



Rafael de La-Hoz

arquitectos 158
Información del Consejo
Superior de los Colegios
de Arquitectos de España
Número 01/2

Rafael de La-Hoz
Monografía
Medalla de Oro
de la Arquitectura
2000

arquitectos 158, vol.01/2
editado por el Consejo Superior de
los Colegios de Arquitectos de España

Presidente

Jaime Duró Pifarré

Consejo de redacción

Elena Orteu Giménez
(secretario general CSCAE)

TESORERO

Carlos Vidal Sanz Ceballos
(decano COA de Castilla y León este)

CONVIVADOR

Angel Mayor Villarejo
(decano COA de Asturias)

VOCALES

Ramón Queiro Filgueira
(decano del COA de Andalucía Occidental)
Manuel García Uribe de Vivar
(decano del COA de Castilla-La Mancha)
Alberto Peñín Ibáñez
(decano del COA de la Comunidad Valenciana)
Francisco Javier Satazar Ruckauer
(decano del COA Vasco-Navarro)
José Juan García Sánchez
(director CSCAE)

Directores

Abel Amann
Andrés Cánovas

Diseño y producción

gráfica futura

Administración

José Antonio Casas

Secretaría

Isolanda Espinosa

Publicidad

NEX de Publicidad, S.L.
Seminario de Nobles, 4. Entreplanta
28015 Madrid
Tel. 91 559 30 03. Fax 91 541 42 69
e-mail: nexpubli@arquinex.es

Redacción

Paseo de la Castellana, 12
28046 Madrid
Tel 91 435 22 00. Télex arqs-46004-e.
Fax 91 575 38 39

Impresión

artefactos gráficos palermo s.l.
Camino de Hormigueros, 175
Tel 91 777 67 12
28031 Madrid. ISSN 0214-1124
Controlado por OJD
Tirada 33.550 ejemplares
Depósito legal M-26 462-1975

El criterio de los artículos es responsabilidad
exclusiva de su autor y no refleja necesaria-
mente la opinión del Consejo Superior.

- 47 Presentación
49 La arquitectura necesaria de Rafael de La-Hoz

Jaime Duró Pifarré
Eduardo Mosquera Adell

Rafael de La-Hoz. Proyectos (1950-1980)

- 57 Antinomias y paradigmas de los '50
64 Cámara de Comercio en Córdoba, 1953
72 Proyectos de los años 50 (I)
81 La Belleza, ¿forma inútil de la verdad?
86 Colegio Mayor Aquinas en Madrid, 1953
97 Tránsito de vida, escenarios hacia el espectáculo
104 Chalet Canals en Córdoba, 1955
108 Proyectos de los años 50 (II)
114 Residencia Hijas de María Inmaculada en Córdoba, 1958
117 Proyectos de los años 50 (III)
120 Casa Pericet en Córdoba, 1958
122 Casa Añón en Córdoba, 1961
125 Rafael de La-Hoz y la década prodigiosa
132 Convento Las Salesas en Córdoba, 1959
136 Colegio Las Teresianas en Córdoba, 1959-1969
140 Nave Ford y oficinas Ebro en Córdoba, 1961
142 Fábrica El Águila en Córdoba, 1962
146 Proyectos de los años 60 (I)
150 Poblado de pescadores en Almuñécar, 1963
154 Albergues provisionales en Córdoba, 1963
156 Hospital General de Córdoba, 1966
158 Palacio de Congresos en Torremolinos, Málaga, 1967
161 Proyectos de los años 60 (II)
164 Colegio Las Teresianas en Alicante, 1969
168 Proyectos de los años 60-70 (y III)
172 Guardería infantil en Manoteras, Madrid, 1972
175 La Torre Castelar en Madrid
178 Edificio Castelar en Madrid, 1975

Carlos Hernández Pezzi

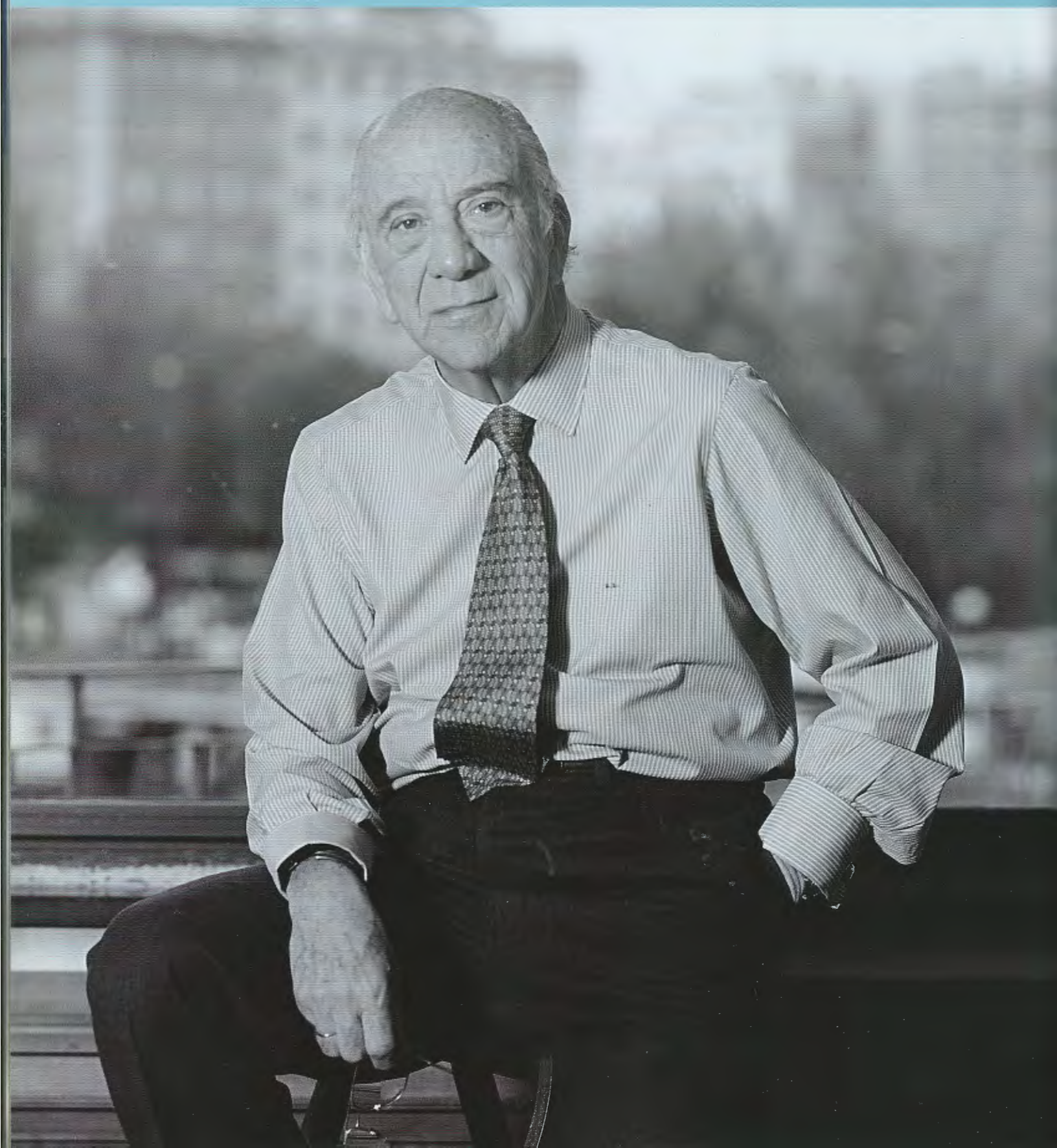
Antonio Miranda
José Ramón Moreno Pérez

Francisco Daroca

Salvador Pérez Arroyo

- 186 Rafael de La-Hoz. Escritos
220 Biografía
222 Selección bibliográfica
232 Selección de textos
238 Agradecimientos

Rafael de La-Hoz Arderius (1924-2000)



Medalla de Oro de la Arquitectura 2000

Rafael de La-Hoz

El Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, en cumplimiento de sus fines y al objeto de reconocer de forma pública y notoria a las personas e instituciones, que por su trayectoria ensalzan y ennoblecen el quehacer arquitectónico, otorga con carácter bienal la Medalla de Oro de la Arquitectura.

Mediante sucesivas ediciones se han distinguido los ejercicios profesionales de compañeros como Alejandro de la Sota y Álvaro Siza, MOA 1988; Francisco Javier Sáenz de Oiza, MOA 1989; Francisco Cabrero y Oriol Bohigas, MOA 1990; Julio Cano Lasso, MOA 1991; José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, MOA 1992; Miguel Fisac, MOA 1994; Joaquín Vaquero Palacios, MOA 1996; y Fernando Chueca Goitia, MOA 1998.

En la convocatoria de la Medalla de Oro 2000, el Jurado acordó por unanimidad conceder la distinción a Rafael de La-Hoz Arderius por la calidad de su obra arquitectónica en la que se conjuga desde una posición decidida de modernidad, la cultura humanística, el análisis y la síntesis de las tipologías tradicionales y la aplicación e investigación de las más avanzadas formas y tecnologías de la edificación, así como por su constante contribución a la defensa y promoción de la Arquitectura y de la actividad del Arquitecto desde los más altos puestos de responsabilidad profesional nacionales e internacionales.

Me resulta especialmente grato, como Presidente de este Consejo Superior, presentar esta monografía que resume buena parte de la trayectoria profesional de tan ilustre arquitecto y gran amigo. Rafael de La-Hoz Arderius, lamentablemente ya fallecido, fue mi antecesor en el cargo de Presidente del Consejo Superior del que por aquel entonces yo era su Vicepresidente, ello me permitió trabajar a su lado, conocerle y gozar de su amistad.

Desde estas líneas, junto con mi reconocimiento personal se une mi afecto y mi recuerdo más profundo.

Jaime Duró Pifarré
Presidente CSCAE



Cámara de Comercio
Córdoba, 1963

Rafael de la Hoz
José María García de Paredes

Eduardo Mosquera Adell

La arquitectura necesaria de Rafael de La-Hoz

Los últimos cincuenta años vividos por la sociedad española se corresponden con una andadura nada fácil hacia la modernización. Condicionada básicamente por el acercamiento a determinados referentes de la cultura occidental, hay que recordar que el punto de partida se encontraba extremadamente alejado, marcado por una dura y pesada herencia de conflicto social y de destrucción, de atraso y empobrecimiento, un legado que había que sacudirse.

Avanzados los años cuarenta fue creciendo el número de individuos que aspiraban a abandonar el rancio monolitismo impuesto tras la guerra —que marcó tan dolorosas divisiones—, para buscar la nivelación progresiva de nuestro medio con las sociedades liberales. La contradictoria situación de convivencia de semejante proyecto con la prolongación de un régimen político autocrático, sin embargo no evitaría que se abrieran tímidas válvulas de escape, rendijas que lentamente provocaron un tránsito que ya era inaplazable.

Uno de los aspectos clave de ese tránsito es el fracaso cultural, la pérdida de la batalla contra el intelecto que sostuvo el régimen franquista. Y la arquitectura española se propuso, mediante sus protagonistas más capaces, reivindicar su dignidad, intentando echar paletadas al espectro de la reacción neotradicional, a finales de los cuarenta. Las arquitecturas antimodernas, del proyecto nacionalista a las soluciones de compromiso para después de una guerra, hacían agua. Se necesitaba una delicada tarea inicial reservada a unos cuantos en el contexto de recuperar un tiempo perdido. Nos queda claro que el cambio cultural, un primer cambio de la cultura arquitectónica, requería de la capacidad y el talante que muy pocos poseían.

Una de esas personas fue el arquitecto Rafael de La-Hoz Arderius (1924-2000). Aunque vinculado a Madrid por el destino en las páginas alfa y omega de su vida, lo recordaremos declaradamente cordobés, como a él le gustaba reconocerse. Su protagonismo, dentro de la historia de la arquitectura española contemporánea comenzaba a ser difundido, mientras que el cariz de su obra le ha permitido, como es bien notorio, alcanzar póstumamente la Medalla de Oro de la Arquitectura en 2000.

En los trabajos sobre arquitectura española del siglo XX sólo suele aparecer con dos obras: la Cámara de Comercio de Córdoba y el madrileño Colegio Mayor Aquinas. Trabajos que han concitado un consenso general en las visiones a escala del Estado. Sólo los trabajos realizados desde Andalucía como *La vanguardia imposible* o la monografía impulsada por el Colegio de Arquitectos en Córdoba —a los que nos remitimos para referencias más pormenorizadas—, o desde Madrid la revista *Arquitectos* y su número dedicado a la concesión del premio, entran en detalle respecto a otras obras.

Fue un profesional muy activo en esos tiempos extremadamente cambiantes que median entre 1950 y 1998. Pertenece y caracteriza a una generación *imposible* pero imprescindible para que se operaran los cambios que necesitaba nuestro país y que fue capaz de abordar. Durante su trayectoria no traza con su obra una coyuntura precisa, marcada y dominante. No define un ciclo concreto. Más bien cabalga sobre varios tiempos, adoptando diferentes intensidades y dedicaciones. Pero sin dejar jamás de ser el mismo, con su especial personalidad, con su humanidad. Como si estuviera concibiendo un gran proyecto con sus idas y venidas, con sus decisiones desde la vacilación, y las apuestas desde la confirmación que obtiene al ganar experiencia.

La-Hoz es hijo de una época en la que los arquitectos querían ser ante todo personas, y no “personajes” o “personalidades”, trabajando para las personas. Y decir persona no es poco, cuando la idea de dignidad para el presente, y la reivindicación del derecho a construir el futuro, se basaba en las más elementales premisas.

Cuando el arquitecto provincial de Córdoba, Rafael de La-Hoz Saldaña, se vio minado inexorablemente por la tuberculosis, debió interrogarse por el futuro que la vida le depararía a su hijo, entonces estudiante de Arquitectura en la Escuela de Madrid. Sus inusuales facultades para las Matemáticas le fueron extremadamente útiles: una beca en el Instituto Torroja le permite sobrellevar el trance de la pérdida paterna, al tiempo que le predispone a una acentuada preparación técnica y una férrea voluntad para resolver problemas, de todo lo que obtendrá espléndidos logros que han contribuido a perfilar y diferenciar su *modus operandi*.

Los exigentes estudios que tuvo que seguir, con arreglo al Plan de Estudios de 1932 y dentro de la tradición académica madrileña, se combinaron con la observación de los derroteros por los que discurría la arquitectura a través de las revistas, que ávidamente compartían los compañeros por la Escuela. Allí un andaluz se encontrará con otro andaluz, el sevillano José María García de Paredes y se entablará entre ellos una amistad sólo truncada por la siega fatal. Y que antes de esa hora luctuosa tuvo como sello final la propuesta de candidatura a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Rafael de La-Hoz formulada por García de Paredes con Luis Moya y Ramón Andrada.

Una tarea común

Los decididos pasos hacia delante dados por algunos arquitectos más veteranos como Coderch, Oiza, Sota o Fisac, se van a confundir en el tiempo con las primeras obras de La-Hoz y sus compañeros de aulas. Entre los coetáneos podríamos recordar a Corrales y Molezún de la promoción de 1948, a Manuel Barbero y Rafael de la Joya, coincidentes con García de Paredes y La-Hoz o a Javier Carvajal, de 1953.

Desde un principio su tarea es la de trabajar con objetos que en su autonomía resuelven, como si de una magna tarea se tratase, los problemas globales de modernización: cada edificio es una singularidad que se replantea el bagaje disciplinar. Se posa sobre un lugar donde normalmente la contextualización traslada su carga activa a la obra del arquitecto, le pertenece al edificio.

Justamente cuando, tras la Segunda Guerra Mundial, los paradigmas se han alterado y la modernidad establecida ha mostrado sus debilidades, la crítica y una nueva producción emergen para dictar que la "ortodoxia racionalista" ya no vale. Pero el mapa es más complejo de lo que abordan las historias usuales, y sobre todo para alguien que va a operar desde Córdoba.

Antes de la guerra, han dejado una oleada de incipiente cambio personas como Enrique Tienda o González Edo –*déco*, racionalismo temprano–, incluso Gutiérrez Soto o la serena presencia de Zuazo proyectan para la ciudad donde precisamente trabajaba su padre, Rafael de La-Hoz Saldaña.

La posguerra da ocasiones en Córdoba a Fisac, nuevamente a Soto, aunque no se anuncian para nada los cambios esperables, que allí tienen que esperar a la proteica eclosión de La-Hoz. La atmósfera de acomodación de Sáenz de Santamaría, prolífico regionalista neobarroco o la labor en esa clave estilística de los arquitectos que trabajaron en la comarca cordobesa de Regiones Devastadas como Francisco Hernández-Rubio, José Rebollo, Ángel Marchena, o Víctor Escribano, estaba omnipresente, aunque algunos de ellos, avanzados los años cincuenta harán esfuerzos de renovación, como Rebollo.

Su rival en las oposiciones García Hernández, sería el otro personaje que compondría el paisaje donde se instaló, mientras que discretamente emergía el minucioso trabajo de arquitecto-arqueólogo del catalán Félix Hernández en la mezquita y, sobre todo, en Madinat al-Zahra.

Y estos son los protagonistas de largos años hasta que lleguen sucesivamente Gerardo Olivares y Pepe Chastang convocados, por un cada vez más magnético Rafael de La-Hoz, a trabajar conjuntamente.

La superación del historicismo de "Regiones" convive en el tiempo con la singular continuidad racionalista en Andalucía –patente sobre todo en ámbitos costeros como Almería, Cádiz o Huelva en los años cuarenta e incluso más adelante– o el surgir de una voluntad moderna desde parámetros aprendidos del racionalismo. No se sabe operar de otro modo para mostrar la idea de renovación o bien se rescata el racionalismo, como ocurre con Alejandro Herrero porque se lo impidieron previamente.

¿Pero cuál era la verdadera arquitectura moderna entrados en la mitad del siglo? Desde luego no la aceptación indiscriminada de lo que se producía fuera. Había que construir una aportación propia, acudiendo a múltiples referencias, donde el manejo ecléctico entraba en conexión con ciertas habilidades tradicionales de la Escuela.

A partir de una serie de hechos propios y otros como la llegada de Gio Ponti a la V Asamblea Nacional de Arquitectos en mayo de 1949 o el desarrollo de las conferencias organizadas por De Moragas, los contactos personales supusieron un espaldarazo y un acicate definitivos para salir de una situación casi quimérica.

La construcción como traducción

Volvamos nuevamente a las personas. Sigo hablando de personas. La novia cordobesa de Rafael era hija del presidente de la Cámara de Comercio, el comerciante catalán José Castanys. Éste va a encargar a Rafael, aún estudiante, la nueva sede de dicha institución. El cordobés, abrumado por la responsabilidad, solicita a su compañero Pepe García de Paredes su ayuda, que ya se produce en las aulas, cuando está comenzando el que será su último curso.

La singularidad de la situación posibilitará que, mediante una obra que se prolonga extraordinariamente, a pesar de tratarse de un edificio pequeño, se configure un primer vector sobre el que se afirme la trayectoria arquitectónica de La-Hoz y su propósito modernizador.

La esencia de construir se basa en la casi acelerada necesidad de comprobar los múltiples hechos que la materialidad arroja sobre lo construido. No pensemos en un acto rupturista. Al contrario, La-Hoz con Paredes conjugan en su ejercicio de transición y traducción de la ideación a la materialización tanto tradición constructiva –en los oficios y los materiales y sistemas– como modernidad. Arte y técnica es la otra dupla, con el concurso –entre otros– de un Oteiza recién regresado de América del Sur, tras once años y una vez iniciada la estatuaría de Aránzazu, que deja en la Cámara cordobesa cuatro esculturas: cada una en hormigón, mármol, bronce y piedra.

Y el apartado del diseño en este edificio no se puede olvidar al respecto: innumerables elementos en forma de muebles, lámparas, herrajes, etc. fueron cuidadosamente concebidos, íntimamente volcados al hacerse arquitectónico del edificio. Una exposición de prototipos que jamás alcanzó las mieles de su seriación, como instrumento de modernización del público, que atónito acudía poco a poco a la Cámara, siguiendo a los artistas que la convirtieron en una referencia. Ya el comedor de recién casados fue diseñado por La-Hoz, necesitado de rodearse de objetos modernos. Para construir la ambición de un mundo moderno era necesario un nuevo reino de los objetos. El informalismo de Sota –vivienda en Avenida de los Toreros, casa en calle Doctor Arce–, de Coderch –casa Ugalde– coincidirían en el tiempo con el caso cordobés. Que La-Hoz extendería, sobre todo a los pequeños comercios que fue dejando por Córdoba en aquellos años en que la Cámara iba conformándose. Las casas también fueron espacio para ello. Para el trabajo de diseño resultó importante el viaje de Paredes, entre otros lugares, al norte de Europa en 1952. Y es cierto que a la capacidad y determinación por escribir nuevas páginas se le suman unos apoyos muy especiales. Es el caso de la Cámara y las automáticas secuelas de locales, muchos minúsculos pero plétóricos de intensidad, de atención, como *Vogue* –con mosaico de Carlos Pascual de Lara, colaborador en otras ocasiones más–, farmacia Grande, *Studio*, tintorería *Lindsay*, la tienda de muebles *Domus*, Helados Navarro, Ortopedia *Alpha*, sucursales bancarias con incluso la colaboración de Equipo 57, en una Córdoba en que bulleron las vanguardias de la mitad del siglo. Y que antes tuvo reflejo en la exposición que conmemoraba el centenario del Círculo de la Amistad (1953) montada por La-Hoz con Pascual de Lara, puerta para nuevas incursiones de los artistas plásticos modernos.

Además de esa parte significada del mundo del comercio cordobés, el padre Aguilar, dominico, será otra figura clave. Conoce a la pareja de arquitectos cuando eran estudiantes, en el Colegio Mayor Cisneros. Les



Colegio Mayor Aquinas
Ciudad Universitaria, Madrid. 1

Rafael de La-Hoz
José María García de Paredes

Premio Nacional de Arquitectura

estimula a viajar, les pone en contacto con artistas, luego les encarga Aquinas. El Colegio Mayor se convierte en obra simultánea durante un tiempo con la Cámara. Aún sorprende esta dupla de la pareja en el marco de sus primerísimas obras. La preocupación de los dominicos por la arquitectura moderna no se redujo al caso del Aquinas. Recordemos las obras de Fisac en Arcas Reales y Alcobendas. El propio padre Aguilar fundó una revista de arquitectura religiosa llamada *Ara* donde se publicaron los tres edificios. Y el otro edificio imprescindible de la Córdoba de aquellos años, la Laboral, también era territorio dominico.

El Premio Nacional de Arquitectura de 1956 supone un respaldo impensable. Carlos de Miguel desde *Revista Nacional de Arquitectura* o la publicación en *Domus* del edificio en 1957, cuando está en Italia García de Paredes consolidan la recepción un comienzo sorprendente.

Los viajes se suceden: si Paredes se va a Roma, Rafael de La-Hoz se va al MIT, donde se solidificarán algunos aspectos de su proceder: sólo mediante la construcción las nuevas ideas se harán comprensibles, se manifestarán en su plenitud.

Habitar, pero modernamente

La separación de los dos compañeros se producirá en lo físico y en lo disciplinar. Paredes afronta una compleja actitud personal, en diálogo con la revisión orgánica, el *Neo-liberty*, incluso el brutalismo y el contextualismo. Se empeña en una trayectoria brillante y paciente, basada en un "eclecticismo ilustrado y actitud equilibrada", según palabras de Rafael Moneo.

La-Hoz inaugura entonces una segunda componente en la construcción de su trayectoria. Con ella se empeña en verificar que la arquitectura moderna se comprueba a sí misma en la esencia del habitar. Desde mediados de los cincuenta y hasta entrada la década siguiente, ésta será una labor preferente en La-Hoz, todavía con un estudio reducido, heredado de su padre. Ya la Cámara y Aquinas son casas... se relacionan con la casa y con el edificio colectivo de viviendas.

Los chalés Canals, "La Cabaña", "Nu Norge", Pericet, Añón, emplazados en la transición hacia la Sierra manejan condicionantes de paisaje y de lugar con una habilidad extrema. La-Hoz opta por asumir el Estilo Internacional, volcado en un principio a unos parámetros de atención por el lugar, por la complejidad espacial, material, constructiva. Por una arquitectura como experiencia vital, donde Neutra es algo más que un referente. Y que tiene en el proyecto para Entrepeñas una radical excepción.

En torno a este tema del habitar aparece su relación con la administración, sucediendo a su padre como arquitecto de la Diputación cordobesa. La vivienda social en cuanto arquitectura pública, su colaboración con la Obra Sindical del Hogar, su trabajo con el bloque en H y la arquitectura escolar nos habla del vínculo entre investigación tipológica, desarrollo constructivo y programa social.

Esta línea de trabajo se vuelve prolífica y cubre, desde finales de los cincuenta, buena parte de la biografía de nuestro autor. El espléndido edificio de viviendas en el centro de Córdoba, en Cruz Conde y Conde de Robledo, lleva a escena urbana las texturas rugosas de los interiores de la

Fábrica El Águila, Córdoba
(1962)



Cámara y la abstracción más radical, conmocionando a sus conciudadanos. Más atemperado resulta el edificio Lovera. Pero junto a estos ejemplos y las viviendas en barriadas de promoción pública, el trabajo de La-Hoz también se acerca a las condiciones más difíciles en que se debatían los españoles de la época. La arquitectura de la seriación es otro laboratorio en el que hay fajarse.

En las llamadas *portátiles* en Las Moreras —con el tema de la prefabricación— o, al comienzo de su carrera, con las viviendas rurales ultrabaratadas donde emplea las bóvedas Ctesiphon, emerge esa faceta propia de la época, que le perseguirá en su carrera. Las bóvedas que construye con García de Paredes en diversos puntos del valle del Guadalquivir lo conectan con su aprendizaje en el Torroja, con Luis Moya, con Francisco de Asís Cabrero y la Feria del Campo, para quienes este sistema constructivo, tomado en sentido moderno o ahistórico, adquiere la eficacia y la urgencia que las todavía difíciles condiciones de la España de la época demandaban.

Formulación y difusión de una síntesis

Otra componente esencial se abre en su carrera a continuación, en torno a 1959-60: la síntesis problemática entre técnica y funcionalidad. La apuesta es por una arquitectura de corte internacionalista, donde se reduce la esencia de lo moderno al par Tecnología y Función, donde el trabajo con el lugar se margina en ocasiones. El arquitecto pretende ser el profesional que traslade el mundo de la industria y lo urbano, contrapuesto al rural y de la manufactura, al primer plano de la sociedad. Este tránsito se marca a lo largo de los sesenta en su asociación con Gerardo Olivares. Una obra que explica esa imagen de la industria es la fábrica de cervezas *El Águila*.

Pronto le llega el turno a otro vector sustancial de la España de las reformas económicas, a riesgo de depredar su patrimonio ambiental. Es el caso del turismo, que requiere una imagen en consonancia con los clientes a ganar en Europa y América, los que proceden del mundo desarrollado y precisan de una arquitectura homologada. La tarea de La-Hoz es significativa en las opciones tipológicas, en las apuestas constructivas y en la arquitectura que surge sin lugar del Hotel *Las Palomas*, del Complejo *Eurosol* o del Palacio de Congresos de Torremolinos.

Mientras, los nuevos equipamientos como el Psiquiátrico de Alcolea, el Hospital General Provincial de Córdoba o la ciudad alternativa, como el Parque Figueroa, ya con Chastang unido a La-Hoz y Olivares, pulsan la nueva esencia de lo colectivo, comenzando a investigar sobre los espacios de la moderna sociabilidad.

Estas obras marcan un prestigio que trasciende su órbita habitual de encargos. Incluso algunos arquitectos le llaman a colaborar fuera o actúa como ya es habitual, sólo o con su equipo cordobés. En Sevilla se confirma con un edificio de viviendas en la Plaza de Cuba, o con la sede del Colegio de Médicos. La-Hoz es el arquitecto andaluz, operante en Andalucía, más reconocido a finales de los sesenta.

Sus soluciones han devenido en vehículos de eficacia y de modernidad asumida. Por el contrario, en esta trayectoria su difícil relación con lo vernáculo proporciona diversos resultados: brillante en el poblado de pescadores de Almuñécar, más problemática en arquitecturas tardías como la del Hogar de Ancianos de Rute.

Su marcha a Madrid da un nuevo giro a su carrera. En el tránsito Córdoba-Madrid aparecen fórmulas cada más convencionales respecto a la evolución que manifiesta la arquitectura, con formalizaciones menos brillantes. Es el caso del edificio para el Diario *Córdoba*, la Facultad de Medicina de Córdoba, el Hotel *Los Lebreros* en Sevilla —donde vuelve a coincidir con García de Paredes— o la Facultad de Filosofía y Letras de Málaga, donde se detiene sobre todo en el diseño de las zonas comunes.

Pero no faltan resoluciones de gran calidad, de oficio más que probado, como el edificio Castelar, emplazado en la Castellana, como todo arquitecto apreciado de la época deseaba, o la nueva sede de la Caja de Ahorros de Córdoba, actual Unicaja, herida por el reloj que se le impuso no hace demasiado tiempo. En 1981 se titula su hijo, Rafael de La-Hoz Castanys, con quien realiza obras que caracterizan sus humanísticas reflexiones, de vuelta de muchas cosas, como las prisiones de Alcalá de Henares y Tenerife, ambas para jóvenes, con una atención a esos elementos del habitar que le habían interesado al comenzar.

Hasta finales de los setenta en que entran en escena los arquitectos del rigor, como operación para implantación de las neovanguardias en Andalucía, La-Hoz y Paredes son los únicos representantes de la arquitectura andaluza —establecidos ya ambos en Madrid— con difusión de su obra y estima por parte de la crítica, bien sea global o parcialmente. Los demás arquitectos andaluces de las generaciones previas a la creación de la Escuela de Arquitectura de Sevilla apenas alcanzan un repercusión local, permanecerán ignorados en los relatos de nuestra modernidad interesantes arquitectos. Hecho que todavía sólo se salva parcialmente por las historias escritas desde fuera.

Si nuestros arquitectos de los años treinta protagonizaron una conciencia del salto de la etapa fundacional de la modernidad arquitectónica y

luego se encontraron con la Guerra Civil, ahora la historia ha sido otra. Los arquitectos que, como La-Hoz, aparecen con su propuesta de modernidad en los cincuenta perderán esa tensión, en parte con la devastación de los sesenta y buena parte de los setenta. Pero les cabe –le cabe en Andalucía– ser la primera generación que esquiva con plenitud el dilema entre arquitectura historicista y arquitectura moderna, en un viaje de ida a la modernidad sin ningún resquicio para mirar hacia atrás, que no al pasado (y no hemos hecho mención de sus estudios históricos o de su labor como restaurador y rehabilitador de edificios).

El marco de lo institucional

En arquitectos como R. de La-Hoz –con estas letras le gustaba figurar en el papel– el compromiso público no ha sido frecuente. El salto a Madrid, a la administración como director general de Arquitectura y Tecnología de la Edificación, su paso por todos los escalones de la responsabilidad colegial y corporativa presidiendo la Unión Internacional de Arquitectos, hacen de él un personaje especialmente comprometido. Comunicativo, amante de la proliferación de marcos de relación entre profesionales tan individualistas, su actitud vital también le facultó para incursiones esporádicas en la docencia.

En su papel institucional aparece como un personaje equilibrado, como si siguiera su perfil zodiacal, con preocupaciones generalistas, recordando la definición que dio de la arquitectura en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: “ordenamiento del espacio hacia el bienestar del hombre”. La-Hoz aparece como un arquitecto que maneja determinados conceptos “humanistas”, propios de su época de maduración, que demuestran que no sólo se dejó seducir por la tecnología.

Hasta impulsos tan personales en ese ámbito, como la institución de las Normas Tecnológicas buscaron eficacia, pero también facilidad en el ejercicio de los profesionales de la arquitectura.

Reflexiones

Su idea de la arquitectura se configura pronto, mezcla de reflexión e ímpetu productor, donde razón es control de la técnica y adecuación en la función. Pero también hay preocupación por las cuestiones de espacio y percepción, de psicología y, en definitiva, por la componente social de la arquitectura, todo ello vertido en sus escritos.

Quizá su tránsito más largo, con un postrer viaje de vuelta, es el de pasar de lo local a lo universal, asumiendo en primer lugar la especificidad de nuestra cultura moderna en un medio como la Andalucía de mediados del siglo XX, para buscar otra dimensión productiva. Por ella el arquitecto hace corresponder estrictamente su concepto de arquitectura con el escenario productivo general, asumiendo sus descartes, pese a los resultados cosechados en la primera década y media de su carrera.

La arquitectura de La-Hoz es cada vez el resultado de preconcepciones sobre sistemas constructivos, materiales, escenarios tecnológicos de industrialización que se vuelcan a una resolución típicamente moderna heredera del llamado Estilo Internacional, pero con acentos particulares en cada obra. Pero ello está en su concepto de arquitecto moderno, abierto a la imagen y la producción desde una base puramente tecnológica como un universal, y a colocar en la órbita internacional su mundo, exorcizando el complejo de inferioridad que se arrastró desde la posguerra.

Lecciones de un maestro

Solicitando la indulgencia de las lectoras y los lectores para con quien escribe estas páginas, a continuación haré mención de algunas experiencias personales compartidas con La-Hoz y su obra. Tuve varios encuentros, para conocerle y estudiar su obra, en compañía de la profesora María Teresa Pérez Cano. Incluso le invitamos en una de esas ocasiones a que inaugurase un congreso dedicado a la arquitectura contemporánea en Andalucía allá por 1992, en cuanto que cualificado protagonista de semejante periplo cultural.

Un resultado que obtuve fue el de que el concepto de maestro, tan manejado por la crítica para explicar la arquitectura moderna, todavía se veía con Rafael de La-Hoz en su rotunda plenitud. Creo que aprendí de él muchas cosas en aquellos encuentros que exceden al margen tasado de este artículo. Una de ellas, que me impresionó particularmente, fue su talante autocrítico.

Era consciente de su prolífica labor, de su ingente producción, de la dificultad de controlar todo aquello. Sabía que había cimentado y establecido una manera de trabajar desde la que se podía atender a una empresa general de recolocación y crecimiento, contrapesada por la nueva cualidad que fue adquiriendo nuestro medio social desde aquel lejano año cincuenta. Y que esa labor empezó a hacerse por pocos. Pero también se quejaba de los resultados que la claridad de la segregación funcional había producido en los espacios que habitamos, de la necesidad de insertar la arquitectura desde un diálogo más complejo con el lugar, de que el tiempo le había hecho más escéptico respecto de algunos de sus estudios, como ciertos temas abordados sobre la proporción cordobesa.

Pero quizá donde más aprendí, fue en un encuentro aplazado bastantes años atrás. Con el tiempo supe que en la onubense calle Plus Ultra, junto a un compañero de promoción, el arquitecto provincial de Huelva, José María Morales Lupiáñez y la colaboración de Roberto de Juan, había levantado en 1965 un edificio de viviendas y oficinas de la Caja Provincial de Ahorros. Entonces comprendí que había transcurrido buena parte de mi niñez, hasta comenzar a estudiar Arquitectura, en un edificio construido por él y que precisamente inauguramos. Donde su impactante volumetría sobre el entonces armónico paisaje urbano era señal de moderna determinación. Donde los elementos que lo significaban, en forma de pasos, umbrales, exquisitos juegos superficiales basados en planos de materiales cambiantes, en diseños cuidados y rigurosamente abstraídos, eran el marco para el encuentro de las personas con la ciudad y unas formas de cultura que pugnaban por establecerse definitivamente. Fueron acompañados y ejemplificados decididamente en el mural que el vanguardista Pepe Caballero trazó sobre la entrada, empleando hormigón, metal y pan de oro.

Sin ser una de sus obras más conocidas, hoy en parte adulterada, pero llena de esos detalles que sólo son fruto del que sabe hacer y de su dedicación al hecho arquitectónico, con ella Rafael de La-Hoz me enseñó la conciencia del ser moderno que personas como él portaban.

Para muchos la experiencia de la arquitectura de Rafael de La-Hoz ha sido necesaria. Estoy plenamente convencido de que seguirá siéndolo para muchos otros en adelante.



Rafael de La-Hoz, proyectos (1950-1980)



Tienda de fotografía *Studio*. Córdoba (1954)

Carlos Hernández Pezzi

Antinomias y paradigmas de los '50

Archipiélagos vitales

La biografía construida por los arquitectos suele ser más poderosa que la de su obra edificada. Recuerdo lo reparadora que resultó la vista en Helsinki a una exposición de concursos de arquitectura perdidos –o no ganados– por Alvar Aalto: cada proyecto producía el alivio de que se podía observar a la luz de una objetiva incredulidad en la que hasta se apreciaban las ventajas de los que le superaron. Unas veces insuperable perdedor, y otras superado participante, Aalto se muestra en esas obras no construidas como un arquitecto más humano y vulnerable que en las de la pequeña escala –como Villa Mairea– que, probablemente, le han definido más como maestro de arquitectos que como arquitecto a secas. Y Aalto, que fue un hombre de muchas tallas, biografía arquitectónica extensa y obra a menudo pequeña y grande a la vez, sube varios peldaños cuando se le ve fuera del podio. Como todos los grandes, sujeto a contradicciones de gran escala; ávido –simultáneamente– de obra y de vida.

En otra orilla de esos archipiélagos vitales, por irreparable desgracia, recientemente, hemos tenido que lamentar la ausencia de Enric Miralles cuando su genio se desplegaba por el reparto estelar de muchos concursos que verán construir su obra cuando su biografía vital está para siempre interrumpida. Obra concebida, competitiva y triunfante que se quedará para siempre fuera del circuito vivo de su creador, más separada de él que nunca y más cercana a su nombre que ninguna, pues ninguna será tan suya como aquella que se quiere autoreconocer en el arquitecto que la parió después de muerto.

De la supremacía de la biografía intelectual de los arquitectos sobre su peripecia real de constructores, da cuenta la historia en muchas ocasiones. El Cenotafio de Newton, de 1784, es tan reconocible como icono, que parece hecho para permanecer atento a su ingravidez metafísica más que a su construcción material, dibujada, acabada, inerte y a la vez liviana como un platillo volante. Etienne-Louis Boullée parece hecho para *flotar* en la memoria con su obra más grave, hermética y mayestática, aunque no se haya materializado. Para hacer de esa inmatérica construcción un emblema, precisamente contrario a lo que la gravedad significa.

A menudo se construye la concepción de la arquitectura en el atisbo de los presagios biográficos, o en la anticipada intuición de lo nuevo. Y quedan también los trazos, las siluetas, los rasgos insinuados de una realidad presentida más que percibida. O permanece en las “rayas en el agua” de los escritos, las líneas de pensamiento, o las ideas, que se asocian a la obra construida como su *alter ego*, compartido por más gente, pero a la postre metafísico. Cuando no cabe hablar de edificios, de arquitectura –tan de moda ahora lo virtual–, cabe la otra forma de hacer verosímil la arquitectura en forma de entelequia intelectual, aproximarse, rodearla, abrazarla conceptualmente como quien se funde con una construcción abstracta en la arquitectura del conocimiento. Pero es ahí, en esa endeble auto vertebración del discurso arquitectónico, en el que fluyen muchas corrientes donde se encuentran yacimientos de pasado y raíces de futuro que se confunden entre lo construido y lo imaginado.

Trazas y restos de trazos evolucionan en la mirada de la arquitectura destruida con la nostalgia de lo que fue una idea, un día unida a la biografía de quién la proyectó, y de quién los años la separaron de cuajo ya nacida; como si un trágico accidente desposeyera a su autor de las obras que tan trabajosamente se había afanado en levantar. Suele ser en esa indefinición de márgenes donde cabe el arte en arquitectura, donde la obra más pequeña se distingue por otras señas de identidad más potentes que el tamaño y donde, –desaparecida o no– aflora la arquitectura, si alguna vez la hubo, en trazos de dibujo, pedazos de papel o trazas *enhietas* de la edificación que todavía se toca, al albur de los tiempos destructores que vivimos.

De la arquitectura española de los cincuenta queda poca memoria. Apenas una serie corta de monografías clásicas y unas cuantas fotografías de culto nos hablan de unos años de hierro en los que casi no cupo más piedra que la del Valle de los Caídos y más transparencia que la obras empeñadas en atravesar el espejo de la modernidad.

Un puñado de arquitectos iniciados en la cultura de la mirada moderna se enfrascó, casi desde la arqueología, en partir del descubrimiento en que se postró el racionalismo español muerto con la guerra, para hacerlo renacer en la posguerra transformándolo en vestigio, en yacimiento apenas de formas rebuscadas en otras memorias menos dolorosas, más cultas y más contemporáneas, para que reviviera en indicio de una nueva pluralidad formal presentida con el optimismo de la razón, pero poblado d nuevas connotaciones expresivas y formales.

Rafael de La-Hoz y su des-tiempo

Cuando la historia de nuestro país empezó a caminar hacia atrás, todavía faltaban años para que se pusiera al nivel al que había llegado antes de la guerra civil. Ese tiempo des-contado, succionado en los basureros de nuestra historia, era también un remolino que chuparía muchas de las energías intelectuales de varias generaciones.

Si no fuera por la convicción profunda de que algunas de esas líneas vitales, de las que se hablaba antes, horadan trayectorias de espacios intelectualmente miserables, parecería que la biografía del optimismo racional quedó perdida en la España del destiempo. Con superior vigor al de obras sesudas o edificios valiosos, actitudes des-reprimidas frente a lo moderno y des-prejuiciadas de la llamada “2ª generación de posguerra” frente a la situación postrada dejaron huellas más profundas de lo que la cultura dominante dejó en el feudo franquista, porque tuvieron un poso cultural más denso después. Un refinamiento más certero porque agruparon formas artísticas con formas espaciales, y lenguajes de la abstracción con innovaciones constructivas.

Porque buscar la línea de optimismo racional que provoca contradicciones en su propio desarrollo, crear antinomias de progreso en el ambiente mezquino y pobretón de los cincuenta en España, era poco menos que heroico. Hacer revivir la memoria de su trayectoria iniciática

en obras de arquitectura en Córdoba, dentro del contexto de pobreza andaluza de aquellos años, en lo que se ha denominado con acierto "la vanguardia imposible", era –como mínimo– inaudito (*0).

Lo consiguió el arquitecto Rafael de La-Hoz en plena juventud, evidenciando una formación aristada en muchas direcciones y compleja que se surtía tanto de los veneros de las corrientes internacionales como de las vanguardias artísticas locales, buscando una conjunción, tal vez excesivamente contradictoria, entre los modelos exteriores y el contexto español, entre la intuición de obras acabadas en otro clima cultural y social y el ansia de modernidad de una parte joven de la naciente vanguardia española que buscaba crear su identidad con formas propias.

Así que escribir con cincuenta años acerca de obras de hace cincuenta años de Rafael de La-Hoz, parece una trampa hagiográfica para quien lo tuvo como amigo y maestro de muchas cosas. Si el encargo es acerca de la Cámara de Comercio de Córdoba, seis pequeñas tiendas desaparecidas y algunos muebles de esa época, puede que parezca un empeño más que titánico, por las desapariciones, espeleológico.

Y es porque el des-tiempo se ha llevado todos los comercios contruidos en ese período menos la obra de la Cámara de Comercio, que flota en el tejido urbano cordobés como un objeto singular tramado a un parcelario ajeno, tal como levita su planta orgánica entre el vacío de los fondos blancos que retratan su forma seca –sin patios en los alrededores, medianeras o referencias a los fondos de manzana– encubriendo un misterio para el espectador que solo sabe de su fachada bien encajada entre las calles y de su *composición comprimida* para buscar efectos volumétricos en cada espacio por muy pequeño que sea. Y tampoco han podido los vértigos de esa década restar elegancia a los signos vertiginosos de una exploración cultural premonitrice de papeles de innovación en el arte español de los sesenta y setenta que han venido después a atestiguar su beligerancia pionera contra el arte oficializado por el régimen.

De menor a mayor

Por aquello de las clasificaciones, miembro de la generación de los cincuenta, pero también compulsivo eslabón de las anteriores con las de la "ilusión urbana" de la arquitectura andaluza que, como han definido Carlos García Vázquez y Ramón Pico Valimaña (*1), sucumbió al espejismo de un proceso de modernización inexistente. Con el des-tiempo de Rafael de la-Hoz se comprende –gracias a esa fuerza viva de carácter y robustez mental que le caracterizaba– el puñado de obras perdidas en la rotunda búsqueda de los paradigmas de la modernidad. Paradigmas que se encuentran estampados tanto en esa obra primeriza y vanguardista hasta el extremo de titularse con nombres expresivos de su tensa relación con el entorno arcaizante de la época, *Tienda Vogue*, *Fotografía Studio*, *Tintorería Lindsay*, *Tienda de muebles Domus*,...

Se entiende bien el ansia de superar un contexto que se promovía desde lo rural y la tradición, en la trayectoria ambivalente de refundar una tradición "nacional", incorporando elementos de modernidad teñidos de invariantes castizos, o intentando una imposible inmersión en territorios culturales que había sido segados por la confrontación civil.

Moderna y nacional o, simplemente, vanguardista, tal es el dilema de la arquitectura más culta del período que transcurre con poquíssimas excepciones antes del Manifiesto de la Alhambra de Enero de 1953. Lo paradójico es comprobar cómo se pueden afrontar a la vez esas tentativas de cambio mediante obras tan pequeñas que se hubieran perdido en el olvido si no fuera porque representan sucesivos tanteos de 1953, 1954, 1955... en los que se expone un ideario de transparencia, limpieza de ejecución, solvencia de materiales y capacidad para

entender el espacio mínimo, que rompen completamente esa dialéctica dual del nacional-tradicional-modernismo frente a la vanguardia, que discurre por una senda propia.

Estas obras alimentan todas las expectativas luego desarrolladas por La-Hoz como creador de formas en las que adhería un sello cultural impreciso de múltiples referencias, pero sobre todo constituyen la ruptura con esa dialéctica forzada por el escaso margen de la autarquía para recibir influencias externas, porque se expresan en lenguajes modernos sin atenerse a los cánones estereotipados. Códigos que todavía no habían llegado a establecerse por ninguno de los defensores de cada uno de estos rasgos antinómicos de una misma dualidad cultural, que representan algunos de los firmantes del manifiesto alhambrino del 53.

Como dice al respecto Angel Isac, "En definitiva, al comienzo de la década de los 50 ya se ha generalizado entre los arquitectos españoles una idea cada vez más precisa: la del fracaso de aquella retórica que les había mantenido encorsetados y lejos de la tradición moderna y racionalista."... "La década de los 50 representa para la cultura arquitectónica española el reencuentro con la modernidad, brevemente interrumpida en 1936 y denostada en los cuarenta por parte de quienes asumen el papel de portavoces de una convencional retórica propagandística"(*3). Breve, pero contundente, la interrupción de 1936 se salda también con la ruptura de esa retórica alrededor de 1950.

Dejo para la reconstrucción de la vanguardia imposible la tarea de catalogar estas obras desaparecidas que son, esencialmente, buenas propuestas arquitectónicas para el diseño de espacios muy reducidos con lenguajes limpios. En un contexto de adhesión a los principios del estilo internacional, pero tratadas con el mimo de paramentos, el orden de texturas y la secuencia de planos de fondo que caracteriza a Rafael de La-Hoz en su fecunda "juventud cordobesa", esas obras testimonian los datos de su erudición al poner la calle Cruz Conde en línea con los ámbitos de la modernidad más cosmopolita sin ningún tipo de complejos.

Anunciando esa fusión de conocimiento constructivo y de conocimiento teórico con la plasticidad de una formación artística sin fisuras, las tiendas incorporan un buen número de propuestas abstractas convertidas en paños de muro o en planos de cajas mínimas que se podrían haber firmado, sin desdoro alguno, por el maestro mucho tiempo después.

La plástica de lo hermético

La razón –muy poco aparente en los documentos fotográficos sobre las tiendas que hablan de su existencia– es que la distorsión de escalas de estos proyectos se acentúa mediante gestos de composición orgánica, que aligeran los cuerpos herméticos de los rectángulos hasta ofrecer espacios que multiplican su tamaño referencial. Es un camino de ida y vuelta desde el frente al fondo, tanto cuando se trata de cubos "hendidados" hacia las crujías interiores como solapados casi al plano de fachada por su dimensión longitudinal, o proporcionados en las tres dimensiones, como en la tienda *Domus*.

La tensión de la complejidad produce formas de lectura de percepción contradictoria dentro de una situación cultural, sea cualquiera la escala a la que se trabaje. Por ejemplo, a la escala de la playa de San Sebastián y a la de estos comercios de Córdoba.

"Esta manipulación de las caras del 'cubo' prueba como, en último extremo, en la arquitectura del Kursaal la especificidad domina sobre la repetición, y la figuratividad sobre la abstracción, aunque ambas estén presentes a un tiempo" (*2).



Parafraseando —en un sentido bien distinto al que utiliza Luis Rojo de Castro en relación con el Kursaal de Moneo—, y, en consecuencia, adoptando su posterior cita de Rosalind Krauss, parece evidente que la *activación* de las caras internas del cubo puede ser efectiva para materializar la abstracción porque presenta la tensión entre ambas facetas, la tectónica y la metafísica, a la vez. (*2*).

La forma en que los cubos adquieren “dirección, orientación y jerarquía”(*2), bien podría aplicarse a esas caras interiores en este caso de los “cubos” de las pequeñas tiendas proyectadas por La-Hoz mediante una doble inversión de los paramentos interiores convertidos en fachadas y una transparencia tal de los espacios que flanquean la calle, que ésta se convierte en el escenario al que fluyen las texturas interiores. En esas “fachadas” que hablan desde el interior y desde la autonomía, se incorporan a la vez técnicas y poéticas antinómicas. Abstractas y poéticas o informalistas y artesanas, las paredes “labradas” mediante materiales nítidamente tratados como murales, se convierten en fachadas de todas las caras del cubo menos una que, en oficio de transparencia, se hace espejo de la calle.

Ejercicio minimalistas de una corrección formal casi metafísica, las “cajas” se redescubren a nada que se observen como *objetos artísticos* cargados de referencias a planos de belleza interiorizada en los revestimientos vivos, tectónicos, *compuestos* como obras de arte independientes. La obra menor mediante esta exploración se convierte en mayor: es mucho más elocuente el trabajo de abstracción de los comercios cordobeses de los cincuenta que los intentos expresionistas más figurativos que el autor tanteó antes, en 1951, como el anteproyecto de Centro Comercial en la Avda. del Brillante (que tanto debía a D. Casto Fernández-Shaw).

La tensión de la complejidad así creada por esos objetos mínimos que, al abrirse, enseñan caras trabajadas como orfebrería arquitectónica, recuer-

da el poderoso labrado de las paredes omeyas de Madinat al-Zahra, tratados como planos activos de luz y sombra; o a los cofres de marfil que ahora se exhiben allí, cuyo cincelado preciosista parece anteceder a esas piezas pequeñas y extrañamente hermosas de las tiendas de La-Hoz, que apuntan a integrar varias escalas de lectura artística y arquitectónica.

La plasticidad múltiple de la conjunción de esos planos autónomos trasciende sus funciones expositivas o decorativas. Se organiza y se funde en cubos o planos ortogonales, pero luego parece diluirse en formas continuas que se integran sin mezclarse, ateniéndose a sus límites materiales para deslizar la poética como valor añadido.

Hasta en la tienda de fotografía *Studio*, de 1954, la intención figurativa, transformada en metáfora de cámara y lente u objetivo en la fachada, la expresividad orgánica de la escalera y la distribución funcional de espacios, conectan una serie de planos rectos y, ahora sí, también curvos, con la misma intención de fluencia del espacio, cuyo ejemplo más potente es la Cámara de Comercio construida un año antes, entre 1951 y 1953.

Según Francisco Daroca, en la tienda *Studio*, “el tratamiento de color e iluminación disuelven los límites métricos y espaciales”, pero más que una disolución es una fusión continua de planos rectos y curvos de distinta textura, que se entrelazan para darse réplicas en planta alzado y sección. (*5)

Es como si tuvieran el propósito de un diálogo imposible en el plano de geometrías contrapuestas, engranadas como perfiles torneados y exactos de un aparato de relojería que se hubiera ideado a partir de una concha de la playa. Caja que contiene a otra caja y escala de otras escalas que delata retazos de biografía intelectual recogidos de la arena olvidadiza del tiempo.



Tienda de muebles *Domus*, Córdoba (1955)



El mobiliario como prolongación de líneas de percepción

Por mucho que se focalicen objetos puntuales o colaboraciones de artistas, como Carlos Pascual de Lara en la Tienda *Vogue* (1952), Oteiza, Miguel del Moral en la Cámara de Comercio (1953) y otros artistas, lo que llama la atención es el acercamiento arquitectónico al arte de estas obras “pequeñas” de los cincuenta, tan distinto a la artísticidad actual de la arquitectura.

