ASTRAGALO, 03 (1995)
Attribution-NonCommercial-ShareAlike - CC BY-NC-SA
Article, ISSN 1134-3672
https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.1995.i03.16

POSTFOLIO

OTRA LECTURA DE LAS ARQUITECTURAS RECIENTES EN ESPAÑA

José María Lozano Velasco
Arquitecto, profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia.

Una lectura desde la idea social de la contemporaneidad de la arquitectura que en estos momentos parece orientada a cuestiones superficiales de pura imagen y «exceso de artisticidad». El autor analiza los conceptos de «idea», «representación» y «elaboración» en el proyecto arquitectónico, cuestionando los modos que marcan los usos, costumbres y tendencias aceptadas como «contemporáneo», «moderno» y «moda» en el ámbito de la arquitectura española. Establecida una identificación del «valor social de la arquitectura» con su «contemporaneidad» detecta la «debilidad» de la arquitectura de éxito y de difusión. Bella pero vacía de contenido social, obedece a los procesos de producción de simulacros, de imágenes colectivas e individuales. Para su análisis el autor se sirve de una serie de obras representativas, enmarcadas en los acontecimientos del 92.

LA arquitectura española de las últimas dos décadas ha suscitado un evidente interés en el mundo, principalmente en la vieja Europa y en la joven América Latina. Las principales realizaciones de algunos arquitectos maduros y bien conocidos –como Bohigas o Moneo– y las de otros más recientes y cuya obra anterior o era inexistente o no había sido difundida fuera del ámbito local de su intervención, han llenado páginas de las revistas especializadas españolas y extranjeras, y naturalmente en un tono laudatorio; en ocasiones en exceso. Se ha publicado un sinfín de fotografías efectistas, realizadas por excelentes profesionales, y normalmente una documentación técnica más restringida. Este artículo se propone realizar otra lectura crítica menos habitual, desde la óptica de lo que quiero deno-

minar *una idea social de contemporaneidad,* o si se quiere, *una reivindicación de lo social* para la arquitectura contemporánea, que a juicio de quien esto suscribe resulta una de las facetas irrenunciables de este oficio, que sin embargo en el momento actual parece, si no haber caído en el olvido, sí haber sido relegada por detrás de cuestiones formales, puro-visuales, o únicamente de imagen.

Resulta siempre muy útil hacer uso del diccionario –yo utilizo el de María Moliner– para establecer los significados convencionales de determinados términos. El primero al que deseo referirme es el de «*idea*». De entre las muchas acepciones que el diccionario nos brinda voy a quedarme ahora con la primera de ellas, tal vez la más elemental: «cualquier representación existente en la mente, o cualquier elaboración de ella por las que se relaciona con el mundo». Es decir, que me voy a ocupar a continuación de representaciones que existen en mi mente –y en las mentes de los lectores, también en las de los arquitectos autores de los proyectos que comentaré más adelante– y ello permitirá comparar entre sí esas representaciones y que el lector haga también sus propias comparaciones. Y me voy a ocupar, más precisamente, de aquellas elaboraciones mentales por las cuales nos relacionamos con el mundo; en este caso con el mundo específico de la arquitectura y más particularmente de la arquitectura contemporánea. Permítaseme que me detenga todavía en el concepto de *representación,* y también en el de *elaboración.* Representación como algo tangible, más bien concreto, firme y decidido, algo más que una postura provisional, que un gesto y que una consigna. Y elaboración como lo que es fruto de una decisión, de un proceso, de una metodología, y por supuesto de una toma de partido inicial y de una selección de objetivos a alcanzar.

El término «*contemporáneo*» se entiende como «de la época actual» y el término «*moderno*» como «de la época presente», pero hay también una llamada hacia otro concepto que también nos interesa y que es el de «*moda*». Esta vez leemos: «gusto general de la gente, o conjunto de usos, costumbres y tendencias, circunscritos a una época determinada». Sería ahora necesario realizar algunas nuevas precisiones, como ¿quién marca esos usos, costumbres o tendencias?... o si admitimos *el gusto general como una cuestión estadística o por el contrario como un valor de elite* emanado desde un ámbito superior. Cuando en matemáticas nos referimos a valores modales estamos evidentemente admitiendo la primera acepción y cuando el contexto es cultural propiamente dicho, solemos aceptar *la autoridad de un árbitro.*

Hacia una idea social de contemporaneidad arquitectónica

El término «*social*», para terminar ya con los conceptos que sirven para titular este artículo, se describe como «de la sociedad humana» «relativo a la sociedad... a sus modos de vida, hábitos y costumbres». Y en consecuencia podemos establecer algunas fuertes conexiones entre la idea de lo contemporáneo –o lo moderno si se prefiere– y la idea de lo social. A mí, particularmente, me va a interesar una identificación de ambos conceptos, por la que *contemporáneo* y *social* van a querer decir lo mismo en nuestra arquitectura, y la auténtica

versión de contemporaneidad arquitectónica tendrá que ver con el contenido social de sus propuestas.

