

# Arquitectura Española / 1

## Viviendas en los últimos setenta

Antón Capitel

Cataluña, Madrid, Alicante, Valencia, Soria, (Sevilla), Guipúzcoa. El muestreo de obras no incluye más puntos de España, con lo que el un tanto arbitrario grupo de autores apenas está contrapesado por la casi común generación a la que pertenecen y por la unidad que les presta el tema de la vivienda.

Pero, aún así, tal vez sea posible tenerlos por una pequeña *sección* de la gruesa realidad y considerarlos como muestra, sin duda parcial y escasa, de lo que son hoy algunos de los intereses del ejercicio de la arquitectura española. Algo podrá verse a su través y algo podrá entenderse sobre la evolución de nuestro panorama interno, tan intelectualmente agitado y enriquecido en la década que acaba de finalizar, a cuyos últimos años corresponden estas obras.

Pues es posible que la distinta mirada aplicada a cada uno logre encontrar aspectos que los pongan en contacto, cosas tal vez colectivas, capaces de representar a otros que participen de actitudes próximas.

Son Clotet y Tusquets los mayores, bien conocidos por todos y bastante prestigiados en el panorama periodístico internacional. La casa en la isla de Pantellería y, sobre todo, el más antiguo Belvedere Giorgina se publican repetidas veces en las revistas europeas y figuran hasta en los reiterativos libros de Jencks. Concretamente el Belvedere es una buena muestra de cuanto la contestación a la ortodoxia moderna estaba presente

en estos vanguardistas españoles ya a principios de la década de los 70. (Algunos recordarán un entretenido viaje a Barcelona de la Escuela de Madrid, allá por el 72, en el que pudimos contemplar la presentación del Belvedere con el escándalo de algunos).

Hacer entonces una casa pequeña como belvedere neoclásico era, desde luego, refrescante, divertido, y no exento de agresividad y de valentía. Pero creo que, sin embargo, se equivocarían aquéllos que quisieran ver a esta obra y, por lo tanto, a sus autores, como los primeros posmodernos. No cabe duda de que una propuesta tal anunciaba que muchas cosas se habían quebrado y que se abría, a partir de entonces, una sensibilidad y unos intereses arquitectónicos muy distintos. Creo, sin embargo, que el Belvedere se incorporaba entonces más como un producto próximo al "*Pop-Art*" que a las ideas posmodernas. Proponer esta casa como templete de jardín no era realizar un pabellón neoclásico sino configurar una imagen con una actitud muy próxima a quienes ofrecían como objeto artístico un inodoro gigante. El Venturi "*Pop*" y no el Venturi posterior, convertido en *post-modern*, era quien, tal vez, podría entonces haberles inspirado.

Pues el templete académico no se busca en sí mismo. Se valora en cuanto imagen conocida, asimilable por el paisaje debido a la tradición, pero, sobre todo, como elemento chocante y eversivo, lúdico para el fruidor cul-

tural al que iba destinado. Las contestaciones que con él se hacían a la modernidad se incorporan como tales contestaciones, adquiriendo valor no por sí mismas, sino en cuanto que heterodoxas. La doctrina del movimiento moderno está allí contenida, pues el hereje no valora tanto sus ideas como la condición de heréticas que éstas, frente a la doctrina, logran alcanzar.

Así se explica, a mi juicio, el conceptualismo que invade por completo el diseño del Belvedere; el troceado que se le hace a la vivienda evidenciando la escasa funcionalidad que hubiera tenido la forma total, cuadrada, del templete; el contradictorio y superpuesto —venturiano— diseño de los huecos; el dibujo de la sección en el trozo de volumen que falta, etc. Los recursos semejantes a los del "*Pop*" y la mentalidad conceptual —literaria— inundaban, pues, esta pequeña y atractiva obra, y si bien la imagen resultante es la de un templete o cenador neoclásico, su espíritu estaba, sin embargo, muy lejos de él.

Viene a cuento este recuerdo pues pienso que, aunque Clotet y Tusquets representaban ya en aquellos años al profesional español más sofisticado, no por ello pueden entenderse como arquitectos empeñados en la ruptura con la modernidad. Creo que, por el contrario, representan el esfuerzo hacia una continuidad moderna que debe asimilar, obligadamente, matices y recursos nuevos.

