

Una inflexión en la arquitectura de posguerra.

Vivienda colectiva de lujo. Madrid 1955-1970.

<i>Volumen I</i>	0. Resumen. Abstract.	11
	1. Preámbulo	
	1.1. Razones para una tesis.	17
	1.2. Planteamiento, enfoque y objetivos. Hipótesis de trabajo.	26
	2. De las viviendas y la sociedad madrileña	
	2.1. Del botijo en la acera al piso en la costa.	35
	2.2. Cualidades de la vivienda colectiva de lujo.	81
	2.3. Madrid siglo XX.	89
	1900-1925 Persistencia del XIX.	93
	1925-1936 Del Art-Decó, Secundino Zuazo y Luis Gutiérrez Soto.	109
	1940-1955 Academicismo y monumentalidad.	125
	1955-1975 Los ejecutivos de la acción.	149
<i>Volumen II</i>	3. Estudio de viviendas	
	3.1. <i>Torre de cristal</i> . Viviendas en la plaza de Cristo Rey. 1955-1958. Javier Carvajal y Rafael García de Castro.	198
	3.2. Viviendas en la calle O'Donnell. 1955-1958. Antonio Lamela.	226
	3.3. Viviendas en la calle Espalter. 1958-1961. Julio Cano Lasso.	254
	3.4. Viviendas en la calle Zurbano c/v General Martínez Campos. 1963-1967. Juan Manuel Ruiz de la Prada.	280
	3.5. Viviendas en la calle Cea Bermúdez c/v San Francisco de Sales. 1964-1969. Juan de Haro.	320
	3.6. Viviendas en la calle Balbina Valverde. 1965-1967. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.	356
	3.7. Edificio para la Cooperativa de Viviendas Militares. 1967-1976. Fernando Higuera, Antonio Miró.	388
	4. Final	
	4.1. Conclusiones.	416
	4.2. <i>Conclusions</i> .	432
	5. Bibliografía y fuentes	444
	Anexos	
<i>Volumen III</i>	Anexo 1. Documentación gráfica.	
<i>Volumen IV</i>	Anexo 2. Entrevistas.	

Índice

Juan Manuel Ruiz de la Prada	5
José Antonio Corrales	16
Antonio Lamela	19
José Luis Sánchez Fernández	31
Antonio Vázquez de Castro	40
Antonio Fernández Alba	47
Ricardo Aroca	53

Constituye este documento un testimonio de primera mano sobre la época y el tema estudiados en la tesis doctoral. Algo que comenzó como parte de la investigación necesaria para realizar la tesis fue adquiriendo entidad propia hasta materializarse como uno de los anexos. Si estas entrevistas forman un *corpus* autónomo, la tesis no se comprende sin la aportación recibida en estas conversaciones. La generalizada ausencia de aportaciones escritas o audiovisuales de muchos de estos protagonistas multiplica el valor de un trabajo ya de por sí inédito. Por todo ello el haber podido visitar a algunos de los arquitectos y artistas que han jugado un papel fundamental a lo largo de los últimos cincuenta años ha constituido una experiencia de gran interés. Todos y cada uno de ellos han tenido la amabilidad de recibir a un *jovenzuelo* y de contestar a sus preguntas incluso al comienzo de la investigación, periodo en el que uno se encuentra necesariamente algo despistado.

En esta selección no han sido incluidas otras conversaciones, mantenidas con familiares de arquitectos, propietarios de viviendas de los edificios estudiados, porteros de estos bloques...etc. Es justo agradecer a Diego López, Antonio Lamela, Diego Cano Pintos, Luis Valdivieso, Concepción Hidalgo, Luis Cernuda, Gracia Sánchez, Jesús Higuera, María Talavera, José Luis Pico y a los porteros de muchos edificios su deferencia al permitirme visitarles y dedicarme su atención. Gran parte de los porteros, que ya no visten con librea, llevan muchos años en los edificios, conocen su historia y los aprecian como algo propio.

Contactar con todos ha tenido tintes detectivescos. Uno querría pensar que ha sido una aventura como la de Berstein y Woodward en "*Todos los hombres del presidente*", pero sin la intromisión de Richard Nixon; esto siempre facilita las cosas. Como en toda investigación, hacía falta disponer de tiempo, ganas y suerte. Se han dado situaciones curiosas: un portero cruzando el paseo de Rosales en hora punta para preguntarme por qué hacía fotografías de *su* edificio, la señora de 80 años en la torre de Valencia que me contaba que Javier Carvajal "no tenía ni idea", o el orgullo con que Ricardo, portero del bloque de Cea Bermúdez, hablaba del edificio de Don Juan de Haro, premiado en Francia. La conversación con José Luis Pico, compañero de curso de Rafael Moneo, también resultó jugosa en anécdotas. Pico tiene entre sus virtudes ser madrídista y entre sus méritos haber jugado con Di Stefano y Puskas. Estuvo encargado durante muchos años de la revista *Arquitectura* bajo la dirección de Carlos de Miguel. Siendo alumno fue de viaje de estudios a los países nórdicos con Ramón Aníbal Álvarez y Antonio Fernández Alba como profesores. Ante la vista de la escuela Munkegards en Gentofte de Jacobsen, Aníbal Álvarez comentó con tono castizo que "para venir a ver unas tapias nos podíamos haber quedado en Guadalajara", levantando así la ira del profesor Fernández Alba.

Por último cabe mencionar que a lo largo de la investigación han surgido interesantes coincidencias. Compañeros que residen en una casa de Ruiz de la Prada, amigos de familiares que viven en los pisos de San Bernardo, un portero amable que te deja subir a ver un piso que está de reformas, o un amigo que estuvo el día anterior en uno de los pisos de Corrales y Molezún, "*¡estuve ayer en uno de los pisos de este bloque!, ahí vive la hermana de mi cuñada...*". A fin de cuentas, no sólo los periodistas necesitan confidentes.

Juan Manuel Ruiz de la Prada en su estudio de la calle José Abascal, julio de 2009. *Fotografía del autor.*



Juan Manuel Ruiz de la Prada 2005-2009

Conozco a Juan Manuel Ruiz de la Prada desde 2004, año en el que Diego López Moreno de Cala, también arquitecto, tuvo la amabilidad de presentármelo. Fueron a su vez José Ignacio Linazasoro y Hugo Sebastián de Erice quienes me pusieron en contacto con Diego, que también trabajó en el estudio de José Ignacio, aunque no coincidimos. Recuerdo haber hablado con José Ignacio y Hugo sobre los edificios de Ruiz de la Prada en 2002, conversación en la que todos mostramos nuestra extrañeza ante el hecho de que fueran edificios *olvidados*.

Diego no sólo accedió a ponerme en contacto con Juan Manuel Ruiz de la Prada, también me abrió las puertas de su casa, uno de los áticos del edificio de Zurbano 51. Este es el primero de los cuatro edificios similares completados por Ruiz de la Prada en los años sesenta. Diego vivía entonces en ese edificio, estaba al tanto de sus cualidades y realmente lo apreciaba al punto de asistir a las reuniones de comunidad.

El interés por esos cuatro edificios comenzó en un viaje turístico arquitectónico en 1999. Al llegar al Girasol nos llamó la atención el edificio de la esquina opuesta, que también venía en la guía, su formalización era completamente distinta a la del Girasol. Por aquel entonces, desde nuestro punto de vista no tenía nada que envidiarle, parecer que no ha cambiado con el paso del tiempo. Posteriormente pude indagar, descubrí que existían otros similares, y finalmente tuve la fortuna de poder conocer a su autor.

El camino hacia el estudio de Ruiz de la Prada, que para mí suele comenzar en la parada de metro de Rubén Darío, atraviesa la parte norte de Chamberí. No tiene la calidad urbana de la parte sur, de ambiente más homogéneo, realizado mayoritariamente en el siglo XIX. Está jalonado sin embargo por una serie de edificios realizados en el siglo XX de gran calidad que constituyen un telón de fondo de buena calidad. A pesar de que estas intervenciones supusieran la destrucción de un gran número de palacetes se trata de un barrio que todavía exhibe una continuidad con la parte histórica. En la misma plaza de Rubén Darío hay un edificio de Alberto Martín-Artajo, otro de Cavestany y otro de Pedro Muguruza. Algo más adelante encontramos el edificio de la calle Miguel Ángel, de Luis Gutiérrez Soto, con sus característicos miradores poligonales. Si retrocedemos un poco, nos alejamos del ruido de la Castellana y nos internamos en el barrio, podemos encontrar un bello edificio de oficinas de Ruiz de la Prada y Javier Carvajal. No está la situación exenta de ironía, pues es hoy sede de Comisiones Obreras. Algo más al norte y ya de camino al estudio, está el edificio de Rafael Calvo de Aroca y Burkhalter, muy cerca del mencionado bloque de Zurbano 51, que da a Martínez Campos. Esta calle siempre tiene un aspecto distinto debido a los árboles. En primavera tapan las cuatro primeras plantas del edificio, y el resto emerge creando un bonito contraste entre el verde y el marrón.

Dejando atrás uno de los escasos palacetes que quedan, ahora museo Sorolla, se llega hasta el edificio donde está el estudio, en la esquina de José Abascal. Como el edificio agrupa dos fincas hay en Zurbano otro portal de gran calidad espacial, con la salida de coches, los pilares de acero, el techo muy bajo y el suelo de granito.

En la esquina de José Abascal el local comercial tiene una marquesina muy esbelta que vuela sobre la acera, con frente de acero inoxidable. Se realizó a la vez que el edificio y seguramente influyó en ello la tienda Loewe que Carvajal realizó en Serrano.

Unos metros más arriba de la calle está el portal del edificio, retranqueado respecto a la acera. En esta ocasión un vidrio separa la entrada de peatones de la de vehículos, y permite contemplar una preciosa escultura mural de José Luis Sánchez, que ocupa todo el paño de enfrente. En el interior del portal el portero está situado un par de escalones arriba. Al otro lado están los ascensores. Los tiradores de las puertas, los maceteros y una gran pilastra, son de cobre, también obra de José Luis Sánchez. A pesar de que me conoce, el portero no adopta un tono familiar y pregunta dónde voy. Respondo que he quedado con Juan Manuel Ruiz de la Prada.

El estudio está en la novena y última planta, en la parte interior. Al salir del ascensor hay que dirigirse a la parte trasera, donde están las entradas de servicio y la escalera helicoidal. Juan Manuel Ruiz de la Prada, alto, con buena presencia, elegante, sobrio, sonrío mientras estrechamos la mano. Llevamos viéndonos desde 2004 y nos profesamos un afecto mutuo. “*Hace mucho que no sé de ti*”. Lo cierto es que cada vez pasa más tiempo entre las visitas, que se hicieron bastantes frecuentes para la entrega de la tesina, en el año 2006.

En el vestíbulo, que tiene los tubos de planos en unos muebles colgados del techo, hay cuadros y una colección de herramientas de dibujo antiguas. De una pared en el pasillo, pegada a la ventana, cuelga una lámina con un dibujo de una estatua.

Esa es la lámina con la que aprobé el examen de ingreso. ¿Te lo he contado alguna vez?
Creo que no.

Resulta que el día anterior había ido a una fiesta, y acudí al examen sin pasar por mi casa. Iba con esmoquin. El examen era en la escuela, en un aula de esas que tiene ventanas dando al pasillo en la parte de arriba. De repente veo a mi padre asomado allí, muy enfadado, haciendo gestos de que me iba enterar. Debía haberse subido a una silla o algo. Mi padre era muy estricto. Yo seguí haciendo el examen. Al rato vuelvo a mirar y le veo sonriendo, muy contento. Resulta que el profesor había salido, había hablado con él, y le había dicho que mi lámina era un aprobado. Y así fue.

Entonces el ingreso era muy duro, ¿no?
Durísimo. Nos hacían trabajar mucho y sin garantía. Mucha gente se quedaba fuera.

Se sienta en su mesa de trabajo. Yo lo hago en una de las dos sillas de tubos metálicos que hay frente a la misma. Detrás de Juan Manuel hay una mesa de dibujo plegada, en cuyo tablero está colgada la planta del proyecto de la zona comercial de La Santa, Lanzarote. A la derecha hay estanterías. También a la izquierda, detrás de unos sofás. Hay dos cuadros de Cesar Manrique. Uno de ellos, rojo intenso, pone la nota de color a un espacio agradable, bien proporcionado. No se oye ni un ruido. La luz proviene de un patio del edificio.

Aquí tenía el estudio Javier Carvajal...

¿Sí?
Sí, yo le compré este piso. Luego fue aquí al lado, a Bretón de los Herreros...

Bueno Juan Manuel, ¿qué tal estás?

Pues ya ves. En mi estudio, estupendamente. Veo de vez en cuando a mis amigos, compañeros arquitectos, y a algún loco como tú que viene a verme. Pero ya estoy fuera de la profesión. No quiero saber nada de eso. Podría hacer cosas, pero ya no me interesa. Los oficios...ya no hay oficios como había antes. Fíjate en esta mesa (señala la mesa de trabajo, grande, de madera clara, de buena calidad). Esta mesa me la hizo a mí el carpintero que me trabajaba en las obras...todo esto se ha perdido.

Para empezar, querría que habláramos sobre tus comienzos profesionales.

Bueno, cuando salimos de la Escuela me encontré al padre de un amigo, que tenía un palacete aquí, en ruinas, por el tema de la Guerra Civil. Entonces le comenté que me interesaba construir aquello. “¿Cómo vas a construir aquello si eres un chaval?...Además, hay varios arquitectos entre ellos Don Luis Gutiérrez Soto, que están detrás de ello...”

Al tiempo me llamó por teléfono a donde vivía, en Marqués de Riscal. “Te sigue interesando aquel solar?”. Le dije que sí. Entonces me preguntó “¿Qué me ofreces?”. Si yo no tengo nada, yo le puedo ofrecer...un proyecto. En ese momento me dijo que si le conseguía diez millones de pesetas, que me lo vendía. Claro, en aquel momento yo no tenía nada.

¿Era un precio caro para la época?

Era una cosa barata entonces, aunque para mí era disparatado...estaba haciendo una vivienda con cuarenta mil pesetas de honorarios, no tenía delineantes. Entonces empieza a moverte, este señor me dijo que se quedaría con dos pisos. Tuve la inmensa suerte de que un tío mío se quedó con tres...Al final pedí a un banco los diez millones de pesetas y me dieron el crédito...

Es como una especie de aventura asociada a la promoción, ¿no?

Era una aventura, yo ahora pienso en ello, y eso ocurrió cuando salimos de la escuela. Salíamos bien preparados, pero éramos chavales...yo no tendría entonces ni treinta años...En fin, que aquello empezó, y mira, es esta casa...

Eso sí, trabajo, todo el que quieras, hasta quedarte dormido encima del tablero...

Claro que los oficios como ya hemos hablado, eran otra cosa. Tengo hecha una lista con todos los que trabajaron conmigo...Las estructuras metálicas era Fabrimetal, el dueño era ingeniero de caminos...yo tenía mucha protección de esta gente...

Hay una anécdota que no se si te he contado alguna vez. El encargado de esta obra, que se llamaba Santander, montó la estructura metálica de esta casa. Llegamos a esta planta, la novena, esta que estamos, y me dijo: “Usted mucho cuento, y mucho arquitecto, muy señorito, pero, de subirse ahí arriba nada. Usted no se sube y yo puedo hacer cualquier chapuza con la estructura y usted no se da cuenta. Vamos, salvo que piense usted otra cosa”. Entonces le dije si me estaba insinuando que no era capaz de subirme donde él decía...Y eso que tengo vértigo, no podía ni asomarme a un balcón. Al final me ayudó a subirme. “Si ve usted algún momento de peligro, agárrese a mí”. Cuando bajamos me dijo: “Ahora es usted el director de la obra”.

Quería que te lo ganaras, por decirlo así.

Sí, quería eso.

¿Ha variado mucho la situación de los arquitectos?

Los arquitectos éramos los dioses de la obra. Inspirábamos verdadero respeto. Cosa que ahora no es así.

Esta actitud actual ¿está motivada por el desapego solamente?

Creo que es por la masificación. En la Escuela hay demasiada gente estudiando. Nosotros éramos cincuenta o sesenta máximo, me parece que en mi clase éramos cuarenta. Ahora hay mil o así. Es imposible.

Bueno, sólo en Málaga hay más de mil colegiados.

Ya ves.

Me refería también a la pérdida de calidad de los oficios. ¿Es debida a la presión de los promotores...?

Primero la presión de los promotores, y segundo, que la tendencia es a hacerlo en serie. Hacer las cosas en serie quita calidad. Lo ves en los automóviles. Las formas son más acabadas, pero son chatarra pura. Ahora se automatiza todo.

...Las tuberías entonces pasaron del plomo al hierro galvanizado. Ahora hay cobre, que es mucho más cómodo. El pladur, por ejemplo...

¿Se convierten estas técnicas en las únicas, sin alternativa?

Claro. Para encontrar un albañil de calidad... un carpintero, un marmolista...

Y a qué precio...

Bueno, antes los había que sabían, y efectivamente, mucho más baratos...

Aparte de eso, ¿no crees que se ha perdido mucho en cuanto a la arquitectura en general?

¿En diseño?

Bueno, en diseño y en espacios. Porque edificios como este en el que estamos, o el de Martínez Campos ya no se hacen.

No se hacen...el metro cuadrado es mucho más caro...

El papel del arquitecto ha cambiado mucho...

En la obra, antes pasabas y veías una cosa que estaba mal y lo decías. Y la gente se callaba. Ahora no lo puedes hacer. No te dan la razón, vamos.

Eras director de la obra. Y como director de orquesta, pues tenías mucha responsabilidad, y mucho poder. Ahora no es así.

Pero sigues teniendo mucha responsabilidad. Cambiando de asunto, respecto a la Escuela, cuando estudiaste, ¿cuáles eran las mayores influencias?, y no me refiero sólo a España...

Sí, pues estaba Molezún, Corrales, estaba Oíza. Fisac, la Sota...Gutiérrez Soto. Ricardo Magdalena, mis primeros pasos como arquitecto fueron en el estudio de Ricardo Magdalena.

Gutiérrez Soto hacía una arquitectura clásica, pero muy buena...muy bien ejecutada...le perdió un poco las ganas de copiar a los jóvenes. Pero en sus casas, en las verdaderas, en aquellas en que no quería copiarse más que a si mismo, eran unas casas magníficas.

Tiene un edificio denostado, el del Ministerio del Aire, que lógicamente se parece al Monasterio del Escorial, pero tiene una calidad, que para la época en que se hizo, está muy bien. Y es un edificio intemporal, es un edificio que aguanta el tiempo que le echen. Está como nuevo ahora,

y eso que tiene más de cincuenta años.

Y eso prueba la buena calidad de su ejecución...

La ejecución, su diseño, todo. Urbanismo, porque mira como quedó la plaza.

Gutiérrez Soto trabajó mucho y la verdad es que contaba con el respeto de sus compañeros...

Gutiérrez Soto fue compañero de promoción de mi padre... Lo hizo bien. Nosotros luchábamos para tener el mismo privilegio, y cuando lo conseguías pues te daba leña. Es lógico además. Defiende su terreno. Que venga a pisarle, haciendo esquinas... ¿qué dices muchacho, no te equivoques!...