En este punto encuentro oportuno introducir esa definición de la arquitectura, casi lugar común que dice: «arquitectura es el arte de construir espacios útiles para el hombre». Y a partir de ella, y de lo expuesto hasta ahora, podemos poner ya en relación el conjunto de términos más arriba utilizados. Veamos qué clase de representación mental, de elaboración mental, que nos permita relacionarnos, a nosotros en tanto que arquitectos, con el arte de construir espacios útiles para el hombre, se acerca a nuestra época actual, y al gusto de las gentes como fenómeno social o a los dictados de la cultura específicamente arquitectónica (o seguramente hay que añadir: a los gustos de los líderes –supuestos o reales– de esa cultura).

Me gustaría dejar establecido –y no por sabido huelga decirlo– que hay invariantes en nuestro trabajo que difícilmente podemos cuestionar; la construcción lógica, la utilidad cierta, la búsqueda creativa (artística si se prefiere) de valores espaciales y formales, no parecen cuestiones disciplinares susceptibles de variación en la historia de la arquitectura (o mucho menos, de desaparición en el contexto disciplinar, que por ejemplo, este artículo admite como referente).

Si queremos aceptar estos planteamientos, contemporaneidad (o modernidad) va a identificarse ahora –y siempre habría sido así– con el valor social de la arquitectura, y la comprobación de este hecho nos resulta bastante sencilla de efectuar. Se trata de identificar formas de vida, maneras de usar, costumbres y tendencias del hombre y de la mujer contemporáneos, valores sociales en fin. Y se trata también de localizar procesos de producción, posibilidades constructivas, técnicas y materiales propicios por sus prestaciones, por sus costos y por su significación también. Y la investigación formal y espacial del arquitecto como su objetivo último y más íntimo, irrenunciable, actuando simultáneamente sobre la consecución de utilidades, de eficacia, y actuando sobre la materialización lógica de los artificios que la procuran.

Aunque tal vez este discurso, aparentemente incuestionable, resulte demasiado ingenuo si nos asomamos a las páginas de las revistas especializadas, o si simplemente salimos a las calles de nuestras ciudades, si visitamos los nuevos edificios administrativos o de equipamientos, si miramos con detenimiento en el interior de nuestras viviendas recién adquiridas. Incluso si repasamos nuestros textos más habituales de Historia de la Arquitectura.

Joseph Rykwert llama «primeros modernos» a aquellos arquitectos del siglo XVII cuyos trabajos han llegado hasta nuestros días y cita a Goethe en aquella categórica diatriba «la mayoría de lo nuevo no es romántico porque sea nuevo, sino porque es débil, enfermizo y morboso, y lo viejo no es clásico por ser viejo, sino por fuerte, fresco, alegre y saludable». ¿Qué nos quiere transmitir Goethe, y qué Rykwert citándole a propósito de la arquitectura?... ¿cuál es entonces la oposición entre «romántico y clásico»?... ¿qué *grado de debilidad* o *fortaleza* le corresponde a *lo actual*, o *a lo social*, a lo admitido ya por la costumbre, o a lo que se experi-

menta por primera vez? Quizá nada más débil, más enfermizo y más morboso que el resultado formal de muchas de nuestras arquitecturas contemporáneas –bellas en sí mismas– vacías de contenido, huecas, carentes de lo fuerte, de lo alegre, de lo fresco y de lo saludable que los anunciados clásicos de la arquitectura enraizada en lo social, en los usos eficaces y en la construcción lógica, jamás han olvidado.

Al menos en dos ocasiones recientes se ha acuñado oficialmente el término *moderno* (o nuevo) para referirse a movimientos arquitectónicos amplios. En España conocemos por «Modernismo» un generoso conjunto que agrupa desde el Art Nouveau belga hasta Gaudí (incluyendo franceses, holandeses, alemanes, austriacos e italianos) y todo el mundo acepta el apelativo de Movimiento Moderno para citar una «asociación» más extensa todavía en la que caben a un tiempo Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Gropius, Oud, Bourgeois, Sert, etc. Y hay que apreciar que entre los dos movimientos no distan más de treinta años (autores como Hoffmann o Wright llegaron a participar de alguna manera de ambos). Puede decirse que en el origen de las dos tendencias –o de los dos momentos históricos– estaban idénticos planteamientos ideológicos, idénticas representaciones o elaboraciones mentales: el rechazo de lo viejo –de lo clásico, o mejor, de lo neo-clásico–, el surgimiento de lo nuevo como una ruptura radical de lo existente (aunque nunca, hace falta a menudo recordarlo, de la historia). Y hay que decir con seguridad que en ambas ocasiones el rechazo no era de lo fuerte o de lo saludable y que la reivindicación no era precisamente de lo débil o de lo enfermizo. El enunciado goethiano no es aplicable ni a los principios de siglo, ni mucho menos a los años veinticinco de nuestra arquitectura moderna.

