

MoMo **andalucía**

Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía

1925-1965



Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965

Sevilla 1999



Consejería de Obras Públicas y Transportes
Dirección General de Arquitectura y Vivienda

Consejería de Cultura
Dirección General de Bienes Culturales
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965

MOMO ANDALUCÍA. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía, 1925-1965

Antiguo Convento de Nuestra Señora de los Reyes. Sevilla

21 octubre 1999 – 25 noviembre 1999

Francisco Vallejo Serrano
Consejero de Obras Públicas y Transportes

Carmen Calvo Poyato
Consejera de Cultura

Victor Pérez Escolano
Director General de Arquitectura y Vivienda

Julián Martínez García
Director General de Bienes Culturales

Román Fernández-Baca Casares
**Director del Instituto Andaluz del
Patrimonio Histórico**

Coordinación por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda

Jefa del Servicio de Arquitectura

María Dolores Gil Pérez

Fomento de la Arquitectura

José Rodríguez Galadí, Francisco Sánchez Comas, José Luis Torres García, Magdalena Torres Hidalgo,
Nicolás Ramírez Moreno, Salomé Gómez-Millán Barrachina, Heriberto Duverger Salfrán

Comisarios

Carlos García Vázquez, Ramón Pico Valimaña

Documentación y delineación

Rubén Alonso Mallén, Agustín Martínez Aparicio, Zaida Muxi Martínez, Lorenzo Illanes Ortega

Colaboradores

Vicente Acosta Sola, Teresa Casado Buiza, Miguel Chaves Gentil, Juan Gómez Llera, Plácido
González Martínez, Cecilia Martínez Pancorbo

Fotografías

Carlos Ortega, Archivo Rafael de la Hoz, Archivo OTAISA, Paisajes Españoles.

EXPOSICIÓN

Diseño y dirección

Carlos García Vázquez, Ramón Pico Valimaña

Seguimiento técnico

José Rodríguez Galadí, Francisco Sánchez Comas

Elaboración gráfica y montaje

L.T.C.

Iluminación y conservación

TCX S.L.

CATÁLOGO

Diseño y dirección

Carlos García Vázquez, Ramón Pico Valimaña

Seguimiento técnico

José Rodríguez Galadí, Magdalena Torres Hidalgo

Dirección gráfica y fotocomposición

C. G. Comunicación

Fotomecánica e impresión

Escandón S.A.

© de la edición JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Obras Públicas y Transportes

Nº Registro: JAOP/AV-58-99

ISBN: 84-8095-202-4

Depósito legal: SE-2255-99

Coordina la edición: Secretaría General de Planificación. Departamento de Publicaciones

Presentación

La Arquitectura del siglo XX, que ya concluye, ha venido marcada por los procesos de modernización tanto los específicos (técnicos, funcionales y urbanos) como los genéricos, en que se fundamentan, como son los cambios en la vida social y familiar, tanto en el hogar, como en el trabajo o en los espacios de sociabilidad.

El movimiento de modernización arquitectónica, difundido por todo el planeta, alcanzó su expresión plena a partir de los años veinte, se vinculó en diverso grado en España a las transformaciones políticas que tuvieron en la II República su paradigma y en el franquismo su paradoja, y se manifestó con una notable fuerza que alcanzó, en mayor o menor grado, a las principales poblaciones del territorio de Andalucía.

Las décadas centrales del siglo XX son ya percibidas como un periodo histórico, separadas de la vivencia personal de la mayoría de los ciudadanos. Su arquitectura, no obstante, constituye buena parte de nuestro paisaje cotidiano y es el sustento de muchos de los conceptos aún hoy vigentes, con lo que su consideración y estima exige un esfuerzo especial tanto a la sociedad como a las instituciones.

Desde el ámbito académico y profesional vino el primer impulso por la aplicación a la arquitectura del Movimiento Moderno de criterios patrimoniales. Una organización como el DoCoMoMo Internacional y su formación más cercana como el DoCoMoMo Ibérico ha contribuido decididamente a crear un sistema de documentación y a desarrollar principios conservacionistas de este segmento esencial de la arquitectura del siglo XX.

En 1996 se publicó el primer Registro Ibérico del DoCoMoMo, en el que una selección de obras diseminadas por España y Portugal constituía un provisional pero decidido elenco de referencias, con 20 ejemplos de Andalucía.

El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, integrado en el DoCoMoMo Ibérico, y la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, representan el compromiso de la Junta de Andalucía con la atención patrimonial que la arquitectura moderna reclama. Es por ello, que, junto a diversas acciones de estudio y difusión en el proceso de protección y de intervención patrimoniales, se tomó la decisión de publicar y exponer el trabajo que extiende a 64 obras la selección del panorama andaluz del Movimiento Moderno.

Catálogo y muestra que junto a otras publicaciones del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, pretenden difundir la manifestación arquitectónica de un periodo que debe ser estimado dentro de una de las Historias regionales más brillantes de Europa.

Índice

10...Prólogo

Arquitectura moderna en Andalucía: objetivos, argumentos y dificultades de una exposición

Carlos García Vázquez y Ramón Pico Valimaña

14...Los inicios, 1925-1936: una Vanguardia de autor

Respuestas a tiempo. Comentarios sobre la aparición de la arquitectura moderna en Andalucía

*José Ramón Moreno Pérez, Eduardo Mosquera Adell
y María Teresa Pérez Cano*

24...Salto del Jándula. Andújar (Jaén)

28...Escuela Nacional de Niños. Villafranca de Córdoba (Córdoba)

30...Mercado Puerta de la Carne. Sevilla

34...Casa Duclós. Sevilla

38...Viña Gisbert. Andújar (Jaén)

40...Chalet Plus Ultra. Gibralfaro (Huelva)

44...Mercado. Algeciras (Cádiz)

48...Teatro-Cine Torcal. Antequera (Málaga)

52...Cine Tivoli. Andújar (Jaén)

56...Colegio de Huérfanos de Ferroviarios. Torremolinos (Málaga)

60...Viviendas Lastrucci. Sevilla

62...Chalet Pérez Carasa. Punta Umbría (Huelva)

64...Viviendas Desfile del Amor. Málaga

68...Instituto Anatómico Forense. Sevilla

70...Asistencia Social. Almería

74...Ciudad Jardín. Almería

78...Cine Municipal. Cádiz

82...Fábrica de Hilaturas y Tejidos Andaluces S.A. (HYTASA). Sevilla

86...Lonja de Pescado. Barbate (Cádiz)

90...Albergue Nacional de Carreteras. Antequera (Málaga)

94...Desde el poder, 1936-1965: la arquitectura pública, ruralidad e ideología

Lo 'clásico' y lo 'español' en la arquitectura de la reconstrucción nacional

Antonio Pizarro

106...Mercado de Mayoristas. Málaga

110...Casa Sindical. Almería

112...Jefatura Superior de Policía. Sevilla

116...Edificio de Correos. Úbeda (Jaén)

120...Poblado de Esquivel. Alcalá del Río (Sevilla)

126...Poblado de La Vereda. Peñafiel (Sevilla)

132...Poblado de Miraflores. Vilches (Jaén)

138...Universidad Laboral. Dos Hermanas (Sevilla)

146...Universidad Laboral. Córdoba

152...Escuela Técnica Superior de

Ingenieros Agrónomos. Córdoba

158...Instituto de Enseñanza Media Juan XXIII. Granada

162...La inspiración urbana, 1930-1965: la imagen de la ciudad

La 'ilusión urbana' en la arquitectura moderna andaluza

Carlos García Vázquez y Ramón Pico Valimaña

170...Viviendas en c/ Rodríguez Jurado. Sevilla

172...Edificio Compañía Transmediterránea. Cádiz

174...Edificio Cabo Persianas. Sevilla

176...Estación de Autobuses del Prado. Sevilla

180...Edificio Compañía Granadina. Granada

182...Estación de Autobuses. Almería

186...Ambulatorio Hermanos Laulhé. San Fernando (Cádiz)

190...Cámara de Comercio e Industria. Córdoba

196...	Estación de Servicio. Huelva
198...	Edificio Caja San Fernando. Sevilla
202...	Iglesia y Convento Stella Maris. Málaga
206...	Inmigraciones, 1950-1965: periferias, polígonos y viviendas sociales
	Inmigraciones, 1950-1965: periferias, polígonos y viviendas sociales
	<i>Jorge Benítez y José Miguel Asensio</i>
210...	Viviendas Protegidas. Jaén
214...	Barriadas Huerta de Mena y La Esperanza. Huelva
218...	Casas del Ingeniero. Puerto Real (Cádiz)
222...	Viviendas Virgen del Carmen. Sevilla
226...	Viviendas Militares. Almería
228...	Viviendas El Caracol. Córdoba
230...	Viviendas Los Diez Mandamientos. Sevilla
234...	Barriada San Juan de Dios. Jerez de la Frontera (Cádiz)
238...	Viviendas Fundación Benéfico-Social. Córdoba
240...	Viviendas Protegidas. Granada
244...	Viviendas XXV Años de Paz. Málaga

246...	Las claves de lo moderno, 1950-1965: industria, turismo y clase media
--------	--

La cultura de la modernización

Xavier Costa

252...	Torres de la Luz. Puerto Real (Cádiz)
254...	Bodegas Tío Pepe. Jerez de la Frontera (Cádiz)
258...	Fábrica de Cervezas El Águila. Córdoba
262...	Fábrica Tecosa. La Carolina (Jaén)
266...	Ciudad Sindical de Vacaciones. Marbella (Málaga)
272...	Hotel Pez Espada. Torremolinos (Málaga)
276...	Hotel Sotogrande. San Roque (Cádiz)
280...	Viviendas La Estrella. Sevilla
284...	Viviendas en Plaza de Cuba. Sevilla
288...	Casa Lange. Málaga
290...	Chalet Canals. Córdoba

294...	Bibliografía
--------	--------------

296...	Índice de autores
--------	-------------------

298...	Índice de lugares y obras
--------	---------------------------

Prólogo

Carlos García Vázquez
Ramón Pico Valimaña

La exposición *MoMo Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965* se presenta como un eslabón más de la cadena de investigaciones y publicaciones sobre arquitectura moderna andaluza, que comenzó a construirse hace unas décadas, cuando el *staff* de la cultura mediática internacional decidió dar por concluido el período histórico comúnmente denominado "moderno". La sensación de estar asistiendo a la clausura de un espacio temporal que, a partir de entonces, comenzaría a ser considerado como "histórico"; animó a numerosos arquitectos e historiadores a indagar en una realidad hasta entonces poco conocida y aún menos valorada.

Esta exposición se construye con una perspectiva histórica de más de 30 años, lo que permite poner en valor una distancia crítica con la que no contábamos hace unas décadas. En 1999 no es necesario reivindicar ya el valor de nuestra arquitectura moderna, un valor que va mucho más allá de su mero significado histórico. Afortunadamente, el despertar de la conciencia patrimonial en la cultura contemporánea, también ha afectado a la arquitectura de nuestro siglo y de nuestra región, como lo demuestra la integración de Andalucía en DOCOMOMO (Asociación para la Documentación y Conservación del Movimiento Moderno), una integración que podría considerarse como primer antecedente de esta exposición.

Esta experiencia desembocó, en 1997, en la elaboración, por parte del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, del Catálogo Andaluz de Arquitectura Moderna. Los 200 edificios recogidos en este catálogo, muchos de ellos en lamentable estado de conservación o, incluso, en peligro de demolición inminente (baste recordar los casos de la Lonja de Pescado de Barbate, el Colegio de Huérfanos Ferroviarios de Torremolinos, o la Estación de Autobuses de Almería), demuestran que la concepción de la arquitectura moderna andaluza

como un patrimonio digno de ser protegido y conservado, ha madurado a nivel institucional. El siguiente eslabón de esta cadena pretende construirse con esta exposición y su catálogo, cuyo objetivo es propagar esta sensibilidad hacia otros territorios: profesionales, estudiantes, investigadores y, cuestión primordial, al resto de la población andaluza. Se trata de una tarea que, una vez más, necesita del apoyo de las instituciones públicas, apoyo que, en este caso, han asumido las Consejerías de Obras Públicas y Transporte, y de Cultura de la Junta de Andalucía, a través, respectivamente, de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, y del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

Los criterios argumentales utilizados en su configuración, están estrechamente relacionados con la vinculación de la exposición con las dos experiencias anteriormente mencionadas. En ella se recoge una selección de 64 edificios, donde se integran los veinte recogidos en el Registro Ibérico del DOCOMOMO. Los criterios, siempre cuestionables, de valor arquitectónico han sido importantes en esta segunda selección, pero no han sido los únicos; igualmente determinante ha sido la secuencia narrativa que estructura la exposición, una secuencia necesaria para conseguir una presentación didáctica de la historia de la arquitectura moderna andaluza, y que ha conducido los intereses de la selección en direcciones muy concretas.

También los objetivos han determinado los criterios de representación de las obras utilizados en la exposición. La decisión de redibujar estos edificios, a partir de la más que precaria documentación original existente, obedece al deseo de primar los contenidos sobre el material histórico, material, por regla general, carente de cualquier otro tipo de valor que no sea el meramente documental. En este sentido, la exposición retoma el espíritu del Catálogo en el que se inspira, y apuesta por una presentación estricta, uniforme y altamente informativa de sus contenidos.

Por lo que respecta a los criterios geográficos, el término "andaluz" tan sólo ha sido evocado como referencia de ubicación de la obra arquitectónica. Teniendo en cuenta que, en el período histórico que cubre la exposición, no existía en nuestro territorio ninguna Escuela de Arquitectura, así como la condición ultra-

periférica de Andalucía con respecto a los centros de poder político y económico del estado; no es de extrañar que, más que de "arquitectura moderna andaluza" nos veamos obligados a hablar de "arquitectura moderna en Andalucía", es decir, de una arquitectura construida en nuestro territorio pero, en buena parte, proyectada y promovida desde fuera.

El arco temporal que describe la exposición respeta los límites propuestos por el Comité Permanente de DOCOMOMO Ibérico: 1925-1965. Como no podía ser de otra manera, se trata de fechas discutibles y, hasta cierto punto, aleatorias, pero que no dejan de venir avaladas por circunstancias objetivas. 1925, marca el ecuador de la "década de oro" de la modernidad, cuando sus discursos teóricos desembocaron en objetos arquitectónicos paradigmáticos. 1965, por su parte, marca el comienzo del cambio de orientación en la arquitectura internacional, el nacimiento de la sensibilidad denominada "postmoderna". El ajuste de estos límites al caso concreto de la realidad arquitectónica andaluza representada en nuestra exposición, apuntaría hacia 1924, año en que comienza a construirse la Presa del Jándula por Casto Fernández Shaw, y hacia 1969, año en que concluye la construcción de las viviendas en la Avda. de América de Granada, de Fernando Higuera. Entre ambas actuaciones, se abre el espacio histórico en el que se inserta el Movimiento Moderno andaluz.

Ha sido este término el que, por último, ha determinado los contenidos de la exposición. Si ya de por sí, por su riqueza y amplitud, el epígrafe "Movimiento Moderno" es bastante indeterminado, y poco operativo a la hora de establecer criterios formales o conceptuales; en Andalucía esta dificultad se multiplica exponencialmente. En nuestro caso, las experiencias impecablemente modernas, como la Casa Duclós de Josep Lluís Sert, o la Fábrica HYTASA de José Galnarez y Juan Talavera, son minoritarias frente a las "ambigüedades" populistas del Poblado de Esquivel de Alejandro de la Sota, o las incursiones simbolistas del Mercado de Mayoristas de Málaga de Luis Gutiérrez Soto.

Estas "impurezas" que caracterizan a la arquitectura moderna andaluza evidencian las dificultades de su devenir. En los años 20 y 30 nace en un entorno socioeconómico y cultural absolutamente ajeno al que determinó su irrupción

en centroeuropa unos años antes. En el caso de la arquitectura andaluza, no existía ni una base productiva industrial que exigiera su racionalización y posibilitara su construcción, ni una burguesía progresista que demandara formas arquitectónicas innovadoras, ni una cultura eminentemente urbana y atenta a las experiencias de las vanguardias artísticas. El nacimiento de la arquitectura moderna andaluza tan sólo podía producirse, por tanto, como un hecho ajeno y excepcional, un hecho que obedecía, no a los intereses generales, sino a los particulares de contados arquitectos locales o foráneos, como Casto Fernández Shaw, José Joaquín González Edo, o Gabriel Lupiáñez.

Si bien el período de la II República pudo apuntar hacia una reorientación de todas estas circunstancias en la dirección seguida por el resto de Europa, y las obras construidas por Juan Talavera, Eduardo Torroja, Carlos Arniches o Josep Lluís Sert, son un claro ejemplo de ello; la involución provocada por la Guerra Civil y el régimen franquista determinaron que la ambigüedad siguiera marcando a la todavía incipiente modernidad andaluza. En este caso, serían las claves simbólicas, monumentales y populistas las que se añadirían al discurso moderno en la arquitectura de posguerra; claves que no impidieron la construcción de magníficos complejos arquitectónicos, como las Universidades Laborales de Córdoba y Sevilla, o los Poblados de Colonización de José Antonio Fernández del Amo y Alejandro de la Sota.

En las décadas de los 50 y 60, las oleadas migratorias campo-ciudad, vendrían a enriquecer el debate arquitectónico andaluz con una cuestión que, en Europa y treinta años antes, fue crucial para la configuración de la arquitectura moderna: la de la vivienda. En cualquier caso, y a pesar del voluntarismo demostrado por sus autores, el lastre de la desorientación que arrastraba la arquitectura moderna andaluza desde su nacimiento, volvió a proyectarse sobre los polígonos residenciales de las periferias de nuestras ciudades, y lo hizo, una vez más, incorporando contenidos no estrictamente racionales en su arquitectura.

Sin embargo, las excepciones que, en el campo de la construcción masiva de viviendas sociales, comenzaron a aparecer, excepciones que proponían una arquitectura de impecable factura moderna (como las propuestas de Luis

Recaséns en Sevilla), apuntaban ya hacia el definitivo desenlace de esta turbulenta trayectoria de la arquitectura moderna andaluza. Los años del "desarrollismo" serían claves para ese desenlace, ya que fue entonces cuando, finalmente, se conformaría en Andalucía el entramado socioeconómico y cultural propio de esa arquitectura. Las figuras de Rafael de la Hoz, José María García de Paredes, o el Grupo OTAISA, lideraron ese desenlace, que se materializaría en una arquitectura definitivamente moderna, y de primerísima calidad.

Tras este brevísimos repaso por la historia de la arquitectura moderna andaluza, es fácil comprender que tan sólo desde la máxima flexibilidad ha sido posible acometer la empresa de selección que, en clave "moderna", exigía esta exposición. En nuestro caso, "MoMo" no sólo significa racionalización, funcionalismo y abstracción; también significa simbolismo, populismo y figuración, es decir, una realidad arquitectónica múltiple, compleja y muy contaminada, que ha de ser interpretada no como "impura", sino como altamente reveladora de las enormes dificultades que jalonaron una evolución impropia. Es por ello que el epígrafe "Movimiento Moderno" tan sólo ha operado en nuestra selección para descartar experiencias arquitectónicas que, sin entrar a cuestionar sus indudables valores, eran claramente opuestas a la sensibilidad moderna. De esta manera, ni los regionalismos de los años 20 y 30, ni los neohistoricismos y neopopulismos de postguerra, han sido tenidos en cuenta, a pesar de que, paradójicamente, muchas de esas obras de arquitectura fueran proyectadas por autores que, en momentos históricos más propicios, indagaron en las fuentes de la modernidad.

Para recoger y organizar esta compleja realidad, el guión expositivo ha huido de los discursos totalizadores de base positivista que, en su obsesión por clasificar la realidad acaban por simplificarla reduciéndola a criterios temporales, geográficos o tipológicos. En su lugar, hemos preferido partir de unos parámetros de análisis que seguramente nos impedirán abarcar la arquitectura contemporánea andaluza de una manera global, pero por contrapartida, nos posibilitarán un acercamiento a esta mucho más flexible y a la vez incisivo.

Nuestro análisis parte del establecimiento de una serie de campos temáticos que funcionan a la manera de las "mesetas" deleuzianas, mesetas que tienen

su propia lógica y que, dentro del discurso general de la exposición, mantienen un alto grado de autonomía. Con esta estrategia conseguimos establecer una sucesión temática coherente en sus contenidos parciales y a la vez muy abierta, y entendemos que sugere, en una lectura global y dialéctica del conjunto. Para establecer los campos de contenido de estas áreas temáticas, simplemente hemos fijado la mirada en la historia de la arquitectura contemporánea andaluza, leyendo el discurso de su evolución; marcando puntos y aparte, pausas, paréntesis; acentuando gestos y momentos, subrayando párrafos...

El resultado ha sido una agrupación en cinco apartados, que responden a las siguientes denominaciones, contenidos y ordenación:

1.- "Los inicios, 1925-1936: una vanguardia de autor".

Se recogen en este apartado una serie de obras cuyos autores fueron capaces de sembrar el germen de la arquitectura moderna en nuestra región. Personajes de la tierra o foráneos que en una actitud a veces épica, serían capaces de "responder a tiempo" a los impulsos de la modernidad.

2.- "Desde el poder, 1936-1965: la arquitectura pública, ruralidad e ideología". Indagamos aquí en torno a las complejas relaciones establecidas entre el régimen franquista y la arquitectura moderna. Se trata de mostrar una serie de intervenciones públicas que podrían agruparse según tres temáticas: la cuestión simbólica en los edificios públicos, el mito de la ruralidad en los Poblados de Colonización y la arquitectura educativa del régimen.

3.- "La inspiración urbana, 1930-1965: la imagen de la ciudad".

La arquitectura de inspiración urbana europea, ampliamente consensuada y difundida desde principios de siglo, acabó por infiltrarse, de manera tardía, en la arquitectura andaluza. La fuerza de estos edificios sorprendentes, que parecían reclamar para sí valores de cosmopolitismo y modernidad hasta entonces desconocidos, guía el recorrido por este apartado.

4.- "Inmigraciones, 1950-1965: periferias, polígonos y viviendas sociales".

Un tema eminente urbano que en este caso no atañe tanto a la imagen archi-

tectónica de la ciudad como al crecimiento demográfico de ésta, provocada por la oleadas migratorias procedentes del medio rural. La cuestión de la periferia y su crecimiento mediante polígonos de viviendas sociales o curiosas apuestas residenciales, es el eje de este apartado que, obviamente, se estructura por ciudades, e intenta abarcar toda la geografía andaluza.

5.- "Las claves de lo moderno, 1950-1965: industria, turismo y clase media". Este último área temática se centra el periodo del "desarrollismo" franquista, indagando en las que fueron las claves para la definitiva implantación de la arquitectura moderna en Andalucía: la superación de la estructura productiva agraria gracias a la introducción de la industria (a partir del Plan de Estabilización de 1959) y el turismo; y la extensión de la clase media por el tejido social andaluz.

Por último, tan sólo nos restaría hacer una breve referencia a los criterios que hemos adoptado como eje del propio montaje expositivo. La idea de museificación de la arquitectura moderna, que está implícita en el proceso de documentación, catalogación y conservación al que aludíamos al comienzo de este prólogo, es la que justifica el mencionado montaje. A partir de ella hemos querido jugar con los múltiples significados que pueden emanar de una propuesta deliberadamente ambigua: una exposición de arquitectura que se presenta como si de una exposición de pintura se tratase; con paneles gráficamente estructurados siguiendo una serie de cuadros de Mondrian, y montados a modo de lienzos sobre caballetes. Museificación y Modernidad son obligados así a formar parte de una extraña ecuación, una ecuación de resultado todavía imprevisible.

Finalmente, quisiéramos expresar nuestro más sincero agradecimiento por la colaboración prestada en el proceso de documentación de este catálogo y exposición a Luis Bono, Juan Acuña, Javier Alonso, Andrés Álvarez de Toledo, Restituto Bravo, Tomás Carranza, Carmelo J. Castillo, José Antonio Corrales, Ramón Fernández-Alonso, Ángela García de Paredes, Bernardo Gómez Estern, Antonio Góngora, Carlos Hernández Pezzi, Fernando Higuera, José M. Jiménez, Antonio Martón, Ignacio Molina, Fernando Moreno, Sebastián del Pino y Ángel Rolán.

1925-1936





Los inicios, 1925-1936: una vanguardia de autor

Respuestas a tiempo.

Comentarios sobre la aparición de la arquitectura moderna en Andalucía.

*José Ramón Moreno Pérez
Eduardo Mosquera Adell
María Teresa Pérez Cano*

1.

Desde hace unos años entendemos que se puede asumir una explicación de nuestra contemporaneidad basada en determinadas consideraciones históricas que reconocen el papel desempeñado por una serie de obras –y también de proyectos no llevados a término– que aparecen bien delimitados y reconocidos. Estos trabajos y experiencias de arquitectura tienen que ver con las formulaciones que en Andalucía se produjeron como reacción a las proclamas y realizaciones de las vanguardias europeas.

Detrás de estas obras y proyectos hay una serie de arquitectos que protagonizaron una historia. La que se corresponde con la implantación de lo que constituirá la base de nuestra fragmentada y, a menudo, testimonial tradición moderna. Aspiraciones, presencias y materializaciones que llevan con altibajos –y alguna que otra marcha atrás– hacia la consolidación de la modernidad arquitectónica. Al dedicarnos a explorar estos escenarios han surgido frentes de trabajo, territorios especialmente indicados para la incorporación de la arquitectura moderna, ambientes propicios y protagonistas decididos, factores de las operaciones más relevantes.

2.

Entre los frentes de trabajo más significativos se encuentra la arquitectura cinematográfica, la escolar pública y la segunda residencia. Ambientes menos hostiles, más liberales, encontraremos en Almería, Cádiz, Huelva o Málaga. La presencia de arquitectura de base racionalista –si acordamos emplear este término para definir unas pautas generalizadas de una arquitectura asequible– se hará particularmente notoria en las capitales de las tres primeras provincias y en los ambientes costeros próximos a todas ellas. Pero, además, en ellas se producirá

un hecho que hemos reivindicado desde hace tiempo: la continuidad de la práctica arquitectónica racionalista durante la Guerra Civil y la postguerra por parte de algunos de sus protagonistas.

La primera cuestión que no hay que obviar es la diferente intensidad con que se viven estas cuestiones en el conjunto de Andalucía. Motivada, de un lado, por el escaso dinamismo y el estancamiento social de algunas realidades urbanas andaluzas para aceptar la innovación, el espíritu de cambio, y de otro, por la dirección marcada por determinados impulsos que lideran con solidez –y no poca coherencia– la redefinición del paisaje de ciudades como la Sevilla del 29 y sus regionalismos y americanismos, o como la Málaga bajo la impronta de Guerrero Strachan, el arquitecto alcalde.

Para aquellos que se sitúan esquemáticamente en una visión lineal de la idea de progreso de la cultura arquitectónica, estas vías –Anibal González, Juan Talavera, Fernando Guerrero,...– representarían el canto del cisne de unos planteamientos superados. Tienen que ver por lo tanto con los estertores de la condición ecléctica que caracterizó a la segunda mitad del XIX y las primeras décadas del XX¹, y cuya liquidación se producirá tras sucesivas escaramuzas en larga contienda que empieza con la arquitectura racionalista de los años veinte y treinta. La victoria final se decantará del lado del partido moderno, por más que, con distintos ropajes, algunos de los planteamientos arquitectónicos de fondo del eclecticismo sobrevivan de forma más o menos enmascarada en la arquitectura actual, y no sólo en quienes practican el pastiche y el despropósito².

A pesar de una aparente dialéctica de exclusiones mutuas en busca de un protagonismo, del impulso por detentar “la razón”, lo cierto es que la supuesta batalla fue más bien una convivencia, presente incluso en la trayectoria personal de prácticamente todos los arquitectos de la época. La radicalidad en la ejecutoria se convertirá en un ideal imposible, compartiendo tablero los proyectos racionalistas con los de edificios de base historicista o de base figurativa incierta, pero en cualquier caso con una tradicional definición tipológica, constructiva, espacial, etc. La disponibilidad y la versatilidad serán la impronta más común

en un colectivo de profesionales de la arquitectura carentes de una ideología rompedora y, fundamentalmente, servidores de una clientela cultural y políticamente convencional en su inmensa mayoría³.

Por lo tanto, los puntos de interés los encontraremos más bien en determinados pliegues, en determinados "gestos" que dibujarán con brillantez el potencial creador y modernizador de nuestros arquitectos. Personas como José Galnares, Gabriel Lupiáñez, Antonio Sánchez Esteve o los hermanos Rodrigo y Felipe Medina y Luis Gómez Estern, son personajes especialmente dotados para hacer arquitectura, y algunas de sus obras resisten sólidamente su comparación con otros referentes de la época en España, o con lo que personajes de trascendencia general —como Gutiérrez Soto, Fernández-Shaw, etc.— van a ser capaces de plantear con su oscilante obra en Andalucía.

3.

La presencia contundente de la modernidad en el lapso temporal que nos ocupa quedará reservada para más contadas ocasiones de lo que hubiera sido deseable. La encontraremos en obras, podríamos denominar "de manifiesto" o en "presencias heroicas", como la casa Duclós de Sert López o en el mercado de Algeciras de Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja, si acudimos a las intervenciones en Andalucía de algunos referentes foráneos, que gozan de la aquiescencia general de la crítica.

Pero esta nueva presencia en nuestro medio construido que es la arquitectura moderna, no invitada casi por nadie a celebrar su cometido, tendrá su mayor virtud en la definición de trayectorias, en la recualificación de algunas realidades urbanas, proyecto a proyecto, casa a casa, que llevarán a cabo los más característicos protagonistas de nuestra *vanguardia imposible*, prácticamente ignorados hasta las definiciones historiográficas desarrolladas desde Andalucía hace poco más de una década⁴.

Sin embargo, la experiencia desarrollada en aquellos años no se entiende ni se explica sólo con la visión exclusivista de esta arquitectura homologable con la del

denominado "movimiento moderno". Y esto es así porque el trabajo de respuesta a los planteamientos de vanguardia delimita una visión parcial y francamente minoritaria de la escena andaluza. Incluso si consideramos las propias y ricas trayectorias de los autores citados. Por lo tanto, también las indecisiones, los vaivenes y los juegos de equilibrio en precario forman parte de un escenario impreciso que no se puede ni conocer, ni valorar de una manera tan reductiva⁵.

Tratamos de arquitecturas para un tejido humano que padece múltiples convulsiones encadenadas, atravesando por diferentes regímenes políticos abocados a sucesivos y fallidos intentos de reorganización social desde muy diversos planteamientos en términos de ideas y de operación, desde el Directorio de Primo de Rivera —un andaluz— a la democrática Segunda República —cuyo primer presidente fue también andaluz— para desembocar en una guerra. Una sociedad donde puede instalarse incluso el temor al cambio, a la transformación, donde el pesimismo se apodera de demasiados actores. En realidad, habría que preguntarse qué es lo asumible de un mensaje de modernidad, de emancipación del hombre gracias a la modificación radical de su entorno físico. Deberíamos cuestionar qué proyecto transformador podía definir su tarea, su manifestación. Pero igualmente, es ineludible la interrogación sobre cuánto en realidad es el resultado construido e ideado de las aspiraciones efectivas de estos arquitectos andaluces o de las obras aquí construidas por otros representantes de la modernidad arquitectónica. Cuánto surge de la legítima ambición por equipararse, por homologarse, cuánto hay de impulso individual, de testimonio, cuánto hay de colectivo elitista, avanzada, vanguardia.

Lo cierto es que en un medio institucionalmente raquítico, se notará el creciente protagonismo de las generaciones jóvenes de arquitectos, particularmente de los titulados a partir de 1921, pero también la lejanía de las Escuelas —casi todos se titulaban en Madrid—, el apartamiento de los centros editores de revistas y libros de arquitectura, de los foros donde podía manifestarse la presencia de los grandes personajes internacionales y los aportes innovadores⁶. En Andalucía había pocos arquitectos y mucha labor que hacer, a menudo mediada por los escasos medios disponibles y las penosas infraestructuras, por

una distribución poco desarrollada de los productos de la industria de la construcción, por la inercia de un modo de hacer artesanal que aún debía aprovecharse y que la arquitectura regionalista había sabido vehicular, por la carencia de unos ideales que guiaran la tarea de renovación de la arquitectura, etc.

Si esta arquitectura necesitaba y podía ser valorada como anticonvencional, no pensemos que arrojará luz sobre estrategias generales de transgresión de la arquitectura establecida hasta entonces. Ni siquiera dará como resultado la creación de avanzados juegos formales que las destaque del tono nacional. Es cierto que algunos arquitectos hicieron "obra de autor" —algunas excepcionales como el desaparecido Málaga Cinema de Sánchez Esteve—, que acuñaron una determinada poética personal desde la concepción general al diseño y fabricación de los detalles: Sánchez Esteve, Galnares, Lupiáñez, Pérez Carasa, Langle, Sedano... pero en general fueron hilvanando un conjunto de investigaciones más o menos coherentes y compartidas con "la otra arquitectura", con "la tradicional".

Y así, para muchos, lo que estos arquitectos ensayaban era arquitectura "cubista", basándose en una popularizada asociación con los ecos reconocidos de una manifestación vanguardista de las artes plásticas. La tersa y lisa superficie de los modestos, escuetos, limpios y claros edificios, con nítidos volúmenes prismáticos y cilíndricos, inquietaba a más de uno.

4.

¿Servirían para apaciguar los conflictos? ¿Encauzarían con sus ajustadas y económicas soluciones la tensa solución de un difícil discurrir de nuestra sociedad, marcada por carencias y desigualdades, por atrasos históricos y conflictos sociales latentes?

A lo sumo la actitud general de los arquitectos andaluces implicados en la renovación de su medio productivo tiene que ver con un repudio más o menos decidido a lo superfluo. Incluso el valor de lo aplicado y lo ornamental, tan del gusto de la entonces vigente matriz académica a cuyos pechos se criaron tantos de ellos en la Escuela de Madrid, es normal que se trascienda —con otros recursos— y

abunde en que buena parte de la arquitectura racionalista de los años 1926-1936 adquiera un carácter superficial⁷. Las franjas decorativas en ladrillo visto —en limpio o pintado—, la rotulación y las impostas déco, toda una serie de detalles que se harán un "estilo" más, otorgaban carta de modernidad a una arquitectura sencilla, apoyada en fórmulas constructivas y tipológicas ensayadas en las primeras décadas del siglo —si no anteriores— y que sin grandes ambiciones tenía la aptitud de servir para testimoniar una voluntad de cambio, un cierto desmarque⁸.

Los más virtuosos entraron en el terreno de las transparencias de planos y grandes acristalamientos, en impulsar los espacios diáfanos y flexibles, en enriquecer las sobrias volumetrías sustentadas por pórticos de hormigón armado, mediante la utilización de escaleras voladas, cubiertas planas escalonadas, pasarelas y puentes. Las valientes formas de marquesinas y todo tipo de vuelos, estructuras y descuelgues saledizos, se asimilarían a un mundo estructural y "racional", o a uno curvo y sinuoso como el de la ingeniería y las carrocerías, el del "estilo transatlántico", el de la arquitectura "cubista" y el de la arquitectura "expresionista" de un Mendelsohn domesticado, en una plural pero quizá convergente búsqueda.

Los cromados, los latones y cobres, el aluminio, los neones, el cristal opal, los linóleos, de Galnares —quizá el arquitecto andaluz titulado en esta época con una más rica materialidad en su arquitectura—, o los modelados de los hormigones en Sánchez Esteve, revelan la evolución en las prácticas constructivas y en su esfuerzo por hacer coherente todo un esfuerzo de proyectar y hacer la arquitectura. Pero también llevan a la presencia de una sociedad con una fuerte componente agraria, los materiales y los objetos de una cultura tan diferente como la moderna, cuya base productiva se encuentra en una industrialización aún insuficiente en Andalucía. La arquitectura juega así, mediante la propuesta de un nuevo ambiente construido, el papel de heraldo de un mundo al que sólo transcurrido la mitad del siglo se incorporará la sociedad andaluza.

Con ellos ya se podía hablar de otro modo, sustituyendo a los aplastados, a los azulejos vidriados de cuenca, a la forja, utilizando de otra manera el cristal

y la luz artificial e incluso la policromía de la luz artificial. Abriendo las posibilidades de otra sensibilidad y con ello de otras formas de expresión y valores, de gustos y aspiraciones⁹.

Pero ya hemos insinuado algo de ello antes. La cruzada contra lo superfluo no niega el valor de lo aparentemente añadido, por su carácter de ejemplificación, de educación del gusto, de reclamo. Desde pequeños locales comerciales a los grandes contenedores industriales de HYTASA –allí donde la operatividad de Galnares desplaza a las debilidades de Talavera– la significación de las operaciones arquitectónicas no es en absoluto ambigua¹⁰.

Sus mensajes son bien claros. Y fundamentalmente emiten una salmodia con reiteración: la capacidad de los arquitectos modernos para resolver los problemas con eficacia. Se sienten capaces de introducir el moderno modo de vivir, alentado por personajes como González Edo. Se encuentran abocados a higienizar el espacio vital con sus soluciones, las únicas llamadas a cumplimentar las nuevas prescripciones en materia de distribución y circulaciones, ventilación e iluminación, disposición de instalaciones, adecuación de los materiales al uso de los recintos, etc. Es la llamada al funcionalismo, término que timidamente se va a ir introduciendo en nuestra cultura arquitectónica y la hora de la crítica de –por ejemplo– Galnares a los elementos antifuncionales¹¹.

5.

Para nuestros arquitectos modernos la experiencia y la reflexión sobre las cosas resuelven con sencillez problemas básicos sin alardes. La influencia de la arquitectura popular no debe olvidarse en un territorio como Andalucía donde su presencia es tan determinante. Si Mercadal ejemplifica esta cuestión desde Madrid, aquí en Andalucía, más allá del incansable Pablo Gutiérrez Moreno y su universo regionalista y localista, encontraremos tempranamente otras miradas. Raíz en lo popular, en la arquitectura “mediterránea” encontramos en la primera fase de la Ciudad Jardín de Almería que levanta González Edo, luego revestida de “estilemas” racionalistas por su continuador, Guillermo Langle. Alguno de los proyectos tempranos de Fernando de la Cuadra, de las casitas a

construir sobre los “glacis” de la gaditana Puerta de Tierra por Sánchez Esteve. O de este mismo autor, la remodelación de las viviendas conocidas como “Las Arrepentidas”, en la Avenida de Cádiz¹². Encontraríamos así una alternativa a los racionalismos más secos y reductivos y a los expresionismos y *décos*. Las pérgolas, arcos desnudos de medio punto, porches, etc. serían elementos para unas plantas y volumetrías ágiles, deslizantes, en edificios desornamentados pero conectados con una cierta memoria, con un nexo que negaba la falacia de la “ruptura” de la arquitectura moderna con sus antecedentes¹³.

También Prieto-Moreno estudia con Bidagor la arquitectura del Albaicín hacia 1930, efectuando una búsqueda escenográfica, para proteger “ambientalmente” los conjuntos urbanos tradicionales. Tras la guerra, se vuelca en la observación de las soluciones sencillas de viviendas populares, en su mobiliario, en detalles arquitectónicos, aptos para las obras que promueve Regiones Devastadas. Son estudios interesantes, dentro de esa búsqueda de síntesis entre modernidad y sabiduría popular que tan buenos frutos dio en otros aspectos de la cultura, aunque este autor suele deslizarse hacia la nueva monumetalidad en Andújar o Guadix, por poner algún ejemplo.

6.

Pero las vías de asentamiento de la arquitectura moderna se ciñen a unos cuantos problemas cruciales, a unos temas nucleares.

Los equipamientos y las infraestructuras reflejarían un nuevo sentir social, colectivo, auspiciado por la arquitectura. En definitiva, un talante nuevo, regenerador. No ha de extrañar que las iniciativas pioneras se alienten desde los sectores públicos y privados más dinámicos que operaron en torno a la Dictadura de Primo de Rivera. Si el territorio andaluz podía ser símbolo de dificultad, de aspereza, de atraso a pesar de sus riquezas, había que cambiar su imagen radicalmente con algunas operaciones puntuales. Es el caso de la serie de presas que Mengemor construye en la cuenca del Guadalquivir para la regulación hídrica y el aprovechamiento energético. La electrificación es símbolo de progreso. La propuesta no pudo ser más sugerente: la variada *imagerie* de la serie

de presas que Casto Fernández-Shaw realiza con Carlos Mendoza y otros ingenieros desde el Salto de El Carpio culmina en el titánico ejercicio expresionista del Salto del Jándula.

Pero será la cercanía de los programas escolares un instrumento más eficaz. Básicos para mejorar la extensión de la escolarización, los pequeños centros de la época primorriverista anticipan el gran esfuerzo constructor bajo la Segunda República.

Un joven González Edo termina entre 1927 y 1928 uno de los primeros edificios racionalistas en Andalucía. Es la Escuela para niños de Villafranca de Córdoba, que se acompañará en 1933 con la ya republicana Escuela para niñas del propio Edo, en las afueras del mismo pueblo. Un ejercicio de confirmación y perfeccionamiento de las hipótesis abiertas con el primer trabajo. También Alberto López de Asiain, en 1929, demostró con su pequeña Escuela de Niños en el sevillano barrio de Bellavista el empuje tímido pero racionalista a la postre de algunas muestras de arquitectura escolar durante la Dictadura.

En aquel año de 1929, tan cargado de significación para "las otras arquitecturas" por celebrarse la Exposición Iberoamericana de Sevilla, lo cotidiano se le dio mejor a la arquitectura racionalista que el fasto y el acontecimiento. De hecho la nueva arquitectura tiene una presencia meramente testimonial con el Pabellón Maggi de los jóvenes De la Cuadra y Guinea o el referente catalán. La confirmación de la aspiración al dominio de lo cotidiano estuvo en la terminación en 1929 de un edificio pionero, proyectado a partir de 1926: el Mercado de Puerta de la Carne de Gabriel Lupiáñez y Aurelio Gómez Millán. De construcción realmente avanzada, se convirtió entonces en el buque insignia de nuestra arquitectura moderna, acompañando a otra obra coetánea y magistral, discreta en su escala y ubicación: la casa Duclos de Sert (1929-30).

Nuestra arquitectura quedaba a la espera de la explosión de Sánchez Esteve (titulado en 1921) ejerciendo en Cádiz y puntualmente en Málaga, con una

intensa obra a partir de 1928; de Langle (también de 1921), abriéndose al racionalismo en su Almería natal a partir de 1932; del sevillano Gálvez (titulado en 1932), muy convincente desde el 33 o los también sevillanos Medina, Gómez-Estern y Toro con título en 1934 y excelentes edificios a partir de 1938.

Una última iniciativa de la época de Primo es la construcción de Albergues Nacionales de Carretera, promovidos en su día por el Comisario Regio de Turismo, el marqués de la Vega-Inclán y que son el germen de la red de paradores. En el concurso nacional de 1929 obtuvieron el segundo premio Fernando de la Cuadra¹⁴ y Jesús Guinea, los jóvenes ayudantes de Vicente Traver en la Exposición Iberoamericana. Su proyecto era racionalista. Si se construyó el Albergue de Antequera, un interesante ejercicio de Arniches y Domínguez.

El elogio de la movilidad, del "maquinismo", la arquitectura del automóvil serán fuente de trabajos importantes para aquilatar la profundidad de la capacidad renovadora de nuestros arquitectos: Gálvez, Sánchez Esteve, Pérez Carasa, etc., antes de que llegue la Estación y Viviendas del Prado de San Sebastián de Rodrigo Medina, nos dejarán relevantes proyectos y obras de estaciones de servicio y autobuses o garajes.

Con posterioridad, durante la República se va a retomar la cuestión escolar. Recordamos los grupos escolares municipales de Talavera en Sevilla –bien adaptado a los nuevos rumbos–, de Francisco Alonso Martos, el racionalista Colegio de Huérfanos de Ferroviarios de Torremolinos, bien distinto al suyo previo en Huelva. Desde Madrid nos llegará la obra de Antonio Marsá con los grupos escolares en la sierra onubense, su proyecto para Cantillana (Sevilla), las escuelas para Atarfe (Granada) de Prieto-Moreno y Rodríguez Ordaz, etc.

Algunos interesantes trabajos se quedan en el proyecto por razón de la guerra, como el del propio Pérez Carasa para Chucena (Huelva) de 1936. Sin que esto signifique que ya no se hagan colegios racionalistas: basta recordar el actual Colegio Público "Santa Teresa" en Cádiz, de Sánchez Esteve, de 1939.

Se pone así en evidencia la complejidad de una producción que se extiende diferencialmente a lo largo del territorio andaluz, con unas temáticas y unos resultados muy diversos tanto en su evaluación cuanto en su facticidad.

Desde la Lonja de Torroja hasta el edificio de la Compañía Granadina de Industria y Comercio en Granada, en 1932, de Fernando Wilhelmi. Desde Galnares y Pérez Carasa, y su racionalismo "entre medianeras" al González Edo y su "Desfile del Amor", o a la casa Lastrucci, se dibuja una renovación muy selectiva y puntual de un caserío urbano anclado, todavía, en su mayor parte en una renovación decimonónica. A este propósito, las piezas concluyentes son de postguerra; y el difícil caso del "Cabo Persianas" de Sevilla o el espléndido ejercicio de la Transmediterránea de Cádiz, así lo muestran.

Pero más allá de estas obras, con una fuerte componente urbana, que apuntarían una ciudad deseada pero nunca realizada, las propuestas metropolitanas que dibujan horizontes atópicos hacia los que se pudiera dirigir la nueva ciudad. Es el caso, extremo en su formulación, de las "casa baratas" de Mercadal para Los Remedios o la Ciudad Funcional de Lupiáñez o la propuesta de ciudad jardín de González Edo, en Almería, que recoge un mito antiurbano, de descongestión y pacificación. Con un corolario último, en la postguerra, por Langle, que hace ciudad de verdad, equipada, con un centro, con una jerarquización, que deja de ser una alternativa para ser residencia.

Y si hay un tema donde se encuentre de manera orgánica sociedad y arquitectura este es el cinematógrafo: tipología renovadora por la propia naturaleza de la tecnología pero también por el carácter fuertemente simbólico de la expresión cultural, se convierte de la mano de Sánchez Esteve, en Cádiz –o de forma distinta– por Gutiérrez Soto, en Huelva y en Córdoba, en verdaderos arquetipos de la modernidad andaluza. Al caso extremo de Corbella Pené en Andújar sucederá después de la Guerra la producción de los Medina, Balbontín y Delgado Roig. Sólo en el lugar del plácido extrañamiento de la *fábrica de sueños*, será posible el sueño de una arquitectura moderna.

Para concluir, debemos hacer hincapié en que durante este tiempo no hubo políticas particularmente conscientes, definiciones lo suficientemente orgánicas, como para la que la faceta productiva ensayada se consolidara generalizándose irreversiblemente. Las conquistas culturales y operativas de estos profesionales entraron en crisis, víctimas de las nuevas orientaciones y de la propia debilidad de la estructura construida. Faltaba la estructura cultural e ideológica: los foros de debates y producción teórica, una Escuela de arquitectura que garantizara la continuidad y unos medios de difusión propios.

Solamente la presencia de Guillermo Langle, José María Pérez Carasa y Antonio Sánchez Esteve, como continuadores del racionalismo en la postguerra, permitió que perviviera una manera de hacer arquitectura en los años cuarenta e incluso cincuenta, hasta que otros nuevos desbordamientos replantearon su trayectoria. Pues bien, estos tres adalides del racionalismo jamás publicaron sus obras en revistas de arquitectura. Personalizaron ante todo impulsos, confianzas en un proyecto alentado en esfuerzos episódicos, a veces más sostenidos, pero que demostraron la capacidad de hacer y de hacer de otro modo. Y así, la postguerra –de los cuarenta en adelante– enriquecerá los matices –pero también la disponibilidad– de los primeros autores modernos. Galnares, los OTALSA, Cuadra, Balbontín y Delgado Roig, etc. evolucionarán al tiempo que Alejandro Herrero, Ricardo Abaurre, Luis Recaséns y otros, añadan nuevas consideraciones a nuestro panorama.

Notas:

1. Esta cuestión ha sido detenidamente estudiada por Ángel Isac: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España, 1846-1919*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987.
2. Resulta interesante para una reflexión que quiera ir más allá de una lectura "por periodos" de la arquitectura andaluza de este siglo, la simetría con que abre y cierra éste respecto a este tema. No sería muy aventurado afirmar que esta componente ecléctica —entendida como actitud fuertemente pragmática— se encuentra como constante a lo largo del siglo en la obra de no pocos arquitectos.
3. Una historiografía que avance por este camino descubrirá hasta que punto el desarrollo de esta arquitectura responde —en parte— a esta confrontación entre el individual y aislado impulso de renovación formal y la resistencia colectiva del medio social e ideológico al que pertenecían. Véase a este propósito, la reciente entrevista a Antonio Delgado Roig, publicada en las páginas del Suplemento Culturas del Diario de Sevilla.
4. Esta revisión está ligada a la confluencia de un doble vector de interés institucional y disciplinar que confluyen en la investigación recogida en el Catálogo de la Exposición 50 años de arquitectura contemporánea en Andalucía y que luego se desarrollada más particularmente en *La vanguardia imposible*. No es, por tanto, sino desde la aparición de una iniciativa pública, cuando se pueda desarrollar la *apertura* panorámica de una realidad, hasta entonces, tan celebrada como desconocida.
5. Cabría destacar que el periodo al que nos referimos (1925-1936) coincide con aquel que Colin Rowe define como concerniente a la arquitectura moderna (1922-1936). Véase C. Rowe, "¿Después de qué arquitectura moderna? En rev. Arquitecturas Bis 48, 1984. El paralelo no deja de ser productivo en interrogantes.
6. Estas carencias se prolongarán durante gran parte del siglo: hasta los años sesenta no se abre la primera Escuela de Arquitectura y no podremos hablar de una revista propia hasta la aparición de *Periferia* en los ochenta.
7. La consideración de superficial, a menudo aplicada incluso a las obras más representativas de dicho periodo, no deja de ser sino un comentario a posteriori, que tiene mucho que ver con la imagen *decantada* por el "movimiento moderno". Y esto no dejaría de ser una lectura fuertemente estilística que olvida el principio básico común a toda la arquitectura moderna: el de constructividad, que sí se cumple rigurosamente en estas obras. Por ello, esta lectura se basa en un doble e inconsciente descarte historiográfico: el temporal y el formal.
8. En este sentido la experiencia andaluza no deja de compartir una fuerte carga de experimentación enmarcada en un ámbito muy diferente a aquel de la vanguardia europea. Ello hace que la mediación establecida con los referentes formales y tipológicos que le sirven de guía —y que en esos momentos no están consolidados como respuestas codificada— se recepcionen en Andalucía de modo singular y adaptativo.
9. Véase a este propósito la entrevista realizada por Mariano Pérez Humanes al arquitecto Antonio Delgado Roig en el Suplemento Culturas del 1 de Julio de 1999, pp. 2-3.
10. En la entrevista citada Delgado Roig explica el tránsito y las razones de un proyecto a otro.
11. Documentos ilustrativos de esta cuestión pueden encontrarse en las transcripciones de una entrevista a González Edo y en la memoria de un proyecto de Gálvez, ambos de 1935, que efectúan Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano en: *La vanguardia imposible. Quince visiones de*

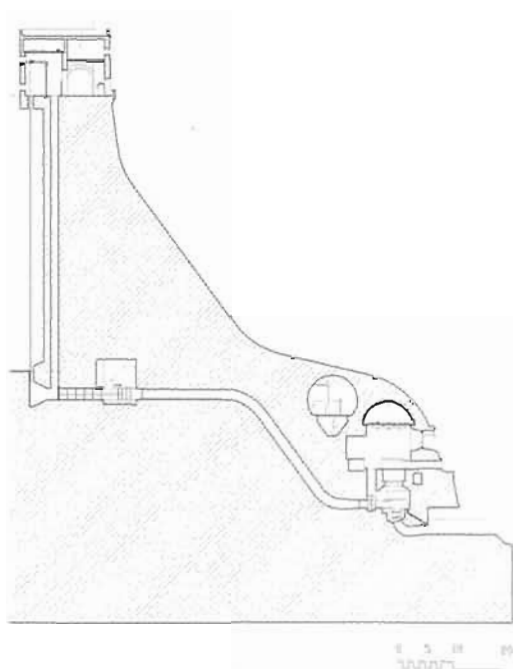
arquitectura contemporánea andaluza. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990, pp. 386-387 y 394-395.

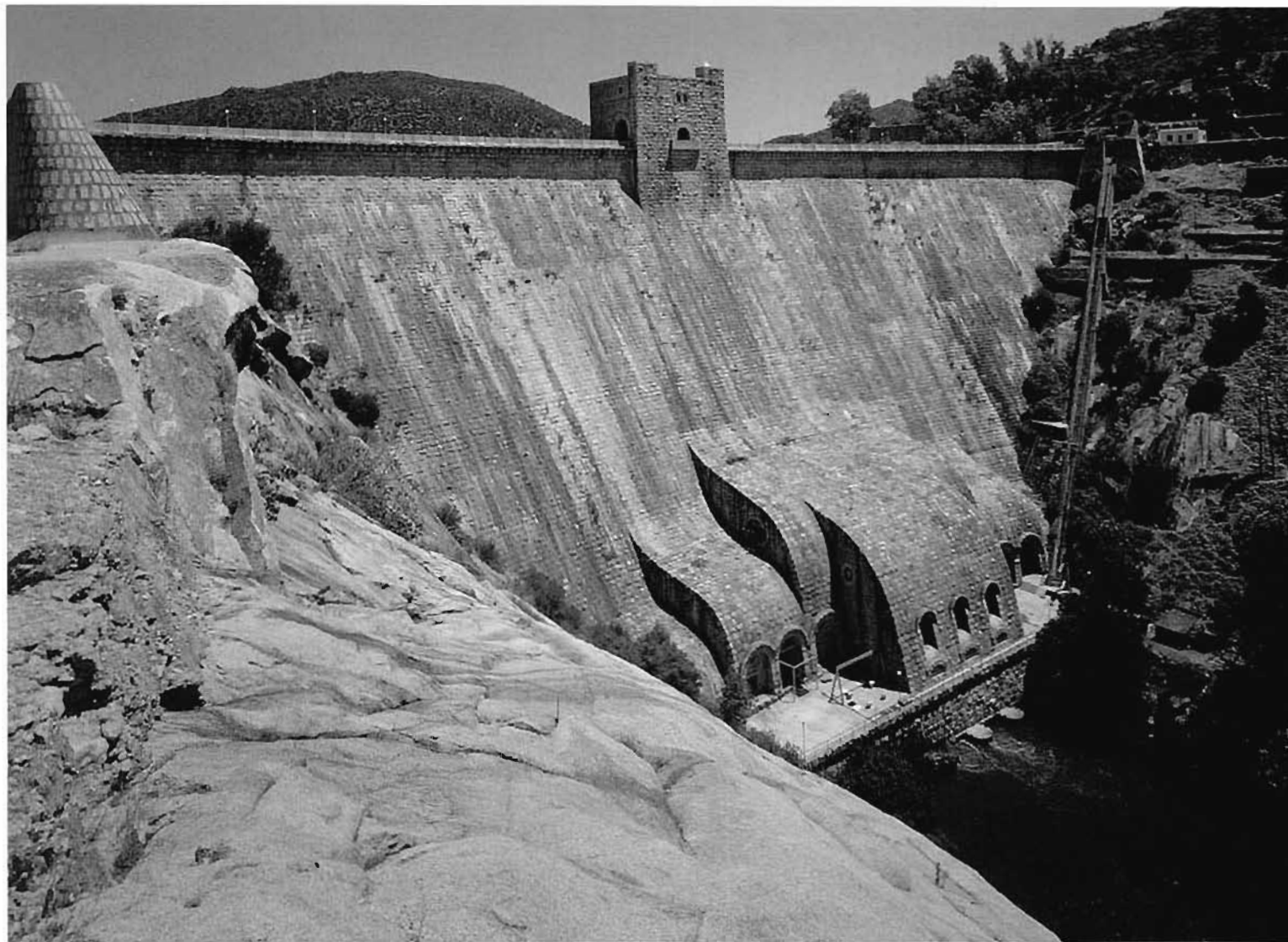
12. Este interesante grupo de casas adosadas padece la demoledora permisividad del ayuntamiento de Cádiz –que no es nueva, precisamente– para derribar arquitectura contemporánea de interés. Actualmente quedan algunas brutalmente encorsetadas por edificios que cuando menos duplican su altura.
13. Así el ideal de la Nueva Arquitectura es matizado por una actitud, no meramente estilística, que busca una progresión no rupturista que alimenta contrariamente– una constructividad más rica en inflexiones y matices, resultado de la mezcla de formas y sensibilidades.
14. Arquitecto de Utrera (Sevilla) titulado en 1928, se afincará en Jerez donde realizará una importante labor, especialmente en el terreno de la vivienda social.

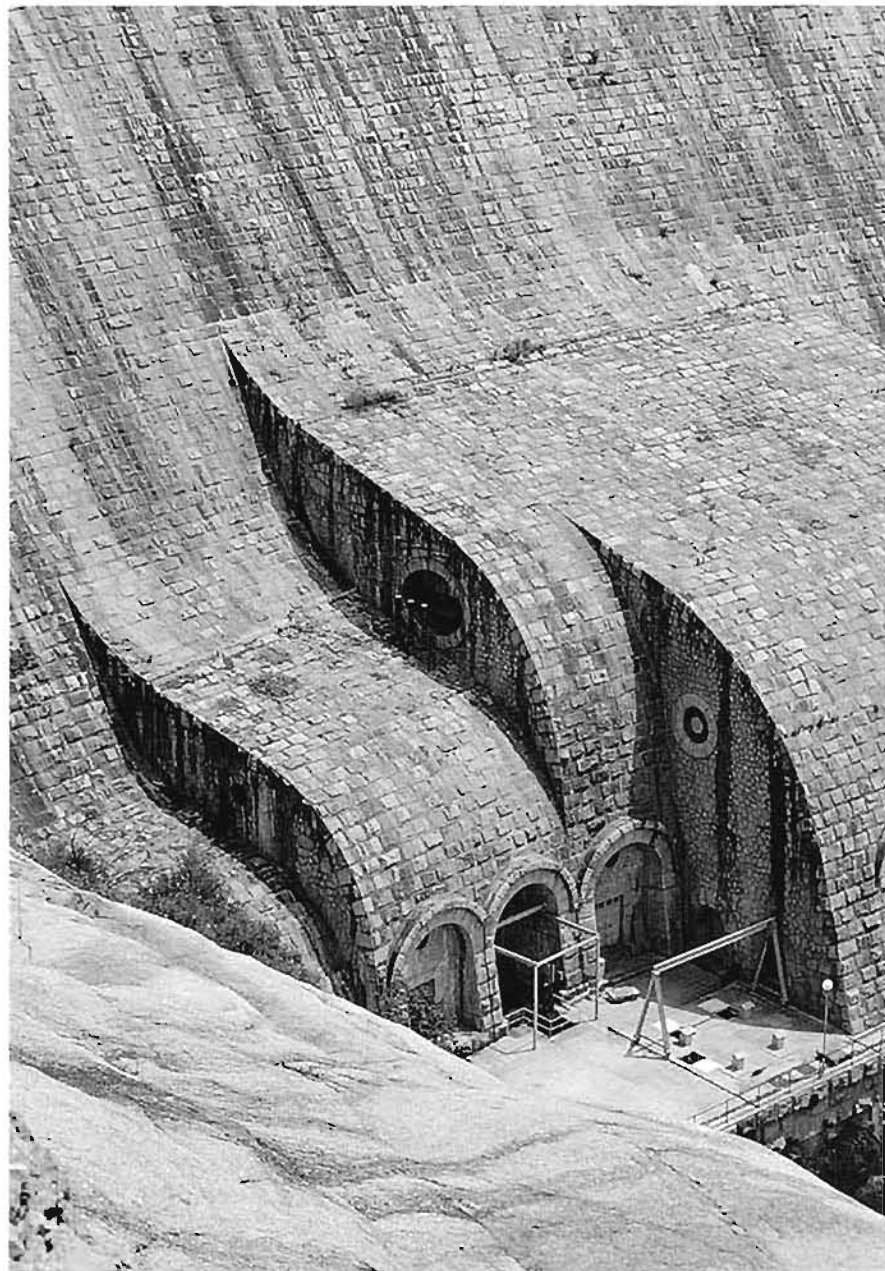
Salto del Jándula. Andújar (Jaén)

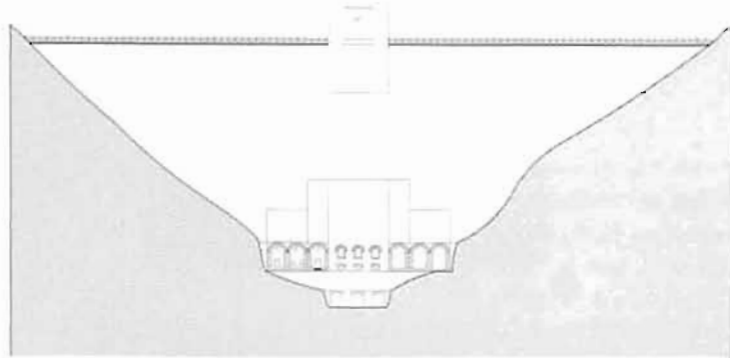
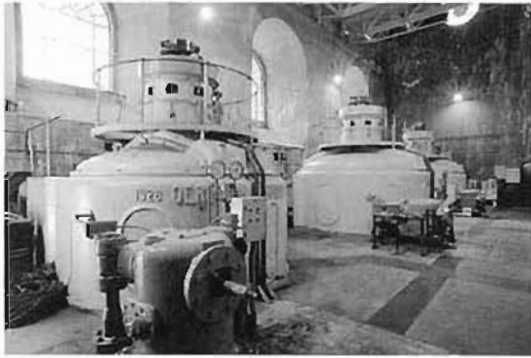
Casto Fernández Shaw e Iturralde y Carlos Mendoza | 1924-1932 | Ctra. de La Lancha

El primer proyecto de Fernández Shaw, su Monumento a la Civilización (1918) nos muestra un joven permeable a las corrientes europeas más progresistas de las primeras décadas del siglo y fascinado, como Sant' Elia, por el universo ingenieril del momento. El proyecto se frustraría: 'no se realizó...., pero hice cuatro saltos de agua en cuya construcción se emplearon, por primera vez, nuevas formas de ingeniería arquitectónica': El Encinarejo (Andújar, Jaén, 1928-25), El Carpio (Córdoba, 1918-25), Alcalá del Río (Sevilla, 1918-25) y El Jándula. En este último, queda patente una simbiosis formal y conceptual entre expresionismo y racionalismo ya señalada un par de años atrás en la gasolinera de Porto Pi. El perfil de la presa nos ofrece una lectura dramática y directa de la función a la que obedece: el control (contención y liberación) del agua para su aprovechamiento como fuente energética. El resultado funde monumentalidad estática y expresión dinámica: las connotaciones monumentales nos referieren al dominio del hombre sobre lo natural mientras que las ondulantes formas que rompen su basamento constituyen un elocuente símil de la recuperación de la libertad de las aguas contenidas: "conseguí adaptar las formas que llamaríamos hidrodinámicas, es decir superficies que se adaptarían al agua en torrente que pudiera saltar por encima de la presa". Bajo estas superficies ondulantes del talud se sumergen las amplias naves de la central y su maquinaria (RPV).





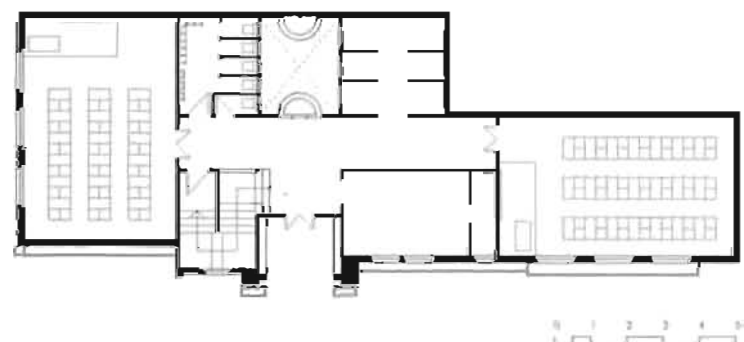




Escuela Nacional de Niños. Villafranca de Córdoba (Córdoba)

José Joaquín J. González Edo | 1927-1929 | c/ Alcolea

Se trata de unas de las primeras obras construidas por González Edo en Andalucía, concretamente en su etapa cordobesa. La construcción de esta escuela formaba parte del programa de equipamientos sociales emprendido por la dictadura de Primo de Rivera a finales de los años veinte. La Escuela Nacional de Niños es un pequeño edificio que, no por ello, renuncia a reivindicar ciertos valores de monumentalidad asociados a un edificio de carácter público. En este caso, estos valores se concentran en la puerta de acceso (proyectada como un cuerpo alto, autónomo y cerrado) y la torre adyacente, donde se ubica la escalera. Exteriormente, estos dos episodios arquitectónicos dominan el resto de la composición, determinada por la seriación de las ventanas de las aulas que, en ocasiones, quedan alineadas para marcar franjas horizontales que refuerzan el contraste con los elementos verticales de la puerta y la torre de la escalera. También la contraposición del ladrillo visto sobre el fondo general del enfoscado pintado en blanco, viene a reiterar los valores expresivos del edificio. Los patios abiertos que rodean al colegio le aseguran el ámbito espacial necesario para que todas estas estrategias de escala produzcan el efecto deseado. En la planta, la incidencia del cuerpo de acceso vuelve a ser evidente, en este caso al estructurar el único eje compositivo reconocible en una distribución que, por lo demás, es tan sencilla como lógica y cotidiana. (CGV).