Leí una entrevista que le hizo Juan Daniel Fullaondo, en la que Gutiérrez Soto decía que eras muy buen arquitecto como para andar repitiendo las mismas soluciones, que las fachadas le parecían muy bonitas pero que las plantas no le gustaban tanto...

Juan Daniel Fullaondo me daba mucha leña a mí... Entonces no quiero seguir hablando. Bueno, Juan Daniel murió y no quiero seguir, no sería justo. Moneo también dio mucha castaña.

Ruiz de la Prada sonrío al recordar estas críticas recibidas. No hay acritud en su tono, como si de alguna manera el recibir críticas formase parte del juego. Le pregunto sobre Rafael Moneo.

Ha ido a hacer una cosa que no entiendo, a restaurar una vivienda mía. La ha restaurado él por dentro.

Está recibiendo ahora también mucha crítica por muchas de sus obras, el museo del Prado por ejemplo...

Hombre si le dejan hacer el Prado que él quiere, pues mejor para él. Para mi gusto es un disparate.

Hay un proyecto de Villanueva en la calle San Fernando que está la ampliación entera. No es la arquitectura de nuestra época pero es que ahora el Prado ya no es el Prado. Si hay que tocarlo, por lo menos de acuerdo con los planos de Villanueva.

Respecto al claustro de los Jerónimos y toda la polémica que ha habido...

Pues claro, claro, esa zona es importante. Yo no sé lo que hubiera hecho si me lo hubieran encargado. Como no lo sé, puedo criticar...

En todo caso Moneo fue el primer arquitecto de mi generación que se fue a Estados Unidos, estuvo bastante tiempo allí, no sé si fue en Yale o Harvard, llegó a ser profesor en una de estas universidades, creo que en la cátedra de Sert, no estoy muy seguro...

Creo que sí...

Eso tiene un valor extraordinario, porque trabajar en Estados Unidos, es importante.

Y tener un reconocimiento internacional...

Claro. El problema es que empezó a meterse con otros compañeros que no hemos estado en Estados Unidos, o si lo hemos hecho no lo decimos tanto...

Meter la manaza en la obra de un compañero tuyo sin decirle nada... ¿oye mira, te importa?... En eso se ha perdido muchísimo...

¿Se ha perdido mucho entre los arquitectos o en la sociedad en general?
Yo diría que en la sociedad pero nosotros como formamos parte de esa sociedad, también estamos metidos en eso. Yo vengo de una generación que nos hemos dado palos a mansalva...

La conversación deriva hacia las envidias. Ruiz de la Prada se lamenta de su situación, del olvido en el que se encuentra.

Si has tenido un poco de suerte en la vida te han criticado. Yo he hecho casas, y sé que podría seguir haciendo, con la capacidad que tengo, porque habré perdido facultades con la edad, es cierto... con las nuevas formas, los nuevos estilos, y con mi pereza natural, porque ya, claro, ya no me apetece estar tanto tiempo en el tema... me gustan otras cosas, me gusta viajar y me gusta ver cosas, ir al campo, pues es así...

No me interesa que hablen de mí para nada. Has hecho unas casas, y las has hecho con toda tu buena voluntad, no eres Dios, has hecho lo mejor que has podido, si ha salido bien has tenido suerte, además de mucho trabajo, suerte...

Está claro.

Yo hice la Universidad Laboral de Tarragona, e iba todas las semanas a ver la obra... una paliza, iba en coche, además hacía el viaje de noche para no perder el día...

Estaban hormigonando una jácena del salón de actos, vi la obra, di el visto bueno, firme una serie de cosas y me marché. Al cabo de diez kilómetros me di cuenta de que se me había olvidado la cartera. Volví otra vez y me encontré que me estaban sacando los hierros de la jácena. Si no vuelvo esa jácena hubiera tenido escasez de hierro...

Imagino que pocas veces te habrás alegrado tanto por haber tenido que volver a por una cosa olvidada...

Claro, y luego te dirán, “si tú le firmaste una orden”, “si todo estaba bien para que hormigonaran”. Quién me iba decir que nada más darme la vuelta había un tío tirando para sacar unas pesetas con un redondo... Se me viene abajo la obra y quién es el responsable...

Efectivamente es cuestión de suerte...

Dirigir una obra es un martirio...

Estuve leyendo una entrevista de una sesión de crítica en la revista Arquitectura, en la que sale una conferencia tuya, y están Francisco de Inza...

Era muy amigo mío, Paco Inza. Era un arquitecto sensacional, muy bueno.

También hablaba Julio Cano Lasso de la búsqueda de perfeccionamiento de las soluciones constructivas, un poco en defensa de aquello que se decía sobre que era la misma casa repetida, exponiendo que era la búsqueda de un perfeccionamiento formal de la solución...
Es que para llegar a una verdad que no existe, pues nunca llegas... hago esto, mañana hago esto otro, eso es de una frivolidad escandalosa... si hay un mismo pensamiento, y vas descubriendo una serie de técnicas, una serie de materiales...

Por qué cambiarlos...

Claro, pero es que se trata de edificios con funciones iguales y unas mismas necesidades, por lo que si salen cosas distintas es que eres un frívolo... Como los que dicen, ahora voy a hacer esto porque está de moda, nada más lo que está de moda, por ejemplo, el gresite, que a mí no me gusta nada...

Los ladrillos estos (refiriéndose a los ladrillos de los edificios de la serie), están como nuevos, y tienen ya cuarenta años, ten en cuenta que las casas tienen ya cuarenta años...

Cierto, se conservan muy bien...

Están como nuevas. Y resulta que la fábrica de ladrillos, que era Cerámicas Puig... por cierto, que Fernando Puig se murió, era un gran amigo mío, y además, un colaborador impecable. La fábrica estaba yendo a Loeches. Por cierto que los modelos los tengo ahí, en una caja, buscábamos los colores, preparábamos las mezclas, se hacían todos los ensayos... Hasta que encontrábamos un ladrillo...

Me contó Diego que habías sacado el color de un cuadro.

¿No te he enseñado el cuadro?, ahora mismo. Se levanta. Espérate, ahora te lo traigo.

Vemos el cuadro de César Manrique y la caja con los ladrillos.

Pues hacer, ¿seis?, sí, seis edificios en cinco años, ¿Cómo es posible cambiar esto?

Julio Cano Lasso defendía ese planteamiento...

Claro es que cambiar hubiera sido una locura... Fíjate en los ladrillos que me traía Puig, al final salía un ladrillo que era el que poníamos...

Y se encargaban las partidas.

Claro, se hacía una partida enorme para las casas, y no íbamos a hacer dos partidas y luego otra de color azul sólo porque estuviera de moda. Yo pienso que eso sería una frivolidad.

Eso no es posible. Después venían los artistas, con los cuales yo tenía una relación buena, sobre todo con Sempere, que hacía las vibraciones esas de los materiales, que con el movimiento y el aire era como si vibrara el material, era como una especie de música, no sé si lo explico bien... Yo a Sempere no le iba a encargar una barandilla... entonces lo hablábamos, y él preparaba unos dibujos, yo le preguntaba, ¿y si esto lo hacemos de Cor-ten?

Ruiz de la Prada recuerda su interés por ese tipo de acero y abre un amplio paréntesis en la conversación.

El Cor-ten, fíjate tu, era un material que vino de América, que lo trajimos aquí de la U.S. Steel americana... para que su propia oxidación fuera su propia protección... un material interesantísimo... no necesitaba conservación de ningún tipo...

No necesitaba mantenimiento alguno.

Claro. Entonces ves que tenemos arquitectura y conocimiento de los materiales... la teka famosa con la historia que os he contado de los barcos que mandé desguazar...

Me lo contó Diego pero yo no lo he llegado a oír...

Yo hablaba con los oficios, como si estuviéramos locos todos (reímos). Sí, hablaba así...venían aquí, se sentaban aquí, donde estás tú. Pues bueno, de repente el carpintero este que te digo, después de dar vueltas por todo Madrid, vino aquí con, los ojos desorbitados, una solución...

Pero eso fue porque propusiste techos de madera...

Yo proponía madera, pero el carpintero decía, “esto es carísimo, esto no puede ser... de pino de Valsain, por Dios, si eso es una joya...podemos hacer tres muebles nada más, pero ¿fachadas?... por Dios está loco usted”.

Entonces el carpintero me llama un día, a las diez de la noche, “necesito que me reciba ahora mismo”. Pero ¿qué pasa, ha pasado algo?, le contesté. “No, no, que tengo una idea”.

Un carpintero, tan integrado con tu obra, que está como nervioso, desesperado por comunicarte una idea que ha tenido...

¿Crees que ahora predomina una actitud de “funcionario”?...

Les importa tres leches, qué más da, si esto es así...Si, y eso sí, a cobrar...

Ruiz de la Prada retoma la historia...

Total que viene el carpintero y le pregunto, ¿qué se te ha ocurrido?, cuéntame...

Me mira y me dice: la Transatlántica...

Entonces le dije, “anda vámonos a tomar unos vinos, que estás completamente loco”.

Y se enfadó: “no me cree, no me cree, déjeme hablar”, se ponía furioso, no me podía hablar de la emoción. “Es que desguazan unos barcos...¿usted ha visto las cubiertas?”. “Claro que las he visto, ¿y qué?”. Y me dijo que la tablazón de las cubiertas era de teka...Y de repente se me encendió una luz...Fuimos a Bilbao a comprar la madera, los barcos estaban en unos astilleros, en una zona llena de chatarra...Fue una aventura total...

Es una empresa bastante atrevida...

Una aventura, pero es que esa aventura no tenía nada que ver con la arquitectura, ni con la Escuela de Arquitectura, ni con la profesión de arquitecto, ni con el director de obra, ni nada. Era la aventura de dos seres humanos que estaban interesados en que aquella obra fuera un poquito distinta y un poco mejor, nada más que eso...y que además nadie se lo iba a pagar, porque no me iban a pagar ni un duro más por poner esa mejora, ni por el dinero que adelanté para comprar la madera. Ni un duro más. Es más, si salía un duro más caro, no me lo iban a pagar. Eran mis honorarios, el Colegio paga tanto...lo que cuesta la obra y punto, usted no cobra más...

Esta historia vuelve a demostrar que el interés por hacer el trabajo de la mejor manera posible, buscar la perfección, es parte propia de la profesión de arquitecto.

Si quiere poner teka es cosa suya...

Ponga lo que sea, me da igual...Un carpintero, de primerísimo orden eso sí, que viera eso, y se moleste...sacó toda la madera que pudo...

Ha dado un resultado sensacional...

¡Bueno!, no hay que tocarla. Los propietarios de esos edificios, no saben lo que tienen. Así de claro. No saben lo que tienen. Las carpinterías son de teka. Los revestimientos son de teka. Los

falsos techos son de teka. Y además encontramos un herraje alemán, que era una manivela, de diseño maravilloso, ahora la ves, y parece que es de hoy, y tiene más de cuarenta años. Al girar se levanta la puerta entera. Entera la puerta. Un niño lo puede hacer correr. Una puerta enorme, con un cristal doble, contra el ruido...tú la has visto, si has estado allí...

Sí, la he visto...

Esos edificios que son una mierda, que son todos iguales, que no valen nada, que lo único que importa es el dinero con que se hicieron, pues tienen esas cosas...Esto lo cuentas a los compañeros...

Y no se lo creen...

No, no es que no se lo crean, es que no se lo quieren creer. El único que se lo creyó fue Molezún. Molezún sí se lo creyó.

¿La historia que me has contado?...

Sí, todo. Me acuerdo el día que conté esto, nos reunimos...ya no me acuerdo de ningún nombre, esto es malísimo...di una conferencia en una de las casas mías, allí en la calle Velázquez, en el garaje, y había una cantidad de gente, estudiantes, compañeros...a mi conferencia iban con todas...y la máquina entonces era una máquina de diapositivas creo...me tropecé con un cable en el escenario, y mira me pegue una leche, y todas mis diapositivas por el suelo...la conferencia se fue a hacer puñetas...un abucheo, toda la gente pegando voces...y hubo un compañero, Molezún, que se levantó, y Cano Lasso me parece, "no pasa nada", y me ayudaron a recoger y organizar las diapositivas. Molezún era buen arquitecto y muy buen compañero.

Tenías buena relación con Julio Cano Lasso, ¿no es así?

Muy buena. Era un gran compañero.

¿Y Carvajal?

Carvajal era muy buen profesor. Eso está claro.

¿Respecto a Oiza o la Sota?

En general la gente que me preguntas era mayor que yo. Yo tenía muy buena relación con José Carlos Álvarez de Toledo. Hicimos algunos chalets en Málaga. Recuerdo que una vez fuimos en motocicleta, tardamos una barbaridad. Falleció hace unos años. También Cavestany, compañero de promoción.

También coincidiste con Fernández Alba...

No tenemos buena relación...

Hemos hablado algo de Gutiérrez Soto, pero no sobre tu relación con él.

Bueno, él defendía su terreno, lo que te he dicho ya. Pero si es verdad que fue muy duro conmigo. Como será que me pidió perdón antes de fallecer.

Cambiando de tema, se suele decir que el trabajo en aquella época era más fácil, al menos en lo que respecta a normativas y controles.

Yo no creo que fuera así, todo lo contrario. Recuerdo cuando hicimos el edificio Velázquez,

que estábamos en la demolición, y de repente vinieron, no sé si eran los grises, diciendo que ese edificio no lo podíamos demoler porque era la casa de Calvo Sotelo, el que mataron antes de la Guerra Civil.

Si, José Calvo Sotelo.

Y así estuvo parado mucho tiempo. Ahora hay hasta una placa allí.

Hay un momento en tu carrera profesional en que comienzas a trabajar en Canarias, y allí haces los proyectos sobre todo en Lanzarote.

Sí...yo tenía todo esto lleno de delineantes, y en esos momentos surgió la posibilidad de tener trabajo allí. Y había que mantener el estudio. Lo recuerdo como un periodo durísimo de mi vida; me iba los lunes a Lanzarote y volvía los sábados. Un clima muy seco, unas palizas con el avión... Tenía una casa allí y una vez que estuve algún tiempo sin ir, cuando llegué me encontré que me la habían ocupado unos extranjeros, alemanes creo... al final la vendí.

Has tenido mucha relación con el mundo del arte, con gente del grupo El Paso, por ejemplo, Cesar Manrique, Sempere...

A mí el arte me ha gustado mucho siempre, y coleccionaba desde que podía.

Me contaste una vez algo sobre Torner y Franco, ¿recuerdas?

Ah sí. Me habían invitado a una recepción en El Pardo... y habían invitado también a Torner, que era comunista. Torner me preguntó si yo iba a ir, le dije que sí, y fuimos juntos. Entonces a la hora de saludar a Franco, pues estábamos en fila esperando. Todo el mundo le daba la mano y ya está, y cuando le toca a Torner, empezó a decir: "Excelencia, excelencia", le saludó muy efusivamente, y además Torner es muy alto y Franco bajito, la gente no sabía qué hacer (reímos).

¿Has tenido desencuentros con algún artista?

Sí... un día, voy a la galería Juana Mordó, y estaba Amalia Avia, la mujer de Lucio Muñoz, y llegué y empezó a pegar unas voces: "¡fascista, fascista!!", era cuando se estaban haciendo estas casas... Claro, me fui... Ha sido una cosa con altibajos.

¿Crees que entonces se confundía el querer trabajar y ganar dinero con ser favorable al Régimen?

Me acuerdo que de joven iba con mi hermano a pegarnos con los falangistas... una vez estuvimos en comisaría detenidos... Ya porque hicieras las cosas bien te llamaban fascista, después de las que tuve con los falangistas...

Para terminar, Ruiz de la Prada se ofrece a enseñarme el resto del apartamento y otro que tiene al otro lado, donde se encontraba su estudio. Primero accedemos al piso contiguo, que es exterior y tiene una preciosa terraza sobre la calle José Abascal, que está elevada respecto al suelo del interior unos cuarenta centímetros. La calle ni se ve ya que la terraza está retranqueada respecto a la fachada, aunque se oye el ruido del tráfico, amortiguado por la distancia, de más de veinte metros. El pavimento de la terraza es cerámico, no parece el original. Si que permanecen algunas jardineras de cobre, similares a las que hay en el portal, también de José Luis Sánchez. La vista es espectacular, al fondo

el perfil de Azca, con el BBVA de Oíza en primer plano. A la derecha se ve el bloque de Gutiérrez Soto, en María de Molina.

El otro apartamento es aún mejor porque está totalmente vacío. Aquí es donde estaba el estudio. La terraza sigue estando más alta que el interior. Hay un voladizo continuo de un metro de profundidad que protege a la fachada y descuelga hasta el dintel de las ventanas, con un falso techo de listones de madera. La altura no debe rebasar mucho más de dos metros y diez centímetros en este tramo. Si en el papel seguramente hubiera pensado que es pequeño, aquí me doy cuenta que las dimensiones están bien proporcionadas puesto que no agobia nada. La vista abarca desde la torre de Colón hasta el BBV, ciento ochenta grados de arquitectura madrileña en un despejado atardecer en el que los tonos violáceos y rosas comienzan a mezclarse con el azul. Hora de despedirse.

José Antonio Corrales
Noviembre 2008

Los interiores de las viviendas españolas no han cambiado nada. Siguen siendo un horror.

Sólo al ser preguntado por la ambientación de las viviendas españolas José Antonio Corrales expone con contundencia sus pensamientos. Imagino lo difícil que fue tratar con los clientes en un periodo en que la modernidad era vista como una extravagancia, y el gusto por los interiores abigarrados se imponía en todo tipo de edificios. El resto de la conversación transcurre con dificultad. José Antonio Corrales parece cansado, lo cual es bastante lógico considerando que tiene ochenta y siete años. Si su edad no es obstáculo que le impida venir a trabajar a su estudio de Bretón de los Herreros todos los días, su cansancio tampoco le impide mostrarse amable con un chico que viene a preguntarle por un edificio de viviendas *normal*.

Al llamar a la puerta del estudio abre Andrés Campuzano. Andrés es delineante y lleva trabajando mucho tiempo con José Antonio Corrales. A los tres minutos de estar esperando en el vestíbulo, en el que está un sillón diseñado por Corrales y la maqueta del concurso para el edificio Peugeot en Buenos Aires, llaman al timbre. Aparece una mujer joven cargada con un maletín. Trabaja como comercial y viene con la intención de presentarle a Corrales algunas novedades en pavimentos. Andrés le dedica unos minutos. Su insistencia en ver al arquitecto me provoca por un momento la duda de si tendré que volver en otra ocasión, aunque finalmente Andrés Campuzano hace uso de su experiencia y consigue aplazar ese encuentro. José Antonio Corrales se acerca a donde estoy y nos encaminamos hacia su despacho, donde él estaba dibujando con el tablero casi totalmente vertical.

¿Dices que eres de Málaga?
Sí, soy de Málaga.

Bueno, allí tengo yo algunos edificios... está la facultad de informática y telecomunicaciones, que hemos hecho hace poco.
Conozco el edificio, está muy bien.

Esperando que añada algo, se hace un silencio que aprovecho para sacar la libreta con algunas preguntas preparadas para plantearle.