La concreción arquitectónica de los primeros quizá tenga un componente fundamentalmente formal (aunque no exento de categorías conceptuales y hasta filosóficas); curvas, influencias vegetales y florales, atención por la naturaleza y reivindicación del trabajo artesanal pueden ser algunas de sus referentes superficiales. En los segundos, el maquinismo, la industria, la llamada «sinceridad constructiva» y el empleo sistemático de los nuevos materiales vienen a superponerse a planteamientos ideológicos y programáticos como «*el nuevo arte de vivir*» que enunciara Mies van der Rohe a propósito de la Exposición del Werkbund que materializó el Barrio de Weissenhof en Stuttgart, o como «*la máquina de habitar*» de Le Corbusier que inspirara buena parte de sus realizaciones, desde la casa *Dominó* y las viviendas *Citrohan* hasta sus numerosas Unidades de Habitación.

¿Cuál es hoy, sin embargo, el panorama más habitual?... ¿Qué es lo que el profano conoce ahora como arquitectura moderna?..., o más aún ¿en qué términos podríamos definir, los que a esto nos dedicamos, la arquitectura contemporánea? Tanto en el terreno de la ciudad, como en el propiamente edilicio, nos encontramos en general, en este final de siglo y de milenio, ante un panorama más próximo a la «Feria de las Vanidades» y al «Temblor de la falsificación» que al reconocimiento sencillo del valor de lo apropiado.

¿Apropiado para qué y apropiado para quién?..., se preguntarán ustedes. La respuesta se me

antoja a mí inmediata. Apropiado al uso y al momento histórico que justifica precisamente ese uso, apropiado a las necesidades colectivas e individuales de una sociedad, de una humanidad, que asiste incrédula a fenómenos como el hambre, el sida, las guerras y la insolidaridad más manifiesta. Cuando es posible ver programas en la televisión, sobre Etiopía, la India, Ruanda, Bosnia... y después irse a la cama a dormir.

Enlazar la idea de modernidad auténtica con nuestra arquitectura contemporánea, identificar –como lo hace el diccionario– ambos conceptos, tendrá que ver, desde mi punto de vista, con una versión absolutamente social de la arquitectura. Y no podrá dejar de tener en cuenta la realidad histórica de una sociedad que derrocha con una mano mientras está obligada a pedir limosna con la otra. Instalar la arquitectura en los procesos de producción de bienes útiles, recobrar la tan en desuso acepción de la arquitectura como bien común, renunciar a la tan frecuente magnificación de la arquitectura como espectáculo, me parecen tareas de urgente adopción.

Dedicaré todavía unas líneas, antes de entrar en la valoración crítica que una serie de obras españolas contemporáneas me merecen, a esta cuestión para la arquitectura entendida dentro de los sistemas de *producción de bienes útiles* para el hombre y su posible oposición a lo que denominaré la versión convencional, fundamentalmente artística, de la arquitectura. En la primera, una ajustada valoración de los costos de producción y de posterior mantenimiento, un cuidadoso análisis de las solicitaciones funcionales a satisfacer –evidentemente relacionadas con los usos y costumbres, con los nuevos usos y costumbres también, del pueblo– la irrenunciable búsqueda de valores espaciales y formales, se convertirán en un marco científico y racionalizado, donde el «todo vale» no tiene cabida. En la segunda, *el objetivo* primordial de conseguir valores simbólicos, connotativos de lo que sea –poder, eficacia, capacidad, tecnología, modernidad incluso– cueste lo que cueste (y léase este término en todas sus acepciones posibles), unido a la autocomplacencia y a cierto narcisismo derivado del exceso de artisticidad, hacen que la contemporaneidad se manifieste en una sobrecarga expresiva que acabará vaciando de contenido los valores más elementales e históricos, presentes ya desde la conocida triada vitruviana. Como al estudiante de arquitectura al que inculcarle rigor –imaginación suele sobrarle– resulta tarea de primera importancia pedagógica, al profesional de la arquitectura exigirle prudencia –audacia ya le sobra– parece inevitable.

