

Contemplada a cierta distancia, la que nos permite la proximidad del fin de siglo, la evolución de la arquitectura moderna en España, parece discurrir al margen de los conflictos y debates que conmovieron el surgimiento y concreción de las vanguardias europeas.

Sin embargo, en cuanto aproximamos el campo a nuestra observación, el panorama parece extraordinariamente complejo. A esta distancia las influencias externas se hacen patentes y las corrientes internas, aunque casi siempre de forma intermitente, muestran una cierta continuidad favorecida por circunstancias apropiadas.

Sin embargo es difícil encontrar una coherencia teórica a las corrientes aparentes. La general ausencia de debate impide en la práctica totalidad de los casos vincular las tendencias hispanas a los posibles movimientos originales. Pero, por otro lado, algunas respuestas parecen ir más allá en ciertos casos, en cuanto producto, del modelo supuestamente imitado. La cuestión que tantas veces nos planteamos al intentar desentrañar el origen y la consistencia de lo que podemos calificar cuando menos de influencias, de hasta qué punto la incorporación de las imágenes fuera de los procesos internos de su producción y de las condiciones objetivas del contexto está justificada en esas circunstancias, sólo puede resolverse acudiendo al particular modo de conocer la disciplina de los arquitectos españoles.

Apoiado en un aprendizaje caracterizado por la incorporación de fragmentos formales descontextualizados por la insuficiente atención prestada a la Historia, que sólo juega el papel de cajón de sastre de una iconografía inconexa, el arquitecto español, como el de muchos otros lugares en los que la ley de la Academia se ha impuesto, ha desarrollado una extraordinaria capacidad para la mezcla, y por la estructura intelectual entrenada de ese modo, un muy escaso interés para la combinación y la síntesis. Sin que esto suponga un juicio de valor respecto a los resultados, éstos, por ello mismo, es cierto, ado-

lecen de coherencia interna tanto como posibilitan cambios de opción al hilo de las conveniencias casi siempre externas.

En éste sentido se puede pensar, sin que carezca de lógica, en la posible influencia de algunas de las figuras más representativas del Constructivismo ruso y de sus movimientos contemporáneos surgidos entre 1920 y 1930. En cualquier caso, la posible influencia no se produjo de primera mano sino, de forma intermediaria, a través de su reinterpretación holandesa o alemana. En la medida que puede rastrearse el eco del Constructivismo ruso en el Expresionismo alemán (es bien conocida la influencia de Mendelsohn en Rusia), o del Neoplasticismo holandés, aquel puede estar presente en la producción de los racionalistas españoles más ligados a éstas influencias. Pensamos especialmente en alguna de las propuestas de Fernández Shaw en clave futurista-constructivista.

Pero además de esta posibilidad, me parece interesante considerar la influencia en otro momento muy especial de nuestra historia reciente. Aquel en que se produce, tras el corte de la Guerra Civil, la recuperación del discurso moderno de la arquitectura española. Participaron en ella algunos miembros destacados de las generaciones racionalistas y fundamentalmente los jóvenes arquitectos recién incorporados a la práctica profesional en la década de los 40.

Si en la primera etapa de la recepción del mensaje constructivista éste vino filtrado a través de propuestas formales más amplias (racionalismo, expresionismo, futurismo, cubismo neoplasticismo...), en la segunda puede adivinarse asimilado en la actitud de algunos arquitectos capaces de realizar una síntesis pragmática de carácter personal.

Si en Fernández Shaw la huella constructivista-expresionista-futurista puede rastrearse en sus figuras utópicas más radicales, (como Cabrero apuntó al comparar gráficamente propuestas de Tatlin, Mélnikov y Chérnijov), en la obra de Corrales, a mi entender el arquitecto más próximo, seguramente

por vía subconsciente, a ciertas posibilidades compositivas del constructivismo más productivista, el eco se mantiene con una persistencia verdaderamente sorprendente analizada en su conjunto desde esta perspectiva.