He traído algunas cuestiones que me gustaría preguntarle sobre su obra y en particular sobre el edificio de viviendas de la calle Balbina Valverde.

Bien.

La primera sería sobre la orientación de los edificios. En Balbina Valverde el edificio se dispone dando al Sur puro.

Bueno, eso sería por el soleamiento.

En el instituto en Herrera de Pisuerga pasa lo mismo.

En ese caso con mayor razón porque las condiciones eran muy duras.

¿Hay algo de pintoresquismo?

No, es por la orientación. El clima de Madrid es muy duro...

Las plantas de las viviendas del edificio en Balbina Valverde son distintas. ¿Exigía cada propietario un diseño personalizado de su casa? Corrales se acerca a los planos del edificio para avivar sus recuerdos.

Sí, así fue.

En la memoria se habla de un forjado “tipo Domo” sin vigas y con soportes metálicos, con objeto de conseguir mayor elasticidad en la planta.

Claro...

Las terrazas del edificio son muy grandes, supongo que la gente las valoraba, especialmente en El Viso.

La terraza es una cosa que inventó el arquitecto Gutiérrez Soto...

Es curioso que Corrales se refiera a Gutiérrez Soto de esa manera, siendo su tío. Parece que ese tratamiento es más por respeto a mí, o a cualquier interlocutor con el que hable, que por minusvalorar su parentesco. Es como si esa relación no tuviera que ser conocida por todo el mundo, y por esta razón la soslaya.

Conozco la obra de Gutiérrez Soto...Revisando la memoria he visto que hay algunas diferencias entre los materiales que se incluyeron en el proyecto y los que finalmente se colocaron. Por ejemplo se puso micrograno en vez de ladrillo visto de color pardo oscuro.

Supongo que eso fue porque era más fácil de colocar...

Se empleó también Gres de Castilla en sustitución de un tipo de granito...

Era un material que se usaba mucho...creo que sólo lo usamos en los laboratorios (se refiere al edificio para los laboratorios Profidén).

Usted ha dicho que no estudió historia en la Escuela de Arquitectura, y que dibujaban más que miraban revistas...

No teníamos prejuicios...

Las contestaciones de José Antonio Corrales se hacen cada vez más escuetas. Se le nota cansado y por alguna razón no logro despertar su interés. Decido finalizar esta breve conversación, satisfecho de haber averiguado algunas de las razones que determinaron el diseño del edificio de viviendas en Balbina Valverde. José Antonio Corrales se despide con amabilidad.

Que te sirva para tu trabajo, mucha suerte.

Antonio Lamela Martínez
Julio 2009

Una vez más salgo desde el Colegio de Arquitectos de Madrid. Debo coger el metro en Banco de España, entrando enfrente de la ampliación de Moneo. Son sólo dos paradas hasta Príncipe de Vergara. Había considerado la posibilidad de ir andando, pero hoy hace incluso más calor que ayer y cruzar la Castellana y la calle Alcalá se antoja tarea ardua.

Al salir de la estación tomo Menéndez y Pelayo, y cruzo para ver, desde fuera, el portal de la Torre de Valencia. La torre es realmente impresionante, a pesar de las antenas y los cierres indiscriminados de las terrazas, que dijera Javier Carvajal.

Afortunadamente hay sombra hasta el portal de O'Donnell 34, estudio de Antonio Lamela. En el exterior, una placa del Colegio de Arquitectos señala su importancia como edificio representativo de su autor. Recuerdo que la última vez que vine la puerta estaba abierta, pero estamos en Julio y es por la tarde. Llamo al portero electrónico y abren. Esta parte primera del portal estaba originalmente abierta, al igual que el resto de portales realizados por su estudio en la primera etapa. Al parecer la cerraron porque se colocó un bingó en la planta primera y no cumplía la normativa de incendios.

El portal es fresco y de gran altura. Las paredes son de hormigón rugoso, salvo la de la derecha, que es de mármol blanco rosáceo. Hay unas grietas verticales, casi geológicas, en la pared. Es como una escultura. Es de gran belleza y desde luego es inteligente, ya que con esa pequeña intervención activa una gran superficie.

Subo la escalera. El portero no está en su sitio, sino al lado los sofás “de cortesía”. Son sofás fijos, integrados en el espacio. “¿Dónde va?”, me inquiera. Al estudio Lamela. Sexta planta. Gracias.

Entro en el ascensor. Seis plantas son mucho para subir andando, aunque la escalera parece cómoda. Sigue transmitiendo esa sensación de luminosidad y transparencia que me dio en la primera visita.

Abre la puerta Nuria Ambrona, secretaria de D. Antonio Lamela. *¿Puede esperar un minuto por favor?* Me siento en una zona de sofás. También “integrados”. En la mesa hay muchísimas revistas, de todo tipo. Economía, construcción, arquitectura... Don Antonio aparece por una puerta escondida justo delante de mí. Sale él personalmente a recibirme. El efecto está extraordinariamente bien conseguido. Imagino cuantos clientes se han sentido impresionados y a la vez halagados. Es difícil resistir esa sensación.

Un pequeño vestíbulo, bajo, separa la zona de espera del despacho personal. En una de las paredes, una lámina grande con las obras realizadas por el estudio desde que comenzó. El despacho impresiona. Es muy grande, desde la puerta no se abarca con la mirada. Las ventanas en diente de sierra proporcionan una luz indirecta muy apropiada.

¿Dónde piensas que vas a estar más cómodo?

Me da lo mismo, donde usted prefiera.

Vamos a colocarnos en esta zona de la mesa entonces.

Señala la mesa de reuniones. Enorme, al menos para doce o catorce personas. Nos

situamos retirados de la ventana.

Mejor, antes de comenzar, querría comentarte algunas cosas.

Nos acercamos al vestíbulo, y señala la lamina con la obra del estudio. “*La idea que yo tenía de Arquitectura es esta: arquitectura suspendida, ligereza*”. Salimos al hall del estudio presidido por unas imágenes del nuevo edificio de Arroyo del Santo, donde ahora se encuentra el estudio propiamente. “*Se trata del mismo concepto: arquitectura liviana, suspendida...en este edificio, también en vertical*”. Es cierto que transmite esa sensación, a pesar del gran volumen construido.

Volvemos al despacho, donde revisa la publicación “*Lamela: Urbanística y Arquitectura*”. Conozco el libro. Lástima que esté agotado.

Mi primer proyecto realizado fue las oficinas de SwissAir. Se convocó un concurso entre estudiantes de 5º y 6º curso y resulte ganador. Fue una revolución total. Puedes ver la influencia de Mondrian. Las luminarias suspendidas como si se tratase de “constelaciones””.

Me figuro la impresión que causó la tienda en los años cincuenta, esa imagen de modernidad tan rompedora, de progreso.

Me gustaría comenzar la entrevista de con dos preguntas: ¿Qué recuerdos tiene de la enseñanza de la Escuela de su época? y ¿Qué profesores recuerda como importantes durante sus estudios?

Lo que más me sirvió fue una cosa que me dijo mi padre cuando estaba en segundo de carrera. Mi padre era industrial, tenía la panificadora más grande de Madrid. Muy innovador, adelantado a su tiempo. Me dijo: en la vida hay tres maneras de arruinarse. Con las mujeres, que es la más divertida. Con el juego, la más apasionante. Y la tercera, con los técnicos, la más segura. Y yo no quiero que seas un técnico con el que se arruine la gente. (Sonríe). Y eso es lo que más me sirvió.

Mi padre me sugirió que, para evitar eso, me convirtiese en constructor y promotor. Le dije que sí, pero que no tenía dinero. No te preocupes. Constituimos una sociedad en la que yo seré el socio capitalista y tú el industrial, me respondió.

Este fue mi segundo proyecto, el edificio de viviendas en la calle Segovia. Fue muy polémico. En realidad lo realicé mientras estudiaba el último curso, y lo firmó Alfonso García Noreña. Yo concluí los estudios en junio y el edificio se terminó en septiembre. Llegué para firmar el Final de Obra.

Fuí el contratista general: tenía obreros a mi cargo.

Los pisos se vendieron muy bien. Al final, el beneficio fue el mismo que si hubiera estado el dinero en una cuenta corriente de un banco. Le dije a mi padre que por eso no tenía sentido seguir. Y me contestó: te equivocas, porque lo que no estás valorando es la formación que has recibido en este tiempo.

La formación fue muy útil. Los oficios eran de otra manera. Se interesaban por la obra. A veces te proponían cambiar cosas y se cambiaban, o se hacía una solución intermedia.

De los profesores de la escuela recuerdo a Don Adolfo Blanco, a Don Pascual Bravo, a Luis Rodríguez Avial, a Luis Moya, a Modesto López Otero, a José Antonio Domínguez Salazar. A Paco Sáenz de Oiza en instalaciones. A Leopoldo Torres Balbás. Era un erudito. Enseñaba la historia de una manera práctica y entendible.

Aprendí mucho de los arquitectos municipales. Entonces eran conscientes de que representaban

los intereses de la ciudad. Hacían una interpretación flexible de la normativa siempre que fuese en beneficio de la ciudad. En este sentido recuerdo a Enrique Ovilo, a Estevez... aunque también había de los otros...

Sigamos. Se titula en 1954, dentro de una situación económica que se intuía estaba mejorando, aunque imagino que debía ser bastante precaria. ¿Qué expectativas profesionales tuvo usted y podían tenerse entonces?

Bueno, la situación era muy mala. Recuerdo que la crisis duró hasta que estaba acabando el edificio de O'Donnell 33.

Compañeros suyos decidieron desde el comienzo que la relación con la administración iba a ser la base de su trabajo, sin embargo, usted se ha dedicado casi por completo a la iniciativa privada (salvo recientes ejemplos). ¿Tuvo desde el principio una visión clara del arquitecto que quería ser?

Siempre he trabajado para la iniciativa privada. Hice varios proyectos de escuelas... estaba Carlos Sobrini, al recibir una invitación de Sintés, que trabajaba para el Ministerio de Educación. Entonces era ministro Joaquín Ruiz Giménez y Manuel Fraga estaba en el Ministerio también.

Usted ha hablado de la importancia que los viajes tuvieron en esa primera fase inicial de su trayectoria profesional. Imagino que las mayores influencias provinieron del mundo anglosajón, especialmente del norteamericano.

He viajado mucho. A mí me ayudaron mucho, tuve muchas facilidades cuando visitaba a compañeros nuestros... Alvar Aalto por ejemplo... por eso ahora pienso que al recibir y dedicarle tiempo a la gente que viene a verme no hago más que lo que hicieron conmigo...

Con los viajes aprendí mucho. Recuerdo que fui con mi mujer a Holanda. Combinábamos en los viajes el ocio y la arquitectura. Allí conocí a Francisco Juan Barbá Corsini. Entonces no había las dificultades de hoy día para ver los edificios en construcción. Entramos en uno y había una pareja. Le dije a mi mujer: "ese es arquitecto". Nos fuimos acercando a ver en qué idioma hablaban... mi mujer me dijo: "hablan español". Yo le conocía por su padre, él no me conocía a mí... entonces estaba haciendo O'Donnell 33.

Conocí a Frank Lloyd Wright cuando tenía 83 años. Ocurrió una cosa curiosa. Le pregunté si había pensado en retirarse, y me dijo: "¿Retirarme? hasta que cumplí 80 años no he dejado de hacer tonterías"... (Sonreímos). Realmente Wright debió ser una persona con un carisma excepcional.

También traté mucho a Ferenc Lantos, un arquitecto húngaro, especializado en urbanismo, que trabajó en Estudio Lamela.

Yo trabajé para Fernando García Mercadal y para Manuel Muñoz Monasterio.

Cuando en la entrevista publicada en el libro "Estudio Lamela. Urbanística y Arquitectura" usted afirma que "el buen arquitecto... debe... ser ese interprete del papel que le ha correspondido representar", supongo que se refiere a intentar "objetivizar" la Arquitectura, realizando una

arquitectura que sea un símbolo auténtico de nuestro tiempo, inevitablemente moderna.

Yo he sido formado, educado como un especialista destinado a realizar la arquitectura que necesita la Sociedad del momento. Por eso no soy partidario de la arquitectura “espectáculo”.

Ha sido encuadrado dentro de lo que se llamaría luego la “Tercera generación de arquitectos de posguerra”, compuesta por entre otros, Javier Carvajal o García de Paredes y usted, una generación definida por críticos como Carlos Sambricio por tener que afrontar nuevos “temas”, propios del crecimiento que se produjo en España a partir de los años cincuenta, y al mismo tiempo, en Arquitectura, por el paso del racionalismo al organicismo. Sin embargo, su arquitectura ha mantenido una coherencia formal, siempre dentro de una línea racionalista.

Si, totalmente. Me ha interesado una arquitectura que sea fácil de conservar, de mantener y de vivir. Debe poder mantenerse, adaptarse al paso de los años, ser flexible. Como O’Donnell 33 por ejemplo. Sabes que, teniendo oficinas y viviendas, en algunas plantas la oficina es más pequeña, en otras la vivienda se ha reducido para una oficina más grande...etc.

La Arquitectura no la hacemos sólo los arquitectos...

En O’Donnell 33 fui copromotor y contratista general.

Yo entiendo que los adjetivos son redundantes a la Arquitectura. La Arquitectura debe ser en sí todo lo que dicen ahora...debe ser sustentable, bioclimática...etc.

En Informes de la Construcción, en 1958, usted afirmó: “La arquitectura se hace de dentro afuera. Su interior debe cumplir una misión de la manera más grata y bella. Su manifestación externa debe reflejar lo que en su interior encierra”. ¿Es este planteamiento una de las bases que explicaría la coherencia, la identidad de su obra a lo largo de las distintas etapas? ¿Sigue manteniendo ese punto de vista?

Desde mi punto de vista la arquitectura se debe realizar de dentro a fuera. Al revés sólo cuando se trata de un monumento. Hemos hablado de Antonio Palacios y de Modesto López Otero, excepcionales arquitectos. Yo los he visto trabajar así, con carboncillo, en papel de estraza. Eran croquis compositivos, que se iban afinando.

Esto daba como resultado situaciones curiosas, como un baño con un retrete que tiene una ventana enorme, o un despacho de importancia que tiene una ventana ridícula.

Por ejemplo el Palacio de Correos y Comunicaciones, que se conocía como Nuestra Señora de las Comunicaciones...

Aunque en todo caso el continente debe ser bello...dentro de la línea de la equidad...

Es frecuente hoy día que se vean las condiciones de trabajo de los años 50 y 60 con cierta envidia, como si hubiesen sido mucho más sencillas que las actuales. Sin embargo un análisis medianamente serio revela una situación mucho más compleja de lo que podría parecer. En este sentido llama la atención el descontrol del urbanismo de los 50 en Madrid; digo esto por sus comentarios sobre la parcela de O’Donnell, las servidumbres de las viviendas de Islas Filipinas o la alineación de las de la calle Segovia. “...tener que proyectar viviendas en solares inaceptables. Solares que son producto de una pésima urbanización y de una peor ordenación del suelo. Y, por si esto fuera poco, las Ordenanzas Municipales

suelen venir a envenenarnos los casos en la mayoría de las ocasiones...” (En Informes de la Construcción, en 1958).

Esto viene de lo que ya hemos hablado. El urbanismo madrileño procede de los tiempos de la parcelación agraria. La parcela de O'Donnell es así porque eran campos de labor, e interesaba la mayor longitud, por eso tenía esa línea oblicua...

Centrándonos en el edificio de O'Donnell. El edificio no se promovió como cooperativa de propietarios, ¿no es así?

No, fue promoción... Una cosa curiosa fue que en 1955 no existía la Ley de Propiedad Horizontal. Se vendían los edificios enteros y luego se alquilaban los pisos. Entonces la gente decía “¿cómo voy a comprarle yo un piso?”. Hubo muchas complicaciones con la Notaría y el Registro... Pasó en el edificio de la calle Segovia y pasó en O'Donnell...

El edificio como operación inmobiliaria fue desde luego una apuesta muy valiente considerando los “riesgos” de la promoción: a la situación entonces periférica del edificio y a las novedades en la organización de la planta se une la novedad de la imagen, totalmente opuesta a las demandas de la “mayoría”, caracterizada por ejemplo por la polémica entre el General Jorge Vigón y Luis Gutiérrez Soto por el edificio del Alto Estado Mayor.

Efectivamente, fue totalmente rompedor. Ten en cuenta también que el edificio estaba al final de Madrid. Madrid se acababa en la calle Narvárez. Fue una imagen demasiado prematura, la gente la entendía con dificultad. Fijate que parece mucho más moderno que los edificios de alrededor, que se hicieron mucho después.

Cuando se es rompedor cuesta trabajo conectar con la gente. Fijate que excepto un médico, Jaime Lasala, el resto de los compradores de los pisos de O'Donnell estaban relacionados con la profesión.

Los muebles de Knoll -del decorador Rafael García- modelos de Saarinen, Bertoia...

Hacemos una parada para visitar el edificio de O'Donnell 33. Bajamos en el ascensor hasta la planta baja, dónde Antonio Lamela comenta sobre la escalera...

Es una escalera ligera, aunque ésta es de hormigón (se refiere a las zancas), por incendio. La de O'Donnell 33 es metálica.

Son bonitos los peldaños...

De madera, de una pieza... encima tienen el mármol...

... Ves el portal... estas grietas de mármol se hicieron así... son piezas que tienen mayor espesor. Curiosamente son las únicas que han cambiado de color. Un socio nuestro, una vez acabado el edificio vino un día alarmado: Antonio, estoy muy preocupado, ¿has visto las grietas que hay abajo?... (Risas).

Caminamos por la soleada O'Donnell. El tráfico sigue siendo intenso a pesar de la hora. Son más de las ocho de la tarde... Me pregunto si habrán cambiado los inquilinos respecto a los originales. Se lo planteó a Antonio Lamela.

Sí, son casi todos diferentes

Imagino que los que compraron hicieron un buen negocio...

Un gran negocio...fíjate que en los edificios de al lado, hechos recientemente, se ven las máquinas exteriores de aire acondicionado... Realmente el contraste es llamativo.

Ya en la parte de fuera del portal, Antonio Lamela me llama la atención sobre algunos “problemas” del edificio...

A mí me sirvió como experiencia importantísima, para evitar volver a cometer errores. Estas dos fisuras que ves son la marca de los pilares...se colocó plaqueta y lo de al lado es ladrillo...

Entramos en el garaje

...la comunidad no mantiene esto bien. Ves a Mondrian de nuevo aquí...los azulejos no los reponen y cuando lo hacen ponen los que quieren...estacionan donde no deben...

La rampa de bajada al aparcamiento es muy ancha...

Ves el ladrillo de fuera, era un ladrillo hecho por la cerámica Puig, muy bonito, lo malo que con el paso del tiempo se ha convertido en deleznable...que se desmorona...

Puig quiso que el ladrillo fuera algo más que muros que sustentan...

Ves el pilar en V que parece una escultura...la sección como varía...

Se trata una vez más de desconventionalizar la arquitectura...

Exacto.

Señala la verja exterior...

El cierre que recorre la fachada completa...

¿La accesibilidad entonces no se tenía en cuenta?