Otra lectura de las arquitecturas recientes en España

La revista española *Arquitectura Viva* en su labor consciente –y de ambigua interpretación– de divulgar de forma sencilla, aún a costa de cierta imprecisión, los resultados de la arquitectura contemporánea internacional y más concretamente española, publicaba el pasado año un Anuario en el que además de interesantes artículos de opinión elegía dos docenas de obras representativas, a juicio del Editor, de un quehacer casi frenético enmarcado en los fastos de la Expo 92 de Sevilla, de la Barcelona Olímpica y de la pretendida capitalidad europea de la cultura que quiso ejercer Madrid. Las utilizaré yo aquí para efectuar esa

«otra» lectura a la que me refería al principio de este escrito.

Agrupadas con un criterio que aquí no viene al caso comentar, esas obras fueron las siguientes:

La Torre de Collserola, de Norman Foster, en Barcelona, un indiscutible hito geográfico que ya sirve de referencia urbana en el discurrir por la ciudad, deudor de su propio contenido funcional, resuelto con una tecnología punta justificable por ese mismo contenido y en la onda de aquellas manifestaciones casi propiamente ingenieriles que en manos del arquitecto son capaces de transmitir significado y emociones. La incomprensión que en su momento obtuvo la obra de Eiffel en París –tal vez entre otras cosas por su ubicación más comprometida que en el caso que me ocupa– contrasta con la aceptación popular de la obra del inglés, incorporada definitivamente y con merecimiento al paisaje arquitectónico de la Ciudad Condal e incluida, desde su origen, entre sus valores patrimoniales.

Pero al mismo tiempo se estaba construyendo en Sevilla el Puente del Alamillo –incompleto– de Santiago Calatrava; un alarde innecesario de «ornamentación estructural» añadida, para conseguir monumentalidad escultórica en una pieza que, al contrario de la anterior, pervierte su aspecto utilitario más íntimo y acaba reproduciendo a escala gigantesca lo que tal vez pudiera resultar un interesante objeto de escritorio. Valoración estética o simbólica aparte, uno puede observar con justificable perplejidad, cómo aguas abajo un simple «tablero» –excelentemente construido– viene a salvar la misma luz entre las riberas del río, sin ostentación alguna, con eficacia, y con un presupuesto mucho más reducido. (Me refiero al Puente de la Cartuja de Fritz Leonhardt y Luis Viñuela.)

En Madrid, se nos ofrece como pieza de primera magnitud –e indudablemente lo es– la intervención de la Estación de Atocha de Rafael Moneo, muestra evidente del inteligente eclecticismo al que su autor nos tiene acostumbrados. Esta obra millonaria, de indiscutible necesidad metropolitana, va a dar cuenta de la capacidad del arquitecto navarro –seguramente el más celebrado internacionalmente de los arquitectos españoles– para reunir piezas diversas en una suerte de «oportunismo histórico» que le permite mezclar referencias a John Soane con la cultura holandesa de un Dudok, ensayar con las grandes luces de las marquesinas (para mí el espacio más interesante del conjunto), urdir un ingenioso y falso muro cortina y errar definitivamente con la pieza del Intercambiador. Quizá las críticas, más interesadas (o malintencionadas) que agudas, a cuestiones de funcionamiento o señalización, han hurtado la posibilidad de realizar otras más conceptuales y profundas sobre un conjunto ciertamente monumental cuyos logros parciales no son incompatibles con una discusión de su estructura interna o del descuido del detalle.

La ampliación y remodelación del Aeropuerto de Barcelona de Ricardo Bofill y su Taller de Arquitectura viene a cerrar este primer cuarteto de obra «pública» de la mayor envergadura. No me detendré en exceso en esta obra para no parecer obsesivo, pero déjenme decirles que nunca me acostumbraré a recibir con serenidad esa convivencia de la reinterpreta-

ción del muro cortina «más tecnológico» con remedos de columnatas y capiteles egipcios (o jónicos, ¡qué sé yo!) y una trasnochada ambientación interior paisajista ya ensayada hasta la saciedad en los grandes *lobbies* neoyorquinos de los que Mr. y Mrs. Trump fueron patrocinadores. Diré, en aras de la honradez, que el funcionamiento es perfecto, su planta limpia y sus circulaciones claras; lo que todavía me hace más dolorosa la lectura de su resultado final, de su imagen.

