

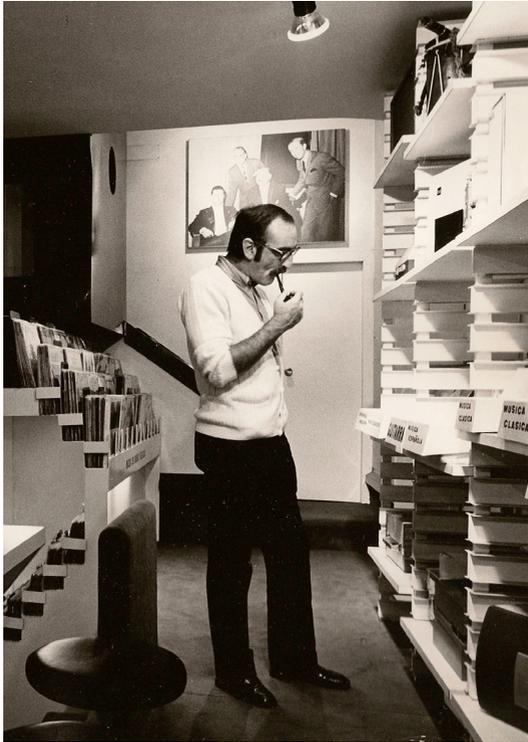
# Los Escritos de Curro Inza

Ángel Verdasco



Maireia Libros





*Curro Inza en Vellido Música. Bilbao. 1970*

# **LOS ESCRITOS DE CURRO INZA**

Ángel Verdasco

Los escritos de Curro Inza  
1ª Edición en castellano 2017

© De los textos, sus autores  
© De esta edición, Maireia Libros

Ilustración de la cubierta: *Escena*. Curro Inza 1960

Maireia Libros  
Avenida Juan de Herrera, 4. 28040 MADRID  
Correo E: [info@mairea-libros.com](mailto:info@mairea-libros.com)  
Internet: [www.maireia-libros.com](http://www.maireia-libros.com)

ISBN: 978-84-945750-2-0  
Depósito Legal: M-7775-2017

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Impresión: StockCero, S. A.  
Impreso en España - Printed in Spain

# ÍNDICE

07 INTRODUCCIÓN *por Ángel Verdasco*

## ESCRITOS

15	PARA UNA LOCALIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE POSGUERRA
23	COMENTARIOS A UNOS COMENTARIOS
27	COMENTARIOS AL TEXTO: “NO SON GENIOS LO QUE NECESITAMOS”
31	TEMAS DEL MOMENTO: ARQUITECTURAS FANTÁSTICAS
33	LA ARQUITECTURA DEL BARRO Y EL PEDREGAL
39	IDEAS PARA UNA MEJOR COMPRENSIÓN DEL ARTE POPULAR
53	COLOQUIOS SOBRE IGLESIAS. “LO EXPRESIVO Y LO REPRESENTATIVO”
59	EL ESCORIAL. SU TIEMPO Y EL NUESTRO
73	LO “PRESENTATIVO” MADRID
75	NUESTROS PUEBLOS. “ARQUEOLOGISMO” Y “FORMALISMO”
77	EDITORIAL
81	LOS RASCACIELOS, LAS TORRES Y EL ÁRBOL FEO
93	THOMAS CREIGHTON Y EL PEZ DE AGUA CALIENTE
101	COMENTARIOS A UNA CONFERENCIA DE FÉLIX CANDELA
111	ALGUNAS NOTAS SOBRE ARQUITECTURA E INDUSTRIA
119	UN ARQUITECTO: JOSÉ ANTONIO CODERCH
123	NOTAS SOBRE UN COMENTARIO
127	LA ARQUITECTURA POR DENTRO Y LOS RESORTES SECRETOS
139	LA ARQUITECTURA DE VÍCTOR EUSA
143	RELACIÓN DE FUENTES
145	BIBLIOGRAFÍA COMPLETA



## INTRODUCCIÓN

¿Tiene algún interés revisitar años después los textos de un arquitecto tan brillante como olvidado?

Curro Inza fue un personaje polifacético que transitó por la pintura, el muralismo, la poesía, el diseño de muebles y la enseñanza, pero sin duda fueron la arquitectura y la crítica las disciplinas más destacadas de su producción.

Este libro presenta una selección de sus escritos más relevantes. El primer interés que pueden tener, es el hecho de dejar patente su postura intelectual sobre diversos debates arquitectónicos y sobre todo el hecho de ser el contrapunto y complemento inevitable para entender su arquitectura. Una obra arquitectónica apenas explicada y que en el momento actual revela pautas sorprendentemente contemporáneas.

### INZA EDITOR Y ARTICULISTA

Antes de atender a sus textos es imprescindible explicar su labor como editor, pues esta faceta fue el detonante de sus escritos de arquitectura.

La revista *Arquitectura* dirigida por Carlos de Miguel publicó en septiembre de 1959 los proyectos fin de carrera de la promoción CX, a la que pertenecía Inza. Escribió la introducción Alejandro de la Sota, en ese momento profesor de la Escuela y Presidente del Comité de Gerencia de la revista.

En el número de octubre, ya aparece la opinión de Inza en un artículo sobre las cáscaras estructurales de Candela y poco después, en febrero de 1960, se incorpora a la redacción de la revista sucediendo como Secretario de Redacción a Fernández Alba. Permanecerá allí durante doce años hasta 1972 y aunque se había trasladado a Pamplona en 1965, ello no impidió que siguiera editando desde Navarra.

En aquella redacción Inza conoció y coincidió con los nombres más representativos de la arquitectura nacional del momento y de muy diversas generaciones: Moya, Cabrero, Sota, Oiza, Corrales, Molezún, García de Paredes, Sostres, Bohigas, Coderch, Higuera, Carvajal, Cano Lasso, Ortiz Echagüe, Bayón, etc.

Con Inza se produce un salto cualitativo en la revista. Desde su llegada se van incorporando nuevas secciones (diseño, sociología, filosofía,..), entendiendo el

hecho arquitectónico de una forma más global, lo cual redundaba en esa mirada poliédrica que le es propia.

El periodo De Miguel- Inza alcanza en esos años unos de los periodos más fructíferos de las publicaciones de arquitectura nacionales de la segunda mitad del siglo pasado, en un momento decisivo de la vuelta a la modernidad de la arquitectura española y su vinculación al discurso internacional. Si bien en la revista hubo otras parejas de director y secretario, cabe decir que un estudio más exhaustivo revela que en ese periodo se produce una transformación atribuible a Inza. Algunos aspectos de esta transformación serían:

- Contemporaneidad e internacionalización: la redacción de la revista incrementa su interés por el quehacer internacional (sobre todo de la Tercera Generación Internacional: metabolistas, Team X,..), publicando una mayor cantidad de proyectos y arquitectos extranjeros. (Incluso llega a existir por ejemplo desde noviembre de 1964 la sección “30 da”, escrita brillantemente por M. Bayón, que dio cuenta mensual de acontecimientos y obras internacionales). En la cultura arquitectónica española, es quizás, el momento de mayor penetración de referentes extranjeros.

- Crítica: se fomenta el debate intelectual y se traducen al castellano gran cantidad de artículos de críticos del momento (Zevi, Banham, Rogers, etc) que generan animados debates, escritos y coloquios entre arquitectos españoles que quedan recogidos en la revista. También Inza generó sesiones críticas publicando artículos corales sobre un mismo tema de reflexión.

- Formato en red: aparecen en la revista secciones de filosofía, diseño, entrevistas, concursos, etc. dirigidas por distintos expertos en cada tema. A su vez la poliédrica personalidad de Inza, se puede rastrear gráficamente en una revista donde los proyectos, se mezclan con dibujos infantiles, collages o caricaturas.

- Cambio generacional y nuevas arquitecturas: Inza demostró un gran interés por lo “no construido”, por los concursos y por hacer una apuesta decidida por los jóvenes valores que encontraron en él un difusor de sus nuevas ideas. Dio generosamente cabida y difusión, desde muy jóvenes, a los trabajos y concursos de sus compañeros de promoción y coetáneos que después marcarían la arquitectura española (Higueras, Peña Ganchegui, Oriol, etc) y difundió la corriente organicista, vinculando ese discurso con la Tercera Generación Internacional.

En cuanto a su faceta de articulista y crítico, hay que decir que fue un arquitecto culto e informado con obra publicada en revistas nacionales e internacionales y oportunidades no le faltaron para escribir en diversos medios. Sin embargo,

se embarco en la construcción de ese proyecto de la revista *Arquitectura* (1960-1972) y a ello se debe que prácticamente toda su obra escrita esté allí publicada. El mismo decía que el ser jefe de redacción de la revista le “había obligado” a escribir de forma regular sobre arquitectura y crítica. (Es irónico que el menos explicado de los organicistas haya sido, junto a Moneo, el que más haya escrito de su generación teniendo en cuenta que murió prematuramente en 1976 y que apenas estuvo en activo diecisiete años).

## TIPOS DE TEXTO

Sus textos pueden clasificarse en tres tipos.

Los primeros son editoriales y notas breves que comentan exposiciones, libros, etc.

Los segundos son meramente descriptivos pues son introducciones a números monográficos, coloquios y sesiones críticas recogidas en la revista.

Y el tercer tipo de escritos tratan sobre crítica y aspectos de la arquitectura que entiende que hay que señalar para debatir y profundizar en ellos.

Este libro recoge algún texto del segundo tipo y todos los textos del tercer tipo pues son más los pertinentes para entenderle y es dónde mejor se entreve su postura como arquitecto.

## ESTILO Y TEMAS

Inza tiene más interés por lo que dice que por cómo lo dice. Estilísticamente se podría decir que está en las antípodas de los textos de Fullaondo y de De la Sota. Fullaondo fue editor y articulista de la otra gran revista madrileña del momento: *Nueva Forma*. Sus textos, más centrados en autores, se rodean de una serie de referencias y personajes. Inza, mucho menos barroco y hagiográfico, habla de temas sin apenas citar a nadie con un estilo directo, descriptivo y poco intelectualizado.

Sota e Inza, fueron miembros de generaciones distintas y a la vez grandes amigos. Los escritos de Inza no tiene el carácter equilibrista de los textos del primero, aunque por momentos comparten un cierto carácter enigmático.

Inza admiraba la manera de escribir de Banham y Mumford con ese estilo más directo y anglosajón. En ningún momento parece que pretenda trascender como crítico. En sus textos no falta el sentido del humor y tienen un tono de conversación coloquial, incluso podrán parecer torpes en ocasiones, pero no por ello pierden su capacidad analítica y crítica, y no dejan de ser incisivos.

Los temas que trata son variados y dejan patentes sus preocupaciones como arquitecto en aquel contexto y momento histórico.

En ellos quedan patentes la crisis y la necesaria redefinición de la arquitectura contemporánea del momento, de ahí que indague y se posicione frente al signi-

ficado de palabras como “funcionalismo”, “formalismo”, “organicismo” o “estilo”. Desconfiará por ejemplo de la arquitectura “de los muros cortina”, y no porque tenga nada en contra de la arquitectura miesiana, sino que utilizará esa expresión como metáfora para citar a las arquitecturas que repiten clichés sin reflexión y que se habían convertido en un nuevo formalismo aparentemente moderno. De ahí su interés por establecer un método argumentativo alejado de cualquier moda para afrontar cada proyecto.

Habla del todo y las partes, la unidad, el crecimiento... En esa mirada orgánica de cómo desarrollar un proyecto, Zevi es una referencia obligada.

Cuando escribe sobre arquitectura popular lo hace, con un ojo puesto en Fernández del Amo y otro en Aldo Van Eyck, intentando extraer de ello pautas para proyectar. Y lo hace a la vez que en la revista está publicando los proyectos del holandés y sus intereses por los dogones y lo antropológico como material de proyecto. Como articulista (igual que hacía como editor) pivota entre local y global sin complejos.

Enfrenta la realidad cercana (arquitectura popular) a una realidad más lejana (los nuevos procesos técnicos) intentando establecer una convivencia y una realidad intermedia sin renuncias. Aquí el diálogo con Banham es permanente. A la par reflexiona sobre la materialidad de la arquitectura en un país de pocos medios haciendo de la necesidad (baja tecnología y low-cost) una virtud.

Se mantiene intelectualmente independiente ante el establistment del momento y sus mayores ya consagrados. Valga de ejemplo como tras una sesión crítica realizada en la revista, entiende que se le ha malinterpretado y decide escribir un artículo (recogido en este libro) sobre Torres Blancas donde deja bien clara su postura crítica frente a la obra de Oiza.

De su paso por la Escuela de Barcelona siendo estudiante, queda la admiración por la arquitectura de los maestros catalanes (Coderch), donde intuye un camino acertado de la contemporaneidad. A su vez apunta salidas al debate en el que se vio inmersa su generación sobre el espacio religioso con la demanda del Concilio Vaticano II de cómo crear nuevos espacios religiosos.

Existe un trasfondo histórico a reinterpretar (como por ejemplo El Escorial), y a su vez aborda los conflictos en las relaciones entre la ciudad antigua y las intervenciones contemporáneas que son un fluido dialogo con Rogers.

Como contrapunto a todo este discurso racional existe un segundo interés muy importante de Inza que sería lo irracional en el proyecto de arquitectura.

Entendió la arquitectura como una acción constructiva a la que se superpone un componente poético y emocional irremediamente ligado. Para él si falta la construcción, la belleza o la emoción no hay arquitectura.

Reflexiona y pone en valor la fantasía, el error, el absurdo, el humor y lo anómalo como material de proyecto para producir arquitectura.

También se pregunta sobre lo “presentado” y lo “representado” en la arquitectura.

La revalorización de Gaudí es un acercamiento nada historicista de su generación al maestro catalán, para dar entrada en los proyectos a otros parámetros más emocionales y fantásticos que desbloqueen aproximaciones únicamente funcionalistas.

Destaca el interés de Inza por crear absurdos (espaciales, temporales o lingüísticos) y utilizar lo sorprendente, el humor y el error como herramientas de proyecto. Es su manera de incluir esa parte no racional (lo anómalo) que para él debía incorporar la arquitectura.

Usar de manera premeditada estos conceptos en esos años no deja de sorprender y habla de un arquitecto bien contemporáneo y actual que acepta y fomenta lo desconocido, lo arbitrario y lo imprevisible como herramientas y como parte de la obra de arquitectura.

Nos confundiríamos si entendemos estos textos únicamente como preocupaciones de carácter local y de tono conservador. En ellos siempre se solapa una mirada corta con otra de largo recorrido. Repasar sus escritos, por sencillos que puedan parecer, es pasear de la mano de un espíritu antidogmático capaz de poner en crisis convencionalismos establecidos. Se aprecia, y no lo esconde, una clara voluntad de poner en claro sus ideas, donde el autor parece querer explicar (y sobre todo explicarse a si mismo) las reflexiones arquitectónicas que le preocupan.

Aunque se pueda decir que esta más dotado para proyectar, sus textos dan pautas para entender sus obras y ambas facetas se contaminan mutuamente. De hecho sus obras tratan y dejan visibles algunos de los asuntos tratados en los escritos.

Inza intentó entender el mundo, su mundo. Un mundo arquitectónico ya irremediamente ligado a la Tercera Generación y a las convulsiones sociales de esos años. Estos escritos en su conjunto, se pueden entender como un corpus y muestrario del estado mental de su generación. Son parte del legado de un momento preciso y brillante de la arquitectura contemporánea española y que por momentos establecen sorprendentes vínculos con la actualidad.



# ESCRITOS



## PARA UNA LOCALIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE POSGUERRA\*

He leído la traducción del artículo de Reyner Banham que se publica en las páginas anteriores, y me propongo, para entendernos mejor, empezar por aclarar lo que, a mi parecer, dice Banham.

En la primera parte de su trabajo, el autor presenta el pensamiento de algunos de los más representativos arquitectos de esta época. Se refiere a aquellas ideas que los hombres exponen a menudo como justificación de su obra. Para Reyner Banham la Arquitectura de estos últimos años se ha sentido seriamente afectada por lo social y por lo técnico. Hasta el punto -dice- que “podría observarse, poco después de 1950, una acusada opinión de que la teoría arquitectónica se estaba inclinando tanto hacia la Sociología y la Tecnología, como determinantes de la forma arquitectónica que, prácticamente, la forma arquitectónica no quedaba determinada en absoluto, o bien, las formas así determinadas, no eran arquitectónicas”.

Ante esta situación, se entiende que haya sido propuesta como posible solución la vuelta al concepto tradicional con los distintos matices y variantes que Reyner Banham analiza con verdadera agudeza. Explica después Reyner Banham que la moderna colaboración de la ciencia con la arquitectura, iniciada con los especialistas en estructuras, se ha desenvuelto de un modo “apacible” y “fructífero”, llegándose a una buena armonía entre arquitectos e ingenieros estructurales. Sin embargo, considera poco probable -al menos por el momento- que persista esta armonía por el hecho de haberse incorporado además al cotarro los especialistas en calefacción, iluminación, acondicionamiento de aire, acústica, maquinaria de oficinas y otras instalaciones todavía más especiales. Por todo lo cual, justifican esta conclusión con algunas razones de peso muy reducido, a mi entender,

---

\* Publicado en: Revista de *Arquitectura* nº26, febrero 1961, p.29-32. COAM

Reyner Banham escribió en febrero de 1960 el artículo “Stocktaking” en *Architectural Review* haciendo un balance de *Arquitectura* en ese año. Fue traducido y publicado en el *Revista Arquitectura* nº 26, febrero 1961, p.29-32. En el mismo número y bajo el título “Para una localización de la arquitectura española de posguerra” se publican las reflexiones y comentarios de un grupo de arquitectos formado por Antonio Fernández Alba, Fernando Ramón, Luis Moya, Miguel Fisac, Curro Inza y Alejandro de la Sota.

le “parece muy posible que el día menos pensado las hordas no organizadas de especialistas no coordinados puedan desbordarse sobre el coto de los arquitectos e ignorantes del “lore” operativo; creen, como por casualidad, otra Arquitectura a partir de la inteligencia explícita y de la tarea de crear ambientes adecuados a las actividades humanas”.

Resultado algo sombrío que tal vez constituye la auténtica finalidad del artículo. Sus últimas consideraciones sobre Urbanismo, no desprovistas de interés seguramente, parecen querer animar un poco el espíritu del arquitecto lector, pero se despegan mucho de la cuestión principal. Así que estimo un poco circunstancial, más que nada, el artículo de Reyner Banham. El cual artículo, por otra Parte, parece que está escrito a la vista de alguna determinada situación que no es la nuestra, y sobre la cual no me parece ni prudente opinar sin mayor información. No me cabe la duda, desde luego, de que existe un problema de carácter general muy profundo, aunque ofrezca ciertamente distintos matices y diferente gravedad, según los países. De modo que me atrevo a presentar, en la medida de mis posibilidades, los siguientes comentarios:

1º) El artículo de Reyner Banham es, a mi juicio, un ensayo literario; un auténtico ensayo literario con todo el atractivo y todas las limitaciones que lleva consigo tal género. Estimo que es un modo agradable, dentro de la historia de las ideas en Arquitectura, de abordar la inquietud que, desde hace años, está bien patente en todas partes sobre el futuro de la profesión de arquitecto. Ahora bien: sin menospreciar esa brillante manera de considerar las cosas, creo que no debe olvidarse, sobre todo al tratar de encontrar soluciones prácticas, que el problema está expuesto de un modo más concreto, con métodos más científico, y, a mi entender, con más orden y rigor, por ejemplo, en el informe redactado por la Sección Holandesa de la U.I.A. y en el estudio del arquitecto francés Jean Balladur, ambos publicados en el número 12 del *Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid*.

2º) Considero afortunada la vacilación del traductor al verter al castellano la palabra “lore”, la cual, con razón, le parece que no puede traducirse por un solo vocablo. “Lore” es una palabra, según he leído, que proviene de una raíz sajona, de la cual se deriva el verbo “to learn”, cuya significación, bastante conocida, puede servir de ayuda. “Lore”, dice, en definitiva, la *Enciclopedia Británica* que es la “palabra frecuentemente aplicada a muchas tradicionales creencias, historias, etc., referente al conjunto de conocimientos relativos a una determinada materia”. Lo cual, a mi modo de ver, quiere decir que el “lore operativo” del cual se trata, no es más que ese depósito común de conocimientos tradicionales en relación con la construcción que se recibe y se transmite de unas generaciones a otras. Y se entiende que este acervo de opiniones y de ideas, constituido en buena parte por

conocimientos científicos y tecnológicos, está en continua transformación. Se desprende de prácticas caídas en desuso y se enriquece con nuevas aportaciones de la ciencia y de la técnica de cada día. Así que tradición y tecnología reciente no son dos elementos antagónicos como los presenta Banham, sino más bien materias afines que se empalman y se completan muy bien.

3º) No parece, de ninguna manera, que sea el progreso de la tecnología moderna la causa fundamental de esa perturbación que se viene notando en la profesión de arquitecto. El progreso técnico en la construcción es seguramente mucho más pequeño que el que puede apreciarse en otras ramas de la producción económica. Hay que ser modestos. Son, a mi entender, cambios más profundos producidos no sólo en la edificación, sino en la sociedad que la utiliza. Cambios de carácter técnico, económico y social, interdependientes unos de otros, que complican mucho la situación porque no es nada fácil averiguar cuál es la función y cuál es la variable.

Aquí no se puede entrar en un comentario más extenso, pero a lo mejor puede pensarse, para centrarlo de algún modo, en esa expresión que se viene empleando en otros trabajos sobre la materia: *la industrialización de la construcción*. Es éste un fenómeno social que afecta, de una manera o de otra, a todas las actividades económicas de la sociedad actual, y de cuyos efectos no ha podido librarse, en mayor o menor escala, la construcción. A mi modo de ver, y sin pretender dar a ésta como clasificación ningún carácter exhaustivo, se manifiesta en la construcción según tres direcciones, que son las siguientes:

*a) Aparición en la edificación de fuertes empresas típicamente industriales*

Es evidente que el proceso de esta aparición está movido por razones técnicas, económicas y de organización social. Puede decirse que es muy posterior a la revolución industrial, incluso en Francia, y que arranca de la construcción de los primeros rascacielos. En ese viejo libro sobre la construcción de los rascacielos y los hombres que los levantaron, escrito por W. A. Starret, hombre de empresa fuertemente relacionado con la construcción y que vivió casi lo que cuenta, puede leerse, en relación con la edificación en 1887 del *Tacoma Building* -uno de los primeros rascacielos que se levantaron en este mundo-, lo que sigue:

“George A. Fuller aparece en escena como el constructor del *Tacoma*. Llegó a Chicago procedente de Worcester, Massachusetts, pocos años antes. Fue un nuevo tipo de contratista, de los primeros en esa revolución administrativa de la construcción. Los contratistas, hasta entonces, habían sido carpinteros o albañiles; hombres de poco capital y muy hábiles como maestros de obras; generalmen-

te sin ninguna formación técnica que ejecutaban distintos destajos bajo la supervisión de los arquitectos. Este sistema podía seguirse en pequeñas empresas, pero cuando los edificios crecieron en magnitud, los arquitectos, abrumados con multitud de tareas para las cuales muchos de ellos tenían muy poca preparación y ninguna aptitud, Fuller levantó la contrata desde un pequeño negocio hasta una gran industria y una profesión, enfocando el problema de la construcción en toda su integridad: promoción, financiamiento, construcción propiamente dicha, organización del trabajo y de los materiales, y el arquitecto volvió a su función original de proyectar” (1).

La importancia de estas palabras escritas hace más de treinta años, reflejando el parecer de una nueva clase de contratistas que, de individualidades geniales, han venido a ser poderosas sociedades económicas, es tan clara que no necesita comentarios. Tal vez no sea por las “hordas” no organizadas de especialistas” por donde venga el problema, sino que más bien sean esos grupos perfectamente organizados los que reduzcan bastante la primacía e importancia que realmente tienen las funciones propias del arquitecto.

*b) Tendencia al a edificación en serie empleando además elementos cada vez más importantes normalizados y prefabricados*

Una tendencia tan característica de estos tiempos como es la fabricación en serie, ha afectado, desde luego, a la construcción, pero no tanto, seguramente, como pueda parecer en una primera impresión. Colin Clark, que me dicen está considerado como uno de los más importantes economistas de nuestra época, especializado precisamente en los problemas del desarrollo en su libro *Las condiciones del progreso económico*, tiene algunas páginas dedicadas concretamente a la edificación. En ellas, después de estudiar los costes reales de la edificación en distintos países con datos que abarcan desde 1852 a 1950, afirma que “la edificación aparece como un caso típico de industria con rendimiento decreciente”, lo cual quiere decir que los incrementos sucesivos de un determinado factor de producción van produciendo incrementos del producto total cada vez menores.

Resultado que todavía concreta Colin Clark diciendo que, en resumen, “parece que se puede hacer una generalización definitiva: mientras que el rendimiento del trabajo en la construcción puede hacerse que mejore con el tiempo, casi siempre esta mejora aparece más lentamente que en el conjunto de la producción; hecha la comparación a lo largo del tiempo en el mismo país, o comparando un país más productivo con otro menos productivo. El coste relativo de la construcción, o sea la cantidad de otras mercancías o productos que han de cambiarse por una determinada unidad de edificación, indica una persistente tendencia a subir”.

particularidad importantísima de la industria de la construcción que conviene mucho, a mi parecer, tener presente al enfocar estos problemas desde un punto de vista económico.

Tengo además entendido que incluso por medio de edificaciones prefabricadas no se consigue ninguna economía suplementaria cuando la serie pasa del millar. Los resultados obtenidos en la construcción, a pesar de la mejora conseguida en estos diez años últimos, son, según creo, mucho menos espectaculares que los que se han logrado en otras industrias, en las cuales las mejoras de rendimiento han sido muy grandes. Así que, a lo mejor, convendría profundizar en estas cosas, referidas sobre todo al caso de España, para descubrir en qué grado la edificación podría ser considerada como una industria de tipo peculiar en la cual la producción individual o en pequeñas series pueda enfrentarse con esa producción en graneles masas que en otras actividades económicas aparece como solución exclusiva e inevitable.

### *c) Necesidad de colaboración del arquitecto con elevada preparación científica*

De siempre se ha venido diciendo que el arquitecto ha tenido como misión específica en la construcción la dirección y coordinación de las diferentes actividades de otros hombres. Hasta hace pocos años, según se dice, el nivel cultural y científico de muchos de dichos hombres -artistas y artesanos excepcionales en algunos casos- era bastante limitado. Lo cual facilitaba, en cierto modo, la tarea de los arquitectos.

En cambio ahora la cosa es distinta. El arquitecto tiene que colaborar con especialistas distinguidos en los diferentes campos, provistos a menudo de una preparación científica superior a la del arquitecto mismo. Así que me parece que éste pueda ser el motivo -sobre todo en aquellos países para los cuales la ciencia supone una fuerza social incontrovertible (2) -por el cual ha llegado a tener bastante ambiente, incluso entre los arquitectos, aquel limitado concepto de funcionalismo al que Reyner Banham se refiere en muchos de sus párrafos. Concepto, en mi opinión, cada día más superado; según el cual la belleza o bien carece de importancia o se manifiesta como un subproducto que aparece sin ser buscado por el solo hecho de que la edificación cumpla materialmente con el fin para el que ha sido construida.

Uno de los críticos citados por el propio Banham lo explicaba hace casi treinta años con palabras muy esclarecedoras: "Algunos críticos modernos y arquitectos, tanto en Europa como en América, niegan que el elemento estético en Arquitectura sea importante o incluso que exista. Todos los principios estéticos

del estilo no tienen, por consiguiente, significación o carecen de realidad. Esta nueva concepción de que la edificación sea ciencia y no arte se ha desarrollado como exageración del funcionalismo.” “En América también los arquitectos y críticos consideran a la arquitectura no como un arte, como fue en el pasado, sino meramente como una técnica subordinada de una civilización industrial. La crítica estética de un edificio aparece tan sin sentido como la crítica estética de una carretera” (3).

Afortunadamente muchos de los arquitectos que pensaban así han levantado edificios definitivos. Capaces, desde luego, de resistir la crítica estética más severa. No porque la belleza sea un subproducto de la funcionalidad, como creían, sino por la propia complejidad del proceso de la creación del hombre. El cual proceso es, a mi parecer, no solamente intelectual, sino generativo y, en cierto modo, independiente de la voluntad del propio creador.

Este proceso generativo desemboca en una suerte de poesía, palabra que significa etimológicamente creación, y que lleva implícito el término verdad. Así lo entiende, por ejemplo, Sánchez de Muniain: “En el orden poético, o alumbrador de la verdad, la inteligencia humana informa a la idea ejemplar, en la medida en que tal idea sea de alguna manera formalmente engendrada por la mente.”

Es innegable, de otra parte, que el auténtico funcionalismo constituye en esencia una condición sine qua non que permite aquella generación de la verdad. La honradez, la sinceridad, la sencillez son condiciones absolutamente necesarias, aunque no suficientes para el alumbramiento. El funcionalismo ha aportado a la historia de la arquitectura tan fundamentales términos, dejando atrás, en muchos casos, la fórmula tanto ornamental como estructural, ambas sumamente perjudiciales, según creo.

Sorprendería mucho, seguramente, que un arquitecto actual se dedicara a la búsqueda de la belleza en un fervoroso medir y remedir las ruinas clásicas, como Bramante y tantos otros maestros del Renacimiento. Pero se acepta bastante piadosamente el moderno formulismo que viene por sí solo de un falso entendimiento de lo funcional al solo conjuro de determinadas palabras, tales como honradez y otras. No deja de ser cierto que el arquitecto de nuestro tiempo se encuentra sorprendido cada día con nuevos descubrimientos y con nuevas técnicas que ciertamente amplían mucho el campo de sus posibilidades a la vez que complican su tarea. Así, que se repite un poco aquello de que los árboles no le dejan a uno ver el bosque.

Toda esta maraña de técnicas recientes de las que uno oye hablar viene a mez-

clarse con los motivos económicos y sociales -como dije- y, en consecuencia, surge la inevitable necesidad de colaboración con diferentes especialistas. La labor del arquitecto al estilo tradicional ha sido comparada a menudo con la del director de orquesta, de modo que, a mi juicio, lo que va ocurriendo por momentos es que la orquesta es cada vez más grande y que van llegando algunos con instrumentos muy extraños.

No me parece probable -por muy económicamente desarrollado que se encuentre el país en el que vayan a celebrarse los conciertos- que la orquesta pueda sonar seriamente sin que nadie mueva la batuta. Así como tampoco me parece justo que el director deba entregársela a alguno de los últimos que van llegando por el solo hecho de que venga con un instrumento muy raro y lo toque con rara pericia. Más bien considero oportuno- caso de que el director pretenda seguir siéndolo -que procure someterse a un severo proceso de información y aprendizaje de los nuevos avances instrumentales.

La ponderada apreciación de determinados valores relacionados con la edificación, que la ciencia y la técnica no alcanzan a expresar cuantitativamente, es función claramente peculiar del arquitecto y a la cual no se debe renunciar en ningún caso. Ni siquiera aceptar que aquella función ordenadora y generadora se le cambie por aquella otra auténticamente inadmisibles de “recubrir de belleza” un edificio funcionalmente resuelto previamente. Así, que creo oportuno el recuerdo de la conocida frase ya pronunciada en el siglo XIX: “La Arquitectura no consiste en embellecer edificios, sino en edificar con belleza.” Y también la que algunos siglos antes aún Platón puso en boca de Sócrates: “Hermógenes, hijo de Hipónico, un antiguo proverbio enseña que lo bello es difícil.”

En definitiva, estimo que la necesidad de colaboración con especialistas es, desde luego, inevitable, pero, además, muy conveniente. No considero probable “el desbordamiento de las hordas sobre el coto de los arquitectos”, como sospecha Reyner Banham, y estimo, por el contrario muy probable, una tranquila infiltración de técnicos bien preparados que pacíficamente establezcan colaboración con los arquitectos. Siempre que éstos se encuentren preparados para recibir tan poderosa y pacífica infiltración, el arquitecto, como profesión, mantendrá el carácter peculiar que le corresponde; pero, en caso contrario, será sustituido. A lo mejor, por otro de distinta profesión, el cual podrá recibir de la crítica futura el calificativo de arquitecto siempre que funcione como tal. Y así sucesivamente hasta que le sustituyan a él.

---

(1) VV, A. Starret; *Skyscrapers and the Men Who Build Them*. Nueva York, 1928, págs. 27-35.

(2) *La ciencia es una vaca sagrada*. Es el título de un curioso libro de Anthony Standem.

(3) H. E. Hitchcock, P. Johnson: *The international Style: Architecture*. 1922. Nueva York, 1932, págs. 17-39



## COMENTARIOS A UNOS COMENTARIOS\*

No es frecuente leer cosas tan finas y oportunas como las que Oriol Bohigas ha escrito en relación con el “Pueblo Español” de la Exposición de Barcelona.

Cada una de sus observaciones es una llamada para dialogar. Y el camino más adecuado para iniciar el diálogo es, al parecer, la exposición sosegada y sincera de todo aquello que uno comprende con el corazón y con la cabeza sobre un mismo tema de preocupación. Por otra parte, se da la circunstancia, además, de que estos puntos que se van tanteando a lo largo de los comentarios son, en efecto, un tema de preocupación para muchos. Y conviene revisarlos por momentos. Todo eso es, precisamente, lo que ha hecho bien atinadamente Oriol Bohigas.

De modo que, para no cortar aquel arranque de conversación, me dispongo, en la medida de mis posibilidades, a continuarla. Y, para empezar, estimo que sería muy conveniente concretar el homenaje que propone para los autores, el cual considero tan merecido como oportuno.

Los valores puramente folklóricos que se apreciaron cuando se construyó el “Pueblo Español” -o sea un florilegio de las más típicas arquitecturas populares españolas- han venido a cambiar de categoría al paso de unos años cuajados de tantas otras arquitecturas medio muertas, falsamente funcionales y facilonas.

A la vista de la deliciosa formación de unas calles y unas plazas, con vida propia, dominando la enorme dificultad de manipular con elementos -que dijéramos disecados-, resulta que hay que decir que los autores del “Pueblo Español” hicieron arquitectura de la buena. Porque crearon unos espacios urbanos finísimos. Porque crearon unos ambientes abiertos en los que resulta un verdadero placer moverse. Lo cual es posible que sea tan necesario para la vida de los hombres como el dormir, con un número mínimo admisible -”ordenancísticamente” hablando- de metros cúbicos de aire.

Y destaca aún más esta arquitectura del “Pueblo Español” -que no se vive- en

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* nº 35, noviembre 1961, p.24-25. COAM

contraste con muchísimos aburridos manojos de bloques que se nos han ido sirviendo algunos años después, al conjuro de unos funcionalismos internos de cada uno de dichos bloques, y de otros muchos funcionalismos materiales que, a lo mejor, conviene revisar.

Probablemente es muy cierto, como dice Bohigas, que esas formas urbanas, buenas para pocos, con vidas estables y tranquilas, con status sociales casi invariables, no sirven para muchos. No sirven, seguramente, para unas multitudes con necesidades y apetencias muy determinadas. Para este tipo de masas, la actividad industrial de nuestro tiempo exige cambiantes de manera de vivir. Formas de urbanización que son hermosas cuando ya no valen; características de modos de vivir que ya no son.

Pero no trato de entrar en el fondo de todos los problemas que Bohigas plantea. Más que nada porque lo más probable es que no pudiera hacer otra cosa que abundar en lo que dice. Así, que sospecho que el refrán ese que dice que lo que abunda no daña, tiene aplicación en pocos casos. Y, seguramente, en éste no.

Sin embargo, me gustaría comentar, por lo breve, algo que mi amigo Bohigas creo que no ha explicado con claridad. A lo mejor por delicadeza. Celebra -con acierto, a mi entender- la feliz colaboración que para la realización del “Pueblo Español” se estableció entre dos arquitectos, un pintor y un crítico de Arte, que constituyeron un equipo desligado de la rígida y a veces deformada orientación de un simple arquitecto.

Apunta, además, precisamente en el último párrafo de sus comentarios, que así como se empieza -”¡por fin!- a reclamar el auxilio de los sociólogos, economistas y demógrafos..., es bueno recordar que tradicionalmente, y desde todos los tiempos, el urbanismo ha necesitado también la colaboración de los artistas”.

