SI FUERA PRECISO AL MARGEN DE LOS LUX FIJADOS. SE INSTALARÁN BARREAS PARA SER SUSCEPTIBLES DE ADAPTAR APUNTO CON SU MARGEN DE DISTANCIA

DETALLES
 TORRES
 MEDITUNO

LAMICHAPA

Residencia y Convento para Madres Trinitarias. Granada, 1969

Fuente planos: Estudio Jiménez Jimena
Fuente fotos: Javier Algarra



anecdótico. La capilla, de planta centralizada con ángulos achaflanados, se singulariza como un volumen exento con acceso diferenciado.

La particularidad del proyecto de las Trinitarias radica en ciertas renunciadas respecto a la trayectoria precedente: el uso conventual niega la transparencia hacia el exterior, pero también desaparece la autonomía del objeto frente a la parcela, que se ordena según criterios de raíz clásica, y se produce una depuración del lenguaje que remite a obras contemporáneas de Alvar Aalto, aparcando la experimentación matérica que le acompañó siempre.

La crisis de la modernidad se evidencia en el tramo final de la trayectoria de Jiménez Jimena; cuando desde América se acusa al Movimiento Moderno de repertorio de normas de estilo, Jimena se abstrae, volviendo a los orígenes. Se jubila en 1978.



CARLOS PFEIFER DE FORMICA CORSI
Vivienda unifamiliar en Motril, 1961-1962

Fuente fotos:
Revista Arquitectura Andalucía Oriental
Raac-Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico



Dos viviendas unifamiliares en
Almuñécar, 1959



4. Carlos Pfeifer de Formica-Corsi

Carlos Pfeifer de Formica-Corsi nace en Málaga el 28 de junio de 1925, ciudad en la que su padre, un químico natural en Leipzig, se instala provisionalmente en 1914 por motivos de salud y huyendo de la humillación que entonces suponía la imposibilidad de incorporación al ejército alemán del II Reich debido a su talla. La familia se traslada a Granada en 1932 para renovar y dirigir una fábrica de perfumes. Allí, Carlos Pfeifer estudia en el Colegio Hermanos Maristas La Inmaculada antes de ingresar en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1946. Tras obtener el título de Arquitecto regresa a Granada, ciudad donde construye la mayor parte de su obra. Su producción es amplia, rigurosa y carente de renunciaciones conceptuales, reconocida desde los años noventa a través de publicaciones profesionales y de una exposición colectiva que, organizada por la II Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza en 1994, se expone con carácter monográfico en el refectorio del Monasterio de San Jerónimo de Granada al año siguiente¹²². Retirado de la actividad profesional desde 1986, el Ayuntamiento de Granada le concede el Diploma al Mérito de la Ciudad el año 2001.

En la Escuela de Barcelona, Carlos Pfeifer concluye los estudios en 1952, un año después que Oriol Bohigas y Josep Martorell. La formación académica que aún se imparte en la Escuela, en la que recuerda como profesores a Jujol y Terradas, contrasta con el agitado ambiente cultural que ya se ha descrito en el capítulo anterior: la fundación del Grupo R y las visitas a Barcelona de Alvar Aalto y Bruno

¹²² HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *Paisaje sin figuras. Otros arquitectos españoles*. Madrid: Electa, 1994, p. 17.

Zevi fomentan un clima de debate que antepone la versión organicista y el empirismo nórdico al seguimiento estricto de los dictados del Movimiento Moderno. Su vuelta a Granada le permite enfrentarse a una realidad muy distinta; tras seis meses como Arquitecto provincial de la Diputación de Granada, la ausencia de encargos y de un soporte cultural, industrial y económico adaptado a sus inquietudes le obliga a marcharse a Madrid en 1954 para formar parte de la Oficina Americana de Proyectos que dirige la construcción de las Bases Militares Americanas en España. Aquel contacto le aleja de la adscripción orgánica imperante en Barcelona en beneficio del rigor del racionalismo de entreguerras. Tras su definitivo regreso a Granada, en 1956 construye un edificio de viviendas en la esquina de calle Martínez Campos con Portón de Tejeiro, donde el empleo del gresite como material de revestimiento le confiere corporeidad a una fachada sobrepuesta, definida por novedosas balconadas corridas. Entre 1958 y 1959 desempeña el cargo de Arquitecto Escolar, periodo en que inicia un ambicioso plan de construcción de Centros de Enseñanza Primaria por toda la provincia. Los encargos de viviendas unifamiliares en zonas costeras a finales de los cincuenta y primeros años sesenta, vinculados al despegue de la industria turística, le permiten recoger sugerencias estéticas próximas a arquitecturas racionalistas y neoplasticistas en innegable compromiso con la cultura arquitectónica¹²³. Tanto en las dos viviendas superpuestas que construye en Almuñécar en 1959 como en la vivienda de la calle de las Cruces de Motril de 1961-1962, el funcionalismo en la ordenación de las plantas genera volumetrías matizadas con diversas

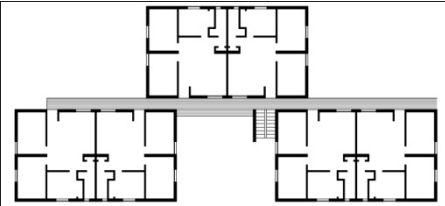
¹²³ COA Andalucía Oriental (ed.) "Carlos Pfeifer. 3 obras de los años 50". *Arquitectura Andalucía Oriental*, 1985, nº 3, p. 40.

texturas, en línea con la experimentación matérica que paralelamente desarrollaba Jiménez Jimena. La utilización de materiales industriales y su carácter intercambiable, la rapidez de montaje que propone la estructura metálica, el empleo de la cubierta catalana abierta, la transparencia de los grandes vanos definidos por delgadas carpinterías de acero y el cromatismo en los planos de fachada les otorga a estas viviendas una meritoria modernidad, aún hoy reconocible en su testimonial convivencia con el camino que la arquitectura turística no desarrolló en beneficio de actuaciones profesionales estrictamente comerciales. No obstante, el recurso a materiales del lugar (muro ataluzado de mampostería como zócalo) y la sensibilidad topográfica en la implantación sugieren la recuperación de lo vernáculo en su feliz contraste con las superficies tersas de la modernidad, al amparo de las corrientes que se imponían en la Europa de posguerra.

Entre 1957 y 1959, por encargo del Patronato de Santa Adela de Viviendas Protegidas, Carlos Pfeifer construye 250 viviendas de tipo social en la barriada del Zaidín para absorber población proveniente del hábitat troglodita afectada por el terremoto de 1956. En el bloque principal, de 72 viviendas, una galería lineal abierta engarza nueve bloques de viviendas ordenados rítmicamente al tresbolillo, así como los correspondientes núcleos de escaleras. La planta avanza la racionalidad de planteamiento común a la obra futura de Pfeifer, materializado en la ordenación exacta de un tipo único de 56 m² construidos; sin embargo, la urgencia de la construcción y la escasa disponibilidad presupuestaria obligan a disponer un ropaje tradicional matizado con la presencia de las galerías abiertas como

Viviendas sociales en Santa Adela. Granada, 1957-1959

Fuente planos: PEPRI ATM-2 Santa Adela
Fotos del autor



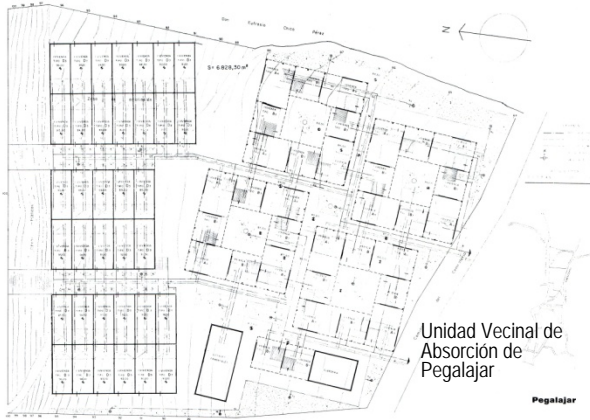
Edificio plurifamiliar en avenida de Dílar. Granada, 1960



elementos de paso que asumen con su transparencia todo el protagonismo de la intervención¹²⁴.

En 1960 proyecta en la avenida de Dílar, frente al grupo del Patronato de Santa Adela, un edificio de 40 viviendas sobre la parcela donde estaba previsto construir un gran parque y equipamientos comunitarios. La llamada Casa de las Columnas fue la primera promoción de viviendas libres, que además incorpora locales comerciales en planta baja, y constituye un ejercicio de gran solidez formal, entendida como racionalidad en el planteamiento, en el trazado y en la imagen urbana. Los volúmenes principales se presentan en cinco alturas paralelos al antiguo camino de Dílar, aunque retranqueados para generar un espacio semipúblico acotado mediante una elegante pérgola; los volúmenes secundarios, perpendiculares, ofrecen la respuesta al entorno edilicio con una altura menos. Entre ellos, un patio interior privado garantiza la iluminación y soleamiento adecuados de todas las estancias. La materialidad del proyecto asume elementos que acompañarán la producción de Carlos Pfeifer: la identificación de los núcleos de escalera como remates de los volúmenes principales, el empleo de grandes paños ciegos de ladrillo para determinar ámbitos funcionales, los balcones volados del plano de fachada enmarcados como un esqueleto estructural, la cubierta catalana rematada con elementos prefabricados que aseguran la ventilación y se configuran como elegante cornisamento, el empleo de elementos prefabricados que garantizan rapidez de montaje y modernidad, los huecos sin molduración.

¹²⁴ HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. Plan Especial de Protección de Reforma Interior de la ATM-2, Santa Adela (Aprobación Definitiva: 21-12-2004; BOP: 01-06-2005). Granada: EMUVYSSA, Ayuntamiento de Granada, 2004.

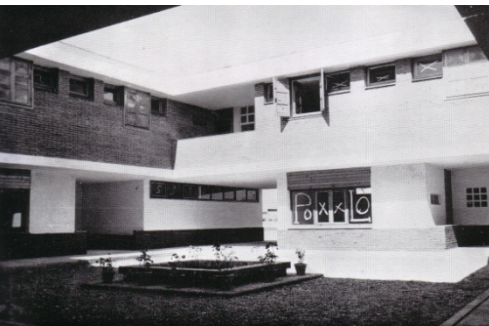


Unidad Vecinal de Absorción de Pegalajar

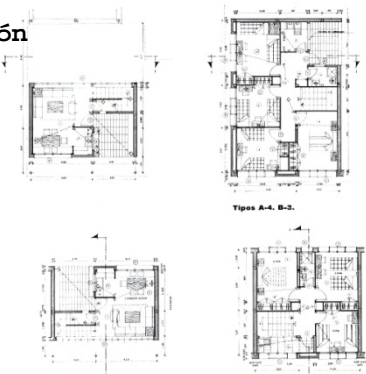


Unidad Vecinal de Absorción de Pinos Puente. Google maps

Unidades Vecinales de Absorción 1962-1963



Unidad Vecinal de Absorción de Pinos Puente



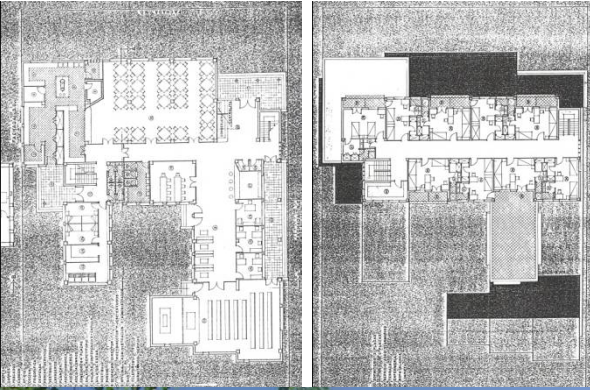
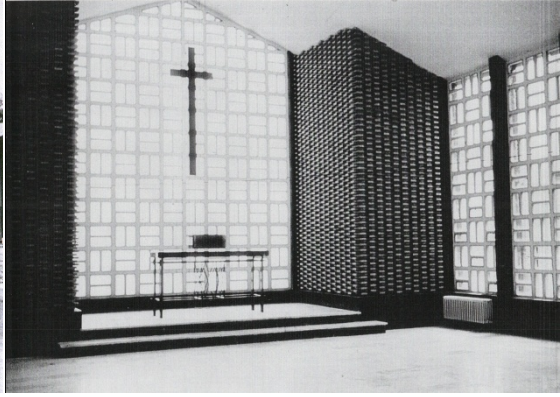
Fuente planos:
Revista Hogar y
Arquitectura

Fuente fotos:
Revista Hogar y
Arquitectura y
fotos del autor



También a finales de los cincuenta empieza la colaboración con la Obra Sindical del Hogar y de Arquitectura para la construcción de viviendas sociales en zonas periféricas o en pueblos de la provincia destinados a paliar los acuciantes problemas de falta de vivienda¹²⁵. Las inundaciones y temporales de 1963 agravan la situación, generando gran número de damnificados que obligan a construir en tan solo cinco meses las Unidades Vecinales de Absorción de Fuente Vaqueros, Huéscar, Montefrío y Pinos Puente en Granada y de Castillo de Locubín y Pegalajar en Jaén. Conjuntos de ocho viviendas se maclan combinando cuatro viviendas de tres dormitorios y otras cuatro de cuatro dormitorios para conformar un patio interior al que se accede a través de calles cubiertas por las propias plantas altas de las viviendas. También las fachadas exteriores de estos conjuntos determinan porches que desembocan en otras plazas exteriores. La urgencia de ejecución justifica su carácter modular y repetitivo, así como el empleo de estructura metálica, que se ofrece vista para definir con su liviana expresión la imagen de los porches y las calles cubiertas que unifican los conjuntos residenciales. Resueltas con materiales muy sencillos, estas Unidades establecen conexiones internas a nivel de barriada que fomentan la relación social y el intercambio. Entre 1958 y 1960 construye el Colegio Mayor del Sindicato de Estudiantes Universitarios, como parte de una operación promovida por el Gobierno Civil en el Noroeste de la ciudad en el que se integran el Colegio Mayor, la Escuela de Maestría Industrial y las instalaciones deportivas del

¹²⁵ HARO, Juan de; ARANGUREN, José Luis. "Unidades Vecinales de Absorción en las provincias de Granada y Jaén". *Hogar y Arquitectura*, 1969, n° 81, pp. 2-18.



Fuente planos: Estudio Pfeifer
Fuente fotos: Estudio Pfeifer y fotos del autor



**Colegio Mayor del Sindicato
de Estudiantes Universitarios
Granada, 1958-1960**



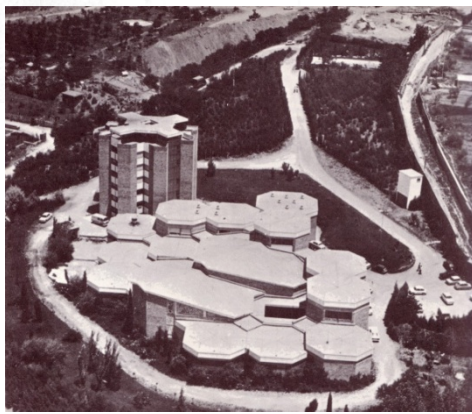
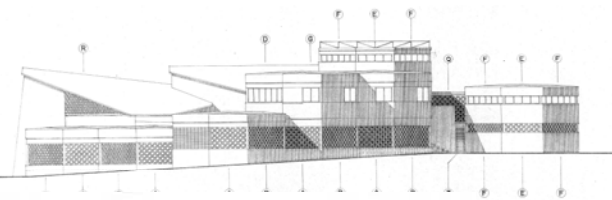
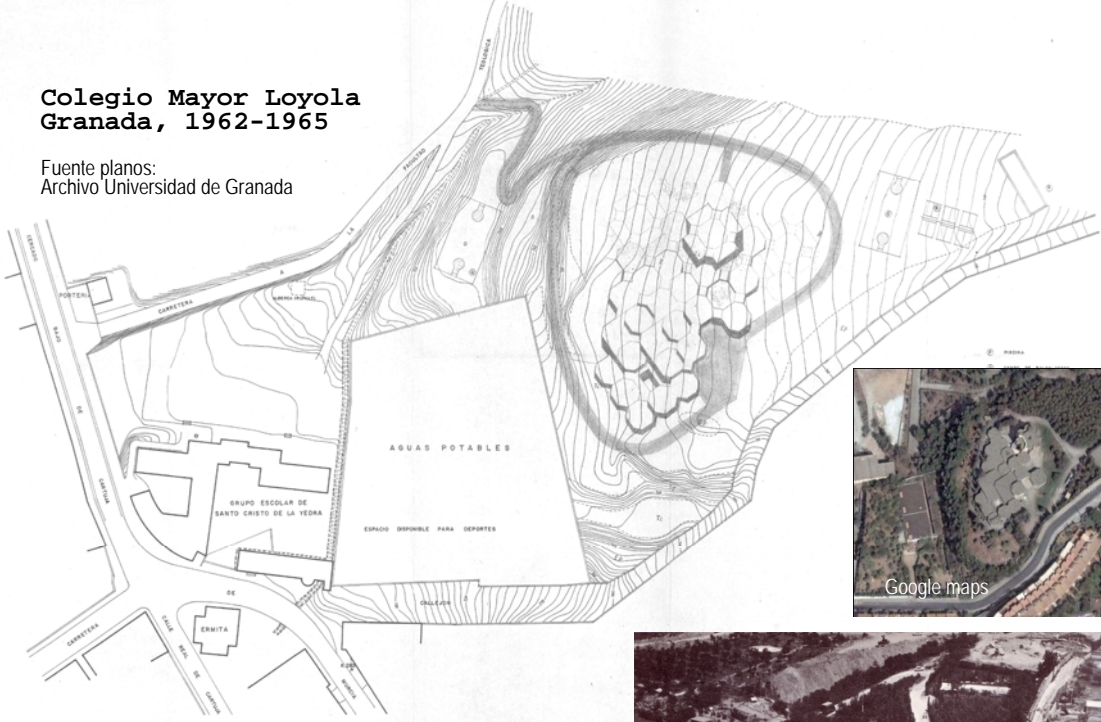
Estadio de la Juventud. El acceso se propone desde una calle secundaria al Norte de la parcela, ya que el lindero Sur lo conformaba el curso aún descubierto del río Beiro, ordenándose el edificio en base a un cuerpo principal de cinco alturas que completa el programa a sus espaldas, optimizando el soleamiento mediante volúmenes que se expanden hacia mediodía según un riguroso criterio funcional¹²⁶.

La planta baja se pliega sobre sí misma, desarrollando hacia el Sur la zona de servicio y la zona de dirección y capilla; la planta primera adopta forma de U alojando en los lados cortos biblioteca y dormitorios de dirección. En plantas superiores se libera el cuerpo de habitaciones en doble crujía, con los núcleos de escalera en los extremos diagonales. El edificio posee estructura metálica, vista en porches y galerías, y queda rematado con azotea catalana ventilada. Las fachadas se expresan con despiece en damero que remite al escudo del Sindicato de Estudiantes, enmarcadas por paños laterales ciegos de ladrillo visto, alternando amplias terrazas vinculadas a las habitaciones triples con paños ciegos horadados con los huecos rasgados de habitaciones dobles y baños. La capilla presenta altar a contraluz mediante un novedoso retablo de pavés.

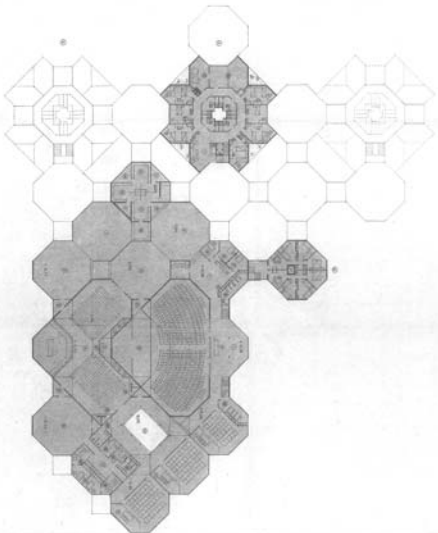
¹²⁶ HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. "Colegio Mayor del SEU". En: *Equipamientos públicos I, lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010, p. 59.

Colegio Mayor Loyola Granada, 1962-1965

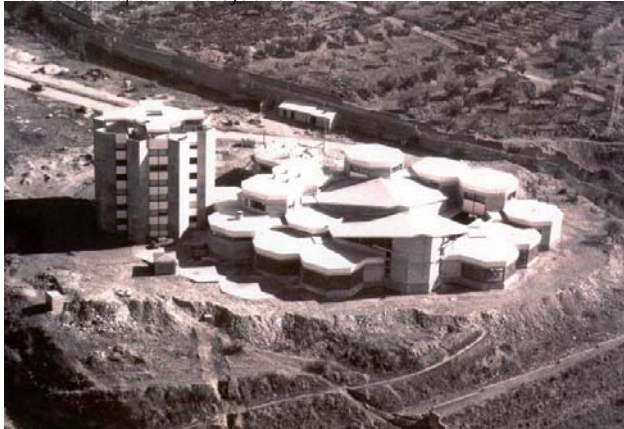
Fuente planos:
Archivo Universidad de Granada



Fuente foto: PFEIFER, Carlos. "Colegio Mayor Loyola", *Arquitectura COAM*, 1972, nº 168, pp. 14-16.

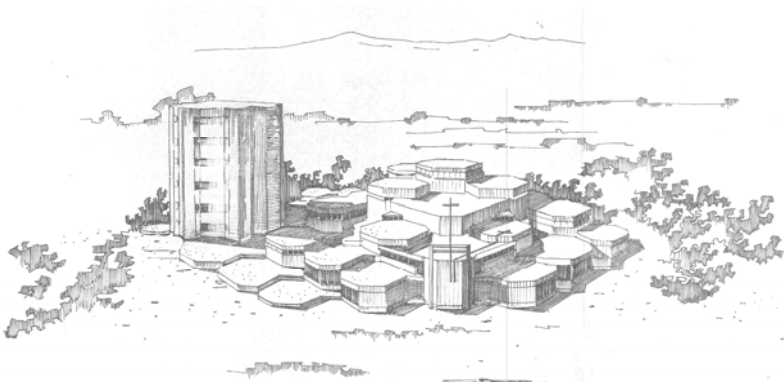


Colegio Mayor Loyola en construcción, 1965
Fuente foto: <http://www.cmloyola.com/>



Colegio Mayor Loyola

La primera década de ejercicio profesional de Carlos Pfeifer consolida los rasgos que se mantienen como invariantes de su arquitectura. La experimentación con materiales prefabricados, el uso intercambiable de elementos, la seriación y rapidez de montaje inherentes a la estructura metálica (normalmente vista), el cuidadoso empleo de texturas que matizan los contrastes volumétricos o el remate mediante cornisa prefabricada que permite el

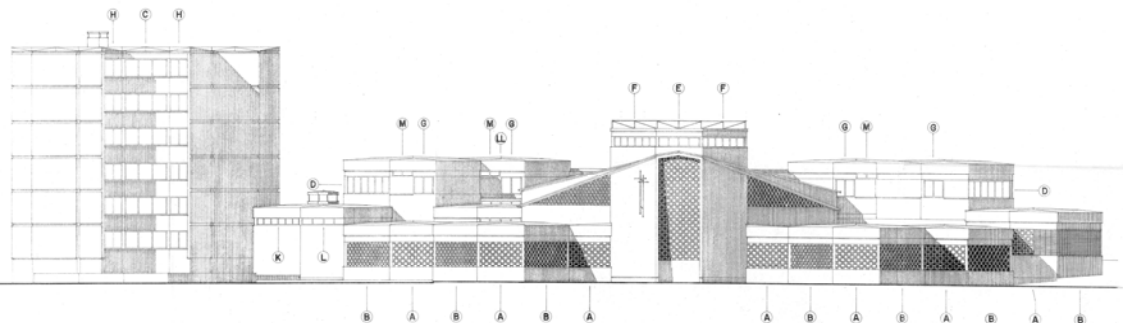


libre movimiento de una azotea plana catalana aparecen como gestos inequívocos de unos edificios de rotunda implantación y cálida monumentalidad urbana. Es la experiencia adquirida en la Oficina Americana de Proyectos la que otorga rigor a la traza de sus edificios, convirtiéndose en ejemplos de racionalidad y de consistencia formal, aceptando incluso su propia intransigencia conceptual como un valor añadido que parece ir acrecentando sus certezas internas.

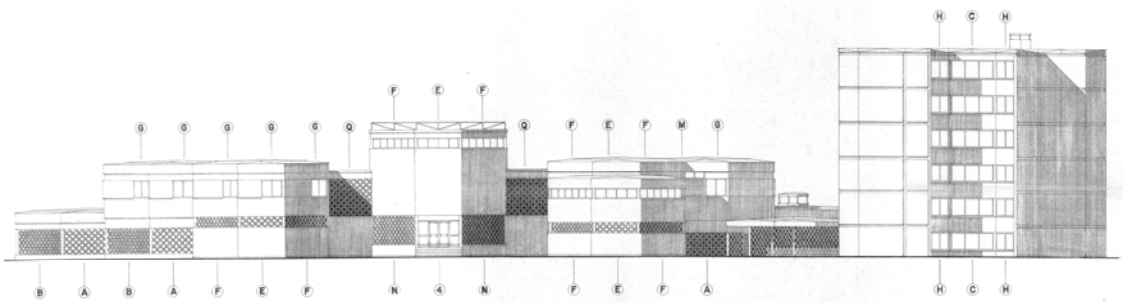
En estas circunstancias, en 1962 recibe el encargo de la Compañía de Jesús para construir el Colegio Mayor Loyola en



Fuente planos: Archivo Universidad de Granada
Fotos del autor

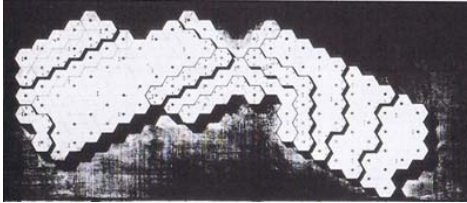


ALZADO 2-2
ESCALA = 1/100

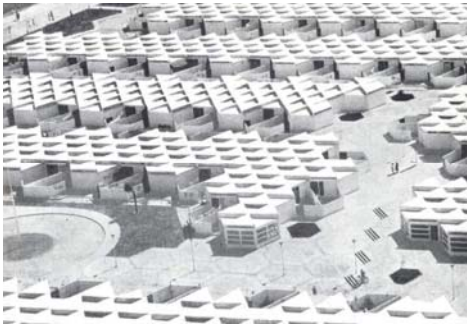
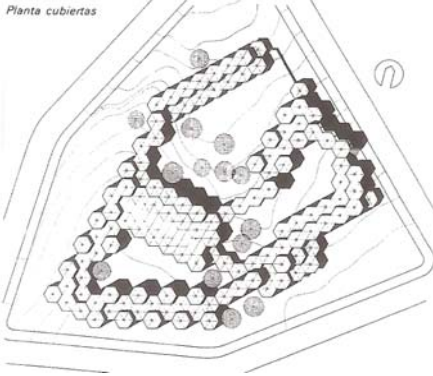


ALZADO H1
ESCALA = 1/100





Arriba, pabellón de España en la Expo de Bruselas de 1958; abajo, adaptación en la reconstrucción de Madrid.