Cuatro edificios para equipamiento deportivo componen un segundo grupo que encabeza el Palacio de los Deportes de Badalona de los arquitectos catalanes Esteve Bonell y Francesc Ríus. Merecedora del Premio Mies van der Rohe, cabe analizar esta obra en su justo grado de monumentalidad, caracterizando una zona urbana necesitada de una pieza que la protagonice y la valore, inteligente en su trazado en planta, sugerente por su sección e impecablemente resuelta en su aspecto exterior. En la línea que ambos autores tenían ya trazada en esta materia desde el Velódromo de L'Horta –no viene al caso hablar aquí de su estado actual y de las razones de su deterioro– el Palacio de los Deportes es tan austero y contenido como cuidadoso en su funcionamiento, de tal forma que su contemplación y su uso (rara cualidad) resultan igualmente satisfactorios.

Pero en otro Palacio de los Deportes, en el de Granada (y sigo el orden que siguió el Anuario) de Lluís Clotet e Ignacio Paricio –en ese maridaje profesional que a mí me cuesta entender y me hace añorar el Clotet de los tiempos de aquella deliciosa casa de vacaciones que construyó junto a Tusquets en Pentellería– no soy capaz de observar sino obstinación en la solución casi imposible de la planta rectangular, así como un resultado concesionario de un virtuosismo formal de dudoso origen y no menos dudosa finalización.

Una «pequeña» pieza –el Polideportivo y Centro de Pelota de Montjuïc, también en Barcelona– va a permitir a Jordi Garcés y Enric Soria ensayar con el análisis espacial de un contenedor elemental (casi puramente paralelepipédico) y la valoración de la luz natural, atrapándola con técnicas museísticas que dan cuenta de su dedicación proyectual y de su habilidad, de su cariño por el material, escogido, medido y meditado, de su postura comprometida y no exenta de elegancia, prácticamente constante en su trayectoria, en esa obra suya poco sujeta a los dictados de la moda, algo intemporal si se quiere. Para mí, este tipo de obras viene a ilustrar –y así suelo decírselo a mis estudiantes– aquella arquitectura que está hecha desde dentro para fuera, y desde el arquitecto para los demás, con el evidente disfrute de ambos.

Y además, las Instalaciones Olímpicas de Tiro con Arco de Enric Miralles y Carme Pinós –cuando todavía formaban pareja profesional–, con su planta (tan característica de sus autores) aparentemente endiablada, rescatada para su mejor comprensión por el mecanismo de la repetición de sus elementos, de construcción ingeniosa y en ocasiones inverosímil, versión autóctona –aunque a ellos no les guste oírlo– de los vientos deconstructivistas que soplaron desde Europa Central y que embelesaron al penúltimo Philip Johnson antes de su irremediable caída. Lógicamente, para entenderla, hay que inscribir esta obra en el conjun-

to de las realizadas por sus autores, juntos y por separado. Así y todo para mí resulta incomprensible.

Vendrán a continuación doce obras algo diversas, de equipamiento cultural o de ocio, administrativos institucionales, de servicios o de oficinas, y la primera de ellas es el Palacio de Congresos de Salamanca –una de las pocas que salen del triángulo preferencial que forman Madrid, Barcelona y Sevilla– obra del arquitecto, pintor y profesor de arquitectura Juan Navarro Baldeweg, ensayo poético acerca de la bóveda «perversa» que viene prácticamente a cuestionar lo que aprendimos en el libro de texto de Eduardo Torroja; magnífico por otro lado, una especie de toma póstuma de Castilla por el Islam, casi mágico y merecedor de la admiración de casi todos (William Curtis entre ellos), modelo de implantación y de reconocimiento del lugar, que es desgraciadamente su lectura menos frecuente. Su monumentalidad, en esta ocasión plenamente justificada, no tiene nada de monumentalismo y de hecho la ciudad de Salamanca, contenedora ya de no pocos hitos arquitectónicos, ha integrado de forma generosa y nada violenta esta pieza de Navarro, quien ya nos habituó a su poesía desde la Casa de la Lluvia.

Dentro del Conjunto de la Expo tres nuevas obras van a llamar nuestra atención, siguiendo como antes las indicaciones del Anuario; el Pabellón de la Navegación, del sevillano Guillermo Vázquez Consuegra, de impecable sección a mi juicio debilitada después por el exceso de materiales y formas convocados en su configuración final. Y su torre, en el extremo contrario a lo que se ha denominado –con mejor o peor fortuna– minimalismo arquitectónico, demostración excesiva, casi exhibicionista, de la capacidad del arquitecto autor en juntar, encontrar, superponer y oponer incluso, en la persecución más decidida del objeto hermoso en sí mismo. Lo he dicho y lo he escrito en otros lugares, y sin entrar a valorar subjetivamente la obra de Guillermo Vázquez creo que puede acabar siendo responsable de lo que podríamos llamar un «nuevo formalismo» que si en sus propias manos ya es preocupante, puede alcanzar niveles alarmantes en las de sus seguidores más jóvenes, más inexpertos, menos dotados, o por decirlo más claro, simplemente torpes.