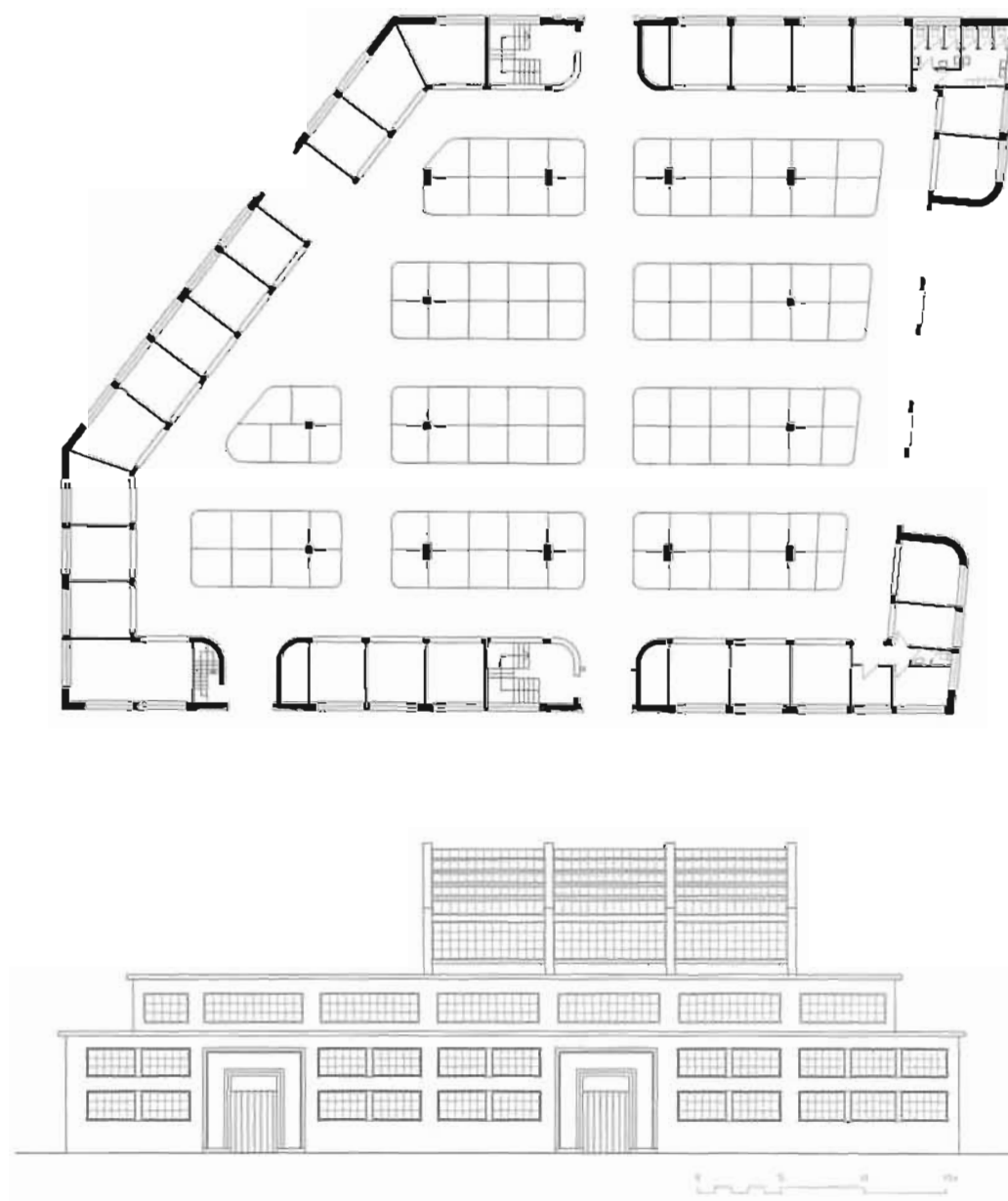
Mercado Puerta de la Carne. Sevilla

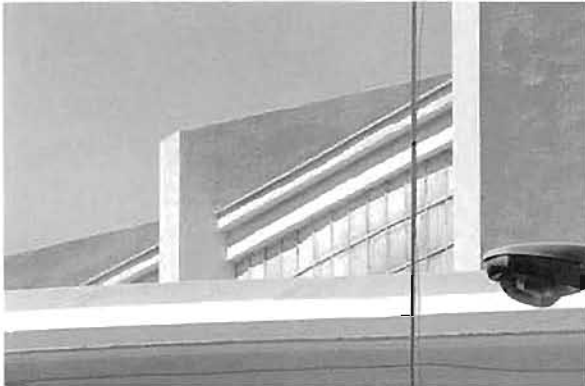
Gabriel Lupiáñez Gely y Aurelio Gómez Millán | 1927-1929 | c/ Demetrio de los Ríos

Por su temprana fecha de ejecución, la doctrina higienista que proclamaba para la arquitectura de mercados, y la pureza racionalista de sus líneas, se trata de una obra excepcional, no sólo en el marco de la arquitectura andaluza, sino en el de todo el estado. El Mercado Puerta de la Carne está ubicado en el borde del caso histórico de la ciudad, en un intrincado punto de la trama urbana que genera un solar poligonal. A pesar de ello, el edificio es, conceptualmente, limpio e impecable. Su volumen escalonado obedece a un proceso de adaptación a las formas irregulares del solar, partiendo de las dos bandas concéntricas perimetrales, de dos y tres plantas de altura respectivamente, y desembocando en la pureza geométrica de la nave, de planta cuadrada, y que emerge como cuerpo de remate del conjunto. Al final, el edificio acaba insertándose perfectamente en su entorno urbano, al que responde de diferente manera según cada caso: con dos plantas a las calles menores que le rodean, y con la triple altura de la entrada principal y la nave central que, con su cubierta a dos aguas y el gran arco central, generan una escala monumental a la más amplia y urbana calle Demetrio de los Ríos. A pesar de ello, la claridad de las formas que define cualquiera de estos alzados es siempre intachablemente racionalista. Por lo que respecta al interior, habría que destacar los valores espaciales de la nave, resuelta con una estructura gigante de pórticos de hormigón, bajo los cuales se distribuyen los kioscos del mercado, cuya escala arquitectónica es absolutamente diferente. (CGV)





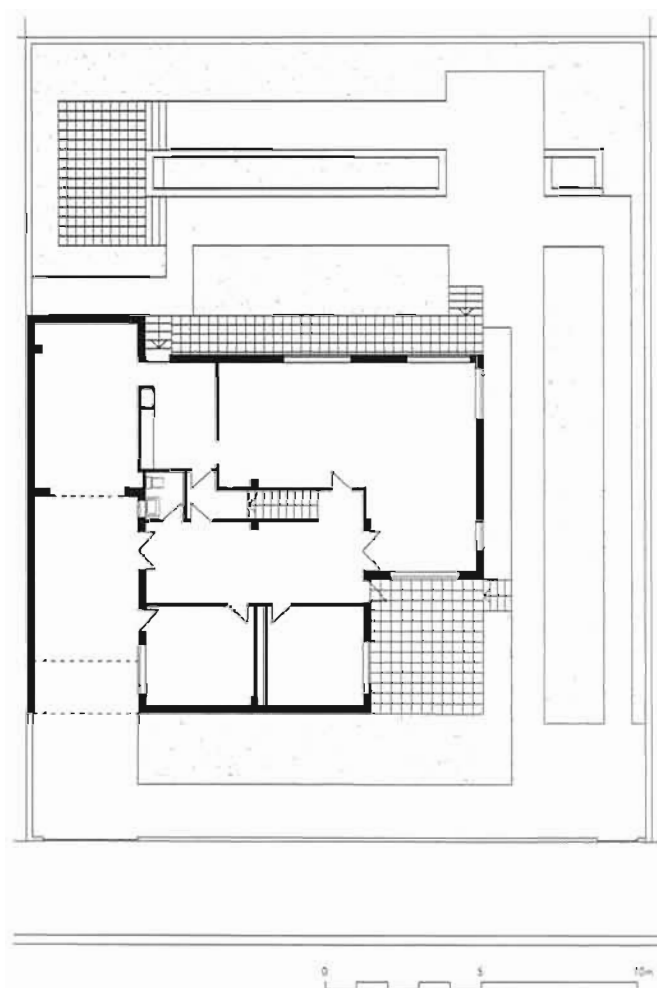




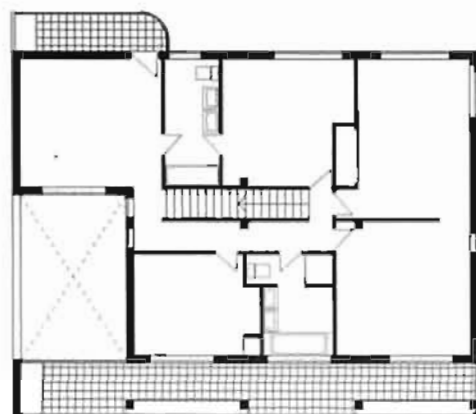
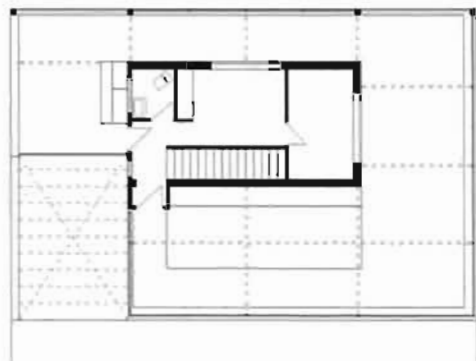
Casa Duclós. Sevilla

Josep Lluís Sert i López | 1929-1930 | c/ Cean Bermúdez

Este proyecto fue un obsequio de José Luis Sert a su primo el doctor Duclós al casarse e instalarse en Sevilla. Es, según declaración verbal del propio Sert, el primer proyecto que realiza al concluir sus estudios de arquitectura en Barcelona. Se ubica en una parcela de la expansión este de Sevilla, popularmente conocida como barrio de Nervión. El fundamento corbusiano de este proyecto se delata en su organización espacial, estableciendo en su frente principal un pórtico prácticamente abierto por la azotea, el balcón corrido de la primera planta y la penetración lateral para acceso de vehículos de la planta baja. El uso residencial así como la consulta del doctor se resuelven estableciendo una planta de semisótano para las dependencias del servicio. Así, los espacios de estar y consulta se sitúan en planta baja y los dormitorios en la principal, siendo la azotea vividera, en la que se encuentran tradición mediterránea y principios modernos. El edificio está construido mediante una sencilla retícula de pilares y jácenas de hormigón armado en buena parte perceptibles desde el exterior, que configuran una doble crujía en la que se integran los soportes de la escalera lineal paralela a la fachada. Hay que subrayar el hecho de que esta obra, de especial modernidad dentro del racionalismo sevillano, se proyecta y construye mientras tiene lugar la Exposición Iberoamericana, el acontecimiento de mayor envergadura y trascendencia en el fenómeno arquitectónico del regionalismo y del neocolonial. (RPV).





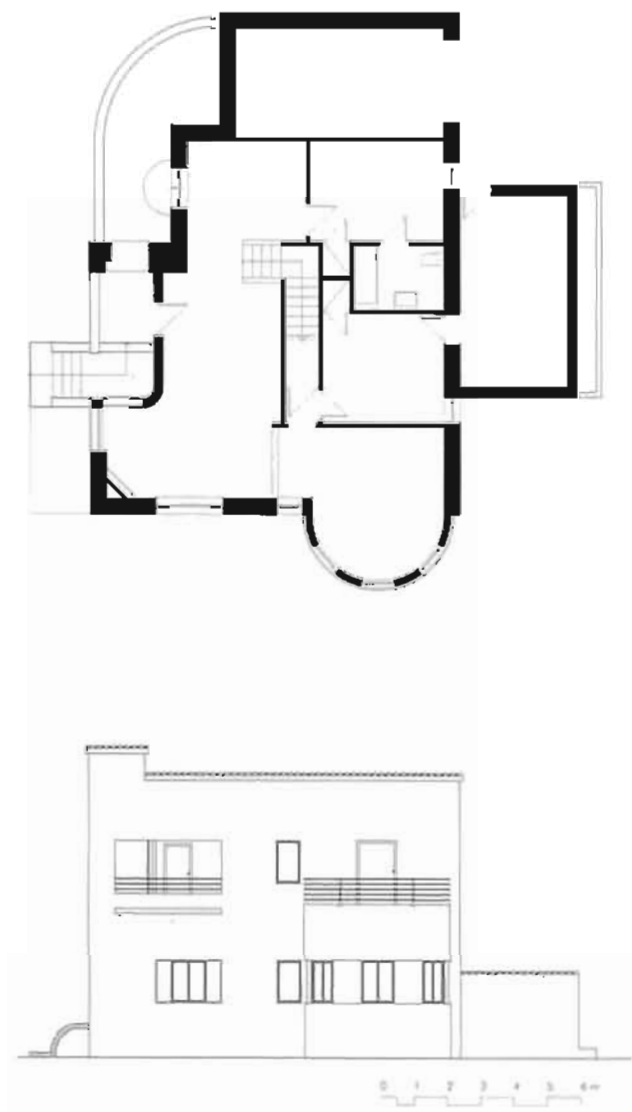




Viña Gisbert. Andújar (Jaén)

José Corbella Pené | 1932-1934 | Ctra. de Peñallana

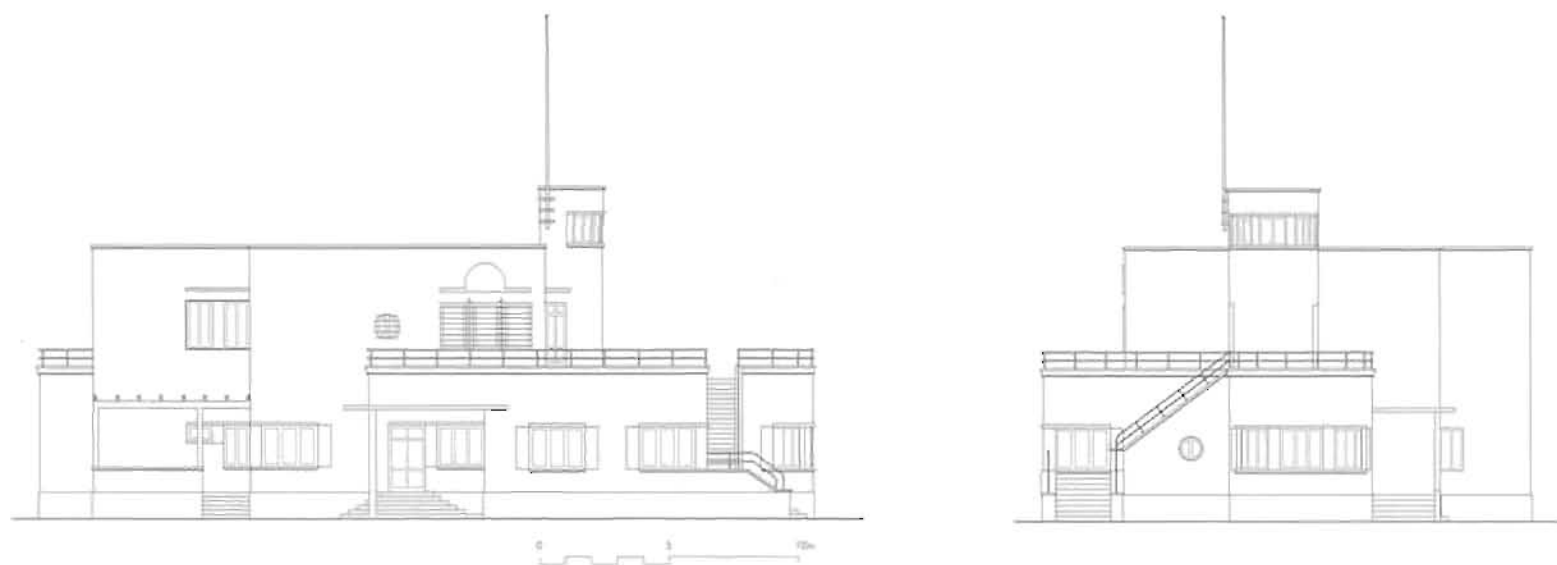
Sometido a la evidente influencia de la arquitectura loosiana, Corbella lleva a cabo un ejercicio de adaptación de las formas y volúmenes puros del autor vienés al corazón de Andalucía cuando construye esta villa de reposo para una familia perteneciente a la burguesía mercantil de Andújar. La obra supone la cancelación de los últimos episodios de regionalismo ecléctico en la obra de Corbella, que emprende el camino purificador de un racionalismo no exento de clasicismo, rechazando lo superfluo, lo 'ornamental'. Alcanza de esta forma altas cotas de simplificación volumétrica que conjuga con reflexiones sobre la incorporación de lo vernáculo que no enturbian la contundencia formal de la obra: una cubierta inclinada de tejas, apenas perceptible volumétricamente, y algunos aplacados pétreos de la zona, que se superponen sin profusión decorativa. Como en la Casa Müller (Adolf Loos, Praga, 1930), la penetración a la vivienda se hace de forma calculada, escénica, y existe una clara tendencia a la homologación entre las caras del cubo. La preocupación por la espacialidad interior queda sin embargo en un segundo plano, y del raumplan loosiano pasamos a un interés por los temas de la nueva funcionalidad, enlazando con la incorporación de técnicas e instalaciones renovadas en los modernos modos de habitar. (RPV).





Chalet Plus Ultra. Gibraleón (Huelva)

José María Pérez Carasa | 1933 | Ctra. Comarcal - 443



Con el chalet Plus Ultra, José María Pérez Carasa, un arquitecto de formación y trayectoria ecléctica, comienza a experimentar con el vocabulario racionalista. Evidenciaba así el impacto que el Cine Rábida, construido en 1931 por Gutiérrez Soto, había causado en los ámbitos profesionales onubenses, como obra racionalista pionera en la ciudad. Los encargos que, en materia de arquitectura educativa, efectuaría el gobierno de la República en la Sierra de Huelva acabarían por consolidar el breve periodo de modernidad arquitectónica del que disfrutaría la provincia en la década de los 30. El Chalet Plus Ultra, resultado de un encargo privado, está ubicado en el interior de una finca. El contraste entre el territorio agrícola y las evocadoras formas aerodinámicas del edificio resulta, atendiendo a la fecha de su construcción, cuanto menos sorprendente. Las fuentes expresionistas, art déco, e incluso de origen náutico, que se superponen en el Chalet Plus Ultra demuestran que Pérez Carasa se acerca a este nuevo vocabulario arquitectónico desde intereses puramente formalistas. A pesar de ello, es innegable la maestría demostrada en el manejo de unas pautas compositivas absolutamente novedosas para el autor. El dinamismo que emana del discurso arquitectónico del Plus Ultra, resultado de la agresiva combinación de las masas, tiene poco que envidiar a los ejercicios centroeuropeos de unos años antes. El inteligente uso del color, y la inserción de delicados detalles ornamentales refuerzan, a la vez que matizan, la potente imagen del edificio. (CGV).

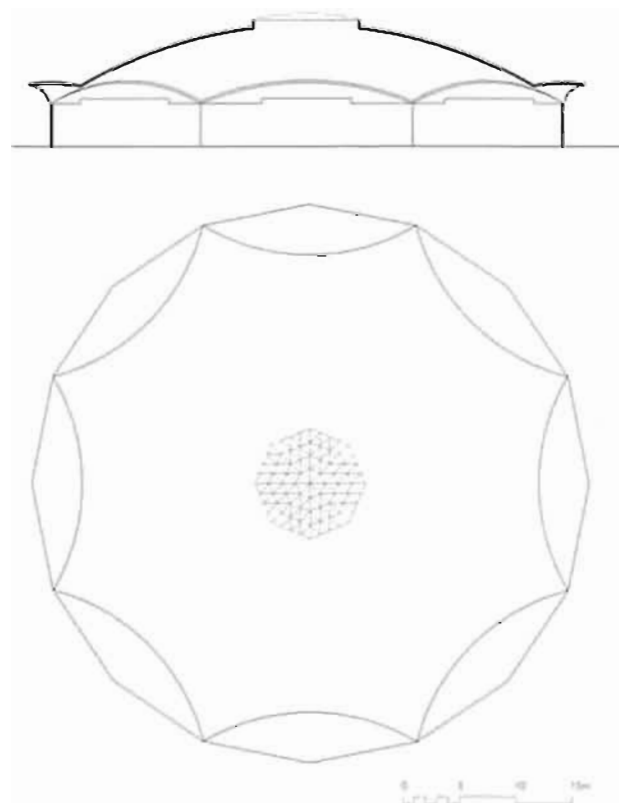
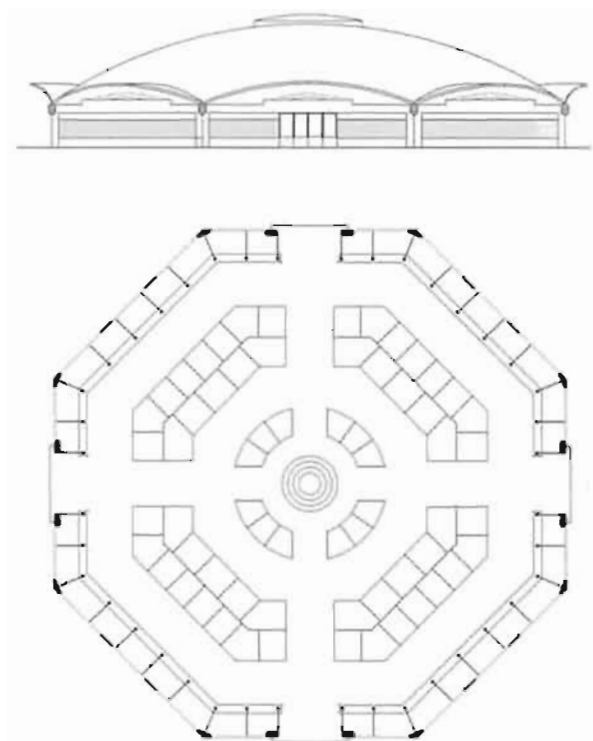






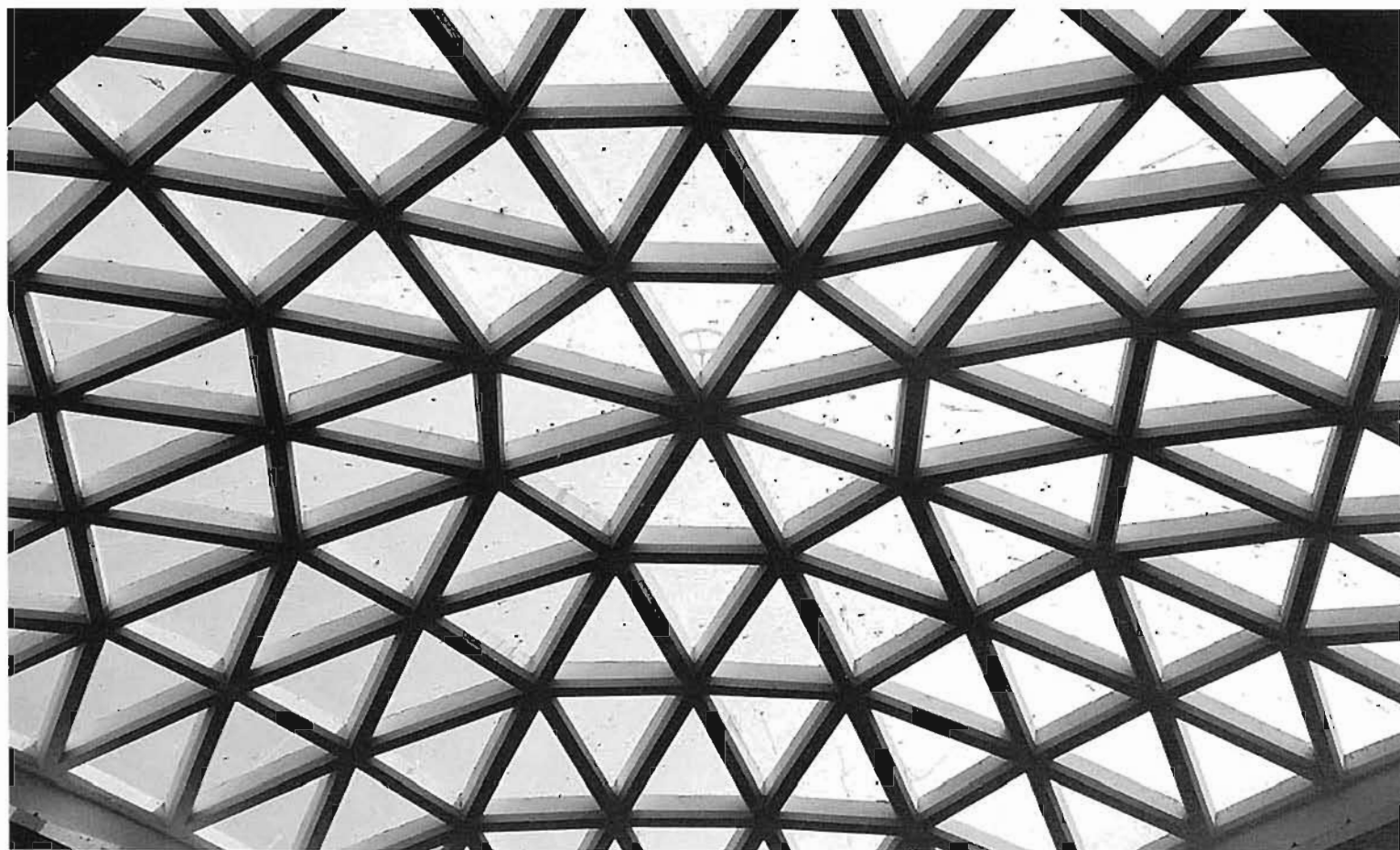
Mercado. Algeciras (Cádiz)

Eduardo Torroja Miret y Manuel Sánchez Arcas | 1933 | Pza. N.ª S.ª de la Palma



Ocupando una pequeña plaza de Algeciras, su cúpula rebajada cubre un espacio centralizado y único que repite los 42 metros de diámetro del Panteón romano. Se reinterpreta de este modo la centralidad clásica mediante la utilización sin prejuicios de las nuevas técnicas, al construir una novedosa membrana de hormigón armado de ocho centímetros de espesor. Como tantas veces ha ocurrido en la reciente historia de la arquitectura, la figura del ingeniero supone el impulso de la seguridad en estas nuevas tecnologías y la paralela adopción de un lenguaje formal vinculado a éstas. En la clave de la cúpula se abre un lucernario, formado por piezas de vidrio entre nervaduras de hormigón, que ilumina un conjunto de puestos distribuidos radialmente. La resolución del borde se consigue con la apertura de la membrana de revolución en ocho láminas que se levantan para dar paso a la luz perimetralmente, en aquel punto de la sección de la cúpula en que las tensiones lo permiten. Se consigue así una estructura limpia y diáfana que descansa exclusivamente en ocho puntos y gravita sobre un potente basamento de ladrillo visto. El lenguaje empleado por Torroja y Sánchez Arcas mantiene esta concepción clara del proyecto unida a un cuidado exquisito del detalle, y así, en los puntos de apoyo se remarcan unos modernos capiteles que recogen las sinuosas curvas de la cubierta y la trasladan a la horizontal y estática pieza del basamento, sirviendo a su vez de solución en la recogida de aguas de cubierta (RPV).







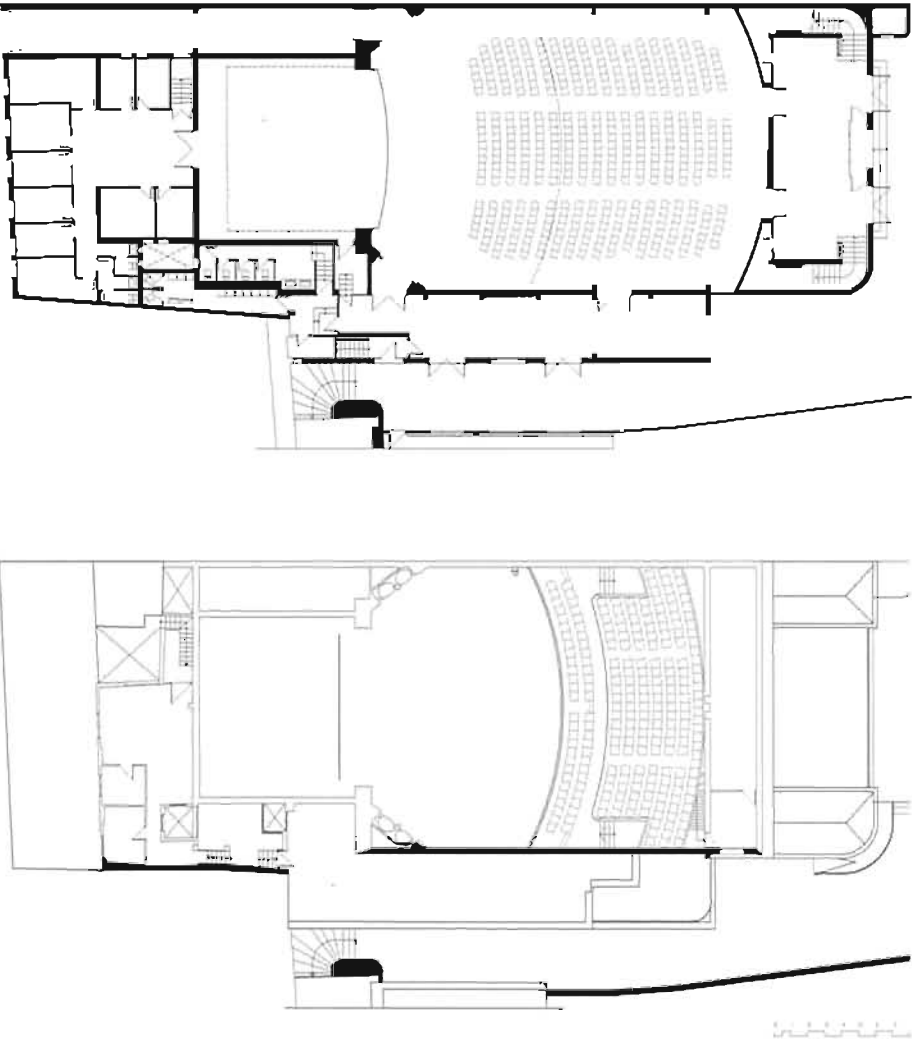
Teatro-Cine Torcal. Antequera (Málaga)

Antonio Sánchez Esteve | 1933-1934 | c/ Cantareros



El lenguaje del Movimiento Moderno se introdujo en las localidades andaluzas a través de las tipologías que albergaban los nuevos usos sociales. Una de ellas fueron los modernos cinematógrafos, de los que existían abundantes ejemplos de calidad en nuestras ciudades: Cine Gades, Cinema Rábida, Málaga Cinema, etc.. El Cine Torcal es una clara muestra de estas edificaciones trasladadas a pequeños municipios, con una interesante implantación en el casco histórico tradicional. Su acertado y claro reparto de volúmenes posibilita un ligero retranqueo de la fachada principal para crear un *foyer* urbano en una calle muy angosta, mientras que al adosar el volumen edificado a una de las medianeras laterales se soluciona al mismo tiempo el enlace con un pasaje interior de manzana y la situación de las salidas de emergencia. El edificio, en su conjunto, se inserta dentro de la estética del art déco, que tanta incidencia tuvo en Europa durante el periodo 1920 -1940. Su exterior es un laboratorio en el que verificar temas y motivos de la nueva arquitectura: formas angulares, distribución limpia y regular de huecos con acusada simetría, cuerpos salientes laterales, bandas paralelas horizontales, barandillas náuticas, etc. motivos todos ellos sintomáticos de contemporaneidad. El interior, distribuido en patio de butacas y anfiteatro, sin palcos, plateas ni cavidades auxiliares, incluía igualmente elementos ornamentales del art déco, como son la serie de balaustres cilíndricos o las grandes siluetas de cactus (RPV).



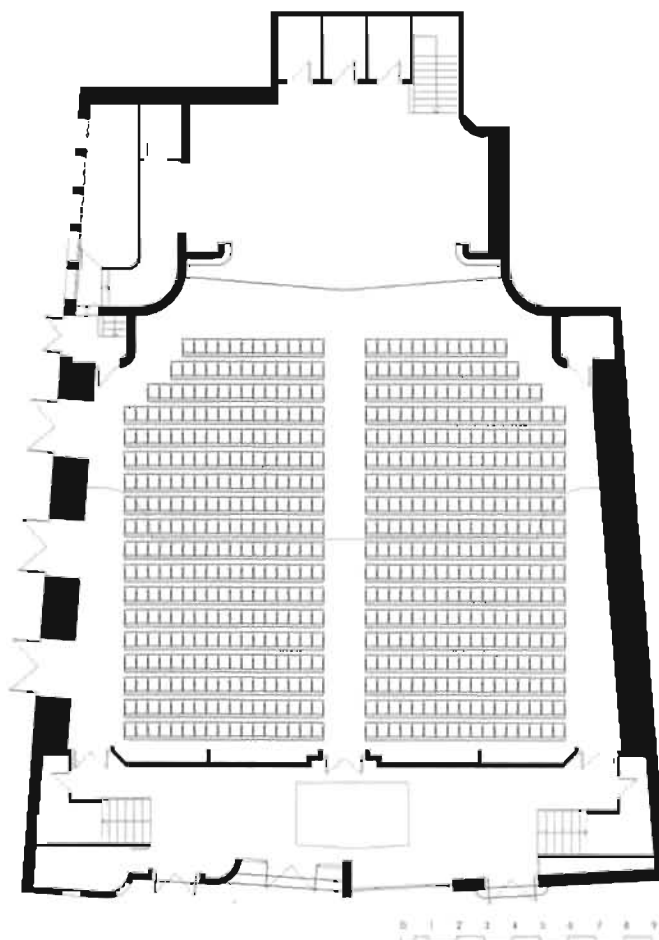




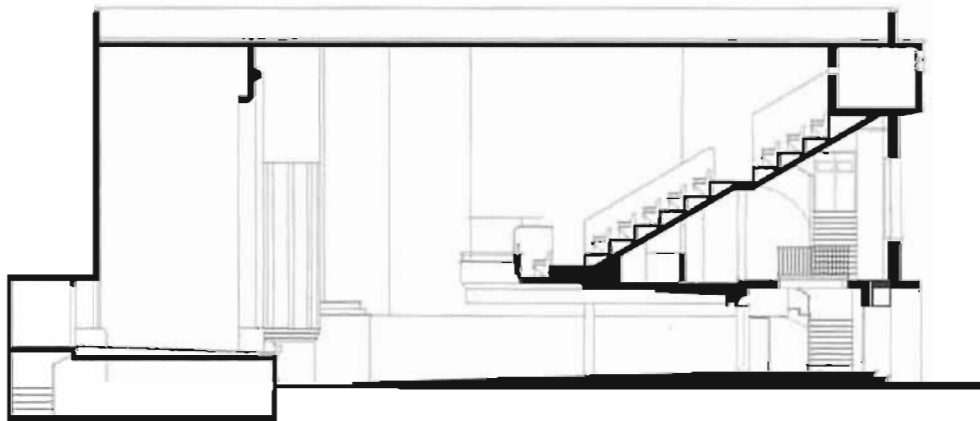
Cine Tívoli. Andújar (Jaén)

José Corbella Pené y Francisco Alzado | 1933-1934 | Pza. del Castillo

Las obras construidas por José Corbella en la pequeña localidad de Andújar constituyen un episodio puntual y fructífero para la irrupción de la modernidad arquitectónica en nuestra región. Desde su atípica condición de constructor de provincias suscrito a las modernas y comprometidas revistas alemanas de arquitectura, Corbella recibe con interés el proyecto de Fernando Alzado para la construcción del Cine Tívoli, que forma parte de una amplia operación urbanística para la renovación en una céntrica manzana ocupada por los maltrechos restos del antiguo castillo. La obra supondría la llegada a la ciudad de dos revolucionarias novedades: un floreciente uso social, el cinematógrafo y una nueva técnica para el lugar, la del hormigón armado. La sorpresa de la población, que había empezado con la aparición de un 'esqueleto', una 'jaula' de hormigón, iría en progreso, ya que la renovación en usos y técnica vino acompañada de la adopción del repertorio de nuevas formas que las vanguardias centroeuropeas dictaran algunos años atrás, y el centro de Andújar se vería sacudido por los cuerpos salientes, las superficies curvas, los juegos de luces y sombras y la abstracción decorativa que la inspiración expresionista de sus autores llevó a sus fachadas. (RPV).



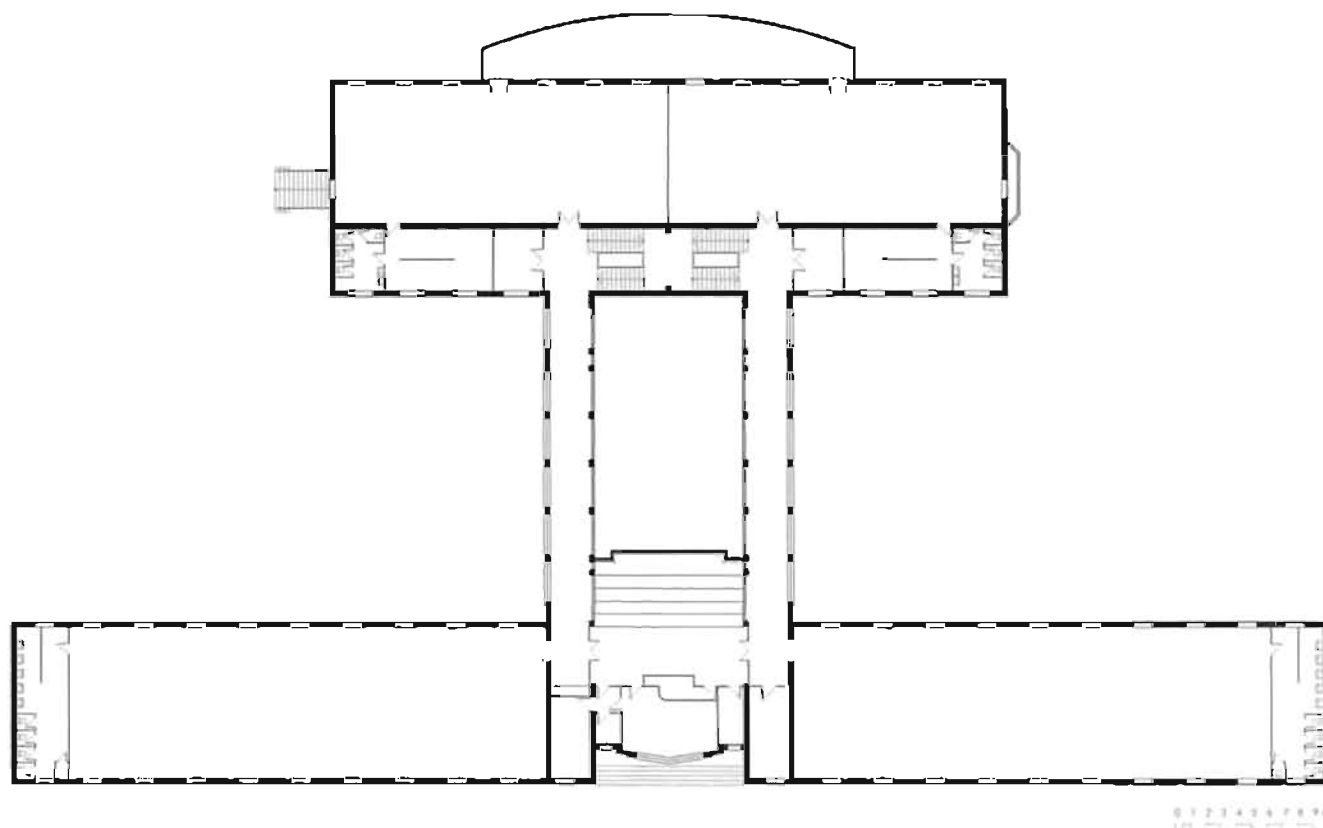






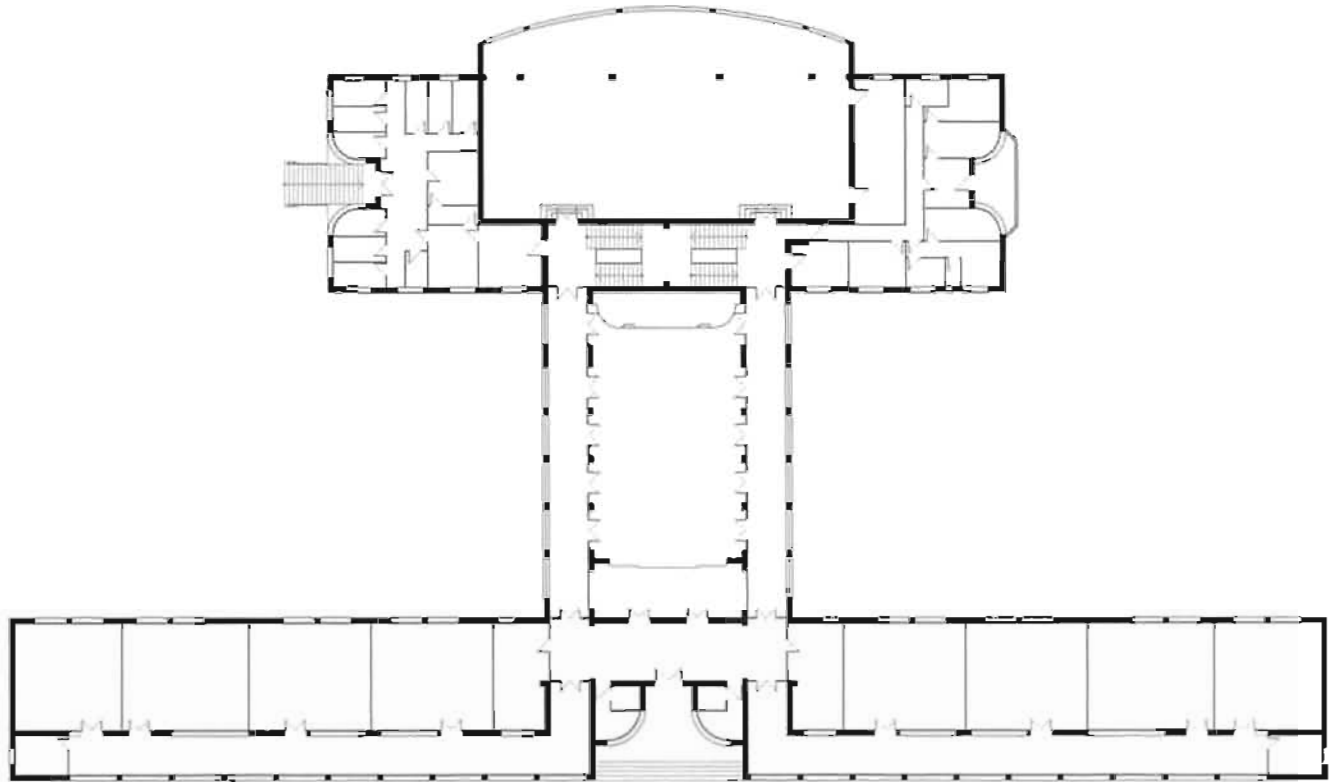
Colegio de Huérfanos de Ferroviarios. Torremolinos (Málaga)

Francisco Alonso Martos | 1933-1936 | c/ de la Cruz



Fue construido por la Institución de Colegios de Niños Huérfanos de Ferroviarios en las afueras de Torremolinos, en un entorno cercano a la playa. Se trata de un edificio exento situado en una amplia y despejada parcela, manifestación del interés del gobierno de la República por aplicar los criterios higienistas propagados por la modernidad europea a la arquitectura escolar, primando especialmente el contacto con la naturaleza. El discurso de la planta es claramente académico, y se articula en base a dos piezas rectangulares paralelas y enlazadas mediante dos galerías centrales que encierran entre ellas un patio interior. Se establece una clara división funcional por plantas: en la baja, el rectángulo mayor es destinado a aulas y el menor a salón de actos; las plantas superiores, en cambio, se utilizan como dormitorios, distribuidos en cuatro cuerpos diferentes. La marcada simetría compositiva de la planta se traduce a la fachada, que refleja la isotropía distributiva de aquélla; tan sólo dos episodios arquitectónicos, encargados de señalar el eje central de la composición, alteran dicha regularidad: el cuerpo rehundido de la entrada y el volumen convexo del salón de actos. A pesar de su rígido academicismo, es innegable el carácter racionalista que, contextualizándolo en su época, determina la imagen general del edificio: cubiertas planas, volúmenes claramente definidos, ausencia de ornamentación, superficies lisas, grandes cristalerías. (CGV).







Viviendas Lastrucci. Sevilla

Antonio Delgado Roig y Juan Talavera y Heredia | 1934-1935 | c/ Álvarez Quintero

Esta obra está ubicada en pleno casco histórico de la ciudad, haciendo de fondo de la calle Álvarez Quintero en su subida desde la plaza de San Francisco hacia la plaza del Salvador. Se trata, por tanto, de una encrucijada urbana que relaciona dos importantes hitos monumentales; el Ayuntamiento y la Iglesia del Salvador. El edificio "Lastrucci" es un bloque en esquina con cuatro plantas de altura más ático, donde se distinguen claramente tres cuerpos: la planta baja de uso comercial y aplacada de piedra; tres plantas tipo enfoscadas y fuertemente caracterizadas por un abombamiento situado en el eje de simetría, y enmarcada entre dos pequeñas terrazas; y una planta ático retranqueada de las plantas anteriores y que retoma el plano de la planta baja, fondo de toda la fachada. El edificio destaca por su carga expresiva, conseguida tanto por el tensionado de las superficies, como por la dinamicidad que introducen las franjas horizontales en la composición de la fachada. La obra conecta con un sector del expresionismo alemán de los años veinte; eje de simetría único, curvado de la fachada, estratificación horizontal de los alzados, equilibrio dinámico, etc.. Igualmente interesante resulta su inserción en un entorno urbano tan complejo. Ajeno a cualquier intención contextualista, el edificio se propone como un objeto cerrado en sí mismo, con suficiente carácter como para funcionar como elemento ordenador de un lugar necesitado de gestos clarificadores, que hagan de charnela entre los dos hitos urbanos que encadena. (CGV).

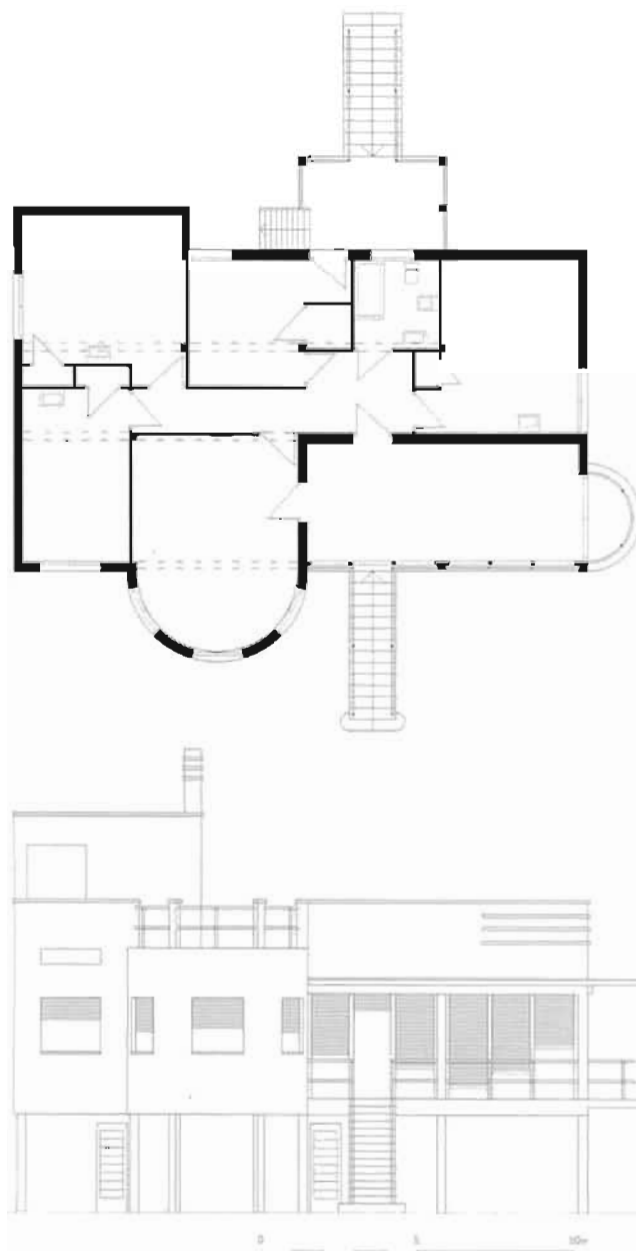




Chalet Pérez Carasa. Punta Umbría (Huelva)

José María Pérez Carasa | 1935 | c/ Cerrito

Se trata de una vivienda unifamiliar aislada situada en un entorno vacacional, utilizada como residencia de descanso por su autor, José María Pérez Carasa. En el edificio, un depurado ejercicio lingüístico de base racionalista se complementa con la referencia a tipologías residenciales propias del lugar, y más concretamente la vivienda palafítica sobre entramado de madera que, en este caso, es reinterpretada en estructura de hormigón armado. De la confluencia de ambas fuentes emana el indiscutible encanto de esta casa, donde la sencillez y funcionalidad de la planta no está reñida con los requisitos de la cotidianidad, que son expresión de formas de vida local. En este sentido habría que interpretar la cubierta azotea, la diafanidad de la planta baja, o el papel del porche como elemento central de la casa, directamente conectado con el salón. La imagen exterior de la casa está impregnada de una calculada ambigüedad moderna, que surge de la diversidad de las fuentes que inspiró al arquitecto. A destacar, por un lado, la combinación de volúmenes prismáticos, referencia al racionalismo más dogmático y, por otro, la incidencia de una inspiración más expresionista, que aparece especialmente en detalles como los dos miradores de base semicircular o las molduras lineales "a lo Mendelsohn" que rematan superiormente la esquina del edificio. Esta casa es una réplica exacta de otra construida por el mismo autor en un lugar más cercano a la orilla del mar y destruida por un temporal en 1932. (CGV).

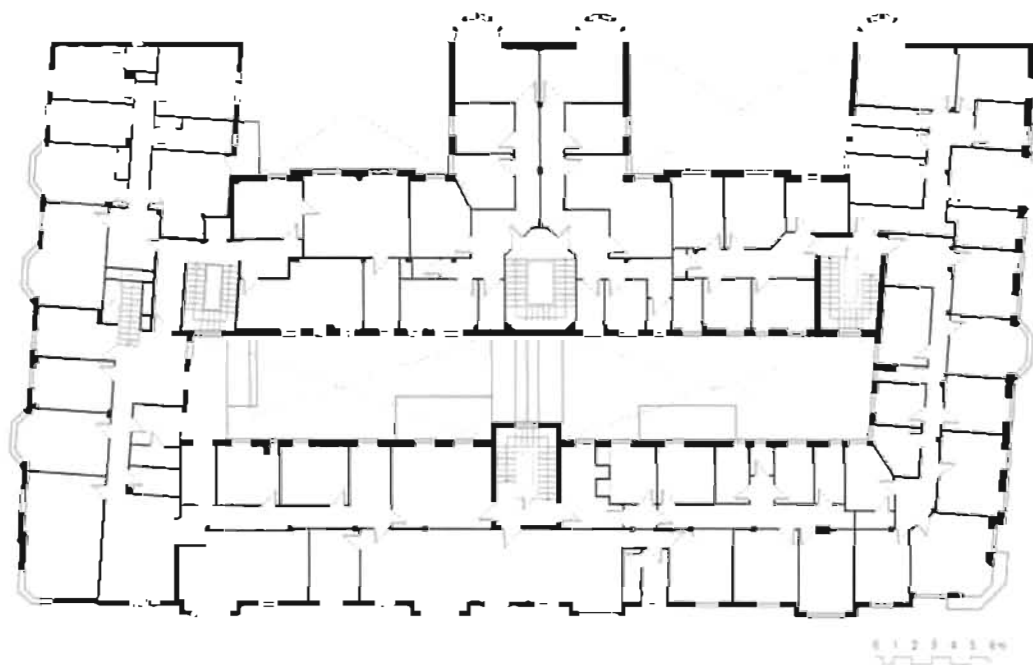




Viviendas Desfile del Amor. Málaga

José Joaquín González Edo | 1935 | Paseo de Reding

El "Desfile del Amor" es uno de los primeros edificios que González Edo construye en Málaga, una ciudad a la que quedaría, a partir de entonces, definitivamente ligado y donde contribuyó decisivamente a introducir la arquitectura moderna. Se trata de un bloque de manzana exento (excepto en planta baja), que combina la distribución en torno a un estrecho y alargado patio central, con la disposición de otros dos patios abiertos a la fachada trasera. El interés del arquitecto por las investigaciones sobre vivienda mínima que se habían desarrollado en Alemania en la década anterior (en 1929 participa en un concurso sobre ese tema), se pone de manifiesto en la distribución interior de las viviendas: separación de zonas de día y de noche, doble fachada con doble orientación solar, etc. Pero las conexiones de González Edo con la arquitectura centroeuropea no terminan ahí, éstas son igualmente evidentes en la fachada y en la resolución volumétrica del edificio. Los exquisitos ecos mendelsohnianos, que aparecen en los esbeltos semicilindros de la fachada trasera, y la impronta de la Sezession vienesa, evidente en los *bow-windows* y en la refinada abstracción del resto de fachadas, dan buena fe de ello. En definitiva, un edificio de arquitectura marcadamente urbana cuya singularidad es acorde con el característico nombre con el que fue bautizado popularmente, el "desfile del amor", en referencia a la gran cantidad de parejas recién casadas que se instalaron en él tras ser construido. (CGV).

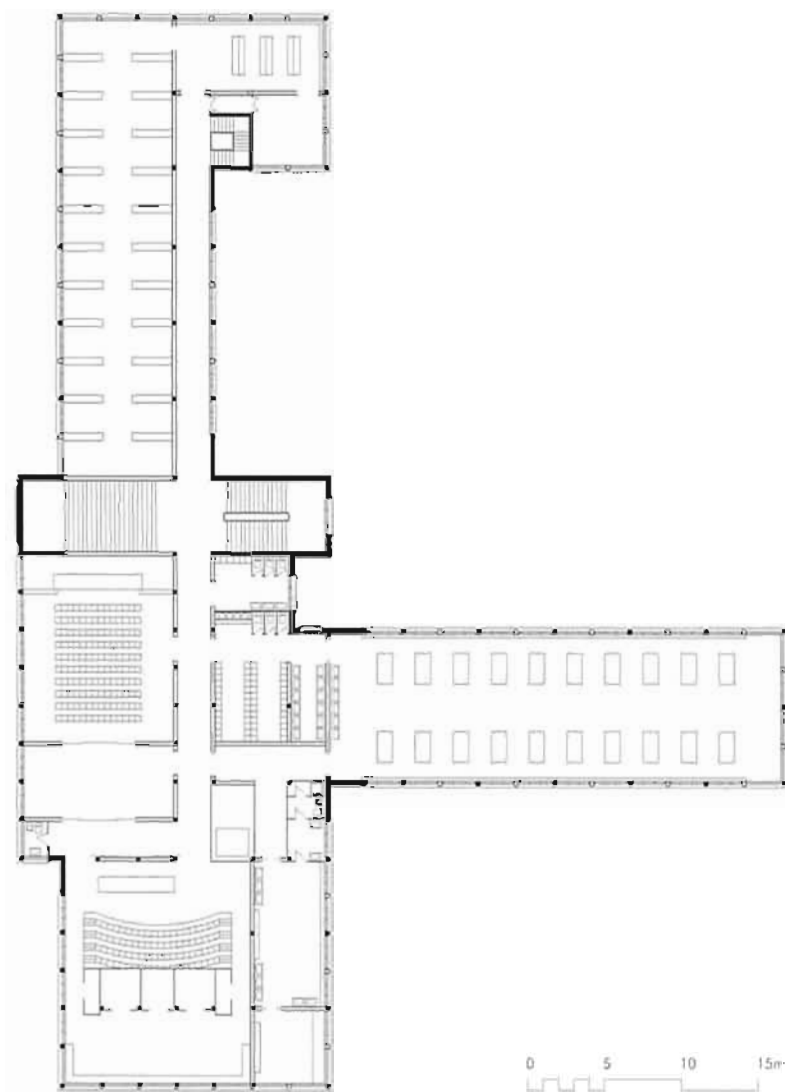


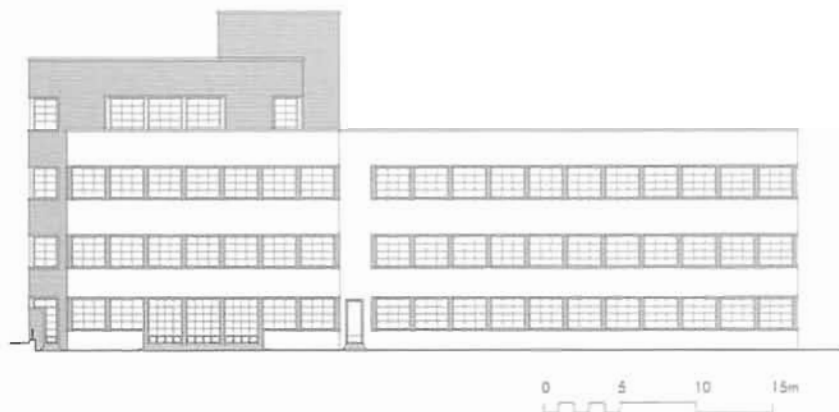






Sus autores lo definieron como "un proyecto de trayectoria racionalista, del racionalismo americano de dentro a fuera, y no del europeo de fuera a dentro", una afirmación paradójica si atendemos a la uniformidad de la fachada, producto de la aplicación del riguroso *system unit* de modulación, frente a la diversidad de usos que se despliegan en el interior. En cualquier caso, el rigor racionalista que determina la imagen del edificio es innegable, la alineación horizontal de ventanas de inspiración fabril, remite más a los espartanos conceptos de la *Neue Sachlichkeit*, que a los devaneos formalistas del posterior *International Style*, propios del momento en que se proyectó el edificio. Por lo que respecta a la planta, la flexibilidad distributiva de sus volúmenes sí que parece atender, con más rigor, a las múltiples exigencias funcionales de este edificio sanitario, donde confluyen salas de autopsia, aulas, cámaras frigoríficas, salones de actos y zonas administrativas. La complejidad de la planta es posteriormente contenida por la uniformidad de las fachadas y las cubiertas, y por la volumetría general, en la que tan sólo destaca, sobrepasando en una altura las tres plantas del resto del edificio, el cuerpo de acceso, que avanza sobre éste y se alinea a la única calle urbana que rodea al Instituto. El resto de dependencias que componen la planta se introducen, como apéndices, en la zona ajardinada posterior, que forma parte del complejo sanitario en el que se inserta el edificio. (CGV).





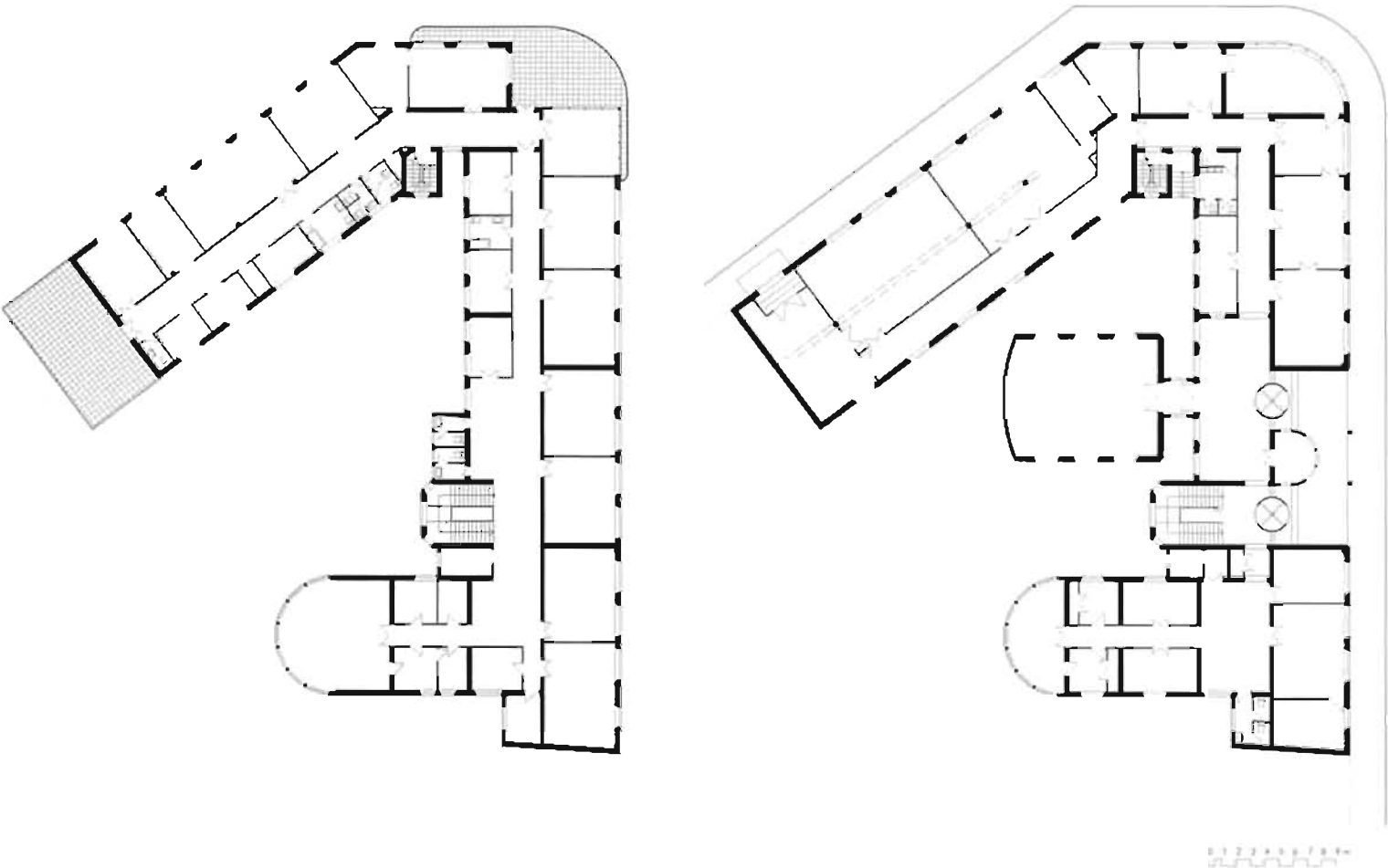
Asistencia Social. Almería

Guillermo Langle Rubio | 1935-1940 | c/ Santos Zárata

La Asistencia Social supone un cambio de escala en la obra de Langle, un arquitecto almeriense que desempeñó el cargo de técnico municipal durante mas de cuarenta años, influyendo notablemente en la arquitectura de una ciudad tradicionalmente aislada por su condición periférica. En estas condiciones, Langle es un merodeador de las nuevas posibilidades, deseoso de mantener vivo, fresco y renovado el pulso cultural de la ciudad. Esta obra le permite verificar la simplicidad y claridad compositiva de corte racionalista que ya había podido experimentar en anteriores encargos de menor entidad, como las residencias en la Playa para D. Deogracias Pérez. Su esquema compositivo parte de la construcción de dos dobles crujeas lineales que se articulan en la esquina del solar, perdiendo altura y convirtiéndose en una terraza curva, un vacío que evidencia la fractura entre ambos cuerpos. La claridad de este esquema se viola cuando la función así lo requiere, y surgen de este modo los apéndices de quirófanos y salón de actos hacia el minúsculo patio interior. La estructura, de muros portantes de fábrica de ladrillo, permanece sin embargo como remora de una técnica habitual aún la época, pero la incursión funcional y epidérmica en el racionalismo es definitiva, y la obra se convierte en el símbolo moderno de la ciudad, un lugar en el ensayar el repertorio de la nueva arquitectura: sencillas bandas ornamentales horizontales, ojos de buey, aleros serenos, etc. (RPV).



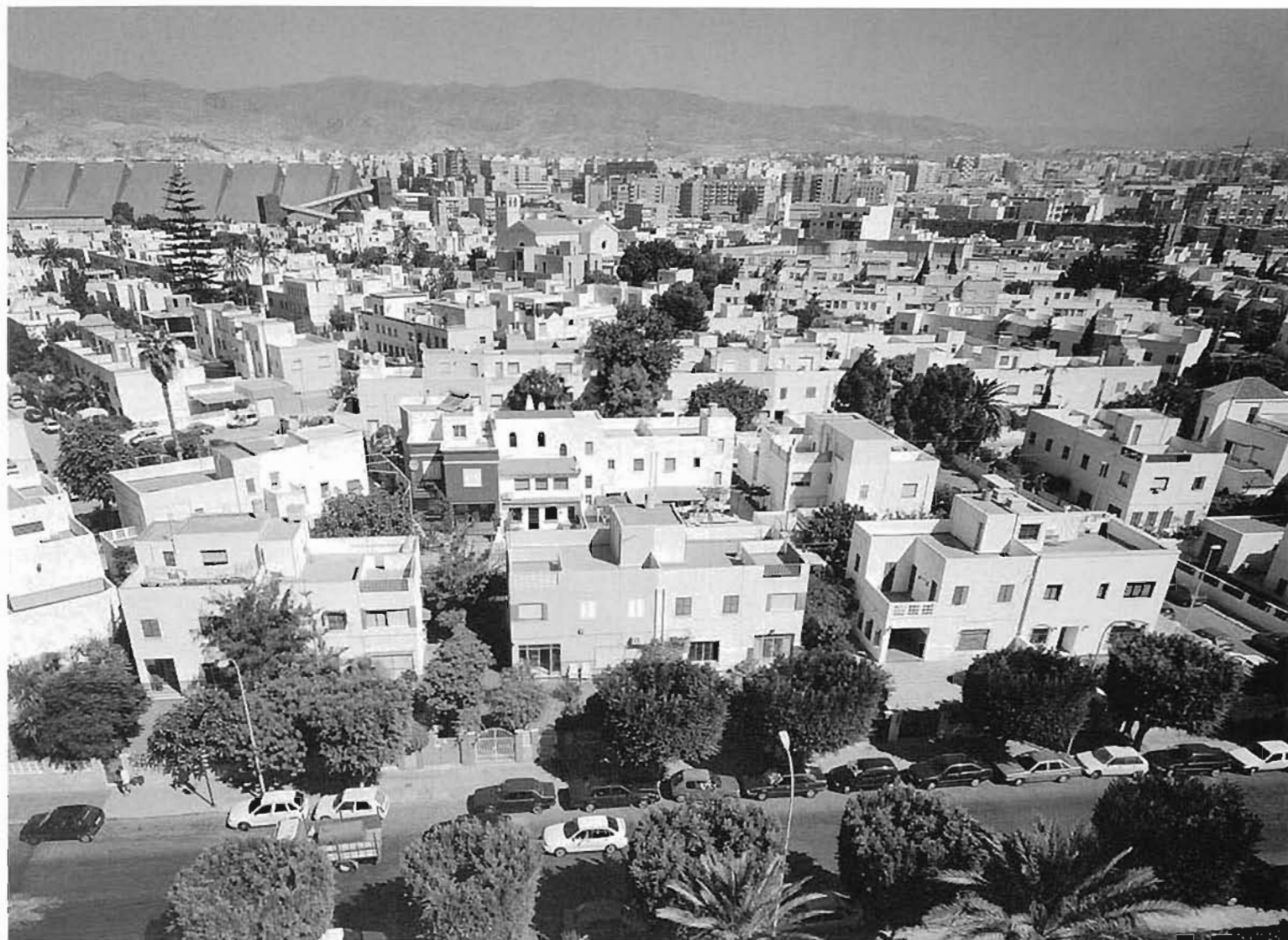


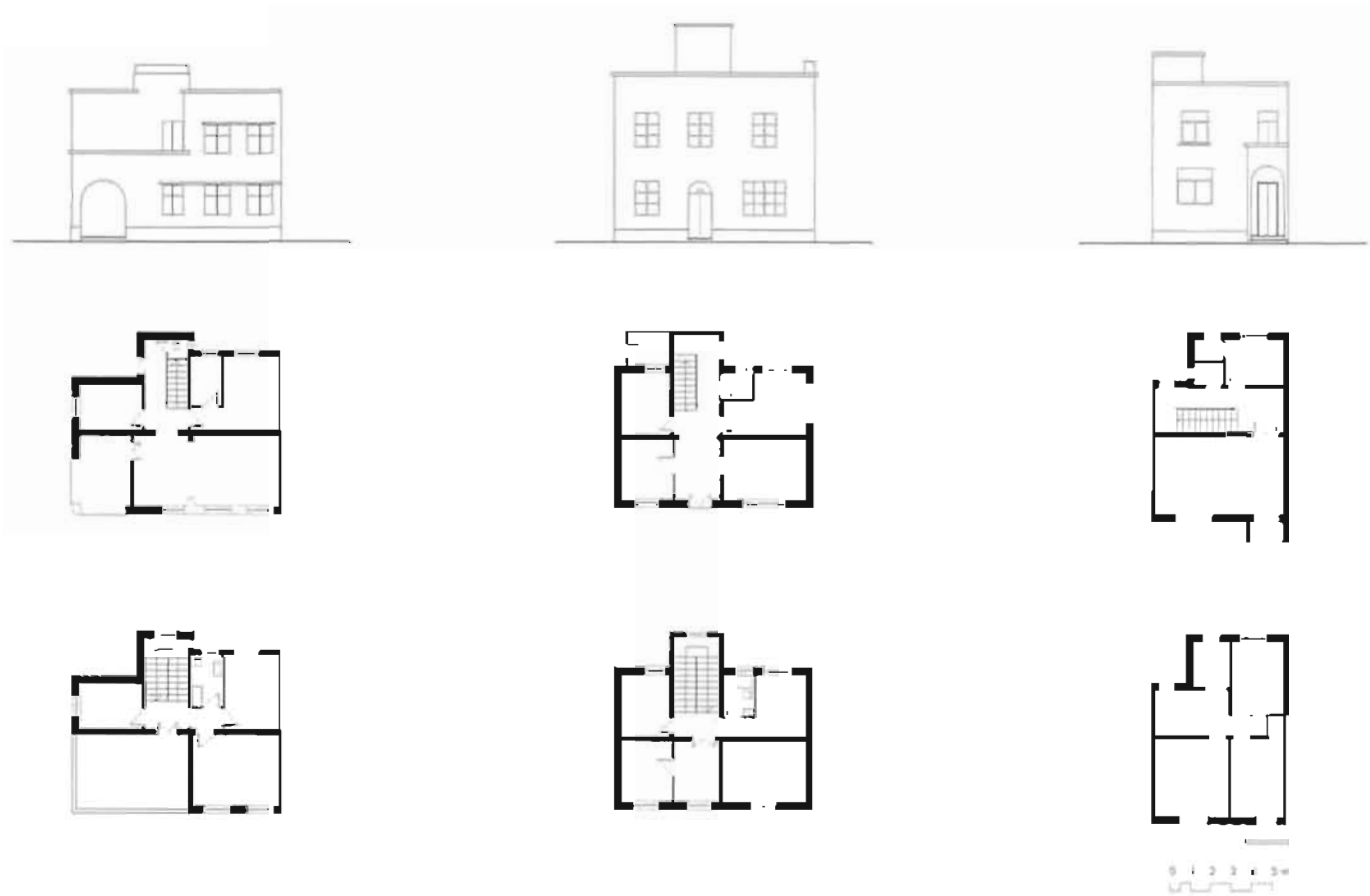






Tras casi veinte años de ejercicio como arquitecto municipal, un maduro y experimentado Langle demuestra en la Ciudad Jardín sus conocimientos de los mecanismos de producción de ciudad así como un sereno manejo de las formas racionalistas. Superada la guerra, se trataba de continuar desde la iniciativa municipal una fallida intervención iniciada por González Edo algunos años antes. Langle entiende la necesidad de plantear un modelo urbano alternativo al de la ciudad tradicional, recurriendo a la contrastada fórmula de Ciudad Jardín. Para este fin, Langle cuenta con la valiosa referencia de la obra de Blanco Soler y Bergamín en las Colonias Parque Residencia (1931-33) y El Viso (1933-36) de Madrid. Su ordenación plantea un soporte de apariencia uniforme, en el que el especial cuidado al tratamiento del espacio público aporta los matices y marca las diferencias, alcanzando finalmente una variada morfología. Las viviendas, agrupadas en cuatro tipos diferentes de programas simples y suave atmósfera racionalista, rodean el núcleo central, estructurado por los espacios libres y edificios públicos. Langle maneja en el conjunto múltiples opciones figurativas, desde una opción tildada de ecléctica, en un gradiente que bascula entre la Iglesia y la Casa Rectoral, de concepción resueltamente historicista y el Grupo escolar (1944) en el que emplea un diseño alineado con tópicos funcionales, figurativos o tipológicos del racionalismo. (RPV).



