

LA VIVIENDA UNIFAMILIAR Y LA BÚSQUEDA DEL IDEAL ORGÁNICO: UNA EXPERIENCIA TRUNCADA

Iñigo Beguiristáin Repáraz

“Para los arquitectos la casa tiene el encanto del experimento. En la escala menor y en situaciones más compactas y de mayor control, es posible la especulación. Por lo general estas propuestas se han extendido a otros tipos de edificios. El debate de la casa se convierte en el debate de la arquitectura.”

COLOMINA, B¹.

En el curso de una investigación en torno a la vivienda unifamiliar en el ámbito de la modernización española, se observan coincidencias y paralelismos aparentemente casuales pero muy significativos en la obra de diversos autores. Afectan a viviendas de la década de los cincuenta en las que se resumen, de algún modo, los valores contenidos en los inicios titubeantes de una generación confundida, en busca de la ‘verdadera modernidad’ anunciada por Zevi². A dicha generación se deben las siguientes obras:

Casa Ugalde, Caldetas	1951	J. A. Coderch y M. Valls
Casa de campo, Tacoronte	1954	R. Henríquez
Unifamiliar en c/ Dr. Arce, Madrid	1955	A. de la Sota
Chalet Pérez del Pulgar, Cadaqués	1958	F. X. Barba Corsini
Casa Fernando Gómez, Durana	1959	F. J. Sáenz de Oíza
Casa de vacaciones, Cala-Nova	1960	Taller de Arquitectura
10 casas para artistas, El Pardo	1960-62	F. Higuera

La selección se basa, por un lado, en el hecho de que todas las obras representan experiencias desarrolladas en el campo de la vivienda unifamiliar³ y, por otro, en la expresión de libertad creadora que rige sus formas. Coinciden en la nada habitual circunstancia de no verse sometidas a los principios compositivos dictados por el ángulo recto o cualquier otra referencia geométrica aparente, y de no atenerse en absoluto a criterios relacionados con la modulación, la repetición o la seriación, a cualidades que no sean puramente formales o espaciales. En cuanto a su condición de viviendas aisladas, cabe significar que en aquellas situaciones críticas, puntos de inflexión en el frenético devenir de los acontecimientos que narran la historia de la arquitectura moderna, la casa, de dimensión menuda y volumetría y estructura poco comprometidas⁴, se convierte en el medio en el que los arquitectos elaboran sus discursos. En el caso que nos ocupa, no obstante, el interés no reside tanto en el valor específico de cada una de estas arquitecturas -algunas ni siquiera han gozado de gran difusión- como en lo que aparece de común en la serie:

- La primera coincidencia es la que ha hecho posible la selección. Estas viviendas se entienden en clave de “informalismo permisivo, espacialista y

1. COLOMINA, B., "Prefacio", en LLEÓ, B., *Sueño de Habitar. Colección Arqutesis nº3*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998, p. 6.

2. "Ya se ha observado también cómo, cuando en Madrid triunfaba la arquitectura moderna de la mano de una generación a la que hubiera correspondido ya heredarla, en la cultura arquitectónica occidental se producía con gran fuerza una importante revisión que, vía el eco de Bruno Zevi, interpretaba al "estilo internacional" como la fase revolucionaria, pero "infantil", de la arquitectura moderna. La verdadera maduración y desarrollo de ésta sólo podría tener lugar, según Zevi, si se perseguía el ideal orgánico, (...). Cuando los arquitectos madrileños hoy más reconocidos llevaron adelante el ideal moderno a partir de aquellos años, irán en su búsqueda lastrados por un difícil equivoco; esto es, armados con unos pertrechos intelectuales que superponían la ambición de insertarse en la arquitectura moderna propiamente dicha con la de ser pronto muy proclives a la citada revisión orgánica que, ahora paralelamente, les llega de fuera". CAPITEL, A., "La aventura moderna de la arquitectura madrileña", *Arquitectura*, nº 237, VII-VIII, 1982, p. 11. En este caso consideraremos que esta interpretación se puede aplicar, al margen de sistematizaciones y escuelas, al conjunto de los arquitectos españoles.

3. "Quizá de todas las definiciones que se hayan podido dar de vivienda unifamiliar, sea la más completa y acertada la de Hoffmann. Según el autor, 'una vivienda unifamiliar es una construcción cerrada en que existe una inmediata y directa comunicación de la vivienda con un terreno descubierto perteneciente al dominio privado'". USLE ÁLVAREZ, J., "Notas para un diseño", *Arquitectura*, nº 135, Marzo, 1970, p. 57.

4. "La facilidad de introducir reformas estructurales en la vivienda aislada facilitó la tarea inicial de transformar la herencia académica y clasicista mediante el influjo del movimiento *Arts & Crafts* y el impacto de las viviendas anglosajonas: (...)"; ALONSO, M. A., "Las villas del aire", en *Tecnología y Arquitectura*, nº 11-12, Diciembre 1990, p. 11. "La pequeña casa ha resuelto no pocas frustraciones en arquitectos que se iniciaban en la tarea profesional con un bagaje arquitectónico que poco tenía que ver con su medio"; FERNÁNDEZ ALBA, A., *La crisis de la arquitectura española, 1939-1972*, Edicusa, Madrid, 1972, p. 39. "Un modo que llevaba en sí, muchas veces, experiencias y contenidos arquitectónicos muy intensos, verdaderos manifiestos acerca de lo que la arquitectura quería ser"; CAPITEL, A., *Arte y Arquitectura en la vivienda española*, F.C.C., Madrid, 1996, p. 303.



Casa Ugalde, Caldetas 1951.
J. A. Coderch de Sentmenat y M. Valls.



Casa Catasús, Sitges 1956.
J. A. Coderch de Sentmenat y M. Valls.

plástico”⁵; tímidas incursiones en un universo que se mueve al ritmo que marcan las azarosas ondulaciones aaltianas o la sorprendente permisividad corbuseriana; pérdida de la referencia ortogonal; construcción directa -muro y losafrente a sofisticadas tecnologías; matices tradicionalistas y guiños localistas. El acatamiento riguroso de estos criterios no da lugar a duda. Para evitar ambigüedades, se han excluido obras con clara vocación organicista pero no del todo liberadas del yugo del ángulo recto. Si bien no se niega la existencia de más ejemplos que puedan apoyar la investigación y sus conclusiones, es justo reconocer que no se han encontrado, o que los que se han encontrado no se ajustan a los criterios establecidos. Hay que puntualizar, no obstante, que al haber considerado únicamente la obra más representativa de cada autor, no se han tenido en cuenta ni la casa Coderch (1955), ni algunas casas de Alejandro de la Sota contemporáneas a la casa en la calle Dr. Arce.

- Todas ellas constituyen experiencias novedosas, obras primerizas en materia de vivienda unifamiliar; proyectadas por jóvenes arquitectos, a la postre figuras fundamentales a la hora de trazar el perfil de lo que hoy conocemos como ‘arquitectura española contemporánea’.

- Resulta especialmente significativo constatar que estas experiencias no tienen solución de continuidad en las trayectorias particulares de los distintos autores. Constituyen, de algún modo, experiencias truncadas, al menos en lo que a la vivienda unifamiliar se refiere. Interesa profundizar, así, en la preferencia por la añorada seguridad que transmite el ángulo recto que, aún en el caso de permanecer fieles a los principios dictados por el pretendido ideal orgánico, manifiestan estos arquitectos en viviendas proyectadas posteriormente.

No se pretende sino suscribir, desde la vivienda, la tesis de que la mejor arquitectura española de los sesenta y primeros setenta, ambiciosa pero contenida, una de las que más altas cotas de reconocimiento ha alcanzado nunca, es consecuencia de haber experimentado los excesos del informalismo expresionista que estas casas anticipan. Una realidad que surge como respuesta a un obligado sometimiento a las directrices académicas -composición rígida y monumental- con las que se pretende dar forma al ‘Nuevo Imperio’. Esto da lugar a un período de creación desinhibida que se traduce en términos de libertad geométrica y -al principio por necesidad e imposición y después por convicción y rechazo a una excesiva tecnología- decantación de los aspectos formales, espaciales, constructivos y, en definitiva, más intemporales de la arquitectura popular. Al margen de las esperanzas que alimenta en los sesenta esta corriente tutelada por Fernández Alba, los arquitectos españoles, algunos a partir de sus experiencias en vivienda unifamiliar, se reconcilian con la escuadra y el cartabón, y valiéndose del bagaje adquirido en su particular aventura expresionista, producen una obra elegante, moderada, arraigada y madura, representativa de uno de los períodos más brillantes de nuestra arquitectura.

Se debe insistir, una vez más, en el valor de la vivienda unifamiliar como campo de investigación. Constatar que la pequeña historia de una serie de casas reunidas en torno a la libertad geométrica de sus formas y la ausencia de la referencia ortogonal como principio de composición -cualidades que denotan un decidido celo renovador y una explícita voluntad investigadora- anticipa lo que será la gran historia de lo que hoy conocemos como ‘arquitectura

5. CAPITEL, A., “La aventura moderna de la arquitectura madrileña”, cit., p. 13.

española contemporánea'. "El análisis microscópico de un detalle de la realidad nos puede conducir a la visión telescópica de todo un universo contemporáneo"⁶.

LOS ANTECEDENTES

"(...) la apertura y la disponibilidad para aprender de otras culturas en un intercambio de influencias es sólo posible cuando una sociedad ha conservado su genio y está segura de su identidad."

DREW, P⁷.

Conviene detenerse un momento en las circunstancias que han hecho posibles estas arquitecturas, para poder, así, entender mejor las enseñanzas que se derivan de su yuxtaposición. Son muchos los precedentes, y se hace especialmente difícil precisar una única fuente en un tiempo en el que, si ya no imposible, el acceso a la información sobre lo que acontece fuera de nuestras fronteras es todavía complicado. Hay que decir que estas obras son, fundamentalmente, consecuencia de una intensa experimentación, una laboriosa investigación llevada a cabo por mentes inquietas en un contexto decadente. Pero al margen de la incuestionable formación autodidacta de sus autores, no es difícil encontrar referentes -si bien a veces informaciones parciales y fragmentadas- tanto en el debate que está teniendo lugar en esos momentos y que alimenta la producción arquitectónica europea de más rabiosa actualidad, como en la más arraigada tradición de la arquitectura popular española. En este contexto, tanto el texto de Zevi, traducido al castellano en 1954⁸, como los Invariantes de Chueca⁹, de 1947, reciben la misma calurosa acogida y se convierten en los libros de cabecera habituales de muchos jóvenes arquitectos.

Aunque pueda parecer contradictorio, la obra Mies Van der Rohe constituye, si bien no de forma directa, la primera referencia obligada. Coderch se muestra muy expresivo en este sentido: "¡Hombre, claro!, Mies podría hacer lo que quisiera, simplemente porque era un gran maestro"¹⁰. A este respecto, son bastante conocidas las tesis que consideran la casa Ugalde como una reinterpretación organicista y expresionista del Pabellón de Barcelona de Mies¹¹. Una adaptación a la costa, a situaciones y entornos reales y concretos, al margen de las aspiraciones platónicas del ya clásico Pabellón. La correspondencia no es sólo evidente en la lograda fluidez espacial; la plataforma, el estanque, los patios o el pabellón de servicios testimonian una clara influencia sobre Codech. Obras posteriores de Sáenz de Oíza o de la Sota, entre otros, delatan la admiración que sienten los arquitectos españoles de esta generación por la obra del maestro alemán. Barba Corsini, a su vez, confiesa la influencia que recibe de Mies "por sus joyas, por sus logros formales, por su anticipación y su concepción estética en el uso del vidrio, por ser casi un profeta"¹².

De entre los pioneros del Movimiento Moderno el menos valorado es sin duda Le Corbusier. No hay que olvidar que había sido el máximo exponente del racionalismo ortodoxo y el Estilo Internacional que ahora las tesis revisionistas del organicismo, con Zevi a la cabeza, ponen en tela de juicio. Esto a pesar del cambio de orientación de su discurso hacia posicionamientos más permisivos. Así, Coderch lo considera mediocre arquitecto, nefasto urbanista, y sin embargo, genial panfletista¹³. Barba Corsini lo reconoce "en la fuerza de sus escritos, en su poder intelectual y agitador de la Arquitectura, en el de encontrar soluciones y también errores de los que aprender"¹⁴, pero nunca le

6. MONTANER, J. M. (Coord.), *Coderch casa Ugalde*, COAC, Barcelona, 1998, p. 10.

7. DREW, P., *La realidad del espacio. La arquitectura de Martorell, Bohigas, Mackay, Puigdomènech*, GG, Barcelona, 1993, p. 7. Hace referencia a una cita de Simone Weil en 1942; "El intercambio es sólo posible cuando cada uno conserva su propio genio, y esto no es posible sin libertad"; WEIL, S., *The need for roots: prelude to a declaration of duties towards mankind*, Londres, 1987, p. 156.

8. FLORES, C., "Arquitectura española 1929-1960: luces y sombras de tres décadas", en *Guía Arquitectura de España 1929-1996*, p. 23.

9. "Manifiesto estético o programa de tendencia, aquel modo de auto interrogación atendida, sobre todo, a aspectos de percepción del espacio y de definición de la forma considerados invariantes en la arquitectura española a lo largo de dos siglos. (...)"; SOLÁ MORALES, I. de, "Arquitectura española del siglo XX. Tres ideas para una interpretación", en *Guía de arquitectura. España 1920-2000*, p. 16.

10. SORIA, E., *J. A. Coderch de Sentmenat. Conversaciones*, Blume, Barcelona, 1979, p. 27.

11. MONTANER, J. M. (Coord.), op. cit., p. 26.

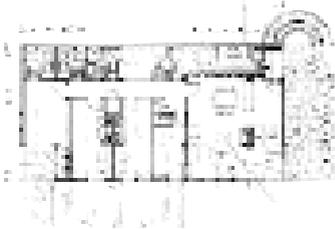
12. RUIZ MILLET, J. (Coord.), *Barba Corsini. Arquitectura 1953-1994*, Galería H2O, Barcelona, 1995, p. 10.

13. "Como arquitecto, y dentro de un determinado nivel, creo que no era de los buenos, creo que era bastante mediocre. Como urbanista, nefasto, y como panfletista genial. Ha hecho mucho daño a los que le han seguido"; SORIA, E., op. cit., p. 22. "A Le Corbusier, como arquitecto, le he cogido en errores de escala, y además en edificios pequeños; errores que son los peores que puede cometer un arquitecto como tal. (...) Le Corbusier no era un arquitecto extraordinario, ni mucho menos"; SORIA, E., op. cit., p. 15.

14. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 10.



Casa de campo, Tacoronte 1954.
R. Henríquez.



Cuatro Bungalows, La Laguna 1962-63.
R. Henríquez.

cautivará como otros. “F.L.I. Wright y Alvar Aalto obtendrían, aunque de forma esporádica, el favor que habían detentado en el segundo racionalismo Le Corbusier y Mies van der Rohe”¹⁵.

Wright está sin duda en el origen de la influencia que da lugar a estas primeras casas, y las referencias al gran maestro americano son inexcusables. Es él quien presenta las plantas abiertas, radiales y escalonadas como las más adecuadas a la pretendida continuidad interior-exterior¹⁶. Esta continuidad favorece el contacto directo con la naturaleza, una relación que los arquitectos españoles ven como uno de los medios para conseguir una arquitectura más humana. Barba Corsini descubre a Wright en el cine; “imágenes como la del pavimento negro o la escalera curvilínea exenta de *El manantial* (...) le servirán, incluso iconográficamente, en proyectos como el de los apartamentos La pedrera”¹⁷, anterior a Pérez del Pulgar. Del mismo modo, hay quien atribuye al gesto expresivo del pasamanos curvo de la escalera, todo el protagonismo en el interior de la casa en Dr. Arce¹⁸. Sáenz de Oiza no es ajeno a esta influencia, y él mismo reconoce sin reparos que la casa Lucas Prieto, inmediatamente posterior a la casa Durana, “se plantea como un ejercicio en el que desarrollar los modelos realizados por Wright para sus llamadas ‘casas de la pradera’¹⁹, lo que atestigua que conoce bien la obra del de Wisconsin. Son muy significativas las tesis que defiende Antonio Fernández Alba al respecto del seguimiento del que es objeto la obra de Wright²⁰:

“(…) sobre todo en proyectos de viviendas unifamiliares, donde el interés por el material y su adaptación a la naturaleza evocan virtualmente algunos de los aspectos más propagados de la obra del arquitecto americano. Su contenido espacial, difícil de elaborar y asimilar, se resolvía con soluciones más triviales, pues el organicismo wrightiano era un postulado que asignaba a la arquitectura una misión trascendente. (...) La demanda de este tipo de imágenes arquitectónicas encontraría códigos más simplificados en los ‘repertorios nórdicos’, un verdadero boom arquitectónico se abría en aquellos años en que la dictadura abría exiguas figuras.”

Este ‘repertorio nórdico’ -fundamentalmente la arquitectura finlandesa, y más concretamente la obra de Alvar Aalto, que visita España en 1949- constituye, quizá, la influencia más evidente. La nórdica es, además, una arquitectura que por su naturaleza y la economía de medios con que se construye, se adecua notablemente a la situación del país.

Son influencias difíciles de precisar, que se exponen a modo de referencia y que no tienen porque haber afectado a todos los autores en la misma medida. El expresionismo formal de estas casas remite, en principio, a obras de Erich Mendelsohn o Hans Scharoun, destacados exponentes de la escuela alemana de principios de siglo²¹. No obstante, es difícil que aquellos que las construyen a partir de 1956 no se vean afectados por el éxito contemporáneo de la propuesta de Utzon en Sidney o la solución de Saarinen para la terminal de la TWA en Nueva York. Por otro lado, también es posible establecer correspondencias con la disposición abierta de algunas casas de Rudolf Michael Schindler y Richard Neutra²², o con algunas obras de la reciente escuela brasileña, especialmente con la casa particular de Oscar Niemeyer en Canoas (1953)²³. Existe, del mismo modo, cierta analogía con la actitud contestataria de los jóvenes miembros del ‘Team X’, e incluso con su reivindicación de incorporar elementos de la cultura popular o profundizar en las cualidades básicas más íntimas del habitar. No podemos olvidar el importante papel que, sobre todo superado el ecuador de la década, desempeña la revista *Domus*. Sus

15. FERNÁNDEZ ALBA, A., op. cit., p. 14.

16. “Es evidente la influencia de la arquitectura de Frank Lloyd Wright, especialmente en su capacidad para manipular la ruptura de la caja tradicional y para desarrollar plantas de formas abiertas, estrelladas, radiales y escalonadas que son las que mejor se adaptan a la naturaleza”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 26.

17. RUIZ MILLET, J., op. cit., p. 9.

18. FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), *AV Monografías*, nº 68, Noviembre, 1997, p. 49.

19. AAVV, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 104.

20. FERNÁNDEZ ALBA, A., op. cit., p. 38.

21. “Las propuestas expresionistas de principios de siglo tardaron años en ser útiles para la arquitectura. (...) Finalmente, sus presupuestos se adaptaron a la economía de posguerra en la forma de planteamientos regionalistas enfrentados a un rutinario Estilo Internacional”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 46.

22. “Así podemos establecer comparaciones entre la casa Haines en Dana Point (1934) de Schindler o la casa Beckstrand en California (1940) de Neutra y la casa Ugalde, por las formas transparentes y dinámicas, abiertas y adaptadas al lugar y a las vistas”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 26.

23. “Se trata, asimismo, de un pabellón miesiano -de fina cubierta plana y espacio libre diáfano- totalmente adaptado al lugar y modificado mediante superficies curvas y orgánicas”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 29.

páginas recogen la obra de las más ilustres figuras de la arquitectura italiana, junto con la de otros no menos ilustres arquitectos europeos, contribuyendo de forma definitiva a la formación de las promociones más jóvenes de arquitectos españoles. Con los escasos textos de los maestros modernos que introducen algunas editoriales latinoamericanas, constituye una de las pocas publicaciones periódicas extranjeras a las que se puede tener acceso en la España de la posguerra. Ante la escasez de fuentes, es seguro que la crudeza de la estética neo-realista del cine italiano de finales de los cuarenta tuvo también repercusiones considerables.

Esta nueva concepción de la forma y el espacio que inaugura en España Coderch se aprovecha de las experimentaciones y los logros de las vanguardias de campos afines, como el cine, del que ya se ha hablado, la pintura y la escultura. Los autores, debatiéndose entre la arquitectura y la práctica escultórica, se afanan en el modelado de las formas hasta conseguir el efecto espacial deseado. Son sin duda las analogías biológicas y naturistas importadas del Surrealismo las que tienen mayor repercusión. En España encontramos importantes precedentes en la obra de los ya consagrados Salvador Dalí y Joan Miró. Al igual que el Surrealismo, esta corriente surge frente al desencanto reinante, como un foro donde poder expresar algo diferente.

Ateniéndonos al emplazamiento de muchas de estas casas y al origen de sus autores, no podemos pasar por alto una clara influencia mediterránea. La transparencia total como signo más evidente de modernidad, propia de la arrogante seguridad germánica, es sutilmente transformada para resolver la necesaria privacidad que los mediterráneos hemos heredado de la cultura islámica. En este contexto, constatamos también la recuperación del modernismo catalán, arquitectura con connotaciones islámicas y mediterráneas incuestionables. El caso más evidente a este respecto lo protagoniza Barba Corsini, que descubre la figura de Gaudí en los apartamentos la Pedrera. No obstante, es Ricardo Bofill quien mejor resume esta orientación mediterránea²⁴:

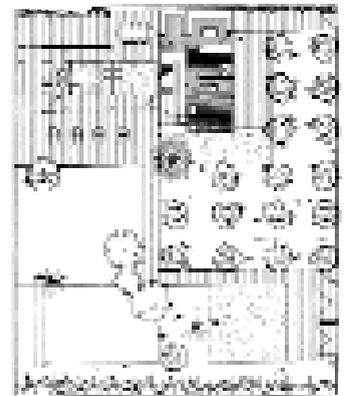
“Hijo de madre veneciana y padre catalán, mi educación visual y sensitiva se ha realizado en el Mediterráneo occidental. (...) Así, de este modo he atravesado distintas civilizaciones. Desde Alvar Aalto hasta Antoni Gaudí y desde la arquitectura vernácula mediterránea hasta las ciudades sin arquitecto destruidas en los bordes del Sahara.”

Tal y como se deduce de estas palabras, paralelamente y en sintonía con algunas influencias ‘modernas’, motivado en parte por la penuria económica y el aislamiento a que esta sometido el país, la arquitectura popular vernácula constituye el otro gran caudal de referencias del que se nutre la producción de estos jóvenes arquitectos. Se hacen eco de la tradición espacial y constructiva del lugar, procurando la adaptación y dulcificación de las frías y abstractas premisas pioneras afines al racionalismo ortodoxo. Buscan, en definitiva, una arquitectura adecuada a las circunstancias económicas adversas y la escasez de medios y materiales que caracteriza la España de la autarquía²⁵. Se pretende, no obstante, una transformación de la tradición distinta de la que han propuesto el folklorismo al uso antes de la guerra²⁶ -mal entendido regionalismo- o incluso el brutalismo que caracteriza la nueva arquitectura europea.

El mismo Coderch, refiriéndose a la casa Ugalde, reflexiona acerca de su deuda para con la cultura popular mediterránea: “(...) en una época en la que



Casa en c/ Dr. Arce, Madrid 1955.
A. de la Sota.



Casa para el Dr. Velázquez, Pozuelo 1959.
A. de la Sota.

24. JAMES, W. A. (Coord.), *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. Edificios y proyectos 1960-1985*, GG, Barcelona, 1988, p. 10.

25. “El gusto por el trazo suelto, por las materias orgánicas y por el *déshabillé* de las facturas encontraba un eco en los interiores populares y humildes de nuestra tradición que lo hacía atractivo y lo justificaba de cara a la galería”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 46.

26. “[...] decantación de ciertos aspectos formalizadores del realismo que encerraban las arquitecturas populares del país, frente a una tradición elaborada con los elementos más superficiales del folklore nacional”; FERNÁNDEZ ALBA, A., op. cit., p. 28.



Chalet Pérez del Pulgar, Cadaqués 1958.
F. X. Barba Corsini.



Chalet Mariéges, Tossa de Mar 1960-61.
F. X. Barba Corsini.

España estaba prácticamente aislada de toda influencia exterior fue la arquitectura regional la que me orientó en mi trabajo y me permitió realizar obras que luego fueron consideradas modernas”²⁷. En la casa en Dr. Arce, de la Sota aplica las experiencias que extrae de sus comentados viajes por la España rural. Fernando Higuera, en sus casas para artistas, pretende un resultado urbanístico “análogo al de la arquitectura popular de la Sierra de Gredos”²⁸. Todos estos jóvenes arquitectos hacen referencia en algún momento a la arquitectura popular como inspiradora de sus obras. Son sumamente interesantes las matizaciones de Ricardo Bofill al respecto de la adecuación de las formas vernáculas a las necesidades del hombre moderno²⁹:

“Conscientes de que la arquitectura popular de Ibiza daba respuesta segura e inmediata a las necesidades vitales de las gentes del país y de que éstas apenas tenían relación con nuestro cliente, ensayamos cubrir otro género de exigencias con idéntica expresión arquitectónica. Pusimos todo nuestro empeño en captar la esencia de esa arquitectura, (...)”

Por último, aunque curiosamente no se cite en los escritos de, o sobre, los autores de las obras objeto de estudio, y teniendo en cuenta las más que casuales coincidencias y similitudes que presentan entre sí estas últimas, cabe la posibilidad de una influencia directa de Coderch sobre los demás. No sólo es el primero en experimentar las virtudes y las inconveniencias de esta ‘nueva’ arquitectura. El hecho de que, a partir del crédito que merece a los ilustres críticos Ponti y Sartoris en la exposición organizada con motivo de la V Asamblea Nacional de Arquitectos en 1949, su obra aparezca publicada junto a la de las más admiradas figuras internacionales, supone un revulsivo a considerar. Más adelante insistiremos sobre este particular.

LAS CASAS

“Con una composición extraordinariamente libre tanto en planta como en altura, el edificio articula un sistema útil de espacios que se abren matizadamente hacia el paisaje marítimo del exterior en una viva gradación de zonas intermedias”.

SOLÀ-MORALES, I³⁰.

No se trata ahora de describir exhaustivamente cada una de estas casas, para eso no hay más que remitirse a la bibliografía específica, sino de profundizar en las causas de la libertad de expresión que las caracteriza, intentando establecer correspondencias que nos ayuden a entender el porqué de sus atrevidos diseños.

Conviene destacar, antes de nada, que sin la mediación o el patrocinio de clientes emprendedores y confiados, estas obras nunca hubieran sido posibles. A este respecto, son muchas las muestras de agradecimiento y la participación que atribuyen los autores a sus clientes, convirtiéndolos a veces en los verdaderos artífices de los proyectos, lo que se revela en sus memorias. Así consta en la descripción que hace Codech de la casa Ugalde; “La casa Ugalde: era un señor que se subió al terreno, se sentó bajo un algarrobo y vio unas vistas que le gustaban una barbaridad. Entonces me encargó una casa para salvar esto y para disfrutarlo”³¹. Del mismo modo, el proyecto de Bofill en Cala Nova se resume en el encargo: “Se nos pidió que, sin rehuir la tradición arquitectónica de la isla, diseñáramos una casa integrada en el paisaje”³².

27. CODERCH, J. A., “Historia de unas castañue-las”, en *Nueva Forma*, nº 106, Noviembre, 1974, p. 40. “La casa Ugalde, en Caldes d’Estrac, es la muestra más viva de esta madurez adquirida a partir de una culta interiorización de los datos de la cultura popular mediterránea”; SOLÀ-MORALES, I. de, *L’art català contemporani*, Editions Proa, Barcelona, 1972; también en MONTANER, J. M. (Coord.), p. 6.
28. HIGUERAS, F., “Memoria”, en *Nueva Forma*, nº 29, Febrero, 1970, p. 36.
29. JAMES, W. A. (Coord.), op. cit., p. 18.
30. SOLÀ-MORALES, I. de, *L’art català contemporani*, cit.; también en MONTANER, J. M. (Coord.), p. 6.
31. SORIA, E., op. cit., p. 26.
32. JAMES, W. A. (Coord.), op. cit., p. 18.