Tal vez algunas otras obras suyas puedan desmentir este argumento,

pero de ningún modo las viviendas que publicamos hoy aquí. La doble hilera de apartamentos se resuelve, nada menos, que en cuatro alturas y, además, contrapeadas, recurso éste último muy propio de los autores. Permanecen así bien próximos a las ideas modernas que tantas veces prefirieron poner los ojos en las tradiciones inglesa y holandesa, tan insistentes en esquemas semejantes. Nada que haga referencia al concepto de tipo, tal y como se ha venido definiendo en los últimos años, ni a la afición a los esquemas vernáculos y a la historia propia, o a tantos otros intereses arquitectónicos de los años setenta. La tentación de haberse acercado a la arquitectura clásica o a lo tradicional ha sido, así, ajena a ellos, con lo que si añadimos la condición objetual del conjunto, y, sobre todo, la afición al diseño tecnológico, próximo al de objetos, completaremos la raigambre *moderna* (dicho esto en su más rancio sentido) de la obra.

Tal vez sea lo más ajeno a esta raigambre el seco diseño de los alzados largos, abstracto plano que en la hilera próxima a la calle se pliega sirviendo a ésta y admitiendo así una cierta dosis de servidumbre con respecto a la ciudad, ideas que estarían más en contacto con las actitudes no-modernas popularizadas en la década pasada.

Con estos ingredientes tan diversos, Clotet y Tusquets logran alcanzar la calidad a la que nos tienen acostumbrados. Su posición ya consagrada, su virtuosismo y la ligera diferencia de edad y educación, hacen que, al unirlo todo ello a la profesión de fe moderna que aquélla educación significó y las obras testimonian, queden situados en una posición singular y algo distanciada con respecto a los demás autores aquí presentados.

El común tema de la vivienda puede facilitarnos una cierta agrupación de algunas de las demás obras, aquéllas que son de edificios entre medianeras. Algo hay en común, pienso, entre el edificio de Llinás, el de J. Miguel del Rey, el de Magro de Orbe, la residencia de López Sardá y Velasco y hasta la de la Calle de Caro de Ceña y Gracia. Pues, aunque muy distintas, las une una fuerte voluntad de composición en el plano de la fachada. No podrá ser menos —puede pensarse— para una vivienda entre medianeras que cuenta sólo con ese plano como posibilidad de actuación

exterior. Recuérdese, sin embargo, como el próximo pasado huía de la composición del plano, buscando una forma exterior como reflejo del orden interno; ahora, por el contrario, el orden interno busca compatibilizarse con las necesidades formales del exterior e, incluso, éste puede llegar a configurar un discurso formal propio que facilita, pero ni siquiera alude, a aquél. En este aspecto sí parece vislumbrarse una suerte de *frente generacional* que ve las cosas de distinto modo, si bien el modo sea, en este caso, volver la mirada hacia la tradición. Era tradicional en nuestras ciudades pensar la casa entre medianeras como un plano —modificado y plegado, incluso, o con volúmenes o entrantes añadidos— que se yuxtaponen a muchos otros en la configuración del espacio colectivo. Los elementos domésticos y los constructivos pasaban a constituir un código, un lenguaje, que aspiraba a tomar un fuerte carácter urbano. Esto es, el código no buscaba una imagen abstracta, artística, cuanto una figura capaz de connotar la ciudad, su arquitectura, e integrarse así en ella. A nuestros autores les une esta voluntad común de composición en favor del carácter urbano de la pieza, y aunque todos lo hacen de forma distinta, su intención de realizarlo con un lenguaje actual, con aquél que creen que tiene sentido en nuestro tiempo, los acerca un tanto y permitiría, que, tiempo después, pudiéramos adivinar el momento.

En J. Miguel del Rey esta preocupación compositiva es notoria; ella le llevará a exagerar el modo en que se transforma el plano y a configurar un orden no continuo de voluntad plasticista. Resulta curioso que, en la planta de vivienda profunda —tradicional— que proyecta, parezca invertida la posición habitual entre las zonas de la casa. Al estar atrás la playa, la estancia se abre a ella y los dormitorios a la calle. Así la fachada a la calle, debido a la condición de urbanidad que ésta impone para el pensamiento del autor, acepta una condición casi escenográfica, que los dormitorios deberán atender. La fachada de éstos, ayudada por una pequeña estancia, hará alusión a la contraria, como si al invertir el esquema, quedara del antiguo la imagen. La auténtica fachada de estancia, la de atrás, queda así liberada de toda obligación compositiva, pudiendo permitirse el diseño funcional que

emblemaliza la terraza y configurando así una casa de doble cara: una, la más natural, la de atrás, añoranza de la modernidad; otra, la de calle, arreglada y compuesta.