Si antes se mencionaban los cubos de las tiendas cordobesas como vestigios biográficos en volumen aludiendo a la plasticidad de sus planos envolventes, la tarea en los muebles parece hacerlos revivir en la línea. Como si los elementos estructurales del mobiliario precisaran desembarazarse de esas cargas de abstracción que se les habían otorgado en paredes suelos y techos, en los muebles (1951-1958), Rafael de La-Hoz, exterioriza una convicción optimista en el futuro, sin recurrir a los moldes del arte oficial, de “lo español”, ni a la artesanía estereotipada, ni al mobiliario convencional. Si cada diseño incorporado como objeto artístico proviene de una intención unitaria anterior a la creación del objeto mismo de arquitectura, en el mobiliario la intención reclama aún más autonomía, relaja la forma distiende los gestos y agudiza el ingenio.

Se trata de diseños que tiene que fabricar para que encajen en esas propuestas de apertura –que se apuran en su capacidad de testimonio hasta en el último detalle– pero también son desahogos esbeltos y aerodinámicos de las leyes de gravedad y orden autoimpuestos en planos y espacios tridimensionales. Sin embargo, la polidimensionalidad se evidencia, no sólo en el juego irónico sobre el mobiliario (mesa a partir de la silla de Carlo di Carli) (*5), sino en la aparente “facilidad” o, mejor, *labilidad* de las soluciones en madera, los expositores o lámparas. Incluso en los muebles que parecen serlo a base de no existir en las paredes, sino como vacíos de muebles –como la huella que dejan en las paredes los muebles que cambian de sitio–, esto es como huellas de un *paso*, de una línea en el tiempo que deja el vestigio de una cultura y se vuelve tan indeleble como si siguiera *viviendo* allí. Pero viviendo en líneas, cruces, diagonales o alabeos que se saben anzuelos de tiempo, porque nada más traerlos a la memoria ya se han convertido en referentes críticos de un tiempo y de un país.

Ocurre otra vez que la diacronía cultural de La-Hoz es asincrónica con su entorno. Nada que ver con el intento fracasado de “nuevo arte” oficial de la España del momento, ni con la tradición artesana de los continuadores del espejismo nacionalista, sino trabada a las corrientes que luego le alejaron vitalmente de su país en busca de la experiencia norteamericana. Trabada a los intentos de reflejar la modernidad a través de la reconstrucción de un diseño industrial culto que, igual que en arquitectura tuvo figuras señeras en Madrid y Barcelona, que se *destemporió* de su contexto ante lo asfixiante que era este. (*11)

Mobiliario son escaparates, mostradores, vitrinas; pero también trampolines de piscina y puentes de acceso sobre un arroyo (del chalet Canals en Córdoba, de 1956) (*5). Lo curioso es el ánimo integrador de las escalas en los objetos, su coincidencia con el ánimo mental con que Europa y Norteamérica enfrentaron los años sesenta y la densidad cultural con que se diseñaron, desde las formas estructurales a las visiones neoplasticistas, funcionalistas o simplemente vanguardistas de muchos de ellos; sin apenas concederles más que la importancia de ser objetos integradores de arquitecturas que, con otro mobiliario, se habrían visto, de repente, fuera de contexto.

Lo más llamativo de esa preocupación luego plasmada como rastreo en textos de intención teórica y sensibilidad cultural sobre “creatividad, arquitectura o interiorismo”, es la búsqueda de órdenes y la superación de esquemas de conocimiento, por pleno llenado de estos recipientes

intelectuales, constante en la vida de Rafael de La-Hoz, inconforme hasta con su propia última certeza, pero siempre apasionado y vital como las huellas que se buscan en los vestigios de su etapa cordobesa en este ensayo de sombras y luces fotográficas.

Cámara sellada

Cajas, arcas, nichos, así podrían denominarse los comercios insertados por La-Hoz en las calles cordobesas, como en un damero en planta baja. Cámaras y comercios coinciden en el tiempo con la obra que se conserva intacta. Por extraño que resulte la *cámara de cámaras* madura en clave orgánica, expresionista. Se libra de la tiranía rectilínea de la vanguardia experimentada en la exploración de espacios que Rafael de La-Hoz había llevado en solitario. Antes y a la vez, había jugado con las pequeñas cajas de los comercios cordobeses que le daban su sentido a esa obra representativa del comercio.

La Cámara Oficial de Comercio e Industria de Córdoba es una obra que vive desde 1953 y, –para extrañeza de arqueólogos aficionados– se sigue conservando tan bien en su memoria como en su huella, siendo un más que inestimable yacimiento para reconstruir materialmente la biografía intelectual y construida de sus autores, José M^a García de Paredes y Rafael de la-Hoz, protagonistas –ambos con 27 años– de una obra de referencia de los cincuenta convertida en paradigma sin réplica de una modernidad frustrada y no continuada.

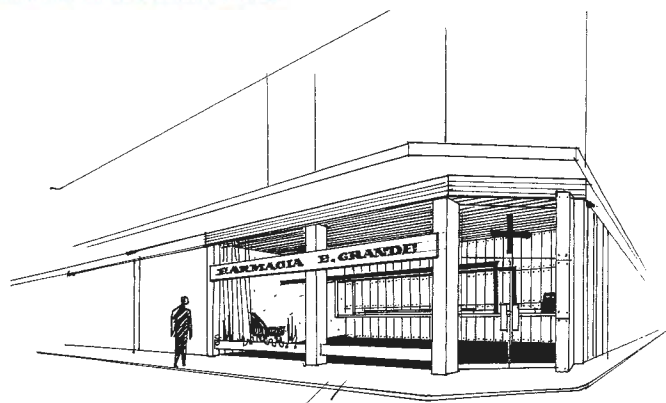
La cristalización simultánea de tantas propuestas –de cubos, prismas, paralelepípedos fluidos en planos rectos– en una obra simultáneamente deudora del espíritu moderno y de la abstracción orgánica es una culminación de una metafísica del espacio fluido, amasado y cóncavo donde parecen haberse citado las musas de la arquitectura y los espíritus de una intuición que tardó mucho en reconocerse en nuestro país.

La cámara, que por su disposición de gruta abombada y curva, recuerda la “casa del ser” de Heidegger, donde se juntan los elementos que definen el orden, es una llamada a la desobediencia formal a los cánones del orden de su tiempo. Techos, paredes, suelos y escaleras se solapan y enhebran con límites tangibles pero –entrelazados a la manera de Steven Holl– en la distorsión espacial que su propia independencia descontrola del objeto principal para hacer que tengan plasticidad como elementos de composición continuos y dispares a su vez.

La cámara, que es a la vez joya envolvente y pieza de arquitectura envuelta, resume la ruptura con el modelo canónico de la vanguardia racionalista, anunciando la eclosión de un espacio formalmente tan abstracto que se llena de condiciones figurativas a causa de su potencia volumétrica. Tensión compleja en la que nada es lo que parece ser, o tal vez, nada es lo que parecía ser hasta el momento en que se predetermina con una voluntad unitaria en el espacio y fragmentaria en los límites.

Esplendorosa y quebrada en espacios secuenciales, la Cámara de Comercio de Córdoba es un monumento que empieza a construir una identidad laica desde la fachada. Que combina los materiales de una forma subversiva, cabeceando los huecos adintelados con el revestimiento cerámico, como si se quisiera pujar por lo vernáculo retándole oficialidad para retomar materiales de una cueva. La tersa diagonal de sus recrecidos pétreos enmarca un deseo de atenerse a códigos del momento, para luego disimuladamente romperlos mediante una lectura transversal, que desmitifica hasta la simetría frontal y distorsiona el relieve corporativo. Quizá como ironía, –quizá como voluntario pliegue al icono de un alzado monumental en el que aparezca una contradicción crítica–, la fachada esconde una voluntad escenográfica doble: por un lado parece atisbar contradicciones, y por otro oculta la cámara interior mediante un lenguaje al uso moderno.

Farmacia E. Grande, Córdoba (1958)



Esa voluntad "laica" la hermana con una obra coetánea. De 1950 a 1953, le Corbusier construye Ronchamp. Todavía subsiste el eco de la polémica entre Rogers y Samonà en un extremo, y Argan al otro. Mientras los primeros defienden la capilla de Notre Dame du Haut como una tipología moderna de iglesia, Argan sostiene que Ronchamp es una muestra de escenografía, plena de recursos artísticos y realizada por un arquitecto laico para que se perciba cómo alguien así, —laico, culto moderno— entendería el espacio religioso contemporáneo. Y, en esa medida, falsaría respecto de su fedatario mensaje de una moderna perspectiva de la religión.

Coincidiendo de partida con el planteamiento de Argan, para quien excava en estas yacidas memorias, el Corbu de 63 años anticipa una cierta laicidad escenográfica, que se percibe en el pintoresquismo artístico que algunos reconocemos hoy en Ronchamp, en tanto que los arquitectos de la Cámara de Comercio, con 27 años, utilizan la máscara oficial de la fachada para esconder dentro la pieza de arquitectura como en un cofre.

Articulan las piezas con sentido escenográfico, pero aunque la estructura es convencional, los enfoques de cada elemento delatan tal limpieza de estilo que parecen autónomos respecto de las funciones a las que sirven. Dinteles, barandillas, huellas y tabicas o trazos en el suelo son reinterpretaciones abstractas de geometrías complejas. Los autores disimulan la entrada la cueva y luego la piensan como la caverna de Platón, envuelta en un halo de misterio y metafísica, buceando en el interior como en una sima iluminada entre concavidades submarinas y falsos techados celestes que, aún teniendo vocación de escenografía no decoran el espacio artísticamente, sino que lo *conforman* con arquitectura.

Siendo mucho menos moldeable, porque se trata de un espacio restringido que no admite casi vistas exteriores, la Cámara de García de Paredes y La-Hoz resuena como manifiesto antimaquinista. Es un trabajo de alfarería de alabeo de las superficies justas para evocar la descreenencia en otra cosa que no sea el oficio de la arquitectura. Laica, pero arquitectónica a todas las escalas, caja, pero caja de barro; impregnada de tactos y colores para evocar un ágora democrática en la que se adivinan las huellas de la cultura de los alfareros que, en este caso son arquitectos y en el de Ronchamp se comportan como un artista embelesado por la escena, seducido por seducir.

Es una cámara *sellada* porque, por fortuna, ha quedado sin profanar, lo que la convierte en indeleble presencia de un momento en el que todavía no sabíamos hasta qué punto el legado clásico del movimiento moderno había empezado a perder sus apoyos. Ni siquiera los autores de esta obra habrían de experimentar demasiado más adelante en esa formas precursoras de otras lecturas más desenfadadas de la modernidad. Como cumpliendo una ley inexorable que atribuye a los autores jóvenes la audacia mayor de sus obras, —lo que los retrata como artistas adoles-

centes— la cámara quedará como un obra singular, no continuada ni evolucionada. Quieta en una rotundidad casi solitaria que procede de una reflexión anterior, *demasiado moderna* para encajar en el contexto español y demasiado contemporánea de la vieja vanguardia para ser anticipo de futuro.

Huella o muestra de un quehacer que poco después alumbraría el Colegio Mayor Aquinas (de 1956), la Cámara de Comercio de Córdoba es una exploración irreplicable para esos años y los posteriores, que no tendría parangón en el Palacio de Congresos de Torremolinos de los años 1967-1968, o en fábricas, facultades o chalets. Ninguno de ellos alcanzaría ese perceptible entusiasmo de formas y colores seriados, compuestos sobre paramentos troceados que quieren hablar por sí mismos, sin intérprete.

Como a menudo ocurre con las biografías intelectuales, lo que se enterró en ese yacimiento cordobés fue tal cúmulo de retazos culturales que resulta sorprendente por el clasicismo vanguardista que los llenó de contenido en despieces murales, en planos y contraplanos rectos y curvos, en orificios y líneas de perspectiva, en luces y sombras, en detalles y acabados, conformando una fuente de sorpresas estimulantes y extraordinarias.

El fraseo atonal

1953 fue el año del primer concierto de Elvis Presley. El rock se convertiría en una de las señas culturales de la segunda mitad del XX. Comenzaba en la segunda parte del siglo una historia de vitalidades menos comprometidas, tal vez, con lo heredado. Fue el año en que Pierre Boulez inauguró sus Conciertos del Domaine Musical. Su serialismo musical hubiera encajado bien en las *cajas atonales* en las que La-Hoz empleaba indistintamente los intervalos cromáticos de la escala.

Pero fue en esa obra pequeña, que no menor, hecha a dúo por dos amantes de la música, dónde se sintetizó una búsqueda optimista de razones para descomponer el espacio en fibras de tejidos llenos de lecturas, complicidades, contradicciones y modelos, como en una obra dodecafónica, resonante de llamadas culturales para evocar el conjuro de los espacios alabeados con los materiales de un formalismo desconstruido en cada plano. Desde esa arquitectura hasta hoy, se tardaría mucho en volver a ver esa soltura tan elocuente para convocar la luz en las bóvedas, focalizar los suelos, o restar gravedad a las cúpulas, como en otro contexto ha hecho Juan Navarro.

Quien haya seguido hasta aquí este rastreo de identidades no lineales, que comienzan trayectorias luego inacabadas o escindidas puede confirmar o no que el tiempo y la biografía de los arquitectos se leen a saltos.

Con una visión como la que hoy tenemos de la secuencia vital de las personas se comprende mejor el salto que hay entre las tiendas *cajas*

desaparecidas y la sellada cámara en la que podemos disfrutar de las esencias de una arquitectura que se quería *esencial* para responder a su tiempo.

A su modo lo fue, pues muchas herencias se reclamaron de ella, pero esa búsqueda de obra total que tan bien representa, se ha vuelto a perder con la pérdida, entre otros, de Enric Miralles y así, por fortuna para lo inclasificable –que suele ser lo más vitalmente genuino– no tenemos que recurrir a trayectorias continuas, sino a tentativas que propenden a una visión minimalista y antiglobalizadora de las secuencias en las que se rastrea la arquitectura.

Un rastro vital que tiende a servir a cada proyecto en el marco de sus relaciones de fuerza, poniendo en cada obra lo que cada tiempo sugiere, parece el signo de nuestro tiempo en la tarea de los arquitectos. Unas biografías, las arquitectónicas, que se construyen de fragmentos como los murales pétreos y navegan entre huellas sin reconocimiento, o hiper-reconocidas, entre gestos y palabras graves o banales. Una tarea que recuerda los trabajos de Hércules y el viaje de Ulises, pero ahora a tramos, a pasos, a pedazos, a instantes de apasionada y efímera certeza.

Quizá no sea más que eso lo que hace grandes, a algunos ojos, los mínimos vestigios que resultan de una trayectoria intelectual y arquitectónica tan larga. Tal vez fuera eso lo que movió a Rafael de la-Hoz a profundizar con vehemencia en las contradicciones y modelos de las cajas y las cámaras.

O tal vez ese impulso corresponda a aquella evocación de Joyce que nunca dejó de recordar otro enterrador de huellas en la memoria. El fundador de la "Escuela de Altamira" y luego del grupo "El Paso". Manuel Millares, –que vino por primera vez a la península en 1953–, siempre dejó una prescripción de misterio ante sus obras.... "hago y rehago la negra caja donde nacen y yacen todas las podredumbres que denuncio; y me entierro cada día".

* Bibliografía mínima

1. Eduardo Mosquera Adell. María Teresa Pérez Cano. *La vanguardia imposible. Quince Visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía. COPT. Sevilla 1990.
2. Carlos García Vázquez, Ramón Pico Valimaña. *MOMO Andalucía. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965*. "La 'ilusión urbana' en la arquitectura moderna andaluza". Junta de Andalucía. Sevilla 1999.
3. Luis Rojo de Castro. "Discursos Ocultos, Discursos Superpuestos". *Circo nº 86*. Madrid 2001.
4. Rosalind Krauss. *Sculpture in the Expanded Field, The originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. New York MIT Press. 1978, página 289.
5. Fernando Chueca Goitia, Angel Isac, Emilio de Santiago Simón. *Manifiesto de la Alhambra*. Fundación Rodríguez-Acosta, bajo el patrocinio de la Fundación Ramón Areces. Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Granada 1993.
6. Eduardo Mosquera Adell. María Teresa Pérez Cano. José Ramón Moreno Pérez. "De la tradición al futuro". Congreso de Arquitectura Contemporánea en Andalucía. Sevilla 1992.
7. Francisco Daroca Bruño. *Rafael De La-Hoz, arquitecto*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental con la colaboración de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba. Córdoba 1991.
8. Eduardo Mosquera Adell. María Teresa Pérez Cano. Francisco Daroca Bruño. "Rafael de La-Hoz, Voluntad modernizadora". *Milenio*, suplemento cultural del Diario *El Día de Córdoba*. Córdoba. 2 de Diciembre de 2000.
9. Luis Fernández Galiano. "Rafael de La-Hoz Castanys". *Arquitectos nº 156-00/4*. Rafael de la-Hoz, medalla de Oro de la arquitectura 2000. CSEAE. Madrid.
10. Rafael de La-Hoz "La proporción cordobesa". Conferencia en la Quinta Asamblea de Instituciones de Cultura de las Diputaciones Provinciales. Diputación Provincial de Córdoba. Septiembre de 1973.
11. Rafael de La-Hoz. "La Europa de los Arquitectos versus la Europa de los Mercaderes". Conferencia Internacional en el Consejo Europeo de Arquitectos. Sevilla.
12. Rafael de La-Hoz. "Cuando el saber queda racionado". Conferencia sobre la Ley de Reforma Universitaria. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, Mayo de 1994.
13. Carlos Flores. *Arquitectura Española Contemporánea*. Madrid 1961.
14. Carlos Hernández Pezzi. *José Mª García de Paredes. Arquitecto*. Delegación en Málaga del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Málaga 1991.

Cámara de Comercio en Córdoba (1953)

Rafael de La-Hoz y José María García de Paredes



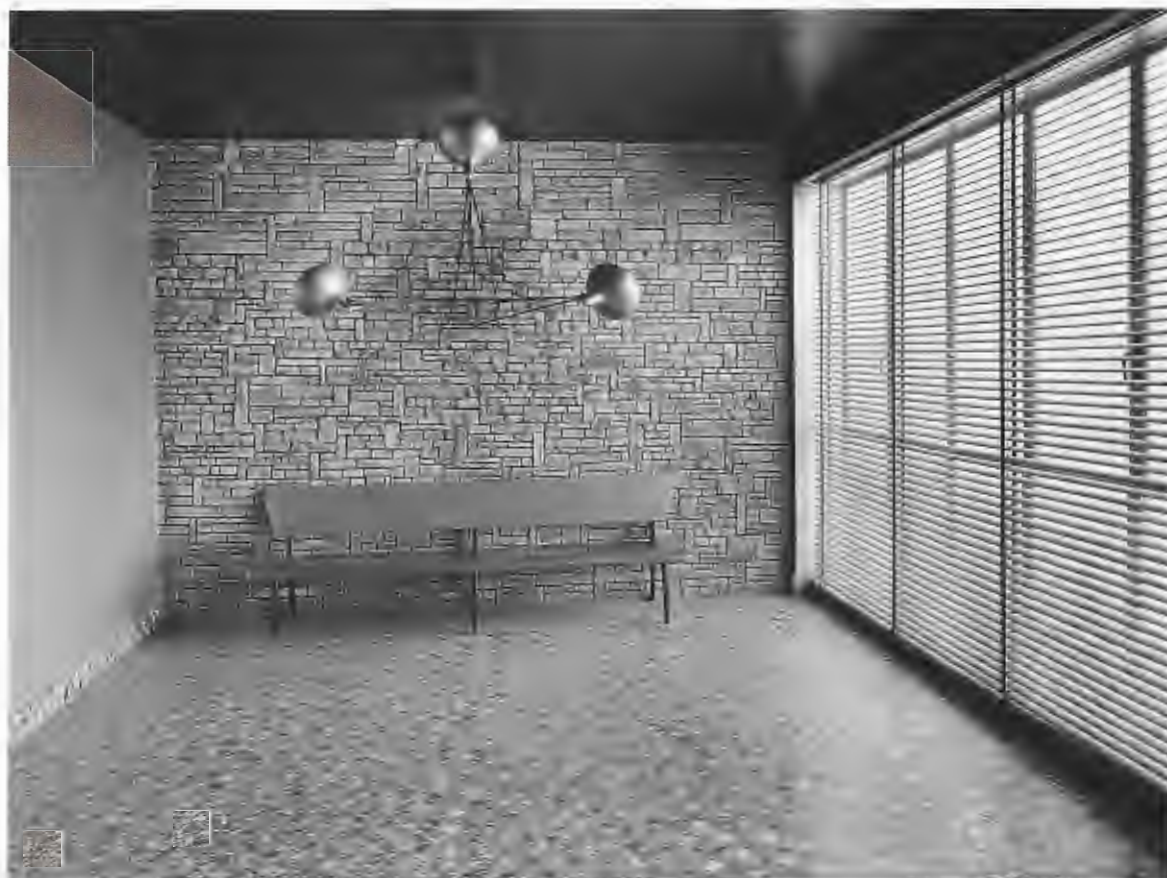


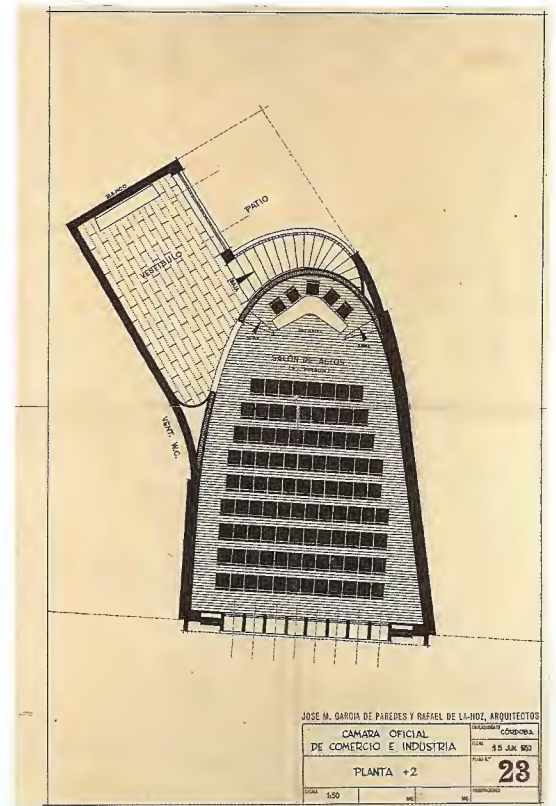
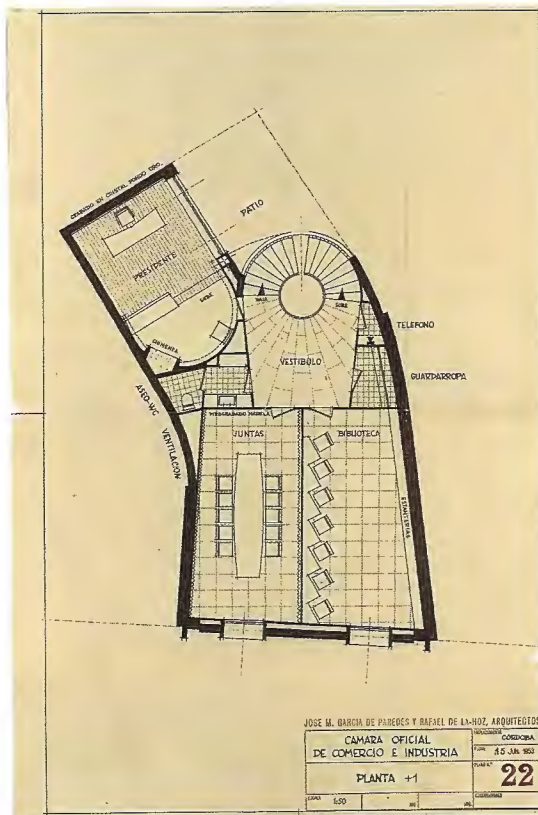
Cámara de Comercio

Situación
Calle Pérez de Castro, Córdoba. 1953

Esculturas
Oteiza







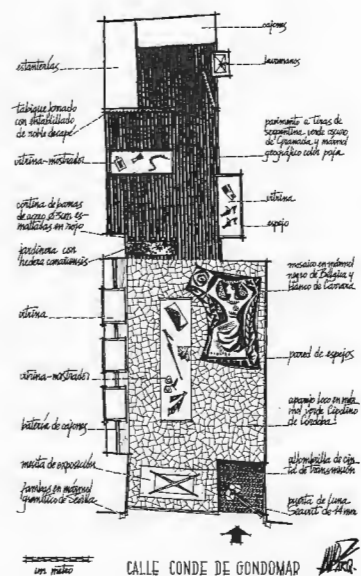
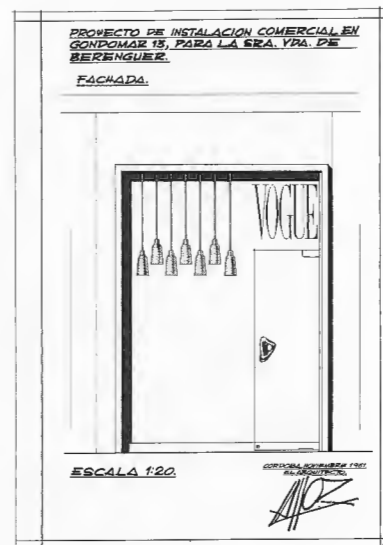








Tienda Vogue. Córdoba (1951)

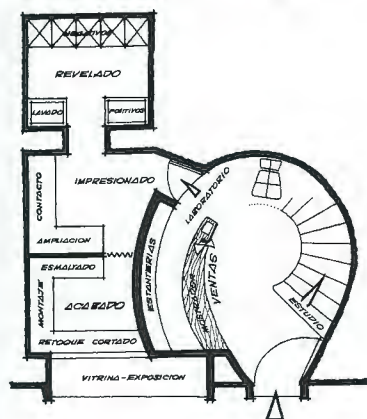


Centro Comercial *El Brillante*, Córdoba (1951)

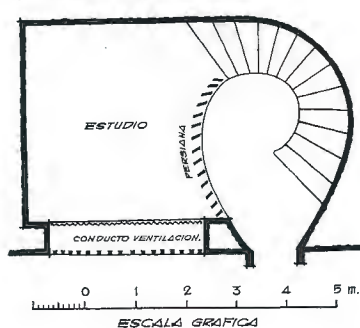


Tienda de fotografía *Studio*. Córdoba (1954)

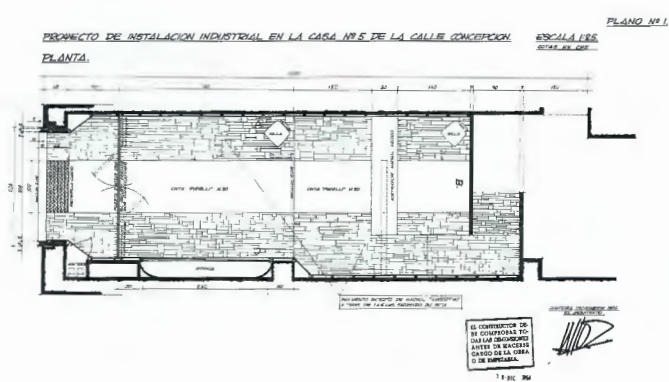
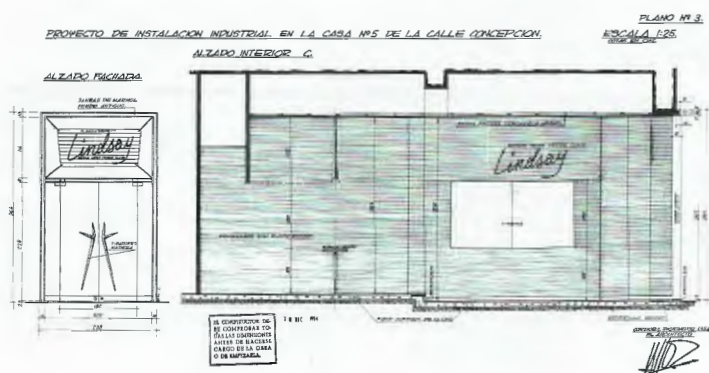
PLANTA BAJA.



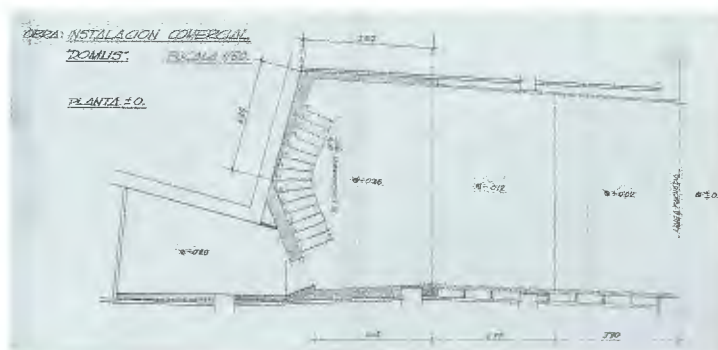
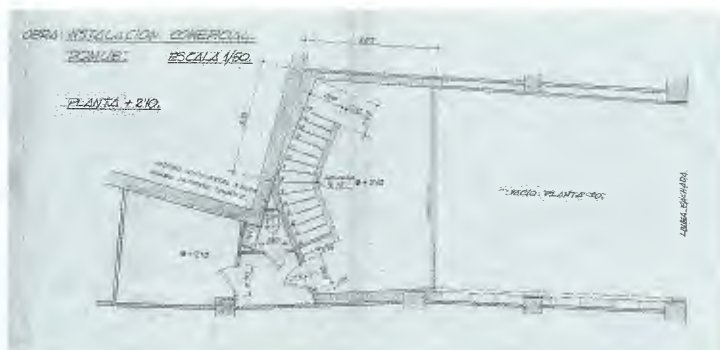
PLANTA ALTA.



Tintorería Lindsay. Córdoba (1954)



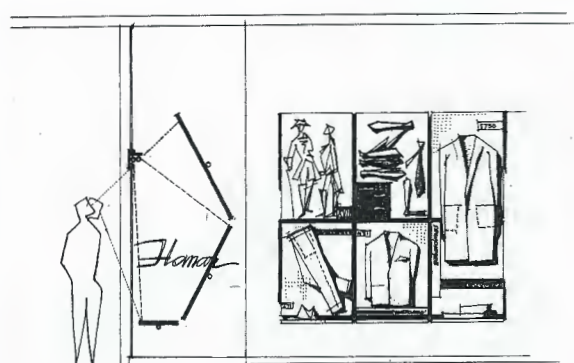
Tienda de muebles *Domus*, Córdoba (1955)



Tienda de Helados *Navarro*, Córdoba (1957)

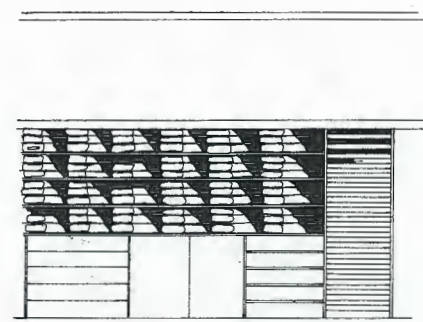
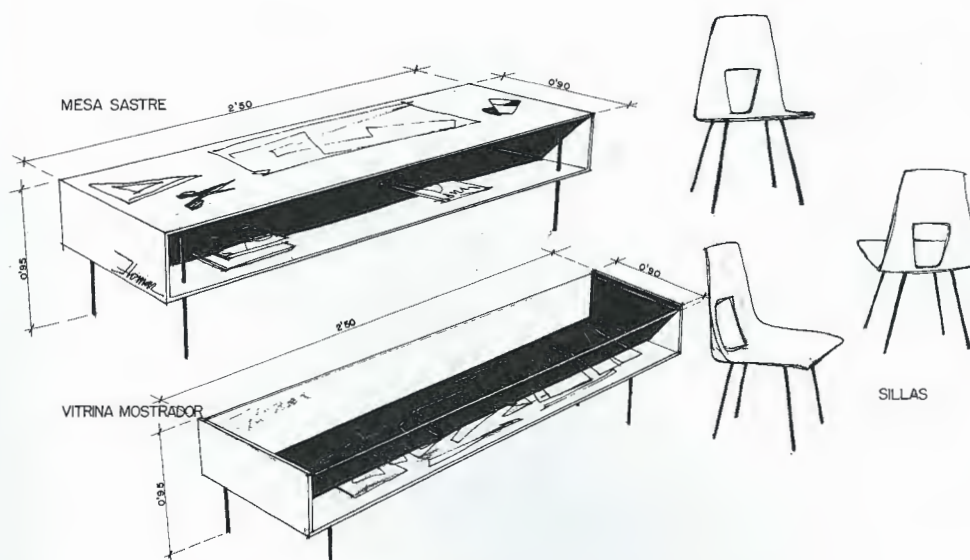
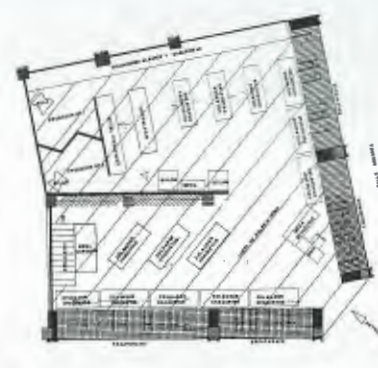


Tienda de modas *Flomar*, Córdoba (1957)



ESCAPARATES

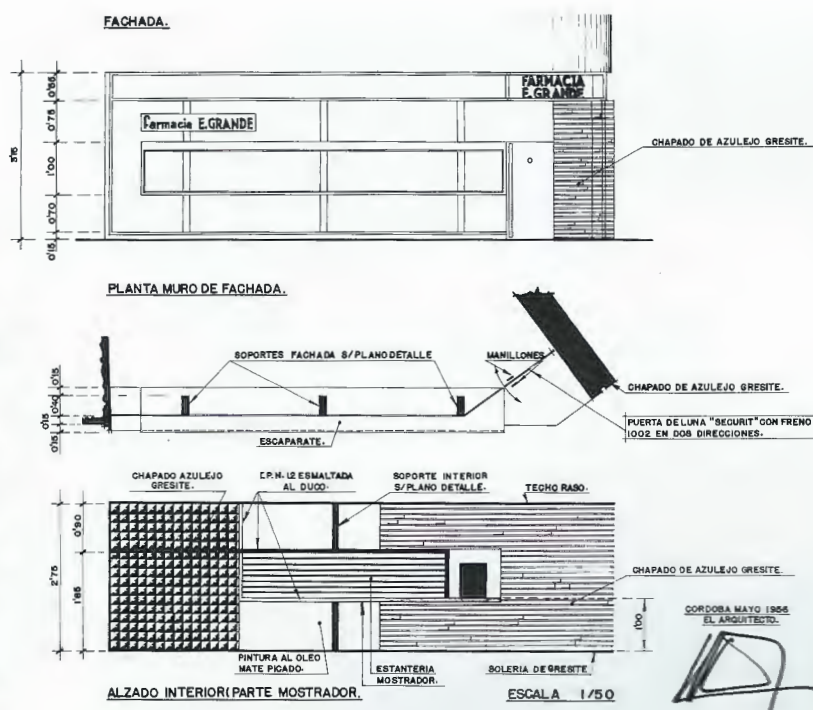
PLANTA



Sastrería *Corte Novo*, Córdoba (1958)



Farmacia E. Grande, Córdoba (1956-1958)





Colegio Mayor Aquinas
Rafael de La-Hoz y José María García de Paredes

Antonio Miranda

La belleza, ¿forma inútil de la verdad?

A la feliz memoria de Rafael Burgaleta

¡Adios, Hans Castorp, hijo mimado de la vida (...) De esta fiesta mundial de la muerte, de esta mala fiebre que incendia en torno tuyo el cielo de esta noche lluviosa, ¿se elevará el amor algún día? (T. Mann)

Si no montaña, sí colina mágica abierta a los aires, lluvias, soles y vistas fue –al menos un tiempo– aquel altozano ocupado sobre la Ciudad Universitaria de Madrid por el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino o Colegio Aquinas. Cuando el clero elige un sitio para convertirlo en lugar –dice el saber popular– siempre elige bien. El borde Sur de la Dehesa de la Villa. El Norte.

Escribo *Ciudad Universitaria* como si, en nuestro caso, tal expresión tuviese algún sentido. Porque, en rigor, aquel arrabal nunca fue *ciudad* sino pretencioso suburbio borbónico modernizado con obras pretendidamente racionalistas.¹ Un suburbio asépticamente retirado de la masa civil urbana, y de la masa obrera del Sur. La mezcla de salitre, azufre y carbón no debe estar en otras manos que las de la policía o las del espaldón de turno.

Tampoco fue nunca *universitaria*:

1M. Ni en aquel tiempo, porque según la tradición del **Poder Político** la universidad (algo *laboral*) debía ser elevada hasta las cotas más altas de la *Escuela de Artes y Oficios*.

2M. Ni hoy, porque, para el **Poder Económico**, las formas cuanto más selectas y eminentes, antes deben ser eliminadas –junto con buena parte de los currícula en el nuevo Plan de Estudios– para no gastar un euro de más en la Enseñanza Pública.

La famosa por sus zafiedades, aunque también becaria agradecida, Margaret Thatcher, impuso sobre Europa un modelo docente norteamericano avalado por otro gran universitario, el vaquero Reagan. Un modelo, un tipo de universidad pública de baja calidad que, desgraciadamente, cada día está más generalizado a escala universal. A la vez, con el dinero hurtado a los Presupuestos Generales, cuatro universidades de nariz respingona, se ponen en manos de las fundaciones y del negocio privado, para que realicen una enseñanza –no complementaria sino suplementaria– de aparente calidad. En ellas, el aprobado, previo pago, está garantizado, porque los exámenes finales se celebran desde principio de curso todas las semanas.²

Se trata siempre de universidades sin **Paraninfo**, sin el *emisario de la felicidad* docente, donde la verdadera vida intelectual universal e interdisciplinar, sencillamente, no existe. Una burda fábrica de especialistas mediocres y de tecnócratas cómplices de la barbarie es, al parecer, todo aquello a lo que hoy podemos aspirar. Los resultados, por ejemplo en materia de arquitectura, se muestran por las calles ante la vista.

Pero volvamos, felices como padrinos de novia, a un momento dulce del pasado aberrante. Entonces, cuando el *Rock* y la *Coca Cola* eran, para nosotros, sinónimos de libertad democrática, y cuando, en consecuencia y de modo rudimentario, empezábamos la última fase de la cretinización y degradación colectiva, con el introito del consumismo burgués. Entonces, cuando la misma televisión delincuente de hoy mismo, sólo lucía en blanco y negro.³

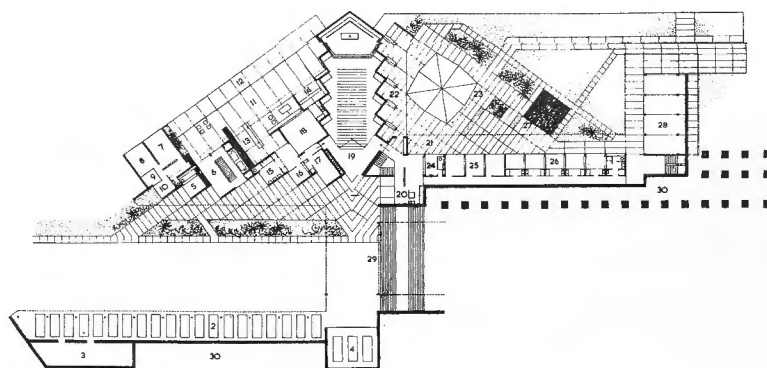
En aquellos años sesenta el Poder clerical-fascista seguía asesinando demócratas, razón por la cual se sentía obligado a mostrar simultáneamente alguna señal liberal ante los aliados de la guerra fría. Poco antes de que –a causa de la “masificación” universitaria– dijéramos adiós, y para siempre, al Aula de Proyectos con el papel pegado al tablero... A partir de entonces los Proyectos se desarrollarían cómodamente en la habitación individual del mejor Colegio Mayor, dentro de un suave ambiente progresista.

Diez años antes, precisamente cuando la economía española recuperaba los niveles anteriores a la Cruzada, como en la Tourette aunque a nivel provinciano, en nuestra colina también la escasa aristocracia ilustrada de la Iglesia pudo ofrecer su cliente culto –como el Padre Couturier– a dos buenos arquitectos –a su escala, casi como Le Corbusier y Xenakis–. Así pues nada de colina mágica, sino ciertamente milagrosa.⁴

De milagros hay que hablar ante el panorama colegial de nuestra universidad, porque –salvo en las excepciones republicanas, y en las obras de Sota, Miquel o la Casa del Brasil– ese panorama sigue siendo deprimente. Y en ocasiones ominoso, como en los casos de la arquitectura siniestra o degradada al límite: el Colegio Mayor Jose Antonio (hoy reciclado), o el Colegio Mayor San Pablo, inseparables ya para siempre, en la misma estela del Ministerio del Aire o de la Universidad Laboral de Gijón.

La procesión de los oscurantistas al menos en una cosa no miente cuando muestra sus mausoleos. Al espectador atento se le confía una sencilla verdad: el fascismo viene a ser la médula o lugar común de la ancestral trinidad constituida por la vulgaridad, la estupidez y la maldad, es decir, la violencia contra los de abajo. Pero el fascismo –eso, en cambio, se oculta siempre– es solamente una de las dos caras de la misma moneda financiera; la otra, tan actual, se llama liberalismo económico. Por entonces ya sabíamos lo primero, pero ni podíamos sospechar lo segundo. Habíamos visto demasiadas películas de John Wayne.

Pues bien, el Aquinas no sólo eludió el citado y abyecto estilo imperial que aún era climático en aquel momento. Quien conociera el talante estético –y en gran medida, ético– de aquellos elegantes clientes y sagaces arquitectos no hubiera esperado otra cosa. Además, la Orden nunca hubiera caído tan bajo. El gusto imperial, plebeyo y sacristanesco –a lo



Richard Wagner— estaba proscrito entre la mayoría de aquellos, aunque escolásticos, sabios y dignos clientes.

Ahora bien, una vez esquivado el Mal, el Colegio debía buscar si no la excelencia —o verdad tomista y taoísta— sí al menos la decencia y la rara honestidad intelectual. Con tal fin, el Aquinas también supo —como la mejor y escasa arquitectura suele hacer— alejarse tanto del duro *Robot* racionalista, esto es, del logicismo tecno-abstracto, como del blando *Bufón* expresionista, gelatinoso, espectacular, gesticulante y plasticista *que tanto gusta a las gentes sencillas*.⁵

Aún así, no era suficiente alejarse de ambos supuestos extremos. También era importante no caer en el miserable término medio, representado en el ámbito universitario capitalista por el *síndrome del becario agradecido*, líneas arriba sugerido. Me refiero a la conocida rebeldía sumisa, altisonante, o seudo revolucionaria del colaboracionista vergonzante. Ese agitador —en el fondo servil y pequeño burgués— pese a las falsas apariencias, que no desea acabar con la sociedad de clases sino terminar con su propia pertenencia a una clase subalterna.

Gran parte de la magia de aquella colina estaba en ese aire puro que se respira cuando ese fétido síndrome del piadoso, agradecido y desclasado converso no está presente. Frente al becario arribista y reaccionario, encuentro mil veces preferible a ese raro burgués instalado por derecho propio en el mejor elitismo cultural; ese tipo que lee selecta prensa internacional y que analiza la realidad con la mirada estética que sólo la ética social auspicia; ese señorito estudioso (si se quiere usar de la antinomia) que de modo involuntario y displicente se convierte en uno de los primeros agentes de demolición contra su propia clase.

Más bien creo que, por el contrario, fue de cierta ambigüedad seudo revolucionaria y protofalangista —a lo Ortega y Gasset— y a la busca de *hombre selectos*, de donde pudo salir oficialmente la idea de un “buen colegio para acomodar a una centena de esos distinguidos señoritos de provincia”. En el Proyecto, tal debió de ser el Programa Funcional no escrito. Y, en efecto, en los años sesenta el Aquinas, aunque discretamente, llegó a ser, hablando de tensión política o humanística, un más que aceptable Colegio Mayor.

Pienso que el edificio colaboró con extrema eficacia en aquella excelencia. A pesar de su aparente extroversión individualista, el **colegio** nunca fue vulgar metáfora de hotel iletrado sino, en su caso, oblicua metonimia de un aprendizaje ilustrado; esto es, **colectivo**; es decir, capaz de ser leído en común. Un muy inteligente y paradójico edificio que, a pesar de ello, fue posteriormente reconocido y premiado por las instituciones profesionales.

Ni verde, ni diagonal

No tanto por deformación profesional como por mera probidad analítica he creído obligatorio recurrir al estudio de los Planos del Aquinas. Para la crítica orgánica o servil, la experiencia o *existencia* subjetiva (foto) lo

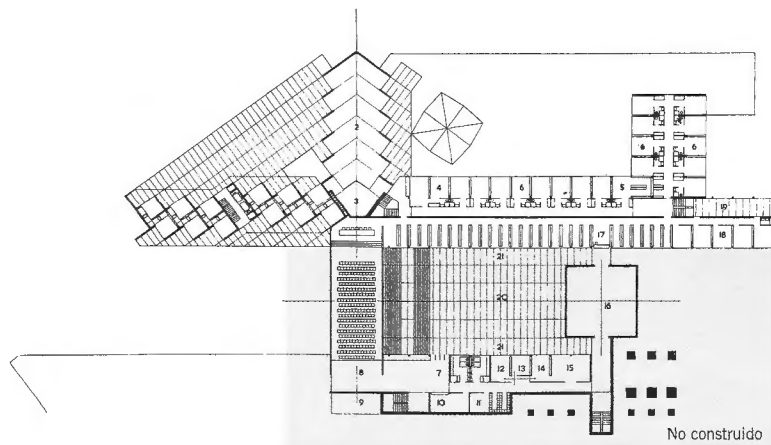
es casi todo; en cambio, la *esencia* del objeto a estudiar (plano) es cada vez menos valiosa. Si sobre una arquitectura se quiere obtener un trozo de un camino de verdad es preciso contar con los **hechos**, pero no al simple modo aséptico, “científico”, positivista, tecnocrático y *descriptivo*. Una investigación inorgánica o libre deberá, por el contrario, ser además, *crítica*, analítica, dialéctica y *prescriptiva*. Para ello necesita, antes de nada, documentos tectónicos. Sólo en ellos pueden verse la mayoría de las razones ocultas.

Los **hechos**, para la *fenomenología materialista* deben limitarse a las apariencias, pero las razones últimas (geométricas en nuestro caso) terminan siendo noúmenos esenciales. Por eso cuando se recibe un encargo crítico sobre un edificio, los **prejuicios** de la experiencia deben ponerse en suspenso provisional (entre paréntesis) como recomendaba Husserl para obtener un buen análisis fenomenológico, es decir un buen trabajo sobre las apariencias.

La fenomenología por sí misma no es garantía de objetividad. En tal sentido es oportuno ahora censurar a los teóricos emocionales y “existencialistas” de aquellos años (Rasmussen, Hesselgren, Norberg-Schultz). Ellos también, a su modo, abrieron cauces arquitectónicos de efectismo postmoderno, de figurativismo emotivo y sentimental. De aquellos, en apariencia inocentes, purovisualismos han venido buena parte de estos sucios barro. Frente a los aspectos más regresivos de aquellos “fenomenólogos” debe decirse que cuando no sólo se ha visitado (experiencia) el objeto a examen sino que además (existencia) se ha vivido en él durante seis años, los prejuicios pueden convertirse en **hechos** del viejo, obsecador e ideológico *velo de Maya*. Por todo ello, la segunda exigencia —después de la primera: los Planos— debe ser también instrumental. Ese instrumento de la crítica es un simple criterio que podría concretarse así: la contradicción principal para nuestra pequeña investigación no se establece, al modo metafísico, entre **esencias** y **apariencias** sino, al modo histórico, entre apariencias verdaderas y apariencias falsas.

En los años de la Modernidad más estricta un artista que hiciera concesiones a las medias tintas y a la debilidad poética de lo mixto, lo tibio, o lo ambiguo, primero recibía las incriminaciones de sus compañeros de compromiso plástico, más tarde incluso podía recibir un disparo de fanático por traidor, colaboracionista e impuro. La diagonal o el verde fueron intolerables en Europa hasta que los soviéticos acabaron con tales prejuicios fundamentalistas mientras producían lo mejor del siglo trabajando también por la Revolución. El Aquinas aunque en los colores mantuvo los marchamos del purismo elementalista, en geometría representó cierta orgía de oblicuidades, eso sí, preferentemente ortogonales.

El Plano de Situación, como casi siempre el más definitivo e ilustrativo de todos, nos enseña la clásica organización wrightiana en la que se articulan en cierto —complicado y farragoso— istmo central los volúmenes de directriz ortogonal —en gran parte no construidos— y los de directriz diagonal: la residencia y una “homotética” capilla. En arquitectura dos geometrías suelen ser multitud, y el Aquinas no es una excepción a esta ley



de lo heterogéneo o lingüísticamente confuso. Ambas geometrías, por separado, resultan impecables. Pero la dudosa habilidad del cosido intermedio no mejora los resultados poéticos.

La simetría bilateral sólo aparece nítida en la capilla "basilical", axial, preconciar y autoritaria o retrógrada por tanto. A pesar de todo ello las consecuencias espaciales de aquel templo son excelentes, limpias, y acertadas. Su iluminación natural a través de los cálidos bloques de vidrio prensado, sus ladrillos y maderas resultaron espiritualmente idóneas, y perfectas tanto para el aislado devoto como para una *Ecclesia* (asamblea popular) entendida como grey ovina.

Pero cuando se habla del Aquinas todos pensamos de modo automático en el bloque residencial de dos "fachadas" y dos hastiales quebrados. Por ello se debe glosar ahora la zona residencial empezando por su hábitat menudo.

Tal vez, el mayor acierto del edificio sea la obtención del aislamiento que el estudiante necesita para cumplir su misión. La supresión del ruidoso y vulgar pasillo hotelero –resuelto de otra manera y más tarde por Alejandro de la Sota– en el caso del Aquinas proporciona un éxito ejemplar. En el mismo sentido, la separación entre habitaciones por medio de las cabinas sanitarias y armarios ha tenido consecuencias inmejorables.

En un país que se encuentra a la cabeza de la contaminación acústica en Europa –así muestra una vez más su lastre de barbarie– el eficaz aislamiento del habitáculo-tipo del Aquinas constituye una gran lección de arquitectura contra la mezquindad paleotécnica y ruidosa del tabiquillo, la viguetilla, la bovedilla y la rasilla, que todavía no han sido abrogados o abolidos por decreto. Ciertamente despotismo sabiamente ilustrado aún podría liberarnos de muchas de nuestras miserias ancestrales. Pero claro está, ese despotismo exigiría una democracia auténtica, es decir socioeconómica, que al parecer aún se encuentra demasiado lejos de nuestro medio en el que levantar la voz en manada, tuna o pandilla sigue siendo otro inveterado deporte nacional.

Existencia y radiación solar

Una nota previa muy limitada sobre una de las diversas relaciones entre objeto y sujeto, en forma de ejemplo. Unas gafas en el escaparate (esencia) pueden resultar universalmente impecables por su diseño, material, construcción, "prestaciones" y unidad de objeto. Pero esas mismas gafas una vez puestas sobre cierto rostro particular (existencia) pueden manifestarse en el sujeto como del todo inadecuadas. La gran poética de la arquitectura es precisamente capaz de resolver en cada caso esta dualidad con una identidad fundente y armónica que muy pocos edificios alcanzan.

No conozco la rigidez de las hipótesis en las condiciones topográficas o geotécnicas de la parcela. Pero el error de orientación en el *Eje Heliotérmico* del Proyecto pienso que, en cualquier caso y con un mínimo esfuerzo, podía haberse soslayado. El bloque de dos fachadas y seis

habitaciones por Planta y fachada, en el supuesto de que el número de colegiales que prefiriesen un lado u otro fueran los mismos en cada generación... podría haber sido "simétrico" desde el punto de vista geométrico, cósmico, *esencial*. Pero para la vida concreta en el verano madrileño, para lo *existencial* al menos durante dos meses de exámenes, las decisiones de proyecto fueron equivocadas.

Desde el punto de vista del objeto *esencial* o geométrico hubiera tenido cierto sentido (al Norte del paralelo 43°) una simetría con la mitad de las habitaciones abiertas al SE. y la otra mitad abiertas al SW. Pero la verdad es que esa simetría de la *esencia* es falsa y dañina para nuestra *existencia* sometida al soleamiento de Madrid. De modo preescolar y precipitado puede creerse que el sol en el cielo, como la aguja horaria de un reloj, avanza a 30° por hora. Pero como sabe cualquier *boy scout*, "sobre el cielo" el Sol avanza más lento, precisamente a 15° por hora. Así pues, mientras el Sol matutino en verano llega tras las horas más o menos frescas de la noche, el sol de la tarde en ese mismo verano viene a recalentar lo ya profusa y prolongadamente recalentado durante demasiadas horas.