Barriada de la Virgencica en Granada.

el Campus Universitario de Cartuja. La memoria justificativa del proyecto argumenta la solución adoptada según el criterio de adaptación a la configuración del terreno, tomando el desnivel como base de toda la composición¹²⁷. Carlos Pfeifer emplea una trama modular que combina octógonos y cuadrados; los primeros, de 100 m², para espacios amplios y los segundos para zonas auxiliares (escaleras, pasos y servicios), susceptibles ambos de elevar o disminuir de cota en su adaptación topográfica, permitiendo a su vez iluminación alta en los desniveles que se generan. La suma de

octógonos y cuadrados en zonas de paso entre distintos niveles permite adaptar la planta a los accidentados planos

¹²⁷ PFEIFER, Carlos. *Colegio Mayor Loyola: Memoria del proyecto*. Granada: Archivo Universitario, 1962

del terreno, así como combinar elementos para conseguir los espacios de mayores dimensiones del programa (capilla y salón de actos). Sin duda, los condicionantes topográficos de partida motivan a Carlos Pfeifer a una indagación organicista, inédita en su obra anterior, pero que engarza con las inquietudes planteadas desde 1958 por Corrales y Molezún en el pabellón de España de la Expo de Bruselas.

Aquí, la flexibilidad en el planteamiento, que con una trama hexagonal permite resolver desniveles de hasta seis metros en el parque Heysel, provoca una adaptación fácil a la parcela del Recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid donde se reconstruye el año siguiente, con necesidades funcionales, topografía y vegetación diferentes. La reconstrucción permite testear su concepción modular, apropiándose de la nueva parcela sin alterar su belleza de base geométrica. La geometría en el Colegio Mayor Loyola no propone, en cambio, la identidad entre forma y estructura del pabellón de Bruselas; adopta de éste su *calidad de creación de lugar, de origen*¹²⁸.

Más próximo a esta voluntad de construcción de un paisaje es la barriada de la Virgencica que José Luis Aranguren proyecta en Granada en 1963, donde células hexagonales de 37'50 m² completadas con patios-corrales del mismo tipo se multiplican para desarrollar ámbitos de alojamiento provisional de 916 viviendas¹²⁹. Proyectando recintos urbanos como plazas, rincones y calles quebradas se logra una variedad que otorga diversidad al módulo volumétrico, enriqueciéndolo.

¹²⁸ MORALES, José [et al]. "Carlos Pfeifer". En: *Los brillantes cincuenta: 35 proyectos*. Pamplona: T6 ediciones, 2004, p. 300.

¹²⁹ ARANGUREN, José Luis [et al]. "Viviendas en Granada". *Arquitectura COAM*, 1969, nº 129, pp. 20-21.



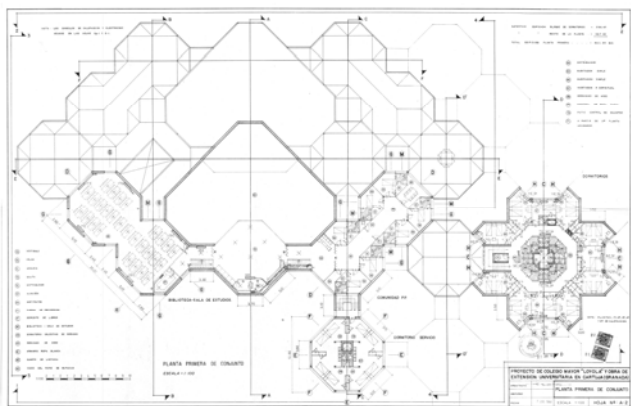
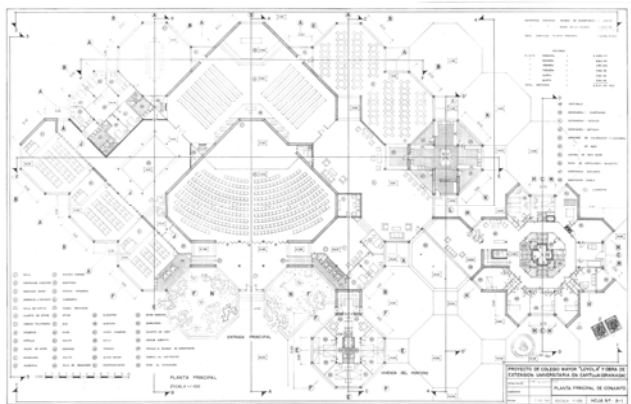
Conjunto hexagonal
en la Manga del Mar Menor

Finalmente, la Casa Rumeu ya referida de Correa y Milá (1962) o el conjunto hexagonal de Antonio Bonet en la Manga del Mar Menor (1963) comparten la voluntad de colonizar nuevos territorios desde la geometría, otorgando a la geografía la responsabilidad de la forma global de la propuesta¹³⁰. El espacio físico habitable no se limita al ámbito cubierto, sino que los espacios exteriores, con sus formas geométricas en

negativo, su piel continua y el despiece de los pavimentos, se integran en él de manera natural.

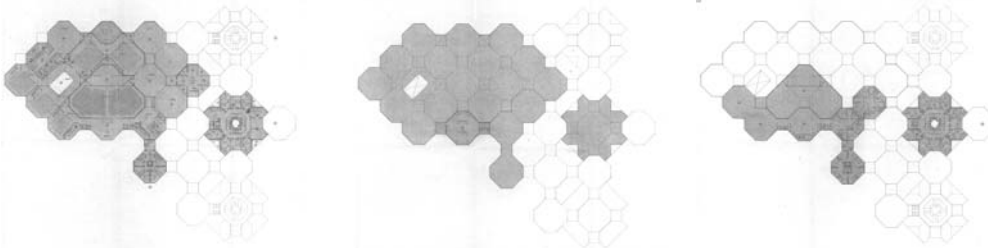
No existen fachadas en el Colegio Mayor Loyola: el edificio, terminado en 1965, se lee como un alzado desplegable unificado por el remate de la cubierta plana y por las celosías de hierro de igual geometría que la modulación de las plantas. En la memoria del proyecto, Pfeifer propone ladrillo visto encalado en fachadas; en

¹³⁰ BONET, Antonio. "Conjunto hexagonal en la Manga del Mar Menor". *Arquitectura COAM*, 1969, n° 131, pp. 6-8.

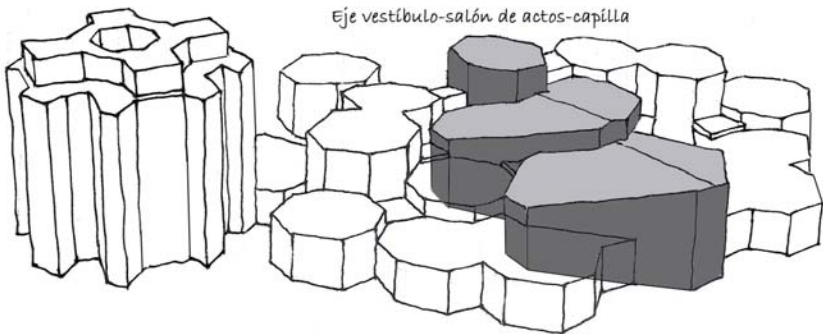


Fuente planos:
 Archivo Universidad de Granada
 Fotos del autor

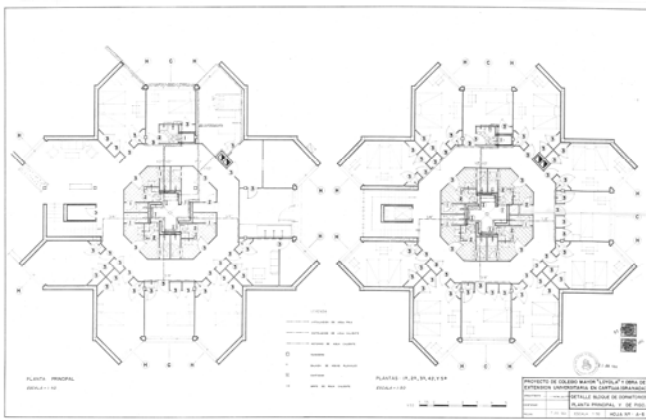
De izquierda a derecha,
 plantas baja, primera y segunda
 con expresión del sistema de crecimiento
 de las células octogonales
 y su adaptación a la topografía



obra, los paramentos quedan finalmente en ladrillo cara vista, alternando en las caras de los octógonos con paños enfoscados, consecuencia natural de su incursión organicista y del empleo de materiales y texturas anclados al lugar. La modulación geométrica se resuelve mediante estructura metálica, permitiendo construir los octógonos diáfanos y sin pilares intermedios a través de vigas de celosía, que en el caso de la capilla y salón de actos llegan hasta luces de 20 metros.



El Colegio Mayor Loyola hilvana las piezas simbólicas del programa en un eje de simetría (vestíbulo, salón de actos y capilla), desarrollando a cada lado las zonas de usos comunes en una planta baja compacta (salones, salas de estudio, comedor y cocina). En planta primera se elevan la biblioteca y los dormitorios de dirección, rompiéndose la simetría con un volumen de servicios y con la rotunda torre de seis plantas de los dormitorios que alojan a 99 residentes. A partir del octógono matriz, la torre se redibuja con trazado radial desde los aseos centrales hasta las habitaciones perimetrales, erigiéndose como un prisma aristado que combina grandes paños ciegos de ladrillo con los cuatro planos plegados donde se concentran los

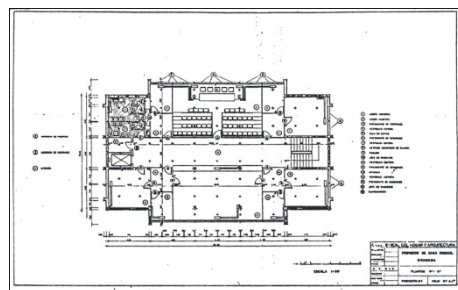
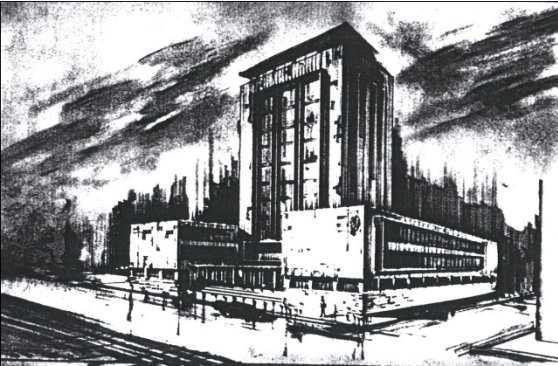
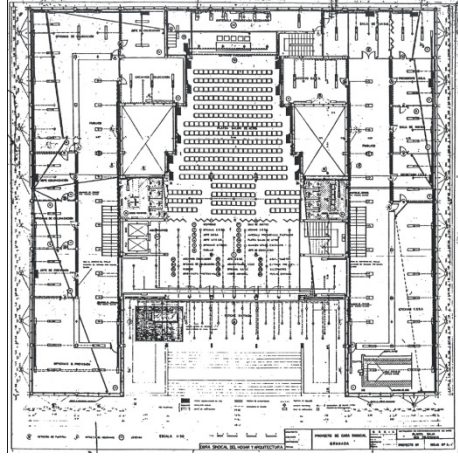
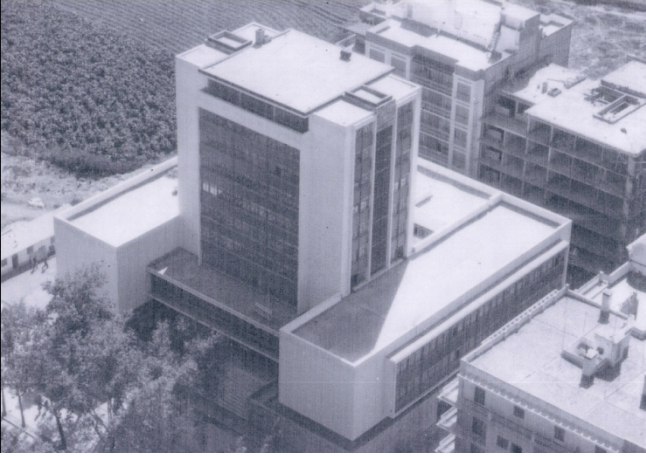


Fuente planos: Archivo Universidad de Granada
 Fotos del autor

antepechos y ventanas de las habitaciones, al objeto de acusar su verticalidad. Los módulos octogonales que se apropian de la parcela como una malla geométrica son también unidades estructurales y células de espacio, independientes o vinculados por adición; mantienen su singularidad pero están íntimamente asociados al concepto de forma del edificio. Componen los grandes espacios, las zonas de paso, los vacíos ajardinados exteriores, los pavimentos, el despiece de las vidrieras de la capilla o se fraccionan hasta definir la célula base de los dormitorios: la forma pura, entendida como estructura esencial e interna.

De manera casi inmediata a la terminación del Colegio Mayor Loyola, Carlos Pfeifer construye la Casa Sindical de Granada entre 1965 y 1969, si bien existen croquis fechados ya en 1958. El edificio ocupa la totalidad de una manzana cuadrada de ensanche en la avenida de la Constitución y propone con rigor geométrico un poderoso zócalo de tres plantas en forma de U alineado a linderos que genera un potente eje de simetría a la vez que interpreta las escalas de las calles secundarias. Desde la avenida, una escalinata conduce al pórtico de acceso, cubierto por un cuerpo liviano donde se ubica el despacho del Delegado. El interior del basamento alberga el salón de actos, destinando las crujías perimetrales a los restantes usos exigidos por el programa.

Sobre el zócalo se eleva una torre de siete alturas que se expresa al exterior a través de la exacta modulación geométrica que impone la trama estructural; la torre limita su superficie para concentrar los distintos gremios por plantas en oficinas abiertas con mostradores corridos, consiguiendo mayor altura que el entorno y potenciando su



**Casa Sindical de Granada,
1958-1969**

Fuente planos: Estudio Pfeifer
Fuente fotos: Estudio Pfeifer y fotos del autor



rotunda implantación. A pesar de la axialidad y simetría, la Casa Sindical define un incuestionable referente de modernidad y representatividad urbana por el empleo de estructura metálica y de cubierta catalana ventilada y por el sutil despiece de los paños enmarcados de fachada mediante carpintería de acero y elegantes antepechos de gresite.

Tras décadas de precario mantenimiento, en 2009 ha sido objeto de una restauración con cambio de uso para su conversión en hotel. Concebido por Pfeifer desde el axioma fundacional de *la forma sigue la función*, su exactitud funcional concede espacios y servicios para cada uso, difíciles de adaptar a otros requerimientos al ser una arquitectura muy rígida que niega la absorción de nuevas funciones¹³¹. Ya que no era posible mantener la memoria de los usos originales, sí que hubiese sido necesario respetar al menos la memoria constructiva: incluido en el catálogo del Plan General con nivel de Protección Integral, únicamente la monumentalidad urbana conserva el rigor racional del proyecto de Pfeifer, al sustituirse carpinterías, texturas y antepechos por un irreverente muro cortina.

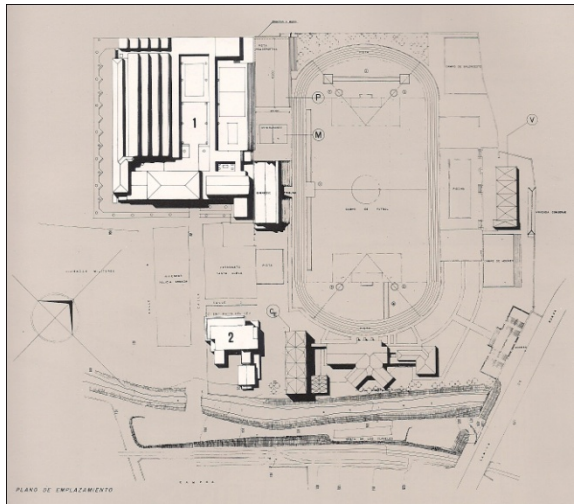
La intervención sobre la Casa Sindical hubiese exigido considerar sus condiciones materiales, ya que su origen está en la voluntad de forma y en la expresión de los avances tecnológicos a través de nuevos materiales y de nuevos principios constructivos. Su cambio de uso ha evadido la necesidad de mantener el principio formal original como argumento necesario de partida, siendo objeto de una restauración degradante.

¹³¹ BYRNE, Gonzalo [et al]. "Carta de Cádiz". En: *¿Renovarse o morir?* Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico, 2008, pp. 13-14.



**Escuela de Maestría Industrial
Granada, 1962-1968**

Fuente planos y fotos:
Estudio Pfeifer y foto del autor

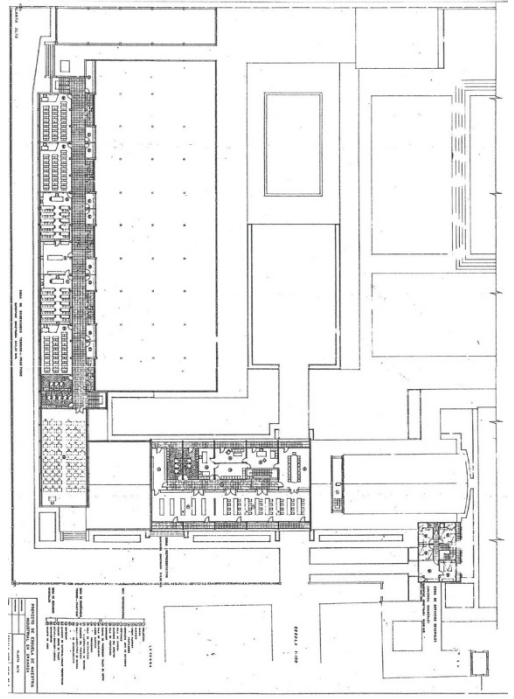
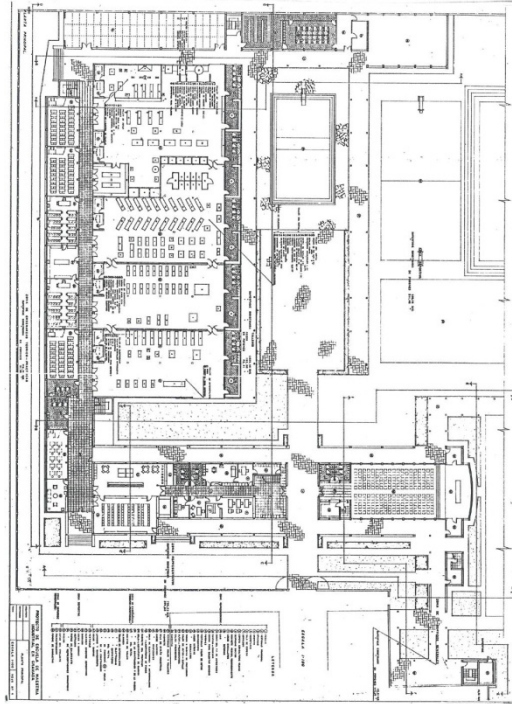


Escuela de Maestría Industrial

La Escuela de Maestría Industrial formaba parte de una operación promovida por el Gobierno Civil en el Noroeste de la ciudad en la que quedaba integrada junto a equipamientos tales como el Colegio Mayor del SEU y las instalaciones deportivas del Estadio de la Juventud y a grupos de viviendas militares, de la Policía y del Patronato de Santa Adela. La Escuela, promovida por el Ministerio de Educación y Ciencia, se construye entre 1964 y 1968.

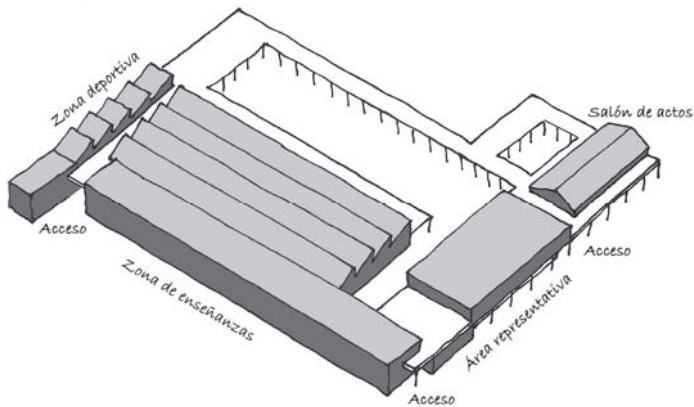
La Escuela de Maestría es proyectada el mismo año que el Colegio Mayor Loyola. Sin embargo, su ubicación sobre una parcela prácticamente horizontal a orillas del río Beiro y la proximidad a un campo deportivo y al Colegio Mayor del SEU terminado por Pfeifer dos años antes, le obligan a abandonar la fugaz incursión organicista del Campus de Cartuja en beneficio de una ordenación racional que organiza el programa según una disposición en U. El acceso principal del edificio se propone a través de una calle secundaria de la Barriada de la Juventud; el concepto de edificación baja y estructurada en torno a porches diluye su presencia en el entorno.

El programa original de la Escuela contempla zona de enseñanzas teórico-prácticas, con aulas y talleres de formación de fundición, de metal, de carpintería, de electrónica y del automóvil. El programa se completa con el área representativa (dirección, secretaría, despachos, comedor, salón de actos y biblioteca), área deportiva y zona de servicios generales. La zona representativa se propone hacia la fachada principal, mientras que las zonas de enseñanzas se disponen perpendicularmente, acotando un

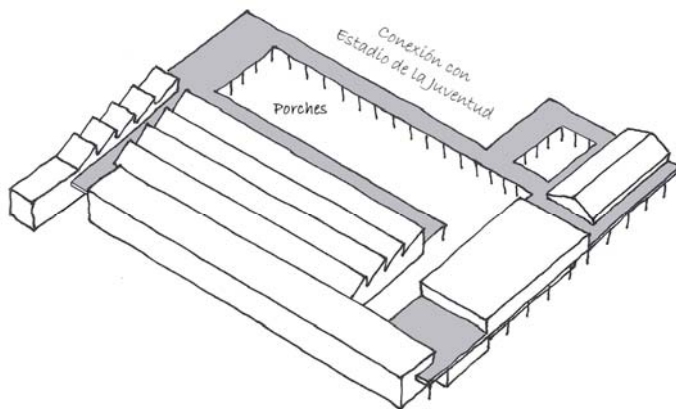


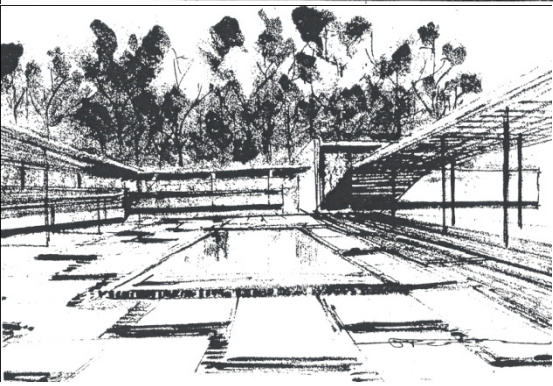
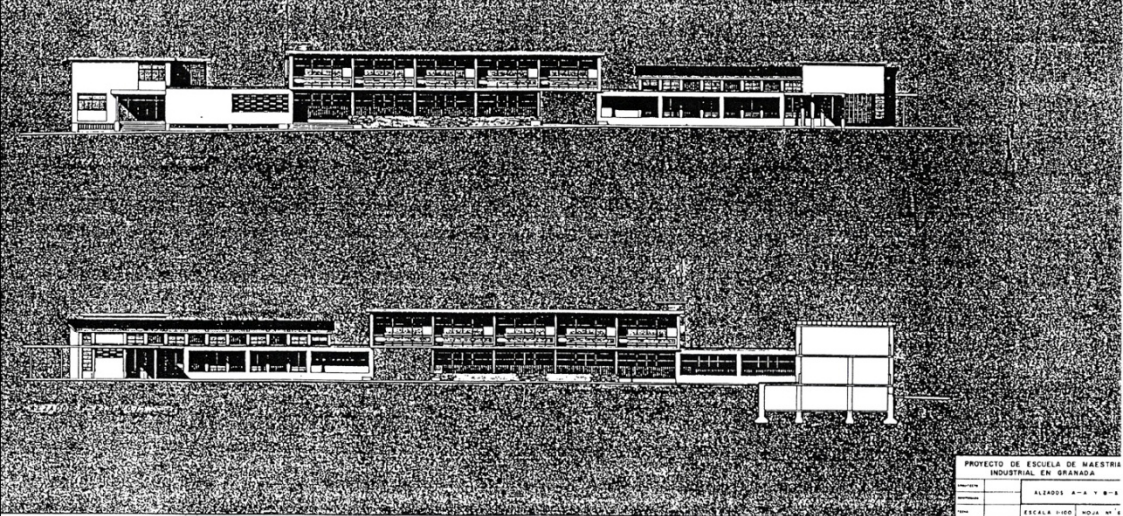
Arriba, plantas baja y primera
Fuente planos: Estudio Pfeifer. Fotos del autor



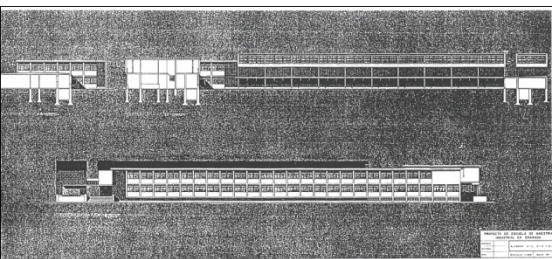


amplio espacio interior de pistas para conectar con las instalaciones deportivas del Estadio de la Juventud. La edificación presenta una altura máxima de dos plantas, recortándose a una sola altura en los puntos de acceso, dispuestos en los vértices de la planta y en el vestíbulo exterior que segrega la entrada al salón de actos y a la zona de dirección. Desde aquí, porches cubiertos relacionan interior y exterior, vinculando entre sí las distintas partes del programa. Posee un sótano destinado a galería para registro de Instalaciones.





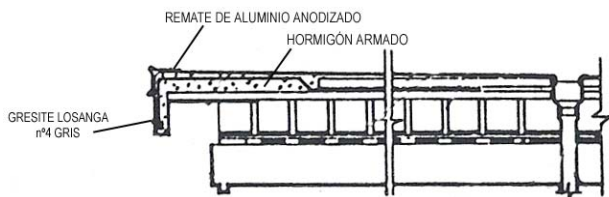
Arriba, alzado exterior e interior de la zona representativa
 A la izquierda, croquis de porches interiores y alzado interior y exterior de la zona de enseñanzas
 Abajo, fotografías de los porches interiores de conexión de ámbitos funcionales



Fuente planos: Estudio Pfeifer
 Fotos del autor



Desde finales de los años cincuenta, los primeros encargos destinados a equipamientos permitieron ensayar a Pfeiffer novedosos y hasta entonces desconocidos sistemas constructivos, dadas las limitaciones económicas de los programas de vivienda social construidos. La estructura metálica, vista en porches y galerías (con bajantes de pluviales de PVC alojadas en su interior), la cubierta catalana, las carpinterías de acero y los antepechos de gresite, ya experimentados con anterioridad, son empleados de nuevo en la Escuela de Maestría Industrial, presentando



un magnífico envejecimiento y un excelente comportamiento frente al paso del tiempo.

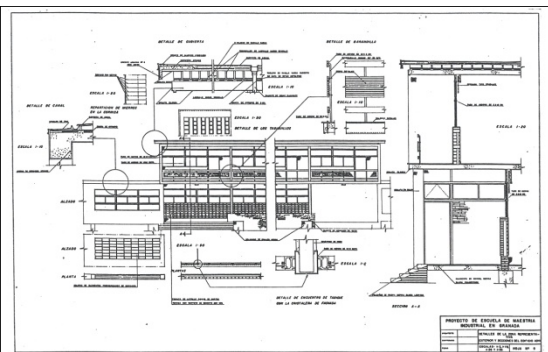
El volumen de la zona representativa queda atenuado con el retranqueo del cerramiento en planta baja, definiendo un simbólico pórtico de acceso que sustenta en planta alta un gran hueco despiezado de manera similar al edificio de la Casa Sindical, construido casi simultáneamente: estructura metálica vista, antepechos de gresite negro en punta de diamante y carpinterías de acero enmarcados con un volumen prismático saliente y azotea catalana ventilada. El edificio queda resuelto con gran consistencia formal, ofreciendo a la vez una exacta ordenación funcional y una precisa concreción constructiva, proponiendo los espacios con idéntico rigor que las texturas.