Al margen de la geometría, el primer y más evidente ‘parecido’ entre las viviendas es su materialidad, todo lo que hace referencia a la construcción y los materiales empleados; la materia y la forma en que esta se nos presenta; la expresión sincera de la naturaleza exacerbada de los materiales; materiales naturales, generalmente poco elaborados, propios del entorno y extraídos de la tradición constructiva local. La fábrica de mampostería o ladrillo vistos, las losas de cubierta rematadas con teja, los pavimentos cerámicos, los muros encalados e incluso la luz, el más barato de los materiales considerado como una variable más, son elementos comunes a todas estas construcciones. Un sistema constructivo elemental en base a muros de carga y cubiertas, permite, en palabras de Higuera, “no transformar un problema de arquitectura en un problema de precisión”³³. Barba Corsini reflexiona acerca del papel de la construcción en arquitectura: “En general los problemas de espacio han de resolverse con los medios técnicos más simples. (...) Nuestra época se caracteriza, como dijo Einstein, por ‘la perfección en los medios y la confusión en los objetivos’”³⁴. Esta afirmación da a entender que la penosa situación económica del país, lejos de ser un impedimento para la consecución de una arquitectura de calidad, favorece la concentración del arquitecto sobre los temas esenciales de la arquitectura³⁵.

Los autores están inmersos en esta corriente de humanización que lucha contra la nostálgica monumentalidad de unas formas más ligadas al esplendor de un pasado imperial. Son corrientes que aúnan informalismo y antimonumentalidad, informalismo u organicismo como estrategia contra la monumentalidad. La proporción de los edificios se ajusta con asombrosa precisión a la escala humana³⁶. Son, además, casas sin fachada³⁷, intentan evitar cualquier síntoma de ostentación o falsa representación. Materiales sencillos regeneran entes abstractos, vacíos de significado. No existe el hueco -puerta o ventanasiño como espacio entre muros independientes³⁸. Muros que, por otro lado, conectan con la dimensión de fragilidad del ser humano³⁹. “El chalet Pérez del Pulgar lo concibo como una forma natural de cobijo”⁴⁰, afirma Barba Corsini. Cobijo o refugio frente a palacio o villa. “En su acepción como refugio, la racionalidad no implica tanto un orden y un gobierno como una sensatez, la economía, la frugalidad y la moderación”⁴¹; las reflexiones de Arthur C. Danto a propósito de la casa podrían muy bien aplicarse a estos casos. Anticipan, en definitiva, una postura que defenderá Aldo van Eyck en el congreso de los CIAM de 1959, procurando la restauración de las cualidades psicológicas básicas del cobijo y su adecuación a las necesidades de la vida moderna⁴².

En este contexto, se explora la continuidad en la relación interior-exterior como modo de buscar la fusión con el lugar, el paisaje y la naturaleza. La influencia del lugar es determinante en la configuración de las casas. Los emplazamientos de estas viviendas, sorprendentemente similares, condicionan de forma definitiva. La acusada topografía, el enorme interés que despiertan determinadas visuales, la preocupación por respetar la vegetación, e incluso el clima y la orientación, son datos de partida decisivos, factores que orientan las primeras decisiones proyectuales, la siempre difícil primera toma de contacto con el papel en blanco. Son, que duda cabe, circunstancias que ayudan a revelarse contra la seguridad que transmite la ortogonalidad ante la ausencia de referencias. El levantamiento topográfico está en el origen del proyecto⁴³. Visto así, resulta bastante fácil establecer analogías entre el trazado de estas curvas y las formas sinuosas de las arquitecturas que inspiran. Las “azarosas

33. HIGUERAS, F., op. cit., p.36.

34. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 17.

35. “La penuria económica en que quedó España al término de la guerra (agravada por el aislamiento que sucedió al final de la guerra mundial) no puede, en rigor, considerarse como otra circunstancia adversa para el logro y desarrollo de una estimable arquitectura. La arquitectura como producto de una evolución del pensamiento es un hecho intelectual que puede existir y materializarse pese a no contar para su desarrollo con abundancia de medios económicos. Tampoco, como perteneciente al mundo del arte, su valor ha de estar supeditado a la riqueza de los materiales con que se lleve a cabo”; FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar S. A. Ediciones, Madrid, 1989, p. 247. También son significativas las palabras que Coderch pone en boca de Richard Neutra: “Da la casualidad de que la obra de arquitectura moderna que a mí más me gusta es una obra hecha con tapial”; SORIA, E., op. cit., p. 43.

36. Los techos de la casa Ugalde se pueden tocar con las manos, lo que nos remite de nuevo a Wright. “(...) todo está interpretado de acuerdo con las medidas y los movimientos, las necesidades psicológicas y los mecanismos ergonómicos del cuerpo humano”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 41.

37. “Si el arquitecto se hubiera olvidado por completo del propietario y se hubiera dejado llevar por sus ímpetus, ni una sola ventana le habría puesto en lo que en todas las casas se llama fachada: y es que esta casa nació luchando contra la fachada”; de la memoria de la casa en Dr. Arce, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 164, Agosto, 1955, p. 28.

38. “¡[...]! la entrada! La entrada hoy no pasa de ser un acceso, un agujero por donde nos introducimos a la vida del hogar”; *ibid.*, p. 29.

39. “La casa da fe de esa condición de vulnerabilidad definida como nuestra desde la expulsión del Paraíso. [...] Paredes y muros pertenecen al lenguaje de la protección, del acotamiento. No tienen mucho que ver con la dominación (más referida a pilares, columnas y vigas), sino con nuestra debilidad esencial, necesidad de refugiarnos del salvaje mundo exterior”; DANTO, A. C., “La casa, señal de nuestra humanidad”, en *Diseño Interior. Monografías*, nº3, p. 58.

40. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 14.

41. DANTO, A. C., op. cit., p. 58.

42. CURTIS, W., *La arquitectura moderna desde 1900*, Hermann Blume, Madrid, 1986, p. 290.

43. “Yo nunca voy a ver el terreno en el que tengo que hacer algo. Después sí. Pero primero hago el plano topográfico, como decía un viejo topógrafo que murió, amigo de toda la vida: ‘No hace falta que me diga nada; ya sé lo que usted quiere: que le traiga el terreno a casa’”; SORIA, E., op. cit., p. 29.



Casa Fernando Gómez, Durana 1959.
F. J. Sáenz de Oiza.



Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina 1960.
F. J. Sáenz de Oiza.

ondulaciones aaltianas” ya no se nos antojan tan azarosas. Una vez más, el caso de la casa Ugalde resulta paradigmático. “Encajada en el territorio hasta fundirse con él”⁴⁴, la aparente libertad geométrica que rige su diseño es consecuencia directa de la naturaleza radial y escalonada del terreno y de la mencionada adaptación a la vegetación y al paisaje circundante. Este mismo criterio se puede aplicar a la casas de Bofill o Rubens Enríquez, en los archipiélagos balear y canario respectivamente, también en pendiente, en la costa y con vistas espectaculares. Las casas para artistas que propone Higuera en el Monte de El Pardo, si bien la sierra madrileña dista mucho de parecerse a la costa mediterránea, también se descuelgan por la ladera dominando el horizonte. Barba Corsini comparte emplazamiento con Coderch en los acantilados del litoral catalán. En este caso, a pesar de que la casa corona la ladera, lo que permitiría en principio varias orientaciones y otras vistas además de las que se disfrutan sobre el mar, son los fuertes vientos dominantes⁴⁵ los que obligan a que la vivienda se organice al amparo de los muros que la protegen de tal circunstancia. De este modo, la configuración de la casa es muy similar a las otras, en las que la zona de relación se vuelve necesariamente hacia una orientación preferente. En los proyectos de Sota y Sáenz de Oiza, ubicados en entornos más urbanos, son la privacidad respecto de las miradas indiscretas de los viandantes, la protección del ruido del tráfico rodado y la orientación en climas menos amables que el mediterráneo, las que imponen este frente ciego, común a todas las casas⁴⁶.

Curiosamente, a pesar de la infinidad de configuraciones posibles para unas casas que se caracterizan precisamente por considerar la libertad geométrica, la expresión personal e individualizada o la imaginación intuitiva en la concepción de la forma como máximas de su composición, podemos empezar a establecer correspondencias e identificar elementos comunes derivados fundamentalmente de emplazamientos similares. Así, constatamos que son casas con un detrás y un delante, ‘espalda’ o muro ciego, y grandes paños acristalados hacia la buena orientación. Hemos observado, además, que obedecen a un evidente orden radial, una geometría focal que se atribuye a las particularidades del terreno y a las visuales que organizan la planta. De la propia memoria de la casa Ugalde se deriva que su distribución se hizo “partiendo de un punto fijo y marcando con este punto como centro los ángulos de las vistas que se pretendían conseguir y las transparencias correspondientes”⁴⁷. Según Coderch, “es una casa que en lugar de tener una composición ortogonal u orto-lo-que-sea, su base es radial”⁴⁸. En este caso, que precede a los demás, un proyecto de vivienda unifamiliar en la falda del Tibidabo realizado con Alejandro Font⁴⁹ puede haber servido de campo de ensayo. Esta obra constituye un tímido intento de abandonar la referencia ortogonal para sustituirla por geometrías circulares. Seguro que la afición de Codech a la fotografía también tuvo que ver con este modo de obrar⁵⁰. No obstante, quizá el caso más evidente de composición radial sea el de las diez casas para artistas de Higuera. En la casa Durana, a su vez, la chimenea hace las veces de centro de gravedad o sólido deseable, que diría Wright⁵¹; “La propuesta se basa en un gran paraguas, con sus nervios, los muros, que dan forma a las diferentes estancias que se abren al jardín”⁵². Barba Corsini concibe el chalet Pérez del Pulgar “como una gran espalda envolvente y un paraguas, abierto por su frente a las vistas”⁵³.

El tratamiento de la cubierta cobra un protagonismo especial y es, otra vez, motivo de coincidencia. La casa Coderch, de 1955, también presenta esta con-

44. CODERCH, J. A., J. A. *Codech de Sentmenat*, 1913-1984, GG, Barcelona, 1989, p. 28.

45. “Dado el emplazamiento del terreno situado entre dos calas y los fuertes vientos dominantes con direcciones N., N.-E., se ha proyectado el chalet como una gran espalda envolvente que abraza a todas sus dependencias protegiéndolas del viento”; en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 33, 1958, p. 32.

46. “Sota propuso la vida familiar de espaldas al mundo; los interiores y el jardín en franca comunicación, de cara al sol y al abrigo de un frente ciego hacia las calles y premonitoriamente sordo al tráfico rodado que años después la invadiría”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L (Ed.), op. cit., p. 46.

47. AAVV, *Codech de Sentmenat, Catálogo de la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, 1980, p. 40.

48. SORIA, E., op. cit., p. 26.

49. En *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 126, Junio, 1952, p. 6.

50. Es de todos conocida la afición de Coderch por la fotografía. “La fotografía ha sido la herramienta preferida por Coderch a la hora de explicar su obra. (...) La casa se identifica, de hecho, desde el mismo momento del proyecto, con la cámara. (...) No se trata de una arquitectura para ser observada desde fuera, sino más bien para ser entendida cuando vemos a través de ella. A lo largo de los recorridos, a medida que se pasa de un espacio a otro, el paisaje está reiteradamente enmarcado”; GARCÍA-VENTOSA, G., “Presentación”, en MONTANER, J. M., op. cit., p. 5.

51. “Se trata de un proyecto concentrado que gira en torno a la chimenea central, con paredes que se extienden como una telaraña, (...)”; de la memoria que acompaña al proyecto en *El Croquis*, nº 32-33, Abril, 1988, p. 44.

52. AAVV, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, op. cit., p. 88.

53. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 14.

figuración en forma de paraguas. “La cubierta es aquí el instrumento unificador que controla una excesiva fragmentación volumétrica”⁵⁴, interpretación que podría muy bien ajustarse a otros proyectos. No obstante su voluntad unificadora, siempre se considera la techumbre como elemento independiente, recortándose contra el cielo; casi siempre el cambio de material de los forjados blancos con respecto a los muros de mampostería o fábrica vista, basta para acentuar esa independencia. Barba Corsini provoca, además, la iluminación indirecta sobre el muro para destacarla⁵⁵. En su propuesta, Higuera considera suficiente “el contraste existente entre la geometría cristalina de las cubiertas y el tratamiento fluido de las plantas”⁵⁶. Las casas para artistas y la casa Durana son las únicas que presentan cubiertas poligonales, asumiendo un mayor protagonismo en la configuración de los espacios interiores. Salvo en estos dos casos⁵⁷, la escasa o nula inclinación de estas cubiertas no les confiere una presencia especialmente significativa sobre el conjunto.

La plataforma o escenario es otro elemento que se repite sistemáticamente, incluso en solares más llanos, cuando parece que es la pendiente la que habitualmente justifica este tipo de operaciones⁵⁸. La plataforma se erige en basamento, como único volumen edificado, sobre el que descansa esta arquitectura de muros. Garantiza la continuidad de pavimentos del interior al exterior, y contribuye, así, a reforzar la vocación fluida de los interiores. Sobre la plataforma, las paredes se liberan de su supeditación al ángulo recto y pierden su condición de elemento estático. A pesar de la fragmentación, confiere armonía al conjunto. Plataforma, muros y losas ofrecen una imagen unitaria, inmediata y serena.

Son estas y otras consideraciones las que nos llevan a valorar el posible papel de la casa Ugalde como prototipo. Ninguno de los autores lo cita como referencia, por eso es arriesgado hacer afirmaciones en este sentido. De lo que no cabe duda, es de que fue Coderch, máximo exponente del despertar de la conciencia arquitectónica en la España de la posguerra, muy condicionado por motivaciones de tipo topográfico paisajistas, en unas circunstancias muy concretas y tras haberlo ensayado en proyectos precedentes⁵⁹, el primero en romper con la referencia ortogonal⁶⁰. La casa Ugalde es el primero, el más logrado, el más conocido y publicado de los ejemplos estudiados, el único que manifiesta cierta voluntad de trascendencia⁶¹. Como ya hemos visto, Coderch se preocupa por definir la imagen pública de la casa a través del objetivo de la cámara. Inaugura una nueva estética, una vía hacia la nueva modernidad; seguramente, después de Ugalde, todo fue mucho más fácil. Sus contemporáneos parecen tocados por la estela de Coderch, cautivados, tal vez, por la evocadora imagen de la casa Ugalde. Incluso la casa Durana, en la que Sáenz de Oiza presume de falta de referencias⁶² y en la que el entusiasmo por la línea curva parece disimulado en favor de quiebros poligonales, puede interpretarse como una versión de la casa Coderch, última reminiscencia de Ugalde. Esta interpretación encuentra multitud de apoyos en los textos de la crítica especializada⁶³:

“Temas como el realismo constructivo y contextual, recuperación regionalista y la lógica de una veritable búsqueda tipológica, la poética expresionista frente a una racionalidad fría, e incluso el minimalismo mismo, entre muchos otros, son temas que nosotros hemos importado de los textos y de las obras extranjeras, y que ya estaban presentes en el itinerario seguido por Coderch, casi siempre *'avant la lettre'*.”