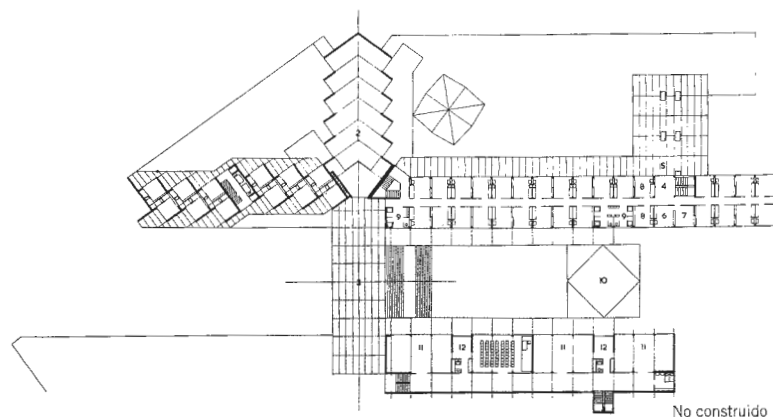
En un primer resumen: el famoso *Eje Heliotérmico* sin duda tomado por nuestros arquitectos de las soluciones centro europeas –eje del todo preciso y único en centro Europa– en Madrid es falsario. De hecho, para el confort medible no hay, en verano y en la mayor parte de la Península, un solo *Eje Heliotérmico* sino dos: uno heliográfico y otro térmico.

Hay que reconocer en beneficio del Aquinas que "las terrazas quitan mucho sol y que en verano los colegiales viven en sus casas"; pero asimismo debe recordarse que el verano puede empezar para ellos en Mayo y terminar en Julio, es decir que a despecho de las terrazas hay, para el Oeste y desde primavera, un Sol vespertino que padecer. También se puede añadir que –como dice Machado frente a las cómplices ambigüedades relativistas y postmodernas– *la verdad es la verdad díjala Agamenon o su porquero*.

Porque la realidad del famoso *Eje Heliotérmico* del Proyecto Aquinas es aún más negativa. El Eje no tiene la dirección esencial y abstracta ideal N-S sino la dirección N.NE-S.SW. Tal variación puede llevar a los detractores a decir con poco error que, *grosso modo*, la mitad de las habitaciones obtiene la mejor orientación en Invierno y Verano (el Sur o el Sur-Este) y la otra mitad la peor orientación de Madrid: el Oeste. Como consuelo compensatorio, no desdeñable para soñadores románticos, los apologistas del Aquinas pueden, en cambio, sugerir –sin excesiva precisión ni convicción– que muchos de los bellos atardeceres de Madrid bien merecen algún sofocón.

Breve análisis documental

Unas Plantas de geometría más rica o *compleja* que *complicada* o desordenada. Por una parte un esquema de H cuyos brazos y patas hubieran debido poder seguir creciendo, preferentemente de modo desigual. Por otra, el esquema superpuesto de espina o espiga centrífuga.



La dualidad en el uso de la ducha, y la posibilidad contorsionista de un paso interior entre "homólogos" proporcionó un valor añadido de fraternidad que ningún colegial ha dejado de apreciar.⁶ No es cierto que para poder hablar con un amigo en la noche de invierno hiciera falta ponerse abrigo y botas para atravesar el duro exterior.

Unas Secciones de superposición normada aunque no mecánica. En la mayoría de los casos, la numerosa acumulación mecánica y rutinaria de pisos idénticos, amontonados unos sobre otros, suele señalarnos una de las características más visibles y vendibles de una construcción sin escrúpulos morales. La barandilla, o friso de la Sección, parece crecer en su altura con la altura del inmueble. La limpieza y exención de tornapuntas para rigidizar una barandilla tan ligera y aérea de veinte metros de longitud sólo puede entenderse por su inercia de forma (tres pliegues) y por su eficaz anclaje con los hierros del forjado. El material de fachada es el ladrillo, un elegantísimo aplacado de ladrillo que no finge ser otra cosa. La verdad sencilla y clara: el ladrillo se debe en tal caso aparejar a junta vertical corrida, y con todas las dificultades de albañilería que semejante exigencia hubo de conllevar, así se hizo. Otra lección. El "mobiliario fijo", la almohada escamoteable, la consecuente obtención de un diván completan el éxito.

Unos Alzados –dos– desconsideradamente simétricos, cuyo espartano pasamanos de palastro y cuyos barrotes verticales confieren una vibrante horizontalidad, como exigía la mejor gramática moderna. El primer plano de fachada viene definido por las impostas del forjado y las barandillas. El segundo, cada día más necesario, se materializa en el paramento exterior de cada habitación. Abierta ésta al paisaje al modo de una cabaña requería la mayor elegancia y la mejor fuerza en ese diafragma de separación entre interior privado y exterior semiprivado. Ese requerimiento fue cumplido y superado. La ventana mirador de doble vidrio, la persiana intermedia –de excelente trabajo en la cara Sur, la doble puerta –para verano y para invierno–, el montante de ventilación, todo allí ha sido cuidado con la delicadeza y determinación de las grandes obras.

La perfección es inalcanzable en este mundo pero, si hablamos de arquitectura construída, tal imposibilidad se multiplica con los más fatales encontronazos frente a la maravillosa y a la vez terrible realidad. He hablado impropriamente de **fachadas** porque también, en el Aquinas como en los mejores casos de la arquitectura contemporánea, la fachada propiamente dicha se descompone en planos, se quiebra en su vulgar composición frontal y, al fin, desaparece. En otras palabras, la rancia escenografía, declamatoria y simbólica, queda reducida felizmente a ruinas de sombra tras la sencilla, popular e inocente barandilla.

Para qué vale la crítica

A continuación algunas contradicciones o incongruencias o incoherencias o abandonos de la belleza tomista:

Cualquiera que viese únicamente los escalones de bajada al comedor pensaría en un desenlace digno sino grandioso; pero, como en los tan

frecuentes y tristes ejemplos diarios, la escalera desembarca en un escueto pasillo frente a una pared.

En similar sentido –error de tráfico– las escaleras, de un solo tramo y bien iluminadas de la torre, se desarrollan o desenvuelven por medio de un pasillo adyacente de la misma anchura que las propias escaleras con el agravante añadido de que tal pasillo-descansillo es también el único espacio disponible para salir de, y entrar a, los ascensores.

Del lenguaje o construcción general debe asegurarse su cuidada calidad técnica, pero una arquitectura aristada y ufana de no hacer la menor concesión curvilínea, podría haber prescindido de unas negras y anecdóticas columnillas metálicas bajo la visera de acceso, más simbólicas o parasitarias que oportunas para un edificio concebido en hormigón. Y la razón es que para poder alterar el orden clásico ascendente (hormigón-acero-aluminio-madera-tela, por ejemplo) deben aducirse no sólo **buenas** (como exigía Milizia), sino muchas y excelentes razones.

Tras los últimos treinta años de corrupción, falsificación y prostitución arquitectónica, y dando alguna escala de calidad a la escala de tiempos, hay que terminar reconociendo que el Aquinas es un buen edificio. Su forma no parece previa ni preconcebida como un *a priori* o *petición de principio* formalista y efectista sino veraz consecuencia poética de multifunciones y honestas técnicas.

Si aquí, de manera odiosamente didáctica, se han presentado algunos errores patentes, es porque no trata el presente escrito de alcanzar niveles literarios y de mostrarse *pour le plaisir du texte*, sino simplemente de aportar una demostración más sobre el hecho por el cual siempre aprendemos, más y mejor, de la crítica negativa que del comentario encomiástico y el ditirambo, ambos, por otra parte, no menos odiosos en sus contenidos y formas que el pronunciamiento de ambiciones didácticas.

1. *Racionalistas* es el epíteto con el que deberían ser calificadas buena parte de ellas, por sus facetas modernas en contradicción con las fachadas y entradas monumentales y pasadas de fecha.

2. Es incalculable el tamaño de nuestra necesidad cuando –sin pertenecer a ninguna de las 500 familias que controlan el desorden económico mundial– votamos a un partido porque asegura que "nos va a reducir los impuestos".

3. *Paraninfo* también mantiene la acepción de *padrino de novia*. Hablo con aprecio de ciertos pequeños acontecimientos –hoy impensables– de resistencia universitaria en un pasado ominoso. El Aquinas constituyó una anécdota de modernidad dentro de la vulgaridad y degradación del gusto propias del fascismo con su estupidez y su violencia contra los débiles. Escribo sin la menor complicidad con la absurda nostalgia, pero también con cierta sensación de asco o de piedad o de desprecio hacia un presente en el cual el gobierno constitucional de un país *democrático* viene a condecorar a personajes como el torturador Manzanar, o a ideólogos del viejo régimen, tales como el locutor del Olimpo o el libelista Vizcaíno Casas.

4. Uno de nuestros arquitectos, con el paso de los años, (*¡Ah, la vejez como naufragio!*) ha venido a construir en Valencia un Palacio de la Música al gusto de todos: moros y cristianos.

5. En cursiva la conocida y repetida preferencia de Goebbels.

6. Es tradición que se llamen, mutuamente, "homólogos" –como si dijieran *hermanos* o *primos*– los colegiales que comparten la misma ducha.



Colegio Mayor Aquinas, Madrid (1953)

Rafael de La-Hoz y José María García de Paredes



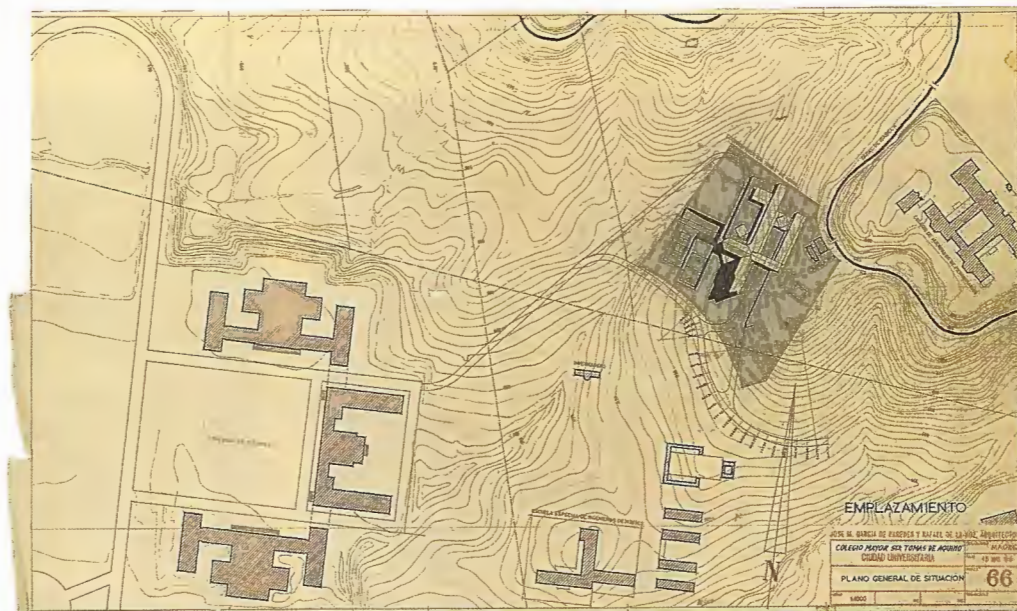
Colegio Mayor Aquinas

Situación

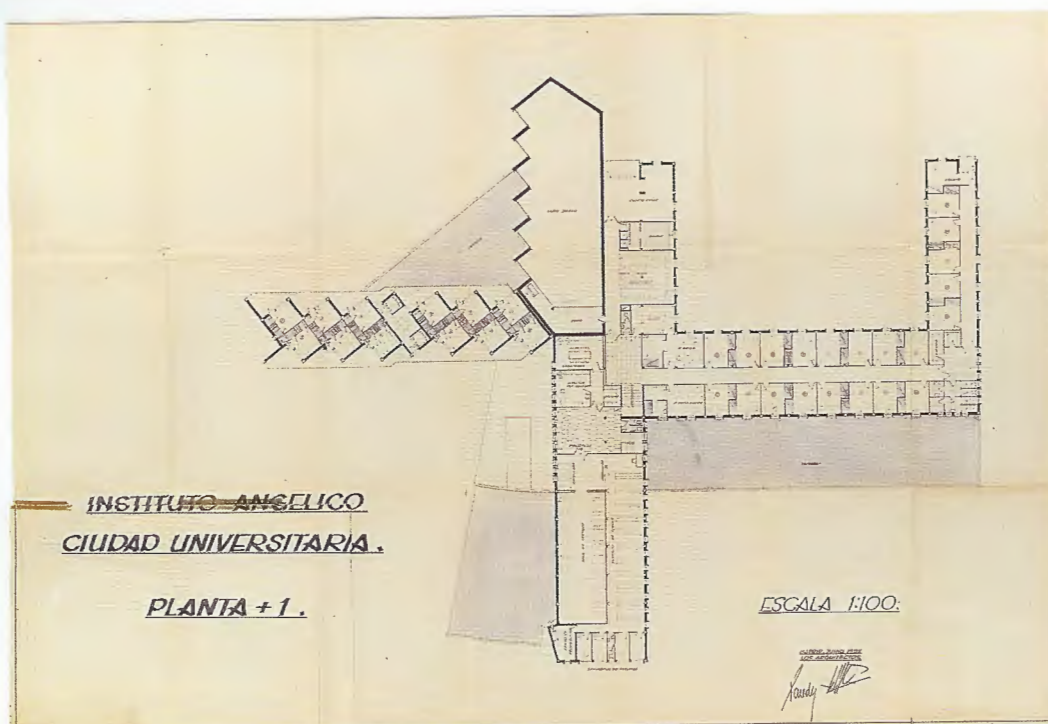
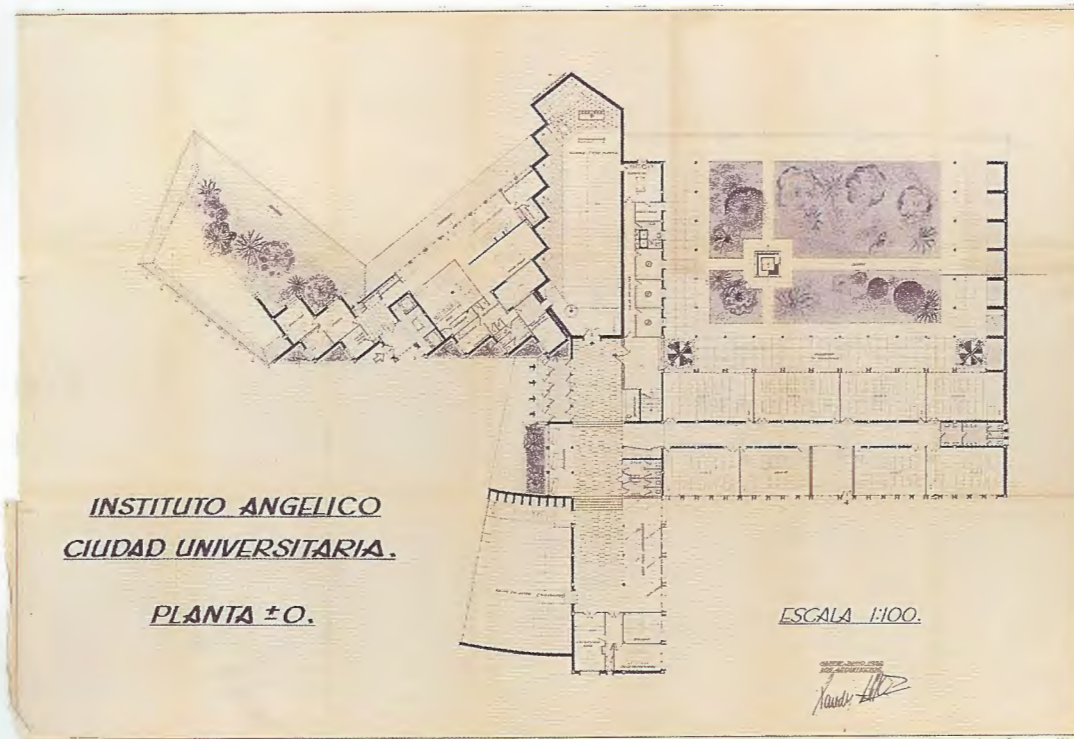
Ciudad Universitaria, Madrid. 1953

Premio Nacional de Arquitectura 1956

Plano de situación

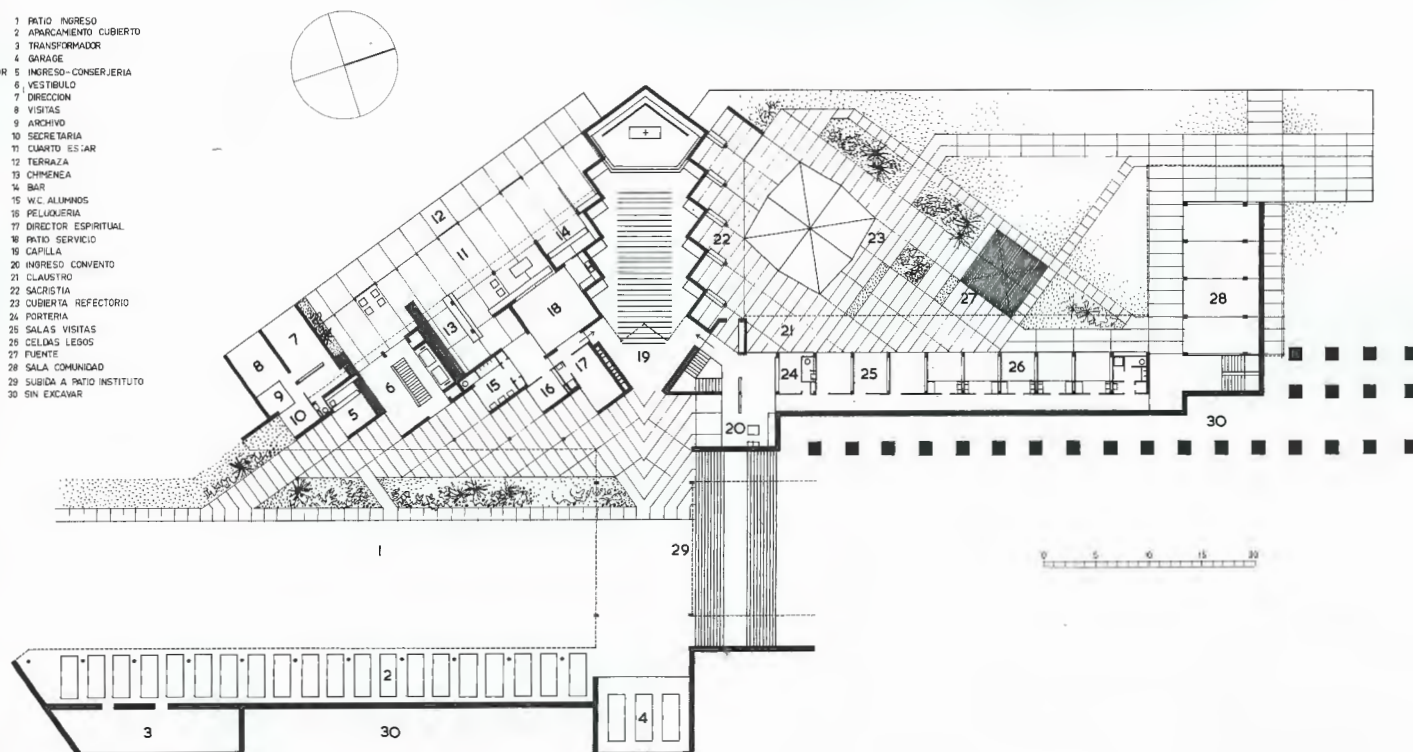


Plantas de la primera propuesta

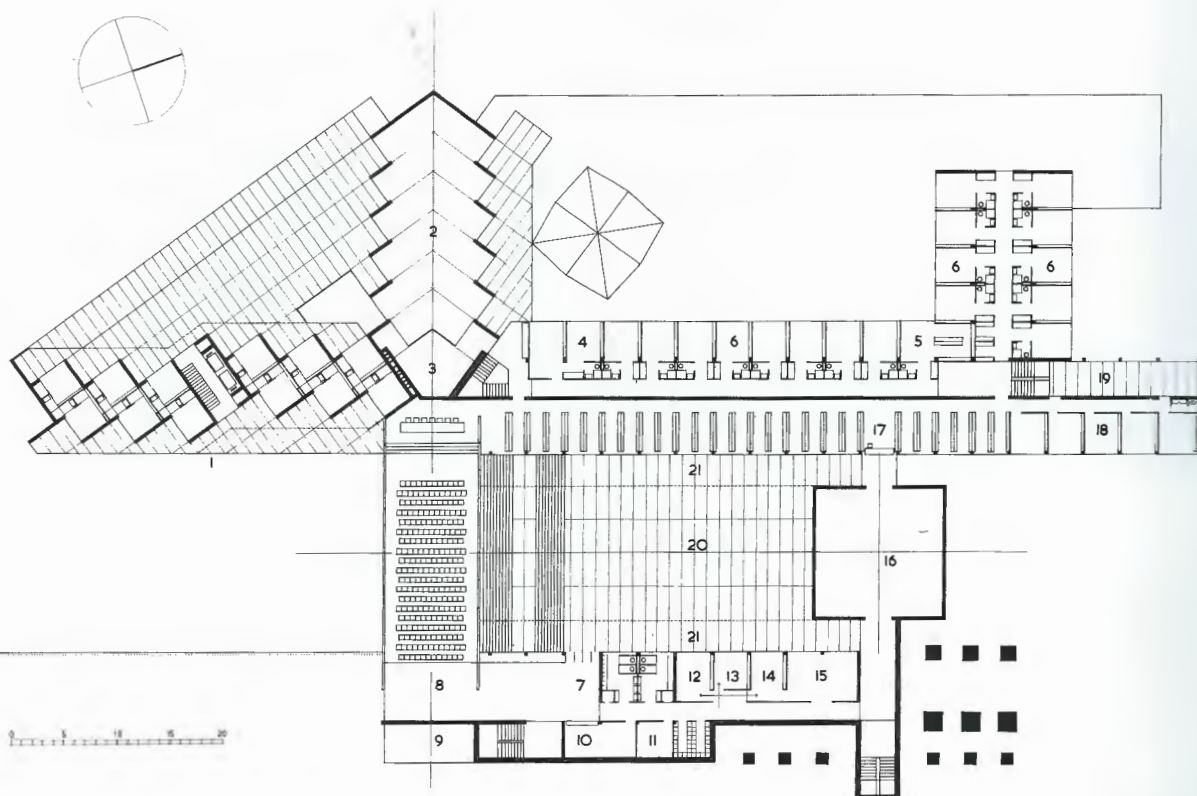


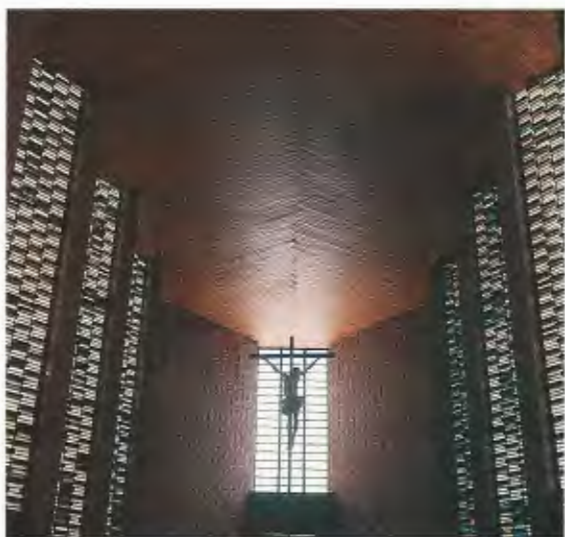


- 1 PATIO INGRESO
2 APARCAMIENTO CUBIERTO
3 TRANSFORMADOR
4 GARAGE
5 INGRESO-CONSERJERIA
6 VESTIBULO
7 DIRECCION
8 VISITAS
9 ARCHIVO
10 SECRETARIA
11 CUARTO ES:AR
12 TERRAZA
13 CHIMENEA
14 BAR
15 W.C. ALUMNOS
16 PELUQUERIA
17 DIRECTOR ESPIRITUAL
18 PATIO SERVICIO
19 CAPILLA
20 INGRESO CONVENTO
21 CLAUSTRO
22 SACRISTIA
23 CUBIERTA REFECTORIO
24 PORTERIA
25 SALAS VISITAS
26 CELDAS LEGOS
27 FUENTE
28 SALA COMUNIDAD
29 SUBIDA A PATIO INSTITUTO
30 SIN EXCAVAR
- COLEGIO MAYOR
- CONVENTO

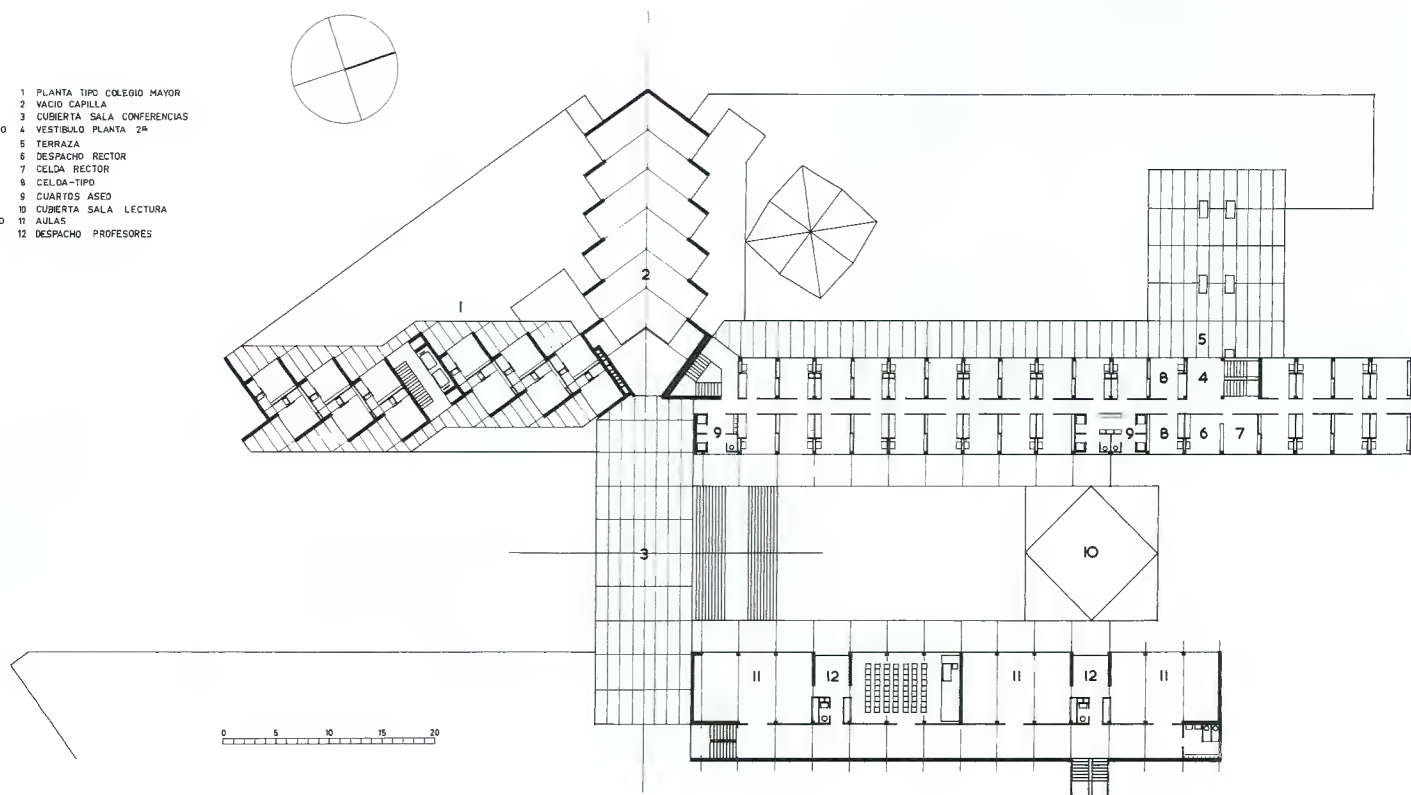


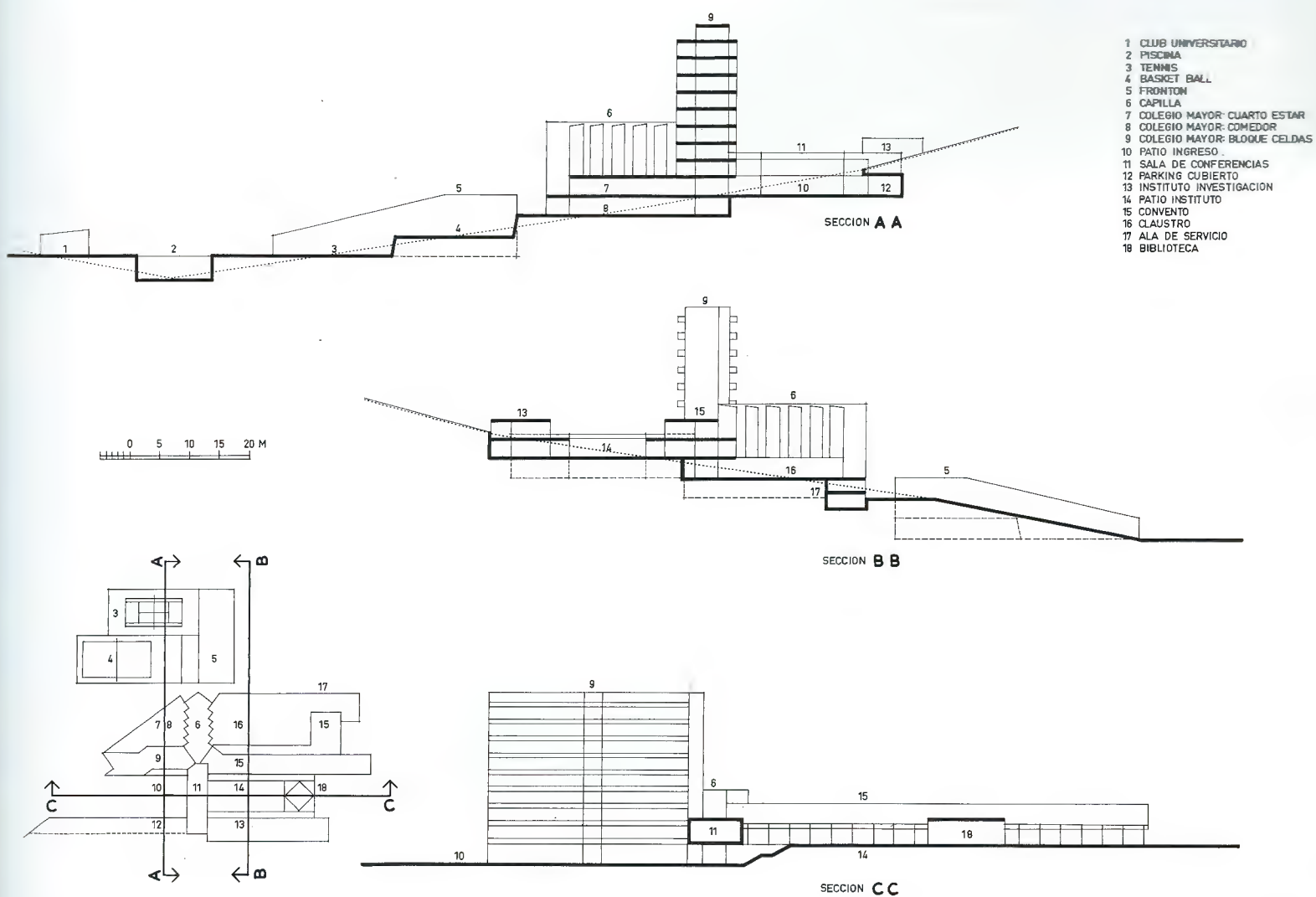
- 1 PLANTA TIPO COLEGIO MAYOR
- 2 VACIO CAPILLA
- 3 CORO
- 4 CELDA PRIOR
- 5 CELDA PROCURADOR
- 6 CELDA TIPO
- INSTITUTO
- 7 VESTIBULO
- 8 SALA CONFERENCIAS
- 9 CABINA PROYECCIONES
- 10 CONSERJERIA-GUARDARROPA
- 11 ARCHIVO
- 12 SECRETARIA
- 13 VISITAS
- 14 RECTORADO
- 15 SALA PROFESORES
- 16 BIBLIOTECA: SALA LECTURA
- 17 BIBLIOTECA: DEPOSITO LIBROS
- 18 SEMINARIOS
- 19 TERRAZA
- 20 CLAUSTRO INSTITUTO
- 21 PORCHES

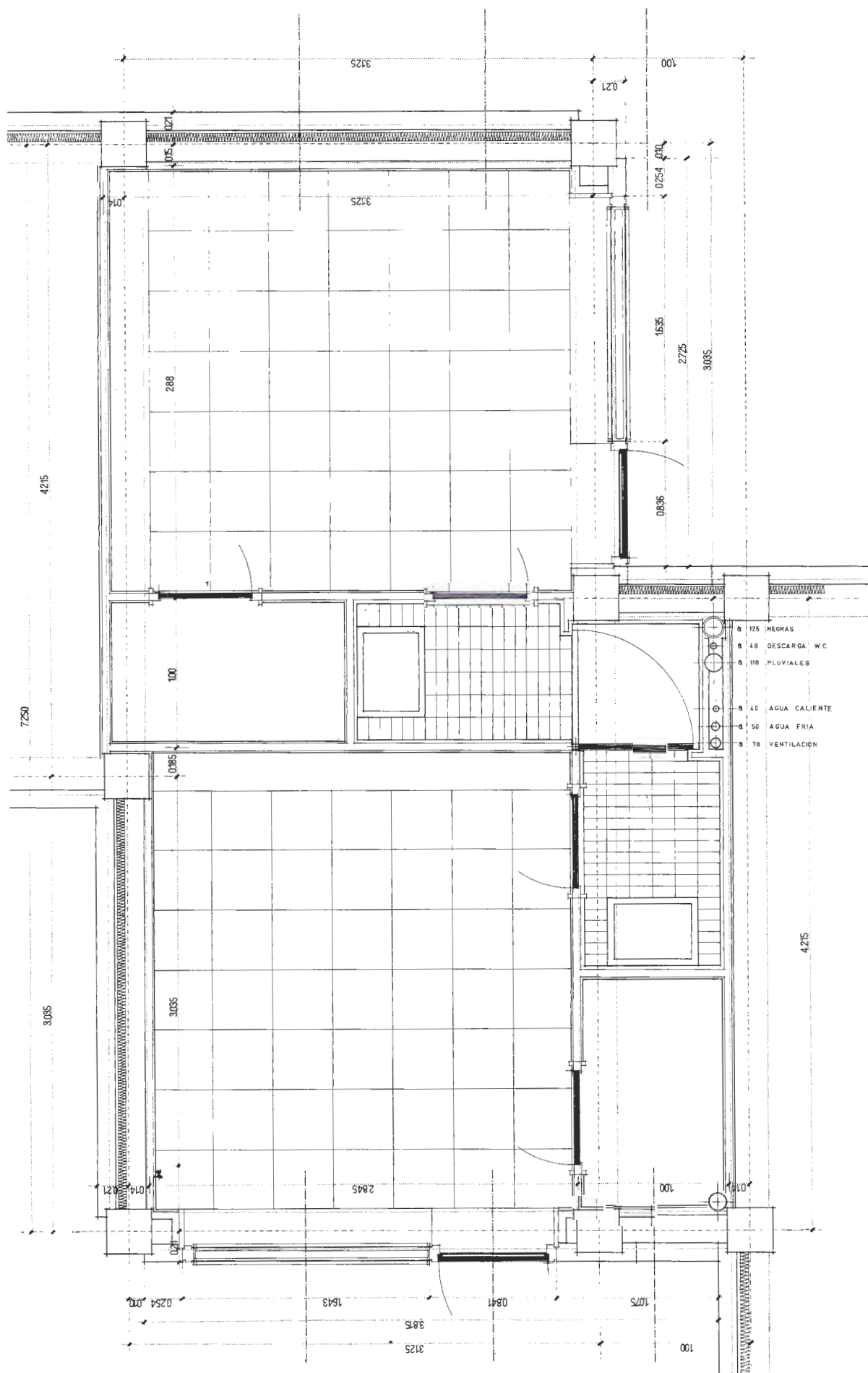




- 1 PLANTA TIPO COLEGIO MAYOR
- 2 VACIO CAPILLA
- 3 CUBIERTA SALA CONFERENCIAS
- CONVENTO
- 4 VESTIBULO PLANTA 2ª
- 5 TERRAZA
- 6 DESPACHO RECTOR
- 7 CELDA RECTOR
- 8 CELDA-TIPO
- 9 CUARTOS ASED
- INSTITUTO
- 10 CUBIERTA SALA LECTURA
- 11 AULAS
- 12 DESPACHO PROFESORES











Chalet Canals, Córdoba (1955)

José Ramón Moreno Pérez

Tránsito de vida, escenarios hacia el espectáculo

Un ensayo acerca de las casas cordobesas de los años cincuenta de Rafael de La-Hoz

Un pasaje en el olvido...

En la página 41 de la monografía que la Demarcación de Córdoba del Colegio de Arquitecto de Andalucía Occidental dedicó al arquitecto de La-Hoz, aparecen tres imágenes del Chalet Canals que bien pudieran inducir por sí mismas un discurso propio sobre el tema que tratamos. Dos fotografías, una aérea tomada desde la frontal del edificio y otra panorámica de una de las fachadas, junto con una planta amueblada probablemente por el arquitecto, establecen entre ellas un imaginario coloquio sobre las intenciones que mantiene esta arquitectura.

La pequeña foto aérea describe un paisaje arbolado, dividido por una carretera que lo atraviesa y registra, en el que aparece un extraño objeto conformado por una caja de la que sale un cuerpo ortogonal alargado, el objeto no se asienta sobre el suelo directamente sino que unas plataformas lo aupan y permiten una adaptación a la movilidad de la topografía creando un suelo artificial. El objeto coloniza un territorio propio mediante la preparación de un suelo que controla y dispone como paisaje inmediato al que referirse, antes de mirar a sus alrededores. La diagonal visual, que sigue el visitante al entrar en la propiedad, atraviesa la parcela desde la entrada al muro de la escalera y la situación en que se coloca la caja –en la diagonal del ángulo del fondo de la misma y frontalmente a la entrada– ayuda a reafirmar este carácter de mundo propio, autónomo.

El objeto permanece así, ensimismado dentro de su propios límites, relacionándose sólo a través de ese camino que sale de una de las plataformas con el camino rural y, mediante él, con otros asentamientos: la ciudad pese a la limitación del propio enmarque fotográfico se adivina distante. Dominando el paisaje que le rodea desde el plano superior de la caja, la casa parece compensar su aislamiento y justificar su disposición. Sin embargo, hay otra relación central para este objeto que podemos detectar a través de las medidas del dibujo cambiante de sus sombras: una buscada orientación hacia el sol.

La otra fotografía nos muestra en escorzo, desde el jardín delantero de entrada, el volumen horizontal de la caja dispuesto sobre un basamento y formado por el doble pliegue de una losa fina que se cierra con una plementería variable, dejando libre en uno de sus extremos un potente voladizo; esta percepción viene ayudada por las bandas blancas de los cantos de los forjados que se extienden a la coronación de los muros de contención. Por abajo, un muro de mampostería dispuesto sobre otra plataforma, sirve de apeo a la caja y de fondo sobre el que disponer los accesos de la escalera, la rampa y la entrada a la zona de servicios. Hay un punto donde converge la presencia de todos estos elementos y se articulan: precisamente donde se realiza el enlace entre ambas plataformas. La escalera pasa por debajo del voladizo del suelo de la caja, se

adosa al muro y nos alza hasta la plataforma desde la que tomamos por primera vez conciencia de dominio de la casa sobre su entorno. La fuerte horizontalidad de la estructura queda apenas matizada por la presencia del árbol, la chimenea, las señoras y el arbusto.

Si estas dos fotos nos presentan una cierta e interesada apariencia de esta arquitectura, la sección horizontal del cuerpo superior nos muestra el funcionamiento y organización de la casa. Dos cuerpos interceptados y deformados puntualmente en sus geometrías básicas, conforman un doble perímetro cóncavo, que compuesto con los límites de la parcela permiten configurar ambientes exteriores propios bajo el control de los frentes de la casa. A ellos se asomaran las ventanas de los dormitorios orientados al sur, la entrada principal o se abrirá la pieza de la cocina a un patio trasero orientado al norte. Los frentes de la caja, acristalados y retranqueados respecto a sus límites, permite un terraza cubierta en ángulo recto que rodea la pieza del salón-comedor, que a su vez aparece exenta en el conjunto de la planta. Por detrás, de él un muro –recintado en negro en la planta– lo aísla del resto de los espacios del programa y permite la disposición de las puertas-esclusas que lo sirven; por delante, la terraza corrida y, tras ella, la disposición visual del paisaje que le rodea, matizada por la cortinilla móvil que la defiende del sol del oeste y por la profundidad de sombra de los aleros.

Estamos pues, frente a una zonificación estricta que separa en dos cuerpos la zona de vida de la de los dormitorios. Ello hace que forma y actividad queden plenamente integrados en una concepción unitaria del modo de vida y sus diferentes escenarios: el espacio de la visibilidad, donde todo de hace presente, del salón frente al espacio direccional del pasillo que hila en su totalidad las diferentes y comunicadas células de los dormitorios, jerarquizados desde la mirada panóptica del dormitorios de los padres, en su extremo. La casa se abre así con un espacio de convocatoria, transparencia y visibilidad y se cierra en su otro extremo, al fondo de la parcela, con los espacio de una intimidad jerarquizada y controlada. Un gradiente de privacidad la atraviesa y hace que su topología espacial se configure según un sistema de relaciones propias que implica y educa la habitante. Los cuartos de baños compartidos por los dormitorios, con sus dobles puertas, la entrada de servicio separada de la de invitados o la propia disposición de la piscina y el trampolín-escultura así nos lo muestra¹.

La pieza de la cocina, el *office* y la despensa ha sido desplazada al extremo opuesto de la entrada y dispuesta en contacto colateral con el salón y el vestíbulo, y vertical con la zona de servicio del cuerpo bajo. Un sofisticado sistema de puertas y espacios servidores articula con precisión la necesidad de aislamiento o apertura de cada función doméstica. Podríamos concluir que la cultura doméstica moderna ha alcanzado

aquí un alto nivel de sofisticación y precisión y ello nos obliga a preguntarnos por qué nunca aparece una descripción de la planta baja de la casa. Probablemente el carácter de emblema de la vida moderna de la planta dibujada, expresado a través tanto de la instrumentación gráfica como del preciso amueblamiento de las piezas, hace que el único dibujo próximo en su elocuencia al elegido sea la planta de la implantación del edificio en la parcela, considerándose el resto de los registros secundarios o marginales respecto al modo de vida que aquí se representa. Sin embargo, otro nivel de intenciones se mueve detrás de este aparente olvido, si la casa asume desde las imágenes convocadas en esa página una clara vocación objetual, dominadora de su contextura y de aquello que le rodea, cualquier descripción de esos espacios subterráneos de mediación, provocaría una clara distorsión de un proyecto que supera con mucho la singularidad de esta pieza, para convertirse en clara representación de un modo de vida alternativo al de Córdoba de los cincuenta.

Tránsito de vida

Cuando a través del espejo de las fotografías entramos al mundo que ellas recuerdan, no podemos dejar de comprobar que éste es un ambiente ideal, alternativo, precursor de un modo de vida respecto a su tiempo. Ello supone que esta arquitectura representa un tránsito en el modo de vivir.

Lejos de la ciudad se fraguan las condiciones para que se desarrolle un modo de vida distinto, que implica –nos atreveríamos a decir– a una delgada capa social de la ciudad, ¿a una incipiente clase media²²? Lo que esta casa inaugura es una vida alternativa, importada, latente, en un momento histórico en el que el país se abre hacia una Civilización distinta, emergente, con la que se despeja la mirada introvertida de lo autóctono, de lo local, basculando a la búsqueda de otros horizontes, de otras sensibilidades, de otros comportamientos y relaciones³.

Las formas aparentes del puente que salva dos orillas de una topografía tan fantástica como necesaria o el trampolín-escultura que conduce al abismo del pozo vertical de la piscina, así lo atestiguan. Gestos flagrantes que nos conducen más allá del estático y pesante paisaje cotidiano, ¿recuperada iniciativa vanguardista respecto al contexto de la tradición? o, contrariamente, una simple traslación de otros comportamientos, injertados en carne viva en las cepas de las sensibilidades más acordes con la modernización. En cualquier caso, una dimensión distinta de lo corporal, de la movilidad, de la topología y la métrica unido a ello, de un entorno imaginario y distante, hecho visible desde la mediación de las imágenes, a las que de ahora en adelante se confiará la construcción importada de otros escenarios para la vida. Guy Debord aparece el fondo del espejo y nos recuerda –poco años después– que el espectáculo no es sino una relación social entre la personas mediatizada por las imágenes.

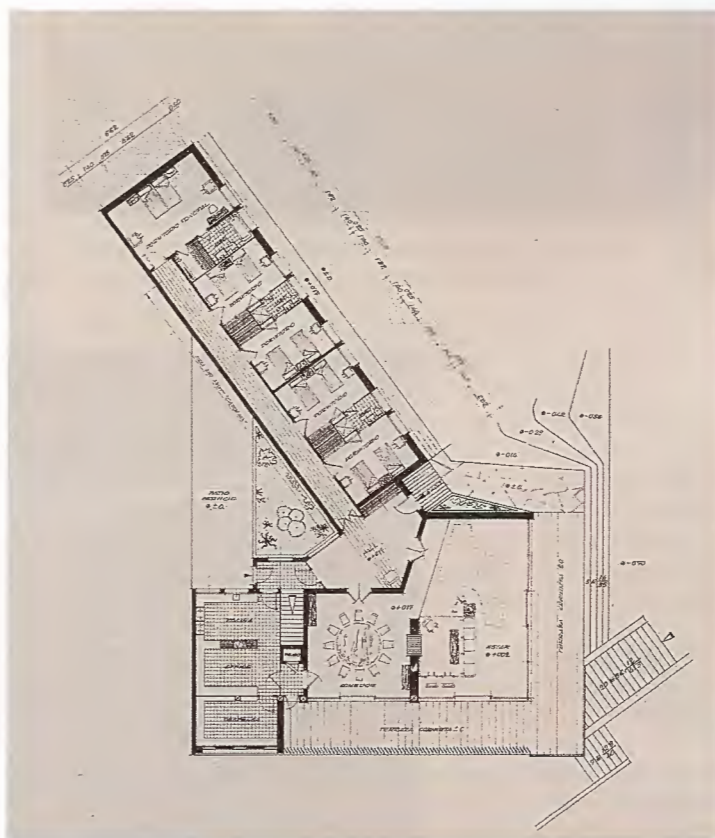
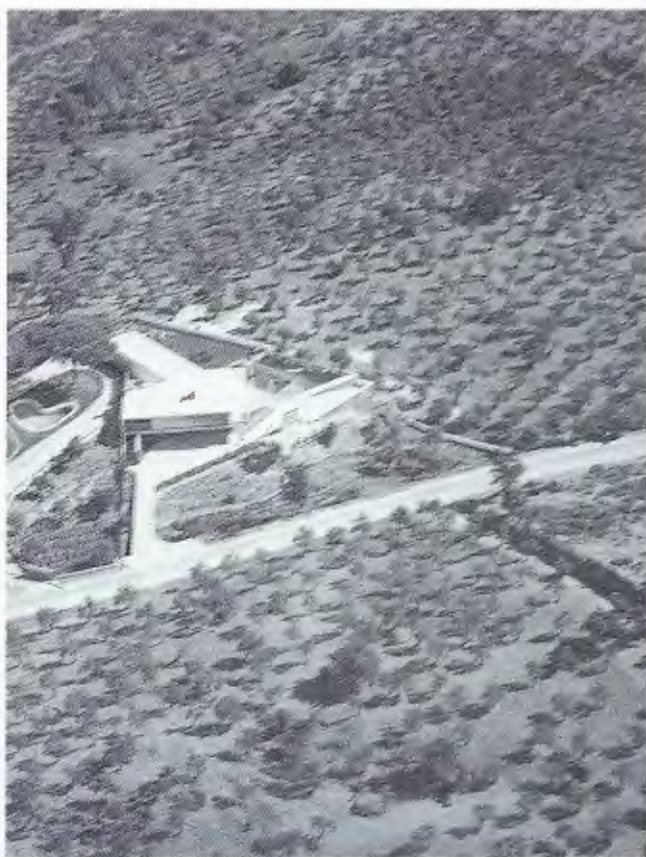
Quizás porque nuestra mirada ya no es inocente, porque leemos las páginas de la modernidad sabiendo a donde nos conducen o, tal vez, por que hemos vivido el tránsito al que nos referimos, el chalet Canals y con él la exquisita serie de casas unifamiliares de la década de los cincuenta en Córdoba, representan mejor aún que la *experiencia de la Barcelona de los cincuenta* –tan bien descrita por Rovira, Sabater, Pizza o Lahuerta– el encuentro entre una sociedad residenciada todavía en lo agrario y lo artesanal, en donde aún se hunden profundamente sus raíces culturales, a otra que terminará por aceptar con años de atraso el camino de transformación recorrido por Europa.⁴

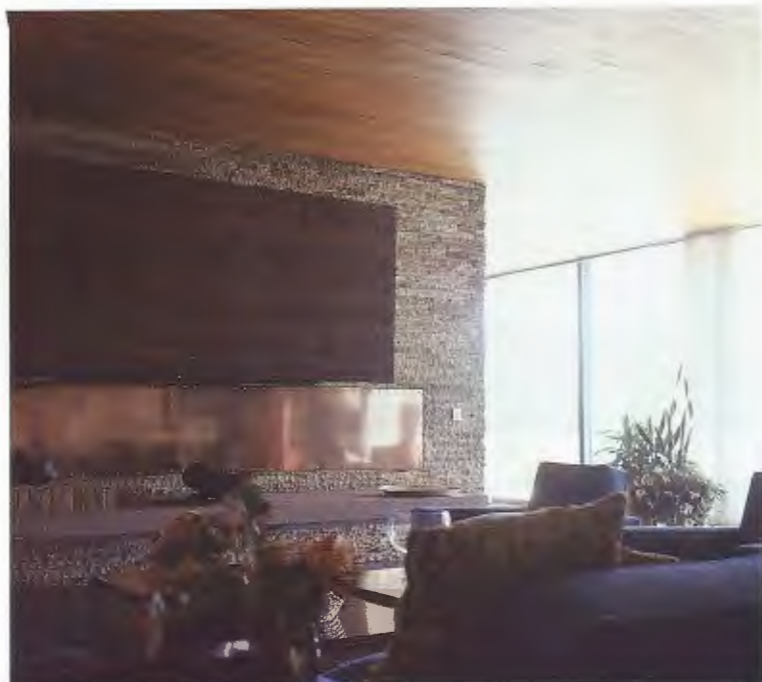
Pero aquí se cuenta con la ventaja del atraso, el tiempo juega a favor de la experiencia del arquitecto que sabe bien los límites del desarrollo de la modernidad, y aunque todavía no es el momento de su abandono o superación, un proceso de crítica, ajuste o adaptación a otras condiciones ya está en marcha y ha dado desde los años cuarenta sus primeros frutos. No es tan sólo la presencia en Barcelona de personajes como Gio Ponti o Alberto Sartori, introduciendo una matizada lectura de la dialéctica –tan importante y subterránea en la arquitectura– entre civilización y cultura, abriendo nuevos derroteros para un movimiento moderno entregado en exceso al racionalismo funcionalista; está además la experiencia norteamericana de Neutra –a la que Alomar se refiere en su conferencia del 49– que introduce la posibilidad de renovar la cultura doméstica sin abjurar de unas necesarias condiciones locales⁵.

Si observamos la planta del Chalet Pericet, de 1958, comprobaremos hasta que punto todo esto se encuentra recogido de manera sintética y expresiva en las propuestas de La-Hoz⁶. La dotación de las piezas básicas de la casa moderna: dormitorios, salón, cocina, encuentra aquí una dilatación de sus mínimos existenciales para alcanzar a dimensionar escenarios dotados de un confort que no se mide sólo en metros sino fundamentalmente en ofrecer unos espacios adaptados con precisión a unos requerimientos distintos, inexistentes en la vida cotidiana de ese momento, que reconocen no un sujeto-tipo sino la multiplicidad de los modos de vida presentes en una sociedad hacia la que esta arquitectura se dirige. Esta vida se rodea de unos fondos naturales propios, como nos hace notar la grafía y toponimia a la que asoman las distintas piezas de la casa. La horizontalidad social del proyecto moderno ha encontrado aquí un gradiente de escalas que lo conducen al único punto de posible inicio del mismo, en unas condiciones locales determinadas. Y como en la experiencia norteamericana de Neutra, la modernidad no es ya proyecto ideológico sino instrumentación disponible –*pragmática adaptada*– al servicio del arquitecto, que actúa como mediador entre las condiciones *racionales* del encargo y el escenario preciso definido por un proyecto doméstico, que no es sino aspiración a otras condiciones de producción: *imagen* proyectada sobre ámbito de lo cotidiano.