La zona de enseñanzas queda dividida longitudinalmente por un pasillo que conecta con los vestíbulos y porches exteriores, segregando las aulas teóricas de los talleres

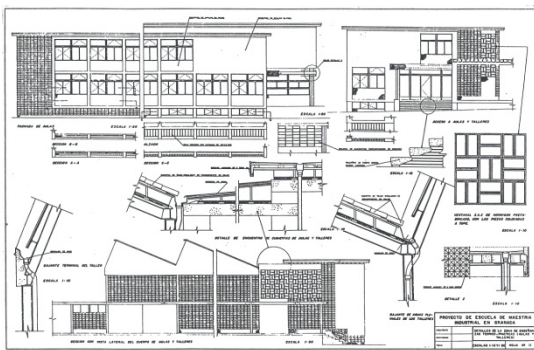
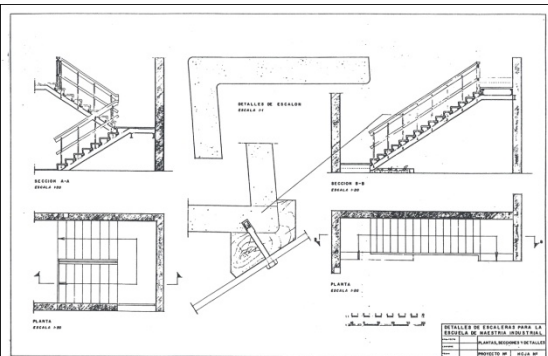


Arriba, fotografía de una de las naves de la zona de enseñanzas.

A la izquierda y abajo planos de detalles constructivos.



Fuente planos y fotos:
Estudio Pfeifer



prácticos; esta separación funcional también tiene su repercusión sobre la volumetría, presentando los talleres una sección en diente de sierra compatible con su uso más próximo a lo fabril que a la compartimentación más convencional de la docencia teórica. Aquí, pórticos estructurales de hormigón enmarcan los huecos de las aulas, rehundiéndolos como protección a modo de brise-soleil; los porches, cubiertos mediante placas grecadas de fibrocemento, filtran las conexiones entre ámbitos funcionales y entre zonas pavimentadas y parterres mediante celosías de ladrillo en aparejo palomero, ejemplos del carácter intercambiable inherente a la experimentación matérica.

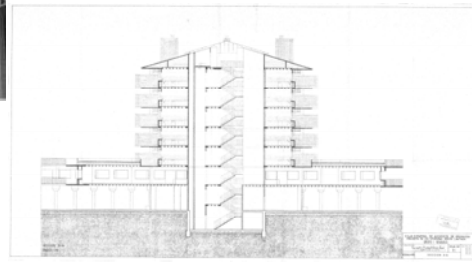
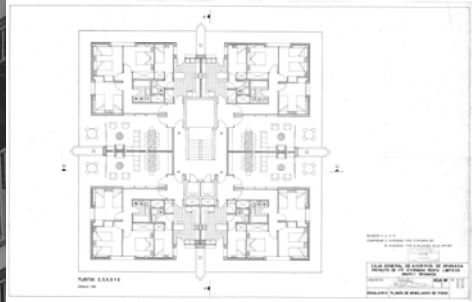
La Escuela de Maestría Industrial fue el primer emplazamiento de la Escuela de Arquitectura Técnica. La Ley General de Educación de 1970, convierte la Escuela en Instituto Politécnico Nacional de Formación Profesional; posteriormente, la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo lo transforma en el actual Instituto de Enseñanza Secundaria Politécnico Hermenegildo Lanz. Aquella modernidad importada de las vanguardias europeas que expresa la casa que José Fernández-Fígares construye para el artista plástico Hermenegildo Lanz en los Hotelitos de Belén en 1934 parece cerrar un ciclo cultural que concluye con la actual denominación de la Escuela de Maestría Industrial, la obra más racionalista de Pfeifer.



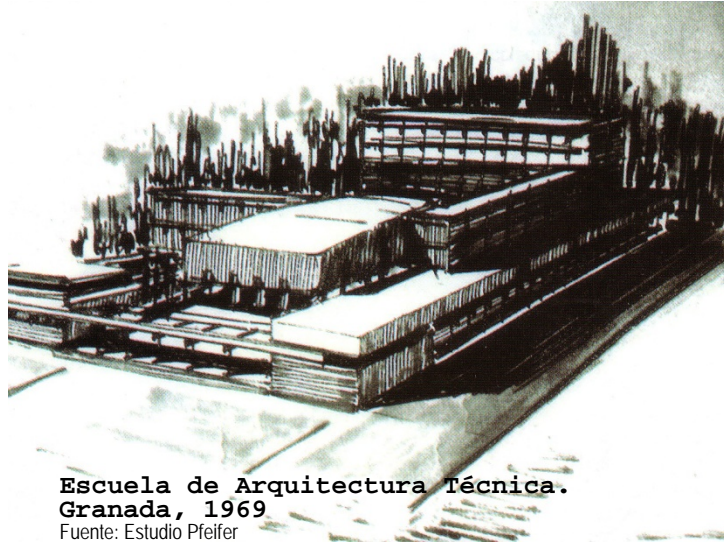


**Viviendas en avenida de América.
Granada, 1964-1967**

En colaboración con Fernando Higuera y Antonio Miró

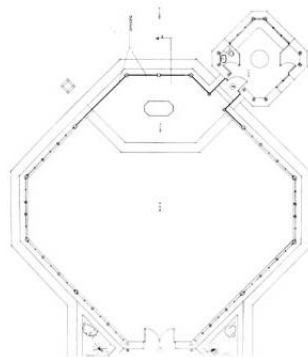


Fuente planos:
Archivo Histórico Provincial
Fotos del autor



**Escuela de Arquitectura Técnica.
Granada, 1969**

Fuente: Estudio Pfeifer



Iglesia de Canales, 1982

Fuente: Estudio Pfeifer



El retiro voluntario

La década de los setenta supone un notable incremento en la producción y en la expansión geográfica de la arquitectura de Carlos Pfeifer que no impide el cumplimiento de una trayectoria cuya seña de identidad es una decidida autonomía profesional. Pfeifer apadrina la modernidad sin fisuras, como objetivo innegociable tanto con la renuncia inicial a la arquitectura simbólica dictada por el régimen como con la separación posterior de la arquitectura especulativa surgida con el crecimiento urbanístico de la ciudad y de la arquitectura comercial creada al amparo del desarrollo turístico.

Antes, entre 1964 y 1967, había construido en colaboración con Fernando Higuera y Antonio Miró un conjunto de edificios de viviendas para la Caja de Ahorros de Granada en la avenida de América. La racionalidad y la claridad del esquema funcional de cada una de las torres enlaza con el rigor formal de Pfeifer, poniendo en valor los espacios interiores, las vistas y la sutil relación interior-exterior; sin embargo, el empleo de la cubierta de teja y de otras referencias vernáculas muestra más proximidad a la Unidad Vecinal de Absorción que Higuera construyó en Hortaleza en 1963. En estas viviendas se incorporan elementos tales como aleros y cubiertas inclinadas, que entonces eran consideradas aportaciones historicistas intolerables para una vivienda contemporánea. Las viviendas en la avenida de América enriquecen el discurso de recuperación de la modernidad, obsesionado en la obtención de volúmenes limpios con cubiertas planas, mediante sugerentes pasajes en planta baja, poderosos aleros de teja

y terrazas-galerías perimetrales envueltas por elementales paños de barandillas.

En los años de cambio de década, Carlos Pfeifer construye en Granada el Colegio Regina Mundi, la Academia Progreso y el Colegio Amor de Dios y el Colegio Hernando Colón de los Hermanos Maristas en Huelva, el Colegio Nuestra Señora del Rosario en Campillos y el Colegio de la Milagrosa en Torremolinos. En 1969 proyecta la Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica de Granada; la renuncia a la dirección de obra ha impedido comprobar hasta dónde hubiese llegado la indudable adscripción brutalista del proyecto, reflejada en los elementos vistos de hormigón que encuadran grandes paños de ladrillo visto.

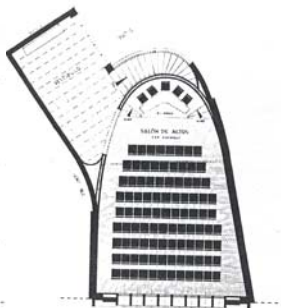
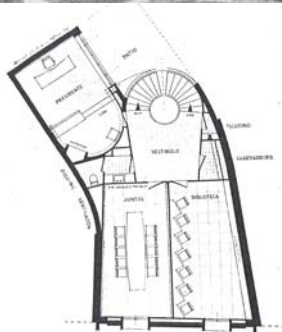
En 1982 construye su último proyecto, una iglesia en el nuevo pueblo de Canales sobre un promontorio al borde del Pantano donde quedó sumergido el viejo pueblo. La planta retoma la forma octogonal que el emplazamiento, más próximo a lo rural que a lo urbano, ya le había sugerido en el Colegio Mayor Loyola. Muros de mampostería y cristaleras de plexiglás sostienen la cubierta resuelta con un diedro a modo de faldón sobrepuesto. El entorno natural permite ensayar el recurso del altar a contraluz esbozado en el Colegio Mayor del SEU y en el Loyola. En Canales, el propio despiece de la carpintería dibuja la cruz que marca el presbiterio, donde la transparencia convierte al paisaje en privilegiado retablo.

En 1986, desilusionado ante los profundos cambios sufridos por la profesión, Carlos Pfeiffer se retira voluntariamente¹³². Alejado de la práctica arquitectónica desde entonces, se confirma así que las veleidades formales

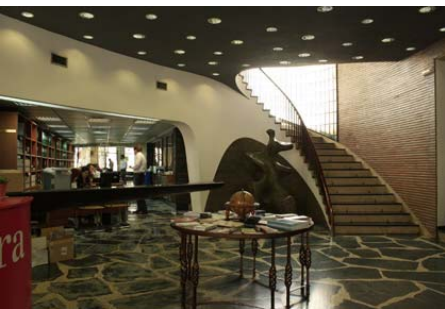
¹³² FERNÁNDEZ GARCÍA, Javier. "Carlos Pfeifer de Formica-Corsi". AQ, 1994, n° 9, pp.18-37.

de aquella expansiva década eran incompatibles con trayectorias profesionales tan vinculadas al oficio y al rigor leídas con lenguajes sobrios interpretados desde la coherencia formal, la economía de medios y la independencia profesional.

JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES
Cámara de Comercio. Córdoba, 1950-1954
(en colaboración con Rafael de la Hoz)



Fuente imágenes:
<http://www.docomomoiberico.com/>
MOSQUERA, Eduardo [et al]
*Cámara de Comercio e
Industria de Córdoba.*
Almería: COA, 2001.



5. José María García de Paredes

José María García de Paredes nace en Sevilla en 1924, iniciando sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1944. Tras realizar viajes de estudios por Inglaterra, Irlanda y Francia, obtiene el título en 1950. García de Paredes forma parte de un grupo de jóvenes arquitectos aglutinados en torno a la Escuela de Madrid y titulados a caballo entre las dos décadas (la referida segunda generación, con José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún en 1948, Rafael De la Hoz en 1950, Javier Carvajal y Antonio Vázquez de Castro en 1953) que continúa con la senda iniciada por Cabrero, Oíza y De la Sota. Esta generación se encontró en la contradicción de reconocerse protagonista del rescate del Estilo Internacional y de reconducir una revisión organicista reclamada por Bruno Zevi desde Italia durante la posguerra.

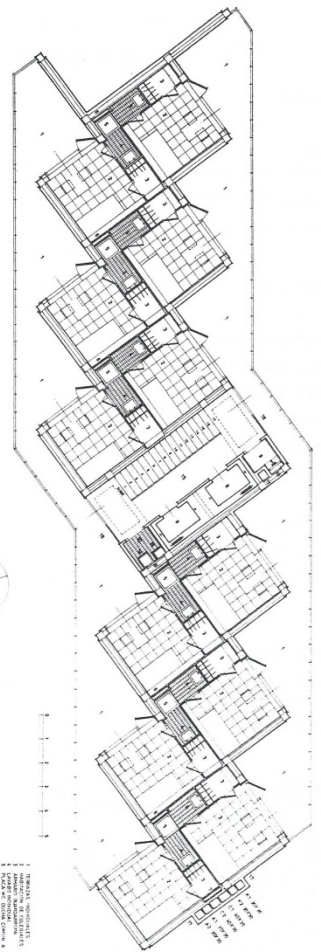
En esa línea se inscribe la primera obra de García de Paredes, la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Córdoba construida en la calle Pérez de Castro entre 1950 y 1954 junto a Rafael de la Hoz, compañero de promoción con quien compartió residencia en el Colegio Mayor Cisneros desde 1946. Se propone la clausura de la tradición desde una experimentación ajena a la ortodoxia racionalista, con un espectacular discurso compositivo que parte del mostrador, conduce a la escalera, deriva hacia las plantas superiores y culmina en el salón de actos, cubierto con una bóveda dorada. La participación de Jorge Oteiza, autor del relieve de la fachada, del mostrador y de la escultura del vestíbulo, constituye un visionario esfuerzo de fusión de arquitectura y arte moderno. El juego de texturas y de matices lumínicos se alía con la geometría para cualificar



Colegio Mayor Aquinas. Madrid, 1953-1957
(en colaboración con Rafael de la Hoz)



Poblado Dirigido de Almenrales.
Madrid, 1958-1964
(en colaboración con Carvajal, Corrales y Molezún)



ESCALA: 1:500
 0 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 75 80 85 90 95 100
 METROS

Fuente: Fotos del autor.
<http://www.docomomoiberico.com/>
 FDEZ-GALIANO, Luis [et al] *La quimera moderna*. Madrid: Hermann Blume, 1989.



la vibración, el contenido y el límite de un espacio que no puede ser más dinámico, tensionado y pluridimensional¹³³. Este desinhibido informalismo, que no encuentra reflejo en la expresión simétrica de la fachada, muestra el Estilo Internacional tal y como se difundía entonces en la revista *Domus* dirigida por Gio Ponti, con evidentes influjos de Alvar Aalto¹³⁴.

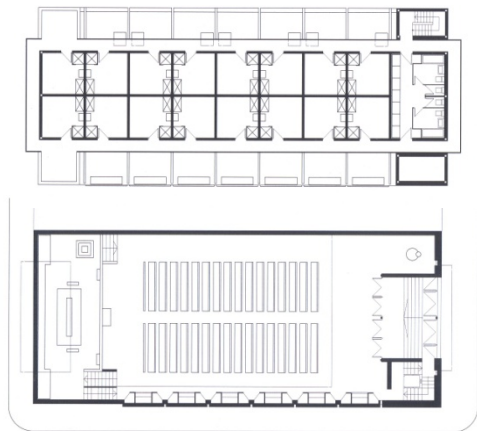
Durante esta primera década de formación establece una disciplina viajera que le sirve de contrapunto cosmopolita a su asumida cultura autóctona: entre 1950 y 1952, García de Paredes viaja por Francia, Italia, Suecia, Noruega, Dinamarca, Alemania, Holanda e Inglaterra. En 1955 obtiene el Gran Premio de Roma de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por su proyecto de pabellón español en la Bienal de Venecia, lo que le posibilita, tras contraer matrimonio con Isabel de Falla en 1956, trasladarse como pensionado a Roma hasta 1958. En 1957 obtiene la Medalla de Oro de la XI Trienal de Milán con el pabellón de España, proyectado junto a Javier Carvajal. Este paréntesis italiano supone un próspero periodo donde García de Paredes toma las necesarias distancias con una realidad yerma, acomplejada y mediocre y completa su formación colmándola de referencias, rigor y contención. El Colegio Mayor Aquinas, proyectado en colaboración con Rafael De la Hoz antes del viaje de García de Paredes como pensionado a Roma, consigue el Premio Nacional de Arquitectura en 1956. El Aquinas desarrolla una planta

¹³³ MOSQUERA, Eduardo; PÉREZ CANO, M^a Teresa. *Cámara de Comercio e Industria. Córdoba, 1950-54*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 2001, p. 52.

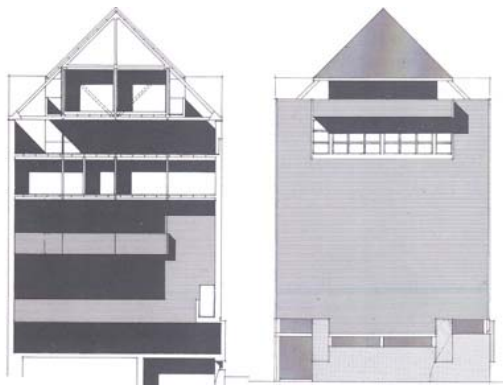
¹³⁴ CAPITEL, Antón. "La aventura moderna en la arquitectura madrileña (1956-70)". *Arquitectura COAM*, 1982, n^o 237 p. 12.



Iglesia y Convento de Belén.
Málaga, 1961-1964

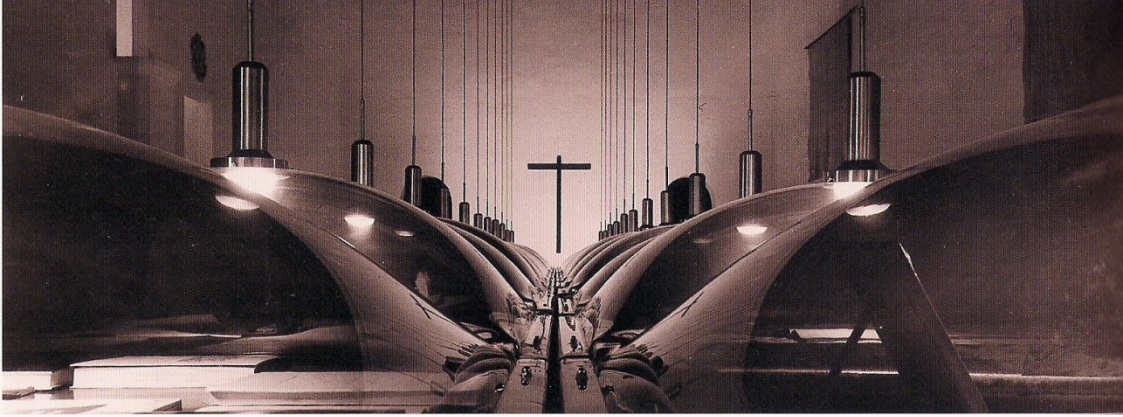


Fuente: Fotos del autor.
<http://www.docomomoiberico.com/>



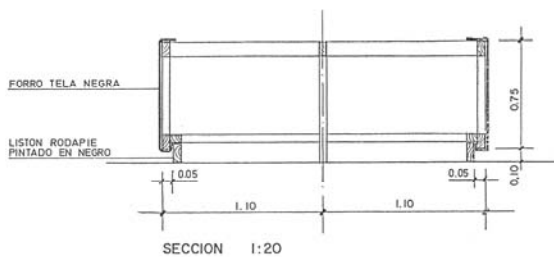
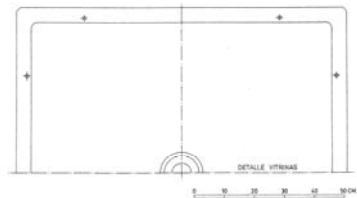
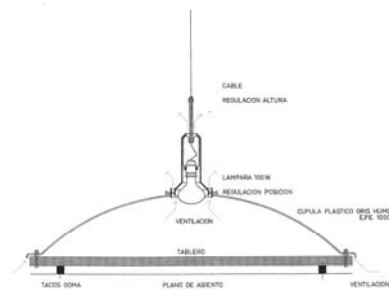
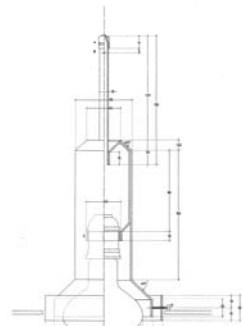
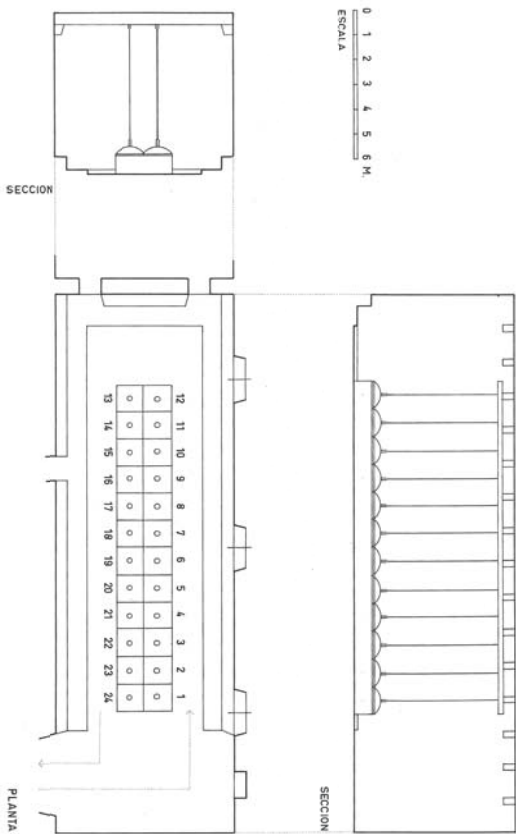
autónoma ordenada por piezas en una parcela privilegiada de la Ciudad Universitaria de Madrid, donde el tratamiento volumétrico, la lógica constructiva, el delicado empleo de materiales, los sutiles acabados, las transiciones funcionales y la transparencia espacial, anticipan una línea personal teñida de empirismo nórdico; parece como si hubiesen encontrado en esa síntesis escandinava la solución a una puesta en el lugar de los formulados del Movimiento Moderno, enriqueciendo a su vez la reclamación reduccionista de Zevi.

A su vuelta de Roma, ejerce como profesor de Proyectos en la Escuela de Madrid entre 1959 y 1961 y recibe los encargos de sendas iglesias en Vitoria, Cuenca, Madrid y Málaga, así como del Poblado Dirigido de Almendrales. Ya sea porque la estancia en Roma le otorga el equilibrio necesario para apartarse de las etiquetas estilísticas (Organicismo versus Estilo Internacional), ya sea porque realiza estos trabajos alternando colaboraciones con Carvajal, Corrales y Molezún, la realidad es que García de Paredes formula un meticuloso filtrado de referencias que ubica su obra al margen de tendencias. En estos proyectos, construidos entre 1958 y 1964, adapta con facilidad a la escala del lugar modelos experimentados en su conocida predisposición hacia el viaje, creando emotivos espacios interiores en las iglesias y reelaborando esquemas racionalistas residenciales holandeses y escandinavos en Almendrales.



Exposición Manuel de Falla.
 Monasterio de San Jerónimo,
 1962

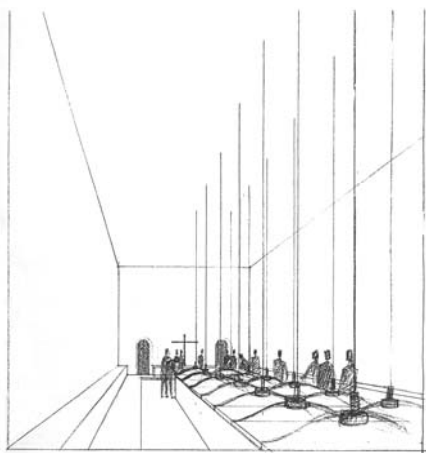
Fuente: Archivo García de Paredes



Los primeros encargos en Granada

García de Paredes recibe en 1962 su primer encargo en Granada: el diseño de una Exposición sobre Manuel de Falla en el refectorio del Monasterio de San Jerónimo, dentro de la programación del XI Festival Internacional de Música y Danza. El austero marco histórico y arquitectónico del Monasterio obliga a García de Paredes a limitar su intervención a la mínima expresión posible. En una isla central estrecha y alargada se colocan veinticuatro ingeniosas vitrinas que alojan un excepcional contenido personal y bibliográfico del compositor. Las vitrinas son claraboyas cuadradas de metacrilato de 1'10 m. de lado en las que, en una apertura circular practicada en su parte superior, se introduce un portalámparas colgado del techo que elimina todos los reflejos, garantiza la seguridad de los documentos y permite la ventilación por convección del aire en su interior.

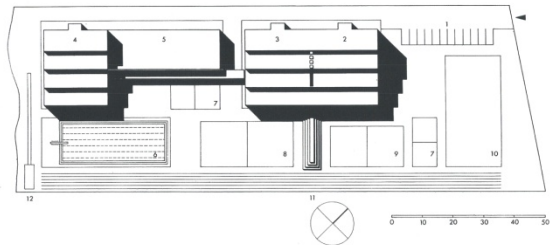
He aquí un montaje especial en el lugar, en la ocasión, en el espíritu. La invención en el montaje es radical y nueva



(con estas enormes lámparas-vitrina) pero, sin embargo, adecuada a la inalterada austeridad del ambiente y al carácter reservado del artista "puro y hondo" que fue Falla. El invento está por decirlo así en haber dilatado las cúpulas de las lámparas hasta convertirlas en grandes campanas esféricas transparentes que



Centros de Enseñanza Media Juan XXIII. Granada, 1964-1965



Fuente fotos: Colegio de Arquitectos de Granada
Fuente planos: Archivo García de Paredes



*descienden hasta cubrir y encerrar los objetos, documentos raros y curiosos de la vida de Falla. El ambiente es oscuro, la atención se concentra poco a poco sobre los elementos luminosos y en este aislamiento los pequeños objetos toman otra escala. La alineación de las cúpulas idénticas en dos filas vecinas es verdaderamente monástica*¹³⁵.

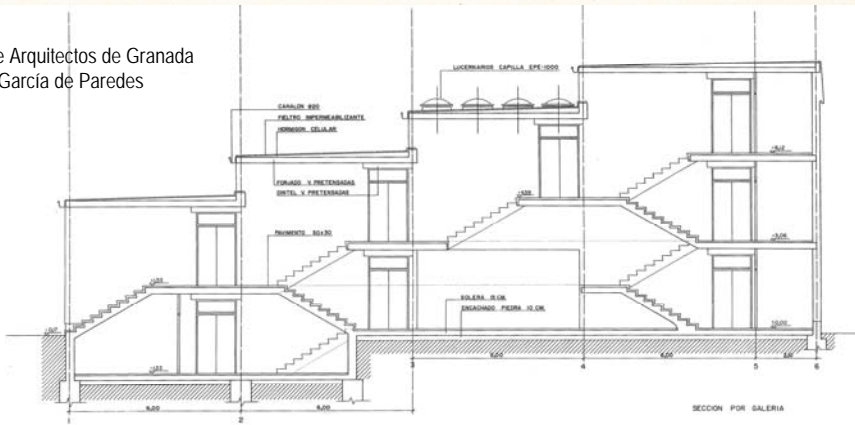
La adecuación al espacio arquitectónico, la concisión en la propuesta y la claridad en la exposición son imperativos irrenunciables que permiten a García de Paredes vincular el carácter de Manuel de Falla con el ambiente ascético del Monasterio y con la brillantez del montaje.