54. CODERCH, J. A., *J. A. Codech de Sentmenat*, 1913-1984, GG, Barcelona, 1989, p. 36.

55. “La idea general del proyecto ha sido crear un sentido de intimidad libre, es decir protegida lo posible de vistas exteriores pero dominando siempre el paisaje, llegando a liberar la cubierta del muro protector”; en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 33, 1958, p. 32.

56. HIGUERAS, F., op. cit., p. 36.

57. En la casa Durana el protagonismo de la cubierta es evidente: “¿cómo podría ser una casa partiendo de cero?, y me salió como un techo”; AAVV, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, op. cit., p. 86.

58. Así, en la casa en Dr. Arce, el interés se centra en “extraer de la línea de flotación del terreno el máximo rendimiento”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 46.

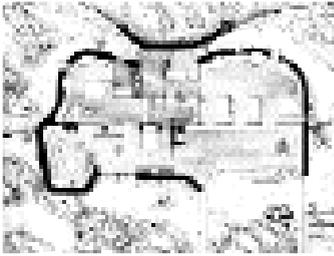
59. Al margen de la casa en la falda del Tibidabo, de la que ya hemos hablado, proyecta un conjunto de viviendas, también de planta circular, para la Obra Sindical del Hogar en L’Hospitalet de Llobregat en 1950. Ya antes, en 1949, había ensayado un trazado oblicuo para optimizar la distribución interior en otro conjunto de viviendas, esta vez proyectadas para el Instituto Social de la Marina en Tarragona.

60. También resulta interesante la interpretación que hace C. Flores tratando de desmitificar las grandes figuras -‘estrellas’- de la arquitectura moderna. “Como mucho, estos seres superiores que consideramos en posesión de esa cualidad inefable que llamamos genio, se hacen portavoz de sentimientos e ideas que están por definir, pero que existen más o menos soterrados, y forman a modo de un estado de conciencia ‘inconsciente’ representativo de la colectividad de cada momento histórico”; FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar S. A. Ediciones, Madrid, 1989, p. 32.

61. “[...] quiere conseguir la visión moderna del espacio infinito, dinámico, desmaterializado, el espacio-tiempo de la arquitectura moderna. Si en el pabellón de Barcelona Mies lo conseguía con las transparencias del vidrio, los reflejos del ónice y la desmaterialización de las columnas de acero cromado, Coderch utiliza el cegador blanco de la cal que todo lo unifica y desmaterializa bajo la luz del sol”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 34.

62. “¿Cómo podría ser una casa partiendo de cero?”; AAVV, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, op. cit., p. 86.

63. DONATO, E., “J. A. Coderch”, en *AMC Le Moniteur*, nº 2, París, Agosto, 1989; también en MONTANER, J. M. (Coord.), op. cit., p. 7. SOLÀ-MORALES, I. de, *L’art català contemporani*, cit.; también en MONTANER, J. M. (Coord.), op. cit., p. 6. MONTANER, J. M., op. cit., p. 42. MONTANER, J. M., op. cit., p. 17. MONTANER, J. M., “Codech, o la imagen transformada de la tradición”, en *Codech de Sentmenat, Catálogo de la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, 1980, p. 11.



Casa de vacaciones, Cala-Nova 1960.
Taller de Arquitectura.



Casa E. Bofill, Mont-Ras 1973.
Taller de Arquitectura.

(...) resulta en un edificio de una singularidad total y de una riqueza tanto espacial como plástica no conocida hasta entonces.

(...) hay una búsqueda común por arraigar las inmensas posibilidades del espacio moderno (...) en un paisaje concreto y en una tradición cultural y constructiva local, (...), posiblemente sea lo que otorga a esta pequeña obra de juventud de Coderch el valor de una obra universal.

Como otros emblemas de la historia de la arquitectura doméstica (...) la casa Ugalde se convierte en un ejemplo precioso de la casa creada para admirar abiertamente el horizonte.

(...) 'oportunidad' de las formas de Coderch. ¿Cómo consigue llegar siempre a tiempo? -es decir 'antes'-. Sus modestos módulos crean o descubren modas."

OBRAS INÉDITAS. UNA EXPERIENCIA TRUNCADA

"(...) ambicioso esfuerzo para llegar aisladamente y en un sólo acto a una excepcional interpretación de la arquitectura orgánica."

SOSTRES, J. M⁶⁴.

Ante la falta de fuentes que no se ajustaran a los cánones establecidos, la actitud inquieta de una serie de jóvenes arquitectos contrasta con el conformismo que caracteriza al grueso del colectivo. De este modo, se ven obligados a desarrollar una fuerte componente autodidacta, procurando incorporar a su repertorio las escasas imágenes que les llegan de fuera y atendiendo a las recomendaciones de los críticos extranjeros de volver sobre la arquitectura popular. Aspecto, este último, que entienden a la perfección, seguramente por las facilidades que presenta el acceso inmediato a este inmenso legado frente a las informaciones parciales de lo que acontece en Europa o América. Así, sus primeros proyectos, generalmente viviendas unifamiliares e incluso antes proyectos de interiorismo, fruto de una laboriosa investigación formal, les permiten iniciarse en las nuevas tendencias.

Ensayar estos aspectos en encargos de interiorismo es una práctica generalizada y no afecta sólo a los autores de las casas objeto de estudio. Hay ejercicios sumamente interesantes; encontramos un magnífico referente en la Cámara de Comercio o las tiendas de La-Hoz en Córdoba. En lo que nos afecta, los casos de Barba Corsini y de la Sota son especialmente significativos. Barba desarrolla cuestiones parciales en los interiores de Tavern (1952-54), donde ensaya el empleo de materiales poco elaborados y experimenta con formas curvilíneas en el mobiliario y mediante la introducción de plantas⁶⁵. Pero es La Pedrera, donde se le encomienda la difícil tarea de acondicionar las buhardillas del edificio de Gaudí para alojar apartamentos, el proyecto en el que descubre al gran arquitecto modernista y rompe definitivamente con el ángulo recto. Barba Corsini actuará en la misma línea en dos casas construidas en Cadaqués, el paisaje preferido y más veces retratado por Dalí. Es en estos proyectos, de menor escala, sin condicionantes previos y desarrollados según lo aprehendido hasta las últimas consecuencias, donde advertirá las inconveniencias del informalismo. Alejandro de la Sota no es una excepción. En los primeros años de su carrera desarrolla una intensa actividad en el campo del interiorismo. Así, se inicia en el organicismo en tiendas, pabellones, montajes de exposición y oficinas como las de Aviaco⁶⁵. También sirven de precedente los trazados de algunos poblados, muy vinculados a la arquitectura popular

64. SOSTRES, J. M., "Arquitectura y urbanismo", *Suplemento anual 1955-56 Enciclopedia Universal Espasa*, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1960; también en MONTANER, J. M.(Coord.), op. cit., p. 6.

65. "En el vestíbulo introduce el suelo negro de terrazo, la piedra, la madera de pino gallego y otros materiales que le dan a las superficies una textura orgánica, junto a la introducción de plantas y cactus; elementos que continuará combinando siempre que le sea posible. Y en la planta dibuja un mobiliario de formas curvilíneas y plurifuncionales que pugna contra la ortogonalidad de las plantas, así impuestas por la limitación del solar y la falta de recursos económicos. (...) Tavern significa la primera expresión de libertad de Barba Corsini y es un momento feliz en su carrera profesional, pues le otorga la seguridad de que es él únicamente el que ha de encontrar el camino"; RUIZ MILLET, J., op. cit., p. 11.

española⁶⁷. De este modo, encontramos correspondencias con la casa en Dr. Arce en la forma arriñonada del poblado de Entreríos en Badajoz, de 1956, en la curvatura externa perfectamente conformada, y la configuración más fragmentada hacia el centro. A pesar del enorme interés que suscitan estas experiencias, y el estímulo que su realización supone a la creatividad de sus autores, por dimensión escasa o desmesurada, no permiten valorar la idoneidad de esta arquitectura en la misma medida que las viviendas unifamiliares consideradas.

Lo realmente interesante es el hecho de que estas viviendas esten entre las primeras de sus autores, sino las primeras⁶⁸, y que estos no vuelvan a construir casas en clave de informalismo. Esta coincidencia, lejos de ser casual, es susceptible de múltiples interpretaciones. Sirve, por ejemplo, para realzar el valor de la vivienda unifamiliar como campo de experimentación⁶⁹:

“Por ser el espacio indisolublemente asociado a las aspiraciones humanas de habitar. Por ser la casa, por primera vez en los tiempos modernos, la protagonista de la arquitectura. Por ser la casa objeto transmisor o detector especialmente sensible a las más sutiles variaciones acaecidas en cada momento de este siglo, tanto en los avances técnicos como en los cambios sociales.”

Se demuestra, también, que estas experiencias en materia de vivienda unifamiliar reflejan con notable fidelidad y anticipación la realidad de un período concreto de la arquitectura española.

Esta circunstancia sirve de apoyo, además, a las tesis que avalan el informalismo y el organicismo como vías de acceso a la nueva modernidad, que dará lugar en España, en las dos décadas siguientes, a una de las épocas de mayor esplendor en cuanto al patrimonio construido se refiere. Nunca antes nuestra arquitectura ha gozado de admiración semejante en el extranjero.

Por último, es un hecho sintomático de las dificultades que presenta esta forma de hacer arquitectura y demuestra a sus autores la conveniencia de atenerse a cualquier referencia geométrica, generalmente ortogonal, como única forma de evitar caer en los excesos formales en que suelen derivar estas corrientes⁷⁰.

Hemos estudiado el cuándo, el cómo, el dónde y el porqué de estas primeras casas; es más difícil profundizar en el porqué del cambio de registro con respecto a sus siguientes proyectos de vivienda. Algunos autores incluso manifiestan su hastío en el transcurso de las obras⁷¹. La difícil adecuación de los métodos de representación habituales a estas arquitecturas puede servir de excusa. Casi todos los que han experimentado sus rigores se han manifestado en este sentido. Las casitas de veraneo en Cadaqués, que no son sino un remoto y agónico eco de la casa Pérez del Pulgar, las replanteo el propio Barba Corsini, según dice, “con un bastón en el suelo y sin planos”⁷²; los planos se hicieron después. “Los planos que hacemos los arquitectos son poco expresivos. Estimo fundamental que trabajemos en volumen y que se vea en maqueta. Hay que hacerla y situarla en el lugar”⁷³. Fruto de una concepción artesanal de la profesión, modelando in situ, ningún plano refleja con precisión las casas que realmente se construyeron. Es significativa la reflexión de Higuera en referencia a las casas para artistas⁷⁴:

66. “Los pabellones y montajes de exposiciones de mediados de la década de los cincuenta sirven como campos de ensayo para la síntesis entre elementos populares y otros extraídos del arte de las vanguardias”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 36.

67. “Los pueblos de Gimenells, Esquivel, Valuenjo y la Bazana comparten un pintoresquismo amable que está en sintonía con las curvas alegres de las oficinas de Aviaco (de las que realiza nueve en la década de los cincuenta) o la escenografía juguetona de los pabellones y los montajes de exposición. Esta placer formal, que a veces tiene la ironía *naïf* y socarrona de las hermanas Gilda, y otras el refinamiento mórbido y campesino de los escandinavos o la escuela de Vallecas, se plasma con elegancia en la reforma de su propia casa en 1952, (...)”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L., “Las tres vidas de Alejandro de la Sota”, *AV Monografías*, op. cit., p. 6.

68. Nos referimos siempre a obra publicada, u obras citadas en las biografías publicadas. No tenemos conocimiento preciso del número total de obras de estos autores si no es a través de las publicaciones, más aún cuando hablamos de sus primeras obras, generalmente la época menos conocida de arquitectos todavía no consagrados.

69. LLEÓ, B., op. cit., p. 10.

70. “(...) lo moderno se disuelve en su intención de ir siempre más allá; en el camino que lo conduce a exacerbar su condición lingüística, y a experimentar y a avanzar en la perfección de una plástica siempre más rica y renovada, ahondando la ruptura con la historia y creyendo, con fe zeviana, en el desarrollo continuado del espacialismo y el lenguaje modernos. (...) la arquitectura moderna muere, por primera vez, en brillantes y sensibles estertores barrocos”; CAPITEL, A., “La arquitectura de Antonio Fernández Alba”, cit., p. 150.

71. “Y la casa, (...) iba completándose ante sus ojos que iban perdiendo interés. Una cierta fatiga, como si edificarla fuera ya inútil porque había sido ya en su mente”; PLANELLA, A., “Relato”, en RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 102.

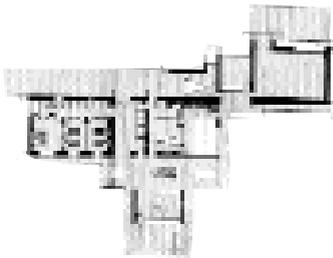
72. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 186.

73. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 15.

74. HIGUERAS, F., op. cit., p. 37.



10 casas para artistas, Monte de El Pardo. 1960-62. F. Higuera.



Casa Lucio Muñoz, Torreloz. 1962-63. F. Higuera.

“El presente proyecto no es fácilmente representable en forma de planos de alzados y secciones; incluso la maqueta y las fotografías no dan más que un aspecto parcial y externo del conjunto de volúmenes que lo integran. Un proyecto de este tipo no se presta a quedar totalmente definido en planos detallados, sino más bien es para irlo modelando y acabando sobre la marcha de su construcción.”

Otra vez Barba Corsini, esta vez refiriéndose a La Pedrera, resume a la perfección las consecuencias de este modo de obrar⁷⁵:

“Así se desarrolló todo; fue un trabajo hecho sobre el terreno. Creo que es una forma interesante de trabajar, pero que no puede emplearse, porque un estudio es una oficina organizada, donde se hace un encargo en una fecha y donde hay un plan de entregas, y deben estar controladas las obras, la economía, etc. Esto es hacer arquitectura a nivel profesional.”