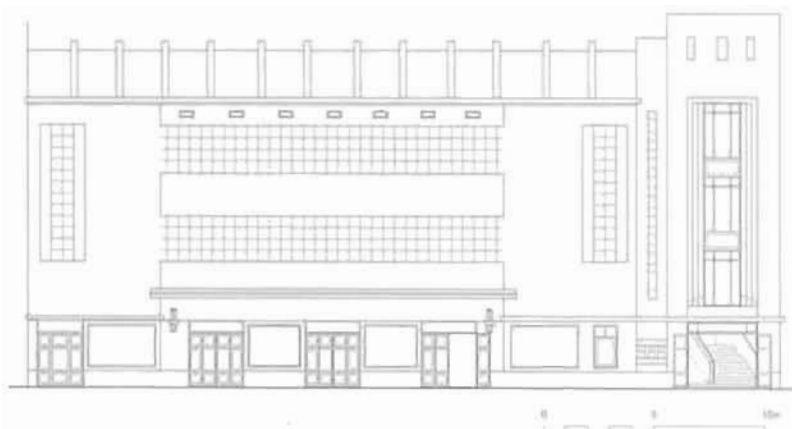




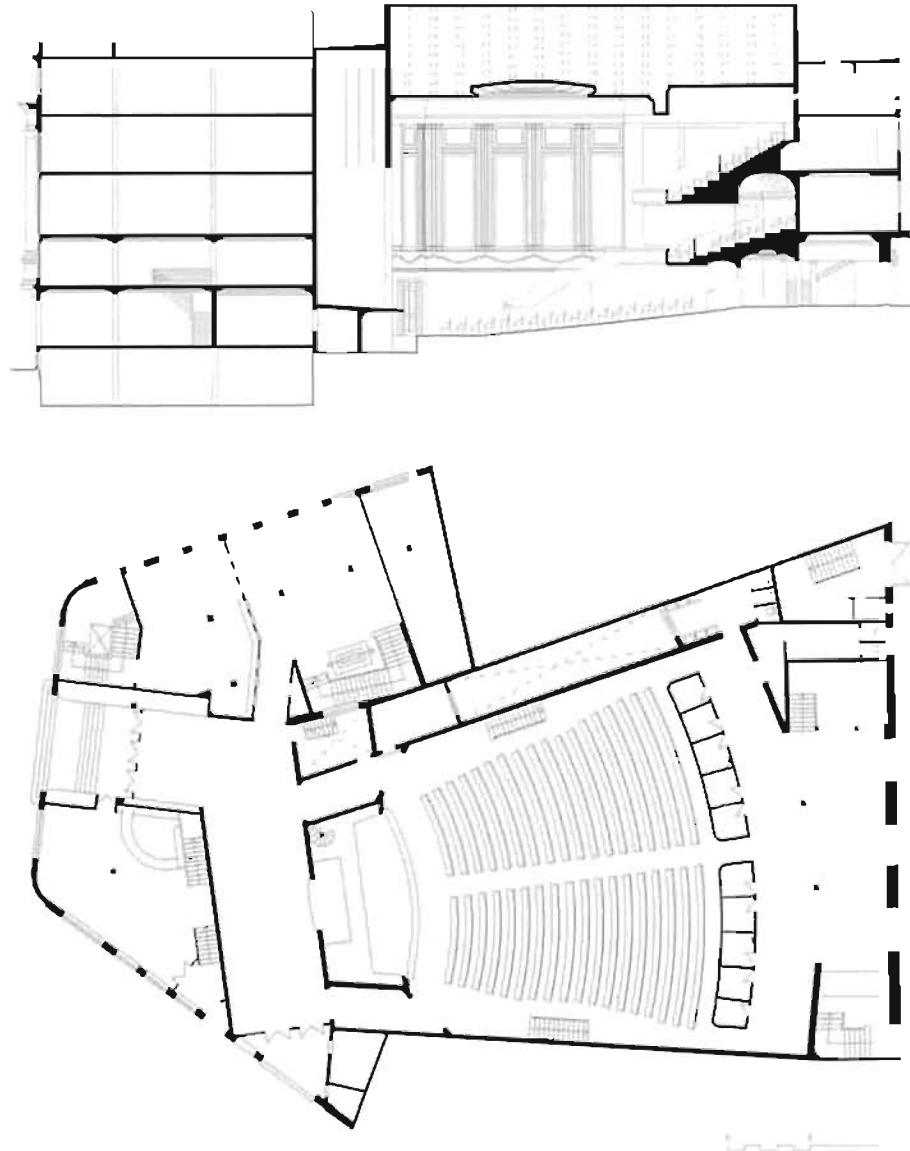
Cine Municipal. Cádiz

Antonio Sánchez Esteve | 1936 | Pza. del Palillero

En la plaza del Palillero, nuevo espacio articulador de los principales ejes de recorrido peatonal del casco gaditano, los jóvenes arquitectos municipales pudieron ofrecer una imagen renovada y modernizada de la ciudad en obras como los almacenes Hermu, el edificio Arcas o el Cine Municipal. Este último responde a un programa que debía conjugar una doble actividad: la cinematografía junto a los servicios municipales de agua y electricidad. El proyecto resultante se resuelve con una clara macla de tales funciones, dejando que la pieza de oficinas resuelva la imagen urbana, en la esquina del Palillero, mientras que tras ella, la sala cinematográfica completa limpiamente el fondo de la parcela y resuelve la compleja medianería. Sánchez Estévez, en su incesante labor de introducción de la arquitectura racionalista, reinterpreta y renueva un esquema clasicista de composición axial que se estratifica en basamento, cuerpo noble y remate, bastante usual en el neoclásico gaditano. En el cuerpo central, haciendo gala de un sereno art déco que caracteriza al edificio, los huecos se disponen horizontalmente. La fachada se curva hacia los laterales en un gesto de continuidad expresionista que entra en quiebra por el orden vertical de sus huecos encastrados entre machones. Una cornisa volada remata este cuerpo, sobre el que tan sólo destacan, a modo de torreones tradicionales del caserio gaditano, dos cuerpos redondeados sobre las esquinas a la plaza. (RPV).



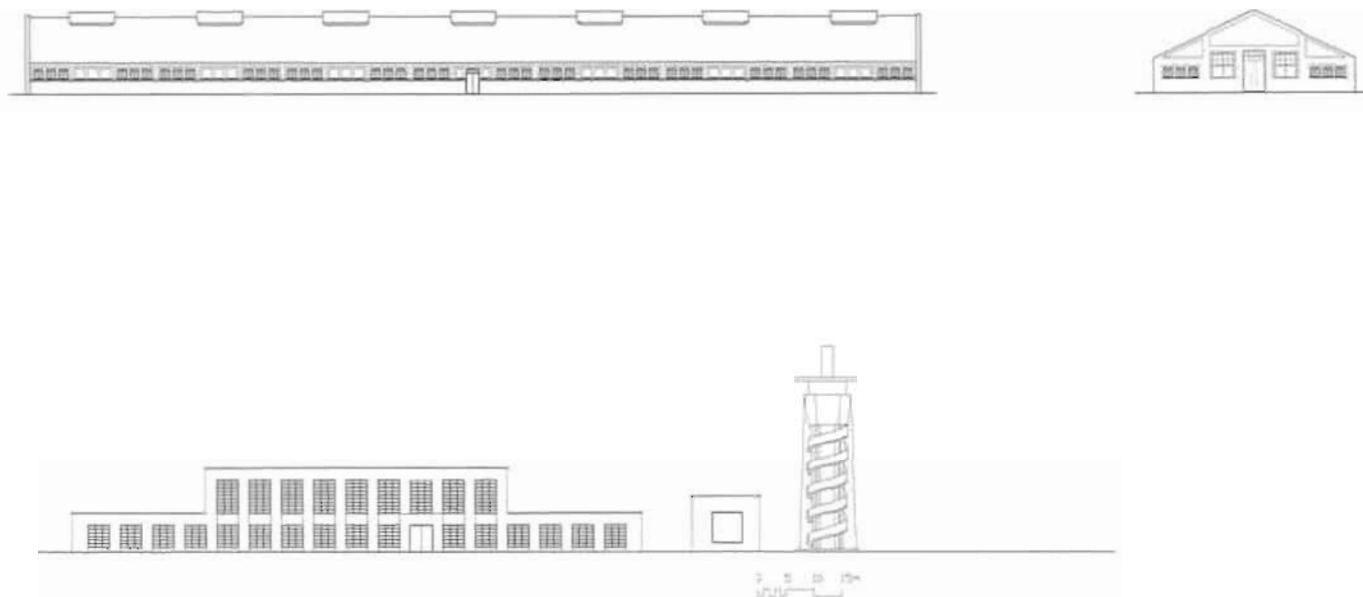






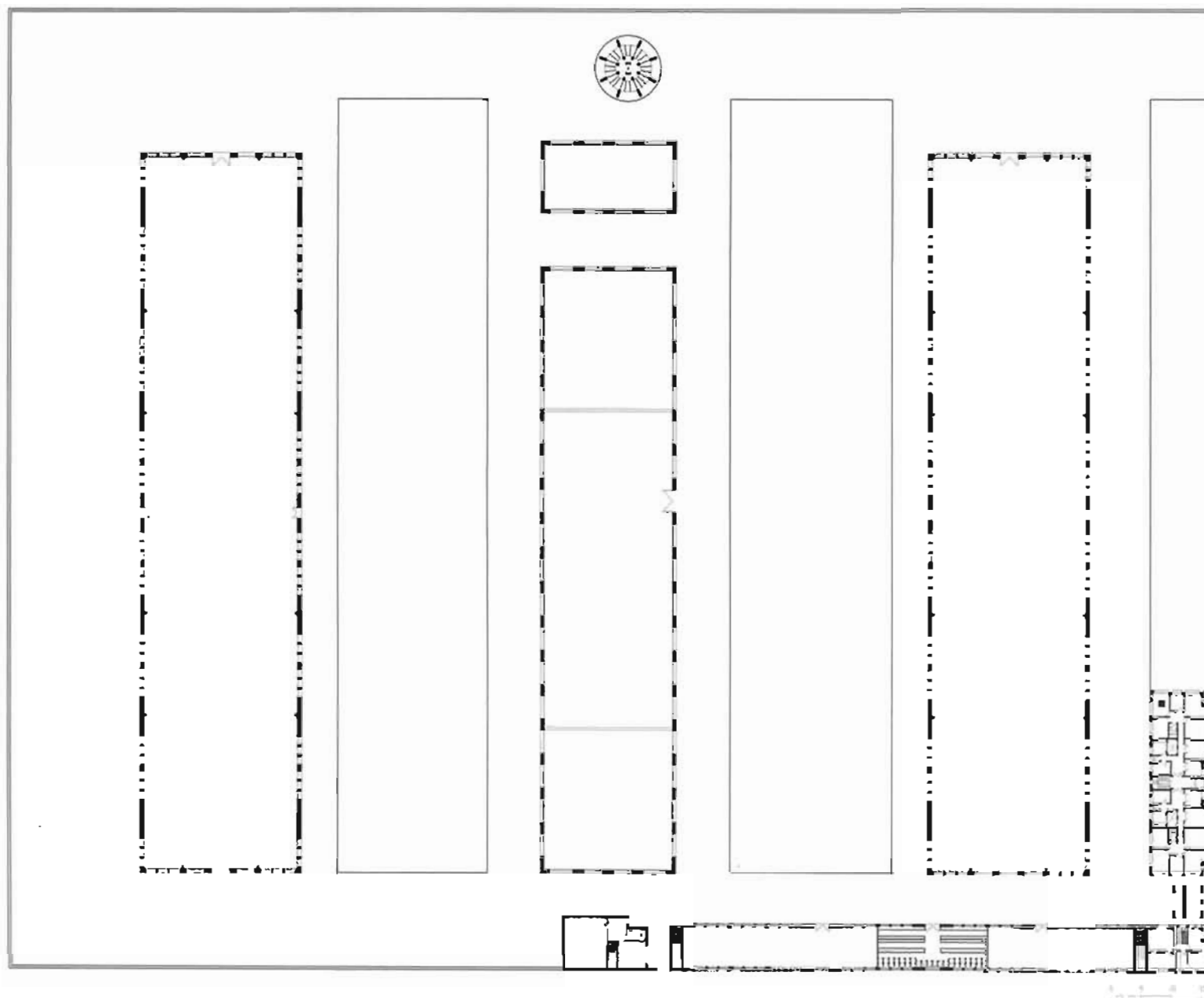
Fábrica de Hilaturas y Tejidos Andaluces S.A. (HITASA). Sevilla

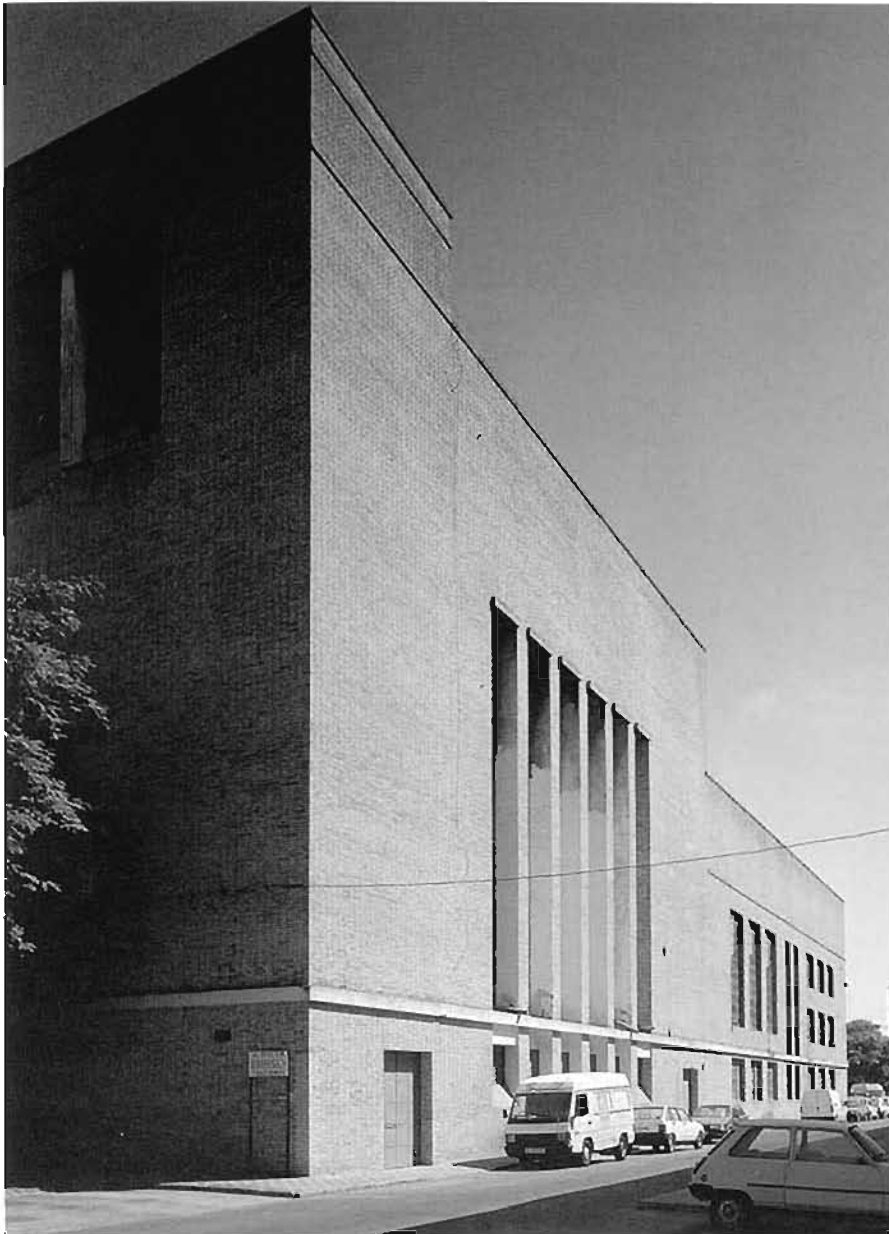
José Galnares Sagastizábal y Juan Talavera y Heredia | 1937-1944 | c/ Héroes de Toledo



Este gran complejo industrial situado en el Cerro del Águila es fruto de un dilatado proceso de construcción. Las dos primeras naves, construidas entre 1937 y 1941, fueron realizadas por Juan Talavera, mientras que el resto de edificaciones lo fue por José Galnares quien, entre 1941 y 1944, terminó el complejo, si bien continuaría construyendo edificios en él hasta 1963, siendo siempre fiel al concepto arquitectónico original. La escala de este conjunto industrial es claramente urbana; sus planteamientos responden a los de una pequeña ciudad industrial, y fue determinante para el futuro uso residencial obrero de su entorno. Su implantación deviene de las premisas de regularidad, seriación, funcionalidad y economía, dictadas por la lógica de la producción industrial, dictados que toman forma en una estructura regular donde se suceden espartanas naves industriales, intercaladas con cuerpos arquitectónicos más singulares. La arquitectura racionalista de estos edificios es, para su época y entorno geográfico, sorprendentemente pura y concisa: grandes planos de ladrillo visto y cristalerías de hormigón que envuelven diáfanos espacios industriales contruidos con estructuras metálicas vistas. Con este ejemplar ejercicio de arquitectura racionalista, Galnares evidencia su formación y sus contactos con la modernidad catalana de los años de la República (especialmente con J. L. Sert), así como su conocimiento de la arquitectura industrial europea de las décadas anteriores. (CGV).



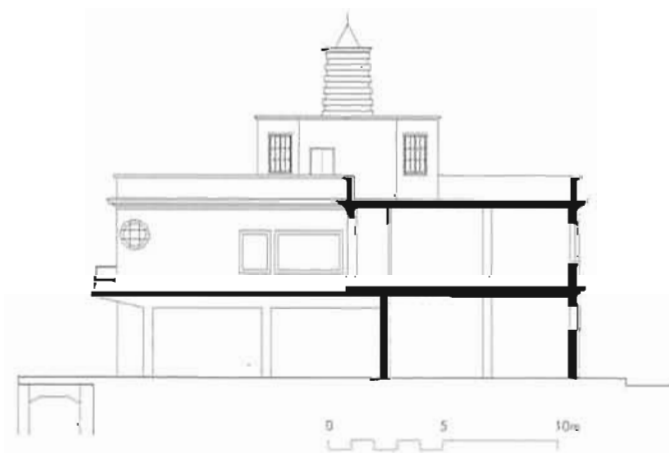
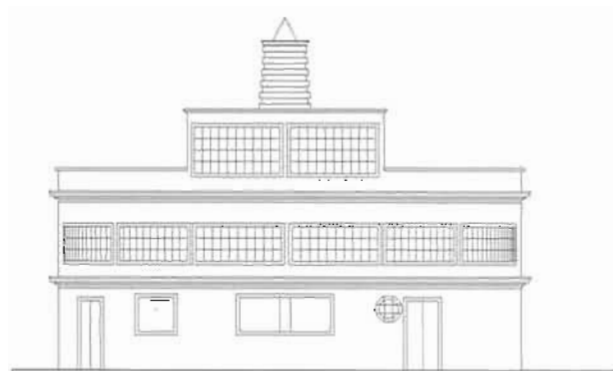




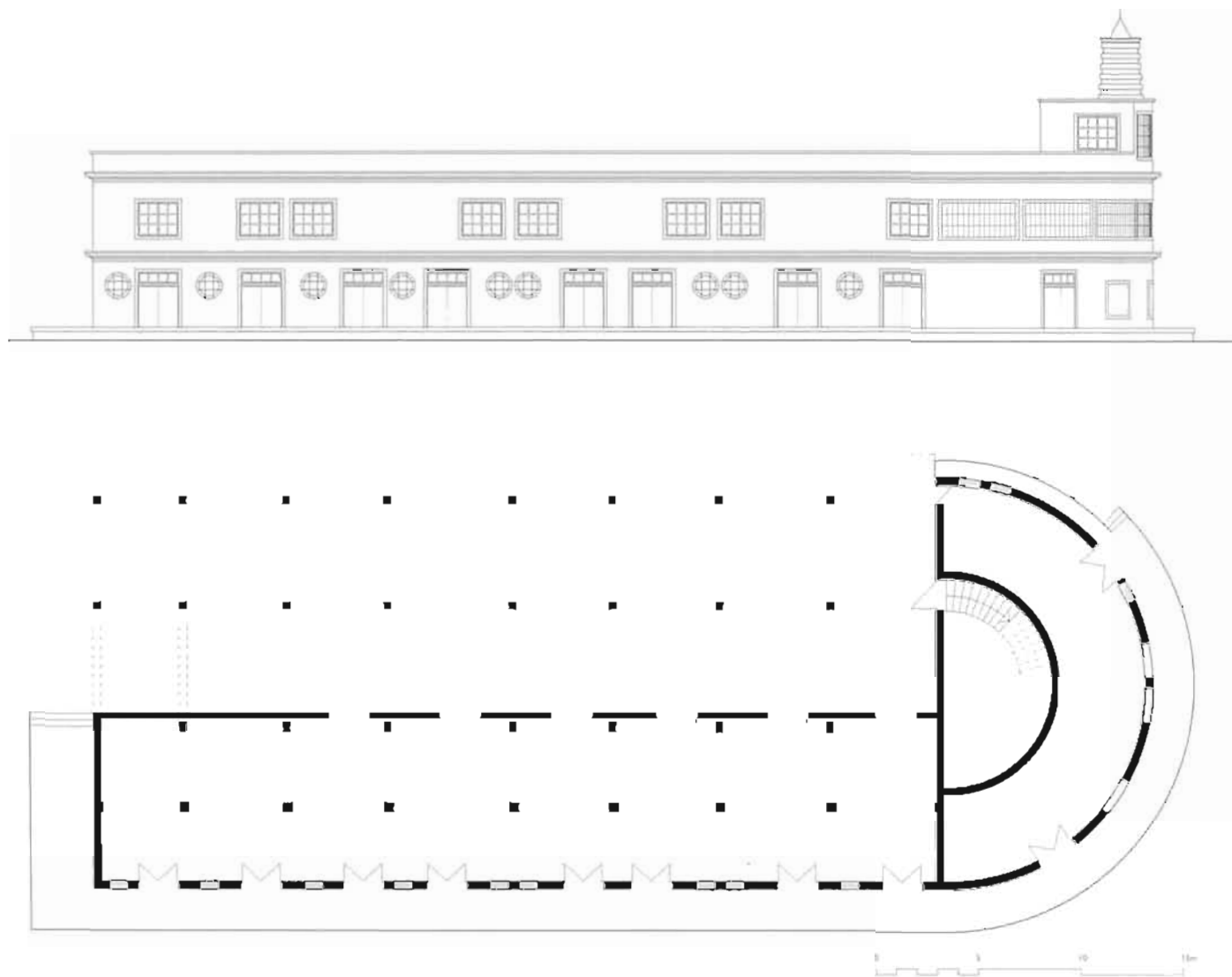
Lonja de Pescado. Barbate (Cádiz)

Casto Fernández Shaw e Iturralde | 1940 | Puerto Viejo

No es casual que sea en un pequeño pueblo de pescadores donde Fernández Shaw se permita acudir a la arquitectura más internacional y cercana a los impulsos de la modernidad donde construye esta Lonja. Corría el año 1940 y entonces este lugar periférico pudo situar más en el centro del mundo a su autor, ajeno aquí a las directrices de la arquitectura del Régimen que se imponían en la capital. Fernández Shaw construyó en este mismo pueblo y en esta época la Casa Consistorial, recurriendo a una rigida composición neoclásica, lo que nos lleva a pensar que la 'nobleza y prestancia' exigida por el consistorio quedó saciada con este edificio, dejando lo moderno para una obra marginal, escondida en la trasera de la población, invisible a los ojos del visitante. Es un homenaje conmovido y hermoso al mundo del mar en el que la arquitectura ofrece una imagen de barco varado en el río Barbate. El proyecto plantea la unión de un cuerpo cilíndrico y otro prismático dispuestos en paralelo al curso del río, que resuelven claramente la funcionalidad del trasiego de mercancías, subasta y administración, y se estructuran mediante un basamento opaco y una planta superior abierta en una terraza hacia el río y en una franja horizontal de pavés hacia el mar. En toda la obra abundan las referencias náuticas: un cuerpo a modo de faro o mascarón de proa remata el extremo cilíndrico hacia el mar, los huecos se transforman en ojos de buey, la lámina de hormigón que cubre el porche se remata en una barandilla metálica de indudable origen,...esa imagen del habitar flotante que fascinó a los primeros modernos (RPV).



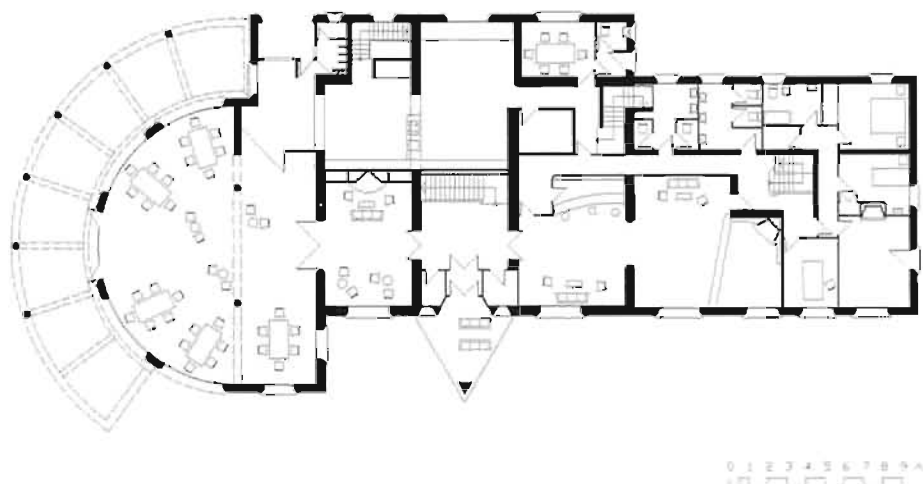






Albergue Nacional de Carretera. Antequera (Málaga)

Carlos Arniches Moltó y Martín Domínguez Esteban | 1947-1948 | Paseo García del Olmo



Los Albergues Nacionales de Carreteras fueron los antecedentes de los actuales Paradores Nacionales de Turismo, si bien en sus comienzos estaban concebidos como edificaciones bastante más modestas, y orientadas hacia los viajeros que habían de pernoctar en la carretera. En el caso de Antequera esta premisa, unida a la involución que en los años cuarenta sufre la arquitectura nacional con el advenimiento del régimen franquista, determina la imagen de este edificio, construido por dos de los más adelantados representantes de la arquitectura racionalista española en el periodo de la República. Las cubiertas de teja, a tres y cuatro aguas, y la desencantada composición de la fachada reflejan esta doble coyuntura, donde de la brillantez innovadora de Arniches y Domínguez tan sólo parece dar testimonio en la curiosa marquesina triangular de acceso, con su único pilar. La distribución funcional y espacial de la planta es tan inmediata y cotidiana como la fachada: en los niveles superiores se disponen las habitaciones, mientras que la planta baja queda reservada para los espacios comunes y representativos: comedor, recepción, salón, además de la cocina y otras áreas de servicio. Todo ello se evidencia al exterior con una volumetría escalonada pero confusa: un semicilindro de una planta de altura, un cuadrado de dos y un rectángulo de tres. Actualmente, el edificio es un anexo del Parador Nacional de Turismo, construido a escasos metros de él. (CGV).







1936-1965





Desde el poder, 1936-1965: la arquitectura pública, ruralidad e ideología

Lo "clásico" y lo "español" en la arquitectura de la reconstrucción nacional

Antonio Piza
(Trad. M. García Vergara.)

En 1946, una de las pocas publicaciones existentes en el terreno de la arquitectura durante el régimen franquista comenzaba con algunas significativas palabras de Franco:

*"Un siglo de dejar hacer, un siglo de no ordenación y de abandono, un siglo de anarquía, de dejar todo a su propio esfuerzo, de no marchar todos en una dirección, agotaron a nuestra España, estropearon nuestras ciudades, destruyeron nuestros monumentos..."*¹

Si el inmediato pasado está marcado por caos, pérdida de valores y perversiones civiles, el nuevo orden instaurado deberá imponer por necesidad una dirección unitaria de salvación a todas las manifestaciones de la vida asociada y de la cultura.

De hecho, el discurso político que se articula en la postguerra a partir de un proyecto de neto restablecimiento de los principios reaccionarios —destinados a estructurar las nuevas formas de convivencia—, más allá de la negación del carácter clasista del capitalismo económico estará marcado por la adhesión ideológica al moralismo católico y por la fundación del mito de la unidad: se aspiraba así a delinear la sociedad como un cuerpo compacto y armónico, organizado piramidalmente, del cual permanecían ausentes los peligrosos conflictos mientras, al mismo tiempo, se profesaba otro mito constitutivo: el de la nación española.

Este nuevo estado habría debido encarnar, además, los principios expansionistas y reproductores de un Imperio, si bien nunca quedó claro qué realidad se escondía tras tal eslogan publicitario, resultando difícil identificar qué era lo que esta idea imperial efectivamente quería significar.

Aún menos explícito, menos verificable, será luego la relación que tal idea de estado tejerá con el arte delegado para representarla. A este propósito, sin duda uno de los pocos textos clarificadores sobre las intenciones políticas del próximo régimen, será el fundamental *Arte y Estado*, publicado ya en 1935 por Ernesto Giménez Caballero. En el libro, tras una feroz requisitoria con respecto a la arquitectura moderna, acusada de ser "nómada y materialista", se definía una asociación conceptual precursora de consecuencias; aquella que, según Giménez Caballero, debía indisolublemente establecerse entre el "estado" y la "arquitectura".

*"Toda resurrección de lo 'estatal' en la historia significa un resucitamiento de 'lo arquitectónico'. Primacía del Estado; primacía de la Arquitectura. Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia del Estado. Ha llegado la hora de una nueva arquitectura, de un estilo constructor. Porque la hora de un Estado nuevo —genio de Roma, jerárquico, ordenador— ha llegado al mundo..."*²

A partir de tales presupuestos el arte, como "supremo arma de combate", se transforma directamente en propaganda, instrumento ideológico de difusión de determinados valores y convenciones. De manera casi profética asistimos a la institución de un sistema de pensamiento que legitima las iniciativas del poder remitiéndose a una concepción autoritaria del estado; y, desde este momento, se propondrá un modelo de gran fortuna en la arquitectura oficial del franquismo: el Escorial.

*"El Escorial no es un tratado, no es un ensayo filosófico, sino un resultado: un estado que fue, mientras ese estado se sintió estante, sostenido en vilo por una plenitud de plenitud. (...) El Escorial era un Estado. Era el resultado de un arte: el arte de lograr un Estado, y el supremo estado de nuestro pueblo, de nuestro genio..."*³

Si el Escorial es interpretado como una suerte de entelequia de la monarquía española, la focalización de la identidad entre arte y estado llevaría inevitable-

mente a la definición de un estilo unitario, cual proceso de decantación de una serie de códigos lingüísticos que pudieran facilitar los mecanismos de reconocimiento e identificación con las ideas y los valores portantes del sistema político. Sin embargo, tales conjunciones serán muy poco elaboradas en términos teóricos, dando lugar sólo a algunos frutos aislados en el terreno estrictamente edilicio.

Entre las escasas tentativas de identificar el campo semántico de la auspiciada "estilización" de los presupuestos ideológicos encontramos, ya en la postguerra (1943), el texto de Diego de Reina *Ensayos sobre las directrices de un estilo imperial*. En esta ocasión, sin embargo, el "estilo" estará significado más por lo que no debe ser que por lo que debería ser; antes que ir a un posible delineamiento de los signos de identidad será la dura reprobación respecto del enemigo la que permitirá al autor trazar una fugaz identificación.⁵ Y luego el imaginable ataque a cuanto se refiere a la arquitectura internacional moderna, en la alusión a las características denotativas se recurre simplemente a una serie de atributos genéricos: "proporción armónica", "perfecto equilibrio entre el espíritu y la materia", "serena ponderación". Vagas aproximaciones que se encuentran también en los párrafos más específicos, donde se querían fijar los principios de tal estilo imperial que, en conclusión, serán nueve:

"1ª Unidad (...) Se refiere a la necesidad de que exista un solo criterio estético. (...) 2ª Universalidad. Que el estilo sea valedero para todas las partes componentes del imperio, con las variantes locales, lógicas. (...) 3ª Actualidad. (...) 4ª Serenidad. El estilo debe dar la sensación de estatismo, reposo y majestad. (...) 5ª Dignidad (...) Por la distribución de las masas y la proporción armónica. 6ª Austeridad (...). 7ª Perennidad. (...) 8ª Verdad. Que exista una perfecta ligazón entre la función y el arte (...) 9ª Escala. Que la proporción armónica exista no solamente entre las partes componentes del conjunto arquitectónico sino en relación con la escala natural, esto es el hombre."⁶

Estas virtualidades se comprueban en su máxima concreción histórica –según Diego de Reina– en tres edificios españoles, que dan lugar por tanto a modelos inspirativos para el presente: El Real Monasterio del Escorial, el Alcázar de

Toledo y el Ayuntamiento de Madrid, al lado de los cuales puede colocarse la producción de dos maestros como Ventura Rodríguez y Villanueva, para confirmar la vigencia de un neoclasicismo español "pleno de aciertos, de sabor nacional y de templado rigorismo canónico". En definitiva, se trata de prefigurar, para aquella arquitectura que se reviste de miras institucionales, un nuevo clasicismo de líneas rectas y paramentos planos, regulado por órdenes compositivos respetuosos de ejes jerárquicos y de organizaciones simétricas, ennoblecido por el uso de materiales preciosos:

*"Quedan terminantemente prescritos en todo lugar y ocasión los lienzos enfoscados, revocados o pintados. El cemento nunca será aparente, quedando relegado a su función de mezcla, estructura y material de ligazón."*⁷

En la búsqueda de una especificidad que haría diferenciable en el contexto internacional la construcción española, también el arquitecto Víctor d'Ors intentará detallar las denominadas "constantes de españolidad" que se reducirían en su caso a cuatro cuestiones básicas:

*"Tendencia a la cubicidad de las masas y su macidez, a la cuadratura de plantas y vanos; tendencia a la simplificación decorativa; individualización de algunos elementos –vanos en general–; tendencia a lo 'plano', que se acusa claramente en el ornato."*⁸

Operación conducida además, aunque desde una perspectiva completamente diferente, por Fernando Chueca Goitia y dirigida, a fin de cuentas, a revitalizar el aporte de una "tradición"⁹ auténticamente española, extraña a los historicismos y a las acepciones folclóricas y, sin embargo, altamente operativa también al interior de la arquitectura de los nuevos tiempos. Este autor hablará de una recurrencia al "espacio compartimentado a lo largo de toda la arquitectura española"; y sigue:

"...hemos visto la gran sinceridad de volumen que se advierte en toda la arquitectura hispánica, su marcada cubicidad y esa manera peculiar de penetrarse los volúmenes simples formando conjuntos máxicos. Pasando luego al área

*bidimensional hemos hecho notar la planitud de toda la arquitectura española, su geometrismo, siempre bajo la rígida disciplina del ángulo recto, que organiza todo el ornato dentro de encasamientos o encuadramientos. En las proporciones planas hemos visto la constante tendencia hacia el cuadrado, lo que nos ha conducido a considerar eso que hemos llamado cuadralidad de la arquitectura española como una de sus características diferenciales. Tal cuadralidad lleva aparejada esa propensión a la horizontalidad también muy española”*¹⁸

En un caso o en el otro, constantes o invariantes, las reivindicaciones de una especificidad local se basan en formulaciones abstractas, metahistóricas, de las que resultan extrañas las voluntades coyunturales de fijar en un lenguaje unívoco el aura de los tiempos. Al contrario, la gran ilusión de las fuerzas del régimen será precisamente la de llegar a una formalización arquitectónica modélica que traduzca en piedra la superioridad del poder franquista.

Desde la óptica de querer configurar ejemplarmente la relación entre arquitectura y estado, Eugenio d'Ors, por ejemplo, evoca el episodio histórico de la cúpula, leído como epifenómeno de las monarquías centralistas; sin embargo, también su texto (*Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, 1945) termina con un subrayado de las cosas “a evitar” más que con una ratificación de las cosas a hacer, en la perspectiva de ocultar todo cuanto –en este caso los materiales– aún siendo necesario, rompa con la imagen convencional y por lo tanto legítima de lo edificado:

*“Y el óptimo resultado, el de reducir, para el vivir de los hombres ante las máquinas, la impresión de presencia y su agobio. Máquina estéticamente perfecta, la que se deja olvidar. Aquí los caminos se separan para distinguir lo natural de lo mecánico. La piedra de la casa, mientras más visible, mejor: el motor del coche, mientras menos visible, mejor. El mismo arquitecto que subraya las vigas disimulará los hilos eléctricos.”*¹⁹

De hecho, son escasas las obras construidas durante el franquismo que responden a los deseados requisitos de una representatividad elocuente. Seguramente

el conocido episodio del Valle de los Caídos (Pedro Muguruza y Diego Méndez, 1942-1959), el Ministerio del Aire (Luis Gutiérrez Soto, 1940-1951) el “Suerio Arquitectónico para una arquitectura nacional” (Luis Moya, 1936-1939) o, en cierto sentido, las Universidades Laborales de Gijón y Zamora (Luis Moya y otros, 1946-1956, 1947-53), pueden constituir válidos pero casi únicos ejemplos que reflejan las aspiraciones de dar cuerpo a un estilo franquista.

Por otra parte, puede resultar de gran interés confrontar entre ellas algunas estrategias arquitectónicas ensayadas en ocasión de la proyectación de una institución tan importante para el régimen como las Universidades Laborales, allí donde estarían unidos armónicamente el trabajo y la cultura, en la perspectiva de una redención de sus usuarios.

En Gijón, el carácter ejemplar del complejo cuaja en la conformación de una especie de ciudadela, herméticamente enfrentada a cualquier dialéctica contextual mientras la referencia insistente al clasicismo por parte del autor aparece también en los detalles, con una cierta propensión a las figuraciones barrocas. Se emplea de manera generalizada el elemento “columna” a menudo sin función estructural y, no obstante, cargado de los valores simbólicos universales que su naturaleza histórica comporta. Por otro lado, la colocación asimétrica de la gran puerta de entrada y el itinerario iniciático de acceso hacia el patio principal reflejan el rechazo compositivo a la *Beaux-Arts*, identificables –según Moya– por un planteamiento áridamente académico, al que se desea contraponer la línea clásica de la tradición romana y española.

En Zamora la intervención propone algunos temas de reflexión urbanos –tales como la ocupación de una manzana, la calle, la plaza, la arquitectura de los lugares colectivos–, conjugados a partir de un lenguaje de cuño herreriano. Las distribuciones funcionales siguen una composición de partes independientes e integradas en un orden superior en el que los edificios más representativos (teatro e iglesia) son los protagonistas de la figuración externa, unificada por la homogeneidad de la solución de cubierta. La programática ausencia del cemento armado, en una estructura de muros de carga, se transforma en

demostración polémica frente a la modernidad internacional, enemiga declarada de un arquitecto que nunca dejó de reivindicar operativamente en estos años los valores imperecederos del clasicismo.

Respecto a los proyectos de Gijón y Zamora, la Universidad Laboral de Sevilla (Felipe y Rodrigo Medina et al., 1942-1954) se configura, en cambio, con una estructura de pabellones que se sitúan en un amplio terreno rural, respetando una disposición rigurosamente modular. Huyendo de retóricas institucionales, el conjunto intenta satisfacer las múltiples exigencias de un pequeño centro habitado, cuya torre-campanario se convierte en hilo visual a escala paisajística, mientras que a nivel arquitectónico encuentran sobre todo expresión el carácter escultórico de las formas sencillas, las texturas matéricas y los contrastes cromáticos.

Entre las Universidades citadas no se trata, por tanto, sólo de diferencias limitadas a unos aspectos superficiales o decorativos, sino de explícitas divergencias verificables en las lógicas compositivas y en la expresividad de los materiales, índice por otra parte de una diversa interpretación del papel de la función educativa en la estructura social de la época.

En la mayor parte de los casos, sin embargo, la interpretación de un estilo franquista será más que nada reducida a una fenomenología exterior, anecdótica, de revestimiento, como se puede verificar en el Mercado de Abastos en Málaga de Gutiérrez Soto (1939-1943). El mercado se alza según configuraciones elementales que, "monumentales" en su esencialidad, expresan una transición hacia lenguajes en pretendida sintonía con la estética franquista. En este episodio, el carácter oficial de la intervención está indicado sobre todo por grupos de figuras simbólicas y emblemas heráldicos que identifican la ideología del nuevo Estado. Y será sobre todo la cabecera –que comprende la entrada principal, un grupo de servicios y una torre "propagandística" que descuelga de la terraza superior– la que refuerza el núcleo más representativo del conjunto. Si, por un lado, la búsqueda de un estilo unitario parecería caracterizar la arquitectura institucional, en otros sectores de intervención, como el de los poblados de coloni-

zación, la referencia dominante es la recuperación operativa de las formas edilicias tradicionales. Una dialéctica falaz, sintentizable en aquella entre lo "clásico" y lo "español", sobre la cual intervendrá ya en 1948 Miguel Fisac, poniendo sobre aviso respecto al carácter capcioso de tales referencias:

*"¿Dónde está lo clásico en estas obras? Vemos con tristeza que está –que quiere estar– en esas pilastras, y cornisas, y frontones rotos o sin romper; en esas bolas y en esos pináculos; en fin, en todo aquello que se ha pegado allí, venga o no a cuento. (...) ¿Qué es la arquitectura española? No voy a intentar definirla, ni creo, por otra parte, que sea algo tan concreto que quepa en una definición. Si tiene algo de común denominador puede ser esa reiteración de enfoques de problemas análogos a lo largo de nuestra Historia. Algo, en fin, que no se puede definir con un edificio."*¹¹

En un cuadro histórico general marcado por una política ideológica de refundación, aún más relevantes se hacen las referencias pedagógicas a lejanos pasados positivos, que se proponen frente a los males de la contemporánea civilización industrial: en la España franquista, una política demagógica que repetidamente se aferra al mito de las incorruptas tradiciones locales y contrabandea una visión antimoderna y autárquica, ambiciona a confrontarse polémicamente con las "degeneraciones" teóricas y sociales experimentadas en el resto de Europa.

*"El hombre del campo, de verdadero arraigo nacional, con tradición y sentido de continuidad histórica es insensible y hermético al progreso y al espíritu del mundo; el hombre de la ciudad, sensible y abierto a estos elementos, es, en cambio un ser sin patria y sin tradición, sin familia y sin casa. Si el campo y la ciudad, se penetran, se abrazan, perdiendo su antagonismo, en la unidad superior que integren vivirá un hombre más total y armonioso."*¹²

Son muchos los motivos por los que la política de la "Reconstrucción Nacional" hace hincapié sobre todo en la vivienda rural: se trataba de introducir aspectos de reforma agraria, mejorando las condiciones de vida del habitante y radicándolo a la tierra; de reestructurar el patrimonio edilicio para garantizar el cultivo

de las áreas abandonadas o destruidas por la guerra civil y, finalmente, de erigir las bases del nuevo Estado a partir de su encuadre en un contexto que tendía a recuperar y magnificar los valores tradicionales, en primer lugar entre todos el de la propiedad.

La política de "colonización" emprendida por el régimen en los primeros años cuarenta se caracterizó, de hecho, por una consistente intervención estatal en el campo, dirigida a fomentar el crecimiento de una fiel clase media campesina mediante la fundación de importantes núcleos residenciales, la creación de una eficiente red infraestructural y la transformación de las áreas abandonadas o poco utilizadas en rentables terrenos cultivables. Según una estrategia que tendía a preservar los privilegios de la gran propiedad inmobiliaria se pretendía garantizar una reserva de mano de obra apta para perpetuar producciones y sistemas de vida tradicionales, pero también para mejorar los rendimientos agrícolas y absorber la fuerza de trabajo excedente.

En la opción de privilegiar un sector estatal de inversiones dirigido principalmente al ámbito rural, subsiste obviamente un trasfondo ideológico: siguiendo las huellas del fascismo italiano —se trata de las varias intervenciones, consideradas ejemplares, de "bonifica agraria"¹¹—, la dictadura española busca eludir los peligros implícitos constituidos por un mundo contemporáneo que se va "proletarizando" cada vez más, acentuando al mismo tiempo las tensiones sociales.

Descubre así, en el habitante del campo, incontaminado y virginal, el referente primario de su política reaccionaria, y en la clase campesina la garantía de su reproducción en el poder:

*"Vivimos los arquitectos en las ciudades, principalmente en las grandes ciudades, rodeados de un ambiente artificial y de necesidades artificiales. (...) El hombre que vive en contacto con la naturaleza se mueve según imperativo esenciales; cuando construye lo hace según una lógica funcional primitiva; pero, sobre todo, con un sentimiento y con un arte ingenuo, en el que late honda vena española"*¹²

La común tendencia europea a proyectar una salida del funcionalismo internacional será reforzada, en la visión hispánica, por la ineludible referencia a los valores olvidados de la tradición, entendidos como los únicos depositarios de verdad y moral auténticas. El encuentro mitificado con la naturaleza y las costumbres populares servirá también para aludir a la recuperación de una unidad estilística nacional, que será necesario preservar frente a los universalismos desviados:

*"Ha de volver la arquitectura a su origen: un estilo nacional, un estilo local, un estilo personal... La humanidad, para salvarla, tendrá un día que volver a su casa"*¹³

"El hombre tiene que volver a su casa": en estas palabras está en realidad contenida toda la semántica reaccionaria y antimoderna de la política institucional de la reconstrucción española, a la cual intentarán contraponerse las personalidades más comprometidas de la cultura arquitectónica local. Y, en efecto, frente a la ausencia de una estilística identificable perentoriamente como "franquista" será precisamente la interpretación ideológica de la arquitectura, apta para vehicular determinados valores y comportamientos sociales, la que dota de sentido a la actividad tectónica.

También en España, pues, la reconstrucción se articula a partir de la casa, de la unidad residencial. Un tema tópico, la asunción inevitable de una forma histórica de ser del hombre en el ambiente; pero mientras en Italia, por ejemplo, tal punto de arranque compartido se convierte en ocasión para revisar los principios de organización de la vida cotidiana y de los modelos sociales (y bastaría releer los primeros editoriales de la postguerra de Ernesto Nathan Rogers aparecidos en Domus y en Casabella) en la situación española, por el contrario, tiende a transformarse en receptáculo de moralismos anticuados propuestos como barrera a las costumbres modernas corruptas y perniciosas de la contemporaneidad.

En este período histórico, además, hacer viviendas quería decir en primera instancia desarrollar una dimensión urbana de la proyectación; una vez asegura-

da la vigencia de la unidad elemental –la célula habitacional estandarizada– fue inmediato el pasaje a la fase sucesiva: la agregación de las partes y, entonces, el diseño del núcleo habitado entero. Uno de los pocos representantes autorizados del urbanismo franquista, Pedro Bidagor, autor del Plan de Ordenación de Madrid de 1941, defendía claramente la idea de la ciudad subdividida en partes jerárquicas, estrategia que si por un lado respondía a instancias de orden simbólico, se convertía también en un válido sistema de capitalización de las rentas inmobiliarias a partir de las estratificaciones sociales:–

*"La ciudad, como un ser vivo, se organiza con una cabeza directora y representativa, un cuerpo que contiene la vida propia urbana y unas extremidades típicamente funcionales."*¹⁸

Por otra parte, es necesario subrayar cómo en el proceso de formación de los nuevos centros residenciales –sobre todo de aquellos que se insertan en un contexto agrario– será natural la evocación de los presupuestos de la ciudad-jardín, sea por un enfoque proyectual que privilegia la vivienda unifamiliar, sea por la característica integración con la naturaleza, congénita a estos episodios históricos, buscada a partir del perfil de una identidad urbana pensada como alternativa a la ciudad actual.

De hecho, las ideas howardianas serán recibidas y difundidas en la España de los inicios del novecientos sobre todo por Cebrià Montoliu¹⁹, según una óptica de encendida reacción a las degeneraciones de la ciudad industrial, confluyendo rápidamente, más que en la crítica a los procesos del urbanismo capitalista, en la definición de la expansión de los centros habitados según lógicas agregativas nucleares, mediante la creación de barrios satélites autosuficientes. Y en el período de la inmediata postguerra, las políticas estatales exaltaron la potencialidad armonizadora de un modelo de vida que parecía salvíficamente propender hacia la conciliación de los dos polos conceptuales del campo y de la urbe, encontrando una de las referencias principales en la realización de la Ciudad Jardín de Almería (Guillermo Langle Rubio, 1940-47).²⁰

Un discusión plural, sin embargo, se desarrolla en torno a las dos principales hipótesis propuestas para los nuevos poblados de colonización agrícola: una defendía la concentración de las viviendas, privilegiando el vector campo-ciudad; la otra, por el contrario, su tendencial dispersión, adoptando así el vector opuesto, ciudad-campo; por cuanto, luego, en los hechos, se debió propender por una conciliadora solución de compromiso.

Será en un importante y compendioso artículo de Tamés Alarcón, publicado en 1948, donde, una vez afirmado que "el colono, en general, prefiere la casa en el pueblo", encontramos detalladas de manera sinóptica las prioridades de este complejo plano de urbanización del campo: las nuevas intervenciones deberán siempre adaptarse a las condiciones topográficas preexistentes, localizando los edificios públicos y comerciales en una plaza, y relacionar el resto del conjunto de manera orgánica; la parcelación debe seguir configurando solares estrechos y alargados, programando además, en la fase más propiamente edilicia, un crecimiento realista de los volúmenes habitacionales, de trabajo y de equipamiento colectivo; las calles deberán estar separadas según la naturaleza del tráfico, se deberá tender a la normalización de los perfiles longitudinales de las principales calles del centro, y será imprescindible, en fin, la referencia operativa a la cultura local que deberá orientar de algún modo las formalizaciones lingüísticas:

*"Es necesario un examen minucioso de la arquitectura popular de la región, asimilando e interpretando lo que de bueno haya, tanto en orden constructivo como estético."*²¹

Así como en el proyecto funcionalista de una ciudad se asume la separación de las fuentes productivas industriales de las zonas residenciales, el mismo argumento, traspuesto a los "poblados" tornará inevitable la diferenciación entre todo cuanto concierne a la actividad laboral y las viviendas. Más allá de las cuestiones funcionales será no obstante indispensable fijar otros valores más compositivos: se excluye, así, el uso de manzanas proyectadas según una rígida malla rectangular que comportaría la aparición de ejes viarios rectilíneos de

perspectiva infinita, prefiriendo, por el contrario, enclaves en los que sean perceptibles los límites visuales –según una lectura en la que se intersectan los ecos de la ciudad histórica, las anotaciones de Camillo Sitte y los proyectos de Raymond Unwin–. En definitiva, una articulación más mesurada entre las células y las áreas no edificadas permitirá una fácil orientación al interior de espacios públicos recogidos que, tratados con raciocinio y gusto, se convertirían por esto en lugares idóneos para ejercitar una práctica de encuentros e intercambios prolífica por la propia cohesión social del pueblo.

En la edificación de estos nuevos núcleos residenciales un papel altamente calificador y representativo será dado al “centro ciudad”, el sitio urbano destinado para figurar arquitectónicamente los valores portantes de esta sociedad reformada de la postguerra:

“El centro del pueblo será siempre la tradicional y genuina plaza mayor. Su plaza mayor, con soportales, en la que estén los edificios representativos del Ayuntamiento, del Estado y del Partido. De ella parten las calles que conducen a los lugares de trabajo del campo o de la industria. Un segundo centro religioso es formado por la plaza de la Iglesia, con sus anejos de Casa Rectoral y Catequesis, Iglesia con torre, rematada con una cruz, bajo cuyos brazos abiertos se desenvuelva la vida futura del poblado.”²⁰

Es oportuno en este punto recordar cómo la voluntad ideológica del régimen franquista tendía a cristalizarse en una precisa jerarquización espacial. Una proposición urbanística dirigida desde arriba, expresada a través de una articulada burocracia del poder, en el cual el Partido y la Iglesia habrían sido los puntos firmes de la identidad colectiva. Y será, en consecuencia, precisamente en la plaza central donde se explicitará, incluso iconográficamente, esta defensa firme de los papeles sociales y espaciales. Plazas concebidas por lo tanto como sostén de la vida política, cívica y religiosa de sus habitantes, allí donde la sede del partido y de la administración pública, al lado de la iglesia y de los servicios aptos para educar moral y físicamente al pueblo, consolidaban los ideales reaccionarios del franquismo.

Por estos motivos, es necesario por lo tanto, prestar atención a cómo en Mirafliro (José Luis Fernández del Amo, 1964-1967) y en Esquivel (Alejandro de la Sota, 1952-1963) el núcleo de la centralidad será significativamente casi disuelto: en Mirafliro, la singular forma anular acabada y delimitadora, según la cual se disponen las casas coloniales, convierte paradójicamente en polo central a todo el poblado, o mejor a todo el espacio que media entre la circunferencia exterior y sus puntos de imposta interiores; de todas formas, las funciones representativas siguen un desarrollo lineal, que significativamente contradice la aducida circularidad del emplazamiento, provocando entre los edificios públicos y las casas individuales un flujo de interacciones radiales que se “materializan” en el terreno de su intervalo, provocadoramente carente de atributos.

En Esquivel, en cambio, las funciones administrativas, asistenciales y religiosas son totalmente “expulsadas” de la parte residencial, y se sitúan en una zona desnuda, con pocos elementos identificadores, configurándose como apariciones enajenadoras en medio de una gran área vacía, en la que las relaciones posibles entre los diversos sólidos son tan sólo teorizables, huyendo de la comunicación inmediata de la retórica.²¹

Estas plazas sin definición invalidan la lógica de la escrupulosa delimitación de los ambientes exteriores, destinada a confirmar las estrategias de representación institucional (como se podría presagiar si analizamos las sugerencias al respecto formuladas por las propias autoridades del país); por el contrario, aquí podemos comprobar cómo, por una parte, la gramática morfológica de la edificación central aparece deslavazada, suelta, diluida, mientras por otra el forum, el plano de competencia en el que la Arquitectura de las funciones públicas debería reconocer su propio preñado reflejo, esta hipotética superficie de evidenciación está en realidad vacía, inutilizada, sin diseño de pavimentaciones, literalmente inadecuada para despedir a su alrededor reverberaciones enfáticas. Así, en lugar de un centro, convencional polo de lo Lleno, de la exhibición ostentosa del Valor, nos encontramos ante la exposición –“espectacular” y “crítica” al mismo tiempo– del Vacío.

En conclusión, si por un lado, como ha sido a menudo reconocido, más que de arquitectura franquista es necesario hablar de arquitectura del período franquista, no pudiéndose en absoluto sostener que el régimen haya logrado generar un estilo unitario e identificable, por otro, es sin duda cierto que la arquitectura moderna española se ha debido cimentar con innumerables problemas para poder seguir su camino en la España de la Reconstrucción. Y una vez más parece indiscutible que la modernidad de los episodios reseñados en este volumen no consiste exclusivamente en cuestiones de lenguaje. No se puede, en efecto, dejar de aceptar como valores esenciales de tales manifestaciones tectónicas su capacidad de abrir un mundo, de verificar nuevas posibilidades, de prefigurar situaciones y comportamientos cuya clarividencia se mide también en la constatación de que, por el contrario, por parte de un poder oscurantista y reaccionario se hacía en aquel entonces hincapié exclusivamente en el destino propagandístico de la arquitectura y en su instrumentalización a ideologías que tendían a bloquear irremediabilmente cualquier anhelo de progreso, de innovación y de libertad.

Notas:

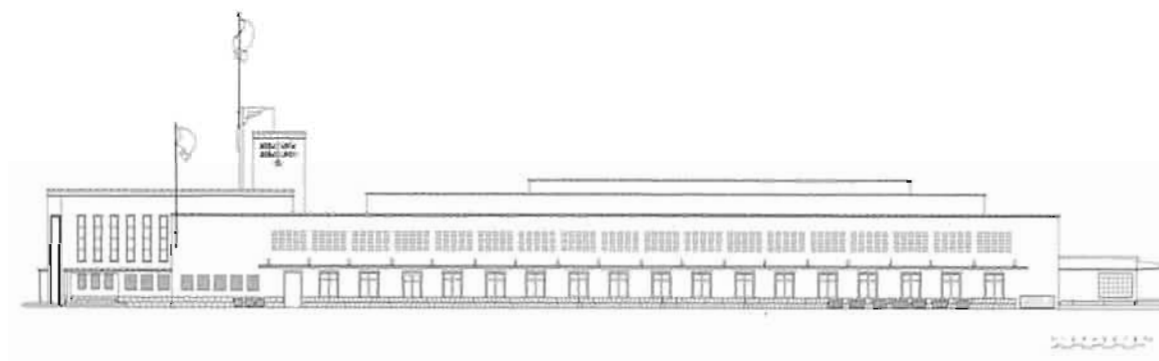
1. "Palabras de S. E. el Jefe del Estado a la Comisión de Arquitectos", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, nº1, Madrid 1946, p. 3.
2. E. Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Madrid 1935, p. 72.
3. E. Giménez Caballero, *op. cit.*, p. 236; p. 239.
4. "Sólo es anticristiano y antiespañol el racionalismo frío, la negación de lo superfluo, el menosprecio de la belleza, lo engendrado por aquel lema de sinagoga 'función contra forma y confort contra lujo', postulado que es menosprecio del espíritu al repudiar la belleza, sofisma matemático al suponer confortable una habitación mínima, polifacética, con muebles inamovibles, con un espacio mínimo entre ellos," Diego de Reina, *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, ejemplar mecanografiado, Madrid 1943, p. 4.
5. Diego de Reina, *op. cit.*, pp. 14-15.
6. Diego de Reina, *op. cit.*, p. 70.
7. V. d'Ors, *Confesiones de un arquitecto*, FE, citado en A. Bonet Correa (coord.), *Arte del franquismo*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid 1981, p. 50. Otra tentativa de definición de una formalización apropiada a los nuevos tiempos fue la realizada por A. Tovar, "Arquitectura arte imperial", *La Gaceta Regional*, Salamanca, 6-8-1939, citado en A. Llorente, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid 1995, p. 71-72: "Será el primero, la severidad y el geometrismo. No están los tiempos para arquitectura complicadas y barrocas y caras. Será, pues, la nuestra, la grave y severísima musa de Herrera, que ahora y no por casualidad parece como si hubiera sido la que ha inspirado al Mundo su salvación de cubismos y psicopatologías estéticas. (...) Una rigidez de líneas en buena piedra y con alguna estatua nos salvará de aquel supraascetismo del níquel, el cemento y el cristal, de aquel fin de siglo delirante del Paseo de Gracia."
8. "La tradición así entendida, de la única manera que puede ser entendida —lo demás es anquilosamiento mineral, polvo de cementerio—, es ante todo un sistema de posibilidades, una plataforma para el futuro. (...) Sobre el fondo común de la tradición, que en todo momento es la sustancia del presente, España ha desarrollado en cada una de sus épocas históricas aquello que dictaba el latido original de la hora vivida." F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Ed. Dossat, Madrid 1947, p. 12.
9. F. Chueca Goitia, *op. cit.*, p. 95-96.
10. E. d'Ors, *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, M. Aguilar editor, Madrid 1945, p. 370.
11. M. Fisac, "Lo clásico y lo español", *Revista Nacional de Arquitectura* nº78, Madrid 1948, pp. 197-198. El título de nuestro ensayo "evoca" intencionalmente la aclaradora contribución de Fisac.
12. V. d'Ors, "Hacia la reconstrucción de las ciudades de España", *Vertice* nº3, Madrid 1937.
13. Recientemente, en 1988, J. Tamés Alarcón, director de la sección de Arquitectura del "Instituto Nacional de Colonización" desde 1943 a 1975, declaraba: "Cuando fueron emprendidos los trabajos del instituto las únicas experiencias extranjeras conocidas eran las relativas a las obras de bonificación realizadas por Mussolini durante los años 1931-1938, sobre todo en el Agro Pontino italiano, y los moshav y kibbutz

- construidos en lo que más tarde sería el nuevo estado de Israel". José Tamés Alarcón, "Actuaciones del Instituto Nacional de Colonización 1939-1970", *Urbanismo, COAM* Nº 3, Madrid 1988, p. 6.
14. G. Valentín Gamazo, "La reorganización general, desde el Instituto Nacional de Colonización", *Segunda Asamblea Nacional de Arquitectos*, Ediciones D. G. A., Madrid 1941, pp. 41-42
15. F. de Cossío, "El hombre y la casa", *Revista Nacional de Arquitectura* n. 13, Madrid 1943, p. 50.
16. P. Bidagor, "Los problemas urbanísticos de Sevilla", 1952, citado en G. Ureña, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Periodo de la Autarquía (1936-1945)*, Ed. ISTMO, Madrid 1979, p. 98. Por otra parte esta defensa de un diseño urbano estructurado según esquemas jerárquicos, que se referían a principios orgánicos, era manifestada con absoluta perentoriedad desde el "Plan de Ordenación y Reconstrucción" de 1939: "a) Diferenciación de funciones y disposición de órganos adecuados. b) Jerarquía y mutua influencia entre funciones y órganos en sistemas análogos a los fisiológicos. c) Unidad, armonía y expresión de los diversos miembros constituyentes un Todo con plenitud de perfección." "Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción", Servicios Técnicos de F. E. T. y de las J. O. N. S., Sección de Arquitectura, 1939, citado en G. Ureña, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Periodo de la Autarquía (1936-1945)*, Ed. ISTMO, Madrid 1979, p. 272.
17. C. Montoliu, *La Ciudad-jardín*, Impr. Emilio Gabañach, Barcelona 1912
18. Sobre esta experiencia véase la reciente monografía de A. Ruiz García, *Ciudad Jardín, Almería, 1940-1947*, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería 1998, p. 60: "Aquel no encontraremos ningún intento de solución integral al lamentable modelo urbano almeriense sino un nuevo barrio de connotaciones paisajísticas y agradable aspecto; no existe, lógicamente, cualquier referencia a los elementos de Howard o de Montoliu, considerados básicos para lograr esta alternativa urbana (...) Las referencias de la ciudad jardín howardiana en nuestro barrio son sólo visuales, pues en el fondo responden a unos objetivos radicalmente contrapuestos: alternativa cooperativa de viviendas obreras al modelo capitalista, frente a la dotación municipal de una barriada 'integral' destinada a la clase media."
19. J. Tamés Alarcón, "Proceso urbanístico de nuestra colonización interior" *Revista Nacional de Arquitectura* n. 83, Madrid 1948, p. 423.
20. G. de Cárdenas "La Reconstrucción Nacional, vista desde la Dirección General de Regiones Devastadas", en AA. VV., *Segunda Asamblea Nacional de Arquitectos*, Ediciones D. G. A., Madrid 1941, p. 151.
21. Muy oportunamente Alejandro de la Sota, refiriéndose a una crítica que le había sido hecho por la "curiosa" ubicación del Ayuntamiento y de la iglesia en el poblado de Esquivel, responderá: "No se pensó nunca que esta plaza fuera un jardín; el haberlo pensado nos llevaría al fracaso. Se pensó casi en erial, con árboles y eso sí, con unos caminos bien definidos y cuidados sobre este erial; estoy seguro de que basta." Alejandro de la Sota en AA. VV., "Posibilidades que tienen...", *cit.*, p. 44.

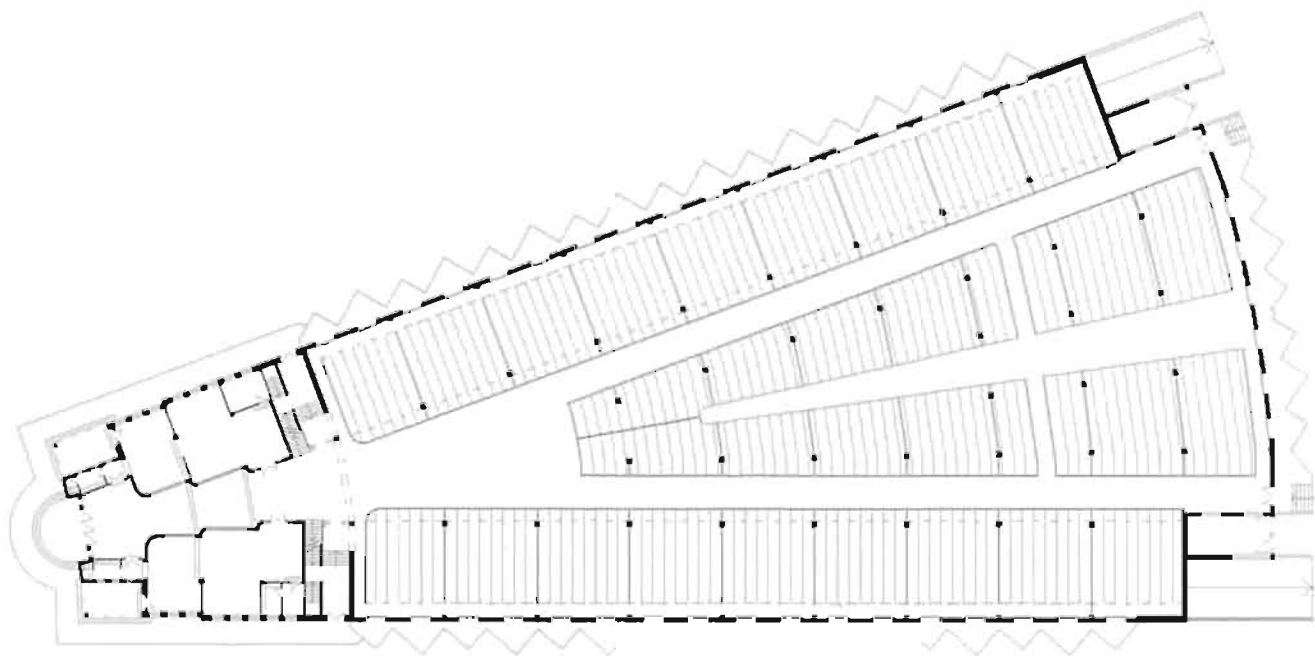
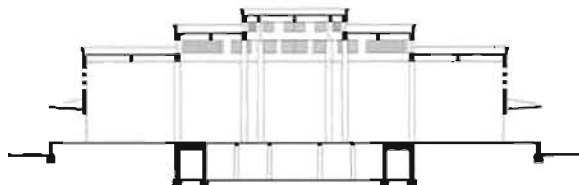
Mercado de Mayoristas. Málaga

Luis Gutiérrez Soto | 1938-1943 | Avda. Comandante Benítez

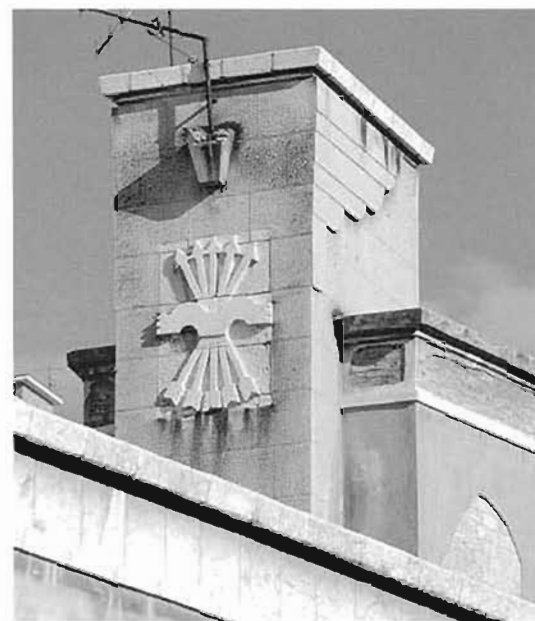
La arquitectura de la inmediata postguerra vendrá caracterizada por el desequilibrio, inducido por la esquizofrénica realidad de una España que proclamaba la gloria imperial mientras el resto mundo le daba la espalda. Esta esquizofrenia caracteriza igualmente la evolución de la obra de un arquitecto como Gutiérrez Soto, capaz de producir un interesante repertorio de arquitectura racionalista en la época republicana para entregarse mas tarde de manera desenfrenada a las formas monumentalistas con la llegada del Régimen. Entre las internacionales formas de las Piscinas La Isla (1931) y los motivos escurialenses del Ministerio del Aire (1943) encontramos en esta obra el notable punto de inflexión entre ambas épocas, como se evidencia fielmente en su expresión formal. El proyecto plantea una interesante planta en forma de cuña que controla las necesidades derivadas de la función y resuelve a la vez de forma brillante su situación de cabeza de manzana con descuadre entre el curso del río Guadalmedina y la trama urbana circundante. La sección se escalona para garantizar la correcta iluminación del interior y avanza de forma continua hacia la cabeza, perdiendo anchura hasta acabar en un potente cuerpo de remate al que se añadió finalmente una portada de tipo monumentalista que recogía toda la parafernalia decorativa del régimen incipiente. Las elocuentes inscripciones, del tipo 'Arriba el campo', ensalzaban el mito de la ruralidad defendido por el régimen de un país sumido en la autarquía.(RPV).