Los primeros edificios construidos en Granada son dos Colegios modulares Juan XXIII, ejecutados en los barrios del Zaidín y de la Chana en 1964, donde con gran lucidez conceptual propone una sección escalonada, resolviendo unos exigentes plazos impuestos para la apertura de los Centros. Se trata de dos Secciones filiales de Enseñanza Media, con 500 alumnos cada una; cada Sección posee 12 aulas generales de 40 puestos, con acceso y grupos de servicios propios; tienen en común la capilla-sala de actos, las aulas-laboratorio de Física, Química y Ciencias Naturales y los locales de dirección y profesorado. El factor fundamental que condiciona el origen del proyecto es la rapidez de concepción y realización: en el mes de mayo de 1964 se contaba con un terreno horizontal de una hectárea y mil alumnos que tenían que entrar a clase en octubre. La solución que se adoptó entonces fue ensayada durante el curso 1964-65, resistiendo bien la prueba. Como el resultado económico se mantuvo también dentro de los

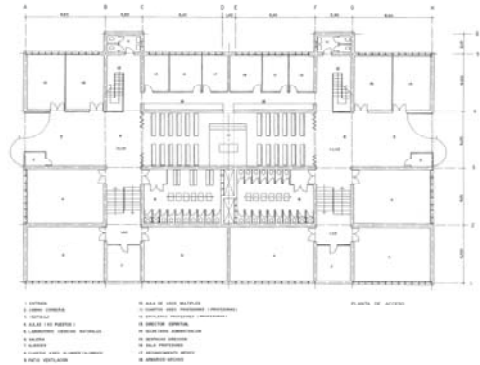
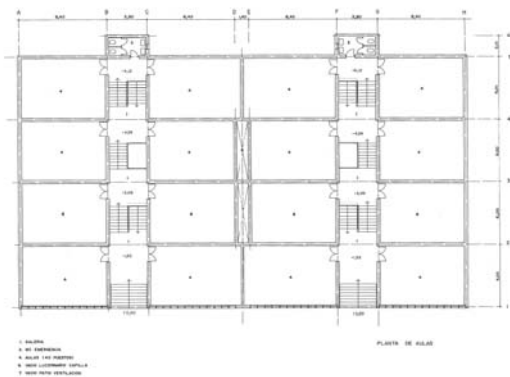
¹³⁵ PONTI, Gio. "Exposición Manuel de Falla en Granada". *Domus*, 1963, n° 400.



Fuente fotos: Colegio de Arquitectos de Granada
Fuente planos: Archivo García de Paredes



A la izquierda, planta de aulas. A la derecha, planta de acceso



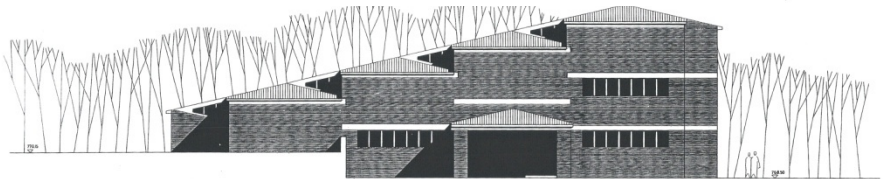
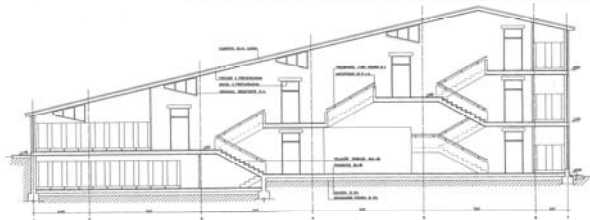
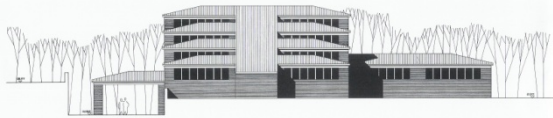
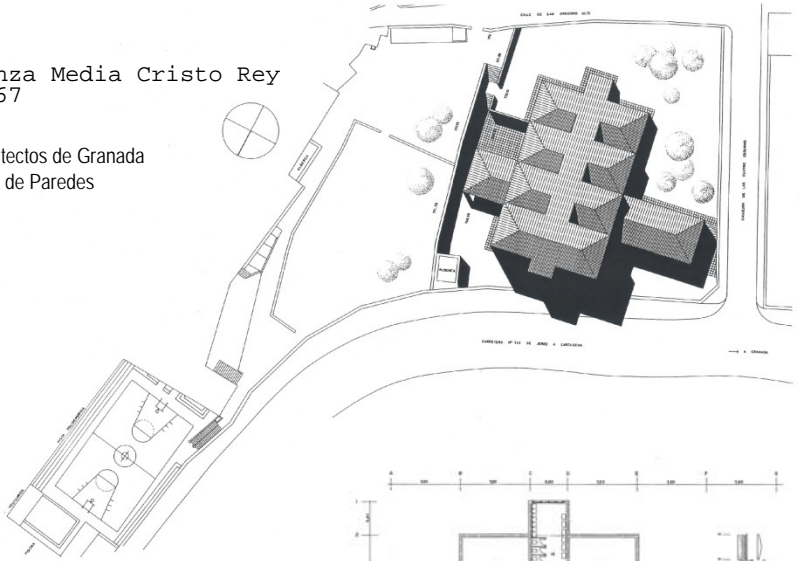
límites previstos, la Institución Juan XXIII consideró este centro como prototipo de futuras construcciones.

El programa parte de la lógica de un planteamiento de absoluta simetría donde los espacios de uso común ocupan una posición central. Igualmente se centralizan los aseos para conseguir una red de saneamiento y fontanería lo mas corta y económica posible. Se elige la orientación Este-Sur como óptima, logrando el máximo aprovechamiento solar en la mayoría de las aulas escalonándolas cada media planta, de manera que cada crujía recibe iluminación y soleamiento por encima de la cubierta de la anterior. Así se originan unos pasillos muy cortos, ya que se disponen en el sentido de la menor longitud del aula, y no en el de la mayor como es habitual. La galería de distribución asciende media planta en cada crujía, desde planta y media (más otra media enterrada) al Sureste, hasta un total de tres en la fachada Noroeste, consiguiendo veinte aulas con orientación óptima y reservando hacia el Norte laboratorios, aula de dibujo y locales de dirección y profesorado. En tercera crujía, la estructuración del edificio produce una nave con planta y media de altura donde se dispone la capilla-sala de actos, iluminada cenitalmente sobre su parte central y extensible mediante puertas plegables hacia el vestíbulo de cada Sección filial.

El esquema arquitectónico descrito y la rapidez con que había que levantar el centro se reflejan también en el sistema constructivo empleado: muros portantes de bloque cerámico, forjados de viguetas de hormigón pretensado y ventanales resistentes prefabricados. Todo el sistema se dispone modulado en múltiplos de 30 y 70 centímetros, dimensiones de las piezas de pavimento y separación de viguetas con la que coincide, para mejor reparto de cargas,

Centro de Enseñanza Media Cristo Rey Granada, 1965-1967

Fuente fotos: Colegio de Arquitectos de Granada
Fuente planos: Archivo García de Paredes



la anchura de los ventanales de hormigón. La ortogonalidad de los ejes de estructura garantiza el arriostramiento del conjunto, necesario en zona sísmica, mientras que la solución de ventanales resistentes asegura la continuidad lineal de los esfuerzos desde el apoyo de forjado hasta la cimentación, evitando vigas de gran luz en el sentido de la mayor dimensión del aula. Según García de Paredes, *después de tanta premisa puede suponerse que no quedó lugar para filigranas: no había más que aceptar la forma, tal como era, y elegir el color de la pintura. Y fue blanco, porque no podía ser otro su color en la vega de Granada*¹³⁶. La urgencia en la ejecución del edificio se refleja en la elección de una idea contundente, en el empleo de un sistema constructivo adecuado y en una elevada economía de medios sin que se renuncie a la riqueza espacial de los recorridos interiores¹³⁷.

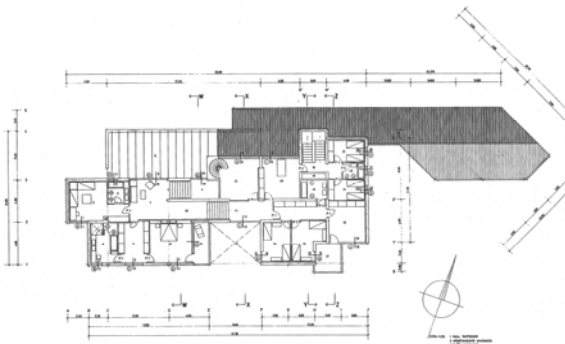
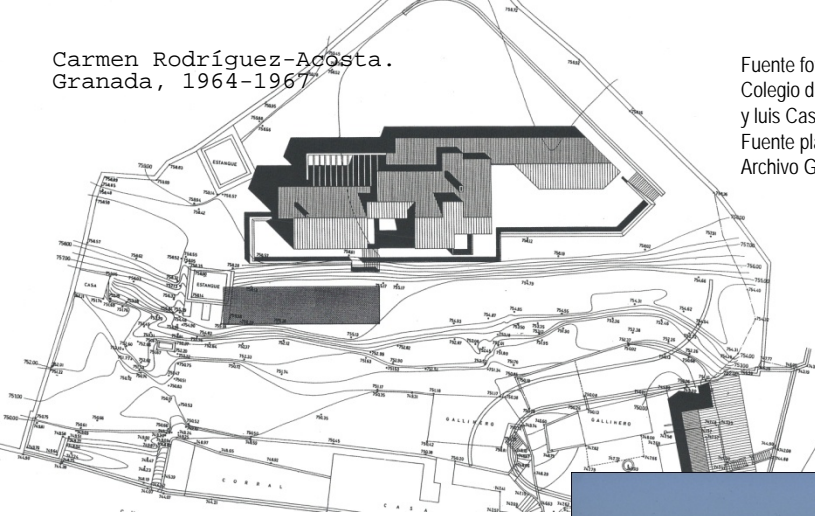
En 1965 construye otro Colegio para la Comunidad religiosa Cristo Rey en el Albaicín, adaptando la sección de los Centros Juan XXIII al entorno histórico del barrio y justificando el carácter de los *Juanitos* de modelo versátil, adaptable a las particularidades de cada solar y emplazamiento concretos. Su ubicación en una parcela pequeña e irregular limita la distribución a un único elemento longitudinal que alberga la escalera y a un eje perpendicular al anterior que aloja los accesos, zonas de distribución y salón de usos múltiples. Aprovechando los

¹³⁶ GARCÍA DE PAREDES, José María. *Centro de enseñanza media Juan XXIII: Memoria del proyecto*. Madrid: Archivo privado García de Paredes, 1964.

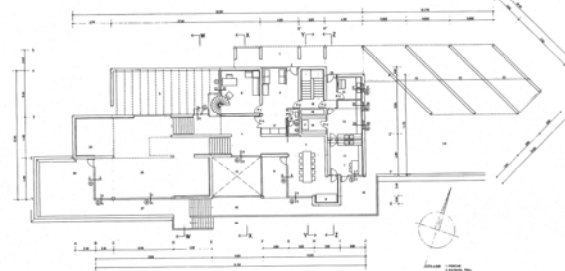
¹³⁷ HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. "Centro de EM y FP Juan XXIII". En: *Equipamientos públicos I: lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos y Fundación Docomomo Ibérico, 2010, pp. 80-81.

Carmen Rodríguez-Acosta.
Granada, 1964-1967

Fuente fotos:
Colegio de Arquitectos de Granada
y Luis Casals
Fuente planos:
Archivo García de Paredes



Arriba, planta primera.
Abajo, planta de acceso.



desniveles generados por la escalera, que distribuye aulas y talleres cada media planta, un gran faldón de teja unificador recoge las cubiertas perpendiculares de los talleres, ilumina en los hastiales resultantes las zonas de comunicación vertical y pasillos y dota al edificio de una imagen unitaria y potente, a la vez que hace perceptible la modulación propia de las edificaciones docentes. Al margen la brillante adaptación del modelo escolar a la irregular parcela, el empleo del ladrillo en fachadas y de la teja como elemento de cubierta remiten a su emplazamiento en el Albaicín. De rigurosa ordenación, austero en el empleo de materiales y de gran riqueza espacial interior, la renuncia a la cubierta plana, uno de los principios básicos del Movimiento Moderno, no resta contemporaneidad al edificio, superando muchos discursos banales que aún hoy parecen reducir la modernidad a la elección del sistema de cubierta.

También en el Albaicín, entre 1964 y 1967, García de Paredes construye un Carmen para la familia Rodríguez-Acosta en una parcela ubicada en ladera bajo la presencia dominante de la Alhambra y que, dadas sus grandes dimensiones, remite a la necesidad de considerar como referente obligado de su ordenación la visión desde cualquiera de las torres que se asoman a la muralla del monumento.

La vivienda ocupa una plataforma casi horizontal en la zona superior de la parcela, disponiéndose con forma alargada en el sentido de las curvas de nivel para aprovechar al máximo sus privilegiadas vistas y para volcar todas las estancias vivideras hacia la Alhambra. Tres crujías rectangulares precedidas de un porche de acceso vinculado al aparcamiento conforman la planta del Carmen; en la crujía central se

ubica la escalera principal separada en dos tramos para generar medias alturas y cierta riqueza espacial interior. En la crujía de acceso, orientada al Norte, se emplazan zonas de trabajo y de servicio y en la crujía Sur se ubican, en función de los desniveles generados por la escalera, los salones, el comedor y los dormitorios de la vivienda.

Varios son los recursos que emplea García de Paredes para disolver la edificación con una volumetría disgregada y escalonada, evocando la fragmentación volumétrica del barrio: el deslizamiento relativo en planta de las tres crujías, el escalonamiento de la vivienda en el sentido de la ladera con las medias alturas que genera la escalera, la creación de patios abiertos a fachada, la formación de una gran terraza a nivel de la planta de acceso que corta la altura del alzado hacia la Alhambra y la disgregación de las cubiertas que mitiga el impacto del amplio programa familiar que alberga. Estos recursos compositivos, unidos al empleo de colores y materiales tradicionales leídos en clave contemporánea (aleros en hormigón in situ o porches generados mediante pantallas que remiten al paisaje) atenúan considerablemente su visión desde la Alhambra, haciendo la vivienda a la vez presente y reconocible.

La arquitectura residencial

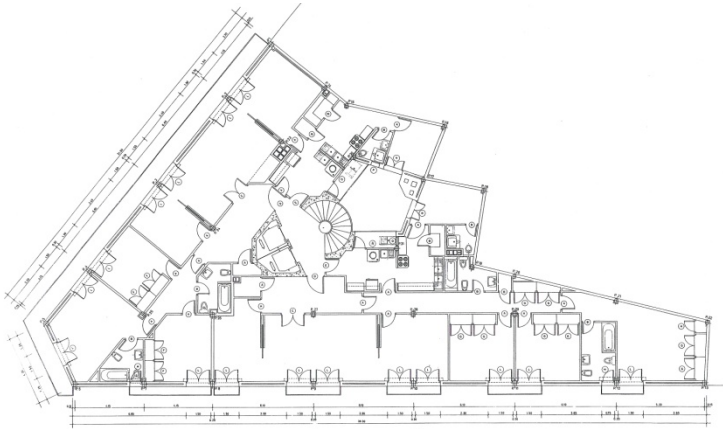
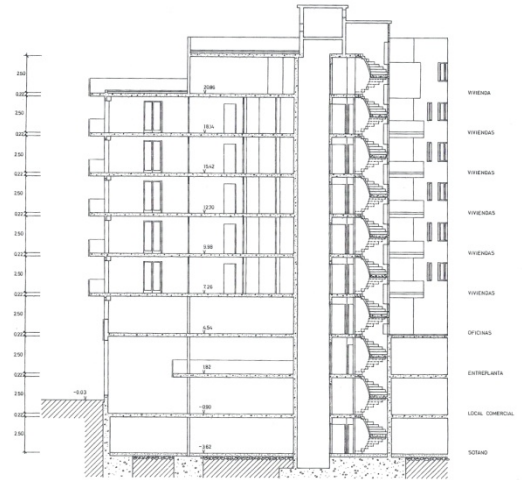
Esta reveladora adaptación al entorno (en 1963 cincela una esquina de ladrillo para el edificio de la Escuela de Artes y Oficios en la plaza de la Catedral de Teruel) supone una actitud de respeto hacia la historia sin sumisión, pues aunque se mantiene alejado de los devaneos estilísticos que centraban la preocupación de sus compañeros de la Escuela de Madrid, no renuncia a la ejecución de arquitecturas comprometidas con la modernidad, asumiendo que los centros históricos exigen una continua evolución vinculada inseparablemente a los dictados de la vida.

En esa línea de compromiso, entre 1966 y 1970 García de Paredes construye en Granada tres edificios plurifamiliares de viviendas en emplazamientos dispares que adaptan a la escala local las inquietudes que se agitaban en Madrid en el campo residencial: una esquina del centro histórico en calle Pavaneras, una parcela del casco abierta a un jardín histórico en Plaza de los Campos y un solar de ensanche en Avenida de Madrid quedan resueltos formulando soluciones con tipologías que incorporan novedosos cánones de flexibilidad y tecnifican las zonas de servicio.

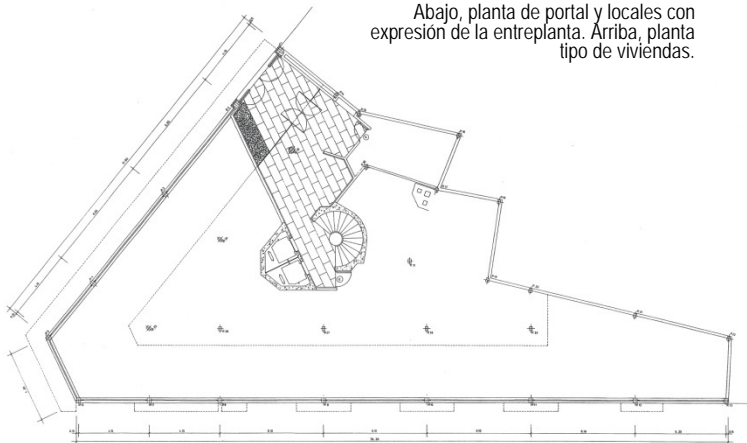
En una parcela irregular de calle Pavaneras, aproximadamente triangular, García de Paredes construye entre 1966 y 1967 un edificio residencial de siete plantas con locales comerciales en planta baja y oficinas en planta primera. El acceso se plantea desde la cota más baja, la más próxima a la Plaza Isabel la Católica. La irregularidad de la parcela obliga a la disposición del núcleo de comunicación vertical en el centro de gravedad aproximado del solar; la forma helicoidal de la escalera remite a muchas soluciones utilizadas por Luigi Moretti en los años

Edificio en calle Pavaneras
Granada, 1966-1967

Fuente fotos: Colegio de Arquitectos de Granada
Fuente planos: Archivo García de Paredes



Abajo, planta de portal y locales con expresión de la entreplanta. Arriba, planta tipo de viviendas.



cincuenta y sesenta, y no deja al edificio ajeno de referencias italianas, más evidentes aún en el tratamiento exterior del inmueble. En cada una de las plantas se distribuyen dos viviendas de amplio programa familiar con acceso principal y de servicio. Una crujía paralela a cada una de las fachadas y el emplazamiento de escalera, ascensores y patio de luces permite que todas las habitaciones vivideras queden vinculadas al exterior, en tanto que la irregularidad del solar queda asumida exclusivamente por la zona de servicio de las viviendas, volcada hacia el interior de la parcela. Los locales comerciales cuentan con una entreplanta que se retranquea de la calle, liberando la crujía de fachada y generando una doble altura en todo su perímetro que dota a los locales de mayor presencia en su relación con el exterior. Esta doble altura se hace presente en el portal, que se convierte en un elemento de gran significación por sus generosas dimensiones, por la sencillez de su tratamiento y por la sutil transición que establece entre lo urbano y lo doméstico.

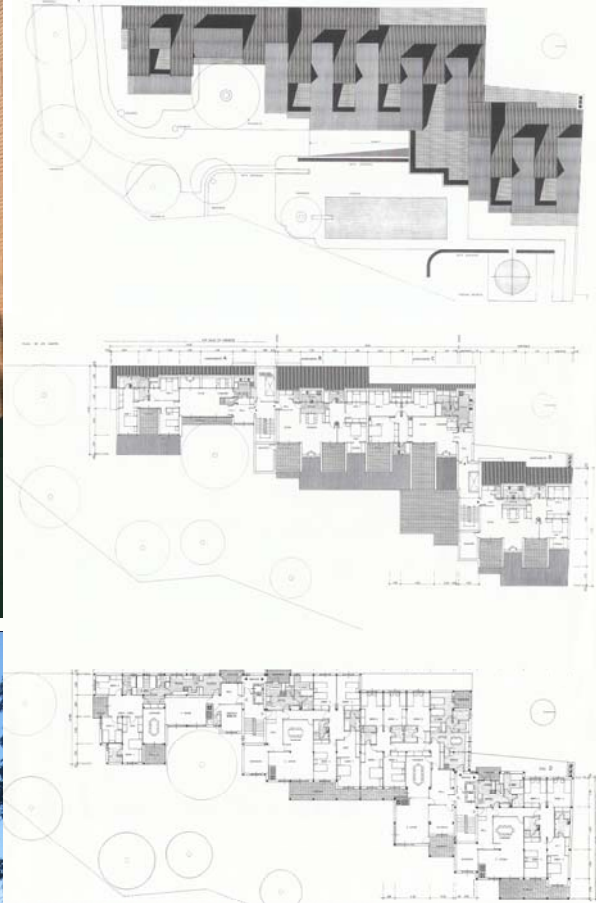
La disposición en esquina achaflanada del solar ofrece una orientación desigual de sus fachadas: así, mientras que la mayor (38'30 metros) da frente a una calle muy estrecha, la fachada menor (21'90 metros) da frente a calle Pavaneras, eje fundamental de relación entre el Realejo y la Gran Vía. Ante ello, García de Paredes ennoblece la fachada más corta con una gran balconada corrida que gira en el chaflán estratificando horizontalmente el volumen construido, mientras que provoca una seriación de balcones individuales en la fachada mayor, acentuando su componente vertical, más adecuada a la reducida anchura de la calle.



Edificio en plaza de los Campos.
Granada, 1967-1969

Fuente fotos: Colegio de Arquitectos de Granada

Fuente planos: Archivo García de Paredes



De arriba abajo, planta de cubiertas, planta
de áticos y planta tipo de viviendas.

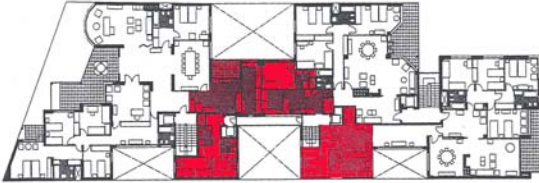


En 1967 recibe el encargo de un edificio residencial sobre un solar irregular de forma poligonal alargada en dirección Norte-Sur con acceso desde la Plaza de los Campos y privilegiadas vistas hacia Torres Bermejas, Antequeruela, Carmen de los Mártires, Sierra Nevada y la Vega de Granada. En el terreno existía un magnífico arbolado, integrado principalmente por palmeras y magnolios, que establecía una continuidad visual con los jardines históricos del Cuarto Real de Santo Domingo y cuya conservación se convirtió en condición determinante de la solución del proyecto. Estos requerimientos urbanos parecen aguzar la sensibilidad crítica de García de Paredes, capaz de tamizar el entorno despojándose de servidumbres estilísticas de la modernidad en la búsqueda de una poética personal de compromiso. La solución final huye del funcionalismo más ortodoxo, aunque domina la racionalidad en una ordenación moldeada por el trazado de la calle trasera y por un imponente magnolio. El trazado quebrado de la planta despliega el alzado vinculando las viviendas al jardín y al paisaje y emulando el crecimiento espontáneo de las arquitecturas domésticas. La flexibilidad de los volúmenes y la libertad de tratamiento de los huecos que se abren al jardín equilibran el arraigo al lugar con la estima de ciertos valores de la modernidad ortodoxa. El empleo del ladrillo y el juego de hastiales de cubierta maclados como manos entrecruzadas interpretan la historia desde el rigor sintético de la arquitectura danesa.

El edificio se ordena según dos núcleos de escaleras, que distribuyen a razón de dos viviendas por planta, quedando entre ambos en planta baja un gran porche cubierto que garantiza la íntima relación de la edificación con el jardín. Cada vivienda presenta un acceso principal, con las

habitaciones vivideras hacia la orientación favorable, y un acceso de servicio hacia el lindero trasero con todas las funciones domésticas escrupulosamente tecnicizadas.

Considerando el ámbito residencial como el principal



Tecnificación de las zonas de servicio. De arriba abajo, viviendas en calle Espalter de Cano Lasso (1960), edificio Girasol de José Antonio Coderch (1966) y Torre Valencia de Javier Carvajal (1968).

referente de investigación del Movimiento Moderno, la intención de introducir matices de lo público al ámbito de lo privado y de articular la casa desde la lógica de la producción industrial no es extraña a la indagación tipológica de García de Paredes. Dado el extenso programa funcional que albergan las viviendas de Plaza de los Campos, más próximo a la vivienda

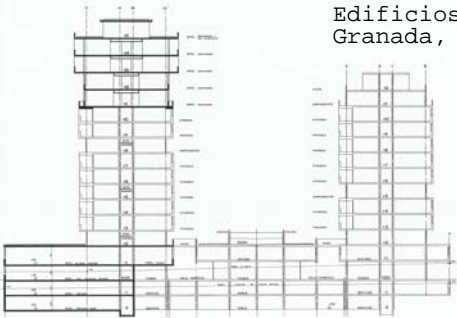
unifamiliar que a la colectiva, otros muchos ejemplos de viviendas de la burguesía emergente madrileña de los años sesenta de la mano de Francisco Cabrero, Cano Lasso, Javier Carvajal o incluso Coderch comparten esta perfecta "maquinización" de las funciones domésticas, con separación de lavadero, tendedero, office, cocina, despensa y dormitorio de servicio con aseo incorporado, consumiendo un elevado porcentaje de superficie construida.

También en 1967 se inicia la construcción de los edificios Elvira, en esta ocasión en una parcela de ensanche de la actual avenida de la Constitución, convertida en el nuevo eje de expansión burguesa gracias a una modificación de la ordenanza municipal de alturas. La parcela ocupa una manzana completa emplazada en el borde del barrio de San Lázaro, con forma trapezoidal. El volumen que se proyecta propone una fragmentación volumétrica en tres edificios rectangulares colocados en dirección norte-sur para garantizar la orientación óptima de las viviendas, con ventilación cruzada, y el soleamiento del espacio entre ellos, donde se proyecta una zona de juegos infantiles. De estos tres edificios, el central es el de menor altura (dos plantas sobre rasante, con piscina en la parte superior), presentando los laterales alturas decrecientes hacia la orientación este (16 y 12 alturas). Sobre las cuatro últimas plantas del edificio oeste se proyecta un hotel de 158 habitaciones.

En este caso, el proyecto surge de un proceso racional de búsqueda de la forma. La mayor libertad que sugiere una parcela en zona de expansión encuentra en una rigurosa trama geométrica los puntos de apoyo de la estructura metálica, que se deforman mediante una proa que parece vararse en la Vega. Tres crujías moduladas esconden en la

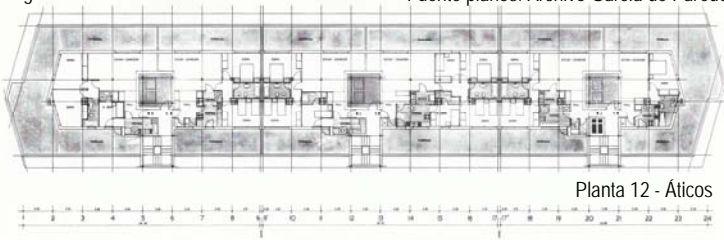


Edificios Elvira
Granada, 1967-1969



Sección transversal. El hotel aparece
grafiado con la sección rellena.