No. Y fíjate, que entonces pienso que, por la proximidad de la Guerra Civil, desafortunadamente tenía que haber personas discapacitadas, militares o civiles. Y no tengo ese recuerdo. El caso es que yo hubiera hecho un segundo portal, con acceso desde el garaje...

Entramos en el portal destinado a las oficinas. La mesa del portero se encuentra en el mismo lugar en el que figura en los planos originales. No hay ningún cambio significativo respecto al día que se inauguró el edificio. Es como si hubieran pasado cincuenta años de golpe para el resto de Madrid.

El portal es parte de presentación del edificio... El portero controla todo desde donde está...

Es bonito el suelo....

Son retales del mármol que conseguí en una cantera. Me los dieron gratis. Lo único que se pagó fue el transporte y la colocación de una máquina para redondear los cantos. Luego se colocó aquí y la parte entre las piezas se rellenó con un terrazo... Cuando volví otra vez a la cantera ya no eran gratis...

Pasamos al portal destinado a las viviendas. La funcionalidad del portal es innegable y ciertamente, su imagen es contemporánea. Debí causar impresión.

Ves que se diseñó todo, incluso los casilleros...La escalera, muy liviana, esta de acero...también se diseñaron los apliques...

El asiento, por si hay que esperar... imagínate en invierno, lloviendo...

Subimos en el ascensor hasta la vivienda...

Todo tiene bastante luz... las puertas de entrada y de los ascensores fueron realizadas por una carpintería, a medida...

Antonio Lamela abre la puerta de su casa. El vestíbulo es bello y amplio. Los muebles son bonitos y buenos. Pasamos al salón.

Espera un momento que voy a avisar que estamos aquí.

El salón difiere de la planta que recuerdo, pues la vivienda, como me dijo, fue ampliada incorporando la superficie de la oficina donde se hallaba antiguamente el estudio, cuando se mudaron a O'Donnell 34. La primera parte, que debía ser un comedor, es otra sala destinada al estar. Una chimenea exenta separa este ámbito de la parte más exterior. Aquí hay otra zona de estar. Cinco retratos, del mismo tamaño y seguro que del mismo artista, se ubican en distintas paredes...

Los cuadros son de "Chinorri"... el hijo de Cárdenas, que realizó el edificio de la Telefónica...

¿Gonzalo de Cárdenas? Recuerdo algunos edificios suyos de viviendas, uno en Moncloa creo, de los años cuarenta.

Sí, efectivamente.

Me viene a la memoria que José Luis Sánchez (escultor) me comentó que era amigo de Cárdenas. Quizás su amistad surgiera al coincidir en este edificio...

Salimos a la terraza... El suelo es de gresite y está impecable. La pared que da al edificio contiguo también está revestida con gresite y también se encuentra en muy buenas condiciones. Desde luego no parece que tenga cincuenta años. La vista es espectacular.

Fíjate en el contraste de las piezas en bermellón con el resto en verde...

¿El suelo es el que estaba originalmente colocado?

Sí. Sólo hubo que hacer una pequeña reparación en el perímetro exterior, y se colocó esa cinta de mortero. La terraza hace de aislante frente al ruido de la calle...

La terraza con la chapa delante que hace de goterón... el vuelo llega a ser de sólo siete centímetros y te habrás dado cuenta que no se nota nada...

Volvemos dentro. Tengo vértigo y, aunque efectivamente no se nota la esbeltez de la losa, puedo dar fe de que las barandillas transmiten una gran imagen de ligereza, Quiero decir ligereza, no inseguridad. El vértigo es cosa mía.

Aquí se diseñó todo. Los pisos se entregaban con los muebles que ves... sin los elementos decorativos... las chimeneas cada una es distinta, dependiendo de los conductos necesarios por la planta en la que esté... Una concepción integral...

Señala la mesa de centro, que es enorme y muy bonita.

La mesa es diseño del estudio, fabricada en Morató, un taller de Barcelona, igual que esta consola de aquí que también es diseño del estudio.

La parte central es de bronce...

Señala un “panel” que oculta las persianas venecianas de la puerta-ventana del salón. Ocupa todo el extremo del salón. El falso techo se encuentra con este con su correspondiente foseado. Desde luego no se quedó nada por el camino.

Una de las cosas que a la gente decía era que no había paredes donde apoyarse...

Los muebles se cambiaron. Eran de Knoll pero la gente no se acababa de sentir bien, a gusto.

Ese es efectivamente uno de los rasgos que definen a este edificio y que lo diferencian del resto: su espacialidad continua. Pasamos a la sala que está frente a la entrada...

Aquí estaban los modernfold, que se cambiaron cuando hicimos la ampliación. Ocurre que la calidad del material de entonces no era buena...

Esta mesa —señala la mesa de este segundo salón—, fue hecha a medida para hacer de “marco” a esta pieza que traje de Siria.

Observo los paneles de madera que cubren la pared del fondo.

Es un solo panel, de once metros de largo. Por eso te digo que esta obra hoy día sería muy difícil de realizar. Entonces se pudo cortar la calle...

Ya me imagino lo que sería cortar la calle hoy...

Entramos al comedor, que está ubicado en lo que sería la cocina y el oficio. Sigue existiendo el paso que conectaba el oficio con lo que era antes el comedor, cuyo diseño se inscribe dentro de la línea de ligereza que tiene el resto de la vivienda.

El comedor recibe luz de una ventana que da al patio de luces. Unas vitrinas, llenas de figuras de cerámica, presiden la pared contraria.

Es una colección de arte precolombino...

Seguimos adentrándonos en la zona de servicio de la vivienda. La cocina tiene ahora unas proporciones muy alargadas, y asoma directamente al patio de manzana. Antonio Lamela abre la puerta de servicio. El vestíbulo de servicio y oficinas cuenta ahora con una única puerta.

Cuando hicimos la ampliación quitamos la puerta...

Volvemos al vestíbulo principal para dirigirnos a ver el resto de la casa.

No te puedo mostrar todo porque mi mujer está con una visita en la parte que se amplió.

Por mi parte no hay problema, con lo que he podido ver es más que suficiente...

Entra...

Accedemos al pasillo de la zona de dormitorios. Hay acuarelas en las paredes.

Todo muy ligero... las fosas en el falso techo, lo contrario de lo que se hacía...

La primera de las habitaciones que vemos da al patio de luces, y se puede apreciar el muro cortina y el mural en la fachada. No es el patio gris que acostumbra a verse.

El patio, con el Mondrian... Debe ser el Mondrian más grande que has visto...

Pues sí...

El dormitorio principal conserva la organización y la disposición de la mayoría del mobiliario. Hay una escultura de José Luis Sánchez. Está todo casi exactamente igual que en las fotografías de la monografía sobre el estudio. Aunque es tarde, aún hay luz natural:

el patio tiene suficiente dimensión. Se oye un rumor lejano, el ruido de la calle, bastante atenuado. El espacio es agradable, me llama la atención la iluminación indirecta del falso techo.

Bueno...han ido entrando muebles...

¿Aquí había *modernfold*?

No, lo que se ha puesto recientemente es una cortina, por si hace falta por si alguien tiene que estar en cama, que no se le moleste...

Estilísticamente, el edificio de O'Donnell 33 y los edificios de viviendas por usted planteados, sobre todo los de la Castellana, parecen los únicos ejemplos madrileños de una arquitectura “de planos”, neoplasticista, un camino, como ha mencionado Gabriel Ruiz Cabrero, inexplorado.

Yo entiendo que la fachada no era algo que tenía que surgir del suelo, desde abajo del edificio, sino un elemento de cierre, de protección...Una vez hecha la estructura yo colocaba las fachadas...

¿Sabes que yo he recibido la censura de realizar una arquitectura comercial?

Sí, pero no era por ahí por donde iba la pregunta. En todo caso pienso que se trata de una arquitectura que es todo menos comercial. Frente a otros compañeros suyos como Julio Cano Lasso, Luis Gutiérrez Soto o Juan Manuel Ruiz de la Prada, que apostaron por unas imágenes más asimilables, por el uso de materiales tradicionales como el ladrillo, el edificio de O'Donnell, por ejemplo, es extraordinariamente moderno, distinto.

La fachada no era un elemento resistente, era un elemento de cierre, y esto es así por dos razones. Porque pesa menos, con lo cual transmite menos carga a la estructura, y la segunda es que al tener menos espesor deja más espacio útil a la vivienda. Por otro lado hay que conseguir aislamiento acústico y térmico. El aislamiento acústico se podría haber conseguido por ejemplo con una lámina de plomo o de acero, cosa que era imposible para la época. Por eso el gresite, que es un material muy compacto, sirvió para eso.

El gresite además es un instrumento estético que permite conseguir una plástica novedosa. Permite emplear el color...

La misma T4, el usar color en la terminal fue una idea del estudio. Este sigue siendo un invariante castizo de la arquitectura del estudio Lamela.

En O'Donnell 33 se usaron los colores también en el interior, para corregir las proporciones de las habitaciones...ya sabes lo de frío y cálido...

Así es... esto del color, ¿tuvo un efecto mayor en la época? Y con esto quiero decir que si hoy en día los edificios “con color” escasean, el impacto de emplearlo en 1955 debió ser mayor, ¿no es así?

Entonces no se veía el color como tal, y menos aún en las fachadas...el color eran los materiales... tierra del ladrillo, gris del granito...no se buscaba el color en sí...

Recuerdas lo que hablamos sobre las piezas de color bermellón en la fachada de gresite de color verde...de esa manera no son monocolor, se corrigen las imperfecciones...

Desde mi punto de vista, sus edificios de viviendas nos permiten observar su forma de

entender la vida. Esto se aprecia con claridad en los dibujos de los interiores las viviendas de O'Donnell 33, en el amueblar las cocinas por primera vez en España, en los materiales totalmente nuevos; aspectos todos que tratan de mostrar una España moderna frente a la imagen rancia de la Autarquía.

Es cierto, aunque habría que extenderlo a una parte de la sociedad. No se trata de una cosa sólo mía... En aquel momento se trató de una cuestión racionalista... ahora podría llamarse minimalista, entonces no se aplicaba.

Le Corbusier creo que tuvo una reflexión desafortunada, el modulator. Porque supuso un encorsetamiento.

¿En el sentido de que hay algunas arquitecturas que no tienen porque tener la escala humana?

Exactamente... Fui un gran seguidor de Le Corbusier. Hoy soy un gran decepcionado de Le Corbusier. Creo que cometió el error de querer encerrar la arquitectura dentro de las dimensiones del ser humano, pero lo hizo respecto a las dimensiones fisiológicas, no consideró las dimensiones de su alma...

Insistiendo con la importación, imagino que fue un trabajo tremendamente duro en los años 50, cuando importar no era lo que es hoy día, con el gran laberinto burocrático. Porque entonces, ¿aún existían entonces las licencias de importación?

Difícilísimo. Tuve que inventar una gran cantidad de pretextos para justificar las importaciones. Fue una lucha terrible, las divisas estaban entonces muy ajustadas.

Una de las características de sus edificios de viviendas es el portal abierto y situado en una entreplanta. Desde mi punto de vista, se trata de una reacción contra el hieratismo que puede encontrarse en la arquitectura de los años cuarenta. Pero, ¿Qué hay de representación en ello?

Representación... en parte sí y en parte no... El portal es la primera presentación del edificio... Es un salón, es el anticipo común de la casa... había que acompañarlo de diseño, de piezas de arte... se diseñaron hasta los casilleros.

Entonces era bastante habitual decir "te espero abajo"... con lo cual este espacio era una zona de espera, una estancia, un sitio donde se pudiera leer...

Imagino que los serenos estarían impresionados, ¿no es así?

Hubo un sereno —sonríe— que me dijo: "Lamela, su casa es muy bonita, pero como sereno tengo que decirle que es muy incómoda, porque tengo que llegar hasta arriba".

Claro, no podía abrir la cancela de fuera y listo.

Volviendo al tema de la disposición en planta, es el primer y durante varias décadas único edificio que combina viviendas y oficinas en el mismo nivel. Siendo un edificio tan novedoso pero que tanto éxito comercial tuvo, ¿Cómo es que no ha sido "imitado"?

Bueno eso es una ventaja para los profesionales. Realmente el mío fue el único caso que se dio. Tiene el claro inconveniente de tener el trabajo cerca.

... Un médico, Jaime Lasala, también tuvo su consulta en el edificio, pero cuando hicimos

O'Donnell 34 me pidió que le proyectara una nueva consulta aquí...

... También vivió en el edificio Rodolfo García de Pablos...

En la memoria del proyecto afirma: “*Se ha ido a habitaciones muy amplias, en vez de numerosas. Se ha tenido presente la actualidad social y el futuro hacia el que se camina*”. Es desde luego una idea que se acabará revelando como cierta, pero bastante arriesgada para la época, ¿no?

En efecto, fue un concepto de vivienda que supuso una ruptura con la moda existente entonces. Por ejemplo mis hijas compartían su habitación...eso te permitía tener una habitación más grande y un cuarto de estudio especial, para que no se molestaran si tenían que trabajar...

Lo que permite una mayor calidad espacial...

Así es...

Aquí no puedo evitar recordar lo que solía decir Juan Luis en las correcciones sobre que una habitación grande es mejor que dos pequeñas, porque permite que ocurran más cosas. Esto le gustará.

Después de todas estas consideraciones y de que todos los riesgos que han sido mencionados, ¿cree que podría haberlo proyectado de no haber sido usted el promotor?

No se hubiera podido hacer. Imposible. Lo que hay que tener en cuenta es que no lo hice para ganar dinero, sino para ganar prestigio.

Fue un edificio que yo realicé disfrutando, un elemento de aprendizaje.

Le pregunto por las inevitables torres de Colón.

Con las torres me pasó una cosa muy curiosa. Sabes que estuvieron paradas mucho tiempo... Un día me llama el ministro de la vivienda: “Lamela, vente al ministerio que vamos a hablar de este tema”.

¿Entonces era todavía José Luis Arrese?

...Mortes, Vicente Mortes. El caso es que cogí un taxi hasta el ministerio. No sé bien como, pero el taxista pensó que yo debía venir desde Barcelona, y me dijo, al pasar por la plaza de Colón, con las torres a mitad de construir, que Barcelona sería lo que fuera, pero que allí no teníamos un edificio como ese. Entonces le dije que creía que algo pasaba con el edificio, porque llevaba parado mucho tiempo, y el taxista me contestó: “No se crea usted lo que sale en los periódicos... yo le puedo contar porque la obra está parada...ya que mi hijo trabaja en un despacho de un arquitecto amigo del arquitecto de estas torres...”. Dígame entonces...”Pues resulta que el arquitecto que hizo el proyecto está loco, internado en un manicomio, ¿sabe?...y cómo el edificio lo están construyendo de arriba hacia abajo, ahora no saben cómo seguir...” (Risas) Total que cuando llegué al Ministerio lo primero que hice fue contar esa historia, lo que me sirvió para relajar el ambiente...

Llegados a este punto la conversación deriva hacia los nombres de algunos arquitectos. Domínguez Salazar, Blanco Soler, Gutiérrez Soto...Son casi las dos y nos despedimos.

Yo voy a seguir aquí que tengo algunas cosas pendientes que resolver...

Bajo y vuelvo por O'Donnell. Entro en el VIPS que está enfrente de Príncipe de Vergara. No tengo mucho tiempo pues quedan 600 km. hasta llegar a Málaga...mejor llevarme los deberes hechos.

José Luis Sánchez Fernández
Septiembre-diciembre 2009

Con algo de retraso respecto a la hora acordada –diez minutos que empiezan a ser un peligroso invariante en mis *gestiones capitalinas*– llamo al timbre del chalet donde residen José Luis Sánchez y su esposa Jacqueline. He venido conduciendo por la M-40, aguas procelosas para los que venimos de provincias, incluso a pesar de tratarse de un sábado.

La casa, diseñada por él mismo, se encuentra en una urbanización de viviendas aisladas de Pozuelo de Alarcón, en una zona alejada del centro. Es fácil apreciar el porqué del nombre, “Los álamos de Bularas”, pues la vivienda, que está en uno de los bordes del complejo, se asoma a un pequeño bosque de álamos que lo aísla de la carretera. Una imagen bella pero bucólica, inteligentemente destacada por las distintas estancias de la casa.

José Luis Sánchez Fernández es escultor, un relevante escultor español. Fue Antonio Fernández Alba quién me puso en contacto con él, pues ambos son académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También tienen en común un buen aspecto que no denota su edad, un conocimiento amplísimo sobre el arte y la arquitectura y una extraordinaria amabilidad. Esta es mi tercera visita al escultor, tras otras dos realizadas el año pasado. Ha transcurrido ya bastante tiempo desde la última ocasión. Le explico que parece que estoy finalizando la tesis, que ya tengo escrita una buena parte de la misma, y el resto está bastante avanzado. Le muestro una serie de anuncios de prensa publicados en el ABC donde aparecen algunos de los edificios escogidos. Se inicia una conversación breve.

Hay un edificio en la esquina de Velázquez y Juan Bravo, de Gutiérrez Soto me parece, que es donde vivía Fernández del Amo. Tiene una escultura en el chaflán, obra de Rafael Sainz. Era un delineante del estudio de Gutiérrez Soto. Es un buen edificio.

Surge el nombre de Cárdenas.
Hizo un edificio que es donde tenía el estudio Higuera.

Observa el anuncio del “edificio Velázquez”, de Juan Manuel Ruiz de la Prada.
Sí, intervinieron Torner y Rueda.

Figura su nombre en el anuncio. Pensaba que no había intervenido.
Sí, hice unos maceteros para algunas viviendas.

Aparece el anuncio de la Torre de Valencia.
Aquí había una escultura de Pablo Serrano, pero la retiraron porque tenían miedo de que la robaran.

Le sigue el anuncio de las viviendas de Javier Carvajal y Manuel Muñoz Monasterio en el paseo de Moret.

Comilsa, recuerdo la empresa, era del señor Lledó. Esta empresa hizo muchos parking en Madrid.

Observa ahora un artículo sobre las casas de militares de San Bernardo de Higuera y Miró.

Lo hizo Higuera porque en su estudio trabajaba el hijo de un general. Aquí había una historia bastante curiosa, creo recordar que los niveles se ocupaban por graduación, los pisos más altos por generales... y como las plantas cuelgan, por lo visto los de las plantas de abajo tenían que pedir permiso a los de arriba para cortarlas...

Yo he traído aquí una serie de cuestiones apuntadas. En general, a pesar de que hemos hablado otras veces, quisiera que esta conversación recogiera las anteriores, y tratase tanto sobre su obra como sobre el panorama de la escultura española, especialmente en relación con la arquitectura.

De acuerdo

Me gustaría empezar por los comienzos de su carrera. Empieza en 1953, después de haber realizado una estancia en Italia, donde trabaja para Gio Ponti.

No, no trabajé para Ponti, estaba en contacto con él. Yo fui allí por la trienal de Milán. El pabellón era de Molezún, Amadeo Gabino y de Manuel Suárez Molezún. Resulta que la hija de Ponti, Tita, estaba enamorada de Molezún, y digamos que yo hacía un poco de enlace.

Yo estaba allí más bien como observador. Llevé a Fernández Alba... para mí era una suerte porque tenía una impresión de primera fila de un ambiente internacional.