Ideas, como dije, bien intencionadas, pero que me parece que sería cosa de aclararlas un poco.

Si el arquitecto, como coordinador de los trabajos de todos, conviene que busque la colaboración de economistas, sociólogos, estadísticos o de otros especialistas cualesquiera, no debe ser tanto para completar su información en determinados puntos concretos, sino para algo más importante, creo yo.

Para conocer y aprovechar la visión que de sus problemas propios se consigue desde puntos de vista diferentes al suyo.

Me parece muy importante comprender que el arquitecto no es un economista

o un sociólogo, aunque deba estar preparado para entender y usar de todo lo que los economistas y sociólogos vean y piensen de los problemas que se traigan entre manos.

Pero en el campo del arte, a mi entender, la situación es algo diferente. En este terreno el arquitecto debe funcionar con su criterio ordenador particular, aunque pueda reclamar la colaboración de otros artistas que le ayuden. No es cosa de que ande mirando por los ojos de otro. Por eso considero que entre esos artistas que, como dice Bohigas, deben colaborar en el urbanismo, primer puesto corresponde al propio arquitecto. Todas las observaciones anteriores son válidas, a mi juicio, siempre que se trate de un verdadero arquitecto, que los hay.

Modernamente; entre los propios profesionales, no se considera correcto el hecho de que un arquitecto se presente como artista. Y si alguno lo hace, siempre se le aprecia cierta timidez. Se estima de tono mucho mejor visto el considerarse a sí mismo como un técnico de tipo superior, especializado en determinadas materias o incluso como un científico. Caso que suele darse con frecuencia en urbanismo.

Por los motivos que sean, la cosa es que lo del arte suele representar en el arquitecto moderno algo así como una sensiblería, que alguno puede notar un poco por dentro, pero que resulta delicado de tratar, y generalmente se prefiere mantener un discreto silencio sobre el tema. Más que nada cuando se nada de enjuiciar las actividades propias. Así que, si alguno se descuida y lo dice, suele quedar en el aire una tácita acusación de frivolidad o de algo poco claro.

Este equívoco, a mi juicio, es solamente superficial, pero debería, seguramente, disiparse para evitar cosas peores.

El urbanismo, al parecer, es una ciencia en tanto en cuanto se resuelvan con rigor y método científico los numerosos problemas técnicos que con él se relacionan. Pero, a lo mejor, es también un arte que debe combinar las soluciones de la ciencia -según dicen menos rígida de lo que parece a primera vista- con los valores humanos y estéticos que intervienen en la urbanización.

Y me atrevo a citar lo de valores estéticos porque me parece, que existen y que se presentan a menudo en urbanismo. Por raro que pueda parecer en un principio.

De modo que cuando se llega a soluciones sosegadamente agradables, no sólo se ha conseguido tal vez una obra bella -que ya es algo-, sino que también, a lo mejor, es más práctica y funciona mejor. De todo lo cual, seguramente se opine

que está dicho al revés de como debe decirse, pero me parece que será de laboriosa demostración.

En el fondo no es posible olvidar que el arte tiene sus razones que la técnica no comprende, así como tampoco debe olvidarse que un artista bien preparado puede aprovecharse de lo que le dice la técnica; mientras que un teórico, por muy competente que sea, se enterará de poco de lo que le sugiera el arte; porque estas sugerencias son sólo justificables por sí mismas.

Por todo eso es por lo que, a mi juicio, la necesidad de integración de las soluciones científicas, o aunque sea sólo técnicas, con los valores humanos y estéticos que no tienen expresión cuantitativa es la que otorga al arquitecto su función dirigente.

## COMENTARIOS AL TEXTO “NO SON GENIOS LO QUE NECESITAMOS”\*

El escultor francés Augusto Rodín escribió -como resumen de su larga vida- una suerte de testamento espiritual dirigido a los artistas jóvenes.

Este testamento contiene una doctrina que, en algunos aspectos, resulta un tanto apartada de la línea de conducta de muchos de los artistas contemporáneos porque nos presenta el trábalo como fundamento principal de las distintas actividades artísticas.

Tan dura hipótesis está apoyada en la propia experiencia del viejo maestro, el cual hasta la edad de casi ochenta años -según creo- se dedicó tozudamente al aprendizaje de su oficio. Parece ser que dibujaba como un estudiante unas cuantas horas diarias. Circunstancia que, en la actualidad, esta algo en baja entre nuestros artistas más o menos consagrados y -por llevar la cosa a nuestro terreno- entre muchos de nuestros arquitectos.

Así que, por coger al vuelo alguno de los párrafos del testamento de Rodin, resulta que recomienda:

“Trabajad con encarnizamiento. Ejercitaos sin descanso; es preciso extenuarse en el oficio.” “En la nueva generación de artistas -dice- hay numerosos poetas que se niegan a aprender a hablar. Es así como no hacen más que balbucear.” “¡Paciencia! No contéis con la inspiración. No existe. Las únicas cualidades del artista son: prudencia, atención, sinceridad, voluntad. Cumplid vuestra tarea como honrados obreros.” Todo esto viene de pronto a cuento con el rotundo artículo del arquitecto Coderch publicado en el último número de *Domus*, porque en él se sostiene una postura muy semejante.

Han pasado unos cuantos años desde que el viejo Rodin escribió su testamen-

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* n° 38/II, febrero 1962, p. 24-26. COAM.

Este texto forma parte de un conjunto de comentarios que un grupo de autores formado por Luis Moya, P. A. López Quintans, Curro Inza y J. Ramírez de Lucas escriben sobre el famoso texto de Coderch publicado en el mismo número de la revista *Arquitectura*.

to, durante los cuales han surgido multitud de sistemas y muy variadas formas de interpretación de los objetivos logrados por los grandes maestros de la arquitectura contemporánea. Ha surgido también, al parecer, entre nosotros una muy diversa picaresca en la aplicación de las soluciones formales de los grandes maestros.

Los clásicos de la arquitectura moderna lograron una nueva sistematización de los valores constructivos: enlaces de materiales, variación de las formas al variar los materiales, aplicación definitiva de un nuevo alfabeto en la técnica de la construcción. Lograron también una nueva proyección de la arquitectura hacia el terreno del urbanismo y de la sociología. Y todo esto y mucho más se logró después de unas vidas apretadamente fecundas, precisamente porque se abonaron a fuerza de trabajo unos talentos humanos dotados de una capacidad creadora muy poco común.

Coderch advierte ahora: “Se admiran sus obras, o mejor dicho, las formas de sus obras y nada más, sin profundizar para buscar en ellas lo que tienen dentro, lo más valioso, que es precisamente lo que está a nuestro alcance.” Problema que, a mi juicio, tiene dos raíces fundamentales: la enseñanza de la arquitectura y la prisa. La primera—apuntada también por Coderch—es de la mayor trascendencia. En nuestras Escuelas de Arquitectura se ha fomentado—a menudo la copia formal de las arquitecturas de determinados maestros bajo el pretexto de que es más apropiado para un alumno medio el conseguir que haga medianamente lo ya inventado que el desbarrar por cuenta propia. Actitud que ha producido una avalancha de los alumnos sobre las últimas revistas de Arquitectura y ha traído como consecuencia una conciencia colectiva de facilidad de interpretación de los maestros—léase copia formal de tal o cual edificio.

Si ciertamente es peligroso el que un alumno empiece a “crear” por su cuenta antes de conocer siquiera un poco el oficio, no lo es menos el aplaudirle la ingenua copia del maestro más en boga. El problema está en la falta de información y de formación conceptual sobre el verdadero carácter y sobre el lenguaje propio de dicho maestro.

Porque éste es el momento en que aún somos muchos los que no sabemos nada—revistas aparte—de las maneras únicas y misteriosas de Van der Rohe. Y ya parece que se están pasando de moda las formas sencillas de su arquitectura, siempre tan agradecidas de copiar.

Coderch, al insistir, una vez más, sobre el aprovechamiento de la tradición, advierte las dos facetas de la misma: la tradición constructiva y la moral.

Tal vez sea éste el verdadero fundamento de la enseñanza de la arquitectura en nuestro país y, por tanto, el de nuestra propia arquitectura.

No es posible fundamentar toda la imponente responsabilidad de esta enseñanza sobre algo tan divertido como el descubrimiento de! “maestro del año” a cargo de los más sagaces lectores de publicaciones extranjeras para cambiar de maestro a la temporada siguiente, cuando ya le conoce de oídas todo el mundo.

A propósito de la tradición, el propio Rodin dice en su citado testamento: “Respetuosos con la tradición, sabed discernir lo que ella contiene de eternamente fecundo: el amor a la Naturaleza y la sinceridad. De este modo la tradición os tiende la llave merced a la cual podéis evadiros de la rutina. Es la propia tradición la que os recomienda interrogar sin cesar la realidad y la que os prohíbe someteros ciegamente a ningún maestro.”

Ideas que quizá puedan valer, por lo menos en algún aspecto, para aclarar el sentido de lo tradicional que, a mi juicio, admite el bagaje mora! y técnico de cualquier maestro auténtico, pero en ningún caso permite el aprovechamiento formal de determinadas soluciones arquitectónicas.

La segunda raíz del problema es la prisa o, a lo mejor, la impaciencia genial.

Y tal vez resulte que esta impaciencia genial es también producto de aquella sensación de facilidad colectiva para interpretar externamente las soluciones de los genios auténticos.

La facilidad del genio -tan traída y llevada en toda la literatura sobre el tema- ha venido a convertirse en una facilidad de adaptación a las formas logradas por el genio. Característica que estimamos al alcance de muchos. Así que ha surgido el mimetismo arquitectónico, el cual permite adoptar sin gran esfuerzo cualquier forma o pelaje, de modo que no se aprecie mucho la diferencia con lo que hay debajo.

Es cosa de notar, al propio tiempo, que en otras artes no se ha producido, a mi entender, con tanta intensidad dicho fenómeno. Tal vez se van formando escuelas que, en el fondo, bien entendido su significado, es una forma auténtica de fundamentarse en la tradición. Si es cierto esto último, sería cosa de estudiar las causas, que tal vez pudieran encontrarse en algunos aspectos del artículo de Coderch.



## TEMAS DEL MOMENTO ARQUITECTURAS FANTÁSTICAS\*

El último número de *L'Architecture d'Aujourd'hui* viene casi totalmente dedicado a lo que han dado en llamar "Arquitecturas fantásticas". En este número se reproducen numerosas fotografías, documentación y ensayos de distintos autores, que constituyen un extraño complejo de muy sorprendentes soluciones que pudieran llamarse en algunos casos: arquitectónicas. La idea de reunir en un número tan grande variedad de ideas, sin preocuparse en absoluto de si son o no realizables es, a mi modo de ver, una muy buena idea. Mejor dicho, una tan peligrosa como buena idea. Voy a tratar de explicar por qué.

Estamos en un momento de bastante desconcierto -habló solo en el terreno de la arquitectura- al que hemos llegado en muy pocos años. Las tendencias que se manifiestan con las arquitecturas nuestras son confusas. No se sabe exactamente qué es lo bueno o lo malo. De una parte, se defiende el individualismo y, de otra, nos vemos abocados a un colectivismo con salida muy estrecha. Parece que se avanza por caminos nuevos y se observan en estos últimos años rapidísimos saltos de tendencia en tendencia; Las variaciones sustanciales del pensamiento -en nuestro terreno, repito- son, a mi juicio, muy pequeñas.

Las lecciones de Banhan sobre colectivismo y tecnología como generadores de la creación artística estaban ya en poder de Piet Mondrian en los años veintitantos. Pero a este último le asaltaba siempre el impulso creativo que salía al paso de sus propios argumentos: "He combatido siempre aquello que es individual en el hombre y procurado demostrar la importancia de ver universalmente, pero no será necesario concluir que soy partidario del colectivismo general en lo que concierne a la época presente. Esto es, el hermoso sueño del futuro."

A estas alturas permanecemos aún -según creo- en un momento que trata de situarse entre el futuro de Mondrian y la búsqueda desesperada de algo que parezca nuevo. Hombre por hombre. A las oscuras profecías de Banhan sobre el futuro de la arquitectura se opone un fenomenal desconcierto. Existen desde luego

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* n° 45, septiembre 1962, p. 1-2. COAM

algunos artistas que tratan de ampliar las conclusiones de los grandes maestros contemporáneos, y esta es, al parecer, una postura seria y correcta. Una posición que no desecha en ningún caso la existencia de los valores poéticos en el acto de la creación arquitectónica, que admite lo intuitivo y no desprecia lo tecnológico, que entiende la Naturaleza como punto de arranque para la creación de formas, que no desprecia por principio lo formal, que comprende el valor del trabajo y del oficio.

Estoy convencido que entre nosotros existen algunos de estos hombres tal vez en mayor número y profundidad que en otras tierras. No es necesario empezar por profetizar y no conviene jugar al *Science fiction*. *L'Architecture d'Aujourd'hui* publica cosas de tipo Flax Gordon junto a las creaciones del maestro Gaudí, y eso no hay quien lo aguante. Aunque se reconozca en el texto que la obra de don Antonio Gaudí “permanece unida a las búsquedas estructurales a las que superpone a menudo una vestidura formal, pero secundaria”.

Al empezar a escribir estas cosas advertí que la idea de la publicación que se comenta me parecía muy buena. Y estimo que es muy conveniente en el momento actual que se entienda de una vez que la arquitectura es una *Bella Arte* y, como tal, lleva implícita en todas sus obras auténticas un proceso de creación que es sustancial a ella. Algo parecido a esto entiende Frei Otto, relacionado también en este número, el cual afirma algo exageradamente: “Construir sin imaginación es mortal, no es arquitectura.” Aunque me parece que no es exacto el empleo de la palabra imaginación.

Se usan muy frecuentemente las palabras imaginación y fantasía y de pasada parece que son cosas muy buenas para la creación artística. Yo estimo que Gaudí, en su obra, tiene valores infinitamente superiores. Concretando: A mí me molesta que se hable de la fantasía de Gaudí, aunque la tuviere. Como si se habla de la sordera de Beethoven.

Así que *L'Architecture d'Aujourd'hui* hace bien en presentar el aspecto creacionista de la arquitectura, aunque lo mezcle en algunos casos con la fantasía o la imaginación y muchas de las cosas que presenta son -creo yo- muy interesantes y auténticas obras de arquitectura, aunque no se hayan realizado ni se realicen nunca. Advierto, sin embargo, el peligro -como dije- de que esta avalancha de intentos desesperados de averiguación del futuro caiga como agua de mayo en los estudios de muchos buscadores de “objetos arquitectónicos” recientes. Más que nuevos, y de que nos siente mal a los cerebros de los que estamos aún aprendiendo el oficio.

## LA ARQUITECTURA DEL BARRO Y EL PEDREGAL\*

A don Miguel de Unamuno no le gustaba nada el cemento. Le molestaban “los rascacielos de cemento”. Tanto es así, que decía que la piedra, el ladrillo y la madera pueden soñar, y sueñan, - pero, en cambio, los edificios de cemento -decían- no sueñan; duermen.

¿Qué diría don Miguel de toda esta nueva oleada de materiales que están revisitando nuestros hermosos pueblos?

Hace unos pocos días los cronistas de nuestros periódicos escribían acerca de la Tierra de Campos. Y uno de ellos exclamaba con bastante entusiasmo: “Los pueblos castellanos pierden su antiguo carácter de burgos térreos confundidos, como por efecto de un extraño mimetismo, con el color pardo de las tierras del páramo. Es clara y rotunda en ellos la nueva arquitectura renovadora que excluye los materiales elementales y abre cauce a los productos cerámicos y metalúrgicos.”

Este es, en el ánimo de muchos, el sentido de la nueva arquitectura—”arquitectura moderna”—, el que acaba con determinados materiales, sin explicar bien el porqué, para tratar de imponer otros sin explicar tampoco el motivo de este cambio.

Existen en España algunas zonas en las que los materiales primarios constituyen casi el fundamento de su propia arquitectura. Es, de otro lado, bien manifiesto que en cada una de estas diferentes regiones ha influido notablemente el clima, las costumbres y, en definitiva, el uso a que se destinaba cada edificio.

A la vista de distintas soluciones arquitectónicas populares, es claro que aquella humilde concepción de conjunto realizada hace muchos años responde plena-

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* nº 46, octubre 1962, p.39-47. COAM.

Este escrito forma parte de un conjunto de textos de C. Inza, A. Fernández Alba y L. Moya publicados bajo el epígrafe “*Arquitectura* anónima en España”

mente a una idea buscada por varios y muy notables arquitectos contemporáneos. Es decir, la Naturaleza subordina a la arquitectura. La arquitectura, como obra de arte -creación-, trata de seguir un camino muy próximo a la Suprema Creación. Tiende a confundirse con ella. Postura opinable, pero sostenida por varios maestros contemporáneos y compartida por muchos.

Este punto de partida, sin embargo, viene siendo, en general, sustituido, no por otra arquitectura fundamentada en un concepto opuesto -también admisible-, sino por una arquitectura inerte y falta de criterio. Se desprecia el mimetismo de la arquitectura por la naturaleza, pero no porque se mantenga un criterio abierto de oposición a la Naturaleza -que sería seguramente admisible-, sino más bien por ignorancia y desconocimiento de la Naturaleza misma.

Las arquitecturas españolas tradicionales son a menudo producto de una percepción colectiva. En primer lugar, del terreno, del ambiente, del calor, de la lluvia, del frío, de los vientos. De la vida misma en cada sitio. Y es bien claro que dicha tradición -arrastre- ha llegado a un punto muerto. En la actualidad no se percibe -en general- el aire de cada sitio.

Estamos, al parecer, al borde mismo de desbaratar una fuente de energía capaz de suministrar materiales y datos muy notables para llevar a cabo una arquitectura que se viene persiguiendo en el mundo desde hace bastantes años.

A fuerza de individualismo, de transporte de formas, de empleo inadecuado de unos materiales aún por comprobar, estamos viniendo a dar al traste con aquella otra posición ante el problema de la creación arquitectónica. Y desperdiciando, repito, una fuente de poética que tenemos bien a mano.

El exceso de trabajo influye muy notablemente en todo esto.

A mi juicio, es muy difícil de concebir cómo pueden resolverse desde Madrid los enormes problemas que se le plantean a todo arquitecto que se ve en la tesitura de tener que proyectar en determinados pueblos de España.

No es comprensible cómo puede un hombre llegar a compenetrarse plenamente con una pequeña tierra, con los hombres, con los aires, con la pura madre tierra y sus árboles, y sus pájaros, y su caza desde un estudio y a golpe de técnico en una ciudad de dos millones de habitantes.

Esto trae como consecuencia la solución rápida y espectacular y el empleo de formas y materiales empleados en los estudios en otras muy diversas empresas.

El desplazamiento a pie de obra viene a ser, a su vez, a menudo poco frecuente, lo cual trae consigo una muy deficiente dirección de obra.

Esto es, a mi entender, muy pernicioso, ya que los apoyos externos de la arquitectura son los materiales y la cuidadosa ejecución y aprovechamiento de la mano de obra.

Los admirables y bellísimos pueblos de nuestro país no fueron hechos de semejante forma. Detalle éste que conocemos todos y comentamos con mucha frecuencia y a sabiendas de que su proceso generativo es algo que pasó a la historia.

Ahora, bajo el pretexto de los extraños funcionalismos y de aquello de que el arquitecto debe enseñar a vivir a la gente, se pueden realizar centenares de poblados sin enterarse siquiera del uso del corral, del uso del hogar y del uso que les dan a sus viviendas unos hombres desde siglos.

El arquitecto -según creo- debe moralmente acompañar a su nivel, digamos de formación profesional, una información de los métodos de vida de los demás. Información que no se adquiere en ningún texto.

Vivimos, a mi juicio, en un país no tan raro, ni tan difícil, ni tan subdesarrollado, ni qué sé yo, que a todo hay quien gane. Así que tiramos muy a menudo por la calle de en medio, y, con objeto de no perder obra, se organiza un trasplante de soluciones que se pueden ir sacando de los archivos de cada estudio y de las revistas de por ahí.

Así que por eso hay que advertir, según decía don Miguel de Unamuno -que le vengo citando-: "De todos tiene que aprender el hombre, y sobre todo de quienes saben más que él, y de todos los demás pueblos tiene un pueblo que aprender, y muy en especial de los que en uno y otro respecto le aventajan. Pero no hay para él daño peor que una imitación parcial, mayormente cuando imita a quien menos se le parece.

¿Qué tiene que ver nuestra carpintería tradicional con la finlandesa?

¿Qué le pasa, estática y constructivamente, a nuestro viejo ensamble de caja y espiga para tener que sustituirlo por unos sistemas de muy sospechoso resultado -al menos entre nosotros-, a base de láminas de maderas encoladas?

Lo difícil es hacer un mueble -pongamos por caso- aprovechando nuestros carpinteros, nuestras maderas y nuestra vieja tradición, sin que resulte folklórico ni incómodo, que en definitiva es éste el camino que siguieron los nórdicos.

Hay, desde luego, variados materiales que diríamos primarios, cuyo empleo tenemos aún por estudiar -me parece- con todos los adelantos de prefabricación, simplificación, normalización y racionalización del trabajo. No es cosa -a mí entender- de eludir la cuestión sustituyéndolos por otros más modernos. Aquellos materiales primarios son seguramente el barro, la piedra y la madera. Digamos algo de la piedra.

En España abunda la piedra, y se viene empleando en construcción desde siempre. Sin embargo, todas las regiones en las que se emplea tienen sus características peculiares. La piedra va unida al barro. Es una misma cosa. Podría decirse que el barro es hijo de la piedra. Y el barro arropa a la piedra en los tremendos muros desde las murallas ciclópeas de Tarragona hasta las construcciones de lasjas de pizarra en Tierra de Campos, Salamanca y Extremadura.

El material se viene arrancando de la piel o de las entrañas de la misma tierra, y toma su misma faz -al sol y a la lluvia y al hilo de los años-. Más que imitar a la Naturaleza, viene a ser una misma cosa con ella. El paso de los tiempos se registra en las rocas sedimentarias en forma de capas superpuestas. Se acusan en su estructura las riadas, las sequías y las inundaciones.

Las mamposterías de lasjas de pizarra, desde su extracción de la tierra, ya llevan en la forma de cada mampuesto la señal de la Naturaleza. Su puesta en obra es una vuelta a la primaria situación de la pizarra en su estado natural. Los edificios vienen a ser auténticas rocas sedimentarias y acusan bien claramente los estratos.

Las construcciones de granito son, en cambio, como los riscos. Son una pura talla. La constitución del material ha determinado no sólo la forma de las piezas que servirán para levantar el edificio, sino también el procedimiento de colocarlo. Las “mamposterías historiadas” aparecen en los pueblos de veraneantes y en las grandes ciudades. Aparecen en el preciso momento en que se perdió de vista la condición del material y las leyes de su colocación.

De otro lado, la piedra ha sido empleada, por lo general, como material resistente, y en construcciones de muro de carga. En nuestros días, tenemos muy poderosas razones para no emplear, en muchos casos, este material según el citado procedimiento estructural. Esto ha traído como consecuencia un cierto abandono por la piedra natural. Existen muy numerosos materiales de revestimiento que han hecho olvidar las posibilidades de las piedras como material de revestimiento. Dejando aparte los mármoles y los granitos pulimentados, que, desde luego, se vienen usando con mucha frecuencia y son más caros en general. Pero éste es otro problema.

Las piedras de canchal, los pedregales de los lechos de arrastre de los glaciares, las carnadas de pedregullo y canto rodado de nuestros ríos, las vertientes de lajas de pizarra, presentan muy a menudo un aspecto plástico admirable. Nos producen al verlos una duradera alegre sensación y queremos fotografiarlos. Las piedras están sueltas, y de verlas solamente nos parece ya oír su ruido.

Las arquitecturas pétreas de muchos de nuestros pueblos también nos admiran. En muchos sitios de Extremadura están sueltas las piezas de los muros, y en las Hurdes y en los chozos y las majadas de los pastores. Aquí no hay barro ni morteros que las reciban, y las mismas lajas que aparejan los muros constituyen la cubierta. ¿Entrará agua en estas casas? Al parecer, no entra. ¿Nos gustaría vivir en ellas por unos días? No sabemos.

Hay, sin embargo, un deseo de no perder esta arquitectura sin igual. De quedarnos con aquellas maravillosas maneras de los hombres que las han construido. No queremos creer que los atolladeros económicos en que nos vimos encontrando obra por obra, ni las complicadas necesidades de la vida actual, ni las sociologías, ni las tecnologías, nos hagan desechar de entrada la posibilidad de aprovechar esta enseñanza para edificar ahora en nuestros pueblos unas casas con aquel mismo aire.

No con tal o cual forma como si se tratara de un trasplante más de los muchos que hacemos, sino más bien con aquel sabio empleo de unos materiales y con aquel concepto mismo de intimidad y amor a la Naturaleza.

Y nos cuesta trabajo creer que no se pueda hacer ahora en nuestros pueblos porque los hombres que los viven aún saben hacer arquitectura en muchos casos. Y en estas casitas de las Hurdes -lugar famoso por su escaso potencial económico- está viva una lección de arquitectura bien admirable. Y yo quiero creer que aprovechable.

No queremos quedarnos con el folklore, ni con la maravilla de la fotografía. Queremos decir que sería cosa de construir de semejantes maneras y en forma tal que las gentes que habiten las casas puedan vivir todo lo agradablemente que se debe vivir. Pero, eso sí, sin explicarles demasiado de qué modo. Que a lo mejor ya lo saben.



## IDEAS PARA UNA MEJOR COMPRESIÓN DEL ARTE POPULAR\*

El número de octubre de la revista *AR* se dedicó íntegramente a las arquitecturas anónimas españolas. Las espléndidas fotografías, los poemas, la belleza de las palabras y de las formas producen una fuerte impresión. Ejercen sobre nosotros una atracción que lleva consigo, como siempre, un secreto deseo de imitación.

Hace pocos años algunas límpidas arquitecturas ejercieron una grande influencia entre nosotros. Se admiraban las formas, aun conociendo escasamente su origen y por este motivo, tal vez, pronto empezaron a cansarnos. Vivieron y se fueron. Algo quedó de bueno y también de malo.

Habría que decir crudamente que se pasaron de moda. Hay algo en esta palabra que repugna un poco, y acaso sea aquel acento frívolo que se viene al oído con sólo escucharla; nos parece algo como débil, casi como femenino. Pero conviene no olvidar que Simmel, en sus *Gesamelte Essays*, la dio categoría introduciéndola en su *Filosofía de la Cultura*.

A menudo, al hablar, suele afirmarse que la arquitectura es algo mucho más serio. Pero de hecho es, a mi entender, incuestionable que existe entre nosotros, mayormente de unos años a esta parte, una poderosa tendencia a derivar hacia unas u otras arquitecturas ajenas, siguiendo, sin querer, una moda. Con todas aquellas limitaciones que en profundidad y temporalidad presenta tal vocablo. Así, que resulta que la Arquitectura no es tan indócil a la moda como pudiera parecer a primera vista.

Hemos vivido por los años cincuenta una arremetida de simpatía casi colectiva -llamémosle así- hacia la arquitectura de Mies Van der Rohe. En nuestras Escuelas se proyectaba “como Van der Rohe”. Sin explicarnos bien el porqué. Al cabo de bien pocos años los más conspicuos viajeros e investigadores descubrieron el fenómeno Aalto y a cualquiera que continuase con sus maneras a lo Van der Rohe se le acusaba en seguida de tardío por lo menos.

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* nº 50, febrero 1963, p.35-46.COAM

Los descubrimientos sucesivos han sido Kahn, Gaudí, Scarpa, etc. Anoto estos nombres sin rigor alguno; únicamente para aclarar las cosas. El fondo de la cuestión es válido para otros nombres cualesquiera. Lo que entiendo por fondo de la cuestión es indicar cómo, a mi parecer, existen acusadas corrientes de simpatía hacia determinadas maneras que después desaparecen con la misma inconsistencia que llegaron.

Max Scheller enseña que la unificación afectiva es el fundamento de sentir lo mismo que otro, y, a su vez, el sentir lo mismo que otro es la verdadera esencia de la simpatía.

No pretendo exponer ninguna teoría sobre la validez o licitud de este fenómeno de simpatía que se manifiesta en nuestra Arquitectura. Considero únicamente que lo conveniente -ya que se presenta- sería tratar de que la simpatía sea verdadera, con objeto de que dure más y así nos libremos de que alguien la llame moda. Cosa que molesta.

A propósito de esto, decía Mumford, refiriéndose al problema del diseño industrial -en definitiva Arquitectura- : “Una vez lograda la forma adecuada para un objeto tipo debiera conservársela durante la generación siguiente, durante los mil años siguientes. Más aún, estaríamos dispuestos a aceptar nuevas variaciones sólo cuando se haya producido algún adelanto radical en el conocimiento científico, o algún cambio radical en las condiciones de vida. Cambios que no guardan relación con los caprichos del hombre o con las presiones del mercado.”

Así que, por hacer caso a Scheller, podríamos empezar por buscar una auténtica unificación afectiva con aquella arquitectura que parece que se nos “viene de turno”: la arquitectura del pueblo. Ya que, a mi entender, la materia es tan espléndida que me parece valdría la pena hacer cualquier cosa por fundamentarla tan seriamente como fuera posible. A fin de evitar aquel peligro que he procurado señalar más arriba.

De modo que en el alcance de mis posibilidades me propongo, por partir de una base más general, la búsqueda de una explicación del Arte Popular; por considerar esta medida -repito- como el camino adecuado para lograr una unificación afectiva y luego una auténtica y duradera simpatía.

Pretendo, asimismo, huir en todo momento de sentar teoría sobre el asunto, lo cual, por otra parte, me permitirá la libertad de elegir una nomenclatura particular cuya exclusiva finalidad es la de entendernos y nunca -repito- la de presentar definiciones.

Sinceramente creo que alrededor del Arte Popular, conformando una trilogía, andan rodando dos cosas, a mi parecer, bien diferenciadas, que podríamos llamar: folklore y arte nacional.

Por de pronto, trataré de exponer lo más objetivamente que pueda, aquellas características que, a mi juicio, presentan cada una de las tres, con la máxima independencia entre sí, para después intentar buscar las posibles relaciones que existan entre cada una de ellas.

## 1. EL ARTE POPULAR

El Arte Popular es la expresión entrañable del alma del pueblo. Es para Mumford “el exponente de su vida interna”. De manera, que podríamos concebirlo como manifestación vital del pueblo, con todas aquellas características que pueda tener la vida humana en un núcleo social hasta cierto punto diferenciado, lo cual, de por sí, independiza este concepto del de arte primitivo-, propio de un desarrollo social embrionario (1).

Su condición de arte vivo le confiere unas determinadas dotes de desarrollo que se complementan con aquellas otras propias de la etapa cultural del momento que se considera.

A mi modo de ver, en el Arte Popular se pueden, apreciar, cuando menos, las siguientes notas:

a) Es un arte espontáneo e intuitivo. Se esmera en su obra para lograr el completo acabado de la misma. A causa de algún impulso, propio seguramente de su condición de individuo del pueblo, el artista cumple “sin darse cuenta” con las exigencias de funcionalismo espiritual y material.

Se diferencia, por la propia dignidad del artista, de la artesanía en la que “no siempre todas sus partes son por naturaleza creadoras y estéticamente satisfactorias” (Mumford).

El artista popular no es intelectual, no es reflexivo, acomete espontáneamente un problema y no se justifica nunca. La civilización ha traído consigo todo el bagaje de justificantes culturales o filosóficos para adaptarlos “a posterior” a la creación artística. Gautier advertía directamente esta condición: “Cuando un pueblo se civiliza no sabe hacer botijos”, la civilización ciega, tal vez abriendo otras nuevas, aquellas fuentes espontáneas que dan fuerza y vida al Arte Popular.

b) Pretende llenar necesidades efectivas y dar satisfacción a estímulos prima-

rios. El artista popular pretende, si hace arquitectura, defenderse del clima, de las fuerzas de la Naturaleza y de todo lo que le molesta, y cubrir las necesidades propias del núcleo social en que desarrolla su vida; busca, en una palabra, que su obra satisfaga enteramente las necesidades que pretende satisfacer.

Si trata de hacer una puerta y tiene gato en su casa procurará que el gato pueda entrar o salir sin que nadie tenga que abrirle la puerta. Así que hará una puerta con gatera.

La misma realidad de la gatera no es condición para que sea al mismo tiempo bella. “La temática de la realidad no es una condición necesaria ni tampoco es una condición suficiente para que un determinado mundo representado posea al propio tiempo ser estético”, según indica Max Bense. No es, en sí, el tema propio del pueblo lo que hace de determinadas obras populares soluciones estéticas verdaderamente felices, sino más bien la autenticidad en la elección del tema -supeditado al medio de vida, al clima y a las costumbres- y a su vez, la limpia y rotunda solución práctica y plástica del propio tema. Al artista popular no le preocupan que le miren, trabaja para él, para sus hijos, para su mujer y para sus animales. Cubre sus necesidades y goza seguramente, a lo mejor sin advertir por qué, al “servirse” de sus obras.

c) Es puesto en práctica por personas carismáticamente dotadas, a menudo con escaso aprendizaje previo. Existe, sin duda, un sentido innato en el artista popular que se suele manifestar en un sorprendente, para aquellos que manejan fórmulas, dominio de las proporciones. El conocimiento exacto de las necesidades y la práctica en el oficio son las dos principales herramientas que, en manos de un artista nato, le permiten en-contrar con escasa o nula formación cultural, admirables soluciones.

Sin un perfecto conocimiento del oficio y de las necesidades -condiciones adquiridas-, además de la posible dotación natural, parece imposible poseer aquella agilidad para proporcionar el todo con las partes, que aparece tan frecuentemente en los trazados de la Arquitectura de nuestros pueblos. Es difícilmente comprensible cómo sin el claro conocimiento de los materiales, clima y exigencias de la vida de una familia de agricultores, por ejemplo, puedan intentarse siquiera aquellos hermosísimos movimientos de volúmenes que relacionan el todo -pueblo- con las partes: viviendas, corrales, patios y calles, característica, de otra parte, definitiva del arte popular y casi seguramente exclusiva de él. Y característica esencial del arte, según viene advirtiéndose desde los tiempos de Platón, y subrayada para el campo concreto de la Arquitectura por Soane. “En ningún terreno de la práctica de la profesión de la Arquitectura habrá de dis-

tinguirse mejor el verdadero artista del presuntuoso aspirante al conocimiento arquitectónico que en el de la correcta aplicación de la proporción relativa y la adecuación de las partes.”

Condición, a mi juicio, de difícil adquisición que estimo suele presentarse a menudo en el arte popular.

d) Se inspira en motivos próximos, sin la menor preocupación por la originalidad. Se entiende que el arte tiene dos medios técnicos de expresión, que son la imitación y la abstracción. Los cuales, como advierte Bense, no son seres estéticos en sí, sino que tienen exclusivamente significación instrumental. El artista popular hace uso de ambos medios con un criterio de elección seguramente determinado por el uso y por el material. Emplea motivos próximos y hace abstracción o imitación de ellos.

En la elección no figura nunca el deseo de originalidad. Lo cual, en arquitectura, no puede resultar más patente. Aun en el caso límite de que los motivos que emplee para sus obras provengan de alguna gran ciudad -caso por desgracia frecuente- busca más la imitación de lo ciudadano, por parecerle mejor, que la originalidad con respecto al resto del pueblo.

Si en el conjunto de la arquitectura de un pueblo hay algún edificio diferente lo será, por lo general, porque el uso del mismo es distinto de los demás -iglesia, ayuntamiento, etc.-; no suele obedecer nunca a un deseo de diferenciación sin fundamento de uso.

En otras artes hará abstracción de los motivos próximos, si lo exige el oficio. Por ejemplo, en la confección de admirables tejidos de trapos, esteras, alforjas, etcétera. El deseo de innovación no es frecuente, y si se innova es casi sin que lo note el propio artista. Nunca desechará un material por el solo hecho de cambiar. Es probable que previamente deba convencerse de que el que viene usando no es bueno o es peor que el que se le propone.

e) Emplea sin preocupación de monotonía materiales y procedimientos locales. Con respecto a los tres órdenes de armonía que señala Víctor d'Ors -armonía por afinidad, por contraste y por acuerdo-, el artista popular suele, por lo general, inclinarse hacia el primero. Está, pues, en sus obras más próximo a lo elegante que a lo gracioso. Alcanza la unidad y el orden que exige la belleza por el camino más elemental. Dentro de su limitado repertorio hace de lo vario uno.