Por otra parte, parece incompatible compaginar el carácter tradicional, rural, incluso vernáculo, que se pretende para esta arquitectura, con las necesidades de una sociedad en vías de modernización⁷⁶. Cabe considerar, además, que en estas circunstancias, empieza a escasear la hasta entonces habitual disponibilidad de una mano de obra cualificada y económica. Tanto el proyecto como la ejecución se encarecen. Términos como ‘industrialización’, que poco o nada tienen que ver con el informalismo orgánico, empiezan a ser habituales en la construcción. Un cierto sentido social, de servicio, contrario a esta arquitectura para minorías, hace inviable la experimentación a costa de sufridos padres de familia. No obstante, el debate tiene continuidad en otros campos del quehacer arquitectónico, generalmente de iniciativa pública, y aún ocupará a muchos de los más prometedores arquitectos españoles en la década de los sesenta. Antonio Fernández Alba se va a erigir en el máximo exponente de esta orientación y será el verdadero artífice del cambio y la instauración de una tendencia que, ‘vía el eco’ que las obras de Utzon o Saarinen tendrán en nuestro país, caracteriza la arquitectura de la década de los sesenta y la conduce, más tarde, hasta el inevitable agotamiento a que la constante innovación formal y los excesos lingüísticos la tenían predestinada. El Centro de Restauración en la Ciudad Universitaria, que Fernando Higuera no será capaz de terminar, simboliza el fin de una arquitectura en la que había depositadas grandes esperanzas⁷⁷. Hay precedentes en este sentido, entre ellos el más cercano Gaudí, que al margen de la genialidad que atoradora tenía por costumbre arruinar a sus clientes. Algo parecido ocurre hoy en día; no hay más que profundizar en las tormentosas relaciones que mantienen Gerhy y la Disney. La referencia ortogonal es en último término inevitable. Incluso en estas siete casas, todos los suelos son horizontales y las paredes o muros verticales. Las propuestas expresionistas más radicales, aquellas que pretenden burlar las leyes universales, si bien muy interesantes, no son sino patalletas de un hombre siempre insatisfecho, que no acaba de asumir su condición humana, terrestre, bípeda y, al fin y al cabo, vertical.

“El Banco de Bilbao de Oiza parece una auténtica penitencia por los excesos de la terrible batalla, volviendo, casi con golpes de pecho, a las antiguas fidelidades. En cuanto a los jóvenes, pronto pasarán a interpretar el racionalismo en clave disciplinar, asimilando a figuras como Terragni, y buscando una transformación deseosa de guardar el patrimonio moderno empleándolo para proyectar de otro modo.”

Lo cierto es que las experiencias en materia de vivienda unifamiliar no hacen sino anticipar esta tendencia descrita por Antón Capitel⁷⁸. Coderch es muy expresivo refiriéndose a Ugalde: “Es un proyecto muy especial, que si tuviésemos que repetir lo haríamos siguiendo el mismo procedimiento, tratando, sin embargo, de conseguir un poco más de orden”⁷⁹. De hecho así proce-

75. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 13.

76. Refiriéndose al acercamiento a las formas vernáculas y estructuras tradicionales defendido por el ‘Team X’, Curtis afirma: “El problema surgía al traducir estas cualidades para afrontar las realidades de una Europa cada vez más opulenta, (...), una sociedad industrial que parecía cada vez más entregada a un consumismo fútil e insustancial. (...) El problema era cómo encauzar las exigencias de la sociedad del automóvil, empleando los medios de la industrialización, de modo que se conservara el sentido de identidad urbana o rural”; CURTIS, W., op. cit., p. 291.

77. CAPITEL, A., “Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo”, en *Arquitectura*, n.º 236, Madrid, 1982, p. 10.

78. CAPITEL, A., “La aventura moderna de la arquitectura madrileña”, cit., p. 11.

79. AAVV, *Codech de Sentmenat, Catálogo de la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, 1980, p. 40. También dirá: “yo tenía que haber trabajado más para evitar algunos desórdenes gratuitos”, en SORIA, E., op. cit., p. 26.

de en las casas que construye después. Lo poco que conocemos de Rubens Enriquez responde a criterios rigurosamente ortogonales, aplicados a ejercicios de seriación y modulación sumamente interesantes. La obra de Alejandro de la Sota experimenta una evolución hacia la abstracción diagramática y la rígida disposición en malla en proyectos residenciales⁸⁰. Barba Corsini padece una clara influencia neoplasticista en las obras que suceden a Pérez del Pulgar, y así, Mitre, su obra más conocida, se proyecta sólo un año después. De Sáenz de Oíza, del que ya hemos hablado refiriéndonos al Banco de Bilbao, destacamos la contención de la nueva interpretación que hace de la obra de Wright en la casa Lucas Prieto. El caso de Bofill es muy evidente, su casa en Cala Nova, aunque después continua experimentando con formas cercanas a las de la arquitectura popular en varios conjuntos residenciales, constituye un hecho aislado en el conjunto de su obra. Fernando Higuera no atiende a la experiencia adquirida en sus viviendas unifamiliares, y acaba sucumbiendo a los excesos de un formalismo exagerado, abundando, en este caso, en aspectos estructurales. Las casas que suceden a las diez proyectadas para artistas, a excepción de la caprichosa casa Wutrich (1962), todavía sometida a geometrías circulares, suponen un magnífico ejemplo de adaptación y dulcificación de las premisas pioneras del racionalismo ortodoxo, y constituyen sus más preciadas y admiradas creaciones.

Hay otros casos que ilustran estas tesis, si bien, como ya se ha dicho, no se han considerado para evitar ambigüedades. De este modo, resulta muy evidente el contraste entre las casas que se hace construir Francisco de Asís Cabrero en Puerta de Hierro. Ambas en idéntica ubicación, comparten la misma parcela, el mismo programa, proyectadas por un mismo arquitecto para un mismo cliente, lo único que justifica el evidente cambio de registro que afecta a Cabrero son los diez años que median entre las dos. Otro caso paradigmático es el proceso seguido por Fullaondo en la villa Lezama; las distintas soluciones que propone para un mismo proyecto se pueden interpretar en los mismos términos. Al margen de la arquitectura residencial, encontramos valiosos apoyos en la obra de otros autores representativos de la década de los cincuenta. Los Comedores que construyen Ortiz Echagüe, Barbero y Joya para la SEAT en Barcelona, flamante premio Reynolds en 1957, no son sino una versión más libre y personal de la rigurosa estética miesiana que rige la obra posterior de la pareja que formará el primero de ellos con Rafael Echaide.

En cualquier caso, son los hechos concretos los que avalan el rigor de la hipótesis, y por ello se entiende que la mejor forma de poner fin a esta disertación es enumerar la relación de casas proyectadas por los mismos autores inmediatamente después que las siete objeto de estudio⁸¹:

Casa Catasús, Sitges	1956	J. A. Coderch y M. Valls
Cuatro Bungalows, La Laguna	1962-63	R. Henríquez
Unifamiliar Dr. Velázquez, Pozuelo	1959	A. de la Sota
Casa Salleras, Cadaqués	1959-60	F. X. Barba Corsini
Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina	1960	F. J. Sáenz de Oíza
Casa E. Bofill, Mont-Ras	1973	Taller de Arquitectura
Casa Lucio Muñoz, Torrelodones	1962-63	F. Higuera

80. "[...], resumen bien una etapa de búsqueda formal que culmina con el tránsito hacia la abstracción diagramática de las propuestas de concurso para edificios públicos"; FERNÁNDEZ-GALIANO, L (Ed.), op. cit., p. 33. "A comienzos de los sesenta, el arquitecto explora otros caminos de la mano de la ingeniería. (...) en el que los intereses de Sota se muestran tanto en las secciones tecnológicas de los edificios fabriles y deportivos, como en las plantas funcionales de mallas y tapices de los proyectos residenciales"; FERNÁNDEZ-GALIANO, L (Ed.), op. cit., p. 67. "La influencia nórdica de Asplund o Jacobsen, patentes en las iglesias que Sota realiza en la época, contribuye a atemperar la tendencia a la exaltación formal de sus proyectos más inspirados en Mendelsohn o Aalto"; FERNÁNDEZ-GALIANO, L (Ed.), op. cit., p. 37.

81. Ya se ha dicho que en la primera relación no consideráramos las casa Coderch, ni algunas casas de Sota, todas ellas afines al informalismo. En esta segunda relación se podía haber considerado la casa Puertas (1952), en la que Coderch, a pesar de algunas alegrías, se reconcilia con el ángulo recto, pero es anterior a la casa Codech, todavía en tono informalista, y además no es tan conocida como Catasús y las que le siguen. Barba Corsini viene representado en esta segunda relación por la casa Salleras, no obstante, por no haber encontrado ningún plano de la misma, la planta que acompaña esta comunicación corresponde al chalet Mariéges, extraordinariamente parecido y proyectado muy poco después. Observamos, también, que Bofill no vuelve a proyectar unifamiliares hasta 1973; en este caso, se podía haber considerado alguno de sus complejos en La Manzanera, en los que, sometido a geometrías regulares, sigue experimentando aspectos propios de la arquitectura popular vernácula en distintos tipos de agrupación.

INSTITUTOS LABORALES: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Iñaki Bergera Serrano

LA APARICIÓN DE LOS INSTITUTOS LABORALES EN EL PANORAMA EDUCATIVO DE LA ESPAÑA DE POSGUERRA

El nuevo Régimen surgido al terminar la Guerra Civil española optó por la agricultura como motor de la reconstrucción económica. En realidad, más que optar, se trató de una necesidad, pues había que levantar el país a partir de lo que se disponía. España era un país agrario y preindustrial, con la mitad de la población activa campesina; en 1939 resultaba evidente la sustitución del fusil por la azada, de las trincheras por los campos arados. Luis Domenech apunta las razones:

“La reorganización de un capital sin posibilidades de inversión rápida, la imposibilidad de exportar en aquellos años, la acción de la oligarquía terrateniente, uno de los principales apoyos del Alzamiento, que ya a principios de los cuarenta recobra las tierras perdidas durante la reforma agraria de la República y el bajo precio de una mano de obra no cualificada para la industria, pero de suficiente capacitación para los cultivos, demuestran la lógica de dichas preferencias”¹.

Esta opción preferencial, bañada además de roñosos tintes de exaltación patriótica, fue -como de hecho se demostró- fallida. Fallida ya que la política autárquica condenaba a España al aislamiento internacional. Fallida -la pobre España de la cartilla de racionamiento- pero probablemente justificable por sí misma en la medida que sirvió como detonante del viraje hacia la industrialización y la modernización en la década posterior².

La educación es, dentro de este contexto, un elemento constitutivo en el desarrollo de un Estado. La cultura marca las diferencias sociológicas que definen a una sociedad³. El primer franquismo no fue ajeno a esta coyuntura: mediante la enseñanza se había de “impulsar nuestro mejor patrimonio: la formación de nuevas generaciones”. Esta es, de hecho, una de las razones que explican la gran transformación que tiene lugar en España en la década de los cincuenta. Se trata de un cambio de mentalidad y de sensibilidad que lleva a potenciar la educación en todos los sectores sociales; aparece asimismo el bienestar y cierto poder adquisitivo para una clase media que antes nunca había existido. El Gobierno del Régimen impulsa las administraciones y estamentos públicos para hacer posible este cambio. ¿Paternalismo? Toda educación es, de alguna manera, paternalista. Desde el momento en que se primaba lo rural, había que atender a la educación de este mayoritario sector social, ajeno a la vida de las ciudades que, de una manera u otra, ya tenían este problema resuelto. El grado primario o elemental estaba en principio cubierto (el maestro de pueblo). Existía aún, no obstante, una importante tasa de analfabetismo. Las diferencias entre lo rural y lo urbano surgen principalmente en lo referente a la enseñanza de grado medio, técnico y -por supuesto- universitario. En 1951, las



1. DOMENECH, Lluís, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Tusquets editores, Barcelona, 1978, p. 16.

2. Cfr. CLAVERA, Joan, *Capitalismo español: de la autarquía a la estabilización (1939-1959)*, Edicusa, 1973.

3. Estas premisas fueron fundamentales, por ejemplo, en las bases teóricas que sustentaron el cambio social y político de la Revolución Soviética. Cfr. STÉPANOV, V, “El papel social de la escuela y las etapas de su evolución en la U.R.S.S.” *Documentos de Arquitectura*, núm. 89, Barcelona 1972, p. 62 y ss.



Clase de labores del Curso de Economía Doméstica en el centro de Puerto de Santa María, Cádiz.

tasas de escolaridad (por mil) eran de 601 en enseñanza primaria, 110 en enseñanza media y 15 en enseñanza superior (en 1960 habían subido a 845, 175 y 25 respectivamente). El Régimen de Franco, a través de su Ministerio de Educación Nacional, se hizo eco de esta situación dramática. Se trataba de proporcionar a un importante sector de la población española, situada lejos de los núcleos urbanos importantes, el acceso a la formación de carácter secundario y técnico mediante los establecimientos pedagógicos necesarios, de la que se había visto apartada hasta el momento⁴.

El 16 de julio de 1949 se promulgó la Ley que establecía en España la Enseñanza Media y Profesional, popularmente conocida como Enseñanza Laboral⁵. La misión de este nuevo orden docente -que ya había sido ensayado con anterioridad en otros países-, incluido dentro de la enseñanza secundaria, quedaba recogida en el preámbulo de la misma disposición: “Establecer un Bachillerato de cinco años en el que, además de las disciplinas básicas formativas, figure la especialización inicial en las prácticas propias de la agricultura, la industria y otras actividades”. Además de este ciclo elemental de cinco años, existía un ciclo superior de dos años. La concreción de la Ley y su principal cometido consistió en establecer los cauces y poner los medios necesarios para impartir dicha educación. En este contexto el continente resulta tan importante como el propio contenido.

El nuevo Bachillerato se impartiría en los Centros de Enseñanza Media y Profesional -denominados popularmente Institutos Laborales-, que se debían emplazar precisamente en las cabeceras de comarcas alejadas de los núcleos importantes que ya tuvieran acceso a otro tipo de establecimientos educativos. El Plan Nacional de creación de Institutos Laborales establecía rigurosamente la ubicación de los centros, en favor de la ‘descentralización’ y del ‘interés nacional’, atendiendo a verdaderas exigencias y nunca a la arbitrariedad.