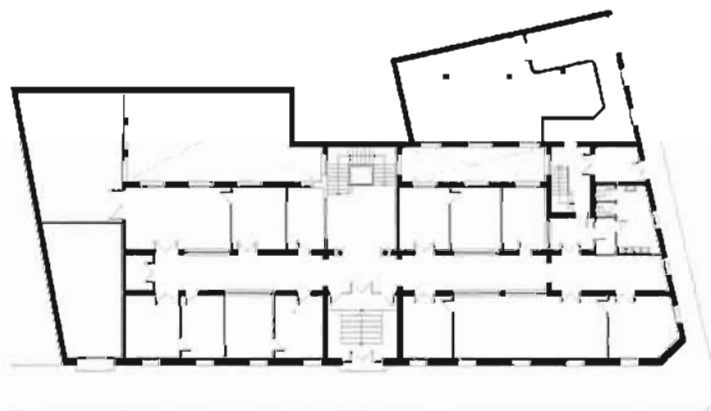
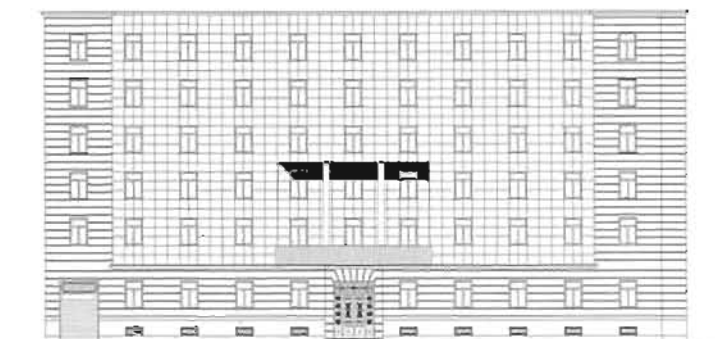
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 2056. 2057. 2058. 2059. 2060. 2061. 2062. 2063. 2064. 2065. 2066. 2067. 2068. 2069. 2070. 2071. 2072. 2073. 2074. 2075. 2076. 2077. 2078. 2079. 2080. 2081. 2082. 2083. 2084. 2085. 2086. 2087. 2088. 2089. 2090. 2091. 2092. 2093. 2094. 2095. 2096. 2097. 2098. 2099. 2100. 2101. 2102. 2103. 2104. 2105. 2106. 2107. 2108. 2109. 2110. 2111. 2112. 2113. 2114. 2115. 2116. 2117. 2118. 2119. 2120. 2121. 2122. 2123. 2124. 2125. 2126. 2127. 2128. 2129. 2130. 2131. 2132. 2133. 2134. 2135. 2136. 2137. 2138. 2139. 2140. 2141. 2142. 2143. 2144. 2145. 2146. 2147. 2148. 2149. 2150. 2151. 2152. 2153. 2154. 2155. 2156. 2157. 2158. 2159. 2160. 2161. 2162. 2163. 2164. 2165. 2166. 2167. 2168. 2169. 2170. 2171. 2172. 2173. 2174. 2175. 2176. 2177. 2178. 2179. 2180. 2181. 2182. 2183. 2184. 2185. 2186. 2187. 2188. 2189. 2190. 2191. 2192. 2193. 2194. 2195. 2196. 2197. 2198. 2199.



Casa Sindical. Almería

Antonio Góngora Galera | 1952 | c/ Javier Sanz

Una preocupación prioritaria de postguerra consistió en crear imágenes de un Estado sólido en provincias, a través de formas monumentales y propagandísticas que cautiven a las masas. Esta imagen, que debía transmitir poder, pureza e higiene social, es inmediata en este edificio, una obra compacta y regular, discreta y sólida, sin aristas ni dobleces, en definitiva, eficaz para asumir el necesario simbolismo que se asignaba a su función. Se ubica en el centro de la ciudad, una parcela en esquina que ofrece su fachada principal, donde se abre un gran hueco a modo de balconada, al espacio público de la Rambla. Góngora pone sus ojos en algunas obras anteriores de Speer en la Alemania nazi, capaces de servir de referente para una arquitectura imperial, de clasicismo espartano. Elabora una composición simétrica de doble crujía en forma de U que resuelve el perímetro de la esquina y abraza el cuerpo central de la escalera, dejando dos pequeños patios intermedios. El tratamiento de los materiales de la fachada está en sintonía con la sobria composición de la misma, recurriendo a un acabado pétreo que refuerza su almohadillado en la potente esquina achaflanada. La forma clásica se depura y simplifica, sustituyendo las columnas de la balconada por machones rectangulares, pero algunos detalles dulcifican esta dureza, como las concesiones ornamentales de la cerrajería o las pequeñas ménsulas que soportan el gran hueco del balcón. (RPV).





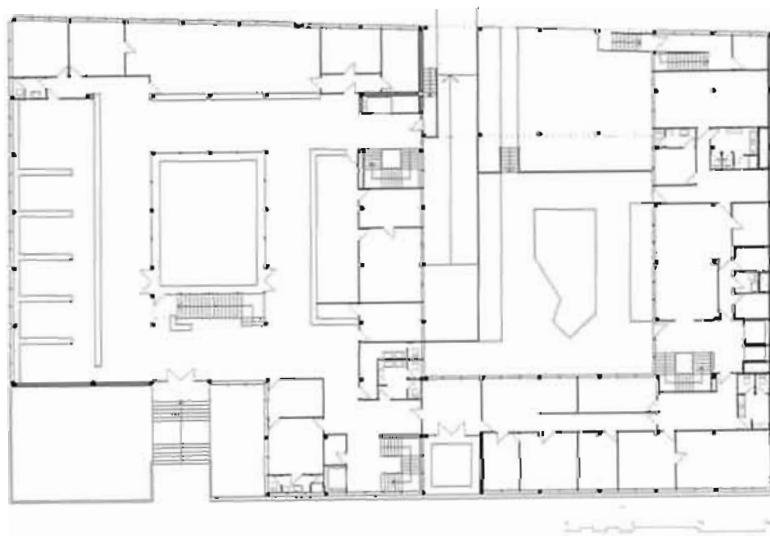
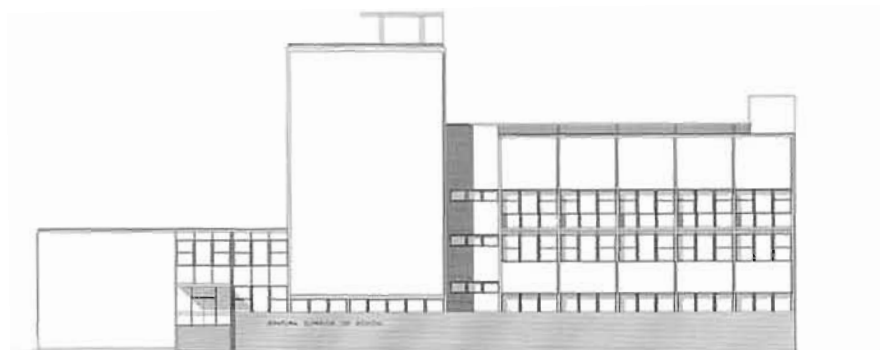
Jefatura Superior de Policía. Sevilla

Ramón Montserrat Ballesté | 1962-1964 | Pza. de la Concordia

La Jefatura Superior de Policía se ubica en un entorno clave del casco histórico de Sevilla, frente a la plaza de la Concordia, y con fachada a otras dos calles de diferente escala y envergadura. A este entorno tan delicado, el edificio responde con un juego de alturas y fachadas, un juego que, en su variedad, interpreta, sin concesiones, pero de manera inteligente, la multiplicidad de escalas y texturas que caracteriza a los centros históricos de las ciudades. Especial relevancia se le concede a la fachada a la plaza, donde se ubica el acceso principal al edificio, y se concentran los aspectos más monumentales y representativos del mismo, como el potente zócalo de mampostería de piedra vista, o los grandes planos opacos de los aplacados de piedra blanca pulida. Igualmente interesante es la manera en la que pasado y futuro son sintetizados en esta arquitectura. Así, mientras que la planta (articulada en torno a dos patios, uno principal y otro de servicio) retoma discursos tipológicos anclados en la tradición local, la fachada asume un incuestionable compromiso de modernidad. Destacan en ella los muros cortinas de vidrio, ejecutados de forma semi artesanal, dadas las limitaciones tecnológicas del momento. La conjunción de la transparencia de estos planos, con la opacidad de los aplacados en piedra, dotan al edificio de una impronta monumental que evidencia su carácter público y representativo. (CGV).







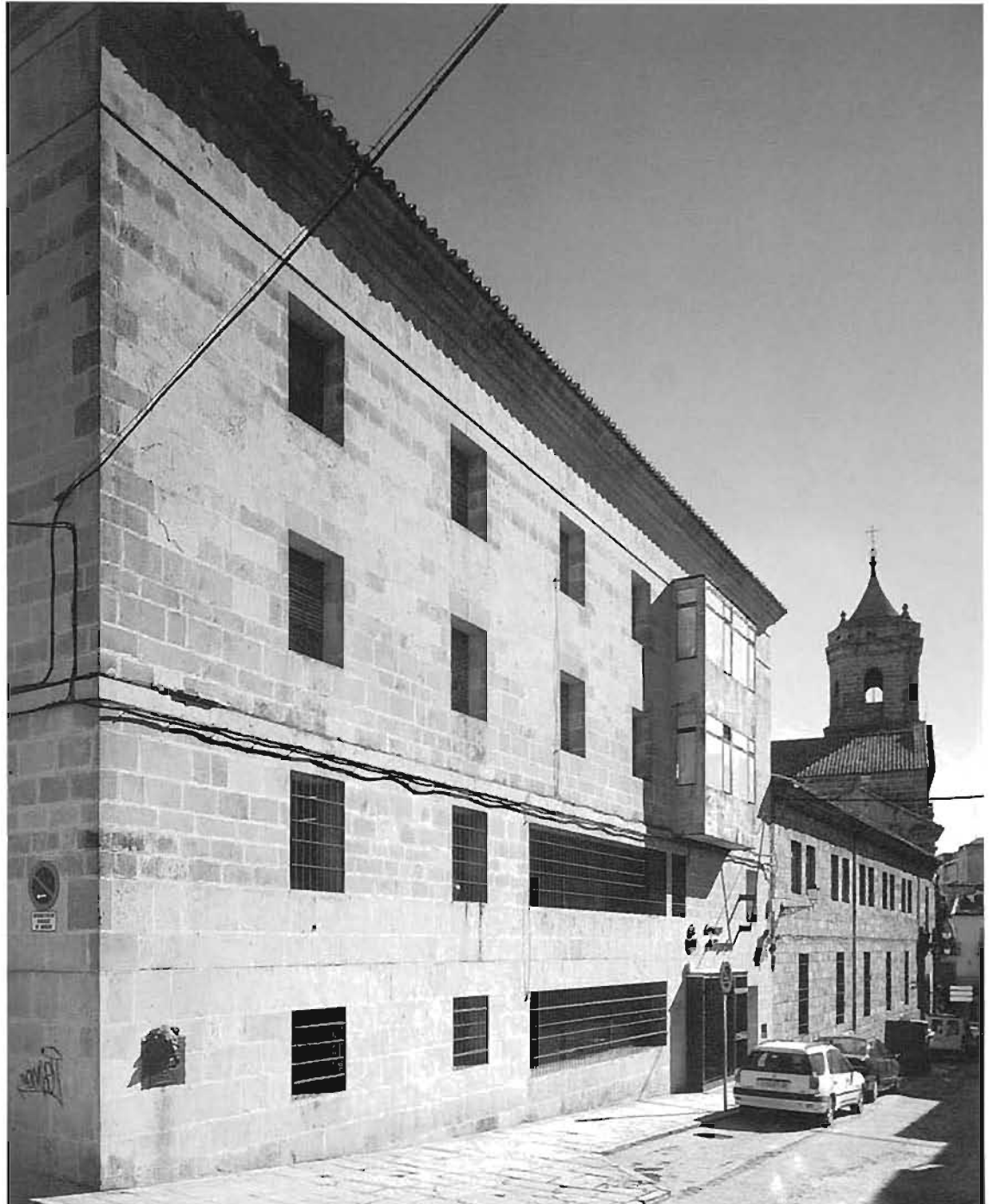


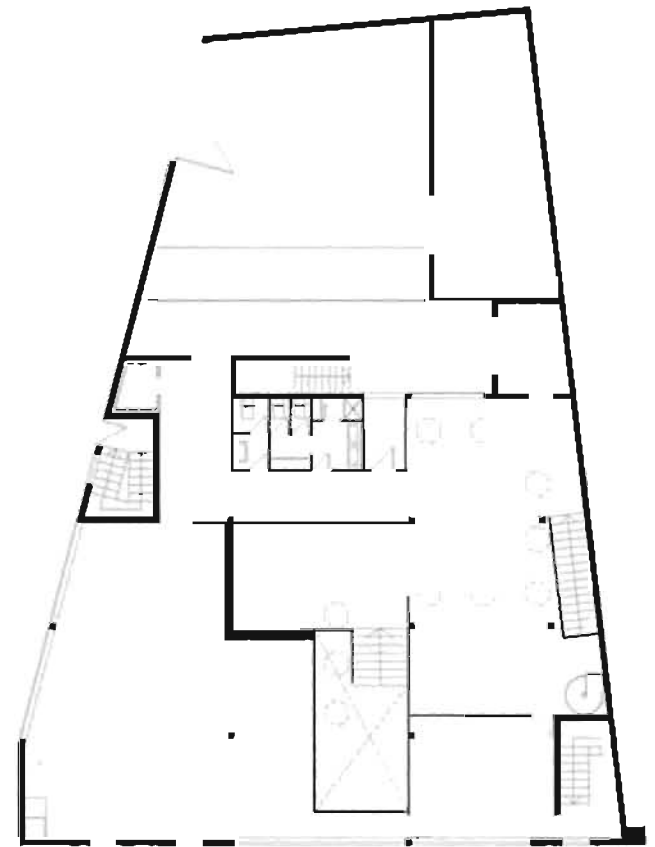
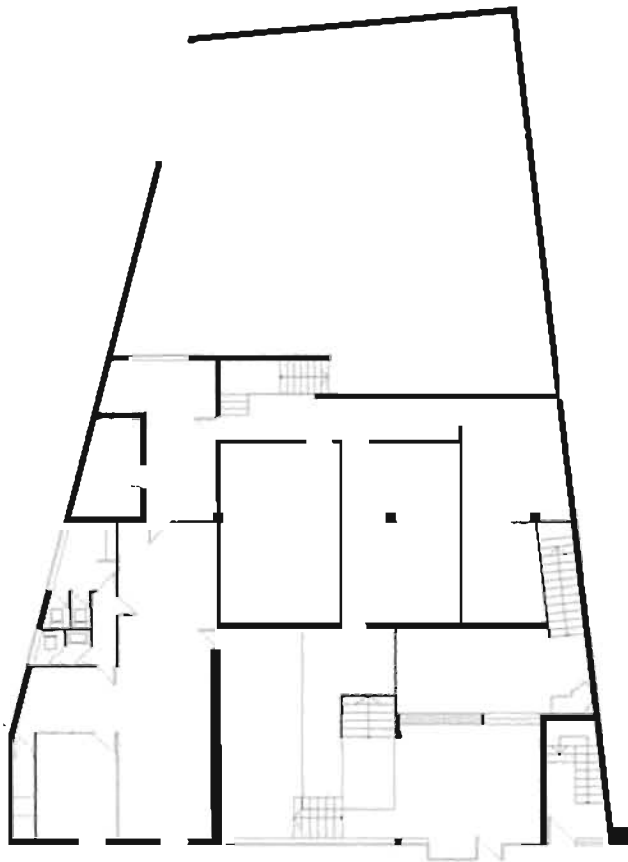
Edificio de Correos. Úbeda (Jaén)

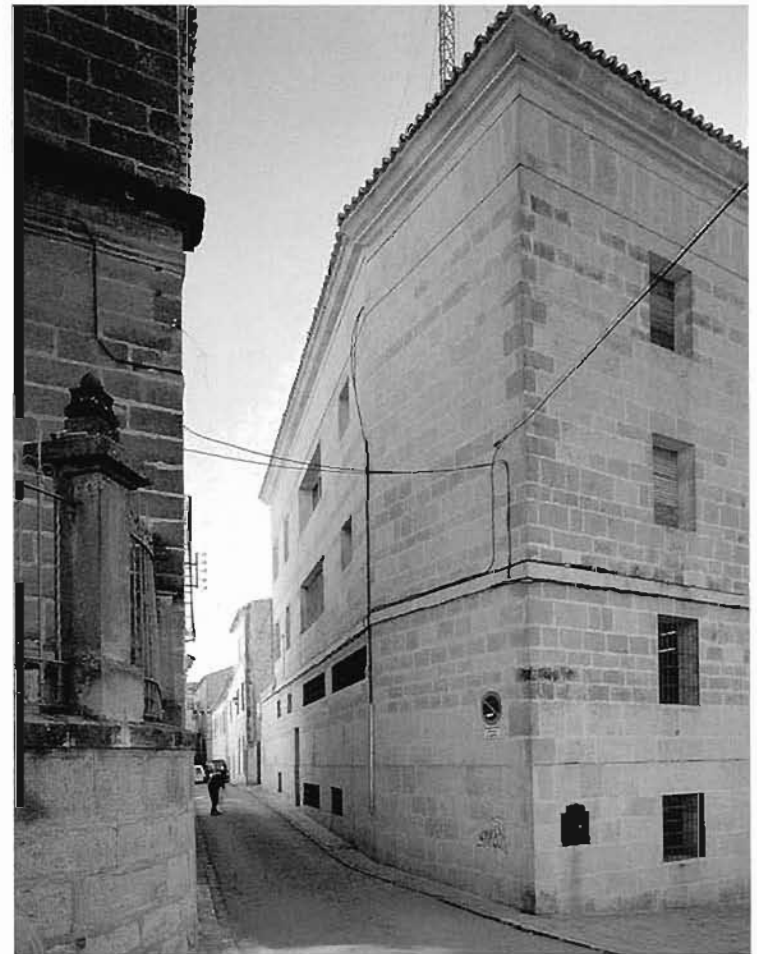
Alejandro de la Sota Martínez | 1964-1967 | c/ Trinidad

Tras haber resuelto con brillantez su edificio de viviendas de la calle Prior en Salamanca, Sota recibe el encargo de construir la sede de Correos en el monumental casco histórico de la ciudad de Úbeda, entre un palacio y un convento, ambos edificios con fachadas de piedra y corte clásico. Un entorno urbano en el que resulta imposible evitar el diálogo con la arquitectura del pasado. Sota establece este diálogo mediante una cuidada composición de sus alzados, recurriendo a la tradicional cubierta inclinada y a una rigurosa utilización de la fábrica de piedra, que coincide en las líneas de sillares con el edificio medianero. Sin embargo, no renuncia a los valores contemporáneos en la imagen del edificio, de manera que el acceso se realiza por un cuerpo saliente, sobre el que vuela un balcón, todo ello construido en metal y vidrio, como único elemento "moderno" en fachada. De esta manera, se realiza una brillante interpretación racionalista del lenguaje clásico. La entrada se efectúa en recodo hasta un espacio central a doble altura, en el que se sitúa la zona de atención al público de la oficina de Correos, especialmente cuidada en sus detalles y acabados originales, para los cuales Sota recurrió a su habitual uso de productos industriales ajenos al mercado de la construcción. (RPV).



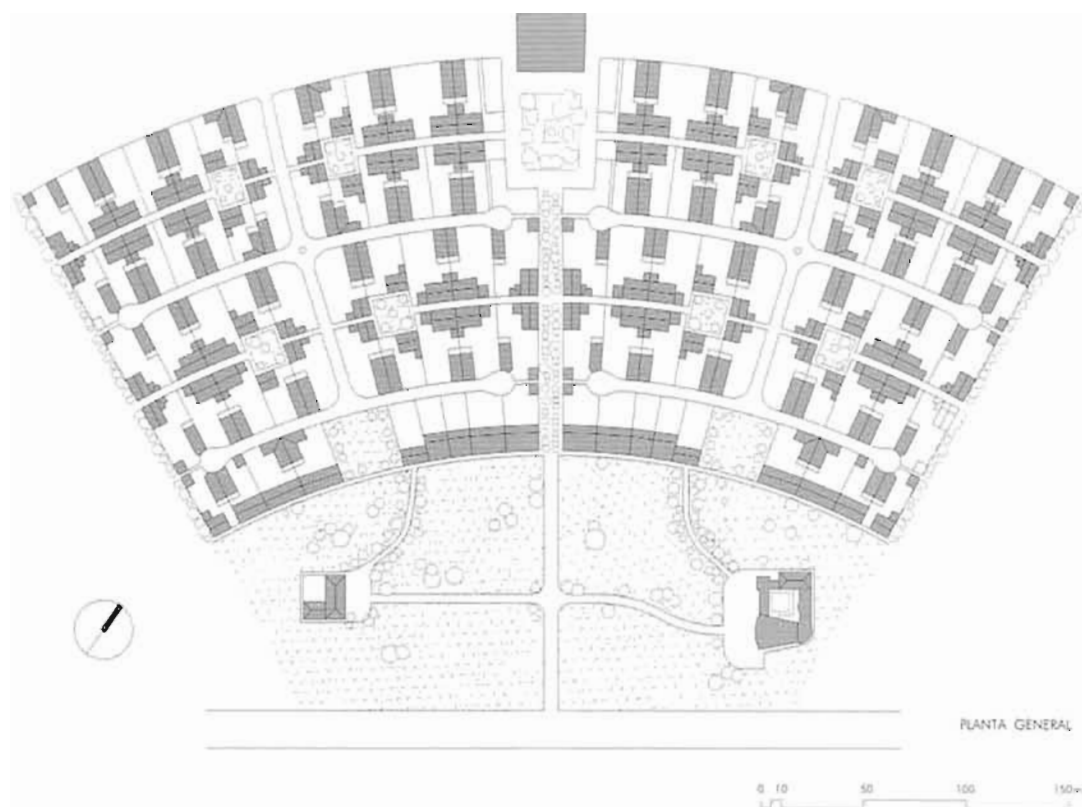






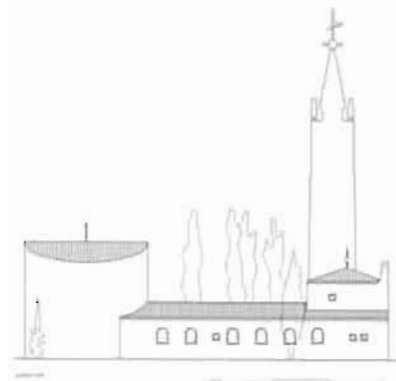
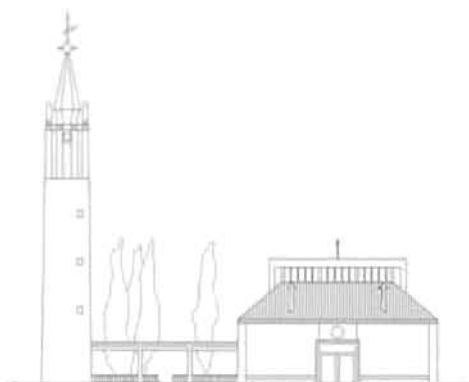
Poblado de Esquivel. Alcalá del Río (Sevilla)

Alejandro de la Sota Martínez | 1952-1963 |



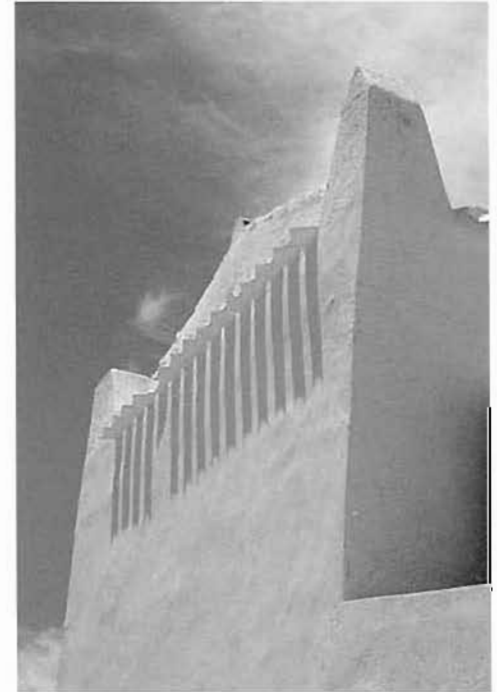
El Instituto Nacional de Colonización promueve en la cuenca del Guadalquivir un ambicioso proyecto de colonización vinculado a la puesta en regadío de numerosas hectáreas de su vega: 'Un nuevo pueblo. Otra porción más de tierra seca fecundada por las aguas'. Esquivel, pieza clave de la operación, incorpora ciertas alusiones populares y pintorescas, pero la estructura general del poblado y el esquema distributivo de las casas responde a netos criterios de racionalidad. Su ordenación es regular - "trazado rígido" dice Sota-, combinando simetría general respecto a la carretera con trama curva transversal. Adopta un esquema de doble circulación, segregando circulaciones peatonales y de vehículos, una jerarquía racionalista que desarrolló en modelos teóricos Alejandro Herrero. En contra de la disposición tradicional, Sota no sitúa la iglesia y las dependencias administrativas en la plaza central, sino dispuestas en un amplio espacio delantero del poblado. Se tratan como figuras que se proyectan sobre el frente principal de casas del conjunto. Las viviendas se construyeron según seis tipos, de 2, 3, y 4 dormitorios en una planta, y de 3 y 4 dormitorios en dos plantas, más almacén, cuadra, cobertizo y retrete exterior. Los detalles sucintos, tapias y coronaciones, hueco y chimeneas, puertas y ventanas, fueron diseñados desde el reduccionismo personal del arquitecto, y aplicados por él de manera aleatoria sobre "los paralelepípedos en proporciones iguales, de las viviendas y sus huecos". (RPV).





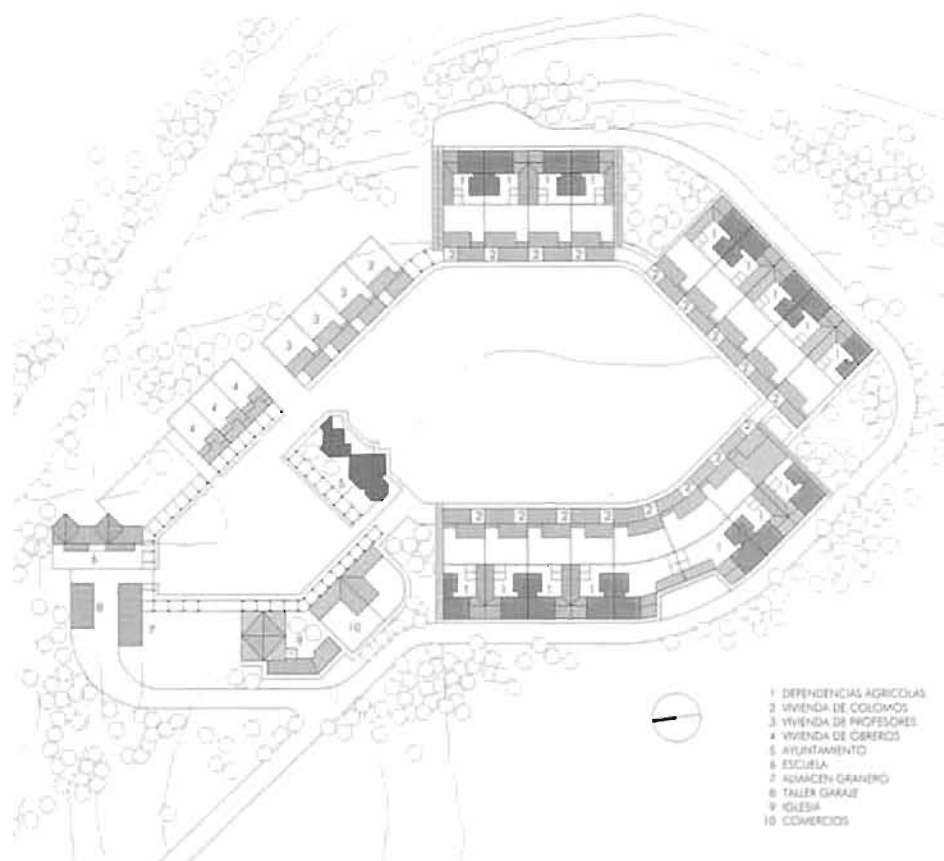






Poblado de la Vereda. Peñaflor (Sevilla)

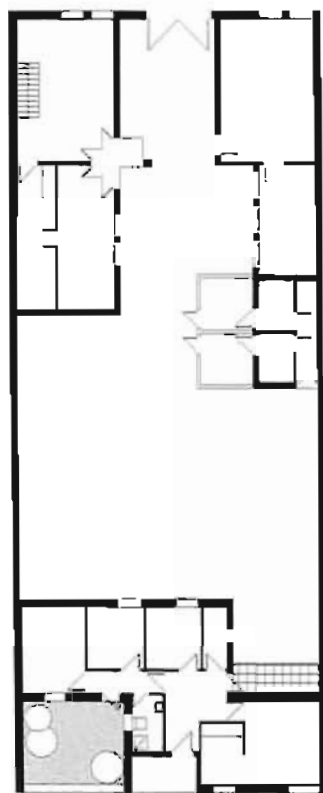
José Antonio Fernández del Amo Moreno | 1964-1967

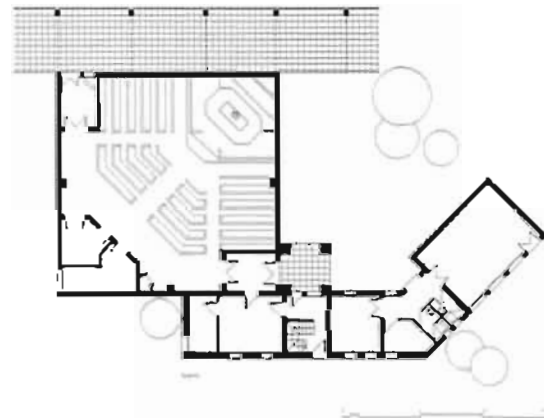
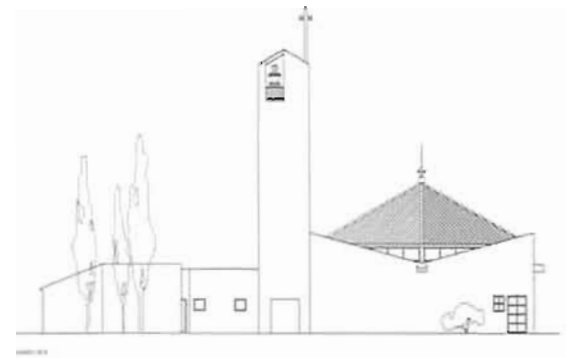
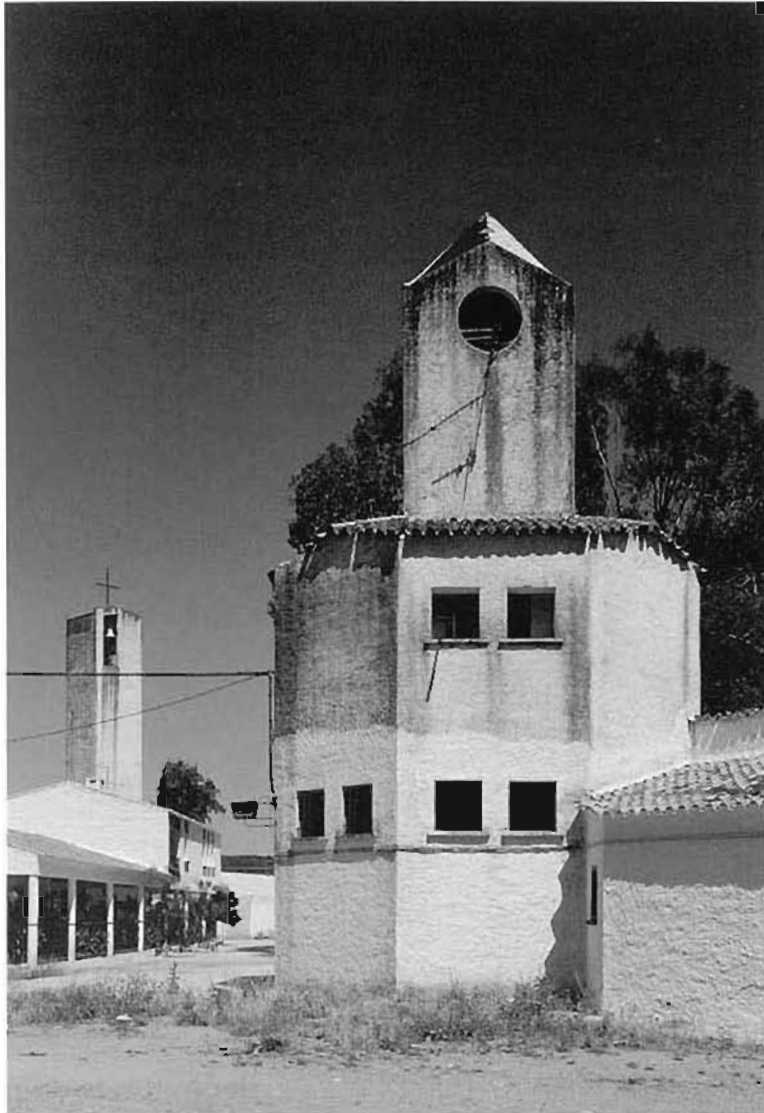


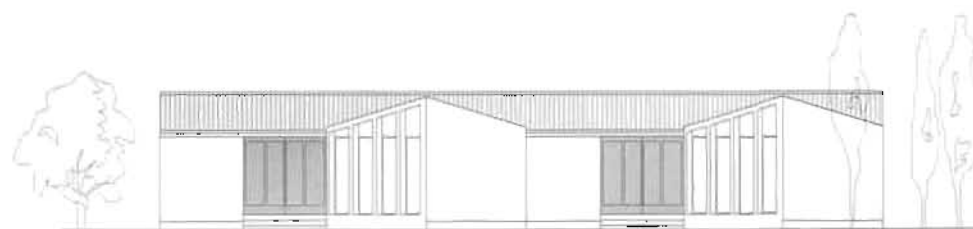
1. DEPENDENCIAS AGRÍCOLAS
2. VIVIENDA DE COLOMOS
3. VIVIENDA DE PROFESORES
4. VIVIENDA DE OBREROS
5. AYUNTAMIENTO
6. ESCUELA
7. ALMACÉN GRANERO
8. TALLER GARAJE
9. IGLESIA
10. COMERCIO

La Vereda se inscribe en la segunda generación de trabajos para el I.N.C. en la que del Amo adapta la arquitectura a su situación geográfica y cultural, utiliza materiales y mano de obra de la región, retoma en definitiva la denostada lección de la tradición vernácula sin complejos: 'He recorrido las tierras de España y aprendí de sus rincones lo que una arquitectura anónima me enseñaba'. Se han superado ya los problemas de la transición entre el historicismo de postguerra y la práctica de la modernidad, para asentarse decididamente en un ideal orgánico que trataba de configurar estos nuevos conjuntos urbanos completos de forma alejada a aquélla que había construido los viejos pueblos. En La Vereda se diluyen los límites entre urbanismo y edificación. En realidad se trata de un conjunto muy reducido de viviendas (veintiuna en total, incluyendo colonos, obreros, maestro y funcionario) estructurado a modo de gran 'cortijo' o granja agrícola. La línea orgánica de la edificación se cierra sobre sí misma dejando en su interior dos grandes patios de diferente carácter: el mayor de ellos, rodeado por las viviendas de colonos se concibe como espacio laboral, mientras que el menor quiere ser el ámbito de convivencia colectiva en torno al cual se despliegue la intensidad figurativa de un elaborado y monumental centro cívico. El ayuntamiento, símbolo inevitable del poder franquista, sirve de elemento de transición entre ambos vacíos. (RPV).

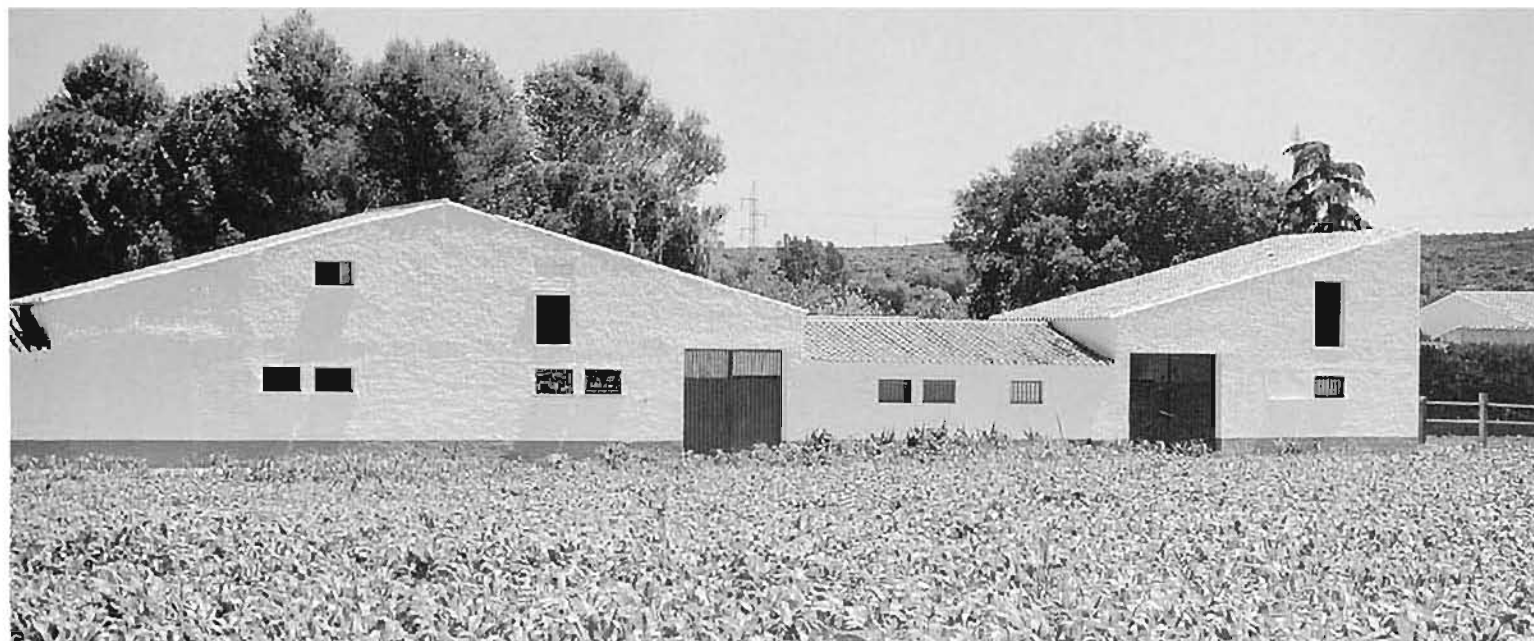
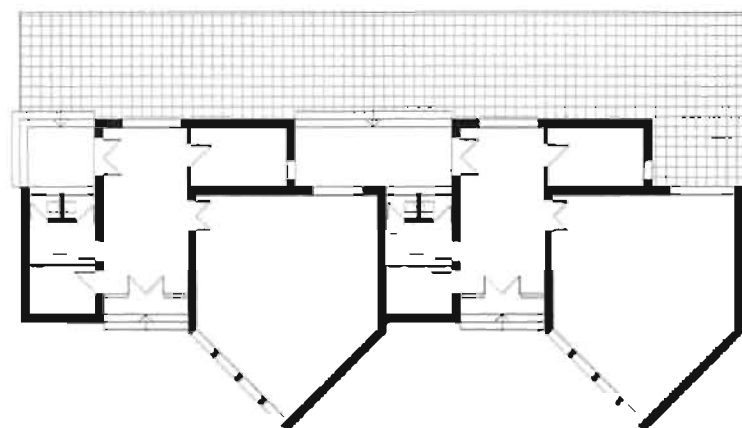


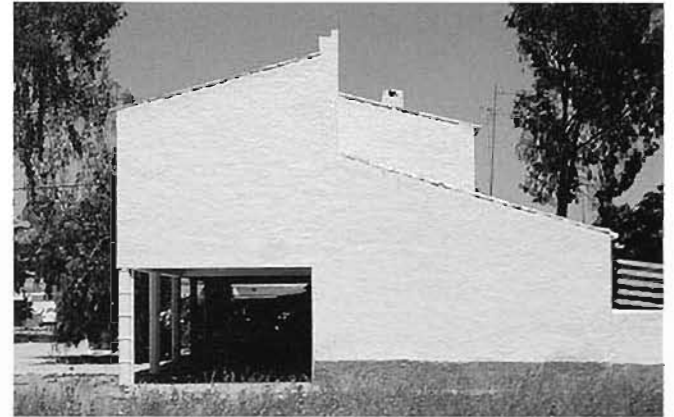
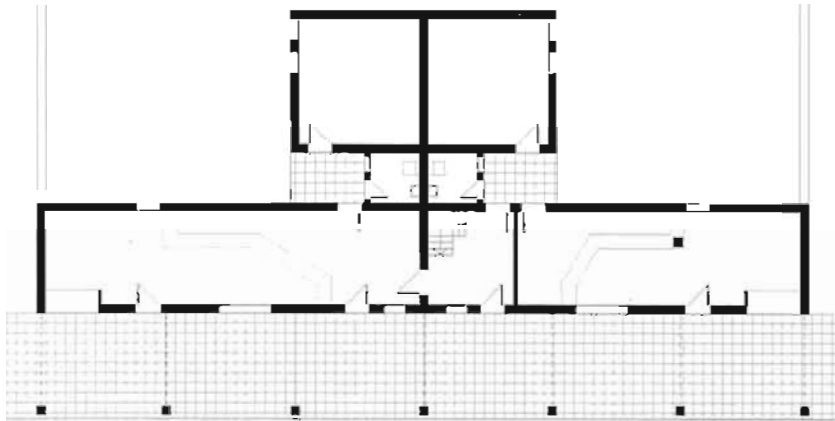






ALVARO SOTO





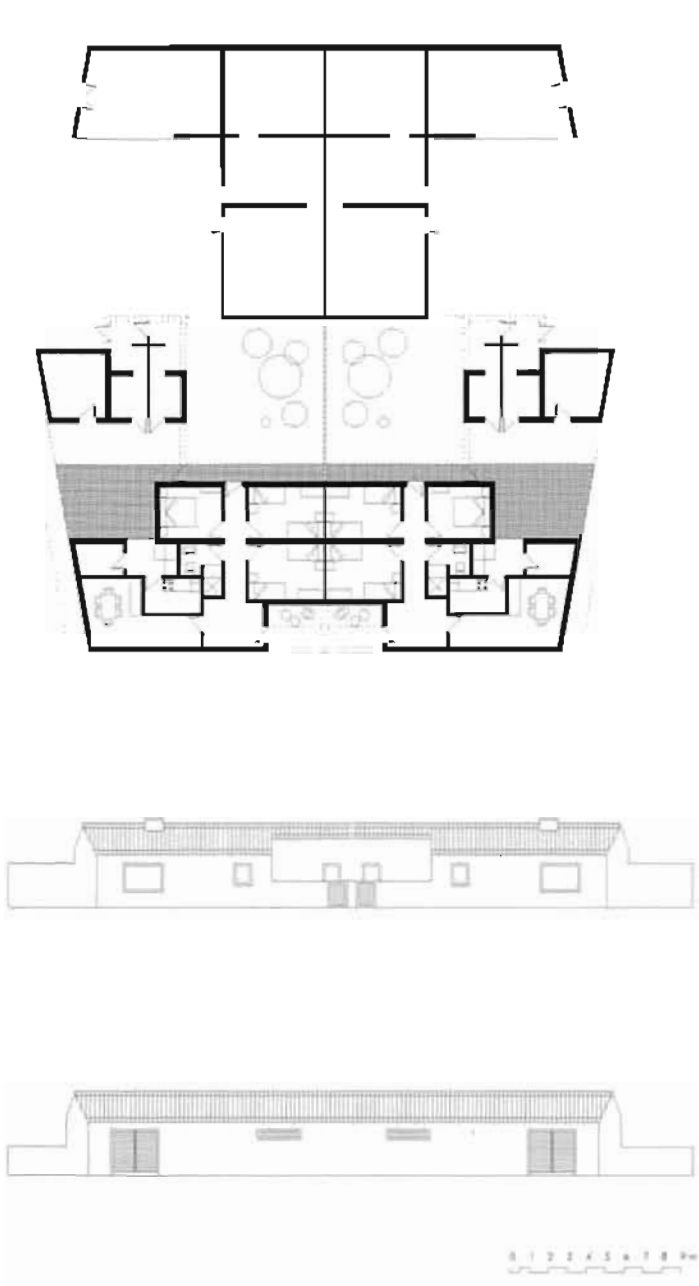
Poblado de Miraelrío. Vilches (Jaén)

José Antonio Fernández del Amo Moreno | 1964-1967 |

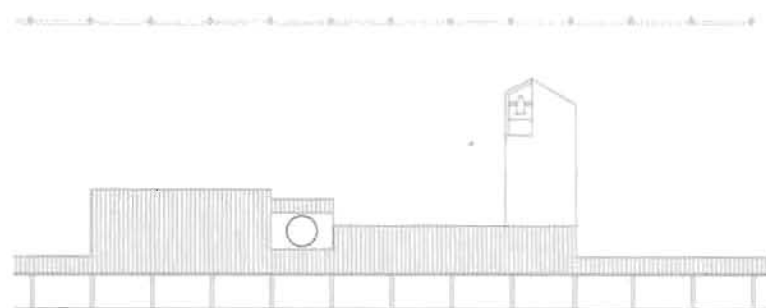
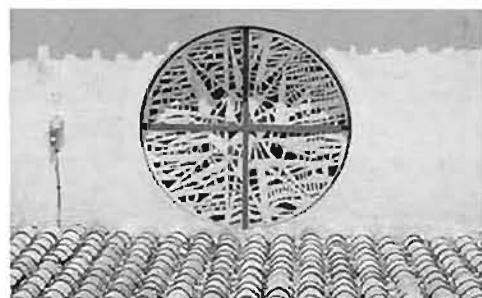
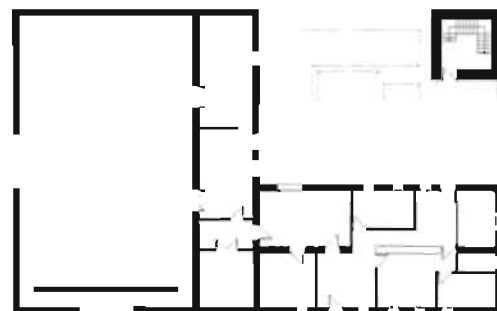


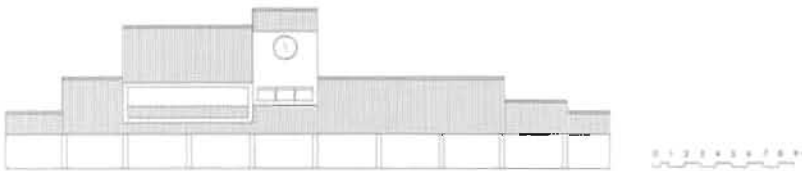
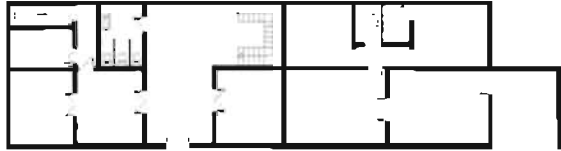
Miraelrío es uno de los últimos poblados construidos por el I.N.C., en el que del Amo recurre a la fructífera síntesis entre tradición y modernidad en las formas, texturas y colores de la arquitectura experimentada con éxito en anteriores experiencias. La reflexión en este proyecto avanza sobre la ordenación propuesta anteriormente en La Vereda, desde las pautas marcadas por la singular topografía y el reducido y limitado tamaño del asentamiento. El poblado debía coronar una colina en las proximidades del río Guadalimar y resolver apenas sesenta viviendas, entre colonos, obreros y artesanos, una situación anómala dentro del programa de Colonización, caracterizado por implantaciones sobre vegas y marismas de absoluta horizontalidad y una mayor carga habitacional. La respuesta al lugar conduce a plantear una corona perimetral de viviendas y corrales que mantienen la cota y delimitan un amplio vacío interior, forestado y revegetado, un lugar adecuado para trazar el centro urbano. Por contraposición al orgánico anillo de viviendas, el centro se estructura con patrones ortogonales, partiendo de un eje rectilíneo definido por un pórtico que discurre en dirección este-oeste y al que se conectan los diferentes edificios representativos: iglesia, centro cívico, servicios comunes, etc. Las viviendas de los colonos construyen la parcela de forma que las dependencias agrícolas 'miran al río' y a las tierras de labor mientras que las zonas vivideras se orientan al amplio espacio libre en el que se desarrollan las actividades de la vida comunitaria. (RPV).







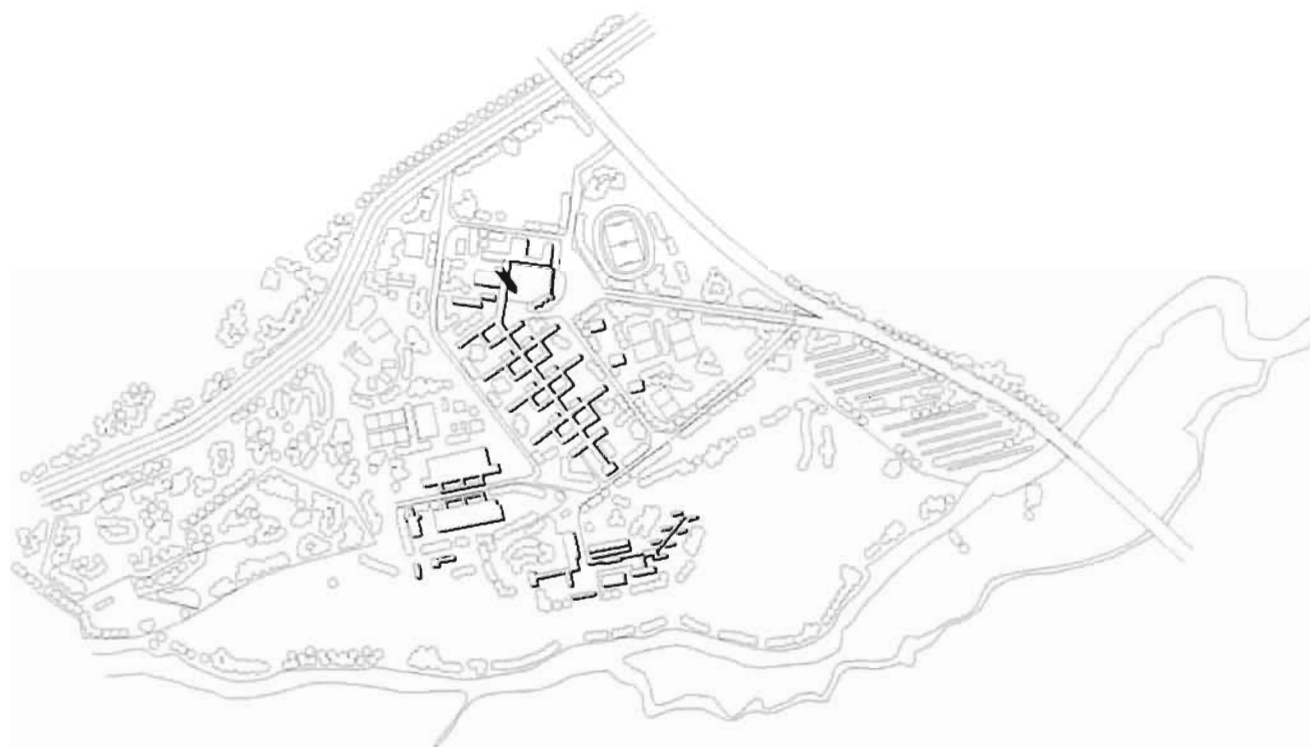




Universidad Laboral. Dos Hermanas (Sevilla)

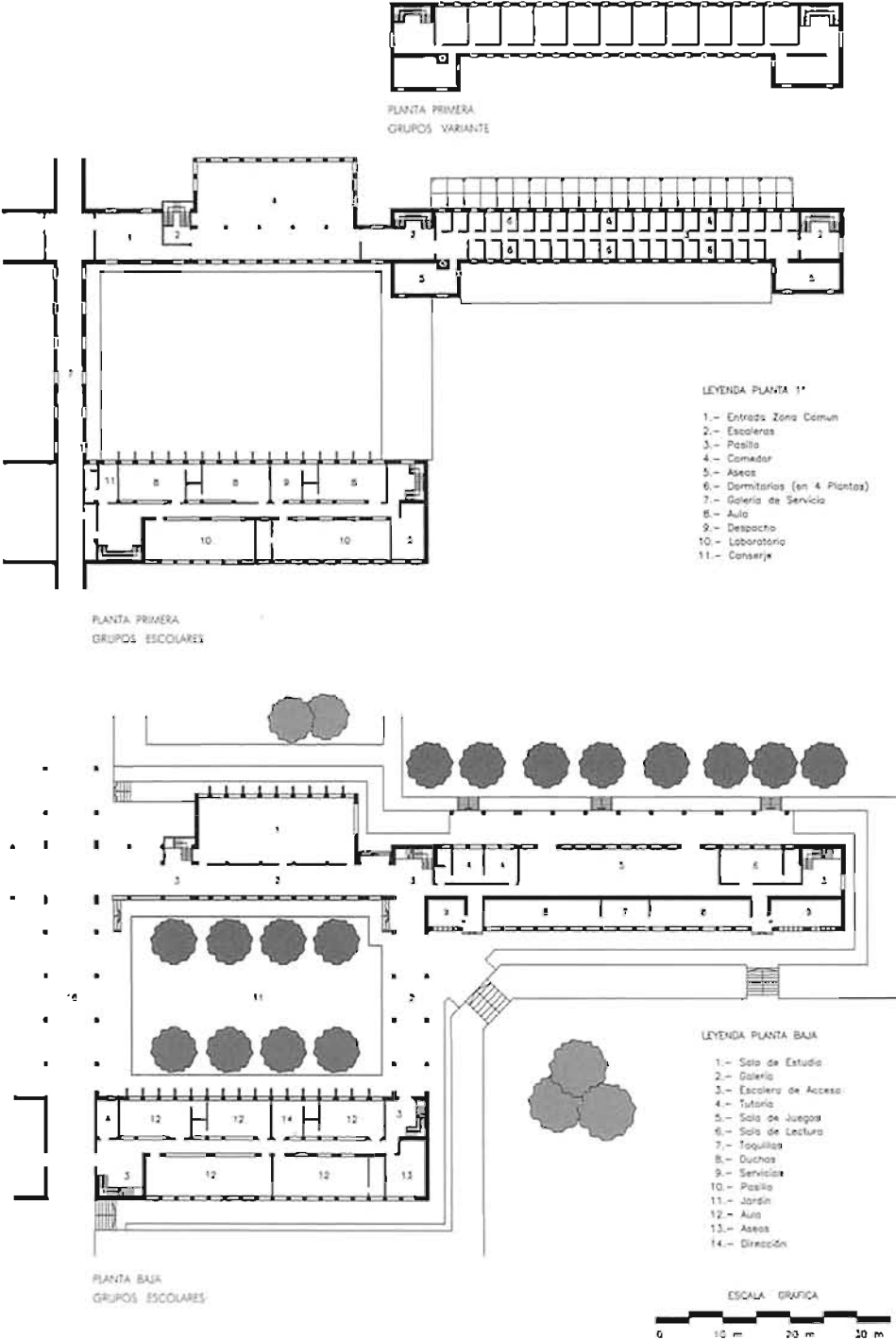
OTAISA: Felipe y Rodrigo Medina Benjumea, Luis Gómez-Estern Sánchez y Alfonso Toro Buiza

1949-1954 | Ctra. Sevilla-Utrera



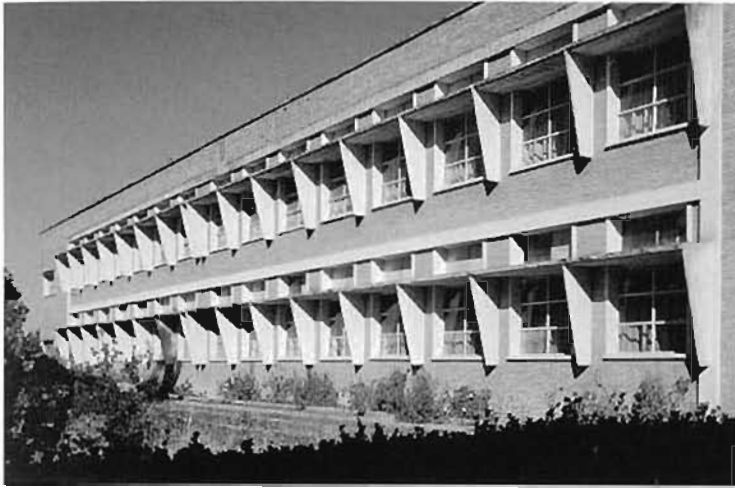
Se trata de la primera de las universidades laborales construidas por el régimen franquista en Andalucía. Es a la vez la obra más celebre del grupo OTAISA, pionera experiencia andaluza en el campo de las grandes empresas de proyectos de arquitectura e ingeniería. Por su escala, la Universidad Laboral de Sevilla supone un complejo ejercicio de implantación territorial: parte de la carretera Sevilla-Utrera, donde se ubica el centro cívico del conjunto, con el teatro y la iglesia, cuya torre es el verdadero hito referencial de todo el conjunto; se desarrolla en forma de espina en dirección noroeste y culmina en el río Guadalquivir, todo ello rodeado por un entorno seminatural repleto de instalaciones deportivas. Las funciones educativas se intercalan con los recintos residenciales en la citada espina, articulada por una pérgola central que parte del centro cívico y va conectando una serie de edificaciones transversales donde se intercalan bloques de aulas (estrictamente clasificados según especialidades docentes) con bloques dedicados a residencia y actividades complementarias de los estudiantes. Entre las distintas costillas construidas en esta especie de columna vertebral del conjunto, se genera una sucesión de espacios libres, pero espacialmente delimitados por pérgolas y edificios. La imagen arquitectónica de la Universidad Laboral no tiene nada que ver con la impronta del régimen; su riqueza expresiva, que emana de la valiente y profusa combinación de texturas, colores y materiales, conecta más bien con las experiencias de la arquitectura internacional de posguerra. (CGV).