Se escapa de la monotonía casi sin darse cuenta. Libra con innata habilidad aquel

levísimo matiz que separa lo monótono de lo afín. Está seguramente bien lejos de aquellas repeticiones de bloques que suelen edificar-se en nuestros días. Repite sistemas, repite materiales, repite conceptos, incluso formas. Y, sin embargo, alcanza aquel impalpable aire de novedad, de variedad y de misterio que le aparta definitivamente de lo aburrido.

f) La compensación económica que busca es estrictamente la que corresponde a los materiales y al trabajo. La inspiración no suele cotizarse en el arte popular. El artista no se ha enterado de que lo es. No piensa que puede establecerse un sobreprecio por algo que, a su entender, forma parte del propio trabajo. No se valora a sí mismo como un caso aparte. Si trabaja el hierro no se considera otra cosa que herrero; a lo sumo un buen herrero. Si diseña sus rejas, el diseño es para el solamente una parte de su trabajo. No hay suplemento. Se desconoce la propaganda. A la inspiración a lo mejor se le llama tino y no tiene cotización extraordinaria.

Ya en 1731 Alexander Pope cantaba así, y estos versos son casi una glosa de todo lo que viene escrito arriba.

*Hay algo más necesario que el derroche  
algo que al propio gusto iguala y es el Tino  
el Buen Tino que es don único del cielo...  
Y sin ser Ciencia, con las siete se compara...  
que sólo el uso santifica el gasto  
y el esplendor toma su luz de la Cordura.*

## 2. EL FOLKLORE

Sin entrar en disquisiciones sobre el origen de la palabra, podríamos explicar el folklore, al menos en nuestros días, como un fenómeno procedente del contagio del arte popular a grupos sociales más extensos, desvinculados de las costumbres y del modo de vivir del pueblo, del cual conserva algo así como un recuerdo (2).

Summer, en su famoso libro *Folkways*, publicado hace más de cincuenta años, puede decirse que generalizó el empleo en sociología de dicha palabra. Por folkways se entienden los modos comunes de conducta aceptados como naturales y razonables en un grupo de sociedad. Precisamente, a través de dichos modos comunes, el pasado ejerce su influencia sobre el presente y el presente la ejerce, a su vez, sobre el futuro. Encadenamiento sociológico que se produce en todas las manifestaciones de la cultura y que en Arquitectura se presta, desde luego, a muy fecundas consideraciones.

No se trata de profundizar en las diferencias que existan entre folklore y folkways, tanto en el sentido natural como en artificial que de ordinario tiene entre nosotros. Pero conviene llamar la atención sobre lo que realmente sea el folklore. Más que nada para no cultivarlo sin saberlo.

A mi modo de ver, se podrían apreciar en el folklore, cuando menos, las siguientes notas:

a) Es una vulgarización del arte popular. La organización racional del trabajo artístico empleada de modo sistemático en el taller de Rafael y que separa fundamentalmente la concepción de la idea artística y su ejecución, tiene como supuesto previo, la noción de que el valor artístico de un cuadro ya está por completo en el cartón y que la transposición del pensamiento pictórico a la forma definitiva tiene una significación secundaria (Carl Newmann: Rembrand, 1902).

Fue también, como igualmente supone Hauser, un fenómeno de origen renacentista, la incorporación de la racionalización del trabajo a las labores artísticas. En este momento es posible que comenzase a fraguar el nacimiento del folklore como fenómeno social, es decir, como ampliación del escenario del arte popular.

En las palabras anteriores de Newmann se aprecian bien ya dos marcadas características de lo folklórico, que son: la explotación comercial de la idea artística y la supervalorización de la misma sobre su ejecución material.

Estos dos puntos, aplicados al arte popular, constituyen, a mi juicio, dos de las más sólidas condiciones de lo folklórico.

b) No pretende tanto satisfacer necesidades efectivas, cuanto encontrar ocasiones para utilizar las formas logradas por el arte popular. El folklore es imitativo. Es capaz de convertir un capitel en lámpara, un yugo en un dintel de puerta, una gárgola en fuente.

Convierte lo necesario en decorativo. Convierte en regional lo que hubiera podido ser universal. La ampliación social de lo popular —por curiosa paradoja— viene acompañada de una limitación o más bien encasillamiento local. El *Gaudeamus igitur*, canción de los estudiantes de Salamanca en el siglo XIII, es actualmente, puede decirse, el himno internacional de los universitarios y pocos conocen su origen. Muchos alemanes creen que es alemana y muchos franceses que es francesa.

Si esta hermosa canción hubiera caído en poder del folklore hubiera ampliado su

“radio de acción”, y, sin embargo, hubiera sido acentuado su acento salmantino. Habría, tal vez, pasado de lo regional a lo universal a través de lo folklórico, como otras muchas cosas, es decir, acentuando espectacularmente su arraigo popular.

La araña construye su tela para cazar, para comer, para vivir. El artista popular, en muchos casos, emplea el sistema constructivo de la tela de araña para cazar o pescar. El folklore emplea la forma de la red para decorar. La Naturaleza y el pueblo pretenden resolver necesidades, el folklore aplicar las formas que sirvieron a otras necesidades diferentes.

c) Trata de repetir los tipos creados por el arte popular, a ser posible de un modo más fácil y económico. No tiene su origen propiamente en el impulso creador peculiar del artista, sino en un mimetismo de motivos formales existentes, accionados seguramente en parte por la influencia del cliente. Su mercado está más bien determinado por la demanda que por la oferta, y emplea en la ampliación de este mercado todos aquellos procedimientos a su alcance para procurar facilitar los sistemas de producción y reproducción de tipos. La imitación y la simplificación de sus sistemas de trabajo son quizá dos de sus notas destacadas, y la segunda, bien aplicada, es muy probablemente una aportación positiva para la aproximación al arte culto.

d) Sustituye, si lo considera necesario, determina dos materiales por otros de aspecto semejante y menor coste. De las tres variables que determinan seguramente una obra de arte plástica -función, material y forma de trabajo del material- disloca, según dije, la primera con frecuencia y prescinde a su vez de las inter-dependencias que existen entre las otras dos. Según esto, no importa que una bota de vino sea de material plástico, aunque las funciones propias de la bota -guardar con buen sabor el vino, transportarlo y facilitar el poder beberlo entre muchos sin vaso y con limpieza- no se cumplan totalmente al variar el material. Importa sólo el reproducir exactamente una forma, adecuada para el material de origen -cuero- por medio de otro más barato y de más rápida ejecución, imitando incluso unas costuras innecesarias en él. Más aún, opuesta a su propia condición. (Cosas como ésta se presentan bastante a menudo en arquitectura también. Únicamente es cuestión de hacer memoria.)

No solamente, pues, el cambio de material se considera un adecuado avance en el intento de incrementar la demanda y satisfacerla con el mayor beneficio posible, sino también el cambio de procedimiento en la elaboración. Es capaz, desde luego, de ser más brillante, vulgar y vistoso que el arte popular y consigue, a veces, una mayor perfección o imperfección rebuscada, por sistemas mecánicos.

e) Pone, en cierto modo, el arte popular al alcance de un mayor número de personas con frecuencia extrañas, que no distinguen lo que tiene de falso. Hace pocos días apareció en la prensa un artículo de González Ruano en el que comentaba:

“Contra lo que parezca, a los hombres les unen más las diferencias que las semejanzas. Mejor dicho, no sé si les unen más, pero ejercen mayor atracción, más grande deslumbramiento. Posiblemente, al menos en principio, se trata de un escape de lo habitual monótono, y de que sin duda nuestra curiosidad, nuestro deseo, nuestra admiración se fijan más expresivamente en todo aquello que no poseemos.”

Esta característica es propia de lo que se viene llamando exotismo. Por lo común suele estimarse peyorativamente semejante faceta del folklore, pero es cosa de tener en cuenta que esta apreciación es del todo unilateral. Nos divierte el observar cómo un turista goza con determinadas manifestaciones de nuestro folklore -muchas de ellas empapadas de picaresca- y no caemos a menudo en la cuenta de cómo es muy posible, que a nosotros nos ocurriera algo parecido en un lejano país. Tal vez sea este el aspecto más positivo -con todas sus debilidades—del folklore, es decir, la ampliación del campo de espectadores.

No hace mucho escribíamos a propósito del “transplante” de la iglesia de San Martín de Fuentidueñas a un parque de Manhattan:

“Lo que era una vieja alhaja de familia ha adquirido categoría universal. En suma, se han cambiado unos valores entrañables al alcance de unos pocos por otros menos cordiales al alcance de muchísimos más. Es este a lo mejor, el signo de este tiempo.”

### 3. EL ARTE NACIONAL.

Como advertí al principio, esta denominación es, tal vez, un tanto arbitraria y no del todo idónea, pero sirve probablemente para lo que quiero decir.

Entiendo que el arte nacional nace de la simpatía que produce el arte popular, por sí mismo o a través del folklore, en personas cultivadas y capacitadas para apreciar el entrañable encanto y calidades del primero. Amplía el campo social del arte popular, o por lo menos lo pretende y, por tanto, por pertenecer a un grupo social más completo y extenso, puede seguramente llamarse arte nacional. Tiene, en fin, a mi entender, cuando menos, las siguientes notas:

a) Es un arte intelectual, reflexivo, que frecuentemente busca la justificación lógica de cada una de sus manifestaciones. Esta característica de justificación de

la obra se manifiesta muy notablemente en la Arquitectura. La técnica, por sí misma, constituye el fundamento de las respuestas a los problemas de funcionalismo material, y, en este sentido, los rápidos avances de la tecnología corren paralelamente al crecimiento de las necesidades materiales de la vida social.

Al propio tiempo, el fundamento de la admiración por el arte popular es consecuencia del acercamiento a la Naturaleza. Sobre todo, a la Naturaleza considerada como obra divina. Este sea, tal vez, el eje de las justificaciones referentes al funcionalismo espiritual, como la tecnología lo sea del material. El artista culto se siente espiritualmente atraído por el arte del pueblo por estimarlo bien próximo a la Naturaleza. Aplica a él las soluciones tecnológicas y trata de justificar, ateniéndose a estas dos normas, tecnología y amor a la Naturaleza, cualquier solución.

Un criterio semejante a éste sostiene De Zurko en su libro *La teoría del funcionalismo en la Arquitectura*, donde se advierte: “Otra actitud que se desprende de esta concepción de la Naturaleza es la admiración por la vida y el arte primitivo, admiración basada en el hecho de que lo primitivo se halla más cerca de la Naturaleza que lo altamente civilizado. Muchos autores expresaron su admiración por la belleza funcional de las formas del arte primitivo, o bien sintieron que la arquitectura civilizada debía conservar la sencillez primitiva y la integridad estructural.”

b) Trata de llenar racionalmente necesidades efectivas y dar con sencillez satisfacción a estímulos refinados. Una de las aporías que suelen presentarse a las corrientes de admiración hacia el arte popular sea, tal vez, la de que éste no es válido como fuente de inspiración del arte culto, por no servir materialmente a unas necesidades que trae consigo la civilización o las exigencias de la vida en unos grupos sociales más desarrollados.

El hecho de que entre agua en las casas de Las Hurdes o que las circulaciones entre unas y otras estancias no estén resueltas, no implica razón para desechar otros valores ciertamente estimables. Para resolver aquellos Problemas existe precisamente la tecnología.

El arte nacional “extrae” el espíritu del arte popular; aprende de él el criterio de selección de materiales, la unidad de formas, la continuidad, la humildad creaba, el enlace de un material con otro, la solidez, la durabilidad, la limpieza en la ejecución y tantos conceptos que no son puras palabras laudatorias, sino que real y verdaderamente existen. Esto, tal vez, sea lo que más le aparte del folklore: que se queda con la forma, igual que los pájaros que hablan se quedan con el ruido de las palabras.

Los muebles de Alvar Aalto resuelven racionalmente necesidades efectivas, propias de grupos sociales todo lo refinados que se quiera y están preñados del espíritu y de la simplicidad del arte popular que los originó. ¿Tienen algo que ver con lo folklórico o lo pintoresco?

c) Suele ser practicado por personas dotadas de la misma sensibilidad que hizo nacer el arte popular, aun que mucho más sistemáticamente preparadas. El artista popular conoce muy bien su oficio y conoce muy bien por qué y para qué lo aplica.

El artista cultivado posee igualmente esta condición, y, aun por encima, está preparado sistemáticamente. Es un error creer que la sabiduría elimina el arte. La vieja teoría del bohemio nos cae ya algo retirada. El artista tosco, ignorante y sucio, que extrae de su cochambre y tosquedad las más puras esencias de su arte viene a ser en estos momentos algo hasta casi molesto y muy difícil de creer.

Es curioso observar, cómo los grandes maestros han bebido en fuentes bien limpias—el pueblo y la Naturaleza—y, por añadidura, han mostrado una preparación técnica y humanística bien grande.

Si no, ahí tenemos a Gaudí, a Le Corbusier y a bastantes más. El fundamento de esto es, como siempre, la verdad. El artista popular tiene la preparación que corresponde a su medio, y por eso mismo es verdadero. El artista seudotosco, ignorante, con vistas a la explicación comercial de su ignorancia, cae fuera de su medio y se convierte en un tipejo falso, teatral y vocinglero. No da ni risa.

d) Sin perder el anhelo de originalidad se inspira con amplitud en los motivos del arte popular, al cual corresponde y ama. Acierta cuando su depuración y extensión siguen la línea de aquél. El deseo de originalidad es un matiz en el modo de actuar del artista, relativamente nuevo. Procede de su individualización, del salto desde el estamento social de artesano.

En la antigüedad clásica y en el Renacimiento aparece en él el deseo de figurar como autor personal de la obra. Pero nunca el deseo de destacar sobre los demás por sus maneras particulares. En la Edad Media, donde “llama la atención la impersonalidad de la obra de arte y la modestia del artista, aun en los casos en que se cita el nombre de un artista y éste pone orgullo personal en su creación, tanto él como su contemporáneos desconocen el concepto de originalidad personal” (Arnold Hauser). Sin embargo, en relación con la Arquitectura, se podría para la Edad Media “dar veinticinco mil nombres a pesar del gran número de obras destruidas y de documentos perdidos” (F. de Mély).

En nuestro tiempo se manifiestan en el artista culto dos claros síntomas de individualización, es decir, el deseo de personalizarse y el de diferenciarse de los demás. A partir de este punto de arranque, y apoyándose en los motivos populares, el verdadero artista emplea “sus maneras”, depura, perfecciona, actualiza los procedimientos de trabajo, incluso sin desprenderse de lo que es difícil averiguar si es o no un defecto en general: el deseo de originalidad.

e) Utiliza materiales cualesquiera, en general más ricos y adecuados que los propios del arte popular. Sus procedimientos son a menudo los del folklore, aunque también se recrea en los del arte popular. Los últimos avances de la tecnología van notablemente influidos no solamente por la aportación de nuevos materiales sino también por la propia puesta en obra de los mismos.

A menudo sucede lo que más arriba decíamos a propósito de los cambios de material en el caso del folklore, pero no hay duda de que la perfecta aplicación de determinados nuevos materiales puede redundar en beneficio de la finalidad que se persigue. Esto es aplicable muy principalmente en la arquitectura. Toda la suerte de impermeabilizantes, material para instalaciones, materiales para estructuras, etc., no van en modo alguno en contra del espíritu del arte popular si se aplican adecuadamente a la construcción.

Esta adecuación, según Schinkel, involucra los tres atributos siguientes: “i) los mejores materiales posibles, ii) el mejor tratamiento y enlace de los mismos; y por fin iii) el índice más visible de los mejores materiales, de la mejor mano de obra y del uso de los materiales.”

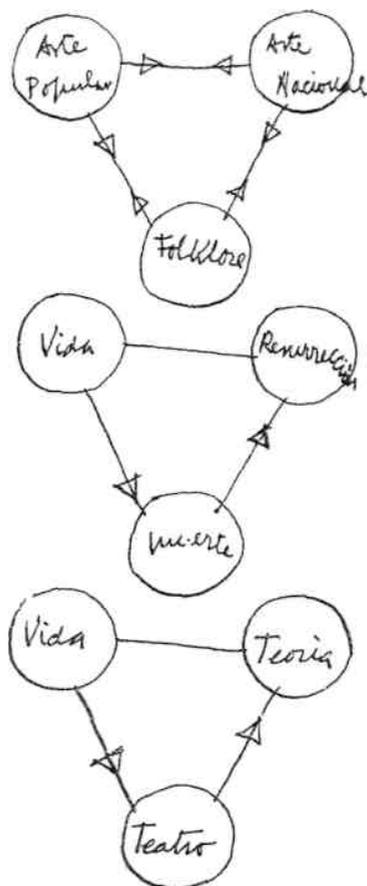
f) Busca una retribución económica capaz de compensar no solamente los materiales y el tiempo emplea dos, sino el duro y difícil proceso de preparación anterior que necesariamente requiere. Contrariamente al caso del artista popular, el artista culto tiene conciencia de que lo es. La acusación de su yo es bien manifiesta. Trae consigo el deseo de originalidad y la conciencia de sentirse distinto de los demás.

Estima el esfuerzo y también las dotes excepcionales que posee. Piensa a menudo, como Salomón Reinach que “el Arte es yo y la ciencia nosotros”. Exige, pues, la valoración de su yo y el largo camino recorrido para su formación y exige una compensación económica por ambas cosas.

g) Cuando acierta, adquiere el rango de arte nacional, logrando no ya la expresión de “un pueblo”, sino la del pueblo, y de ahí puede llegar a la universalidad. Son bien característicos, en este sentido, los ejemplos de las arquitecturas nórdi-

ca y japonesa.

De lo popular han logrado una verdadera arquitectura nacional y es esta la primera etapa para la consecución del verdadero arte universal. La depuración de las más íntimas esencias de lo popular trae consigo aquella pérdida de sabor local que tanto lamentan los folklóricos, los pintorescos y los costumbristas; y al propio tiempo esta pérdida de localismo es el punto de partida de acercamiento a lo nacional en camino de aproximación al verdadero arte universal. Cervantes, Goya, Gaudí y Picasso son auténticos artistas universales; su arte es para todos los hombres y para todos los tiempos. No quedan ni siquiera clasificados como artistas nacionales. No es su obra la expresión de un pueblo, es la expresión de España; y de las propias raíces de su tierra; han logrado un arte para todas las tierras.



## NOTAS FINALES

Por si alguien hubiera llegado leyendo hasta aquí, es de advertir que el arte popular, el folklore y el arte nacional nacieron progresivamente y se influyen mutuamente. Unas veces con ventaja y otras para su daño. De semejantes interrelaciones surgen a veces tanto obras exquisitas como pequeños engendros.

Es curioso observar, al propio tiempo, cómo existe un bello paralelismo entre el proceso de la creación individual del artista y el recorrido que lleva desde el arte popular al nacional, o más aún, al universal. La idea toma vida en el hombre, en todo su ser entero, y muere durante el duro camino laboral para la consecución material de la forma. Al final del mismo sobreviene, a veces, la resurrección.

Cosa semejante, según creo, ocurre con el arte popular, que toma vida; muere en el folklore y resucita en el arte nacional. (Estos procesos están condicionados, según he oído decir a mi padre, por una escasisima parte de inspiración y una muy grande de transpiración.)

Hay aún otra, elucubración en paralelo -dijéramos- en la que se instalase en el punto del folklore, el teatro; y en el del arte nacional, la teoría. Dejando, como antes, para el arte popular, la vida. Teatro y teoría, como se sabe, tienen la misma raíz -contemplar-, y tanto el folklore como el arte nacional contemplan al pueblo. Pero cada uno a su manera.

Desde el lugar en que nos encontramos -según dije al principio de lo que vengo escribiendo- esta contemplación, propia de la teoría, puede, tal vez, ser el camino para no dar, al “hacer arquitectura popular”, ni en el folklore, que ya hemos padecido -y aún colea- ni en la moda graciosa de la presente temporada.

---

1) “El arte de una masa de gente que aún no se ha dividido en clases dominantes y clases servidoras, clase alta exigente y clases bajas humildes, no puede calificarse de arte popular, ya que no existe otro fuera de él. Un arte popular sólo tiene sentido como no sea en contraposición con un arte señorial.” (Hornes-Menghim.)

(2) En sociología sajona el folklore se suele definir como el conjunto de creencias, mitos, historias y tradiciones que perdurarán en el pueblo. Es obvio que en el texto se emplee la palabra folklore en el sentido más particular, usual, entre nosotros, de manifestaciones populares en general de carácter artístico, que se exhiben y propagan artificialmente.

## COLOQUIOS SOBRE IGLESIAS\*

### 1. LO EXPRESIVO Y LO REPRESENTATIVO

#### a) *La postura personal*

Con una muy clara visión del tema de la arquitectura de las iglesias, Víctor d'Ors distingue entre los conceptos de expresión y de representación. Expresar es poner de manifiesto, exteriorizar, dejar patente.

Representar es significar una cosa por medio de otra.

La arquitectura religiosa debe ser -según D'Ors- más bien expresiva que representativa. La razón es obvia para el caso de una iglesia.

La acción fundamental de cuantas se realizan en una iglesia es el Santo Sacrificio de la Misa; la cual acción no es una representación, sino real y verdaderamente la repetición incruenta del sacrificio de Cristo en la cruz.

Desde un punto de vista arquitectónico, el problema es exactamente el extremo opuesto al caso de un teatro.

El teatro es representativo; la iglesia debe ser expresiva. Cada uno de los elementos que integran el edificio-iglesia debe expresar el destino del mismo.

Así, pues, considerando el edificio-iglesia como edificio público, nos hallamos ante una gran variedad de funciones que tienen lugar en él. Esta misma variedad, así como las diferentes tendencias de planteamiento que puedan adoptarse como punto de partida para proyectar, obligan a tomar una postura inicial de simplificación. De manera que estimo que podríamos enfocar el problema desde el exterior.

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* n° 52, abril 1963, p.35-37.COAM.

Este escrito forma parte de un conjunto de textos de los arquitectos C. Inza y L. Moya, el filósofo P.A.

López Quintans y el sacerdote P.J. Mª Aguilar publicados bajo el epígrafe "Coloquio sobre iglesias" dentro del número monotemático de *Arquitectura Religiosa* de la Revista *Arquitectura*.

## b) *El cliente*

Pío XII, en su encíclica *Mediator Dei*, advertía que “los artistas no deben tender tanto a satisfacer su impulso creativo cuanto a dar cumplimiento a las necesidades de la comunidad cristiana”.

Es bastante frecuente entre nuestros arquitectos el deseo de proyectar y construir una iglesia. Son muchos, incluso, los que tienen rondando por la cabeza “su iglesia” particular. Y ciertamente no es demasiado frecuente -puede comprobarse en los concursos- una seria preocupación por cuál sea el auténtico sentir de la comunidad cristiana. La cual comunidad es, en definitiva, el verdadero cliente.

¿Hasta qué punto tiene el arquitecto que decidir si la iglesia que va a proyectar debe ser de tipo comunitario, es decir, con el altar central, o, por el contrario direccional, es decir, con el altar situado en un extremo y toda su organización espacial dirigida hacia él? Por lo común, la elección de una de estas dos tendencias suele obedecer exclusivamente a que al arquitecto le gusta más una de ellas y, por tanto, la elige.

Si se considera al arquitecto como miembro de la comunidad cristiana, no parece claro que por su sola condición de arquitecto profesional se halle en posesión de alguna peculiar facultad de tipo místico que le sitúe por encima del resto de la comunidad y le confiera alguna luz especial para dictaminar sobre tan importante circunstancia. Si el arquitecto no se considera a sí mismo como miembro de tal comunidad, la cosa parece aún más patente. Ningún arquitecto cristiano se atrevería a recomendar una distribución distinta de las habituales a los fieles de un templo budista, sin temor a que le hicieran determinadas observaciones, tal vez desagradables.

En la actualidad existe, al parecer, un movimiento litúrgico sin precedentes en la Historia y, al propio tiempo, existe también una renovación en el sentir de la Iglesia, que naturalmente tardará aún bastante tiempo en ir extendiéndose por toda la comunidad. Se palpa un ambiente que es reflejo de una nueva conciencia religiosa, y paulatinamente irá tomando cuerpo.

No es, pues, a mi entender, el arquitecto quien debe informar en este punto, sino que, por el contrario, debe informarse y formarse en colaboración con especialistas en la materia. Se trata de un punto de partida decisivo para resolver unas necesidades de funcionalismo espiritual. De modo que lo suyo es la colaboración, el equipo.

Encuentro más motivos— o al menos tantos— para actuar así en este caso que para resolver otro problema de tipo técnico. Que no sea la liturgia un conjunto de ordenanzas que hay que cumplir, porque, de no hacerlo, le echarán abajo “su proyecto”, sino, por el contrario, que sea considerada como una preparación necesaria para expresar en buena arquitectura el verdadero sentir de la comunidad cristiana.

Si se objeta que no hay quien sepa cuál es esa auténtica conciencia colectiva en esta época ciertamente difícil, advertiré que el arquitecto tiene tantas probabilidades de no encontrar el espíritu de la comunidad como cualquier otro miembro de la misma. De modo que con mayor motivo debe ponerse en contacto con aquellos que puedan estar más preparados en el asunto.

La crítica que de la catedral de Conventry hizo el eximio crítico Reyner Bauhan me parece en este sentido, pues, fuera de tono.

## 2. LO POBRE Y LO RICO

### a) *Los materiales*

Existe una idea realmente extendida sobre la necesidad de la pobreza en las iglesias. Se apoya tal criterio en el razonamiento siguiente: Jesucristo, Hijo de Dios, vino a este mundo en la más completa pobreza. Nació en un pesebre, vivió en el seno de una familia muy humilde y murió absolutamente pobre. Por tanto, la iglesia, que es la Casa de Dios en la tierra, debe ser igualmente pobre.

Sobre estas ideas estimo que sería conveniente hacer algunas consideraciones:

*Pobreza* es la escasez o carencia de medios materiales.

*Riqueza* es la abundancia de bienes.

*Ostentación* es la acción de hacer gala de grandeza y boato.

De estas tres palabras parece claro que la tercera, por de pronto, no debe incluirse en ningún caso en la edificación de una iglesia. Ahora bien: pobreza y riqueza no están separadas por una línea, sino que admiten una escala de valores.

El argumento citado anteriormente no es suficiente, a mi juicio, para que se decida que las iglesias deban ser pobres. Jesucristo es la segunda Persona de la Santísima Trinidad. Dios Padre no es pobre. La finalidad de un templo es dar gloria a Dios. El Sol, el Universo, la Naturaleza entera, nunca dan sensación de pobreza; antes al contrario, nos sobrecogen por su magnificencia y dan gloria a Dios. El más grande pobre de cuantos han existido, San Francisco de Asís, hizo cantar a

todas las criaturas el himno a su Creador. Y pedía como limosna por Asís y por Gubbio mampuestos para los muros de sus iglesias. No pedía trozos viejos de madera ni cachos de lata para hacer los cerramientos.

Más bien los que clamamos por la pobreza de las iglesias somos los que pensamos que pueden resolverse a costa de las mismas “otros problemas sociales de mayor urgencia”. Eso sí, con nuestras espaldas cubiertas previamente y acogiéndonos al argumento del Santo Portal de Belén.

Al tratar, pues, de los materiales para un edificio-iglesia, es a mi juicio totalmente necesario y justo que éstos sean dignos, y si además son ricos, mejor. Siempre y cuando no se supedite la magnificencia de la iglesia a la riqueza de los materiales que la constituyen, sino, por el contrario, que dicha magnificencia y hermosura tenga su apoyatura fundamental en la perfecta solución arquitectónica.

Cuando se presentó en un coloquio de críticos y arquitectos la custodia del escultor José Luis Coomonte, que obtuvo el primer premio de la Bienal de Salzburgo, hubo un clamor general de admiración hacia la modestia del material que la constituye: el hierro.

Se cantó la humildad de los materiales, en contraposición de los materiales llamados nobles. Hubo un momento en que casi nos daban un poco de pena todas aquellas custodias que se han hecho de oro y plata en toda la historia del arte cristiano. Pero, bueno, aparte de ser más caro, ¿qué le pasa al oro para no emplearlo en una custodia? La custodia de Coomonte es magnífica y es de hierro, pero ¿qué tiene de malo una de oro?

Yo creo que no tiene nada de malo, sino mucho de bueno. Considerado como material, mejor dicho, como elemento químico, el oro tiene mejores propiedades que el hierro. Que me acuerde, el oro es inoxidable y antimagnético.

## b) *Las ideas*

De otra parte, el tema de la pobreza en las iglesias tiene otro aspecto: el de la idea. Es necesario no confundir la pobreza con la pereza y también distinguir entre la simplicidad y el estreñimiento mental. El templo, como edificio, tiene unas necesidades funcionales, tanto en el orden espiritual como en el material, que le diferencian notablemente de cualquier otro edificio. A su vez, por su destino, se distingue de todos los demás. Es admisible que una fábrica de productos farmacéuticos se parezca externamente a un taller de reparación de motocicletas, aunque el funcionamiento interno de las dos no tenga relación alguna.

Ahora bien: en el caso de una iglesia, aunque no sea más que por su destino —dar culto a Dios—, debe acusarlo en planta y volúmenes. (Se entiende que sostengo cuanto dije del servicio al sentir de la comunidad cristiana.) De modo que si manteniendo el criterio de pobreza se decide hacer “una cosa muy simple”, y por esta causa tanto en planta como en masa surge un edificio indiferenciado, tanto cualitativa como cuantitativamente, se cae en el peligro de sentar una teoría excesivamente simplicista. La cual permitirá cobijar aquella confusión que advertí entre pobreza y pereza. Solución que no parece buena como punto de partida para proyectar un edificio destinado al culto de Dios Nuestro Señor.

De otra parte, en parangón con la riqueza material, es de advertir el peligro opuesto. A saber: la riqueza imaginativa, que suele traducirse en la aplicación a priori de las últimas formas estructurales en uso. Formas cuya procedencia no es, seguramente, de carácter sacro.

Es en estas dos palabras, a mi juicio, donde pudiera hallarse una posible luzcita para, a lo mejor, poder avanzar algo por tan difícil e intrincado camino. Entiendo por carácter sacro aquellos aspectos que confiere el artista a determinados materiales para que puedan convertirse en elementos sagrados.

El aprovechamiento de los más simples sistemas estructurales -arco, bóveda, dintel- no implica aún una actividad de ‘segunda mano’ y parece desde todo punto una actitud lícita. Más aún: el empleo de formas estructurales más actuales de carácter general -estructuras laminares de hormigón, etc.- parece igualmente lícito como punto de partida. Lo que ya no debe estimarse correcto es el *transplante* de una determinada forma, cuyo trazado original obedeció a muy distintas necesidades.

Existe en todo esto, como fondo de la cuestión, una verdadera y urgente necesidad de autoanálisis del artista, que se encuentra en la tesitura de tener que conferir carácter sacro a una obra religiosa que le ha sido encomendada. Y puede éste, tal vez, ser el único camino, que, de otra parte, viene a coincidir con el de servicio a la comunidad, porque el anteponer el criterio de servicio al de satisfacción artística personal ya implica en sí una postura de humildad ciertamente necesaria para la consecución de una obra cuyo destino es el de convertirse en algo sagrado.



## EL ESCORIAL, SU TIEMPO Y EL NUESTRO\*

La gente de Madrid pasa mucho tiempo sin acercarse al Monasterio. A veces, cuando viene algún pariente de provincias, o algún turista amigo, hay que llevarle para que lo vea. Así que se suele ir -cuando se va- bien para acompañar, o bien -como algún arquitecto de reconocida talla continental- para darle la espalda al edificio con objeto de no dejarse influenciar por su particular arquitectura.

Hemos intentado -por esta vez- asomarnos al Monasterio de El Escorial, para tratar de estimar su arquitectura, desde la posición que nos proporcionan estos cuatro siglos que han pasado, a contar desde el momento en que el rey Felipe II de España determinó su construcción.

Sucede a menudo que cuando se juzga un edificio actual suelen estimarse todas las circunstancias que han concurrido en el proceso de su concepción, proyecto y construcción. Pero, frecuentemente, nos falta "perspectiva". Se tiene en cuenta el dinero, el clima, las tendencias actuales de la arquitectura, la política, las pretensiones del cliente, el uso, la consecución formal del edificio, su estructura y, en fin, toda su ejecución.

Pero, a pesar de todo esto, nuestro punto de vista está demasiado próximo para poder juzgar con libertad y justeza. La crítica muchas veces carece de elementos para diferenciar y acusar unos valores y otros.

Así pues, sencillamente, voy a tratar de instalarme "como hablando solo" en la Silla de Felipe II para ver el edificio como producto de la España del siglo XVI, desde el puesto donde, según se cuenta, lo veía el rey; tratando de aprovechar, en lo posible, aquello que de bueno pueda tener el ser un observador producto del siglo XX. Para empezar, conviene apartar todo aquello que físicamente pertenece a nuestro tiempo.

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* nº56, agosto 1963, p.41-50, COAM.

Este escrito forma parte de un conjunto de textos de los arquitectos C. Inza y L. Moya, el filósofo P.A. López Quintans y el sacerdote P.J. M<sup>a</sup> Aguilar publicados bajo el epígrafe "Coloquio sobre iglesias" dentro del número monotemático de *Arquitectura Religiosa* de la Revista *Arquitectura*.

## 1. EL EMPLAZAMIENTO

En primer lugar, es buena cosa hacer abstracción visual del pueblo del Escorial, para tratar de “ver” lo que significa el paisaje para el edificio, y, a su vez, el edificio para el paisaje. Ahora, el pueblo de verano -El Escorial de Arriba- se extiende por la falda del monte Abantos. Desde este punto de vista nuestro, el Monasterio se recorta contra el pueblo. Las casas del pueblo se ven casi todas de teja, y, muchas de ellas, de muros blancos. El Monasterio parece fuera de sitio. Grita mucho más fuerte el pueblo que él. Una de las más notables sensaciones emocionales que debiera percibirse en aquel tiempo desde esta Silla, sería seguramente el silencio. Y me refiero a un silencio óptico, porque aquí no se oye ningún ruido. La piedra, ya de por sí -y la pizarra también es piedra-, tiene mucho silencio. Y es sabido, que el silencio le va bien al Monasterio.

El paisaje también es de piedra, con algo de verde no muy intenso. Las casitas de El Escorial de Arriba, con el rojo de sus tejas, dan una nota musical con poca gracia y a destiempo. Una vez que sustraemos el pueblo y dejamos en su sitio al Monasterio, empezamos a recorrerlo con la vista. La fachada Sur -la del Jardín de los Frailes- nos da la cara paralelamente. Es la única que se ve. Con sus dos torres.

¿Es esta silla, verdaderamente, el punto de vista más adecuado para contemplar el Monasterio en conjunto? Yo creo que no. Y lo creo así por el motivo del pueblo como fondo y por la excesiva frontalidad que presenta el edificio. Así que, recorriendo el camino hacia atrás, en el kilómetro 1,600 aproximadamente, se encuentra una revuelta con unas rocas a su misma vera que, con sólo subirse a ellas, proporcionan muy buena perspectiva del Monasterio. Se puede ver completo el esquinazo de las dos fachadas Oeste y Sur, así como las nueve elevaciones del edificio. Desde aquí se recorta bellamente contra los pardos montes del fondo. Puede uno olvidarse del pueblo.

Es más fácil, pues, para nosotros tratar de aproximarnos a la verdadera impresión del Monasterio en la época en que se construyó. ¿Qué configuración tendría entonces el terreno en el preciso lugar en que se decidió su construcción?

Desconozco si las lonjas, que se extienden por las fachadas Norte y Oeste, existían en el momento de la conclusión del Monasterio (1), pero encuentro estas explanaciones, así como el muro de contención por arcos del Jardín de los Frailes, con su lámina de agua abajo, una espléndida solución arquitectónica, al tiempo que una bien clara nota del deseo de perspectiva y, tal vez, una intencionada búsqueda del enlace de terreno -piedra- con el volumen del edificio.