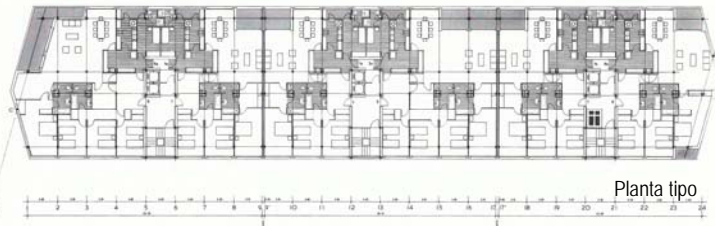
Fuente fotos: Fotos del autor y
Colegio de Arquitectos de Granada
Fuente planos: Archivo García de Paredes



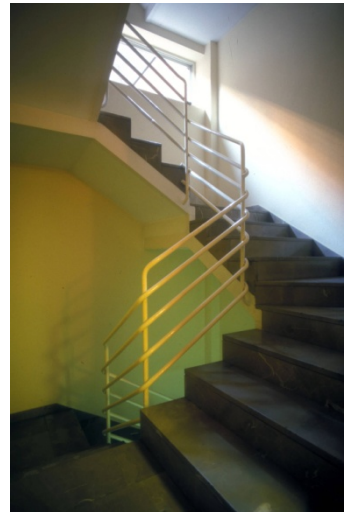
Planta 12 - Áticos



Planta 11 - Apartamentos



Planta tipo



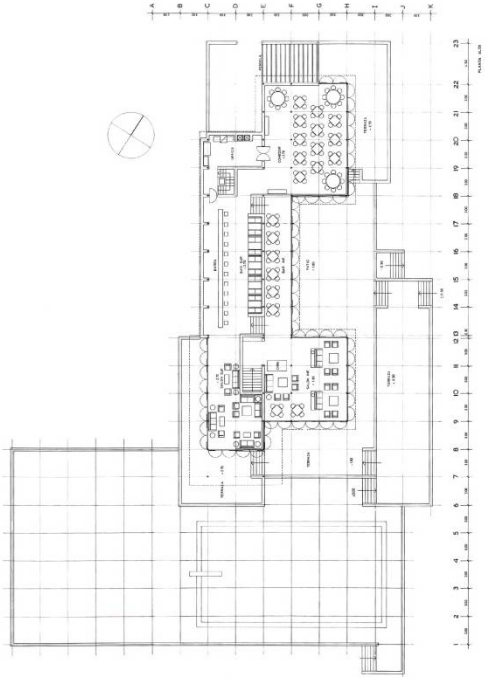
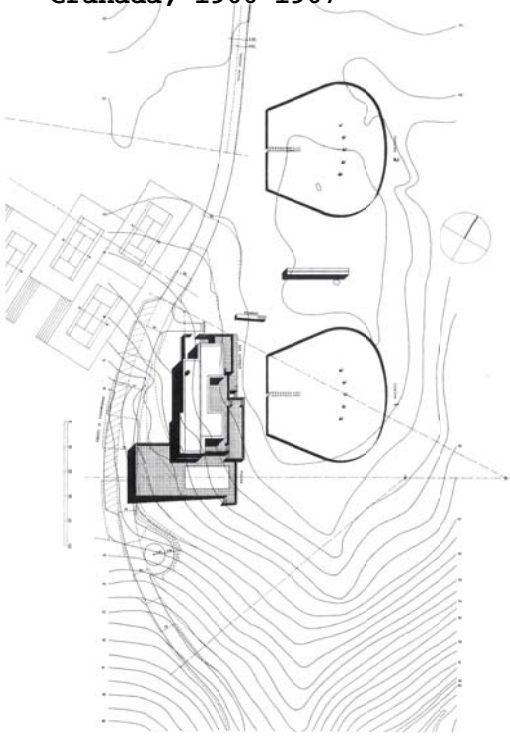
interior, de menor luz, las bandas activas de los cuartos húmedos, desplegando hacia poniente las zonas de servicio, también muy tecnificadas.

Los edificios Elvira resuelven sus fachadas con elegante intemporalidad mediante el empleo del ladrillo cara vista y carpintería y persianas de madera barnizada; la horizontalidad de los alféizares y dinteles corridos de gres Castilla confiere sensibilidad topográfica a la implantación, disolviendo con asombrosa naturalidad el fuerte desnivel de la avenida de Madrid y la diferencia de cota de acceso a los distintos portales. El hotel adopta la anchura precisa de la distribución de las habitaciones a través de un pasillo central, singularizándose mediante un voladizo sobre las fachadas del bloque de poniente para rematarlo en altura y aligerar su volumen¹³⁸.

La racionalidad de planteamiento de los edificios Elvira alcanza un máximo nivel de coherencia formal. Todas las decisiones estructurales, constructivas, funcionales y figurativas parten del concepto de forma como armazón interno del proyecto. Incluso la piscina exterior, sobre el borde norte del bloque central, participa de esa lógica vinculante mediante la solución del vaso, formado por un palastro metálico de 10 mm. de espesor soldado sobre costillares inferiores de perfiles metálicos IPN-100.

¹³⁸ HERNANDEZ SORIANO, Ricardo. *José María García de Paredes en Granada [1962-1990]*. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos, 2001, pp. 64-67.

Real Sociedad Tiro de Pichón
Granada, 1966-1967



Fuente fotos: Colegio de Arquitectos de Granada y Lluís Casals
Fuente planos: Archivo García de Paredes



Equilibrio y precisión formal

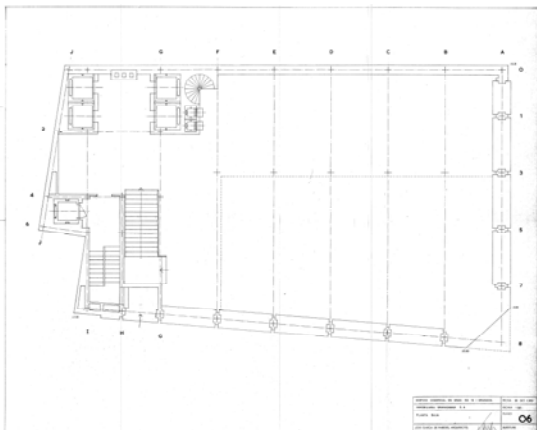
Simultáneamente a la construcción de los edificios destinados a vivienda colectiva, García de Paredes proyecta las nuevas instalaciones de la Real Sociedad de Tiro de Pichón de Granada sobre un pinar situado en las proximidades del embalse del Cubillas. Desde la antigua carretera nacional Granada-Madrid surge un vial que desciende hasta el embalse adaptándose rigurosamente a la topografía del terreno; al norte de esta vía se emplazan las canchas de tiro al pichón y al plato, con orientación obligatoria hacia el Nordeste, mientras que las restantes actividades deportivas (tenis, golf, piscina y parque para juegos infantiles) quedan en el lado sur. Entre ambas, en posición topográficamente dominante, se construye el edificio social del Club.

García de Paredes parte de un trazado estructural modulado sobre una malla cuadrada de 3'00 metros que genera un edificio descompuesto en múltiples planos y terrazas que asegura una gran variedad de ángulos de visión tanto hacia las canchas de tiro e instalaciones deportivas como hacia el paisaje. El edificio se desarrolla en dos plantas: en la de acceso se sitúan la zona de dirección, vestuarios, armería, taller de armeros, almacenes, cocinas y servicios y sobre ella, los espacios destinados a salones, bar, restaurante y terrazas alrededor de un patio entoldado abierto hacia las canchas. Estos ambientes de convivencia se hallan articulados sin solución de continuidad bajo un techo plano y único, marcándose las diversas zonas por desniveles en los pavimentos y por la variación del mobiliario.

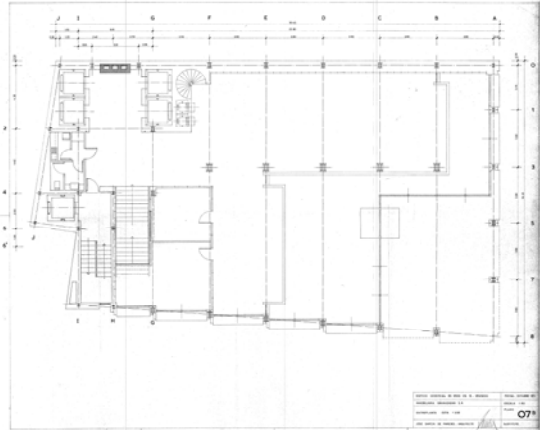


Banco de Granada, 1970-1972

Fuente fotos:
 Colegio de Arquitectos de Granada y Lluís Casals
 Fuente planos: Archivo García de Paredes



Entreplanta



Planta baja

La modulación estructural, la estandarización de los elementos constructivos y la máxima simplificación en los materiales utilizados permitieron su ejecución en seis meses. Únicamente se reconocen cuatro materiales: ladrillo sílico-calcáreo de 7 cms. en paramentos exteriores e interiores, luna pulida sobre carpintería metálica normalizada en perfiles de 40 mm., piezas de cemogrés en pavimentos y remates y paneles chapados de madera de ukola para los cielorrasos. Según la memoria del proyecto, *se ha pretendido, mediante estos pocos y certeros elementos sin la menor concesión a lo fácil y a lo popular, que la creación arquitectónica surja serenamente en el campo andaluz como si siempre en él hubiera estado, y que la verdad de los materiales manejados garanticen, tanto la perfecta integración del edificio dentro de su ámbito como la permanencia de sus valores en una vejez digna bajo la pátina tiempo*¹³⁹.

La arquitectura del Tiro de Pichón sintetiza el grado de madurez alcanzado a finales de los sesenta: la precisión formal de Mies, el templo moldeado por el paisaje, la transparencia racionalista y la fusión con la naturaleza. Durante sus prolongadas estancias en Granada, García de Paredes mantiene su vinculación con la familia Rodríguez-Acosta, recibiendo encargos para la construcción de sucursales del Banco de Granada en Sevilla, Granada, Madrid, Bilbao y La Coruña. Los proyectos para Sevilla (calle Sierpes) y Granada (Gran Vía), construyen generosos espacios interiores en los patios de operaciones y responden con sensibilidad urbana y arquitectura

¹³⁹ GARCÍA DE PAREDES, José María. "Real Sociedad de Tiro de Pichón. Granada". *Hogar y Arquitectura*, 1970, nº 89, p. 35.

equilibrada a los comprometidos enclaves en que se ubican. En Granada, el edificio construido en los años setenta se destina a oficinas y servicios propios del Banco, así como a plantas para oficinas de alquiler, por lo propone dos núcleos de comunicación vertical independientes.

La malla geométrica de 3'85 metros de lado se impone con contundente racionalidad a la irregularidad de la parcela. La altura permitida (24'50 metros) obliga a un máximo aprovechamiento del volumen con alturas de 3'00 metros de suelo a suelo en oficinas y de 3'50 en última planta y ático. Para conseguir la dignidad que precisan los espacios de uso público del Banco (patio de operaciones y salón de actos), se horadan las plantas para conseguir alturas dobles de 6'00 metros, con entreplantas parciales en cada caso. De este modo racional, geométrico y matemático, se obtienen espacios adecuados a su superficie y uso sin alterar el trazado general de escaleras y circulaciones verticales.

Este recurso espacial interior se reproduce en el acceso, transmutándose el espacio en vacío con la eliminación del soporte en esquina y generando bajo el volumen de las oficinas un generoso dosel urbano. Las fachadas marcan los ejes verticales de la modulación interior, subdividiéndose en la mitad para facilitar las divisiones interiores sin disolver la preeminencia de la fenestración horizontal ni el carácter de edificio institucional definido por el chapado de granito. La sutil inserción urbana, a veces irónica, no elimina el funcionalismo inherente al edificio. Las carpinterías de aluminio anodinado en tono gris se ubican a haces exteriores entre las plantas 1 y 5, destinadas a oficinas de renta; en las plantas del Banco (baja, entreplanta, sexta y ático), la carpintería se

retranquea 1'00 metro subrayando una línea de sombra mediante jardineras corridas e iluminación indirecta nocturna.

El tránsito de década consolida una visión personal de la modernidad, a menudo contradictoria, huérfana de dogmatismos y siempre tamizada por los ecos del lugar. Nada mejor que una vivienda unifamiliar para reflejar desde la idea esa íntima deliberación interior. Y aunque el propio García de Paredes lo define como *Carmen Imaginario* ("*imaginario*", *producto de la imaginación, no del encargo*)¹⁴⁰, lo cierto es que se proyecta para el pintor Miguel Rodríguez-Acosta sobre una parcela real del Albaicín.

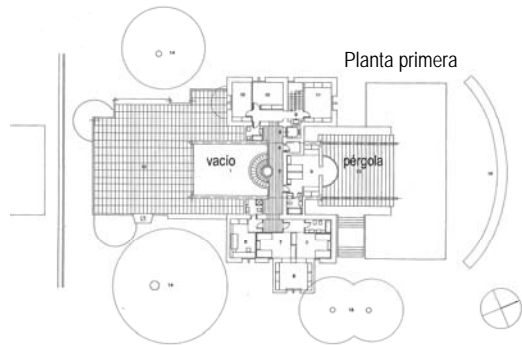
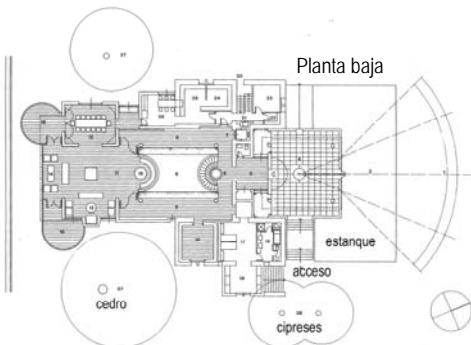
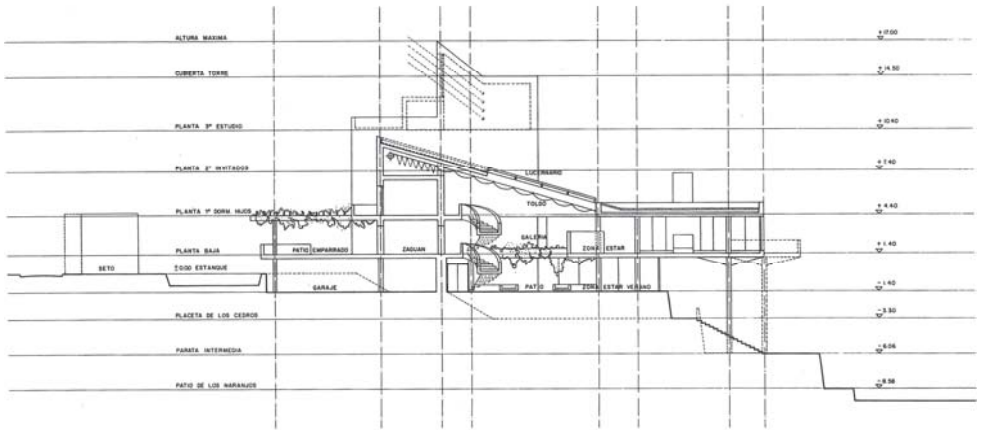
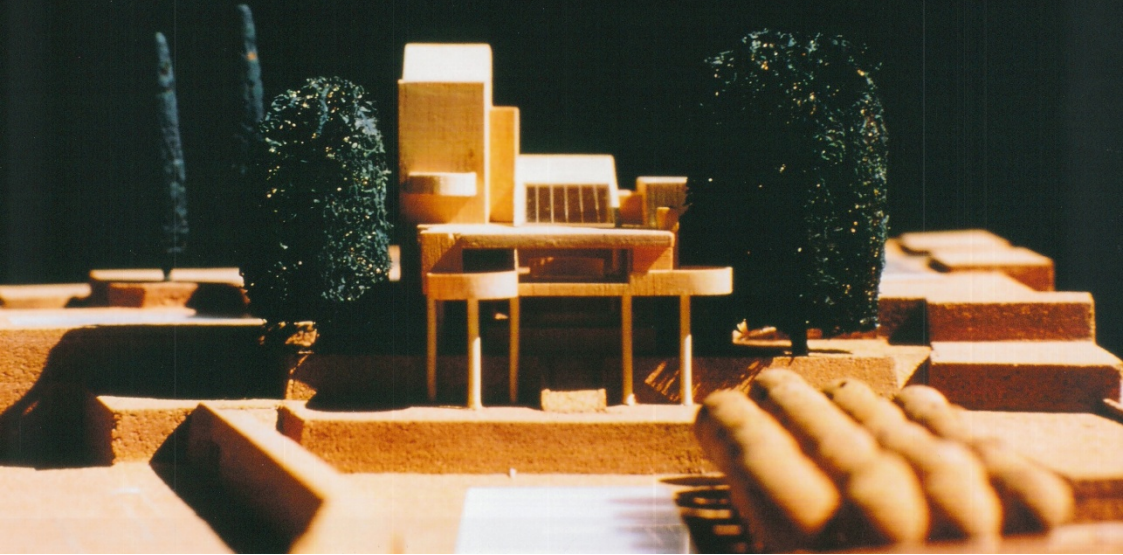
En este proyecto no construido, García de Paredes utiliza términos tales como *Carmen*, *casa romana*, *Albaicín*, *jardín*, *patio de naranjos*, *Alhambra* o *villa Foscari de Palladio* para huir de toda referencia epidérmicamente folclórica y proponer una reflexión antropológica sobre la casa mediterránea¹⁴¹. En esta vivienda-estudio, un potente eje reforzado con formas semicirculares arquitectónicas o vegetales articula una secuencia de llenos y vacíos, de espacios cubiertos y descubiertos, de láminas de agua y fuentes, de toldos y pérgolas, para integrar casa y jardín en una tradición a la vez clásica y musulmana. Más allá de referencias de la modernidad literalmente identificables, aunque se perciben alusiones veladas a Le Corbusier o a Jacobsen, el proyecto deja abierto un amplio campo de

¹⁴⁰ GARCÍA DE PAREDES, José María. *Carmen imaginario: Memoria del proyecto*. Madrid: Archivo privado García de Paredes, 1970.

¹⁴¹ HERNANDEZ PEZZI, Carlos. *José María García de Paredes*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992, p. 70.

Carmen Imaginario.
Calle María la Miel. Granada, 1970-1973

Fuente: Archivo García de Paredes



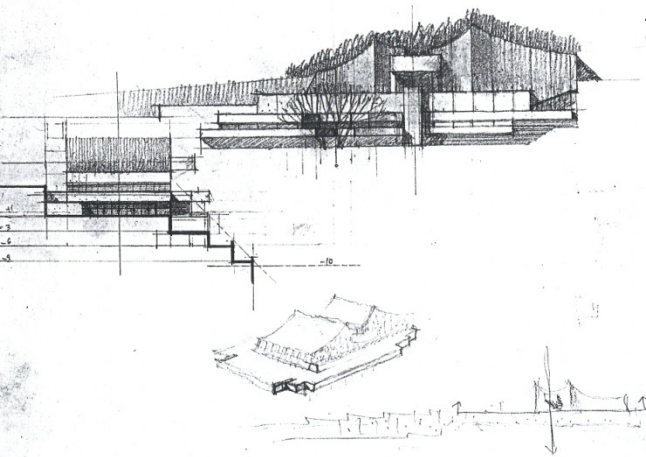
libertad de interpretaciones que anuncia ya una nueva sensibilidad próxima al posmoderno.

Los años setenta contemplan vientos de cambio, entre el simbolismo autónomo y tecnológico de Bankuni3n en Madrid de Corrales y Molez3n (1970) y la lectura urbana culta de Moneo para Bankinter en Madrid y el Ayuntamiento de Logro3o (1973). El fin del viaje de la modernidad parece cercano cuando Jos3 Mar3a Garc3a de Paredes a3n no ha cumplido los cincuenta a3os; en esta coyuntura, la d3cada le depara su encargo m3s dif3cil por sus connotaciones hist3ricas, culturales y familiares. Su soluci3n ser3 f3cil o imposible.

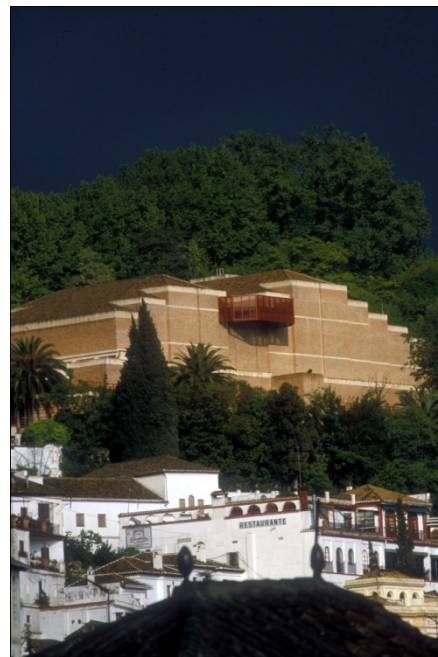
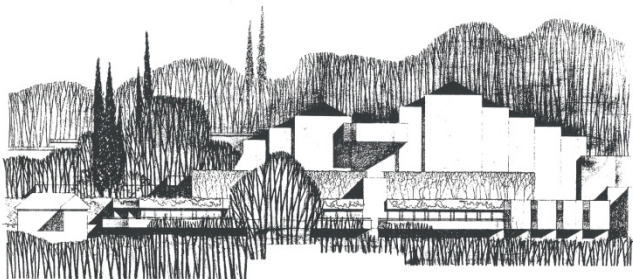


**Auditorio Manuel de Falla
Granada, 1974-1978**

Fuente fotos: Colegio de Arquitectos de Granada
Fuente croquis: Archivo García de Paredes



Arriba, croquis de García de Paredes tras el anteproyecto de 1973.
Abajo, alzado del proyecto definitivo de 1975.

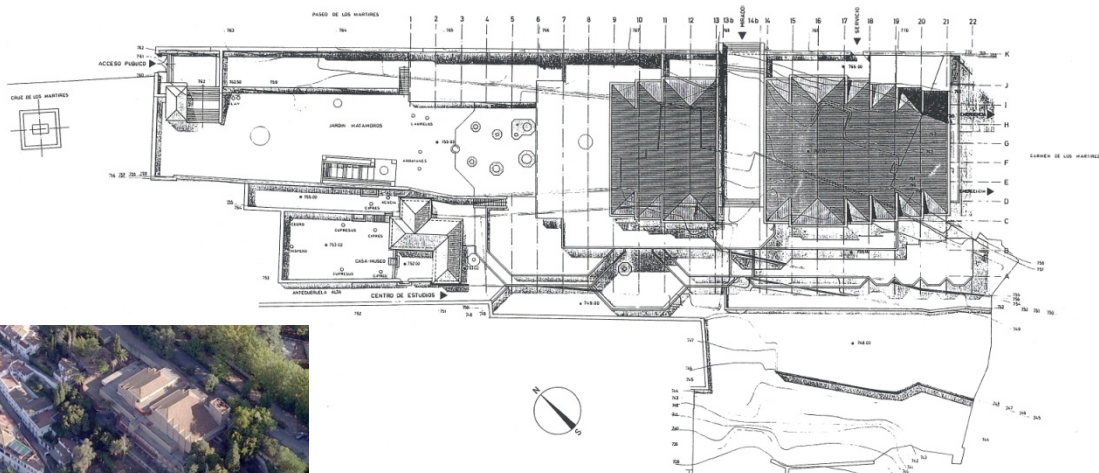


El Auditorio Manuel de Falla

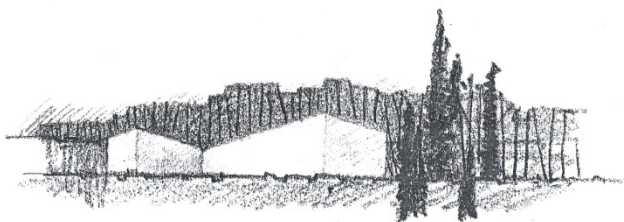
El camino activado por Rafael Moneo, que rehúsa la búsqueda de un estilo propio y concede a la especificidad de cada encargo el protagonismo de la solución, ratifica la línea emprendida por García de Paredes desde su vuelta de Roma veinte años atrás, decantando una mirada personal sin estilos, servilismos ni adscripciones. Los edificios construidos para el Banco de Granada en Bilbao y La Coruña, proyectados en 1973 y 1974, se adhieren a la versión objetual y simbólica de Bankuni6n en su experimentaci6n constructiva y tecnol6gica; en cambio, el hotel Los Lebreros de Sevilla (1973-1978), en colaboraci6n con Rafael De la Hoz, tamiza ese inter6s por la materia a trav6s de una elegante celosía, proponiendo una precoz reflexi6n en torno a la piel de los edificios que ocupará el debate arquitect6nico dos d6cadas m6s tarde.

El Auditorio Manuel de Falla es proyectado en 1974, concluido en 1978 y rehecho sobre sus cenizas en 1987, aunque ya existen bocetos de García de Paredes fechados en 1966; es consecuencia, pues, de largas reflexiones donde confluye todo un caudal de referencias arquitect6nicas, musicales y personales. Jos6 Luis Sert dijo sobre el Auditorio que era *nuevo sin preocuparse de parecerlo*¹⁴². El Auditorio representa una arquitectura ordenada y prudente, equilibrada y l6gica, sensible y perfectamente construida, donde son reconocibles Wright, Kahn, Aalto, Utzon, Van Eyck, Ridolfi, Terragni, Coderch y Moneo pero que resulta

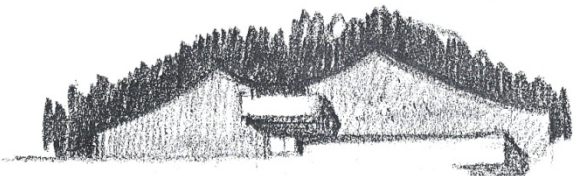
¹⁴² SERT, Jos6 Luis. "Comentarios sobre el Centro Manuel de Falla de Granada". En: *Auditorio Manuel de Falla (1975-1978)*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 1995, pp. 105-107.



Fuente fotos: <http://www.manueldefalla.org/>; <http://iaph.es/>; fotos del autor.
Fuente croquis: Archivo García de Paredes



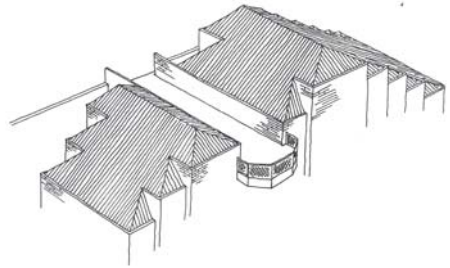
Croquis previos de García de Paredes.
Arriba, la división de la sala que aparece desde 1970.
Abajo, solución de 1973 con el mirador de Malisendra



inclasificable desde un panorama madrileño tan proclive a etiquetar tendencias.

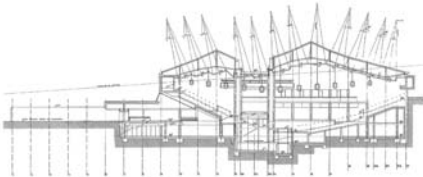
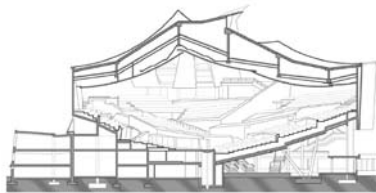
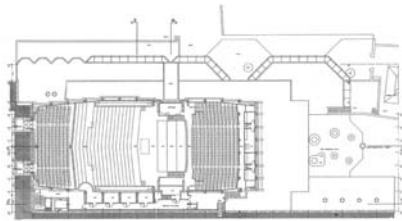
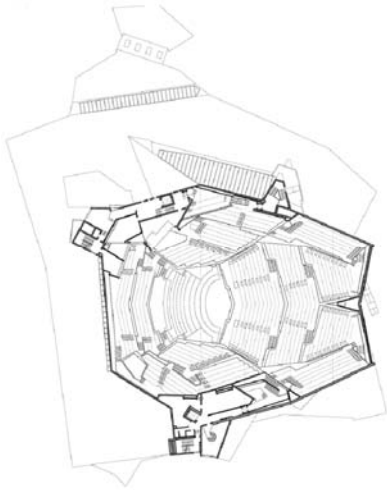
El Auditorio se ubica en la ladera sur de la Alhambra sobre la parcela que ocupaban los cármenes de Matamoros, Santa Rita y Gran Capitán y junto a la Casa en la que vivió Manuel de Falla antes de su exilio a Argentina. Esta Casa-Museo es adquirida en 1962 por el Ayuntamiento y constituye el simbólico lugar de encuentro del compositor con Lorca para promover el concurso de Cante Jondo que en 1922 pretendió rescatar y poner

en valor la música tradicional española. Dos eran las preocupaciones de García de Paredes: disolver la edificación sobre una ladera mágica en la que no se construía desde que



Machuca levantase el Palacio del emperador y esculpir una sala técnicamente perfecta concebida como un gran instrumento musical. El planteamiento inicial parte de un conjunto de formas que surgen de dentro afuera, a imagen de los modos de crecimiento de la Alhambra y que quedan incrustadas en el desnivel de 15 metros existente entre el paseo de los Mártires y la cota de los cármenes, obligando al visitante a un recorrido a través del jardín de Matamoros previo al acceso del vestíbulo principal del Auditorio.