Se establecieron asimismo tres modalidades diferentes (agrícola-ganadera, industrial-minera y marítimo-pesquera) que impartirían, además de la enseñanza del Bachillerato Laboral correspondiente, Cursos de Extensión Cultural e Iniciación Técnica, Cursos monográficos de especialización para productores que no siguieran los cursos de Bachillerato y Cursos de Economía Doméstica para mujeres. De esta manera, la labor e influencia de estos Centros también debía proyectarse más allá de sus muros mediante esos programas de Extensión Cultural y de Iniciación Técnica, extendiéndose a la comarca donde se habían de situar. Se facilitaría así la elevación cultural y técnica del entorno próximo mediante la organización, al margen de la docencia habitual, de conferencias, exposiciones, conciertos, cine, teatro, etc., abiertas a todo el público. Los Cursos de Extensión Cultural e Iniciación Técnica, destinados exclusivamente a hombres, tenían una duración de cinco meses, con clases diarias al terminar la jornada de trabajo. El objetivo de estos cursos era dirigir la enseñanza a un punto concreto de carácter técnico vinculado a la economía comarcal. Asimismo los Cursos monográficos permitirían la capacitación profesional de grado elemental dentro de una rama determinada (por ejemplo, un curso monográfico sobre tractorismo). Para las mujeres, los Cursos de Economía Doméstica, aportarían una formación genérica junto al aprendizaje de una ‘profesión femenina’.

Por tanto, los Institutos debían contar, junto a las aulas y laboratorios propios de cualquier centro educativo, con talleres, campos para prácticas de agri-

4. José Antonio Primo de Rivera había promovido la llamada “Universidad Laboral Obrera”. No existen, al margen de esta iniciativa, antecedentes que dieran respuesta a esta importante demanda social. La Institución Libre de Enseñanza, siendo una iniciativa interesante, había nacido para atender más bien a ciertas clases sociales, olvidándose por completo de estos otros estratos más desfavorecidos a los que nos referimos.

5. La legislación vigente era de 1931. Anteriormente, la construcción escolar se regulaba mediante la “Oficina Técnica para la construcción de escuelas”, creada por decreto en 1920.

cultura y otro tipo de instalaciones marítimas, ganaderas o forestales, todas ellas relacionadas con la docencia técnica propia de su modalidad. No faltaba tampoco, dentro de la formación, la educación física y deportiva: además de fútbol o baloncesto, las tablas de gimnasia, las marchas, o la esgrima, más vinculadas a cierta 'formación política' propia del ambiente de exaltación patriótica y militar del momento.

Junto a la instalación de los Centros propiamente dicha -tema que aquí nos ocupa-, la otra tarea importante que debía acometer el Ministerio era la selección y formación del profesorado. Se encargaba de ello la Institución de Formación del Profesorado de Enseñanza Laboral, mediante la organización de cursos, el préstamo de los fondos de su biblioteca, etc. El Centro principal de esta institución -buque insignia de la Enseñanza Laboral- lo proyectó Miguel Fisac en la Ciudad Universitaria de Madrid en 1953⁶.

Se acometió, así, la ambiciosa tarea de sembrar de Institutos Laborales el territorio español. En 1954, cinco años después de la promulgación de la Ley, estaban en funcionamiento más de 70 centros (22 de modalidad industrial-minera, 4 de tipo marítimo-pesqueros y el resto agrícola-ganaderos). Resulta evidente el protagonismo que desempeñó y había de desempeñar la arquitectura en este campo concreto. Tanto es así, que en ese mismo año de 1954 se vio la necesidad de convocar un Concurso Nacional entre arquitectos para proyectar esos Institutos Laborales, con el objeto de paliar deficiencias y establecer auténticas pautas funcionales. El análisis de dicho Concurso resulta, sin duda alguna revelador, por los precedentes, por los arquitectos que intervinieron y por la implicación y respuesta de éstos que llevó consigo la obtención de unos magníficos resultados. Se produjo, en definitiva, una simbiosis entre la revisión de los postulados docentes y los nuevos planteamientos tipológicos. Veamos antes, brevemente, algunos aspectos generales de la arquitectura docente que se hacía y se había hecho hasta entonces, dentro y fuera de nuestras fronteras.

ARQUITECTURA DOCENTE, EL LARGO CAMINO HACIA EL FUNCIONALISMO

Los Institutos Laborales no son sino un caso particular de un campo más amplio: la arquitectura escolar. La vanguardia europea, de alguna manera, se había servido de ella como una de las vías para atajar caminos hacia la modernidad al unirse en ella la necesidad de nuevos centros con la de innovar que requerían los cambios en los planteamientos pedagógicos. Cobran importancia y se reinterpretan, a partir de ese *sprit nouveau*, los usos sociales y, por tanto, sus tipologías edificatorias. Así, el museo, la biblioteca, la escuela, etc., estaban llamados a ser los nuevos templos para el hombre nuevo. La Bauhaus de Walter Gropius (1926), la escuela Bornheimer Hang de Frankfurt de Ernst May (1927), la escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes de Bernau en Alemania de Hannes Meyer (1928), la escuela de Alstetten en Suiza de Alfred Roth (1933) o la escuela maternal en Como de Giuseppe Terragni (1936) son claros ejemplos de estos nuevos planteamientos funcionales y programáticos, paradigmas del pretendido cambio social alentado desde el Movimiento Moderno⁷.

La educación en España siempre había dependido mayoritariamente de la iniciativa privada -órdenes religiosas principalmente- y su lenguaje arquitecto-

6. Cfr. "Conjunto de edificios para formación del profesorado de enseñanza laboral en la Ciudad Universitaria", *R.N.A.* núm. 203, noviembre 1958, pp. 3-10.

7. También fuera de Europa y dentro de los presupuestos teóricos del Movimiento Moderno hay que señalar un estudio realizado por Richard Neutra sobre las nuevas tipologías educativas. Cfr. NEUTRA, R., "La escuela circular", *AC-GATEPAC*, núms. 10 y 11, Barcelona 1933.

tónico grandilocuente, de aspecto sórdido y sin escala, era pensado más desde la representatividad de la institución que enseña que desde las necesidades reales de quien aprende. En la década de los veinte se produjo, no obstante, un primer movimiento hacia la depuración del lenguaje arquitectónico. Dicho ‘despertar’ -vinculado básicamente a la sobriedad expresiva del ladrillo- se produce curiosamente dentro de la arquitectura escolar y de la mano de un arquitecto: Antonio Flórez. Se lleva a cabo de momento un primer lavado, aunque sea sobre todo en términos de forma y no tanto en los aspectos funcionales. Flórez organizó un gabinete especializado en arquitectura escolar -labor que continuaría posteriormente Bernardo Giner de los Ríos- de donde saldrían estupendas muestras de esta primera inflexión a la que nos referimos: grupo escolar *Concepción Arenal*, grupo escolar Menéndez y Pelayo y grupo escolar General Zumalacárregui, realizados en Madrid entre 1923 y 1929. Estos edificios sirven a su vez como trampolín para los movimientos vanguardistas directamente anteriores a la Guerra Civil donde se realizan, dentro de este campo de la arquitectura escolar, obras ciertamente paradigmáticas. Nos referimos, por ejemplo, al grupo escolar de Briñas, realizado en 1933 por Pedro Ispizua o bien -dentro ya del más puro ‘estilo’ racional llevado a cabo por el GATEPAC⁸ -el proyecto de instituto de Segunda Enseñanza en Cartagena realizado en 1932 por José Manuel Aizpurúa y Eugenio M.^a de Aguinaga o las Escuelas graduadas de Manresa, realizadas en 1933 por Pedro Armengou. Dentro de este último grupo hay que hacer también referencia al grupo escolar Tomás Meabe, realizado por los arquitectos Zarranz y Madariaga, a raíz del concurso convocado en 1932 por el Ayuntamiento de Bilbao⁹. Todas estas realizaciones singulares -sin olvidar tampoco dentro de este mismo espíritu la obra escolar de Regino Borobio- son los cimientos de la consolidación y renovación que tendrá lugar en las décadas posteriores. Se empezaban a manejar conceptos como ‘educación activa’, ‘espacio común’, etc., que ya habían sido experimentados a su vez en Estados Unidos a principios de siglo¹⁰.

Tras el paréntesis provocado por las dos guerras, llegamos sin nuevos logros a los años 50. La arquitectura española se sube, con retraso pero a tiempo, al tren europeo. Nuevamente, la arquitectura escolar se convierte en un campo muy apto para el progreso formal y funcional de la arquitectura. Es el momento del funcionalismo¹¹, del análisis exhaustivo de las necesidades y del programa. Importa, por encima del qué, el cómo y el dónde. Éxito y fracaso docente se cuestionan a partir del continente. Es el momento de la arquitectura y del arquitecto:

“Sólo en aquellos casos en los que se deja, literalmente, en sus manos el funcionamiento del edificio, pueden los arquitectos modernos contribuir realmente al progreso funcional en los diseños, como ha sido el caso de las escuelas británicas que pronto fueron reconocidas en el mundo entero como uno de los logros de la arquitectura de la posguerra”¹².

Efectivamente, las escuelas británicas o, por ejemplo, los edificios docentes realizados por Arne Jacobsen en los años 50 se nos muestran como claros ejemplos de arquitectura moderna, aún hoy con absoluta vigencia formal y funcional. De ellas se nutrieron -además del enriquecimiento del propio desarrollo- las primeras obras descollantes de la arquitectura escolar llevadas a cabo en España¹³. Ejemplos: el Instituto de Enseñanza Media en Herrera de Pisuerga, realizado en 1955 por Corrales y Molezún, o, ya en la década de los 60, el Instituto Tajamar de Ortiz-Echagüe y Echaide o el Grupo Escolar en San Blas de Aburto, entre otros.

8. El tema de la arquitectura escolar suscitó enorme interés en los componentes de este grupo de arquitectos. Sus realizaciones, tanto en esta materia como las demás, se limitaron a proyectos concretos incapaces por sí mismos de llevar a cabo la anhelada transformación social. Si que resultan interesantes, no obstante, los presupuestos teóricos enunciados. Cfr. “El problema escolar en España”, AC-GATEPAC, núm. 9, Barcelona 1933, pp. 16-19 y MOSER, W, “La escuela como construcción funcional”, AC-GATEPAC, núm. 9, Barcelona, 1933, pp. 23-26.

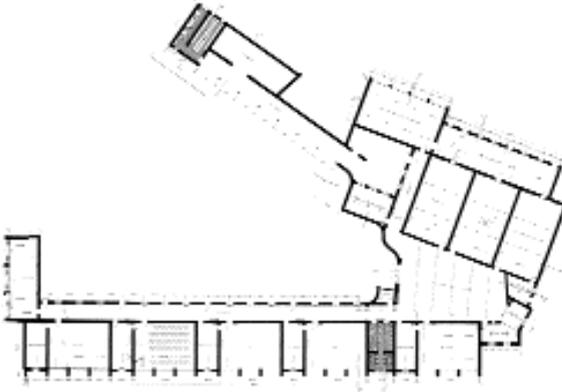
9. Cfr. “Concurso de escuelas convocado por el Ayuntamiento de Bilbao”, AC-GATEPAC, núm. 9, pp. 29-40. A dicho concurso se presentaron 18 propuestas, entre las que figuran las de Mercadal y Anibal Alvarez, Muguruza y Zabala, Regino y José Borobio, Amann o Aizpurúa y Labayen (estos últimos fuera de concurso).

10. John Dewey publica en 1919 *Democracia y Educación*, fruto de sus estudios sobre la “escuela activa”; dichos estudios fueron puestos en práctica experimentalmente e implantados posteriormente en las escuelas de enseñanza primaria de la ciudad de Nueva York.

11. Sobre el funcionalismo, cfr. DE ZURKO, Edward Robert, *La teoría del funcionalismo en arquitectura*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

12. BANHAM, Reyner, *Guía de la arquitectura moderna*, Editorial Blume, Barcelona, 1979.

13. Otro texto de referencia, teniendo en cuenta la atenta mirada de los arquitectos españoles sobre la vecina Italia, podría ser: CARBONARA, Pasquale, *Edificio per l'istruzione*, Antonio Vallardi, Milán 1947.



Planta del Instituto Laboral de Daimiel. Miguel Fisac, 1950.

El camino no fue fácil. La desorientación, especialmente en los primeros años de posguerra, fue grande. El arquitecto suizo Alfred Roth, conocedor y teórico de la arquitectura escolar¹⁴, resumía las causas de la desorientación que se estaba produciendo en la arquitectura escolar europea en cuatro puntos:

- 1.º Ausencia de una doctrina urbanística clara, apoyada por leyes y plenamente consciente de la importancia social de las escuelas para el organismo urbano.
- 2.º Ausencia de urbanismo escolar mantenido por una política de raíz local.
- 3.º Ausencia de un programa pedagógico completo que determine para cada proyecto de escuela su emplazamiento en el barrio.
- 4.º Ausencia de colaboración entre pedagogos, arquitectos, urbanistas y jerarquías; falta de autoridad y métodos comunes¹⁵.

Por todos estos motivos -de rigurosa aplicación a la situación española- adquiere singular relevancia el papel desempeñado por los Institutos Laborales, los primeros pasos de su desarrollo arquitectónico y su consolidación, especialmente a raíz del Concurso de 1954. También aquí hay un pionero: Miguel Fisac. Después de su contacto directo con la arquitectura nórdica, proyecta en 1949 el Instituto Laboral de su localidad natal, Daimiel, gracias a la financiación lograda por mediación del Ministro Ibañez-Martín. Pese a la oposición que posteriormente encontró por parte de las autoridades locales, el edificio se construyó en 1950. Un año más tarde construye otro Instituto en Almendralejo (Badajoz) y en 1952 otro en Hellín (Albacete). Fisac se convierte así en abanderado de esta nueva arquitectura docente. Utiliza estos programas como campo de pruebas perfecto para su viraje hacia una manera personal de proyectar.

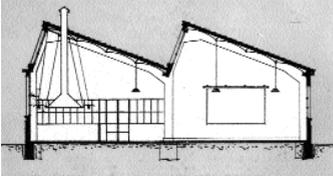
“Es curioso notar en Fisac que, mientras los enfoques de proyecto se realizan casi siempre bajo el signo de una moderación, lejos de una ideología arquitectónica fuertemente simbólica o articulada, el desarrollo de estos proyectos se convierte en un proceso de diseño simple, duro, de pocas ideas, sin ningún tipo de refinamiento o sutilidad que lo ligue a situaciones temporales, o a texturas más protegidas por la historia”¹⁶.

En el Instituto de Daimiel, Fisac, de hecho, pone sobre la mesa todos los ingredientes del discurso que presidirá la gestación de esta nueva tipología. Ingredientes con un condimento esencial: la función; “se ha estudiado inde-

14. Cfr. ROTH, Alfred, *The New School*, Editions Girsberger Zürich, Zürich, 1957. El propio Ortiz-Echagüe viajó a Suiza para entrevistarse con él y visitar los mejores ejemplos de arquitectura escolar que se estaban realizando. El motivo era la construcción de pabellones de aulas en el Colegio Gaztelueta de Neguri, obra que realizaría finalmente Alberto Cagigal. Cfr. *Arquitectura*, núm. 6, junio 1959.