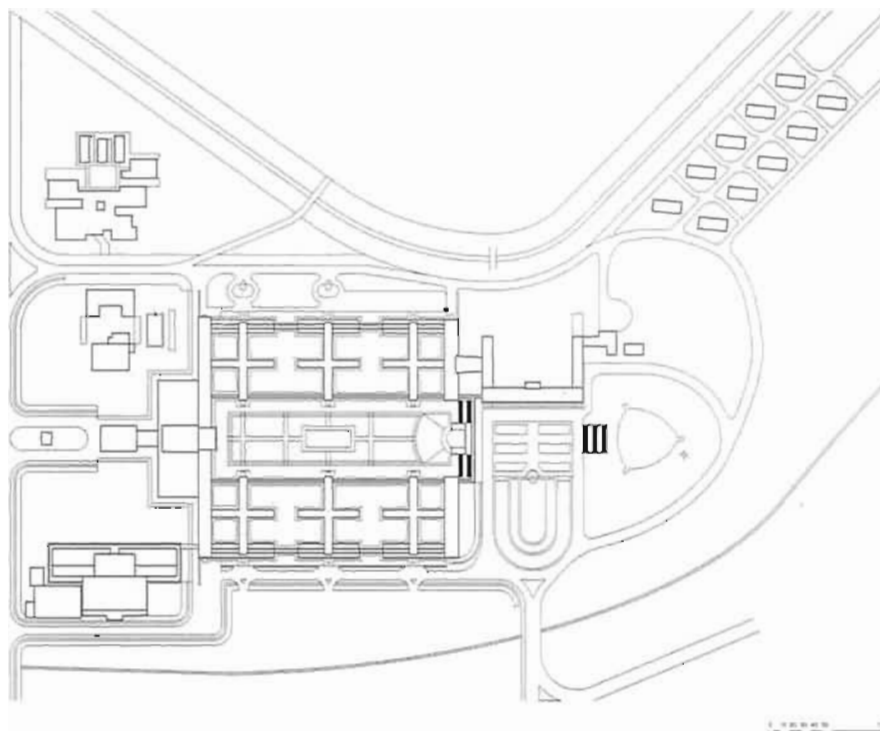




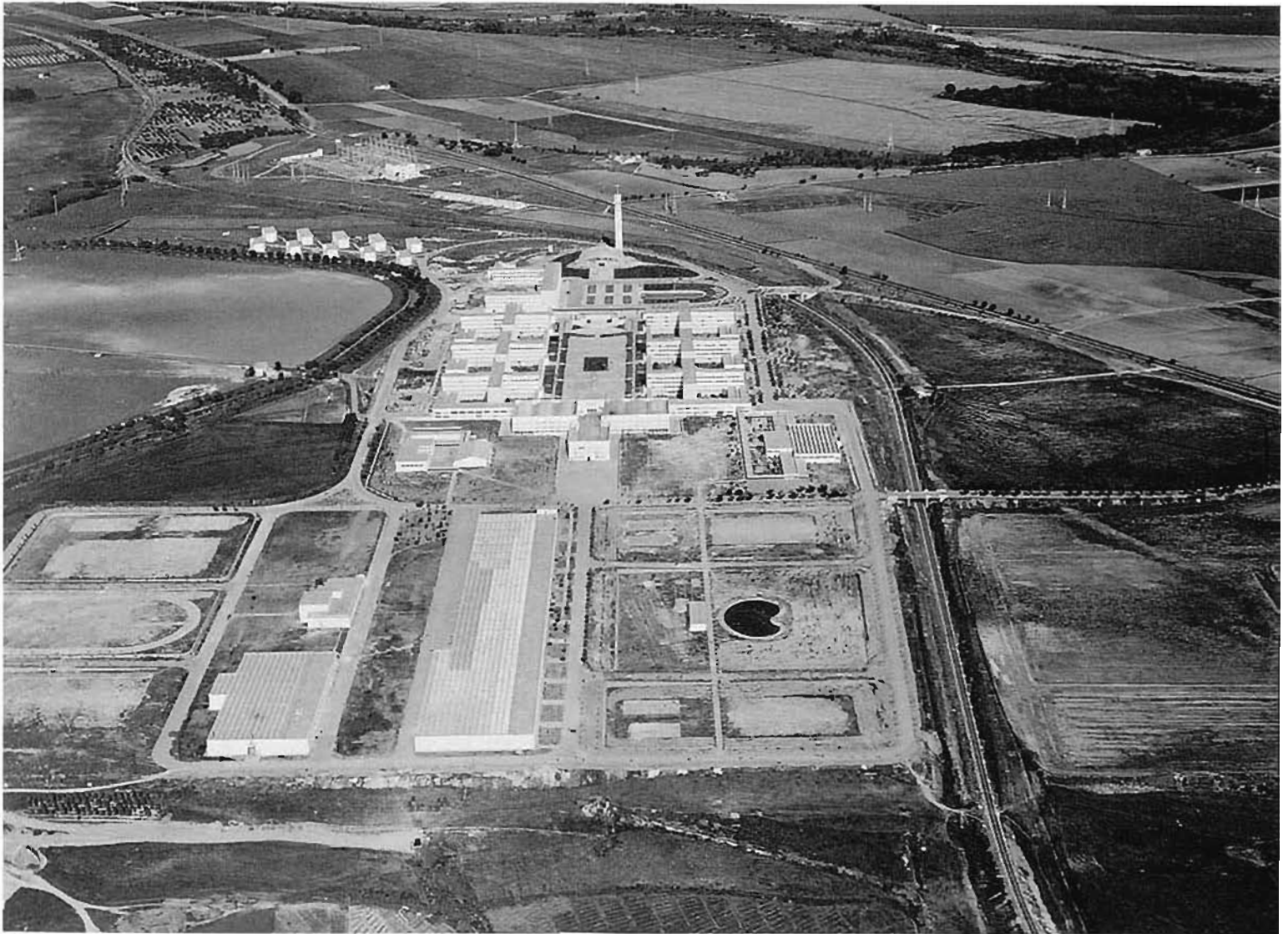
Universidad Laboral. Córdoba

Miguel de los Santos Nicolás, Daniel Sánchez Puch, Francisco Robles Jiménez y Fernando Cavestany

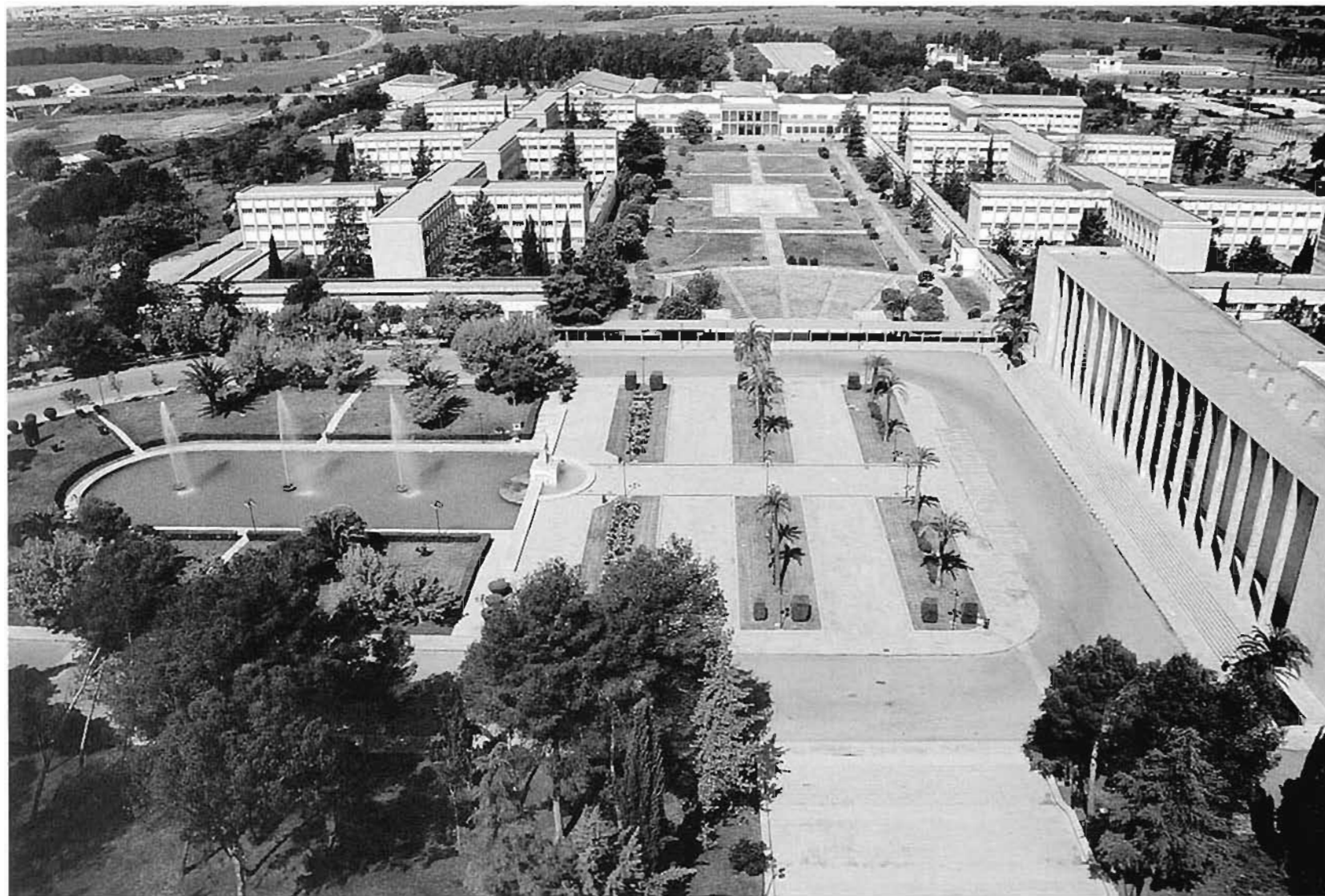
1952-1956 | Ctra. N-IV

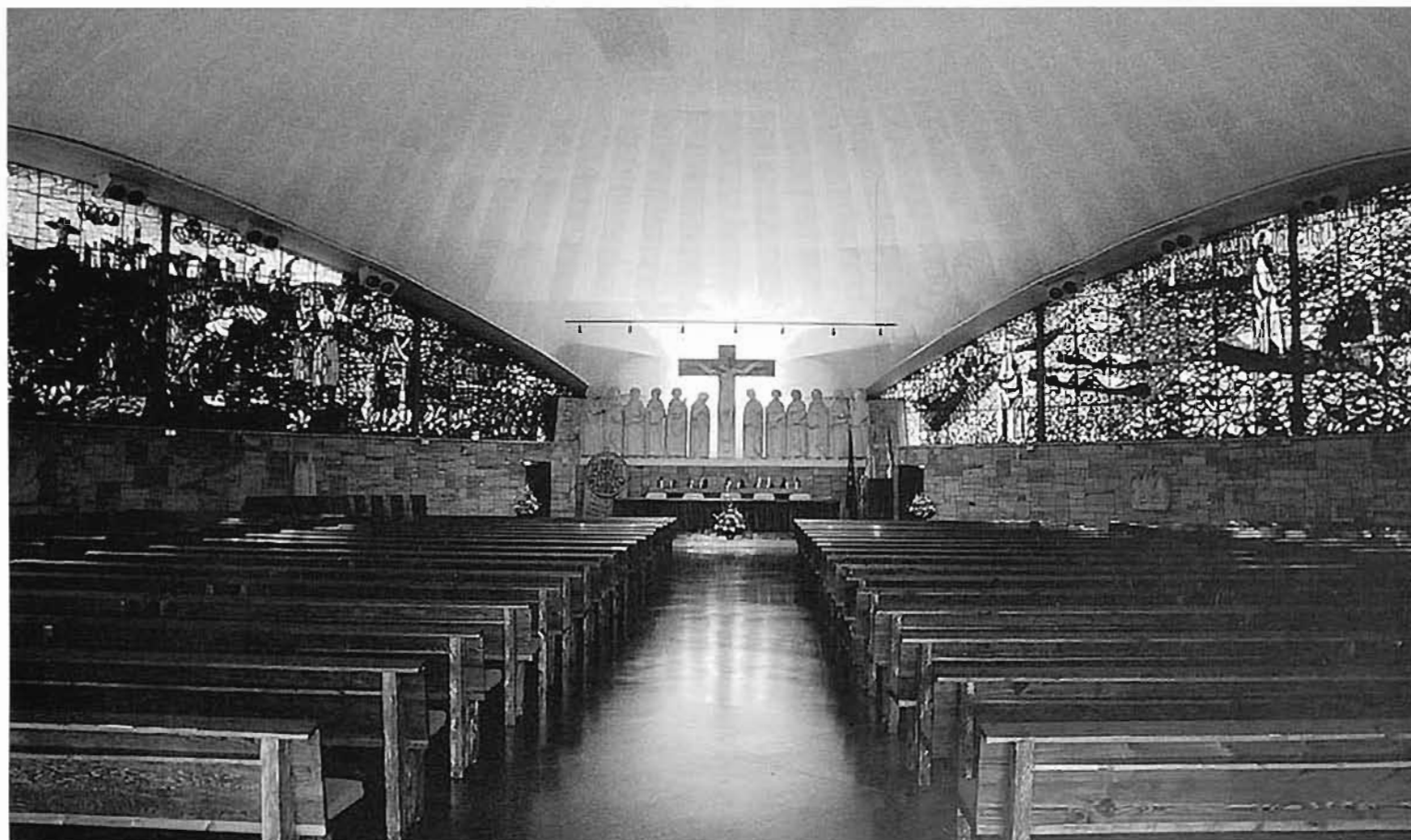


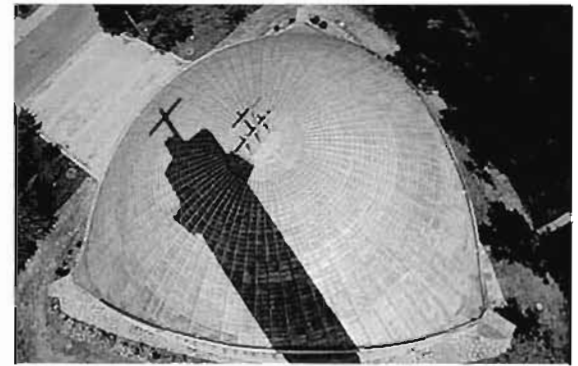
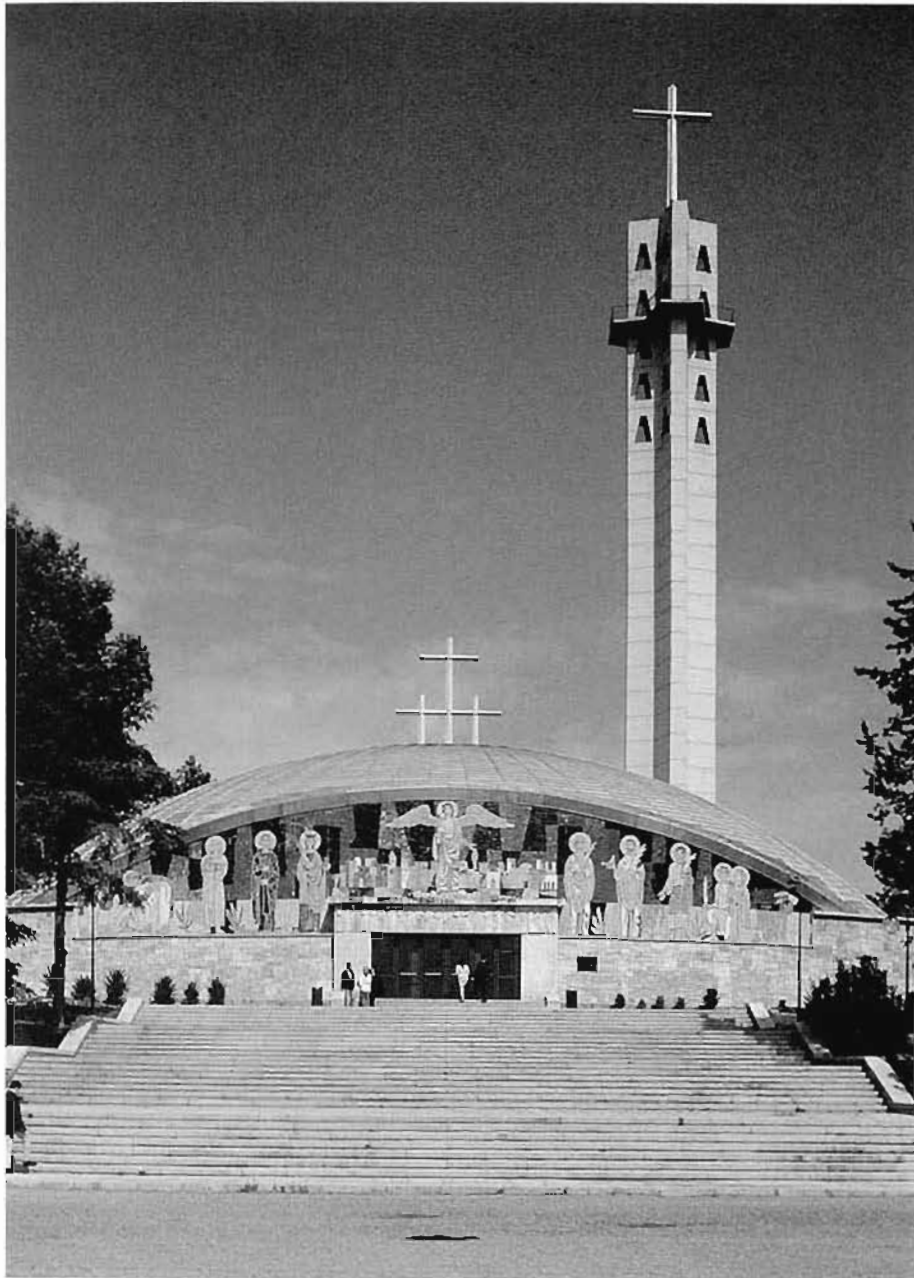
Se trata de un conjunto compuesto por una serie de edificios que se ordenan rigidamente a lo largo de un eje central configurado a modo de gran espacio público ajardinado. Tres edificios de aulas, de cuatro plantas de altura cada uno y articulados en planta según un esquema en cruz, se disponen a cada lado del eje principal, conectados por pérgolas-galería que perfilan el contorno de la plataforma central. Este espacio queda cerrado en su extremo oeste por un edificio de usos comunes que actúa como fondo visual del mismo. En el extremo opuesto, y ya liberado de la rigidez geométrica general, aparece el otro hito ideológico-focal del conjunto; la iglesia y su torre. El proyecto de implantación de las universidades laborales fue ampliamente difundido por la propaganda del régimen; de ahí que el conjunto participe de los valores de monumentalidad y simbolismo propios del estilo oficial del franquismo. Dentro de esta línea, la Universidad Laboral de Córdoba constituye uno de los ejemplos más interesantes. Se trata de una apuesta por una clasicidad interpretada según sus connotaciones de intemporalidad y universalidad. En los edificios, los apilastrados, las cornisas y los grandes pórticos son resumidos a su esencia geométrica, renunciando así a cualquier mimesis lingüística que pudiera interpretarse en claves historicistas. Tan sólo la iglesia, en el extremo este del eje, aparece como un ejercicio de factura diferente, más cercano a la órbita de las arquitecturas de grandes gestos estructurales en hormigón tan habituales en los años 50. (CGV).







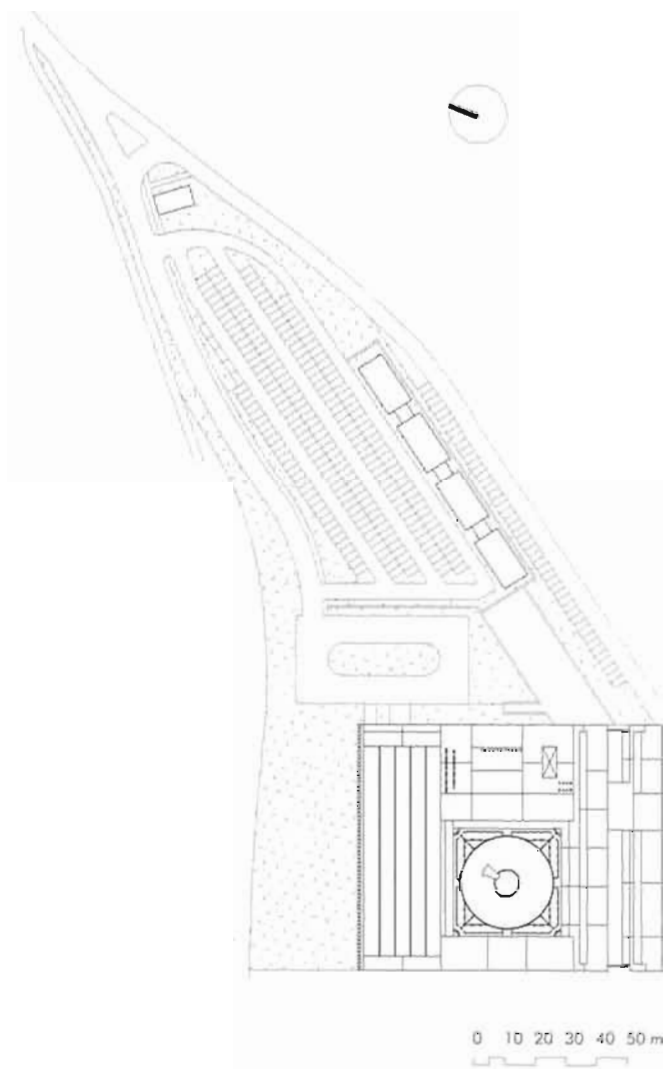


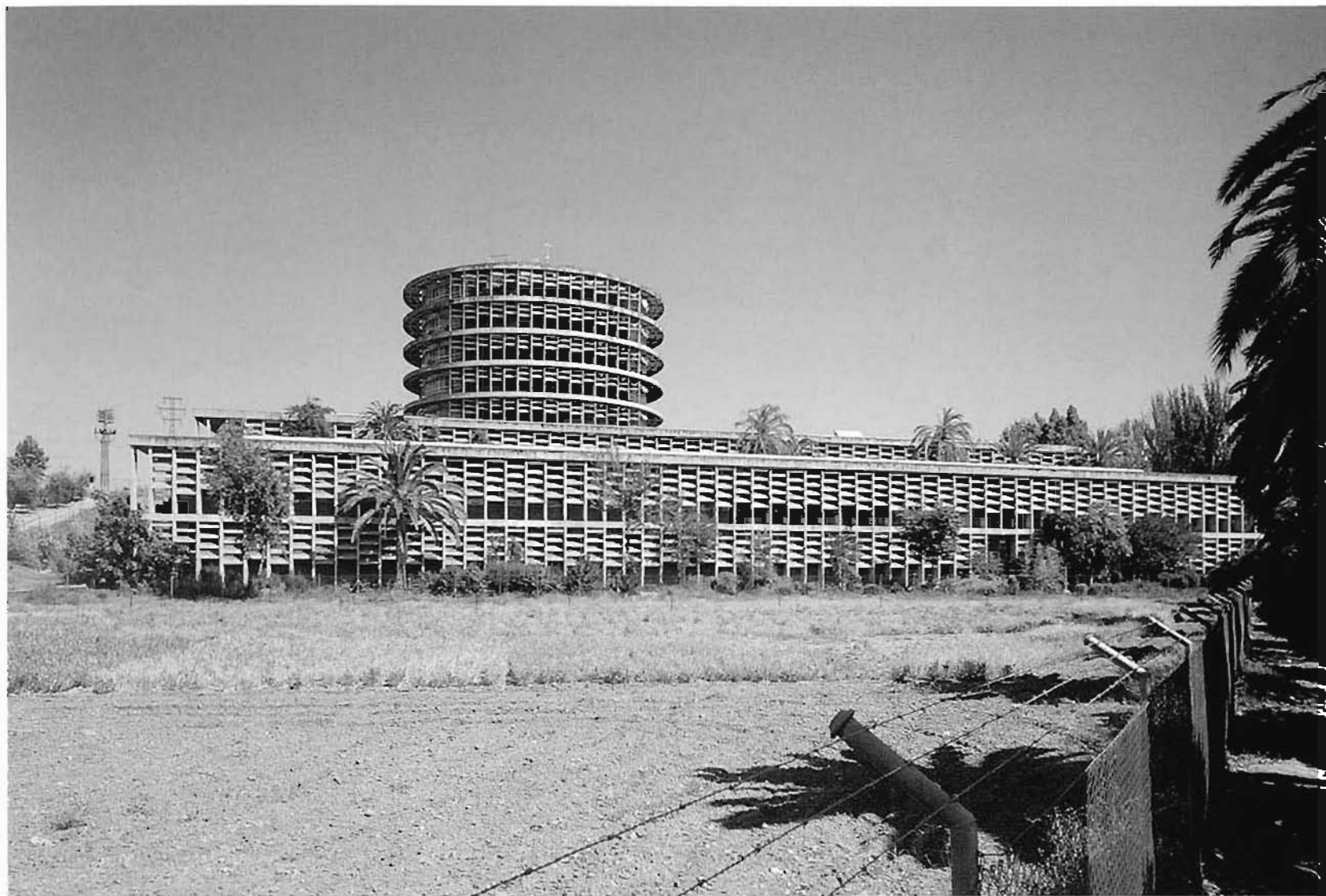


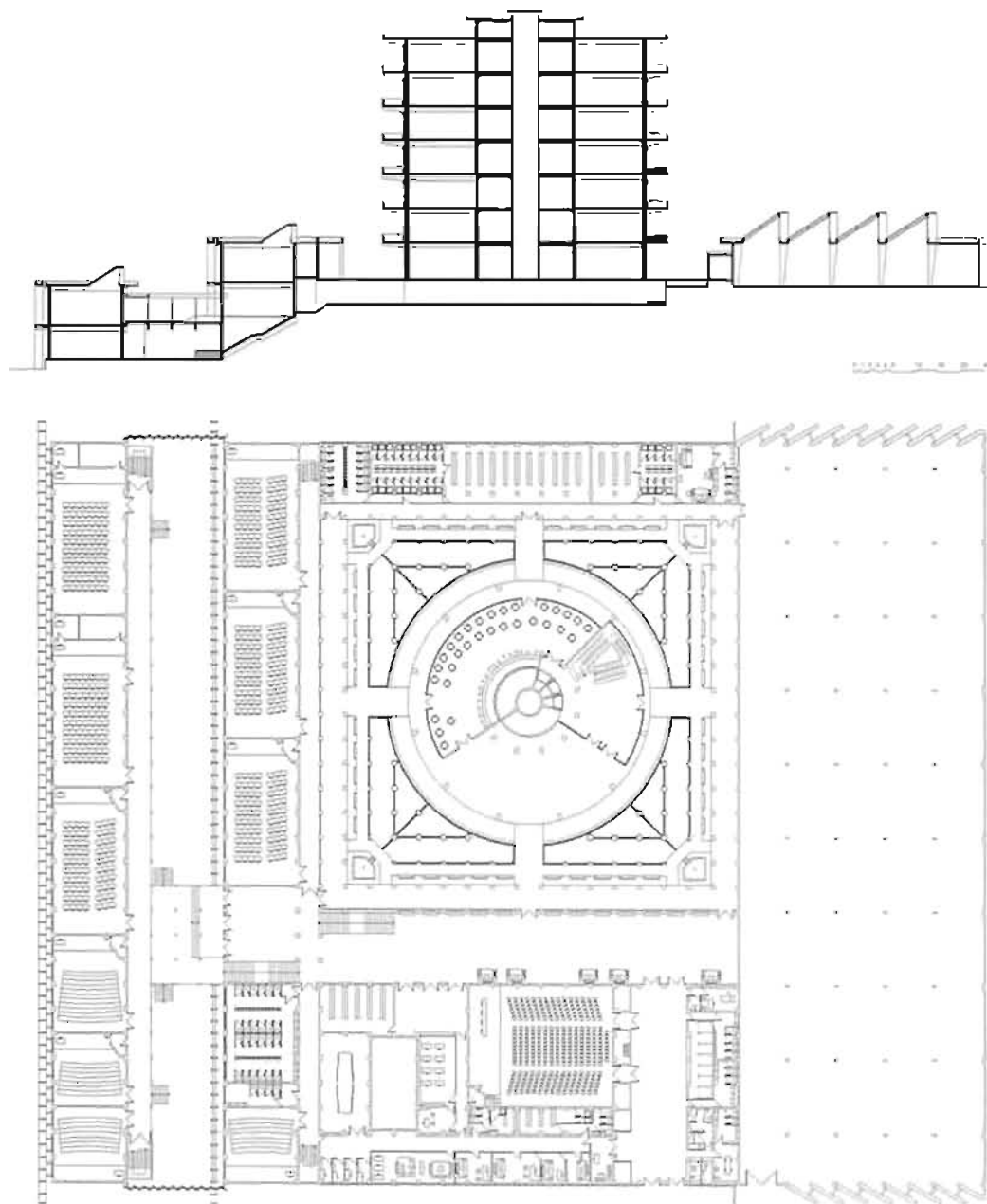
Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos. Córdoba

Fernando Moreno Barberá | 1964-1968

Los edificios que componen la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Córdoba conforman una pieza arquitectónica densa y compacta que, por sus dimensiones y tratamiento unitario, parece conectar con la fascinación que la cultura arquitectónica internacional de ese momento sentía hacia las grandes macroestructuras urbanas. Aulas, laboratorios, salones de actos, zonas administrativas, lejos de esparcirse por el territorio, se concentran en una compacta figura rectangular dominada por la torre cilíndrica que emerge del jardín central. Los materiales utilizados, con profusión del hormigón visto, y el tratamiento abstracto y unitario de las fachadas, vienen a reforzar la idea de la megaestructura. En este sentido, la influencia de la arquitectura de Le Corbusier posterior a la Segunda Guerra Mundial, desde la *Unité d'Habitation* a Chandigarh, es evidente: uso masivo del hormigón visto, grandes lucernarios y, muy especialmente, los *brise-soleils*, unas celosías prefabricadas de hormigón que, con la excusa de la protección solar, acaban asumiendo un protagonismo absoluto en la definición de la imagen exterior del edificio. En cualquier caso, la Escuela de Ingenieros Agrónomos evidencia que las apetencias monumentales demostradas por el régimen franquista en su arquitectura educativa, también podían encontrar satisfacción en las fuentes del Movimiento Moderno, especialmente tras sus revisiones de postguerra, y la revitalización de la cuestión de la monumentalidad como una necesidad arquitectónica a la que la modernidad no podía seguir siendo ajena. (CGV).





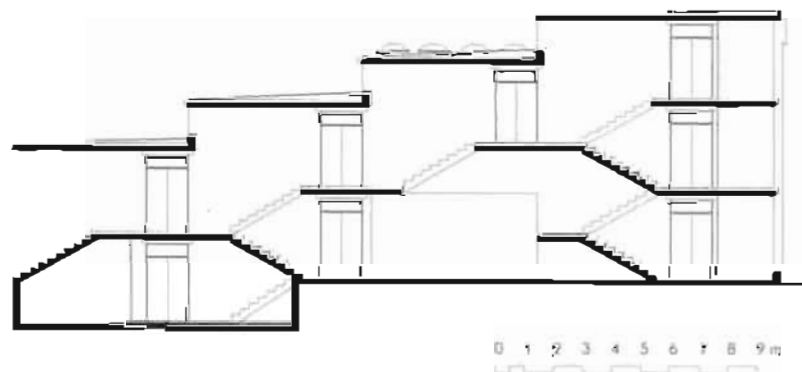




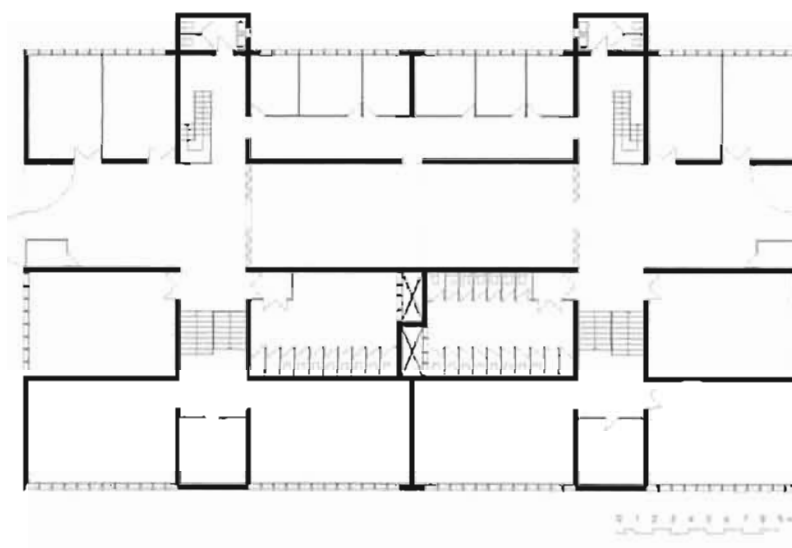
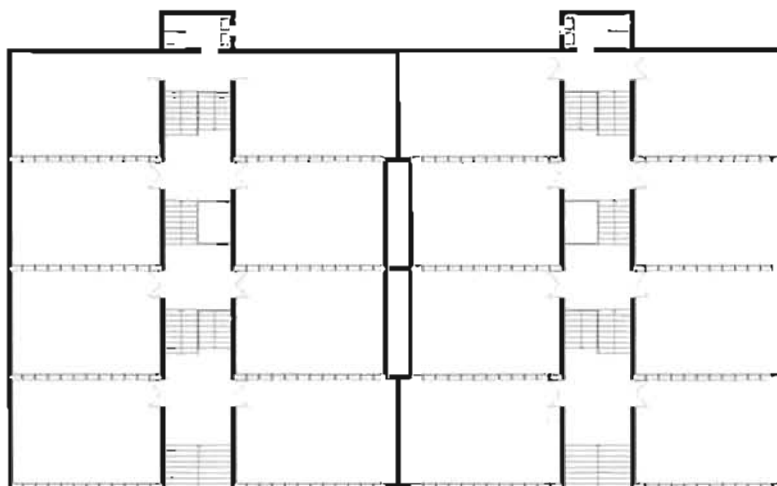


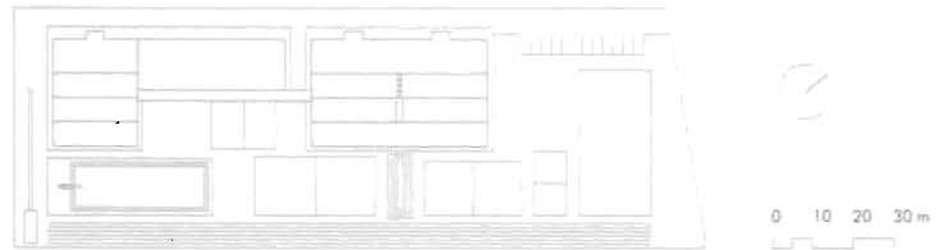
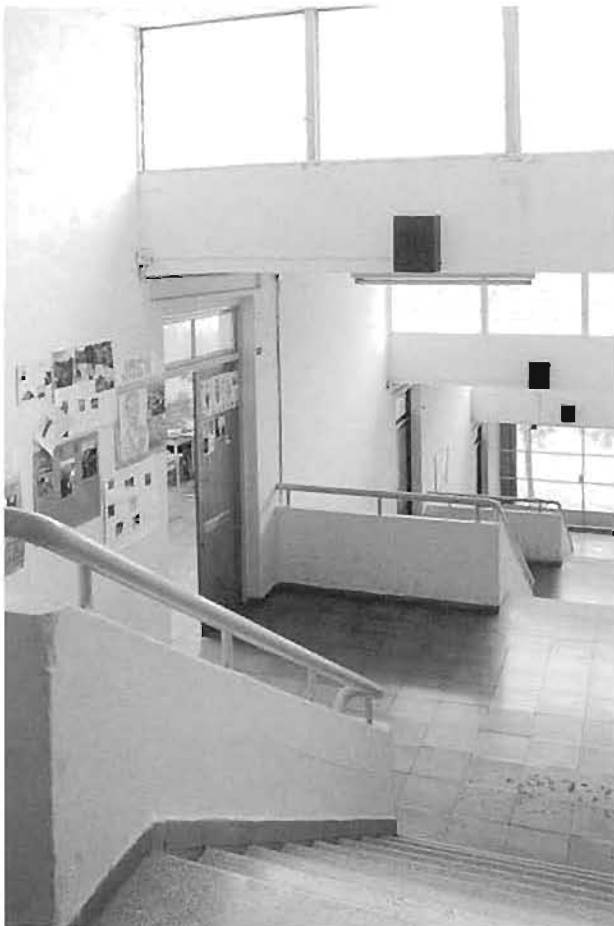


La estoica imagen de este edificio contrasta con la riqueza y la expresividad formal que caracteriza gran parte de la obra de García de Paredes. Las estrategias de ocupación de la parcela primaron la concentración de los volúmenes edificados en la banda norte de aquélla para poder así liberar el máximo de superficie posible como espacios de recreo y para instalaciones deportivas. Ello permitió, además, lograr una óptima orientación solar para la franja edificada, cuyos espacios se abren, sin excepción hacia el sur. Los argumentos que determinaron el diseño del edificio también partían de criterios estrictamente racionales y funcionales. El módulo base consiste en un cuerpo escalonado donde las aulas se distribuyen, de dos en dos, en los distintos niveles que lo conforman, separadas por la escalera ubicada en el eje del edificio. La semialtura existente entre las distintas plantas permite que todas las aulas se orienten hacia el mediodía. También los criterios estructurales y constructivos responden a una lógica aplastante, dada la escasez presupuestaria con que estaba dotada la obra. El edificio se sostiene sobre muros de carga de bloques cerámicos huecos, rematados superiormente por una estructura reticular de hormigón que sirve de apoyo a los forjados, a la vez que configura el entramado de ventanas de las aulas. Este ejercicio de máxima coherencia constructiva, estructural, funcional y formal, acaba generando una imagen tan contundente y compacta, como brillante y cargada de potencia expresiva. (CGV).









1930-1965





La inspiración urbana, 1930-1965: la imagen de la ciudad

La "ilusión urbana" en la arquitectura moderna andaluza

Carlos García Vázquez
Ramón Pico Valimaña

La crítica sociológica a la arquitectura ha denunciado la existencia de una estrecha vinculación entre el nacimiento de la modernidad arquitectónica y la reestructuración del sistema capitalista que, a finales del siglo XIX, se aprestaba a iniciar lo que se conoce como su "fase monopolista". A partir de entonces comenzó a fraguarse un complejo entramado donde confluyen términos tan diversos como, industrialización, concentración de capitales, racionalización, producción en masa, consumo de masas, internacionalización, imperialismo... Todos estos términos compartían un denominador común: la gran escala.

Por razones muy diversas, las ciudades se convirtieron en las grandes protagonistas de esta apasionante transformación económico-social que desembocaría en la Segunda Guerra Mundial, transformación a la que podríamos denominar, simple y llanamente, "proceso de modernización". En las ciudades se encontraba tanto la ingente mano de obra que necesitaban las grandes empresas monopolistas, como unas masas humanas que, a la luz de la nueva coyuntura productiva, comenzaron a ser apreciadas como potenciales consumidores. A todo ello habría que añadir, además, su privilegiada situación en la red internacional de comunicaciones, su condición de centros de poder y decisión, o sus infraestructuras financieras y de servicios al productor.

Este cúmulo de circunstancias acabó por disparar, definitivamente, el protagonismo del que, ya desde comienzos del siglo XIX, venían disfrutando las ciudades como centros motores de las grandes metamorfosis sociales y económicas. Evidentemente, también ellas participaron del síndrome de la "gran escala": tan sólo desde las metrópolis, especialmente desde las capitales económicas de los países industrialmente emergentes, como Estados Unidos o Alemania, se dirigiría el proceso de modernización, un proceso que traspasó el mero ámbito

económico para acabar involucrando también a la política, la sociedad, la cultura, el arte y, por supuesto, al urbanismo y la arquitectura.

No es de extrañar, por tanto, que la gran ciudad, al igual que la industria, otra de las claves del proceso de modernización, se convirtiera en objeto de inspiración para los arquitectos del período histórico en el que, estimulado por el "Gran Si" que supuso la Primera Guerra Mundial, dicho proceso se aceleró espectacularmente, es decir, entre 1919 y 1939. En 1945 otra guerra mundial volvería a sacudir las conciencias de todo el mundo, en este caso en dirección contraria; evidenciando los peligros de la racionalización y la mecanización a ultranza, del desarraigo y la deshumanización. El desprestigio también alcanzaría a la gran ciudad, la cual, a partir de entonces, pasaría a ocupar un segundo plano en el universo de los fetiches de los arquitectos del Movimiento Moderno.

Pero rebobinemos el hilo de la historia para indagar, no ya en las razones, sino en los temas y motivos que la ciudad aportó al mundo del arte y la arquitectura moderna. Para los artistas, la fascinación por los hechos urbanos comenzó, poco después del arranque del siglo XX, con la Vanguardia histórica. Serían los futuristas y los expresionistas los que traducirían a claves artísticas, y de maneras muy diversas, el inmenso poder y el gigantismo que emanaba de las metrópolis industriales alemanas o del norte de Italia. Las apasionantes visiones de Sant'Elia, y las angustiosas composiciones de Grosz, son un buen ejemplo de cómo la inspiración que emanaba de la imponente metrópoli industrial tenía un carácter poliédrico, basculando entre la optimista ciudad futurista y la "ciudad de la noche espantosa" de los expresionistas.

Muy pronto, también los arquitectos se sintieron seducidos por la fascinación metropolitana, hasta tal punto que, en la década de los 20, ésta se convertiría en una de las principales fuentes de inspiración de la incipiente modernidad arquitectónica. Una vez más, la referencia urbana tendría un carácter poliédrico; unos arquitectos contemplarían la ciudad según claves meramente económicas y productivas, ésta era el centro de la producción industrial y el epicen-

tro de la organización del sistema, consecuentemente, el lugar donde habría de imperar la racionalización total. Otros, en cambio, se sintieron atraídos, no tanto por el engranaje interno, como por la piel de la metrópoli; por sus masas, su tráfico incesante, el parpadeo de sus luces, es decir, por lo que podríamos denominar la "cultura de la metrópoli", una cultura que intentaron trasladar a la arquitectura moderna.

Sería en Berlín, por aquellos años la capital industrial de Europa, una ciudad cuyo desbocado crecimiento poblacional tan sólo era comparable al de Nueva York, donde todas estas reflexiones en torno a la inspiración urbana de la arquitectura, serían codificadas y tomarían cuerpo. Las figuras de Ludwig Hilberseimer y Martin Wagner lideraron este debate que, como hemos comentado, se perfiló, desde un principio, polarizado entre las exigencias de la racionalización pura y la seducción de la "cultura de la metrópoli".

En su visionario texto *Großstadt Architektur*¹, Hilberseimer dejaba claro lo que para él significaba la ciudad industrial: planificación, zonificación, jerarquización, cultura objetiva. Su famosa propuesta para una *Hochhausstadt* ("ciudad vertical") resumía, con descarnado patetismo, lo que la traducción de estos parámetros suponía para la arquitectura y el urbanismo: tipificación, transparencia, homogeneización, orden universal. En ambos casos, la referencia estaba en los grandes complejos industriales, en el convencimiento de que tan sólo el espíritu taylorista garantizaría la coordinación y la articulación que requería la organizada sociedad industrial. Ni los sentimientos ni los modos de vida de los habitantes de la ciudad, tenían papel alguno que jugar en las concepciones arquitectónicas de Hilberseimer.

Para Martin Wagner, en cambio, racionalización y "cultura de la metrópoli" eran perfectamente compatibles; es más, hasta podían ser complementarias, ya que la optimista visión que proponía la segunda podía compensar a los alienados habitantes de la metrópoli por los rigores que imponía la primera. En este caso, el papel de la arquitectura no era tanto trasladar a la ciudad la racionalización industrial, como captar los aspectos de la vida urbana que podían resul-

tar más seductores para la incipiente sociedad moderna. El tráfico y el comercialismo tenían, por aquellos años, un aura de desenfadado progresismo metropolitano que los elevó casi a la categoría de paradigmas de la "cultura de la metrópoli", paradigmas cuyo traslado a la arquitectura se planteaba como un reto. En ambos casos, todo apuntaba hacia una arquitectura, no ya del orden y la jerarquía, sino de lo efímero y lo cambiante; la esencia del tráfico era el movimiento, y la del comercialismo el vibrante parpadeo colorista de los carteles publicitarios. Éste sería el espíritu de la arquitectura de "vida breve" que proclamaba Martin Wagner, una arquitectura que no habría de durar más de veinticinco años, ya que la vertiginosa existencia de la metrópoli industrial imposibilitaba la previsión de su forma más allá de ese periodo².

En definitiva; racionalización, industria, modernización, cultura urbana... éstos fueron los términos sobre los que se construyó el debate en torno a la inspiración urbana de la arquitectura moderna en el Berlín de los años 20. Pero, ¿eran estos términos trasladables al discurso arquitectónico andaluz de esos mismos años? Todo apunta a que no; las diferencias que separaban la realidad de nuestras ciudades de la de las metrópolis industriales centroeuropeas o norteamericanas, podrían ser calificadas como abismales. Antes de proseguir, por tanto, detengámonos brevemente en ellas.

Ya hemos comentado cómo la inspiración urbana de la arquitectura arrancaba del protagonismo que la ciudad asumió como centro de producción industrial y reorganización del capitalismo monopolista. En las ciudades andaluzas, sumidas en el estancamiento económico provocado por la pérdida de las últimas colonias españolas, ese protagonismo jamás existió. A pesar del leve aumento de la actividad industrial que se produjo a partir de 1910, el peso del sector industrial sobre la economía de las ciudades de nuestra comunidad era nimio (hacia 1920, en Sevilla, el centro industrial más importante de la región, tan sólo suponía el 9% del total³).

También la discretísima dimensión poblacional de nuestras ciudades evidenciaba que el tren de la modernización económica no pasó por Andalucía; baste,

como dato, indicar que, en algunas ciudades, y en el período que va de 1900 a 1910, tasas de mortalidad de hasta el 40 por 1000 llegaban a superar a las de natalidad. Así, y frente a los cuatro millones de habitantes con los que, hacia 1930, contaban ciudades como Berlín o Nueva York, las "grandes ciudades" andaluzas (Sevilla y Málaga), y a pesar de los importantes movimientos migratorios campo-ciudad, difícilmente superaban los 200.000 habitantes; mientras que otras como Huelva, Almería o Jaén rondaban los 50.000⁴.

En tercer lugar, y como consecuencia de todo lo anterior, habría que puntualizar que en las ciudades andaluzas de este período nunca llegó a cuajar una auténtica cultura urbana. La estructura y los modos de vida de la sociedad que las habitaba no podía ser calificada ni de "urbana" ni de "moderna", como lo demuestra la pervivencia en ella de una aristocracia todavía poderosa, o el origen eminentemente agrícola de su burguesía, por no hablar de las tasas de analfabetismo, cercanas al 40% de la población. Todas estas circunstancias tenían una evidente proyección sobre el ambiente cultural reinante en las ciudades andaluzas, un ambiente no precisamente propicio al experimentalismo revolucionario de las Vanguardias artísticas.

En definitiva; agricultura frente a industria, aristocracia frente a burguesía, pueblo grande frente a gran ciudad, o, por decirlo de otra manera, Romero de Torres frente a George Grosz... ¿Era posible, en estas circunstancias, que la inspiración urbana actuara como fuente alimentadora de la arquitectura andaluza? Evidentemente no, el debate sobre la arquitectura de la gran ciudad industrial, que en Europa se desarrolló según el binomio racionalización-cultura urbana, nunca existió en Andalucía.

Sin embargo, ello no quiere decir que la inspiración urbana no acabara por infiltrarse en la arquitectura moderna andaluza, eso sí, de manera tardía y algo despietada. Entrada la década de los 30, cuando la arquitectura europea de inspiración urbana ya había sido ampliamente consensuada y difundida por todo el mundo, comenzaron a aparecer, en el trasnochado panorama arquitectónico andaluz, edificios sorprendentes que parecían reclamar para sí unos valores de

cosmopolitismo y modernidad hasta entonces desconocidos. A pesar de que tras estas arquitecturas no cabía buscar ni los temas ni las reflexiones que se realizaron en la Europa de los años 20, sino tan sólo las imágenes que aquéllas generaron, no es difícil imaginar el impacto que, en su día, provocaron en nuestras provincianas capitales.

No es de extrañar que, entre los pioneros de esta arquitectura moderna andaluza que podríamos denominar de "inspiración urbana", estuviesen los cines, ya que fue a través de la gran pantalla donde la sociedad andaluza comenzó a tomar contacto con sus primeras visiones metropolitanas. El Cine Rábida, construido entre 1931 y 1933 por Gutiérrez Soto en Huelva, o los excepcionales Cine Torcal, de Sánchez Esteve (Antequera, 1933-1934) y Cine Tivoli, de Corbella Pené (Andújar, 1933-1934), son una buena muestra de ello. Con sus alardes formalistas de inspiración *Art-Déco*, el estilo del Hollywood de la segunda mitad de los años 20, estos edificios vinieron a introducir en las ciudades andaluzas los primeros síntomas arquitectónicos que evidenciaban un claro deseo de modernidad cultural.

A medida que avanzaba la década de los 30, y con los aires refrescantes que trajo la II República, las evidencias de la irrupción de una arquitectura de inspiración urbana comenzaron a multiplicarse, yendo más allá de la excepcionalidad del mundo del cine. Las nuevas funciones terciarias que comenzaban a asumir las ciudades andaluzas, requerían un salto de escala arquitectónico ajeno a la tradicional modestia del tejido urbano residencial. Edificios de oficinas de siete u ocho plantas de altura, como el construido por Galnares Sagastizábal en 1935 en la calle Rodríguez Jurado de Sevilla (inicialmente un edificio de viviendas), o el de la Compañía Transmediterránea, de Sánchez Esteve (Cádiz, 1938-1940), trajeron nuevos intereses y preocupaciones al panorama arquitectónico andaluz. Entre éstas últimas destacaba la de controlar, formalmente, los parámetros que el salto de escala estaba introduciendo en la arquitectura de las ciudades, parámetros que incidían en la repetitividad de los elementos arquitectónicos, y que amenazaban con convertir a los edificios en gigantescas pantallas perforadas. Tanto Galnares, como Sánchez Esteve apos-

taron por la jerarquización vertical de estos elementos y por la fusión horizontal de las ventanas, como táctica para reorganizar el edificio como un todo unitario. La gran escala era reconducida así hacia una arquitectura de considerable potencia visual.

Pero el verdadero salto de escala en la arquitectura de la ciudad se produjo, como ya ocurrió con las estaciones de ferrocarril en el siglo XIX, con las nuevas infraestructuras del transporte, en este caso, y más concretamente, con las estaciones de autobuses. Paradigmática, en este sentido, fue la Estación de Autobuses de Sevilla, construida por Rodrigo Medina Benjumea entre 1938 y 1944, un edificio funcionalmente complejo (donde la función de estación se complementaba, en las plantas superiores, con una serie de bloques de viviendas), y que apelaba a muchos de los valores de la gran ciudad: congestión, densidad, gigantismo, complejidad... todo ello resuelto con una arquitectura excepcionalmente dura y contundente. Un caso similar, si bien de menor escala, y con un discurso arquitectónico más matizado, sería el de la Estación de Autobuses de Almería, realizada, bastantes años después (1952-1962), por Langley Rubio.

Tal como hemos dicho anteriormente, la dislocación temporal es una de las características de la arquitectura andaluza de inspiración urbana. Ejemplo de ello son otros dos edificios, igualmente emblemáticos, que, de haber sido construidos en cualquier metrópoli europea en la década de los '20, podrían haber encajado en el debate sobre racionalización y cultura urbana al que aludíamos al comienzo: nos referimos al edificio denominado "Cabo Persianas", de Arévalo Carrasco y Lupiáñez Gely (Sevilla, 1938-1940), y al de la Compañía Granadina, de Wilhelmi Manzano (Granada, 1945). En el entorno andaluz, y aunque con más de una década de retraso, quizá fuera en estos dos edificios donde cultura urbana y arquitectura entraron en contacto de una manera más evidente.

El edificio de la Compañía Granadina remitía al discurso del movimiento como substancia del incesante tráfico urbano, tanto de vehículos como de personas.

Su traslación a la arquitectura se producía siguiendo, con exquisito acierto, las pautas ya marcadas por el expresionismo de origen mendelsohniano dos décadas antes: pieles blandas que parecían fluir, énfasis en la componente horizontal de las aperturas, y toda una serie de detalles ornamentales que incidían en la tendencia a convertir el edificio en movimiento congelado. "Cabo Persianas", por su parte, indagaba en la otra componente de la "cultura de la metrópoli" a la que hacíamos alusión: la de lo efímero. La tosca sequedad de su imagen era fruto de una reducción esencial de la arquitectura que acababa por transformar el edificio en poco más que un mero entramado estructural, casi un andamiaje. Sobre éste, una serie de franjas horizontales servían de soporte a los anuncios comerciales, junto con el tráfico la otra fascinación de la modernidad urbana de los años 20. Los parpadeos luminosos del comercialismo, por tanto, como testimonio de la esencia eminentemente efímera de los hechos urbanos, y de la "vida breve" de la arquitectura de la ciudad.

Estos dos edificios demuestran cómo la inspiración urbana también fue una de las fuentes de las que bebió la modernidad arquitectónica andaluza, si bien es cierto que con un importante desplazamiento temporal. Este desplazamiento, sin embargo, no fue óbice para desactivar la componente revolucionaria que esta arquitectura tuvo en la Europa de los años 20; el escándalo que provocó la construcción de "Cabo Persianas" (su propia denominación es un peyorativo calificativo popular que alude a la rigidez de su imagen), es una buena demostración de la generalizada incomprensión que se proyectaba sobre esta arquitectura, absolutamente ajena al tiempo psicológico del lugar que la acogía.

Pero retornemos al escenario internacional. A partir de 1945, año de construcción de la Compañía Granadina, la gran ciudad comenzó a declinar como mito inspirador de la arquitectura moderna. La intelectualidad de la postguerra asoció los desastres de la Segunda Guerra Mundial con el maquinismo y el industrialismo imperante en las décadas anteriores. Con ellos, también la metrópoli fue demonizada como parte esencial de un todo complejo sobre el que se abatió la sospecha de culpabilidad. Los CIAM posteriores a la guerra comenzaron

a denunciar el esquematismo de la Carta de Atenas, y con él la aplicación al diseño de la ciudad de criterios estrictamente racionalizadores: la ecuación industria-ciudad-arquitectura empezaba así a ser desmontada como eje vertebrador de la modernidad. Con el apogeo de la filosofía existencialista, y su infiltración en el mundo del arte y la arquitectura, comenzaba también el declive de la inspiración urbana de ésta última, un declive que se prolongaría hasta finales de la década de los 60.

En este período, la arquitectura andaluza, como la española en general, logró finalmente, acompañar sus discursos con los de la esfera internacional. Ello significaba que, también en nuestro país, el declive de la fascinación por los hechos urbanos era una realidad. Bien es cierto que aparecerían nuevas cuestiones que afectarían de manera muy directa a la arquitectura de la ciudad, pero su procedencia e interés serían ya ajenos a la ciudad en sí misma. Uno de los temas que más influencia tuvo en el devenir de la arquitectura de aquellos años, fue la reivindicación de la monumentalidad como factor a integrar en el discurso arquitectónico del Movimiento Moderno. Con ello se reclamaba para la arquitectura un papel simbólico, especialmente para la arquitectura pública en su relación con la ciudad.

La fachada de la Cámara de Comercio e Industria, construida por García de Paredes y de la Hoz Arderius en Córdoba en 1953, o la propia Iglesia y Convento Stella Maris, también de García de Paredes (Málaga, 1961-1964) se adherían, por la escala y la clara jerarquización de sus elementos arquitectónicos, a esta reivindicación de la componente simbólico-monumental de la arquitectura pública urbana. Ambos edificios eran, igualmente, un palpable testimonio de la aparición de una nueva generación de arquitectos andaluces, generación que apostaba por superar el tradicional aislamiento de nuestra arquitectura, y por conectar con los discursos imperantes en el resto del mundo.

Pero, tal como hemos dicho, cuando esto ocurre los discursos arquitectónicos internacionales no pasaban ya por la inspiración urbana. Es por ello que la tar-

día experiencia que vivió la arquitectura moderna andaluza en este campo, se vio, además, trunca en un breve espacio de tiempo. Aún así, no se puede decir que fuera una experiencia inútil; bien es cierto que la inspiración urbana nunca tuvo en la arquitectura moderna andaluza el papel que desempeñó en la europea, es decir, actuar como generadora de nuevos modelos formales asociados a los mitos emergentes de la modernidad. Su irrupción en nuestras ciudades funcionó más como una reivindicación de ésta última, reivindicación que aspiraba a abrir el paso a la arquitectura moderna en un entorno socio-económico-cultural bastante hostil.

Así, mientras que en el caso europeo la arquitectura buscaba en la ciudad resortes con los que responder a un proceso de modernización ya iniciado en los ámbitos económico, productivo y social; en Andalucía era la arquitectura la que, con la excusa de la inspiración urbana, intentaba adelantarse a su propia coyuntura histórica. Es por ello que, más que de "la inspiración urbana", habría que hablar de "la ilusión urbana" de la arquitectura moderna andaluza; la ilusión de una arquitectura que pretendió abanderar un prácticamente inexistente proceso de modernización.

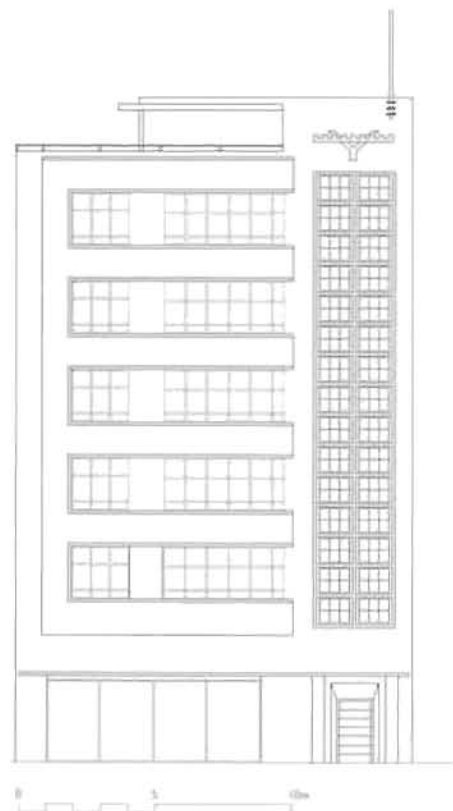
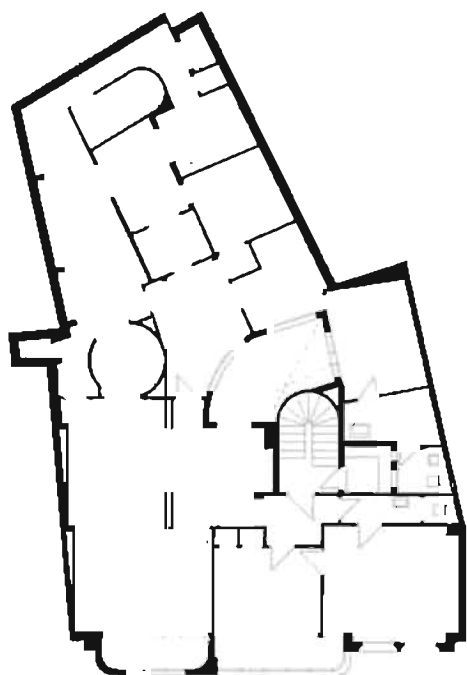
Notas:

1. HILBERSEIMER, L.: *Großstadt Architektur*. Stuttgart, 1927.
2. WAGNER, M.: *Das neue Berlin. Großstadtprobleme*. Berlin, 1929.
3. MARÍN DE TERÁN, L.: *Sevilla: centro urbano y barriadas*. Sevilla, 1980.
4. AA.VV.: *Plan de Ordenación del Territorio de Andalucía. Bases y Estrategias*. Sevilla, 1998.

Viviendas en c/ Rodríguez Jurado. Sevilla

José Galnares Sagastizábal | 1935-1941 |

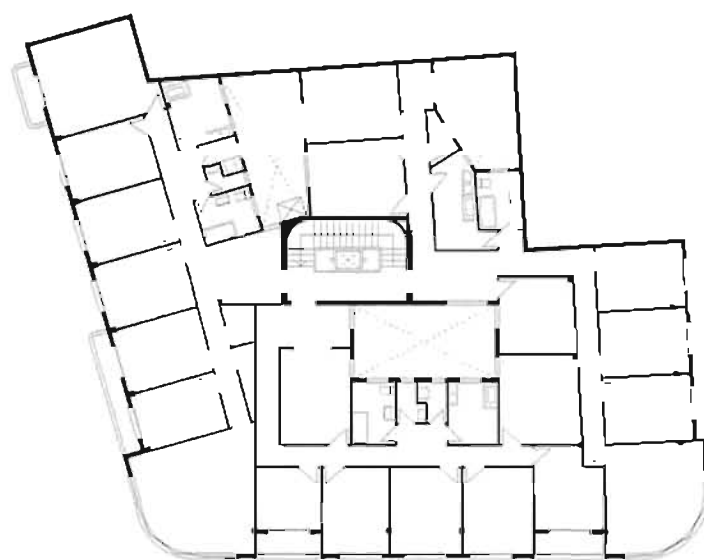
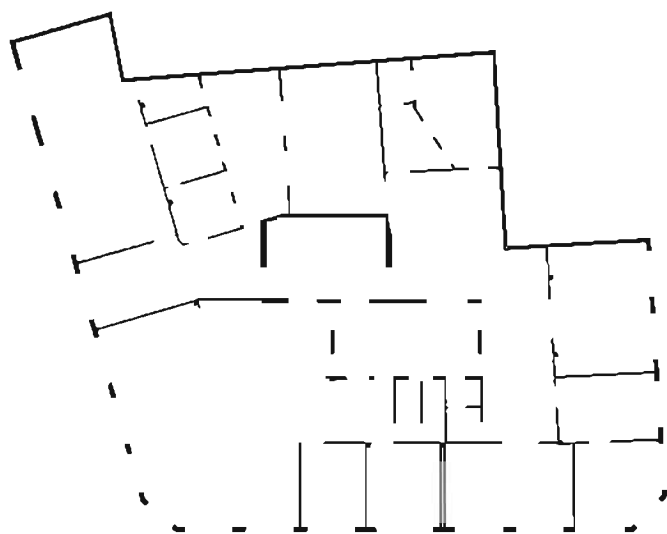
Tras ensayar diversas variantes historicistas, Galnares apuesta decididamente por una fachada moderna en proximidad al ámbito de mayor monumentalidad de Sevilla, un enclave plagado de historia donde se localizan el Alcázar, la Catedral o el Archivo de Indias. Se llevó a cabo con ocasión del ensanche interior realizado al amparo de las obras de Exposición Iberoamericana, entrando en competencia con notables ejemplos de arquitectura regionalista realizados por parte de consagrados arquitectos como José Espiau y Aurelio Gómez Millán. La obra sintetiza de forma clara las referencias de modernidad, tanto en su renovada distribución, adaptada en minúsculos patios a la irregularidad del solar, como en el tratamiento de fachada conforme a los modelos de la Moderne Beaufornen, manifestado en la banda vertical de comunicación y en los prominentes ventanales horizontales con vidrio curvado. Por su definición compositiva y la solidez de su ejecución, esta obra representa mejor que otras la aplicación del racionalismo europeo de manos del arquitecto sevillano que, junto a J.M. Lupiáñez (mercado de la Puerta de la Carne, propuesta de ciudad funcional), más claramente se compromete con el movimiento moderno en los años treinta de la ciudad. José Galnares estudió arquitectura en la escuela de Barcelona titulándose en 1932. Por consiguiente, conoció directamente la formación del GATCPAC, siendo suscriptor de AC y otras publicaciones europeas. Contó con la colaboración del arquitecto suizo A. Wespi Schneider. (RPV).





Edificio Compañía Transmediterránea. Cádiz

Antonio Sánchez Esteve | 1938-1940 | Avda. Ramón de Carranza



En 1937 Cádiz empezaba a apostar por la apertura comercial y la renovación de su recinto intramuros, y en este sentido, las operaciones planteadas por Sánchez Esteve, arquitecto municipal desde 1924, en la avenida Ramón de Carranza, se convierten en el emblema de la renovación de la fachada urbana gaditana a su esperanzador puerto comercial. Tras una primera introducción de la estética racionalista en el Cine Gades, el encargo del edificio de la Compañía Transmediterránea le permitirá romper definitivamente con el perfil tradicional de la ciudad histórica, planteando una intervención no libre de polémica pero de gran equilibrio y serenidad en su pretendida ruptura. Es una obra ligada a la corriente más expresionista del racionalismo en la que aparecen temas comunes en la producción de su autor como el dinamismo del tratamiento de los volúmenes, la trasposición moderna del esquema tripartito y el sentido de la movilidad. Esto se consigue mediante la descomposición de la envolvente exterior del edificio en una rica mezcla de volúmenes que alterna hueco con macizo y redondea sus esquinas. La composición combinan un tratamiento diferenciado de la planta baja y entresuelo, destinados a oficinas, que se retranquean respecto a las plantas superiores, seriadas, destinadas a vivienda, para acabar en un complejo remate apergolado que identifica la propuesta urbana. Todo ello bajo un impecable cerramiento de hormigón armado ejecutado in situ. (RPV).

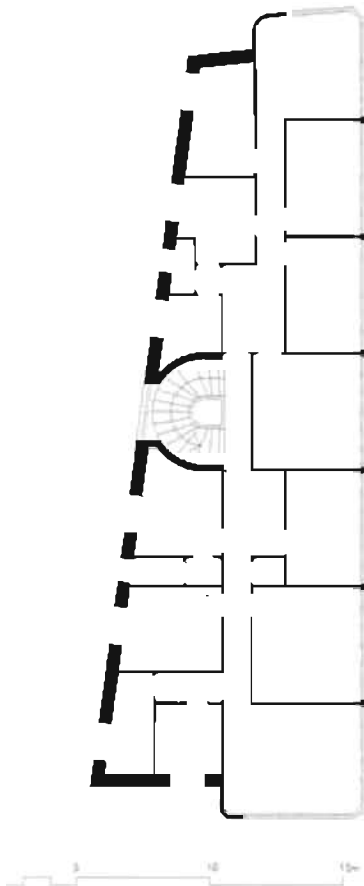


Edificio Cabo Persianas. Sevilla

Rafael Arévalo Carrasco y Gabriel Lupiáñez Gely | 1940 | c/ San Pablo



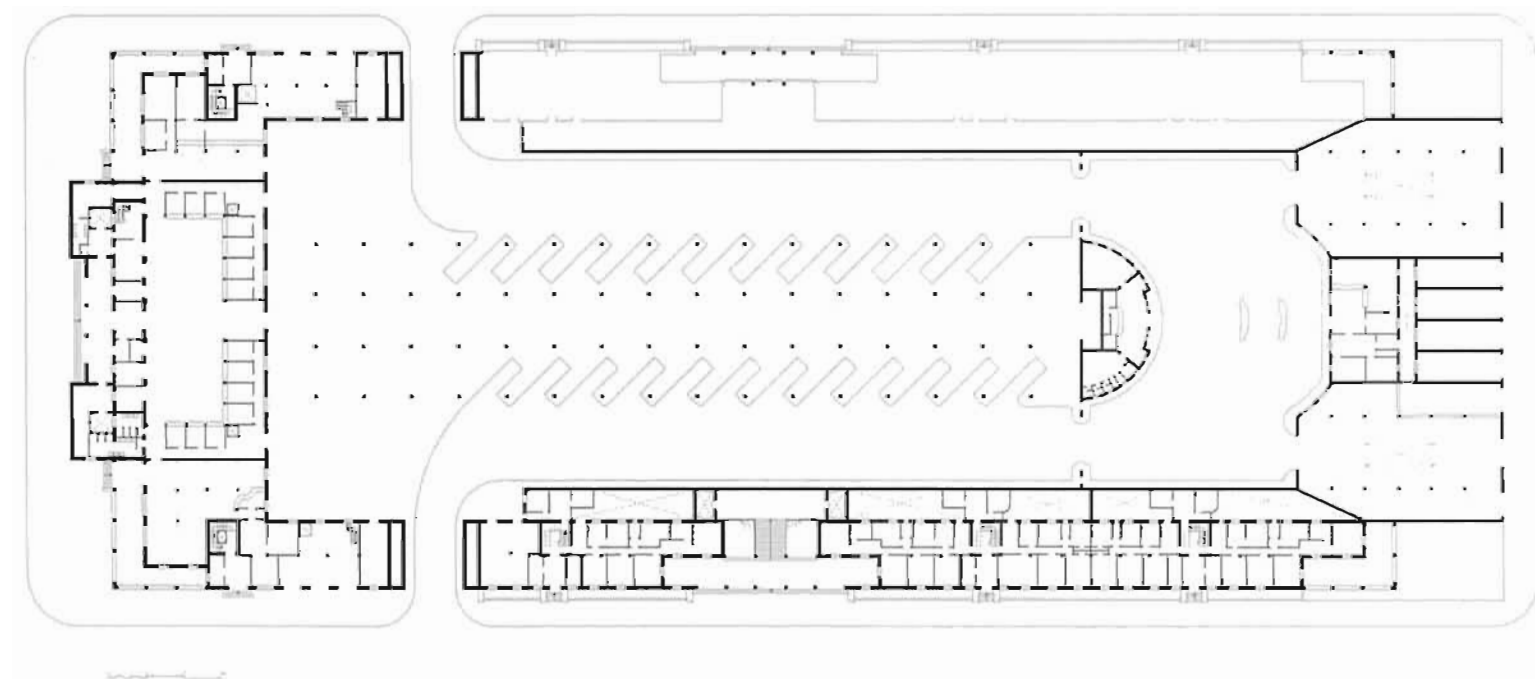
Este edificio de oficinas, conocido popularmente como "Cabo Persianas", se encuentra enclavado en pleno casco histórico de la ciudad. Se trata de un volumen exento que ofrece fachadas a cuatro realidades muy diferentes; la calle San Pablo, la plaza de la Magdalena y sendos callejones de escala urbana muy inferior. Sobre una estructura metálica que posibilita una "fachada libre", el edificio se desarrolla según dos cuerpos bien diferenciados: la planta baja y la entreplanta, con funciones comerciales, conforman un basamento donde encajan los grandes escaparates; las tres plantas superiores se agrupan en un volumen que vuela marcadamente sobre el basamento y donde las ventanas se agrupan en franjas horizontales. Con un lenguaje radicalmente racionalista, el edificio se implanta en un espacio urbano delicado, con pocos pero sutiles guiños hacia el mismo (el vuelo del cuerpo superior sobre el inferior recoge, en altura y dimensiones, un gesto similar del edificio vecino en la calle San Pablo), mostrando su presencia orgullosa a la calle y la plaza, y evidenciando sus traseras a los dos callejones posteriores (donde desaparece el vuelo de las plantas superiores). En el entorno socio-político de la postguerra, este excepcional ejemplo de arquitectura racionalista generó una viva polémica en Sevilla. "Cabo Persianas" es una apuesta por una arquitectura de pocas concesiones (de ahí su nombre popular) y radicalmente metropolitana, una arquitectura confrontada, de manera imposible, al provincianismo reinante en el momento de su construcción, (CGV).



Estación de Autobuses del Prado. Sevilla

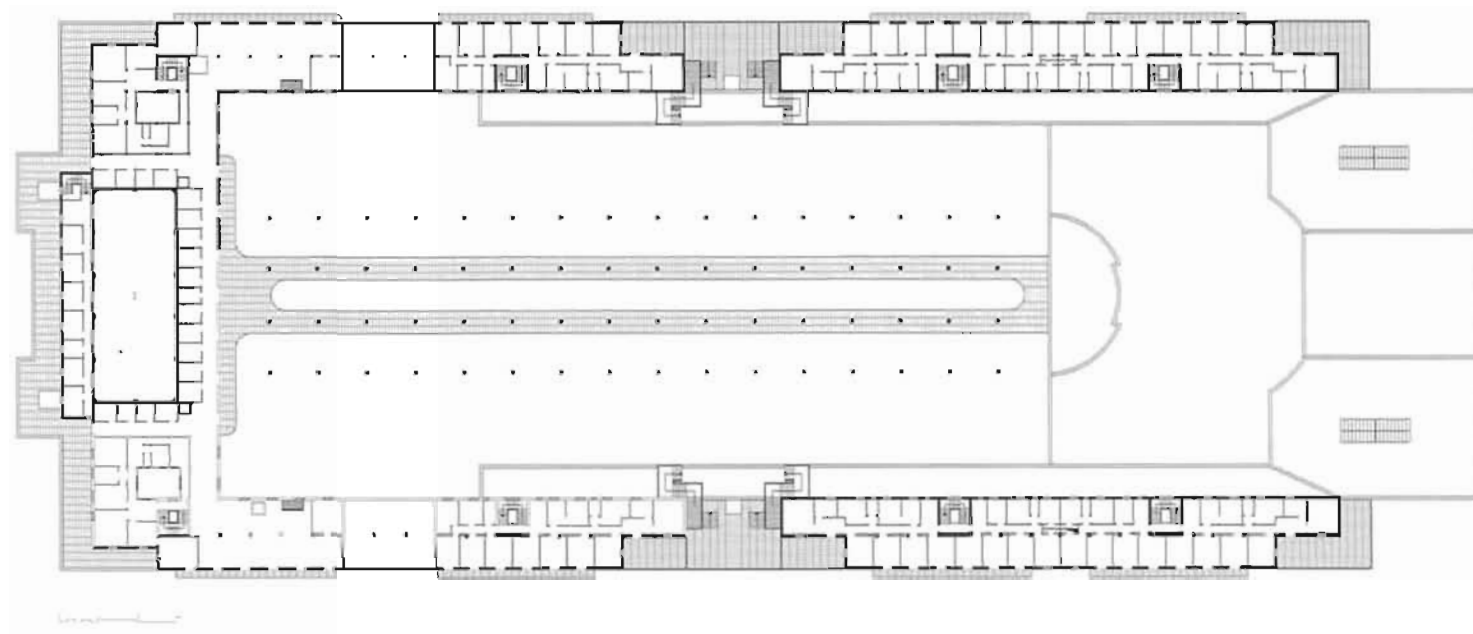
Rodrigo Medina Benjumea | 1938-1944 | Prado de San Sebastián

Con la intención de descongestionar el tráfico de vehículos pesados en el centro de la ciudad, el Ayuntamiento de Sevilla propuso la construcción de una estación central de autobuses en el antiguo Prado de San Sebastián, situado en la periferia del casco histórico. Se trataba de una de las primeras grandes obras de infraestructuras del transporte que, recién instalado el régimen franquista, asumía la ciudad de Sevilla, en la que introdujo un cambio de escala importante. La planta baja, dedicada a estación de autobuses, se resuelve con un edificio perimetral que envuelve en su patio central la zona de andenes. El vestíbulo de acceso se sitúa en la zona más cercana a la ciudad y asume un papel más representativo. Sin embargo, los ejercicios formales más logrados y singulares se concentran en el patio de andenes, en los grandes arcos parabólicos de acceso, y en la marquesina central, con sus pilares en forma de hongo y las galerías de carga y descarga de equipajes. En las plantas superiores, donde se ubican las viviendas, la edificación perimetral continua se transforma en cuatro bloques lineales, paralelos dos a dos, y que colonizan los lados mayores del rectángulo. La distribución interior de estas viviendas es muy convencional, absolutamente ajena a las investigaciones sobre vivienda mínima que en Europa se habían llevado a cabo hacia ya más de una década. El aspecto exterior del edificio hace honor a su escala, y asume, en sus fachadas punteadas por infinidad de aperturas, su condición y funcionalidad específicamente urbanas. En este sentido, las referencias a los Höfe vieneses de los años veinte no son gratuitas. (CGV).