El corazón de esta casa, como el de la ciudad a la que se refiere, se sitúa allí donde la representación del encuentro entre la vida –¿pública?– y la doméstica se produce. Como en la cultura doméstica francesa siempre existen vías de escape colaterales, pero la secuenciación de la entrada hacia el fondo consagra una directriz que nos conduce visualmente en una clara transparencia hacia el centro desplazado del salón, a través del jardín, la entrada principal y el hall. Esta directriz separa e integra las zonas opuestas de la casa, como sólo ella podría hacer: convocando en sus espacios mediante un sistema de esclusas los diferentes registros. No existe una sola relación o una única actividad, el tejido de la vida está abierto al azar, el arquitecto lo sabe e imagina las diferentes escenas y las incorpora flexiblemente a la forma. Y así, cada elemento de la arquitectura: puerta, ventana, alero, espacio,... alcanza a convertirse en el lugar de una experiencia subjetiva y diversa, que no puede ser esencializada sino más bien prevista como una de las posibles formas adoptadas por el escenario en que deviene la casa; y así: umbral, atrio, claustro, ambiente,... Mobiliario y toponimia juegan entonces un papel complementario de la simple definición de los ámbitos espaciales y mientras que el hall permanece disponible como pieza de recepción de un flujo tan diverso como constante, el salón a través de la disposición de los diferentes ambientes creados por el mobiliario y plenamente integrados por la visión acoge tres piezas distintas en un solo y único espacio.

Chalet Canals, Córdoba (1955)





Chalet Pericet, Córdoba (1958)

Chalet Añón, Córdoba (1961)



La estructura de la casa llega a colonizar toda la parcela en una disposición centrífuga, estableciendo con los límites de la misma una relación que va más allá de la simple ocupación: en el mismo momento en que cada pieza se dispone y define, aparece su ambiente exterior, que ya no es un residuo marginal sino el complemento que termina por definir el carácter de cada ambiente mediante la apertura del mismo a un mundo exterior propio y caracterizado como natural. Bastaría con mirar las imágenes de los entornos de estas casas para hacernos una idea que el mundo que configuran goza de una organicidad en la que se encuentran y articulan la artificialidad de lo producido por el hombre con una naturaleza domesticada, que sin embargo sigue siendo reconocida como tal, mediante una imagen traspuesta de la misma.⁷

Para que este efecto se produzca se juega con la ingeniosa tradición moderna, que ha encontrado toda una serie de mecanismo –aleros emergentes de la línea del muro, suelos que se prolongan desde el exterior, ventanales deslizantes o plegables de techo a suelo– que conjugan básicamente la orientación solar, un determinado efecto visual y, a través de él, la relación íntima y obsesiva del exterior con el interior. Pero aquí todo es pragmática, puesto que la ideología moderna se encuentra desde hace algún tiempo en franca revisión, para ser sustituida por un pensamiento de raíz antropológica y ética, que no es sino la reacción anticipada, en el campo de la arquitectura, a la dialéctica –civilización/cultura– que bajo diversas conceptualizaciones va a recorrer la segunda parte del siglo XX. Pragmática dirigida a construir una cultura habitacional que responda a los requerimientos de una sociedad que ya apunta hacia una transformación radical. Lo que esta arquitectura representaría de una manera ajustada y propia es precisamente ese tránsito en la vida de una determinada comunidad, que muy distante por su historia y geografía de los centros de difusión, es capaz de construir el escenario de un *sueño lejano* compartido con las clases medias europeas.

Por tanto, nos encontramos frente a una operación de introducción –a través de un debate que ocupará a la arquitectura europea y española toda la década de los cincuenta– de un modo de vida que se corresponde con la emergencia de una Civilización universal –de base científico-técnica– que desplaza a las culturas propias de cada país y que terminará por construir una sociedad basada en mecanismos espacio-temporales completamente distintos⁸. En este sentido, esta arquitectura se alinea plenamente con las preocupaciones, los objetivos y logros del intenso debate que tiene lugar en la Barcelona de la época, aportando por su posición geográfica y singularidad arquitectónica unas claves que nos permiten leer el fenómeno de una manera más plena y ajustada y demostrándonos que frente a la disparidad de situaciones actúan procedimientos de homogenización plenamente eficaces.

Que sea la casa el tema sobre el que primeramente se vuelcan las propuestas es algo que viene diseñado por el propio proceso civilizatorio, que sitúa en su ámbito y en sus habitantes: los miembros de la unidad familiar, el centro de sus dispositivos. Dispositivos de espectro muy amplio y flexible, tanto ideológicos como de comportamientos, que terminan por configurar un sujeto y una concepción de la vida distinto, pero que sin embargo consigue englobar, como una componente más, a fragmentos de la cultura local que desplaza. Sólo así, se puede explicar la buena recepción que tiene en situaciones geográficas e ideológicas tan distintas y su pronta aceptación como meta hacia la que dirigir una transformación social y productiva tan necesaria como carente de condiciones propias.

Un buen ejemplo de ello, podemos encontrarlo en el Chalet Añón. El frente aterrazado a la piscina se configura con sus grandes vuelos y sus transparentes carpinterías como la antítesis de la imagen tradicional de la casa andaluza: cerrada en torno a un patio central. Pero esta imagen tan rotunda como distinta, se contrapone a al sistema de vacíos de la entrada, hoy convertido en patios cerrados por la vegetación y articulados con el vacío del porche que actúa como cierre previo a la apertura completa al paisaje que se produce al final de recorrido, en el salón. Se habría alcanzado así un justo equilibrio entre la espacialidad transparente de lo moderno y el cierre fenomenológico de la vida tradicional.

... escenarios hacia el espectáculo

Cuando observamos con familiaridad y costumbre, desde nuestros presente, las imágenes que describen estos chales, nos pasa desapercibido que para alguien habituado a un modo de vida distinto su percepción debería resultar como algo muy artificial y distante: la configuración de sus espacios, la transparencia de sus ambientes, la apertura de sus estancias, su funcionalidad, la relación entre los construido y sus alrededores, dan como resultado una realidad muy distinta a la de la época en la que se construyen.

Digamos entonces que estas piezas y sus entornos se pueden considerar como los primeros adelantados de una situación que sólo años después terminará construyéndose, digamos que ellos son la representación de una organización colectiva, de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos ausentes del territorio donde se insertan. Por tanto, no son otra cosa que escenarios a la espera de una representación, que sólo pueden producirse en esa década como ensayos de un espectáculo –de un modo de vida– que está por llegar. Algo de esto podemos encontrar en la escasa producción cinematográfica de la época, que utiliza siempre como espacios alternativos para una vida diferente los interiores –figurados– de estas edificaciones. Allí se desarrolla un tipo de vida que cohibe a sus visitantes y que muestra la distancia existencial entre las costumbres de sus habitantes y aquellos que no lo son. Sólo una modificación de la mentalidad y los hábitos, sólo una transformación en los comportamientos y los valores, podrían hacer que aquel escenario contuviera los momentos de la vida cotidiana⁹.

¿Pero cómo resolver la confrontación entre lo coyuntural de esas arquitecturas y lo estructural de la situación donde se inscriben, cómo llevar lo transitorio de su experiencia a lo absoluto de un ambiente?

Precisamente en esta separación se juega el proceso civilizatorio que recorre la década de los cincuenta para terminar por hacerse conciencia plena para la cultura al final de los sesenta y a partir de los ochenta para la arquitectura. Hemos utilizado el término escenario para referirnos a los espacios de estas arquitecturas, queriendo marcar con ello el carácter ficticio que presentan. La distancia que una determinada imagen, servida en este caso por la arquitectura, mantiene respecto a una situación es el artificio sobre el que se juega toda esta historia y, ahora, al final del recorrido debemos de hacernos consciente de ello, pues ya no valen ideologías consoladoras sobre el papel jugado por la arquitectura en este tránsito. Pero quizás por ello, como reacción o complemento, es esta una arquitectura que se afirma en la expresividad, casi táctil, de sus formas, de su estructura, de su mobiliarios, queriendo acercar con ello el habitante a un espacio del que lo sabe distante: la intención didáctica está así asegurada no sólo por el mandato de uso y finalidad rotulado en los planos, sino por las instrucciones de uso insertas en la

propia arquitectura, que mediante el guiño de su materialidad se aproxima a la cultura del habitante: muros de lasca de piedra, soleras de ladrillos en espiga, jardinerías autóctonas, ...

Pero el salto entre el ambiente y el modo de vida es muy grande para colmarse en un instante, será necesario que los procesos sociales puestos en marcha avancen y construyan unas condiciones de producción y consumo que se correspondan con el mundo a los que aquellos escenarios hacen referencia. Si observamos por un instante el cambio que en los procesos sociales de distribución de la información se están produciendo en aquellos momentos en los países europeos veremos como la década de los cincuenta suponen para Italia y Francia, su conversión en sociedades del espectáculo. En España este proceso se vive más tardíamente, pero ya en estos años comienzan a introducirse de manos de las prácticas de un incipiente ocio y una ingenua técnica de comunicación, a través de los deportes, los toros, el turismo y la prensa, los procedimientos de comunicación que están en la base del funcionamiento del modelo de la sociedad de consumo.

Es a esa base social y productiva a la que se refiere la arquitectura cuando plantea esos escenarios, que como la incipiente publicidad o las nuevas técnicas de marketing proyectan hacia un horizonte orgánico futuro, lo que ahora sólo es una tímida apertura. Pero lo que asombra al hacer esta comparación es el alto nivel de instrumentación y control con el que, contrariamente a las otras técnicas de comunicación, se maneja la arquitectura. Tanto en la recepción y comprensión profunda de las referencias externas a la marcha de su propio desarrollo –la cultura arquitectónica norteamericana y los fermentos revisionistas de la modernidad: Van Eyck, Ponti, Rogers,...– como la instrumentación proyectual y tecnológica y, finalmente, la conciencia de que se está proponiendo unas bases antropológicas y culturales nuevas para otro modo de habitar, nos hablan de un proyecto que tiende –a partir de la conciencia de su propio medio– a dar una respuesta ambiental que organice, alternativamente a los códigos de la modernidad ortodoxa, un nuevo ambiente¹⁰.

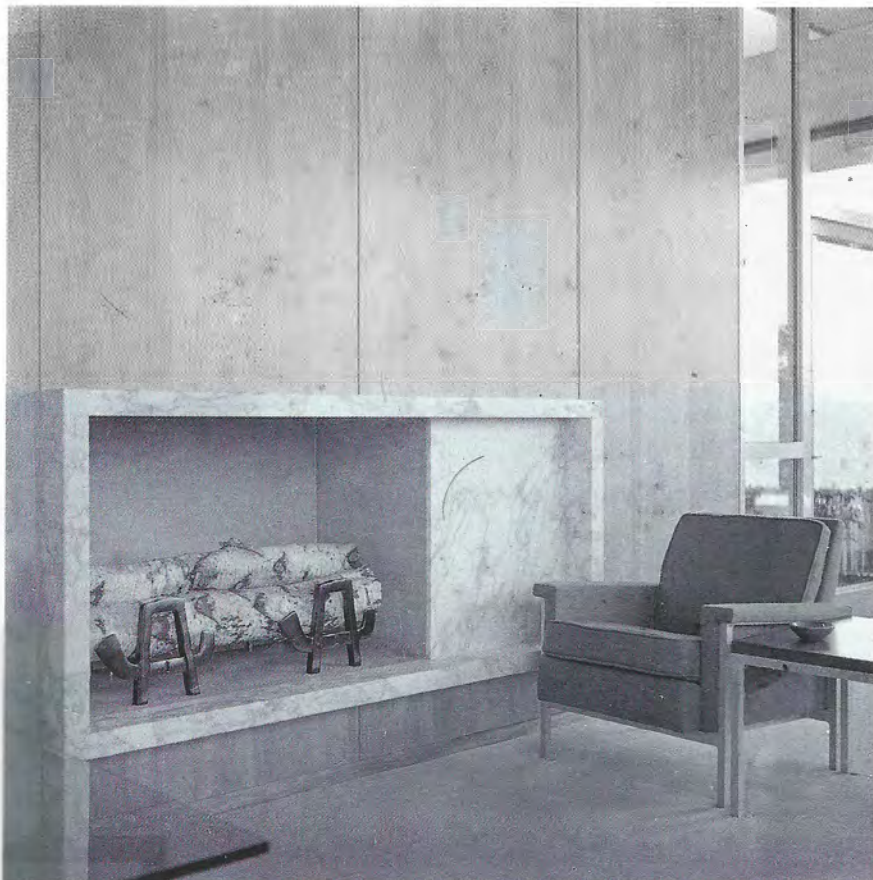
Sólo desde una implicación cierta en ese proyecto se puede explicar la relevancia y oportunidad de una arquitectura planteada por una generación tan joven de arquitectos: éste es su marco de referencia, del cual se alimentan y con el que miden el alcance de sus respuestas, pero también el que asegura –mediante la ilusión que produce– adelantarse a su propio tiempo: una actitud de arrojo necesaria para proyectar lo nuevo. Y a ello, habría que añadir como cierre del círculo que encierra las posibilidades de existencia de cualquier arquitectura, la emergencia de una nueva clientela producida precisamente a partir de las mismas bases sociales y productivas en las que se basa esas propuestas arquitectónicas. Emergencia que encuentra fácil explicación a partir de los cambios coyunturales –económicos y políticos– que se comienzan a dar en esta década. El tránsito de una economía de posguerra a un incipiente consumo, la formación de determinados sectores sociales con un cierto nivel adquisitivo pero con gustos diferentes y, junto a ello, la presencia de la propaganda ligada a la apertura de fronteras, hace que este sector social –como antes ha sucedido en las naciones europeas– encuentre en el sueño norteamericano, en la imagen brillante y arrebatadora de su forma de vida, una directriz hacia la que orientar sus deseos. En la convergencia de estos dos factores se encuentran las posibilidades y proyecciones sobre las que se construye la imagen, a falta de presente, del futuro: los escenarios hacia una sociedad del espectáculo.

Doble simetría

Esta arquitectura, la coyuntura que representa, sirve para establecer respecto a nuestro presente una doble simetría: temporal y espacial, que compromete tanto al pasado –a *la imposible vanguardia*¹¹– como a lo sucedido a partir de los setenta. Las concomitancias, la proximidad que podamos establecer con esa arquitectura se basa precisamente en este mecanismo, por el cual saltamos sobre las propuestas de las décadas posteriores o anteriores, para encontramos con una secuenciación histórica que desafía el hilo de una historiografía excesivamente comprometida con una lectura endógena de su pasado. Este pasaje, lleno de relevancia respecto a la cultura de su época, y que en el caso andaluz pierde rápidamente su impulso inicial, se revela como la clave de un hipotético arco que acoja una lectura diferente de la segunda parte del siglo XX¹². En ese pasaje –que, durante algún tiempo, no se ha querido ver sino como una etapa más de la larga trayectoria, siempre insuficiente en Andalucía, de la arquitectura moderna– se encontraría buena parte de las claves que explican el paso a una cultura de la imagen, paralela y alternativa al mundo cotidiano que –como ha sido revelado– compromete y transforma el propio estatuto disciplinar de la arquitectura.

Y así, la arquitectura doméstica propuesta por Rafael La-Hoz durante esta década supera entonces el estatuto de su contexto para referirse a una problemática que por primera vez se hace presente explícitamente en Andalucía, adelantándose así a la implantación de una cultura de la modernización. Lo que supone que estas obras inauguran una cultura visual, social y espacial, explicitada en la configuración de una funcionalidad doméstica distinta y en una concepción alternativa de *estar en el mundo*.

Por ello, estas piezas no pueden ser meramente entendidas como pertenecientes a un pasado ya lejano y sometidas a un simple proceso reconstructivo. Cuando se ha hecho, siempre alienta en su configuración una apariencia que nos dice que ello es insuficiente, que sus intenciones sobrepasan con mucho las de su autor o su época, mostrándose abiertas a otros significados o a otros horizontes. Esta apariencia significativa encuentra explicación no sólo en los prejuicios de nuestra lectura sino, también, en la propia naturaleza de esas obras, que contienen en sí la superación de una concepción impositiva y única sobre el mundo, a través de un proceso de creación que busca encontrarse con los requerimientos y exigencias de la vida que acoge¹³. Evidentemente, este proceder contiene diversos niveles de compromiso y elaboración que se mueven, dentro de la dialéctica antes apuntada, entre la imposición de una civilización y su consiguiente intención de homogeneización y la riqueza de las culturas locales y su capacidad creativa para mezclarse en una síntesis tan parcial como desconocida. Este proceso siempre se da desde un uso de la imagen como correlato de un ambiente, que proyecta el imaginario del arquitecto más allá de los conocimientos e instrumentos disciplinares, que son utilizados alternativamente a su conveniencia, alcanzando dimensiones desconocidas. Dos ejemplos mostrarían esto que decimos de una manera expresiva, el uso del moderno cálculo de estructura para resolver materialmente una apariencia que viene tecnológicamente resuelta de forma muy distinta en las obras que sirven referencia o la adaptación de la producción artesanal a la elaboración de un código de formas y materiales que le es completamente ajeno; por no hablar de los prestamos figurativos que la pintura o la escultura introducen en la configuración de las obras, recuperando tanto estilemas como ideogramas que terminan por decantar una figuración alternativa al racionalismo funcionalista. La obra a la que nos referimos también es un buen ejemplo de esto último.



Chalet Canals, Córdoba (1955)

En cualquier caso, lo que mostraría los límites de esta investigación es la corta influencia de sus logros en la producción de viviendas colectivas, si exceptuamos algunos ejemplos, como el Edificio de viviendas de la calle Cruz Conde o de la Avenida del Generalísimo, cuya sabia planta en la primera o sus estudiados ambientes en la segunda reciben los beneficios de un gran conocimiento doméstico. El tránsito último de esta investigación: su presencia determinante en la ciudad o el paso a la gran escala, tardará en llegar tanto como el lento y dilatado proceso de modernización.

1. Evidentemente el cambio en el sistema de integración-exclusión se confronta directamente con el definido en el siglo XIX por el "proyecto doméstico". El tránsito entre uno y otro no es tan radical como podría parecer, como han demostrado los análisis de Monique Eleb o Txatxo Sabater.

2. Los tres ejes sobre los que se desarrolla la modernización española serán: la industria, el turismo y la creación de una clase media, que introduce una reestructuración social cuyo alcance todavía no ha sido estudiado para la arquitectura.

3. La constitución del cuerpo como objeto de consumo propio y ajeno, la privatización del mundo y la consiguiente abandono de la esfera pública, serán estrategias centrales para el desarrollo de este proyecto.

4. La recepción social, acrítica y entusiasta, por las clases medias europeas, de una modernidad importada de USA adquiere en el caso de España tintes alternativos, al convertirse su consumo en un mecanismo de aparente igualdad y mejora de las condiciones de vida; recordemos que el racionamiento de posguerra fue levantado en el 52.

5. Véase el volumen colectivo *La arquitectura de los años 50 en Barcelona*, MOPU, Barcelona 1987.

6. Pensemos que la trayectoria del arquitecto que mejor representa este tránsito de la arquitectura española, tránsito que es destacado como significativo para la problemática en la que se encuentra comprometida la arquitectura europea de la época, Coderch, comienza en la década de los sesenta de la mano de Zuazo y tiene en los cincuenta su desarrollo más productivo. En el caso de Rafael La-Hoz nos encontramos con un arquitecto que entra en la década de los cincuenta apenas finalizado su carrera y que en pocos años está haciendo cargo de una problemática proyectual desplazada en el tiempo y el espacio, respecto al contexto donde se produce.

7. Aquí alienta el espíritu de una mitología ajena completamente a la cultura andaluza, cuyo territorio está fuertemente antropizado y recorrido históricamente por dispositivos

de colonización. Sin embargo, al ofrecerse a través de imágenes, su consumo se produce como algo alternativo y, a la vez, próximo.

8. Es en 1960, cuando el filósofo Paul Ricoeur realiza un lúcido análisis de esta situación, en su *Civilización científico-técnica y culturas nacionales*; en el mismo se establece su alcance y las posibles salidas.

9. Y así se manifiesta en esa misma cinematografía, que caracteriza a esos visitantes como personas desahogadas, carentes de prejuicios sociales o culturales pero consciente de las posibilidades que una vida así les puede proporcionar. El cine habría constituido un escenario privilegiado para el encuentro ficticio de la sociedad española con la modernización.

10. El fenómeno se construye a partir de múltiples instancias en el campo del arte, la filosofía, la arquitectura, la literatura o el cine. Ahora podemos ver esa producción como documentos de una época y valorarlo, por tanto, como aportaciones a un proyecto del cual no se era consciente en aquellos momentos: ahora podemos comprenderlos mejor por que podemos relacionarlos uno con otros superando su autonomía. Por ejemplo, leer los escritos de los Smithson nos hace ver las posibilidades que el enfoque de su trabajo abría a una lectura compleja de lo mediambiental.

11. La lectura más complexiva y ambiciosa realizada hasta la fecha de la arquitectura moderna en Andalucía lleva precisamente este título: *La Vanguardia imposible*. Sus autores siguen la huella de quince arquitectos representativo de lo que ha sido ésta, desde el comienzo del siglo. El espacio textual es lugar por tanto de una presencia y una secuencia que a veces es productiva: por cuanto permite establecer hilos conductores que nos llevan de un autor a otro, pero otras produce un efecto de aplanamiento sobre la relevancia de una y otra arquitectura. La introducción de un enfoque más preciso sobre la obra de La-Hoz permite rediseñar la secuencia general a la cual se ajusta cada uno de los autores, permitiéndonos una secuenciación distinta, incluso un debate sobre el alcance del propio término vanguardia.

12. Sus consecuencias, en la coyuntura actual, lo serán no sólo para nuestro pasado sino para una situación en la que la arquitectura andaluza necesita de un debate que incorpore como una de las temáticas fundamentales una aclaración de la relación pasado-presente. Una sugerente lectura, apenas ensayada, la podemos encontrar en el texto de Xavier Costa, "La cultura de la modernización", recogido en *MoMo Andalucía: Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía 1925-1965*. Sevilla 1999. Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transporte, pp. 248-250.

13. Esta arquitectura contiene una doble articulación temporal entre la época de la superación del significado único de la obra y su apertura a un proceso de interpretación que contempla en primer lugar al habitante y la aparición de un estatuto superior al cual terminará por referirse: el de la imagen. Su riqueza, por tanto, viene dada en parte de esa razón fronteriza que la controla y que dilata su estatuto de modernidad en otras condiciones alternativas y, a la vez, de la proyección de un imaginario nuevo con formas viejas. No es extraño que la sintamos tan próxima a nosotros mismos.

Chalet Canals, Córdoba (1955)

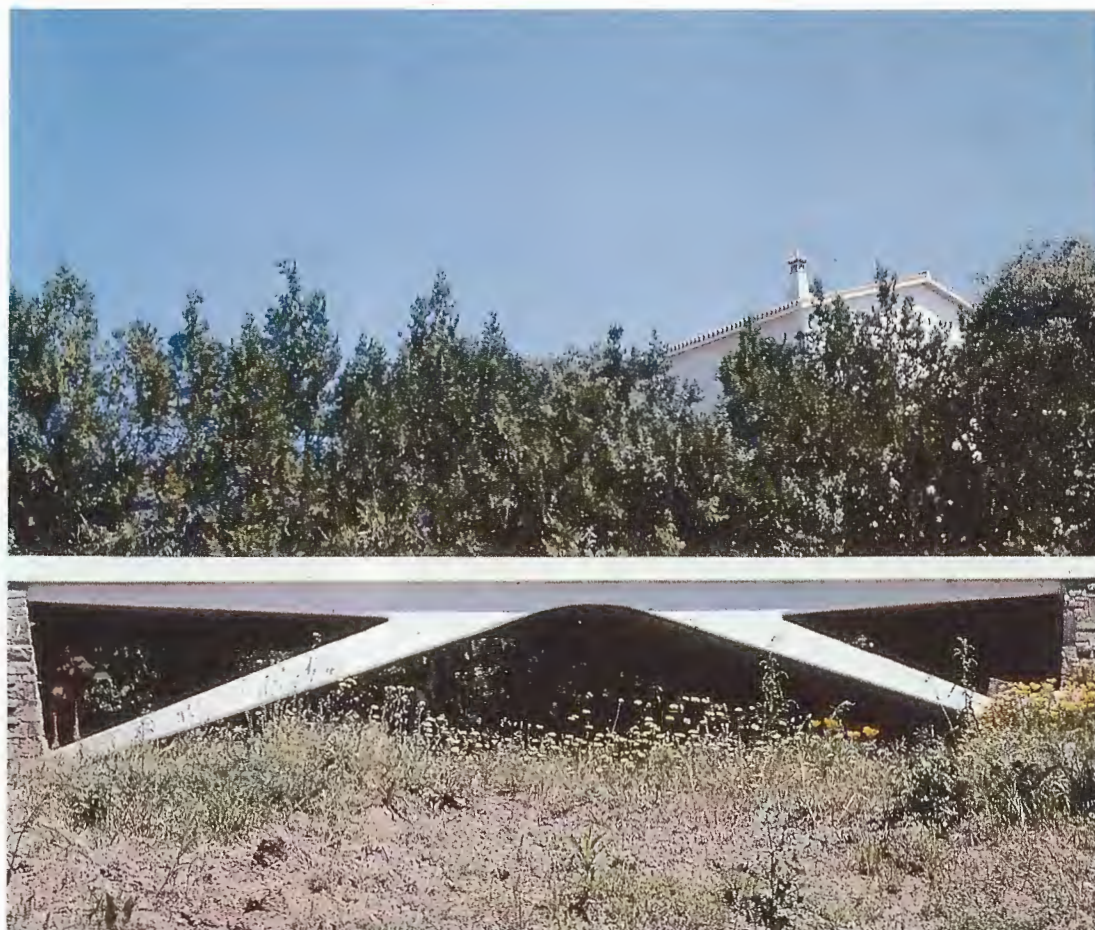


Planta general de la primera propuesta

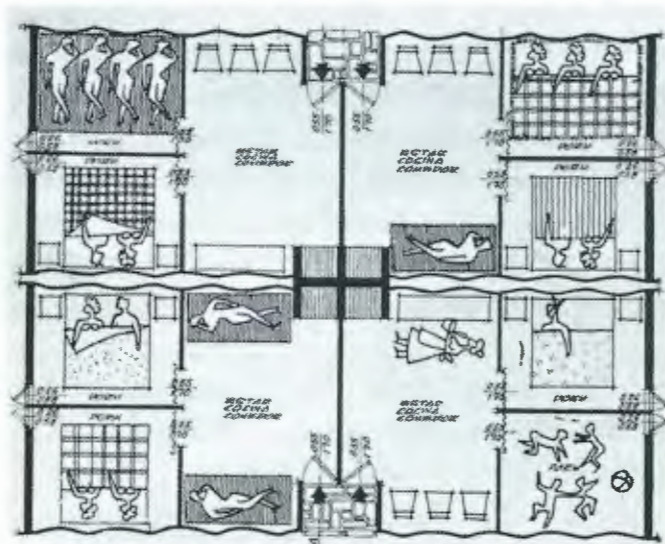




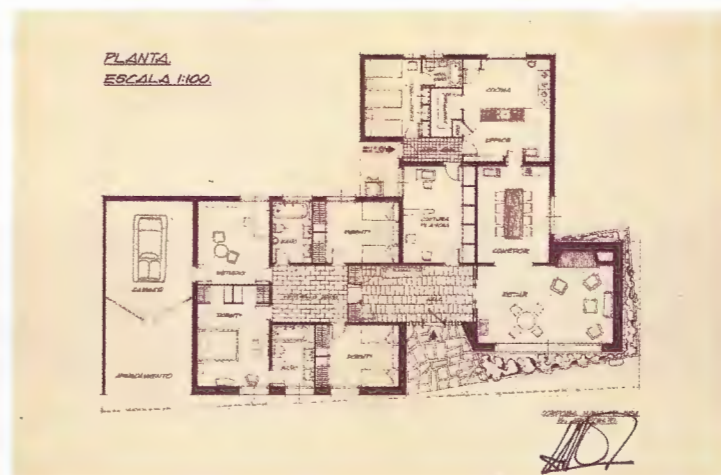




Viviendas prefabricadas (1952)
De La-Hoz y García de Paredes



Casa La Cabaña, Córdoba (1954)



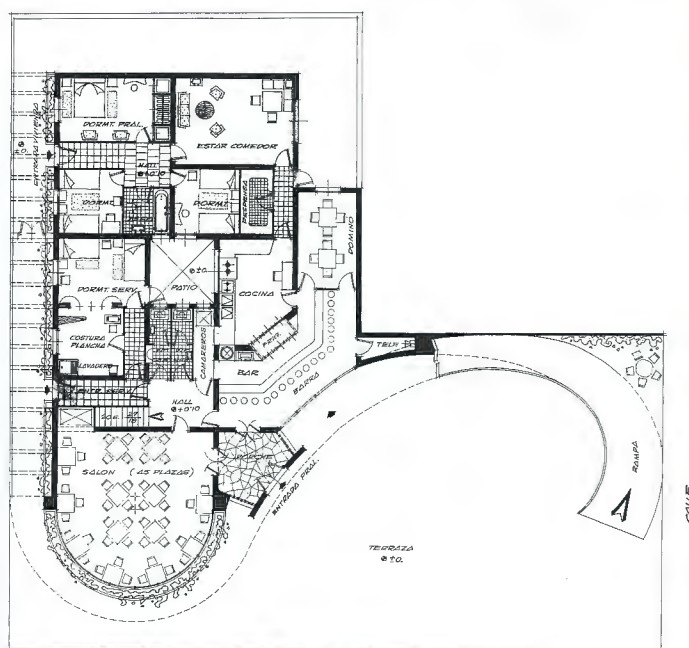
Vivienda c/ Pastores, E. Lucena (1955)
(Completa la manzana con calle Cruz Conde)



Casa La Solera (1954)



PLANTA



CARRERA DEL BRILLANTE



FACHADA PRINCIPAL



FACHADA LATERAL DERECHA

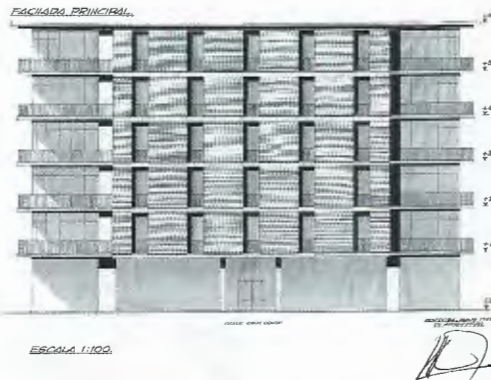
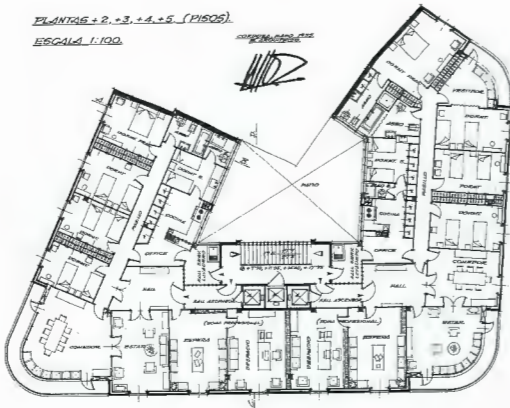


FACHADA LATERAL IZQUIERDA

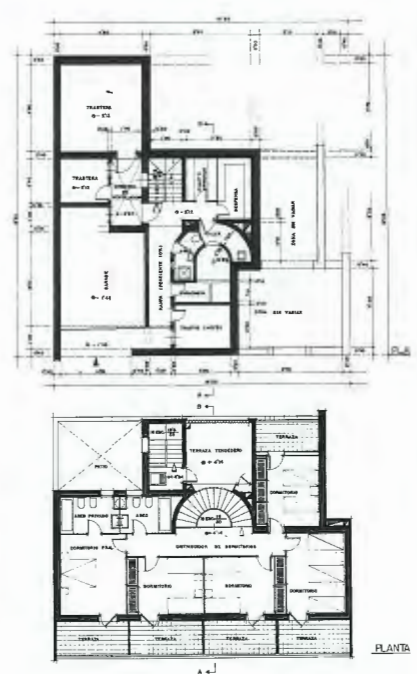
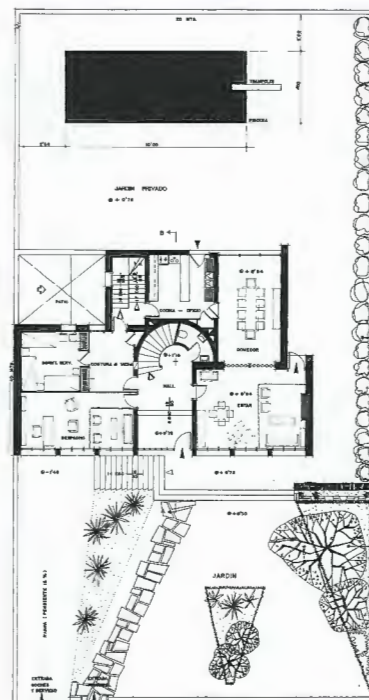
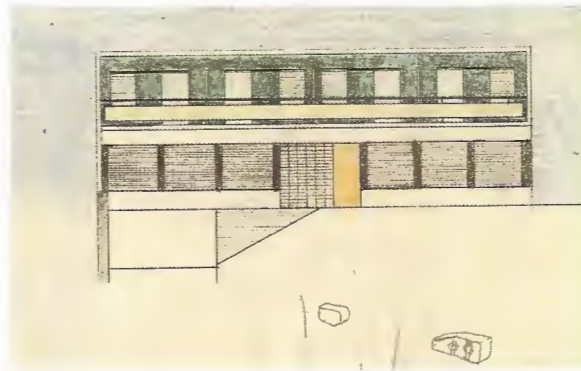
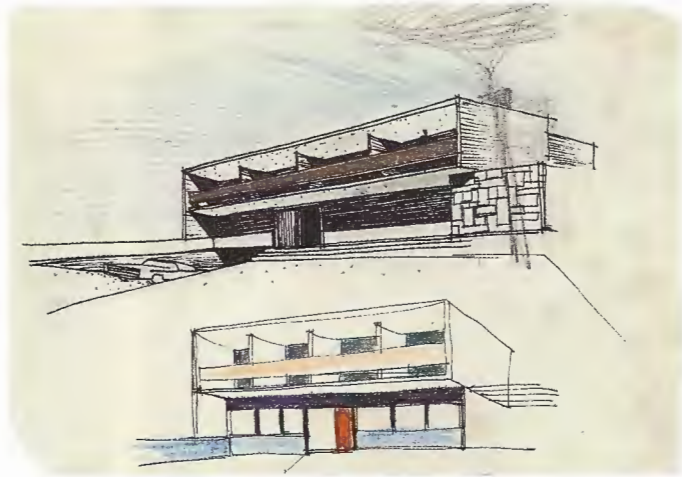
Viviendas Avda. Generalísimo, Córdoba (1956)



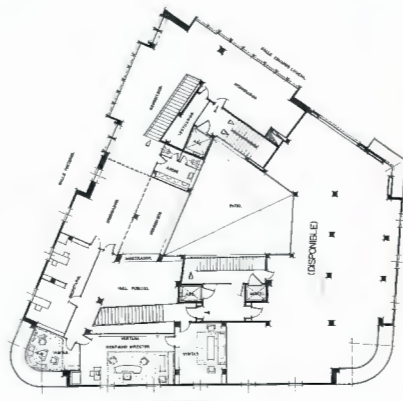
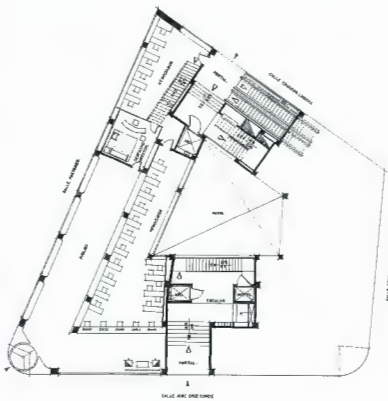
Viviendas en la calle Cruz Conde. Córdoba (1955-58)
(Completa la manzana con calle Pastores)



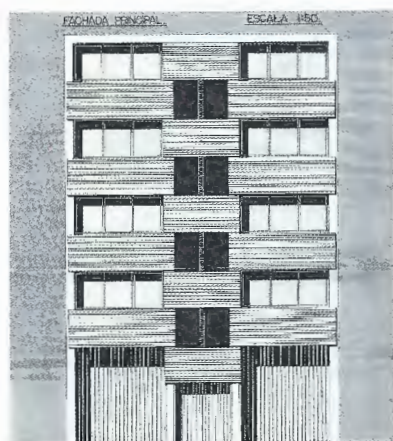
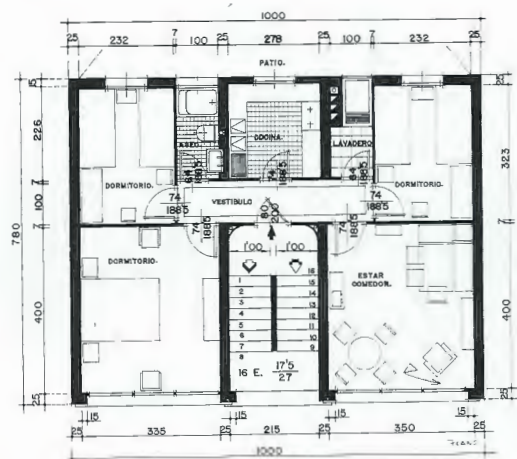
Casa La Barraca, Córdoba (1957)



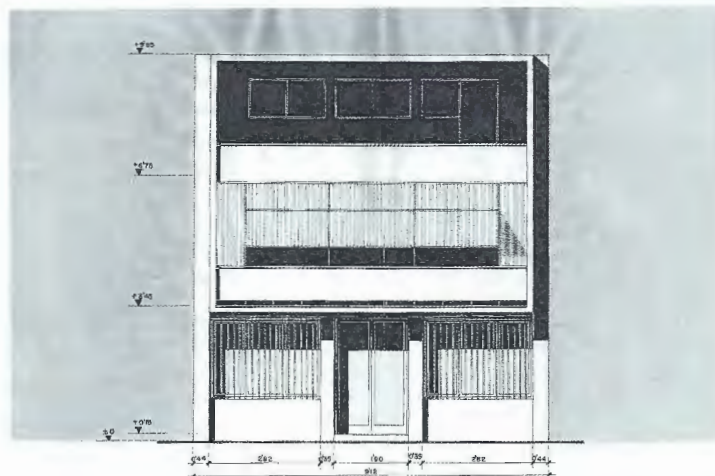
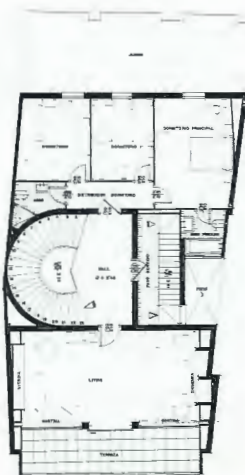
Banco Popular, Córdoba (1956)
c/ Cruz Conde



Edificio de viviendas calle Maestro Priego López, Córdoba (1956)

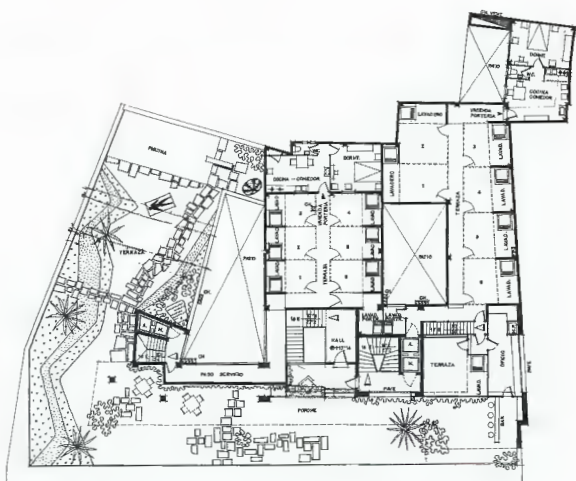
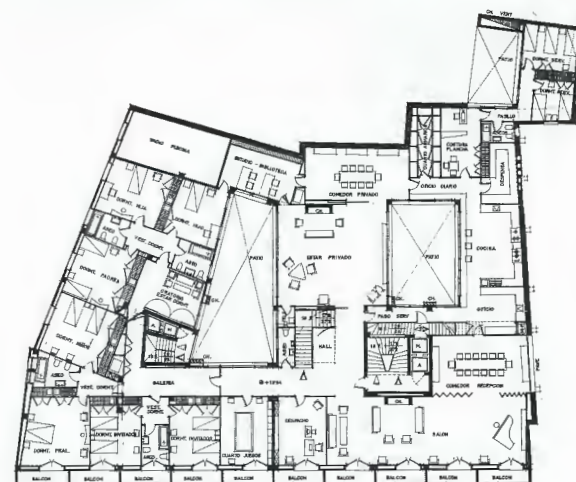
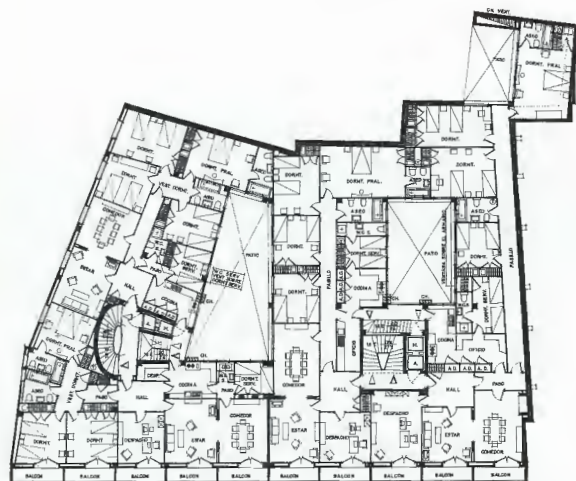


Vivienda de nueva planta en la c/ Héroes de Toledo, 60 Priego de Córdoba (1957)



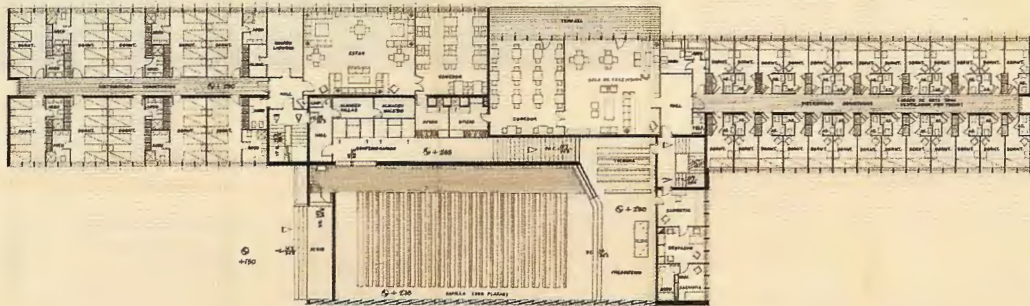
	PROYECTO DE CASA DE NUEVA PLANTA.	FACHADA.
	EMPLAZAMIENTO: "HEROES DE TOLEDO" 60.	
	PROPIETARIO: JUAN PALOMQUE.	
	NOVIEMBRE 1956. ESCALA 1:50. PLANO Nº 4	

Viviendas en la calle Jesús y María, Córdoba (1957)

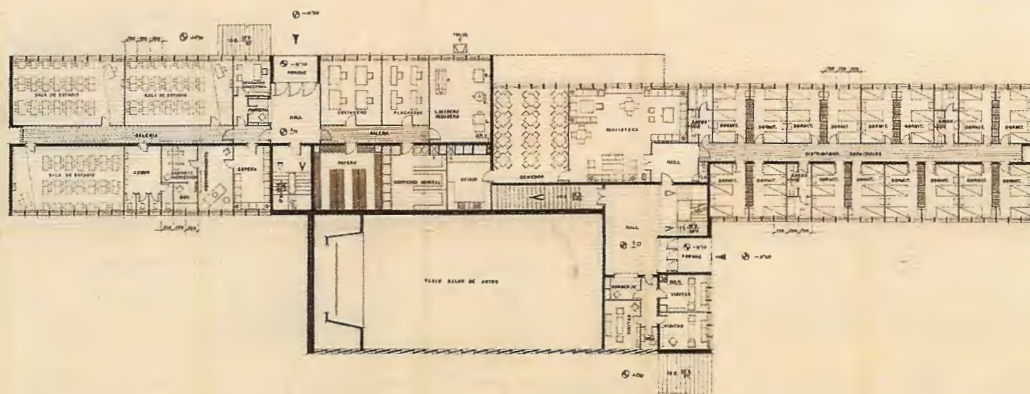


Residencia Hijas de María Inmaculada, Córdoba (1958)

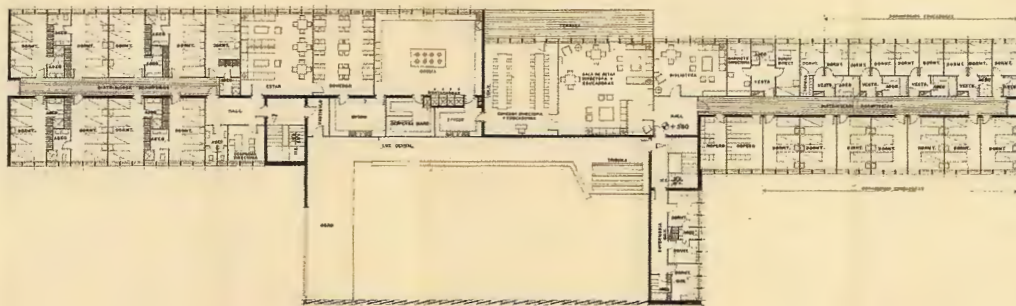




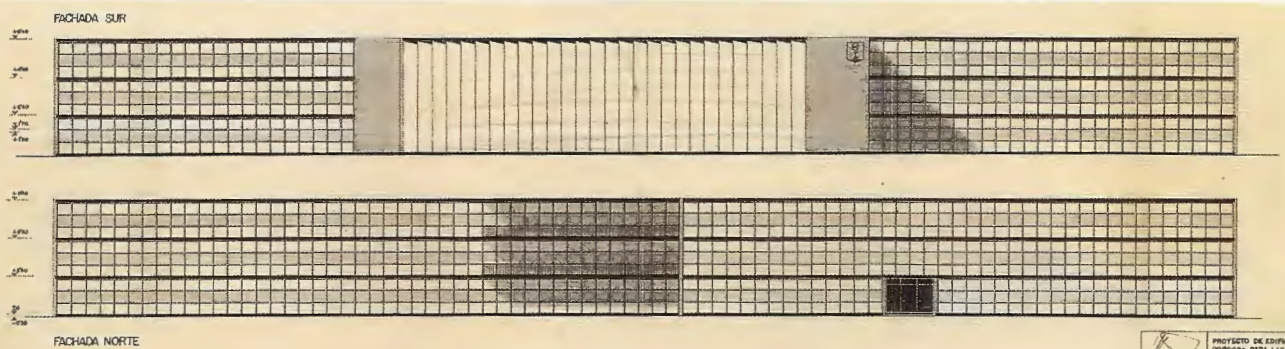
PROYECTO DE EDIFICIO EN
CORDOBA PARA LAS ESCUELAS
DE MARIA INMACULADA
ARQUITECTO - 88 (ESCALA 1/1000) PLANO Nº 1



PROYECTO DE EDIFICIO EN
CORDOBA PARA LAS ESCUELAS
DE MARIA INMACULADA
ARQUITECTO - 88 (ESCALA 1/1000) PLANO Nº 2

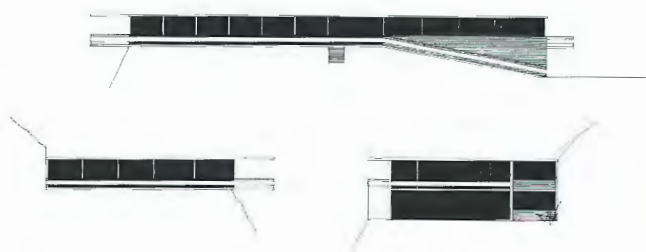
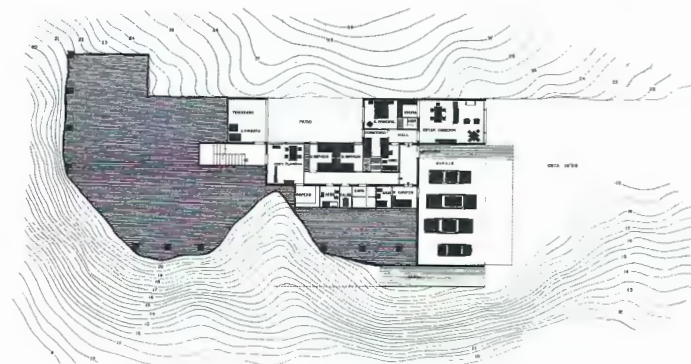
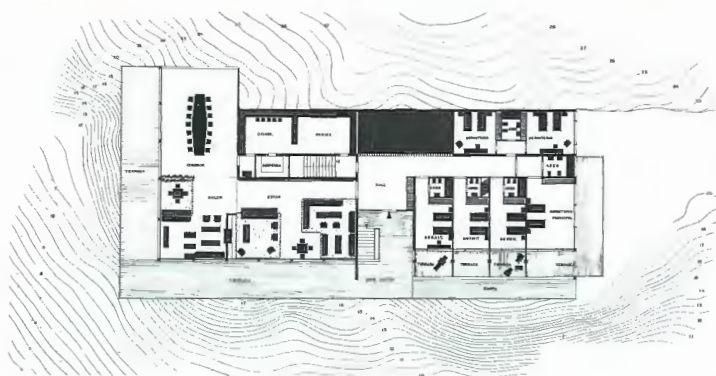


PROYECTO DE EDIFICIO EN
COTACOLA PARA LAS MUJERES
DE MARIA INMACULADA
ARQUITECTO: [Logo] ESCALA: 1:500 PLANO Nº 4

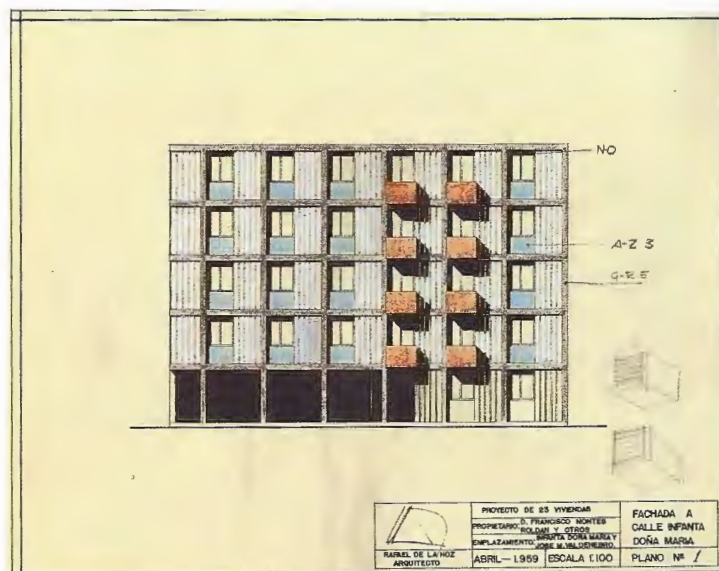


PROYECTO DE EDIFICIO EN
COTACOLA PARA LAS MUJERES
DE MARIA INMACULADA
ARQUITECTO: [Logo] ESCALA: 1:500 PLANO Nº 5

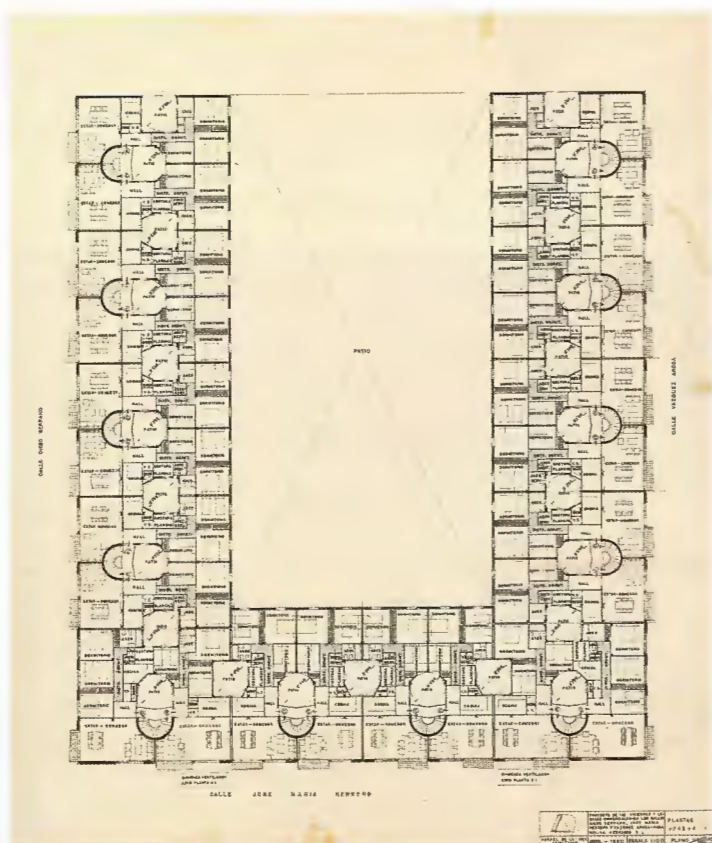
Vivienda F. Martínez, Entrepeñas (1959)



Edificio de viviendas en c/Infanta María Cristina, Córdoba (1959)



116 viviendas y locales comerciales
en c/ Diego Serrano, Córdoba (1960)

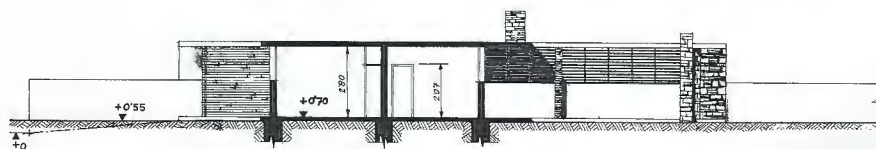
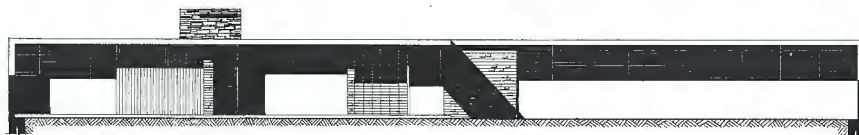
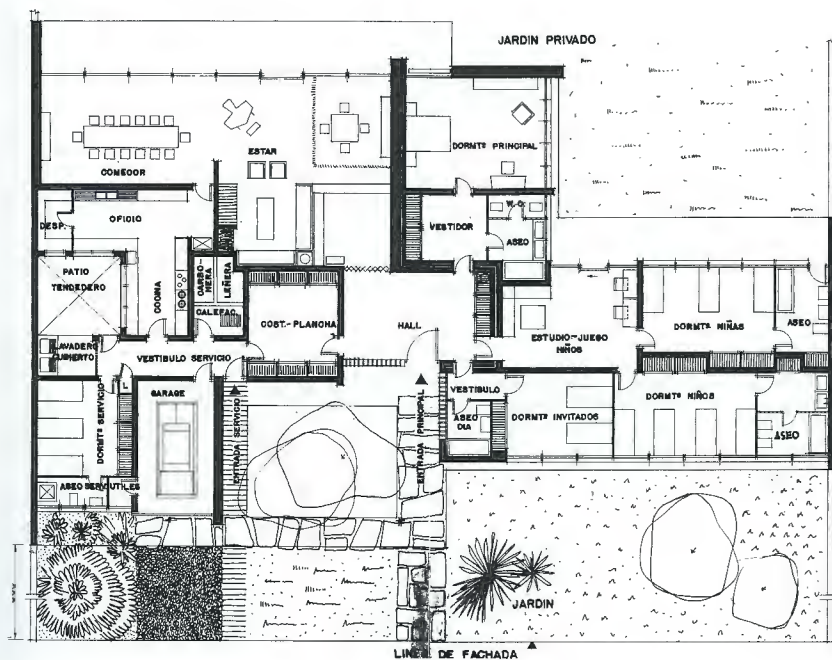


Chalet Nü Norge (1961)

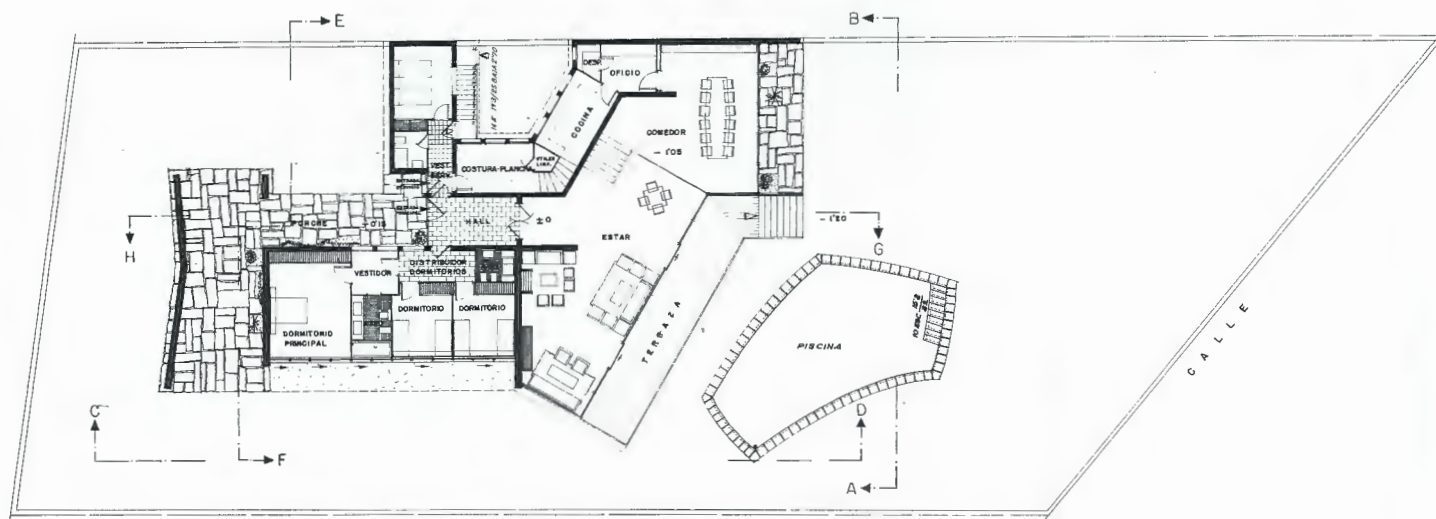


Casa Pericet, Córdoba (1958)





Casa Añón, Córdoba (1961)



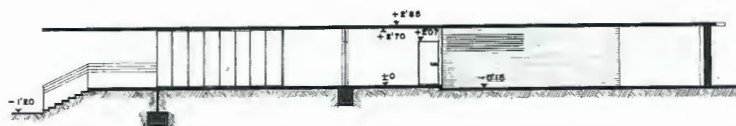
FACHADA PRINCIPAL. A-B



FACHADA LATERAL IZQUIERDA. C-D



FACHADA POSTERIOR. E-F



SECCION LONGITUDINAL. G-H







Nave Ford y oficinas Ebro, Córdoba (1961)

Francisco Daroca

Rafael de La-Hoz y la década prodigiosa

De la funcionalidad intuitiva a la razón tecnológica

Finales de la década de los 50, comienzos de los 60. Con cierto paralelismo al desarrollo socioeconómico del país se desenvuelve la arquitectura de los jóvenes autores, entre los que se encuentra Rafael de La-Hoz Arderius, que ya estaban apostando decididamente por aclarar a los buenos entendedores que bastaban las pocas palabras de un discurso racional y sereno, intuitivo y moderno para la adecuación coherente del hábitat a los modos que los nuevos tiempos exigían. Es más, obviando los recursos forzados de la ornamentación superflua y gratuita, y buscando el empleo de los materiales de nueva factura, sin olvidar los autóctonos, se pretendía encontrar alternativas adecuadas a la economización de la construcción.