La caja de música busca la adaptación del modelo de la Filarmónica de Berlín (*música en el centro* fue el lema del concurso que ganó Scharoun en 1960, con los espectadores en torno al escenario) al edificio alargado que surge adosado a la colina de la Alhambra. La solución definitiva plantea



La Filarmónica de Berlín y el Auditorio Manuel de Falla. Comparativa a la misma escala de las plantas de sala y las secciones.

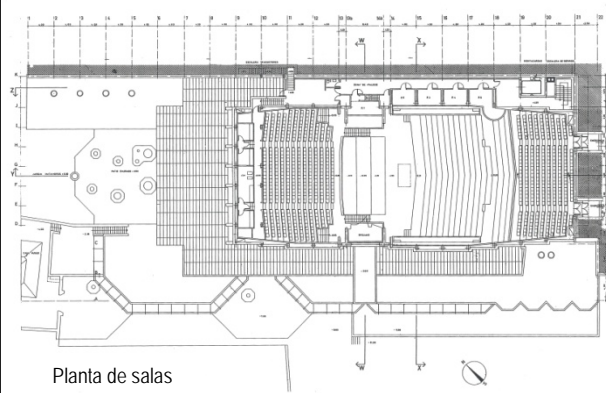
dos salas enfrentadas y desiguales que quedan separadas por el escenario, situado aproximadamente a un tercio de la planta. Esta división aparece a partir de 1970 en dibujos y croquis de García de Paredes cuando la sala, originariamente excavada en la ladera como un teatro griego, gira 90° para adoptar la posición definitiva, paralela al paseo de los Mártires. El anteproyecto de 1973 ofrece un perfil exterior con tensas formas curvas que remite de manera excesivamente literal al expresionismo del modelo berlinés. La elección de Lothar Cremer como asesor acústico, con reuniones que se suceden desde agosto

de 1973 hasta junio de 1977 con las obras casi concluidas, fija definitivamente las dimensiones geométricas de las salas¹⁴³. No será hasta abril de 1975 cuando el proyecto de ejecución refleje las dos salas al exterior en sendos volúmenes rematados con cubiertas quebradas de teja y fragmentados mediante un escalonamiento de volúmenes prismáticos de ladrillo rosado coronados con un gran friso de hormigón visto. Entre ambos, el mirador de Melisendra abre la visión lineal del paseo de los Mártires en una inesperada tribuna pública sobre el escenario que enraíza definitivamente el edificio en la ladera y lo vincula a la ciudad y su Vega¹⁴⁴. Los cuerpos restantes se proyectan flanqueando en progresión descendente la sala de conciertos para conseguir una serie de elementos de enlace de planta octogonal entre la escala de los cuerpos y los menudos módulos edilicios de la Antequeruela, diluyendo el edificio entre la vegetación y mimetizándolo con el entorno.

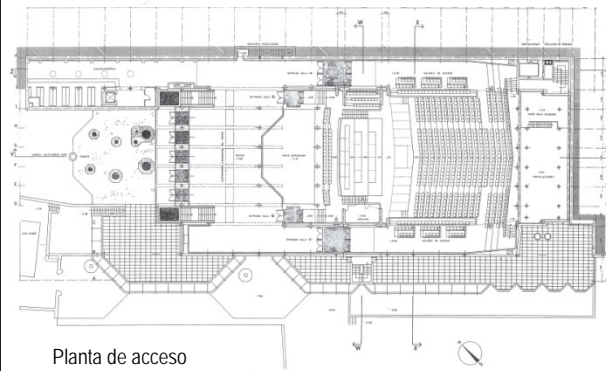
De esta manera, García de Paredes ha visto cumplidos sus dos objetivos iniciales. Por un lado, el Auditorio es paisaje voluntariamente oculto, da la impresión de haber estado siempre allí y es reflejo de una lúcida claridad conceptual, una modélica honestidad constructiva y una decidida contención formal. Por otro, se obtienen en una, tres salas de diferente capacidad: las salas A y B para 897 y 414 espectadores, con entidad propia y compartimentadas mediante cortinas, y la gran sala de conciertos de 10.000 m³ con 1311 localidades, suma de las dos anteriores. La unidad visual de este espacio interior alargado se obtiene

¹⁴³ GARCÍA DE PAREDES, Ángela. *Auditorio Manuel de Falla (1975-1978)*. Op. cit., pp. 43-50.

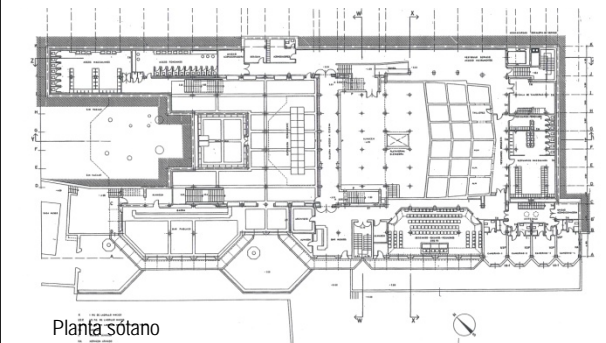
¹⁴⁴ HERNANDEZ SORIANO, Ricardo. *José María García de Paredes en Granada [1962-1990]*. Op. cit., pp. 86-91.



Planta de salas



Planta de acceso



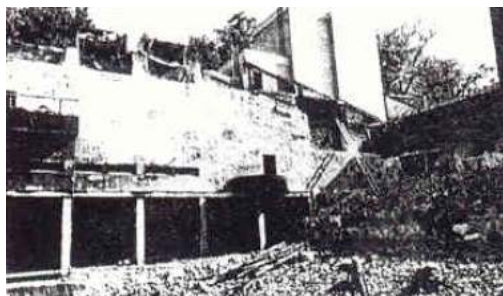
Planta sótano



mediante un techo acústico convexo de madera suspendido y mediante rítmicas hileras de grandes faroles poliédricos andaluces, ya utilizados en el convento de Belén de Málaga, que actúan como reflectores acústicos decreciendo en tamaño e intensidad luminosa hacia los extremos de las salas.

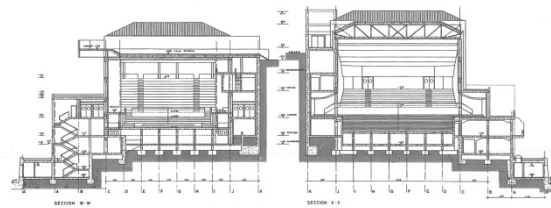
Por lo demás, el acceso peatonal desde el jardín de Matamoros penetra de forma casi natural en el vestíbulo, con grandes vigas inclinadas de hormigón y doble altura sobre la cota inferior que introducen luz cenital diagonal y permiten la lectura completa de la cara inferior del graderío de la sala B. Sobre este trasdós previó García de Paredes la ubicación permanente de la exposición de los veinticuatro lucernarios-vitrinas del monasterio de San Jerónimo con la que en 1962 inició su relación profesional con Granada.

En el interior del edificio, los elementos estructurales vistos, el ladrillo pintado de blanco y la solería de plaqueta cerámica cuidadosamente despiezada responden a una profunda decisión intelectual: el Auditorio Manuel de Falla refleja la austera personalidad del compositor en el ascetismo de los espacios, en la renuncia a alardes estructurales, en la economía de medios materiales utilizados (su coste final, incluido el equipamiento, no superó los doscientos millones de pesetas) y en la

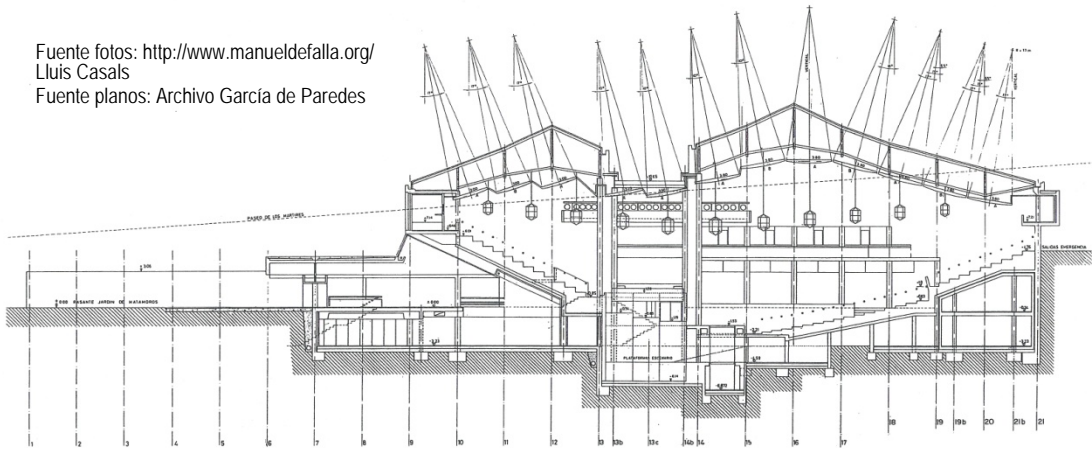


perfección acústica de esta caja de música arquitectónica.

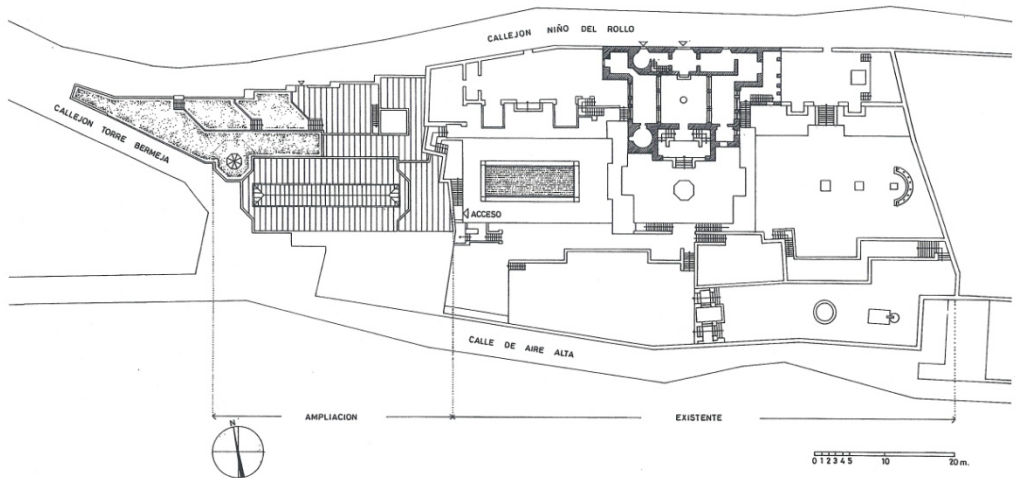
El Auditorio queda completamente destruido por un incendio intencionado el 11 de agosto de 1986. El



Fuente fotos: <http://www.manueldefalla.org/>
Lluís Casals
Fuente planos: Archivo García de Paredes



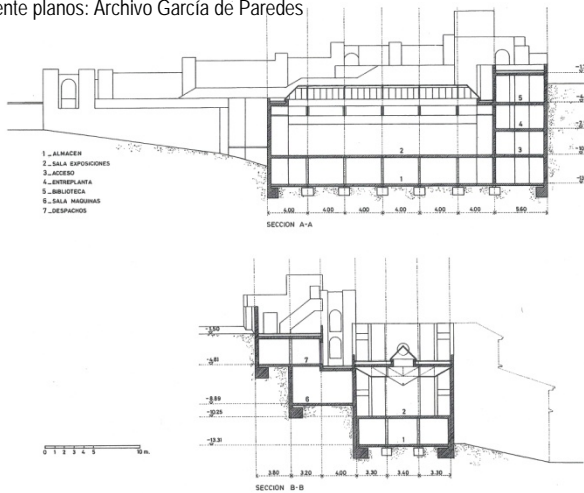
propio García de Paredes se encarga de su reconstrucción, huyendo de las presiones que pretendían transmutarlo en otro edificio más ambicioso en una época con mayores recursos económicos. En cambio, afina su gran instrumento musical introduciendo matices que lo convierten en una caja de música impecable y que permiten su reinauguración en junio de 1987: corrige ciertos aspectos de la curvatura del techo suspendido para elevar la reverberación de las frecuencias bajas, sustituye las butacas por otras con mayor índice de absorción acústica (Cremer expresó antes de la inauguración de 1978 que las butacas estaban más confortablemente tapizadas de lo que hubiera deseado), mejora la visibilidad de algunas filas laterales e introduce plataformas hidráulicas para la elevación del escenario. Hasta 1994, tras la muerte de García de Paredes, no se instala el órgano sobre el balcón sur del escenario. Antes, en 1990, se completa el Auditorio con un edificio de oficinas auxiliares para el Archivo Manuel de Falla sobre una zona alargada de 36'50 metros de longitud que quedaba en el jardín de Matamoros encajada entre el muro de contención de tierras del Paseo de los Mártires, la crujía Norte del Auditorio y el acceso peatonal desde el exterior. García de Paredes plantea un cuerpo lineal que refuerza el concepto direccional de la entrada a través del jardín y que asume su carácter secundario mediante la utilización de idénticos materiales a los del Auditorio y a través de un soportal que pretende minimizar su protagonismo en el Jardín diluyendo la fachada en planta baja tras los gruesos pilares que lo definen.



Instituto Gómez Moreno. Granada, 1978-1982

Fuente fotos: Lluís Casals; Colegio de Arquitectos de Granada

Fuente planos: Archivo García de Paredes



El tránsito de los ochenta

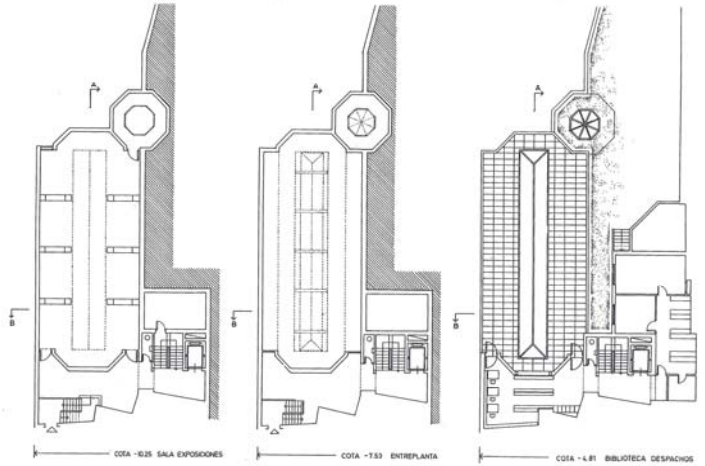
Mientras el Auditorio se gesta, dos proyectos fallidos en Granada y uno en Sevilla reflejan la crisis de la primera mitad de los años setenta. En uno de ellos, adyacente a las viviendas que construyó en la Plaza de los Campos, propone un conjunto residencial en los jardines de la Huerta de Aixà, antigua Huerta Real de la Almanjarra donde se levanta el Cuarto de Real de Santo Domingo, que no pasó de fases previas de estudio.

En el otro, plantea en 1972 la ampliación de la Fundación Rodríguez-Acosta para acoger el legado del ilustre historiador Gómez Moreno en la que se apuntan muchas de las virtudes del edificio construido entre 1978 y 1982. Se organiza en una crujía adosada al Callejón Niño del Rollo donde las salas de exposiciones, al nivel del acceso desde la calle, se singularizan en cinco pequeños volúmenes con iluminación cenital independiente. Bajo éstas, pequeños despachos iluminados por un patio interior ajardinado dan paso a la Biblioteca. Aunque compartiendo acceso con el Instituto, un núcleo de comunicación vertical independiente lleva a la Residencia, desarrollada en una planta con siete dormitorios y tres despachos a la misma cota de la Biblioteca del Instituto y separada de ésta a través de aquel patio interior ajardinado. Desde el compás de ingreso, la impronta volumétrica del edificio es mayor que en el proyecto definitivo, aunque queda mitigada con la fragmentación de las cubiertas que evita la formación de grandes paños de teja.

El proyecto finalmente ejecutado asume la experiencia acumulada en la implantación del Auditorio sobre la misma ladera, con condicionantes topográficos similares pero con una actitud añadida de respeto reverencial hacia Torres



Arriba, plantas correspondientes a la versión inicial de 1972
Abajo, plantas definitivas.



Fuente fotos:
Fotos del autor

Fuente planos:
Archivo García de Paredes

Bermejas y hacia la Fundación Rodríguez Acosta. Construye un edificio rectangular adosado al callejón de acceso, escalonado sin repercusión en la volumetría del barrio y sin alterar el equilibrio arquitectónico de la zona, que a través de sutiles transiciones permite la contemplación de las obras de arte en un espacio introvertido activado mediante luz cenital.

El volumen dominante de la nueva sala de exposiciones se sitúa a la cota del patio del estanque de Venus de la Fundación, sin sobrepasar los nueve metros de altura autorizados y quedando en parte oculto por la edificación preexistente desde la cota inferior de la parcela. Al igual que en el Auditorio, las geometrías octogonales facilitan el encaje formal de la propuesta, dotando a la sala de una simetría basilical. En torno a esta pieza, de dentro afuera se emplazan escalonadamente los elementos que constituyen el programa, haciendo uso racional de los fuertes desniveles del terreno. Los nuevos volúmenes creados para definir la comunicación vertical y la conexión con los jardines de la Fundación no entran en competencia de escala con los menudos módulos arquitectónicos del entorno ni con los rotundos volúmenes del edificio de Anasagasti, proponiendo un recorrido arquitectónico que permite la contemplación de la sala de exposiciones desde una cota superior, la conexión con el jardín de Venus a una cota intermedia y el acceso a la sala desde una altura inferior. El protagonismo de la intervención lo asume desde el compás de ingreso la espina longitudinal que ilumina cenitalmente el espacio de exposiciones del legado Gómez Moreno. Este lucernario de vidrio armado remata en su interior por una tela blanca y tensa como un prisma invertido con los necesarios complementos de iluminación fluorescente fija e

Ocho cármenes.
Granada, 1979-1983



Teatro en el Generalife, 1990

Fuente fotos: Fotos del autor. Lluís Casals.
Maqueta: Estudio García de Paredes.

Auditorio Nacional
Madrid, 1982-1988



Palau de la Música
Valencia, 1984-1987



incandescente móvil sobre carriles electrificados. Una pequeña cámara de planta octogonal, verdadero "sancta sanctorum" del Instituto Gómez Moreno, se segrega del rigor lineal del espacio expositivo, alojando una vitrina-lucernario con las piezas más valiosas de la colección.

De lleno en los años ochenta, una promoción privada de ocho cármes en la cuesta del Caidero, bajo la colina donde se emplaza en Auditorio, encuentra mecanismos de control formal a través de la racionalidad de su planteamiento, pero resuelve con recursos figurativos y con ciertos guiños posmodernos una volumetría forzosamente compleja. Y es que la década contempla profundos cambios en la sociedad española y en la profesión, provocando un distanciamiento docente y disciplinar en José María García de Paredes que le permite mantener su espíritu viajero mediante su adscripción a las Academias de Bellas Artes de Madrid, Granada, Cádiz, París, Roma y Buenos Aires.

En lo arquitectónico, los ochenta encumbran a García de Paredes como figura clave en la actual interpretación de los espacios para la música: encaja la Sala Villanueva en el Museo del Prado y construye el Auditorio Nacional en Madrid y el Palau de la Música en Valencia, donde reconduce desde dispares simbolismos un emplazamiento anodino y caótico en Madrid y un luminoso enclave sobre el cauce del Turia en Valencia. El Auditorio Nacional es un edificio público que se niega como hito; el Palau es una concesión posmoderna tamizada desde su propia experiencia. La contundencia figurativa, con cierta ascendencia clásica, la experimentación irónica y la inquietud permanente provocan una deriva que encuentra en las discusiones de las Academias una adecuada justificación doctrinal. El Teatro de la Hoz del Huécar en Cuenca y el Auditorio de Murcia son

concluidos tras su muerte, pero, junto a los ejemplos de Madrid y de Valencia, escenifican la mala convivencia entre los lenguajes formalmente coherentes y la arquitectura del espectáculo propia de aquellos expansivos años.

García de Paredes muere repentinamente en Madrid en febrero de 1990 cuando en los tableros de su estudio se concluía un proyecto de Teatro al aire libre para el Generalife, cuyo anteproyecto ya había obtenido informe favorable por parte de la Comisión Provincial de Patrimonio. Este maestro sin alardes produjo una arquitectura clara y realista, preocupada por la forma y la función, sin virtuosismos innecesarios, elocuente desde el silencio, apasionadamente racional, que nunca dejará de enriquecer los nuevos tiempos con la inacabable revisión de su impacto cultural.

Cuando fallece camino de su estudio en Bretón de los Herreros, García de Paredes construía un conjunto de viviendas frente al Ruedo de Sáenz de Oíza en la madrileña M30, dos amplias curvas en sendas parcelas contiguas junto al vertiginoso trasiego de la autopista que rivalizan entre la furia gestual de Oíza y la deliberada discreción de García de Paredes. Finalmente, aquel debate dilatado durante cuarenta años en torno a la superación de la modernidad parece resumirse en la mirada permanente entre estos dos edificios enfrentados que reflejan, desde la pátina adquirida a base de miradas superpuestas, el brillo de una generación que buscó la modernidad y dejó como mejor legado la conquista de una irrenunciable autonomía profesional¹⁴⁵.

¹⁴⁵ HERNANDEZ SORIANO, Ricardo. "García de Paredes, maestro contemporáneo". En: *Arquitectura y cultura contemporánea*. Madrid: Abada editores SL, 2010, pp. 65-76.

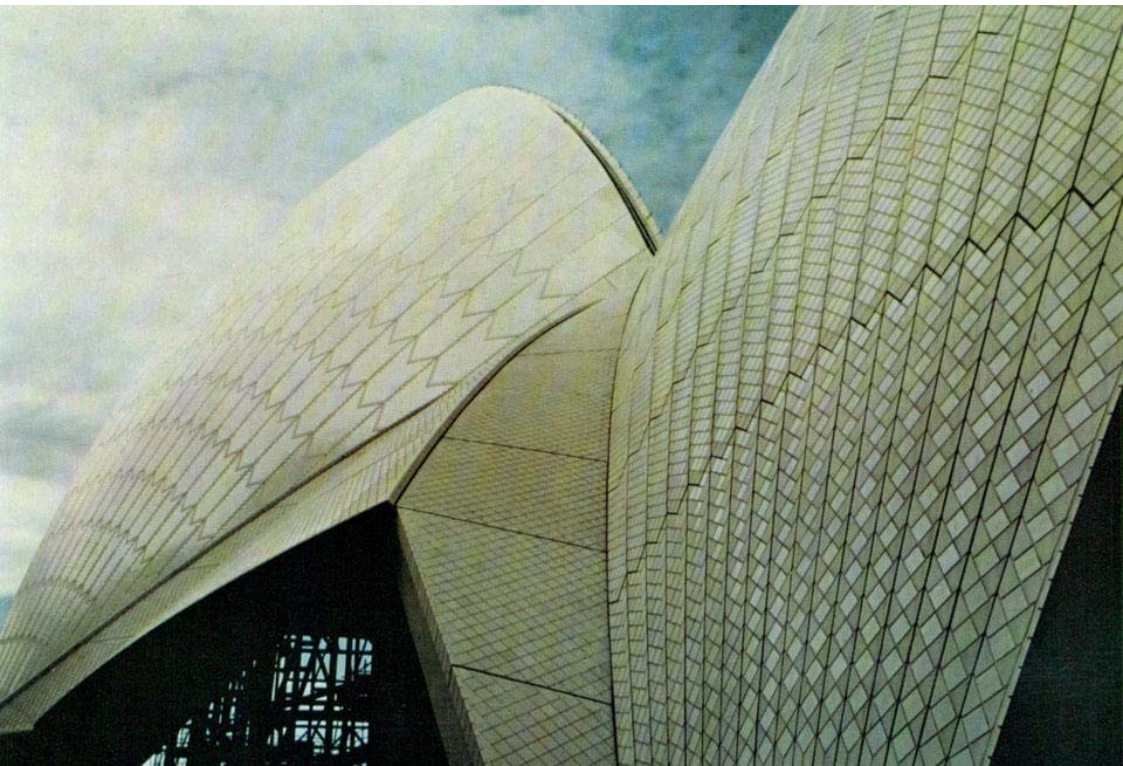
VIII. CONCLUSIONES





TEATRO DE LA ÓPERA
Fotografías de Charles Eames. Sydney, 1967

Fuente: Revista Domus, 1970, nº 490



VIII. CONCLUSIONES

Sydney fue el punto final de la vuelta al mundo que Charles Eames y Peter Hall realizaron en 1967. Allí visitaron las obras del Teatro de la Ópera de Jorn Utzon, donde se encontraban ejecutadas ya las membranas esféricas revestidas de paneles cerámicos prefabricados que concretan el perfil definitivo del edificio. Utzon había redactado la tercera fase del proyecto que contemplaba la construcción de un muro cortina de montantes de madera revestidos de bronce para potenciar la ingravidez de las cáscaras y la ejecución de unas vigas articuladas de madera laminada para fijar el perfil acústico de las salas; un desencuentro político había forzado en 1966 la renuncia de Utzon a la dirección de los trabajos y la contratación de otro equipo de arquitectos para la continuación de las obras.

El interés documental de las fotos que realizó Charles Eames en Sydney viene dado por configurarse como fedatario del estado de las obras tras la dimisión de Utzon. El edificio no se terminará hasta 1973, pero en las fotos de Eames todo es Utzon, nada enmascara el sobrio apoyo sobre el robusto zócalo de piedra, ni el escultórico alarde estructural ni la impecable pátina cerámica que lo reviste. Todo es expresión estética y, a pesar de su desnudez, todo es función.

Antes, en 1949, Jorn Utzon había obtenido una beca para viajar a Estados Unidos donde visitó la casa Eames recién concluida en Pacific Palisades. Por eso, el interés recíproco de un arquitecto americano hacia la obra de un danés en Australia es el testimonio de una arquitectura, la del Estilo Internacional, que encuentra definitivamente en la consistencia formal el argumento universal para

proyectar: el concepto de *forma* como sistema de relaciones visuales que articula las especificidades culturales locales, la atención al lugar, el cumplimiento de una función, el empleo de un determinado sistema constructivo vinculado a una estructura portante y la cualificación interior de los espacios.