Si en la etapa de nuestro racionalismo la posible influencia viene ligada a la fascinación del maquinismo y de la velocidad a ella ligada, a la nueva estética propugnada desde el radical rechazo de las tradiciones formales precedentes, en la fase que en otro lugar he identificado con el "neorrealismo" las referencias se suscriben con más naturalidad en un proceso ambivalente. Por un lado, en la que podríamos llamar variante suprematista-neoplástica, los elementos de la composición del plano y la manipulación del volumen evidencian un cuidado meticuloso de las relaciones en un contexto todavía ligado a la tradición surgida del racionalismo. En este sentido, la obra de Corrales y Molezún (laboratorios Made, Profidén (1960), Selecciones (1963), Balbina Valverde (1966), etc.), o algunas de Sota (fachadas de Clesa, Maravillas (1960), del concurso de la Delegación de Hacienda en la Coruña (1955) incluso el Oiza de la de San Sebastián) y muy en especial el concurso para Palacio de la Opera de Sota, Corrales, Molezún y Aranguren, son un ejemplo de lo que digo.

Otra variante, con referencias más explícitas al Constructivismo potenciador de la diagonal, del plano maclado, del duro contraluz, en resumen de la tensión frente al equilibrio dinámico, está presente en la obra de los Institutos Laborales, de Corrales-Molezún, en el Pabellón de Bruselas, de los mismos autores, en el edificio de Cristalería Española de Miraflores, de Corrales, Molezún y Sota, en la iglesia de Almendrales, de García de Paredes y en el interior del Gimnasio Maravillas, de Sota. En todos estos casos, entre otros, la estructura metálica se aprovecha para acentuar la tensión lineal de las diagonales.

La referencia a modelos concretos realizados como consecuencia del intenso debate mantenido en la Rusia soviética de los años veinte puede ser más o menos confusa en la primera fase racionalista y en la variante neoplástica de los años 50. Sin embargo, no parecen casuales las semejanzas de la tendencia comentada al final como constructivista más estricta. Así, entre las referencias del primer período podríamos recordar la obra de Tatlin y su sentido del dinamismo de la espiral en el monumento a la Tercera Internacional, o la Tribuna Lenin, de El Lissitzky

(1920), pero también los proyectos de Ladóvsky de los años 22 y 23, y la Sede del Pravda en Leningrado, de los Vesnin (1921). Un encuentro posible entre las múltiples propuestas de teatros-auditorios-salas-de-usos-múltiples para las nuevas asociaciones populares y las instituciones derivadas de las actividades asamblearias, formalmente semejantes a la línea de la experimentación de corte bauhausiano (Gropius-Piscator) con las interpretaciones del Fernández Shaw más visionario, fueron recogidas en nuestros años 60 por la capacidad para el collage intelectual de Fullaondo y una cierta corriente orgánica-neoplástica en la que pueden incluirse propuestas de Fernández Alba, Fernández Longoria, Higuera, Curro Inza o Corrales-Molezún en el primer proyecto de Selecciones (1961). En cualquier caso, esta posibilidad quedó limitada a un momento no continuado con igual intensidad en la trayectoria de estos autores.

El Palacio del Trabajo en Moscú (1923) de Vesnin, el club de barrio (1928) de Lámtsov, la sede del Comintern (1929) de Komarova, la sede del Palacio de Cultura en Moscú (1927) de Gólovov, Mittelman y Prórorov, el proyecto de Palacio de Congresos de Travín, el teatro en Rostov (1930) de Gluschenko, o de Bárjin también para Moscú, el proyecto de teatro en Novosibirsk (1928) de Grinberg o los proyectos para teatro en Járkov (1931) de Bel Geddes, de Strizie y Ebbecke, de Guerásimov y Kravets y el de los Vesnin, todos ellos en una línea que termina en las propuestas de Gropius y de Lubetkin para el Palacio de los Soviets en Moscú (1931), son ejemplos de una búsqueda que quizá casualmente, encontramos en las arquitecturas españolas citadas más arriba, en especial con ocasión de los varios concursos con tema semejante facilitan la aproximación,