15. Citado en la ponencia de José López Zanón del primer Seminario de Edificios Escolares organizado por el I.N.V. y celebrado en Madrid en 1964.

16. DOMENECH, Lluís, Op. Cit., p. 105.



Instituto Laboral de modalidad industrial en Tarazona. Nave de talleres: fotografía y sección. Alejandro Allanegui, 1950.

pendientemente cada una de las funciones que han de vivirse en este edificio...". Iluminación natural y artificial acorde a las condiciones climáticas, aislamiento acústico, salubridad y renovación del aire... El proyecto nace de un esquema programático y funcional independiente que se agrupa elásticamente para dar lugar al edificio. Hacer la mejor arquitectura que se podía con lo que se podía; esta intención genérica de la floreciente arquitectura española de los años cincuenta es aquí patente. Fisac no enmascara de folklore y regionalismo un esquema racional y funcional. Esta arquitectura se hace desde la tradición. No es un problema epitelial, de lenguaje. Lo que cambia es el contenido. Fisac saca partido de la calidad plástica de los materiales locales. Es la técnica y la economía de medios. Por eso no molestan el tapial de barro encajado ni la teja árabe. No es ese el problema.

"La arquitectura como producto de una evolución del pensamiento es un hecho intelectual que puede existir y materializarse pese a no contar para su desarrollo con abundancia de medios económicos. Tampoco, como perteneciente al mundo del arte, su valor ha de estar supeditado a la riqueza de los materiales con que se lleve a cabo. Por otra parte, puede comprobarse cómo la mayoría de las obras de posguerra ejecutadas con mayor abundancia de medios económicos son las que responden a un espíritu acomodaticio y reaccionario más acusado. Así, cabe pensar que si los últimos años de posguerra hubieran transcurrido dentro de una España de economía floreciente, el nivel de la arquitectura realizada difícilmente hubiera superado el punto que se alcanzó dentro de la pobreza y escasez con el que de hecho fue producida"¹⁷.

En los años previos al Concurso también se construyeron otros centros. Centros que, si bien no acometían el proyecto con el mismo acierto y claridad con que lo hizo Fisac, sí que sirvieron como banco de pruebas para unos arquitectos que carecían totalmente de experiencia -hubo de formularse hasta el programa teórico de necesidades- en este campo concreto de la enseñanza laboral. Alejandro Allanegui realizó entre 1950 y 1951 el Instituto Laboral de Tarazona (Zaragoza); este proyecto también se publicó en la *Revista Nacional de Arquitectura* en los meses previos a la presentación del Concurso¹⁸. El proyecto es por tanto una obra primeriza que no consigue liberarse de la rigidez de la composición. El edificio, monolítico y compacto, adolece de la elasticidad y funcionalidad que habrían de caracterizar a estas edificaciones. Aparecen referencias formales que luego fueron recogidas por Fisac y por las demás propuestas que se fueron planteando. Se tomó prestada desde el principio esa imagen fabril de las cubiertas en diente de sierra para los talleres, pues esa sección genérica se adaptaba perfectamente a las necesidades funcionales de estos locales docentes, en lo referente a la iluminación, ventilación, etc.

De la mano de Fisac y con estos antecedentes llegamos al Concurso. En octubre de 1952 habían tenido lugar en Granada las Sesiones que dieron lugar al 'Manifiesto de la Alhambra'. Carlos de Miguel, Cabrero, Aburto y Fisac realizan juntos -a bordo del flamante Topolino de Cabrero- el viaje de vuelta a Madrid. Como contaba el propio Fisac,

"querían ellos que pasáramos por Daimiel para ver el Instituto y así lo hicimos. Más tarde plantearon en el Ministerio de Educación el Concurso de Institutos Laborales. Carlos de Miguel me pidió, ya que había mucha expectación con el Concurso, que publicara el Instituto en la *Revista Nacional de Arquitectura*¹⁹ antes del Concurso, para orientar a los que se iban a presentar. A mí me dieron un acésit. El que menos se parecía al mío era el mío, pero en fin...".²⁰

Lo que son las cosas: Carlos de Miguel obtuvo el primer premio.

17. FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, Editorial Aguilar, Madrid, 1961, p. 249.

18. "Instituto Laboral de Tarazona", *R.N.A.*, núm. 145, enero 1954, pp.1-5.

19. "Instituto Laboral de Daimiel", *R.N.A.*, núm. 139, julio 1953, pp. 3-14.

20. Entrevista a Miguel Fisac realizada por Iñaki Bergera el 12-12-98.

EL CONCURSO DE INSTITUTOS LABORALES, UNA OPORTUNIDAD APROVECHADA

“Cuando entró Ruiz Jiménez de Ministro de Educación me eligió a mí -continuaba recordando Fisac- entre un grupo de arquitectos, cosa que me extrañaba, le dije, al tratarse de un Ministerio, pensando que Franco no iba a consentir ciertas cosas... El me contestó: Franco, desde que ha visto *El manantial* se ha transformado mucho”.²¹

La anécdota es ciertamente significativa. Consciente o inconscientemente ese Régimen trasnochado, idílico y pomposo de los primeros años cuarenta, se despoja felizmente de las caretas monumentales y de las tramoyas patrióticas. Las cosas parecen volver poco a poco a su lugar natural. Se empieza a confiar en los profesionales, se comienza a confiar en la arquitectura. No sólo no se ponen impedimentos; se apoya, se estimula y se incentiva. La mayor parte de esos arquitectos creían en lo que hacían; “válvula creadora para los jóvenes, laboratorio personal del arquitecto, terreno de libertad, la comarca experimental del creador...”²². Surge una necesidad y los organismos oficiales tienen la habilidad de plantear en voz alta el problema para, entre todos, dar la mejor respuesta. No es una componenda; va en serio.

El recurso al concurso no es algo nuevo. No lo es en general en la historia de la arquitectura española y tampoco lo fue en la posguerra. El Régimen recurrió a los concursos para dar respuesta al diseño de los grandes edificios oficiales representativos, así como para la construcción de los diferentes monumentos que fueron jalonando las plazas y paseos de las ciudades. No se tardó en reorientar este valioso instrumento hacia fines y necesidades más nobles, como la eficacia pedagógica de las escuelas o el problema de la vivienda. En este terreno fue el COAM quien tomó la iniciativa, convocando en 1950 el concurso de casas en cadena. Más tarde, en 1956 -probablemente como fruto del éxito del Concurso de los Institutos Laborales del 54- se convocó el concurso de vivienda experimental, con espléndidos resultados. Viviendas, campos de deporte, palacios de congresos, ... los temas se suceden.

Por supuesto, también en el campo de la arquitectura docente, el concurso será un tema recurrente. Después de este Concurso de 1954 que nos ocupa, en 1956 se planteará -también desde el Ministerio de Educación y tras la promulgación de la ley de 17 de julio de 1956- uno de escuelas unitarias de dos aulas²³, con el objeto de paliar un déficit de 25.000 plazas escolares. Después vendría otro concurso en 1966, en el que se pedía un proyecto tipo de construcciones escolares²⁴ y donde vemos aparecer en escena a arquitectos como Moneo, Híguera o Fernández Alba. Se convocan asimismo varios concursos tanto al final de la dictadura como en los primeros años de la democracia. Así, en 1971 y partir de la nueva Ley General de Enseñanza, se convocó el Premio Nacional de Arquitectura bajo el tema de ‘Prototipo de Centro de Educación General Básica’²⁵ y en 1978 el M.E.C. convocó un concurso de Centros Escolares²⁶. La historia se repite: planteamiento del problema, legislación paliativa y respuesta arquitectónica. La respuesta es siempre de carácter general, de proyecto-tipo en muchos casos, que se acomoda después a las diferentes situaciones geográficas y climáticas. No pasa tampoco inadvertido el papel desempeñado por la legislación desde que, en 1857, apareció la Ley de Enseñanza en España, destinando parte de los presupuestos del Estado a subvencionar a los Ayuntamientos que quisieran edificar escuelas en sus municipios.

21. *Ibidem*.

22. FULLAONDO, Juan Daniel, "Hablando de concursos de arquitectura", *Arquitectura*, núm. 266, mayo-junio 1987. El número trata genéricamente de los concursos de arquitectura. En 1963 ya se había publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, un primer artículo titulado "Comentario general a los concursos".

23. Cfr. "Concurso de escuelas", *R.N.A.*, núm. 183, marzo 1957. El Plan Nacional de Construcciones Escolares preveía la construcción de 34.000 escuelas en cinco años por un valor de 1.000 millones de pesetas.

24. Cfr. *Arquitectura*, núm. 102, 1967.

25. Cfr. *Arquitectura*, núm. 156, 1971.

26. Cfr. *Arquitectura*, núm. 219, 1979.

El Concurso de Institutos Laborales adquiere especial relevancia al resolver, no ya sólo el problema concreto de la coyuntura específica a la que se refiere, sino también al estereotipar y consagrar la figura del concurso entre arquitectos como medio válido y efectivo de aproximación a las nuevas necesidades arquitectónicas que la sociedad va demandando tanto en lo que se refiere al orden docente como en lo referente a las demás necesidades sociales. Como dice Domenech refiriéndose al concurso de 1978 mencionado,

“sitúa a los arquitectos en su terreno más específico, el de asumir con capacidad y disponibilidad profesional la difícil síntesis de una escala de valores inconcretos, encarnándola en una propuesta que pueda ser analizada en orden a su racionalidad y apertura. El reencuentro con la esencia de la arquitectura, la propuesta tipológica, se hace pues posible”²⁷.

Pues bien, este primer Concurso es especialmente importante por lo que supuso de lanzadera en aquellas circunstancias específicas. El desarrollo de la disciplina arquitectónica continúa, no obstante, y en los concursos de las décadas posteriores se someterá a revisión lo que en los años 50 era objeto de reconocimiento y valoración; se pone en crisis la tipología de escuela racionalista basada en la compartimentación de zonas de acuerdo a la división funcional. Y a su vez, también los desmanes organicistas y expresionistas producirán un hastío formal que llevará nuevamente a la recuperación -tamizada- de la claridad constructiva ligada a los lenguajes más universales de la ortodoxia del Movimiento Moderno. Al principio se trataron los temas prioritarios; había que ir a lo fundamental. Posteriormente, lo que allí se había simplemente incoado, se convierte en argumento prioritario: tecnología, prefabricación, industrialización, crecimiento... La función pasa a un segundo término a favor de lo simbólico o lo figurativo.

De la teoría a la práctica; las soluciones premiadas en el Concurso de Institutos Laborales pasan rápidamente a ser empleadas en los nuevos centros que se fueron construyendo. También ocurrirá así con los demás concursos de arquitectura escolar. No son formulaciones teóricas. Por ejemplo, después del concurso organizado en 1956, se experimentaron algunos proyectos-tipo de escuelas rurales con el fin de perfeccionar y complementar aún más las soluciones; en concreto en la barriada del Pozo del Tío Raimundo del madrileño barrio de Vallecas, se construyó un aula tipo proyectada por Rafael La Hoz.

Todo es nuevo. Importa el continente porque empiezan a tomar parte en la educación nuevas disciplinas y nuevos enfoques. Arquitectos y pedagogos aúnan esfuerzos para mejorar las condiciones -teóricas y prácticas- de la docencia, para crear el ambiente propicio. Dimensiones, materiales, luz, ventilación, ubicación, clima, mobiliario y muchas otras cuestiones insospechadas hasta el momento. La escala por ejemplo; de repente alguien decide ponerse a la altura -en el sentido literal de la palabra- de un niño de seis años y descubre un mundo gigante con pasillos interminables, techos altos, etc. El individuo frente a la colectividad.

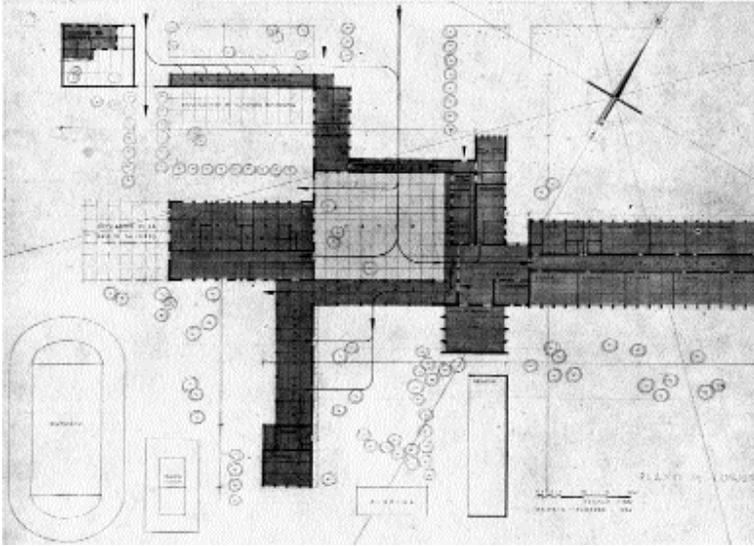
“La Escuela no es sólo para instruir (enseñanza); es lugar adecuado también para formar (educación), y por tanto la Escuela, tanto el edificio como la sala de clase, han de tener unas mínimas condiciones pedagógicas (...) por considerarlas necesarias no a la Escuela en sí, sino al niño que había de frecuentarla durante la edad escolar”²⁸.

Carlos M.^a R. De Valcárcel, Director General de Enseñanza Laboral cuando se convocó el Concurso de anteproyectos para Institutos Laborales, explica en la *Revista Nacional de Arquitectura* los pormenores del Concurso²⁹. El

27. DOMENECH, Lluís, "Notas del puente aéreo", *Arquitectura*, núm. 219, julio-agosto 1979, pp. 16-17.

28. "Las construcciones escolares y su relación con la pedagogía y la psicología", *Arquitectura*, núm. 23, noviembre 1960, pp. 7-9.