Una pieza mucho menor, el Pabellón autonómico de Castilla-La Mancha, de Manuel de las Casas (en colaboración con su hermano Ignacio de las Casas y Jaime Lorenzo), viene a mi criterio a poner el contrapunto del anterior. «Engañosamente» austero, resuelve una planta brillante y una sección delicada, tal vez fruto de una sosegada investigación espacial que parte del templo y de la casa, y de la capacidad de ambos para generar tipos exportables a otras funciones. La nobleza propia de la madera preciosa va a ser capaz de añadir también nobleza a materiales tan anónimos como el tablero fenólico y el análisis riguroso de los contenidos funcionales va a permitir que la idea de contenedor, sin quedar abandonada, se superponga con sutileza a la de itinerario. Todo un símbolo que no en vano cosechó las críticas más favorables y unánimes del conjunto de piezas que colonizó temporalmente la isla de la Cartuja.

Una caja también, aunque de considerables dimensiones, ingenua en el fondo en su prepo-

tencia de vidrio y mármol es el Teatro Central de Gerardo Ayala, contenedora de un sinfín de detalles elaborados hasta la saciedad, demostrativos del oficio de su autor, pero tal vez huérfana de la impronta de las grandes decisiones que dan unidad al conjunto, como ocurriera en modelos tan conocidos de Gropius, de Oud o de Alvar Aalto, y víctima precisamente de la presencia autónoma de cada uno de ellos.

Volviendo a tierras catalanas el Club Náutico de L'Estartit de Carlos Ferrater, exquisito como su autor –hacia el que no oculto mi admiración como uno de los profesionales más sólidos del panorama español contemporáneo– va a demostrarse como una delicadísima operación de implantación en el lugar, cuya visión desde el mar resulta deliciosa (¡ese faro horizontal nocturno!), apoyado sobre una planta tan sencilla que uno piensa que a cualquiera debiera habérsele ocurrido antes, y una sección amable, nada forzada, que acabarán definiendo planos de vidrio y planos macizos, muros tersos como ejes de coordenadas y muros ondulados, como las curvas exactas de los gráficos de los libros de estadística. Obra ajustada en su presupuesto y rigurosa –una vez más– con sus requerimientos funcionales, que se me antoja como paradigma de la arquitectura contemporánea que estoy queriendo reivindicar en este escrito. Una de las últimas obras que conozco de Ferrater, la casa y taller para su hermano fotógrafo en el Ampurdán, viene a corroborar lo que el Club Náutico ya anunciaba.

El Edificio para los Juzgados que Josep Lluís Mateo ha proyectado y construido en Badalona, es como un grito dado en el interior de una Cámara Acústica. Así me parece a mí ese pequeño «híbrido» (o «usos mixtos») que alberga con mucha habilidad para su disposición organizativa salas de visitas, oficinas y viviendas y que en ocasiones me sugiere como una versión actualizada de la Escuela de Amsterdam –no en vano Mateo ha hecho allí sus pinitos arquitectónicos–, como un Kramer o un Witjdeveld importados a la tierra de Jujol y Gaudí. Esa, seguramente intencionada, «alocacidad» de la Obra de Mateo me parece finalmente su versión más atractiva, aunque también la más inquietante. Y la más discutible.

No sé si el azar ha hecho que tenga que escribir ahora acerca de la Escuela de Acuicultura de la Isla de Arosa (Pontevedra) o si ya estaba en la intención de Luis Fernández Galiano –autor de la selección– establecer este contraste, pero en el extremo de los Juzgados está esta obra de la arquitecta, jiennense de nacimiento, Pascuala Campos. Confesaré mi afecto personal por Pascuala antes de decir que encuentro su Escuela tan contundente y a la vez tan tierna como una casa grande, como una casa de todos y para todos, sin una sola concesión al gesto, al guiño de la moda, construida con la solidez de las casas solariegas gallegas, con la de los hórreos, acariciando piedras antes de colocarlas en la fachada, acariciando maderas antes de construir las cerchas, conteniendo patios y espacios claustrales, tan serenos, tan propios de lugar, de las costumbres de los pescadores, apropiándose del terreno sin querer competir con el inaudito paisaje de las plataformas de cultivos marinos.