## 2. EL PROGRAMA

Desde nuestro sitio podemos difícilmente entender, una vez que hemos pasado por tantos funcionalismos, cómo Felipe II eligió precisamente, paré situar el Monasterio, el valle de Abantos.

Los vientos son ciertamente fuertes, los inviernos crudos y los veranos, eso sí, bastante amables. La distancia a Madrid un poco larga para los medios. No debiera ser, según nuestro mirar de ahora, demasiado agradable “vivir” en el Monasterio por aquellos años. Así que debemos abandonar esta postura, y entender, de algún modo, aquel funcionalismo. Es decir, el criterio de selección en la escala de valores previos al desarrollo del proyecto. Mumford indica que “en las catedrales de la Edad Media se sacrificaban con gozo la economía, la comodidad, las buenas propiedades acústicas, para magnificar la gloria y el misterio. En términos de cultura eso era simbolismo eficaz, y auténtico funcionalismo”.

Felipe II entendió siempre el Monasterio como un monumento *fundamentalmente funerario* y, seguramente, esta circunstancia le fue advertida al arquitecto en su programa de necesidades.

Este aspecto es, a mi entender, muy importante para la comprensión del edificio, o más bien, para alcanzar, en lo posible, su carácter.

Bien es verdad que el rey gustó de pasar temporadas en el Monasterio, y, de hecho, vivió bastante tiempo en él, pero precisamente en sus últimos días, quiso llegarse hasta El Escorial y lo hizo medio muriéndose por el camino. Escribe Ludwig Pfandl que “el último día de junio de 1598 salió en una silla de manos del Palacio de Madrid. Hizo etapas muy cortas; y, casi muriéndose, llegó el 6 de Julio a San Lorenzo, siendo transportado a su aposento que daba al Altar Mayor de la Basílica”.

No se puede entender bien el Monasterio, sin tratar de percibir todo el alcance que el concepto de la muerte tenía para el rey. En la Carta de Fundación, que es de suponer -repito-, sirviera de algo al “Programa de necesidades” del arquitecto, se indica “Cómo en el codicilo que últimamente hizo Carlos V nos cometió y remitió lo que tocaba a su *sepultura* y al lugar y parte donde su cuerpo y el de la emperatriz y reina, mi señora y madre, había de ser puesto y colocado; y porque otrosí nos hemos determinado, cuando Dios Nuestro Señor fuere servido de nos llevar para Sí, que *nuestro cuerpo sea sepultado* en la misma parte y lugar, juntamente con el de la sere-nísima princesa doña Marta, nuestra muy cara y amada mujer, que sea en gloria, y en la serenísima reina doña Isabel, nuestra muy cara

y amada mujer, que asimismo tienen determinado, cuando Dios Nuestro Señor fuere servido de llevársela, de *ser enterrada juntamente en el mismo Monasterio y que sean trasladados los restos* de los infantes don Fernando y don Juan, nuestros hermanos, y los de las reinas doña Leonor y doña María, nuestras tías. Por las cuales consideraciones fundamos y edificamos el Monasterio de San Lorenzo el Real, cerca de la villa de El Escorial.”

Es conveniente, sin embargo, esquivar con mucha agilidad, todas aquellas conclusiones de tipo siniestro, que puedan acercarse por aquí. Nada de oscurantismos, ni de truculencias, ni de monsergas.

Lo verdadero no es oscuro, ni confuso. Un monumento, o un edificio de *marcado carácter funerario* no tiene por qué tener ninguna de aquellas tenebrosas condiciones. Ni siquiera será lúgubre. Deberá tener, para ser auténtico, única y exclusivamente, aquellas características que posea sobre la idea de la muerte el pueblo que lo erige, -en aquel preciso momento en que lo erige.

Así, pues, ¿a quién se le ha ocurrido verter toda la suerte de negruras y lobrequeces que se han vertido sobre el Monasterio del Escorial -porque lo hizo el rey Felipe II- sobre los hermosísimos monumentos funerarios de Egipto? Yo creo que a nadie. Pero esto es otra cosa.

Estudiemos, pues, si ciertamente respondía -para tantear sobre la autenticidad del Monasterio- al concepto de lo Eterno que existía en la España del siglo XVI. Veamos también hasta qué punto *expresaba* aquella idea, para, de este modo, poder juzgar la labor de interpretación del arquitecto. A mi entender, pueden apreciarse sobre este aspecto las dos siguientes notas:

#### a) *La economía artística*

En “el cinquecento” es notoria una tendencia hacia la economía artística -tal como la denomina Hauser- a la cual, según indica el mismo autor, se adelantó ya León Battista Alberti, en su tratado *Della Pittura*: “quien en su obra busca dignidad -dice- se circunscribirá a un reducido número de figuras, pues, al igual que los príncipes ensalzan su majestad en la escasez de sus palabras, así se aumenta el valor de una obra con la reducción de sus figuras”. El sentido de dignidad se fundamenta en la sobriedad.

Castigliano en su obra *Il Cortigiano* (1516) resalta la gravedad “como uno de los rasgos del varón bien nacido; se trata de esa “gravita reposata” natural en el español”.

Asimismo, Wolfflin indica que “esta es la causa de que los artistas del siglo XVI insistan sobre el porte y la dignidad”. Y añade que desde que la arquitectura se separa de la movilidad caprichosa, inherente al período primitivo del Renacimiento, toma un carácter grave, y somete a sus leyes el desarrollo de las artes con ella relacionadas”. Puede decirse que los cincocentistas veían todas las cosas bajo el ángulo de la arquitectura (*sub specie architecturae*). Referencias análogas hacen Rosellino y Jacopo Tatti.

Todas estas observaciones tienen su raíz en el Renacimiento italiano, y eran ciertamente, notas definitorias del arte europeo del siglo XVI. Pero su entronque con las condiciones típicas del carácter ibérico -de suyo proyectado hacia lo eterno- acusa particularmente un acentuado matiz de sobriedad, dignidad y gravedad en todas sus manifestaciones. Desde el vestir, hasta lo más importante para cada individuo y para el pueblo: La Eternidad y la Muerte como paso a la Eternidad.

“Economía y simplicidad -advierte Mumford- tienen sus raíces en el espíritu humano. El deseo de deshacerse de excrecencias, de evitar el ornato, de reducir hasta el lenguaje y guardar silencio cuando no se tiene cosa qué decir, detrás de todo esto, hay algo más, un sentimiento religioso de la vida, al que muy poca justicia han hecho quienes se han ocupado de la arquitectura.”

#### b) *La condición de los materiales. Su simbolismo*

Se sabe que Benedetto Croce sostenía que todo arte es fundamentalmente “expresión”. A su vez, lo simbólico es, en esencia, expresión; y tanto el material como la forma *expresan* el *significado* del edificio -si se trata de arquitectura- al espectador. La tecnología, apoya decisivamente este género de expresión. La elección de un material determina de principio la forma y “lo simbólico” señala -por decirlo así- con su sello, simultáneamente al material y a la forma.

El Monasterio del Escorial es de roca, granito y pizarra. Materiales que definen, en gran parte, las formas primarias del edificio, e incluso sus dimensiones; y, al propio tiempo, expresan por símbolos estéticos la condición eterna del edificio; su carácter. Asimismo el sentimiento de equilibrio, de orden, de simetría, son también el símbolo de las circunstancias apuntadas en la nota anterior y parecen corresponder intuitivamente a la condición propia del material y a su forma de trabajo.

Si, de principio, entendemos que una de las finalidades primordiales, y tal vez, la intención primera sobre el destino del edificio, sea su condición funeraria; parece claro que existe una armonía entre símbolo y función.

De otra parte la configuración del terreno en El Escorial es pétreo. El granito es el elemento más característico de esta tierra. Y existe también, al parecer, un intento de acuerdo del edificio con la tierra. Aparte de las ventajas económicas que reportara esta proximidad del material en estado nativo, y que pudieran influir en su elección, parece también existir un deseo de unidad de concepto entre la arquitectura y el terreno. Según advertí al principio a propósito de las Lonjas.

Este punto es anotado por Wolfflin refiriéndose a determinados edificios del Alto Renacimiento: “La unidad de concepción toma un aspecto particularmente impresionante, allí donde las construcciones son acordadas en íntima relación con el paisaje circundante. Revelan en su totalidad semejante deseo de armonía”. Tal deseo de armonía, en el caso del Monasterio del Escorial, es completo y acorde con su época, ya que enlaza los conceptos del simbolismo y función; así como también los de arquitectura y paisaje.

### 3. LA ELECCIÓN DEL ARQUITECTO

Cuando el rey Felipe II se determinó a edificar el Monasterio de El Escorial, contaba unos treinta y seis años. Había recibido de su padre, Carlos I, el Imperio unos siete años antes. En estas circunstancias se dispuso a elegir un arquitecto que proyectara y edificara el Monasterio.

¿Qué criterio tomaría en su elección? ¿Cómo influyó personalmente en él? ¿Le impondría algunas características formales sobre el proyecto? Parece conveniente meditar un momento sobre cada uno de estos puntos.

Durante estos años trabajaban en Italia, entre otros, los arquitectos Palladio, Jacopo Tatti (II Sansovino), Della Porta, Vignola, y Scamozzi. (Miguel Ángel tenía ochenta y ocho años en 1563 y estaba ya haciendo la cúpula de San Pedro. Murió un año después de que fue puesta la primera piedra en el Monasterio del Escorial.)

Estos artistas eran, al parecer, los más grandes arquitectos del momento, en Europa. El rey Felipe II escogió, según se sabe, como arquitecto a Juan Bautista de Toledo. ¿Había demostrado este arquitecto ser, verdaderamente, al mejor preparado para la construcción del más importante y trascendental edificio del Imperio español?

Si lo estimamos junto con alguno de los citados, parece que no. Al menos a la vista de sus obras. Así, pues, debió el rey Felipe considerar alguna otra particularidad para su elección, pues es fácilmente comprensible que conociera perfectamente la fama e incluso las obras de los artistas italianos. Es, por consiguiente,

muy probable que tuviera especial interés en que el arquitecto que proyectara y dirigiera las obras del Monasterio fuera español.

De otra parte, Juan Bautista de Toledo había estudiado o trabajado con Miguel Ángel, Palladio y Sansovino, y además “entendía bien el dibujo, era escultor, sabía lengua latina y griega y tenía mucha noticia de Filosofía y matemáticas”. (P. Sigüenza). Aun así, con todo, no se conoce -que yo sepa- ninguna de las obras que, según parece, hizo en Nápoles. No tiene duda, a mi entender, que el rey tuvo especial interés en que al arquitecto designado fuera, desde luego, español, y ¿sería aventurado decir que fuera también, al menos “sobre el papel” -como se dice ahora- , un poco de “segunda fila”?

Fernando Chueca observa que “el Renacimiento como afirmación y liberación de la individualidad creadora, siempre despertó sospechas en este monarca de Derecho Divino. Los grandes genios libres y apasionados le inquietaban y le perturbaban en sus secretas vías”. Indicación que me parece muy acertada, por lo menos en su primera parte. Pero estimo también que a esto pudiera, a lo mejor, añadirse que Felipe II prefiriera una mayor facilidad de diálogo, o una mejor interpretación de sus propias ideas sobre la formalización del Monasterio.

Sea como fuere, creo: 1°. que el rey quería que fuera un español quien se hiciera cargo de la obra; 2°. que las ideas del rey sobre el Monasterio eran muy *concretas*.

De ser exacto esto, no debe, en ningún caso, tomarse en sentido peyorativo para él. El nombramiento de Juan de Herrera, como arquitecto del rey, en el momento de la muerte de Juan Bautista de Toledo, en 1567, parece favorecer las dos últimas opiniones, ya que, en aquel momento, Herrera no había hecho ni una sola obra. El rey Felipe “demostró siempre gran interés por la arquitectura” (Chueca) y por las demás artes plásticas. Así, afirma L. Pfandl, que “entre Felipe II y sus artistas, domina siempre una cordialidad de relaciones sorprendente. El pintor portugués Coello pertenece a su círculo más íntimo, un corredor especial une las habitaciones del rey con las de los demás artistas áulicos y, según se dice, él mismo pintó”.

#### 4. EL ESTILO “HERRERIANO”

Si el Continente descubierto por Cristóbal Colón, debe su nombre a Américo Vesputio; el estilo del Escorial lleva el nombre de su último arquitecto: Juan de Herrera (que no se tome el paralelo al pie de la letra).

No se trata, a mi modo de ver, de decidir si Herrera fue verdaderamente el iniciador de un estilo. Es ésta una cuestión histórica, que -desde mi puesto de observa-

ción- no tiene demasiada importancia. Lo que es de verdad importante, es saber si El Escorial tiene, realmente, un estilo propio. El estilo une a partes iguales naturaleza y “manera”. Descansa sobre la más profunda seguridad fundamental del conocimiento: la esencia de las cosas.

a) *Lo clasico*

Al apuntar, anteriormente, la condición de “economía artística” del Monasterio, veníamos a dar en una de las notas caracterizantes de lo clásico. “La obra clásica -dice Víctor L. Tapie- se distingue por una economía interior que da a la verdad general la primacía sobre el accidente y sobre el momento.” “Es, dice Henry Peyre, en uno de sus mejores análisis de clasicismo, una visión filosófica que reposa sobre la convicción de que hay alguna cosa permanente y esencial detrás de lo cambiante y accidental; que esta esencia permanente, esta sustancia en el sentido etimológico de la palabra, tiene más valor que lo pasajero y lo relativo”. Y aún afirma: “Busca un equilibrio interior y profundo, serenidad del artista pacientemente aplicada, e incluso una perfección completa. Tales son los dos rasgos característicos a los cuales volvemos con la mejor insistencia en nuestra tentativa de aclaración del clasicismo.”

Al contemplar el Monasterio de El Escorial en su conjunto, la impresión de orden, de apacible serenidad, de tranquila majestad, nos dicen con toda evidencia que estamos delante de una creación clásica. El clasicismo es lo acabado, lo estable, lo medido, lo equilibrado, lo armónico, - en fin, condiciones todas ellas, que se manifiestan en el Monasterio desde cualquier lugar o estado de ánimo con que se mire, y que nos revelan aquel aliento clásico que promovió su construcción.

En este sentido, pues, la arquitectura del Escorial representa una clara ruptura con el plateresco, dominante en la España de aquel siglo. Ruptura violenta, tanto por el escaso plazo de tiempo en que tuvo lugar, cuanto por el abigarrado cargamento de matices góticos, mudéjares e italianizantes que desplazó. El Escorial se desnuda de todas las galas platerescas de su tiempo, se sacude y emerge limpio, sereno y firme con la sobria simplicidad de un clasicismo nuevo. No se trata de analizar los detalles, sino de advertir aquel espíritu clásico.

El Plateresco -dice Tapie- no anuncia ni prejuzga lo que será el Barroco. Arte medieval allí donde se expande ve surgir en réplica, un arte intelectual inspirado en el Renacimiento romano que Carlos V implantó en la Alhambra (la rotonda de Pedro Machuca) y después en El Escorial de Herrera, un estilo majestuoso de una regularidad e incluso de un rigor que tiende a la grandeza austera. Es el arte del Siglo de Oro y de la España de Felipe II.”

“Su génesis guarda alguna relación con la del renacimiento francés de Enrique II. Se trata en los dos casos de un clasicismo, cuyas líneas graves y puras, más pesadas en España, más ligeras en Francia, oponen un rechazo a la exuberancia del Gótico florido.”

Si el Renacimiento es el humanismo que busca en los modelos antiguos, de un modo anhelante, la serenidad que necesita; el clasicismo persigue la armonía. Se inclina hacia lo eterno y busca en la perfección de la obra realizada la esencia constante de la belleza.

En el clasicismo, la forma es freno, estabilización, eliminación de lo accidental mediante la selección y la composición. Lo clásico se fundamenta en conocimiento de la necesidad de ajustar los fines a los medios de que dispone. El clasicismo teme al exceso, ama la sencillez. Disimula el arte creando formas limpias y claras. *Ne quid nimis*. Busca primordialmente la irradiación hacia el exterior de la esencia de lo creado. *Nihil neque desit neque superfluat*. Lo clásico -en arquitectura- como apunté más arriba, ordena exactamente los materiales disponibles y también los métodos de trabajo, a los fines que persigue. Esta adecuación exige una completa autenticidad.

“Muchos rasgos del clasicismo pueden explicarse -escribe Víctor L. Tapié- por la búsqueda de este acorde perfecto, de una parte entre la materia del arte y la expresión; y, de otra, entre el objeto de arte y su público.”

Una arquitectura es clásica si -sobreviviente a su tiempo- se considera como modelo. Continúa, a su vez, la tradición con tal finura, talento y calidad, que puede considerarse digna de inspiración e incluso de imitación. Sus formas son tan claras, que -como diría Paúl Valéry- guardan celosamente su secreto. Más aún: durante mucho tiempo ni siquiera se sospecha que guarden secreto alguno.

De este espíritu clásico, poco apreciado seguramente, nace -a mi entender- a impresión de profundo equilibrio que produce El Escorial. Poussin, pintor clásico, respondió a la pregunta de cuál era la clave de su obra con estas palabras: “No he descuidado nada.” Los que proyectaron y construyeron el Monasterio de El Escorial podían, desde luego, haber dicho lo mismo. Y en esta contestación puede estar, tal vez, la última nota del clasicismo.

## b) *El barroco naciente*

Siempre que contemplo El Escorial, se me antoja acordarme de otra creación regia. De la creación de un biznieto de Felipe II, que probablemente se acordaba poco de su bisabuelo. Me refiero a Luis XIV, que en 1664, casi exactamente un

siglo después, emprendió la construcción del Castillo de Versalles. Obra que proporciona también al espectador aquella reposada serenidad que constituye una de las más notables características de la creación clásica.

Una y otra obra -El Escorial y Versalles- resultan como el arquetipo de dos concepciones distintas, y también de la obra personal de dos monarcas muy diferentes, que amaban por igual el orden, la exactitud y la armonía. Y sin embargo, ¡qué enorme diferencia entre El Escorial y Versalles!

El citado Tapie indica que “el Castillo de Versalles, primero en su conjunto y por la impresión de orden, de tranquila majestad, de armonía que despierta en el visitante, puede ser reconocido como una realización clásica. No importa que este clasicismo revele, a través de un análisis más atento, muchas características barrocas, que no autorizan a hacer de él un episodio en un movimiento más general”.

Si partimos de un criterio análogo -como venimos haciéndolo- para el Monasterio de El Escorial, tratemos de buscar las condiciones esenciales de las diferencias que existen entre ambas obras, para tratar de ir “cercando” el problema del estilo del Monasterio.

Para Henri de Montherland, que, desde luego, no siente mucho respeto por las ideas y gustos tradicionales, a Versalles le falta la verdadera grandeza, pues, según él: “en la grandeza hay solemnidad y serenidad, y en Versalles hay solemnidad, pero no severidad; ni siquiera seriedad”.

En El Escorial, por el contrario, hay solemnidad y severidad y -si nos apuran un poco- casi demasiada seriedad. Montherland, eso sí, piensa después, que, en relación con lo que le rodea, hay que “Poner muy alto Versalles”. Propugna su defensa frente a quien la ataque. Así que dice: “Estamos con Versalles; qué digo, somos Versalles.” Frase que los españoles podríamos hacer nuestra en relación con El Escorial, con una transposición que no hace falta ni siquiera indicar porque salta a la vista.

Pero, lo curioso del caso, probablemente, es que este clasicismo de El Escorial, que se ha producido cumpliéndose exactamente aquellas cinco condiciones que Goethe señalaba en 1795 para producir la aparición de un clasicismo nacional, es sólo un clasicismo “relámpago”; haciendo verdad aquello de que “no hay clasicismos, apenas si hay más que clásicos”.

Fernando Chueca ha observado muy bien esa ruptura que El Escorial representa

en la línea arquitectónica española, pero se ha sentido indudablemente preocupado por el naciente barroco, que está como esperando el momento para arreglarlo todo. Por eso, con finura, dice descubrir en las formas puras de El Escorial como las mismas formas del barroco desprovistas de todos sus adornos.

A propósito de esto Víctor L. Tapie, en su libro *Le Baroque* (pág. 96), indica refiriéndose al Monasterio de El Escorial: “Se relaciona a menudo con esta obra clásica el barroco ulterior de España, pero resulta entonces embarazoso explicar la transición. Más verdadero sería decir que en lo sucesivo El Escorial viene a ser para España -a la manera de San Pedro de Roma para Italia- el arquetipo de una arquitectura de la cual las generaciones siguientes han retenido la lección- por el espíritu, por el detalle, con referencia a la Península Ibérica toda entera. El motivo de la cúpula sobre un alto tambor ha recibido su consagración, y en las regiones de granito y piedra dura la severidad del estilo herreriano ha sido como la expresión de la gravedad altiva, a la que responde el carácter español.”

“En la medida que el barroco ejecuta variaciones sobre el tema del renacimiento, era esencial para el arte español poseer esta obra en la cual el carácter severo y el pensamiento, a la vez político y religioso de Felipe II, habían puesto su sello.”

A mí, particularmente, estas palabras me parecen del mayor interés, pero me gusta más la imagen -ciertamente poética -de Kohler, que indica “que no hay más que un barroco permanente fuera del cual lo clásico surge por algún tiempo”, añadiendo- y parece que lo dice para El Escorial-: “El clasicismo es un punto de perfección, un islote de mármol emergiendo cuando las aguas están bajas y que el reflujó recubre de nuevo, depositando sobre la roca limpia arena mezclada con algas y conchas.”

Entre lo que tenga de barroco incipiente el plateresco, expresión del humanismo renaciente, y el poderoso barroco de la contrarreforma, El Escorial aparece como ése islote de mármol del que Kohler nos habla.

Burkhardt vio claro que “el renacimiento sólo trató la antigüedad como un medio para expresar sus propias ideas constructivas”; por eso, sin duda, el hombre del renacimiento produce la impresión de que se cubre con las vestiduras del arte clásico romano. No porque respondiera a una llamada de su personalidad íntegra, sino porque le gustan en sí mismas, no llevándolas con soltura más que cuando las adapta -a su persona haciéndolas barrocas.

Y si el barroco es la pasión desbordada que no se avergüenza de exponer su propia fuerza -por eso en literatura clasicismo se opone más bien a romanticismo

que a barroco-, con facilidad olvida esa reiterada recomendación de Vitrubio en contra del barroco helenístico de su tiempo: no representar en la construcción cosas que no son, que no pueden ser y que nunca jamás serán. (*Haec autem nec sunf nec fien possunf, nec fuerunf.*)

La metafísica interna del barroco parece consistir en la falta de interés por la adecuación de los fines a los medios de que se dispone, en un afán de realizar cosas nuevas, imposibles, confiando para salir adelante en aquellos recursos ocultos en lo más profundo de la personalidad humana. (¡Qué próximos estamos ahora de esto!) Si al espíritu clásico le complace el equilibrio y los valores medios, el espíritu barroco ama lo asombroso, lo ilimitado, lo desconocido, lo hermético, lo misterioso. Por eso en el barroco, como estilo, reina la fantasía, la exuberancia, el movimiento, el giro, la libertad desenfadada.

Fritz Strich sostuvo en una síntesis enérgica: si el clasicismo es lo acabado, la apacible serenidad y estabilidad (*Vollendung*), el romanticismo es sobre todo lo inacabado, la inquietud, la tensión sin fin (*Unendlichkeit*). Según indica Henri Peyre. (Y ¡qué cerca estamos también de esto último!)

En el barroco hay un valor general que merece ser reconocido como una constante -según la teoría de Eugenio D'Ors- o mejor como un "eón", es decir, algo real, imposible de destruir, pero cuya experiencia se renueva a través de la historia. Teoría que es válida también para el clasicismo, creo yo. El clasicismo es algo que, sobreviviendo, surge en medio de las personas y de las turbulencias románticas, barrocas o manieristas. Si volvemos a la relación que traíamos entre el aspecto clásico que aparece en Versalles y el que se manifiesta en El Escorial, es conveniente observar que el clasicismo en Versalles está como en la sangre de la cultura francesa y que, por el contrario, el clasicismo de El Escorial no se ajusta al apasionado espíritu español que supo encontrar en el barroco su expresión más rotunda.

"Los franceses -indica Peyre- continúan reconociendo una de las encarnaciones de su alma nacional en esta creación monumental, intelectual y armoniosa." ¿Pensamos lo mismo los españoles de ahora? (Creo que el tema merecería una meditación más amplia, que alguna vez espero poder acometer.)

En Luis XIV se descubre un firme y constante empeño servido con fidelidad e inteligencia por el engrandecimiento y la gloria de Francia. Propósito inseparablemente vinculado a un sincero sentimiento del rey sobre la inmensa magnitud de su misión, que considera casi sacerdotal y sobre la trascendencia de su propia y personal grandeza. Sentimientos lealmente compartidos por la mayoría de sus

súbditos y desde luego por sus colaboradores más cercanos.

En el rey Felipe se descubren sentimientos parecidos, pero se aprecia que su misión tiende no sólo al engrandecimiento y gloria de España, sino al triunfo de una concepción cristiana de la vida. De aquí que los empeños de Felipe II estén teñidos de una espiritualidad y religiosidad de la que sólo aparece sombra en el rey francés. El bisabuelo y el biznieto, en cierto modo, se parecen. Pero los ojos del primero miran hacia arriba, y los del segundo se fijan en la tierra, aunque sea justo reconocer que en el primero no faltan los estímulos materiales y terrenos, y en el segundo no deja de existir una fe sincera y una espiritualidad a su aire.

### c) *El “manierismo”*

En la época en que el rey Felipe II determinó la construcción del Monasterio, y durante el tiempo del desarrollo del proyecto y ejecución material de la obra, había surgido en Italia (1520-1650) un movimiento que se ha dado en llamar “manierismo” y que es para Arnold Hauser “el estilo artístico de un estrato cultural esencialmente internacional y de espíritu aristocrático”. “El barroco temprano lo es de una dirección espiritual más popular, más efectiva, más matizada nacionalmente.”

El “manierismo” fue para Bruno Zevi una revolución de instintos abismales contra la intelectualización del arte. (Función análoga a él tuvo en la historia moderna el expresionismo arquitectónico que significó dos nombres: Gaudí y Mendelshon.) A partir de Vasari hasta Bellosi y Malvasia (siglo XVII) se dio al término “manierismo” un sentido peyorativo. Dvorak, por el contrario, lo entendió como la exaltación en un artista determinado de su propia “manera”.

La personalización del artista es una consecuencia de su “manera” particular. El “manierismo”, pues, supone un desahogo, una rebelión contra unas imposiciones y normas propias del clasicismo. Es propiamente una crisis del naturalismo realista. Un claro corte entre el renacimiento y el barroco.

El “manierista” se fabrica asimismo su propio idioma, un idioma en el cual el espíritu del que habla se expresa y determina a sí mismo. “Todo viene legitimado por lo ingenioso del talento, y éste no se siente ya ligado al canon clásico” (Q. R. Hocke). Así que, a partir de este punto de arranque, El Escorial es a mi entender un producto totalmente español, a la manera de hacer de Juan de Herrera. ¿Qué importa el orden de sus capiteles o el estilo de su cúpula? ¿Existe alguna obra de semejantes maneras en Italia? A mí me parece que no. Entiendo, de otra parte, que hablar del estilo herreriano es, según digo, no demasiado exacto.

El estilo es seguramente el resultado colectivo de toda una serie de realizaciones individuales encaminadas a un mismo fin, sin que, naturalmente, pretenda ser ésta una definición, sino más bien un intento de aclaración.

No puedo, en fin, contener las ganas de preguntarme hasta qué punto contribuiría a esta “manera” el rey Felipe II. Su propio recelo por los genios, por los excesivamente diferenciados, le sitúa a él mismo también en posición sumamente diferenciada en aquel momento. Sumamente personal. Muy próxima, a mi entender, a la arrebatada protesta del “manierismo” por su misma oposición al canon del Renacimiento.

## 5. CONCLUSIÓN

Desde esta silla donde, según se dice, Felipe II contemplaba las obras del Monasterio, se vienen al pensamiento muchas cosas. Cuenta fray Diego de Yepes que cuando el rey estaba en su lecho de muerte en aquellos últimos terribles días mandó construir un ataúd con madera de angelina de Indias -”tan dura que no ardía”- arrancada de un galeón suyo, portugués, el Cinco Chagas, que había combatido contra los herejes. Y quiso mirarlo mientras sus ojos tuvieron luz. El mismo eligió el material y el lugar de donde había que tomarlo. No quiso descuidar nada. Miraba al ataúd desde su cama igual que al Monasterio desde su roca.

No se trata de sacar moraleja alguna. El Monasterio de El Escorial fue para el rey Felipe como una evasión. Como la más duradera expresión de lo que él quiso que hubiera sido su reino. Y esa expresión de piedra está delante. No se puede prescindir de ella. La tenemos.

Por si alguno hubiera llegado leyendo hasta aquí, me gustaría expresar mi confianza de que en ella hay muy buenas enseñanzas profesionales. Que nunca sea un modelo formal. Pero que no se olvide su lección de buen hacer.

Hay un arquitecto de los más cualificados de este país nuestro que manifiesta casi públicamente que el Monasterio de El Escorial le importa un pijo y que carece de interés en absoluto para nosotros. Así que no se sabe si esto da pena o risa. ¿Pero, ¡Dios santo!, a dónde vamos a parar con nuestras ridículas arquitecturas cuando nuestros “maestros” presumen de tan magnífica ignorancia? ¿Tiene potencia nuestra titubeante arquitectura actual para romper con algo por mínimo que sea? ¿Tiene formación, información y madurez para ignorar y, menos aún, para despreciar? Yo creo que no tenemos entre nosotros a nadie que le baste con lo que tiene.

(1) En el primitivo proyecto de J.B Toledo figuran.

## LO “PRESENTATIVO” MADRID\*

“La superficie plana -explica Max Bense- tiene siempre una relación sensible con la presentación, así como la representación la tiene con el espacio. El espacio representa, en tanto que la superficie presenta, esto es, muestra.”

Aquí al lado tenemos una composición urbana, sumamente peculiar, constituida por diversos elementos de Madrid reproducidos, total o parcialmente por medio de la fotografía. Tenemos, en suma, una composición de superficie, formada por casas, por raros edificios “construidos” superficialmente con trozos de paisaje urbano que nos son, en cierto modo, familiares. (Cuando digo superficialmente, me refiero, por supuesto, a número de dimensiones: que no a la falta de profundidad de concepción.)

Así, pues, voy a pensar un momento, hasta donde esa presentación que -al decir de Bense- se deriva de lo plano, pueda contraponerse o no, a la representación que se relaciona con lo espacial. La manera de expresión de ideas más usual en arquitectura son los planos. Y cuando en un concurso, por ejemplo, se exhiben estos planos y las fotografías de la maqueta -que es la representación espacial de los planos- nos admiramos, a menudo, de la presentación.

Presentar en nuestro lenguaje de oficio -y así lo define la Academia- es “colocar provisionalmente una cosa para ver el efecto que produciría colocada definitivamente”. Representar es “ser imagen o símbolo de una cosa”. Tenemos, pues, de la mano -por seguir un poco tan extraño vericuetos- una arquitectura que podríamos llamar de presentación; una arquitectura de fuerte contenido poético. Alejada algo más de lo constructivo, de lo vital, de lo humano incluso. Una arquitectura de presentación, que la colocamos para ver un efecto, y así se queda.

Sus valores plásticos en plano son sugerentes. Son más audaces. Son como de sueño y por eso andan aún rondando lo suprarreal. ¿Arremeteremos contra ella? Creo que no. ¿Situaremos en su justo punto el valor generativo y la capacidad de arrastre de esta arquitectura presentativa? Creo que sí.

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* n°60, diciembre 1963, p.13-14. COAM

Se trata de una arquitectura provisional. (Como es provisional el fogonazo de la tormenta, y, a lo mejor, por la noche, sirve para que no se rompa las piernas el pastor.) Se trata de una arquitectura -la presentativa- que, probablemente, no alcanzará nunca el carácter de la representativa. Y, sin embargo, señala quizá algún camino a ésta.

De otra parte, la arquitectura de representación es siempre imagen o símbolo de una cosa. Desde la arquitectura monumental más individualista, hasta la que viene anunciando Reyner Banham como producto de la tecnología en masa, ¿quién duda que sea siempre símbolo de algo? (Todo arte es símbolo. Eso se sabe.) Es una arquitectura con peso; con responsabilidad. Exige criterio, exige también imaginación. Capacidad de poética, también. ¿Y no le servirá de algo el vuelo de la arquitectura de superficie plana? Dice que sí.

Viene un artista, coge unas pocas fotos de Madrid y compone con ellas. Se pone en sueño. El artista se llama Juan Ballesta. Sus casas, sus raros edificios, son seres -objetos- interpretados, no precisamente determinados. Esto ya es, al parecer, una enseñanza. Cada uno de ellos -eso sí- está constituido por bien determinados elementos. (Los pedazos los conocen casi todos.) Cada conjunto posee, por análisis, su ser estético propio. Salen tres calles. La Fuentecilla en lo alto de una torre. Y pinta un avión.

En sus calles hay edificios que no han encajado bien en las de Madrid. Ballesta se ha librado de este peligro. Lo ha buscado seriamente. El aburrimiento es para el arte lo que la humedad es para los edificios. El aburrimiento lo pudre todo. Hasta las propias conciencias. Termina mal con todos los entusiasmos. Produce las modas. Produce lo peor.

Existen artistas que llevan diez o doce años pegando zapatos o cachos de saco en todos los cuadros de todas sus exposiciones. Otros doblando los mismos hierros; las mismas hojas de lata. Existen arquitectos que repiten sus bloques, sus letras minúsculas, sus tubos pintados de negro de toda la vida. El aburrimiento lo consume todo.

Habría que escribir -que pensar- mucho sobre el poder del aburrimiento en el Arte, en la Arquitectura y en el Urbanismo. ¿Las arquitecturas presentativas podrán ayudar a defenderse de él? Su propia condición poética exige lo vario; y exige también aquella levísima pericia que unifica lo vario e infunde variedad a lo uno. Aquí al lado hay una muestra provisional de Madrid. Presentada, “o sea colocada provisionalmente para ver el efecto”, Según decir de la Academia. Es de esperar que sirva para algo.

## NUESTROS PUEBLOS “ARQUEOLOGISMO” Y “FORMALISMO”\*

Otras veces nos hemos referido a las arquitecturas de nuestros pueblos. Las hemos llamado “anónimas” -más que por desconocer el nombre de sus autores- por una suerte de matiz gremial que viene como desprendiéndose de esta palabra. En este sentido tratábamos, seguramente sin una intención marcada, de enaltecer la humildad colectiva que parece casi condición necesaria en este tipo de arquitectura, al cual nos referimos. Hay en el ambiente profesional del momento, al parecer, como una silenciosa, y tenebrosa también, admiración por la arquitectura popular. Circunstancia que viene poderosamente favorecida por la estupenda calidad y abundancia de material fotográfico que disponemos sobre el tema.

La arquitectura de nuestros pueblos es como un tesoro que se sabe dónde está escondido y qué naturalmente dan ganas de ir a buscarlo. Sin embargo, hay algunas circunstancias que hacen retrasar la búsqueda. Vamos a comentarlas de pasada. (Resulta evidente que existen algunos graves peligros -como son el formalismo, el folklore y el arqueologismo”- para iniciar una profunda y seria incursión hacia las susodichas fuentes populares, pero, también es verdad, que estos peligros no son menores en las expediciones arquitectónicas hacia las regiones Nórdicas.)

Nosotros hemos llamado anónimas -según digo- a estas arquitecturas; pues bien, Gillo Dorfles las llama arquitecturas espontáneas, e insiste concienzudamente en diferenciarlas de lo que él mismo llama también “esculturas espontáneas”. Digo esto al tanto de salir al paso del primero de los peligros que anunciaba antes.

Toda arquitectura es naturalmente formal, ya sea orgánica o deje de serlo, pues de lo contrario no sería arquitectura. Parece, pues, conveniente estimar hasta qué punto la posible acusación de formalismo pueda ser tenida en cuenta.