De igual modo, parece que los Institutos Laborales impulsan la serie en que Corrales y Molezún, en especial en Herrera del Pisuerga (1954-55), se acercan extraordinariamente al mercado cubierto (1923) de Volodko, al conocidísimo Pabellón de Melnikov para la Exposición de Artes Decorativas de París (1925) y al de Lubetkin para la de Estrasburgo (1929). En estos ejemplos, y quizá en otros, la estructura de cubiertas alternadas de Palencia está anunciada con precisión. Los finales de los cincuenta y principios de los sesenta presenciaron la producción de algunas piezas que, aunque no tengan precedentes formales en el Constructivismo, sí parecen responder a unas condiciones próximas a las que se dieron en la etapa

revolucionaria. Una de ellas es la del talante "productivista" que en nuestro contexto deriva en un alejamiento de la ideología para centrarse en la mera producción proyectual acentuando en ella el carácter de eficacia pragmática sobre el de la pura formalización que es, aparentemente, su consecuencia. Es el caso de Miraflores (1957), Bruselas (1958), Maravillas (1960) y Almendrales (1965), cuatro obras excepcionales ligadas a una práctica de investigación abstracta tan intensa como la que caracterizó la producción constructivista.

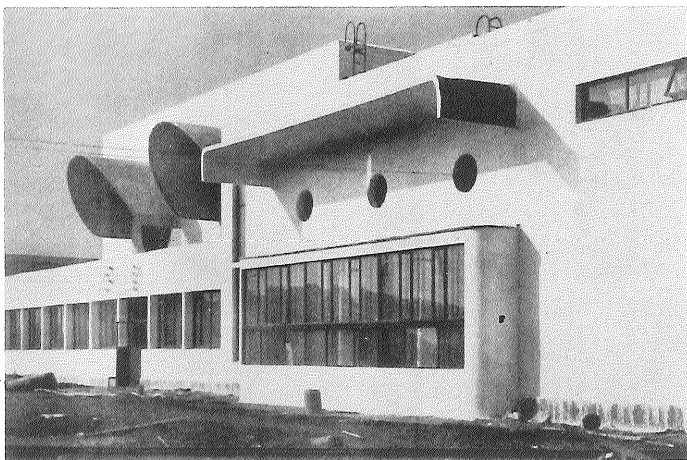
Curiosamente, la trayectoria de Corrales-Molezún y de Sota, en especial la de aquéllos, se mueven en esos años entre una actitud informal-estructural y otra más ligada a la especulación formal con los elementos en la que finalmente se elabora un lenguaje pódico personal. Aun así, las referencias "rusas" resultan sorprendentes. El club obrero para Leningrado de Malévich (1925), la biblioteca Lenin de Moscú de los Vesnin (1928), el tratamiento de los huecos, la superficie o la macla de los volúmenes, proponen una imagen muy próxima a la producción de Corrales especialmente. La traslación al tratamiento de las superficies con huecos y resaltos, de procedencia suprematista-neoplástica, tiene como antecedentes locales algunas producciones de Anasagasti (Monumental) y de Gutiérrez Soto (Barceló), y

encuentran su más depurada elaboración en Sota (Maravillas, Clesa, centrales lecheras de la época, León) además de las ya mencionadas de Corrales: Balbina Valverde, Selecciones, Made y Profidén entre otras obras en las que el volumen y el hueco (positivo y negativo) articulan y tensionan la superficie con una precisión absoluta.

Aparte las referencias señaladas, poco más podría inducirnos a pensar en una relación explícita entre el Constructivismo y la arquitectura española. Amón parece que señaló, además, la de Bankuniún y Pravda.

Puede que a los mismos autores les resultase extraña la comparación si pretendiésemos establecerse de forma directa o inmediata. Sin embargo, si pensamos en términos de actitud frente a una determinada situación y la planteamos desde la alusión o la indirecta, es posible que podamos aceptar no una influencia sino una concordancia, seguramente no casual, en cualquier caso sorprendente.

Desde una cierta opresión ideológica, la vena libertaria, visionaria y, a veces utópica, que, al parecer, subyace en algunos arquitectos aparentemente tan formales, aflora, no se si a su pesar, con una fuerza y una naturalidad que se revelan como auténticas y propias, aunque podamos reconocer en ellas ecos lejanos ni siquiera por ellos conocidas.



*Instituto de Electrotécnica.*  
A. Fisenko. 1929