29. Cfr. "Concurso de Institutos Laborales", *R.N.A.*, núm. 153, septiembre 1954.



Primer Premio del Concurso de Institutos Laborales. Planta del Conjunto. Carlos de Miguel y Mariano R. Avial.

planteamiento -iniciativa personal del propio Jefe del Estado- hacía hincapié en varias cuestiones de conveniencia. Se pretendía cortar con la designación ‘a dedo’ de las obras oficiales y, contando con la objetividad del jurado -objetividad sin nombres y apellidos-, ir en busca de auténticas soluciones arquitectónicas. Las condiciones de honestidad con las que juzgaron las propuestas presentadas fueron ciertamente sorprendentes. El jurado contó asimismo con el dictamen de un experto extranjero especialista en edificios escolares, el arquitecto suizo William Dunkel. Él mismo destacó la enorme calidad de los trabajos presentados. El Patronato Nacional de Enseñanza Laboral tomó la decisión de encomendar la realización de centros no sólo a los arquitectos premiados, sino también a aquellos que obtuvieron accésits, ya que “el amplio programa que tenemos por delante así lo aconseja”.

España miraba fuera y, al mismo tiempo, empezaba a ser mirada. La arquitectura orgánico-funcional de Alemania, Suiza, Holanda y los países escandinavos eran la referencia, plasmada en las publicaciones periódicas de arquitectura. Pero a la vez la arquitectura de la piel de toro empezaba a ser valorada fuera de nuestras fronteras. Se había destapado a partir del año 49, por parte de Ponti y Sartoris, en la V Asamblea Nacional de Arquitectura y muy pronto -especialmente con el premio Reynolds del 57 y el Pabellón de Bruselas del 58- vendría su total reconocimiento. Ahora, en 1954, los jóvenes arquitectos están envueltos en esa ‘furiosa experimentación’. Así se explica también la presencia de un referente extranjero, en el seno del Concurso y las sinergias manifiestas:

“Se solicitó el dictamen escrito y lacrado de un especialista extranjero, que fue abierto en la última de las sesiones celebradas por el Jurado. Dicho especialista -el profesor suizo Dunkel- coincidió casi totalmente con el Jurado no sólo en la selección de los trabajos, sino en el análisis de aciertos y errores”.³⁰

El Jurado estuvo constituido por el Director General de Enseñanza Laboral, el Jefe de Construcciones Laborales, Rafael Pérez López y los arquitectos Luis Casanova, Juan del Corro, Antonio Galán y Lorenzo Monclús. De

30. "Concurso de Institutos Laborales", *R.N.A.*, núm. 153, septiembre 1954, p. 3.

los 38 trabajos presentados se hizo una primera selección de 11 propuestas atendiendo a los siguientes criterios:

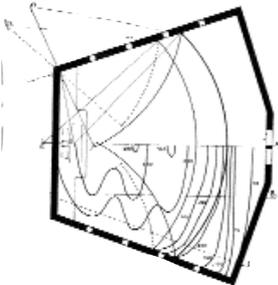
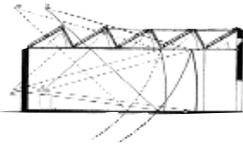
- 1.º Dar primordial importancia a la disposición orgánica funcional del programa, de modo que los diferentes núcleos fundamentales de que consta el Centro tengan la forma, dimensión, orientación y emplazamiento más adecuados, según la función que deben cumplir.
- 2.º Considerar que las circulaciones entre los distintos núcleos sean claras y reducidas.
- 3.º La posibilidad de construcción por etapas y sus futuras ampliaciones.
- 4.º La solución arquitectónica del problema, de modo que la adoptada imprima al conjunto los rasgos estéticos más característicos del Instituto Laboral.
- 5.º La economía en la construcción y en su entretenimiento.

Posteriormente, se desarrollaron estos cinco puntos de vista para distribuir finalmente los premios de la siguiente manera: Primer Premio al anteproyecto de Carlos de Miguel y Mariano Rodríguez Avial; Segundo Premio a José Antonio Corrales; Tercer Premio al anteproyecto suscrito por Joaquín Gili, Francisco Bassó, José Martorell y Oriol Bohigas. Accésits: Emilio Larrodera, Miguel Fisac, Luis Laorga, Francisco Echenique y Luis Calvo, Rafael Aburto, Juan Arturo de Guerrero y Casimiro Iribarren y a José Subirana, Carlos García y Manuel Jaén. Asimismo se concedió una mención a la propuesta de Manuel Martínez Chumillas. Nos encontramos ya con dos generaciones de arquitectos; frente a los Fisac, Aburto, etc., compiten y triunfan los más jóvenes, como Corrales, Laorga o Bohigas y sus compañeros catalanes.

Los datos de partida del Concurso eran los siguientes:

1. Clima seco de meseta, incluidas las dos Castillas, gran parte de Andalucía y algunas comarcas de Aragón y Extremadura.
2. Terreno sensiblemente horizontal, sin ninguna característica especial.
3. Modalidad agrícola-ganadera. Posibilidad de adaptación a modalidad industrial-minera.
4. Primordial importancia a la disposición orgánico-funcional del programa.
5. Estética definida por esa disposición y medios técnicos y constructivos más adecuados.
6. Métodos constructivos de acuerdo con las disponibilidades de la industria nacional de la construcción y lugares dónde se han de emplear.
7. Tipificación de unidades de obra.
8. Plan de ejecución de obra.
9. Condiciones técnicas de iluminación, ventilación, insonorización, acondicionamiento de aire y red de alumbrado y fuerza.
10. Adaptación de la solución propuesta a otras disposiciones topográficas, climatológicas y constructivas.
11. Posibilidad de ampliaciones y construcción de edificio-residencia.
12. Avance de presupuesto con cifra tope de cuatro millones de pesetas.

Parte del éxito del Concurso radica precisamente en la formulación de los objetivos y en estos datos de partida. Solamente cuando se sabe lo que se quiere, se encuentra lo que se busca. Además, queda patente que no se trataba en ningún momento de un Concurso 'de ideas'; había un problema real y se debían aportar soluciones reales y pegadas al terreno. No pasa inadvertido el punto



Accésit del Concurso de Institutos Laborales. Planta del aula de respeto con el estudio de luz y sonido (reflexiones e isolumínicas en planta). Miguel Fisac.



Instituto Laboral en La Carolina. Costado de los talleres. Carlos de Miguel y Mariano R. Avial.

4, donde se obliga a afrontar el programa en clave orgánico-funcional. Era implantable no hacerlo así.

No es el momento de entrar en el análisis pormenorizado de los anteproyectos, análisis que ya fue acometido en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*³¹. No obstante, se pueden plantear algunas consideraciones generales comunes a las propuestas allí formuladas. Empezando por cuestiones meramente de forma, los arquitectos parecen abrazar definitivamente la modernidad, empezando incluso por la propia presentación de los trabajos. Maquetas, perspectivas, axonométricos, rótulos y una cuidada definición de los detalles constructivos nos hablan definitivamente de un cambio de actitud, que olvida definitivamente aquellas representaciones recargadas y barrocas características de la década anterior, ligadas más bien a idealizadas ensoñaciones. La expresión artística de los proyectos nos muestra por tanto el carácter de esa nueva arquitectura perfectamente entroncada con su uso. Arte en conexión con la idea y materialización relacionada con la construcción. Sencillez que se traduce en el recurso al módulo estructural -“modulación + autonomía = elasticidad”, defiende uno de los concursantes-, en la tipificación y la prefabricación. Rigor que se traduce en un estudio concienzudo de las necesidades reales de iluminación, aislamiento y acústica de los locales. Parece resonar aquél “D.Luis, menos piedras y más frigorías” con que Oiza recriminaba a Gutiérrez Soto por su Ministerio del Aire. Frigorías, luses y decibelios parecen ahora ocupar, con sus gráficos y tablas, el papel que antes correspondía a las molduras y los frontones. Algo importante estaba cambiando.

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Los arquitectos proponían, pero, por encima de todo, construían. El debate arquitectónico de esos años, que se manifestaba en revistas, publicaciones, concursos y certámenes, iba perfectamente solapado con la puesta en escena. Es más, en muchas ocasiones la arquitectura iba por delante. No había mucho tiempo para elaborar un discurso, ya que ese tiempo se gastaba encima del tablero de dibujo o subido al andamio. La realidad, aquí, superaba a la ficción. Por eso, después de la propuesta teórica -el Concurso- había que pasar, sin solución de continuidad, a materializar -construir- las nuevas propuestas. Es la voluntad de resolver.

31. *Ibidem*.

Instituto Laboral en Alfaro. Vista exterior de aulas y rampa. José Antonio Corrales.



Una vez fallado el Concurso, el Departamento Técnico de Construcciones Laborales elaboró un informe acerca de las posibilidades de espacio y adecuación para la construcción de los centros. Las condiciones de partida eran tan variadas que era prácticamente imposible redactar una normativa de carácter general. Para empezar, no era frecuente que el arquitecto eligiera los terrenos. Estos eran, en la mayoría de los casos, cedidos por el ayuntamiento de la localidad correspondiente y el proyecto teórico debía por tanto sufrir la adaptación a las condiciones del terreno, geográficas, climatológicas, etc. Se recomendaban asimismo en dicho informe una serie de asignaciones: 5 m² por puesto de trabajo y un número de puestos de trabajo equivalente a la mitad de los alumnos más el 10% de esa mitad, 20 ó 25 puestos por aula, nunca más de 700 aprendices por centro, etc...

La normativa -que ya se contemplaba en las propias bases del Concurso- era ciertamente estricta pero acertada. Se dividía en 10 artículos, en los que se concretaban al detalle la mayoría de los aspectos a tener en cuenta: terrenos, zonificación, circulaciones, alturas, elasticidad... Se rechaza la simetría -“oposición rotunda a toda composición a base de ejes de simetría que afectan a todo el conjunto, pues se recurre precisamente a ella cuando el que proyecta no cuenta con organización alguna y sí en cambio con una irresponsabilidad en el empleo de los procedimientos arquitectónicos”-, se rechaza el patio cerrado, etc. El texto³² adquiere así un carácter de manifiesto:

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

Hablando de composición estética, se arremete, látigo en mano, contra las diversas manifestaciones de romanticismo ignorante que proyecta hasta el hastío los porches con machos de piedra rústica, los aleros con ménsulas y tornapuntas de madera labrada, pináculos y florones: “Esta preponderancia a lo decorativo sobre la sobria formalidad no existe en la verdadera arquitectura popular, sino que es un producto alentado y cultivado por las decoraciones empleadas en representaciones, folklóricas y de zarzuela, pensadas para ser hechas de cartón...”. Más alto, quizá; más claro, imposible³³.

De la teoría a la práctica. Después de este desapego de lo accesorio -rechazo más bien-, todo el esfuerzo se concentrará en la realización material de las soluciones racionales de este programa, de acuerdo a los nuevos criterios arquitectónicos, tipológicos, formales, funcionales y constructivos. Sin solución de continuidad, la Dirección General de Enseñanza Laboral se pone

32. "Normas para la construcción de Centros de Formación Profesional", Departamento Técnico de Construcciones Laborales. Madrid, enero de 1954 (Documentación extraída del archivo de Rafael Aburto).

33. Resulta interesante comparar estas ideas con la declaración de principios sobre arquitectura escolar enunciada veinte años antes -en el plano teórico- por el GATEPAC: "...que hay que rechazar ciertos prejuicios, inexistentes ya en los países adelantados, como son: a) monumentalidad, b) fachadas presuntuosas, c) ordenación del plano a base de ejes que sólo existen realmente en los tableros de dibujo". Cfr. AC-GATEPAC, Página editorial, núm. 9, Barcelona 1933, p. 15.

manos a la obra. A los ganadores del Concurso se les encomienda la construcción del Instituto Laboral de La Carolina. El terreno disponible, totalmente plano, correspondía con el que Carlos de Miguel y Mariano R. Avial habían supuesto para su anteproyecto. Se afanan por construir lo que hasta entonces había sido una propuesta teórica:

“No por desánimo de trabajo o por indolencia, sino el deseo de ver convertido en realidad el estudio que habíamos hecho, fue lo que nos decidió a desarrollar el primitivo anteproyecto (...), que sólo se ha alterado en detalles que vienen obligados por un más acabado estudio, de una parte, y por las dificultades constructivas y económicas que las obras suelen llevar aparejadas, por otra”.³⁴

Corrales, quien obtuvo el segundo premio en el Concurso, también construyó un centro. El lugar que se le asigna es Alfaro (Logroño)³⁵. Del mismo modo, tendrá ahora el arquitecto la oportunidad de poner por obra sus aspiraciones previamente incoadas. Zonificación, elasticidad, economía constructiva se conjugan con un elevado rigor técnico. En este caso, el proyecto construido no se corresponde tanto con la propuesta premiada. Corrales depura aún más su anteproyecto, lo adapta al solar y la cubierta -esa cubierta que Corrales ya manipulaba en Herrera de Pisuerga- conserva un indudable protagonismo formal y expresivo.

Del mismo modo el equipo de catalanes, Bohigas³⁶, Martorell, Gili y Bassó, realizan su instituto, readaptando los presupuestos de su anteproyecto a los condicionantes específicos del lugar de emplazamiento, Sabiñánigo, en el Pirineo aragonés³⁷. El resultado es igualmente satisfactorio, limpio y plásticamente atractivo. Así los premiados y así los merecedores de accésit. Por ejemplo, Rafael Aburto también recibió encargos para construir Institutos Laborales, como el de Elche, desaparecido en la actualidad.

De la teoría a la práctica. Los Institutos Laborales fueron un nuevo paso adelante. Aisladamente no tienen más importancia que la de sumar, añadir una nueva oportunidad a aquellos jóvenes y abanderados arquitectos. Una oportunidad bien aprovechada, aprovechada desde la modernidad. Los ganadores del Concurso sintetizan estas aspiraciones:

“Se intenta con este proyecto hacer unos edificios sencillos y poco lujosos que se pongan en la línea de modernidad que son norma de las arquitecturas de otros países más ricos que el nuestro, no por derroche de materiales, sino por el escrupuloso análisis de las ideas arquitectónicas que han de informar un proyecto arquitectónico de nuestros tiempos”³⁸.

34. "Instituto Laboral de La Carolina", *R.N.A.*, núm. 203, noviembre 1958, pp. 39-42.

35. "Instituto Laboral de Alfaro (Logroño)", *Arquitectura*, núm. 43, julio 1962, pp. 2-7.

36. Oriol Bohigas se interesó, especialmente durante las primeras etapas de su dilatado ejercicio profesional, por el tema de la arquitectura escolar. Cfr. "La escuela viva: un problema arquitectónico", *Documentos de Arquitectura*, núm. 88, 1972, pp. 34 y ss.

37. "Instituto Laboral de Sabiñánigo", *R.N.A.*, núm. 203, noviembre 1958, pp. 23-26.

38. "Concurso de Institutos Laborales", *R.N.A.*, núm. 153, septiembre 1954, p. 9.