La modernidad en Granada participa de esta síntesis desde su periferia, confirmando puntualmente durante los años cincuenta y sesenta la expansión universal de unos principios que superan la frialdad de las vanguardias de entreguerras para configurarse como una nueva manera de proyectar. En los años de mayor desarrollo urbano de la ciudad, con fuerte presión especulativa resuelta por la administración con generosa dejadez, es posible identificar obras que atienden al encaje urbano, al orden interno, a la adaptación racional de un programa, a la estructura y a la construcción, al ritmo del conjunto; es decir, a todo el sistema de relaciones que definen la identidad del edificio.

1. Sobre el método

Las obras de Jiménez Jimena proponen un discurso en el que el cumplimiento del programa se establece como criterio básico de partida vinculado a un reconocible simbolismo urbano, pero con escasa articulación de la estructura leída en términos de espacio. Si bien el detalle constructivo se plantea como línea argumental que cierra las claves conceptuales del edificio, la estructura y la construcción no definen una *forma* en sí misma capaz de añadir valores arquitectónicos a las relaciones con el resto de agentes del proyecto, planteándose como un mero instrumento para resolver problemas. Así, la función identifica al edificio desde la monumentalidad urbana y desde una afortunada solución epitelial de carácter puramente visual. Pero sus edificios no son formalmente consistentes.

El carácter afable y expansivo de Jiménez Jimena tiene que ver con esta fragilidad formal y se puede deducir de los documentos rastreados en su archivo: plantas delineadas como trascripción directa de croquis, sin elaboración posterior, numerosos dibujos de detalle a mano alzada y decisiones a pie de obra fundamentan una trayectoria con dispares tensiones creativas, con distintas voces y poco selectiva en la elección de los encargos. Sin embargo, cuando las circunstancias lo permiten, Jiménez Jimena es reconocible, su tono distingue valores que deben incorporarse al discurso de la modernidad desde lo cotidiano, haciéndola aprehensible, sencilla, inmediata. Carlos Pfeifer, en cambio, establece un orden interno que organiza el proyecto sin violentar las lógicas particulares de los elementos que lo constituyen. Esa coherencia interna emana de la lógica de la razón y se manifiesta asimismo en

la rigurosa adaptación del programa en volúmenes funcionales pero, además, en la regularidad geométrica de la estructura y en la consistencia material del objeto construido.

A pesar del ambiente de exaltación organicista existente en la Escuela de Barcelona cuando Pfeifer acaba sus estudios, su paso por la Oficina Americana de Proyectos de Madrid en 1954 ratifica en sus primeras obras el mecanismo de aplicación de la razón a la lógica de concepción de los edificios. Los proyectos de Pfeifer se definen por el rigor funcional y la claridad planimétrica. La estructura, inserta en una malla geométrica, determina las pautas sobre las que se establece el esquema espacial. El sistema constructivo, concretado por una arriesgada experimentación matérica, enriquece y estimula el proyecto, donde no se perciben restos de modernidad fingida: su discurso es rectilíneo y homogéneo, reconocible desde la versatilidad de los recursos materiales y constructivos, formalmente intachable. Su ascendencia alemana alimenta una personalidad exigente y severa, que evoluciona durante el proceso creativo y que enriquece la ejecución final sin concesiones figurativas. Es esa ligazón interna la que ha permitido que la Casa Sindical de Granada pierda la coherencia formal con la intolerable disolución del sistema constructivo y de la materialidad antes que con la radical modificación del programa funcional para adaptarla a un nuevo uso hotelero.

José María García de Paredes expande desde su centralidad madrileña una versión íntima de la modernidad basada en una obra cuantitativamente contenida pero dilatada geográfica y tipológicamente. Su proximidad a los focos de producción del debate arquitectónico y su enriquecedora vocación

viajera forjan una trayectoria que añade a los factores integrantes de las relaciones formales del proyecto una especial sensibilidad hacia el emplazamiento y un erudito reconocimiento de los ecos del lugar.

De los tres actores analizados, es el autor de arquitectura más íntima y, por tanto, menos previsible. Sus lúcidos planteamientos racionales de partida y su preocupación ordenadora, tamizados por su fina ironía sevillana, consiguen arquitecturas para ser escrutadas con los ojos entornados, arquitecturas en las que al espectador se le regala la capacidad de experimentación del espacio, es sujeto activo de la percepción. A la razón, la función y el sistema estructural y constructivo se suman el conocimiento, las referencias culturales y la economía de medios para proponer objetos sin apriorismos en los que la mirada se convierte en mecanismo de indagación. Por eso son las arquitecturas menos preocupadas en la apariencia, donde la expresión personal se diluye ante la evidencia del invisible orden subyacente.



TORRE NEPTUNO. José Jiménez Jimena, 1966
VIVIENDAS EN PLAZA DE LOS CAMPOS. José María García
de Paredes, 1969

Foto Colegio de Arquitectos de Granada

2. Sobre las referencias

Si bien el concepto de *forma* como relación nace en Europa, lo cierto es que encuentra en el desarrollo urbano de las ciudades iberoamericanas una versión especialmente consistente, alejada de dogmatismos y de retóricas formulaciones disciplinares. Su vasta extensión geográfica no evita la diversificación nacional, pero consigue un discurso que, con gran homogeneidad conceptual, funde modernidad, tradición y realidad. Esta interpretación, por afinidad cultural y social, se convierte en trasvase cultural que enriquece los contenidos del Estilo Internacional a un lado y otro del Atlántico, encontrando en Granada una versión conceptualmente próxima.

Los proyectos residenciales de Jiménez Jimena reproducen, una década más tarde, soluciones compositivas y respuestas urbanas presentes en edificios de Montevideo, Buenos Aires, La Habana y Barcelona. Las bandejas de balconadas corridas de calle Neptuno remiten a la arquitectura turística de la playa de Pocitos de Raúl Sichero y de Torremolinos de De la Hoz; el despiece geométrico de las fachadas de la plaza de Bibataubín resuena a edificios de Mitjans y Moragas; la transparencia y la vinculación entre el espacio urbano y el ámbito privado de los portales tienen antecedentes en soluciones similares de Mario Roberto Álvarez. Pero, a diferencia de estos, no logra la integración formal susceptible de reproducir aquellos valores de racionalidad de planteamiento, integración entre estructura y espacio arquitectónico y flexibilidad interior. Jiménez Jimena nunca viajó fuera de España.

En el caso de Carlos Pfeifer, la identificación entre estructura espacial y construcción se ejecuta con un grado

de precisión que hace creíble su formulación moderna desde una radicalidad casi metafísica. Las esquemáticas retículas volumétricas de las fachadas del edificio de la avenida de Dílar construido en 1960 remiten a las primeras obras de Quintana en La Habana; la Escuela de Maestría Industrial avanza hacia una materialización exacta con ecos del optimismo tecnológico de Jacobsen, de la lógica de la fabricación industrial de la arquitectura americana de Saarinen y del protagonismo estructural de la Facultad de Derecho de Barcelona, alcanzando un nivel de innovación épico para un entorno con otros indicadores económicos y productivos. La voluntad formal de la modernidad de Pfeifer prioriza las condiciones matéricas del edificio con expresión de avances tecnológicos a través de nuevos materiales y de nuevos principios constructivos. El Colegio Mayor Loyola parte de la racionalidad del planteamiento y del empleo de la malla octogonal como unidad estructural y célula espacial aditiva. Encuentra raíces italianas en la adaptación realista del edificio a reconocibles tradiciones vernáculas e identifica referencias iberoamericanas en la necesaria componente artesanal que exige la puesta en obra de unos materiales hasta entonces considerados experimentales.

La variedad tipológica que aborda García de Paredes en su trayectoria granadina potencia su perseguida singularización del encargo a través de respuestas medidas y específicas. De sus viajes por Centroeuropa se decanta una voluntad de respuesta crítica a la modernidad con evidentes vínculos en la síntesis escandinava; su estancia en Italia aporta un entendimiento del entorno que filtra las respuestas arquitectónicas con objetos íntegros que subrayan el concepto esencial de forma sin

adscripciones estilísticas. La construcción potencia las virtudes espaciales pautadas desde la trama estructural, sin rasgos de afectación constructiva y lejos de versiones brutalistas en boga. Se emplean materiales del lugar, suficientemente verificados en la práctica, que han garantizado un óptimo comportamiento ante el paso del tiempo en sus edificios: su modernidad no envejece, parece permanentemente contenida en un discurso inacabado.



BANCO DE ESPAÑA. Secundino Zuazo, 1941
BANCO DE GRANADA. José María García de Paredes, 1972

Foto Colegio de Arquitectos de Granada

3. Sobre las conexiones

La primera mitad de la década de los sesenta contempla una afluencia de arquitectos de la Escuela de Madrid correspondientes a la ya citada segunda generación de posguerra. Las diferentes versiones de lo moderno abren un amplio abanico de referencias que tendrán eco en las obras de los arquitectos locales, sobre todo aquellas más próximas al racionalismo. Fray Coello aporta una simplificación figurativa y un elementalismo geométrico que, sin el control intelectual del proyecto que garantiza el arquitecto-dominico, se convertirá en un estilo más. Los proyectos de Higuera encuentran mayor dificultad de asimilación dada su desbordante originalidad creativa. Por eso los edificios que buscan una paleta de recursos para configurarse como un conjunto de recetas de estilo se adhieren a la corriente racionalista, más fácilmente imitable.

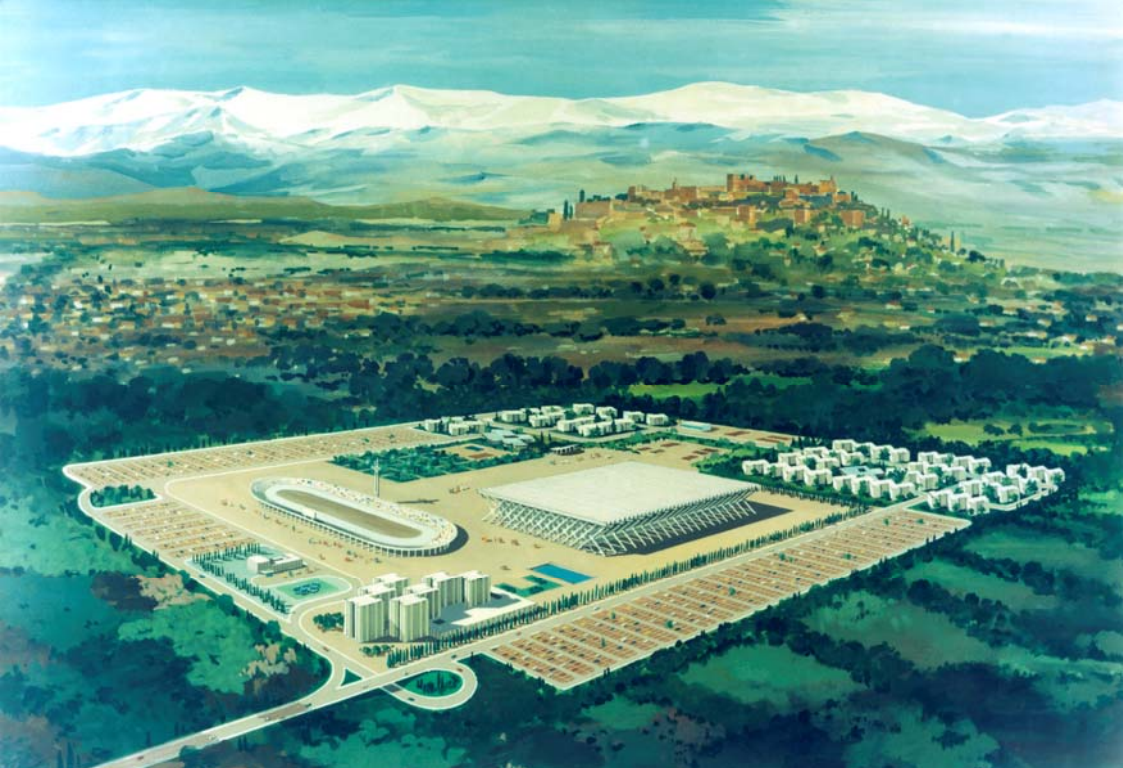
La referida mecánica de trabajo de Jiménez Jimena alimenta un individualismo profesional que se refleja en escasas colaboraciones arquitectónicas; únicamente Manuel García Creus y Luis Ceres Frías, al principio y al final de su trayectoria, colaboraron en ocasiones puntuales. Sus escritos periódicos en la prensa local ofrecen discursos genéricos, sin sistematizaciones ni reflexiones teóricas profundas, más de índole filosófica que disciplinar. Es la suya una arquitectura más de apariencia, consecuencia de un filtrado personal de las publicaciones especializadas que poblaban su biblioteca, aunque sin chequeo ni actualización con las corrientes arquitectónicas imperantes en los focos de debate arquitectónico, con los arquitectos de Madrid que trabajaron en Granada durante sus años de consolidación

profesional o con una vocación viajera. Sí que es destacable la colaboración con otros artistas plásticos, en especial Fuentes del Olmo, aunque sus frisos murales sufren una difícil integración compositiva, subrayando su carácter subsidiario frente a la arquitectura en la que se inscriben.

Carlos Pfeifer tiende en mayor grado al trabajo en equipo, siendo Miguel Castillo Moreno su colaborador más habitual, aunque más centrado en la puesta en valor de la ejecución material de la obra que en la personal elaboración y desarrollo de la idea de proyecto. La obra realizada en común con Fernando Higuera y Antonio Miró en la avenida de América demuestra, a pesar de la base racional de partida, la primacía de valores próximos a lo popular y a las tradiciones vernáculas ya experimentados por el genio madrileño. El orden geométrico y la modificación del material de acabado de los octógonos del Colegio Mayor Loyola, dejando el ladrillo cara vista con la expresión de su textura original, probablemente sean deudores de aquella colaboración.

García de Paredes alimenta en sus primeros años de ejercicio profesional continuas colaboraciones con otros maestros de la Escuela de Madrid: Rafael De la Hoz (con el que obtiene el Premio Nacional de Arquitectura en 1956), José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún y Javier Carvajal (consiguen en 1957 la medalla de Oro de la Trienal de Milán) añaden complejos trasvases que se reflejan en su íntima arquitectura posterior. La relación directa con los arquitectos de la primera generación, sus conexiones interdisciplinares con artistas plásticos (Jorge Oteiza, Pascual de Lara, Gustavo Torner, Alberto Schommer) y su amistad con Gio Ponti, director de la revista *Domus*, le

ponen en contacto permanente con la versión más actualizada del debate arquitectónico, convirtiendo estos influjos en sustrato propio. La docencia que imparte en Madrid y en Sevilla y su ejercicio como Académico de Bellas Artes en ciudades geográficamente muy distantes justifican su vocación intelectual renovadora desde la medida y la elección razonada de las soluciones adecuadas. García de Paredes construye arquitecturas importadas, pero nunca dejará de ser un arquitecto local. Las obras de García de Paredes son así porque parece que no pueden ser de otra manera.



CIUDAD OLÍMPICA. Miguel Fisac, 1969
Fundación Miguel Fisac



FACULTAD DE DERECHO. Alejandro de la Sota, 1971
Fundación Alejandro de la Sota

4. Epílogo

Los síntomas de agotamiento de la modernidad se detectan a principios de los años setenta, encontrando en Granada dificultades añadidas para clausurar un discurso que nunca se manifestó como un universo creativo imbricado en la cultura local. Los maestros madrileños dejan de construir en Granada en la segunda mitad de la década de los sesenta, quedando limitada su aportación a proyectos no realizados: Fisac deja en el papel unos bocetos en 1969 para la construcción de una ciudad olímpica en la Vega de Granada; en 1971 el propio Fisac ve cómo una vivienda unifamiliar en Baza es construida según su traza pero con sistemas constructivos convencionales en lugar de los encofrados flexibles de hormigón inicialmente previstos; una propuesta de 1971 de Alejandro de la Sota para Facultad de Derecho en el Campus Universitario de Cartuja se queda a nivel de anteproyecto; García de Paredes, como ya se ha comentado, ve frustrados entre 1970 y 1972 dos importantes proyectos en Granada; Fernando Higuera no desarrolla un conjunto de viviendas proyectado en 1976 en la Cuesta Escoriaza. Huérfanos de referentes y afectados por una profunda crisis económica, los arquitectos locales adoptan diferentes actitudes en los años fronterizos de superación de la modernidad.

Jiménez Jimena propone meritorios ensayos matéricos, aunque su figuratividad de raíz neoplástica esboza un sistema formal limitado, con escaso reflejo en el orden interno del proyecto. Su último proyecto importante, la Residencia de Hermanas Trinitarias junto al río Monachil de 1969, aporta a su trayectoria cierto grado de dimisión: confuso ante las corrientes que proclaman la cruzada contra la modernidad,

el edificio del barrio del Zaidín busca desde el funcionalismo volumétrico un radical despojamiento figurativo. En cierto modo, certifica en esta renuncia una vuelta al origen como testimonio de su inequívoca fidelidad a los principios del Estilo Internacional; tras cultivar una arquitectura que aproxima la modernidad al concepto histórico de estilo, su distanciamiento con una doctrina que busca la apariencia como reclamo publicitario justifica su retirada del ejercicio profesional en 1978.

Carlos Pfeifer expresa un novedoso empleo de productos industriales desde el racionalismo y el control funcional del edificio. No obstante, las incursiones brutalistas de los últimos proyectos parecen anunciar un mayor protagonismo constructivo en la consideración espacial y figurativa y una renovada lectura táctil de los edificios en versión rezagada de las casas Jaoul de Le Corbusier. La propia autonomía profesional que cultivó con severidad durante su trayectoria fuerza su retirada mediados los años ochenta, consecuencia lógica de la implantación del posmodernismo como enmienda preferente a los postulados de la modernidad.

García de Paredes navega con el posmodernismo mediante esforzadas derivas que, debido a su trascendencia simbólica, generan un llamativo eco profesional. A menudo olvidado por la crítica como una de las figuras claves de la modernidad en España, fueron más las alusiones negativas a este desencuentro que los reconocimientos acumulados en tres décadas de intachable compromiso. En los auditorios de Madrid y Valencia, ya de lleno en los años ochenta, irrumpen valores tales como el énfasis en la apariencia, la cultura de masas y el eclecticismo que explican un

alejamiento hacia posiciones más elaboradas, trascendiendo su propia experiencia.

Por ello, de los tres arquitectos analizados, García de Paredes es el único capaz de traducir su racionalidad de planteamiento a una voluntad de superación histórica del Movimiento Moderno. Y en ese tránsito, el Auditorio Manuel de Falla constituye la estación término. Es allí, en la ladera de la Alhambra, donde las vanguardias están presentes de manera menos reconocible, tamizadas por el peso de la historia e integradas en un discurso coral. Y es en esa ladera donde estalla la expresión culta y erudita del Estilo Internacional en cuanto movimiento capaz de integrar unos valores universales anclados al concepto de *forma* con la exacta ejecución artesanal y los ecos que aporta la cultura del lugar.

BIBLIOGRAFÍA



BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se ha elaborado siguiendo los criterios de presentación de la Norma ISO 960.

ÁBALOS, Iñaki; LLINÁS, Josep; PUENTE, Moisés. *Alejandro de la Sota*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

ALDAY, Iñaki [et al.]. *Aprendiendo de todas sus casas*. Barcelona: Ediciones UPC, 1996.

ALEGRE FREYRE, Roy Luis. *Génesis del Movimiento Moderno*. En: <<http://es.scribd.com/doc/464853/GENESIS-DEL-MOVIMIENTO-MODERNO>>.

ALONSO LOREA, José Ramón. *Arquitectura cubana siglo XX*. En: <<http://www.monografias.com/trabajos915/a-modo-apuntes/a-modo-apuntes.shtml>>.

ALVA, Ernesto [et al.]. *Barragán, obra completa*. Sevilla: Tanais Ediciones, 1995.

ALVAR AALTO. *Oeuvre Complète. Band I 1922-1962*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1963, pp. 200-203.

ÁLVAREZ, Fernando; PICH-AGUILERA, Felipe; ROIG, Jordi. *La Ricarda. Antoni Bonet*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1996.

ÁLVAREZ, Mario Roberto. *Arquitectura, forma y ciudad*. En: <<http://www.scribd.com/doc/27674625/Mario-Roberto-Alvarez>>.

ÁLVAREZ CHECA, José ; RAMOS GUERRA, Manuel. *Obra construída. Luis Barragán 1902-1988*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1995.

AMADÓ, Roser; DOMENECH, Lluís. "Barcelona, los años 40: arquitectura para después de una arquitectura". *Cuadernos de Arquitectura*, 1977, nº 121, pp. 4-7.

AMBASZ, Emilio. *Architecture of Luis Barragán*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1976.

AMBASZ, Emilio. *Algunas notas sobre una correspondencia mental...* En: <<http://www.amanciowilliams.com/>>.

AMÓN, Santiago. *De Stijl y la noción de lo moderno*. En: <<http://www.santiagoamon.net/contenido.htm>>.

AMÓN, Santiago. "Higueras y Miró". *Nueva Forma*, 1971, nº 65, pp. 2-35.

ARANGUREN, José Luis [et al.]. "Viviendas en Granada". *Arquitectura COAM*, 1969, nº 129, pp. 20-21.

ARANGUREN, José Luis [et al.]. "La obra Sindical del Hogar construye en Granada 916 viviendas prefabricadas tipo Exa". *Hogar y Arquitectura*, 1963, nº 45, pp. 6-9.

ARMESTO, Antonio; MARTÍ ARIS, Carlos. *Sostres arquitecto*. Barcelona: Ministerio de Fomento y COA Cataluña, 1999.

BALDELLOU, Miguel Ángel. "Centro Manuel de Falla. Condicionantes y desarrollo de una idea". *Bellas Artes*, 1978, n° 61, pp. 3-8.

BALDELLOU, Miguel Ángel. *José María García de Paredes*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.

BALDELLOU, Miguel Ángel. *Gimnasio Maravillas*. Madrid, 1960-1962. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 1997.

BALSLEV, Lisbet. "Arne Jacobsen 1902-1971". *2G*, 1997, n° 4, pp. 4-15.

BANHAM, Reyner. *El brutalismo en arquitectura ¿Ética o estética?*. Barcelona: Gustavo Gili, 1967.

BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

BANHAM, Reyner. *La Atlántida de hormigón*. Madrid: Editorial Nerea, 1989.

BARRIONUEVO, Antonio. "Casa en el pinar de Ofir". *Documents de Projectes d'Arquitectura*, 1998, n° 14, pp. 36-41.

BAYÓN, Mariano. "Sobre Arne Jacobsen". *Arquitectura COAM*, 1990, n° 283-284, pp. 134-139.

BLAT PIZARRO, Juan. *Fernando Moreno Barberá. Modernidad y Arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

BO BARDI, Lina. *Casa de vidrio*. En: <<http://www.arquilove.com.ar/galeria-imagenes/casa-vidrio-lina-bo-bardi>>.

BOHIGAS, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

BOHIGAS, Oriol. "Cuestionario". *Arquitectura COAM*, 1964, n° 64, pp. 52-59.

BOHIGAS, Oriol. "Piezas maestras de la arquitectura actual". *Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, n° 196, pp. 20-22.

BONET, Antonio. "Conjunto hexagonal la Manga del Mar Menor". *Arquitectura COAM*, 1969, n° 131, pp. 6-8.

BONET, Antonio. "Ciudad y arquitectura. La obra del equipo del Salado en Sevilla". *Arquitectura COAM*, 1978, n° 211, pp. 5-7.

BONFANTI, Ezio. *Arquitectura racional*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

BOZZANO, Jorge Néstor. "Buenos Aires, la Reina de Plata". *Arquitectura COAM*, 2009, n° 358, pp. 63-74.

BULLRICH, Francisco. "Arquitectura latinoamericana 1930/1970". En: *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Barcelona: Instituto Catalán Cooperación Iberoamericana, 2004, pp. 326-339.

BUNSHAFT, Gordon. "Lever House". *Architectural Record*, 1952, n° 111.

BYRNE, Gonzalo [et al.]. "Carta de Cádiz". En: *¿Renovarse o morir?*. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico, 2008, pp. 13-14.

CABANERAS, Darío [et al.]. *Universidad y ciudad*. Granada: Universidad de Granada, 1994.

CALATRAVA, Juan; GÓMEZ-BLANCO, Antonio. *Arquitectura y cultura contemporánea*. Madrid: Abada editores SL, 2010.

CAPITEL, Antón. "Madrid, los 40: ante una moderna arquitectura". *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1977, nº 121, pp. 8-13.

CAPITEL, Antón. "A vueltas con la Castellana, su transformación arquitectónica reciente". *Arquitectura COAM*, 1980, nº 222, pp. 16-24.

CAPITEL, Antón. "Alejandro de la Sota: una antología inconclusa". *Arquitectura COAM*, 1981, nº 233, pp. 17-23.

CAPITEL, Antón. "Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo". *Arquitectura COAM*, 1982, nº 236, pp. 9-16.

CAPITEL, Antón. "La aventura moderna en la arquitectura madrileña (1956-70)". *Arquitectura COAM*, 1982, nº 237 pp. 11-21.

CAPITEL, Antón [et al.]. "Francisco Cabrero". *Arquitectos*, 1990, nº 118.

CAPITEL, Antón [et al.]. *Guía de arquitectura. España. 1920-2000*. Madrid: Tanais Ediciones y Ministerio de Fomento, 1998.

CAPITEL, Antón. *Arquitectura de Madrid Siglo XX*. Madrid: Tanais Ediciones, 1999.

CENTELLAS SOLER, Miguel [et al.]. *Los pueblos de colonización en Almería*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 2009.

CENTELLAS SOLER, Miguel [et al.]. *La vivienda moderna. Registro Docomomo Ibérico 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos y Fundación Docomomo Ibérico, 2009.

CETTO, Max. "Arquitectura moderna en México". En: *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Barcelona: Instituto Catalán Cooperación Iberoamericana, 2004.

CHUECA GOITIA, Fernando [et al.]. *Manifiesto de la Alhambra*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta y Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1993.

CHUECA GOITIA, Fernando. "Eclecticismo". En: *Historia de la arquitectura occidental*. Madrid: Dossat, 1980. Tomo X.

CHUECA GOITIA, Fernando. "El siglo XX, las fases finales y España". En: *Historia de la Arquitectura Occidental*. Madrid: Dossat, 1980. Tomo X.

Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental (ed.). "Carlos Pfeifer. 3 obras de los años 50". *Arquitectura Andalucía Oriental*, 1985, nº 3, pp. 40-42.

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

CONENNA, Claudio. *La casa Curutchet, un poema arquitectónico de Le Corbusier en Argentina*. En: <http://www.arqchile.cl/publicacion_casa_curutchet.htm>.

CORTÉS, Juan Antonio. *Gobierno Civil de Tarragona, 1957-1964*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 2006.

CREMER, Lothar. "Medios acústicos en el Auditorio Manuel de Falla". *Arquitectura COAM*, 1978, nº 215, pp. 74-75.

CRUZ/ORTIZ, Arquitectos. *Cruz/Ortiz*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

DE LAS CASAS, Manuel. "Instituto de Estudios Hispano-portugueses". *Geometría*, 1992, nº 14, pp. 111-112.

DE LAS CASAS, Manuel. "Instituto Hispano Luso, Zamora". *A&V Monografías*, 1999, nº 75-76, pp. 44-51.

DÍAZ EREÑO, Gregorio. *Oteíza*. Burgos: Caja de Burgos, 2010.

DÍAZ RECASENS, Gonzalo; RUIZ CABRERO, Gabriel. "Introducción a la obra de algunos arquitectos sevillanos". *Arquitectura COAM*, 1978, nº 210, pp. 7-9.

DÍAZ RECASENS, Gonzalo. "La nueva Sevilla desde el Guadalquivir". *Construir Sevilla*, 1991, nº 4, pp. 10-12.

DÍAZ RECASENS, Gonzalo [et al.]. "José María García de Paredes y la Escuela de Arquitectura de Sevilla". En: *José María García de Paredes*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.