La casa de Pep Llinás es también de planta profunda, aunque esta vez doble y no invertida, esto es, respetando la posición tradicional de las zonas de la casa. El esfuerzo lingüístico emprendido en favor de la voluntad urbana del edificio es, en este caso, extremadamente intelectual, logrando, incluso, que pudiéramos llegar a confundirnos e interpretarlo como una construcción de anteguerra. Participa de aquella voluntad ecléctica de conciliación entre racionalismo y academia que fue frecuente en los veintes y treintas españoles, modernizando las composiciones tradicionales —en realidad, heredadas de *Beaux Arts*— con un lenguaje nuevo. Aquellas arquitecturas dejaron una herencia edilicia bastante apreciable, y se caracterizaron por evitar que el lenguaje moderno se independizara en exceso, se volviera abstracto, manteniéndolo al servicio de la voluntad figurativa que se consideraba conveniente para el lugar. El ejercicio de Llinás, encaminado conscientemente o no por una vía de admiración de aquellas casas, es bien afortunado y rico, prueba de la sensibilidad y el ajustado diseño del autor. Nótese como también su casa tiene dos fachadas de distinto carácter, y como, en la libertad que tiene la de atrás, parece esconderse también una añoranza de la modernidad o, al menos, el inevitable pago de un tributo. No olvidemos que esta generación, aún siendo la primera de voluntad transformadora, estudió en las Escuelas al final de los años sesenta.

La casa de Llinás recuerda, tal vez, al Bona moderno (pienso en la Nestlé de Barcelona) y, en cualquier caso tiene a pesar de todo un fuerte acento catalán. Acusado incluso por los ligeros desniveles en la estancia, casi un "tic" de la que fue *Escuela de Barcelona*, y afirmando de nuevo su eclecticismo, implícito en el lenguaje y en los contenidos arquitectónicos. En cuanto a finura de tratamiento, y a pesar de algunos errores, me parece cercana a las cotas de los grandes racionalistas como Sert y, en este aspecto, superior a Bona.

Pues el acento local, presente también en Miguel del Rey, une asimismo a nuestro grupo de autores. En

este sentido no creo que sea casual la mirada a Italia que supone la casa en Valencia de Iñigo Magro de Orbe. Se trata ahora de una construcción de fondo intermedio, sin iluminación trasera, y que debe de ayudarse de un patio interior, por lo que tiene una sola fachada. La ordenada planta queda cerrada por ésta mediante la ocupación total del voladizo, reduciendo así a un plano estricto dicha obligación en favor de lo que se cree más beneficioso para la calle. El grueso plano funde terrazas y huecos llevando la composición a un radical extremo en que toda *legibilidad* funcionalista ha desaparecido. La fachada exhibe un abstracto modo urbano sin concesiones a lo que no sea su propia composición.

Una voluntad más matizada, pero con un acento local más concreto, anima la residencia de López Sardá y J. Carlos Velasco. En ella la intención urbana no impide a la composición el recurso de incorporar huecos dictados por las convenciones funcionales. No sé si en un intento de compatibilizar la composición madrileña con las ideas de la modernidad o a medio camino, también, en una mimesis con parte del viejo caserío madrileño que, próximo a la arquitectura popular, pudo servirse a veces de inmediatos recursos funcionalistas. El eclecticismo de la casa aumenta aún debido a la planta tipo, fuertemente apresada en un *rigorismo* de trazado un tanto *beaux-artista*, o, si se quiere, *kahniano*, y muy del gusto de algunos compañeros madrileños de la generación de los autores. Como ocurre en la mayoría de los casos publicados, este pequeño ejercicio no llega a representar bien su trabajo.

Ceña y Gracia, en Soria, participan con sus compañeros de la repetida voluntad de composición urbana, tema que es obvio en la casa de la calle Zapatería y en la de Caro, esfuerzo éste último, inmerso en un duro ejercicio profesional, por vencer las obstrucciones que a la integridad de la pieza volumétrica oponen la forma del solar, la topografía y las ordenanzas. En la calle del Cardenal Frías, en cambio, y a causa del lugar, el programa se dispone en planta mediante un troceo del terreno que, aprovechando los vuelos, es ajeno a la forma de éste, resultando un esquema volumétrico más libre y más de acuerdo con lo que fueron las ideas modernas.