Es necesario no confundir “formalismo” con “decorativismo” -ya sea de tipo fachadista o estructural- y dejar claramente determinado el sentido y gravedad de esta palabra, al menos para nuestro uso particular. Si entendemos -aunque

---

\* Revista *Arquitectura*, n°61, enero 1964, p. 55-56. COAM

sea provisionalmente- por “formalismo” un excesivo amor a la forma en sí, con algún desprecio por los otros valores arquitectónicos, ¿será, tal vez, mayor el peligro de caer en este desequilibrio, al investigar en el campo de la tradición popular, que en el campo del neoliberty? La investigación sobre las formas naturales, sobre las simetrías orgánicas, ¿supondrá un mayor peligro de caer en formalismo que la repetición de las formas obtenidas por la Bauhaus?

Más arriesgado parece el sistema de repetición de fórmulas, porque desemboca necesariamente en el amaneramiento, en el aburrimiento y en la muerte. La creatividad del arte es ciertamente de distinto tipo de la creatividad de la Naturaleza, y, por consiguiente, la imitación formal de la Naturaleza es tan inaceptable como la imitación formal de otra obra de arte. Sea ésta de la época que sea.

El emplear, sin embargo, elementos constructivos, materiales, normas incluso. El recoger el espíritu, las leyes de desarrollo; el recrear, en una palabra, no solamente no será pernicioso, sino, a mi entender, muy conveniente. ¿Cómo estimaremos, pues, eso que se viene llamando “arqueologismo”? Veamos. El uso de materiales tradicionales, incluso elementos tradicionales de poca importancia en relación con la obra, se suele llamar ahora “arqueologismo”. Son cosas que conviene hablarlas.

A mi juicio, la Arqueología, entendida como ciencia, estudia las arquitecturas que ha producido el hombre a lo largo de los tiempos. Creo, pues, que será válido considerar incluido dentro de ella -desde esta especie de definición- el estudio del Arte popular. Por consiguiente, creo que es posible estimar que la reproducción formal de cualquier manifestación arquitectónica popular será, pues, folklore. (Recojo, de las muchas acepciones de la palabra folklore, la peor que haya para este caso particular.) Por otra parte, el estudio, la investigación, el empleo de muchos o de algunos materiales, incluso de alguna forma del arte popular podrá ser buena o mala arquitectura, si su distribución, su ejecución material y su adecuación al tiempo y al espacio son buenas o malas.

Tampoco el hecho de usar “los materiales de nuestro tiempo y los sistemas de nuestro tiempo” sobre formas concretas de Sullivan o Gropius, por ejemplo, imprimirá carácter de arquitectura actual. Y, aunque así fuera, quedará igualmente sometida al resultado de ser buena o mala.

Aquí tenemos -por repetir el tema del número anterior- una arquitectura representativa popular, con fotografías. Con recortes de fotografías. Lo ha compuesto también Juan Ballesta. Podrían ser muchos pueblos diferentes o uno sólo. Hay una fuente abajo. Una fuente del país.

## EDITORIAL\*

En este número de *Arquitectura* se ha pretendido presentar una visión un poco general de la Arquitectura española durante estos últimos veinticinco años de paz.

Como toda labor de recopilación, ésta nuestra está sujeta a errores, a olvidos y a diferencias de criterio, pero, eso sí, está determinada por un deseo positivo de exposición de una labor nuestra. Dentro de algunos años se sabrá mejor que ahora el acierto de la misma. Los juicios de valor cambian constantemente, y lo que hace quince o veinte años nos parecía excelente, ahora es posible que no nos parezca tan bueno, ya la inversa.

Cuando seguramente se llegue a tener un punto de vista más adecuado y una visibilidad más amplia y certera será posible emitir un juicio verdaderamente claro.

Nosotros no hemos pretendido hacer una historia resumida de nuestras últimas arquitecturas) porque nos falta, probablemente, perspectiva. Hemos tratado de dar un repaso anticipado que pueda ser, tal vez, útil en el momento de escribir esta historia.

Por ello -con esta misma intención- hemos pedido colaboración de personas significativas; de las cuales, por desgracia, sólo han contestado algunas que, ciertamente, han manifestado su parecer con una sinceridad que agradecemos.

Sin embargo, esta manera dispersa de presentar las cosas pudiera producir, tal vez, alguna impresión de desconocimiento, por lo cual nos ha parecido obligado presentar en este Editorial algún breve comentario, sin la menor pretensión, por supuesto, de sintetizar en él lo que se dice en este número, sino más bien con el deseo de señalar desde la Redacción la importancia del acontecimiento.

Como dicen muy bien algunos de los articulistas, la arquitectura española ha

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura*, nº 64, julio 1964, p.1. COAM

pasado durante estos veinticinco años por tres periodos, probablemente no muy bien definidos, pero bastante bien determinados en el tiempo.

El primero, de reconstrucción, que comenzó al terminar nuestra guerra, en el cual la inspiración se centró en lo tradicional, en lo vernáculo, en lo castizo. El aislamiento en que nos sumió la guerra mundial y otras circunstancias contribuyeron notablemente a determinar esta postura. Su realización, en su mayor parte, es discreta, y es de reconocer que incluso alguno de sus excesos tiene su raíz en la fuente de que dimanar.

El segundo comienza al acusarse el cansancio por la reproducción de modelos conocidos y tratar de incorporar -probablemente con cierta falta de criterio aún- aquellas tendencias más comunes en el exterior. El tercer período es el que estamos viviendo. En él se manifiesta un deseo de creación propia, una insatisfacción por muchas arquitecturas admiradas tal vez excesivamente, una intención de revisar valores y un espíritu de crítica ciertamente acusado.

Podrían indicarse fechas, nombres y datos, pero perdería rigor este esquema, tanto más verdadero cuanto menos exacto.

En este correr -nos señalan también algunos de los articulistas- dos circunstancias han venido complicando bastante la vida de los arquitectos.

Una interna; en nuestras Escuelas de Arquitectura se manifiesta un cierto ambiente de desconfianza por parte de los alumnos (y algunos profesores) ante el convencimiento de la falta de vigencia y eficacia de determinadas materias de enseñanza. Muchas cosas -tanto en el aspecto técnico como en el estético- que ayer eran vivas, hoy ya no tienen sitio más que en los libros de historia.

(Afortunadamente aquella desconfianza, tal vez por la comprensión que, a la larga, produce el tiempo, se ha suavizado un poco, de modo que da la impresión que aquellos alumnos que se entendieron tan mal con sus maestros, no construyen peor, al terminar sus estudios, que aquellos que acudieron a la Escuela llenos de veneración y respeto por los que les enseñaban. Otra externa -completamente independiente de la profesión en sí misma- viene determinada por el cambio producido en el mecanismo de la construcción de viviendas, que ha derivado desde ser un negocio privado a constituir un problema público.

El origen de esta nueva situación radica probablemente en la tremenda emigración del campo hacia los centros industriales, con el consiguiente aumento de la población urbana.

El proceso de las distintas soluciones que se han ido buscando para resolver este problema nacional se sucede desde el enfoque inicial -en el cual se consideraba el suburbio como una circunstancia ocasional que había que resolver apelando a la cooperación caritativa de las personas acomodadas- hasta el planteamiento actual fundamentado en un sistema de construcción masiva de poblados suburbanos.

Este desarrollo -ciertamente a plazo corto- ha traído como consecuencia el encuentro de los arquitectos españoles frente a unos problemas urbanísticos que superaban con mucho á los términos recibidos en las enseñanzas de la Escuela: la Economía, la Sociología, las Comunicaciones entraron de rondón en su oficio sin que los profesionales de esas materias acometiesen de lleno la colaboración.

Por este motivo es necesario juzgar con serenidad y justeza el trabajo realizado por los arquitectos españoles en estas tareas verdaderamente nuevas para ellos.

En resumen, pues, en estos veinticinco años se han hecho muchas cosas, se han cometido errores -que, por otra parte, han servido también para mejorar realizaciones-, pero en general se ha trabajado bastante. Lo cual, a la larga, es bueno siempre.

Las perspectivas, en este momento, como indican algunos de los articulistas, son esperanzadoras para la profesión. Es de esperar que los errores cometidos sean buenos también para el futuro, que de todo es necesario sacar provecho.

Agradecemos muy especialmente la colaboración extraordinaria de Antonio Fernández Alba, que ha estructurado este número, con el visto bueno del Director de la Revista y de un servidor.



## “LOS RASCACIELOS, LAS TORRES Y EL ARBOL FEO”\*

Creo que es L. Mumford quien indica cómo la palabra “rascacielos” se empleaba entre las gentes del puerto de Nueva York para señalar la vela más alta de algún tipo de barco velero.

Sea o no exacto esto, el solo sonido de tal palabra evoca desde hace tiempo el paisaje de Nueva York. El fabuloso bosque de edificios altos que constituye, según creo, el más importante paisaje que jamás haya creado el hombre.

El nombre de rascacielos es raro, es sugerente; es, entre nosotros, una palabra que está de nuevo viva después de haber pasado unos años como enterrada.

Así, pues, me parece interesante tantear un poco algunos aspectos de este tema sin mayor pretensión que recordar algo que se sabe y añadir alguna nota en relación con el momento particular de la arquitectura en alguna de nuestras ciudades.

Es atractiva la investigación sobre el origen de cualquier cosa. Pero conviene advertir cómo esta investigación pueda realizarse de acuerdo con criterios bien diferentes.

En el caso concreto de los rascacielos, rebuscando en el origen de su aparición, podremos tratar de averiguar algo a partir de la suposición de que lo más característico de ellos radica precisamente en la estructura metálica.

Este es precisamente el camino que sigue Giedion, que nos proporciona, por cierto, muy agradables esclarecimientos (1).

Parece ser -nunca deben hacerse con seguridad afirmaciones de este tipo- que fueron Boulton y Watt, los famosos constructores de máquinas de vapor, los primeros que construyeron, en 1801, un edificio con una estructura formada por

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* n° 72 diciembre 1964, p. 37-44. COAM

columnas y vigas de hierro.

Pero si esta información es importante para la gloria particular de tales personajes, no es, sin embargo, más que un antecedente remoto y sin verdadera trascendencia en cuanto a los orígenes reales de los rascacielos.

De otra parte, los perfeccionamientos introducidos por Fairbairn a mediados del siglo XIX; el progresivo empleo de los perfiles laminados -en especial las formas en doble T-; el empleo del acero en lugar de la fundición o el hierro forjado en la construcción de edificios; la invención y desarrollo de la industria de los ascensores, etc., son ciertamente escalones sucesivos de un proceso no dirigido ni deliberado, cuya superación trajo como consecuencia la construcción en 1880 de un edificio de las características que ahora requerimos para un auténtico rascacielos.

Es, por esto, probablemente cierto -como dice Giedion- que “el experimento de Watt en Salford fue el primer peldaño en la fase del desarrollo de las estructuras de acero que finalmente iba a hacer su aparición en Chicago en 1880” (2).

Después de esto será bueno decir que todos estos progresos parciales no constituyen en realidad más que un conjunto de acontecimientos y circunstancias necesarios, pero no suficientes.

Los rascacielos nacen cuando -supuestos todos estos perfeccionamientos técnicos que los hacen posibles- se produce un ambiente económico y social que los hace necesarios. Este es el proceso humano y vivo que podemos considerar, sin despreciar, como es natural, aquellos antecedentes técnicos, valiosos, pero más adecuados para una historia de la tecnología de la construcción (3).

Desde un punto de vista constructivo, la característica esencial de un rascacielos no es la altura.

Lo realmente determinante de lo que llaman “*Skyscraper Construction*” es que los muros exteriores que ya han dejado de ser portantes estén trabados o sostenidos por elementos metálicos que forman parte integrante de la estructura metálica del edificio. De este modo las fachadas no tienen otra finalidad que la ornamentación exterior (en efecto: ornamentación) y la protección del ambiente externo.

(Estos comentarios son seguramente conocidos por muchos, pero estimo conveniente indicarlos con objeto de destacar que estas características deben considerarse como elementos necesarios que se desprenden del concepto de rascacielos.

Un rascacielos es precisamente este tipo de edificio. Otra cosa es una casa muy alta. Es también conveniente tener en cuenta que los españoles no hemos inventado la definición de rascacielos. El sistema constructivo y estructural del mismo es de hierro en pilares y vigas, precisamente “para que pueda ser más alto”.

Se entiende que hay edificios de la primera época de los rascacielos contruidos por muros portantes con más plantas que aquellos, pero no han sido considerados como tales por ningún crítico. Un edificio de estructura de hormigón con muchas plantas no se considera rascacielos porque no se construyó de hormigón “para que pudiera ser más alto”. Sino por otras razones. De hecho, el hormigón armado no es adecuado para las formas de estructura reticulada que se inventaron inicialmente para el hierro. Al menos así opina Félix Candela.)

El tipo de construcción de rascacielos a que venimos refiriéndonos fue iniciado efectivamente por primera vez en Chicago (1883-1885) por William le Baron Jenney en el edificio de la Home Insurance Company, y quizá sea notable, para aclarar el proceso, el recordar que dicho arquitecto, que se había formado en París, estudiando sucesivamente en los dos centros que sostenían orientaciones tan distintas: la Escuela de Beaux-Arts y la Escuela Polytechnique. Abandonó después la tradición de la primera, para convertirse en entusiasta iniciador del funcionalismo de la Escuela de Chicago.

Posteriormente se construyó, también en Chicago, 1883, el edificio de doce plantas de Rookery, construido por la firma Burham and Root, de la cual, al parecer, J. B. Root era el verdadero arquitecto. Edificio levantado de acuerdo con las técnicas de Jenney y cimentado por un procedimiento nuevo de fundaciones flotantes, por medio de carriles embebidos en hormigón, sistema que permitió esta clase de construcción en el suelo casi pantanoso de la ciudad.

Algunos años después los arquitectos Olabird y Roche, en 1887, en colaboración con la firma Purdy and Henderson, constructores de puertos, proyectaron y dirigieron el edificio Tacoma, de 14 plantas, y este fue el primer edificio donde se aplicó con todo rigor el sistema de la “*Skyscraper construction*”.

Deliberadamente vengo señalando en la mayor parte de los edificios indicados el nombre de los constructores porque el papel en la edificación de los rascacielos se considera decisivo.

Sin embargo, es de notar que la aparición del constructor organizado como tal no se produce hasta el momento en que el ingeniero G. A. Fuller se aplica con todo su esfuerzo en la construcción de edificios.

Starrett escribe refiriéndose a él: “Nuevo tipo de contratista, iniciador de una revolución administrativa de la construcción. Los contratistas, hasta entonces, eran corrientemente maestros carpinteros o albañiles, hombres de poco capital y formación práctica, sin ninguna educación técnica, que se encargaban de contratas parciales bajo la supervisión de los arquitectos. Esto era factible para pequeñas empresas, pero cuando los edificios crecieron en tamaño, los arquitectos se encontraron sobrecargados con una multitud de tareas para las cuales muchos de ellos tenían muy poca preparación y ninguna aptitud. Fuller convirtió, pues, la contratación de un negocio limitado en una verdadera profesión y una industria importante, considerando el problema de la construcción en su conjunto: promoción, financiación, problemas técnicos; mano de obra y materiales; dejando al arquitecto en su función original de proyectista” (4).

Este aspecto de la nueva personalidad del gran contratista es verdaderamente interesante y plantea varias consideraciones en relación con la edificación de los rascacielos.

Desde que Willian le Baron Jenney levantó el primer rascacielos en Chicago, hasta el fabuloso Chase Manhattan Bank en el Down Town, de Nueva York, obra de L. Skidmore, N. Owings y G. O. Merrill (1962), los procesos de construcción, la racionalización del trabajo en las empresas, la labor de conjunto de los arquitectos, ingenieros y promotores ha variado muy notablemente; pero de otra parte se mantiene, a mi entender, el concepto fundamental de rascacielos, hasta el punto que se conserva una cierta unidad formal y de criterio colectivo que se acusa en el conjunto de la ciudad.

Sobre este punto pienso volver luego, pero antes creo conveniente señalar con palabras de Louis Sullivan algunos de los aspectos que vengo exponiendo sobre los rascacielos.

En un artículo titulado “La estética de los rascacielos”(5), Sullivan escribe: “¿Cuál es la principal característica de los edificios elevados? Es la altura.

La cual altura, por medio del alma de un artista, se convierte en su aspecto más excitante.

Es necesario que sean altos; que cada pulgada sea alta. Es necesario que expresen toda la fuerza y la potencia de la altura; que cada una de sus partes sea una cosa altiva y lanzada, elevándose en una pura alegría; que una unidad sin disonancias lo arregle todo desde la cabeza a los pies.

He aquí la nueva, la inesperada, la elocuente consecuencia de las condiciones de vida más duras, más siniestras y más repulsivas. Es necesario que el hombre que proyecta según este espíritu y que tiene sentido de la responsabilidad en relación con su generación no sea ni un flojo ni un renegado, ni un ratón de bibliotecas, ni un diletante...

El rascacielos es el producto conjunto del hombre de negocios, del ingeniero y del arquitecto.

Así la concepción del rascacielos ocupa su lugar entre los otros tipos arquitectónicos nacidos en los raros momentos en los cuales la arquitectura es un arte vivo. Ejemplos: El Templo griego, la Catedral Gótica, la Fortaleza medieval..."

Considero tan interesantes estas ideas del maestro Sullivan, que me propongo hacer un breve comentario sobre las ideas fundamentales de las mismas. Antes he indicado alguna condición constructiva de los rascacielos; ahora, siguiendo a Sullivan, voy a hacer hincapié en su condición más manifiesta: la altura.

## 1. LA ALTURA

El rascacielos es un edificio alto; su dimensión vertical predomina sobre las demás. Sin embargo, es de notar que la torre también participa de esta misma condición. Cabría pensar entonces: ¿por qué es alta la torre y por qué es alto el rascacielos?

a) *La torre es alta siempre como demostración de potencia. Como demostración también de jerarquía de valores.*

Esta condición se manifiesta con sorprendente claridad en las arquitecturas de nuestros pueblos.

Si existe algún edificio notablemente sobresaliente en altura sobre el resto de los demás, será, con absoluta seguridad, la iglesia o el ayuntamiento, y, a su vez, entre ambos se distinguirá su condición. La iglesia sirve a un orden superior y será, sin duda, más alta.

La expresión plástica del uso es absolutamente clara y se pone de relieve con aparente y real precisión.

La acusación externa del destino del edificio, más aún, la correspondencia a esta acusación plástica exterior del reparto interno del mismo, se traduce en una es-

tupenda unidad que crece de la parte al todo y lo convierte en una exacta pieza de arquitectura.

Esto ocurre porque, por regla general, en el elemento urbano pueblo -sin duda por su más sencilla estructura social- la jerarquía de valores orgánicos está viva, y el orden de valores y materiales está planteado conforme a los principios establecidos por Dios.

Por esto mismo, a causa de apoyarse en un orden superior, sus arquitecturas resultan a menudo perfectas.

Dije también que la torre se alza siempre como demostración de potencia. Y pienso que en efecto, se alza para demostrar la potencia del Dios en cuyo honor se erige, en el caso de iglesias, mezquitas, etc.; o bien para demostrar la potencia de los hombres mismos que las levantan; este es el caso de la torre Eiffel y de muchas otras erigidas a lo Sargo de la historia del mundo, desde la torre de Babel.

*b) La torre es alta porque necesita destacar.*

Hace un momento dije que la torre condiciona una jerarquía de valores por los cuales precisamente se construye. Así, pues, debe poner de manifiesto esta misma escala de valores. Es decir, que estimo que a la torre no le basta con, ser alta, sino que, además, por su propia naturaleza necesita ser “más alta que”. De este modo, pues, se establece la escala (La iglesia es más alta que la escuela, la escuela es más alta que la casa de cualquier vecino, etc.)

Por consiguiente, creo que puede decirse que si una torre no destaca, ya no es propiamente torre. Cuesta trabajo concebir una torre que no esté en cierto modo aislada. Las torres de la catedral, ahogadas por los rascacielos de Manhattan, han perdido su condición principal de torres. Su deseo de destacar hacia lo alto ha sido arruinado. Es más torre cualquier pequeña iglesia de algún pueblo. Por baja que sea. Por tanto, me atrevería a decir que ya no es lícito hacer torres por el núcleo de un centro urbano de primer orden. Es decir, por una zona desarrollada en altura. Ni las torres ni los campaniles son campaniles. El resultado es, casi siempre, triste. Si, por cualquier circunstancia especial, y coincidiendo con un empeño económico muy peculiar, se tratara de hacer una torre en tales zonas desarrolladas en altura, el brote dejaría siempre en el aire la sospecha de falta de criterio en la elección de emplazamiento. Sería un brote tardío. Algo un poco monstruoso. Como el cactus que alarga el cuello al sol y se le queda flaco.

El rascacielos es alto exclusivamente por motivos económicos. Todo el proceso

de los sistemas técnicos de construcción de rascacielos está fundamentado sobre la misma base. Así que pienso que se podría intentar reunir un conjunto de notas que sirvieran de apoyo para hacer algunas consideraciones:

- i. Al rascacielos no le interesa destacar. A no ser por motivos de propaganda.
- ii. Al rascacielos no le importa ser más alto que otros.
- iii. Prefiere, a ser posible, tener vecinos.
- iv. El rascacielos será siempre tan alto como convenga.
- v. La Ecología del bosque de rascacielos no viene dada por la suma de las Ecológicas de cada una de las unidades que lo forman.
- vi. El rascacielos obedece a un ambiente económico especial que le hace necesario.
- vii. El rascacielos tiene una vida moral relativamente probada.
- viii. El rascacielos no siempre se alza para resolver una determinada necesidad, sino que frecuentemente se crea la función para el edificio.

Tratemos ahora de comentar estas notas.

A diferencia de la torre, el rascacielos no se levanta para sobresalir. No se pretende que destaque sobre las edificaciones que le rodean. (Dejo aparte, naturalmente, aquellos casos concretos en los que la propaganda ha tenido influencia decisiva.) El rascacielos pretende ser alto por sí mismo. Porque se considera necesario que sea alto, sin tratar de que sea más alto que otros. En un conjunto de rascacielos próximos unos a otros entiendo que la repetición de elementos es precisamente el medio más adecuado a la esencia misma de cada uno de estos elementos.

Más claramente: no existe escala alguna que permita establecer una jerarquía de importancia entre ellos, ya que sus destinos o funciones son semejantes. No hay razón, por tanto, para pretender una diferenciación en aquello que estimamos como su propia esencia: la altura. Incluso pienso que todo rascacielos aislado va contra la jerarquía de funciones del entorno total urbano en que se alza. Aquella singularidad que le presta su aislamiento es opuesta a la uniformidad funcional del grupo.

El bosque de rascacielos, con usos, proporciones y materiales semejantes, y, sin embargo, con aquellas variantes que provienen de causas distintas -a menudo naturales, a menudo por parte del hombre- está más próximo, a mi juicio, al orden colectivo del grupo urbano que aquella otra artificiosa ordenación por número de plantas y ancho de calle, sin diferenciar destinos, estructuras ni materiales.

El árbol que crece aislado, en solitario, llega a distinguirse mucho de otros de su misma especie que se desarrollaron juntos en el bosque.

El árbol solitario se retuerce, crece con violencia en un sentido; le castiga el viento; le achicharra el sol. Muchas veces toma una apariencia singular. Sus ramas recuerdan cosas por la noche. Alguno produce inquietud, aquel otro solitario infunde miedo. (Cabe recordar aquel hermoso, fuerte y alegre árbol que se levanta sólo entre el centeno. A éste, como es caso singular, lo cuidaron algunas manos excepcionales o recibió dones muy raros. No es cosa de seguirle recordando. Vive solo para goce de los que le ven.)

Los árboles que crecen juntos se ayudan entre sí, y además terminan siempre por parecerse unos a otros. El que clava sus raíces en alguna veta fresca, se estira un poco más que los demás. (No es necesario que venga el hombre de las tijeras y le rape la copa.)

Aquel otro se desvía hacia el Oeste para recibir calor a la tarde.

Hay uno más enclenque porque se arrimó a tierra un poco pobre, pero tiene buen aire y se amarra con bravura a los cascotes. No le tirará el viento.

Hay uno realmente feo. Por más que se le mira, siempre parece feo. Tiene aquel difícil don de estar mal hecho para resultar aparentemente bien hecho. Es un pino, por ejemplo, y recuerda a un ciprés. Es un ciprés y se parece siempre a un árbol que vio en otro sitio. Siempre aparenta más años o menos años de los que tiene. Sin embargo, ¿qué importancia tiene este árbol?

Está en el bosque, tiene la misma madera, el mismo color y las mismas agujas que los otros. Ha aprendido bastante con tener la misma ley que los demás. Ha aprendido a crecer al tiempo que todos, a estirarse en busca de la luz. Sabe en la época que vive; sabe también desprenderse de las ramas que le son inútiles para reforzar, en cambio, el tronco, en lo posible.

Está notablemente influenciado por los elementos que le rodean. (Viene alguien a pasear por el bosque. Alguien que, desde luego, vive lejos con su familia; en otro sitio. Desde su casa se ve el hermoso conjunto de árboles.)

En el camino que tiene que recorrer hay cielo abierto.

El hombre hace el camino en su automóvil, o andando. De ambas maneras viene preocupado por los otros automóviles y por sus cosas. Al llegar al bosque quiere mirar al cielo. Lo ve a trozos y se irrita. Desearía cortar todos los árboles.)

Precisamente esta influencia de unos árboles con oídos, con las pequeñas plantas -plantas parásitas incluso- que puedan crecer en la vecindad, es el problema que tiene planteado la Ecología vegetal. Ciencia que prospera intensamente en nuestros días y a la cual no pueden estar ajenos los urbanistas.

Por consiguiente, me parece conveniente insistir sobre el hecho de que éstos no son concebidos por sus autores como entes singulares. Los distintos motivos que empujan a su creación no suelen debilitarse por la preocupación acerca de los problemas que su existencia pueda crear en la vecindad.

Es necesario, y justo también, admitir las enormes dificultades que entraña la preparación y construcción de un rascacielos. Las dificultades de todo orden, económicas, financieras sobre todo, de organización, de carácter técnico, de fondo social, pesan tanto que aquellas otras adyacentes se consideran como perturbaciones que, en lo posible, deben eludirse.

No existe, pues, una Ecología espontánea en la edificación. El orden y la gracia -que corresponden a la vida en común- no brotan por sí mismos. Tienen que venir de fuera.

Lo que se ha llamado “ordenanzas” no deben llamarse así por su carácter obligatorio, sino por su intencionalidad. Alguna vez deberán ser elementos para la búsqueda de aquel orden vivo y espontáneo que, por sí mismas, adquieren las especies naturales cuando crecen juntas. Ni la regularidad de una formación militar, ni las formas anárquicas y singulares de los individuos solitarios.

Es necesario lograr posarse en aquel hilo que separa ambos extremos para crear un auténtico paisaje urbano de nuestro momento que esté por encima de la belleza de cada uno de los edificios que lo constituyen. Para continuar el comentario a las ocho notas que advertí antes sobre los rascacielos me parece conveniente hacer algún hincapié en problema que podría plantearse con relación a la posible “vida moral” de los mismos. Punto decisivo para estudiar su posible aceptación. Cuando el primer automóvil de una serie de nuevo modelo sale por la puerta de la fábrica, puede decirse que está casi “pasado de moda”. Puede decirse que ya es antiguo.

El proceso de fabricación de un automóvil, en algunos países, comienza, como otros muchos, en las oficinas de diseño.

Las oficinas de diseño están organizadas según métodos de trabajo continuo, en cadena, fundamentados en un régimen periódico de demanda.

Así, pues, como el trabajo de diseño no se interrumpe nunca y está enfocado hacia la producción en novedad, el lanzamiento al mercado del primer automóvil de una serie coincide siempre con la etapa de diseño del modelo siguiente.

De otra parte, sucede que esto que voy apuntando es conocido por todo el mundo. O sea que es conocido por los posibles compradores. Lo cual trae como consecuencia una cierta inquietud en algunos grupos.

(La posibilidad de una prematura vejez material está tan poderosamente protegida por la fe en la tecnología que seguramente no influye en las condiciones del mercado).

Se sabe que la vida moral de un automóvil, por ejemplo, es limitada. Se sabe que un automóvil estará pronto anticuado. Incluso se sabe cuándo estará anticuado.

En una conversación que mantuve hace un par de meses con C. E. Mac Guire, catedrático de Economía de la Universidad de Harvard, le expuse mi idea de que la perfección en los sistemas de racionalización del trabajo podría derivar paulatinamente a la renovación periódica de formas, y por tanto, llegar a ser inversamente proporcional a la vida moral del producto. Problema que preocupa bastante a los americanos.

Debo reconocer que no me dijo que no. Así, pues, refiriéndome como entonces a la construcción de edificios, entiendo que puede haber la posibilidad de esperar que la racionalización del trabajo traiga como consecuencia una posible "fuente de envejecimiento moral".

¿Qué ocurre en este aspecto con la *Skyscraper construction*?

Desde que Mies Van der Rohe y Philip Johnson terminaron en 1956 el edificio Seagram, en Nueva York, hasta la terminación del Chase Manhattan Bank por Skidmore, Owings, y Merrill, en el año 63, los perfeccionamientos técnicos han avanzado con notable rapidez; sin embargo, no se aprecian variaciones formales notables. Hasta los perfiles en doble T de los muros cortina son los mismos en este último edificio.

¿Cuántas diferencias se observarán -formales todas- entre un automóvil americano del año 46 y uno del 63? Supongo que muchas.

¿Cuántas tendencias han pasado por nosotros entre estos años? Muchas.

La construcción de rascacielos es, a mi entender, la especialidad de la arquitec-

tura contemporánea menos sometida a los ataques de la moda, y, por tanto, al envejecimiento moral prematuro.

Por continuar el comentario al artículo de Sullivan, me doy cuenta de cómo aconseja fogosamente que se excite, que se caldee, que se atice violentamente la altura del edificio alto.

Lo que es alto, es alto y además debe parecerlo.

Sin embargo, el viejo maestro no tuvo en cuenta, al iniciar así su comentario, la aguda observación que hace, él mismo, después, al advertir que “el rascacielos es el producto conjunto del hombre de negocios, del ingeniero y del arquitecto”, y se dirige, en su primer aviso, al artista autor del edificio.

De modo que supone que el encargo recaería en un individuo con capacidad para percibir todo el aliento de sus palabras.

Olvida de momento, al aconsejar, que la persona a la cual se dirige es elegida por “el hombre de negocios”. (Advierto que traduzco de este modo por parecerme más exacta la palabra *Speculateur*, que es la que emplea Giedion al transcribir a su libro el artículo de Sullivan.)

Valoro categóricamente la influencia del hombre de negocios en la consecución de cualquier obra importante. Sin este tipo de hombres, no es fácil que existiera ningún artista. Creo es justo también que se estime en todo su alcance la labor de aquellos hombres de negocios, decididos, decentes y con respeto a la colectividad.

De otra parte, estoy total y absolutamente convencido de que, tarde o temprano, se alzarán en algunas zonas de este país nuestro -pese a quien pese- edificios de gran altura, y creo que deberán hacerse según las ideas que exponía Sullivan hace más de cincuenta años.

Pienso así porque me parece que en este momento la arquitectura es “un arte vivo”. Lo cual no quiere decir que sea bueno, o que haya logrado los objetivos que anda persiguiendo. Pero es seguro que está vivo. Más vivo que nunca, tal vez, entre nosotros; porque nunca, que yo sepa, tuvo más peso en la vida del país. Y, además, está vivo porque crece.

Me parece, asimismo, que la postura sentimental, de ataque sistemático, a los rascacielos, es equivocada y está destinada a desaparecer.

Con todo esto no creo conveniente luchar contra algo que viene porque es casi una necesidad económica en algunos casos, aunque sean contados, sino más bien tratar de lograr aquel mismo orden urbano que se logró en el siglo XIX y a principios de siglo, cuando estaba en el ambiente moralmente establecida una ordenación formal a parte de las ordenanzas.

¿A quién le interesan los nombres de los arquitectos de la mayor parte de los edificios del barrio de Salamanca, o de Alfonso XII, de Madrid, o de muchos de los edificios de esta época de Barcelona que lograron una estupenda unidad? Supongo que a nadie. Muchos de ellos serían mediocres o malos arquitectos. Pues bien, a mi entender es necesario contar con muchos edificios rascacielos que se alzarán en manos de arquitectos poco finos, con la colaboración de hombres de negocios de mal aire.

¿No sería hermoso tener al árbol feo dentro del bosque?

Navidad de 1964.

---

(1) *Espacio, tiempo y arquitectura*. Trad. española. Barcelona, 1958. Págs. 193 y sigs. Muy interesante, asimismo, al libro de C. W. Condit *The Rise of Skyscraper*. Chicago, 1952.

(2) *Ibíd.*, pág. 197.

(3) Hay un antecedente sin trascendencia alguna, pero que, a mi juicio, convendría investigar con algún detalle. Se trata de la intervención en el proceso Buffinton, al parecer orientado por las ideas de Viollet-le-Duc. Se ha escrito algún artículo sobre el asunto, pero no he tenido posibilidad de consultarlo.

(4) W.A. Starrret: *Skyscrapers and the man who build them*. Nueva York, 1928

(5) Citado por Giedion en su obra *Les architectes célèbres*.

## THOMAS CREIGHTON Y EL PEZ DE AGUA CALIENTE\*

En su número 117, *L'Architecture d'Aujourd'hui* publica una serie de artículos de diferentes autores, dedicados a exponer sus puntos de vista sobre el estado actual de la Crítica de Arquitectura.

Este es un tema fundamental, desde luego, para la vida de nuestras Arquitecturas y particularmente decisivo para tratar de iluminar un poco el camino de las Revistas. Así, pues, me parece conveniente, en primer lugar, aplaudir la iniciativa de la revista francesa, y después señalar un punto de vista personal sobre uno de los trabajos de dicha publicación: el de T. Creighton.

Thomas Creighton es un arquitecto americano del cual, particularmente, tengo noticia por primera vez. Ha sido director durante largos años de la revista *Progressive Architecture* y en la actualidad se dedica exclusivamente a su oficio. Estos son todos los datos que tengo, y los tomo, repito, así como cuantas citas voy a hacer de él, de la traducción que publica *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 117.

Debe decir para empezar, y sin despreciar a nadie, que el trabajo a que me refiero es el más claro, ordenado y sincero de cuantos conozco sobre el tema. Le estimo, por otra parte, de una estupenda oportunidad, y creo que ha sido una verdadera suerte conocer tan firmes puntos de vista, expuestos de un modo tan rotundo como breve, en un momento en el que el confucionismo ha caído como una manta sobre el pensamiento de la arquitectura actual y en particular sobre las posibles orientaciones para lograr una crítica rigurosa.

Creighton va aún más lejos, y afirma violentamente que nunca ha existido una auténtica Crítica de la Arquitectura. Voy, pues, a resumir brevemente su exposición: “En todo lo que se ha escrito hasta el presente sobre Arquitectura no se encuentra ningún método plenamente satisfactorio para abordar la crítica de este arte y de sus obras. “Desde las meditaciones de Platón hasta las esclarecidas opiniones de André Bloc todo el análisis de la Arquitectura, escrito o verbal,

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* n° 76, abril 1965, s/p. COAM

resulta limitado y fragmentario; y esto por diversas razones. “Y para recalcar la audacia de esta declaración perentoria, yo añadirla que lo que queda actualmente de la crítica arquitectónica es agresivo, inepto, salpicado de cosas revueltas, mezquino, o, en el mejor de los casos, una desgraciada tentativa de exploración.”

Las razones que aduce para justificar esta afirmación son las siguientes:

“1ª La Arquitectura no ha sido jamás claramente distinguida de las demás artes.

2ª Carentes de sólidos fundamentos filosóficos, los críticos practicantes cogen sus propios procedimientos y sus propios criterios, lo cual les lleva a acentuar tal cualidad arquitectónica con la exclusión de cualquier otra, o bien a fundamentar su juicio sobre una sola escala de valores olvidando que existen otras.”

(Señala después cómo a Zevi le preocupa el espacio; a Peressuti, el contenido social; a Mumford, el urbanismo; a Jacobs, el movimiento; a Banham, la técnica...)