Sabes que la introducción de la arquitectura catalana en el ambiente internacional es por Coderch. Por cierto, un edificio del que no hemos hablado, el edificio Girasol, es muy importante.

El contacto de Coderch con Madrid es Carlos de Miguel, creador de SEDI, la Sociedad Española de Diseño Industrial, donde están Carlos de Miguel, Carvajal, Feduchi...

SEDI es un eco del FAD...

Abí estábamos un montón de artistas... Labra, Cruz Novillo, Amadeo Gabino, Vaquero Turcios, Juan Ignacio Cárdenas...

Chinorri...

Sonríe. Sí... Decir diseño industrial era como una broma, porque Madrid no tenía entidad industrial. Se avanzó mucho en el diseño gráfico por Cruz Novillo...

Con esto se comenzó a crear una base, un caldo de cultivo, con empresas que patrocinaban y realizaban concursos, que están en la revista Arquitectura...

Efectivamente

También se crea "Artesanía Española". Con esto teníamos una especie de pequeño cauce.

Y también el interiorismo... Rueda y Torner contribuyeron mucho a cambiar los ambientes del "remordimiento español".

Ojo, todo esto, con muy pocos medios.

Se ha hablado mucho del eterno retraso español, pero, ¿fue esa la sensación que usted tuvo al estar en Italia?

Totalmente. Al salir de España notabas una especie de bofetada.

Es curioso que Italia se hubiera recuperado tan rápidamente, 8 años después del final de la Segunda Guerra Mundial, habiendo transcurrido en España 14 años desde el final de la Guerra Civil.

No sólo hay que echarle la culpa a la posguerra, aunque sí, pues el verdadero asesinato de la posguerra fue el de la cultura, que se estranguló durante mucho tiempo...el que era moderno, ese era rojo...

Es una cosa de la sociedad...por ejemplo Madrid es un hacer y deshacer...¿no se podría dar con un poco de organización?

Eso no pasa por ahí fuera...

Por ejemplo los palacetes de la Castellana que han sido destruidos... Yo he conocido la Plaza de Colón con palacetes magníficos

Los "Jareños"...

No sólo ese, el palacete que había enfrente de la Biblioteca Nacional. Precisamente he estado en una exposición de escultura en el palacete de Mapfre nuevo.

Lo que está claro es que, en general, el nuevo patrimonio arquitectónico no ha mejorado al anterior.

Ha sido una cosa heterogénea, pero en absoluto lo ha mejorado. Se han cargado la Castellana entera. Eso es producto de una sociedad que no está bien armonizada.

Cambiando de tema, refiriéndonos ahora al contexto escultórico de los cincuenta, seguramente la mayor figura fue su maestro Ángel Ferrant.

Hemos hablado ya de él, ¿no es así?

No, he leído y oído cosas suyas sobre él pero no hemos hablado.

Ferrant era un artista de vanguardia de anteguerra, representada por "Los Ibéricos". Recibió la formación en Alemania. Tras la guerra fue represaliado, nada menos que porque formaba parte de la directiva que salvó los cuadros del Museo del Prado, y de muchos otros... esta es mi teoría...

Trabajó dando clase en "Artes y Oficios". Ferrant creó una escultura en la línea de Calder, de los constructivistas rusos, Pevsner, Gabo, Tatlin... Todo eso no tenía cauce en la posguerra, y por eso recurrió a las clases de "Artes y Oficios". Estaba en Marqués de Cubas.

Esa es la academia por la que pasaron muchos arquitectos...

Sí. El arquitecto Durán de Cotes, el que hizo Camorritos, tenía un hermano, Jerónimo, profesor de dibujo en una academia que preparaba el ingreso a arquitectura, que estaba en la planta alta del palacio de la Prensa, en la Gran Vía. Por esta pasaron muchos arquitectos, la mayoría. La dirigía un arquitecto que había encargado a Ferrant una escultura, un retablo para el cine Albéniz. Era un encargo normal.

Lo que se llama ahora alimenticio...

Sí, pero estaba bien. Era un retablo móvil... Bueno pues de ahí, por ese contacto, muchos iban a Marqués de Cubas a modelar...

*Por ejemplo Vázquez de Castro, Merino, Mampasso, el mismo Berrocal, yo...
Se creaba un mundo afín a la Bauhaus, aunque Ferrant no hacía alarde de Bauhaus.
De hecho creo que fui yo de los primeros en hablar de la Bauhaus, en una conferencia en la
Escuela de Madrid de la mano de Carvajal, por mi experiencia en la trienal de Milán.*

Ferrant daba libertad...

*Abí podíamos “oler” el arte moderno. Ten en cuenta que todo lo que supusiese
innovación daba miedo en la sociedad de la Autarquía...*

*Este grupo fue mi contacto con la arquitectura. Como ya sabes, yo intenté entrar en
la Escuela y no pude...*

*El escultor español más conocido, del que habla todo el mundo es Chillida ¿no?
Bueno pues el escultor español del siglo XX es Oteiza, no Chillida. Y abí, Ferrant ni siquiera
había trascendido.*

No ha sido reconocido.

*No. Lo ha sido recientemente. Yo le monté una exposición en la galería Neblí, vino
él en la silla de ruedas o con muletas, no recuerdo bien. Tuvo un accidente de tráfico volviendo
de Barcelona y quedó maltrecho. Falleció en 1963. Luego se le montó en los ochenta una
exposición en el Reina Sofía. El ABC me pidió un artículo.*

Entonces, realmente en los años cincuenta, cuando España encontraba aún
sumida en una profunda crisis, podría decirse que el país no estaba preparado para la
llegada de los nuevos (viejos) movimientos en pintura y escultura, ¿no es así?

*La guerra fue un combate contra la cultura. Todos los movimientos nuevos fueron
naciendo muy poco a poco y “en contra de” la directiva, el nacionalcatolicismo.*

En este sentido, recuerdo que hablamos sobre que, antes de la llegada de la
“promoción” privada con el desarrollismo sobre todo de los años sesenta, fueron tanto
el Estado, quien comenzó a promover la escultura. Creo que es inevitable referirnos en
primer lugar a José Luis Fernández del Amo, y su relevante papel en el fomento del
desarrollo de las artes, pintura y escultura, en conjunción con la arquitectura.

*Realmente, los promotores son los arquitectos punteros. Los primeros edificios de
Fisac, que son edificios clásicos...*

Autárquicos...

*Sí. Pues tienen las esculturas de Pérez Comendador. Hay un respeto reverencial a la
dirección del país. Todo el pavor que generó la guerra llegó a la arquitectura. El arte fue una
trinchera difícil de saltar.*

*No era una iniciativa oficial, era iniciativa de Fernández del Amo, que estaba en
contacto con los artistas de vanguardia, y que le hacía esos encargos, amparándoles para que
pudiesen comer.*

*A los curas de esos pueblos les llegaban esas cosas gratis. En cuanto podían las
quitaban...Igual con buen criterio para no espantar a los fieles.*

Esto me recuerda una viñeta de Focho en Arquitectura Viva sobre Fisac y las
hermanas Gilda, que le preguntaban si la misa de la parroquia de Santa Ana, esa iglesia
“moderna”, valía o no. Desde luego es un asunto polémico.

Cuando llegó la otra religión, el capitalismo, las cosas entraban con más facilidad.

En este sentido ¿ha notado muchos cambios respecto a trabajar con distintas generaciones de arquitectos? Creo que recientemente ha trabajado con Vicens y Ramos...

He trabajado con ellos en Rivas y en Alcázar de San Juan. No me tenían localizado. Yo hice una maqueta de un Cristo con Cubillo. Esta maqueta se ubicó en el Seminario Hispanoamericano y hoy está en la Conferencia Episcopal. Ellos se sorprendieron de comprobar que el Cristo era obra mía. Creo que Vicens ha sustituido bien a Carvajal.

Las dos últimas cosas que he hecho han sido con Miguel Oriol, el ayuntamiento de Navalcarnero y las puertas de la Fundación Albéniz.

Pero, ¿nota diferencias entre las distintas generaciones?

Tè repito lo que ya hemos hablado. En la iglesia de Rivas el escultor no soy yo, el escultor, o en este caso los escultores, son Vicens y Ramos.

Antes las esculturas estaban pegadas a la arquitectura, por ejemplo en el edificio del paseo de Moret, donde están los dos ejemplos, el muro que tiene una expresión, que quiere ser expresivo, y la escultura aislada, que juega con el espacio.

Cuando la escultura dejó de ser estatuaría se convirtió en lo que es ahora, en Tatlin, en Schlemmer...esa hibridez entre escultura y arquitectura ha pasado a que la arquitectura es escultura...

En relación con esto, y siguiendo con el “papel” que debe jugar la escultura en un edificio, estuve en la exposición de Matisse que hay en el museo Thyssen. Había una cita del propio Matisse escrita en una de las paredes, referida al cuadro “La danza” que decía algo así como que una pintura destinada a ocupar un lugar determinado, debía aportar sensualidad al espacio, de manera que las personas formasen parte del mismo...

Así es, y así son también los nenúfares de Monet, la capilla de Rothko, o el ambiente que creaban las vidrieras góticas.

Matisse es el iniciador, con Picasso. Partiendo de Rodin crean la escultura contemporánea. Aportan su digestión pictórica, que es mucho más mental que la materialidad de la escultura. Decía da Vinci que “la pintura es cosa mentale”. Ellos se fijan en el continente africano, ya que en el arte tribal ya están resueltos todos los problemas que los pintores están intentando solucionar.

¿Tiene la escultura arquitectónica una función de comunicación?

Lo que ocurre es que ha sido sustituida. La función que el arte ha tenido en la historia ahora la tiene la publicidad. La escultura ha sido superada por una “tecnología del arte”, que supera la manualidad.

Por ejemplo los murales de los aeropuertos, ahora ponen unos anuncios enormes con una señora estupenda y tiene el mismo efecto...

¿El objetivo sería el mismo?

Realmente uno es el origen del otro. Ahí está el vuelo de pájaro de Brancusi que es el Concorde. Mejor al revés, el Concorde es el vuelo de Brancusi.

Volviendo a su trabajo, ¿cuál era la manera habitual de colaborar con los

arquitectos?

Me incliné por trabajar en el mundo de la arquitectura seguramente debido a la frustración que me supuso el no poder ser arquitecto. Esto tuvo una resurrección, por decirlo así, en el campo arquitectónico ya que veía la escultura en relación con la arquitectura como una salida remunerativa,

Una manera de ganarse la vida...

Exactamente. Yo tenía contactos entre los arquitectos, por haber hecho el examen de ingreso, y por mis primeros viajes como becario. Roma supuso un baño escultórico. Esto me dio como una especie de afirmación del mundo escultórico junto al arquitectónico-histórico, un campo de actuación.

De ahí pasamos a Milán, donde tuvo lugar la undécima trienal, que fue la gran reunión sobre la integración de las artes y el diseño. Allí descubrí la Bauhaus, que aquí era desconocida, incluso inconveniente por razones políticas.

Había grandes diferencias...

Aquí la situación era muy mala. La cultura era "sospechosa". El campo estaba virgen, y se partía de cero. En Milán coincidí con Feduchi y con Carlos de Miguel. Allí surgió una inquietud de llevar el arte a la sociedad.

Fui útil en todas mis colaboraciones con los arquitectos... como Feduchi o Carlos de Miguel, Carvajal... la gente que estaba en la Sociedad Española de Diseño Industrial, de la que hemos hablado ya.

Entonces no se podía vivir del arte. Todavía de la pintura, bueno, pero de la escultura imposible, salvo que te dedicaras a obras conmemorativas...

Imagino que ahí ya había escultores con una trayectoria consolidada...

Sí, había gente que llevaba mucho tiempo en ese campo. Por eso yo aproveché una cosa nueva que se hizo necesaria, por la realización de las nuevas iglesias. En estas obras tratamos de hacer una recreación románico-gótica de la imaginería, reduciendo todo a algo muy esencial. Los jóvenes con inquietudes de arte nuevo intentamos decantar esa imagen.

Entonces existía un doble interés por trabajar en ese campo...

Si acudíamos a ese trabajo era por la oportunidad en sí y por transformar un arte con orígenes definidos en el que se intentaba implantar las imágenes de las vanguardias. Aquello nos inquietaba y a la vez nos podía dar trabajo, nos permitía ganarnos el sustento. Entonces, y quizás en parte ahora, ser escultor, pintor o escritor requería de un doble sueldo, de un segundo trabajo.

Y de ese planteamiento se fue evolucionando, como hablamos anteriormente...

Buscábamos, en principio, un arte de comunicación social. Esto se fue transformando de un arte aplicado a la arquitectura a un arte casi autónomo, que se vendía en galerías.

¿Y su trabajo en este contexto?

Mi vía no era el coleccionismo o la clientela. Mis clientes eran los arquitectos. Mi obra era una especie de complemento para unos edificios que parece que necesitaban de agitación, por decirlo así. Me atrevo a decir que me convertí en casi imprescindible.

¿Cómo fueron sus trabajos?

Principalmente se trataba de aplicaciones murales. Las esculturas corpóreas normalmente estorban, y un mural siempre anima una pared que se ha quedado vacía.

Claro, especialmente en una sociedad a la que le horroriza el vacío. ¿Qué tipo de materiales empleaba en las esculturas?

No eran materiales especiales, eran materiales propios de la construcción. Si te movías dentro de unos límites prudentes, dentro de una contención económica, se podían hacer cosas. En mi caso había también una importante particularidad: como yo tenía un taller con gente para resolver el trabajo, tenía que tener trabajo. Por suerte no tuve que pedirlo. Te digo esto con sinceridad. Tenía que estar alerta, en el sentido que no podía dejar de buscar oportunidades de trabajar.

¿Cómo se convirtió en imprescindible?

Supongo que porque los arquitectos sabían que podían contar conmigo, sobre todo por dos razones. La primera es que estaba dentro de unos precios razonables y la segunda es que era cumplidor. No cambiaba las cosas a mitad del proceso ni surgían incrementos exorbitados del coste final. Esto es importante.

Me gustaría preguntarle por algunos de los arquitectos con los que ha trabajado. Por ejemplo, Antonio Lamela.

Lamela fue uno de los primeros, no sé si el primero con quién trabajé. Hice varias cosas en el edificio de O'Donnell 33. Más tarde surgió el encargo de las torres de Colón, que fue una casualidad, pues al ver los respiraderos del aparcamiento en la calle, como quedaba un poco raro se decidió colocar una escultura encima. Como ves muchas veces se acaba solucionando una necesidad arquitectónica por medio de una escultura.

¿Trabajó con Luis Gutiérrez Soto?

Creo que quiso contar conmigo en el edificio Fénix, pero finalmente no salió. Yo le tenía mucho respeto. Hubo situaciones curiosas. Una vez me abrió un libro, señaló una obra mía pensando que era de otro escultor y me dijo: "José Luis quiero que me hagas una cosa parecida a ésta...".

Con Javier Carvajal ha trabajado en muchas ocasiones, ¿no es así?

Javier (Carvajal) me dejaba una enorme libertad, he trabajado mucho con él. El problema era una cierta indeterminación económica, porque mi papel no se definía bien y a veces tuve problemas para cobrar, como en el hotel de Sevilla.

Porque, ¿a usted le pagaban los arquitectos, los promotores...?

En las obras privadas los arquitectos decidían contar conmigo pero me pagaban los promotores. Lo que ocurre es que había que pelear los pagos. En España parece que los artistas vivimos del aire, que no necesitamos cobrar por nuestro trabajo.

En los sesenta y setenta, ¿era más difícil cobrar por esas obras?

Recuerdo el caso del edificio del paseo de Moret. Javier (Carvajal) decidió que yo hiciera las esculturas. A la hora de cobrar fui allí y tuve que tratar con un general del ejército.

Como no había guerra alguna ni actividad, Franco compensó a los altos mandos del ejército con otros trabajos, por ejemplo administrar los pagos de las empresas. Aquello era una lucha...

¿Qué decía entonces Carvajal?

Se enfadaba muchísimo, puesto que él me había dicho que fuese a cobrar... aparte de su excelencia como arquitecto y profesor, Carvajal tiene un carácter muy duro, y eso a veces le ha ocasionado problemas con la clientela.

Era muy riguroso y eso en este país no se entiende. Que se pusiera a la altura de los clientes, que fuese un igual respecto a determinados clientes, eso a algunos de ellos no les sentaba bien.

¿Cómo trabajaba con Carvajal, desde el comienzo del proyecto, ya en la obra...?

En Nueva York (se refiere al pabellón español de la feria de Nueva York de 1964, obra de Carvajal) trabajé con él desde el proyecto de concurso. Luego hubo implicaciones políticas y hubo que cambiar cosas, y colocar una estatua de Isabel la Católica.

¿Tenía entonces la Iglesia interés en promocionar el arte moderno?

En mi época había curas, como el padre Aguilar, que editaba la revista Arte Religioso Actual que tú conoces, que imponían este arte nuevo. Hoy hemos vuelto atrás.

Me comentó Alberto Campo Baeza que la estatua está en Washington...

Así es. Me envió una fotografía por correo electrónico delante de la estatua. Campo Baeza ha sido de esta generación de arquitectos que no han necesitado de la colaboración de escultores. Sus edificios son esculturas arquitectónicas.

No hemos hablado aún de Juan Manuel Ruiz de la Prada...

Trabajé con él con mucho entusiasmo y con total libertad. Yo le metí en este lío del arte contemporáneo, y creo que luego se hizo coleccionista. Es un arquitecto que empezó con mucho apoyo y tenía un hermano que era un lince.

¿Permitían los arquitectos, Lamela, Carvajal, Ruiz de la Prada..., que usted planteara cambios o sugerencias respecto a lo que habían pensado?

Eso era más complicado, porque cuando yo entraba estaba todo muy definido, de materiales, de precios y sobre todo de presupuesto. En general mi colaboración con los arquitectos ha sido muy fluida, contando con las circunstancias propias del problema.

¿Cree que los clientes valoraban la presencia de esculturas en los edificios?

En general creo que no. Siempre hay excepciones, siempre hay una minoría con una formación en arte, pero muy pocos. Si en una comunidad de propietarios se votase el colocar una escultura saldría que no... Las esculturas son hechos consumados, los propietarios se las encuentran ahí y punto.

Esto es una muestra de cómo viven los españoles... La revista más importante para ver las casas de la gente es "Hola"...

La integración de las artes, ¿es posible?

En la actualidad es muy difícil... te repito que ahora gran parte de la arquitectura

es escultura. También hay que tener en cuenta que la escultura o era de encargo o no era, a diferencia de la pintura.

Quisiera volver sobre algunas anécdotas que surgieron en conversaciones anteriores. La primera es sobre el RAC de Carlos de Miguel, cuando, ante la inauguración y la visita de Franco, le llamaron precipitadamente.

Sí. Un día me llama Carlos de Miguel diciendo que hay que quitar el mural que había hecho, que estaba compuesto por piezas de coches, como parachoques. Ante la visita de Franco decían que aquello “era un poco catastrófico” y que había que quitarlo. Yo le dije: “Don Carlos, eso no se puede quitar... ponga usted unas cortinas o algo que lo tape...”.

¿Pusieron algo?