La escuálida situación sociopolítica española habría de configurarse como rémora para la incorporación de la industria necesaria que manufacturase los nuevos materiales que exigían las innovadoras propuestas arquitectónicas. Pero lo más audaz de aquellas generaciones profesionales resultó ser la habilidad para la utilización de los recursos más elementales que hicieran posible su doctrina. O más aún, la obligada negación de aquellos productos más elaborados multiplicó la imaginación de los diseños que por más pobres no eran menos dignos.

La ilusión tecnocrática que se originó tras el convenio con EE.UU. y la incorporación de España a la ONU, así como su traducción literal en la política de los gobiernos de entonces, tuvo un reflejo especular en las actitudes productivas que, aún muy lejos de las capacidades del entorno europeo, acabaría desembocando en una época desarrollista que nombraría a los años 60 como la década prodigiosa. Rafael de La-Hoz y su arquitectura, como no podría ser de otro modo, caminan por estos riles, aunque siempre subidos con sus compañeros de grupo generacional a la locomotora de la vanguardia. Y la preocupación social sería una de las claves de esa reciente generación de pensamiento.

Aunque la casa, como célula elemental de comportamiento humano, puede entenderse como el mejor representante arquitectónico de cada momento histórico, son precisamente el equipamiento y la industria los de los productos, si no exclusivos del siglo XX, sí valedores y representantes de algunos de los logros que la sociedad moderna había soñado como meta de perfeccionamiento.

Precisamente, sería durante los últimos años de la década de los 50 y los primeros de los 60 que tuvo la oportunidad, bien aprovechada, de recibir el todavía muy joven arquitecto los encargos de unos equipamientos que resultarían definitivos para el entendimiento de la evolución de su arquitectura. Además de otros trabajos, cabe destacarse entre los primeros el Convento de las Salesas y el Colegio de las Tere-
sianas, y entre los segundos la Nave Ford y la Fábrica de Cervezas El

Águila. Dos instituciones religiosas y dos entidades fabriles. La incorporación a la modernidad a través de la fe en la serenidad o en la productividad.

El Convento de Las Salesas

La tópica consideración de que una de las normas de la arquitectura del Movimiento Moderno es negar la experiencia histórica como valor o dato de partida encuentra en La-Hoz, al menos, a un rebelde de las reglas, pues su sentido de la abstracción lo que hace realmente es formalizar, en la dirección del progreso y con el lenguaje de su momento histórico, lo que la cultura le ha ido enseñando en la intervención del paisaje y en las organizaciones de los usos.

El Monasterio "Turrís Ebúrnea" o Convento de Las Salesas de Córdoba resulta un caso ejemplar de cómo debe de intuirse la ocupación de un lugar del territorio o de cómo las referencias funcionales y urbanas cordobesas pueden reinterpretarse desde la perspectiva de quien es coherente con su tiempo.

En Córdoba, la transición paisajística entre la sierra y la ciudad, la que habita la vega norte del río Guadalquivir, se resuelve con una ocupación discreta del suelo mediante casas con jardín, referencia recordatoria de las antiguas almunias islámicas, que se entretajan envolviendo los oteros o altozanos que la falda serrana propicia a modo de faraláes. Cerros donde se asientan aquellas arquitecturas que se presumen con capacidad de aportar enriquecimiento al paisaje con su apostura o su significado. Tradición histórica recordada por los casos de Medina-Azahara, de la Arruzafa, de la Albaida, de la Alamiyá, de la Aduana, de Santo Domingo...; faros y vigías de una ciudad discreta cuya adaptación a la orografía siempre quiso estar jalonada y apuntalada por su equipamiento.

El equipamiento era la oportunidad adecuada que necesitaba La-Hoz para demostrar sus postulados en la arquitectura del Movimiento Moderno, aunque no significaba ninguna asignatura pendiente, ya que contaba La-Hoz con el precedente, compartido con García de Paredes, no solo de la famosa Cámara de Comercio cordobesa, sino de la puesta en pie del Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino ("Colegio Aquinas" en el argot popular) en Madrid, que además de residencia de estudiantes habría de albergar a una institución monacal (convento de los dominicos).

Precisamente, la positiva actitud de esta orden religiosa con respecto a la arquitectura del movimiento moderno le llevaría a numerosas producciones por toda España, diseñadas por una colección de jóvenes arquitectos que ya comenzaban a distinguirse por su buena factura. Actitud que sería imitada inmediatamente por otras instituciones religiosas que



Convento Las Salesas, Córdoba (1959)

también descubrieron coherencias en los nuevos espacios arquitectónicos con los nuevos modos litúrgicos o docentes y, por lo tanto, confiaban en sus resultados. En Córdoba, esta senda sería recorrida por numerosas congregaciones para sus sedes conventuales o docentes como las Salesas, las Teresianas, los Jesuitas, el Opus Dei, los Carmelitas, etc.

Los monasterios y conventos de clausura son complejos habitables con características específicas que derivan principalmente de los estatutos y reglas de convivencia monacal, cuyas normas y comportamiento han trascendido a lo largo de la historia de manera más inamovible que la mayoría de los demás modos de hábitat humano, excepción hecha de los escasos gestos derivados de algún cambio conciliar vaticano. Pero algunas órdenes religiosas, conscientes del paralelo progreso de los bienestares sociales y adelantos constructivos, supieron optar por unas formas que, lejos de entorpecer sus invariantes conventuales, podrían, a buen seguro, desarrollar de modo enriquecido lo que durante siglos había servido como esquema orgánico de su "modus vivendi".

En el caso del madrileño colegio mayor dominico, al igual que eran dos las funciones principales (colegio mayor y convento), habrían de ser también dos las direcciones de las axialidades de los sistemas de coordenadas elegidos. Giradas casi a escuadra, establecían las direcciones estructurales de un sistema espacial cuya relación con el paisaje velazqueño circundante se alternaba en dos sentidos en principio diferenciados: aquel que de manera visual, como lo haría una cámara fotográfica, liga la naturaleza con el interior habitado; y el otro que, además de la cualificación señalada, añade la aprehensión e incorporación del entorno natural.

En las Salesas de Córdoba, solo convento, simplifica La-Hoz la geometría matriz y resuelve en un solo sistema de abscisas y ordenadas las líneas que habrán de definir la estructura, la albañilería y la especialidad del complejo monástico. Una serie de rectángulos de colocación o composición aparentemente casual regula la ordenación de esta loma cuya posición abarca en abanico visual desde la ciudad hasta la sierra, desde el sur hasta el noroeste, y que se deja ver desde varios puntos del entorno paisajístico.

La posición de otero abarrancado hacia el oeste resulta encrucijada oportuna para que el autor acerque el edificio a la cornisa, consiguiendo al menos dos efectos buscados: participar decididamente del paisaje, y obtener frontera de imposible acceso físico a un claustro que va añadir la peculiaridad de desmaterializarse en uno de sus lados, el que mira a poniente y divisa el paisaje más atractivo y relajante para la vida de silencio.

Los conventos de clausura han necesitado dotarse de un oasis interior acaparando cielo, luz, agua y vegetación a través de un patio cercado de galerías que etimológicamente está relacionado con el encierro del hábitat y que ha derivado en sustantivo de otras funciones de algún modo relacionadas con él —como retiro o reunión—: es ese el claustro, que en el caso que nos ocupa, además de relacionar al cielo con la tierra en un acuerdo vertical, logra una tensión añadida de carácter horizontal que, además de colocar a la vida monacal en la disposición de relación enriquecida con el paisaje ya comentada, es capaz de añadirle la entonación de humildad que la congregación persigue. Virtud que repetirá sus efectos, a veces contrastados con la de grandeza, en otros lugares del monasterio.

Si recordamos la producción anterior de Rafael de La-Hoz encontraremos que en un principio se decanta interesado en la recuperación de los valores conceptuales del primer racionalismo, sobre todo en lo referente a la recuperación de la función como motor de la forma y, consecuentemente, aparecerá la forma dotada de belleza por el simple hecho de su natural génesis. Pero ello no implica necesariamente una actitud geométrica preconcebida, sino que el margen de intuición que la funcionalidad otorga va a decantarse en líneas que en principio son más orgánicas y fluidas, como un croquis, con todas las inflexiones y curvaturas que resultaran necesarias. Pero significativamente, hacia el final de su primera década productiva, esto es, a finales de los 50, comienza a establecer un más cuidado control de los trazados o, mejor dicho, una decantación más decidida por la geometría ortogonal sin concesiones a otras direcciones espaciales que las que puedan quedar enmarcadas en los ejes cartesianos. No necesariamente, como confirma la excepción de la helicoide del Palacio de Congresos de Torremolinos otra década más adelante, pero puede decirse que será una actitud recurrente en su futuro profesional. Ello cabría interpretarse como un posicionamiento más radical de defensa de lo racional como método adecuado al acercamiento de la búsqueda de la belleza, ésta a su vez como consecuente de la forma, la que, cerrando el ciclo, es resultante de la función adecuadamente imbricada y organizada.

Funcionalismo racional donde tienen cabida lenguajes eternos como relaciones, escalas, jerarquías espaciales, aperturas, oclusiones, tensiones, serenidades, etc.

Y al tiempo que el rectángulo aparece como definidor espacial, comienza el joven La-Hoz a preocuparse por la magia escondida en las relaciones métricas y en las proporciones de las figuras geométricas, especialmente las de lados ortogonales. Y Córdoba aparece como un contenedor críptico de valores históricos relativos a lo áureo y a lo "divinamente" armónico. Acabaría editando un interesante trabajo de investigación: *La Proporción Cordobesa*.

No es casual que en las Salesas estén relacionados proporcionalmente los anchos del claustro, de las celdas y de la iglesia. O que el patio y el claustro formen un cuadrado perfecto en la planta baja al desaparecer el lado de poniente. O que si consideramos el patio englobando al claustro forme un rectángulo de proporciones armónicas. Y que a su vez, los caminos y la jardinería de ese espacio abierto central refuerzan las geometrías del cuadrado y de los rectángulos equilibradamente relacionados.

Pero otras lecturas pueden entresacarse de este monasterio que se mantiene tan vigente como el primer día. Por ejemplo, adopciones lingüísticas retomadas de ejemplos históricos de la arquitectura cordobesa. Uno de los lugares más significados del paisaje urbano de esa ciudad, quizás universalmente conocido, lo constituye la Plaza de Capuchinos, enmarcada por el nítido blanco de los conventos del Hospital de San Jacinto (o de Los Dolores) y del que le da nombre. En la limpia rectangularidad de escala casi doméstica de la plazuela, compás urbano de ambos conventos, solo emerge el famoso Cristo de los Faroles. Por lo que cobra especial significación el lenguaje minimalista de la fachada de la iglesia de los Capuchinos, que aparece frontal al viandante mientras forma rincón con un lienzo tapial, sino que la enmarca perpendicularmente por uno de sus lados mientras que el otro deja fugar la perspectiva por una calleja hacia la continuidad del paisaje urbano.

La propia fachada es un plano que recorta el perfil estructural o gálibo de la iglesia, perforado por el oscuro de la portada que se sitúa a los pies del templo.

Pues semejante disposición ha de encontrarse en las Salesas, donde la iglesia aparece con su fachada de modo frontal a la llegada, quedando enmarcada en uno de sus laterales por la incidencia perpendicular del cerramiento del convento, originándose un abstracto compás de entrada conventual; el otro extremo se fuga, entre la iglesia y una hilera de eucaliptos, hacia el paisaje, el mismo que goza la congregación desde la clausura del patio. La diferencia de alturas, es decir de escalas, entre la iglesia, lugar más importante y significado de un convento, y el propio recinto monacal queda patente en Capuchinos, como en cualquier otro monasterio, por la duplicidad de tamaño vertical de sus volúmenes o su cerramiento. La sutil traducción que hará el arquitecto en las Salesas se reflejará en la unicidad de tratamiento vertical de la iglesia frente al contraste que ofrece el resto del edificio, al que descompone en dos órdenes de altura correspondientes a dos plantas, donde solo aparece enjabelgada la de arriba, quedando la baja absorbida visualmente por el entorno, al mimetizarse el colorido con los pardos de la sierra cordobesa.

El sentido de empaque que alcanza, aún en las fórmulas más sencillas, las portadas de los equipamientos, más específicamente la simbología de las portadas eclesásticas, se expresa aquí con un sentido de la abstracción que logra la elegante inmaterialidad del muro hastial de los pies de la iglesia. Pero la portada queda dimensionada con proporciones horizontales, achatándose para recordar al peregrino o feligrés la virtud de la humildad. Tras cruzar el atrio, situado bajo el coro, la especialidad se alza duplicándose para mostrar la grandeza de la casa de Dios.

El recato en la relación de apertura y ejes visual de conexión con el exterior de las celdas conventuales llega a adoptar soluciones verdaderamente escuetas en las clausuras religiosas, pudiéndose encontrar ejemplos de ventanas con celosías, con cancelos dirigidos al cielo, o enmarcadas de modo que su dintel quede por debajo de la altura de la vista de una persona puesta de pie. Su intención no es otra que apartar de las distracciones inmediatas y mundanas, o la posibilidad de relacionarse solamente con la pureza del paisaje.

Esta sutileza funcional fue aprehendida por La-Hoz de modo tan delicado que pretende darle el mismo sentido tradicional pero mejorándola con talante aperturista relacionando visualmente la celda con el paisaje serrano y distante. La manera de conseguirlo será mediante la superposición de dos planos paralelos de fachada; el primero contiene el cerramiento, la ventana y su reja, el segundo vuela hacia el exterior y se fragmenta en paños verticales de modo que cada ventana queda enmarcada y protegida y tensionando la relación visual entre interior y exterior.

Tal estrategia procura un valor añadido al edificio: un ritmo de cadencia continua y acompasada como resulta adecuado a las composiciones contemporáneas. La tersura del paralelepípedo como "leit-motiv" aparece contrapunteada por el citado compás que, contemplado en la cercanía y en escorzo, ofrece la sensación de contar con un remate almenado. El nítido contraste que en Andalucía ofrecen el azul intenso del cielo y la albina cal se brinda aquí con una sugerente vibración.



Colegio Las Teresianas, Córdoba (1959-69)

Si bien es cierto que las bondades de este baluarte solo pueden gozarse en plenitud las propias monjas de la congregación (su acceso queda rigurosamente vedado al seglar, excepción hecha de la iglesia, como suele ser normal en toda clausura), afortunadamente su proyecto queda documentado para enseñanza de los interesados. Además de la posible percepción exterior del enclave y edificio, su entendimiento queda mejor justificado con el conocimiento de sus secciones verticales. Atirantada la horizontalidad en la cubierta, es su contacto con el terreno el que aprovecha su orografía para incrementar una planta hacia abajo donde el declive demanda basamento.

Más interesante aún resulta la particular manera, ya comentada, de enfatizarse la singularidad de la iglesia, no mediante la emergencia de su volumetría, sino la doble altura interior que queda reflejada en el exterior por el tratamiento continuo en vertical de los planos de fachada.

Sin embargo, en el lado del claustro opuesto a la iglesia desaparece el volumen de planta alta correspondiente al ancho de la galería, con lo que se le dota a la comunidad de una estancia al aire libre ligada a la sala de labores y volcada al patio orientándose al sur. Su posición asegura un remanso soleado para el invierno y los momentos tibios de la primavera y el otoño, dejándole el verano una cómoda terraza nocturna. En la dirección perpendicular, la eliminación de la masa construida en el lateral claustral de planta baja que mira a poniente, intensifica la mística monacal al ligar el interior conventual con el rico paisaje de la sierra.

La materialización del edificio, como corresponde a la situación económica ya reseñada y a la habilidad proyectual, se realiza con medios escasos pero sabiamente dispuestos: ladrillo visto y rejas metálicas a modo de celosías es la imagen que ofrece el edificio; el ladrillo se encala en la planta de arriba y en la iglesia, la(s) planta(s) baja(s) se le deja el color pardo contundiéndose su frontera con el territorio serrano: la lectura de paralelepípedos y proporciones queda clara.

La nobleza de la portada de la iglesia se resalta no solo con su tamaño y posición, sino con el tratamiento de relieves de Rafael Orti Meléndez-Valdés. La puerta del convento queda, más prudente, en el lateral.

El Colegio de las Teresianas

Arne Jacobsen era un arquitecto danés que estaba causando, como muchos otros europeos contemporáneos, verdadero "furor" entre los jóvenes profesionales españoles por su claridad racional de conceptos, la limpieza de sus propuestas y la economía de medios, trípode esencial en el discurso de lo que defendía esa generación de los 50 en España. Entre numerosas obras ejemplares, ensayó con éxito a partir de 1951 un modelo de colegio o centro docente basado en una trama reticular, levantando entre esa fecha y 1958 dos de ellos en la ciudad de Copenhague y otro más en Hamburgo. Su estructura organizativa se basaba en una malla ortogonal donde la trama eran las aulas o unidades docentes y la urdimbre las circulaciones. La luz de malla quedaba para los patios, ya fueran como soporte de actividad o como relación con el exterior.

Si estos modelos fueron inspiración o no para La-Hoz es una incógnita, pero parece claro que su afán investigador y el dominio de conocimiento de lo que se cocinaba en el ambiente europeo podrían ratificar esa hipótesis, pero lo verdaderamente seguro era que los distintos caminos de semejante generación discurrían en paralelo y las investigaciones conducían a las mismas metas.

En el caso del "Colegio Bética" de las Teresianas —esta institución le encargó otro colegio en Alicante— el enriquecimiento de la propuesta es evidente. La complicación orográfica del terreno, las condiciones del entorno, las consideraciones climáticas y la economía de medios iban a suponer un esfuerzo retador para el autor, que conseguiría dotarlo de nuevas claves para redefinirlo como solución "ex-novo" para la tipología docente.

El colegio se sitúa en una vertiente o ladera de la sierra que desciende hacia el sureste, quedando flanqueado en su lateral oriental por el barranco del cauce de uno de los arroyos de correntío que les son propios a la sierra cordobesa. Su parcela, entre dehesa y monte bajo, queda adyacente a un barrio residencial de casas unifamiliares aisladas o chalets. La trama urbana contigua se basa en un trazado reticular de calles pequeñas, varias de ellas en fondo de saco contra la tapia del propio colegio, que alinean manzanas de escaso tamaño (algunas con un par de parcelas únicamente, incluso con una). El microclima de la

falda serrana cordobesa que mira al sur consigue mejores condiciones que la ciudad, al contar con un soleamiento templado en invierno y tonos más frescos de brisas al acercarse el estío. Al tiempo, el encargo se acompañaba de la solicitud del mayor ahorro posible.

La absoluta vigencia y correctísimo funcionamiento actual de este equipamiento que se construye en 1959 testimonien el acierto proyectual del autor que en su momento se arriesgó con unas soluciones, no solo conceptuales sino constructivas, que resultaron admirables para la sociedad de entonces y ejemplares para el gremio. Con una estructura organizativa en retícula, haciendo en cierto modo una asimilación especular de la trama urbana adyacente, al colegio se accede por el extremo del fondo de saco de la calle que incide a la parcela en la cota más alta. Presenta una abstracta portada que hace las veces de zaguán al ofrecer un espacio cubierto y una cancela que permeabiliza la visión hacia el jardín, de manera parecida a como nos tiene acostumbrados el paisaje urbano histórico cordobés, donde las calles se prolongan visfálmente hacia los patios a través de los zaguanes.

Una vez atravesado dicho atrio es necesario girar 90°, costumbre islámica enraizada en el lugar, hacia la derecha, apareciendo el edificio más abajo, de manera que por encima de su cubierta podemos contemplar todo el paisaje que vislumbra hasta la campiña del lado sur del Guadalquivir. Una galería atravesada al sentido de llegada, esto es, colocada en una línea de cota horizontal en dirección este-oeste, va a recibimos con la altura libre de los dinteles de las puertas. Con un significado contrario a la suntuosidad de los pórticos de la grandilocuencia oficialista, esta "logia" de escala doméstica quiere —y consigue— hacerse amable y receptiva para el escolar, auténtico sujeto de la edificación docente. Ya desde aquí se viene anunciando la concepción abierta de la edificación, continuamente en contacto con la naturaleza, no ya solo como relación visual, sino sensorial porque el clima afortunadamente así lo facilita.

Desde este corredor y en estructura de peine arrancan las columnas vertebrales del centro, conocidas en el argot colegial como "espinas", que descendiendo con el terreno van dando servicio a las distintas dependencias y aulas. En rampa suave —se hacen horizontales en las contactos de las puertas— se precipitan en escaleras en los tramos finales, consiguiendo así la posibilidad de que la cubierta de un tramo sirva de terraza de estancia o juegos del tramo anterior.

Estas espinas van cosiendo transversalmente bandas alternas de edificación de una o dos unidades y de patios que se colocan en paralelo a la galería de entrada. Así cada aula se abre según ventana corrida en todo su frente delantero a patio-jardín, pareciendo adueñarse de ese rincón de paraíso de manera individualizada; la siguiente unidad edificada muestra su trasdós de manera murada, pues es en ese lateral donde se ubica la banda de servicios (vestíbulo, ropero, aseos y almacenamiento). Las funciones de esta banda permiten dotarla de escasa altura, lo que posibilita, dada la inclinación de la cubierta del aula, abrir huecos por encima de ella, asegurándose las ventilaciones e iluminaciones cruzadas.

El complejo, al concebirse con una sola planta que se adapta en su sección al perfil del terreno, lleva la cubierta en cierto sentido paralela a él en su inclinación, pero escalonándose en cada encuentro con las bandas. El final del descenso se precipita facilitando una cierta duplicidad

escalonada de las alturas. Algo así como si la construcción acompañara al suelo de modo parecido a como lo hiciera una ola que acabase rompiendo.

La sencillez de la construcción y la humildad de los materiales añaden una cualificación especial a este centro docente pues su lenguaje abierto y de modernidad se engrandece con la habilidad de la economía de recursos. Muros de carga de ladrillo visto sostienen una estructura semiforjada de viguetas altoportantes en las que apoyan paneles "sandwich" con cubierta ondulada de fibrocemento. Ventanales de carpintería metálica corredera con persianas "gradulux", puertas de madera lisa o de melamina abatibles enmarcadas en acero, jardineras ejecutadas con viguetas de hormigón, son algunas de las maneras con que el arquitecto resolvió las necesidades perentorias y mínimas de este equipamiento. Cada aula está dotada de una pizarra de vidrio, mitad negra, mitad verde, a lo largo de todo un lateral. La colocación de los elementos sanitarios, de las perchas, de los mecanismos y de otros accesorios demuestran la preocupación y sensibilidad del autor con respecto al usuario.

La Nave Ford

La incursión de Rafael de La-Hoz en el equipamiento industrial coincide con la llegada al estudio del joven arquitecto Gerardo Olivares James. Iniciándose la década de los 60, de manera simultánea a como lo haría la vanguardia del país y algo precursoramente al resto de la sociedad, LaHoz se inclina de manera decidida hacia la credibilidad de la tecnología como sistema adecuado de progreso económico y social.

Si bien el periodo precedente del autor se había caracterizado por una producción intuitiva y sencilla, genuinamente funcional, original y auténtica, hábilmente resolutive, este nuevo periodo habría de presentarse más intencionadamente elaborada, con deseo de equipararse a otras realidades civilizadas, más exigente en su internacionalización. Diríase que se pretendía pasar del "arréglatelas con estos trastos" al "fabríquense estos medios para estos fines". La fe de esta generación del diseño en la tecnología exigía la necesaria adaptación de la producción industrial para crear aquellos materiales y formas que pudiera necesitar la arquitectura y mobiliario para el confort del hombre moderno.

Esta lógica exigencia, compartida en el ambiente cordobés por otros intelectuales de la arquitectura y del arte, como por ejemplo el Equipo 57, tuvo una escasísima respuesta en estas latitudes, teniéndose que recurrir en numerosas ocasiones a fábricas y producciones en el norte de España. Pero La-Hoz, tenaz investigador, persuasivo y convincente en los razonamientos de sus propuestas, luchó incansablemente en el convencimiento de las bondades de las producciones industrializadas, donde un diseño capaz de seriarse en la manufactura era bueno para el alcance de toda la población y, por ende, rentable económicamente para el productor. Consiguió, afortunadamente, que algunos fabricantes dedicaran atención a sus propuestas y algo se avanzó. No cabe duda que si la sociedad cordobesa hubiera estado a la altura, el ejemplo hubiese cundido. No obstante, posiblemente la industria y comercio de Córdoba estuvo en aquellos tiempos, relativamente, bastante mejor que lo está ahora.

Si las maneras americanas comenzaban a introducirse en nuestra cultura debido a las coyunturas políticas de la época, la ocasión sería

aprovechada para lograr alcanzar hallazgos de confortabilidad entonces entendibles como dignos de emularse. La firma automovilista Ford quiso extenderse por España e instalarse en algunos puntos estratégicos.

Córdoba sería elegida y como resultaba lógico, La-Hoz sería su arquitecto. Se daban las circunstancias adecuadas: industria americana como modelo productivo y periferia urbana en el punto más señalado de entrada y salida de la ciudad, además de la autoimposición de ponerse al día en imagen y recursos.

El solar se encuentra en el ángulo agudo que forman las dos principales avenidas de entrada a la ciudad desde Madrid. Ángulo equivalente al que forman dos lados no contiguos de un pentágono. El trapecio conformado por el solar es reutilizado de manera que serán patios de utilidades los triángulos que queden como porciones residuales después de haber formalizado un pentágono para el pabellón de exposición y venta, el que a su vez libera un patio homotético en su centro.

Esta habilidad formal tiene numerosas justificaciones. Si se quiere dotar de una sola planta, si se pretende la mayor presencia volumétrica, si se aspira al máximo rendimiento en planta, si se intenta la máxima economía constructiva dentro de la adecuada imagen tecnológica, resulta clara la solución ejecutada.

Naturalmente que las posibilidades en los sentidos apuntados anteriormente podrían tener el valor añadido del juego con la lógica estructural. Si hasta entonces la varitas, tomada como relación directa entre las fuerzas de la natural gravedad y su traducción en el lenguaje formal de la arquitectura, había estado más presente en la producción de La-Hoz, es a partir de este momento que va a encontrar como tema verdaderamente recurrente de la modernidad el trabajar las posibilidades ambivalentes de las dicciones de los nuevos materiales y sus roles como estructuras de los edificios.

Complejidades y contradicciones que en el caso de la Nave Ford se resuelven en un hábil y elegante juego entre la carpintería metálica y la estructura portante. En vez de señalar ésta, al requerir el programa gran superficie acristalada de escaparate, los arquitectos optan por hacer contundir la estructura con la carpintería. Cada paño lateral acristalado se formaliza con la anteposición de una gran V de chapa de acero plegada que tiene sus dos vértices superiores en las esquinas extremas y su vértice inferior en el centro del paño, tocando el suelo en ese punto.

La cubierta, de aspecto liviano a base de los mismos materiales metálicos, ciñe su vuelo al plano de fachada en su punto de inflexión que está en el centro y, sin embargo, vuela en las esquinas de fachada. Todo este juego compositivo, muy alterado en la fecha de hoy, presentaba un aspecto mágico y misterioso por lo difícil de entrever las realidades estructurales: verdaderamente parecía que esa gigantescas chapas conformaban una corona que, apoyándose en cinco nítidos puntos casi virtuales, sostenían una cubierta, y que para cerrar el edificio únicamente fuera necesario adosarle unos vidrios de escaparate.

Y en cierta medida también es verdad que efectivamente así es el edificio que consigue convertirse por sí mismo en emblema y reclamo de su contenido.

La Fábrica de Cervezas "El Águila"

Otorgarle credibilidad a los modos de manufactura se consideraba por aquel entonces como el mejor reclamo publicitario de los productos a consumir. Todavía distante los conceptos de la globalización, donde ignoramos como y donde se producen la casi totalidad de bienes que la publicidad se encarga de hacernos creíbles, la garantía del bien hacer se quería dejar patente con la muestra evidente de la calidad de las instalaciones y la limpieza de la producción.

Inmediatamente tras la nave Ford, La-Hoz acomete con la colaboración de Olivares la ejecución de la fábrica de cervezas "El Águila" (hoy "Surreña"), en la carretera nacional IV, salida hacia Madrid, a no mucha distancia de la firma automovilística. Constituyéndose en cabecera del polígono industrial Las Quemadas, este complejo productivo ocupa un altozano sobre la carretera tratado como una colina ajardinada, posición que le otorga unas visiones en escorzo añadiendo al edificio valores multiplicados de escala y empaque.

Conviven en este edificio aspectos de la genuina sencillez inicial con búsquedas de respuestas elaboradas de la tecnología. Pero el cariz más atractivo de este proyecto quizás se encuentre en el grado de madurez del autor, empleando a fondo uno de los postulados más profundos del Movimiento Moderno: la abstracción como método de aproximación al proyecto desde los conocimientos reinterpretados de los valores de la arquitectura histórica.

Si en las Salesas se pueden encontrar presentes algunas de las características fundamentales de los conventos andaluces —y más concretamente de los Capuchinos cordobeses— traducidas al lenguaje de la modernidad, en la fábrica de cervezas el referente será la propia Mezquita la que servirá como discurso de algunas de sus intuiciones.

Pero antes analicemos el recinto. Cercado en todo su perímetro como habría de ser lógico, un puesto de control resuelve los aspectos portuarios de un establecimiento que debe de dotarse de ciertas medidas de seguridad. Pero también es una portada, una frontera en la entrada y salida de las personas y los vehículos. Una garita acristalada que apenas parece apoyarse en el suelo se sitúa como eje y charnela de un dintel que se extiende de manera simétrica por ambos lados de ella, dividiendo así los dos sentidos de circulación. Dentro de la garita el vigilante contempla los 360° y levanta la aduana cuando realiza sus comprobaciones. Pero el gran dintel metálico es el que simboliza la portada, y su formalización en huso horizontal indica gráficamente las netas necesidades estructurales de una viga-celosía en voladizo.

Tras esta portada se percibe lo que podría considerarse un gesto lleno de encantadoras concesiones a la fe en las tecnologías y en los roles funcionales de aquel momento histórico: el camino o carretera de acceso al recinto se bifurca en dos; el que sinuosamente va a trepar por la colina a la entrada del edificio, y el que de manera ligeramente curva se mantiene aproximadamente en el plano horizontal de la entrada y perfora en túnel la colina que ocupa la parcela. El primer recorrido es para las visitas y personal cualificado, el segundo para las mercancías. El resultado es una exquisita y sencilla escenografía llena de referencias a lo que la arquitectura americana de los 50 empezaba a mostrar a través de las escasísimas, cuando no inexistentes, revistas o del cine del Hollywood de entonces.



El encargo que recibió La-Hoz solicitaba un programa funcional no cerrado, es decir, que pudiera flexibilizarse y crecer si las necesidades de producción así lo requirieran. También resultaba necesario contar con plantas de bastante diafanidad, así como almacenar el grano necesario para la elaboración en silos de suficiente capacidad y resistencia. Las referencias a la génesis de una mezquita, aprendidas de la cordobesa, habrían de serle de gran utilidad al autor para la concepción de este complejo fabril.

En el templo islámico es una dirección, un muro, lo que va a originar el que a partir de ahí se establezca un sistema estructural basado en el crecimiento de crujías que usan esa quibla como primer elemento de apoyo de una cubierta que va a necesitar sucesivas alineaciones columnarias creciendo hacia el patio o sahn.

La-Hoz reutilizará aquí ese esquema para establecer un muro de hormigón que va a marcar la dirección de composición de la estructura. De manera aparentemente inversa pero realmente similar a la formación del crecimiento islámico, desde el muro irá creciendo la estructura hacia el espacio exterior o jardín, quedando posibilitado el crecimiento futuro. Si ya de por sí es abstracto el esquema compositivo árabe, en esta realización del siglo XX el sentido queda reforzado por la dual posibilidad del moro rector, que no solo tiene dos caras sino que separa claramente áreas funcionales distintas.

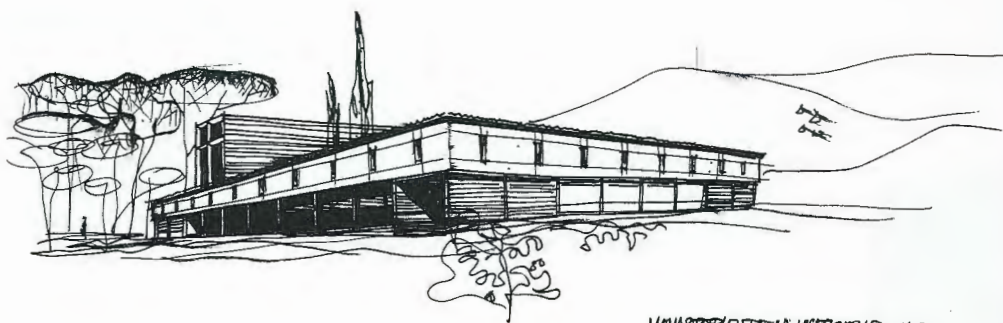
Donde adquiere mayor protagonismo el sentido de la modernidad es en la diferencia de los caracteres tensionales entre ambos edificios: centrípeto en la mezquita, centrífugo en la fábrica. Modernidad lógicamente

reforzada con el empleo a fondo de los hallazgos tecnológicos que hasta ese momento hubiera concebido el autor o fueran posibles en estas latitudes. Justificadamente se logran necesarias diafanidades a base de vigas en celosía, que necesitaban de estructuras metálicas. También forjados perforables para los pasos de instalaciones, etc.

Las cubiertas en diente de sierra resuelven las iluminaciones de los lugares de manufactura, mientras que los locales administrativos se configuran en un edificio paralelepípedo posicionado frontalmente con fachada de muro-cortina, facilitando los temas de iluminación, diafanidad visual y ventilación. Precisamente esta fachada, de indudable belleza compositiva, se constituye en una de las mejores alegorías de los principios de la arquitectura del Movimiento Moderno, al menos desde la perspectiva de la generación española consustancial a La-Hoz: la falta de intencionalidad en la búsqueda de un explícito simbolismo, resolver las necesidades funcionales y constructivas, ser directamente original sin sentirse deudores de formas consabidas, ser prudentes en la composición aplicando la lógica de la razón. Detrás de todo eso, la belleza aparece sola.

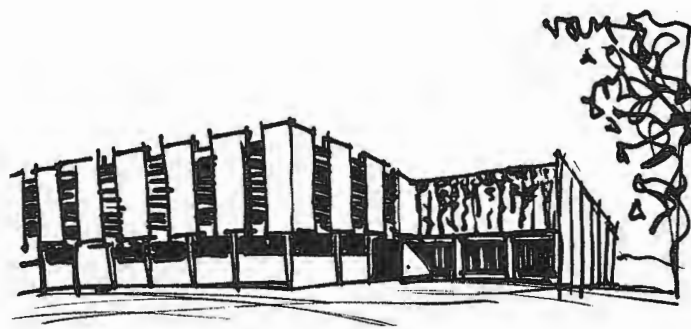
Esos mismos presupuestos le llevan a concebir los silos del grano para la elaboración de la cerveza. El hormigón, que resulta material perfectamente coherente con la pesada función de almacenar, es el material elegido para dos grandes prismas adosados, uno más pequeño que el otro, que se muestran abiertos según una arista vertical, que en realidad es la iluminación y ventilación de las escaleras de estas torres. Su contraste con la levedad del muro cortina adyacente resulta tan atractivo como el que puede ofrecer un alminar intercalado en la fachada abierta de una mezquita.

Convento Las Salesas, Córdoba (1959)

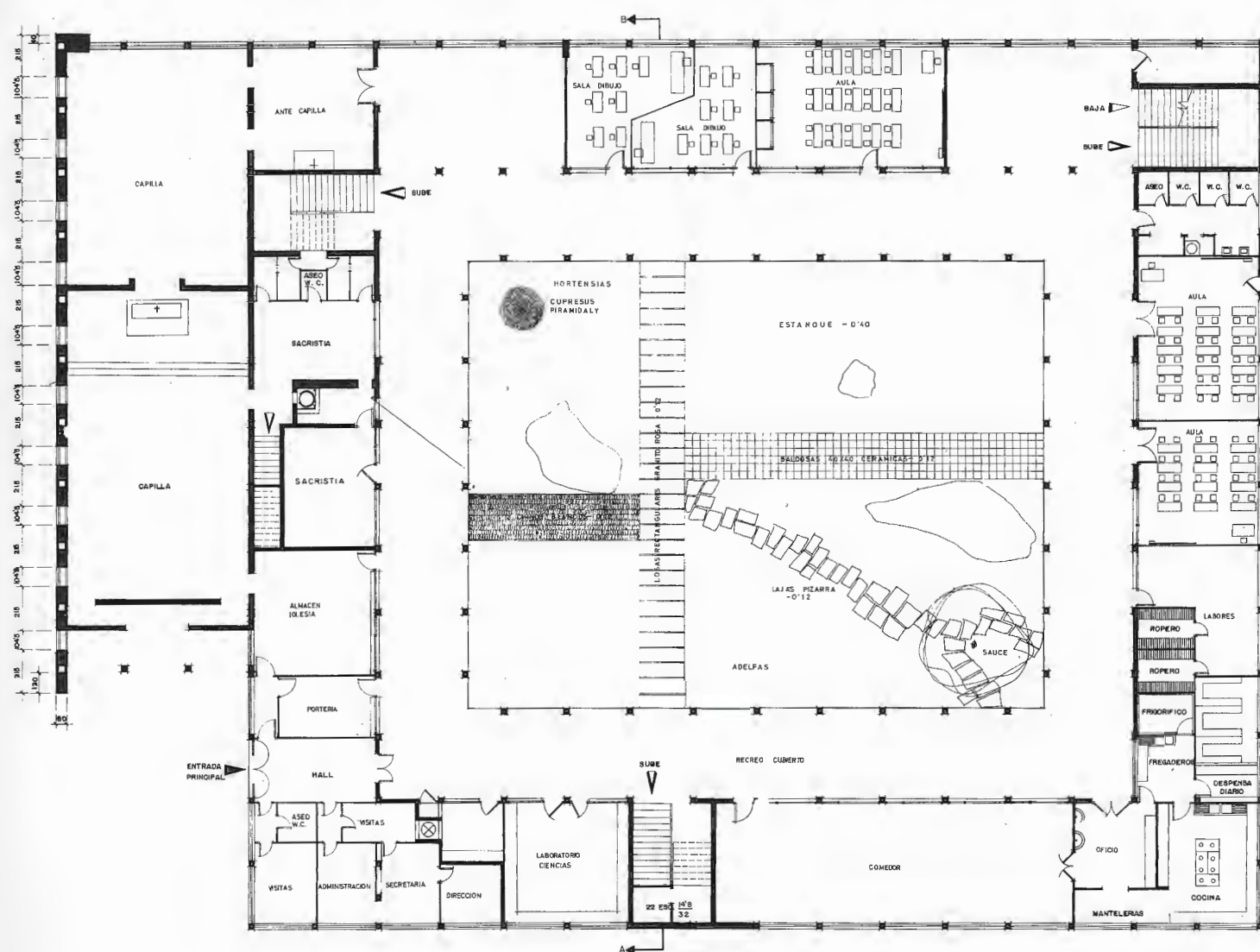


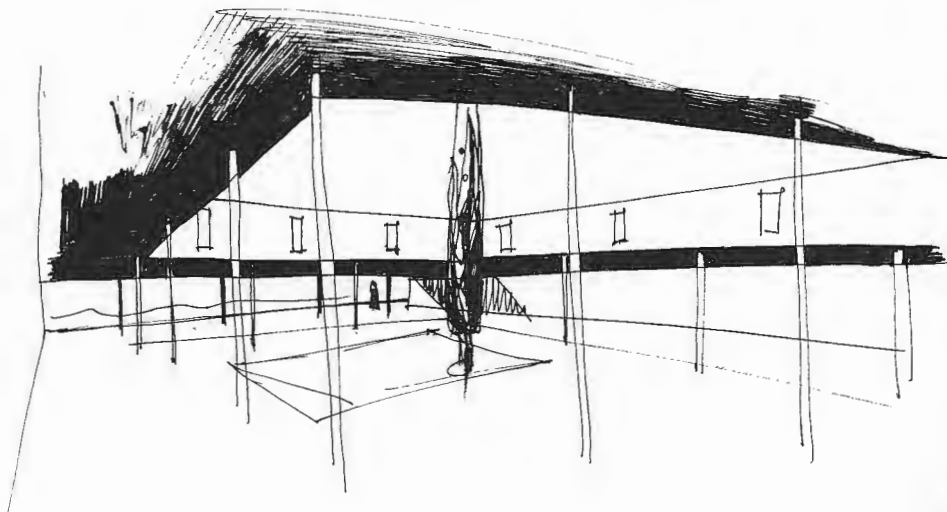
MONASTERIO DE LAS VIRGENES DE LAS
SALESAS DE CORDOBA



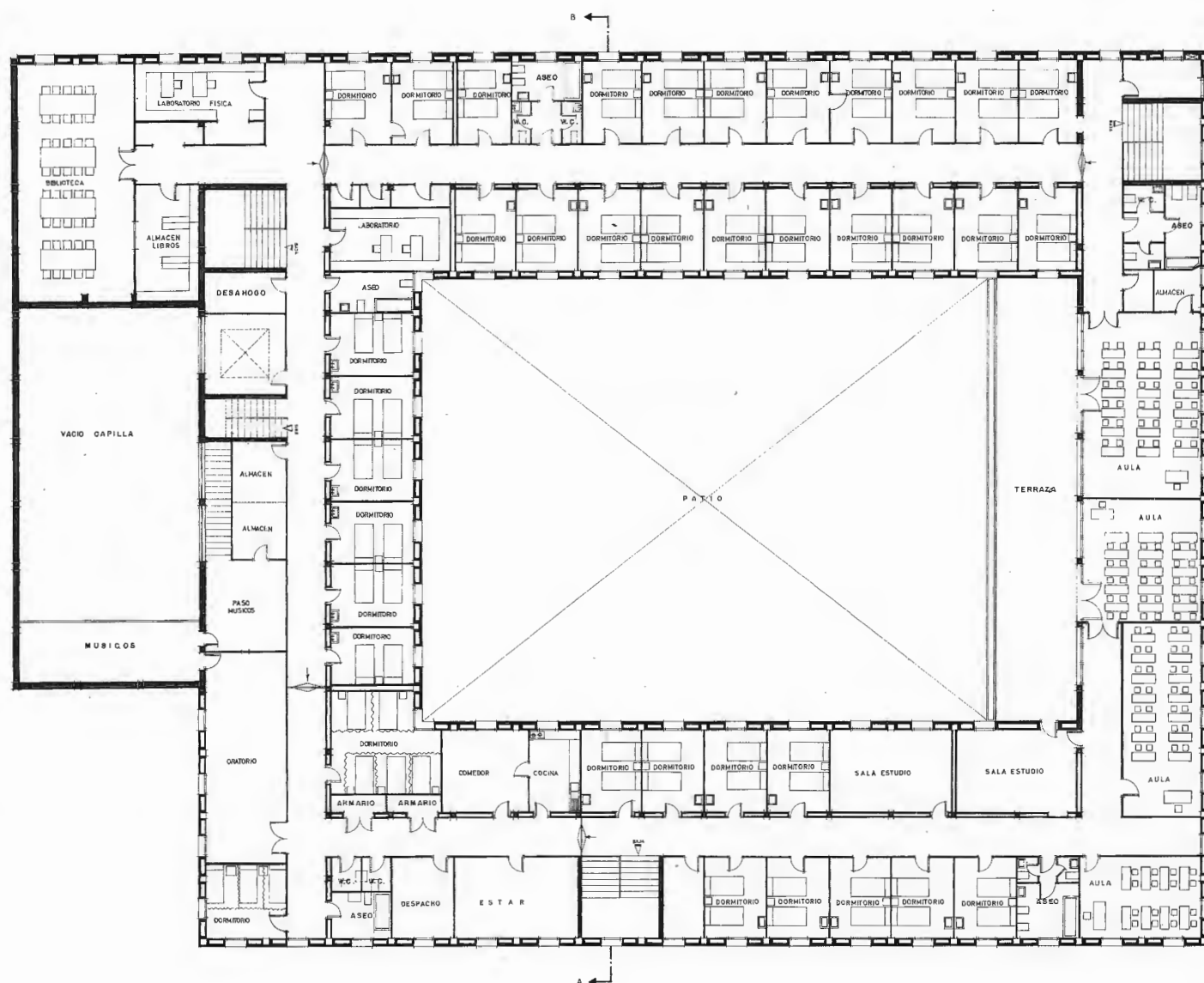


Planta baja





Planta primera



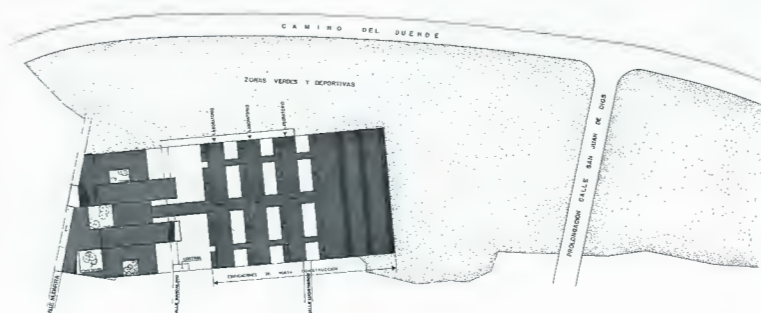


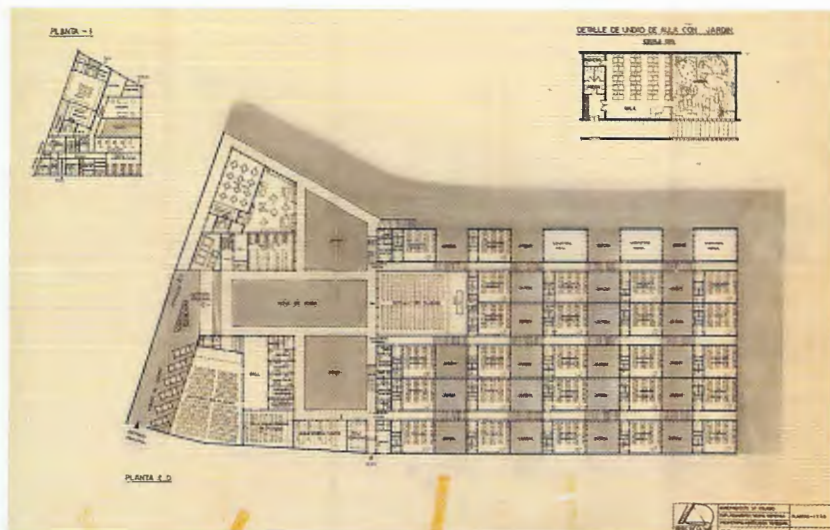
ALZADO ESTE



ALZADO OESTE

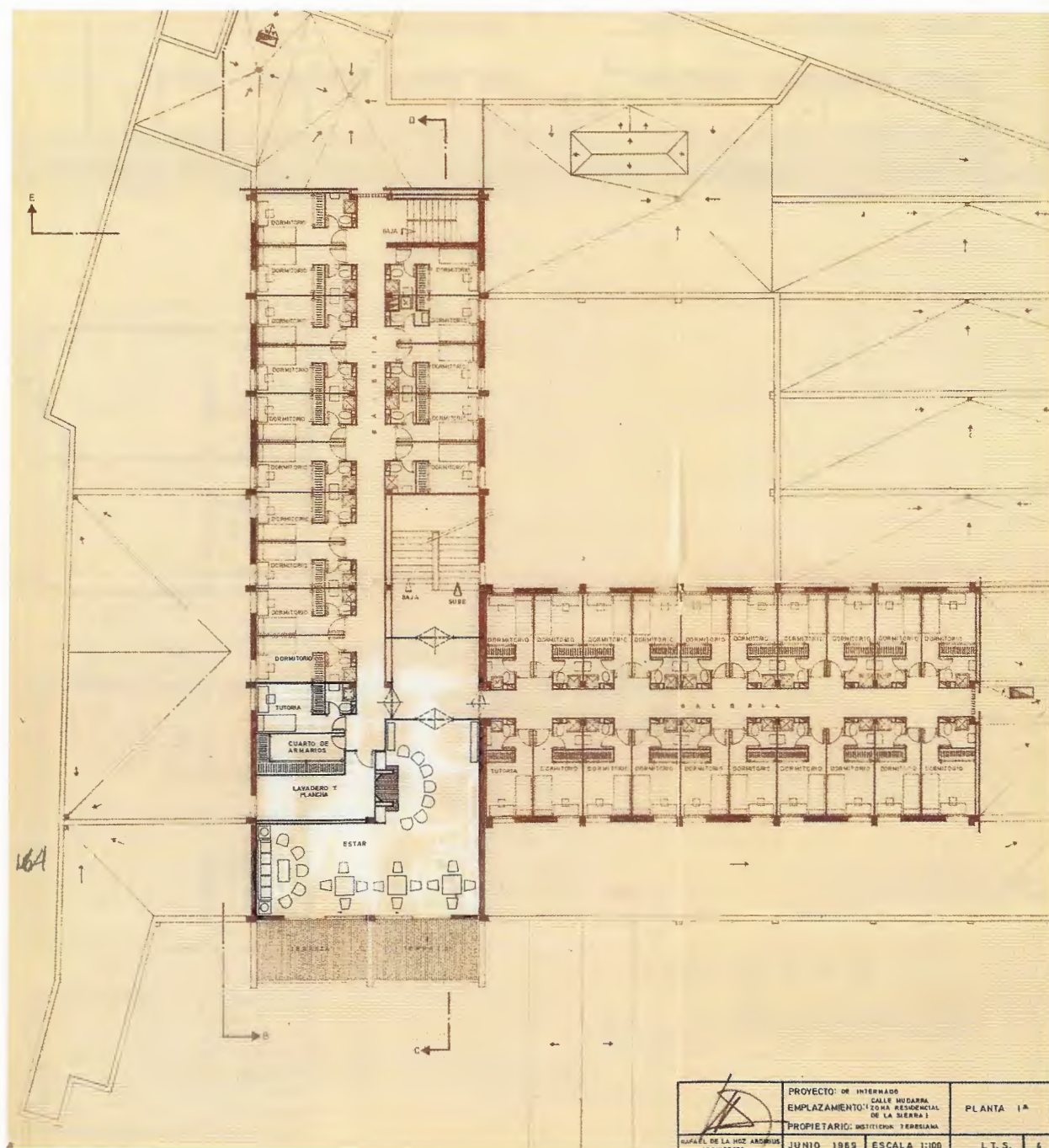
Colegio Las Teresianas, Córdoba (1959-69)