“Es necesario, pues, volver atrás para establecer un cierto número de criterios y conjuntarlos en un sistema coherente, en un método o, al menos, en una metodología... ¿Qué método? ¿Con qué criterios?”

“Contestemos a estas preguntas con orden, puesto que, por sorprendente que parezca, nos hallamos en terreno virgen. Procedamos por etapas sucesivas:

“1ª Es necesario establecer la diferencia entre los perfiles distintivos de una obra arquitectónica y los cuadros de valores que nos permiten valorar estos perfiles.”

“2ª Para tener la certeza de no olvidar nada entre los distintos elementos, hagamos dos listas tan completas como sea posible: una será la enumeración de los elementos que se ven; la otra será una lista de las diferentes maneras de valorar estos elementos.”

“3ª Nuestra lista de características (en un edificio o en una ciudad) será establecida en un orden lógico: dejemos a Zevi su espacio, a Banham su técnica y a Kahn su forma, pero coloquemos correctamente a los unos en relación con los otros.”

“Antes que nada el concepto, la idea (si es visible); vendrán después la forma, los espacios, la organización, los detalles del proyecto, las propiedades físicas y técnicas, el orden de composición.” “Todo esto constituye ya un ejercicio extremadamente saludable.”

“4ª Abordemos después el establecimiento de nuestra tabla de valores. En ella deberán figurar, con igual importancia, los términos para medir la economía, el rendimiento, las cualidades funcionales, la utilidad social, las cualidades de forma y de composición, el impacto visual, el valor ideológico y todos los demás patrones que permiten medir los valores estéticos: placer, belleza, etc.”

“5ª Llevando más lejos nuestro ejercicio, llegaremos hasta una serie de juicios de valores eclécticos absolutos y objetivos. ¿Cuánto vale el impacto visual de la forma de un edificio? ¿Cuál es el valor funcional obtenido por el uso de tal sistema de estructura?”

“Cada elemento característico, pudiendo ser “pesado” con precisión sobre cada balanza de valores, proporcionará una serie de resultados positivos, negativos o intermedios.”

Una vez expuesto este proceso, Creighton sale al paso de las posibles objeciones que al respecto de exceso de metodismo o de procedimiento puramente mecanicista pudieran plantearsele:

“Toda formulación de una crítica por un profesional, a pesar de su aparente espontaneidad, está basada en el subconsciente sobre una disciplina y un sistema.”

Y añade algo más fino: “Toda crítica, en el mejor sentido de la palabra, es un acto creador”, proponiendo después como apoyo de su razonamiento el ejemplo del violinista. “El que practica el arte de la valoración perceptiva debe adquirir una disciplina de pensamiento que aplicará después inconscientemente...”

Termina Creighton su trabajo insistiendo en su idea fundamental:

“En resumen, y por citar algunos ejemplos, es necesario reconocer que Lewis Mumford, en sus ensayos críticos sobre nuestras ciudades, emplea un vocabulario de valores sociales; que Jane Jacobs aplica a sus valoraciones una especie de baremo de valores cinéticos; que Levin Lynch se expresa en términos de valores visuales. Es ciertamente excelente que cada uno afirme así sus opiniones con fuerza, y es bueno también que nosotros tomemos conocimiento de ellas, pero sería peligroso” que el gran público tuviera estos escritos por lo que no son: a saber, una apreciación completa y válida de la arquitectura y del urbanismo.”  
“Yo desearía, por mi parte, que estos autores definiesen con una mayor sinceridad sus propias premisas, su elección de objetos y de criterios.”

“En lo que se refiere a los arquitectos, que se ocupen ellos de la Arquitectura

ejercitando sus talentos críticos para una más justa apreciación de sus propias obras y que aboguen por la creación de una corporación de críticos profesionales independientes.”

Hasta aquí me he limitado prácticamente a traducir casi la totalidad del trabajo de Creighton (es difícil espigar en un ensayo corto y apretado, seguramente fruto de la experiencia de muchos años de labor crítica, porque llega un momento en que todo parece interesante y se pierde pronto el hilo de lo que importa más). Voy a tratar ahora, pues, de buscar en los dos aspectos que admite el verbo criticar -transitivo y reflexivo- algo que traiga al terreno de nuestra arquitectura aquella agudeza y precisión que tanto nos conviene y que salta a la vista desde el trabajo que vengo a comentar.

Creighton fundamenta toda su tesis en una afirmación, a mi juicio, tan clara como sensacional. De ella se deriva luego su intento de búsqueda de un sistema coherente en el que apoyar con el mayor rigor una Crítica de Arquitectura: “La Arquitectura no ha sido nunca distinguida claramente de las demás artes.”

Es evidente que el Funcionalismo no descubrió que la finalidad primordial de la Arquitectura era servir a unas funciones vitales del hombre. A mi entender lo que hizo fue situar en primer lugar, dentro de la escala de necesidades humanas, unas determinadas funciones del hombre, concretamente las materiales. Pero parece claro que, en rigor, el Funcionalismo ha existido siempre. Desde los tiempos de las cavernas hasta que se acabe el mundo.

Sin embargo, es de ver cómo este aspecto esencial de la Arquitectura, como servicio a las necesidades del hombre, no se ha aplicado en la crítica de todas las arquitecturas.

Esto lo digo, más bien, con la intención de abundar el comentario, a mi juicio aplastante, de Creighton, que añade: “Los trazos distintivos de un conjunto construido, creado para satisfacer las necesidades sociales ofreciendo espacios interiores utilizables, no han sido examinados en sí mismos, separándolos de las cualidades puramente visuales y plásticas de una pintura o una escultura, y éste fue el defecto de Aristóteles, tanto como el de Kant, el de Wölfflin o, más entre nosotros, de Santayana, Fry, Langer, o sir Herbert Read.”

De otra parte, la protesta de Creighton sobre la unilateralidad de las posturas en los críticos profesionales, todos ellos de primera línea, complementa -derivándose de la primera afirmación- la base para iniciar un sistema más completo de crítica de arquitectura. ¿Qué interés puede tener para nosotros el iniciar una

crítica de cada una de las etapas que propone Creighton como escalones para llegar a la metodología que pretende?

Pienso que tiene un interés, a mi juicio, francamente notable, pero, al propio tiempo, parece claro que cada una de estas etapas se prestará, como él mismo sospecha, a una verdadera avalancha de sugerencias y controversias. Personalmente estimo -aunque me declaro partidario de todos y cada uno de sus puntos de vista- que el interés general más acuciante para nosotros no sea tal vez la solución a la búsqueda del método, sino, precisamente, aquella valiente, inteligente y oportuna llamada de atención sobre la falta del mismo. Así, pues, veamos más bien las consecuencias de esta falta o la necesidad perentoria de un sistema para los problemas de nuestra arquitectura.

¿Por qué estimamos absolutamente urgente revitalizar y actualizar la Crítica de Arquitectura? Porque atañe a los siguientes puntos vitales de nuestra profesión:

#### LA FORMACIÓN DEL ARQUITECTO: DOCTRINA Y CRITICA

Actualmente preocupa a todo el mundo el problema de la formación del arquitecto. En la cual formación es pieza clave el arte de proyectar. Sobre este campo concreto es, a mi juicio, decisiva la Crítica de Arquitectura.

La labor del maestro es en todo momento de crítica, y aquel sabor de ataque, en cierto modo bastardo, que entre arquitectos tiene la palabra, se pierde en las relaciones maestro-discípulo. Así, pues, si se mantiene en toda su pureza será el fundamento de la labor docente. Frente a la postura de apoyar la enseñanza en la exposición de una doctrina se presenta la abierta actitud receptiva de las diferentes tendencias arquitectónicas.

Tal vez, por fortuna, nuestra Arquitectura del momento carece de una doctrina específica, aunque por cierto aparece materialmente cuajada de doctrinarios. Es, pues, de primera necesidad establecer unas bases serias de crítica de métodos y criterios de selección, dejando a un lado las preferencias privadas del maestro, el cual deberá distinguir muy claramente entre su labor como pedagogo y su labor como profesional de la Arquitectura. (Sería cosa de pensar a fondo si a veces no convendría que algún maestro no fuera profesional de la Arquitectura.)

(De no adoptar esta actitud, el maestro se convertirá en un doctrinario; y, personalmente, no creo en la doctrina de que ninguno de los que viven como maestros de Arquitectura sean capaces de tener doctrina propia.)

(En el mejor de los casos, su actuación de carecer de una crítica con un sistema completo será siempre unilateral, y esto es lo que produce los pseudogenios de los que se viene hablando tanto últimamente.)

El sistema particular de Creighton a base de escalas de valores, aunque de arrancada no sea totalmente nuevo, lo es en cuanto que distingue entre los perfiles distintivos de una obra y las escalas de valores que sirven para estimarlos. Esto es lo importante.

Más arriba dije algo de los dos matices que pueda admitir el verbo castellano “criticar”. Es decir, jugando como transitivo y como reflexivo. Como transitivo corresponde al maestro: “criticar a” y como reflexivo, corresponde a los dos, o sea al maestro y al alumno: “criticarse”.

(A propósito de esto, me acuerdo de haber oído distinguir entre dos de los dones del Espíritu Santo: don de entendimiento y don de sabiduría. Parece ser que no son cosas enteramente iguales. Don de entendimiento debe equivaler, más o menos, a don de inteligencia; y don de sabiduría significa aquella gracia especial para saber discernir entre lo que es importante y lo que no lo es. Esto último, a mi entender, es el verdadero nervio de la crítica de cualquier tema, y desde luego es la base de la crítica de Arquitectura en sus sentidos transitivo y reflexivo.)

## LA LABOR PROFESIONAL DEL ARQUITECTO

No pretendo hacer aquí el menor comentario a la crítica de Arquitectura hecha en España en la actualidad por profesionales de la pluma; sólo diré dos cosas: 1.a que, en general, escasea, y 2.a que lo que se escribe no suele gustar a los profesionales de la Arquitectura.

De las críticas entre arquitectos puede decirse, seguramente, lo mismo que viene escribiendo Creighton a propósito de su comentario a los trabajos de críticos tan importantes como Munford, Jacobs y Lynch, es decir, que no suelen ser una apreciación completa y válida de la arquitectura y del urbanismo. Esto en el mejor de los casos. Es, a mi parecer, algo problemática la segunda parte del consejo que da a los arquitectos: que “aboguen por la constitución de una corporación de críticos profesionales independientes”. Al menos en nuestro país. (Resulta, de otra parte, incuestionable considerar que sea de primera necesidad el acto de ejercitación del talento crítico personal para la mejor apreciación de las propias obras. Pero éste es un aspecto que, como planteamiento general del tema, alcanza menor interés.)

Es de tener en cuenta también, como se sabe, que la formación del arquitecto no termina en la Escuela y que continúa, a mi juicio, durante toda la vida. En estas circunstancias, pues, existe una corriente de enseñanza, voluntaria o involuntaria, que corre de arriba abajo desde aquella lista de maestros que se trae aprendida a partir de la Escuela, y los cuales, uno a uno, con el paso de los años, son sometidos a revisión. (Me refiero a maestros del país, que son a los que se les ven las obras más a menudo.)

Estas revisiones suelen estar, por lo general, determinadas por muchas circunstancias especiales que vienen aún a complicar el cuadro de valores que recomienda Creighton. Pero sea como fuere, resulta claro que no están, en la mayoría de los casos, presididas por aquella disciplina y rigor necesarios para obtener un juicio válido y completo.

Es ésta, a mi entender, una de las más notables causas del confusionismo que descende, también por gravedad, hasta las Escuelas.

## CONCLUSIÓN

Thomas Creighton, a partir de su ataque o los métodos de la crítica de Arquitectura, expone sus bases para tratar de lograr una crítica metodológica de mayor amplitud y validez. Thomas Creighton protesta de algunos puntos de vista de personas que todos conocemos. No le gusta el sistema que emplean. Desde Platón a André Bloc.

A mí, particularmente, me convence. Me parece que Creighton tiene razón. Creo yo. Se afirma valientemente y propone su plan.

Thomas Creighton se ha retirado de la crítica para dedicarse a su oficio de arquitecto. Recomienda al arquitecto que se dedique a sus obras. Que emplee su talento crítico para sí mismo.

Thomas Creighton tiene, vamos a suponer, un pájaro en una jaula y lo deja volar. Un día lo suelta y le deja que se vaya a volar por ahí. Y se queda sin pájaro. A lo mejor en vez de un pájaro tiene un pez de río. Y coge un día al pez y lo suelta en el lago del parque. Así que se queda sin pez. Esto lo puede hacer cualquiera con cualquier animal que tenga y que le dé por dejarlo libre. Pero como alguien tenga un día un pez de agua caliente y lo quiera dejar libre, no tendrá dónde soltarlo.

A mí me parece que nosotros tenemos un pez de agua caliente.



## COMENTARIOS A UNA CONFERENCIA DE FELIX CANDELA\*

La revista *ARA -Arte Religioso Actual-* publica en su número de enero 1966, dedicado al arte sacro mejicano, una conferencia pronunciada, probablemente en inglés, hace casi dos años, por Félix Candela, en Dallas, Texas, durante el XXV Congreso Nacional de Arquitectura Religiosa.

A pesar del trascendental acontecimiento del Concilio que acaba de terminar, y del consiguiente cambio de mentalidades que ha traído consigo, aquel trabajo de Candela sigue aún proporcionando muy interesantes puntos de vista, que dan ocasión para ponerse como a pensar en alta voz, para iniciar un diálogo cordial -como ahora se dice tanto- sobre algunos problemas vivos siempre y no demasiado removidos, acaso, referentes a la arquitectura de los templos actuales.

(En nuestro país va siendo ya casi irremediable entre los “arquitectos estudiosos”, el planteamiento de problemas arquitectónicos, de arriba a bajo. Por lo grande. Ya no basta, casi, la amplitud de onda de la palabra “urbanismo”. Hace falta echar a veces mano de un término aún más extenso: el “macrourbanismo”, para desembocar, al fin, en el “microurbanismo”. El primero abarca un campo muy superior ya, a la ciudad, y se sale, por poco, del país. El segundo se refiere a la plaza, a la calle, al tráfico... Casi mínimos y de escasa importancia por su misma pequeñez. Estamos en muchos casos en postura, con mentalidad y preparación, para organizar un plan general o supernacional. El plan del rincón, de la calle o del jardín, resultan pequeños. Muchos “arquitectos estudiosos” tienen mentalidad de General de División. De alférez o de sargento pocos. Interesan los problemas por lo ancho. Lo demás no interesa mucho por ahora.

Á Candela, en este trabajo, al menos, le preocupan, la utilidad, la belleza, el proceso de la mente y el subconsciente. El problema, desde luego, del simbolismo de las estructuras, la estética formal... Aspectos y conceptos que se sobrevuelan a menudo y que, no por eso, son menos importantes. Estimo pues, que éste es un buen momento para comentar algunos de sus puntos de vista, en el campo, a mi

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* n° 88, abril 1966, p.1-6. COAM

entender, trascendental de la arquitectura religiosa.)

## 1. EL FUNCIONALISMO EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

Este es el primer tema que Félix Candela acomete en su conferencia, enfocándolo, a mi juicio, de un modo algo pobre, según estas interrogantes: “¿Cuál debe ser el objetivo final de la arquitectura religiosa? ¿La pretensión de lograr belleza o utilidad? ¿La búsqueda del arte o la satisfacción de funciones de orden práctico?”

Hay una palabra, propia, seguramente del lenguaje arquitectónico, que ya hace bastantes años sobrepasó los límites del mismo y se metió de lleno en muchos otros terrenos. Qué se confunde casi con “lo moderno”. Esta palabra es “funcionalismo”, y da mucha pereza usarla ya.

Pues bien, el funcionalismo, no vino sino a acentuar la necesidad de que las construcciones arquitectónicas, cumplan de manera racional las finalidades a las que obedecen. A mi entender, esto -aparte el indudable éxito de la aportación del nuevo vocablo- parece tan obvio que pienso que nunca ha debido ser incumplido deliberadamente por nadie. A lo largo de toda la historia de la Arquitectura. Creo yo.

Es posible que la duda pueda únicamente asomar, al preguntarse cuáles y de qué tipo sean estas finalidades. Por consiguiente, la novedad reside en que, aquella sumisión al objeto, aquella fidelidad a las finalidades que postula el funcionalismo, se refieren especialmente, a las que se suelen tener por más prosaicas o por más utilitarias; quedando a un lado cualquier motivación sentimental e incluso sensible, de carácter menos práctico. Quedando a un lado, también la belleza. Esta última, no queda fuera por desprecio, sino que se admite, y casi se promete su aparición final, unas veces como premio y otras como subproducto. Sobre todo si no se buscó.

Es decir, cuando el artista, sin contar para nada con ella, se dedica a resolver todos los detalles de tipo utilitario (a ser posible con gran humildad) de la construcción que tiene entre manos. Excelente receta. Esto, como se sabe, quedó dicho con palabras mucho más agradables y casi “ex-cátedra” por personajes tan importantes como Paul Claudel o Le Corbusier, entre otros.

Es indudable que el destacar la importancia de los problemas prácticos, que son realmente la encarnación material del arte, es un decisivo paso por el camino de aproximación a la belleza, pero pienso que, ni como subproducto ni como premio aparecerá ésta, de no ser que el artista lleve en sí mismo aquel extraño y mis-

terioso don que la hará brotar quién sabe en qué momento del proceso creativo.

En este sentido me parece algo arriesgada la opinión de Félix Candela cuando afirma que se produce el posible brote a partir del momento en que todos los detalles técnicos han sido resueltos. Es decir, en la segunda fase del proceso. “La arquitectura o lo que es lo mismo, el problema artístico o expresivo, comienza cuando todos los detalles técnicos han sido resueltos y hasta pudiéramos decir que es independiente de ellos.”

El artista, a mi entender, lleva dentro, como un papel escrito, incluso creo que siente que lo lleva. Al principio de su trabajo es posible que, no lo sepa ni leer. ¿Quién puede decir, a lo largo de su penoso y pesado recorrido cuándo va a empezar a deletrearlo? ¿Quién puede decirle que trabaje “en frío” hasta que tenga decidida la fontanería?

Es muy oportuno, en este sentido, el título que le propusieron a Félix Candela para su conferencia. Título que él mismo aplaude: “La forma estructural al servicio de una elocuente arquitectura religiosa”. Y ¿qué será eso -podría uno preguntarse- que se supone, que tenga que decir con elocuencia la arquitectura religiosa? Seguro que alguna cosa más que el grado de confortabilidad al sentarse o permanecer en pie...que la visibilidad o la acústica, o lo que de estas perfecciones materialmente utilitarias se derive. Es indudable que habrá algo más.

Algo que, acaso, pueda sintetizarse en su capacidad para satisfacer a aquellas, funciones sagradas que constituyen –precisamente- la finalidad superior a la cual obedece la construcción de cualquier templo. Funciones, sagradas, que, de otra parte, se armonizan muy bien -según se ha visto a lo largo de la historia de la arquitectura- con la belleza y con el arte de edificar. Así que, me parece, que se puede responder sin que sea necesario insistir en argumentos, a las preguntas formuladas por Félix Cándela.

a. ¿Cuál debe ser el objetivo final de la arquitectura religiosa?  
Conseguir que el templo responda realmente a su función sagrada.

b. ¿La pretensión de lograr belleza o utilidad?  
La búsqueda de belleza a costa de sacrificar las finalidades espirituales y materiales, es tan disparatada que, evidentemente, no necesita refutación. (Además, esta postura ya no la defiende nadie. Que yo sepa. Así que me acuerdo de aquello de que “a moro muerto, gran lanzada”.)

Si se entiende, creo yo, que una cosa es útil, cuando sirve para satisfacer sus fines

propios, pienso que la arquitectura religiosa, igual que cualquier otra arquitectura -¿por qué tanto misterio?-, debe perseguir la utilidad. En el bien entendido que en esta utilidad están comprendidos, tanto los bienes que corresponder, propiamente a su función religiosa (es decir, a satisfacer aquella apetencia de unión a la divinidad que siempre ha sentido el hombre) como a los bienes que corresponden a la ejecución material de dicha función.

La belleza, de ningún modo, ha de estar aparte de este proceso, y aparecerá única y exclusivamente cuando el motor del mismo esté enclavado en la persona de un artista verdadero. De esto el propio Félix Candela es un argumento positivo. Por muchas razones de mucha fuerza.

c. ¿La búsqueda del arte o la satisfacción de funciones de orden práctico? Esta pregunta, aunque me parece que de suyo, como pregunta no vale gran cosa -quiero creer que por imperfecciones de traducción- ya traté de contestarla anteriormente.

## 2. CLUNIACENSES “VERSUS” CISTERCIENSES

Por ahí anda, seguramente, el segundo problema que se apunta en la conferencia de Candela. ¿Cómo debe entenderse, en definitiva aquella belleza que tan bien se conjuga con la arquitectura religiosa?

Félix Candela, sin duda, de acuerdo con el sentir del momento actual, parece pronunciarse por las que el llama “virtudes funcionalistas”, integridad, honestidad, humildad y hasta pobreza”, cualidades que considera “las más deseables en un edificio religioso”.

Y aquí, desde luego, no caben discrepancias. Al menos en lo que se refiere a las autoridades eclesiásticas y fieles, que son los que, conjuntamente, constituyen la iglesia. Parece ser que, en general, se aprecia en este momento una tendencia bastante clara hacia la sobriedad y sencillez. Existen muchas muestras de templos -mejores o peores- actuales que acusan esta línea claramente, a mi entender.

A propósito de esto, sobre todo al leer las superficiales divagaciones de Candela, acerca del ascetismo, me acuerdo de la conocida y duradera oposición que mantuvieron hace más de ochocientos años, dos de los hombres más singulares del siglo XII. Dos monjes benedictinos, con hábito de distinto color: Bernardo, Abad, de Clairvaux, defensor a ultranza de la sencillez, y el Canciller Suger, que se situó, más bien, en el extremo opuesto.

En el caso de estimar cierta oposición, dentro de la Iglesia de hoy, entre la tendencia a edificar templos con gran sobriedad o proporcionar un mayor ornato y riqueza a los mismos; esta situación hace recordar a la que se produjo entre cluniacenses y cistercienses en el siglo XII.

Los últimos excluyeron radicalmente de las iglesias de sus monasterios cualquier ornamentación. Solamente la cruz de madera ocupaba el vacío que dejaron la escultura y la pintura, hasta entonces empleadas con tanta prodigalidad. El ornato de las iglesias quedó reducido a su propia fábrica: “*omnis ornatus, praeter ipsam fabrilcae maiestatem, expers*”. La sobriedad, e incluso la pobreza, modificaron por completo la disposición de los templos.

Por el contrario, Cluny, aun reconociendo los méritos de San Bernardo, no participo por completo de sus ideas.

El Abad Suger, en Saint Denis, casi como un pontífice del Renacimiento, emprendió un camino nuevo, ciertamente, en el arte de entonces. La belleza también puede encontrarse en las complicadas, inverosímiles, difícilísimas formas de la orquídea. Extrañamente funcionales, asombrosamente hermosas. “Con los goces de la belleza natural -escribió para defenderse- podemos, con la ayuda de Dios, sentirnos transportados por vía analógica a las delectaciones espirituales de la belleza superior.”

Las inscripciones que dejó en el templo, llenas de amor por su oficio de constructor, y de espiritualidad, son impresionantes, desde luego. Es curioso también, en todo esto -a mi entender lo más curioso de este dualismo- cómo, el defensor del lujo y de la ornamentación proviene, precisamente, como ahora se diría, del pueblo, en tanto que el defensor de la pobreza más severa, saliera del grupo dominante. (Panofsky, probablemente sea el autor moderno que haya contribuido más, a sacar este problema del ámbito puramente religioso, dando algún alcance y divulgación a sus aspectos estéticos.)

Es de notar también, que San Bernardo, por parte del Císter, de ningún modo adoptó su posición por buscar una belleza distinta, ni siquiera por buscar una belleza más pura. La belleza no le importaba nada: lo único que le interesaba era la ascética monacal. Este era la única razón que le impulsaba a buscar la pobreza en sus templos. Incluso, si aquella belleza que pudiera aparecer sin buscarla, hubiera distraído a sus monjes, la habría arrancado sin más preocupación. No tenía más empeño que inculcar en sus monjes la práctica de las virtudes. O sea la ascética. Por este motivo su postura era mucho menos firme cuando no se refería a las iglesias de sus monasterios.

Si, mucho tiempo después se ha hallado en estos monasterios deliberadamente aislados del mundo, la belleza de las formas puras, habrá sido, acaso porque el constructor con la pobreza de medios de que dispuso, hizo una bella pieza de arquitectura, precisamente porque poseía el nervio del artista. O tal vez en otros casos, por la buena fe, y coincidencia en el modo de interpretar la arquitectura con aquellos que investigan.

El arte tiene mucho de misterio. Es difícil acoplarlo dentro de unos términos de simplicidad o por el contrario de exuberancia. Es posible esconder bajo la máscara de la sobriedad, el resaca creativo.

Un arquitecto podrá establecer su teoría de pobreza y humildad para los templos, apoyarla en cuantos argumentos sociales crea convenientes, recordar la pobreza de la Segunda Persona de la Santísima Trinidad y construir un templo perfecto: una esfera o un cubo, desnudos en su total.

Si no es un artista verdadero, es seguro que se notará de lejos que hizo un cubo o una bola porque no se le ocurría otra cosa. Es por esto a mi juicio, desde un punto de vista estético, mucho más interesante la figura de Suger, Abad de Saint Denis, aunque sus concepciones artísticas no sean del gusto de hoy. No sólo por el amor a su oficio y por la buena fe que transparentan sus escritos sino por su importantísima contribución al nacimiento del Gótico.

Hay algo que no se puede deducir racionalmente y que proporciona a las obras que lo poseen un encanto que ni su mismo autor puede explicar. Este es también un buen aspecto del problema. Cada generación actúa, como si hubiera acertado con la postura final. Como si lo que hace hubiera de ser siempre considerado como definitivo. Ningún hombre ha tenido jamás conciencia de pertenecer a la Edad Media.

Todos han creído y todos creemos vivir en la edad “más moderna”. Pero todos, si hubieran seguido viviendo, hubieran visto, cómo sus creaciones perdían estima o vigor. Verían cómo otras ideas, otros conceptos, a veces antagónicos con los primeros, ocupaban su sitio.

La arquitectura religiosa de hoy, por motivos espirituales, por motivos sociales, interpretados por una estética muy a gusto del día, vive seguramente momentos de sobriedad. Y seguramente tiende a una sobriedad máxima. ¿Quién se cree que esta posición durará siempre? Todo lo nuevo, por el solo hecho de serlo, está ya preparándose a morir.

Es cierto, que de muchas situaciones del pasado, lo único eternamente inalterable es -como decía el poeta alemán -que son irreversibles. Es infecundo pensar en los retornos y cada época busca con fruición el modo de expresarse. Las aladas formas geométricas de Candela han dicho mucho en este sentido y, aún, es de esperar que digan más.

### 3. EL PROCESO CREATIVO

Félix Candela apunta también con gran finura y agudeza -es lástima que no lo trate más a fondo- al proceso creativo. Nadie conoce por dentro a otro hombre. Nada más que a sí mismo. Y ni siquiera se conoce nadie bien. Por consiguiente, nuestra directa información humana es deficiente.

Con esta limitación, cabe, a pesar de ella, sospecharse, que, acaso, la mayor parte de los arquitectos, deben de concebir la obra que se traen en el telar -aun antes de empezar a dibujar- como algo que brota de la planta. El problema de la distribución, al fin y al cabo, es el más pegado al terreno entre todos los que se presentan. Seguramente, pues, es el primero que preocupa.

En algún caso, también, pueda pensarse que la futura construcción, nazca de los volúmenes primarios. Como con gran vitalidad. Con tanta que tome cuerpo desde sí principio. (Me parece que esto no pasa muchas veces suavemente ni con fluidez. Otras nace “a presión” de algún volumen pre-intuido para el siguiente proyecto sin conocer siquiera su función.)

Otras veces, por algún motivo capital, será admisible que mande la fachada, aunque se advierta como externo y superficial este elemento.

Yo pienso -y eso que no estoy seguro, desde luego- que las obras de Candela “nacen” por la cubierta. Lo primero, a mi parecer, que se le ocurre, lo primero que entra en sus designios para convertirse en sus diseños -en inglés este juego de palabras es más fino- es el tejado. Lo que muchos dejan para el final. Un trozo de hiperboloide de una hoja, por ejemplo -no todos los trozos hacen el mismo efecto- que cubrirá con gracia alada algunos interiores aun no previstos.

Esta situación -si es que se da- es, por sí misma, del todo apasionante. Será como cubrir con trozos de piel de mujer capaces de conservar sólo en la piel, aparte, separada de la carne, toda la pureza y ternura de la misma carne viva.

Esto, de otra parte, no sería del todo nuevo -ya lo advierte Candela- algún otro arquitecto famoso, habrá, tal vez, hecho lo mismo. Esto, que, por supuesto, tiene

su grandeza, supone también, una servidumbre. Todo lo que hay debajo, está, como condicionado a la cubierta.

Se hablará del funcionalismo, se esperará el brote fresco y casi mágico de la belleza que no se busca, pero, en rigor, todo el espacio vacío está supeditado a la botadura en el aire de una hoja extraordinaria. Hoja que vuela o concha que se abre, que surge con la riqueza de formas del mundo natural afinado por la pura geometría espacial.

Me gustaría, desde luego, conocer, lo que Félix Candela piensa de esto. Supongo que muchas cosas grandes han debido de hacer por motivaciones internas insignificantes. Candela recuerda la frase de Van der Rohe “Dios está en los detalles” pero es posible que esté aún más cerca de todo lo que nace de una mente clara y de un corazón sano.

#### 4. LA ESPIRITUALIDAD DEL AUTOR Y DE SU OBRA

Las palabras, mejor dicho quizá, la actitud espiritual de Félix Candela, que se transparentó sin veladuras en el trabajo que vengo comentando, llaman la atención sobre otro problema interesante, el de la posible relación entre la religiosidad del autor y su capacidad para la realización de la arquitectura religiosa.

¿Tiene interés, de suyo, la arquitectura religiosa para no creyentes o menos creyentes? Pienso que si indudablemente. Por motivos de razón, en primer lugar; por argumentos, en cierto modo históricos, después.

La actitud religiosa del hombre connatural con sus propia esencia, es en definitiva, el impulso que le mueve a la construcción de templos. Con una u otras características, según las religiones, o según las inquietudes o preocupaciones del momento, dentro de una misma religión. Pero es claro, asimismo, que un espíritu sereno que no comparta dicha posición, puede comprenderla, como ocasión de realizaciones singulares y, en cierto modo trascendentes. Los casos de Viollet le Duc, Le Corbusier y el mismo Candela, pueden ser ejemplos que constituyen el argumento, más bien histórico, a que antes he hecho referencia.

En un libro reciente sobre arte sacro, escrito por un eclesiástico J. Plazaola. El arte sacro actual. B.A.C. 1965-del cual no comparto todas sus opiniones estéticas, se trata con finura y comprensión este tema. Se advierte, que para expresar toda la belleza que emana del misterio religioso debe ser necesario que el artista se sienta de algún modo identificado con lo que quiere decir. Pero añade en seguida: “Frente a esta verdad, que parece evidente en su mismo enunciado, está

el hecho de que alguna de las realizaciones del arte sagrado actual se deben a la colaboración de artistas incrédulos, agnósticos o al menos alejados de la Iglesia, y que sus obras han sido exaltadas como excepcionales logros del arte religioso contemporáneo por ciertos sectores del Clero.”

Es particularmente notable la explicación dentro de esta obra, de cómo la iglesia Católica ha suavizado su anterior exigencia de fe religiosa en los artistas que se dedican al arte sagrado. Ahora, se conforma con mucho menos: basta con que sean capaces de dejarse “impregnar del espíritu cristiano”.

Desde un punto de vista puramente profesional creo que se pueden hacer, sobre estos puntos, algunas consideraciones que encajan, ciertamente, en el fondo de la cuestión. Es a menudo, compartible la opinión de que el arquitecto debe como subrogar la personalidad de su cliente, haciendo lo que éste haría si tuviera los conocimientos que corresponden a la profesión de arquitecto.

De aquí, que, en los casos en que esta subrogación repugne, por algún motivo, a la sensibilidad del arquitecto, resulte evidente, que éste no deba aceptar el encargo que se le propone. Y, es evidente, al propio tiempo, que cuando dicha sustitución sea más fácil y natural, el arquitecto trabaje con mayor comodidad y soltura, proporcionando, además, mayor provecho a su cliente.

No es difícil hacerse cargo, de que en la arquitectura religiosa sería deseable que esta subrogación se hiciera con coparticipación en las creencias y motivaciones a que obedece la obra que se requiere llevar a cabo. Pero es claro, que dicha subrogación, sobre todo en arquitectura, pueda realizarse sin una plena identificación de creencias. Incluso, parece que ha sucedido en bastantes casos, que un arquitecto menos próximo a la religión correspondiente al templo que quiere edificarse, pero dotado de sensibilidad, sea capaz de crear algo más bello y ajustado a las necesidades materiales y espirituales del templo, que otro gran creyente pero peor profesional.

Una de las características del hombre de hoy, pudiera decirse que es su capacidad para recibir diferentes longitudes de onda, pudiéndose situar sin esfuerzo en puntos de vista diversos sin una total identificación con ellos.

Es a mi juicio, pues, muy conveniente el considerar la posibilidad de que algún arquitecto, no creyente o menos creyente pueda hacer arquitectura religiosa de mayor calidad que la de los píos. Principalmente cuando algunos de éstos estiman suficientes sus creencias para proyectar, en lugar de fundamentar el resultado en el verdadero trabajo profesional.



## ALGUNAS NOTAS SOBRE ARQUITECTURA E INDUSTRIA\*

“El problema real no consiste en adaptar la producción mecánica a las normas estéticas de la artesanía, sino en concebir normas estéticas para los nuevos métodos de producción.” Con estas palabras inicia su libro *Arte e Industria* el profesor Herbert Read.

Palabras que fueron probablemente escritas en 1934, y digo probablemente porque las tomo de la versión española de su libro, publicado en 1961, y no sé si corresponden a la traducción de la primera edición inglesa del mismo. Sea como fuere, no solamente no han perdido vigencia, sino que siguen siendo una llamada para los métodos de valoración estética en las nuevas producciones de arquitectura industrial y, en general, para cualquier producción artística relacionada con la industria.

En el caso concreto de nuestro país, en los últimos años, se han construido numerosas fábricas. Unas como ampliación de otras más antiguas; otras, de nueva planta.

Todo se viene desarrollando con bastante rapidez y en muchos casos teniendo a la vista los precedentes del extranjero.

De otra parte, la intervención del arquitecto en los edificios industriales, en España va siendo cada vez más frecuente, y, a la vista de las múltiples realizaciones cabe seguramente empezar a plantearse el problema de la valorización estética en las mismas.

Herbert Read proclamaba la necesidad de concebir “nuevas normas estéticas para los nuevos métodos de producción” y se refería seguramente al establecimiento de valores nuevos que sirvieran para una justa apreciación estética no

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* nº 95, noviembre 1967, p.1-5. COAM.

Este escrito es la introducción a un número monotemático sobre industria de la Revista *Arquitectura* nº 95 en noviembre de 1967, donde entre otras se publica y es portada la Fábrica de chorizos en Segovia de Inza y Dols.

sólo de un objeto industrial cualquiera, sino también para el caso concreto de una fábrica, como edificio integrante de un proceso industrial, con sus máquinas, servicios y estructura.

La fábrica es ya un nuevo tipo de máquina, pero un tipo de máquina muy peculiar, ya que sus componentes no son todos de tipo mecánico y su adecuación a los fines perseguidos no puede ser únicamente valorada según los patrones propios de la ingeniería. Entrarán en juego, para una justa valoración puramente arquitectónica, las cuatro variables de función, material, comportamiento del material y forma. Variables interdependientes entre sí y seguramente únicas para establecer una primaria estimación del edificio. (Además de estas variables, después, sería posible tantear los problemas económicos, los cuales, en principio, son desde luego extraarquitectónicos, y por rara paradoja son aquellos que con mayor gusto suelen ser valorados por los arquitectos aficionados a la economía conversacional.)