Qué va. Dirigieron a Franco con la gente. Pero Franco no decía nada. Nunca decía nada. Creo que el problema con la torre de Valencia vino por un comentario de Franco, que preguntó “¿ese edificio qué es?”, y ya se organizó todo... Entonces había un miedo cerval, como si con cualquier cosa se hubiera metido la pata.

La segunda es sobre Franco y una exposición en EXCO sobre el turismo, con Carlos de Miguel, el escultor Cárdenas y la cara de Picasso.

Sí (sonríe). Era una escena de playa, de la urbanización de Elviria en Marbella. Entonces se estaba promocionando aquello... y Cárdenas había colocado la cara de Picasso en el cuadro, que era un mural enorme. Le llamaron diciéndole: “el pintor no, el pintor no”... ¿pero qué pintor, de qué está usted hablando?”, preguntaba Cárdenas... a Picasso le llamaban así...

La conversación concluye. Le agradezco a José Luis Sánchez su amable atención.

No sé si esto es lo que querías saber o si te servirá de algo... Yo te cuento lo que quieras Daniel, pero nos podemos tirar horas hablando (sonríe)...

Eso siempre es interesante, lástima que haya que darle forma a este trabajo.

Antonio Vázquez de Castro
Febrero-diciembre 2009

Aravaca es uno más de los pueblos *satélites* del noroeste de Madrid, mal comunicado salvo que se utilice el coche. El transporte público tiene difícil encaje entre las urbanizaciones de chalets adosados. Antonio Vázquez de Castro vive en un conjunto de bloques de pisos, muy cerca de un conjunto interesante que él realizó en la calle Estudio con el sistema “*Tabibloc*”. Se trata de unas adosadas de gran tamaño, con dos niveles además del sótano, iluminado mediante un generoso patio inglés. Curiosamente en una de estas viviendas reside y trabaja el arquitecto Alberto Martín-Artajo. Vázquez de Castro tiene fama de ser una persona con carácter fuerte y las ideas claras, dos grandes virtudes desde mi punto de vista. Durante una larga entrevista puedo comprobar que efectivamente tiene claro lo que le interesa, cosa que se mantiene cuando en el transcurso de la conversación recibe dos llamadas casi seguidas ofreciéndole distintos servicios de internet. El arquitecto declina con amabilidad a pesar de los reiterados cantos de sirena de los “teleoperadores”. Recuerdo entonces una conversación entre mi hermano y un “teleoperador” que por comparación me hace replantearme lo del carácter fuerte.

Vázquez de Castro sabe cuál es el objetivo de mi visita: hablar sobre algunos edificios suyos, como las viviendas en la calle Ayala o el anteproyecto de Costa Rica, y preguntarle sobre la situación de la vivienda en la dictadura, aprovechando su experiencia como Director General de Arquitectura. Esto no es impedimento para que la conversación comience con los proyectos que realizó en Perú.

Efectivamente hicimos el concurso PREVI en Perú. Aquello fue una iniciativa conjunta entre las Naciones Unidas y el gobierno de Perú, cuyo presidente del gobierno era arquitecto, Belaúnde (Fernando)... mi experiencia ha sido fundamentalmente en la vivienda social... en el proyecto de Perú había un doble objetivo, pues además de hacer ciudad había que crear los sistemas de construcción, porque allí no había industria ni mano de obra...

¿Ahí es dónde usaron el Tabibloc?

Efectivamente. Aquello era preparar un manual de autoconstrucción. Fue una experiencia importante porque metimos todo en un sistema de las Naciones Unidas.

Querría volver a preguntarle por aquella anécdota que me contó, cuando José Banús, ante la vista de las viviendas de Caño Roto le dijo que “con esto nos jodéis el negocio”.

Claro, es que entonces la vivienda no estaba en el mercado. Entonces lo que había era alquiler. Fue a partir de aquel momento cuando la vivienda se comienza a producir mercantilmente. Por ejemplo mis padres, que eran profesionales libres y vivían bien, nunca se compraron una vivienda, vivían alquilados. A principios de siglo la gente acomodada vivía de alquiler y algunos vivían de sus rentas... Cuando Banús dijo eso estaba haciendo el barrio de la Concepción y Urbis el barrio de la Estrella.

¿Y respecto a la dictadura?

En la inmediata posguerra el promedio entre las viviendas alquiladas y compradas

era similar al que había en la República, que es más o menos el que hay ahora en el resto de Europa, cincuenta-cincuenta. De hecho las operaciones planteadas por los órganos creados por el Régimen, como la Dirección General de Regiones Devastadas o el Instituto de Colonización, iban encaminadas a construir viviendas en alquiler. Comprar tiene bastantes consecuencias algunas negativas, como el crearte dificultades de movilidad. Si alquilas no tienes ese problema.

Luego llegó la Ley de Viviendas de Renta Limitada realizada por José Antonio Girón...

Esa ley, que en principio estaba bien, sufrió las consecuencias de las luchas internas en el Régimen, entre la Falange y el Opus. Era una ley muy amplia, porque dejaba la posibilidad abierta de comprar o alquilar. Entonces bastó con que las promociones, de alquilarse, pasaran a ser en propiedad. Usando el mismo marco legal se invirtió el objetivo, que estaba escrito en el enunciado de la ley. Franco vio que esa era una manera de calmar a la gente.

Pero ese cambio, ¿fue promovido por el Régimen o fue determinado por el propio mercado?

No no, fue el Régimen. En Francia por ejemplo se construyen muchísimas viviendas en alquiler. La ley de renta se convirtió en una ley de venta...

Y ese cambio, ¿ha tenido consecuencias?

Este país tiene una necesidad de no más de doscientas cuarenta mil viviendas al año. Cuando yo estaba en la Dirección General de Arquitectura ya había un exceso de parque residencial, y esta situación la heredamos del franquismo. Lo que has comentado de Banús... aquello atacaba el sector inmobiliario, pero era un sector incipiente. Los rentistas de entonces no eran como los de ahora.

¿En qué sentido?

No había tanta especulación, era otra cosa...

Vázquez de Castro se refiere constantemente a la situación actual.

...En el periodo comprendido entre 1982 y 1984 hubo una curva descendente en la construcción. Entonces lanzamos un programa de rehabilitación, más o menos lo que quieren hacer ahora, y ¡ya había dos millones de viviendas vacías!, que es más de las que dicen que están vacías hoy. Aunque realmente hay muchos más pisos sin ocupar que los que figuran en las estadísticas. Calculo que hay dos o tres millones de viviendas que han sido compradas simplemente para especular con ellas. Los años últimos han sido un disparate, construir ochocientos mil viviendas al año en vez de las doscientas mil que hacen falta es una barbaridad...

Aparte de que el patrimonio que se ha construido es muy malo...

Efectivamente ha sido una construcción muy mala, que se ha hecho atacando el patrimonio natural. Las ciudades han cambiado mucho. A veces dices, "no voy a salir de casa porque me llevo unos disgustos..."

Volviendo al tema del franquismo y la vivienda, ¿había diferencias entre los planteamientos de la Falange y el Opus?

Claro, hay que distinguirlos. El franquismo falangista sería un franquismo “social”, y el franquismo del Opus, “desarrollista”. Los Poblados Dirigidos fueron el último coletazo del franquismo falangista.

En la anterior ocasión en que nos vimos recuerdo que me dijo que la vivienda fue para el Régimen una forma de anestesiar a la población...

Cambiar de inquilino a propietario... detrás de ese cambio siempre ha estado la intención del Régimen de calmar a la sociedad... Había varios tipos de subvenciones en las viviendas, pero esta voluntad de hacer propietarios llegaba al punto que el Estado a quién no tenía el veinte o veinticinco por ciento necesario para efectuar la compra de la vivienda le dejaba poner eso en “aportación personal”, con su trabajo.

¿Fue eso en la fase inicial, con la Falange?

Así es. Cuando vino el desarrollismo, los beneficiarios, que habían comprado unas viviendas muy baratas, que habían pagado poquísimo, liberaban la vivienda pagando el crédito y así podían especular. La ley no cuidó eso porque el Estado era consciente que ese veneno inoculaba tranquilidad social, aunque en comparación con lo que ocurrió después fue un fenómeno especulativo más equilibrado... La Falange, cuando hizo los Poblados, lo que quería era quitar intermediarios, y reducir el coste final. Creo que era la Sección Femenina la que tomaba los datos de la gente, para ver cuántas viviendas con préstamo personal había que construir...

Supongo que esto tiene relación con lo que hablamos de que en Caño Roto rechazasen hacer uso de la maquinaria de construcción de las bases militares americanas, para que la gente pudiera pagar con su aportación personal...

Efectivamente, y esta gente iba a trabajar los sábados y domingos. Nosotros por ejemplo cobrábamos los honorarios con una reducción del cincuenta por cien, lo que pasa es que aquello nos interesaba...

Vázquez de Castro habla con fluidez, hilando distintos temas.

Lo lógico es que la persona muy pobre tenga una vivienda en alquiler, no una propiedad... El Estado centralizado de Franco se reveló insostenible, sobre todo por los países del entorno circundante. Si hubiéramos estado en Polonia hubiéramos llegado hasta el muro...

Es curioso que este planteamiento coincida con el que defienden bastantes economistas liberales, que afirman que la vivienda protegida nunca debería ser en propiedad porque las condiciones económicas de una persona pueden variar a lo largo de su vida. Lo cual parece bastante razonable desde mi punto de vista.

Y la situación cambió con el Plan de Estabilización...

Cuando el Opus llega al poder... los poderes fácticos económicos, que vieron que aquello ponía en riesgo lo que estaban haciendo, cambiaron el modelo... y nombran a Arrese, que era falangista, Ministro de la Vivienda, pero ya no era lo mismo...

¿Cree que eran mejores los arquitectos que se dedicaban a la vivienda social que los que se centraron en la promoción privada?

Bueno, eso dependía del político de turno. Julián Laguna tenía olfato y buscó

gente valiosa y joven. Los arquitectos de Colonización (Instituto de Colonización) y de la Dirección General de Regiones Devastadas eran arquitectos discretos y buenos, con un nivel bastante decente. La actividad estatal estuvo bien cuando la vivienda no era parte del modelo económico. Después sólo siguió la Obra Sindical del Hogar...

¿Hubo trabas a la creación de viviendas sociales con el cambio en el poder?

Claro que hubo. La Ley de Viviendas de Renta Limitada prohibió los adosados, que fue la tipología elegida por los promotores privados, puesto que había tenido mucho éxito... Cuando fuimos a ampliar Caño Roto no pudimos hacer más viviendas adosadas, aunque eran viviendas de pequeño tamaño... los poderes fácticos estaban contra las viviendas sociales porque atacaban su modelo de negocio... Pero aún así, el veneno estaba en los propios usuarios, en la gente, que ya no querían viviendas en alquiler. Había visto la posibilidad de hacer negocio y no querían una casa alquilada, aunque el alquiler fuera una ganga...

¿Cómo fue su relación con José Antonio Girón?

Yo no le conocía, le vi algunas veces. Le conocía Sierra (Manuel), que era amigo suyo. Girón, que era una bestia parda, fue un buen ministro, y se apoyaba en Laguna (Julián) y en Valero Bermejo, que fue Gobernador Civil de Navarra. Lo bueno que tenía Girón es que si confiaba en alguien le dejaba trabajar, daba plenos poderes, y se dejaba asesorar. Hizo cosas importantes.

Perdone que insista en una pregunta anterior. ¿Eran mejores los arquitectos que hicieron viviendas sociales que los que se dedicaron a la iniciativa privada?

Bueno en aquellos tiempos la arquitectura, en líneas generales, no estuvo mal. Había figuras muy buenas, como Fisac. La gente que destacaba podía salir en una de las cuatro revistas que había, en aquel momento la sociedad era menos compleja que la de hoy...

Vázquez de Castro inicia una larga digresión sobre la arquitectura actual...

...La arquitectura de relumbrón internacional es un disparate. Por ejemplo Foster, yo recuerdo haber ido por los pueblecitos de Inglaterra a ver la obra de Foster que entonces nos fascinaba... cuando hizo aquello del vidrio... Pilkington... pero hoy Foster no es un arquitecto, es un empresario. Ves ese estudio que tiene que es una empresa enorme y claro, necesita hacer proyectos.

Ahora están trastocados los valores, la arquitectura se ha convertido en un anuncio publicitario...

...No he visto un disparate mayor que el aeropuerto de Madrid. Está bien construido pero es un disparate... Es la leche, porque aquello es un desbarajuste, está pésimamente señalizado... Las bóvedas son un puro formalismo... Recientemente tuve ocasión de verlo funcionando y es un desastre... Puedes pensar que un aeropuerto sea extenso, bueno, eso está bien, pero es que además tiene cuatro plantas... que desastre...

Yo no creo que Foster o Rogers sean malos arquitectos, lo que pasa es que necesitan el trabajo y tienen esos estudios tan grandes...

La conversación se desliza a la situación actual en África y Vázquez de Castro me muestra un cuaderno con trabajos realizados cuando impartía clases de doctorado. Habla de ello con pasión.

En África hay que hacer una labor de siglos. Ese es el pecado europeo, la migración de África. Nosotros empezamos un proyecto, cuando estaba Javier Solana, que lo que hacía era establecer una estructura para ordenar de alguna manera las subvenciones de la Unión Europea. Entonces llegó Aznar y se pararon todos estos programas... Ahora parece que lo ha cogido Sarkozy y que lo quiere poner en marcha, pero con todo esto de los bancos está parado...

En los cursos de doctorado hicimos unos trabajos con el programa MED, para crear una estructura territorial en la costa mediterránea de África, desde Marruecos hasta Alejandría... se planearon las infraestructuras y diversos modelos de crecimiento, y permitía una ejecución por partes y por países... además es una costa con una potencialidad enorme, y con una viabilidad posible porque no tiene la geometría de la costa europea, mucho más irregular... empezamos con Marruecos y cuando fuimos a hablar con el ministro correspondiente nos pide una comisión... cuentas con que te pidan estas cosas pero que lo pida un ministro...

Se pensó en un tipo de vivienda en pendiente, montada sobre una superestructura con luces enormes que arrojaba sombra sobre un gran vacío debajo, para poder colocar parques, pistas deportivas... está por descubrir la viviendas vernácula mediterránea que huya del bloque corbuseriano...

Volviendo a los años sesenta, me gustaría preguntarle por el Reglamento de viviendas de Renta Limitada, y si cree que ha constituido la base para buena parte de la normativa española.

Antes de que estuviese el Reglamento ya había otras normativas. Estaba Fonseca, que tradujo gran parte de la normativa de las siedlung... De todos modos eso de los reglamentos y la normativa es bastante subjetivo, porque a nosotros cuando hicimos los Poblados Dirigidos nos dijeron que los reglamentos los pasáramos por alto si convenía, que nos olvidásemos de los reglamentos... Recuerdo que el Instituto de Colonización forzó a todos los instrumentos y mecanismos de revisión para que las propuestas fuesen aceptadas... Entonces había más flexibilidad...

Ya para terminar, podríamos dedicarle algo de tiempo a la casa de la calle Ayala. Por lo que sé fue la primera vivienda en la que la cocina está dando a la calle y no a un patio interior...

Fue una casa lógica, incluso se pensó en tener la cocina abierta al salón... no recuerdo si ni siquiera se colocó albañilería, creo que hubo algunos pisos en los que se dejó una corredera de gran tamaño, por si se quería dejar abierta... incluso la forma del solar, que es estrecho y alargado, recuerda a las casas holandesas, de ahí también lo del ladrillo holandés...

¿Fue promoción privada?

Sí, fue promovida por un amigo... El único elemento expresivo del edificio era la fachada, y ahí se colocó el mirador, que es algo propio de Madrid... la cocina dando a fachada venía de fuera... nosotros estábamos al tanto de lo que se hacía por ahí, veíamos las revistas internacionales

Hay un texto de Alejandro de la Sota y Ricardo Abaurre que habla sobre la posición de la cocina y dormitorios de servicio, que debían dar a los patios interiores para que los señores no oyese la canción de moda tarareada por las chachas. Vázquez de Castro sonríe...

¡Hombre!... Pero es que eso era el “Antiguo Régimen”...

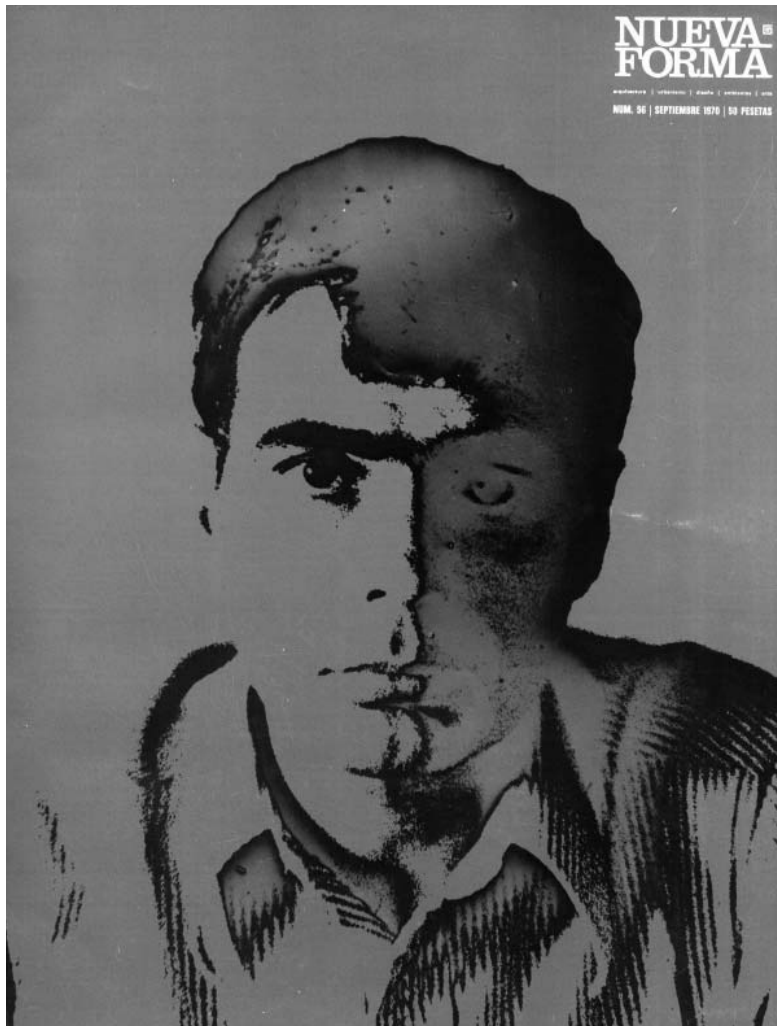
Por último, en las fotos de época aparece el edificio al lado de un palacete.
¿Cómo se valoraba el patrimonio entonces?

La verdad es que allí se cargaron un barrio con mucho interés. La calle Naciones, como era una calle recogida, con poco tránsito, discreta, se había convertido en una especie de salón de putas desde antes de la Guerra Civil. Era una zona de putas de la clase media-alta. Había uno que se llamaba la casa del doctor, porque había pertenecido a un médico, aunque no en esos momentos, y que creo que sale en la novela de Cela “San Camilo”.

¿Y respecto a una consideración general del patrimonio, más allá de ese barrio...?