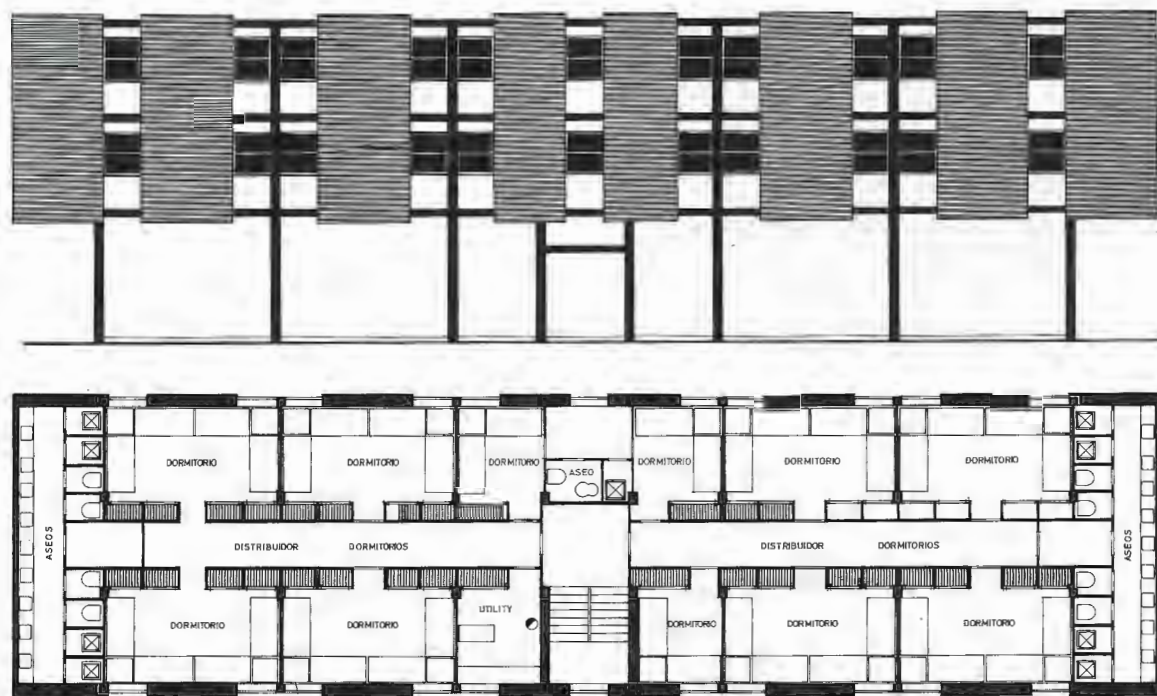




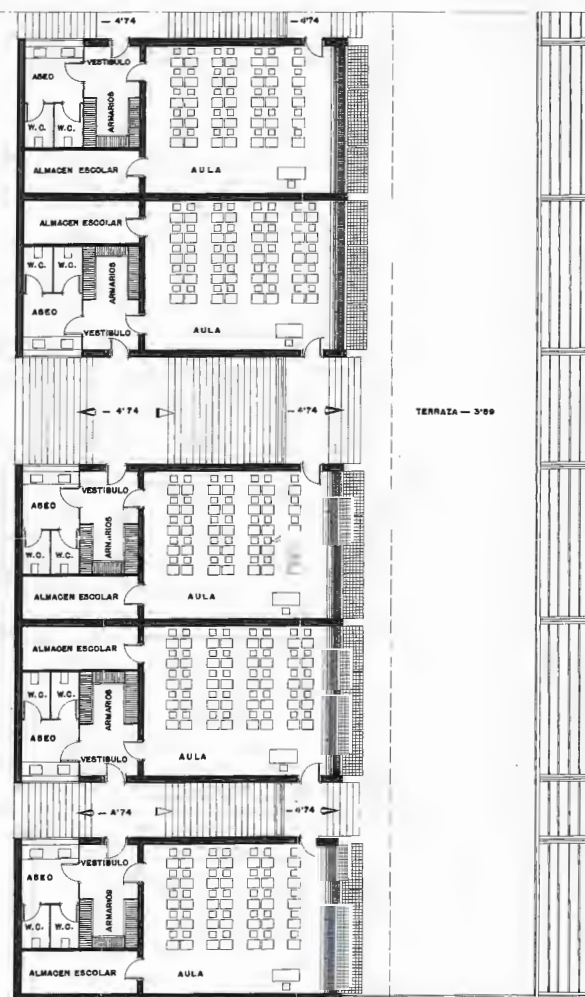
Primer proyecto

Ampliación

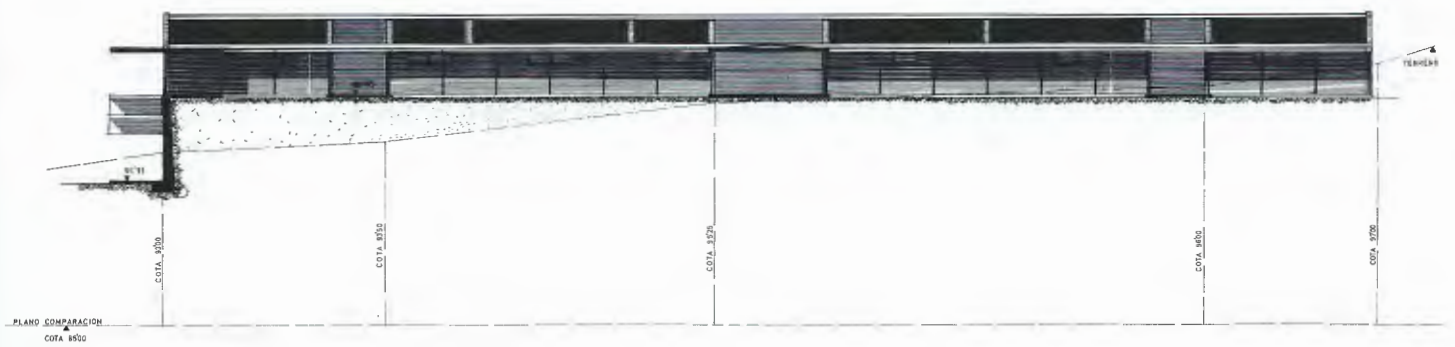




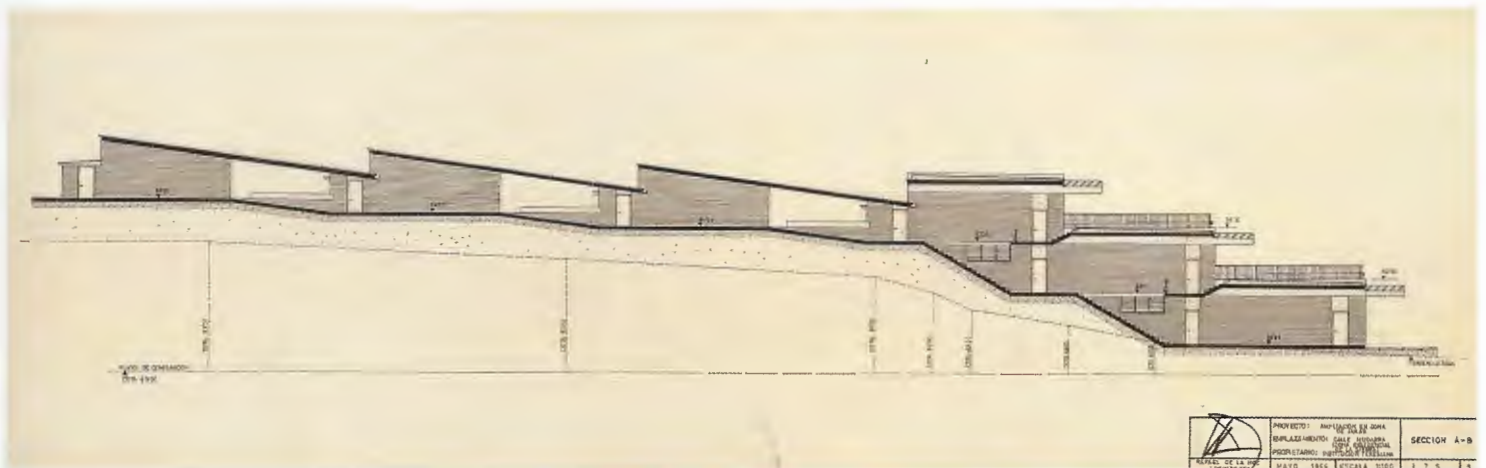
Ampliación



Esquema de aulas



Ampliación de la zona de aulas

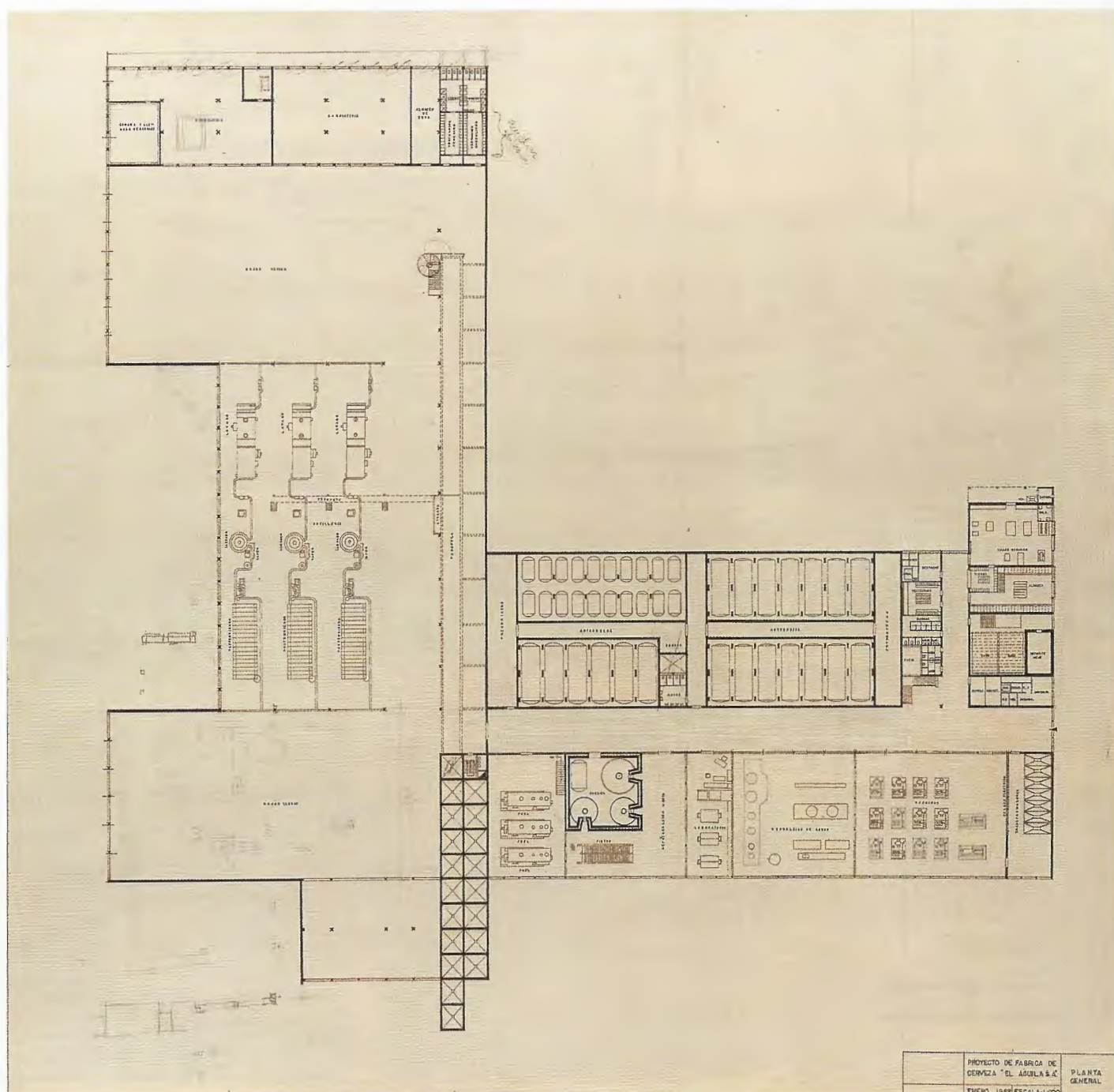
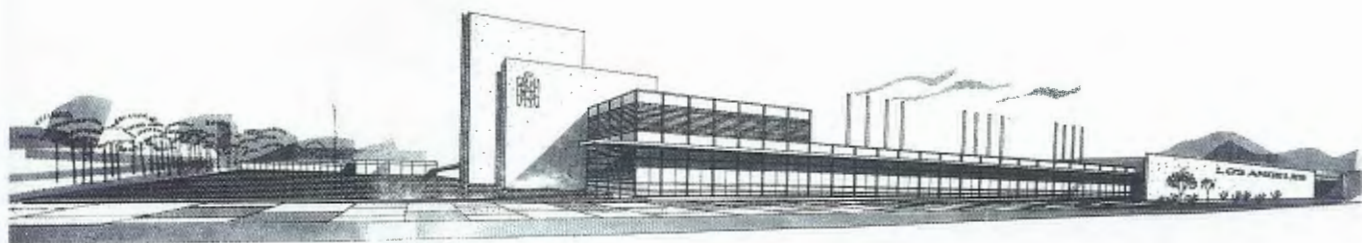


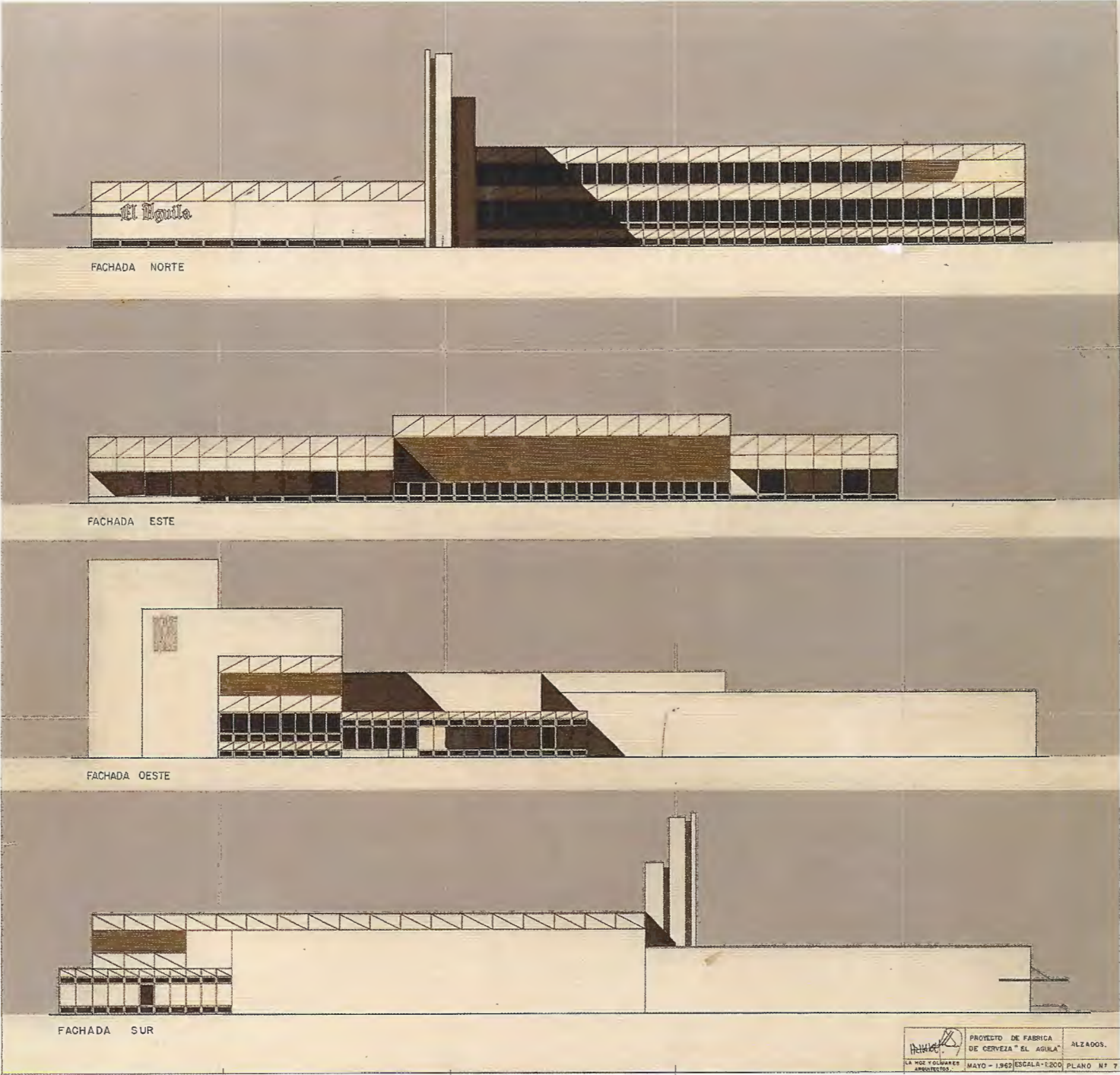
Nave Ford y oficinas Ebro, Córdoba (1961)¹



Fábrica El Águila, Córdoba (1962)

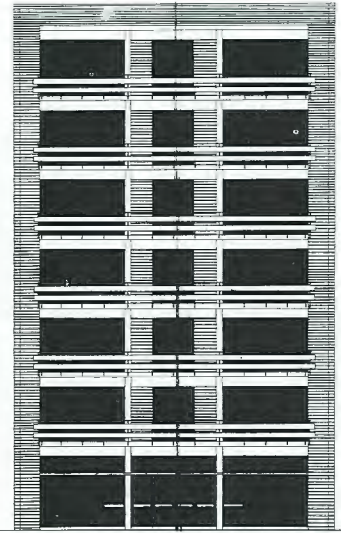
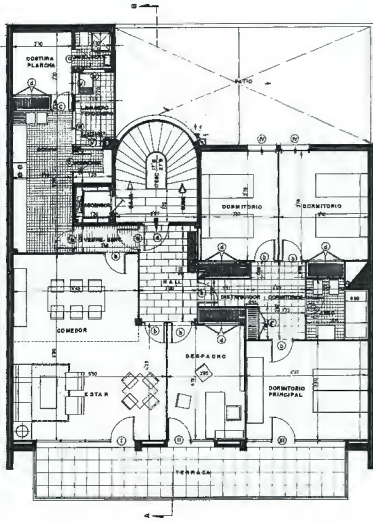








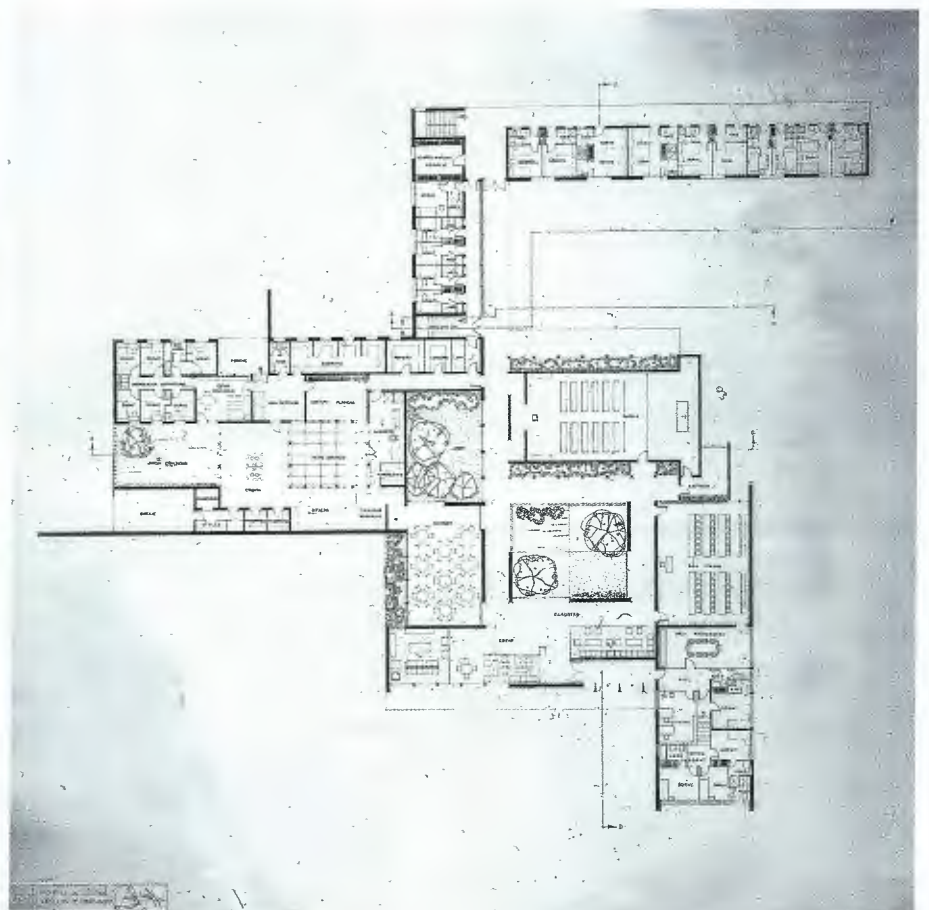
Proyecto de viviendas, Granada (junio 1961)



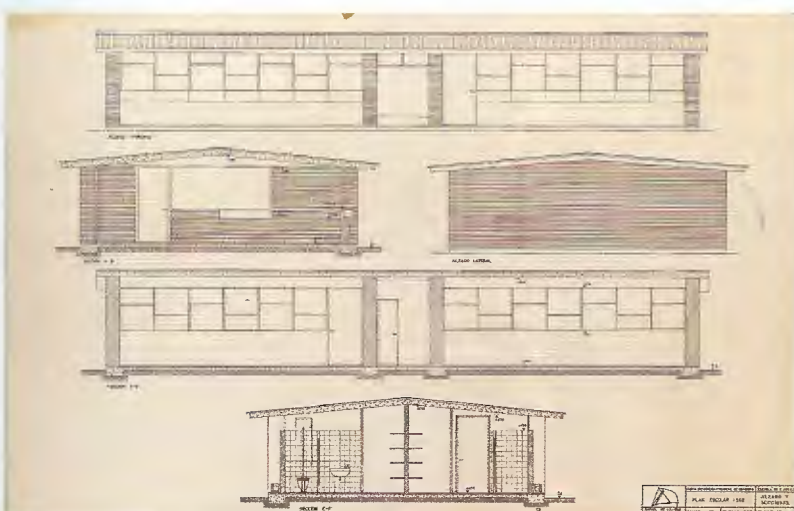
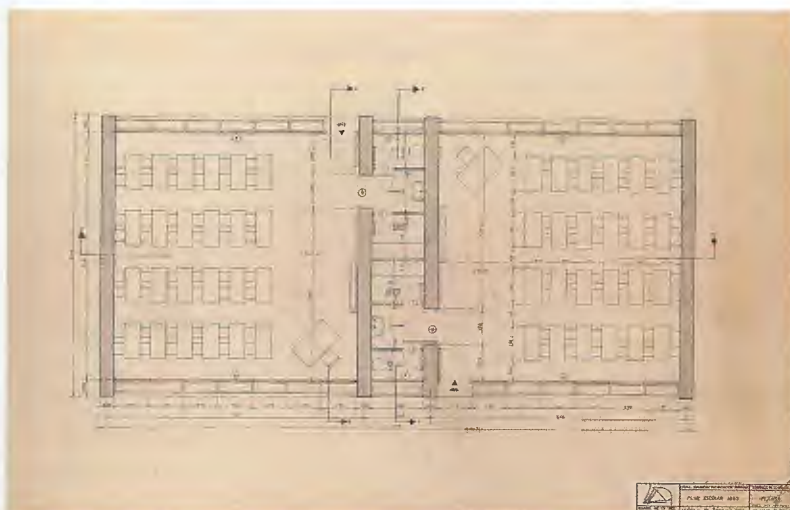
Capilla de las Teresianas en la Plaza de la Concha (1962)



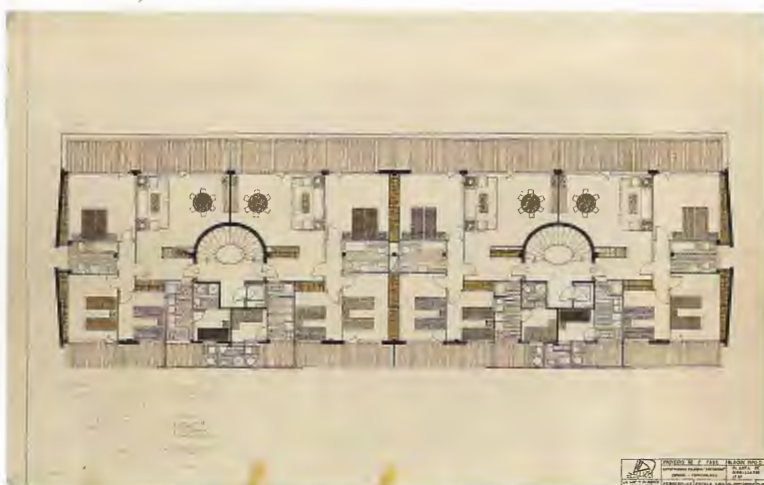
Casa de Ejercicios Espirituales San Pablo, Córdoba (segunda fase, 1962)



Microescuelas para la Diputación Provincial de Córdoba (1958-1965)

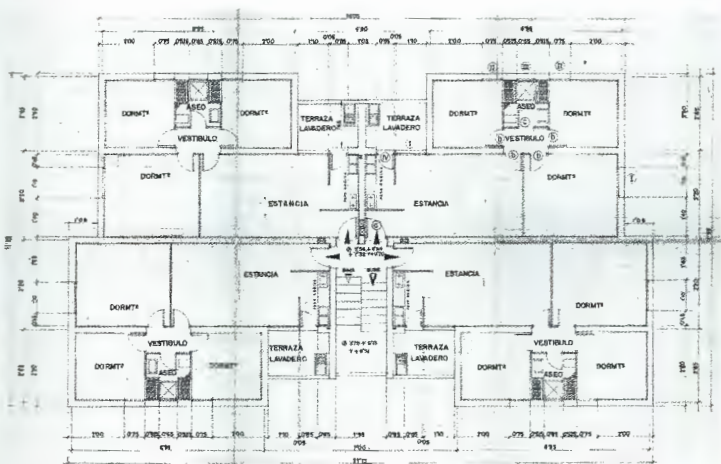


Polígono Pez Espada /Urbanización Eurosol, Málaga (1963)¹

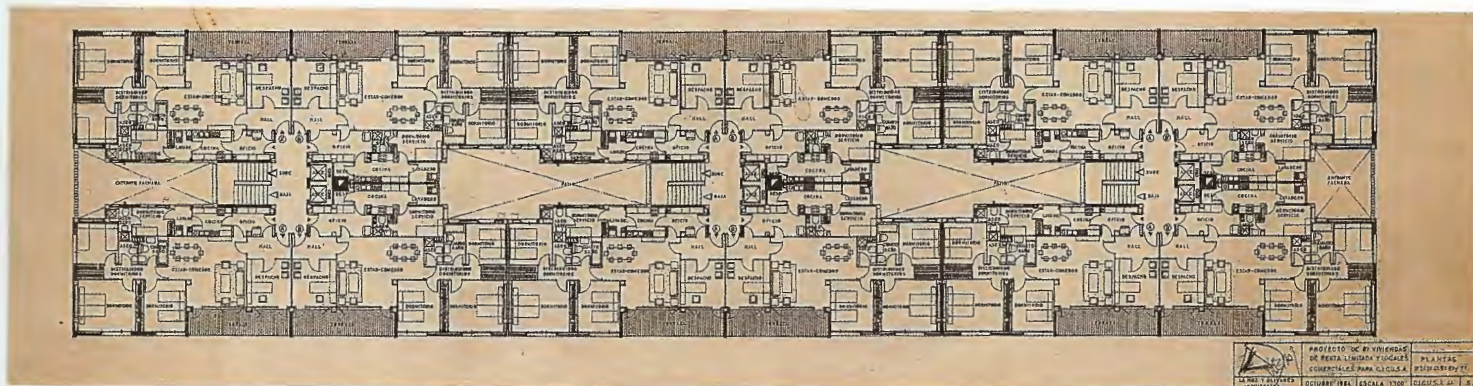


Viviendas sociales para la Fundación Benéfico Social, Córdoba (1963)¹


Edificio Regina, Córdoba (1965)

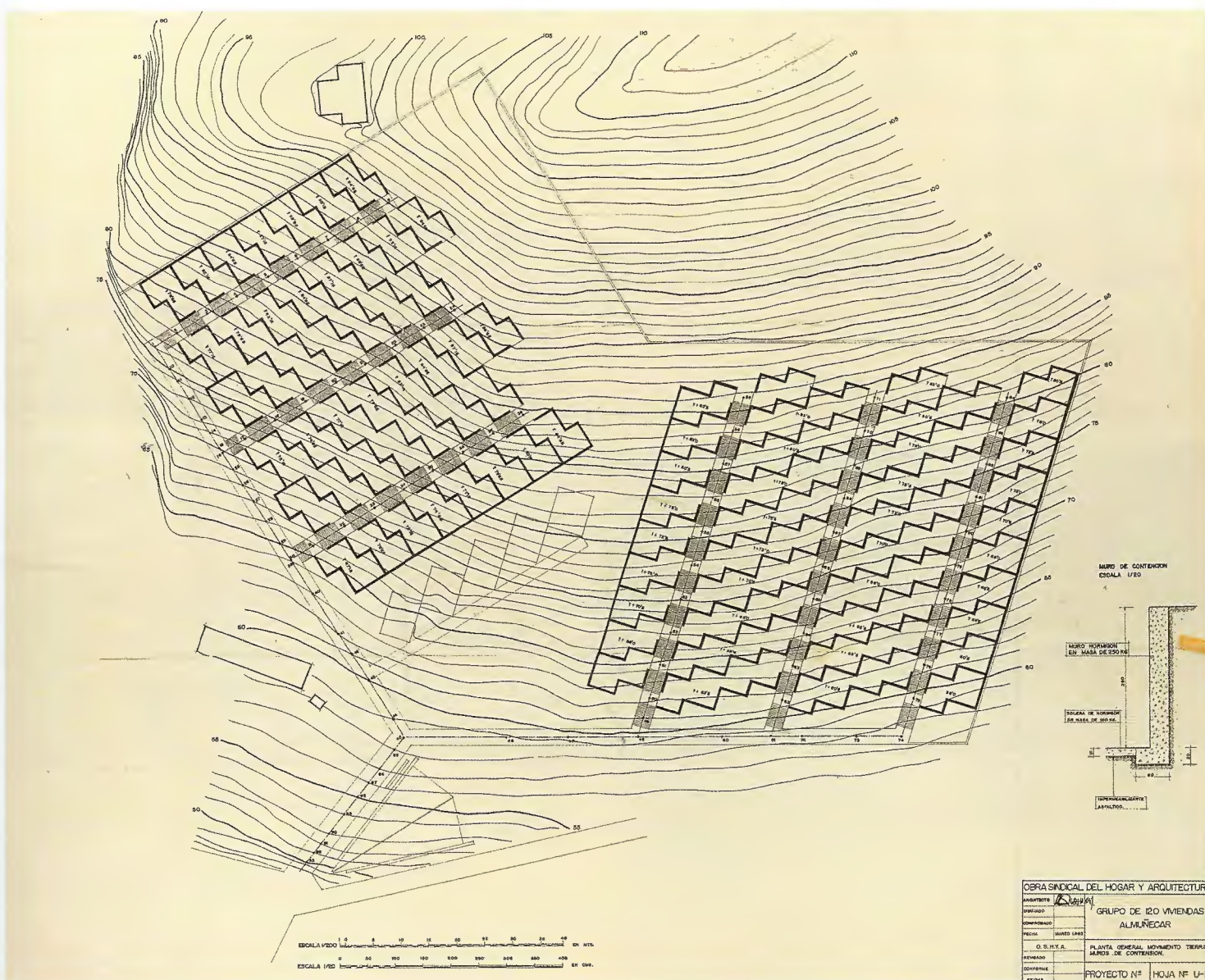
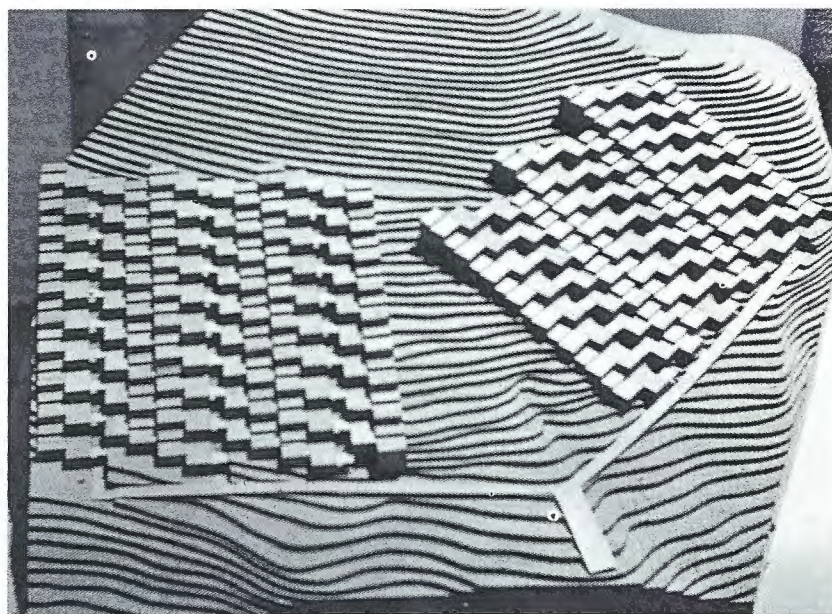
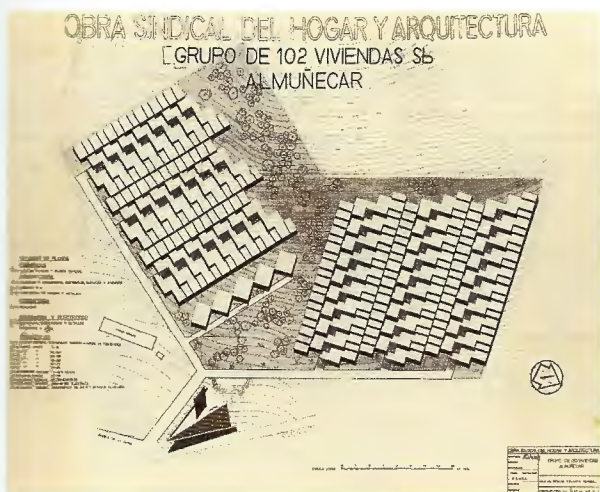


Viviendas y locales para CICUSA (1964)



Poblado de Pescadores,
Almuñécar (1963)¹





Se redacta el siguiente proyecto para la construcción de 102 viviendas de tipo social para pescadores de Almuñécar, por encargo de la obra sindical del hogar.

Los terrenos se encuentran ubicados en la falda de las estribaciones montañosas que cierran la playa de la citada ciudad al sur.

Por indicación del jefe de la obra sindical del hogar se ha proyectado tomando la zona de terrenos más idónea, ya que el primer ofrecimiento alcanzaba diferencias de altura no aconsejables, teniendo en cuenta, además, que la pendiente media oscila alrededor de un 54%.

Siguiendo sus instrucciones se ha previsto una zona escolar muy accesible desde toda la urbanización.

La superficie total precisada ha sido de 12.300 m² y sus lindes quedan determinadas en los planos del proyecto.

La gran pendiente del solar, la elevada densidad de habitantes resultante y la destacada visibilidad del emplazamiento desde la zona turística, son las tres características fundamentales del problema planteado.

Cada una de ellas hace impracticable las tres soluciones clásicas que podrían aplicarse:

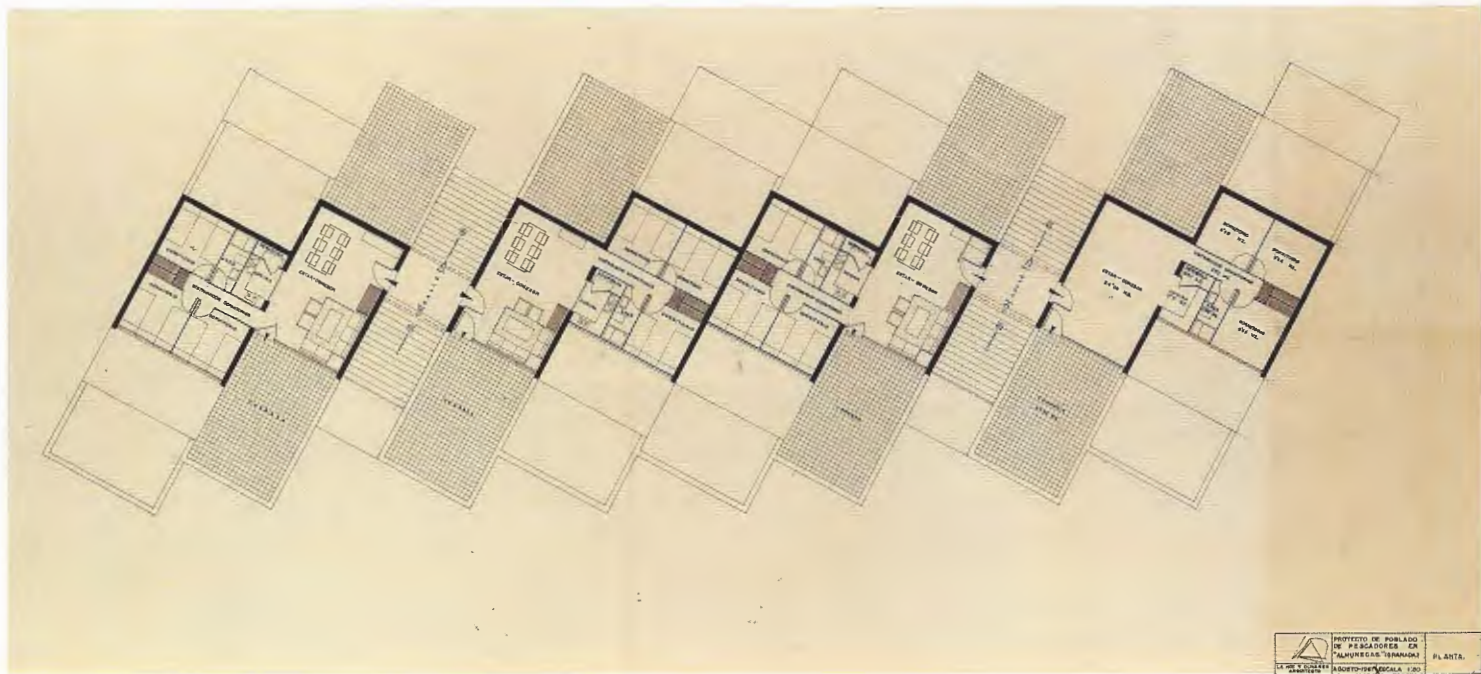
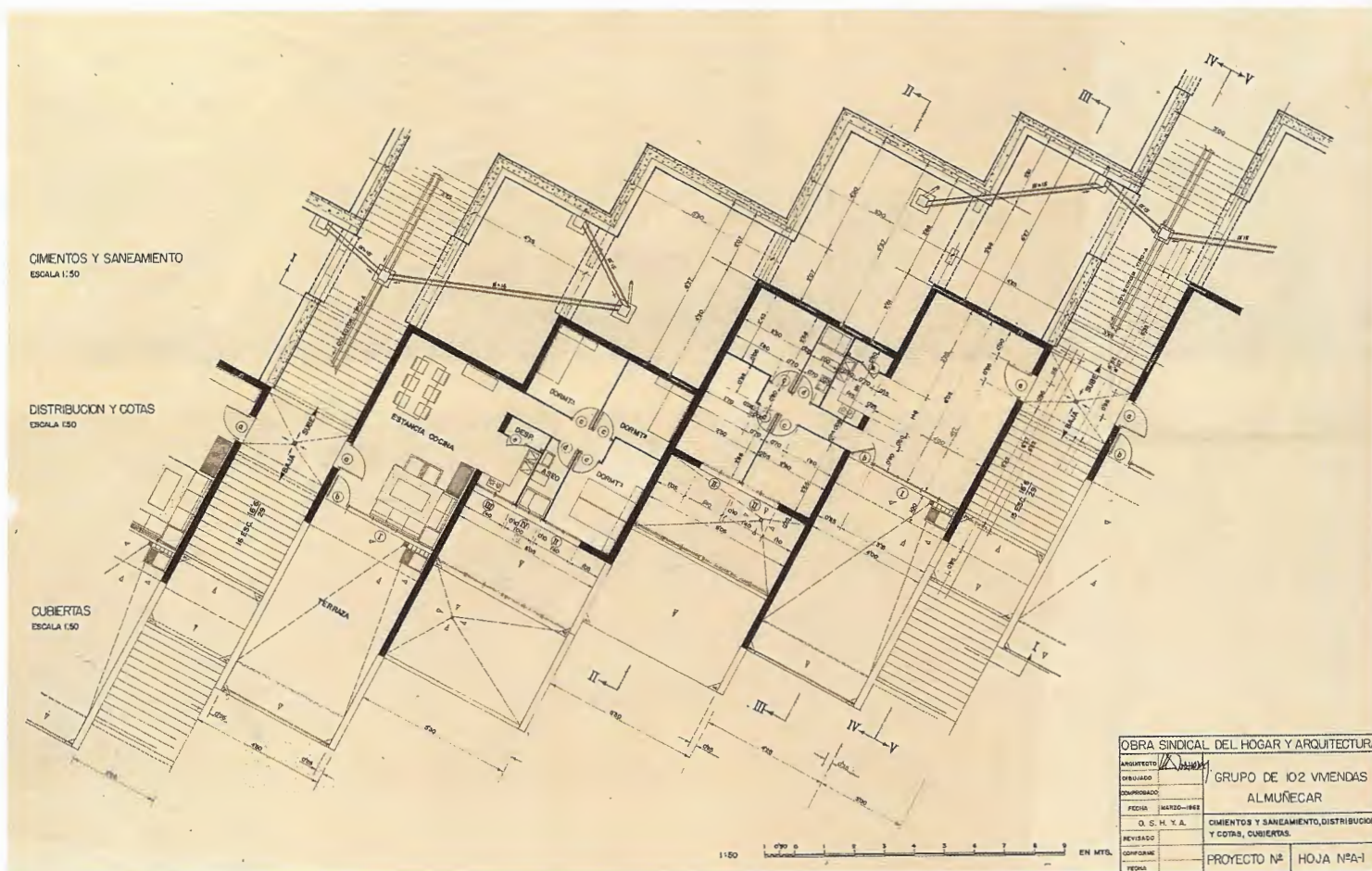
El tipo de torres-apartamentos rompería la armonía del ambiente, dándole un carácter urbano nórdico a una ciudad típicamente andaluza.

La solución de bloques de mediana altura (3-4 plantas) habría de organizarse disponiendo estos paralelamente a las curvas de nivel. Una de las

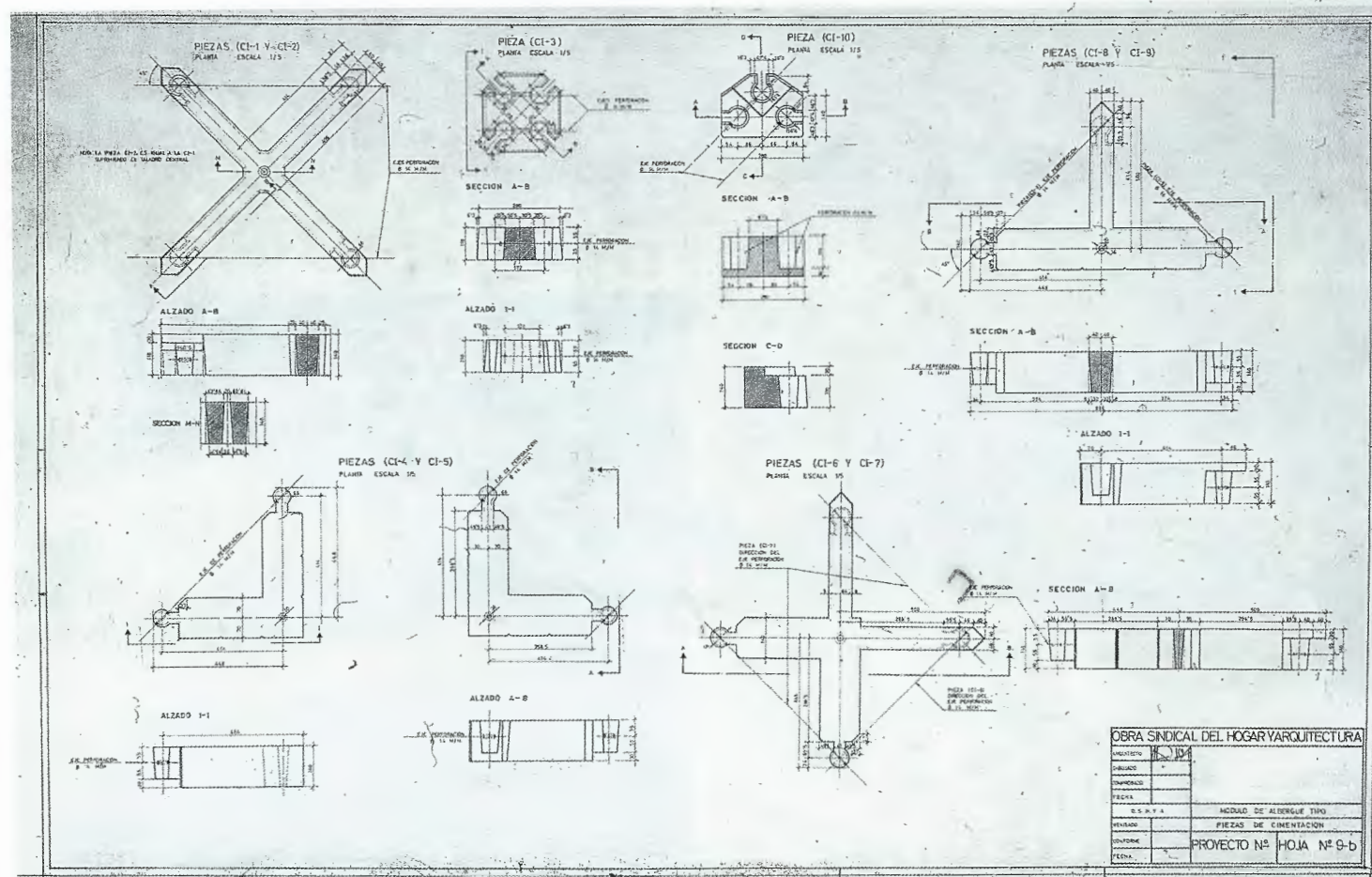
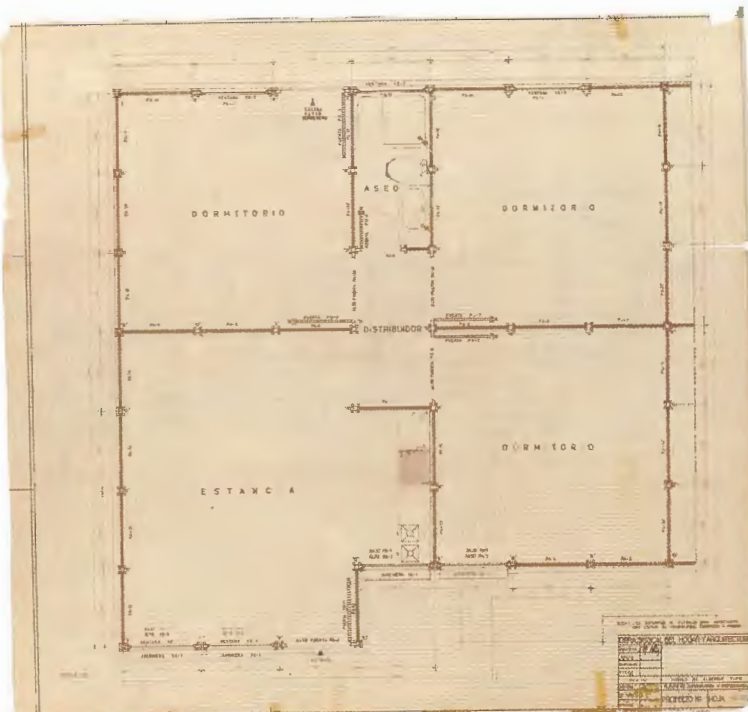
fachadas quedaría prácticamente anulada por el parapeto que supone la montaña en sí, mientras que la otra resultaría mal orientada.