En los edificios industriales, la variable función cambia extraordinariamente de prisa, tanto en el campo cualitativo como en el cuantitativo, y en esta circunstancia trae el consiguiente desplazamiento de las otras tres variables a veces con la misma rapidez e intensidad. Así, pues, el aviso de Read para una nueva búsqueda de nuevas normas estéticas de valoración en el problema de los procesos industriales es válido para el caso concreto de las fábricas, y no sólo es válido, sino que además es urgente.

Para empezar, pues, estimo conveniente tratar de rebuscar en las posibles relaciones existentes entre la primera variable, es decir, la función y los problemas que plantea la arquitectura de las fábricas. Nunca dejan de producir sorpresas las teorías funcionales que aseguran el consiguiente subproducto de belleza a partir del solo y exclusivo cumplimiento con las bases que impone la función.

Ninguno de los duros y misteriosos caminos del proceso creativo, con toda la carga de impresiones, instintos y temblores del subconsciente para el parto doloroso de lo bello figura para nada en tan sencilla propuesta funcional.

Hay que leer a Aalto en *El huevo del pez y el salmón* para comprender su entera sumisión a la función -cinco años con la biblioteca de Viipuri- y al tiempo su desasosiego para tratar de explicar un poco su recorrido. “La construcción -en este caso la razón o lo que quiera llamarse- son un todo con la creación; su parte en la creación es más o menos trascendental. Aquí los sentimientos profundos, los que no se pueden definir, entran en juego. Pero es necesario considerar que se ha llegado a un grado de desarrollo elevado cuando se tiene en cuenta lo que se

ha logrado en arte moderno; aquellos resultados donde un hombre, no habiendo tomado parte la inteligencia constructiva, que es necesaria para el trabajo creador, ha podido, gracias a esta forma cristalizada, recibir impresiones positivas únicamente con la ayuda de lo que se puede definir, que se llama sentimiento.”

Por función, término que tanto entusiasmaba a Sullivan, a mi juicio, se entiende el ejercicio de una actividad viva y dinámica -casi pudiera decirse fisiológica- que se quiere realizar con la construcción.

Esta persecución intensiva de todas y cada una de las necesidades de la obra, donde luego viene como consecuencia del movimiento funcionalista y ha facilitado al arquitecto actual distintos caminos. Más complicados y sugerentes en la arquitectura industrial que en ninguna otra, seguramente por la misma variabilidad y complejidad de las propias necesidades de la industria.

Estos aspectos modificativos, proceso creacional, consecuencia del período funcionalista son, a mi entender, por lo menos los siguientes:

1. Absoluta libertad en la elección de los tipos estructurales, tomando como única condición la eficiencia mecánica y la educación de las necesidades interiores y de clima.

(La aportación de nuevos materiales y sistemas constructivos viene también determinada por la misma libertad de selección para cada caso particular, supeditando a veces la originalidad y novedad de la solución -para un caso- general a la eficacia comprobada de una solución más local.)

2. Repugnancia decidida por la ornamentación ficticia, cuya justificación, desde mi punto de vista totalmente utilitario carece, en absoluto, de fundamento. Admitiendo única mente aquella que procede de la propia naturaleza del material o de su puesta en obra.

3. Admiración por las formas técnicas y por las realizaciones formales industriales.

Sven Hesselgren, en su obra *Los Medios de Expresión en la Arquitectura*, interpreta la conocida frase de Le Corbusier “la casa es una máquina para ser habitada” diciendo que implicaba la creencia que si un edificio cumplía perfectamente su función material en su carácter de conjunto mecánico, ya no era posible exigir más del mismo. Pero en realidad ningún arquitecto proyectó casa alguna de acuerdo con esta doctrina, ya que, hasta en el más ortodoxo, existía un deseo de

que aparentara llenar sus funciones... Esta tendencia a considerar no solamente lo físico, sino también lo percibido es lo que puede elevar la técnica de la construcción a un arte”.

La expresión visual de las funciones técnicas, incluso en casos ajenos a la arquitectura (construcción de barcos, locomotoras, puentes, silos, etc.) es, desde luego, consecuencia del período funcionalista y, posiblemente sea, a mi juicio, una de sus más jugosas aportaciones para la ampliación del campo de valores semánticos en el terreno de la expresión arquitectónica.

4. Descubrimiento de nuevos caminos a través del Reino Orgánico, buscando no sola mente la perfección en el conjunto, sino también en cada una de las partes que lo constituyen. (En este aspecto es de notar cómo se manifiesta un verdadero olvido al no reconocer el despilfarro con que la Naturaleza realiza muchas veces sus actividades. Detalle éste, en cierto modo, contrario a los principios funcionalistas.)

Este enlace de las partes al todo, así como de unos elementos de la Naturaleza con otros, sin aparente relación de funcionamiento entre ellos, constituye uno de los más fantásticos, inexplorados y misteriosos caminos del arte constructivo actual. Por los nervios del ala de un insecto y las nervaduras de una hoja de árbol, los anillos del desarrollo de una madera y los sedimentos depositados por el agua, y miles y miles de formas y fenómenos naturales presentan aspectos constructivos y formalmente casi idénticos, aunque ni sus funciones ni su origen sean los mismos.

Andreas Peininger, en su libro *Anatomía de la Naturaleza*, advierte cómo ciertos objetos naturales entre los que no existe la menor relación estaban formados por los mismos principios básicos.

También Le Corbusier, en su libro *La Maison des Hommes*, presenta un famoso dibujo del tilo y una hoja señalando la estupenda analogía entre los nervios de la hoja y la estructura de las ramas del árbol, como símbolo de enlace del todo con las partes.

5. Aportación clara de nuevos vocablos: verdad, autenticidad, simplicidad... Con el deseo de que la veracidad externa acuse al exterior aquella otra veracidad interna -que persigue con la máxima minuciosidad-: la educación real de la forma con la función a la que sirve. La complejidad de las funciones industriales exige, en muchos casos, una correspondencia formal externa del continente con el contenido.

Con estas cinco notas -que no constituyen una relación exhaustiva- pretendo solamente limitar un poco las tendencias más notables de los principios básicos funcionalistas y trato, al mismo tiempo, de señalar aquellas condiciones que, a mi juicio, han supuesto una aportación o la apertura de un camino.

(También quisiera separar lo más deleznable de lo auténtico, aun a riesgo de rastrear por terrenos tan pisoteados como son los que forzosamente hay que caminar para moverse por donde vengo andando.) Si la adaptación de la forma a la función constituye un principio evidente, si se puede realizar esta adecuación sin ninguna preocupación estética preliminar, ¿qué fundamento tiene el convencimiento de que de tal adecuación brota la belleza?

Pero antes de contestar a esta pregunta pienso que conviene recordar aquel largo proceso que precedió al nacimiento de lo que se ha llamado arquitectura “moderna” y en el cual es bien patente la influencia que han tenido las construcciones industriales.

Cuando en el primer tercio del siglo XIX, Schinkel, lleno de inquietudes y de problemas, descubre que en las edificaciones industriales de Manchester no hay nada de arquitectura y se da cuenta que solamente están hechas para satisfacer una serie de necesidades elementales, se disgusta bastante y, desde luego, no reacciona como lo hubiera hecho un funcionalista. Reacciona como un arquitecto que contempla una arquitectura que le parece mal. Piensa que aquello no puede mejorarse con la simple adaptación -entonces tan en boga- de uno cualquiera de los estilos conocidos. Desde el fondo de su alma le salen unas palabras que escribe en su diario, como recuerda Behgendt: “Todas las grandes épocas han dejado un testimonio de sí mismas en su estilo de construcción, ¿por qué no podemos tratar de hallar un estilo para nosotros?”

Este sentimiento, que se descubre con frecuencia a todo lo largo del siglo XIX, es expresado así, algo realmente inédito. Nadie había pensado crear un estilo. El estilo proviene del cansancio colectivo ante unas formas usadas hasta la desesperación, y del empuje conjunto de unos pocos para intentar hacer algo nuevo. Formas nuevas que precisamente a causa de aquel cansancio ante lo visto tantas veces, consiguen una aceptación que desde luego no hubiera obtenido en otras circunstancias.

Es posible también que aun ahora se haya repetido una situación semejante. Los que, deseando cambiar, trataron deliberadamente de crear un estilo, no acertaron, y, sin embargo, el camino indirecto del funcionalismo produjo unos frutos auténticos por obra de aquellos que no pretendían un estilo nuevo. La necesidad

de formas nuevas, en los edificios industriales, era bien clara. No era válida, en efecto, la repetición de elementos para necesidades diversas. No era válida tampoco la ampliación de temas clásicos.

La situación de las construcciones industriales, a principios del siglo pasado, obedecía, según creo, a tres distintas situaciones:

1. Aquellos edificios que solamente buscaban la utilidad, basados en técnicas artesanales. La economía y la utilidad eran las únicas motivaciones a tener en cuenta. La producción mecánica estaba supeditada a las normas de la artesanía.

2. Las realizadas por los ingenieros, tales como puentes, estaciones de ferrocarril... Temas desde luego despreciados por los arquitectos, que, como dicen Penoyre y Ryan, en relación con Inglaterra “rehusaban tener algo que hacer en temas tan bajos” (*The Observers Book of Architecture*).

3. Las realizadas con materiales nuevos, con toda la expresión de sus cualidades. No de un modo oculto, sino presentando abiertamente las posibilidades de cada material.

Tal concepto dio, asimismo, origen a la creación de nuevas formas. Eiffel y Labruste demostraron auténticos alardes de técnica de construir; incluso Paxton, que era jardinero, fue un innovador. Refiriéndose a esto, recuerda Read cómo “los ingenieros que construyeron el puente Foth y el Palacio de Cristal; los ingenieros que en años más tarde desarrollaron el automóvil y el aeroplano, fueron quienes inicialmente surgieron, sin tener conciencia de ello, los elementos de una nueva estética”.

En estas condiciones la idea de función no puede ser más fecunda, como vio muy claramente Sullivan. Por función puede entenderse la actividad vital de un determinado órgano o aparato de los seres vivos. “La función crea el órgano”, decían los filósofos. Estaba, pues, bien claro el papel del proyectista: crear el órgano capaz de servir a la función establecida como fin.

De aquí que pronto aparecieran las dos tendencias de siempre: la tendencia orgánica, cuyo modelo es la estructura de los seres vivos, y la mecánica, cuya fuente de inspiración, su eje principal, era la máquina. Segura y adecuada a su finalidad. “El Bauhaus aceptó la máquina como el vehículo esencialmente moderno de la forma y procuró llegar a un acuerdo con ella”, escribe Gropius, y más adelante continúa recalcando el formidable impacto maquinista: “El paso de la producción manual a la maquinista preocupó tanto a la Humanidad durante un siglo,

que en vez de hacer frente a los auténticos problemas de diseño, los hombres se contentaron con estilos prestados. Por fin, esta situación ha sido superada. Una nueva concepción de la construcción, basada en realidades, se ha desarrollado y con ella se ha llegado a una nueva percepción del espacio, que es nueva y diferente...”

Pero en este proceso del funcionalismo, en el cual la belleza brota inesperadamente, sin buscarse, tal vez no se ha tenido en cuenta algo importante, al menos deliberadamente: que la solución funcional, es decir, la determinación de la forma por una adecuación a la finalidad no proporciona solución única, sino que los resultados pueden ser variadísimos.

Desde el primer proceso, vulgar y tosco, que pretende por cualquier procedimiento empleando sólo técnicas conocidas, la adecuación de la forma a la función, hasta aquellas otras soluciones acaso perfectamente refinadas que por el solo hecho de emplear nuevos materiales o sistemas de cálculo aspiran a la utilidad, pero con la inconfesada esperanza de conseguir formas bellas que puedan representar, además, una verdadera novedad.

De todos son conocidos casos de especialistas mundiales contemporáneos en las técnicas de cálculo cuyos resultados plásticos son ciertamente muy discutibles.

De todos modos me parece conveniente recalcar, aun a riesgo de abundar, que con absoluta seguridad puede decirse que no ha habido jamás arquitectura alguna cuya persecución de la utilidad no haya sido, cuando menos, apreciable. Hasta en Vitrubio puede leerse aquello de “apta et commoda distributio”. Es posible, eso sí, que en la ordenación desvalores que precede a la ejecución del proyecto, lo útil haya ocupado una posición menos relevante, pero es bien seguro que nunca ha dejado de figurar en la escala. (El proyecto perfecto no existe. Ya se sabe.)

Probablemente por este motivo las tendencias funcionales más equilibradas han adoptado una solución que podríamos llamar intermedia. Reflexivamente han sabido buscar -desdeñando como dato preliminar los valores estéticos- aquel orden racional que permite que la forma se adapte a la función, estableciendo previamente todos los matices y todas las calidades con que deba ser realizada la función.

En definitiva es claro que lo bello es el orden. Y quiere definirse como sea; la condición más pura y fresca de la arquitectura es la de ordenar. Cuando precisamente los sentidos perciben más fácilmente esta ordenación, la razón recibe abiertamente su llamada.



## UN ARQUITECTO JOSÉ ANTONIO CODERCH\*

José Antonio Coderch es un arquitecto cuya línea de trabajo, a lo largo de veintitantos años de profesión, presenta algunos aspectos que pueden, sin duda, resultar aleccionadores. José Antonio Coderch es en este sentido, un maestro. (Estas opiniones son personales, y, por eso mismo, no conviene que sirvan para despertar ningún posible resquemor entre algún arquitecto cuyo volumen de obras, capacidad de trabajo, importancia de realizaciones o años de ejercicio profesional puedan ser superiores. No se trata de organizar un campeonato.)

Pretendo solamente señalar las notas más significativas de su quehacer de arquitecto, porque estimo que pueden sernos útiles a muchos. De manera que tendré que discurrir a lo largo del filo de la espada que separa el desaforado canto de alabanza de la fría observación. También tendré que elegir dos o tres cosas y dedicárselas a aquellos compañeros que gustan de su propio oficio -que lo aman casi- y lo haré con el convencimiento de que tal afecto suyo, acaso sea la mejor manera de servir al prójimo. Lo que también nos hace falta.

José Antonio Coderch es un arquitecto cuya relación de obras es más bien corta hasta el momento: el volumen de las mismas no es importante; la mayoría de ellas son pequeñas. Las más notables, por su tamaño al menos, le alcanzan al borde de los cincuenta. No se aprecia la prisa en su labor. Concienzudamente, afinadamente también, José Antonio Coderch ha venido aclarando, obra por obra, unas pocas maneras, unos cortos modos de hablar en arquitectura, unos poquitos medios expresivos, con una sencillez nada espontánea, y, en cambio, muy fecunda y duradera. (Esto lo digo acordándome de que lo espontáneo no tiene gran cosa que ver con lo intuitivo. Lo espontáneo es veloz; lo intuitivo, misterioso.)

Tales maneras, al parecer de fácil reproducción por su limitado repertorio formal, vienen pulidas, lavadas y enjuagadas desde Sitges al Girasol. Como los cantos rodados en su persistente y repetido perfilarse.

---

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* nº 107, noviembre 1967, p.1-2. COAM

Este es uno de los aspectos que, a mi entender, presentan mayor atractivo por su contenido didáctico, para los que queramos hacer uso de él. Es decir, aquel constante y estupendo control del profesional que se sostiene a caballo entre el modista y el inventor. El señor que aguarda con calma el empuje de lo nuevo y que se aguanta las ganas de crear obstinadamente. El que recrea más que nada.

Augusto Rodin, en su testamento espiritual dirigido a los jóvenes artistas, les decía cosas como ésta: “¡Paciencia! No contéis con la inspiración. No existe. Las únicas cualidades del artista son: prudencia, atención, sinceridad, voluntad. Cumplid vuestra tarea como honrados obreros...” Esto mismo ha pedido muchas veces José Antonio Coderch. Estos han sido sus medios de trabajo.

José Antonio Coderch, intuitivamente, en muchos casos; acaso subconscientemente, sin la alegre inspiración al estilo romántico: haciendo uso de sus facultades más claras y adecuadas ataca los problemas, a su manera, con una dedicación muchas veces nocturna. Se le podría llamar surrealista porque acaso tira del sueño, atento al detalle que se escapa entre los dedos. Se adormila entre los problemas, los elabora, los duerme. Con atención y con prudencia muy medidas. He visto a José Antonio Coderch en su casa de Barcelona, a veces cansado, inconstante, extraordinariamente veraz... Le he visto en su estudio trabajando en un proyecto nuevo, hace unos días...Se miran las secciones de Torre Valentina, con su ansia por “ver hacia fuera”. (Las ventanas sobre las terrazas, para ver por encima. Para dejar escapar la vista por el aire hasta el mar.) Se cogen estas secciones -digo se abaten- y tenemos casi las plantas del edificio que está proyectando ahora. La vista que se escapaba en sección vertical sobre las terrazas -ahora en planta- se escapa por derecha o izquierda hacia fuera.

Tengo la absoluta certeza de que tal transposición de sección a planta de un proyecto a otro requiere una increíble atención que hace grabar, como en una pantalla cerebral, aquel problema, aquella inasequible, aparentemente, solución que quedó señalada no sólo para una obra, sino para toda una trayectoria de trabajo. Estoy convencido también de que la transposición de planta a alzado, el equilibrio entre los planos horizontales y verticales es privilegio de los grandes maestros.

Esta manera de trabajar -la forma de hacer del artista- es discutible, es atacable... Se habla del precio de la hora de arquitecto, del acogerse a estudios colectivos. El futuro de la arquitectura esté acaso en tales soluciones. José Antonio Coderch -según comentaba con él- es un “arquitecto de portal”, igual que un zapatero de portal -con aquella tremenda persistencia, a la vez machacona y somnolienta-surrealista que dicen- que permite un perfeccionamiento lento y sistemático de

soluciones aparentemente elementales. Tan elementales que parecen haber sido vistas, halladas o inventadas antes. (Esto, ahora que me acuerdo, es el auténtico sentido de la tradición viva.) Tales condiciones de trabajo requieren, ante todo, un estupendo amor al oficio, el cual sitúa el quehacer del arquitecto en un plano de plenitud tan amplio que le permite permanecer a cobijo de cualquier acometida de servilismo formal al uso. Está por encima de las ganas de tender hacia los modos de los grandes maestros. Permite admirar, e incluso amar, la obra de ellos sin perder aquella postura de absoluta y cautelosa libertad, fundamental para cualquier acto creativo.

La auténtica y verdadera libertad no es inconsciente; es cuidadosa, prudente y atenta. Pero en el extremo decidida y rotunda. Ninguna cosa puede haber más hermosa que ella ni más necesaria al artista. Es seguro el don más grande que recibí de Dios. (Muchos de aquellos “paladines” de la libertad, muchos de aquellos que la gritan por su nombre no suelen conocerla ni de vista.) “La libertad está allí donde vive un hombre que se siente libre”, decía Guareschi cuando estaba preso. Y el hombre que se siente libre, verdaderamente libre, no suele ser ni tonto ni inconsciente. Igual que no es valiente el insensato. José Antonio Coderch se ha mantenido absolutamente libre ante los grandes maestros. Y los quiere y los admira. Que yo lo sé. Pero su tenacidad en la búsqueda le impidió siempre un alegre o cerril sometimiento.

La preocupación por proporcionar un buen servicio a sus clientes es otra de las constantes más claras en la obra de Coderch, hasta el punto de que tal preocupación ha llegado a transformarse en un elemento de trabajo. El diálogo con el cliente constituye para él una excelente herramienta para pulir las formas y lograr un mayor afinamiento en las soluciones. José Antonio Coderch precisa, para su quehacer, del encuentro directo con la persona para la que trabaja, de tal modo que -según indica él mismo- no se presenta a ningún Concurso “porque como no conoce al cliente, no puede hablar con él”.

(Con sencillez advierte cómo muchas soluciones de detalle le han sido proporcionadas por la propiedad. Y más aún el triángulo, necesario para toda obra, promotor o cliente, arquitecto y constructor, forma para Coderch una entidad en la que es indispensable la presencia de las tres piezas. La coincidencia de arquitecto y cliente no es válida tampoco.)

Tal servicio al cliente no implica adocenamiento, sino deliberada actitud de recopilación y aprovechamiento de datos. Pero en ninguna de las obras de Coderch se advierte un abandono en la búsqueda de soluciones. Tal dualidad de servicios -al cliente y a su arquitectura- constituyen, a mi entender, una ejemplar postura

mantenida a lo largo de todo su ejercicio profesional.

Las promociones de jóvenes arquitectos que van saliendo de nuestras Escuelas repiten casi invariablemente -al ser preguntados por aquellos arquitectos que consideran en España “los mejores”- una corta lista de nombres. Algunos de estos nombres quedaron incluidos en tal lista (que se transmite por tradición oral, y de la que no existe documento escrito, desde hace más de veinte años) por algunas obras interesantes, e incluso muy buenas; y se mantienen en la misma acaso por una cierta inercia propia de dicha transmisión verbal.

No se ha hecho, seguramente, una revisión seria de las trayectorias profesionales de tales “elegidos”, algunos de los cuales levantaron el dedo en el centro de la arena como aquel torero famoso y siguen con el dedo levantado en barrera de sombra.

José Antonio Coderch está sin duda en esta “lista” y se mantiene en ella -como algún otro- sin aspavientos. Con aquellas decididas veracidad, libertad y sencillez que vienen del sereno examen de los errores propios y proporcionan, entre otros agradables productos, el de la comprensión hacia el trabajo de los demás.

*Arquitectura* dedica este número a la obra de José Antonio Coderch y a la Sesión de Crítica de Arquitectura sobre su más reciente obra, el edificio Girasol. Sirvan estas modestas notas como presentación de su figura.

## NOTAS SOBRE UN COMENTARIO\*

En la Sesión de Crítica de Arquitectura que sobre el edificio Torres Blancas de Sáenz de Oiza tuvo lugar en Madrid la primavera pasada se me pidió un comentario. Como ha ocurrido en otras Sesiones, a pesar de estar presentes personas de mayor y mejor significación que yo, creo recordar que hube de iniciar el coloquio, sin duda para “romper el fuego” y dar paso a otras opiniones más certeras. Entonces dije literalmente: “Torres Blancas es un edificio extraordinario y creo que no debería repetirse.” En el calificativo “extraordinario” deseaba incluir las siguientes notas:

1ª. La “singularidad” que tal edificio adquiere en relación con su propio entorno urbano.

2ª. Su “excepcional” condición formal.

3ª. Las peculiares circunstancias que concurrieron en el desarrollo del proyecto y en la consecución de la propia obra.

Voy a tratar de aclarar estos tres puntos y después pondré en tela de juicio las posibilidades de repetición o insistencia en el camino emprendido con este edificio. (¿Es un final de trayecto? ¿Es una parada discrecional? ¿Es una apertura?)

1º. La singularidad como origen del proceso expresivo. -La falta de uniformidad en relación con el conjunto urbano que rodea a un edificio confiere a éste -aun prescindiendo de sus condiciones formales o de proporción- un carácter específico de singularidad que le diferencia de sus vecinos.

Esta falta de uniformidad con el conjunto no está en el caso de las Torres Blancas -condicionada al uso del edificio-. El edificio no es diferente a los demás porque vaya a destinarse a un fin distinto al que tienen la mayoría de los que le rodean. El destino del edificio es el mismo. Es también un edificio de viviendas.

---

\*Publicado en: Revista *Arquitectura* nº 120, diciembre 1968, p.21-26. COAM.

Este escrito forma parte de un conjunto de textos de los arquitectos C. Inza, F. Longoria y R. Bofill dentro del número monotemático sobre Torres Blancas de Oiza en la Revista *Arquitectura*.

El deseo de singularidad empieza ya a condicionar el planteamiento expresivo del edificio. (Aun antes de pensar en el material; aun antes de iniciar el proceso de búsquedas formales de estructura, aun antes de estudiar su desarrollo en altura.)

El expresionismo arquitectónico de Torres Blancas aparece patente desde los primeros pasos del proceso-creativo: Se trata de levantar un edificio en torre. Diferente, separado, que necesitará un volumen de aire libre -de vacío visual- por sus cuatro orientaciones que lo aisle del resto. Deberá también ser más alto, más fuerte y más bello.

La separación material de los edificios próximos es, evidentemente, necesaria para edificar una torre, y debe servir para hacer una valoración visual de las cualidades estéticas de la misma. Sin embargo, a mi juicio, en el caso de Torres Blancas existe un deseo inicial de lograr una sustancial separación expresiva, no sólo de los edificios que constituyen su entorno material, sino de otros muchos.

En este sentido creo interesante señalar cómo la singularidad, la falta de uniformidad del edificio en relación con el conjunto urbano en que se alza, es originariamente el punto de partida para iniciar una búsqueda (a mi entender más expresiva que tecnológica) en un campo conceptual mucho más amplio.

El considerar a Torres Blancas como un edificio singular, porque estructural, proporcional y plásticamente se diferencia del resto de los edificios de su entorno, me parece verdadero, pero no suficiente. El efecto más notable, según creo, es de planteamiento. Ciertamente, este edificio podría haberse construido igual en otro lugar; incluso creo que acaso en algunos aspectos es posible que el resultado de conjunto hubiera sido más espectacular o más acertado; pero estimo que el punto más destacable de su singularidad es ajeno a la elección de emplazamiento. Ella nació mucho antes que la elección de enclave, y, por tanto, mucho antes que el edificio. Tal vez también antes que el proyecto.

Al principio de este apartado se dice de la singularidad como origen del proceso de expresión arquitectónica, y no quisiera que se interpretara de otro modo distinto a lo que trato de escribir: Entiendo que lo singular no es equivalente a lo individual, y creo, por eso, que dentro de tal término cabe el concepto de grupo. Lo “singular” no es tampoco equivalente a lo “original”, según creo. La “originalidad” es -a mi entender otra vez- un esporádico, desorganizado y momentáneo conato de apertura, generalmente individualista y excesivamente confiado. El deseo serio de prosperar en la investigación y la apertura de vías constituye -me parece- una singular ocupación, tan necesaria como arriesgada.

2°. La condición formal. -La condición más expresiva de Torres Blancas no es su altura. Ciertamente su dimensión vertical predomina sobre las demás, pero no es -a mi juicio- la que da la nota más significativa de su carácter.

Antes dije que el emplazamiento de este edificio tiene un valor secundario para un análisis circunstancial como éste.

Torres Blancas es una pieza, y como tal deseo verla; se tiene ante la vista y se valora. Se sabe para qué sirve y se pretende abstraerla de su colocación. (Algo parecido sucede con el Museo Guggenheim.) De modo que el hecho de destacar sobre los edificios que le rodean no le confiere, según creo, el carácter de torre. Es solamente un poco más alta que los otros. Su singularidad se manifiesta más por la forma y por el material que por las proporciones.

El expresionismo de Torres Blancas sigue, pues un vigoroso planteamiento en el largo camino de su proceso creativo. Tratemos de recorrerlo un poco, empezando por considerar el material, casi único, que forma el edificio. El hormigón es un material de enormes posibilidades constructivas y es también uno de los más tentadores para muchos arquitectos del momento actual, al menos en este país.

Su capacidad de moldeado permite diferenciar una pieza de otra con mucha claridad. Es un material rotundo, un poco bárbaro, un poco falsamente modesto y a veces insultante. Nos gusta a los españoles.

Sin embargo, aquella posibilidad, intrínseca al propio material, de separarse, de articularse visualmente hasta poder formar por tremendas piezas un “enorme objeto arquitectónico”, ha sido escasamente perseguida. (Mas andando está el camino de las “conchas de candela, de las aladas velas de Utzon, de los bunkers”...) Una semántica del hormigón apoyada en el implacable articulado casi mecánico -de imponentes piezas enlazadas- está aún por oír. Pues bien, precisamente en este aspecto acaso sea Torres Blancas un valeroso intento. Las diversas piezas -escaleras, terrazas, servicios- se articulan hasta constituir un todo en el que cada parte expresa de alguna manera su uso.

Torres Blancas, en mi opinión, es un objeto mucho más arquitectónico que orgánico (ya que los elementos que la integran “significan” individualmente con un lenguaje excepcionalmente articulado). Con un sistemático y reiterado mecanismo, a pesar de la tecnología manual de su material básico.

El método estructural de pilares y vigas ha sido sustituido por muros portantes, de tal modo que en este aspecto nada tiene que ver con el planeamiento resistente del rascacielos, donde los muros no pesan. Por consiguiente, se me antoja

también que tal estructura constituye -aunque sólo sea desde un punto de vista histórico- un salto atrás en la tecnología de la construcción de edificios de altura. (Deseo que quede claro que me refiero al empleo de muros de carga como sistema estructural, y me pregunto si este planteamiento forma parte de un proceso de revisión, en cuyo caso sería, sin duda, un plan-teamiento válido.)

De otra parte, el empleo de muros portantes en este edificio de tipo torre presenta insospechadas fórmulas expresivas susceptibles, a su vez, de posteriores revisiones tecnológicas, económicas, etc., directamente proporcionales en intensidad a la importancia de la obra. Así, pues, estimo que la singularidad formal y estructural de Torres Blancas tiene un carácter más experimental que monumental. (Aunque pueda calificarse de “monumento experimental”, yo entiendo que es un “monumental experimento”).

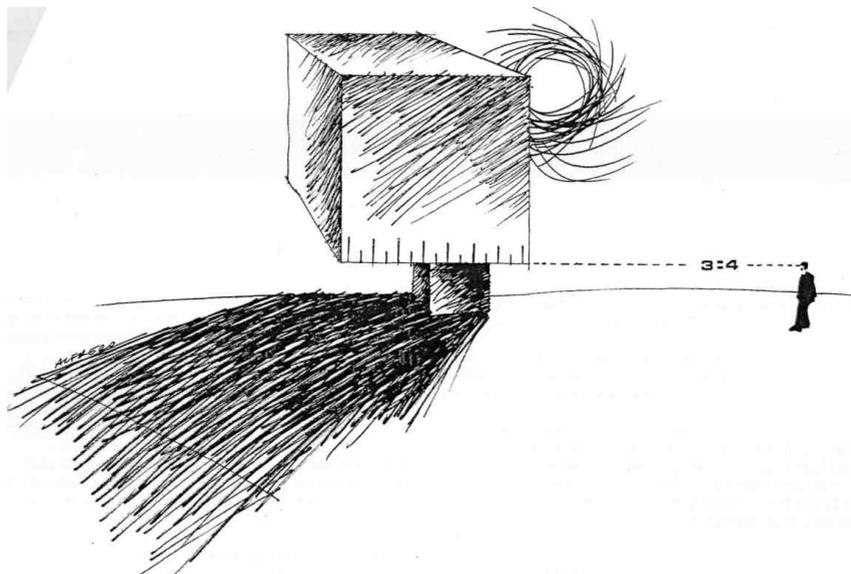
Será, quizá, discutible la elección del campo experimental. ¿Será acaso vulnerable su finalidad? Podrá objetarse que las líneas de fuerza de tal campo son excesivamente difusas... Sin embargo, creo que estas consideraciones caen fuera de un análisis como este, y además no restan fuerza alguna a su enfoque.

3°. Las circunstancias. -Torres Blancas es el producto de una labor colectiva, extraordinariamente cualificada. Es el resultado del esfuerzo conjunto del triángulo clásico: promotor, constructor, arquitecto. Las circunstancias en que este trabajo se ha desarrollado son, más o menos, conocidas de todos...

La labor de diseño, el prolongadísimo proceso del proyecto, la meticulosa metodología de su desarrollo, ha tenido lugar en muy singulares condiciones y se ha llevado a cabo, a lo largo de años, por muy singulares talentos... En una palabra, parece ser, sin duda, una labor difícil y, sobre todo, muy arriesgada. Una obra que requiere coraje colectivo. Todos estos aspectos y los que vengo anotando desde el principio me llevan a una conclusión, que ya dije otra vez: que me alegra su singularidad y me alegra también que las Torres Blancas—por rara paradoja—sean una sola. Esta opinión no anula, a mi entender, las posibilidades de apertura o ejemplaridad que pueda encerrar tal experiencia, pero no se me ocultan los peligros que podría traer un intento semejante a más ramplona escala.

Deliberadamente dejo aparte toda posible desviación hacia otro terreno de más actualidad, también entre los arquitectos. Me refiero al “aspecto socio-económico del problema y sus consecuencias e interrelaciones ecológicas en las sociedades de consumo”. Tema seguramente trascendente, pero del cual no sé una palabra. Traté simplemente de valorar un trabajo.

## LA ARQUITECTURA POR DENTRO Y LOS RESORTES SECRETOS\*



El campo por el que se desenvuelven las actividades del pensamiento arquitectónico es extensísimo y muy complicado. Sus bordes tampoco están delimitados con precisión: son confusos y se prestan a discusiones. Avanzan o se retiran al paso de los tiempos, y por esto mismo parece muy difícil definirlos.

La Arquitectura y el Urbanismo, sin ir más lejos, entremezclan bastante sus fronteras; otras ciencias, otros sectores de la cultura y de la técnica se introducen o van siendo invadidos por la bolsa del aceite arquitectónico. Por otra parte, los deseos de expansión por territorios que se tenían por ajenos son ahora más frecuentes entre los profesionales de la Arquitectura. (“La Arquitectura es todo -se afirma con entusiasmo- , porque es la vida misma de los hombres.”)

\* Publicado en: Revista *Arquitectura* n° 123, marzo 1969, p.37-42. COAM

Por consiguiente, a la vista de tan interminable panorama resulta, cuando menos, aconsejable el consumo masivo de claridad para poder entenderse mejor.

“La actividad intuitiva -afirma Croce-, tanto intuye cuanto expresa.” A todo lo cual podría añadirse, consecuentemente, que “la actividad intuitiva tanto más claramente intuye cuanto más claramente expresa”.

Quisiera, pues, usar esta cita como base para las consideraciones que me propongo hacer en relación con algunas zonas del campo de la expresión arquitectónica. Me refiero a parajes menos abiertos de ordinario, zonas un poco privadas en las que se encuentran resortes tal vez ocultos, pero no por eso menos válidos, que se han manipulado en muchísimos procesos creativos de arquitectura.

Intentaré explorar -sin pretensión filosófica alguna -aquellos lugares- digo- tan viejos como el arte, con el solo deseo de exponer, y trataré también de acentuar mi opinión de que son tierras útiles en su naturaleza misma, aunque exijan en nuestros días una mayor y mejor programación de uso que aquellas otras tradicionalmente consideradas como más propias de nuestra actividad profesional.

Muchos de los trabajos sobre temas relacionados con la Arquitectura que se producen en este último tiempo vienen envueltos en una suerte de neblina así como misteriosa. Parecen exigir una especial preparación, como astrológica, para su sola comprensión.

Los temas son concretos, claros. Las perspectivas que ofrece su título son, casi siempre, fascinantes; al iniciar su lectura, se queda uno pensativo, prendido de la esperanzadora idea de prosperar. Pero luego se presenta, de improviso, un fuerte sentimiento de desazón producido por la razonable duda de padecer aguda cerrazón mental o de no haber acometido el tema con suficiente entusiasmo.

De modo que, una vez insistido -con mayor coraje- en su lectura y habiendo desechado, por amor propio, la idea de la cerrazón, se presenta de nuevo un notable recelo o sospecha de hallarse frente a un fenómeno de oscurantismo, ya sea deliberado, ya natural. (A propósito de esto, recuerdo, otra vez, cómo Croce se explica: “Razonar bien equivale a expresarse bien, porque la expresión es la posesión intuitiva del propio pensamiento.”)

Pues bien: tal fenómeno se puede considerar lo suficientemente repetido como para llegar a inquietar un poco la idea de que puedan empezar a considerarse como útiles o válidos el confusionismo y la oscuridad. Estimo, según vengo escribiendo, que existen zonas arriesgadas y dificultosas que me parece conve-

niente explorar un poco. ¿Qué no sabremos los arquitectos -a fuerza de práctica- sobre lo absurdo, sobre lo erróneo, sobre lo sorprendente?

Son éstos conceptos familiares para el arquitecto. Se conocen de años, aunque se guardan sigilosamente. Del error, del paso en falso, de la desproporción, ¿cuántas soluciones, detalles e incluso obras no habrán surgido? (De la oscuridad, del embrollo a posta, del barullo... sólo salen -a la larga- el bodrio y el refrito.)

El aspecto sorprendente de las cosas forma parte muy importante de la actividad del arquitecto, y yo diría que el cultivo de tal quehacer ha producido, desde siempre, numerosísimos resultados de primera línea.