No había conciencia. Con los cambios de ordenanzas la gente empezó a ver que sus casas valían dinero y se vendía todo. Incluso gente que había comprado una al poco tiempo la tiraba para hacer un edificio.

Son las nueve y media de la noche y llevamos casi tres horas de conversación, que ha transcurrido con mucha rapidez. Vázquez de Castro apaga los ordenadores y las luces del estudio y nos despedimos. Ya en la calle noto los efectos de la ola de frío siberiano que asola Madrid. De camino a casa me doy cuenta que el mal tiempo no ha disuadido a los madrileños de salir en esta noche de viernes. La M-30 vuelve a estar atascada.



Portada de Nueva Forma nº50, diciembre de 1970, con la imagen de Antonio Fernández Alba.

Antonio Fernández Alba
Diciembre 2009

Esa foto tiene mucha historia, es curioso que te hayas fijado en ella.

Antonio Fernández Alba observa con interés la portada del número 50 de la revista Nueva Forma, en la que aparece una llamativa fotografía suya, los rasgos esbozados en negro sobre un fondo verde.

Había un chico en el estudio que se dedicaba a la fotografía...creo que se fue a Venezuela. Cuando me llamó Juan Daniel para pedirme una foto para la portada me dijo que le mandase una imagen distinta, no las habituales. Entonces le pedí a este chico que hiciera algo.

Luego me enteré que la utilizó el PNV en la primera campaña electoral, como si se tratase de una imagen de un vasco típico...le pusieron una boina. Tengo una copia pequeña por ahí guardada. Me llamaron de San Sebastián para contármelo, creo que estábamos haciendo algo en Vitoria...

¿El edificio de viviendas del paseo de Cervantes?
Sí, ese. Me metieron en un lío...

Pero usted nació en Salamanca ¿no es así? O tiene algún tipo de relación familiar con el País Vasco...

No, ninguna. Bueno tengo una cuñada que es de allí. Ella es nacionalista furibunda, y cuando se enteró de lo de la foto dijo: "¡pero si éste es un castellano castellano!". Sonríe.

Nadie diría al conocer a Antonio Fernández Alba que tiene más de ochenta años, pues aparenta muchos menos. Verle bajar las escaleras que comunican las dos plantas de su estudio rebaja aún más las estimaciones que uno podría hacer sobre su edad, pues lo hace con celeridad y confianza. Ya nos hemos visto en varias ocasiones desde que Juan Luis (Trillo) me sugirió que hablase con él. A esto siguió la lectura de varios de sus textos, como "La crisis de la arquitectura española" o "Crónicas del espacio perdido", dos ensayos extraordinarios. Tras estas lecturas me extrañó que durante mi periodo estudiantil en la Escuela de Sevilla nadie mencionase a Fernández Alba. Quizás sus escritos requieran una formación que excede a la que teníamos los estudiantes de arquitectura.

Me alegro de verle, gracias por recibirme.

Nada hombre, lo único es que tengo poco tiempo porque estamos cerrando el estudio, estamos embalando...así que no voy a poder atenderte aquí...

Lo siento. Es una situación generalizada...

No sé si es generalizada o no, pero ahora mismo no tenemos nada. Está todo parado. Hace tiempo sí teníamos gente aquí en el estudio. Ahora venían arquitectos que se llevaban el trabajo a casa.

Centrándonos en el objeto de mi visita, quisiera que esta conversación tratase sobre el panorama general de la arquitectura de los años sesenta, particularizando sobre la incidencia que tuvo en el mismo la vivienda de la alta burguesía, aprovechando que usted no sólo fue uno de los más destacados arquitectos españoles durante ese periodo, sino que fue uno de los pocos que lo analizó. Los años sesenta se caracterizaron por un cambio en las relaciones entre arquitectura y sociedad, y respecto al papel del arquitecto ¿fue así?

No únicamente en España. Esto viene del cambio de una figura artística a la Revolución Industrial. El Movimiento Moderno, y la Revolución Industrial, supusieron la incorporación de nuevas técnicas, de nuevos estándares de confort. Del artesano primitivo que había en el Renacimiento se ha pasado al técnico, y así el estudio artesanal, que había en los años sesenta, ha durado prácticamente hasta estos momentos. Antes se realizaba una arquitectura “de autor”, y ahora se ha pasado a la “marca registrada”.

Respecto a la vivienda, con la llegada de una industrialización las modificaciones aparecen de forma lenta y en la tecnología. En las cocinas, en la calefacción...Entonces el arquitecto, que anteriormente había realizado unos proyectos que no tenían apenas tecnología, pierde el control. El techo ya no es el forjado, sino que es algo en lo que se aloja la iluminación, el acondicionamiento de aire...Ahora es el promotor el dueño del producto, y es el mercado inmobiliario el que configura la ciudad, lo que supone una clara degradación. Esto coincide con el éxodo del campo a la ciudad.

En España esta situación se salva por el buen hacer de la artesanía-construcción, situada a medias entre la artesanía y la industria. La construcción produce una buena manufactura estética.

En el urbanismo ésta es una ciudad de pobre, modestísima planificación. El espacio público es alterado. La política obstaculiza el desarrollo normal...este desarrollo en las democracias europeas se hace a imagen de las ciudades de los Estados Unidos...

El factor tiempo condiciona el factor espacio...

¿Esto último es lo que usted decía en “Palabras sobre la ciudad que nace” sobre que “velocidad y producción” son los términos que condicionan la ciudad actual?

Sí...En ese libro está lo poco que yo pueda aportar...

No hay ironía o falsa modestia alguna en Fernández Alba al decir esa frase. Decido cambiar de tema y preguntarle por la labor de las publicaciones de la época, personalizando en una serie de nombres, Carlos de Miguel, Juan Daniel Fullaondo, Carlos Flores y Miguel Durán-Loriga.

Carlos de Miguel publicó mucho, aunque lo hizo con un criterio algo disperso. Durán-Loriga fue compañero de curso. Tenía una revista, Temas de Arquitectura, aunque publicaba en una línea más personal. Juan Daniel Fullaondo era un gran crítico, muy superior a Moneo...

¿Respecto a Carlos Flores?

Fue director de Hogar y Arquitectura. ¿Has leído el libro de Flores? Es una historia bien sedimentada...

Sí que lo he leído, es interesante.

Respecto a la ciudad, usted afirma que la ciudad de los 60 es la ciudad de los *standards*. “...Los “standards” diseñados por la “ideología neoliberal” de los años 65-70 son “standards” de la libre competencia, promovidos por el capital financiero y básicamente *lucrativos*”.

Estoy de acuerdo con el análisis pero no estoy del todo de acuerdo con lo que desde mi punto de vista es una crítica al “sistema”. Esos niveles ¿no suponen en todo caso una mejora desde un punto de vista social respecto a los *standards* anteriores?

La evolución siempre supone una mejora, que se recoge en los cambios de normativa...

¿Esa mejora tiene cualidades espaciales?

El espacio es caro. La vivienda, me estoy refiriendo a la vivienda, sufre una reducción del espacio al pasar del campo a la ciudad.

¿Tienden a igualarse los tipos? Me refiero a que a comienzos de siglo había por una parte palacios y palacetes y por otra, viviendas para las clases bajas de muy pequeño tamaño. Conforme ha ido avanzando el siglo parece que se han acercado las distancias...

No creo que sea eso. Simplemente la vivienda urbana necesita menos espacio. La vivienda en el campo necesita de mayor superficie para poder realizar las actividades propias de su situación...

En relación con esto, cuando la vanguardia europea, como Le Corbusier u otros, estaba proponiendo las casas de 30 m², Wright pedía un acre para cada norteamericano...

Eso es un tema distinto referido a otro contexto.

La situación sociopolítica ¿tuvo una influencia decisiva en la arquitectura de los años sesenta?

Decisiva... ¿en qué sentido?

Me refiero a si determinó de algún modo la arquitectura que se realizó en ese periodo.

Creo que hacia la arquitectura no hubo ninguna consigna. Pero este es un tema más de sociología que de arquitectura, debería verlo así.

En relación con lo anterior, existiría una serie de arquitectos que, según su definición “...que tratan desde los sectores tecnocráticos de configurar la realidad sin claudicar de sus presupuestos ideológicos...”. Parece que los arquitectos favorables al Régimen constituirían una opción menos válida o de menor calidad arquitectónica.

Con eso me refería a una serie de arquitectos que trataron de construir su tiempo sin abandonar los presupuestos ideológicos del Movimiento Moderno.

¿No se refería a la aceptación del estado político? Pensé que quería decir eso.

No, no. Aunque evidentemente una parte de esos arquitectos también eran favorables al Régimen.

Siguiendo con los presupuestos ideológicos, y refiriéndome ahora a los arquitectos de Barcelona, ¿no cree que contaban con una especie de “patente de corso”

arquitectónica, debido a su beligerancia frente al Régimen?

No creo que fuese así. Cataluña siempre ha sido un cantón. Entonces había una mayor unidad, agrupada por Carlos de Miguel y Oriol Bohigas. Por Cataluña entran las corrientes europeas, sobre todo provenientes de Italia. También hay que considerar que cuenta con una burguesía histórica y con un artesanado que construye muy bien.

Me refería también a la actitud mostrada por Bohigas. Personalmente tengo mucha admiración por él, me parece un buen arquitecto...

Bueno, un arquitecto normal, con una oficina eficiente...

De acuerdo, un buen crítico entonces...

Oriol es un hombre con un gran sentido de lo público y de lo político... De todos modos la tesis no debería hacerse con nombres propios, lo que dijo uno u otro... porque se transforma en un estudio provinciano...

¿Fue una de las caras del desarrollismo la ausencia de consideración hacia el patrimonio arquitectónico existente?

Efectivamente la valoración del patrimonio comienza en ese periodo... Entonces la ciudad era un solar a construir.

Con ejemplos como la desaparición de la Casa de la Moneda o la destrucción de los palacetes de la Castellana...

O el palacio de Medinaceli, que estaba también en Colón. La Castellana fue arrasada, salvo los edificios de las legaciones extranjeras, que conservaron los palacetes.

Le muestro un anuncio publicitario de 1970 en el que aparece un edificio de viviendas en Puerta de Hierro, realizado por Julio Cano Lasso y él.

Es un edificio normal, destinado a ser un producto comercial. La distribución es correcta, pero tampoco tiene mayor interés. Claro que comparado con lo poco que podéis construir ahora los arquitectos jóvenes... Este edificio lo construyó FERSA, Fernando Ortiz Echague, primo de Rafael.

He hecho muy poca vivienda privada, algunas cosas en Salamanca, de índole familiar... He hecho fundamentalmente trabajos de tipo institucional, como universidades o escuelas...

Nada de vivienda de lujo entonces...

Lo del lujo es una cosa compleja. Es difícil administrar el lujo en el espacio. Es una operación que participa del chalet que se traslada al piso...

¿Cree que hubo una serie de arquitectos que configuraron la vivienda de lujo queriendo ir más allá de lo esperado, con la intención de no limitarse a configurar lo típico, calidades y precio?

Creo que las viviendas respondían a un mismo planteamiento. Era lógico que los arquitectos nos preocupáramos por las necesidades de la gente. Por ejemplo Gutiérrez Soto, que realizó muchos edificios de este tipo, con buenas distribuciones, y creo una imagen de la vivienda...

¿Sería Gutiérrez Soto el primer “arquitecto-marca” en Madrid?

No, no. Antes estuvieron Palacios, Ventura Rodríguez o Villanueva

¿Cómo fue trabajar con Julio Cano Lasso?

Yo he trabajado con muy pocos arquitectos, casi siempre lo he hecho solo. Con Julio Cano Lasso hicimos un concurso en Burgos, pero fue una colaboración tangencial, no hubo una colaboración profesional constante. Él trabajaba para la Compañía Telefónica y alguna vez que no podía realizar los encargos me los dejaba a mí...

Era una persona muy amable, entre nosotros nació una cordial amistad...

Recuerdo que en alguna conversación anterior hablamos sobre José Antonio Corrales.

Hizo un edificio de viviendas en el parque Conde de Orgaz, una casa exquisita. Para mí el mejor edificio de viviendas de Madrid...

Usted fue el primero que trajo a España la arquitectura de los países nórdicos, y que unió los planteamientos teóricos con la práctica profesional...

Bueno, mi interés por la arquitectura orgánica surge de una afinidad con los nórdicos, surgida durante un viaje de estudios con alumnos de la Escuela. Pensaba que era una figura adecuada para lo que significaba este país, tanto por condiciones de clima como por el tratamiento de los materiales...

En relación con esto me gustaría preguntarle por Fernando Higuera, también asociado con la arquitectura orgánica...

Creo que Higuera más que orgánico era un hombre con una gran capacidad formal, con un gran talento plástico...

Su arquitectura son estructuras góticas... Usaba el hormigón haciendo filigranas barrocas. Yo creo que ese no es el uso apropiado del hormigón, sino resaltar su textura...

Higuera era un hombre con un temperamento romántico, algo atormentado, que se destruyó a sí mismo... Tenía un sentido renacentista de la arquitectura, aunque la que realizase fuese muy compleja.

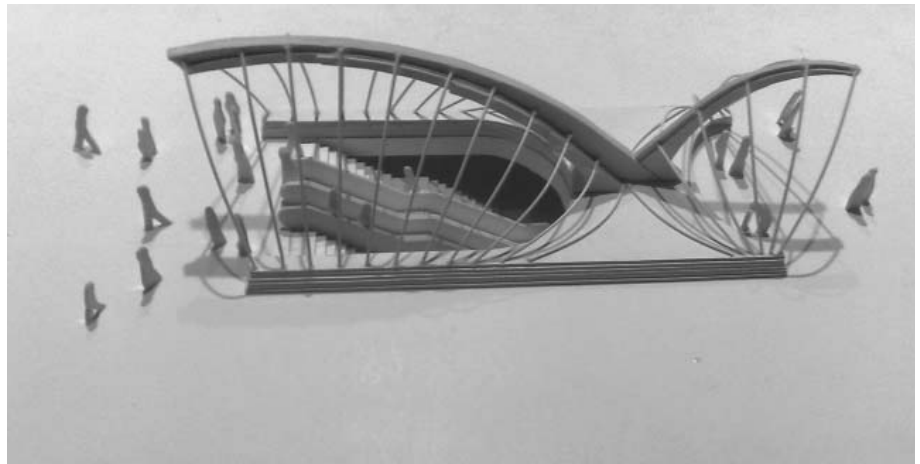
¿Tocaba la guitarra como Andrés Segovia?

No, no (sonríe)... Tocaba bien. Cuando le hizo la casa Andrés Segovia le dijo que estudiara música. Tenía talento para la música, el dibujo, las acuarelas...

Fernández Alba mira inquieto el reloj y me dice que debemos ir terminando. Le digo que no hay ningún problema, y me fijo en una maqueta que hay en la mesa. Le pregunto si es la salida de la estación de Sol. Parece el casco de un barco vuelto del revés, una solución más bella de la que realmente se ha construido.

Sí, esa era la propuesta inicial. Luego no ha podido hacerse. Ha sido un proyecto muy difícil, porque ha habido que poner de acuerdo a tres administraciones que estaban enfrentadas. Lo interesante del proyecto es la parte de la estación, que está bien organizada y los materiales han sido dispuestos para resaltar las distintas texturas...

Antonio Fernández Alba se despide y me desea suerte con la tesis. Algo preocupado porque entiende que no estoy avanzando mucho me dice que “*hablaré con Juan Luis*”. Cuando nuestro común amigo Juan Cachón se refiere a Fernández Alba como “el profesor” le está definiendo con tino.



Maqueta de la propuesta para el intercambiador de la Puerta del Sol, Antonio Fernández Alba, diciembre de 2009. *Fotografía del autor.*

Ricardo Aroca Hernández-Ros
Julio 2009.

Salgo del Colegio de Arquitectos de Madrid hacia el estudio de Ricardo Aroca. Ya he hecho este tramo bastantes veces, yendo a visitar a Juan Manuel Ruiz de la Prada a su estudio de la calle José Abascal. El único problema es que hoy hace calor y son las cuatro y media de la tarde. Busco la sombra que por suerte es casi constante, ventajas de la *Ilot insalubre*. Al salir de la calle Génova tomo Zurbano hasta el cruce de Rafael Calvo, donde está el estudio.

La entrada es amplia. Sin embargo, no veo al portero y tampoco soy capaz de encontrar el camino al estudio. Pregunto a unos electricistas que están tratando de arreglar algo. *“Es por allí”*, me dicen, señalando una pequeña escalera al lado de la entrada. Me acerco y veo el cartel de una empresa de ¿seguridad?...finalmente me decido a llegar hasta el final del edificio. En la grata penumbra se entrevé la figura de Ricardo Aroca, que sale extrañado del tiempo que ha transcurrido desde que llamé al portero electrónico. Me excuso. El vestíbulo es luminoso, con unos sofás y unos paneles de algún concurso colocados en la pared. La mayor parte está en una planta inferior que se ve desde la galería por la cual accedemos a su despacho. Esta parte en sótano se ilumina por unos lucernarios que recuerdo haber visto por la parte de fuera, uno de los grandes tabúes de los arquitectos municipales.

He leído el correo, a mi el tema me queda un poco lejos, yo me titule en 1964.

No obstante creo que usted es autor de algunos buenos edificios de viviendas de este tipo.

Pregunta lo que quieras.

Mientras saco el cuaderno con las notas y me preparo señala unas revistas científicas que tiene sobre la mesa de su despacho, ejemplares de “Nature”.

A mí esto me interesa mucho más que las revistas de arquitectura...

En la mesa hay también un libro de ensayos de Buckminster-Fuller. Aroca comienza a hablar sobre el norteamericano.

Fue de los primeros que habló sobre los recursos del planeta cuando nadie decía nada. Le conocí en Praga, en la U.I.A. (Unión Internacional de Arquitectos) de los años 1965-1966.

¿Fue un adelantado a su tiempo?

Lo que le pasaba es que tenía un escaso sentido autocrítico...no sé si recuerdas el coche que diseñó... Ir a la U.I.A. fue una odisea. Te daban un pasaporte especial, para diez días. Ten en cuenta que en Praga estaba la Pasionaria y algunos otros...

Cuando fui a pedir el pasaporte a Praga pensaban que yo era un espía comunista. Luego seguramente dijeron que un espía haría las cosas algo mejor, menos evidentes, y me dejaron ir. Todavía tengo el pasaporte...

¿Había muchas situaciones de ese tipo?

Era surrealista. Yo tenía una vespa, y la moto iba con una cartilla de requisamiento militar. ¿Con la cartilla venía un papel que decía que en caso de guerra intentarían destinar me a la misma unidad que mi moto! (Carcajada). Tuve que jurar varias veces los Principios del

Movimiento. Recuerdo que nos presentamos a la Junta de Gobierno del Colegio, y cuando se lo dije a Javier Carvajal me dijo: “sabes que si ganáis, tendrás que jurar los Principios del Movimiento”.

No conozco a Carvajal, pero creo que es un gran arquitecto. ¿Cómo fue su relación con él? *Creo que se equivocó en todas las decisiones importantes que tomó a lo largo de su vida... De ser una persona liberal se fue convirtiendo cada vez más en un fascista...*

¿Cree que la pasión de Javier Carvajal por la arquitectura le hacía anteponer la arquitectura a sus planteamientos políticos?