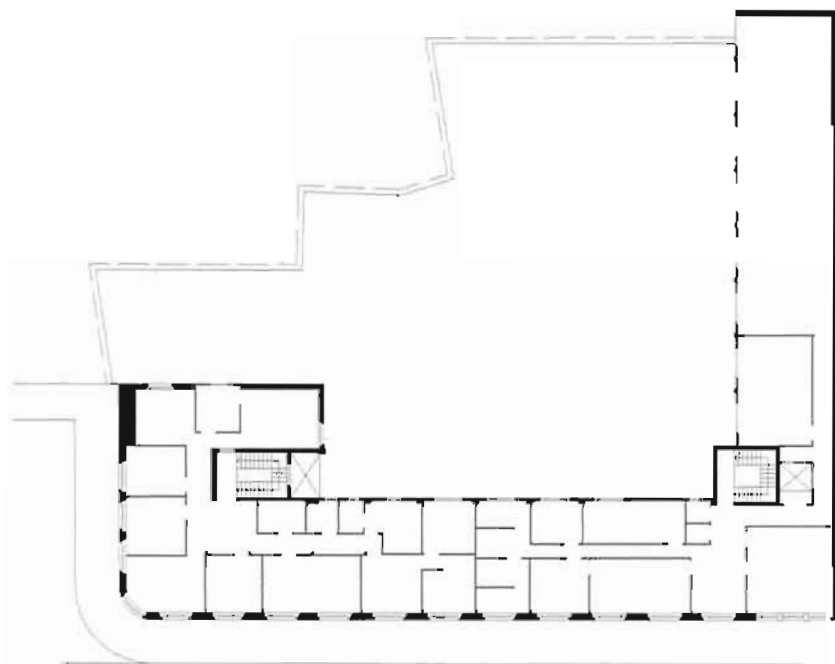




Edificio Compañía Granadina. Granada

Fernando Wilhelmi Manzano | 1945 | Calle Alhóndiga

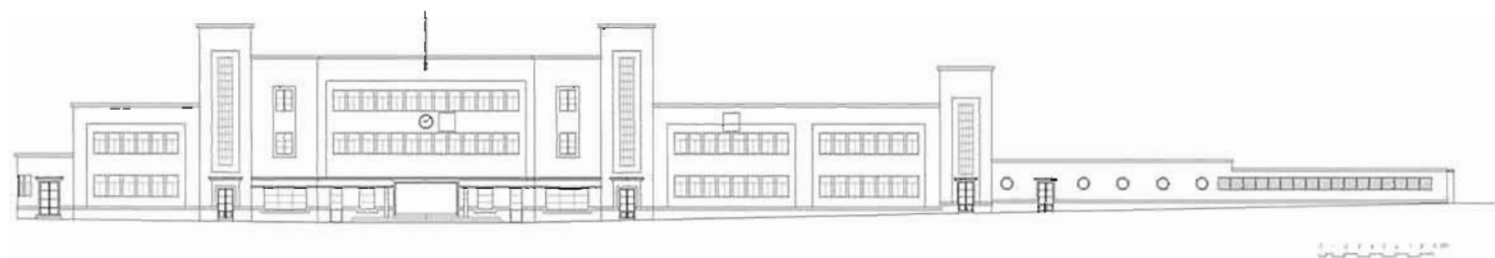
Cuando construye la Compañía Granadina, Fernando Wilhelmi es ya un arquitecto maduro, formado en brillantes ejercicios de corte regionalista o pseudo historicista en esta misma ciudad, como el Instituto Padre Suárez (1904-19) o el Palacio de la Yanguas (1920-25). En esta obra sin embargo se permitirá, en un momento de gran desconcierto arquitectónico en nuestro país, acudir a la arquitectura más internacional y cercana a los impulsos de la modernidad, sintiéndose claramente atraído por la arquitectura del expresionismo urbano europeo. Operando en un entorno de fuerte carga histórica, el proyecto sustituye la antigua alhóndiga de granos del XVI por un ejercicio mendelsohniano, cuya imagen se construye recurriendo a la forma curva y a la continuidad de las bandas que recogen los huecos horizontales para potenciar el carácter horizontal y continuo de su piel. El empleo de materiales como el hormigón y la cerámica vidriada en intenso color verde, así como la moderna tipografía del rótulo que corona la esquina, reafirman esta apuesta por una imagen moderna y abierta al exterior, claramente contrapuesta a las pautas que dictaba la arquitectura imperial del régimen. La edificación, viviendas y laboratorios dispuestos en crujías lineales, se pliega para adaptarse a la fachada y sellar la medianera, dejando en su interior el patio de operaciones indispensable en una arquitectura con vinculaciones industriales.(RPV).





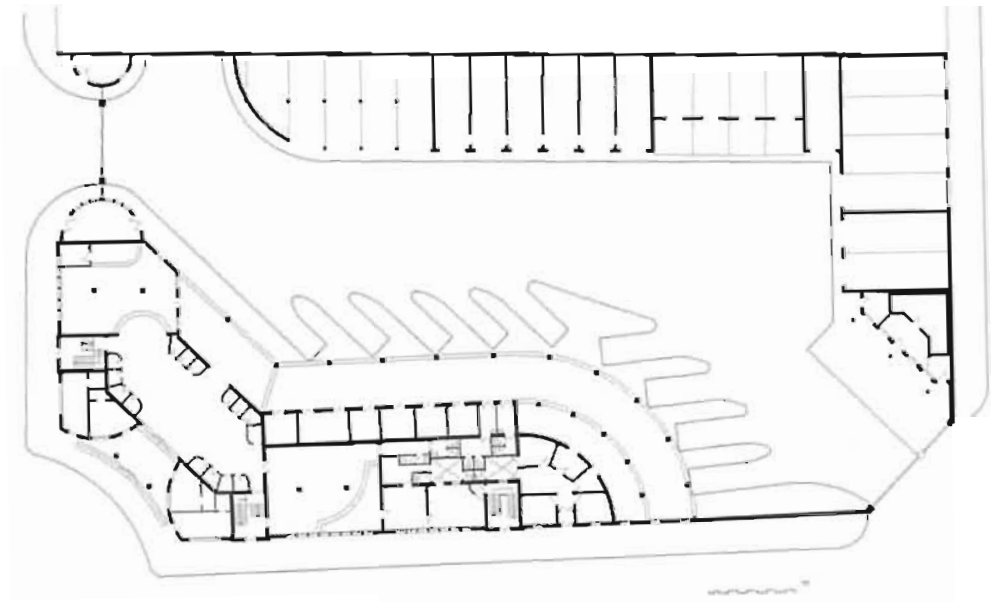
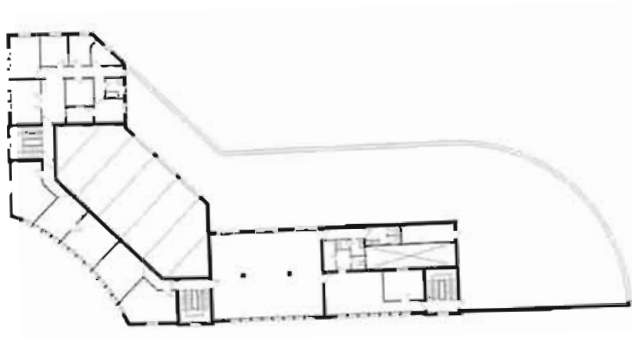
Estación de Autobuses. Almería

Guillermo Langle Rubio | 1952-1962 | Pza. de Barcelona



Cuando Langle construye la Estación de Autobuses de Almería cuenta con un amplio bagaje arquitectónico, permitiéndose en la obra verificar las posibilidades que le permite el racionalismo para conjugar funcionalidad, claridad compositiva e imagen urbana. El conjunto se articula mediante dos alas de edificación dispuestas en L que organizan todo el espacio interior, abriendo éste hacia los dos accesos rodados. A pesar de esta simplicidad conceptual, la planta presenta una gran riqueza geométrica, con un sutil juego de rectas y curvas que acentúa el recorrido ondulante de las circulaciones. El punto de articulación de las dos alas construidas alberga el hall de entrada, en doble altura, y resuelve la presencia del edificio en la ciudad mediante una forma convexa rigurosamente ordenada en sus huecos. Desde este punto central, las fachadas se resuelven con una acertada combinación de materiales, acentuada con la composición de los huecos, que pasa, según zonas y usos, de lo horizontal a lo vertical, produciéndose una interesante mezcla dentro del lenguaje racionalista más ortodoxo. En fechas recientes se ha evitado su destrucción al promoverse su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía tras ser sometida a presiones urbanísticas. (RPV).



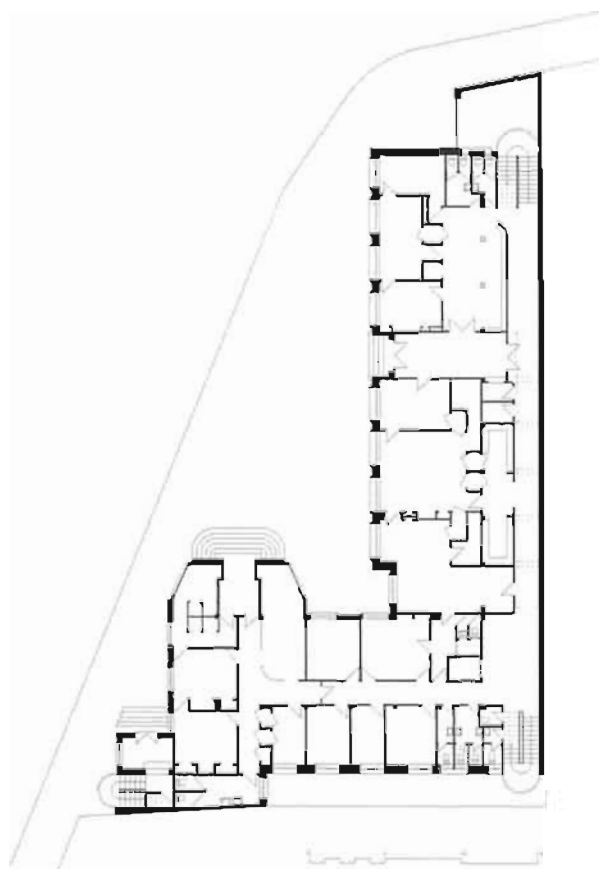


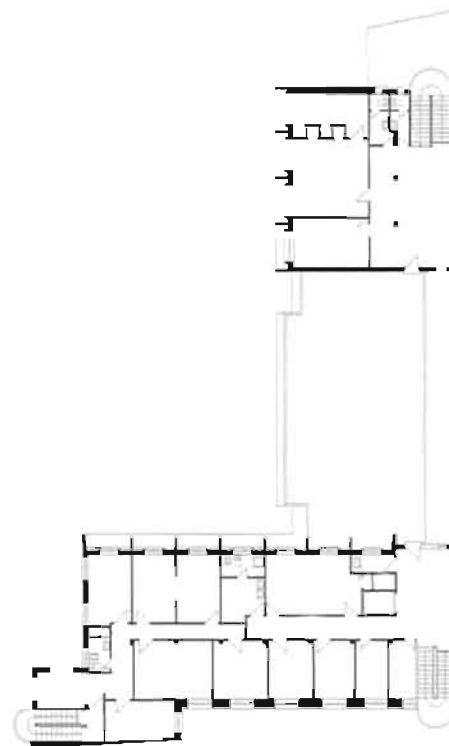
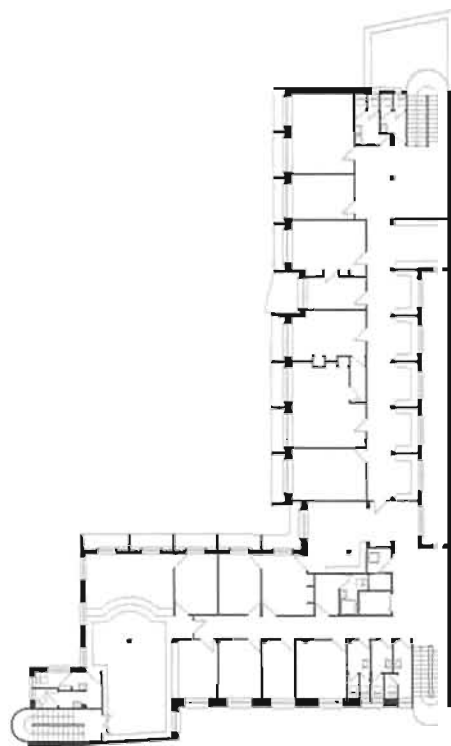


Ambulatorio Hermanos Laulhé. San Fernando (Cádiz)

Fernando Cavestany y Pardo Valcárcel | 1954 | Ctra. de la Carraca

Situado en la periferia de la ciudad, en el ensanche que, en los años cincuenta, extendió la población hacia la salida de Sevilla. La composición del edificio se articula en torno a dos ejes principales que resuelven la circulación derivada de un programa complejo y solucionan a su vez un evidente problema de acuerdo en las medianeras. El edificio se convierte en una macla de tres cuerpos volumétrica y funcionalmente diferenciados aunque formalmente análogos, planteando una estrategia de ocupación del solar claramente moderna. No se deja lugar al ángulo agudo, tampoco al obtuso, y lo que pudiera haber sido una nueva fachada curva a la periferia se rompe en el acertado juego de volúmenes. Junto a los ejes mencionados, a la unión definitiva del edificio contribuye el basamento común, que, realizado en la clásica roca ostionera de la zona, recorre su exterior. Se trata de una clara interpretación de la clásica estructura compositiva de la fachada gaditana tantas veces repetida en el periodo isabelino: sobre el basamento de roca, dos o tres cuerpos homogéneos y un remate en cubierta. Al sur se abren grandes huecos protegidos con los característicos balcones que, a modo de retícula armónica proyectan hacia el exterior la lógica interior de una rigurosa distribución. La utilización de la cerámica en los antepechos de los balcones y los grupos escultóricos de Amadeo Babino aportan por último el punto de color que rompe la sobriedad del ambulatorio y enlaza con la tradición decorativa moderna. (RPV).





Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía. 1925-1965

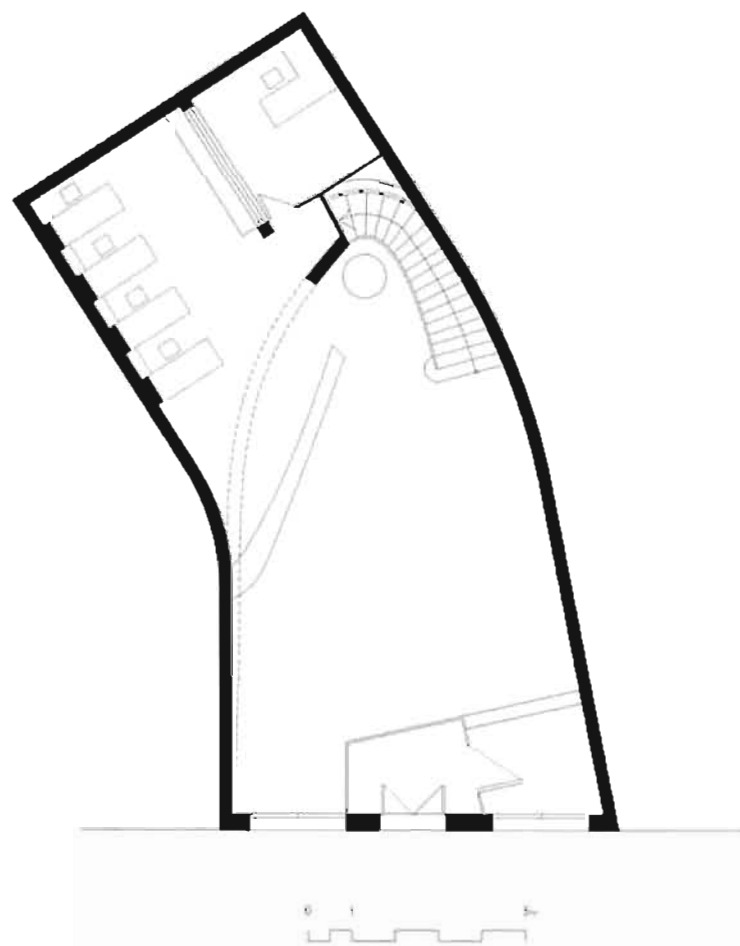




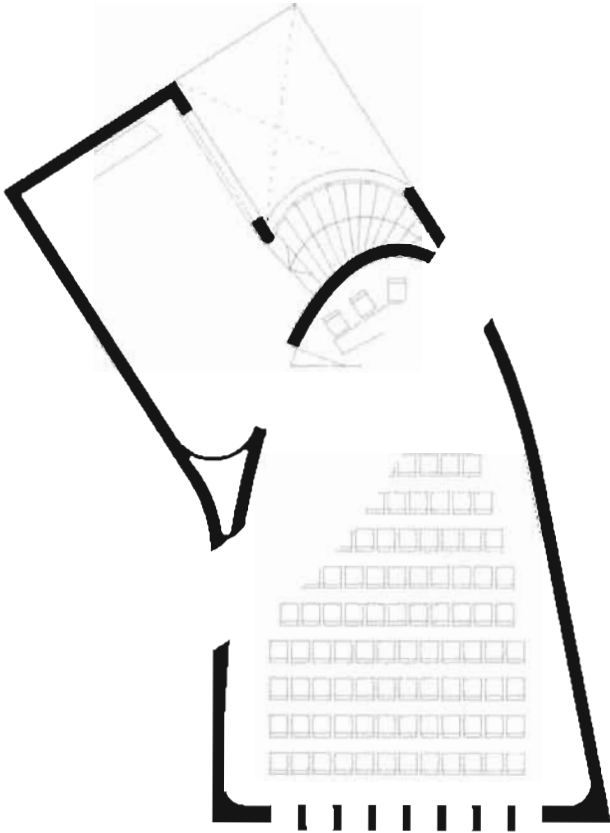
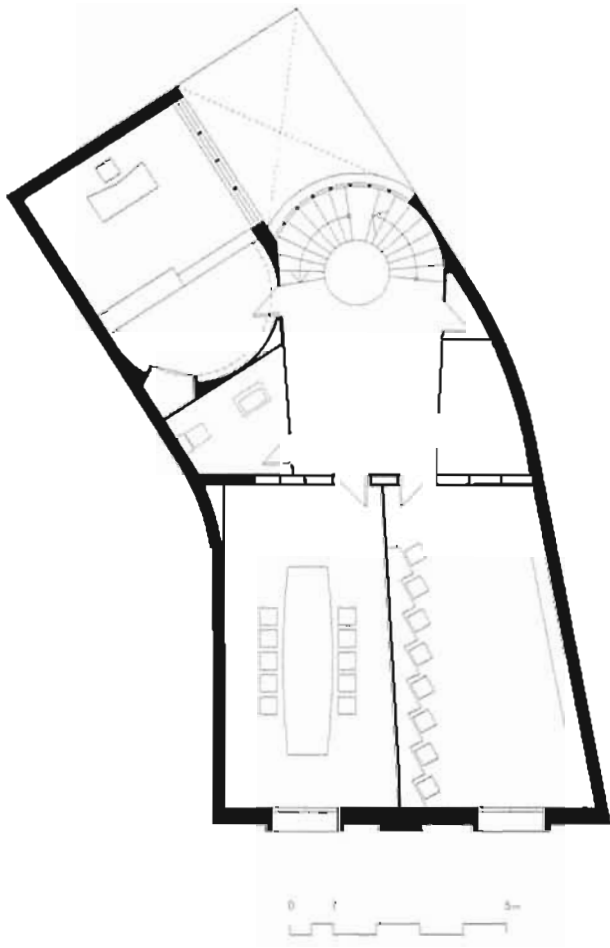
Cámara de Comercio e Industria. Córdoba

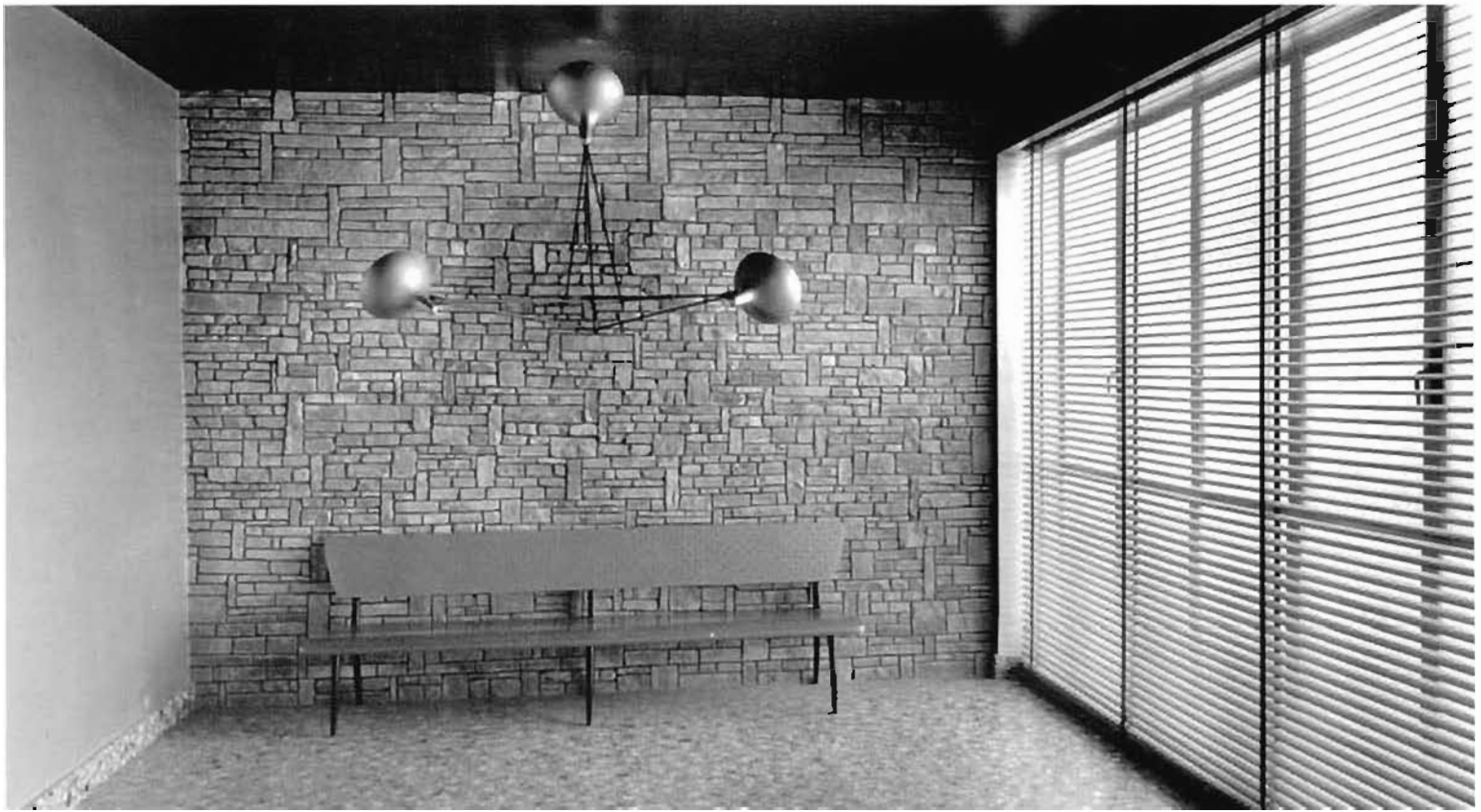
José María García de Paredes y Rafael de la Hoz Arderius | 1953 | c/ Pérez de Castro

En el interior del edificio se desarrolla un espectacular discurso arquitectónico compuesto por una serie de escenas concatenadas por potentes líneas de fuerza. La tensión dinámica que se genera se ve reforzada por una segunda apuesta por lo expresionista, esta vez centrada en la elección de materiales de marcada textura para acentuar los diferentes planos arquitectónicos. Tras acceder al edificio aparece un gran espacio diáfano con dos claras referencias; un gran mostrador (obra del escultor Jorge Oteiza) que brota del suelo en un sólo punto para señalar de forma contundente hacia la escalera principal, el segundo golpe de efecto, que se configura como remate de una gran viga que discurre por el techo en paralelo al mostrador. Pero la sensación espacial es mucho más compleja debido a la existencia de otros factores de distorsión lúdica de la realidad; el techo oscuro aparece sembrado de focos empotrados a modo de cielo estrellado, el fondo del recinto es un espejo que multiplica de manera irreal el espacio interior, el suelo de piedra artificial con dibujos toscos y enormes recuerda una calzada primitiva, etc. En la planta primera los recursos efectistas se relajan ante los requisitos del programa funcional. El recorrido que impone la escalera termina en el salón de actos de la planta segunda, un espacio compacto y simétrico aunque configurado con una piel envolvente y blanda. Paradójicamente, los estrictos criterios de simetría y centralidad de la fachada no reflejan los vertiginosos escenarios del interior. (CGV).









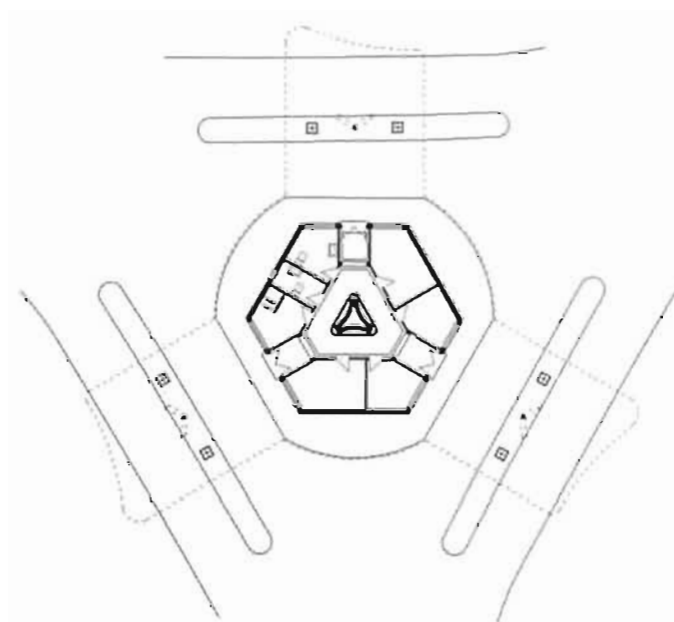
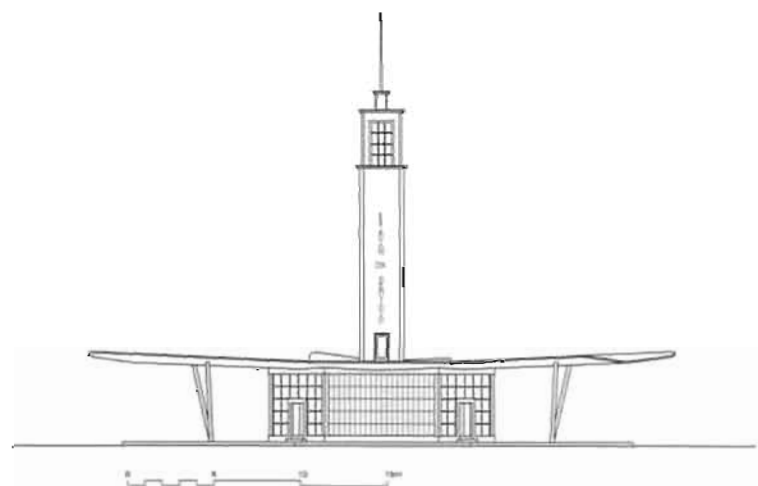


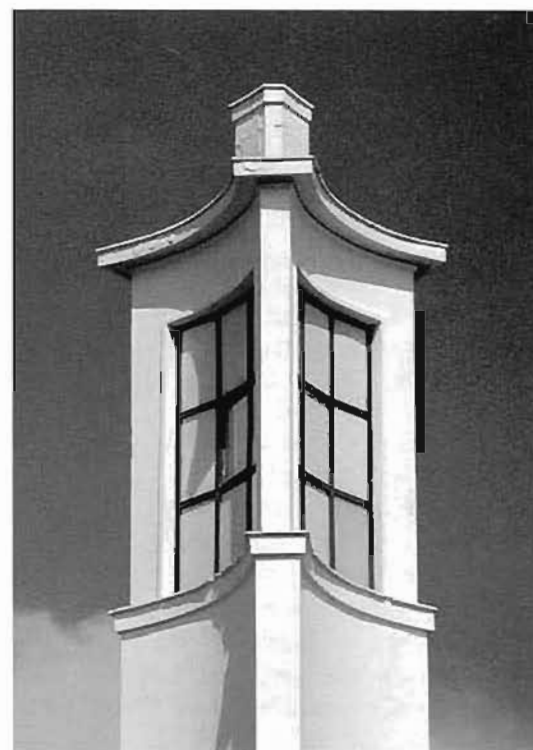
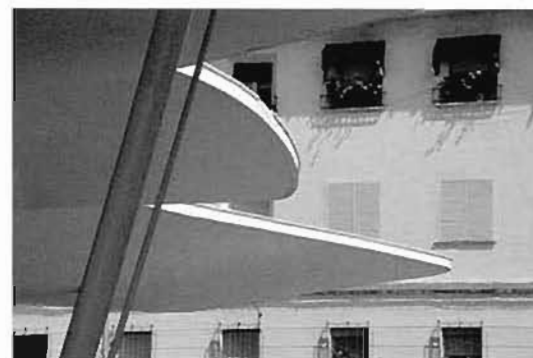


Estación de Servicio. Huelva

Alejandro Herrero Ayllón | 1955-1957 | Avda. Federico Molina

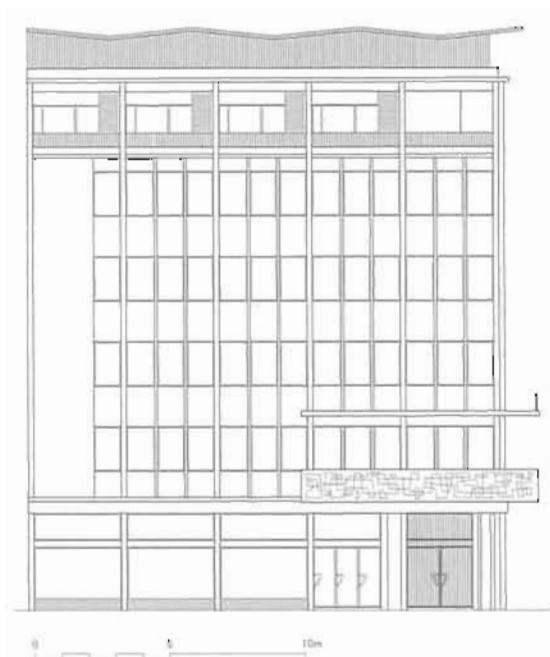
Un rasgo diferenciador de la arquitectura de Alejandro Herrero es la sencillez de los elementos básicos que maneja para componer un interesante y complejo discurso. Esta obra viene a significar casi el ecuador de su carrera profesional, a caballo entre los primeros y difíciles años con encargos de edificios públicos, y unos años finales de pequeños encargos privados en las afueras de la ciudad. Su situación, en un nodo urbano relevante, representa la oportunidad de plantear un hito ciudadano con clara vocación de monumento moderno, recuperando así su opción inicial por una arquitectura plenamente contemporánea. El planteamiento es de un claro purismo formal, combinando la verticalidad del núcleo central, enfatizada en la sección triangular de una esbelta torreta, con el acento horizontal de las tres marquesinas (una para suministro a los turismos, otra para camiones y la tercera para uso agrícola), tres finísimas viseras de hormigón armado de ondulados límites, bajo las cuales se realiza la actividad del suministro. El exquisito cuidado empleado en la construcción de las láminas y en su conservación hasta nuestros días, hace que las veamos como tres alas de una mariposa irreal, que pretende apropiarse de la magnífica posición que ocupa dentro de la trama urbana, lanzando en las tres direcciones destellos del blanco de sus acabados que son como llamadas de atención a todo el viandante que atraviese el vasto espacio urbano desde donde puede contemplarse. (CGV).





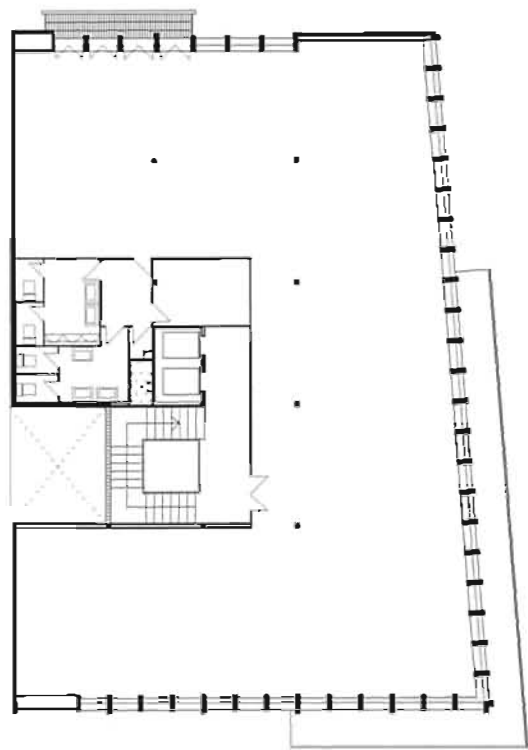
Edificio Caja San Fernando. Sevilla

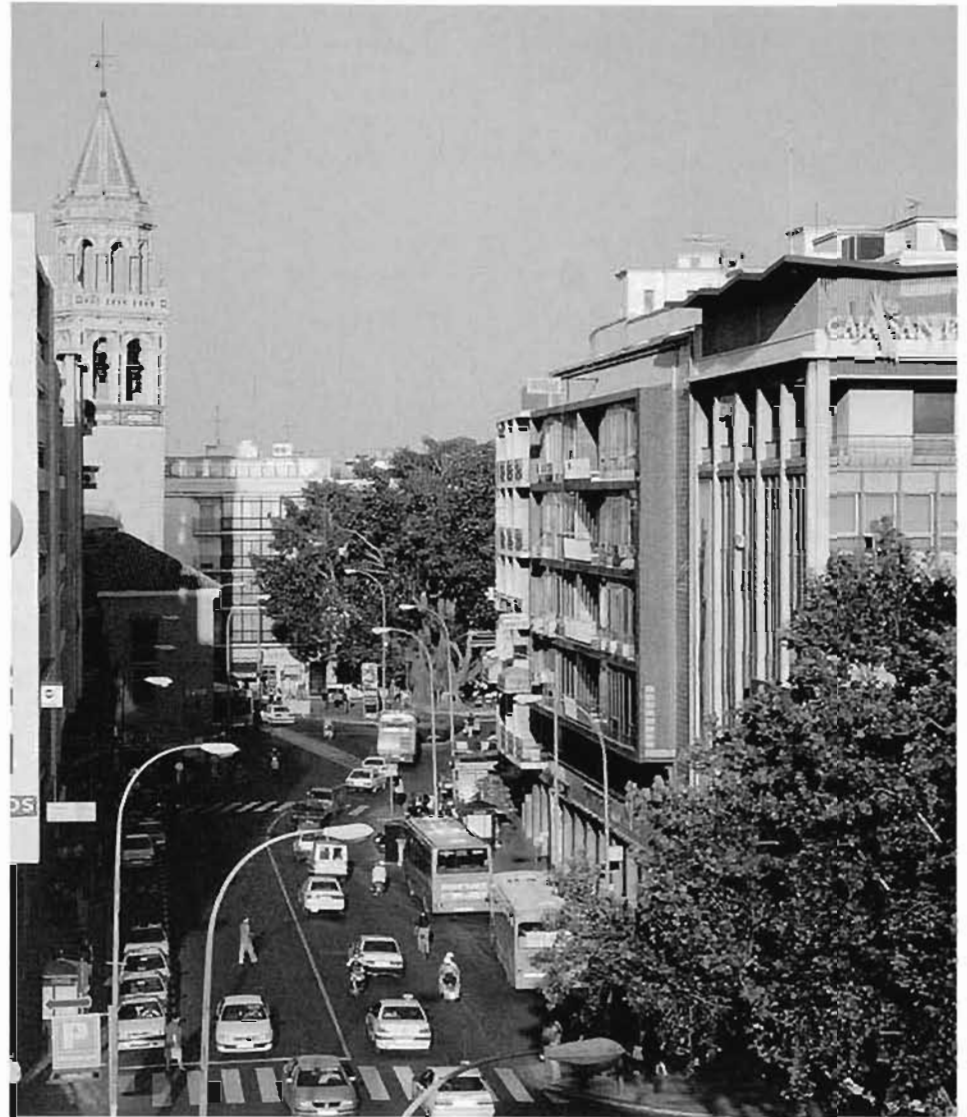
Rafael Arévalo Camacho e Ignacio Costa Valls | 1958-1961 | c/ Imagen



Edificio situado en un lugar prominente dentro del casco histórico de la ciudad, en la plaza de la Encarnación, con su fachada principal enfrentada a la Iglesia de la Anunciación. La planta baja y la entreplanta conforman un basamento aplacado en mármol donde se concentran las funciones comerciales. Sobre él aparece el cuerpo principal del edificio, cuatro plantas de oficinas en cuya fachada se despliega un repertorio de texturas, colores y brillos acordes con las últimas tendencias arquitectónicas de aquel momento. Finalmente, el remate se confía a unos áticos de uso residencial sobre los que aparece una original pérgola plegada, el elemento más exuberante del edificio, con el que termina disolviéndose en el espacio. Un lenguaje gesticulante y atrevido como propuesta para una nueva forma de hacer ciudad en los centros históricos, un edificio que encara, sin inhibiciones, la enorme masa de la Iglesia de la Anunciación, pero que, no por ello, desatiende a la escala menuda como referencia de contenido contextual. Se trata de una arquitectura optimista, que apelaba al uso de materiales artificiales y no tradicionales (gresite, acero, vidrio...), como expresión de los "nuevos tiempos". La denominada "arquitectura mambo", que Suramérica comenzaba a dar a conocer como su personal revisión de los fríos presupuestos de la modernidad, es la evidente fuente de referencia de este ejercicio arquitectónico. (CGV).

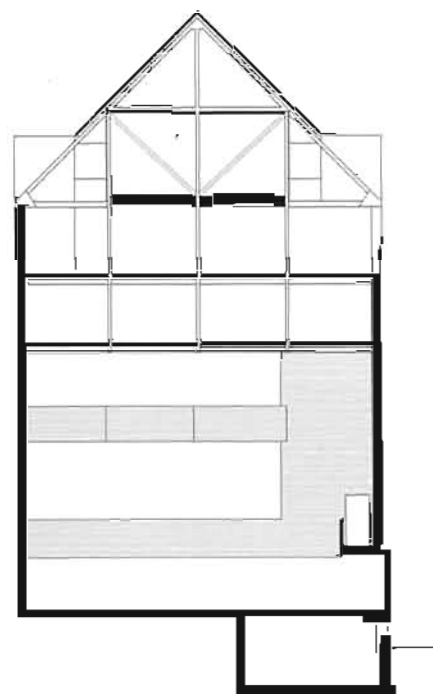
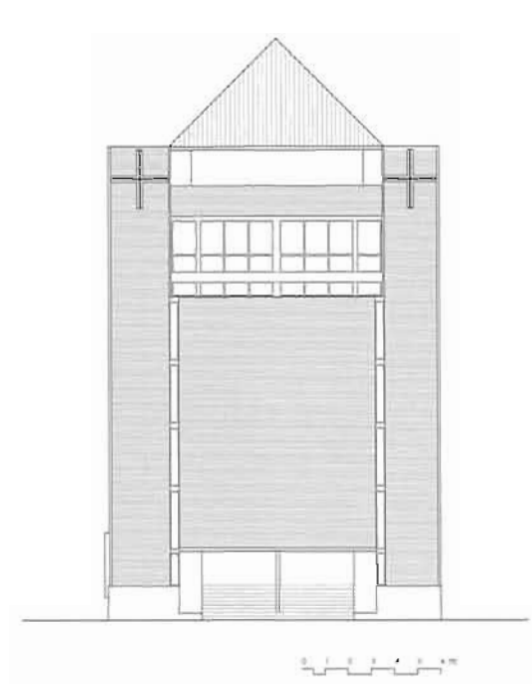




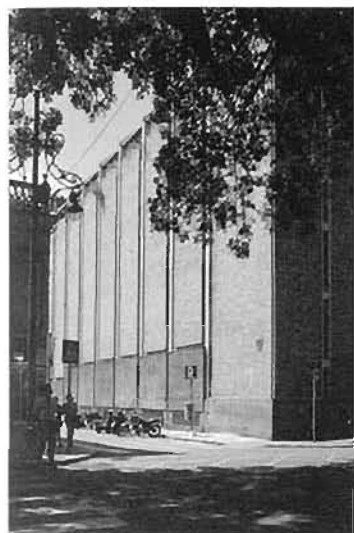


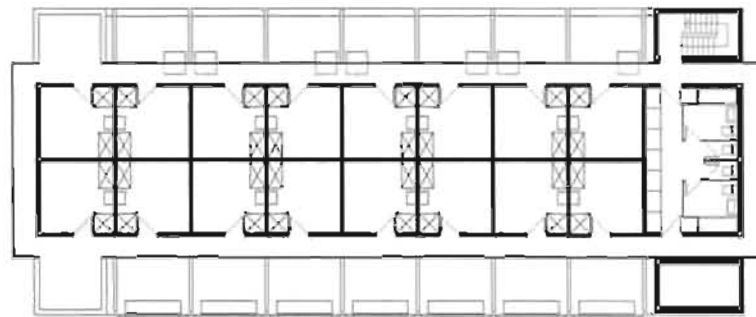
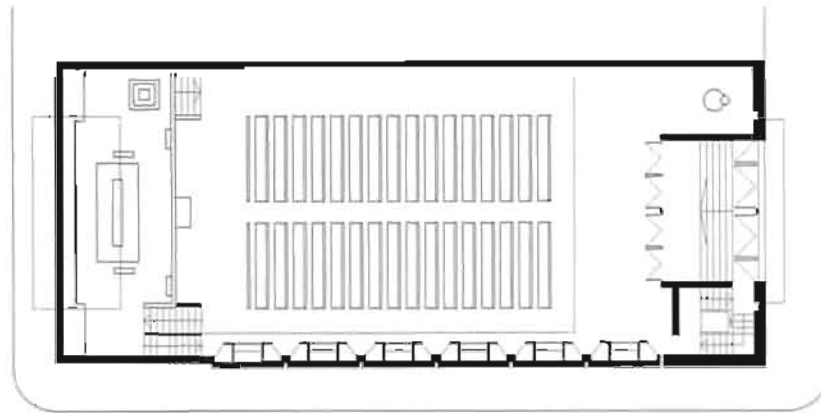
Iglesia y Convento Stella Maris. Málaga

José María García de Paredes | 1961-1964 | Paseo de la Alameda



García de Paredes apila con brillantez los usos tradicionales de un convento. Se trata de un curioso convento en altura, una fórmula que aquí se aplica para salvar el difícil reto de edificar un complejo programa en un pequeño solar a tres calles. El diseño, sobre una parcela claramente rectangular, es el de una caja total, en cuyo interior se van sucediendo en altura todos los usos, con el inevitable gradiente de privacidad que exigían los Carmelitas Descalzos: iglesia, coro, oficinas, claustro con jardín y celdas. Paralelamente, a medida que se aparta del suelo, el edificio se va haciendo permeable, pasando de la rigurosa opacidad de la planta baja a la apertura total del claustro, para rematarse finalmente en un conjunto de 16 celdas incrustadas en el interior de las cerchas metálicas que resuelven la cubierta inclinada a la manera tradicional. La respuesta a un entorno con un marcado carácter decimonónico como es el paseo de la Alameda de Málaga, se produce desde la discreta monumentalidad, destacando la perfecta integración de materiales y colores con el entorno circundante, pero donde reside el gran interés arquitectónico es en la riqueza espacial interior conseguida a base de simplicidad formal y austeridad en los materiales empleados. (RPV).







1950-1965





Inmigraciones, 1950-1965: periferias, polígonos y viviendas sociales

Inmigraciones, 1950-1965: periferias, polígonos y viviendas sociales

Jorge Benítez
José Miguel Asensio

Muchas de las propuestas de la arquitectura moderna irrumpen en la periferia de la mano de la vivienda social. Ese anillo último del crecimiento de la ciudad, que cíclicamente reverdece en las primaveras urbanas, es usualmente territorio donde la arquitectura se enfrenta por primera vez con los nuevos retos de cada generación. No en balde el conflicto social, cuando tiene importancia y escala suficientes, fluye por la periferia, ese territorio de nadie, ambiguo, inmediato, pero segregado de la urdimbre de la ciudad.

Hacia el final de la etapa autárquica del régimen franquista, en los primeros años de la década de los 50, el Estado adopta una serie de medidas, impulsadas por la afluencia de capital exterior, para conseguir un fuerte crecimiento industrial. Es el comienzo de la inserción de la economía del país en la economía capitalista mundial. Este intenso crecimiento industrial provoca a su vez un surgimiento (incipiente al principio) de los servicios, y en general, una fuerte reactivación económica que se desarrolla en paralelo con una ruina general del campo.

Enormes masas de campesinos son atraídos a las ciudades en las que se ofrecen puestos de trabajo en las industrias que se están implantando. Se produce así la concurrencia de dos circunstancias que provocan un fuerte desarrollo capitalista: La inversión de capital (en este caso preocupado sólo por los máximos beneficios a corto plazo) y la afluencia de una gran masa de mano de obra (barata y abundante) en precarias condiciones de existencia.

Naturalmente, el sistema es incapaz de dar una respuesta adecuada al alojamiento de estas grandes masas de población que se desplazan del campo a la ciudad. La iniciativa privada está ocupada en estos momentos sólo de parcelas productivas con altos rendimientos en la actividad industrial protegida y el

Estado sólo se preocupa de incentivar, asimismo, la producción industrial, manteniendo la estabilidad social con medidas de orden público.

Estas enormes masas de emigrantes se ven así obligadas a buscar su alojamiento mediante realquileres, saturando los cascos de las ciudades y con asentamientos clandestinos y marginales. Es la única salida con que cuentan en un sistema que obliga al traslado a las ciudades para poder subsistir, pero que no ofrece soluciones al enorme problema de vivienda y de equipamiento urbano que estos movimientos de población conllevan.

Este desaforado crecimiento va a acarrear una serie de consecuencias para el desarrollo futuro de nuestras ciudades: de una parte, las implantaciones industriales que se realizan en esta época carecen de la más mínima planificación. El capital, preocupado sólo por los beneficios a corto plazo, utiliza infraestructuras existentes minimizando los costos de instalación. Por otra parte, en la periferia de nuestras ciudades, en mayor o menor medida, en función de la intensidad del fenómeno, surgen asentamientos marginales y núcleos de chabolas que van a condicionar, cuando no hipotecar, el desarrollo futuro.

Estos asentamientos clandestinos y marginales se ven también favorecidos por la especulación de los propietarios de suelo y por la tolerancia de la Administración. Los primeros obtienen así pingües beneficios y dejan, además, la puerta abierta a recalificaciones futuras y la Administración ve en este tipo de asentamientos una válvula de escape para evitar la ruptura violenta del sistema.

Es a partir del año 1954 cuando esta situación se empieza a considerar como una fuente de conflictos que pueden tener graves repercusiones en la estabilidad social y en el orden político y provoca la primera intervención estatal en materia de vivienda social, con la creación del Ministerio de la Vivienda y la promulgación del Plan Nacional de la Vivienda y la primera Ley del Suelo. El Estado tiene que acometer la resolución del grave problema social creado por la fuerte emigración ante el desinterés de la iniciativa privada que no considera negocio dotar de vivienda a una demanda no solvente.

La periferia es una situación. Puede ser transitoria, y de hecho lo es siempre que se considere un plazo suficientemente largo. Puede fluir a un ritmo vertiginoso, y puede también congelarse durante una o varias generaciones. Es una promesa de ciudad y por lo tanto el altar donde se ofrendan todos los futuros. La palabra proyecto va unida a la palabra periferia y allí se genera por igual la plusvalía y la esperanza. Construir en la periferia es construir en la tierra de nadie y enfrentarse por tanto con la no-ciudad.

Así como la periferia es la patria de la vivienda social, no pocas veces la vivienda social ha sido patria de la arquitectura moderna. La abstracción que, en mayor o menor medida, siempre supone construir en la periferia -territorio alejado de los vínculos y del aroma de la ciudad- impone a la arquitectura un sobreañadido de reflexión que se resuelve raramente en un proyecto feliz, y en la mayoría de los casos queda como insinuación y tanteo que madurará más tarde y en otros lugares. La periferia es un lugar de riesgo para la arquitectura. Allí el tiempo transcurre de otro modo y la ciudad, madre que a todos acoge, no alcanza a abrigar con su velo ese retazo congelado. La reverberación que la ciudad produce, la indescifrable maraña de acontecimientos mínimos, superpuestos, que van definiendo lo "urbano", no acontece en la periferia. Los edificios permanecen aislados, las calles solitarias, y la tenue vida incipiente necesitará mucho tiempo para florecer, para multiplicarse y teñir con esa cualificación múltiple y compleja, esencia de ciudad, los itinerarios y el paisaje.

Un proyecto de vivienda social es siempre un encargo atractivo. Especialmente en la década de los 50, el abstracto cliente que siempre encarna el Estado junto al entonces recién inaugurado, y todavía poco definido, planeamiento general, así como el obligado emplazamiento, supuso para los arquitectos una excepcional oportunidad de lucubrar sobre algunos de los más importantes y recurrentes temas de la arquitectura. Hubo de todo. Arquitectos poco "modernos" se encontraron haciendo arquitectura moderna cuando se enfrentaron a problemas "modernos". Propuestas alternativas a las estereotipadas tipologías urbanas al uso, se abrieron paso al amparo de este ventarrón que fomentó la construcción de viviendas a una escala hasta entonces desconocida. Frente al

vigor y la frescura de muchas de las primeras soluciones, la sobredefinición de la normativa oficial, retroalimentada sobre la base de las primeras propuestas, y construida como casi siempre sobre un "tipo" en lugar de un arquetipo, impulsó la tendencia a estereotipar más y más las soluciones cerrando quizás el paso a una evolución más rica y vigorosa.

El emplazamiento marginal de estos conjuntos supuso sin excepción la concepción de retazos necesariamente ensimismados que, en función de su escala, llevaron mejor o peor su obligada autonomía. La historia del urbanismo en las siguientes décadas será en buena medida fagocitar estos enclaves, digerir estos lienzos tan duros. Con el tiempo aquella planta tan agresiva, aquel aislamiento, aquella discontinuidad, se convertirá en amable diferencia, advertida tan sólo en el tamaño y sesgo de la novedosa trama. Será quizás ahí, en esa capacidad de disolverse en la ciudad posterior, donde radique a veces el más genuino valor de esos proyectos de periferia nacidos necesariamente segregados.

Debemos preguntarnos qué ha sido de aquellas periferias. Debemos inquirir y rastrear su evolución, o su fin prematuro, o qué nuevo trozo de ciudad surgió después en aquel mismo enclave. Las huellas de lo construido a escala urbana son profundas y duraderas. No se trata de medir los aciertos o desaciertos de aquellas actuaciones y mucho menos de hacerlo en función de su supervivencia. Toda implantación es siempre fortuita y azarosa. Perdura, o muere prematuramente, con independencia de su bondad. Demasiadas veces la mejor arquitectura resulta ser la más efímera yéndose su resonancia lejos de aquel enclave original. Otras, el fracaso contemporáneo la historia lo vuelve del revés y, generosa, da opción a una segunda lectura llena de nuevas abstracciones y benevolencia.

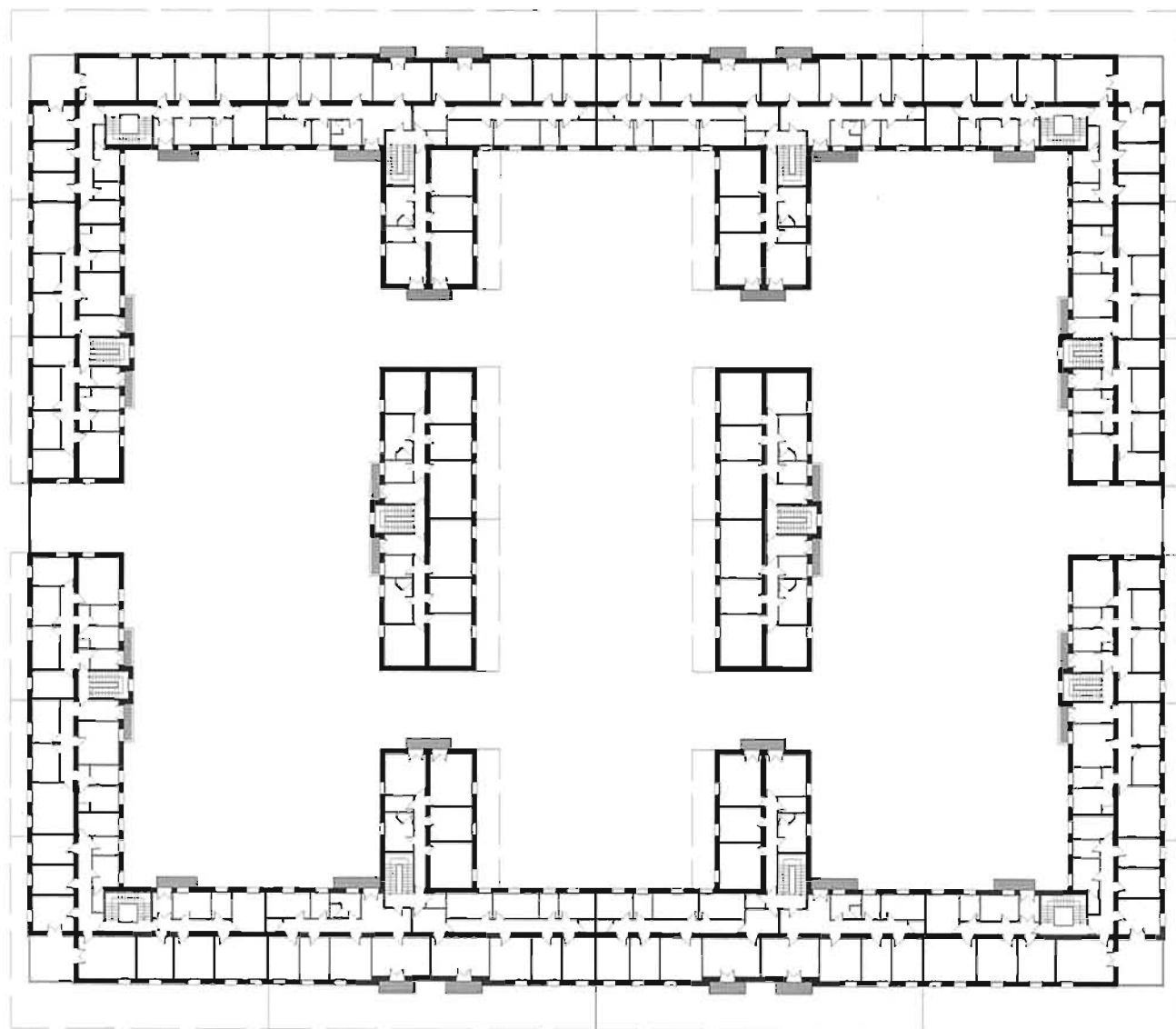
Viviendas Protegidas. Jaén

Francisco López Rivera, Julián Laguna y Juan Piqueras | 1945-1955 | Avda. de Madrid



Estas tres promociones de viviendas sociales, las más significativas desarrolladas por el régimen franquista durante la inmediata postguerra en la ciudad, se sitúan entre las avenidas de Madrid, Virgen de la Cabeza y Paseo de la Estación. Fueron construidas sucesivamente en 1945, 1950 y 1955, agrupándose en grandes manzanas de 125, 136 y 150 viviendas respectivamente, que siguen una estrategia de ocupación del solar claramente influida por los modelos centroeuropeos de vivienda social, al protegerse de una escasamente atractiva periferia para volcarse hacia un cuidado espacio interior ocupado por grandes patios que se conectan mediante recorridos transversales de acceso rodado. Son obras de un racionalismo austero, guiadas por un realismo pragmático en la aplicación de los recursos tipológicos, constructivos y también, en buena medida, formales, de la 'tradición de lo nuevo'. El resultado recurre de esta forma al tipo construido sobre la estructura de un bloque lineal en doble crujía que recorre el perímetro de la manzana y se quiebra o desdobra para articular los espacios interiores. La forma es serena, aderezada con pocos elementos ornamentales y algunas concesiones al lenguaje tradicional, recreándose acaso en la búsqueda de soluciones de esquina para los exteriores de las manzanas y en la vocación formal de las entradas de los portales. (RPV).





EL PASADO Y EL FUTURO



Barriadas Huerta de Mena y La Esperanza. Huelva

Alejandro Herrero Ayllón, Francisco Sedano Arce, Ricardo Anadón Frutos, Francisco Riestra Limeses y José Miguel Rodríguez Cordero | 1948-1958 | c/ Federico Mayo

Se trata de la mayor operación de construcción de viviendas sociales emprendida por el franquismo en Huelva, en la cual trabajaron los arquitectos más representativos de la ciudad. Entre todos ellos destaca la figura de Alejandro Herrero Ayllón, delegado del Instituto Nacional de la Vivienda, y uno de los más destacados estudiosos andaluces en el campo del urbanismo y la vivienda social. La implantación territorial de esta barriada responde a una estrategia de colonización de la periferia del solar con compactos bloques cerrados que la protegen de las carreteras que la circunvalaban, mientras que en el interior, en cambio, aparece una edificación semiabierta con gran profusión de espacios públicos y zonas ajardinadas. Es ésta la zona realizada por Alejandro Herrero (128 y 144 viviendas), donde pone en práctica su técnica de agregación de células residenciales para generar un bloque, de doble crujía y cuatro plantas de altura, en forma de greca y de desarrollo a veces lineal y a veces en torno a un pequeño patio de luces. La riqueza del espacio público generado con esta estrategia, y el cuidado demostrado en su definición (pavimentos, jardineras, etc.), demuestran la importancia que el autor concedía a la definición del espacio urbano. Por último, la sencillez del sistema constructivo, y los materiales empleados, denotan la precariedad de recursos de la época, una circunstancia que los arquitectos de esta barriada solventaron recurriendo a formas y soluciones extraídas de la arquitectura popular que, en este caso, generan una ambigua, pero interesante, contaminación de los estereotipos racionalistas. (CGV).





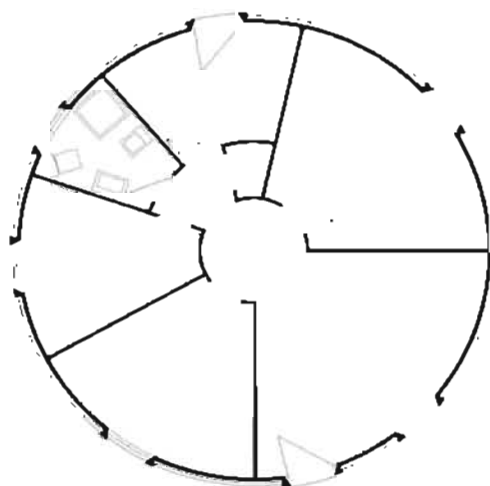
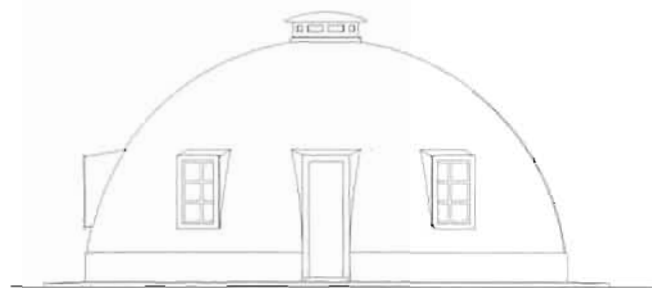


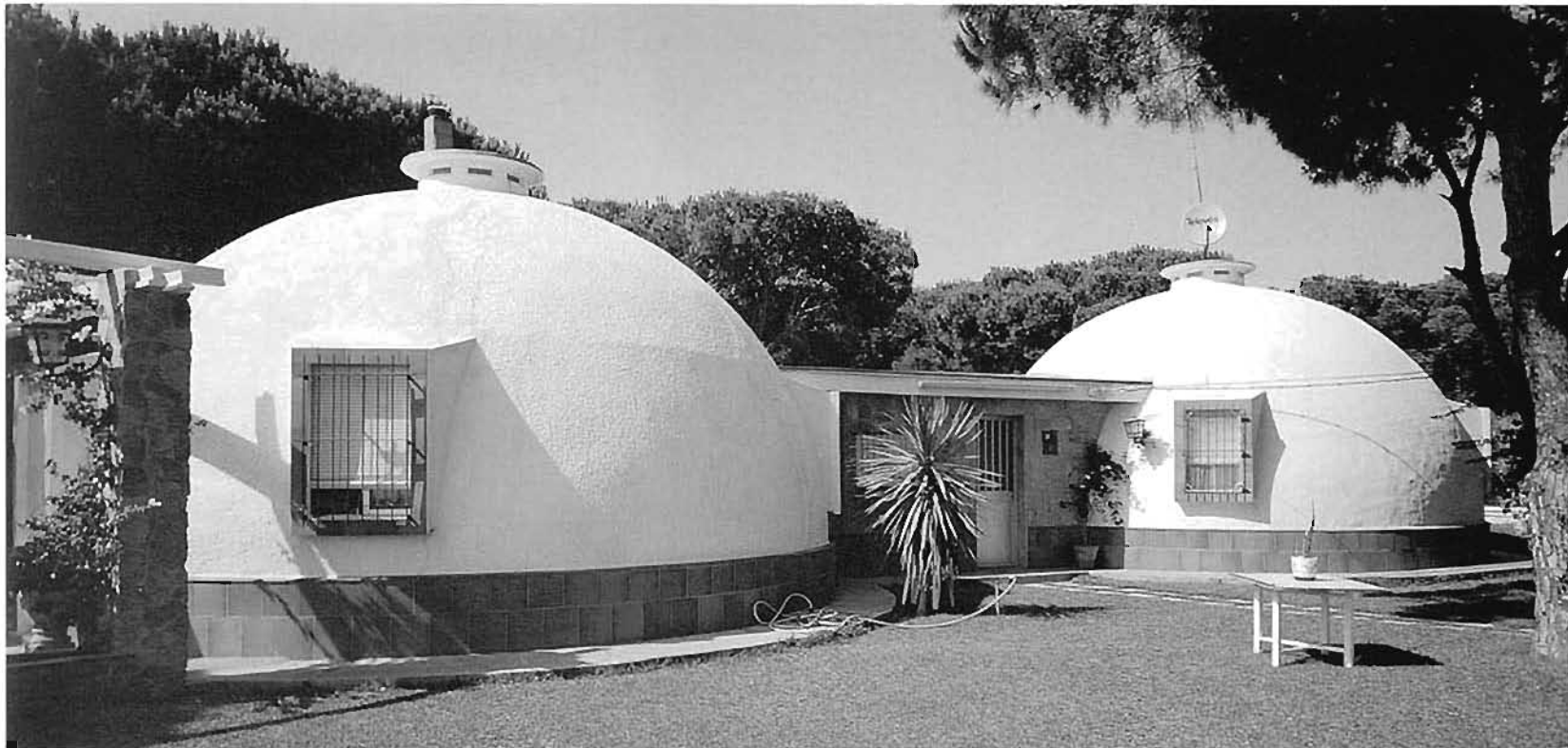


Casas del Ingeniero. Puerto Real (Cádiz)

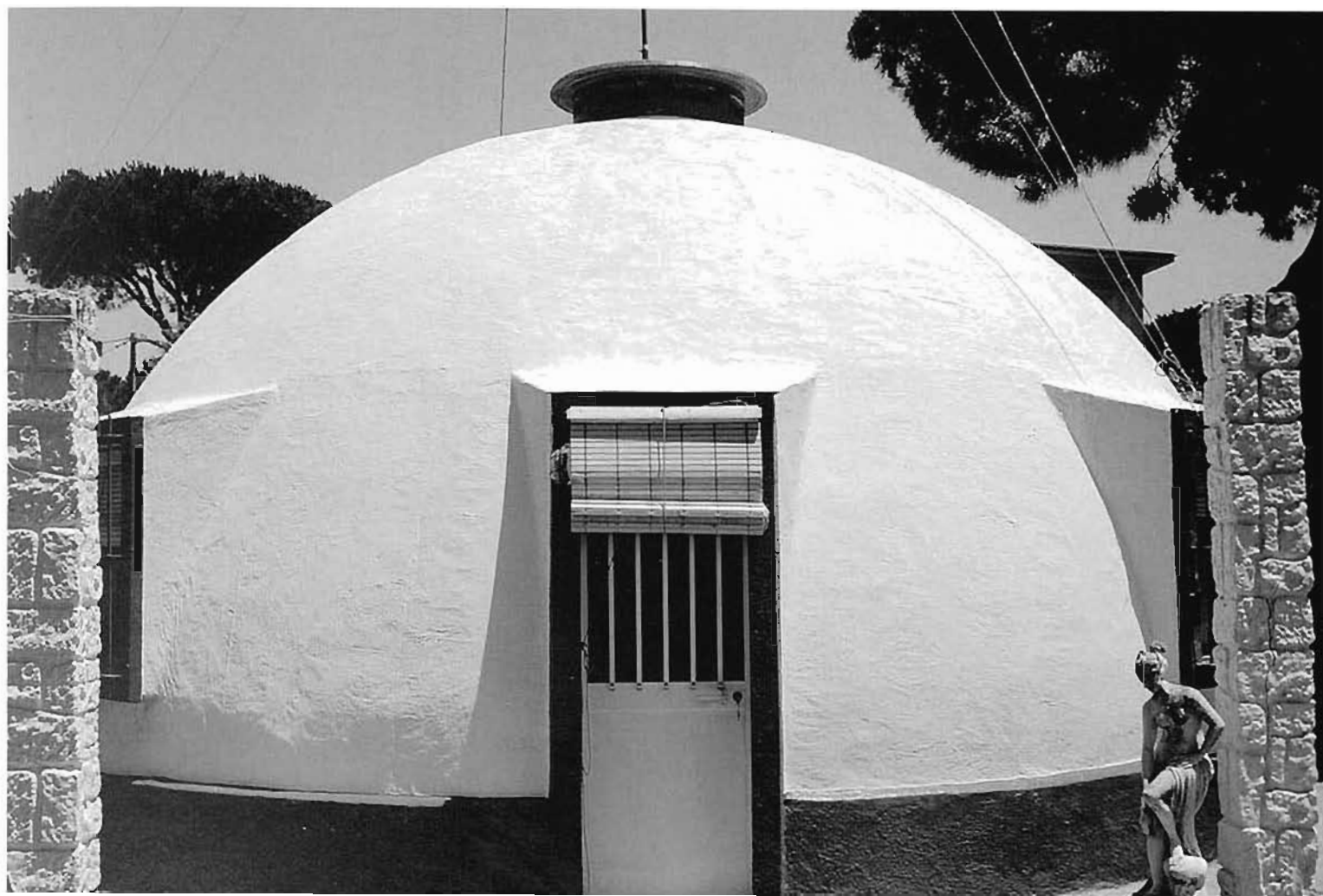
Ingeniero Luffini y Joaquín Barquín Barón | 1955 | Barrio Jarana

El sistema 'vivienda Vicam', ideado como patente industrial por el ingeniero Luffini y llevado a proyecto arquitectónico por J. Barquín y Barón, resolvía con una atrevida y rotunda forma semiesférica un programa familiar de tres dormitorios en una superficie construida de apenas cincuenta metros cuadrados. Se trata de un proyecto que se reconoce nacido desde 'el afán de resolver el problema de la vivienda digna y a la vez económica para las clases media y obrera', en una época de escasez y alto coste de materiales, y en él quedan patentes las influencias de experiencias similares de la época en torno a la vivienda aislada e industrializada, sueños como la Dymaxion House de Buckminster Fuller o la más cercana Casa CFS-2 (Casto Fernández Shaw). La forma se defendía como óptima para la evacuación del agua y el asoleo, y se resolvía constructivamente mediante una ligera lámina de ocho centímetros de hormigón armado ejecutada in situ, a la que se ensamblaban mediante colas de milano elementos como la base de unión a la cimentación, el gorro de aireación de cubierta o los huecos de puertas y ventanas, todos ellos prefabricados en taller con el mismo material. Se construyeron originalmente cinco unidades, dos de ellas unidas, en terrenos que debían ser de muy bajo coste, apenas una décima parte de la vivienda, dejando siempre libre una amplia parte del mismo a modo de corral. (RPV).