Una sola obra es extraída del amplio capítulo de la Rehabilitación –o de la Reforma, la Re-

calificación o las Reparaciones, que denominarlo en sí ya resulta un difícil problema que implica complejas connotaciones– y ésta es la intervención de Antonio González Cordón para la Consejería de Agricultura de la Junta de Andalucía en Sevilla. A unas viejas naves de corte casi industrial (aunque neomudéjares de aspecto), el arquitecto sevillano, profesor de la Escuela, añade una actuación sofisticada, casi manierista, demostración inusual de la expresión más abigarrada superpuesta a la lógica de unas plantas bien pensadas que a uno le cuesta descubrir en su imagen exterior. El dominio de un lenguaje intencionadamente lleno de connotaciones tecnológicas da muestra de la pericia del autor pero el resultado es, cuando menos, ecléctico.

Los arquitectos catalanes Jaume Bach y Gabriel Mora tienen ocasión de experimentar en la Barcelona de los Juegos, y a propósito de la Central Telefónica de la Villa Olímpica, un ejercicio formal lícito en su contexto urbano. La solución, algo fantasmagórica –sobre todo en su visión nocturna–, es el resultado de unas plantas sencillas y bien elaboradas, excusa volumétrica para ensayar con una piel tersa extraída de las arquitecturas industriales, cuidadosamente ejecutada para reivindicar –de nuevo, como ocurriera en el Pabellón de Manuel de las Casas– la nobleza de un material, aparentemente de segunda (la chapa ondulada) con otro más convencional (la piedra) cuya nobleza es admitida de antemano.

Y a un «juego» similar, aunque su formulación final resulte mucho más discutible, se entregan Ramón Artigues y Ramón Sanabria, otra vez en su ensayo sobre el cuadrado como elemento generador, o sobre el cubo y sus posibilidades de fragmentación; otra vez, también, un contenedor elemental que alberga grandes dosis de «diseny» –faceta que Artigues ha demostrado dominar en la pequeña escala– y un complejo sistema de escaleras (demasiado complicado, diría yo). El edificio de San Cugat es como una caracola de mar pero al revés, complicado por dentro y sencillo por fuera. Y menos elegante.

El tema de las oficinas, del edificio de oficinas que persigue una imagen sofisticada y moderna, imponente, publicitaria de su contenido en sí misma, de la firma o las firmas que lo habitan, quizá resulte uno de los tipos más débiles de nuestra arquitectura contemporánea; y, para demostrar lo que estoy diciendo, al anterior se suma ahora la obra del arquitecto madrileño Andrés Perea en Tres Cantos (Madrid). Típicamente «capitalino» y ambicioso, excesivamente «a la manière» del Instituto del Mundo Arabe de Nouvel, complicando con toda intención la planta, creando primero el problema para demostrar después que se sabe salir airoso de él (mala costumbre en arquitectura); denotativo (o connotativo) de una «high tech a la madrileña», como para no ser menos que nadie, me parece una de las muestras más «fraudulentas» del conjunto que estoy comentando. La más alejada de esa versión social de contemporaneidad que me interesa.

Sin embargo, el arquitecto Mariano Bayón aprovecha bien su encargo para realizar la Sede de Red Eléctrica de la Expo de Sevilla. A la imprescindible funcionalidad de edificio sabe añadir un valor discretamente monumental que conviene a las circunstancias, y de esta

manera se entrega a la producción de un juego de cajas que deben contener grandes espacios anónimos y que acaecen excusas simbólicas del agua y de la luz (materias primas del producto que da sentido al edificio), persiguiendo raros efectos con sus mármoles translúcidos, como raros eran los libros a guardar en la magnífica biblioteca de Skidmore, Owings & Merril en Nueva Jersey.

Nos acercamos al final del itinerario propuesto por *Arquitectura Viva*, y sus últimas paradas corresponden a arquitecturas residenciales: una vivienda unifamiliar aislada, un conjunto de viviendas en hilera y dos bloques (y una torre) de vivienda colectiva.

Otra vez en Galicia, en la pequeña localidad de Veigue, Manuel Gallego resuelve una vivienda unifamiliar limpia, paradigma de la casa moderna –heredera del amplio conjunto histórico que evidencia la evolución de la villa–, con ínfulas de versatilidad, amable en su tratamiento del material aunque el mármol blanco chapando el hormigón traicione otros episodios de su autor. Muestra de «arquitectura de autor» –precisamente– no renuncia a enlazar con la arquitectura autóctona (aspecto constante, más que en ninguna otra, en la arquitectura gallega contemporánea), ni establecer delicadas relaciones con el lugar.