Hasta las soluciones más racionalistas, apoyadas en los más serios planteamientos de función, presentan a menudo un aspecto imprevisible. La simplicidad, en sí misma, resulta original y hermosa -en gran parte- por su imprevisibilidad. Nadie esperaba la silla de Breuer. En ella la simplicidad es expresión de lo imprevisto. Inesperado y simple no son dos conceptos opuestos. La simplicidad es, paradójicamente, tan complicada de alcanzar que resulta, por lo mismo, sorprendente.

Insisto, pues, en señalar que lo absurdo, lo inesperado y lo erróneo son conceptos circunstancialmente empleados a lo largo de toda la historia de la Arquitectura.

Los tres presentan algunos aspectos positivos, que son, precisamente, aquello que se dirigen a la ampliación del campo creacional. Tienen también sus áreas trucadas y por eso parece conveniente señalar algunas notas sobre sus procedimientos de trabajo, sin que esto vaya a restar, a mi entender, fuerza alguna al postulado en el que se apoya todo el montaje: la libertad de elección.

## LOS RESORTES SECRETOS

### 1. LO ABSURDO

Se dice en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua que absurdo es aquello que resulta .contrario a la razón. Y después se remacha con otro adjetivo más expresivo: repugnante. Es, sin embargo, notable el hecho de que no se indique que lo absurdo sea repugnante -ni tampoco contrario- a la sensibilidad. Ni siquiera a la intuición, que parece pariente cercana del raciocinio.

Así, pues, para explorar el campo del absurdo pienso que, acaso, alguno de los

procesos de búsqueda existentes, en el que intervengan los valores superiores del hombre, podría servirnos, siempre que quedasen determinadas en él las condiciones de trabajo de tales valores. El método que se me ocurre para tratar de localizar dichas condiciones es, pues, empírico. Aprovechemos como objeto de análisis uno de los movimientos, a mi juicio más interesante, de la historia de las artes: el surrealismo o superrealismo.

Este movimiento cumple, en mi opinión, con dos condicionantes que le confieren cierta validez para poder aplicar a nuestro caso sus métodos y sus hallazgos:

- i) Se desarrolla en el campo del absurdo; y
- ii) Aporta a la labor investigadora valores poco usuales y, en cierto modo, ajenos al raciocinio, tales como la capacidad de sonar y el desvalor de lo irracionalmente puro.

Veamos ahora, ligeramente, sus condiciones de trabajo:

a) *El surrealismo no repugna a la razón.*

¿No será la razón “suficientemente razonable” como para no “meterse donde nadie la llamó”? El juego se desarrolla en un plano distinto. La razón, podría decirse, se mantiene expectante y probablemente “informada” por medio de otro pariente menos formal, el ingenio, que toma siempre parte activa y no firma.

b) *El surrealismo no falsea la realidad.*

Se sitúa detrás o encima de ella, la observa según sus propios métodos. Emplea sus técnicas particulares y actúa siempre con libertad. Manipula con la realidad, emplea la intuición, se duerme debajo de lo consciente y maneja el absurdo como medio de apertura.

c) *Presenta después sus resultados al raciocinio.*

Paradójicamente, su posición es “inteligente”, ya que establece determinadas licencias que le permiten libre acceso a territorios donde el puro raciocinio no puede entrar.

Pasemos, pues, ahora mismo a tratar de aplicar los datos de este somero análisis a los diversos manejos del resorte absurdo, apuntando alguna de las variantes que con mayor tenacidad se vienen presentando en nuestros días. (Antes quisiera dejar constancia, en un momento, de mi resuelta postura de partidario del surrealismo. Del auténtico, audaz e infatigable rastreador de los increíbles pastos de lo absurdo. Mi más desafortunado canto a sus veteranos: a los feroces de las cuevas de Cogul, a los tremebundos de la isla de Pascua, a los papúes, al viejo Brueghel, a los desquiciados canteros del románico, a Modigliani y a San Juan de la Cruz...

Deseo también, en un momento, dejar una señal de mi esperanza hacia las arquitecturas venideras. Esperanza que se apoya en la colaboración de los absurdos con las computadoras que contestan; porque es muy conveniente no olvidar que a estas máquinas hay que preguntarlas.)

1.1. *Resorte absurdo fundamentado en el trueque de lo singular por lo colectivo. Exaltación de la vulgaridad.*

Trataré de aclarar. El dispositivo consiste en el planteamiento siguiente:

- i) Ponderación y elogio de objetos para uso masivo; y
- ii) Configuración semántica de dicho elogio en términos particularmente selectos.

*Los resultados* son los siguientes:

- i) *Sector primario.*- Obtención de cierta singularización a partir de la colectividad.
- ii) *Sector secundario.*- Captación del artificio. Empleo y divulgación.

*Análisis del planteamiento*

Veamos el punto a.- La ponderación de lo vulgar representado por un objeto de uso masivo simboliza el deseo de apertura. Tal apertura aparece matizada de significativa singularidad (para uso de unos pocos individuos). Veamos el punto b: Semejante dislocación o contrasentido queda aún más acentuado con la ayuda del medio expresivo (lenguaje).

*Análisis de resultados*

*Sector primario.*- El deseo de apertura, o salto de lo singular a lo colectivo -expresado en el punto a del Planteamiento-, proporciona, como primer resultado, la singularidad o diferenciación sobre la colectividad.

Tal artificio pone, a mi entender, de manifiesto un defectuoso empleo del resorte absurdo. La intencionalidad queda encubierta, y la realidad, representada verdaderamente por la siguiente identidad: Alabanza del objeto deleznable = posición mental privilegiada, resulta deformada seriamente.

Con una semántica más simple, para uso colectivo, su representación sería, acaso, más adecuada por medio de un sistema de aseveraciones análogo al siguiente:

- a. El bodrio no dejará de serlo por muchos que lo usen.
- b. El elogio del bodrio común pone de manifiesto las ganas que tiene, el que elogia, de distinguirse de los que lo usan. E incluso de los que no lo usan.

1.2. *Resorte absurdo basado en el trastrueque o cambio de los medios con el fin, y al revés. Análisis de objetivos.*

No parece exigir demostración, en un plano exclusivamente racional, el afirmar que un objetivo determina -por su propia esencia- uno, varios o infinitos caminos que, partiendo de un punto de origen cualquiera, se dirigen hacia él.

De otra parte, suponiendo algunos grados de libertad en el individuo para elegir un objetivo determinado -una vez efectuada la correspondiente valoración y análisis de los mismos-, puede también asegurarse que las condicionantes y características del camino a recorrer servirán de variables que influirán en la *decisión* de los objetivos.

Pues bien: resulta, sin duda, contrario a la razón -e incluso la repugna un poco- el tratar de presentar un camino como deliberadamente seleccionado para la consecución de un objetivo cuando realmente lo fue para otro.

El análisis de objetivos que precede a la teoría de decisiones se sitúa, en este caso, en un plano distinto. Ambas actividades quedan incomunicadas y, por consiguiente, la libre intencionalidad de la decisión no puede valerse del apoyo que necesita: "No podrá entresacar" los datos suministrados por el análisis.

Las bases en que se sustenta son distintas, aparecen trastocadas. Se produce el fenómeno del absurdo, intencionada y subrepticamente planteado, así que su empleo no resulta válido. Aquí no cabe la colaboración de posibles hallazgos irracionales con la computadora.

El planteamiento resulta disimuladamente engañoso por cambio de medios y fin, y se producirá la rotura del aparato. Seguro. Cualquier proceso, por detallado que sea, si no expresa con claridad sus objetivos y punto de partida, acusará el impacto .del confusiónismo.

Con esto me refiero particularmente al quehacer de la crítica, la cual -a medida que los métodos de persecución de resultados son mejores y más completos-, en Arquitectura y Urbanismo, se va encontrando más necesitada del conocimiento y adaptación a los esquemas iniciales de cada obra.

La objetividad y profundidad de la crítica se irán afinando con la más detallada información sobre el esquema origen - medios - objetivos. Perderá, acaso, personalidad, pero ganará en datos. Esta labor inicial favorecerá después su trabajo en las fases posteriores. De esto he de hablar luego.

### 1.3. *Resorte absurdo apoyado en el cambio de escala y proporción.*

Desde hace años se viene hablando, con cierta insistencia, sobre la llamada “escala humana”, y aunque últimamente el tema acusa un aparente decaimiento, es conveniente reconocer que ha llegado a bordear los límites del tópico.

Yo creo entender que “escala humana” -especie de *slogan* para una Arquitectura mejor- es un modo de referirse a la medida del hombre, y decir Arquitectura a escala humana es decir Arquitectura a la medida de los humanos. La medida física media del hombre debe de rondar por una altura próxima al metro setenta, y para esto, que lo sabe todo el mundo, no es necesario organizar campañas al respecto. Sin embargo, dice: ¿Cuál será la medida psíquica, sociológica, mental... del hombre? Según épocas.

Un Dux, en Venecia, debería de poseer, seguramente, una talla -de las de este último tipo- muy próxima a los cuatro metros. Circunstancia que puede apreciarse en las dimensiones de algunas puertas y ventanas. Así que, en este sentido, supongo que los arquitectos trabajaban a escala humana, al menos para algunas gentes de aquellos tiempos.

En nuestro tiempo, la mayoría de las arquitecturas, las buenas y las malas, se apoyan en unas medidas relativamente homogéneas, las cuales constituyen una suerte de retícula de la que es difícil escapar. Por consiguiente, dentro de esta tipificación, el concepto de proporción, al uso tradicional, va perdiendo fuerza sensiblemente. La igualdad entre las partes exige, casi, igualdad con el todo. El campo de la armonía se va quedando menos poblado. Aparecen indudables corrientes migratorias hacia zonas más vivas. Se hace poco menos que necesaria la exploración, por lo que el resorte absurdo brilla con extraordinario atractivo. (En este aspecto, nunca se mostró tan sugerente; no presentó jamás tan alucinante poder de captación.) ¿Cómo compaginar la masiva semejanza de medidas con el irresistible deseo de pulsar aquel resorte? ¿Cómo escapar hacia caminos más secretos?

Acometiendo la descabellada empresa de la desproporción, como señal de aviso que ponga de manifiesto sensiblemente la imposibilidad de proporcionar—según el modo clásico—las partes con el todo. (La paradoja de la hoja del tilo, de Le Corbusier: hoja perfecta por la semejanza de su estructura con la de su árbol. ¿Es perfecta la hoja por parecerse al árbol, o es perfecto el árbol por su analogía con sus hojas? El todo es casi análogo a las partes; el tilo es, al menos poéticamente, una excepcional coincidencia. La variada, la infinita respuesta de la naturaleza distingue siempre el todo de las partes.)

## 2. LO ERRÓNEO

Toda actividad humana está sujeta a error, el cual se presenta en mayor o menor cuantía según las medidas preventivas adoptadas y según las dificultades propias del tema. Eso ya se sabe.

En el caso concreto de la Arquitectura, las ocasiones propicias al error son -según se sabe también- innumerables y discurren a lo largo de todo su proceso: planteamiento, proyecto y obra. Sin embargo -y a la vista de tanta variedad-, quisiera limitarme solamente a algunos aspectos de lo erróneo.

Lo erróneo también tiene su escala; admite, pues, diferentes medidas. Esta escala se desliza desde el ligero error casual -errata, error de delineación- hacia el error de concepto (llamado también "de bulto"). Hasta tal punto esta escala es graduable que admitiría clasificación. (Seguramente semejante a aquella que solía aparecer en el capítulo de arenas en los tratados de materiales de construcción: arenas gruesas, semigruesas, regulares, finas, menos finas y finísimas.)

En Arquitectura -insisto-, la crítica más moderna acostumbra, con peculiar que- rencia últimamente, a investigar sobre aquellas zonas donde suele prodigarse con mayor enjundia el error de planteamiento. Zona, por cierto, inicial y general- mente anterior a las actividades arquitectónicas más puras. Este fenómeno, extraordinariamente significativo, ha llegado -a mi entender- a constituir uno de los más sólidos fundamentos de la crítica actual. Podría decirse, en menos palabras, que "la crítica de Arquitectura menosprecia a la Arquitectura". Detecta, eso sí, con rara pericia, el error de planteamiento, y duda mucho de que sea interesante continuar hablando una vez que ha quedado en evidencia la falta de solidez de las zapatas sobre las que se apoya todo lo demás.

Lo erróneo, a mi juicio, es, a la vez, la piedra de toque de la crítica y otro de los resortes con mayor fortuna tanteados en Arquitectura. Es una especie de arma de dos filos. Tratemos de hallar alguna de sus más significativas notas. Sus resortes secretos.

### 2.1. *La explotación del error.*

La crítica condiona, en notable proporción, algunos sectores del quehacer hu- mano. Señala directrices -pocas veces-, advierte con antelación futuras tenden- cias... Acusa errores. La crítica, también, es un producto humano y tiene, por eso, sus simpatías y sus debilidades.

En Arquitectura, la crítica a la que me refiero es el resultado de diferentes juicios; es como la resultante de numerosas componentes que aparecen por distintos sitios. Casi podría decirse que es un clima o, cuando menos, una especie de fenómeno meteorológico que se extiende por la tierra empujado por los más variados vientos.

En efecto -como los fenómenos atmosféricos-, flota realmente en el aire. Se transmite muchas veces oralmente. ¿Somos nosotros mismos nuestra crítica? En el aspecto en que vengo enfocando el tema, yo diría que sí. Al menos diría que la más temible de las críticas la constituimos nosotros mismos. En estas circunstancias de trabajo, el arquitecto adopta una postura de cautela como punto de partida. Postura que condiciona mucho su actividad.

En efecto, el arquitecto percibe -sin saber exactamente cómo- las simpatías, las debilidades, las rigideces. Intuye dónde será acusado con mayor rigor y en qué fases hallará mayor benevolencia. Previene qué tipo de error le será más fácilmente perdonado e incluso estudia estratégicamente sus posibilidades de explotación. Todo lo cual pone de manifiesto, a mi entender, el más grave de los males que aquejan a nuestra arquitectura: la falta de libertad. (El arquitecto trabaja mirando menos a aquellos para los que trabaja que a aquellos que le miran cómo trabaja.)

Se siente rodeado por todas partes; miles de ojos le contemplan. Cada línea, cada pequeño dibujito trazado ocultamente en su tablero sufre su examen.

Lo erróneo se dosifica a impulsos de la crítica y, a su vez, la crítica se tranquiliza y se torna justiciera, según las sugerencias de la moda. La explotación del error, pues, también es, a mi entender, un producto derivado de la actitud del arquitecto ante la crítica. Explotación que será válida si su reconocimiento y examen le obligan a un enérgico cambio de sentido. El error tiene sus grados y las consecuencias serán proporcionadas según esta misma escala. “Las excelencias de las obras equivocadas -escribe Croce- pueden ser de distinto grado e incluso muy grandes y allí donde lo bello no presenta grados, ya que no se concibe algo más bello, es decir, una expresión más expresiva, una adecuación más adecuada; lo feo (lo equivocado), por el contrario, presenta grados distintos que van desde lo tenuemente feo hasta lo grandemente feo. Pero si lo feo fuese completo, dejaría, por eso mismo, de ser feo, ya que le falta la contradicción en que estriba la razón de su ser.”

Estas palabras, extraordinariamente esclarecedoras, ponen de relieve el posible tanteo de posibilidades del resorte erróneo. En efecto, el campo, abierto a la ex-

ploración, queda definido por una circunstancia específica: la falta de contradicción.

Circunstancia que debería servir como condición -al menos necesaria, si no suficiente- para cualquier posible valoración de soluciones en intentos de ampliación.

Si realmente la proporción -en el sentido tradicional- pierde poder en nuestros días y se acomete la empresa del cambio de plano, será seguramente conveniente el planteamiento o programación de ciertas bases que faciliten la labor de enjuiciamiento.

La búsqueda, la persecución desahogada de lo peculiar por pastos menos rumiados requiere, en mi opinión, un momento de descanso para poder respirar un poco.

## *2.2. El resorte erróneo. Su provocación deliberada.*

Es conveniente no perder de vista el carácter de equivocación, de paso en falso que tiene lo erróneo. Carácter que presenta, generalmente, también un cierto matiz de involuntariedad. El que se equivoca se supone que "falla".

De otra parte, todo acto erróneo tiene sus consecuencias, las cuales, en primera instancia, suelen ser desfavorables. (Cabe suponer que la casualidad, en algún caso, las torne en favorecedoras. Sin embargo, por poco científica, esta suposición parece desechable.)

Las consecuencias secundarias, en numerosos casos -sin que el proceso pierda rigor-, adquieren un carácter positivo a causa precisamente de una más intensa dedicación originada por el error. En otras palabras, el error actúa como motor de arranque. En los procesos creativos intervienen, además de la inteligencia, otras variadas potencias humanas que trabajan a niveles de rendimiento que podrían considerarse normales cuando las condiciones externas lo son.

Si, por el contrario, como consecuencia del cambio de planeamiento producido por la equivocación las circunstancias adquieren características de anormalidad, las facultades -con increíble capacidad de adaptación al medio- intensifican su rendimiento y eficacia. Este es un hecho cierto que se suele producir alguna vez en la vida de las personas. Todo el mundo puede contar un caso análogo. ¿Cuántas soluciones, en Arquitectura, no habrán surgido de circunstancias semejantes?

Sin embargo, es de notar cómo la equivocación es, en tales casos, el agente externo modificador de condiciones de trabajo. De modo que no es la que directamente estimula las facultades. El error modifica el medio, cambia circunstancialmente sus condiciones y éstas -seguramente más difíciles- estimulan el rendimiento. Empíricamente sería, pues, posible considerar tal fenómeno como una situación accidental que se presenta en ocasiones con apreciable intensidad y cuyo origen es un acto generalmente involuntario-, la equivocación.

El control de consecuencias, la previsión y la programación de equivocaciones son hechos que se manejan ya en nuestros días por variados sectores de las ciencias. El empleo metódico del error como medio de estudio de rendimientos o como ensayo de sistemas de trabajo puede, en mi opinión, conferir alguna validez al artificio de incluirle deliberadamente en las etapas intermedias del proceso creativo.

### 3. LO SORPRENDENTE

Lo sorprendente, lo imprevisto, lo inesperado, son conceptos casi equivalentes porque la idea común que caracteriza a todos ellos es la del cambio repentino. Una acción que se desarrolla según su curso normal, escalonadamente, alcanzando sucesivas etapas previsibles, sufre de pronto un cambio de sentido en su trayectoria. El efecto inmediato es de signo diferente. El resultado produce diversos estados de ánimo que van desde la perplejidad a la indignación, pasando muchas veces por la risa.

El contraste ocasionado por el rapidísimo corte entre los estadios que le preceden y los que suceden es precisamente la causa motriz que hace variar el talante. Sí la acción forma parte de una actividad de tipo creacional, arquitectura-cine, el corte no puede ser casual, sino deliberado, y habrá de estar cuidadosa y estratégicamente estudiado para que los resultados produzcan en el espectador el efecto previsto. (El efecto sorpresa es unilateral: Un “gag”, en cinematografía, exige tomar cautelosas medidas para su preparación.)

En Arquitectura, los efectos de contraste han constituido siempre un estupendo manantial de sugerencias. El más modesto de ellos -considerado durante mucho tiempo como uno de los más propios del oficio- acaso sea ahora el de luces y sombras. Efecto que, sin duda, en nuestro tiempo va perdiendo puestos en la escala de los valores arquitectónicos. Sin embargo, están en el ánimo de todos numerosos recuerdos de piezas de arquitectura -muchas veces anónima- cuyas inesperadas soluciones constituyen auténticos ejemplos del manejo de los resortes sorprendentes.

En general, me atrevería a decir que éste es, acaso, el campo más atractivo y menos confesado entre todos los que se recorren en Arquitectura. La secreta esperanza del hallazgo imprevisible es -por rara paradoja- un fenómeno extraordinariamente común que acomete a muchos. No solamente de los jóvenes, sino también de los más mayores. Sin embargo, estimo que no por esto deba tal resorte ser tachado de ligero.

Para que lo “imprevisto” dé lugar al efecto “previsto” requiere una meditada labor de planeamiento y una previa gestión informativa, ya que sus resultados se deslizan bordeando peligrosamente el precipicio del ridículo o ruedan a lo largo de la interminable recta del aburrimiento...

## LA OBRA DE VÍCTOR EUSA\*

Este escrito es la introducción a un reportaje sobre la arquitectura de Víctor Eusa realizado por los alumnos de la escuela de Pamplona J. Oficialdegui, Javier Solano, Manuel Iñiguez, Alberto Ustarroz, y José I. Linazasoro, dirigidos por su profesor Francisco de Inza y publicado en la Revista *Arquitectura*.

Víctor Eusa constituye una de las figuras más destacadas de nuestro período expresionista, desgraciadamente tan poco estudiado. Figura solitaria y personalista, supo imbuir a toda su obra de un carácter sólo comparable a nuestros mejores creadores de la anteguerra. De formación absolutamente clasicista dentro de la escuela de López Otero (termina la carrera en el año veinte, con el número uno de su promoción comienza su obra dentro del panorama ecléctico, ganando y construyendo el concurso del Gran Kursaal de San Sebastián.

Con motivo de la ejecución del anterior proyecto viaja a París, y ya a partir de 1922 lo encontramos definitivamente afincado en su ciudad natal, Pamplona, estancia que sólo interrumpirá para realizar un extenso viaje por Europa (“pasa lavarse”, en frase del propio Eusa), y es en Holanda donde admira las obras de Berlage y sobre todo las de Dudok, que tanto influyeron su trayectoria posterior.

De nuevo en Pamplona, realiza una serie de obras en las que se mezclan influencias de Wright, de Dudok, así como de estilos arabizantes y góticos en especial el mudéjar, todo ello bajo el común panorama del expresionismo monumental. Dentro de estas primeras obras, tres merecen la pena destacar: la Milagrosa, la Casa de Misericordia y Escolapios.

La primera desarrolla, en medio de su goticismo monumentalista, la interesante idea de la iluminación cenital. Sería interesante comparar la fachada con el proyecto de Moya del Faro de Colón (1929 por ser coetáneas. Por otra parte, es en ella donde Eusa desarrolla ya plenamente su estética de ladrillo combinado con hormigón visto y paños blancos. La Casa de Misericordia, dentro de una planimetría totalmente académica, acierta a expresar claramente variedad de funcio-

---

\* Publicado en: Revista de *Arquitectura* nº 137, marzo, p.2-3. COAM.

nes que en ella se realizan. Escolapios destaca por su planta, esquema que luego repetirá en Maristas (1956), y sobre todo por su curiosa torre, una de las obras más logradas de su lenguaje expresionista. Todas ellas son, junto con la clínica de San Rafael (proyecto), las más representativas dentro del repertorio eusiano en el plano de los edificios públicos.

A partir de estas obras, Eusa comienza una época de relativa madurez, si bien nunca liberada del escepticismo, que tanto le influyó. Es también en esta época cuando comienza verse la notoria influencia de un simbolismo de tipo religioso, que alcanzaría su punto álgido en el Seminario de Pamplona, siguiendo hasta empleo casi constante de la cruz como elemento decorativo.

El Seminario de Pamplona puede calificarse como una de las obras más desconcertantes producidas en la España de la anteguerra. La inmensa cruz que preside la fachada parece recordarnos las arquitecturas de Bouillé o de los demás arquitectos simbolistas revolucionarios. La idea de la cruz también está presente en el bellissimo claustro interior, donde se mezclan un mudejarismo perfectamente trabajado en ladrillo y hormigón. Fácilmente se aprecia lo desconcertante de una obra en la que, junto a influencias simbolistas y monumentalistas, campean brillantemente soluciones inspiradas en Dudok o en el mudejarismo español.

Durante este período (1930-1935), Eusa construye una serie de viviendas de pisos (una calle, prácticamente) en las que lentamente va depurando su lenguaje, así como su descollante fuerza expresiva inicial. Sin embargo, esto lo realiza de una manera anárquica e irregular. Así, si comparamos la casa de la esquina de la calle García Castahón, su obra maestra dentro del expresionismo residencial, con otras de la misma época, en la misma calle, observaremos cierta evolución, lo cual no nos extrañaría si no supiésemos que el seminario es de la misma fecha aproximadamente (1931).

Otra obra notoria en este período es la casa de la plaza Príncipe de Viena, donde purifica al máximo su sistema constructivo de ladrillos y hormigón visto, así como su lenguaje expresivo.

En esta época parece que Eusa se encuentra algo más cercano al racionalismo, entonces en ebullición en España (Gatepac), que en el resto de su obra, si bien no tuvo ningún contacto con dicho movimiento. A ella pertenecen su asilo de Tafalla (sobre todo en su planta), y más aún en el desaparecido chalet Erroz, donde Eusa se muestra decididamente racionalista. Lo mismo diremos de la farmacia Ezcurra.

Algo anterior a estas obras y de la misma fecha de la farmacia (1931) se encuentra el casino Eslava, sin duda su obra maestra más plenamente concebida y realizada.

En ella pasa Eusa del dinamismo gótico a lo que podríamos definir como dinamismo físico de inspiración futurista. Todo está en movimiento, desde la planta y las escaleras, a las lámparas del techo, que en su trayectoria no respetan ni siquiera las jácenas, atravesándolas. Exteriormente, Eusa renuncia a su estética normal en aras de un mayor racionalismo, que invita a comprender mejor la estructura interior del casino. Comienza en él el empleo de materiales metálicos, como la curiosa chapa de cobre del exterior.

Sin embargo, Eusa, hombre de profundas vacilaciones, construye por estas fechas una serie de edificios dentro del marchito campo del regionalismo (colonias escolares) y del neoclasicismo (como el Crédito Navarro).

La posguerra española sume a Eusa, como a otras tantas figuras de la época, en un profundo letargo academicista (edificio Aurora, por ejemplo, 1949). No obstante, siempre en Eusa brillará la componente expresiva que le evitaría ceñirse claramente a un clasicismo impuesto.

Como un paréntesis dentro de esta época tenemos la iglesia del Puy de Estella (1949). El Puy está notablemente, sin duda, imbuido de “revivals” mudéjares, pero también es quizá la primera obra que se realiza en Navarra, donde el empleo del hormigón visto es lo más característico del proyecto.

Finalmente, cabría hablar de otra faceta en la obra de Eusa, y es su abundante obra en Navarra y sobre todo en Pamplona. Eusa se encierra, como ya dijimos, en su ciudad natal, tan alejada de las corrientes arquitectónicas modernas, y en medio de su soledad llega hasta producir más de 1.000 obras, fruto de una pasmosa fecundidad. Se puede decir que la obra de Eusa marca una época e imprime carácter a la Pamplona moderna (segundo ensanche), tanto por su obra personal como por el indudable influjo en las obras de los demás. Es de notar igualmente en su actuar el cuidado por el diseño de los detalles, en los que muestra una gran originalidad (lámparas, rejas, muebles...).

Pamplona moderna debe su carácter predominantemente a la obra de este gran arquitecto, que constituye una de las personalidades más destacadas del expresionismo español.



## RELACION DE FUENTES

INZA, F. (1961). "Para una localización de la arquitectura española de posguerra". Revista *Arquitectura* nº26, febrero, p.29-32. COAM

\_\_\_\_\_, (1961). "Comentarios a unos comentarios". Revista *Arquitectura* nº 35, noviembre, p.24-25. COAM.

\_\_\_\_\_, (1962). "Comentarios al texto: 'No son genios lo que necesitamos'". Revista *Arquitectura* nº 38/II, febrero, p. 24-26. COAM.

\_\_\_\_\_, (1962). "Temas del momento: Arquitecturas fantásticas". Revista *Arquitectura* nº 45, septiembre, p. 1-2. COAM.

\_\_\_\_\_, (1962). "La arquitectura del barro y el pedregal". Revista *Arquitectura* nº 46, octubre, p.39-47. COAM.

\_\_\_\_\_, (1963). "Ideas para una mejor comprensión del arte popular". Revista *Arquitectura* nº 50, febrero, p.35-46.COAM.

\_\_\_\_\_, (1963). Coloquios sobre iglesias. "Lo expresivo y lo representativo". Revista *Arquitectura* nº 52, abril, p.35-37. COAM.

\_\_\_\_\_, (1963). "El Escorial. Su tiempo y el nuestro". Revista *Arquitectura* nº56, agosto, p.41-50, COAM.

\_\_\_\_\_, (1963). "Lo "presentativo". Madrid". Revista *Arquitectura* nº60, diciembre, p.13-14. COAM.

\_\_\_\_\_, (1964). "Nuestros pueblos. 'Arqueologismo' y 'formalismo'". Revista *Arquitectura*, nº61, enero, p. 55-56. COAM.

\_\_\_\_\_, (1964). "Editorial". Revista *Arquitectura*, nº 64, julio, p.1. COAM.

\_\_\_\_\_, (1964). “Los rascacielos, las torres y el árbol feo”. Revista *Arquitectura* nº 72 diciembre, p. 37-44. COAM.

\_\_\_\_\_, (1965). “Thomas Creighton y el pez de agua caliente”. Revista *Arquitectura* nº 76, abril, s/p. COAM.

\_\_\_\_\_, (1966). “Comentarios a una conferencia de Félix Candela”. Revista *Arquitectura* nº 88, abril, p.1-6. COAM.

\_\_\_\_\_, (1966). “Algunas notas sobre arquitectura e industria”. Revista *Arquitectura* nº 95, noviembre, p.1-5. COAM.

\_\_\_\_\_, (1967). “Un arquitecto: José Antonio Coderch”. Revista *Arquitectura* nº 107, noviembre, p.1-2. COAM.

\_\_\_\_\_, (1968). “Notas sobre un comentario”. Revista *Arquitectura* nº 120, diciembre, p.21-26. COAM.

\_\_\_\_\_, (1969). “La arquitectura por dentro y los resortes secretos”, Revista *Arquitectura* nº 123, marzo, p.37-42. COAM.

\_\_\_\_\_, (1970). “La arquitectura de Victor Eusa”. Revista *Arquitectura* nº 137, marzo, p.2-3. COAM.

## BIBLIOGRAFIA COMPLETA

INZA, Francisco., "Introducción de proyectos escolares". *Arquitectura* nº 23, noviembre 1960. COAM. Madrid. p. 11-21.

\_\_\_\_\_, "Para una localización de la arquitectura española de posguerra. Contestación de Inza". *Arquitectura* nº26, febrero 1961. COAM. Madrid. p.29-32

\_\_\_\_\_, "La calle de Serrano. Madrid". *Arquitectura* nº 32 agosto 1961. COAM. Madrid. p. 33-38.

\_\_\_\_\_, "Comentarios a unos comentarios". *Arquitectura* nº 35, noviembre 1961. COAM. Madrid. p. 24-25.

\_\_\_\_\_, "De revistas". Cuadernos de *Arquitectura* nº 45, 1961. COAC. Barcelona. P.45.

\_\_\_\_\_, "Madrid, es su gente". *Arquitectura* nº 37, enero 1962. COAM. Madrid. p.39- 40.

\_\_\_\_\_, "Comentarios al texto: 'No son genios lo que necesitamos'". *Arquitectura* nº 38, febrero 1962. COAM. Madrid. p. 24-26.

\_\_\_\_\_, "Ortiz Berrocal". *Arquitectura* nº 41, mayo 1962. COAM. Madrid. p. 35-37.

\_\_\_\_\_, "Recorrido por la calle de Toledo". *Arquitectura* nº 43, julio 1962. COAM. Madrid. p. 35-47.

\_\_\_\_\_, "La Red de San Luis". *Arquitectura* nº 45, septiembre 1962. COAM. Madrid. p. 48-49.

\_\_\_\_\_, "Temas del momento: Arquitecturas fantásticas". *Arquitectura* nº 45, septiembre1962. COAM. Madrid. p. 1-2.

\_\_\_\_\_, "La arquitectura del barro y el pedregal". *Arquitectura* nº 46. Octubre 1962. COAM. Madrid. p. 39-47.

\_\_\_\_\_, “El Diseño Industrial”. Sección “Temas del momento”. *Arquitectura* nº 47, noviembre 1962. COAM. Madrid. p. 1-2.

\_\_\_\_\_, “Ideas para una mejor comprensión del arte popular”. *Arquitectura* nº 50, febrero 1963. COAM. Madrid. p. 35-46.

\_\_\_\_\_, “Lo expresivo y lo representativo”. Coloquios sobre iglesias. *Arquitectura* nº 52, abril 1963, COAM. Madrid. p. 35-37. 388

\_\_\_\_\_, “El Escorial. Su tiempo y el nuestro”. *Arquitectura* nº 56, agosto 1963. COAM. Madrid. p. 41-50.

\_\_\_\_\_, “Lo presentativo. Madrid”. *Arquitectura* nº 60, diciembre 1963. COAM. Madrid. p. 13-14.

\_\_\_\_\_, “Nota de presentación del libro de *La Metodología de lo Suprasensible* del profesor Alfonso López Quintans”. *Arquitectura* nº 60, diciembre 1963. COAM. Madrid. p. 44-45.

\_\_\_\_\_, “Nota sobre la sesión de crítica de arquitectura Madrid, capital de España”. *Arquitectura* nº 61, enero 1964. COAM. Madrid. p. 2-6.

\_\_\_\_\_, “Nuestros pueblos. “Arqueologismo” y “formalismo”. *Arquitectura* nº 61, enero 1964. COAM. Madrid. p. 55-56.

\_\_\_\_\_, “Otra calle de Madrid. La calle Amaniel”. *Arquitectura*, nº 63, marzo 1964. COAM. Madrid. p. 25-30.

\_\_\_\_\_, “Editorial. Arquitectura de España 1939-1964”. *Arquitectura*, nº 64, abril 1964. COAM. Madrid. p. 1-2.

\_\_\_\_\_, “Nota sobre Guipuzcoa”. *Arquitectura*, nº 69, septiembre 1964. COAM. Madrid. p. 29.

\_\_\_\_\_, “Los rascacielos, las torres y el árbol feo”. *Arquitectura* nº 72, diciembre 1964. COAM. Madrid. p. 37-44.

\_\_\_\_\_, “Thomas Creighton y el pez de agua caliente”. *Arquitectura* nº 76, abril 1965. COAM. Madrid. s/p.

\_\_\_\_\_, "Un arquitecto recibe una carta". *Arquitectura* nº 84, diciembre 1965. COAM. Madrid. p.1.

\_\_\_\_\_, "Comentarios a una conferencia de Félix Candela". *Arquitectura* nº 88, abril 1966. COAM. Madrid. p. 1-6.

\_\_\_\_\_, "Algunas notas sobre arquitectura e industria". *Arquitectura* nº 95, noviembre 1965. COAM. Madrid. p. 1-5.

\_\_\_\_\_, "La Ciudad y el barrio: presentación del barrio Alfonso XII de Madrid". *Arquitectura* nº 100, abril 1967. COAM. Madrid. p. 7-11.

\_\_\_\_\_, "Un arquitecto: José Antonio Coderch". *Arquitectura* nº 107, noviembre 1967. COAM. Madrid. p. 1-2. 389

\_\_\_\_\_, "Entrevista con el P. Alfonso López Quintáns a propósito de su obra Hacia un estilo integral de pensar. Notas de filosofía". *Arquitectura* nº 111, marzo 1968. COAM. Madrid.p.56.

\_\_\_\_\_, "Notas sobre un comentario". *Arquitectura* nº 120, diciembre 1968. COAM. Madrid. p. 21-26.

\_\_\_\_\_, "La arquitectura por dentro y los resortes secretos". *Arquitectura* nº 123, marzo 1969. COAM. Madrid. p. 37-42.

\_\_\_\_\_, "La arquitectura de Victor Eusa". *Arquitectura* nº 137, marzo 1970. COAM. Madrid. p.37-42.

\_\_\_\_\_, "Homenaje a Carlos de Miguel". *Nueva Forma* nº 53, junio 1970. COAM. Madrid. s/p.

\_\_\_\_\_, "Notas sobre una idea de Don Félix". *Arquitectura* nº 154, octubre 1971. COAM. Madrid. p. 63-68.

\_\_\_\_\_, "Vallas en Madrid". *Arquitectura* nº 163-164, julio-agosto 1972. COAM. Madrid. p. 90-91.