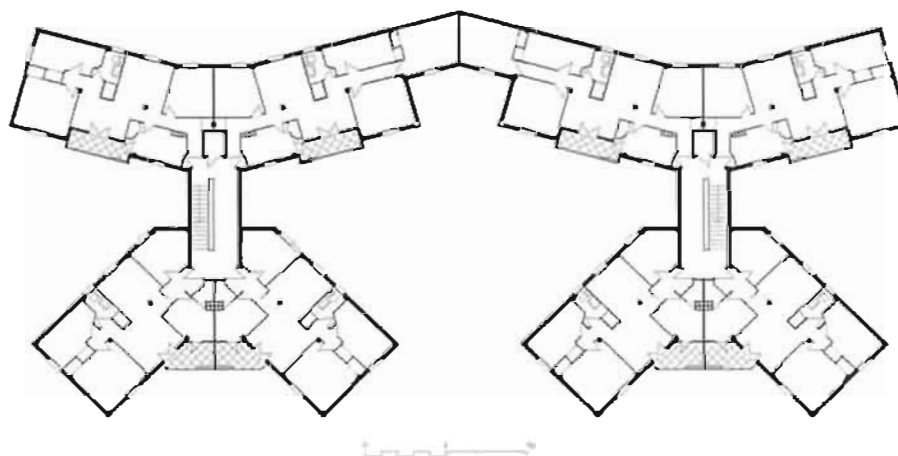
Viviendas Virgen del Carmen. Sevilla

Luis Recaséns Méndez y Queipo de Llano | 1955-1956 | c/ Rubén Darío



Conjunto de 636 viviendas, promovido por Instituto Nacional de la Vivienda y situado en el límite occidental de la ciudad. En este proyecto Luis Recaséns comenzaría a experimentar con los presupuestos que posteriormente perfeccionaría en su obra más paradigmática: el conjunto de Los Diez Mandamientos. Muchas son las coincidencias que vinculan ambos proyectos: el papel de los edificios de mayor altura que, al colonizar la franja periférica del solar, actúan como muralla de protección de los espacios interiores de la barriada; la tipología de los bloques, basada en una modificación de la planta en H, y con un ala más alta que la otra; el sistema de agregación de éstos, por parejas; la apertura de las fachadas hacia el sur y su enclaustramiento hacia el norte, etc. La principal diferencia que separa ambas experiencias estriba en la planta de las torres: la curvatura que presentan las alas de Virgen del Carmen, demuestra un interés orgánico que está ausente en Los Diez Mandamientos. Quizá por ello la fuerza expresiva de Virgen del Carmen sea mucho mayor; la curvatura de sus fachadas, la bicromía de las mismas, y los grandes vuelos que la rematan, evidencian claramente la fuerte influencia italiana, y más concretamente la del realismo arquitectónico de Ignazio Gardella. Bien es cierto que la brillantez de esta imagen acaba repercutiendo sobre las sufridas viviendas, cuya distribución queda sometida a los caprichos formales del volumen. (CGV).



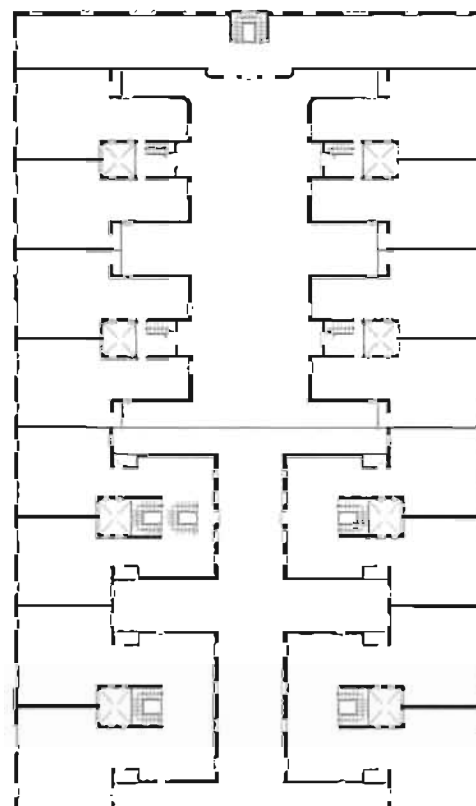


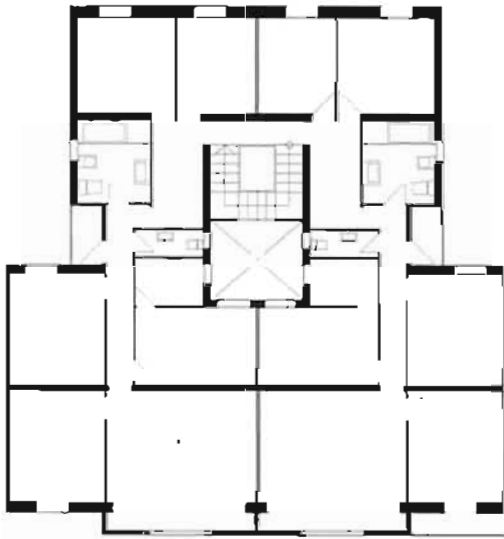


Viviendas Militares. Almería

Juan Gordillo Nieto y Miguel Niubo Monte | 1956 | c/ Alfarerías

Conjunto de 64 viviendas promovido por el Patronato de Casas Militares sobre una manzana situada en la zona obrera del ensanche decimonónico de la ciudad. A pesar de que las ordenanzas permitían una ocupación total del solar, los arquitectos optaron por distribuir la edificación en dos franjas paralelas, cada una de ellas formada por cuatro bloques adosados, y conectadas en un extremo por un bloque lineal. Esta ocupación en forma de U permitió generar un patio interior en espina, que garantizaba la ventilación trasera de las viviendas. Tan sólo cocinas y despensas se abrían a un pequeño patio de luces dispuesto en cada uno de los bloques; el resto de estancias de la vivienda ventilaba hacia la calle (salón y dormitorio), o hacia el citado patio interior (aseo y otros dos dormitorios). La férrea jerarquía militar fue trasplantada a la resolución arquitectónica del edificio: jefes, oficiales y suboficiales contaban con diferentes tipos de viviendas, las de los dos primeros grupos concentradas en bloques con entradas separadas y diferenciadas de las de los suboficiales. Por lo que respecta a la fachada, ésta traduce al exterior la distribución tipológica del interior. Sobre los planos enfoscados tan sólo destaca el acceso principal, situado en el bloque que remata la U, y dominado por un eje de simetría marcado por la caja de escaleras, y flanqueado por balconadas con remates semicirculares. Momento central de esta composición es el águila imperial franquista, que corona la puerta de acceso. (CGV).

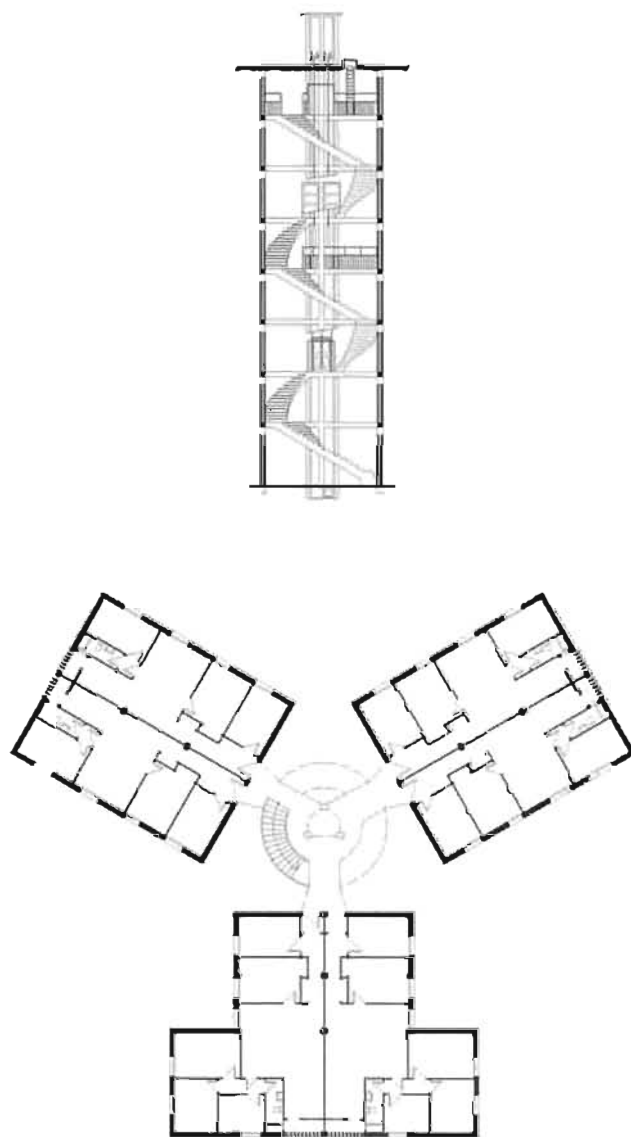


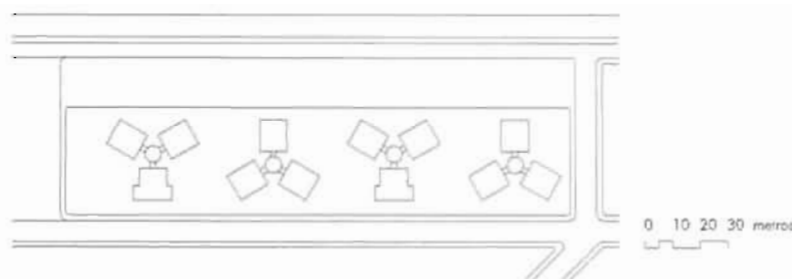


Viviendas El Caracol. Córdoba

Víctor Escribano Ucelay | 1958 | Avda. de Cádiz

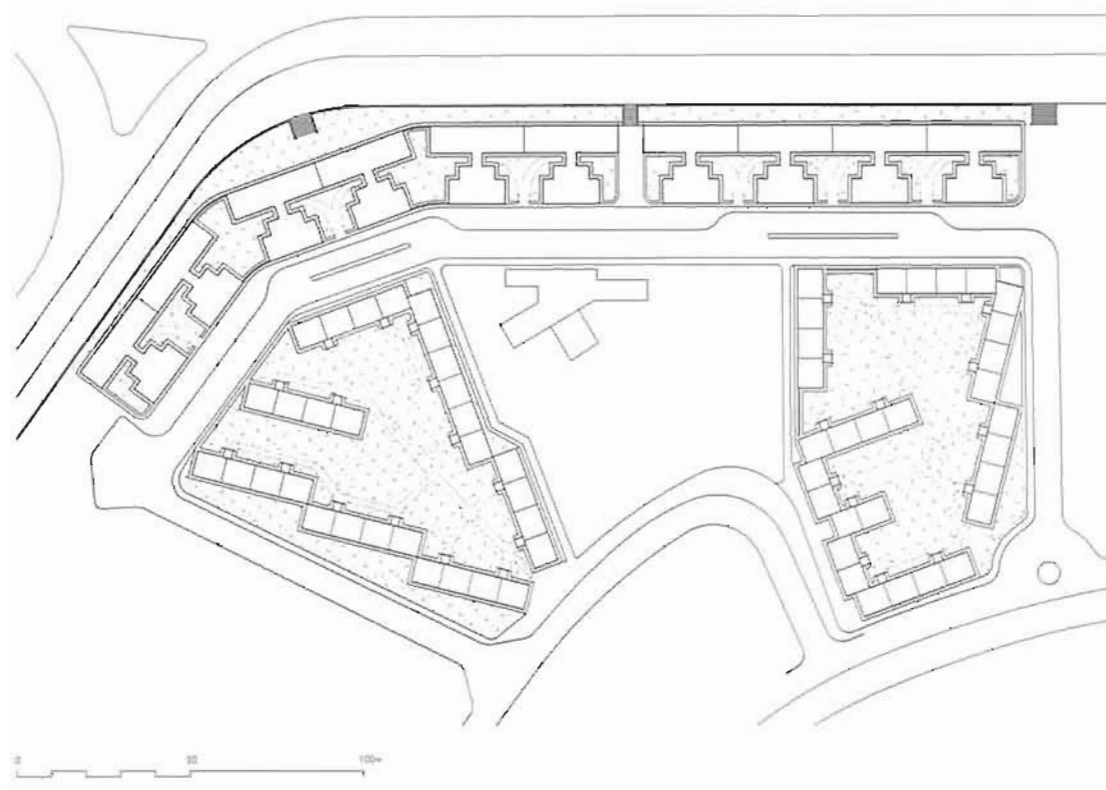
"El Caracol" es un conjunto de viviendas sociales construido por el sindicato vertical en el sector sur de Córdoba. Se trata de una sucesión de cuatro bloques intercalados entre sí, y alineados a la colindante Avenida de Cádiz. La resolución tipológica de cada uno de estos bloques es bastante original; se componen de tres cuerpos construidos dispuestos, en forma de Y, en torno a una escalera central de planta circular y, originalmente, abierta al exterior. De estos tres elementos dos tienen planta rectangular y acogen, cada uno de ellos, dos pisos de tres dormitorios; mientras que el tercero, en forma de T, cuenta con dos pisos de cinco dormitorios. Es la escalera la que determina las cotas de planta de cada uno de estos cuerpos, dependiendo del tramo de subida donde se ubiquen. Unos puentes exteriores comunican la escalera con el interior de dichos volúmenes, donde las viviendas distribuyen sus habitaciones alineadas a lo largo de un pasillo lateral, distribución forzada por la ubicación del acceso en uno de los extremos de la vivienda. Pero todos estos inconvenientes, servidumbres de la brillantez del concepto tipológico, se convierten en ventajas si atendemos a la imagen exterior del edificio, donde el juego volumétrico generado por los tres cuerpos independientes demuestra su potencial carga de valores plásticos. Una vez más la escalera de caracol, serpenteando dentro de su jaula de hormigón, vuelve a ser protagonista, en este caso la protagonista formal de toda la composición.(CGV).



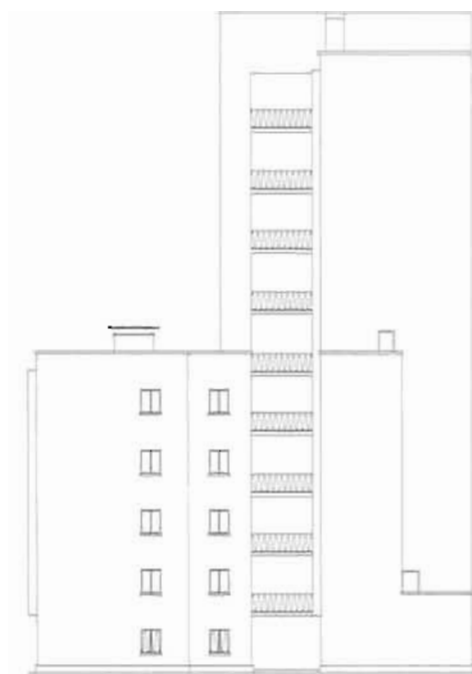


Viviendas Los Diez Mandamientos. Sevilla

Luis Recaséns Méndez y Queipo de Llano | 1958-1964 | Avda. General Merry



Las diez torres que conforman el conjunto de Los Diez Mandamientos, promovido por la Obra Sindical del Hogar, forman parte de una intervención de mucha mayor envergadura, que comprende toda la barriada de Santa Genoveva, compuesta por bloques de cuatro plantas de altura dispuestos de una manera, más o menos orgánica, sobre la zona verde. Las torres delimitan la barriada por su flanco nororiental, actuando como una pantalla de protección frente a la ciudad, que se extiende más allá. Tipológicamente, estos bloques proponen una modificación del tradicional bloque en H, al adoptar diferentes alturas en cada una de sus alas: diez hacia el norte, con una fachada muy cerrada, y cinco hacia el sur, donde predominan las terrazas. El acceso se plantea a través de un patio abierto a la fachada sur. Cada una de las torres cuenta con 30 viviendas, que oscilan entre los 81 y los 104 m², según cuenten con tres o cinco dormitorios respectivamente. La distribución interior de la planta es enormemente racional: agrupación de cámaras frías, apertura de los salones hacia el sur, si bien el ahorro de superficie predomina sobre los criterios que aconsejan separar las áreas funcionales de la vivienda en zonas de día y zonas de noche. El impacto urbano que provoca esta auténtica muralla de ladrillo pintado es impresionante; las torres asumen su condición, en aquel momento ultraperiférica, e imponen un discurso propio, coherente con la escala y el carácter de la intervención y, por ello, absolutamente ajeno al del resto de la ciudad. (CGV).







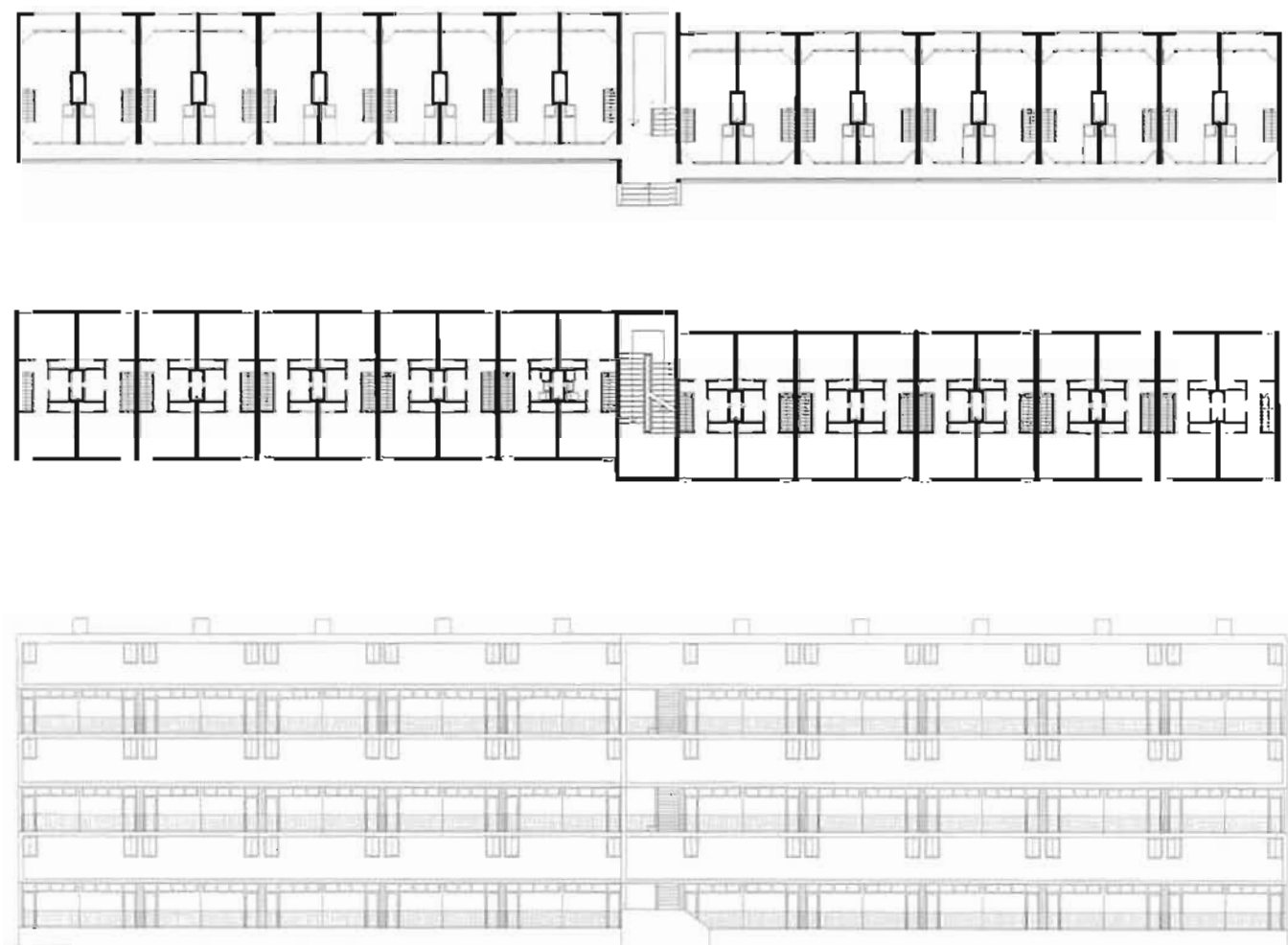
Barriada San Juan de Dios. Jerez de la Frontera (Cádiz)

José María Arangüena Clemente y Ambrosio del Valle Sáenz | 1960-1962

El solar se sitúa en la periferia sur de Jerez, sobre unas últimas lomas de la ciudad que, dominando por su altura la carretera de circunvalación, se asoman a la cercana campiña de viñedos. En él se lleva a cabo una implantación de ocho bloques lineales en doble crujía y seis plantas dispuestos de forma autónoma en la parcela, con una clara vocación de ciudad abierta, en busca de las mejores orientaciones solares y la relación con el paisaje. Para resolver el programa doméstico se investiga sobre una tipología duplex de ancho mínimo (3,25 m) que permite recoger en cada bloque sesenta viviendas distribuidas desde una galería de acceso, un espacio para la colectividad. El mínimo programa de habitación, de tan sólo dos dormitorios, cuida minuciosamente la funcionalidad y los parámetros de higiene interior, optando por la doble orientación y sirviéndose de menudos patinillos, en sustitución de los habituales *shunts*, para ventilar e iluminar las zonas húmedas, todas ellas interiores. Formalmente, la composición horizontal de los bloques, acentuada por las profundas sombras de las galerías, se ve rota por un leve quiebro en la pastilla que sirve para anunciar la presencia en su eje del potente núcleo de escaleras central, abierto hacia el doble paisaje urbano y rural. (RPV).





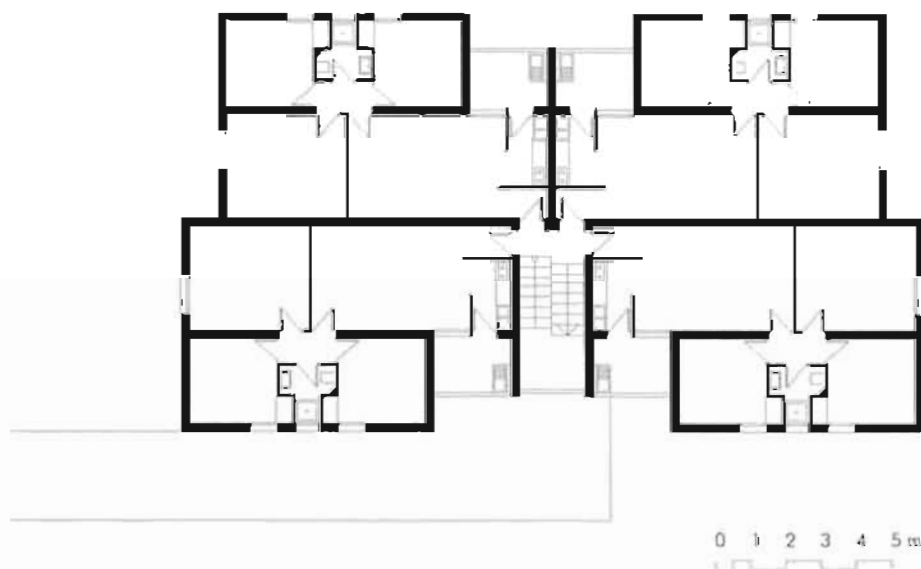


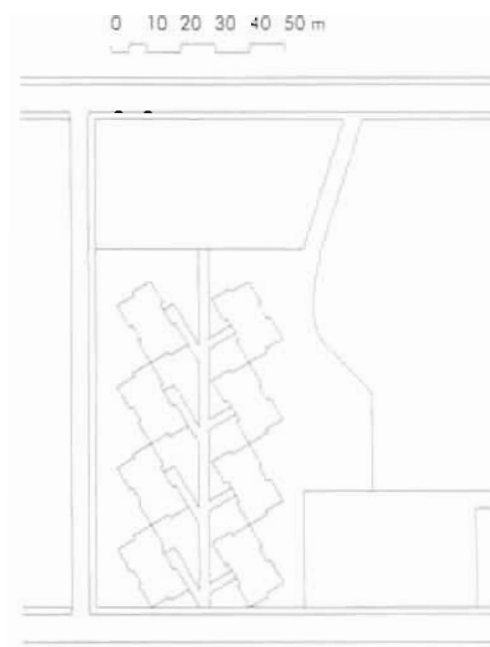


Viviendas Fundación Benéfico-Social. Córdoba

Rafael de la Hoz Arderius | 1961-1965 | Avda. de Granada

Conjunto de Viviendas ubicado en el denominado "sector sur" de Córdoba, que absorbió la extensión de la periferia de la ciudad en el margen meridional del río Guadalquivir. La espartana realidad de estos bloques de viviendas sociales contrasta con la sugerente arquitectura *International Style* que, por esa misma época, Rafael de la Hoz ensayaba en las elitistas residencias y comercios de la emergente clase media andaluza. Estas realidades contrapuestas son, sin embargo, complementarias en su carrera. En el sector sur, el arquitecto experimenta sus modelos de viviendas económicas. Imbuido en el ambiente tecnócrata del franquismo de esos años, que en 1960 había propuesto un plan industrial de construcción de viviendas, aplica a este campo su espíritu investigador, intentando trasladar a él una impronta tecnológica. Los resultados, sin embargo, evidencian el choque con la dura realidad del país; la carencia de recursos e infraestructuras condiciona la construcción de los bloques del Grupo Fundación Benéfico-Social, resueltos mediante una sucesión de muros de carga paralelos que condiciona, definitivamente, la distribución interior de las viviendas. A pesar de ello, La Hoz no renuncia a la separación de las zonas de día y de noche. Estas viviendas se distribuyen en bloques de cuatro plantas de altura dispuestos en espiga con respecto a una calle central. La imagen exterior de los mismos vuelve a remitirnos al mismo universo de escasez traducido en claves de rigor arquitectónico: cubiertas de teja a dos aguas, y planos de ladrillo visto tan sólo matizados por las bandas horizontales de los forjados y las verticales de agrupación de las ventanas. (CGV).



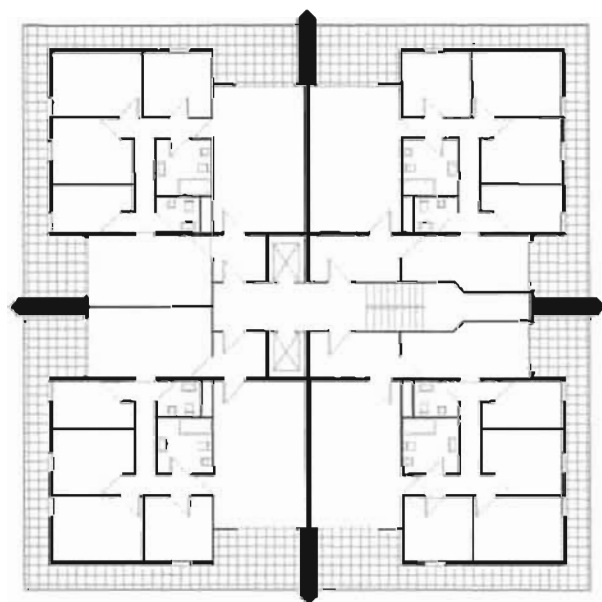


Viviendas Protegidas. Granada

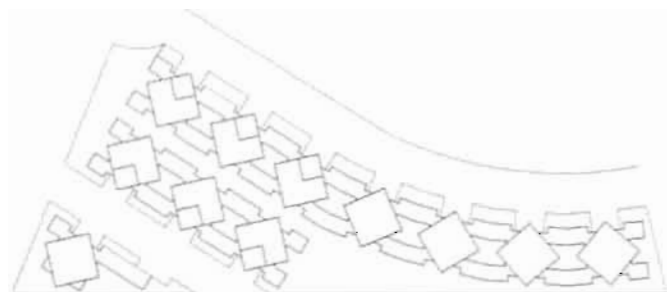
Fernando Higuera Díaz, Antonio Miró Valverde y Carlos Pfeiffer de Fórmica Corsi

1967-1969 | Avda. de América

Los autores del proyecto se adscriben en esta obra, localizada en el ensanche Este de El Zaidín, a la ya consolidada ruptura de la tiranía lineal en la vivienda moderna. Lo hacen sustituyendo la habitual pastilla en doble crujía por un conjunto articulado de volúmenes, compuesto por una serie de bloques exentos obtenidos por la repetición de los tipos residenciales en diez plantas y conectados por un basamento continuo y algunos elementos menores. La movilidad y la discontinuidad sustituyen de esta manera a la uniformidad en la imagen urbana de las viviendas, pues cada una de estas torres se va girando cuarenta y cinco grados respecto a las trazas de la ciudad, mantenidas en el basamento. Estos bloques-torre asumen un claro papel de hito, construyéndose como un potente y compacto prisma de ladrillo que se envuelve por los leves planos de las barandillas en las terrazas corridas y galerías que recorren todo su perímetro. La quiebra de volúmenes se agudiza cuando las lamas que recubren los lavaderos vuelven a romper el orden al girarse de nuevo cuarenta y cinco grados respecto al prisma del bloque. En los acabados se emplea un peculiar lenguaje de compromiso social, habitual en Higuera, recurriendo a materiales comunes, como el ladrillo, que ayudan a construir cuerpos fácilmente contextualizables e identificables por el usuario. (RPV).



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 M



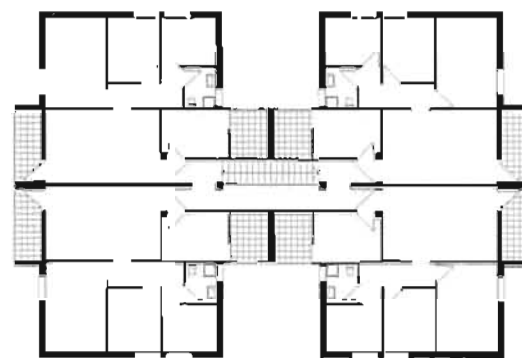




Viviendas XXV Años de Paz. Málaga

1965 | Avda. de la Hoz

Conjunto de viviendas situado en la primera periferia malagueña, más allá de la Ronda Intermedia, y, como era habitual en los polígonos de viviendas sociales de esta década, siguiendo la carretera de Cádiz (N-340) como gran eje de expansión de la ciudad. En este entorno urbano, radicalmente desestructurado, la propuesta se limita a disponer una serie de veinticinco bloques en H dentro de los límites determinados por el solar. La flexibilidad combinatoria que ofrece esta tipología (en este caso los bloques se adosan según medianeras alternadas), permite el máximo aprovechamiento del espacio disponible. En cada planta se disponen cuatro viviendas, dos en cada ala de la H, y enlazadas entre sí por el eje de ésta, donde se sitúan la escalera y los lavaderos. La distribución interior de aquéllas responde a parámetros de máxima racionalidad, lo que permite rentabilizar la escasa superficie disponible, a la vez que una lógica distribución funcional de las estancias, separadas en zonas de día y de noche. La imagen exterior de estos edificios denota una consciente renuncia a cualquier tipo de aspiración lingüística o expresiva, renuncia obligada ante los severos requisitos económicos y sociales a los que respondía esta arquitectura. La convencionalidad de esta imagen, y de las soluciones constructivas y tipológicas empleadas, convierten a esta barriada malagueña en un claro exponente de la realidad de los polígonos de viviendas andaluces de estas décadas. (CGV).



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 m



1955-1965





Las claves de lo moderno, 1955-1965: industria, turismo y clase media

La cultura de la modernización

Xavier Costa

Industria, turismo y clase media configuran los ejes según los cuales se desarrolla la modernización española durante las décadas de los años 50 y 60. Aunque en gran medida aislada políticamente y culturalmente, la sociedad española de aquellos años compartía fenómenos comunes con la cultura europea del momento. Si bien es cierto que el régimen franquista lograba taponar y ensordecir las influencias continentales, es evidente que la modernización española no puede entenderse fuera de ese contexto internacional, especialmente si consideramos que a partir de los 60, la interacción con el exterior aumenta de manera espectacular en distintos ámbitos.

Para poder examinar la transformación cultural de aquellos años, proponemos considerar tres términos claves: "modernización", "comunicación" y "privatización". Todos ellos aluden a fenómenos que se traducen en cambios en la vida cotidiana, y también en la espacialidad de este mismo periodo.

Modernización

Por modernización se entiende el conjunto de procesos de implantación de la cultura moderna en amplios estratos sociales, una implantación que se produce especialmente al nivel de lo cotidiano. En el contexto europeo, sólo puede hablarse de un verdadero proceso de modernización a partir de los años 50, cuando la denominada "estética de la abundancia" y la progresiva americanización que desató el plan Marshall condujeron a la emergencia de la cultura de las "clases medias" en el sentido actual del término.

La modernización es un proceso construido a partir de ciclos económicos y sociales que se mueven a distintas velocidades en distintos momentos. Se puede considerar que la modernización se inició en Norteamérica a un ritmo

lento desde inicios de siglo, para luego llegar a Europa de manera acelerada a partir de los años 50. En Europa, los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial propiciaron un deseo generalizado de nuevas formas de vida ayudadas por procesos de modernización que eran impulsados por las estructuras estatales en los países de la Europa occidental.

En Europa, la modernización condujo la transición desde sociedades eminentemente rurales, basadas en el colonialismo como modelo económico y cultural de relación con el exterior, hacia sociedades eminentemente urbanas. Henri Lefebvre, en sus estudios sobre la vida cotidiana, ha descrito el impacto súbito del plan Marshall y sus consecuencias para los entornos cotidianos de los europeos: la omnipresencia de los nuevos bienes de consumo domésticos, la aparición de los frigoríficos, una nueva cultura visual basada en los medios de comunicación y la publicidad, la progresiva generalización del automóvil.

La promesa de la modernización era la de la igualdad. "La modernización es igualitaria porque contiene la teoría de la convergencia espacial y temporal: todas las sociedades acabarán por parecerse a la nuestra, todas llegarán tarde o temprano al mismo estadio o al mismo nivel. La modernización promete un mundo en el que los conflictos de clase sean cosa del pasado, sean "limpiados" en un inmenso esfuerzo higienista hecho posible por los nuevos niveles de abundancia y de distribución equitativa.

Comunicación

Como ha mostrado el estudio de Kristin Ross sobre la modernización en la Francia de los años 50 y 60, el término "comunicación" apareció en esos años como un término relativo no sólo a las nuevas tecnologías de la información, sino también a un nuevo concepto de relación espacial en arquitectura, refiriéndose a la noción de fluidez en los interiores de los edificios de estos años, una fluidez que evocaba otras nociones como la de espontaneidad, reciprocidad.

dad, contigüidad... La comunicación apunta unas formas de relación distintas, pero a la vez esboza un nuevo deseo de espacialidad. La comunicación se basa en la movilidad, en la fluidez, unas características que llegan a su grado máximo en la "euforia dinámica" del automóvil.

Jean Baudrillard señala en *Le système des objets* que la antigua obsesión por el orden y la limpieza en el entorno doméstico es sustituido por la obsesión comunicativa: "todo debe comunicar". Como indica Baudrillard, es en el entorno doméstico y en el nuevo fenómeno del automóvil donde se detectan los cambios en la cultura material y espacial de la época. El automóvil, "centro de una nueva subjetividad" en palabras del sociólogo francés, propone la movilidad y una nueva relación con el espacio. El automóvil propiciará, entre otras cosas, la experiencia del "week-end", las segundas residencias, y el turismo de masas.

La versión europea del fordismo, de la celebración de la producción en serie, de su popularización, y de la expresión de las nuevas clases medias, reside en el automóvil. El automóvil se convierte en el emblema de una industrialización que extiende por todas las partes del país. En el ámbito español, los modelos populares de Seat en los años 60 definieron de manera rotunda este nuevo status del bien de consumo que resultaba de la producción fordista.

Los nuevos mass-media, como el cine, tienden a celebrar esta emergencia de una cultura del automóvil como objeto y como experiencia. En 1962, Dino Risi dirige el film *Il Sorpasso*, que celebra la imagen de Vittorio Gassman conduciendo a toda velocidad por una Roma vacía de tráfico, dejando atrás todo tipo de monumentos que, ahora más que nunca, parecen lastrados por su propia materialidad. Cinco años más tarde, en la célebre *Playtime*, Jacques Tati centra el tema de su película en los automóviles, su omnipresencia en la ciudad, sus coreografías colectivas y los ritmos sincopados de sus atascos.

Privatización

"Privatización", en la terminología propuesta por Henri Lefebvre y Cornelius Castoriadis en esos años, designa el fenómeno del "repliegue" o retiro hacia los espacios domésticos por parte de una nueva clase media que se caracteriza por su progresiva despolitización. La privatización resulta de la progresiva separación entre las esferas de actividad, especialmente la segregación entre vida doméstica y trabajo. La privatización resulta en una progresiva destrucción de la socialización política de los ciudadanos, transformando el espacio doméstico en un espacio de consumo.

Las imágenes contemporáneas de un Richard Hamilton, un Edoardo Paolozzi o de otros componentes del Independent Group británico, suelen mostrar imágenes de interiores domésticos atiborrados de gadgets, electrodomésticos, y todo tipo de iconos, mensajes publicitarios, slogans... En el interior doméstico se encuentra todo, no es necesario ningún espacio público cuando el consume se puede "privatizar" por completo. En el mismo contexto, Lawrence Alloway acuñaba en 1959 el término "estética de la abundancia" (caracterizada por la diversidad de estilos y la movilidad del consumo) para designar esta nueva cultura privatizadora y volcada al consumo, una cultura propia de la sociedad posindustrial que Alloway se esforzaba por interpretar.

Arquitecturas

A partir de estos términos clave, podemos retornar a la arquitectura de la industria, el turismo y la habitación en el contexto español de estos años. La introducción de la industria por todo el territorio permite efectuar una verdadera "modernización", es decir una aplicación universal de las nuevas pautas de cotidianidad. Las factorías y bodegas que aquí se documentan reflejan la presencia de una arquitectura culta y en contacto con el hacer internacional para ser aplicada a programas industriales. Pero si esta arquitectura industrial supone la ampliación de unos procesos ya iniciados con anterioridad, el fenómeno

más importante de estos años consiste en la emergencia de un turismo de masas que habrá de transformar el paisaje y el urbanismo de amplias zonas españolas.

Como ha señalado Manuel Gausa escribiendo acerca del turismo, "la fuerte expresividad y el carácter a menudo experimental de sus arquitecturas, la vertiente estratégica de su implantación, su dimensión territorial, la constante necesidad de un reciclaje edilicio, urbanístico y medioambiental para un paisaje conflictivo pero al mismo tiempo vital" son algunos de sus trazos más significativos. La arquitectura del turismo nos habla con elocuencia de los procesos de modernización, comunicación y privatización a los que nos hemos referido. Por un lado, la arquitectura del turismo supone una extensión de los parámetros modernos (y de arquitectura del movimiento moderno) a esferas mucho más amplias y vinculadas al consumo. Por otro, la espacialidad del turismo es plenamente "comunicativa", no sólo por sus propuestas formales sino también por el carácter de movilidad y de transitoriedad que la ocupación turística implica. Por último, puede decirse del turismo que, aunque se trate de un fenómeno masivo, siempre depende de una tendencia a la "privatización" que le resta cualquier significación colectiva en un sentido pleno.

Las arquitecturas del turismo, ya se trate de complejos hoteleros o bien de ciudades de vacaciones, inauguran problemáticas importantes de implantación paisajística, de resolución tipológica, y en última instancia de concebir una espacialidad del ocio y dirigida a nuevos programas de actividad. Es éste un episodio de la arquitectura moderna de masas que demanda una mayor atención y estudio por sus impactos en la cotidianidad contemporánea.

En último lugar, la arquitectura doméstica de este periodo debe interpretarse también según las claves expuestas. Más que en la vivienda colectiva, que tiende a continuar estudios tipológicos y resoluciones formales ya investigadas con anterioridad, es seguramente en la vivienda unifamiliar donde se producen más claramente las traducciones espaciales de la nueva cultura de la época. Ejemplos como los del Chalet Canals de Rafael de la Hoz o de la Casa Lange de

Robert Mosher resultan ser especialmente adecuadas para esta interpretación. En ambas parece darse esta cualidad de vivienda aislada del entorno urbano, de hábitat-retiro en el que refugiarse según los procesos de "privatización" mencionados. En ambas se da una elegante aplicación de la arquitectura moderna entendida ya en una fase de "modernización" más divulgativa que propositiva, más comunicativa que fundacional.

En estas distintas esferas y a través también de obras distintas puede seguirse el hilo conductor de unos parámetros que, desde la distancia que nos proporciona el fin de siglo, podemos ya detectar como determinantes de la época. Es debido a esta distancia que resulta especialmente útil acudir a los diagnósticos más incisivos –los de Lefebvre, Baudrillard, Touraine– de la cultura europea de estas décadas para poder dibujar el trasfondo de una arquitectura todavía por interpretar en su complejidad.

Referencias:

JÉAN BAUDRILLARD, *Le Système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.

MANUEL GAUSA, "El espacio turístico: paisaje al límite". En *Arquitectura del Movimiento Moderno, 1925-1965: Registro Docomomo Ibérico*. Barcelona: Fundación Mies van der Rohe / ACTAR, 1996.

HENRI LEFEBVRE, *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris: Gallimard, 1968.

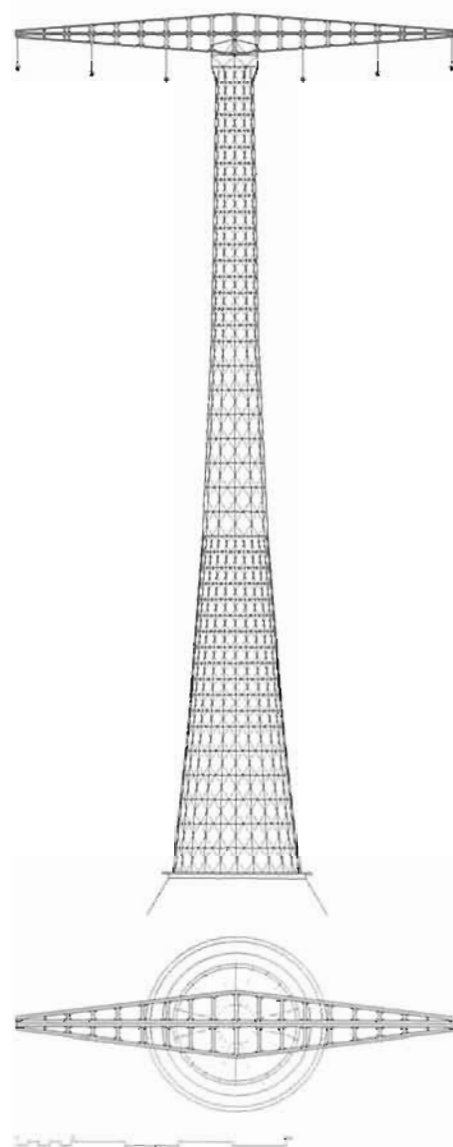
KRISTIN ROSS, *FAST CARS, CLEAN BODIES*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.

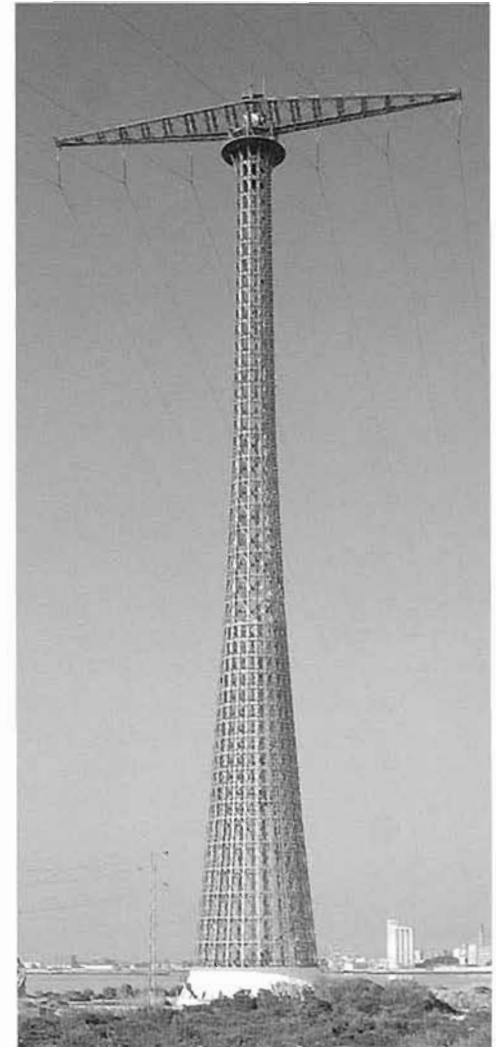
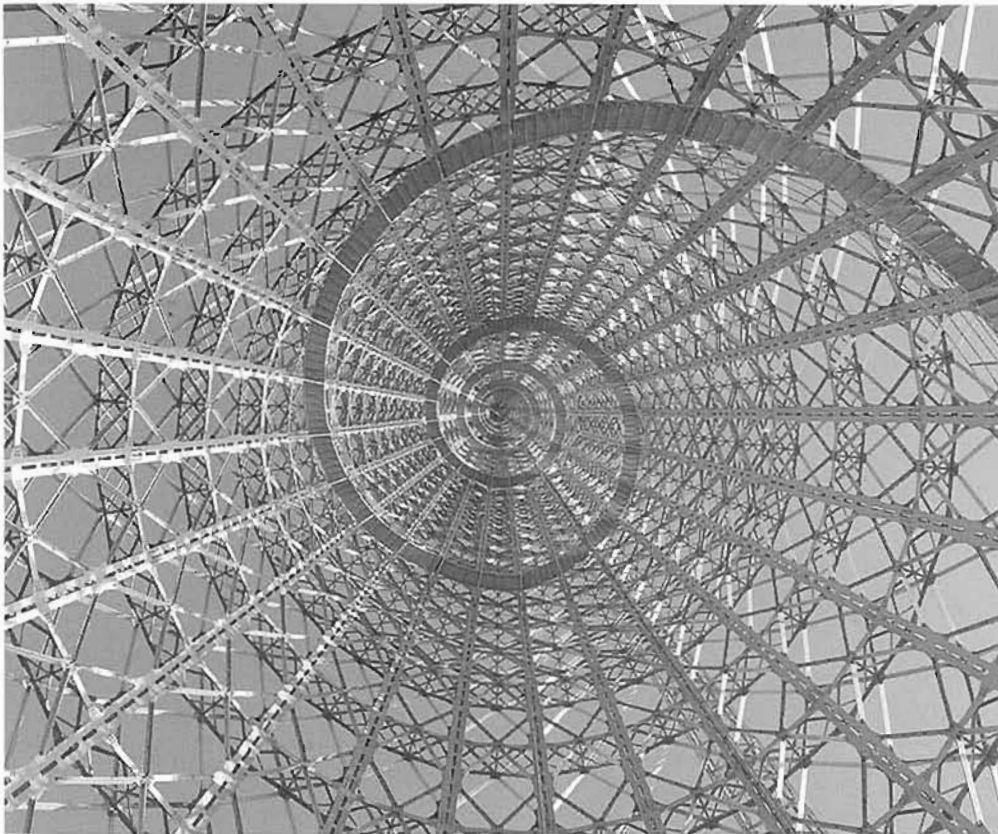
ALAIN TOURAINE, *La société postindustrielle*. Paris: Denoît, 1969.

Torres de la Luz. Puerto Real (Cádiz)

M. Toscano | 1955 | Puntales y Matagorda

Junto a los puentes-grúa de Astilleros, otra impactante imagen de construcción industrial, estas dos torres eléctricas gemelas dan cuerpo a la puerta de la ciudad desde la tierra firme, llegando a convertirse en inevitable referencia del perfil territorial de una ciudad milenaria. Responden a un diseño del ingeniero italiano Toscano, estando cada una de ellas constituida por un mástil de 150 m de altura coronado por una cruceta. Construidas con una estructura metálica de impecable diseño y ejecución, tienen la función de soportar una catenaria de cables eléctricos de 1600 m. sobre la embocadura del saco interior de la Bahía de Cádiz, desde Trocadero a Puntales. Fueron adquiridas por el I.N.I. al E.N.I. italiano, que las fabricó en paralelo a las que esta institución colocaría en el estrecho de Messina, siendo, junto a éstas, de 220 m, las torres eléctricas de mayor altura en el mundo. Su forma exterior viene dada por el desarrollo en vertical de una forma circular que origina un mástil metálico troncocónico con leve curvatura. Éste arranca en la base con un diámetro de 20,70 m para morir en 6 m en su punto más elevado, donde se articula el travesaño horizontal que sustenta las catenarias. En el interior encontramos un espacio dinámico, en el que el desarrollo en espiral de la escalera, que asciende a la cumbre adosándose a la pared exterior de la celosía metálica, crea un juego formal de gran interés gracias a su continuidad de apariencia ilimitada. Por otra parte, su reciente iluminación ha contribuido a acentuar el carácter de hito territorial que han alcanzado estos cuidados elementos ingenieriles (RPV).

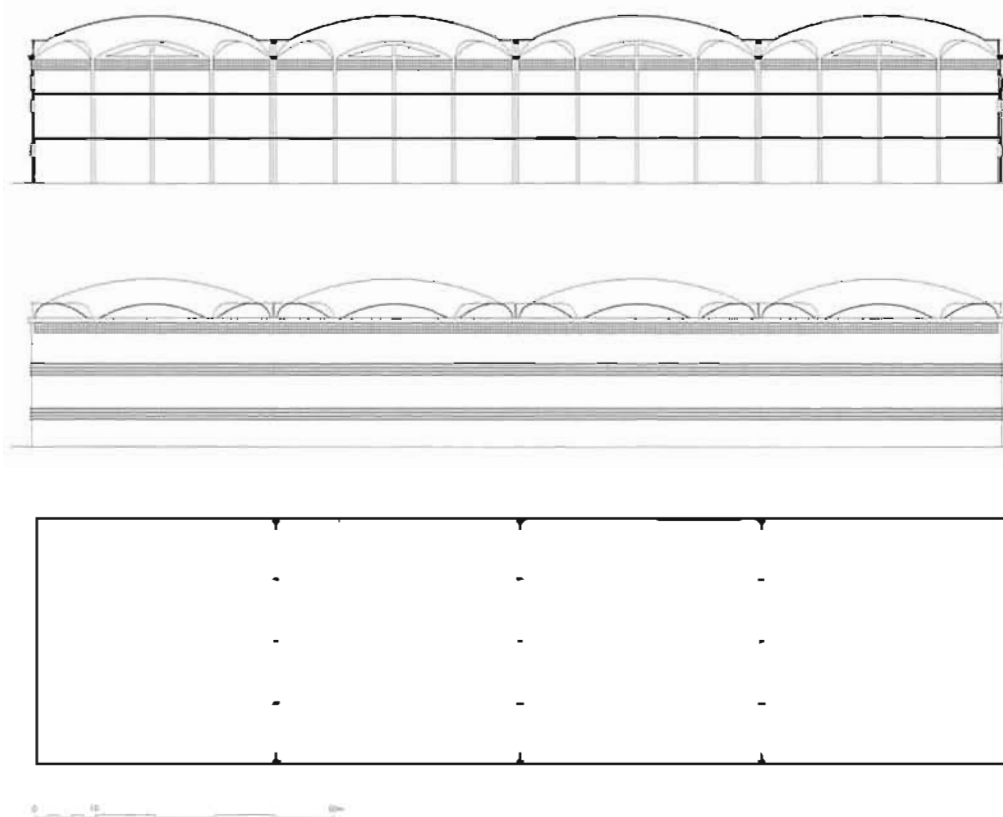




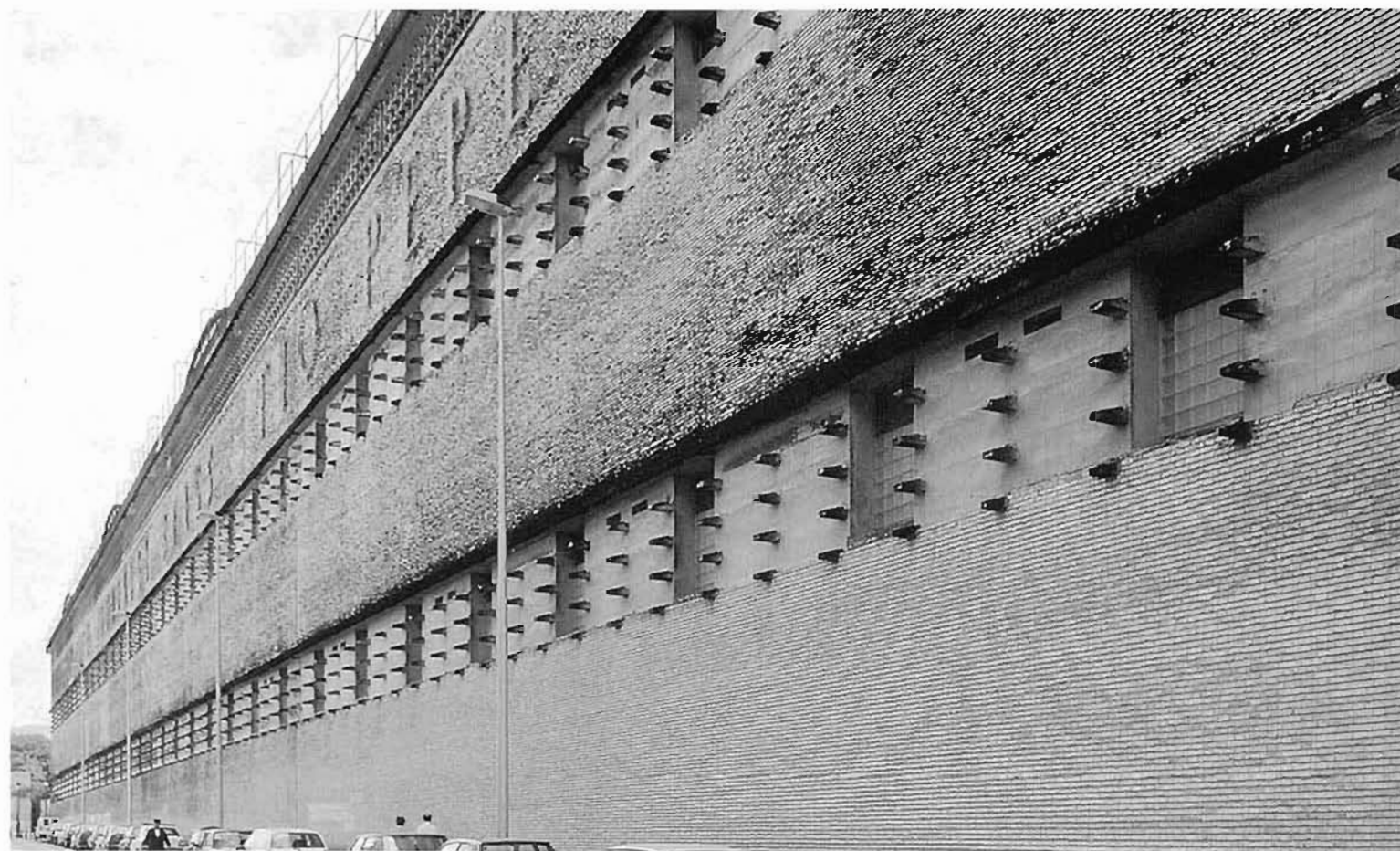
Bodegas Tío Pepe. Jerez de la Frontera (Cádiz)

Eduardo Torroja Miret y Fernando de la Cuadra e Irizar | 1960-1963 | c/ Manuel M^a González

La consolidación en la arquitectura bodeguera de la comarca del Jerez del tipo de bodega catedral del XIX, había supuesto la renuncia a especulaciones técnicas o estéticas en aras de la bondad de la producción. En este marco, Torroja recibe el encargo en 1960, por parte de Gonzalez Byass, empresa que encabeza la renovación comercial del sector, de construir una bodega de crianza y almacenaje de gran cabida, ubicada en la ladera sur de la ciudad. Las obras se empezaron poco después de su muerte, y supusieron la renovada apuesta por nuevos sistemas constructivos como la cimentación por pilotaje o técnicas poco habituales en la comarca como las cúpulas de hormigón armado. Está compuesta por cuatro módulos cuadrados de 42 por 42 metros y tres pisos cada uno, unidos en forma de nave rectangular bajo las cúpulas. En proyecto, el problema de la adecuación al borde de la lámina de hormigón se resolvió de manera diferente a la planteada en Algeciras, recurriendo a un modelo similar al empleado en el Auditorio de Sahagún por Félix Candela, con apoyos puntuales en soportes radiales, pero la dirección llevó a la solución del mercado algecireño, en base a ocho superficies cilíndricas abiertas por las que, inicialmente, debería circular el aire de la bodega. La composición acentúa la horizontalidad de la pieza de la nave utilizando recursos como la continuidad de los huecos y la introducción de *brise-soleil* de hormigón en los mismos. Los materiales se emplean de acuerdo con la rotundidad del proyecto: ladrillo visto en los paños de cerramiento, hormigón visto, celosías de hormigón y pavés. (RPV).



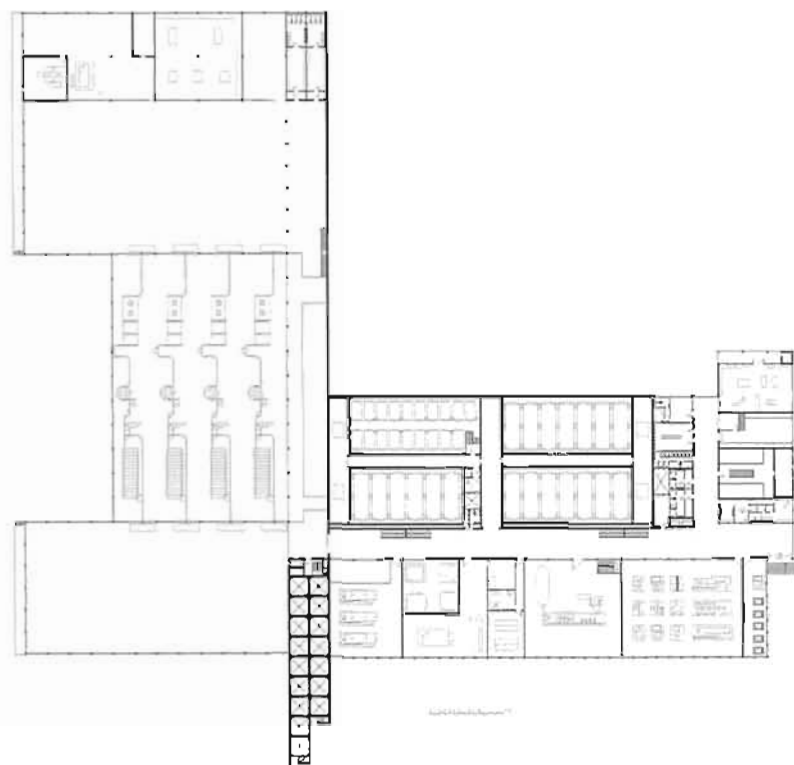






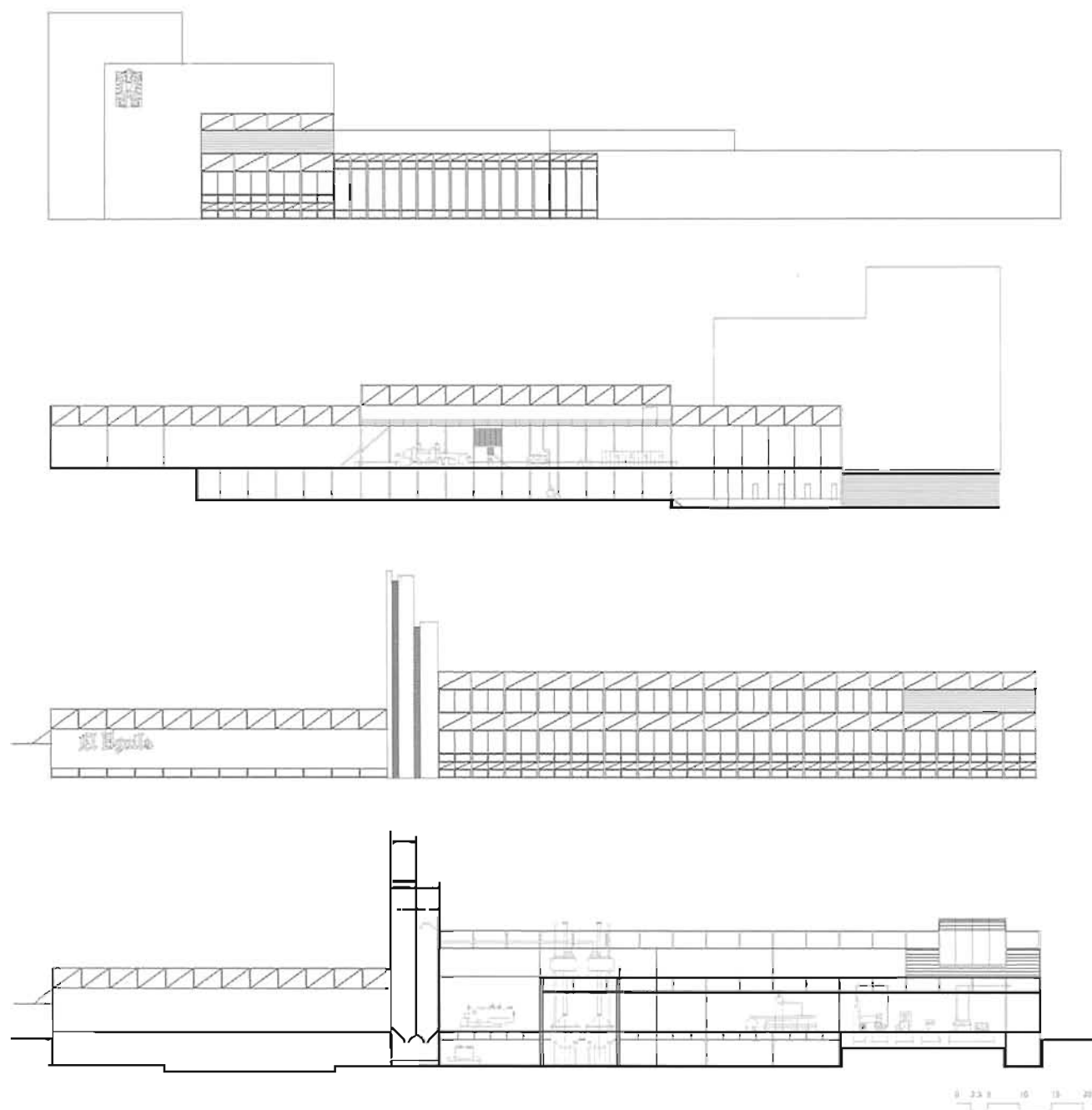
Fábrica de Cervezas El Águila. Córdoba

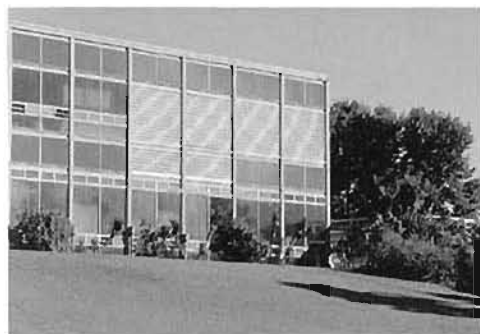
Rafael de la Hoz Arderius y Gerardo Olivares James | 1962 | Ctra. N-IV. Pgo. Industrial las Quemadas



El progreso y el cambio tecnológico representan la nueva imagen de una arquitectura optimista en la fábrica de cervezas El Águila, un claro exponente de la confianza tecnológica que para la sociedad española de los últimos años cincuenta supone el Plan de Estabilización y el nuevo marco de relaciones internacionales. En ella se dan cita referencias históricas, nuevas tecnologías y un rotundo planteamiento formal, configurando un proyecto concebido desde la más clara vocación funcional, ya que la disposición de las piezas es directamente deudora del carácter industrial de esta arquitectura, articulando un programa que plasma literalmente y sin complejos el sencillo esquema de funcionamiento que guía el proceso productivo. La vocación de apertura internacional queda patente en la clara referencia a instalaciones similares nórdicas, mientras que el espíritu tecnológico se muestra evidente en la concepción estructural y constructiva del edificio, en el que de la Hoz recurre al muro cortina, a renovados y optimizados sistemas de estructura metálica o modernas instalaciones que serpentean a la vista por el interior de las naves, como materiales y técnicas propios de estas nuevas tecnologías. En definitiva, la adscripción de este edificio a las pautas más evidentes del estilo internacional no resultan gratuitas ni amaneradas, responden a una apreciable claridad de conceptos y buen hacer constructivo, apoyados por una rotunda lógica funcional. (RPV).