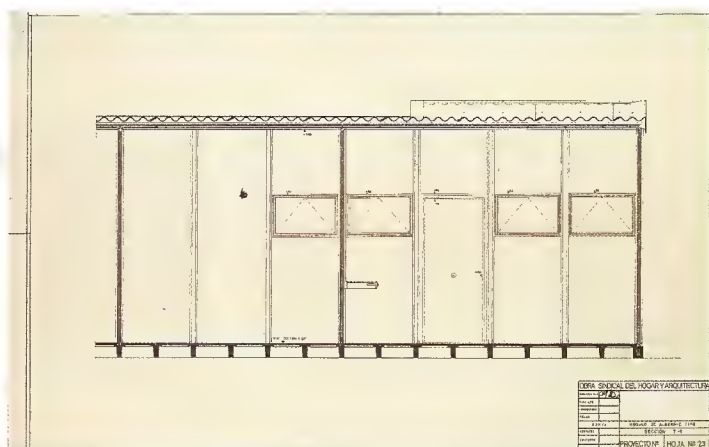
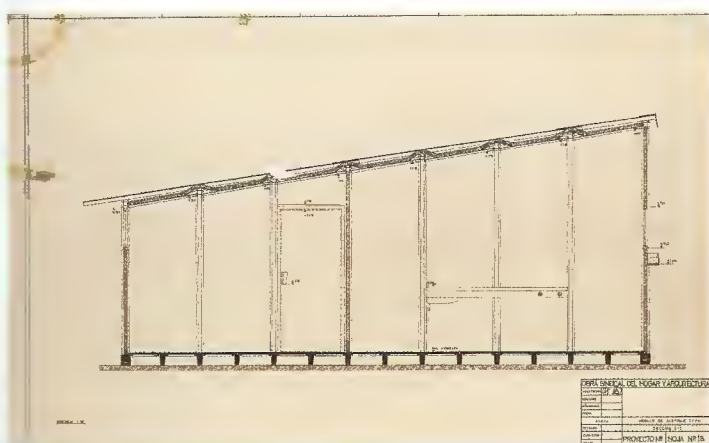
Si evitamos los problemas anteriores recurriendo a sistemas de chalets de una sola planta distribuidos desde calles horizontales, decrecería enormemente la densidad de ocupación ya que solamente podrían dar servicio dichas calles por una de sus dos aceras.

Considerando que en cualquier solución es imprescindible situar calles que enlacen las partes alta y baja de la parcela, optamos por utilizar dicho trazado como base de la urbanización, con la ventaja de que dichas vías cruzando "monte arriba" el terreno pueden distribuir viviendas a derechas e izquierdas perfectamente.

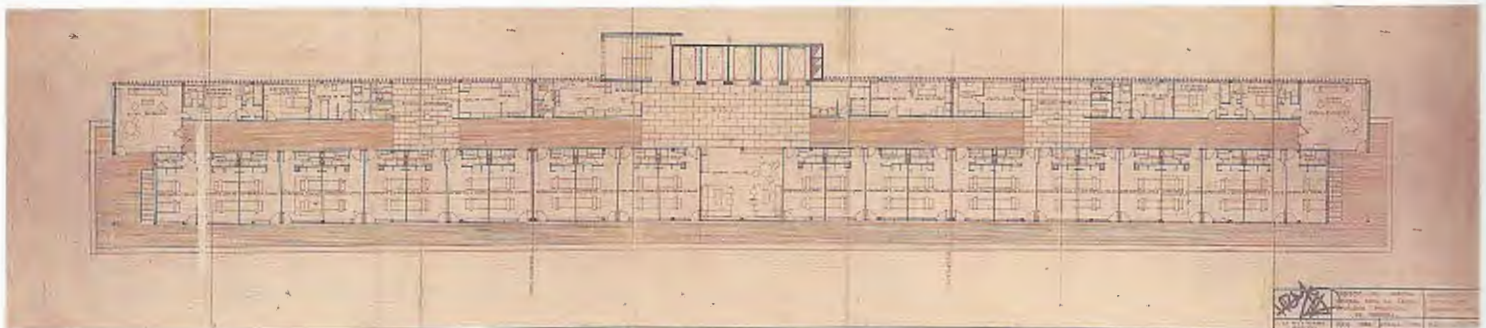


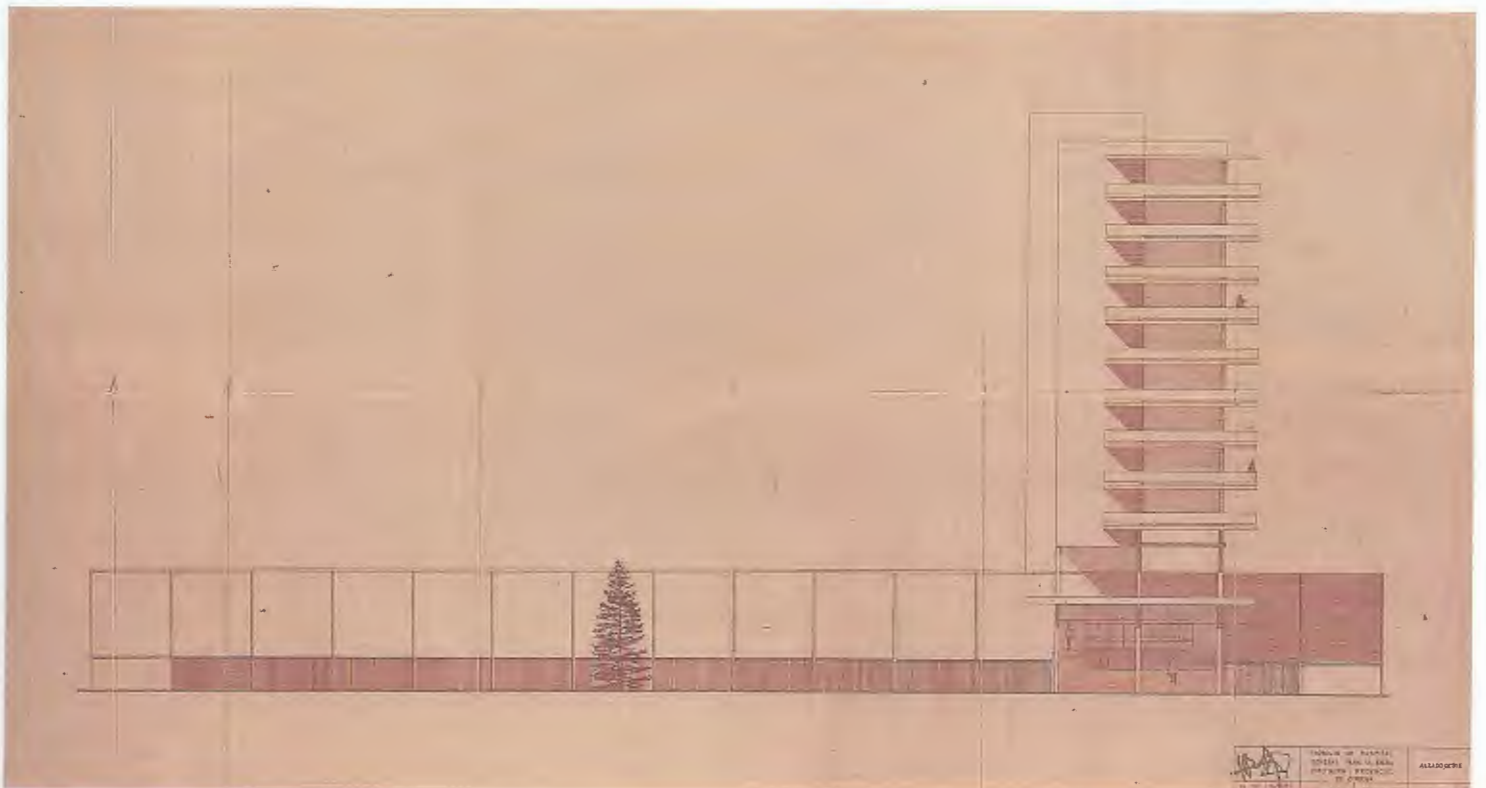
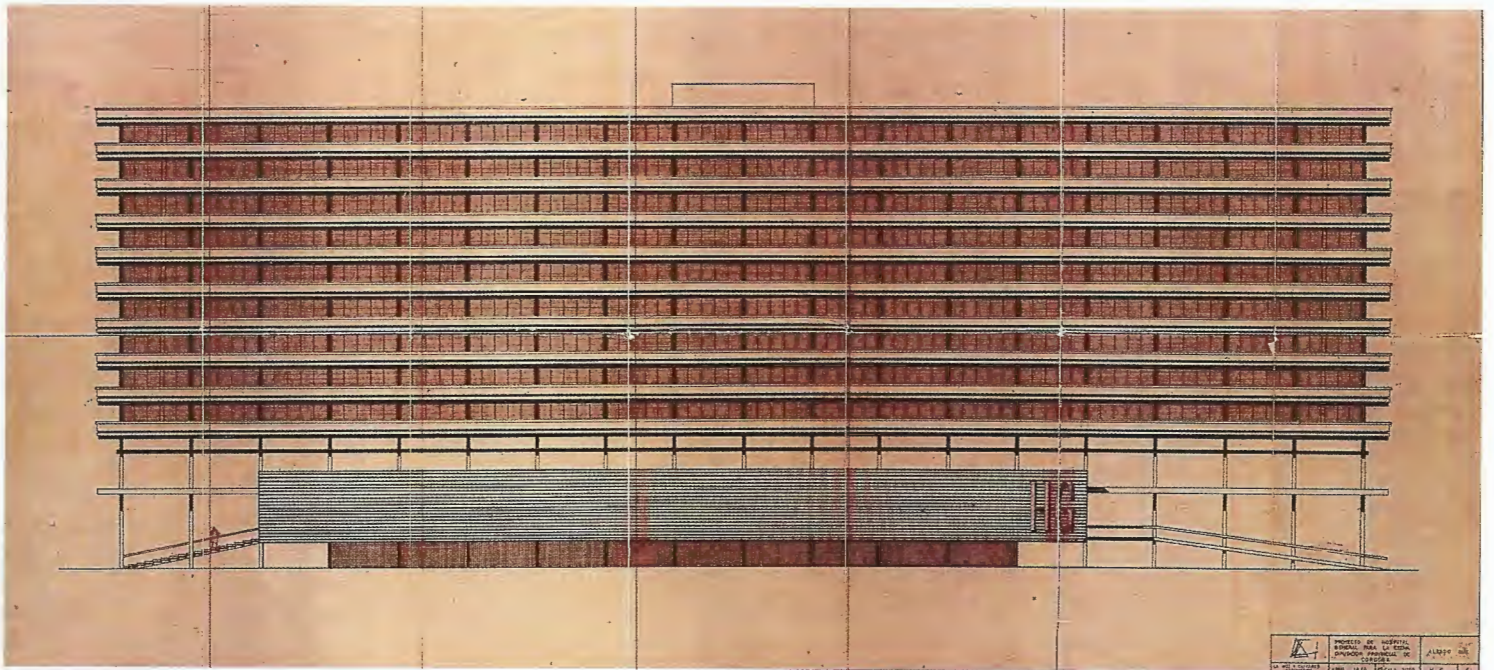
Albergues provisionales, Córdoba (1963)





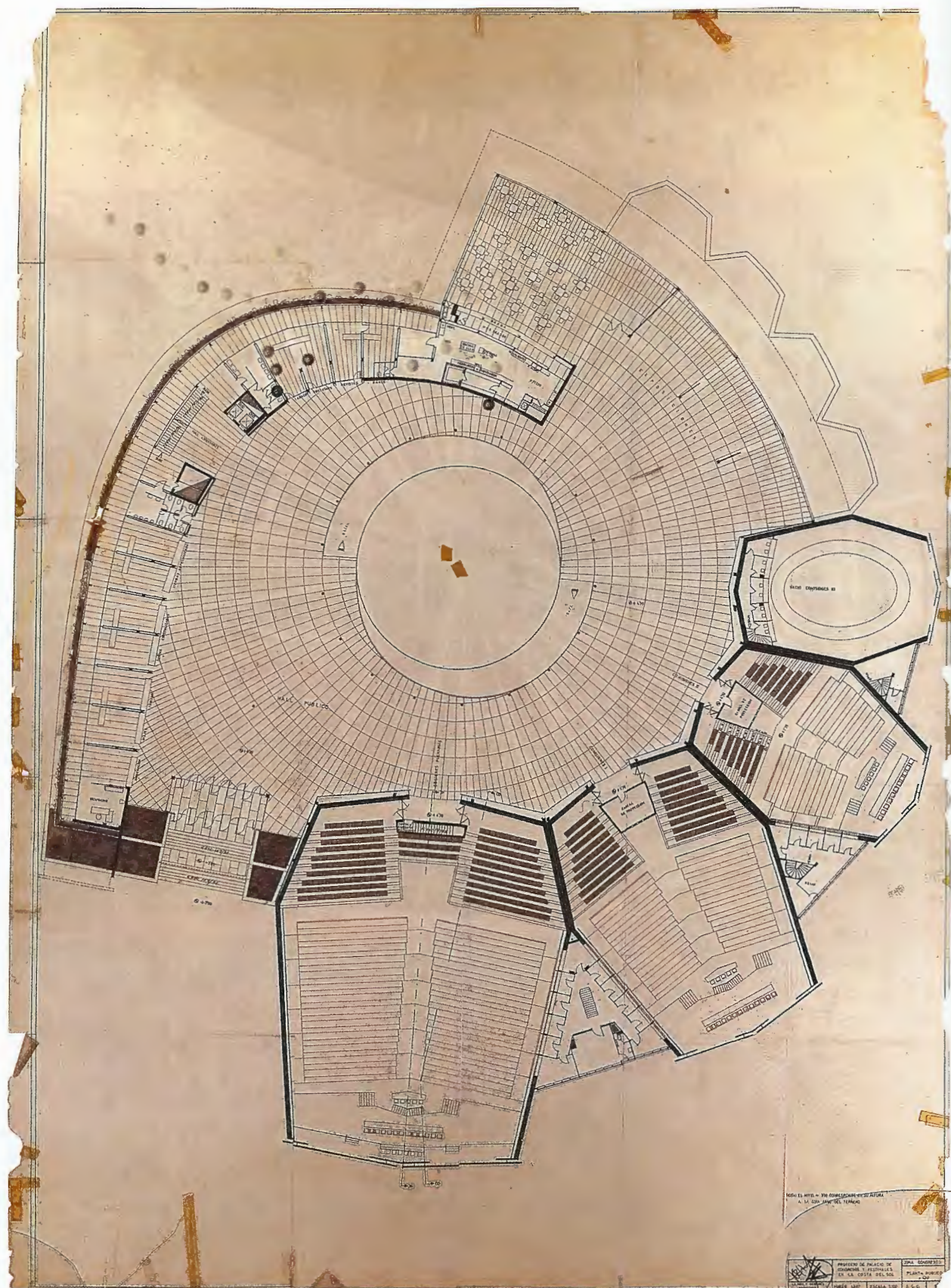
Hospital General, Córdoba (1966)

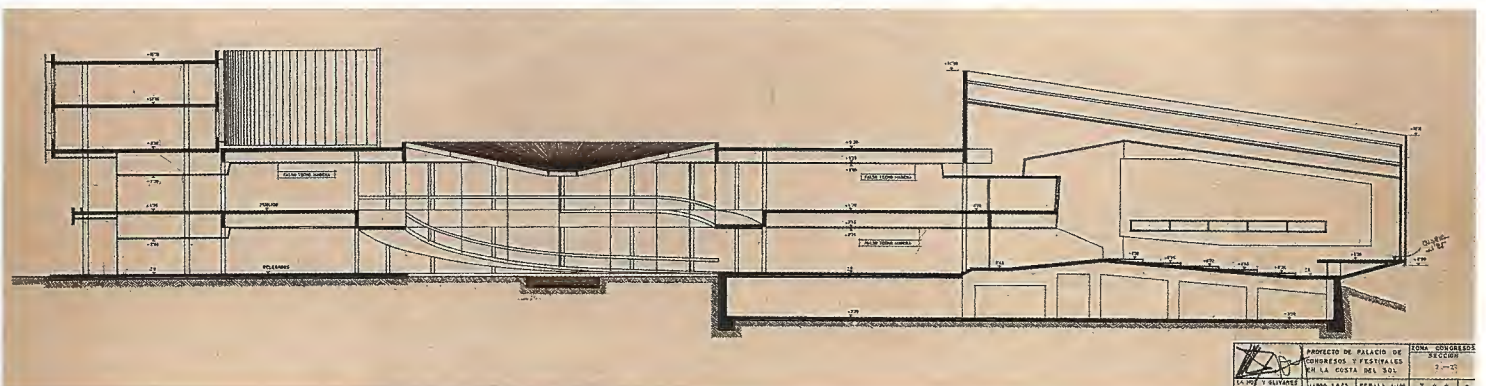
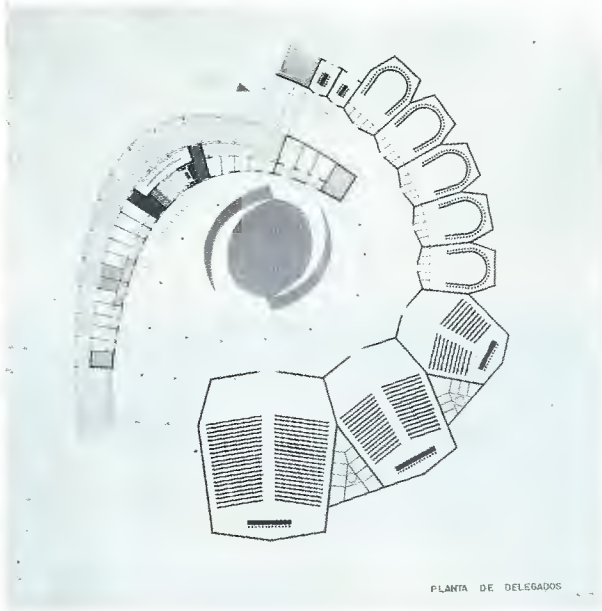




Palacio de Congresos Costa del Sol en Torremolinos, Málaga (1967)²

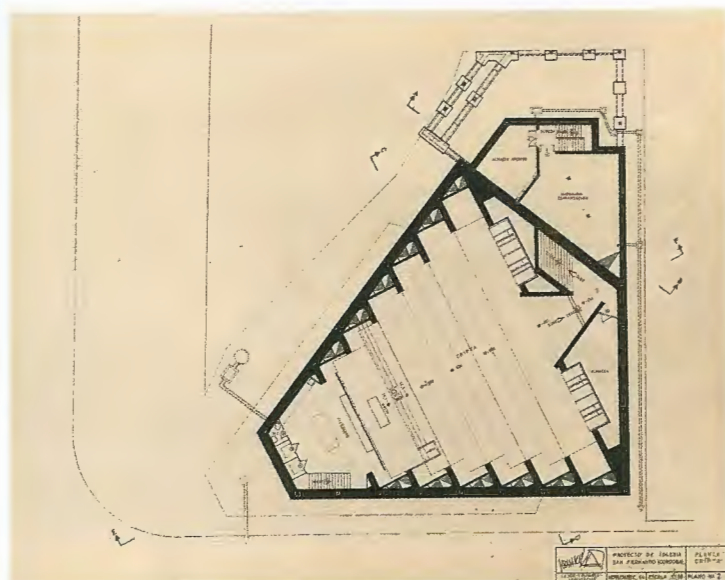
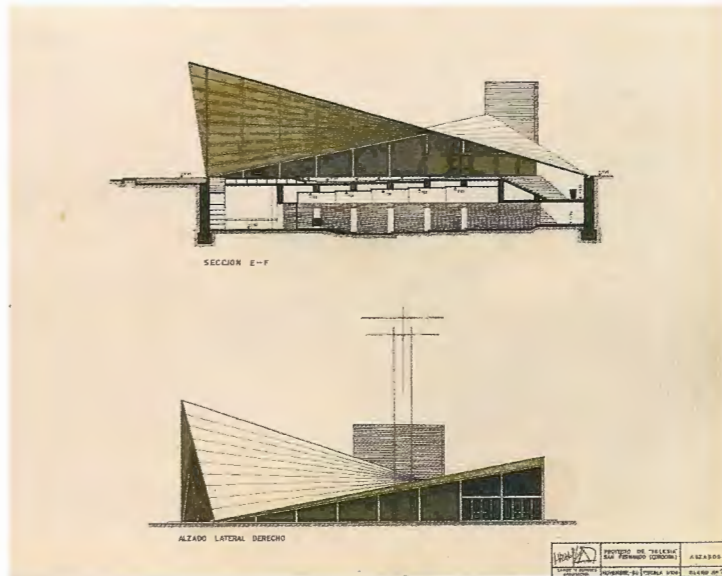
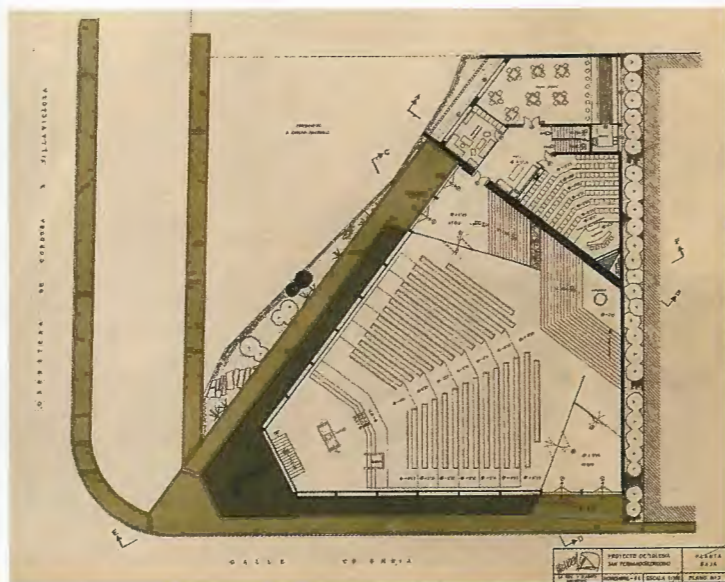
En colaboración con José Chastang y Gerardo Olivares







Proyecto de Iglesia para San Fernando, Córdoba (1964)



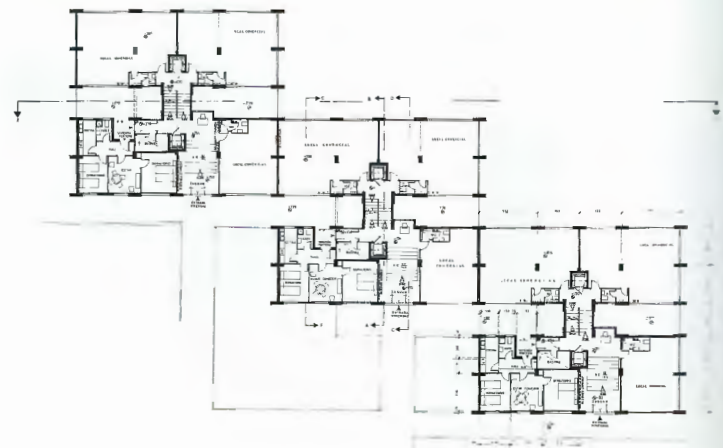
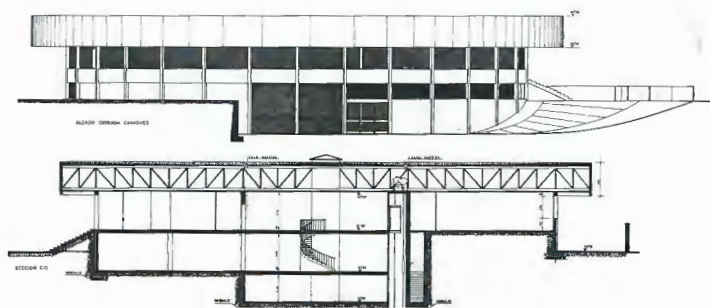
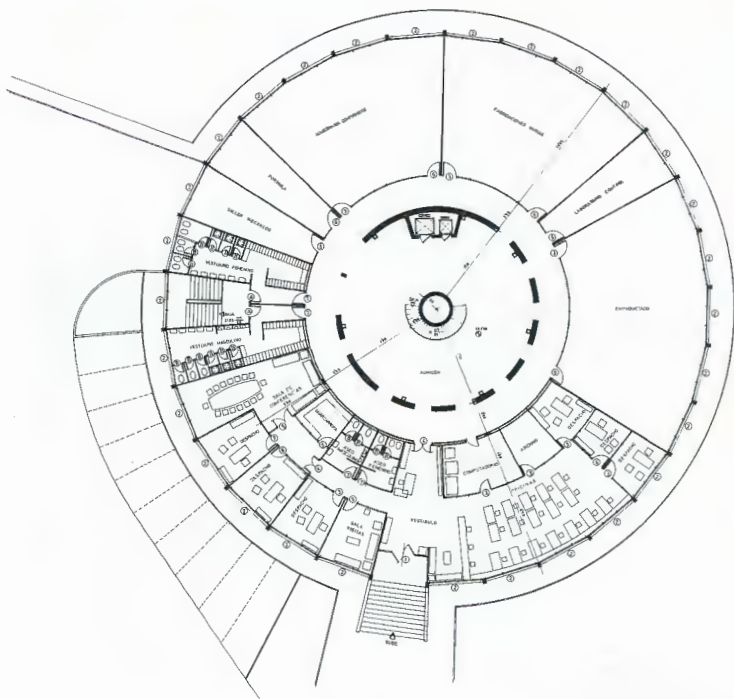
Apartamentos en la urbanización Elviria, Fuengirola (1964)²



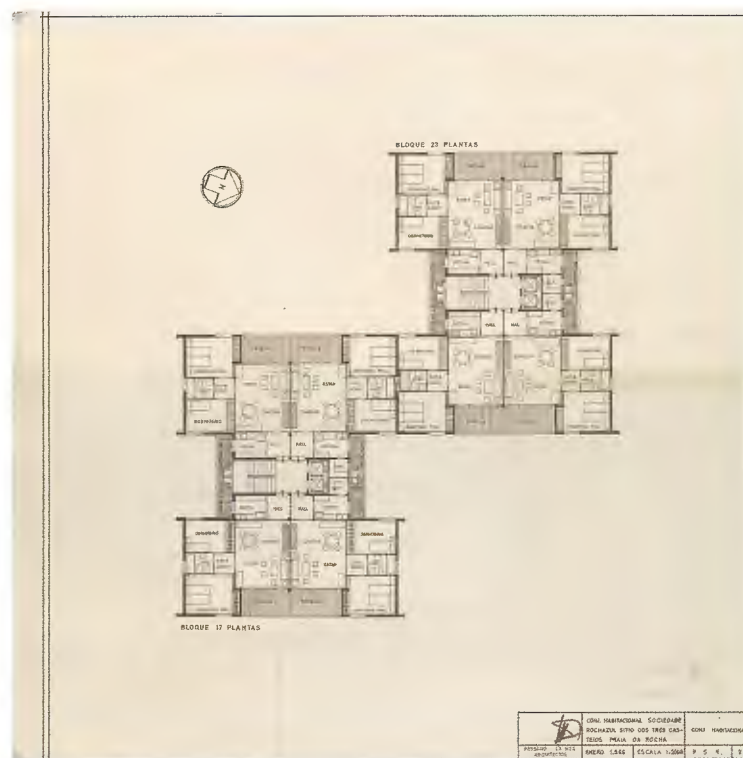
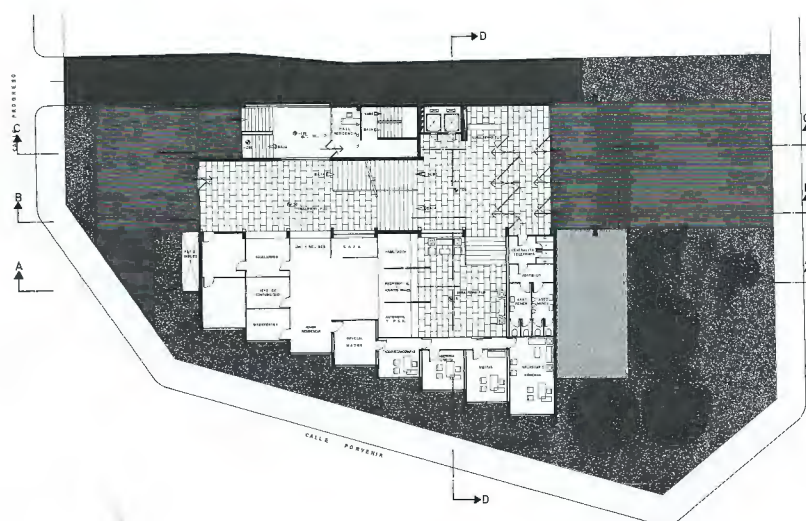
Laboratorios Pérez Jiménez, Córdoba (1965)



Viviendas y locales en Parque Aluche, Madrid (1968)



Banco Ibérico (1960)


Apartamentos para Rochazul. Praia de Rocha, Portugal (1967)¹

Sede del Real e Ilustre Colegio de Médicos. Sevilla (1968)¹


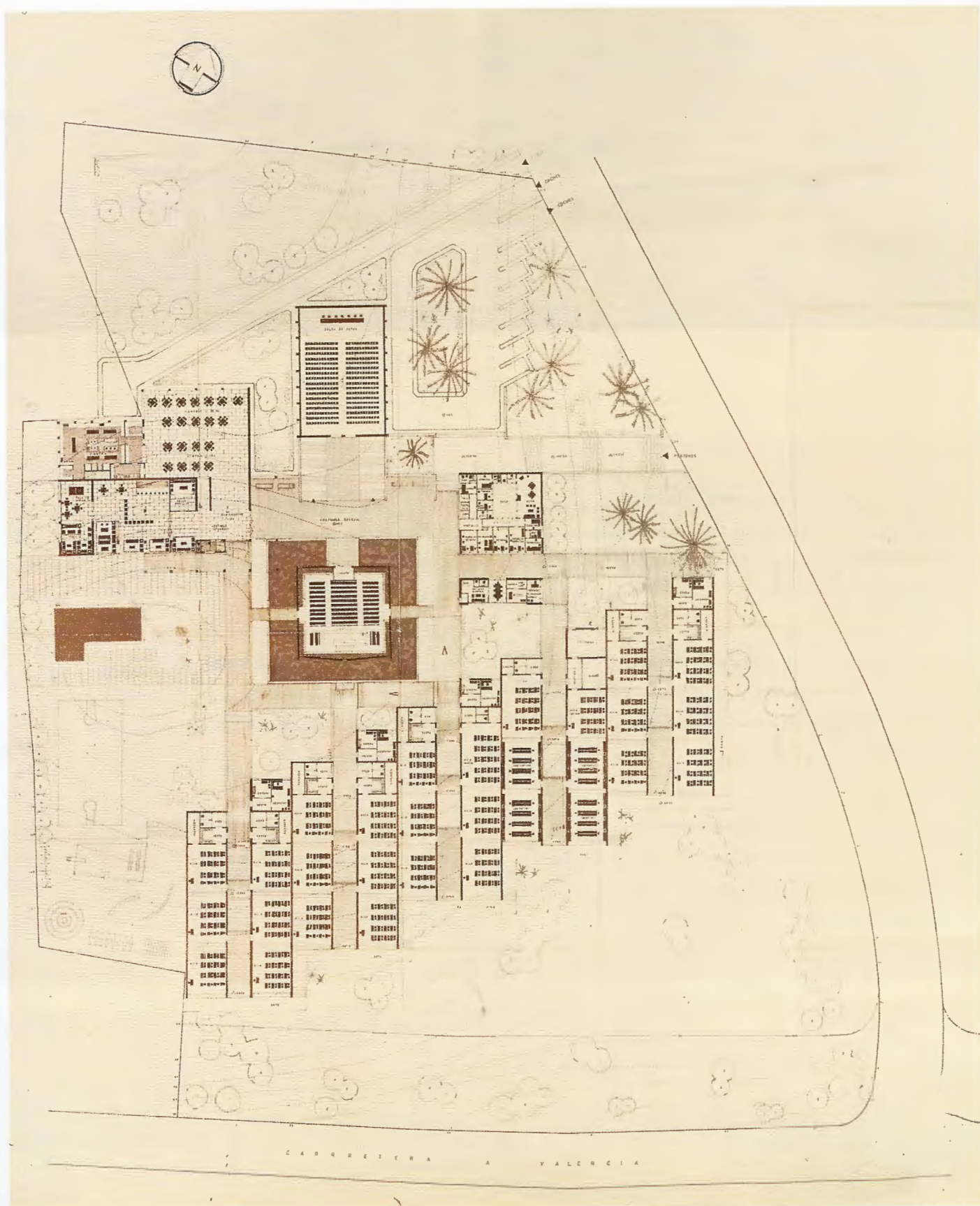
Farque Figueroa, Córdoba (1968-69)

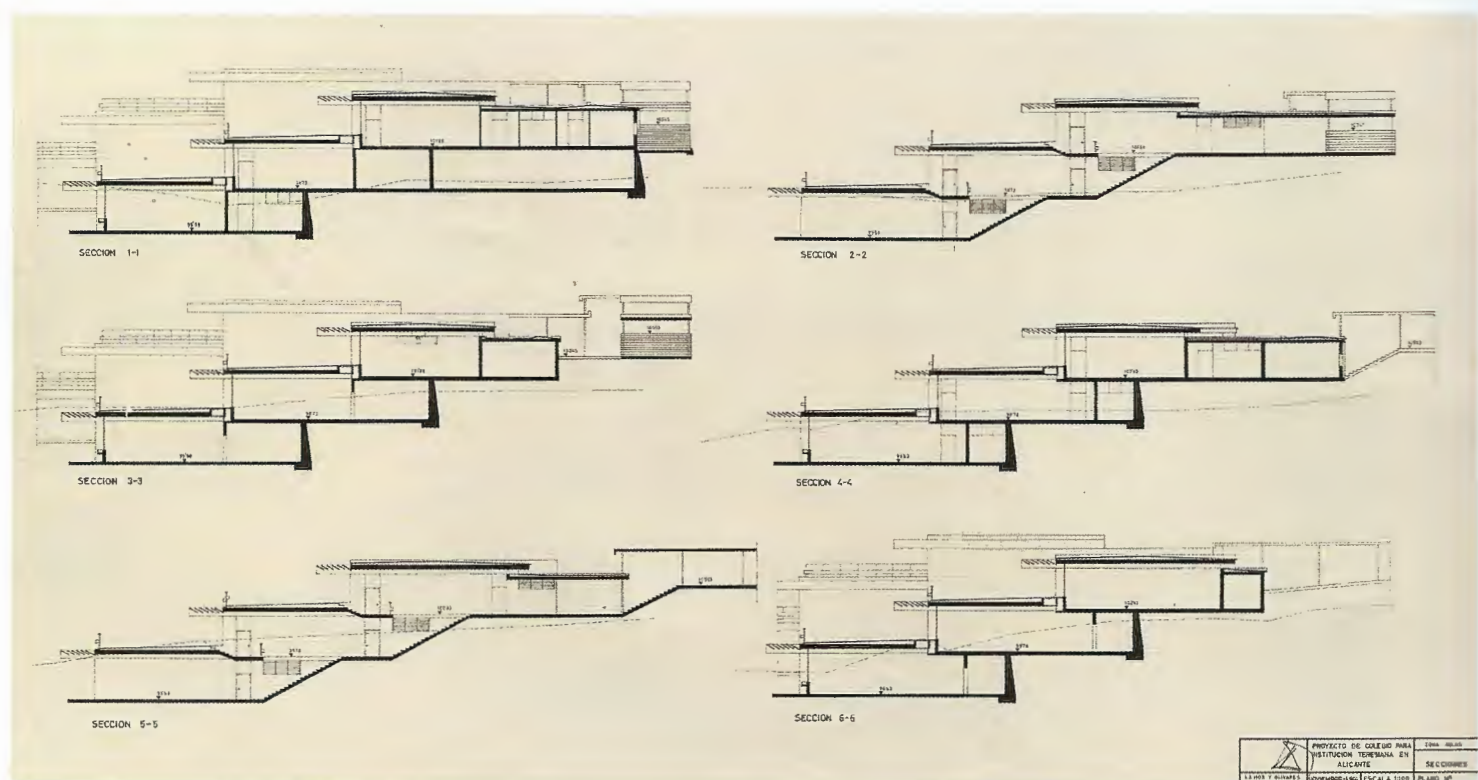


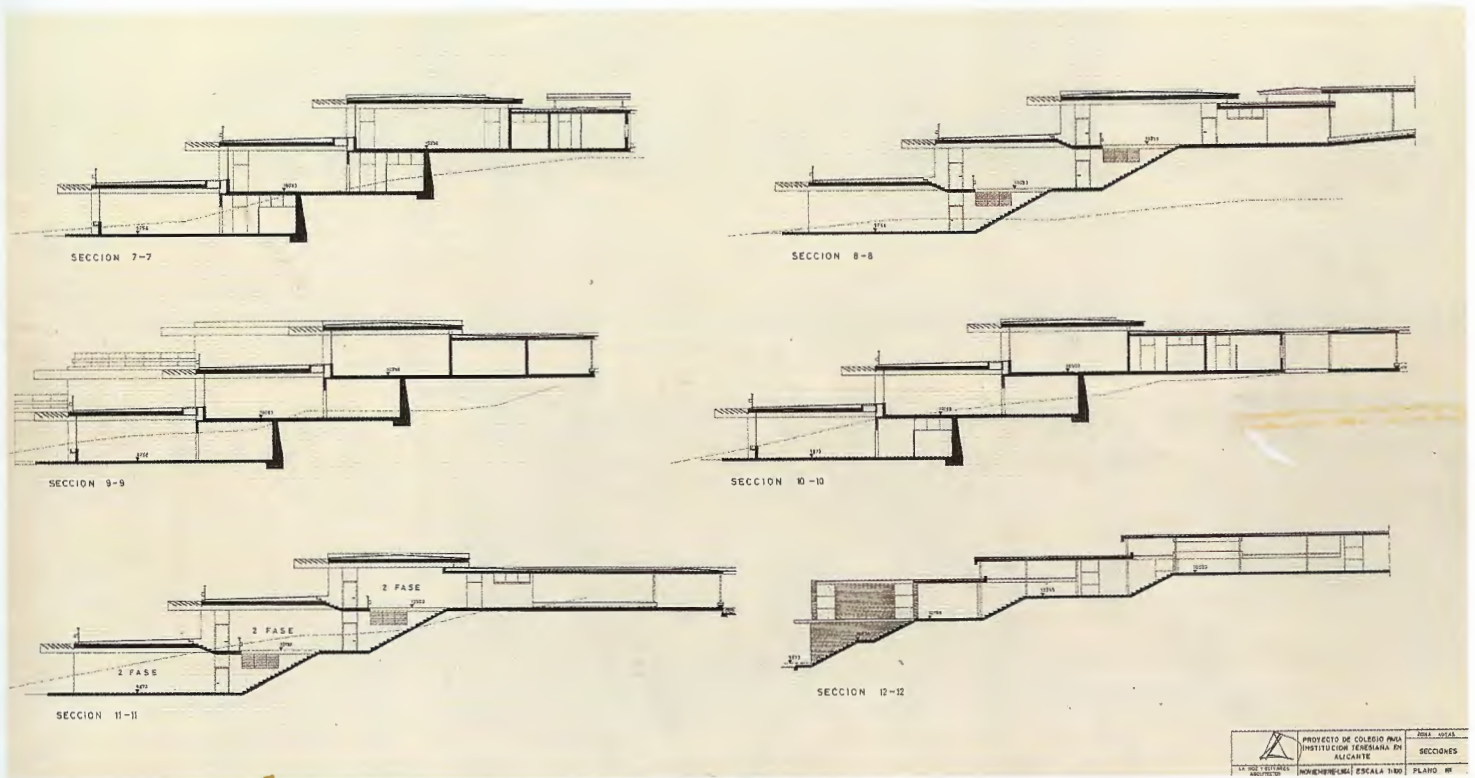
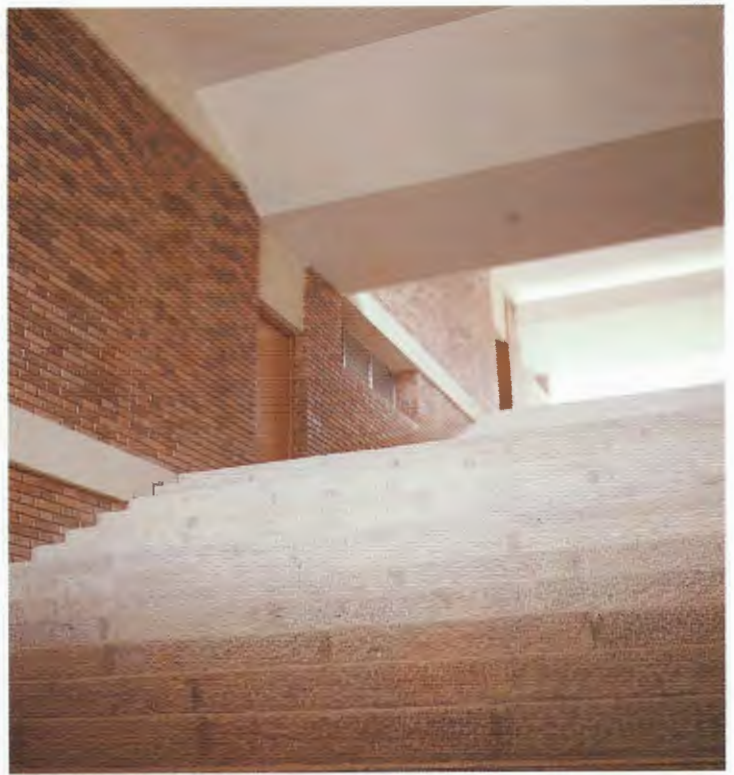
Colegio Las Teresianas, Alicante (1969)



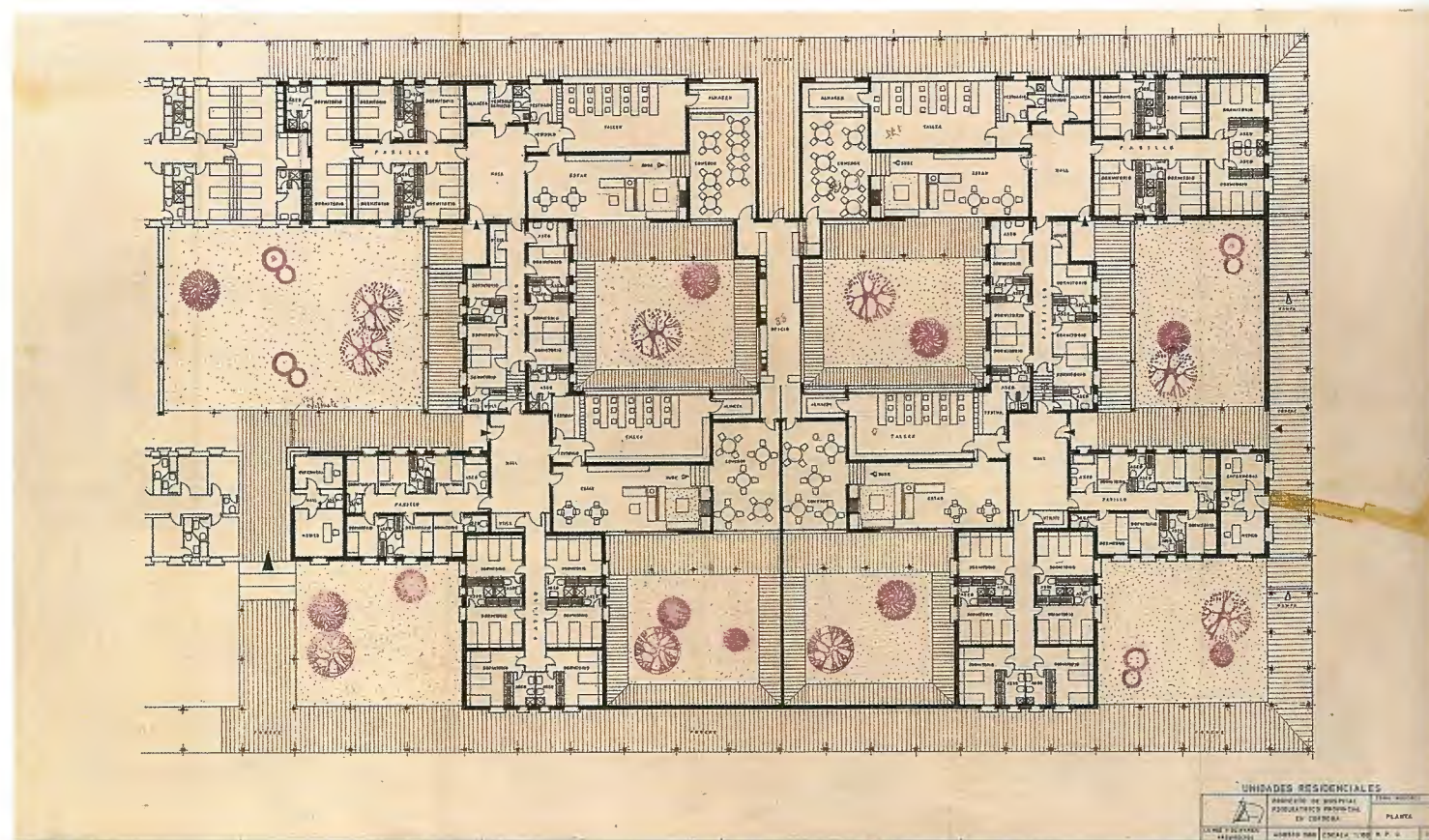
Planta general

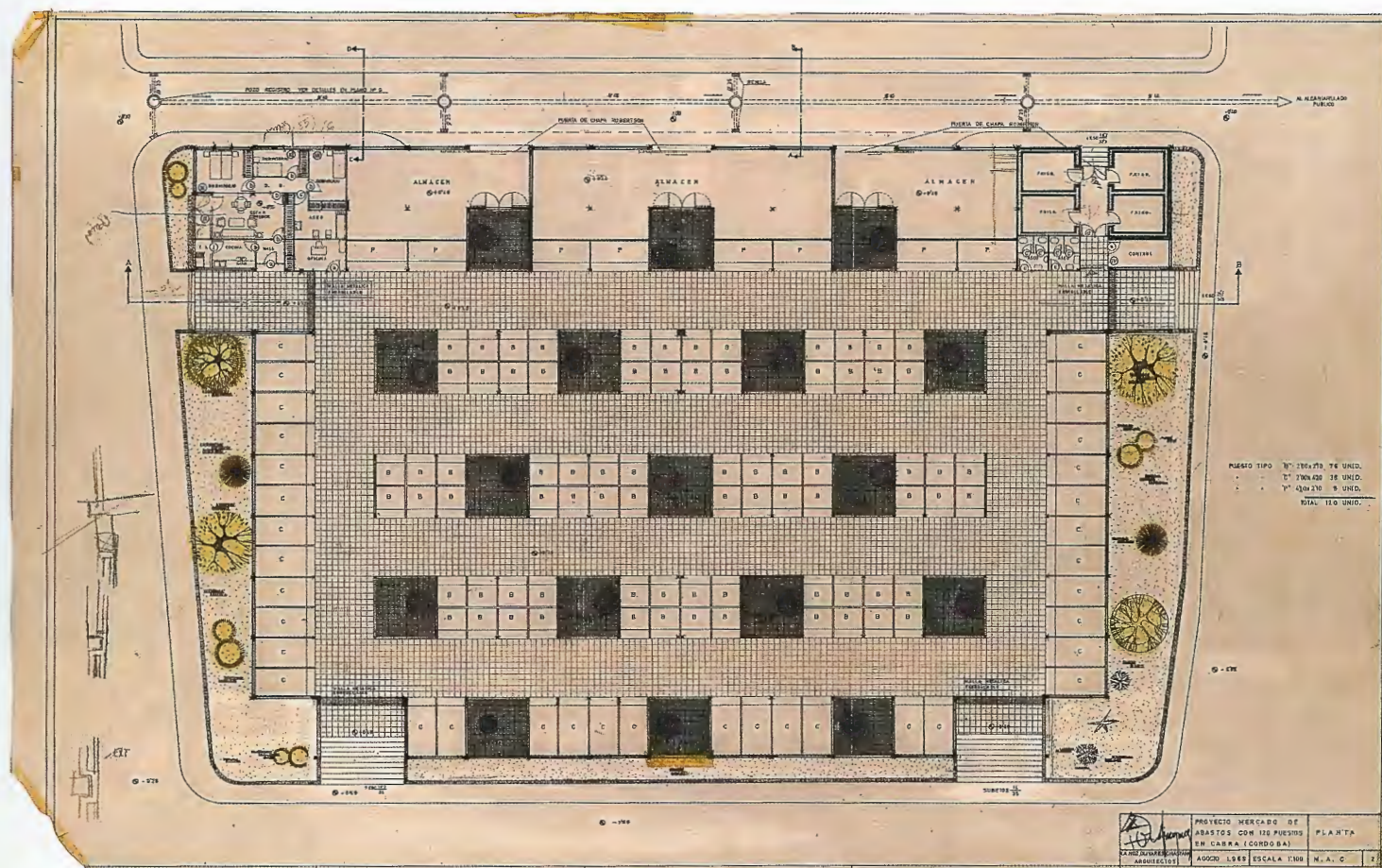






Hospital Psiquiátrico provincial, Córdoba (1966)

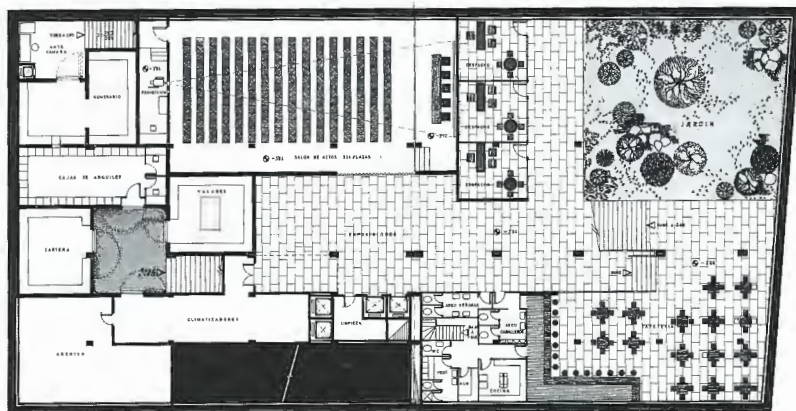
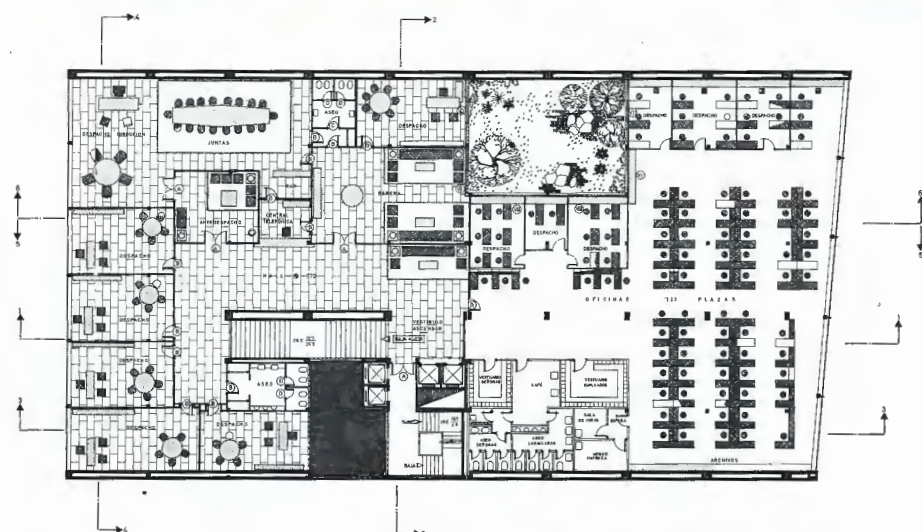
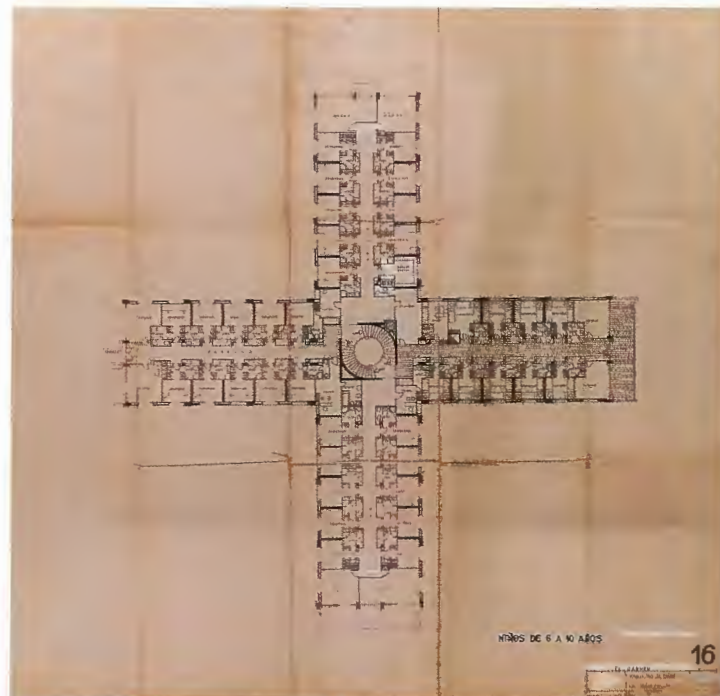


Mercado de Abastos, Cabra. Córdoba (1969)²

Banco Coca, Valencia (1971)²



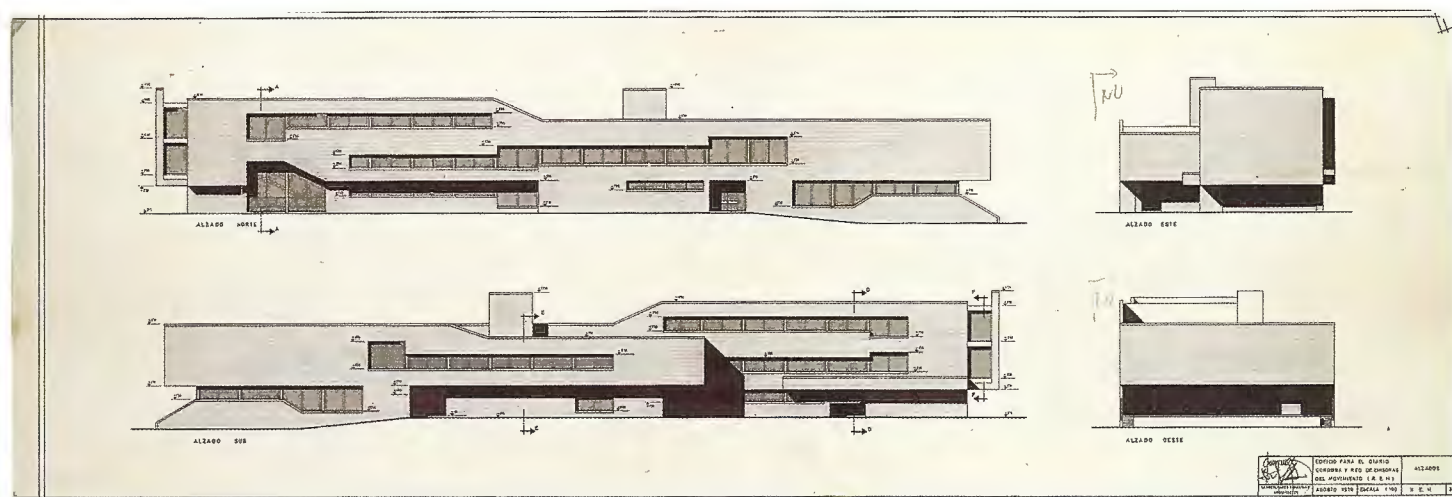
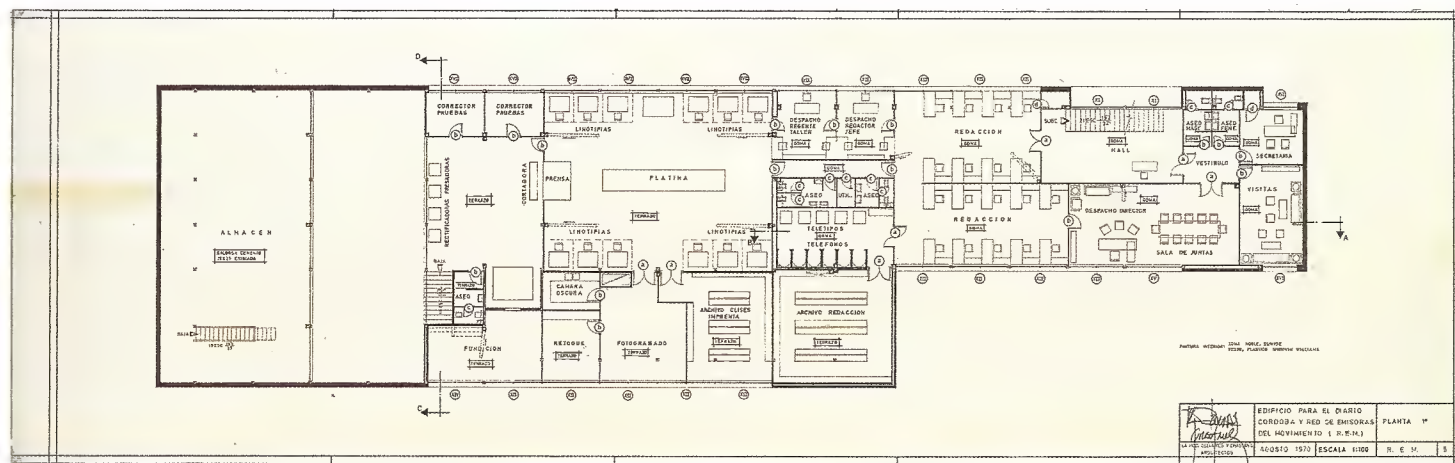
Proyecto de colegio provincial en Córdoba (1971)



Reloj de la Diputación de Córdoba (1977)



Edificio para el *Diario de Córdoba*, Polígono de la Torrecilla, Córdoba (1970)²



Hotel Los Lebreros, Sevilla (1973)

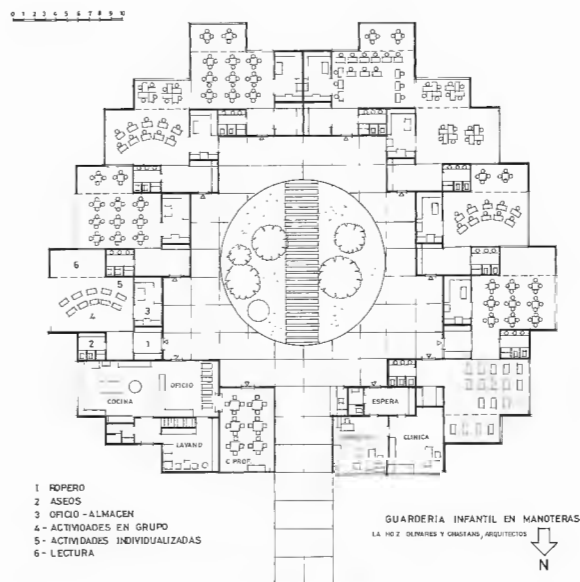
En colaboración con José María García de Paredes y Gerardo Olivares



Ampliación del Ministerio de la Marina, Madrid (1977)¹



Guardería infantil en Manoteras (1972)







Dina Rotkis-Sandhu

Salvador Pérez-Arroyo

La Torre Castelar en Madrid

Este edificio es sin duda una rara pieza en el patrimonio arquitectónico de la capital de España. Madrid es una ciudad con pocas muestras como es este caso de una arquitectura internacional de gran estilo. Por ello la obra de Rafael de La-Hoz realizada con Gerardo Olivares James y Rafael de La-Hoz Castanys reúne en este ejemplo una serie de cualidades especiales e insólitas que me han hecho pedir su catalogación y protección integral. Con frecuencia se ha mencionado su interés constructivo, su técnica estructural de vidrio apoyado sobre ménsulas del mismo material o el sistema de cuelgue desde una plataforma concebida como un brazo sostenido sobre una torre desplazada hacia atrás que permite conseguir esos grandes voladizos. Siendo todo ello interesante son sus cualidades estrictamente arquitectónicas y formales las que me interesan más. La técnica utilizada es un medio hábilmente controlado, pero antes existe una voluntad de conseguir ese grado de libertad frente a la gravedad y esa particular jerarquía de elementos y espacios.