DÍAZ RECASENS, Gonzalo. "Fondo de espejo: remodelación de la plaza de Armas de Sevilla". *Arquitectura Viva*, nº 26, 1992, pp. 24-27.

DÍEZ BARREÑADA, Rafael. *Coderch, variaciones sobre una casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003.

EAMES, Charles; HALL, Peter. "Da Sydney". *Domus*, 1970, septiembre, nº 490, pp. 4-7.

ELIASH, Humberto. *A 20 años de la publicación del libro Arquitectura y modernidad en Chile 1925-65*. En: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/08/25/a-20-anos-de-la-publicacion-del-libro-arquitectura-y-modernidad-en-chile/>>.

FACHO, Aldo. *Movimiento Moderno y Estilo Internacional*. En: <<http://laformamodernaenlatinoamerica.blogspot.com/2009/03/movimiento-moderno-y-estilo.html>>.

FACHO, Aldo. *Definición de forma*. En: <<http://laformamodernaenlatinoamerica.blogspot.com/2009/03/definicion-de-forma.html>>.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. "Notas para un panorama de la arquitectura española contemporánea". *Arquitectura COAM*, 1964, nº 64, pp. 3-10.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. "Nueva Forma o la lucidez de la agonía". En: *Nueva Forma. Arquitectura, arte y cultura 1966-1975*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Fundación Cultural COAM, 1996.

FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban (coord.). *Fray Coello de Portugal: dominico y arquitecto*. Madrid: Fundación Antonio Camuñas, 2001.

FERRER FORÉS, Jaime. *Jorn Utzon. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis [et al.]. "América Latina". *A&V Monografías*, 1994, nº 48.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis [et al.]. "Alejandro de la Sota". *A&V Monografías*, 1997, nº 68.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Mies van der Rohe. Doce capítulos". *A&V Monografías*, 2001, nº 92, pp. 4-54.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Las décadas de Franco". *A&V Monografías*, 2005, nº 113, pp. 20-31.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; ISASI, Justo; LOPERA, Antonio. *La quimera moderna*. Madrid: Hermann Blume, 1989.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Javier. "Carlos Pfeifer de Formica-Corsi". *AQ*, 1994, nº 9, pp.18-37.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Javier. *De la figuración a la abstracción. Arquitectura en Granada 1950*. [Tesis doctoral inédita]. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Expresión Gráfica, 2005.

FILLER, Martín. "Hitos en el camino". *A&V Monografías*, 2000, nº 84, pp. 4-14.

FILLER, Martín. "Diseño a dúo". *A&V Monografías*, 2000, nº 84, pp. 51-65.

FISAC, Miguel. "Comentarios al artículo de Banham". *Arquitectura COAM*, 1961, nº 26, pp. 27-28.

FLORES, Carlos. "La Arquitectura de García de Paredes". *Hogar y Arquitectura*, 1965, nº 61, pp. 17-21.

FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1961.

FLORES, Carlos, GÜELL, Xavier. *Arquitectura de España 1929/1996*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1996.

FONTECILLA, Felipe [et al.]. *Banco fotográfico de arquitectura chilena*. En: <<http://www.barqo.cl/v1/proyecto.php?tipo=24&arqto=Emilio%20Duhart>>.

FRAMPTON, Kenneth. *Martorell, Bohigas, Mackay*. Madrid: Xarait Ediciones, 1985.

FRAMPTON, Kenneth. "El desconocido Mies van der Rohe". En: *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

FRAMPTON, Kenneth. "En busca de una línea lacónica". *A&V Monografías*, 1994, nº 47, pp. 26-32.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. "Homenaje a Coderch". *2G*, 2005, n° 3, pp. 4-13.

FREIXA, Jaume. *Josep Ll. Sert. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

FORMONOT, Françoise. "Un moderno inclasificable". *Arquitectura Viva*, 2003, n° 89-90, pp. 123-125.

FULLAONDO, Juan Daniel. "La Escuela de Madrid". *Arquitectura COAM*, 1968, n° 118, pp. 11-20.

FULLAONDO, Juan Daniel. "Notas de sociedad". *Nueva Forma*, 1974, n° 106, pp. 2-14.

FULLAONDO, Juan Daniel. "La escuela de Amsterdam y el Stijl". *Arquitectura COAM*, 1966, n° 90, pp. 11-21.

FULLAONDO, Juan Daniel. "Luz y sombra en la obra de Secundino Zuazo Ugalde". *Nueva Forma*, 1970, n° 54-55, pp. 31-45.

FULLAONDO, Juan Daniel; MUÑOZ, María Teresa. *Historia de la Arquitectura contemporánea española*. Tomos I, II y III. Madrid: Molly Editorial, 1997.

GALLARDO, Bosco. "Movimiento Moderno al Sur". *Lars Cultura y ciudad*, 2007, n° 8, pp. 54-59.

GARCÉS, Jordi; SORIA, Enric. "Proyectar en edificios existentes". *Lápiz*, 1984, n° 19, p. 44.

GARCÍA BUENO, Antonio. *José Jiménez Jimena, un arquitecto en una ciudad en transformación*. [Tesis doctoral inédita]. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Expresión Gráfica, 2003.

GARCÍA BRAÑA, Celestino [et al.]. *La Arquitectura de la Industria 1925-1965*. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico, 2005.

GARCÍA M., Rubén. *Reformulaciones a la arquitectura moderna*. En: <<http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/reform.htm>>.

GARCÍA DE PAREDES, Ángela. *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 1995.

GARCÍA DE PAREDES, José María; FRANCO, Enrique. "Exposición Falla en San Jerónimo, Granada". *Arquitectura COAM*, 1962, n° 45, pp. 42-45.

GARCÍA DE PAREDES, José María. *Centro de enseñanza media Juan XXIII: Memoria del proyecto*. Madrid: Archivo privado García de Paredes, 1964.

GARCÍA DE PAREDES, José María. "Centro de enseñanza media Juan XXIII". *Arquitectura COAM*, 1969, n° 132, pp. 44-45.

GARCÍA DE PAREDES, José María. "Real Sociedad de Tiro de Pichón. Granada". *Hogar y Arquitectura*, 1970, n° 89, p. 35.

GARCÍA DE PAREDES, José María. "Real Sociedad de Tiro de Pichón de Granada". *Arquitectura COAM*, 1971, n° 152, pp. 12-13.

GARCÍA DE PAREDES, José María. "Manuel de Falla en Granada". *Arquitectura COAM*, 1978, nº 215, pp. 72-73.

GARCÍA DE PAREDES, José María. "Un carmen imaginario: Albaycín, Granada". *Arquitectura COAM*, 1979, nº 221, pp. 48-49.

GARCÍA DE PAREDES, José María. "Ampliación de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada". *Arquitectura COAM*, 1983, nº 240, pp. 31-32.

GARCÍA DE PAREDES, José María. "Ampliación de la Fundación Rodríguez Acosta". *Quaderns*, 1983, nº 156, pp. 24-25.

GARCÍA QUIÑONES, Belén (coord.). *AC Publicación del Gatepac*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos; PICO VALIMANA, Ramón. *Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes Junta de Andalucía, 1999.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. "Los inicios del diseño andaluz contemporáneo". En: *Diseño (Industrial) en Andalucía. Piezas de autor 1920-1999*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 2000, pp. 23-29.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. "Apuntes para una breve historia de la Arquitectura Moderna en Andalucía". *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2005, nº 6-7, pp. 118-137.

GASTÓN GUIRAO, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

GASTÓN, Cristina. *Conferencia inaugural de la Exposición Arquitectura Moderna en América Latina 1950-1965 en Concepción, 2007*. En: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2007/10/14/exposicion-arquitectura-moderna-en-america-latina-1950-1965/>>.

GIEDION, Sigfried. "La arquitectura contemporánea en España". *Cahiers d'Art*, 1931, nº 3, pp. 157-164.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Editorial Dossat, 1978.

GÓMEZ DÍAZ, Francisco. *De Forestier a Sert. Ciudad y arquitectura en La Habana (1925-1960)*. Madrid: Abada Editores, 2008.

GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo. "La obra de Coderch". *Arquitectura COAM*, 1967, nº 107, pp. 3-17.

GONZÁLEZ-ARNAO, Antonio. *Algo sobre la modernidad*. En: <<http://www.fotoclub.org.uy/galeria/disparos3/index.html>>.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Plácido [et al.]. "Comunidad y sociedad: equipamientos para la modernidad en Andalucía". En: *Equipamientos públicos I, lugares públicos y nuevos programas: 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos y Fundación Docomomo Ibérico, 2010, pp. 37-89.

GRANELL i MARCH, Jordi (ed.). *La arquitectura del sol*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña [et al.], 2002.

GROPIUS, Walter. *Alcances de la arquitectura integral*. Buenos Aires: Ediciones La Isla, 1963. En: <<http://laboratorioarquitecturaperu.blogspot.com/search/label/>>.

GUERRA DE LA VEGA, Ramón. *Madrid, 1920-1980*. Madrid: Edición del autor, 1986.

GUIDARINI, Stefano. *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*. Milán: Skira, 2002.

HARO, Juan de; ARANGUREN, José Luis. "Unidades Vecinales de Absorción en las provincias de Granada y Jaén". *Hogar y Arquitectura*, 1969, n° 81, pp. 2-18.

HENAO CARVAJAL, Edison [et al.]. *Ciudad y arquitectura moderna en Colombia 1950-1970*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

HENAO, Edison; LLANOS, Isabel. "Sentido y vigencia de la arquitectura moderna colombiana". En: *Ciudad y arquitectura moderna en Colombia 1950-1970*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

HENAO, Edison. *Torre plataforma entre medianeras*. En: <<http://www.docomocolombia.com.co/docs/Edison%20Henoa.pdf>>

HERNÁNDEZ DE LA SALA, Silvia. "En busca de lo sublime. Carlos Raúl Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas". *VI Conferencia Internacional de Docomomo*. Ponencia leída en Brasilia, el 21 de septiembre de 2000.

HERNANDEZ PEZZI, Carlos. *José María García de Paredes*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.

HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo (coord.). *José María García de Paredes en Granada [1962-1990]*. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos, 2001.

HERNANDEZ SORIANO, Ricardo. *Plan Especial de Protección de Reforma Interior de la ATM-2, Santa Adela (Aprobación Definitiva: 21-12-2004; BOP: 01-06-2005)*. Granada: EMUVYSSA, Ayuntamiento de Granada, 2004.

HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. "Editorial". *Periódico de Arquitectura*, 2006, n° 10, pp. 4-5.

HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. "Miguel Fisac en Granada". *Periódico de Arquitectura*, 2007, n° 11, pp. 4-19.

HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. "Vanguardias arquitectónicas de altura en Sierra Nevada". *Diario Granada Hoy*, 11/7/2009, p.12.

HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. "García de Paredes, maestro contemporáneo". En: *Arquitectura y cultura contemporánea*. Madrid: Abada editores SL, 2010, pp. 65-76.

HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. "Antonio López, pintor". *Diario Granada Hoy*, 25/7/2011, pp. 38-39.

HIGUERAS DÍAZ, Fernando. *Fernando Higuera*. Madrid: Xarait Ediciones, 1987.

HITCHCOCK, Henry Russell; JONHSON, Philip. *El estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984.

HITCHCOCK, Henry Russell. "The Internacional Style: Twenty Years After". *Architecural Record*, 1951.

HITCHCOCK, Henry Russell. *Latin American since 1945*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1955.

HITCHCOCK, Henry Russell. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Cátedra, 1989.

HUMANES, Alberto [et al.]. *Cinco Proyectos de vivienda social en la obra de Oíza*. Madrid: Ediciones Pronaos, 1996.

HYATT FOUNDATION. *Gordon Bunshaft 1988 Laureate*. En: <http://www.pritzkerprize.com/laureates/1988_2/index.html>.

IBÁÑEZ SÁNCHEZ, Luis; JIMÉNEZ TORRECILLAS, Antonio. *Revista Periferia*, 1994, nº 13.

INZA, Francisco. "Comentarios al artículo de Banham". *Arquitectura COAM*, 1961, nº 26, pp. 29-32.

ISAC, Ángel. "Una sesión crítica de arquitectura en la Alhambra: el Manifiesto". En: *Monografías de la Alhambra*, 2006, nº 1, pp. 185-235.

ISAC, Ángel. *Crecimiento urbano y Arquitectura contemporánea en Granada 1951-2009*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010.

ISASI, Justo. "Historia de tres casas: Maison de verre, Villa Mairea, Eames House". *A&V Monografías*, 1993, nº 31, pp. 22-23.

JACOBSEN, Arne. *Conferencia en la concesión del premio Fritz Schumacher*, 1963. En: <<http://formamoderna.blogspot.com/>>.

JIMÉNEZ JIMENA, José. "Por la trayectoria del ofidio". *Diario Ideal*, tres de marzo de 1974.

JIMÉNEZ TORRECILLAS, Antonio [et al.]. "Entrevista a William Curtis". *Revista Periferia*, 1994, nº 13, pp. 40-47.

JIMÉNEZ TORRECILLAS, Antonio [et al.]. *Eladio Dieste 1943-1996*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1996.

JOHNSON, Philip. *Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú, 1960.

LAMBERT, Phyllis. "Inmersión en Mies: la etapa americana". *A&V Monografías*, 2001, nº 92, pp 86-95.

LAMPRECHT, Bárbara. *Richard Neutra*. Complete works. Köln: Taschen, 2000.

LAMPRECHT, Bárbara. *Neutra*. Köln: Taschen, 2004.

LANDROVE, Susana (ed.). *Equipamientos públicos I: Lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965*. Registro Docomomo Ibérico. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

LANDROVE, Susana (ed.). *Equipamientos públicos II: Ocio, deporte, comercio, transporte y turismo. Registro Docomomo Ibérico 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.

LE CORBUSIER. *Respuesta de Le Corbusier a Amancio Willians, 1946*. En: <<http://www.amanciowilliams.com/>>.

LE CORBUSIER. *Oeuvre Complète 1946-52*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1966, vol. 5, pp. 46-53.

LE CORBUSIER. *Precisiones*. Buenos Aires : Poseidón, 1978.

LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, 1979.

LISNOVSKY, Martín. *Modern Architecture: Internacional Style, 1932. Libro y Exposición*. En: <<http://arquitecturamashistoria.blogspot.com/2007/10/modernarchitectureinternational.html>>.

LÓPEZ CUENCA, Alberto. *El MoMA ha muerto ¿Larga vida al MoMA?* En: <<http://www.revistas culturales.com/articulos /96/revista-de-libros/396/2/el-moma-ha-muerto-larga-vida-al-moma.html>>.

LLOBET RIBEIRO, Xavier. *Base de datos Registro Docomomo*. En: <<http://www.docomomoiberico.com>>.

MARCO FRAILE, Ricardo; BUIL GUALLAR, Carlos (coord.). *El Gatepac y la revista AC. Catalizador de la vanguardia arquitectónica española 1931-1937*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2005.

MARÍN DE TERÁN, Luis. "Algunas notas sobre la arquitectura sevillana actual". *A&V Monografías*, 1985, n° 4, pp 32-39.

MARTÍN, Baltasar. *Arte y arquitectura: divorcio a la cubana*. En: <<http://arch.cubaencuentro.com/rawtext/arquitectura/>>.

MARTÍN MARTÍN, Eduardo [et al.]. *Guía de Arquitectura de Granada*. Granada: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía; Colegio de Arquitectos de Granada, 1998.

MARTÍN ZEQUEIRA, María Elena [et al.]. *La Habana. Guía de Arquitectura*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía; La Habana: Dirección Provincial de Planificación Física y Arquitectura, 1998.

MARTÍNEZ, Carlos. "Residencia en Bogotá". *Proa*, 1957, n° 111, pp. 18-21. En: <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/proa/>>.

MARTÍNEZ, Carlos. "Banco de Bogotá en Cartagena". *Proa*, 1958, n° 119, pp. 12-15. En: <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/proa/>>.

MATA, Juan. *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*. Granada: Diputación de Granada, 2003.

MAURE RUBIO, Lilia. "El Banco de España en Granada". *AQ*, 1989, n° 5, pp. 104-115.

MENDES, Manuel. "Nosotros. Una modernidad de frontera. Hacia un camino inacabado". En: *Arquitectura del Movimiento*

Moderno (1925-1965). Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico, 1996.

MENDOZA, Eduardo. *Tres vidas de santos*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2009, pp. 180-183.

MIRÓ I RUFÀ, Josep Maria. "Walden 7". *Cuadernos de Arquitectura*, 1975, n° 111, pp.13-21.

MOLINA CAMPOS, Enrique. "En el jardín de Bomarzo". *Periódico de Arquitectura*, 2008, n° 12, p. 5.

MONEO, Rafael. "La llamada Escuela de Barcelona". *Arquitectura COAM*, 1969, n° 121, pp. 1-8.

MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

MONTANER, Josep Maria. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.

MONTEYS, Xavier. *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, 1987.

MORALES, José; GILES, Sara de; GONZÁLEZ, Juan. "Carlos Pfeifer". En: *Los brillantes cincuenta: 35 proyectos*. Pamplona: T6 ediciones, 2004, pp.294-307.

MORALES SARO, María Cruz. *La arquitectura de Miguel Fisac*. Ciudad Real: Colegio Oficial de Arquitectos, 1979.

MORENO, José Ramón. "Herencia compartida. La modernidad colombiana". *Arquitectura Viva*, 2011, n° 138, pp. 21-25.

MORENO, Manuel; ELIASH, Humberto. *Arquitectura moderna en Chile (1930-50)*. Santiago de Chile: Universidad Católica, 1992.

MOSQUERA, Eduardo; PÉREZ CANO, María Teresa. *La vanguardia imposible*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990.

MOSQUERA, Eduardo [et al.]. *De la tradición al futuro*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1992.

MOSQUERA, Eduardo; PÉREZ CANO, María Teresa. *Cámara de Comercio e Industria. Córdoba, 1950-54*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 2001.

MOSQUERA, Eduardo [et al.]. "Rafael de la Hoz. Proyectos (1950-1980)". *Arquitectos*, 2001, n° 158.

MUÑOZ, María Teresa. *Corrales y Molezún*. Madrid: Ministerio de Fomento, 1996.

MUÑOZ, María Teresa. "A los 50 años del Estilo Internacional". *Arquitectura COAM*, 1982, n° 237, pp. 55-64.

OLIVEIRA, Olivia de. "Hacia Lina Bo Bardi". *2G*, 2002, n° 23-24, p. 24.

OYARZÚN, Rodulfo. *Casa taller en Proviñencia*. En: <<http://www.docomomo.cl/paginas/registro/14/casat.html>>.

PALOMAR VEREA, Juan. "El alquimista de la memoria". *Artes de México*, 1994, n° 23, pp. 34-41.

PEÑA AMARO, Antonio [et al.]. *Rafael De la Hoz, arquitecto*. Córdoba: Delegación Colegio de Arquitectos, 1991.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "La Escuela del toreo de salón. La joven arquitectura sevillana". *Arquitectura COAM*, 1978, n° 210, pp. 8-9.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor [et al.]. *Transformaciones 1492-1992*. Sevilla: COAA Occidental y COAA Oriental, 1992.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "En los orígenes del turismo moderno. Arquitectura para el ocio en el tránsito a la sociedad de masas". En: *Arquitectura moderna y turismo 1925-1965*. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico, 2004, pp. 15-34.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "Los pueblos de colonización". En: *Pueblos de colonización I: Guadalquivir y Cuenca Mediterránea Sur*. Córdoba: Fundación Arquitectura Contemporánea, 2006, pp. 7-11.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor. "Manantial de energías: arquitectura contemporánea del Manifiesto de la Alhambra". En: *Monografías de la Alhambra*, 2006, n° 1, pp. 89-125.

PÉREZ IGUALADA, Javier. *Arquitecturas comparadas*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008.

PÉREZ MORENO, Lucía. "El nuevo formalismo y una arquitectura sin utopía (1950-1972)". *Arquitectos*, 2010, n° 188, pp. 38-42.

PFEIFER, Carlos. *Colegio Mayor Loyola: Memoria del proyecto*. Granada: Archivo Universitario, 1962.

PFEIFER, Carlos. "Colegio Mayor Loyola". *Arquitectura COAM*, 1972, n° 168, pp. 14-16.

PFEIFER LÓPEZ-JURADO, Marina. "Carlos Pfeifer, arquitectura viva". *Alzada*, 2005, n° 81, pp. 74-83.

PÍA FONTANA, María [et al.]. *Colombia arquitectura moderna*. Barcelona, ETSAB, 2006.

PÍA FONTANA, María; MAYORGA, Miguel. "Volver a mirar". En: *Ciudad y arquitectura moderna en Colombia 1950-1970*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

PIÑÓN, Helio. *Arquitecturas catalanas*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977.

PIÑÓN, Helio. *Reflexión histórica de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones Península, 1981.

PIÑÓN, Helio. *El sentido de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC, 1997.

PIÑÓN, Helio. *Curso básico de proyectos*. Barcelona: Ediciones UPC, 1998.

PIÑÓN, Helio. *Mario Roberto Álvarez*. Barcelona: Ediciones UPC, 2002.

PIÑÓN, Helio. *Raúl Sichoero*. Barcelona: Ediciones UPC, 2002.

PIÑÓN, Helio. "¿Movimiento Moderno, estilo internacional o, simplemente, arquitectura?". En: *Arquitectura moderna y*

turismo 1925-1965. Valencia: Fundación Docomomo Ibérico, 2003, pp. 85-90.

PIÑÓN, Helio. *Materiales de proyecto*. Barcelona: Ediciones UPC, 2005.

PIÑÓN, Helio. *Teoría del proyecto*. Barcelona: Ediciones UPC, 2006.

PIÑÓN, Helio. "El estilillo Internacional". *Arquitectura COAM*, 2008, n° 351, pp. 34-39.

PIÑÓN, Helio. "Modernidad de la Constancia: Mario Roberto Álvarez en Buenos Aires". *Arquine*, 2003, n° 25, p. 72.

PIÑÓN, Helio. "Tres décadas en la obra de Coderch". *Arquitectura bis*, 1976, n° 11, pp. 6-14.

PIÑÓN, Helio. "No hay forma sin lugar". En: *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

PLANS, Sergi [coord.]. CATALÀ-ROCA. Barcelona: Fundación CatalunyaCaixa Obra social, 2011.

PONTI, Gio. "Exposición Manuel de Falla en Granada". *Domus*, 1963, n° 400.

PORTELA, César. "Perfil de Fernando Távora". *Documents de Projectes d'Arquitectura*, 1998, n° 14, pp. 14-17.

QUETGLAS, Josep. "El miedo a Coderch". *Carrer de la Ciutat*, 1979, n° 6, pp. 5-8.

QUETGLAS, Josep. "Introducción". En: *Opiniones sobre Arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983, pp. 7-8.

RODRÍGUEZ, Carme; TORRES, Jorge. *Grup R*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

RODRÍGUEZ, David. "Jaime Sanfuentes. Legado en Jardín del Este". *Asociación de Oficinas de Arquitectos de Chile*, 2006, n° 2.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

ROVIRA, Josep Maria. *Urbanización en Punta Martinet, Ibiza 1966-1971*. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos, 1996.

ROVIRA, Teresa. *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Barcelona: Instituto Catalán Cooperación Iberoamericana, 2004.

ROVIRA, Teresa. "Jaime Sanfuentes. Biografía". En: *Documentos de Arquitectura moderna en América Latina*. Barcelona: Instituto Catalán Cooperación Iberoamericana, 2004.

ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

SACK, Manfred. *Richard Neutra*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

SALMONA, Rogelio. "Casa de Huéspedes Ilustres". *Revista Periferia*, 1994, n° 13, pp. 48-66.

SALMONA, Rogelio. *Residencias El Parque*. En: <<http://obra.fundacionrogeliosalmona.org>>.

SANCHO, Rubén. *Arquitectura moderna en México: Augusto R. Álvarez*. En: <<http://formamoderna.blogspot.com/2006/02/augusto-h-alvarez.html>>.

SANCHO, Rubén. *Gordon Bunshaft S.O.M.* En: <<http://formamoderna.blogspot.com/2006/03/som.html>>.

SCHULZE, Frank. *Philip Johnson, life and work*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SEGRE, Roberto. *Medio siglo de Arquitectura cubana (1953-2003)*. En: <http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_40.htm>.

SEGRE, Roberto. *Antonio Quintana*. En: <<http://arquitectura-cuba.blogspot.com/search/label/Antonio%20Quintana>>.

SEGRE, Roberto. *Le Corbusier: los viajes al nuevo mundo*. En: <http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_46.htm>.

SERT, José Luis. "Auditorio Manuel de Falla de Granada". *Arquitectura COAM*, 1978, n° 215, pp. 70-71.

SERT, José Luis. "Apuntes sobre el Auditorio Manuel de Falla". *Bellas Artes*, 1978, n° 61, p. 9.

SMITHSON, Alison y Peter. *Cambiando el arte de habitar: piezas de Mies, sueños de los Eames, los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

SOLAGUREN, Félix. *Arne Jacobsen. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

SOLAGUREN, Félix. "El muro blanco". *Arquitectura COAM*, 1990, n° 283-284, pp. 50-59.

SOLAGUREN, Félix. *Arne Jacobsen. Aproximación a obra completa 1926-1949*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001.

SOSTRES, José María. "Creación arquitectónica y manierismo". *Cuadernos de Arquitectura*, 1955, n° 22, pp. 1-4.

SOSTRES, José María. *Opiniones sobre Arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.

SOTA, Alejandro de la. "Proyecto de edificio de Comunicaciones en León". *Arquitectura COAM*, 1981, n° 233, pp. 52-55.

SOTA, Alejandro de la. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Ediciones Pronaos, 1989.

SPAETH, David. *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

STIRLING, James. "Ronchamp and the crisis or rationalism". *Architectural Review*, 1956, n° 119, pp. 155-161.

SYRING, Eberhard [et al.]. *Scharoun*. Colonia: Taschen, 2007.

TAVORA, Fernando. *Casa de Férias em Ofir = Summer House at Ofir: Ofir, Portugal, 1957-1958*. Lisboa: Blau, 1992.

UPC. Departament de Construccions Arquitectòniques I. *Construcció arquitectònica I: el saber constructiu de l'arquitecte en el procés de la projectació arquitectònica*. Guia de l'assignatura i diccionari terminològic: curs 2005-2006. Barcelona: UPC, 2005.

VALDÉS, Alfonso. "La conexión americana. Torres Blancas". *Arquitectura COAM*, nº 228, 1981.

VAN DER ROHE, Mies. *Escritos, diálogos y discursos*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982.

VARELA GOMES, Paulo. "Cuestiones de lenguaje". *A&V Monografías*, 1994, nº 4, pp. 14-25.

VELA CASTILLO, José. *Richard Neutra. Un lugar para el orden*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

VILLANUEVA, Paulina; PINTÓ, Maciá. *Carlos Raúl Villanueva*. Sevilla: Tanais Ediciones, 2000.

VILLANUEVA, Alfredo; LEAL MALDONADO, Jesús. *Historia y Evolución de la Colonización Agraria en España. Volumen III*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo e Instituto de Estudios de Planificación Local, 1991.

VITALE, Daniele. "El tiempo y las obras". *Arquitectura COAM*, 1986, nº 259, pp. 6-9.

WISNIK, Guilherme. "Arquitectura moderna y patrimonio según Lucio Costa y Mario de Andrade". *Lars Cultura y ciudad*, 2009, nº 17, pp. 9-15.

ZEVI, Bruno. *Poética de la Arquitectura Neoplástica*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1960.

ZEVI, Bruno. "Visión y espacio-temporalidad en la Arquitectura moderna". *AQ*, 1990, nº 6, pp. 104-108.