No creo que pueda hacerse esa disociación. Detentando el poder era terrorífico. En Barcelona, cuando fue director, hizo estragos... Carvajal denunciaba a alumnos...

¿Sí?

Sí. También hubo muchas situaciones curiosas. Entre mis compañeros, cuando estudiábamos en la Escuela se decía que yo era capaz de hacerle echar espuma por la boca en menos de cinco minutos... (se ríe). También tuvimos muchas cuando él era decano y yo secretario... era muy melodramático y creo que padecía del corazón... cuando se iba a aprobar algo que no le gustaba empezaba con unos gestos muy exagerados como si le doliese todo el cuerpo, y se tomaba una pastilla. Entonces yo le decía: “Javier por favor, no te mueras que van a decir que he sido yo...” (Se carcajea de nuevo). Además no tenía ningún sentido del humor. Creo que el problema es que la mayoría de los arquitectos no tienen sentido del humor... Una cosa por la que Molezún era distinto al resto era eso, puesto que él sí lo tenía...

Por eso todos querían ser Molezún...

Claro claro... era un artista integral. Lo hacía todo y todo bien. Era envidiado por todos, Oíza, Sota, Fisac... además follaba muchísimo (carcajadas)... especialmente las peluqueras, tenían algo que... creo que era porque se iban enterando unas por otras...

Ricardo Aroca sonríe constantemente mientras está contando la *otra* historia de la arquitectura española, la que no figura en los libros al uso. De su indumentaria llama la atención la camisa color naranja. En uno de los bolsillos lleva cuatro o cinco bolígrafos.

Comienza las obras de su cooperativa en 1968, pero, ¿por qué razón se inclinó por ese tipo de edificios?

Fue por puro azar, un amigo de Luis Enrique Burkalther nos dijo que había formado una cooperativa y que le buscáramos un solar. Total que nos pusimos y le llamamos cuando habíamos encontrado el solar de Zurbano 46. Entonces nos dijo: “bueno, señaladlo vosotros que yo mientras convoco a esta gente”. Aquello tenía mala pinta, así que un día hable con él y le pregunté, pero ¿quién es el que está al cargo de la cooperativa, con quién puedo hablar?... Si hombre, es el marqués de la Vega Inclán... pero ¿cómo se llama?... Y me contestó, “Pepe” (Carcajada general). A mí la verdad que me hizo mucha gracia que el Marqués de la Vega Inclán fuera solamente “Pepe”. El tipo este era un fantasma...

Era un “artista”, como se dice en Andalucía...

Sí, un “artista”. Entonces nos vimos en la necesidad de seguir hacia adelante, pues de otra

manera nos hubiéramos arruinado. Y así surgió.

Después de aquellos edificios nos surgieron encargos con promotores en la Manga del Mar Menor y no volvimos a hacer cooperativas. Y eso que se ganaba dinero. El precio de los solares era viable, normal. Ya cuando hicimos el último se había desbordado. Precisamente se nos planteó un dilema moral con ese porque antes de empezar la obra nos ofrecieron un dineral, ganábamos cinco veces lo que íbamos a obtener de beneficio construyendo si vendíamos el solar. Al final lo construimos.

O sea que no fue una cuestión premeditada, de buscar un tipo de organización “más profesional”...

No no, fue puro azar. Comenzamos y la verdad que realizamos que yo recuerde cinco proyectos. El que dije antes de Zurbano esquina Caracas, uno en Diego de León, en Núñez de Balboa y éste de Rafael Calvo. Yo he ido viviendo por las casas que he realizado, empecé aquí y al final he vuelto a ésta, creo que es en la que mejor se vive.

Y eso que en la escuela nos dicen que nunca vivamos en una casa que hayamos hecho.

Yo no he tenido problemas. Incluso en una de ellas hicieron una ampliación por su cuenta que provocó una flecha en un vuelo y me llamaron para repararla.

Lo decía por lo que se suele comentar sobre que en las casas que uno ha hecho al final te acaban llamando incluso si un día no tienen agua...

Aroca responde con naturalidad. ¡¡¡Es que en mis casas siempre sale el agua!!!

Lo tendré en cuenta, se lo comentaré a los profesores que lo solían decir.

Se trata de hacer las cosas bien, de estudiarlo y no tiene más problema.

Trabajar en cooperativa tuvo cosas positivas ¿no es así?

Lo cierto es que sí que se aprendía mucho, sobre todo del coste de las cosas y de contratos...etc. Recuerdo que yo cuando estudiaba me decía el profesor, “esto es muy caro” y yo rápidamente preguntaba “¿cuánto vale? ¿cómo de caro?”. (Se vuelve a reír).

Eso no era más que una forma de descartar lo que usted proyectaba cuando ya no sabían que decir...

Exacto...Me he dado cuenta que me hablas de usted...no es lo habitual entre compañeros. Recuerdo una anécdota de un profesor que había que ponerle el Don. Cuando acabamos la carrera y nos dieron el papelito alguien le dijo D. Fulano...y él respondió que no había que hablar de usted, pero que como imaginaba que nos sentiríamos más cómodos, ¡podíamos seguir tratándole de Don!...

Me gustaría preguntarle por esos cuatro edificios que ha mencionado. En el edificio de Zurbano y Caracas hay varias soluciones para el portal hasta llegar a la definitiva...

Bueno, por el tema de la normativa, había una discrepancia entre la altura de cornisa y el número de plantas. La altura total posibilitaba hacer una planta más de las que permitía la normativa. Esto se podía hacer con total libertad hasta 1962, creo. Coderch se dio cuenta de esta discrepancia y le permitieron construir esa planta más en el edificio Girasol.

Me contó Gabriel Ruiz Cabrero que asistió a la “Sesión de Crítica” del edificio Girasol, y que Francisco de Asís Cabrero intervino diciendo que la solución estaba muy bien, pero que no entendía porque no permitían que los arquitectos de Madrid la hiciesen, y Coderch le dijo que tenía razón...

Claro... Nosotros hicimos los edificios así, de manera que hubiese el portal en una planta intermedia. Y eso en Urbanismo no gustaba. Conseguí que me recibiera el gerente de Urbanismo después de muchísimo tiempo. “Sé porque viene, nosotros hemos permitido eso porque lo ha hecho un señor muy importante, Coderch, una cosa especial, una cosa distinta”... Y claro, yo le repliqué: “Si no podemos imitar lo bueno entonces...”.

¿Había en su planteamiento una intención de recuperar algo la zona verde perdida? Me refiero a que, viendo los planos del proyecto, el edificio sustituye a un palacete y colmata casi completamente la parcela, densificando mucho más la ciudad.

No, en aquel momento no había esa conciencia. Lo que sí me preocupaba era la cantidad de cubiertas inútiles que había en Madrid. Si estamos haciendo dos mil metros cuadrados de cubiertas, ¿por qué no usarlas? Esto ha chocado después, debido a una distinta valoración de los elementos comunes. Antes cuanto más zona común mejor, y ahora parece que es al contrario, la gente no quiere espacios de relación.

¿Cómo se actuaba entonces respecto al patrimonio construido? Gran parte de los edificios de principios de siglo, de arquitectos como Saldaña, Espelius o Mathet fueron destruidos. *Tiempo después de los proyectos he visto los planos y he dicho: “qué burros fuimos”. En aquel momento no éramos conscientes de la capacidad de destrucción que teníamos... quizás tampoco era tanta en comparación con la actual...*

Lo cierto es que hubo una sustitución de palacetes por edificios con mucho más volumen y eso ha influido en la ciudad...

Entonces no había una conciencia del problema, eran poquísimos los coches que había. Además la ciudad hubiera crecido mucho, y parece que la ciudad que se quiere ahora es la ciudad compacta, la otra no permite que se implante transporte público... son las cosas de las “verdades inmutables”, en determinado momento vigentes y con el tiempo cambian por completo.

Su primer recuerdo relacionado con el patrimonio...

Pues fueron unos chalets que hice en la Alameda de Osuna, que estaban en lo que formaba parte de los antiguos “Jardines del Capricho”. Pero fue cuando estaba ya en obra, y yo decía: “si todavía lo hubierais dicho antes, pero mis clientes han comprado esto...”.

¿Sabe quién promovió esa reacción?...¿fue Chueca?

Creo que fue Pedro Navascues... Lo cierto es que con los años uno va adquiriendo una conciencia, pero depende mucho de cómo esté cada cual de trabajo... recuerdo que hubo un escándalo con la iglesia del Buen Suceso, que la querían tirar. El informe del arquitecto de patrimonio era favorable al derribo, y casualmente ese arquitecto hizo luego el nuevo edificio, muy malo... la gente lo llama “Nuestra Señora de Magefesa”. Aquello fue un escándalo y no pudimos pararlo...

¿Hubo más casos?

Hubo otro que tampoco pudimos parar, el del mercado de Olavide. Recuerdo que además ese edificio me llamó la atención cuando estudiaba, y luego me alegró saber que era un edificio bueno. Me alegre por ser capaz de identificar la buena arquitectura sin que me dijese que era buena (sonríe).

En el caso del mercado tuve un conflicto con Carvajal. Estábamos en la junta de Gobierno y la mayoría nos oponíamos al derribo, pero Javier quería que el Colegio no interviniese, porque el alcalde, García Lomas, que además era arquitecto, estaba a favor de tirar el edificio.

Entonces en una junta pedí permiso para “adecentar” la circular del colegio, que era muy sencilla, y encargué a Peridis una viñeta en la que apareciese García Lomas saltando por encima del mercado. Claro, yo no le dije nada a Carvajal, y la primera noticia que tuvo fue una llamada telefónica de García Lomas. A éste se le enviaba la circular por ser colegiado, y llamó a Carvajal a las ocho de la mañana y le dijo a gritos: “¡hijo de puta, me has traicionado!”.

¿Y qué le dijo Carvajal?

Me echó una bronca, pero claro, aquello se había aprobado en junta... El siguiente caso, ese sí lo paramos, fue el viaducto de Bailén... casualmente Fernández Ordoñez tenía un proyecto para sustituirlo y fue quién dio el visto bueno...

Recuerdo un artículo de Carvajal denunciando la desaparición de los palacetes de la Castellana en los setenta...

No creo que entonces quedasen tan pocos palacetes en la ciudad, efectivamente en la Castellana podía ser donde más había, pero fueron arrasados y sustituidos por sedes de bancos... Creo que la mayor colmatación de la ciudad se produjo en los años treinta. En ese periodo se llegaron a colmatar los patios de manzana del barrio de Salamanca...

Me ha llamado la atención que en el proyecto de este edificio sólo se incluyese una escalera para la evacuación del aparcamiento.

Claro, es que entonces con una única escalera cumplía. Luego ha habido que hacer otra y he cedido yo parte de mi estudio para que pudiese ponerse... De todos modos este garaje es ilegal.

¿Por las escaleras?

No, porque la entrada debía estar separada entre peatones y coches, también por incendio. Había que poner un muro. Al final no lo pusimos. Aquí ha habido muchas reuniones de conspiración democrática. Y muchos de estos amigos entraron en urbanismo, y yo les decía, el portal es ilegal. Y cuando iban a preparar el Plan General de Madrid me dijeron que lo iban a legalizar... Yo les dije que no. “Los urbanistas sois tan torpes que no sabéis hacer nada bien”. Total que lo legalizan, pero solo para garajes de menos de 600 m², y ¡¡¡éste tiene 2000!!! (De nuevo otra carcajada de ambos).

En estos edificios lo principal era intentar compatibilizar el programa de la casa con el del garaje, cuadrar las estructuras. Por eso aquí hay una planta intermedia que la estructura se transforma. El garaje se convierte en obligatorio en 1970.

Me gustaría preguntarle por los portales. ¿Había una exigencia de representación por parte de los propietarios?

Bueno había un conflicto entre las comunidades y nosotros, porque no queríamos que pusieran grabados de caballos ingleses y tresillos, y hacíamos los portales de manera que no pudieran

ponerlos (sonríe)...En el edificio de Caracas el portal estaba en esa calle, pero hubo que hacer otro en la calle Zurbano porque la reina Fabiola, la de Balduino, tenía un palacete en Zurbano, y decían que eso daba más valor al edificio...

¿Había otras cuestiones en las que había que ceder a los deseos de los clientes?
Sólo en los accesos, en el resto intentábamos no ceder.

Inevitablemente surge el nombre de Rafael Moneo y su actuación en el museo del Prado. Aroca habla con desenvoltura.

Claro, siempre se ha dicho que Moneo es un arquitecto que se adapta con facilidad a los deseos de los clientes...cuando hizo el Thyssen lo pintó por dentro del color rosa ese...un día estábamos reunidos, había mucha gente, y le dije: "Rafa, ya que has pintado el museo de ese color, ¿por lo menos te habrás follado a la Tita Cervera, ¿no?!"

La conversación se interrumpe durante un corto periodo por las risas de ambos. Aroca debería escribir sus memorias. ¿Qué le dijo Moneo?
Bueno se puso así serio en plan, "no, no..." Nos conocemos desde hace mucho tiempo y no hay problema...

¿Lo que comentaba antes respecto a los accesos?
Los accesos separados, principal y de servicio, eran una exigencia irrenunciable. Había que ponerlos. De hecho hubo algunas viviendas sociales que tuvieron acceso principal y de servicio...

¿En serio?
*Creo recordar una crítica de Oiza a Vázquez de Castro porque había diseñado unas viviendas sociales con acceso principal y de servicio...creo que fue un concurso...
La resolución de los distintos accesos era un condicionante inevitable. De hecho la complejidad de Torres Blancas es eso, por eso se resuelven las entradas en distintos niveles...*

¿La integración del arte fue algo propio de este tipo de viviendas?
Trabajamos poco con artistas, sólo con Joaquín Rubio Camín, aquí, en Rafael Calvo. La maqueta me gustó más que lo realizado. Luego se hizo famoso en los años 80-90 cuando volvió a Asturias. Un hombre con un carácter fuerte.

Tengo entendido que el jardín de la cubierta lo realizó Leandro Silva...
Acababa de llegar a España. Para mí fue una decepción. Nos plantó bambú en un muro, lo que estaba bien. Para el resto puso grandes macetas de adelfas.

¿Adelfas? Esa es la planta de las autopistas...
Sí...

Volviendo a la vivienda en sí, materiales...
Respecto a la casa, todo era diseñado porque había pocos productos industriales buenos. Te permitía diseñarlo claro, pero era autarquía.

¿Aún en los 70?

Si, si, todavía en los 70...El que me vendió las ventanas fue Julián Ajuriaguerra, era del P.N.V. Un día hubo una detención de una reunión de democristianos...dejaron salir a Ruiz Giménez y los detuvieron a todos, teníamos una reunión y claro, no vino. Luego a los 4 días me dijo, "te imaginaras porque no vine"...(se ríe)... ¡Si te vi en los periódicos!

¿Tenían un modelo, hubo alguna referencia?

El modelo era Ruiz de la Prada, pero de otra manera. Los precios suyos eran mucho más altos. Si comparabas los precios veías que había una gran diferencia.

Me gustaría preguntarle por una serie de arquitectos de los que he podido tener conocimiento a través de mi trabajo de investigación, pero quiero que sepa que no va con ninguna intención, sólo la de saber algo más sobre ellos. El primero, Miguel Duran-Loriga...

Hombre, "el momia"...No tuvimos buena relación en los últimos años de su vida. Él era encargado de cátedra de Composición y le tiraron dos veces en el primer examen en la oposición. Cuando la relación entre Moneo y Oriol Bohigas se hizo más tensa existió la posibilidad de que Moneo pudiese venir a Madrid. Entonces le llamé –a Miguel Durán-Loriga– y le comenté el tema. Le sugerí que dejase la cátedra y... no le sentó bien. Así que le dije que le iba a echar. Eran otros tiempos y se podían hacer esas cosas. Y le eché.

Su suegro tenía mucho dinero y él hizo muchos edificios por eso. Tiene un edificio feísimo ahí abajo –se refiere al edificio de la calle Zurbarán–. Precisamente íbamos a comprar ese solar pero el suegro imponía como condición que Durán-Loriga hiciera el edificio.

¿Juan de Haro?

Juan de Haro Piñar. Tiene un edificio muy bueno en Cea Bermúdez...me llamó la atención durante la obra...no sé si fue por la estructura o por qué...

Lo conozco, lo he incluido en mi trabajo...

Recuerdo que vino Norman Foster a hacer una tienda de muebles...Tecno creo que era... estaba en un edificio mío. Ya que venía le dije que fuese a dar una conferencia a la Escuela. De todos los edificios que vio por el único que me preguntó quién era el arquitecto fue por el de Cea Bermúdez... Ves el edificio y dices: "este tío tenía algo en la cabeza".

¿Respecto al tema de las consideraciones urbanas? Se ha dicho que este edificio se inscribe dentro de la posmodernidad, Venturi...

Es más sencillo. Yo siempre he pensado que un edificio de viviendas debe parecer que llevaba toda la vida ahí. Claro que eso va en mi contra, no son las cosas espectaculares de ahora.

La influencia de Coderch en su obra se aprecia sobre todo en cuestiones relativas a la distribución, ¿no es así?

Bueno, yo nunca me he considerado un seguidor de nadie. Un edificio de viviendas es algo muy complejo, con accesos, patios, conexión con el garaje...etc. Es un puzle complicado.

Entonces había una solución estándar que era la vivienda en H. Esta solución era tan habitual casi puede decirse que era impuesta por las ordenanzas... Coderch dio con una solución distinta y eso me interesó mucho. A mi juicio se equivocó en la posición de los dormitorios, que debían haber estado atrás...

Por motivos de ruido, supongo...

Claro, y ahí es donde los coloqué yo, dando al patio de manzana. La vivienda era un esquema topológico. La solución de Coderch tenía un problema que era que necesitaba de muchas más comunicaciones verticales, que podían fastidiar la planta baja.

En sus edificios no se aprecian los juegos de planos que aparecen en el girasol, no se acentúa la “unidad vivienda”...

Es que a mí más que el aspecto formal lo que me interesaba es el juego espacial.

El hecho de que Coderch viniese de Barcelona, ¿hacía posible que arquitectos críticos con el Régimen aceptasen su magisterio? Por lo que sé, a arquitectos como Gutiérrez Soto o Fisac, favorables al Régimen, se les criticaba con dureza.

A mí me daba igual que la casa la hubiera hecho Gutiérrez Soto, me daba igual que Coderch fuera un facha, me interesaba la solución y ya está... Coderch era un arquitecto muy fino...

Mientras recojo mis cosas Ricardo Aroca me pregunta por la tesis. Respondo que creo que la llevo bien, y que parece que estoy acabando. Le digo que voy a tratar de aligerar el texto todo lo posible.

Me parece bien, porque las tesis de proyectos son horrosas...creo que una tesis de proyectos debería basarse en la representación gráfica. Cuando yo estaba en el Colegio decidí subvencionar una tesis dibujada, la de Gabriel Ruiz Cabrero. Yo entendía que ese era el tipo de tesis que deberían hacerse en el Departamento de Proyectos, y que esta tesis podría ser la primera de otras muchas en esa línea. Como ves no he tenido mucho éxito.

Espero que al menos valiese la pena intentarlo.

Eso siempre.