Los volúmenes un tanto abstractos así nacidos, emparentados con el arte moderno, se revisten, sin embargo, de una imagen que alude con cubiertas y balcones a la arquitectura tradicional y logran una expresividad bastante conseguida, sobre todo en los escorzos. Algo hay en ella de una manera de hacer, o de pensar, de las generaciones anteriores; de una *segunda* Escuela madrileña que no aceptó el estilo internacional en lo que tenía de tal estilo, de lenguaje, pero que sí se dejó influir por sus ideas y sus métodos. En Ceña y Gracia, pues, hay un puente con la generación anterior, querido o no, y que no existe en el resto de sus compañeros, al mismo tiempo que hay una voluntad de permanencia dentro de los intereses generacionales propios. Su caso, que creo que puede considerarse representativo de algunos, constituye una prueba más de eclecticismo, especialmente acusado en el entorno de la Escuela madrileña.

(Sólo aparentemente purista y exclusivo sería el modo de hacer de Ortiz y Cruz, en la casa sevillana de la calle de Lumbreras que publicamos en la sección de Obras, y que puede pasar sin dificultades a engrosar nuestra colección. Aunque el lenguaje se una de forma tan decidida a aquél que fue el lenguaje racionalista, la compleja y afortunada casa de la calle de Lumbreras hace uso de numerosos y diversos recursos, entre los que es obvio el cierre a la calle siguiendo el modo compositivo y urbano que hemos ido viendo como característica común. El lenguaje racionalista ya ha perdido la coherencia con la totalidad: ni siquiera las plantas siguen los trazados cubistas o neoplásticos que fueron habituales en el interior del estilo. El Código sirve de vestido a una compleja operación proyectual en el que está presente, asimismo, la interpretación que quiere dársele al eco de la propia ciudad: esta vez llevado, sobre todo, a la especialidad de los patios. El racionalismo deviene, pues, lenguaje puro, instrumento formal. Ya no es siquiera racionalismo, sino uno de sus *neos*, actitud bien propia también de la generación que comentamos y que toma, en este caso, una expresión exquisita).

Nuestra última casa, la de Garay y Linazasoro en Mendigorriá, pertenece a un tipo distinto, pues no es entre medianeras sino exenta, habiéndose-

le dado la forma de U alrededor de un patio abierto porticado. Aún estando en la pequeña ciudad pertenece al modo de urbanizar por elementos discontinuos, tan frecuente y casi propio del País Vasco y Navarra. El discurso de la composición, llevado ahora al objeto aislado, busca el carácter de la *urbanidad* y toma un valor extremo, enfático. Arquitectura es composición, parece decirnos esta casa con una mayor insistencia incluso que las fachadas entre medianeras; y ello a pesar de ser pieza de un conjunto discontinuo. Garay y Linazasoro fueron en España importantes propagandistas y seguidores de la *Tendencia*, como es bien sabido, pero diríamos que es ahora, cuando ya no está de moda tal seguimiento, cuando llegan a alcanzar una madurez a mi juicio muy superior a la de ejercicios de hace años en los que casi quería evidenciarse una doctrina. La condición abstracta, puro-compositiva, de los ejercicios de *tendencia* ya no está tan presente, dando lugar a un lenguaje más apoyado en la construcción y en los elementos e imágenes tradicionales. El gusto por el enfoscado —el placer de ver la fábrica como dibujo de seca tinta, de Ledoux a Le Corbusier— ha cedido su puesto al material visto, a las carpinterías, a zócalos, impostas y despieces de una construcción que persigue lo texturado. El giro con respecto a su obra es testimonio de una evolución que puede considerarse representativa de algunos otros autores de parecidas fuentes y que, en su caso, les ha llevado a un edificio especialmente atractivo.

Arquitectura es composición, carácter urbano, eclecticismo de recursos, valor diverso del lugar. ¿Son éstas y las demás ideas descritas representativas del modo de hacer de esta generación en España? Nos gustaría comprobarlo con más ejemplos, por lo que la intención de la revista es la de poder ofrecerlos. Tenemos pendientes obras de Ortiz y Cruz; Iñiguez y Ustarroz; Benedito, Mateos, Llovet y Valls; Casas; de Miguel y Martínez Ramos; Junquera y Pérez Pita; Gabriel Mora; Barrionuevo;...

Lo que se confirma, pues ya se había observado, es que la generación que tratamos ha establecido una voluntaria discontinuidad con lo que fue su enseñanza y con los que fueron sus maestros.

Antón Capitel