Las viviendas de Tharsis (Sevilla) de Antonio Cruz y Antonio Ortiz (reciente premio Príncipe de Asturias del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España por su magnífica Estación de Santa Justa), siguen consolidando su trayectoria de arquitectos sólidos, capaces de abordar el tamaño grande (aunque debo mostrar mi preocupación por su posterior aventura madrileña del estadio) y el más pequeño y de mostrarse ahora así con esas plantas, de vivienda mínima, rigurosas y bien dimensionadas, con esas secciones casi ingenuas y con ese resultado final que por su diseño exterior y por el tratamiento y elección de los materiales a mí me hacen recordar una de mis piezas más queridas de la arquitectura de la vivienda europea del primer cuarto de siglo, el Oud Mathenese felizmente reconstruido en Holanda. Esta pequeña hilera sevillana nos permite reconciliarnos con el tan frecuentemente deleznable mundo de las «adosadas» y sus nefastos resultados habituales.

Para ilustrar el capítulo correspondiente a la vivienda propiamente colectiva se han elegido dos intervenciones en la Villa Olímpica de Barcelona, evitando –tal vez para no repetir autores– otras más específicamente «sociales», conjunto entre el que quizá no resulta sencillo encontrar muestras brillantes pero en el que podrían aparecer propuestas tan serias como las de Salvador Pérez Arroyo en Pinto (Madrid) o Juan Luis Trillo en Sevilla.

Las de Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña, con ese alarde de ordenación urbana que el trazado circular supone y que la planta «almendrada» de la torre (con una tipología interesante aunque algo desmesurada) viene a colmatar, se caracterizan exteriormente con el diseño expresivo de las carpinterías metálicas, como «añadidas» a la primera piel de ladrillo visto.

Y las de Helio Piñón y Albert Viaplana –junto a las de los ya citados Bonell y Ríus, seguramente las de mayor interés de toda la Villa–

estrictas y muy sugerentes en planta, magníficas en su versión para la pequeña torre independiente, contenidas por una cara cálida de gresites y maderas hacia el interior de la plaza y por otra más abrupta, intencionalmente abrupta, expresiva y hasta «agresiva», hacia la calle.

No quiero concluir sin dejar dicho, y no como un paño caliente de última hora, que la valía profesional de los arquitectos citados no pretende ser cuestionada en este artículo, por el contrario no me caben dudas sobre ello, e indiscutiblemente todos ellos forman parte con todo merecimiento del amplio panel que la prolífica producción arquitectónica de las últimas décadas en España ha sacado a la palestra internacional. (Otros menos conocidos, anónimos en algunos casos, repartidos por la geografía nacional, podrían también haber formado parte de esta pequeña nómina de veinticuatro.) Sobre sus «posturas», sobre sus actitudes en las obras de referencia, es de donde quisiera que se hicieran, a la luz de mis propios comentarios, las reflexiones correspondientes.

He elegido una relación hecha por otros, no he querido comprometerme yo con una selección que inevitablemente hubiera resultado tendenciosa –como seguramente lo es también ésta–; he preferido comprometerme, eso sí, con las valoraciones críticas que acabo de efectuar. Y me hago –y les hago a ustedes– en consecuencia la pregunta correspondiente: ¿es éste el discurso de contemporaneidad al que hacen mención mis primeras palabras, mis primeras *consideraciones disciplinares*?..., ¿es éste el *compromiso de modernidad* que la arquitectura española reciente ofrece?

Me he referido en ocasiones a los trazados en planta, a menudo a las secciones, a la resolución funcional, al tratamiento material en otras, a las influencias o a determinadas analogías históricas a veces, a los aspectos formales –aún sin buscarlo– casi siempre. No he hablado de costos concretos porque los ignoro –aunque se podrían haber establecido hipótesis próximas o casi certeras–, no he hablado (salvo excepciones que me constan) de aceptación social (la «cultura», la de elite, parece garantizada por el mero hecho de haber sido recogidas en la publicación de referencia), ni he hablado tampoco de oportunidad histórica. No he citado (salvo alguna tentación insalvable) las ausencias, aunque tal vez resulte extraño –o no tan extraño– que no estén ahí Bohigas, Martorell y Mackay, Carvajal, Cano Lasso, Fernández Alba, Molezún, Peña... y un largo etcétera. No he dicho, no soy siquiera capaz de intuirlo, lo que se hubiera hecho si no se hubieran hecho las obras que acabo de comentar.

Le propongo al lector ese ejercicio imaginario de descubrir sus pares inexistentes, de poner éstos y aquéllos en la balanza, y en su caso de elegir el platillo más pesado. De adjudicar a uno y a otro su correspondiente y adecuada dosis de modernidad. Y de sacar sus propias conclusiones. Las mías tal vez han resultado demasiado evidentes. ❑