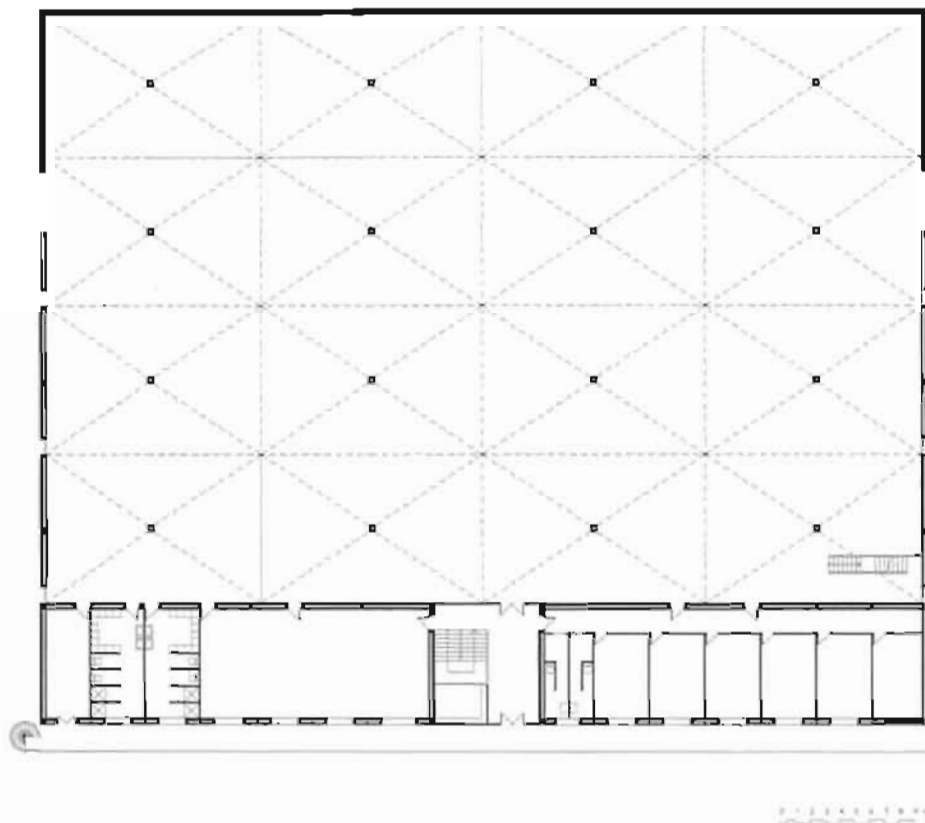


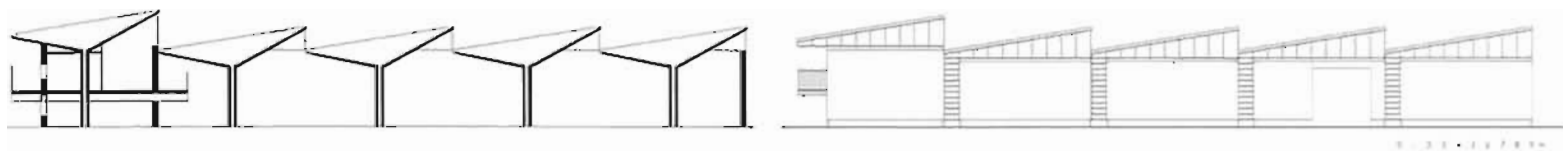


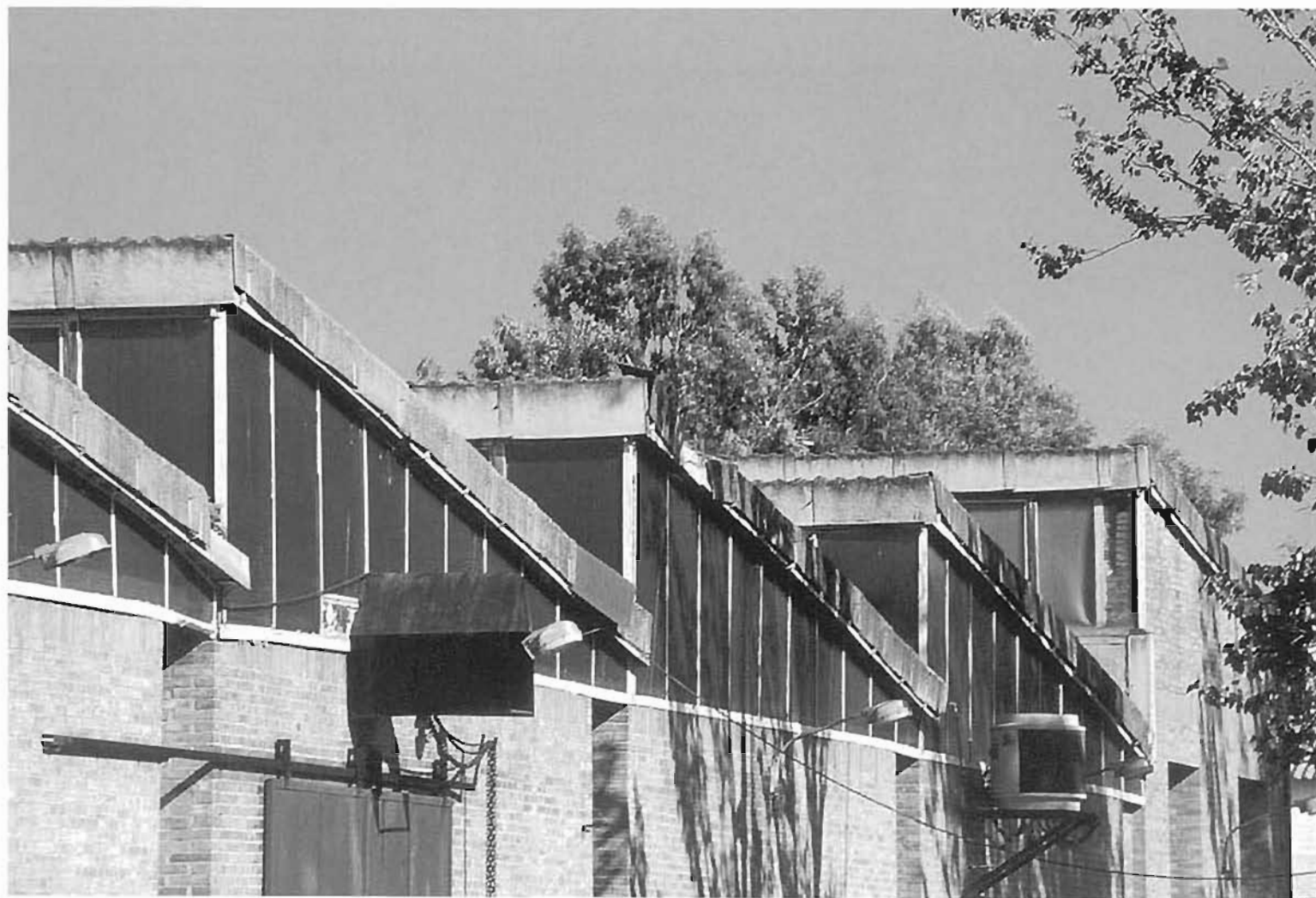
Fábrica Tecosa. La Carolina (Jaén)

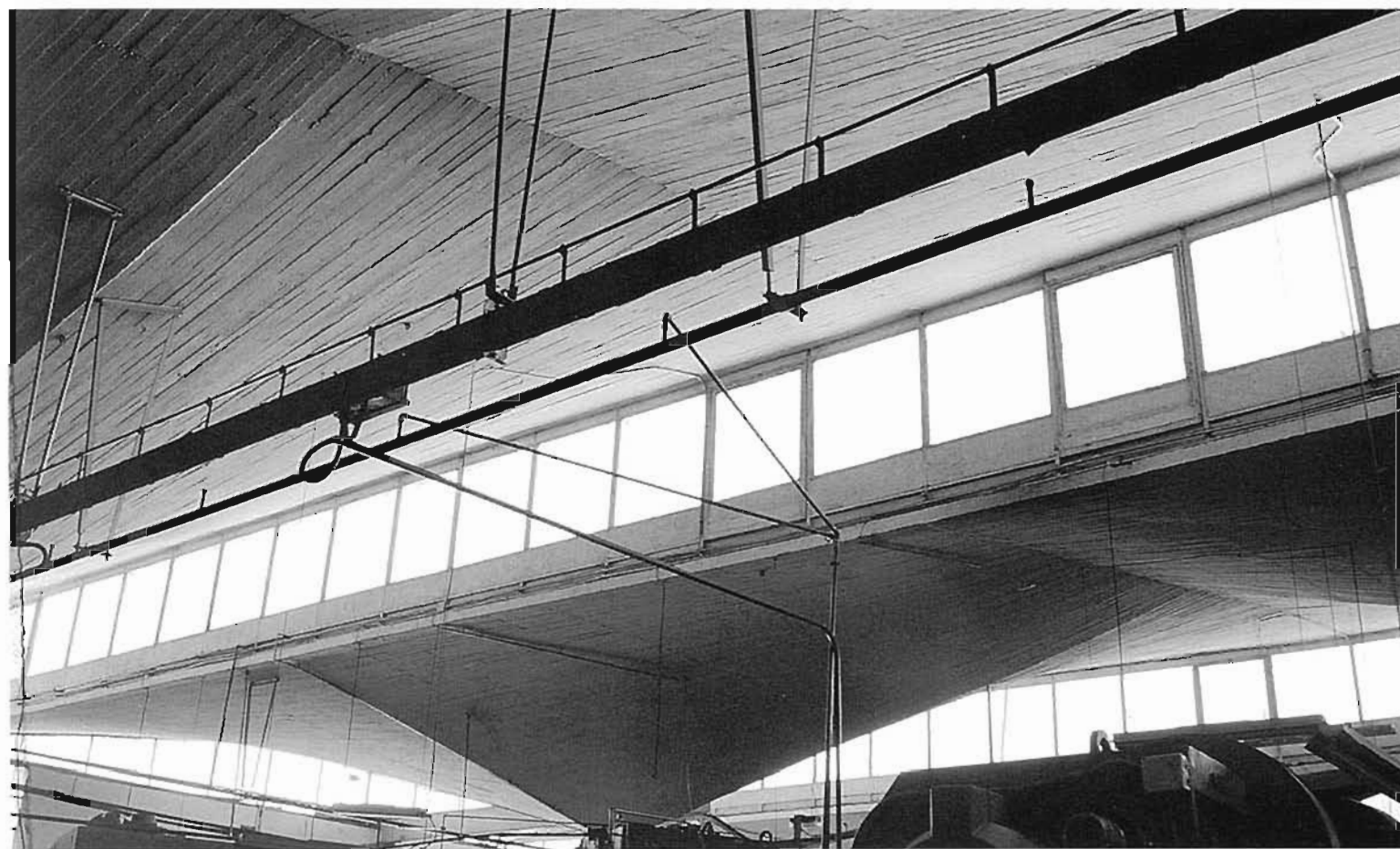
Fernando Higuera Díaz | 1966-1967 | Ctra. N-IV

El uso de un elemento estructural base, el paraboloide hiperbólico de hormigón armado con cabeza inclinada, constituye la inesperada clave generadora del proyecto, un asentamiento fabril de cinco naves cuyo aspecto exterior, tanto por el material empleado (fábrica de ladrillo) como por la disposición de las naves (adosadas con aparentes cubiertas en diente de sierra) apenas permite adivinar la peculiar espacialidad del edificio. El paraboloide hiperbólico, una solución bastante habitual en esta fecha, permite a Higuera resolver en un único elemento estructura, cubrición, iluminación y desagües: sus planos inclinados de hormigón, a modo de enormes ménsulas sobre los estilizados soportes, rompen la linealidad de las naves al cubrirlas en múltiples quiebros; los lucernarios lineales que se encajan entre líneas de paraboloides contiguos derraman la luz sobre la superficie alabeada de éstos, destacando la textura del encofrado de pequeñas tablas; por último, sus superficies cóncavas recogen las aguas para hacerlas discurrir por bajantes embutidos en el interior de los soportes. La nave de fachada, que alberga el cuerpo de oficinas y administración de la industria, en dos plantas, ofrece una galería continua al interior de la nave y al exterior otra galería volada, a la que asoman ligeramente los paraboloides, mientras la escalera metálica del acceso principal se convierte en protagonista de la composición, en un gesto de inequívoca filiación vanguardista. (RPV).







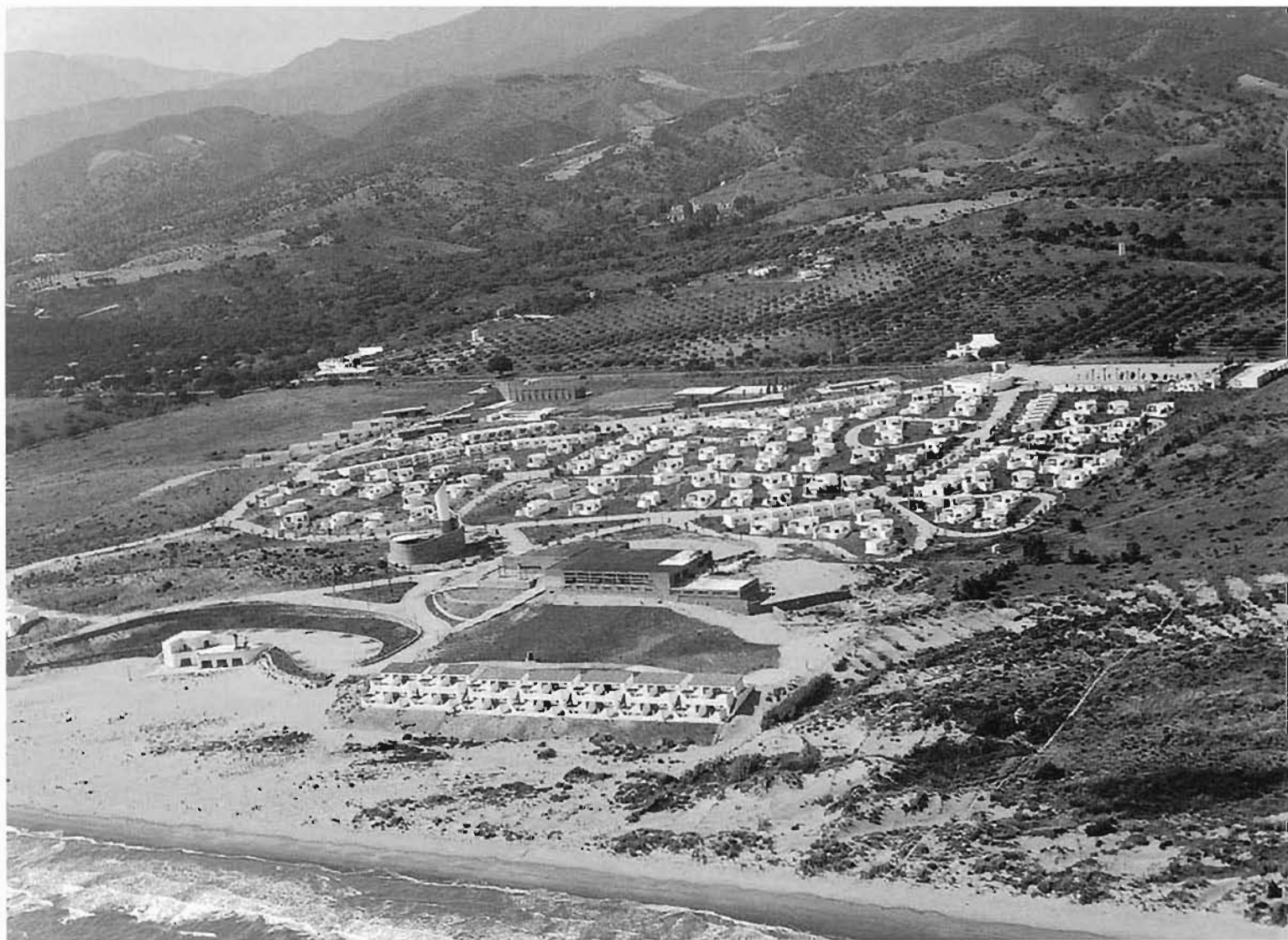


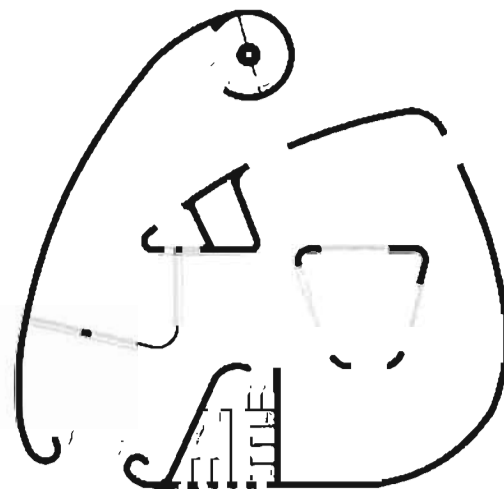
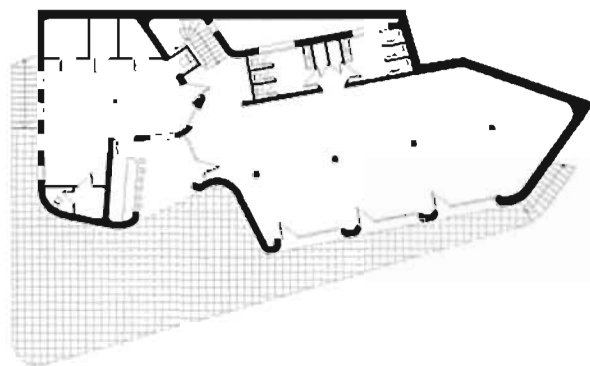
Ciudad Sindical de Vacaciones. Marbella (Málaga)

Manuel Aymerich Amadiós y Ángel Cadarso del Pueyo | 1956-1963 | Ctra. N-340, Km. 197

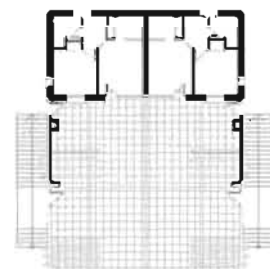
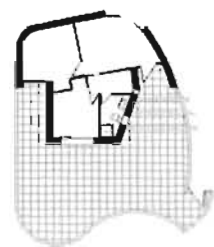


Complejo vacacional ubicado a pie de playa, y compuesto por 199 viviendas distribuidas en forma de ciudad-jardín. Promovido por la Obra Sindical de Educación y Descanso, se trata de un claro exponente de la incipiente política desarrollista del régimen aplicada, en clave turística, a la Costa del Sol. Existen cuatro tipos de viviendas, exentas y adosadas, pero todas reflejan un mismo interés por las formas orgánicas y por las imágenes de la arquitectura popular mediterránea. Así, las espectaculares y sensuales formas curvas de las plantas, con su discurso casi biológico, se complementan con las secuencias espaciales que conjugan patios ajardinados con interiores que se protegen del excesivo soleamiento exterior. Finalmente, son las texturas y los acabados los que acaban de definir su marcada impronta neopopular: revocos a la tirolesa pintados en blanco, suelos de barro, pérgolas de madera, etc. En la franja más cercana a la playa se concentran los edificios públicos, que convierten a este complejo vacacional en una especie de población residencial casi autónoma del exterior. Las mismas premisas formales que sirvieron para definir las viviendas son retomadas aquí para construir la recepción, el restaurante, las tiendas, el centro médico o la iglesia. En este último caso, el neopopulismo arquitectónico asume un extraño carácter, casi monumental, con el que se intenta subrayar la funcionalidad simbólica del edificio, el verdadero, y paradójico, hito referencial de esta ciudad de vacaciones situada a escasos metros de Marbella. (CGV).





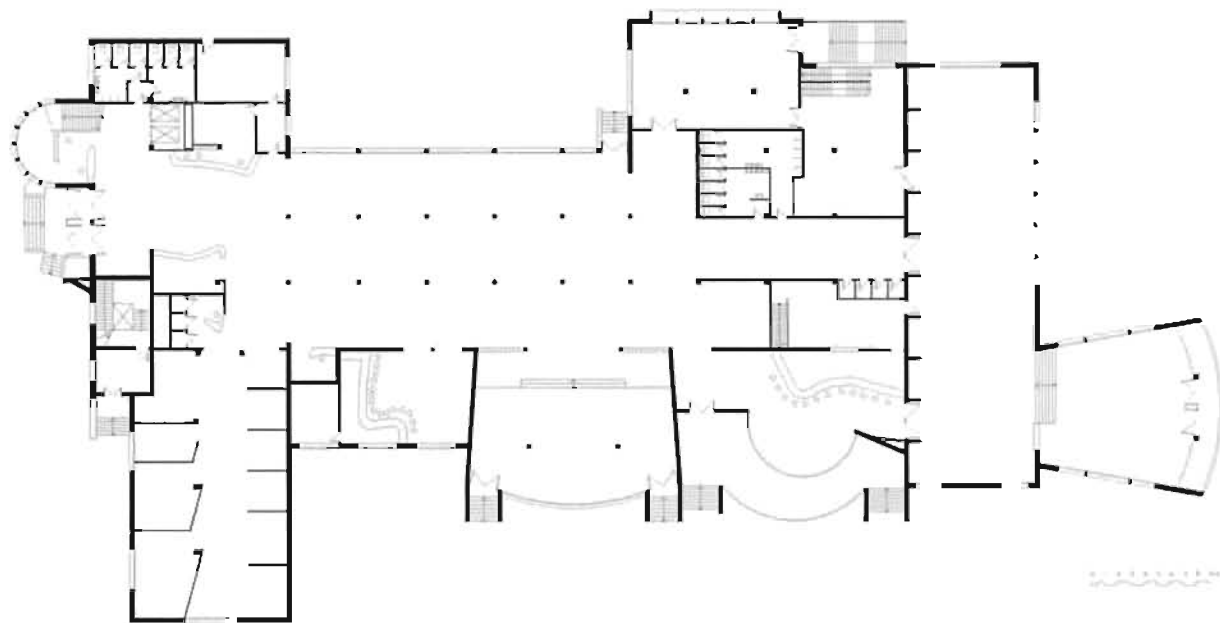






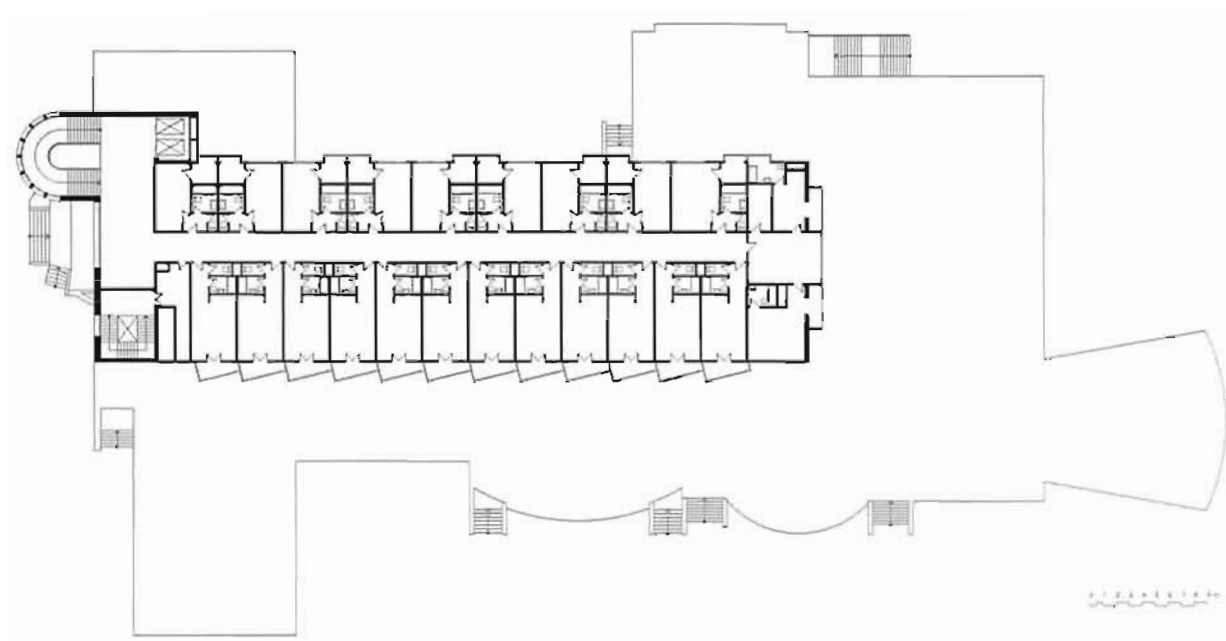
Hotel Pez Espada. Torremolinos (Málaga)

Manuel Muñoz Monasterio y Juan Jáuregui Briales | 1959-1960 | Vía Imperial



El Hotel Pez Espada evidencia cómo el papel modernizador que el turismo desempeñó en la sociedad andaluza también afectó a la arquitectura. La madurez del discurso arquitectónico de este edificio, que no sólo es de una modernidad impecable, sino que conecta con las últimas corrientes revisionistas del Movimiento Moderno de posguerra, es una clara muestra de todo ello. Los cambios de texturas, la expresividad de los materiales, el uso del color, la sensualidad de las formas blandas, los juegos de luces generados por los *brise-soleils*, denotan una modernidad no rigurosa y funcionalista, sino formalista y hedonista, acorde con el "espíritu de la época", y con el destino de este edificio hotelero como lugar de ocio y descanso. Le Corbusier y el eco suramericano de su arquitectura, son las fuentes en que se inspiran los autores del Hotel Pez Espada para llevar a cabo sus objetivos. La planta baja se concibe como una auténtica "planta libre" donde, de una manera más o menos aleatoria, las funciones generales y representativas del hotel (recepción, comedores, cafeterías, salas de fiesta, etc.) se concentran en formas arquitectónicas que demuestran dicho origen. En las plantas superiores, en cambio, el edificio tiende a disciplinarse, organizando las habitaciones asimétricamente a ambos lados de un corredor central, una asimetría que es posteriormente trasladada a la fachada. En ésta, el magnífico cuerpo semicilíndrico de la escalera principal, situado junto a la entrada desde la calle, actúa como elemento de referencia urbana. (CGV).

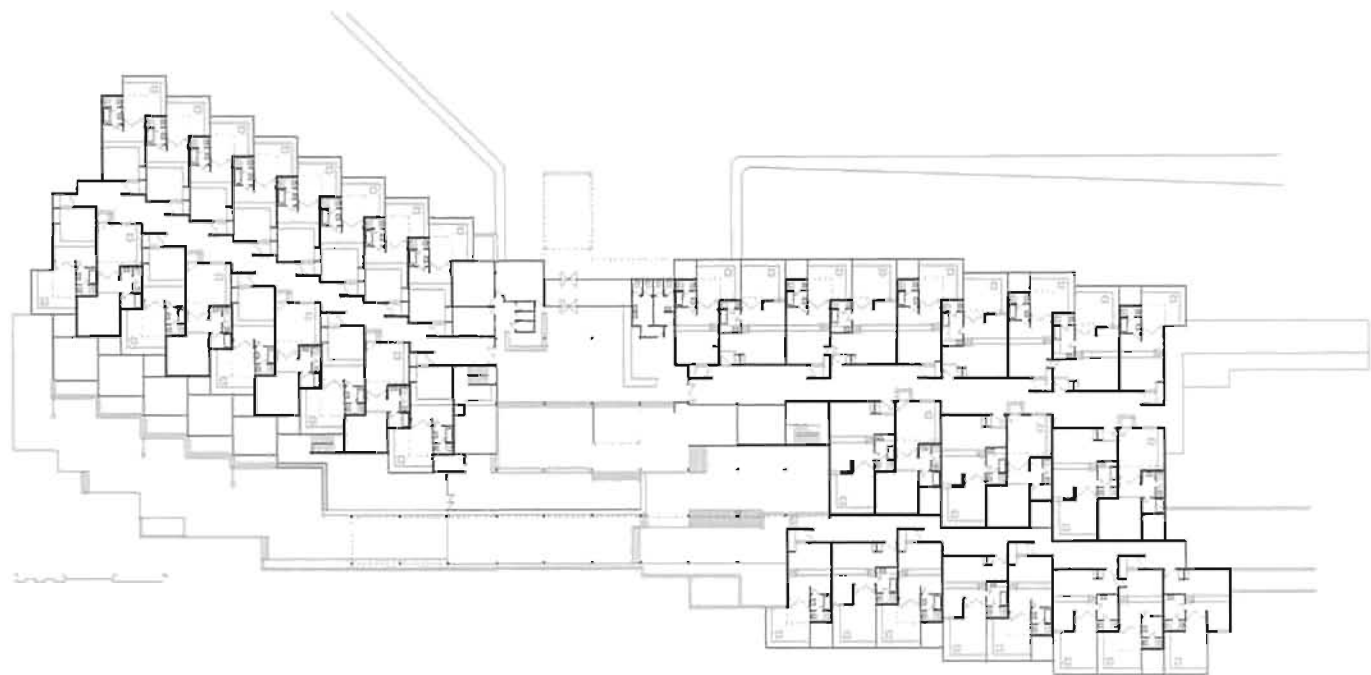




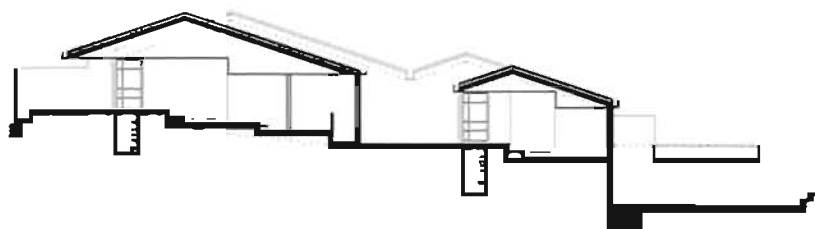


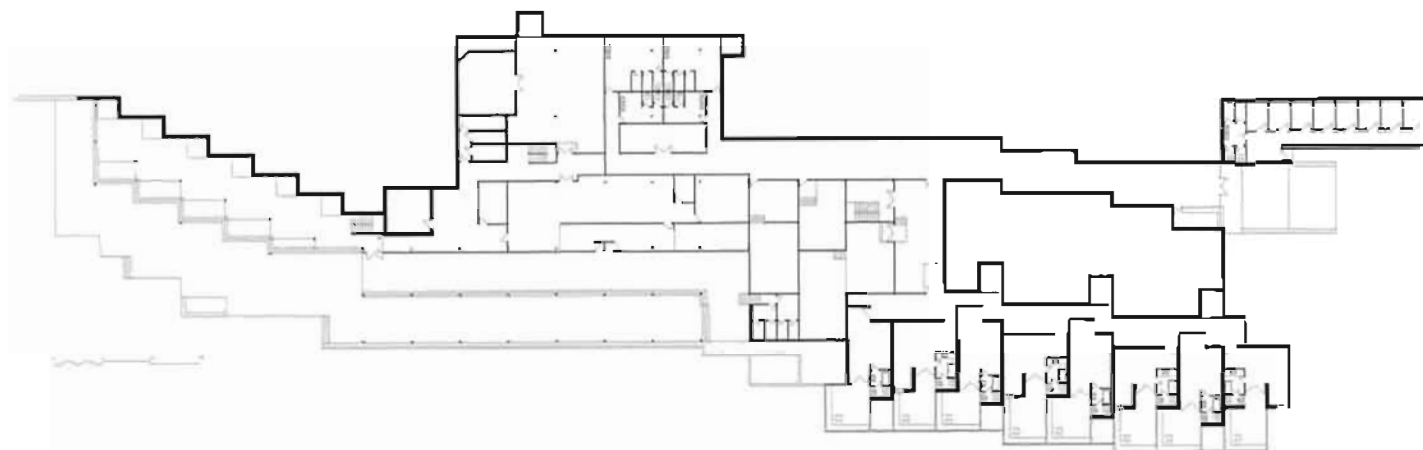
Hotel Sotogrande. San Roque (Cádiz)

José Antonio Corrales Gutiérrez | 1963-1965 | Sotogrande de Guadiaro



La ruptura con la ortodoxia purista del Movimiento Moderno tiene un claro exponente en esta obra, en la que José Antonio Corrales da respuesta al lugar, un paisaje de monte bajo topográficamente movido, y a la tradición, el peso de la arquitectura vernácula andaluza, mediante un proyecto que aúna énfasis funcionalista y compromisos contextualistas. Se trata de un fructífero intento de enriquecer desde la heterodoxia el excesivamente rígido y anquilosado repertorio racionalista, en línea con las investigaciones que arquitectos nórdicos como Jacobsen desarrollan en estos años. Este interés por la renovación y la adaptación conduce a su autor a fragmentar el volumen construido, descomponiéndose el prisma puro del Movimiento Moderno en una cadena de módulos de habitaciones que se escalonan en la ladera para adaptarse a la topografía; se retranquean progresivamente con la intención de captar adecuadamente la dura luz del sol, se cubren con la tradicional cubierta inclinada de tejas para protegerse de las lluvias y recubren sus paredes con revoco a la tirollesa pintado de blanco. Las células de habitaciones, dispuestas en dos alas que parten del núcleo de estar y servicios, se escalonan a su vez interiormente, e incorporan un jardín privado, cercano a la tradición árabe-andaluza, que atenúa la vibrante luz exterior y pone un énfasis especial en el tratamiento de la jardinería. (RPV).



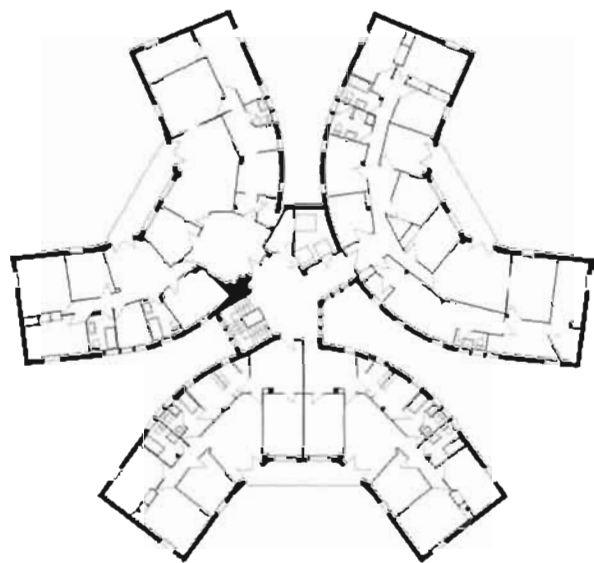


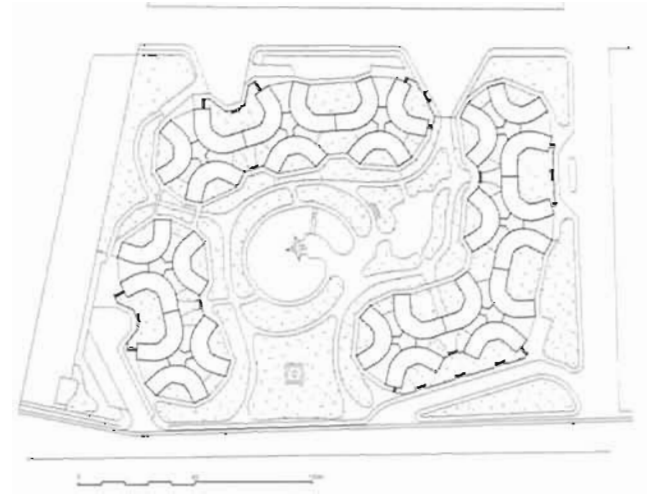


Viviendas La Estrella. Sevilla

Rodrigo y Felipe Medina Benjumea | 1955-1960 | Avda. Manuel Siurot

Se trata de un conjunto de nueve bloques con planta en estrella, que se adosan por uno de sus lados menores, cerrando así un gran espacio central ajardinado. La planta de los bloques, donde confluyen tres alas curvas con dos viviendas en cada una, es una interesante reinterpretación de la tipología del bloque en "H". El volumen resultante está cargado de valores expresivos que matizan el impacto visual que provocan este tipo de edificios en altura. Pero los logros no son tan sólo de orden formal, otro factor igualmente remarcable atañe a la inteligente combinación y disposición de los bloques sobre el solar. El gran espacio verde que acaban encerrando aparece como alternativa frente a distribuciones menos coordinadas, que renuncian a cualificar los espacios exteriores. Esta obra encaja perfectamente en las reflexiones que, a nivel internacional, se plantean en los años cincuenta en torno a la revisión de algunos de los presupuestos de la modernidad. Desde este punto de vista se entiende la apuesta por una forma de implantación "blanda", basada en una distribución "casual" y "espontánea" dentro del gran espacio vegetal. La propia organicidad que impregna la planta de cada bloque apunta en esta misma dirección, e igualmente lo hace el uso del ladrillo visto en la fachada frente al tradicional enfoscado y pintado en blanco local. Este ejercicio nos remite, por tanto, a las búsquedas de formas matizadas, entornos más humanos, y alternativas de crecimiento urbano, que en aquellos años planteaban los arquitectos del norte de Europa. (CGV).





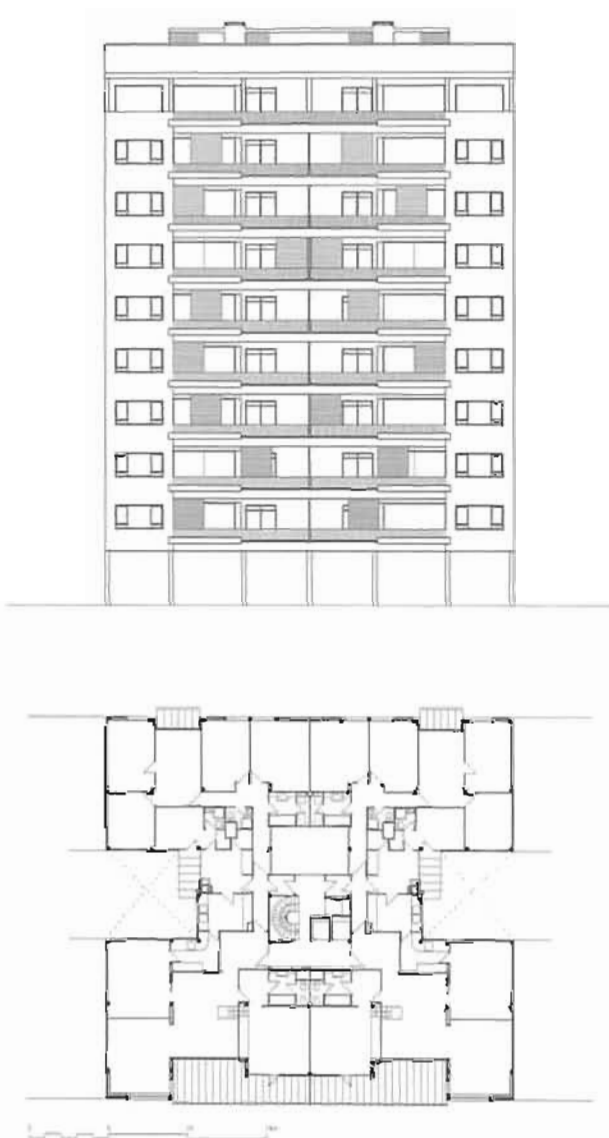




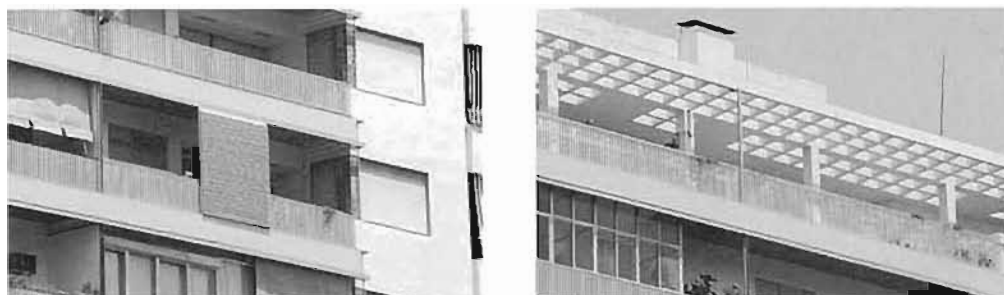
Viviendas en Plaza de Cuba. Sevilla

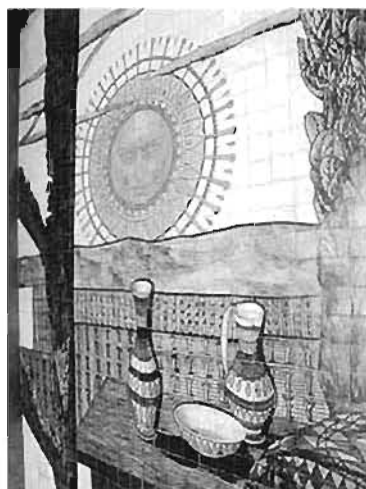
Ricardo Abaurre Herreros de Tejada, Luis Díaz del Río y Rafael de la Hoz Arderius | 1961-1966

El edificio se compone de cuatro bloques adosados que ocupan una franja de terreno, situada en una de las zonas residenciales más exclusivas de Sevilla, entre la calle Betis y la plaza de Cuba, a cuya curvatura se adaptan. A su privilegiada situación urbana (se asoma al río Guadalquivir y, con el resto de edificios de la plaza, conforma la puerta de acceso a los barrios de Triana y Los Remedios) el edificio responde con una imagen elegante y moderna. La sucesión de terrazas estratifica horizontalmente el volumen construido que, en su contacto con el suelo, genera un profundo y achatado porche que remarca la pesada solemnidad del edificio. Sobre esta estructura general, aparecen una serie de planos de lamas de madera correderos, que acaban por definir la fachada, introduciendo sobre sus marcadas líneas de sombra un vivo y refrescante elemento de movilidad. La definición de los espacios interiores responden a las expectativas de la optimista clase media-alta de los años sesenta, tanto en lo referente a las zonas comunes (amplias y cuidadosamente diseñadas) como a las viviendas. También éstas se caracterizan por la generosidad de espacios y la adecuación funcional a una determinada forma de vida: doble entrada, salón con varios ambientes, espacios representativos, cocina con oficio, habitación para el servicio y profusión de dormitorios que se vuelcan hacia la calle trasera que delimita el edificio. En definitiva, un ejercicio excepcional, pero que denota los resquicios socioculturales por donde la modernidad más canónica comenzó a penetrar en la arquitectura andaluza. (CGV).



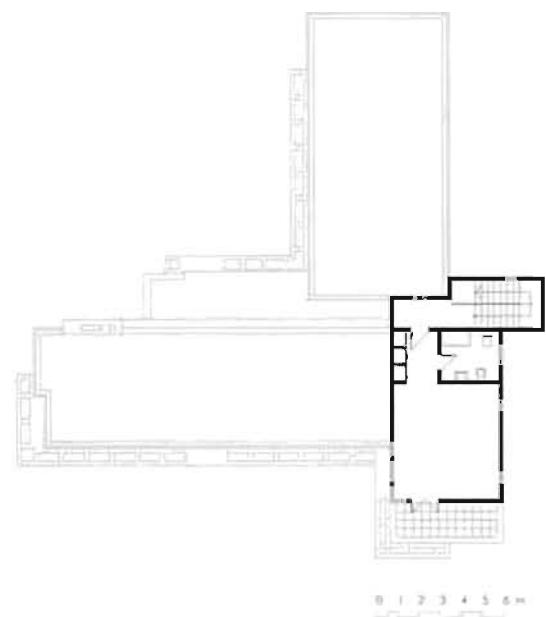
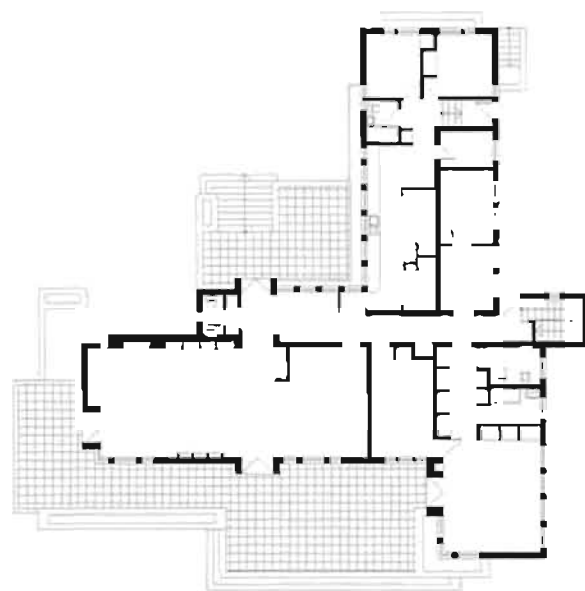






Casa Lange. Málaga

Robert Mosher y José Relaño | 1959 | Urb. El Limonar



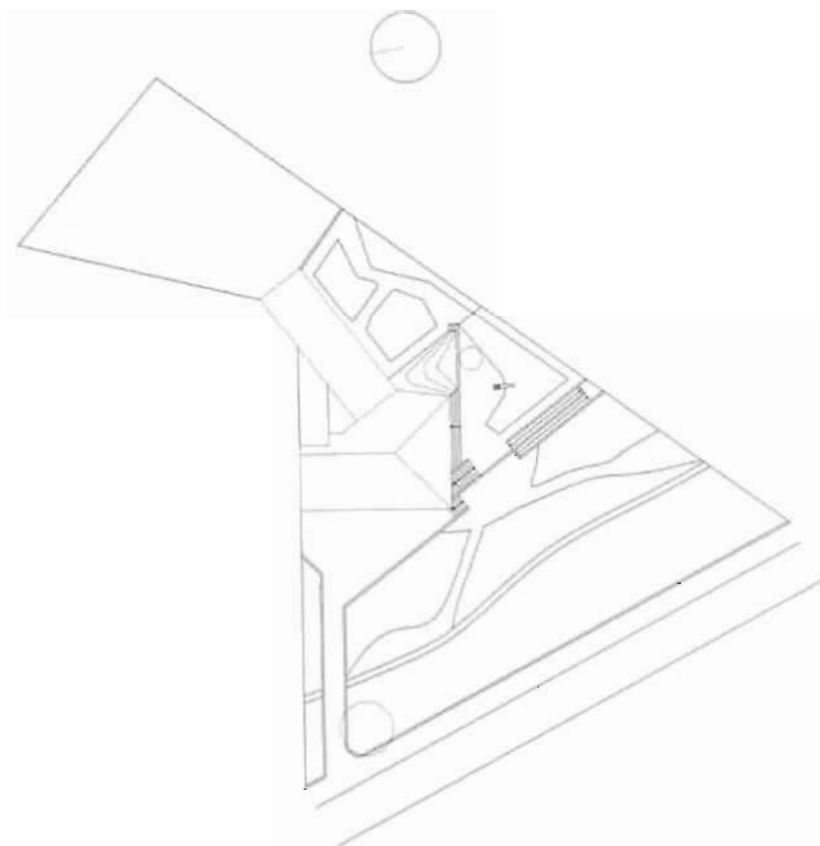
Robert Mosher, arquitecto norteamericano, colaboró en el estudio de Frank Lloyd Wright entre 1932 y 1942, lo que marcó su obra en una dirección casi mimética con la del gran maestro americano. Como si de un producto de la Prairie School se tratara, la Casa Lange desarrolla todos los paradigmas formales típicos de la arquitectura orgánica de la primera etapa de Wright. La privilegiada ubicación del edificio, en una parcela profusamente arbolada, y sobre un pronunciado corte del terreno, contribuye decisivamente al deseo de Mosher de fundir, espectacularmente, los volúmenes construidos con el entorno circundante. También los criterios compositivos de la planta, basados en unos ejes de desarrollo que generan un orden nunca imperativo, contribuyen a esta fusión, al diluir el volumen general de la casa en una serie de cuerpos menores, lo que mitiga su impacto visual. Esta flexibilidad permite además, óptimos resultados en cuanto a la orientación solar y visual de las distintas estancias que componen la casa. La cuidada selección de texturas, colores y materiales acaban de garantizar el éxito de esta estrategia. En el interior de la vivienda vuelven a reaparecer los característicos temas wrightianos, si bien con una escala y espectacularidad muy diferentes. La fluidez de los espacios interiores es más relativa, y lo mismo ocurre con la disolución de las fachadas. Los mejores resultados se alcanzan en el diseño del espacio interior, donde mobiliario y arquitectura están perfectamente integrados. (CGV).



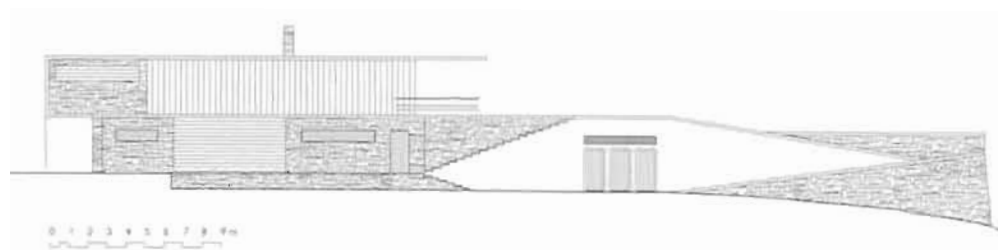
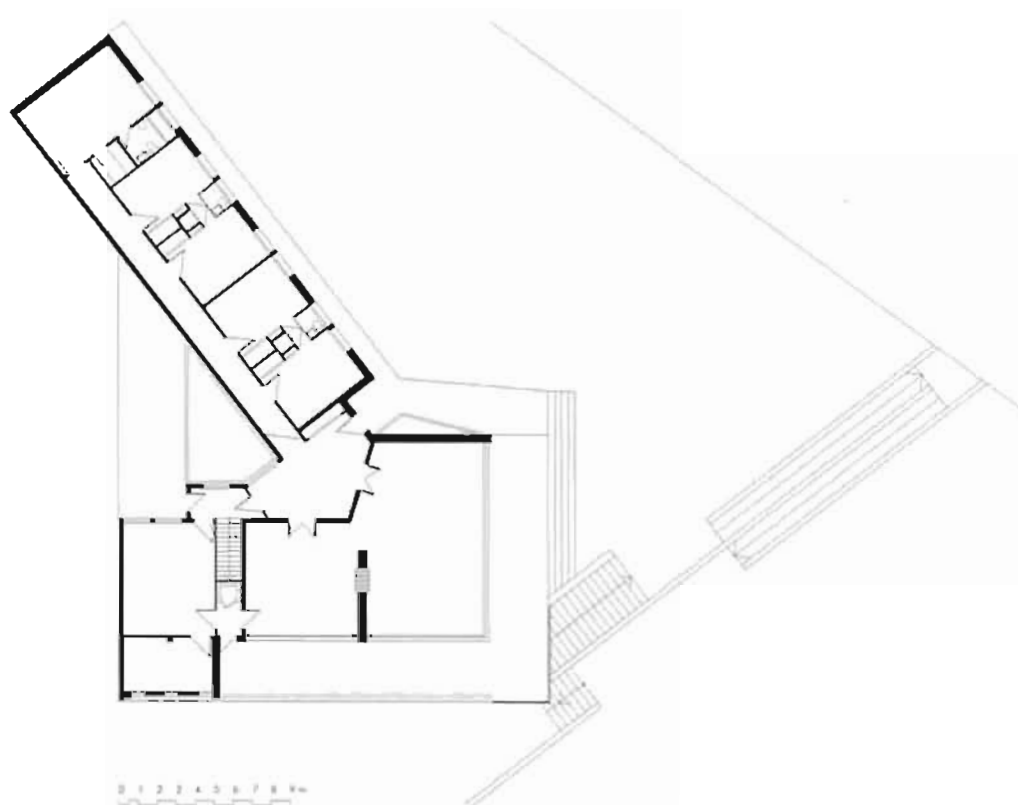
Chalet Canals. Córdoba

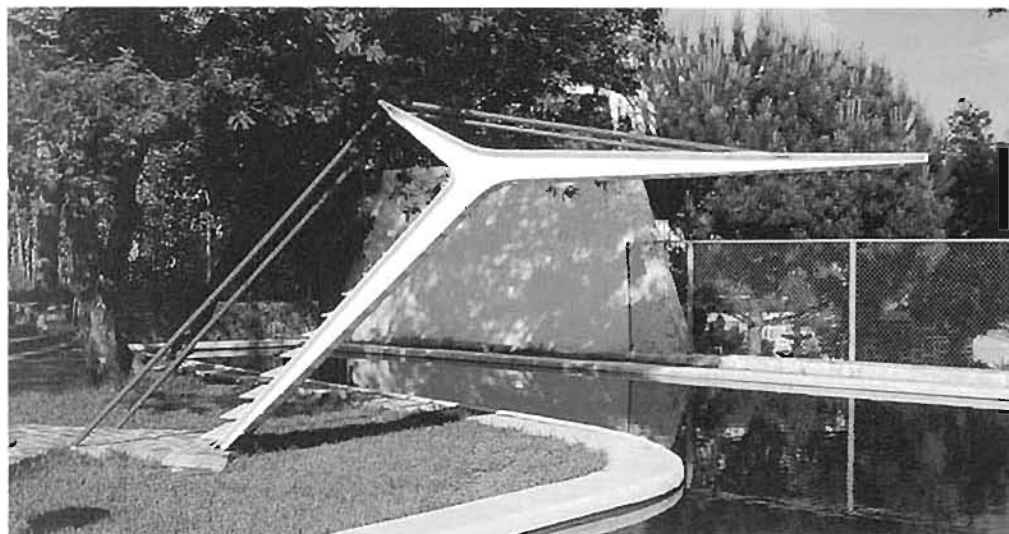
Rafael de la Hoz Arderius | 1956 | Ctra. de las Ermitas

Se trata de una vivienda unifamiliar aislada, ubicada en una zona, inicialmente agrícola, pero actualmente integrada en el extrarradio de Córdoba. La configuración arquitectónica del Chalet Canals parte de una contundente definición volumétrico-funcional: un recinto rectangular acoge las zonas de día de la vivienda; mientras que los cinco dormitorios quedan engarzados por un pasillo, configurándose así un segundo rectángulo. Mientras que el cuerpo de día, buscando las orientaciones Sur y Oeste para los salones, se ciñe ortogonalmente a la dirección del paralelo, el cuerpo de dormitorios gira levemente buscando el Sureste. El vocabulario de esta arquitectura es inequívocamente moderno (cubiertas planas, horizontalidad, grandes vuelos, etc.), aunque repleto de los guiños y puntualizaciones característica de la arquitectura de los '50. El edificio coloniza el entorno más inmediato rodeándose de pequeños objetos arquitectónicos; el puentecillo sobre el arroyo, la piscina y su expresivo trampolín, las sendas que recorren el lugar, etc. El entorno agreste de la sierra cordobesa le sirve a Rafael de la Hoz como fondo sobre el que recrear una arquitectura para el disfrute de los sentidos; amplias terrazas al Sur protegidas por elegantes vuelos de cubierta, muros de mampostería en contraste con los blancos planos de hormigón, grandes cristalerías visualmente orientadas, cerramientos de lamas de madera a modo de sugerentes veladuras y generosidad en la distribución de los espacios "nobles" de la vivienda. (CGV).









Bibliografía

AA.VV.: *Arquitectura del Movimiento Moderno, 1925-1965. Registro DCOMOMO Ibérico*, Barcelona, 1996.

AA.VV.: *Arquitectura teatral y cinematográfica. Andalucía 1800-1990*, Sevilla, 1990.

AA.VV.: José María García de Paredes, *Catálogo exposición*, Madrid, 1992.

AA.VV.: *La arquitectura moderna en Andalucía, un patrimonio para documentar y conservar. La experiencia DCOMOMO*, Colección Cuadernos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla, 1999.

AA.VV.: PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 15, Sevilla, 1996.

AA.VV.: PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 28, Sevilla, 1999.

AA.VV.: *Rafael de la Hoz. Arquitecto*, Córdoba, 1991.

AA.VV.: *Regiones Devastadas. Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid 1987.

AA.VV.: *Plano-Guía de la arquitectura malagueña*, Málaga, 1987.

ALVAREZ CHECA, J. y CURBELO RANERO, T.: *Arquitectura racionalista en Huelva*, Huelva, 1979.

BALDELLOU, M. A. y CAPITEL, A.: *Arquitectura española del siglo XX*, Madrid, 1995.

CABRERO GARRIDO, F.: *Casto Fernández-Shaw*, Madrid, 1980.

CAPITEL, A.: *Arquitectura española. Años 50 - Años 80*, Madrid, 1986.

DOMENECH GIRBAU, L.: *Arquitectura española contemporánea*, Barcelona, 1968.

FLORES, C.: *Arquitectura española contemporánea*, Madrid, 1961.

GARCÍA GIL, J. y PEÑALVER GÓMEZ, L.: *Arquitectura industrial en Sevilla*, Sevilla, 1986.

GINER DE LOS RÍOS, B.: *Cincuenta años de arquitectura española, 1900-1950*, México, 1952.

JIMÉNEZ MATA, J. y MALO DE MOLINA, J.: *Guía de Arquitectura de Cádiz*, Cádiz, 1995.

JIMÉNEZ RAMÓN, J.M.: *Gabriel Lupiáñez Gely y la arquitectura racionalista en Sevilla (1926-1942)*, Sevilla, 1999.

JUSTE, J.: *Arquitectura de posguerra. El caso de Granada*, Granada, 1981.

- : *Arquitectura expresionista y racionalista de Granada*, Granada, 1979.

LANGLE RUBIO, G.: *Guillermo Langle. Arquitecto de Almería*, Almería, 1981.

LARA VALLE, J. J.: *Desarrollo y crisis urbana en Almería (1900-1960)*, Almería, 1989.

MACHUCA SANTA-CRUZ, L.: *Málaga. Ciudad abierta. Origen, cambio y permanencia de una estructura urbana*, Málaga, 1987.

MARÍN DE TERÁN, L.: *Sevilla: centro urbano y barriadas*, Sevilla, 1980.

MARTÍN MARTÍN, E. y TORICES ABARCA, N.: *Guía de Arquitectura de Granada*, Granada, 1998.

MONCLÚS, P. y OYÓN J. L.: *Políticas y técnicas en la Ordenación del Espacio Rural*, Madrid, 1988.

MONTANER, J., JIMÉNEZ, A. y ESCRIG, E.: *Edificios de interés de la ciudad de Huelva. Inventario*, Huelva, 1977.

MORALES FOLGUERA, J. M.: *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol*, Málaga, 1982.

MORENO PÉREZ, J.R., MOSQUERA ADELL, E. y PÉREZ CANO, M.T.: *De la tradición al futuro*, Cádiz, 1992.

MOSQUERA ADELL, E. y PÉREZ CANO, M.T.: *La vanguardia imposible*, Sevilla, 1990.

- : *Antonio Sánchez Esteve. Arquitecto en Cádiz (1897-1977)*, Cádiz, 1992.

PÉREZ ESCOLANO, V.: *'Arquitectura andaluza'*, en AA.VV., *Gran Enciclopedia de Andalucía*, vol. 1, Sevilla, 1979.

- : *'Arquitectura y Movimiento Moderno en Andalucía'*, en PH, Boletín Oficial del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 15, Sevilla, 1996.

- : *'La arquitectura en Andalucía'*, en AA.VV., *Los Andaluces*, Madrid, 1980.

- : *'Introducción a la arquitectura contemporánea en Andalu-*

lucía desde la Guerra Civil hasta nuestros días', en Cuadernos del Departamento de Teoría de la Arquitectura, 3, Sevilla, mayo 1985.

PÉREZ ESCOLANO, V., PÉREZ CANO, M.T., MOSQUERA ADELL, E. y MORENO PÉREZ, J.R.: *50 años de Arquitectura en Andalucía. 1936-86*, Sevilla, 1986.

RAMÍREZ, J.A., SANTOS, D. y CANAL, C.: *El estilo del relax*, Málaga, 1987.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, P.: *La Huelva de los 50*, Huelva, 1988.

RUIZ GARCÍA, A.: *Arquitectura, vivienda y reconstrucción en la Almería de posguerra (1939-1959)*, Almería, 1993.

RUIZ GARCÍA, A. y LANGLE RUBIO, G.: *Ciudad Jardín: Almería, 1940-1947*, Almería, 1998.

UREÑA, G.: *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el periodo de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, 1979.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G.: *Plano-Guía de Arquitectura*, Sevilla, Sevilla, 1985.

VILLANUEVA, F., BARRIONUEVO, A. y F.: *Mercado de la Puerta de la Carne. Ficha histórica*, Sevilla, 1975.

VILLAR MOVELLÁN, A.: *Juan Talavera y Heredia. Arquitecto. 1880-1950*, Sevilla, 1977.

Fuentes originarias

AA. VV.: 'Universidad Laboral de Córdoba', en *Vínculo*, 5, junio 1967.

AA.VV.: *Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, 1953.

AMORES, A.: 'Entrevista en cuatro capítulos a Felipe Medina Benjumea', en *ABC*, 21, 22, 23 y 24 de septiembre de 1972.

ARNICHES, C., y DOMÍNGUEZ, M.: 'Albergues de Turismo', en *Revista Nacional de Arquitectura*, 84, diciembre 1948.

AYMERICH AMADIOS, M. y CADARSO, A.: 'Ciudad Sindical de Vacaciones en Marbella', en *Arquitectura*, 58, octubre 1963.

CAVESTANY, E.: 'Ambulatorio Hermanos Lauh , en San Fernando (Cádiz)', en *Revista Nacional de Arquitectura*, 155, noviembre 1954.

FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.: 'Del hacer de unos pueblos de colonización', en *Arquitectura*, 192, diciembre 1974.

GALNARES SAGASTIZÁBAL, J.: 'El corazón de la ciudad', en *Boletín de Bellas Artes*, VI, 1978.

GARCÍA DE PAREDES, J. M.: 'Convento en Málaga', en *Hogar y Arquitectura*, 61, noviembre-diciembre 1965.

-: 'Centro de Enseñanza Media Juan XXIII', *Granada*, en *Arquitectura*, 132, diciembre 1969.

GARCÍA MERCADAL, F.: 'La futura plaza de Cuba en Sevilla', en *Arquitectura*, 14, febrero, 1931.

GÓMEZ ESTERN, L.: 'La arquitectura actual en Sevilla', en AA. VV., *Curso de conferencias sobre urbanismo y est tica en Sevilla*, Sevilla, 1955.

GONZÁLEZ EDO, J.: 'Escuelas en Villafranca de Córdoba', en *Cortijos y Rascacielos*, 4, primavera 1931.

-: 'Bloque de casas de alquiler en Málaga', en *Nuevas Formas*, 3, 1935.

HERRERO AYL N, A.: 'Posibilidades de los barrios t picos andaluces para el Urbanismo actual', en *Revista Nacional de Arquitectura*, noviembre 1954.

-: 'Plan General de Ordenación Urbana de Huelva', en *Arquitectura*, 168, diciembre 1972.

HOZ ARDERIUS, R. de la y GARCÍA DE PAREDES, J.M.: 'Cámara de Comercio en Córdoba', en *Arquitectura*, 237, julio-agosto 1982.

HOZ ARDERIUS, R. de la y OLIVARES, G.: 'Fábrica de Cervezas 'El Aguila' Córdoba', en *Arquitectura*, 101, mayo 1967.

MEDINA BENJUMEA, R.: 'Estación de autobuses combinada con viviendas en Sevilla', en *Nuevas Formas*, 2, 1940-41.

MUÑOZ MONASTERIO, M. y JÁUREGUI BRIALES, J.: 'Hotel Pez Espada', en *Arquitectura*, 7, julio 1959.

SANTOS, M. de los, CAVESTANY, F., ROBLES, F., SÁNCHEZ PUIG, D.: 'Iglesia en la Universidad Laboral de Córdoba', en *Arquitectura*, 52, 1963.

SOTA MARTÍNEZ, A. de la: 'El nuevo pueblo de Esquivel', en *Revista Nacional de Arquitectura*, 133, diciembre 1953.

Índice de autores

| | | | |
|----------------------------------|---------------|-------------------------|-------------------------|
| Abaurre y Herreros de Tejada, R. | 284 | Gómez Millán, A. | 30 |
| Alonso Martos, F. | 56 | Góngora Galera, A. | 110 |
| Alzado, F. | 52 | González Edo, J. J. (2) | 28, 64 |
| Anadón Frutos, R. | 214 | Gordillo Nieto, J. | 226 |
| Arangüena Clemente, J. M. | 234 | Gutiérrez Soto, L. | 106 |
| Arévalo Camacho, R. | 198 | Herrero Ayllón, A. | 196, 214 |
| Arévalo Carrasco, R. | 68, 174 | Higueras Díaz, F. | 240, 262 |
| Arniches Moltó, C. | 90 | Hoz Arderius, R. de la | 190, 238, 258, 284, 290 |
| Aymerich Amadiós, M. | 266 | Jáuregui Briales, J. | 272 |
| Barquin Barón, J. J. | 218 | Laguna, J. | 210 |
| Cadarso del Pueyo, A. | 266 | Langle Rubio, G. | 70, 74, 182 |
| Cavestany Pardo Valcárcel, F. | 146, 186 | López Rivera, F. | 210 |
| Corbella Pené, J. | 38, 52 | Ingeniero Luffini | 218 |
| Corrales Gutiérrez, J. A. | 276 | Lupión Gely, G. | 30, 68, 174 |
| Costa Valls, I. | 198 | Medina Benjumea, F. | 138, 280 |
| Cuadra e Irizar, F. de la. | 254 | Medina Benjumea, R. | 138, 176, 280 |
| Delgado Roig, A. | 60 | Mendoza C. | 24 |
| Díaz del Río Martínez, L. | 284 | Miró Valverde, A. | 240 |
| Dominguez Esteban, M. | 90 | Montserrat Ballesté, R. | 112 |
| Escribano Ucelay, V. | 228 | Moreno Barberá, F. | 152 |
| Fernández del Amo, J. A. | 126, 132 | Mosher, R. | 288 |
| Fernández Shaw, C. | 24, 86 | Muñoz Monasterio, M. | 272 |
| Gañares Sagastizábal, J. | 82, 170 | Niubo Monte, M. | 226 |
| García de Paredes Barreda, J. M. | 158, 190, 202 | Olivares Jame, G. | 258 |
| Gómez Estern, L. | 138 | OTAISA, Grupo. | 138 |

| | |
|-------------------------------|-------------|
| Pérez Carasa, J. M. | 40, 62 |
| Pfeiffer de Fórmica Corsi, C. | 240 |
| Piqueras Menéndez, J. | 210 |
| Recaséns Méndez, L. | 222, 230 |
| Relaño, J. | 288 |
| Riestra Limeses, F. | 214 |
| Robles Jiménez, F. | 146 |
| Rodríguez Cordero, J. M. | 214 |
| Sánchez Arcas, M. | 44 |
| Sánchez Esteve, A. | 48, 78, 172 |
| Sánchez Puch, D. | 146 |
| Santos Nicolás, M. de los | 146 |
| Sedano Arce, F. | 214 |
| Sert i López, J. L. | 34 |
| Sota Martínez, A. de la. | 116, 120 |
| Talavera y Heredia, J. | 60, 82 |
| Toro Buiza, A. | 138 |
| Torroja Miret, E. | 44, 254 |
| Toscano, M. | 252 |
| Valle Sánchez, A. del. | 234 |
| Wilhelmi Manzano, F. | 180 |

Índice de lugares y de obras

| | | | |
|---------------------------------------|-----|--|-----|
| Alcalá del Río (Sevilla): | | | |
| - Poblado de Esquivel | 120 | - Chalet Canals | 290 |
| Algeciras (Cádiz): | | - Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos | 152 |
| - Mercado | 44 | - Fábrica de Cervezas El Águila | 258 |
| Almería: | | - Universidad Laboral | 146 |
| - Asistencia Social | 70 | - Viviendas El Caracol | 228 |
| - Casa Sindical | 110 | - Viviendas Fundación Benéfico-Social | 238 |
| - Ciudad Jardín | 74 | Dos Hermanas (Sevilla): | |
| - Estación de Autobuses | 182 | - Universidad Laboral | 138 |
| - Viviendas Militares | 226 | Gibraleón (Huelva): | |
| Andújar (Jaén): | | - Chalet Plus Ultra | 40 |
| - Cine Tivoli | 52 | Granada: | |
| - Salto del Jándula | 24 | - Edificio Compañía Granadina | 180 |
| - Viña Gisbert | 38 | - Instituto de Enseñanza Media Juan XXIII | 158 |
| Antequera (Málaga): | | - Viviendas Protegidas | 240 |
| - Albergue Nacional de Carreteras | 90 | Huelva: | |
| - Teatro-Cine Torcal | 48 | - Barriadas Huerta de Mena y La Esperanza | 214 |
| Barbate (Cádiz): | | - Estación de Servicio | 196 |
| - Lonja de Pescado | 86 | Jaén: | |
| Cádiz: | | - Viviendas Protegidas | 210 |
| - Cine Municipal | 78 | Jerez de la Frontera (Cádiz): | |
| - Edificio Compañía Transmediterránea | 172 | - Barriada San Juan de Dios | 234 |
| Córdoba: | | - Bodegas Tío Pepe | 254 |
| - Cámara de Comercio e Industria | 190 | La Carolina (Jaén): | |
| | | - Fábrica Tecosa | 262 |

| | | | |
|-----------------------------------|-----|--|-----|
| Málaga: | | - Fábrica de Hilaturas y Tejidos Andaluces S.A. (HYTASA) | 82 |
| - Casa Lange | 288 | - Instituto Anatómico Forense | 68 |
| - Iglesia y Convento Stella Maris | 202 | - Jefatura Superior de Policía | 112 |
| - Mercado de Mayoristas | 106 | - Mercado Puerta de la Carne | 30 |
| - Viviendas Desfile del Amor | 64 | - Viviendas en c/ Rodríguez Jurado | 170 |
| - Viviendas XXV Años de Paz | 244 | - Viviendas en Plaza de Cuba | 284 |
| Marbella (Málaga): | | - Viviendas La Estrella | 280 |
| - Ciudad Sindical de Vacaciones | 266 | - Viviendas Lastrucci | 60 |
| Peñaflor (Sevilla): | | - Viviendas Los Diez Mandamientos | 230 |
| - Poblado de La Vereda | 126 | - Viviendas Virgen del Carmen | 222 |
| Puerto Real (Cádiz): | | Torremolinos (Málaga): | |
| - Casas del Ingeniero | 218 | - Colegio de Huérfanos de Ferrovianos | 56 |
| - Torres de la Luz | 252 | - Hotel Pez Espada | 272 |
| Punta Umbría (Huelva): | | Úbeda (Jaén): | |
| - Chalet Pérez Carasa | 62 | - Edificio de Correos | 116 |
| San Fernando (Cádiz): | | Vilches (Jaén): | |
| - Ambulatorio Hermanos Lauh  | 186 | - Poblado de Miraelrio | 132 |
| San Roque (Cádiz): | | Villafranca de Córdoba (Córdoba): | |
| - Hotel Sotogrande | 276 | - Escuela Nacional de Niños | 28 |
| Sevilla: | | | |
| - Casa Duclós | 34 | | |
| - Edificio Cabo Persianas | 174 | | |
| - Edificio Caja San Fernando | 198 | | |
| - Estación de Autobuses del Prado | 176 | | |

MoMo
andalucía



ISBN: 84-8095-202-4



JUNTA DE ANDALUCÍA