La primera gran cualidad de este edificio es su implantación. De nuevo hay que recordar la ausencia de edificios en la capital que sepan crear condiciones espaciales ligadas a la topografía. Siendo la topografía un arma poderosa de expresión, Madrid es básicamente una ciudad de edificios sobre plataformas planas. El paseo de la Castellana en esta zona ofrecía la posibilidad de utilizar las características topográficas y estos arquitectos lo hacen con una gran potencia. El basamento de piedra y la visión de la torre de cristal volando sobre el son piezas de un ballet muy sofisticado en el que se mezcla el estatismo cargado de tensión de la torre y el espacio activo y ruidoso lleno de tráfico que discurre frente a él.

En pocos ejemplos arquitectónicos se puede hablar de cristalografía pero este es uno de ellos. El edificio ofrece una visión mineral alzado sobre el paseo de La Castellana y apoyado sobre un gran basamento pétreo. Este basamento es al tiempo el elemento de contención de la colina natural que separa la calle de Serrano y la del Paseo de la Castellana. Esta es su belleza y su carga informativa.

Por lo explicado anteriormente entiendo que otro elemento fundamental de este edificio es su sección transversal y el modo en el que su volumen sube de un acota a otra. Esta sección que empieza siendo una gran boca termina en un espacio interior de gran altura, una caverna iluminada cenitalmente, un espacio que sorprende y es uno de los grandes tesoros ocultos en su interior. La torre es la que oculta con su presencia el valor de esta sección, sin duda otro de los grandes aciertos del proyecto.

Si pensamos en el lenguaje utilizado nos damos cuenta que es también este otra pieza importante de la personalidad del trabajo. Es curioso

pensar como están envejeciendo muchos de los edificios que fueron en su momento las grandes piezas de del eje madrileño. Creo que de todo aquel "strip" arquitectónico tan publicado y alabado serán el Banco de Bilbao de Oiza o el edificio de la Equitativa de Gutiérrez Soto o alguno de los dos de Molezún y este que ahora nos ocupa los que asumirán progresivamente el protagonismo final cayendo el resto en el saco de un ornamentalismo o estilismo coyuntural. El edificio de Javier Carvajal situado enfrente en la misma plaza tiene sin duda cualidades, las de este gran maestro, pero en este caso no dialoga con la misma potencia con la que Rafael de La-Hoz, se expresa en su edificio.

Lo que aquí nos encontramos es sin duda un proyecto caracterizado por su potencia y proporciones y el sentido contemporáneo de construir grandes vuelos y ménsulas que son al final signos evidentes de su momento histórico, pero también como ha ocurrido siempre en la historia de la arquitectura de su independencia estilística y de un claro alejamiento de las modas o de las coyunturas culturales. Es sin duda un gran experimento analizar la vigencia y vitalidad cultural de esta torre y un ejemplo de cómo la historia filtra y clasifica muy rápidamente de modo distinto y menos caprichoso las obras de arquitectura.

No es mi intención defender ningún tipo particular de momento ni estilo pero no cabe duda que las raíces culturales de este edificio están en las obras posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la mejor arquitectura internacional de la posguerra que se materializa en grandes edificios en altura y en obras de ingeniería unidas a buenos arquitectos. Puede ser este el periodo de formación más importante de un arquitecto que presumía y amaba sus conocimientos cosmopolitas. El amor por la técnica y los conocimientos científicos de Rafael de La-Hoz están presentes en la búsqueda de su propio lenguaje. Esta actitud se enlaza de nuevo con lo que otra vez hoy es un modo usual de trabajar. Superados determinados expresionismos tecnológicos los sistemas constructivos más modernos y la construcción en si misma como soporte del lenguaje arquitectónico ha ido ganando campo. Nada ajeno de nuevo, ni extraño, a lo ocurrido tradicionalmente en la historia de la arquitectura. Hoy además junto a una digestión madura e imparable de las técnicas contemporáneas aparece el valor de la comunicación como un concepto independiente y también maduro.

Se podrían buscar muchas referencias estilísticas comunes en grandes arquitectos internacionales, desde Pei a Mies o porque no Saarinen pero en todos los casos, la topografía en la Torre Castelar aparece como un signo diferenciador de estos arquitectos. Si pensamos en la infancia de Rafael de La-Hoz y en su retina enriquecida por los valores topográficos de las sierras andaluzas y en general de la enorme fuerza del paisaje español podemos entonces entender esta obra más como la sorprendente

síntesis de la arquitectura fuerte de un país como el nuestro empapado de sabiduría romana y la escenografía del norte de Europa traducida a la cultura americana triunfante de la posguerra mundial.

El edificio de la Torre Castelar, sede original del Banco Coca es como me refería antes una clásica construcción de tipología en altura con núcleo estructural descentrado y forjados suspendidos desde la gran losa de cabeza. La combinación de ambas propiedades hace más insólito el ejemplo. Es corriente encontrar edificios suspendidos de una plataforma apoyada en un núcleo central como el caso de las torres de Colón en el mismo Paseo de la Castellana, obra de Antonio Lamela y Carlos Fernández Casado o el más famoso Standard Bank de Johannesburgo de Hentrich-Petschnigg terminado en 1970. También el edificio BMW de Schwanzer en Munich terminado en 1972 es un ejemplo interesante. Es también frecuente ver edificios en altura con los núcleos descentrados. En España el edificio de la Torre Picasso es similar, pero los ejemplos internacionales son muy abundantes. En este caso el hecho de disponer el núcleo descentrado y con un atirantado de compensación en la parte contraria al vuelo es un ejemplo único. Yo mismo construí el faro de la Moncloa muchos años después con un sistema de compensación similar atirantando en el núcleo y compensando el gran voladizo de la plataforma pero mi edificio no tiene tampoco ninguna similitud con el que ahora nos ocupa.

La torre Castelar se construye por lo tanto con un núcleo de comunicaciones que es al tiempo el núcleo estructural del edificio. En este núcleo apoya una plataforma de hormigón armado realizado con casetones formados entre costillas de 2.46 metros de canto y una modulación de cuatro por cuatro metros de la que cuelgan todos los tirantes metálicos. Estos tirantes realizados con un perfil compuesto con chapas de 20 mm son después la base modular y de organización de la fachada de vidrio, y se distancian dos metros entre sí siguiendo a su vez la modulación de la estructura de forjados formada por una trama de vigas tipo Boyd obtenidas con un perfil de HEB-260. La fachada de vidrio tal y como ha sido descrita en varias publicaciones, (la revista *Trazos* en 1986 y la revista *Tectónica* nº 10 de 1995) se resuelve con unas ménsulas de vidrio apoyadas sobre las guías y modulación que marca la estructura de cuelgue. Estas ménsulas de vidrio unen a modo de costillas los dos planos de vidrio que constituyen la fachada: el cerramiento propiamente dicho y el llamado "Halo" o parasol exterior que es sin duda uno de los elementos más intrigantes del proyecto. Por un lado este "halo" proporciona al conjunto una calidad material muy sofisticada, casi como una atmósfera de niebla que contribuye a producir un efecto de ligereza acentuado por el vuelo de la torre y al tiempo una sensación de misterio y profundidad. También es extraña esta decisión tan introvertida en una atalaya tan significativa de Madrid pero no recuerdo en una visita que realicé con mis alumnos y el propio Rafael de La-Hoz ninguna razón convincente. Será por lo tanto uno de los misterios del proyecto. No desprecio sin embargo como explicación el valor de un espacio para el

trabajo más moderno en un ambiente controlado, una mezcla de luz natural tamizada por el tono caramelo del filtro del "halo", una atmósfera en donde el silencio absoluto conseguido por la gran masa de cristal de los cerramientos utilice el efecto de la luz difusa como un medio de concentración e introversión. Las primeras imágenes de Kubrick en su *Odisea del espacio* tienen esta cualidad difusa de la atmósfera. Hay sonidos lejanos de patio andaluz en la manera de mirar hacia adentro o en el modo de permitir en el gran espacio de operaciones de la planta baja la entrada de la luz como una cascada de agua silenciosa. En realidad todo el basamento del edificio podría ser como una gran fuente a la romana, un gran espectáculo de agua y travertino.

El edificio es particularmente fotogénico y se convierte para el atento espectador en una gigantesca estación meteorológica que amplifica y reproduce para los madrileños, las puestas de sol o el color de la atmósfera.

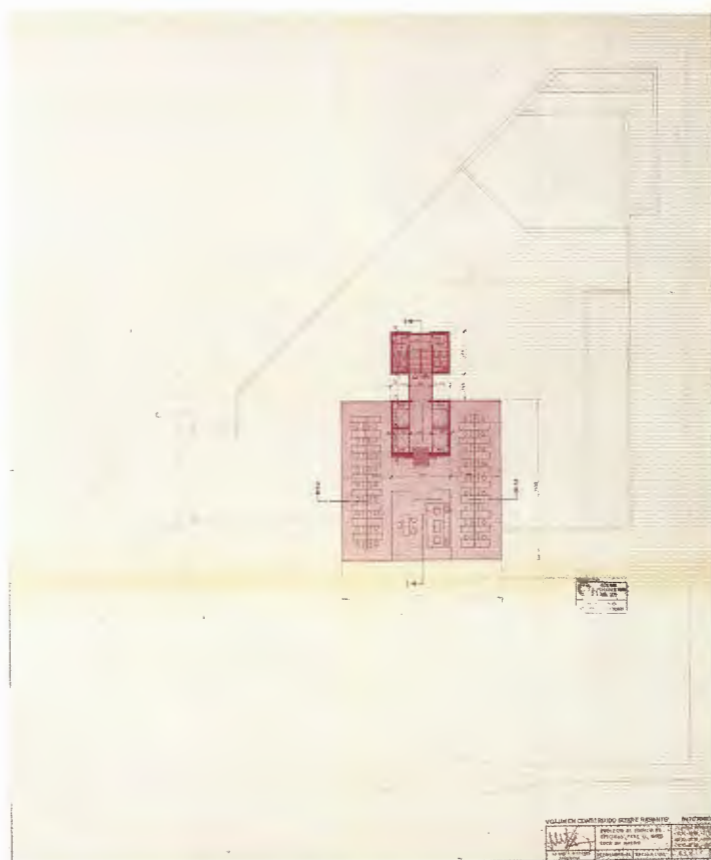
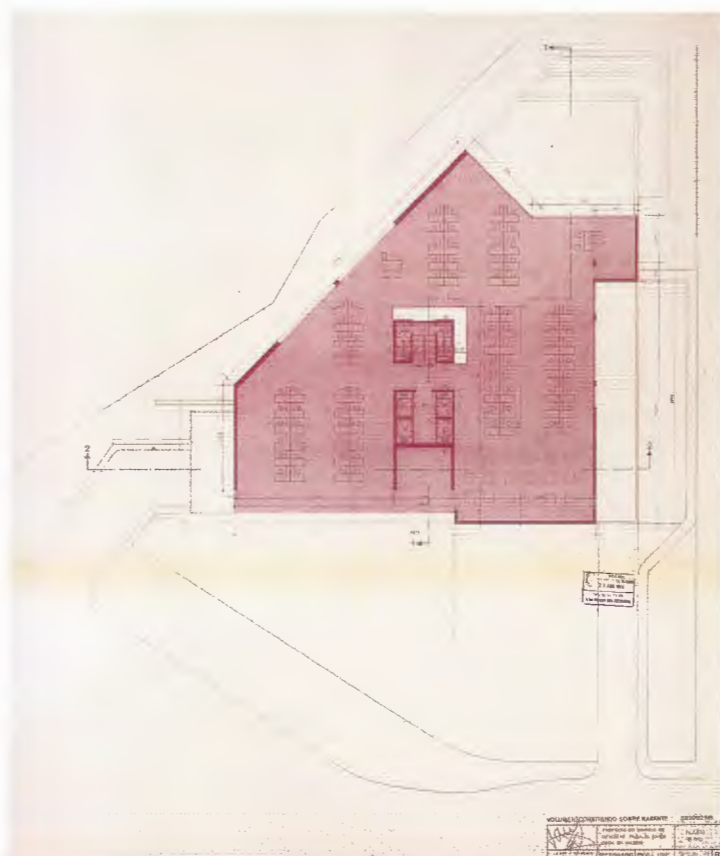
La modernidad de este edificio analizando esta solución adoptada para el cerramiento es muy sorprendente. Son muchas las experiencias actuales de arquitectura que han investigado sobre el valor de la textura y la profundidad material de los cerramientos. Menos sin embargo las que han dotado al edificio de una cualidad casi virtual e indefinida y menos aún los que unen la voluntad de investigación estructural con las experiencias materiales o de texturas. El proyecto de Rafael de La-Hoz alcanza de este modo una capacidad informativa máxima y es un ejemplo de premonición o intuición arquitectónica que le aproxima al mundo y la estética derivada de nuestro mundo informático. Si quisiéramos buscar algún artista moderno relacionado con el mundo de la arquitectura que utilizara referencias similares tendríamos que recurrir a dos autores que trabajan juntos sobre el mundo de la comunicación y la arquitectura, me refiero a Diller+Scofidio quienes han propuesto la construcción de una nube artificial sobre una estructura de acero pero tampoco se pueden olvidar a los arquitectos como Herzog o Zumthor grandes experimentadores de las texturas.

Mencionar a estos artistas no es casual puesto que una de las características de este edificio es sin duda su valor comunicativo, su presencia en la ciudad con la escala interior del hombre y la exterior de los medios mecánicos, coches y autobuses que pasan por delante. Pienso que de haber realizado Rafael de La-Hoz este edificio hoy probablemente habría incluido entre sus ideas la posibilidad de construir una fachada pensada con vidrios de color variable o la fachada entera concebida como una gran pantalla informativa, una especie de gran faro en una situación tan privilegiada apto para comunicarse con el conductor creando al mismo tiempo un ámbito de aproximación peatonal propio de un arquitecto de formación clásica. La ciudad vista así sería como el sueño de un visionario, de un amante de contar y oír cuentos bajo el murmullo del agua, ese toque oriental que también como en un complejo crisol de culturas estaba en la mente de nuestro arquitecto.

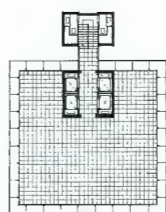


Edificio Castelar, Madrid (1975)





Plantas de la primera propuesta



PLANTA TIPO

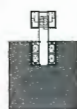
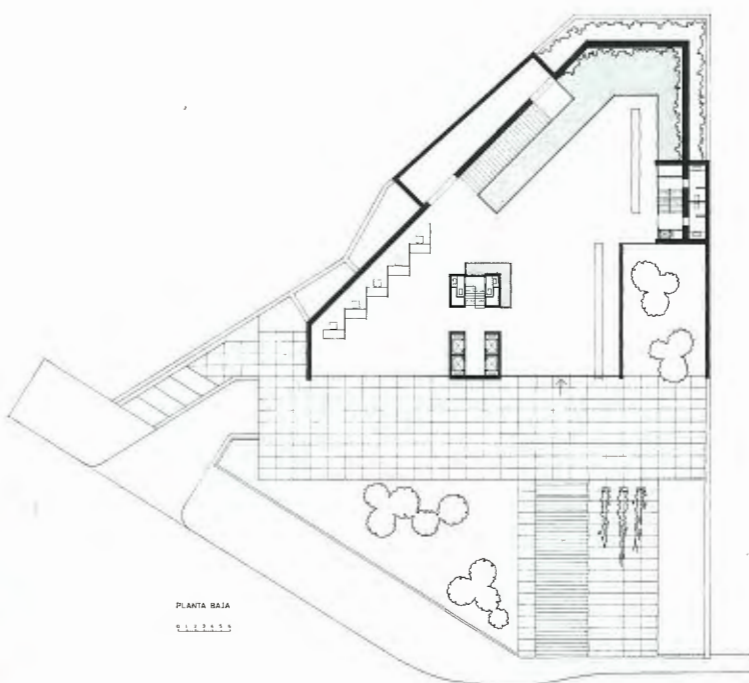


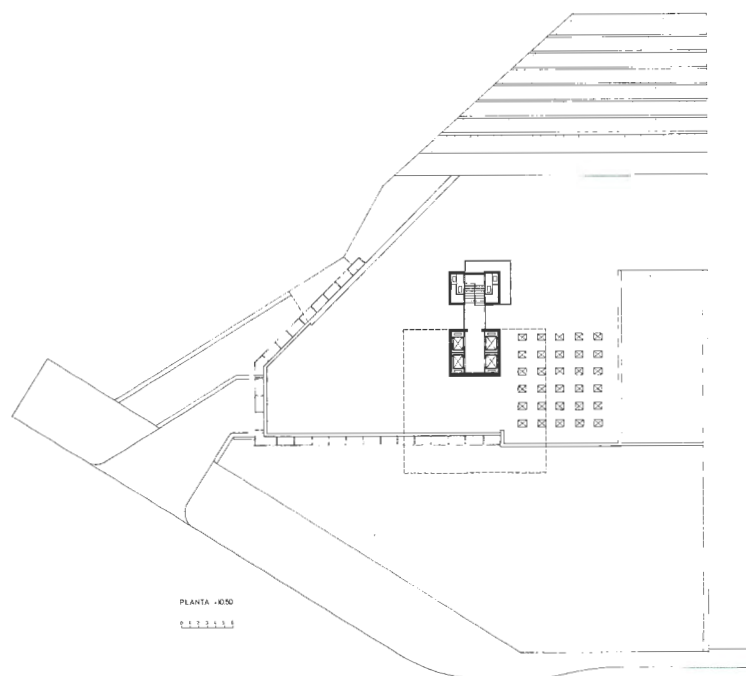
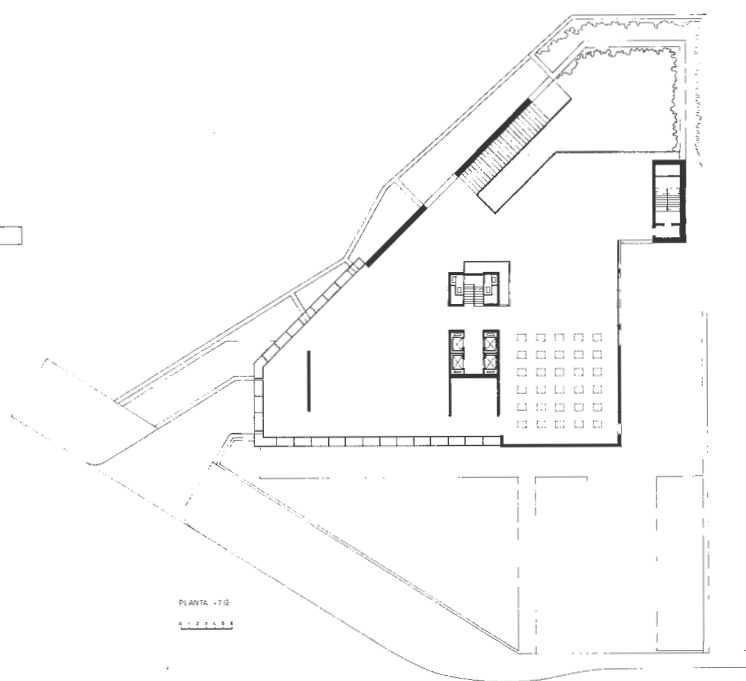
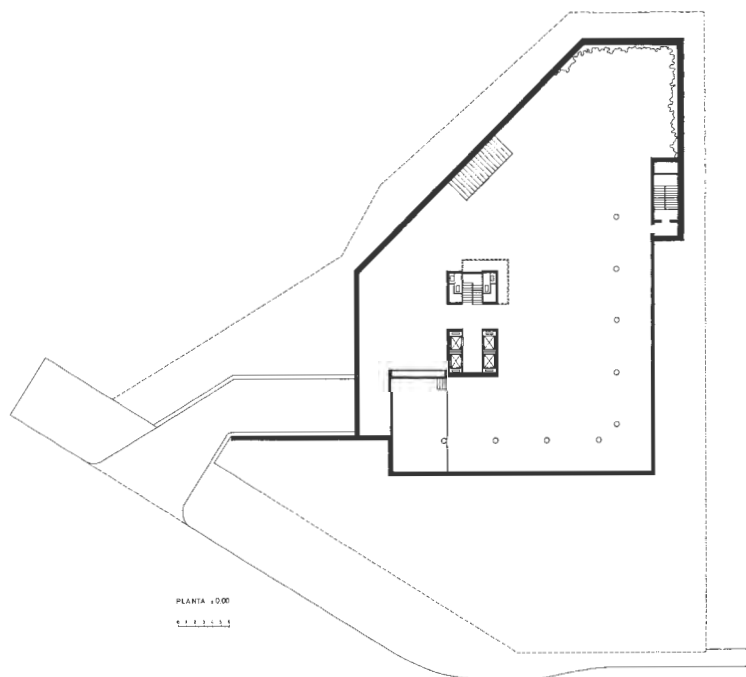
FIGURA-B



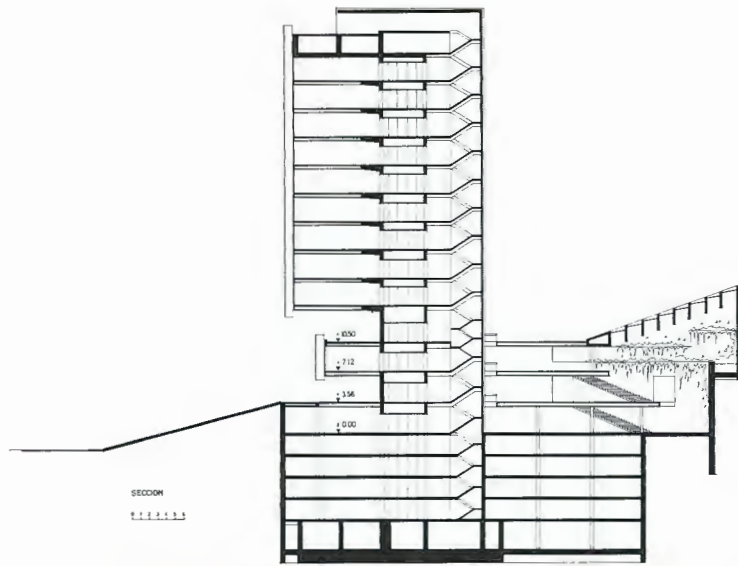
FIGURA-A

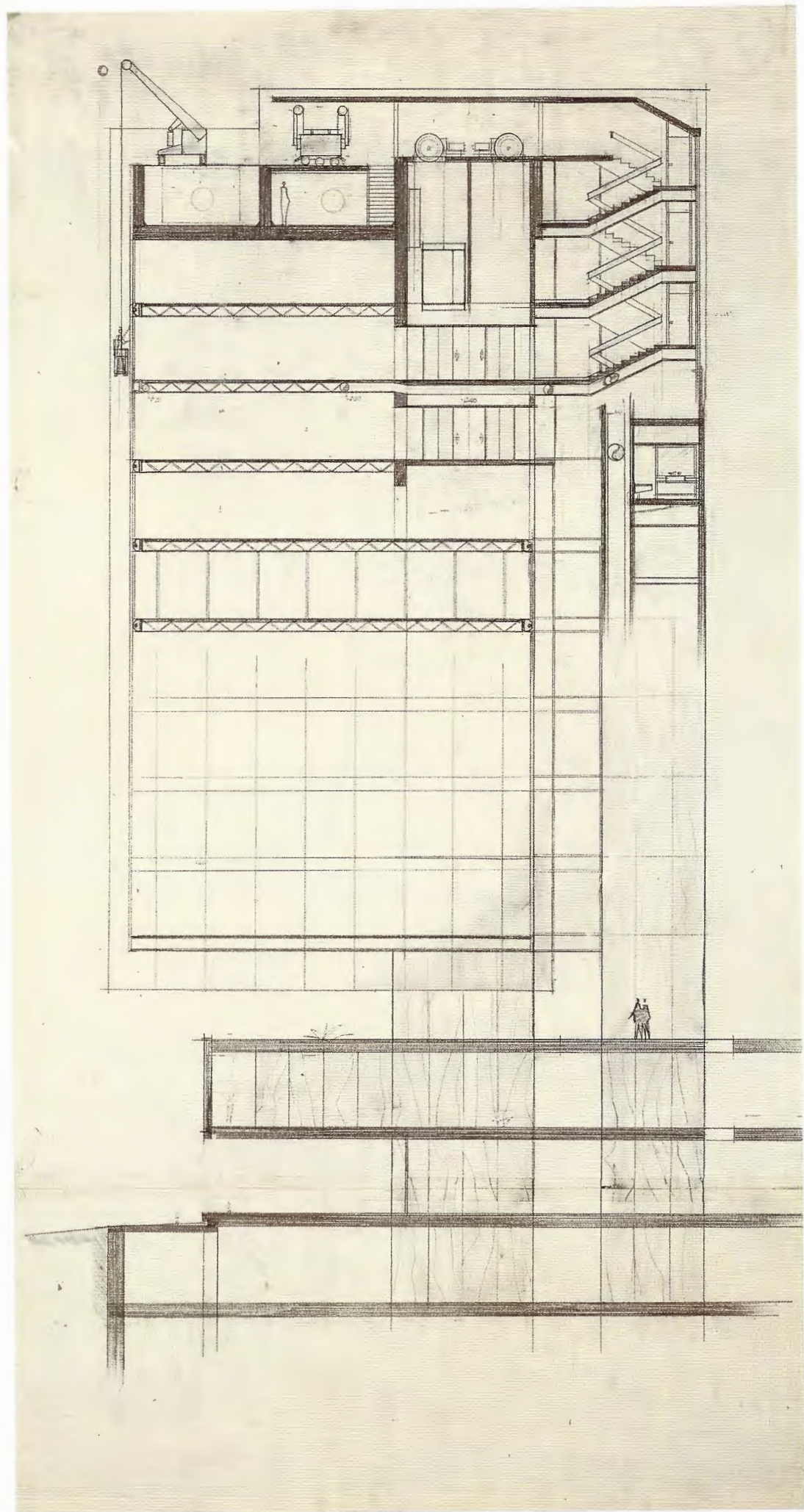


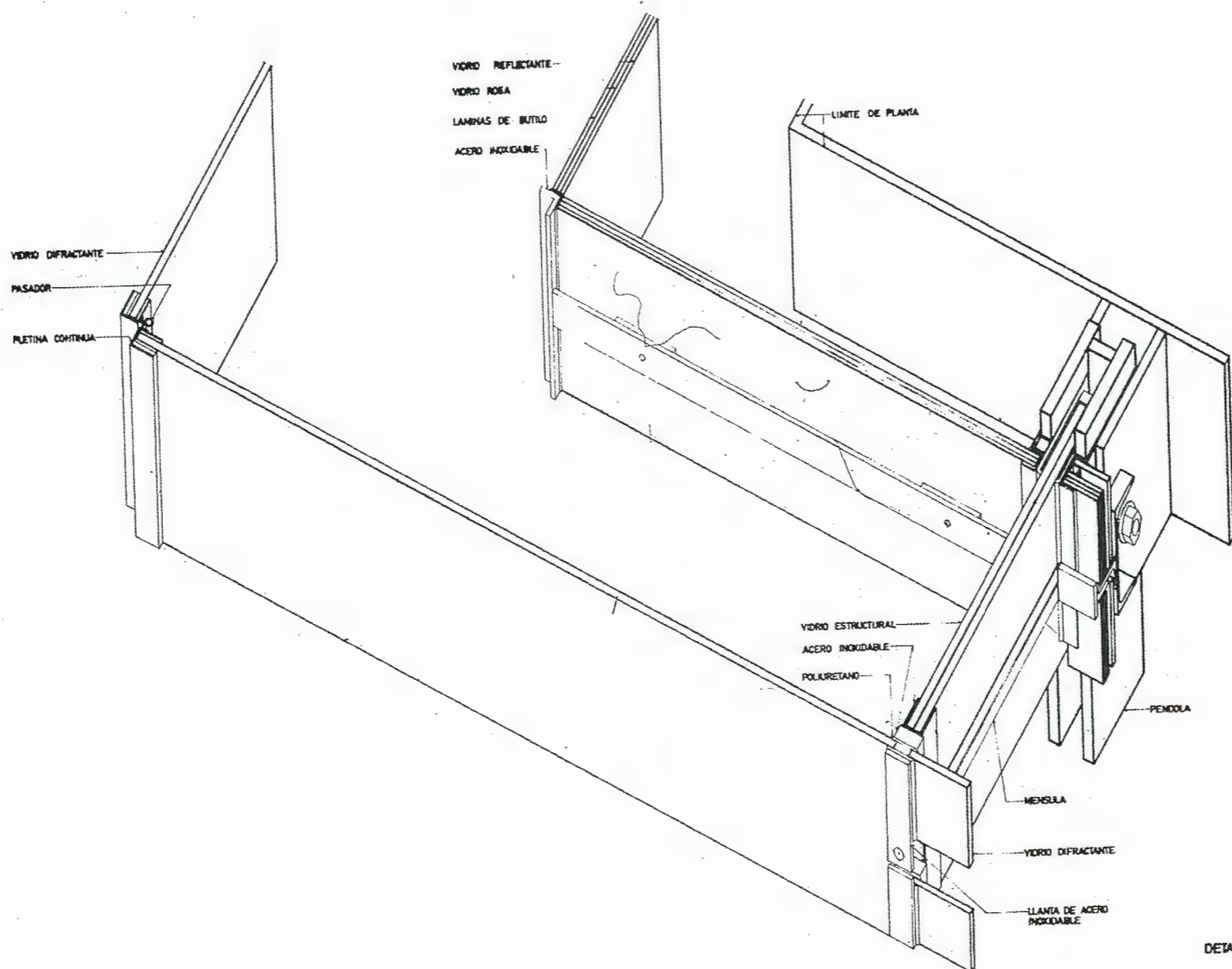
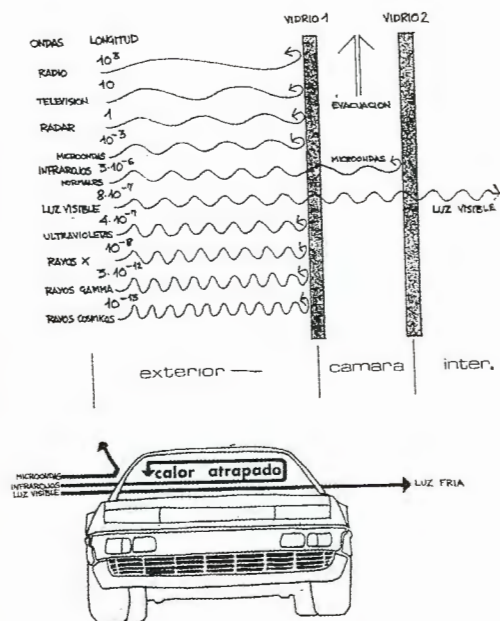
PLANTA BAJA











DETALLE DE FACHADA



Rafael de La-Hoz. Escritos

Biografía

Selección bibliográfica

Selección de textos

Varia Espacial (1991)

SEÑORES ACADÉMICOS

Por vuestra generosidad sin límites –que no por mis contados méritos– fui elegido Miembro Numerario de ésta Real Academia de San Fernando.

Hoy, en éste Acto de Recepción, me haréis entrega de la Medalla Número XVII, credencial que me permitirá participar en vuestros desvelos por las Bellas Artes; compartir con Vds, Srs. Académicos, ese especial derecho a servir que os inspira, que os ennoblece.

Por tan alto honor, reciban mis más profundo reconocimiento.

Emoción que se entrefiera con otro sentimiento, asimismo de gratitud pero también de honda amargura, por la dolorosa pérdida de aquellos que –y no sólo en Arquitectura– fueron maestros: Don Luis Moya Blanco y Don José María García de Paredes quienes, junto al asimismo académico y buen amigo Don Ramón Andrada Pfeiffer, tuvieron la iniciativa y deferencia de proponer mi candidatura a vuestra consideración.

Su gran prestigio ha sido, sin duda, determinante para vuestra favorable respuesta.

Nuevamente gracias.

Quieren las costumbres de las Academias, porque es de buena cuna, dedicar en estas ocasiones una evocación a quienes nos precedieron en la titularidad de la medalla que se nos transmite.

Es una sabia práctica porque así tomas medida de tu propia pequeñez.

Y desde ella de la magnitud del reto:

A partir de finales del pasado siglo, la Medalla XVII de ésta Real Academia ha sido sólo ostentada por arquitectos, todos ellos de excepcional relevancia.

Por un curioso azar, el eje de La Castellana, Cardo Máximo de la Corte y Villa, constituye a partir del Prado, una exposición completa y ordenada de las obras más significativas de cuantos fueron titulares de esta precisa Medalla.

Abre la muestra el bello edificio clásico de la Bolsa de Madrid debido a Don Enrique María Repullés y Vargas, quien, además de arquitecto de la Casa Real, fue Secretario de esta Academia.

Continúa la exhibición con otro primer premio de concurso, el Palacio de Comunicaciones, rotunda cristalización de la ecléctica arquitectura y personal genio de Don Antonio Palacios.

El tramo final del Paseo de la Castellana está jalonado con el conjunto arquitectónico más grandioso de la Capital.

Según Luis Lacasa, Indalecio Prieto trató con los Nuevos Ministerios de superar las dimensiones de Las Tullerías.

–Sólo su ágora tiene cabida para cinco veces la Plaza Mayor.

Arquitectura serena, contenida y siempre bien trazada como corresponde al admirable hacer de Don Secundino Zuazo.

Finaliza este recorrido con el edificio inmediato, quizás la obra mejor insertada en su contexto urbano de la arquitectura comercial madrileña, los almacenes de la firma "El Corte Inglés", debidos al pos-trer poseedor de esta Medalla y Director de la Academia, Don Luis Blanco Soler.

Da medida de su fina sensibilidad y respetuoso talante, la deliberada elección de granito gris para entonar sus fachadas con las de los vecinos Nuevos Ministerios.

La ingente y variada obra de Luis Blanco Soler se resiste a ser etiquetada.

Visceralmente libre, complejo, como hombre de cultura que fue, realizó incursiones en las más diversas propuestas arquitectónicas sin

dejarse atrapar jamás por confesionalismos.

Hizo Racionalismo, pero no militó en "Ciam" o "Gatepac" alguno.

Sin embargo, Tecnología y Función, piedras angulares de la nueva filosofía, no habían presidido los programas de su formación en la Escuela de Arquitectura de la calle de Los Estudios. Resultando imposible abordar el paso directo Función-Forma, toda su generación toma a cambio prestada la novedosa plástica de la pintura cubista.

Rápidamente hastiado de tal suplantación y perdida la fe optimismo en los principios del Racionalismo "entusiasta error de juventud

(sic) cierra desencantado dicha experiencia para, dentro de ese cajón de sastre que se llamó "Movimiento Moderno", dar paso a una suerte de Racionalismo Poético –metamorfosis paralela a la que llevara a Le Corbusier desde la Villa Savoye a la Capilla de Ronchamp.

Y como jamás fuera un exaltado, tampoco tuvo dificultad alguna en terminar aparentando ser lo que realmente era, esto es, en alcanzar una desinhibida, cultivada, elegancia arquitectónica abierta a todo horizonte.

Pese al desfase generacional –Don Luis perteneció a la promoción anterior a la de mi padre–, tuve la fortuna de compartir con él vivencias, siempre enriquecidas por una reverente y cálida amistad.

Le conocí en 1971. Había sido designado por la Unión Internacional de Arquitectos su adjunto y suplente en el Jurado para el Concurso Internacional de la Mezquita de Green Park en Londres.

Años después, 1980, me sucedió en la Presidencia del Instituto Juan de Herrera, dedicado a la investigación e integrado por profesores de la Escuela Superior de Arquitectura.

Poco antes de su pérdida, con ocasión de la entrega del premio de la Fundación CEOE 1987, me reiteró su íntimo deseo de que ingresara en la Academia.

Tal posibilidad, entonces, me excedía. Sucederle, hoy, me abruma.

No es tarea fácil ocupar el lugar de quien tuvo por norma trascender como hombre universal al mero profesional arquitecto –siendo éste excelso–.

Que según, decía, "Quien sólo sabe de Arquitectura ni de Arquitectura sabe".

Por ello, tal vez el más personal tributo que quepa rendir a mi ilustre predecesor sea recuperar la vieja tradición universitaria, académica, que quiere que un discurso sea lo que por su etimología es, un "correr de acá para allá", un inquietar, una excursión, varia o paseo alrededor del tema elegido.

Los arquitectos sólo somos sastres de espacio.

Y, sin embargo, apenas poco o nada sabemos sobre él.

Permítanme, pues, disertar en torno a una cuestión capital para nuestro oficio :

"Qué es el espacio", –ese esquivo protagonista de la Arquitectura–. Cómo el hombre, su destinatario, lo percibe y entiende.

En qué grado la humana dualidad, Espíritu-Materia, complica dicha apreciación.

Qué intentos se vienen realizando para comprender los intrincados procesos de la "Perceptiva Ambiental".

Y cómo, carentes de esta ciencia, sólo sabemos acometer el ordenamiento del espacio desde la Razón o desde la Intuición, pero no desde ambas simultáneamente.

Síntesis que, para renovarse, es el reto que enfrenta la Arquitectura.

Este tema del espacio arquitectónico es una vieja asignatura pendiente, como viejo era, aún antes de nacer, el primer hombre que acertó a formularlo:

Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes el 20 de enero de 1999
con motivo de la recepción de R. de La-Hoz como Académico electo.

Al decir de sus discípulos, el "viejo sabio" —que no otra cosa significa Lao Tsé—, cuando se decidió a abandonar la cálida matriz materna para enfrentarse al espacio exterior, ya tenía *ochenta y un años*.

Aunque tan larga gestación parece algo exagerada, hay que aceptar que acierta, si es lo que se propone, a subrayar la cualidad congénita que distingue su escolástica —sic et non— formulación de la arquitectura: "Cuatro paredes y un techo no son arquitectura" "Arquitectura es el Espacio que queda dentro".

Durante dos mil quinientos años esta definición no ha sido superada.

Sin embargo nada dice del "espacio que queda fuera".

Hay en ello como una provocación a la antítesis de Chillida: "La dialéctica entre materia y espacio es únicamente posible si ambos son lo que son. Un cubo de acero hueco no es, digamos, materia. Es tan sólo un espacio interior inaccesible" *.

Lo que, siendo válido en escultura, no es extrapolable a la arquitectura.

Tan inconcebible resultaría ser ese cubo de acero vacío para la escultura, como para la arquitectura lo sería un edificio macizo.

Una pirámide, un acueducto o un obelisco, carentes de espacio interior, pueden ser importantes piezas monumentales pero en rigor no son Arquitectura.

Y no por ello puede negársele a ésta su interacción con la circunscripción ambiental en que se ubica, ni al Hombre su cualidad de interlocutor con dicho espacio —tanto interno como envolvente—.

Cabe pues, con toda propiedad, definir la Arquitectura como "ordenamiento del espacio hacia el bienestar del hombre".

Formulación que resulta estremecedora si se tiene en cuenta lo poco que sabemos del hombre, de cómo éste percibe el orden espacial.

Difícilmente podremos abordar dicha ordenación del espacio —lo que constituye el acto absoluto en la Arquitectura— si desconocemos el proceso perceptivo de ese ser, destinatario último de la misma.

Todo cuanto él mismo hace y es, está referido a dicha experiencia espacial.

Su percepción integra y sintetiza un conjunto de estímulos sensitivos —visual, olfativo, vestibular, auditivo, térmico y cenestético— de gran complejidad.

Varios de estos sentidos son naturistas, otros precisan de un previo aprendizaje.

Pero además, como veremos, la cultura modifica, acomoda y configura dicha estimación.

Estos factores, gene o fenotípicos, conscientes o instintivos, que son exponentes de la dualidad *razón-intuición* consustancial con la ambivalente naturaleza humana, aún no han sido del todo determinados ni sistematizados en principios.

Su apreciación suele ser fortuita y superficial, por lo que escasas veces se utilizan con pleno conocimiento y total conciencia psicológica o social.

Se comprende la importancia que para el arte de proyectar la arquitectura se deriva de abordar la teoría del conocimiento del proceso mediante el cual tomamos consciencia de lo que nos rodea.

La epistemología de la percepción del espacio arquitectónico es una ciencia inédita cuyas diversas aproximaciones, desde la *antropología* hasta la *socio-biología* —llámense éstas *psicología ambiental*, *conductismo*, *etología* o *proxémica*—, se encuentran en estado incipiente y conforman sólo una anatomía incompleta de aquella.

Constituyen las grandes ausentes de la investigación, planes de enseñanza y ejercicio de la profesión de arquitecto.

La dialéctica espacio-hombre, es pues la ecuación a resolver para vivificar la arquitectura.

Desafío de difícil respuesta.

La mera reducción "Arquitectura = Ciencia y Arte", o "Arquitectura = Función y Forma", desborda a menudo la capacidad de síntesis del arquitecto y suele asumirse desde uno u otro de los sumandos, pero no desde la suma íntegra.

El funcionalismo racionalista —"la forma resulta de la función"—, terminó ocupándose de la función y abandonando la forma a los "resultandos".

Descubierto al término de la experiencia que el devenir funcional pasa con la vida y "la forma sobrevive a la función", enterrado Sullivan, se invierten los términos, queda sólo "la forma por la forma" y la arquitectura reducida a maquillaje clasicista, —el regusto Kitsch del Postmodernismo—.

No es fácil el empeño.

La previa y simple inteligencia del orden espacial, ha supuesto una larga y agónica búsqueda en la que aún nos encontramos.

El entendimiento de la transición del "caos" al "logos" ha pasado por diversos estadios, que ha concluido en la premisa compartida de una Inteligencia Suprema diseñadora del Cosmos.

De acuerdo con Platón. "El Universo es Dios visible". Para Euclides, desde su espacio métrico, "Dios siempre hace geometría".

Einstein refiere el espacio relativista a un "orden Superior", "Dios no juega a los dados con el Universo".

Stephen Hawking le da la réplica: "Dios no sólo juega a los dados sino que a veces los arroja donde no puedan verse".

Benoit Mandelbrot, con sus matemáticas no lineales del caos, encuentra "los dados" y nos descubre un "Dios que crea las esferas, las vibraciones, los fractales".

El estudio del caos —nuevo paradigma de final del siglo XX, frente al modelo newtoniano— descubre orden y método en la casualidad y nos permitiría un entendimiento mejor de la coherencia del proceso, aparentemente imperfecto o infinitamente complejo, implícito en la acción de proyectar o en la ordenación creativa de espacios por el arquitecto.

Sin embargo precisamos previamente terminar de explorar y acabar de entender el espacio métrico aunque ello pudiera conllevar una transitoria simplificación y, como tal, un empobrecimiento.

Que las grandes complejidades siempre acreditaron extremas prudencias:

—El Nobel de Einstein no lo fué por su abstrusa "Teoría de la Relatividad". La sabia Academia Sueca se lo concedió por el menor "Efecto Fotoeléctrico"—.

—"Los cristales minerales nacen con geometría euclidiana en un instante. Pero los biotipos exigen evoluciones de 3,8 billones de años"*.

* Morowitz.

* Puesto que la escultura carece de vacío habitable y en consecuencia de hombre que lo viva, establece el diálogo entre sólidos macizos y espacios vacíos entendido este último como material de construcción, el "ma" japonés—, ambos definidos por sus pesos específicos lo que, en un campo gravitatorio, determina diversas velocidades potenciales en las que la dimensión tiempo se encuentra larvada: "El diálogo limpio y neto, que se produce entre la materia y el espacio la maravilla de ese diálogo en el límite, en una parte importante, se debe a que quizás el espacio es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento. ¿No será el límite una frontera no sólo entre densidades, sino también entre velocidades".

Aún así, la simple percepción de la profundidad en ese "espacio menor" que es el euclidiano, encierra tales dificultades que hasta la segunda guerra mundial no fué investigada y plenamente comprendida:

Los pilotos aliados demandaron un sistema que, partiendo de la información suministrada por sus instrumentos de navegación, les permitiera de forma rápida "situarse en el espacio".

El proceso de transformación de estos datos para imaginar un mundo tridimensional y, además, en continuo movimiento, requería un tiempo excesivo que, en una emergencia, podría resultar fatídico.

Se encargó al psicólogo de Cornell, James Gibson, la investigación de una nueva tecnología que proporcionara dicha representación visual artificial del espacio de vuelo.

Un error muy arraigado es la creencia de que la capacidad de percibir la profundidad, el sentido visual de la distancia y del espacio, es privativo de la visión binocular o estereoscópica.

Y sin embargo está demostrado que los tuertos pueden percibir perfectamente el relieve.

Gibson no sólo proporcionó la tecnología precisa, sino que durante sus trabajos descubrió, además, hasta trece sistemas distintos de percepción de las distancias.

—En opinión del antropólogo Edward T. Hall, su obra *The perception of the visual world* debería ser preceptiva para los estudiantes de arquitectura y urbanismo—.

Paradójicamente, el modo más conocido y sofisticado de dichos trece modos, el binocular, que informa del relieve por estereoscópica, sólo tiene un área de fiabilidad muy pequeña:

A partir de nueve metros —"distancia de fuga del hombre amenazado" según Hediger— su precisión desaparece y el observador queda dependiendo de otros modos perceptivos menos precisos*.

Mientras que para la percepción estereoscópica los músculos rectos hacen converger los ojos en el objeto, los ciliares efectúan su acomodación o *enfoque* según la distancia, dejando borroso el resto del campo visual de forma similar a una cámara fotográfica, lo que coadyuda o suple, en su caso, la visión binocular.

El tratamiento "impresionista" de la molduración, incluso de la iconografía de los retablos barrocos del XVIII, se apoya en este fenómeno, perdiendo sus imágenes en perfección facial lo que ganan en expresividad —casi caricaturesca— a medida que se alejan en altura del espectador.

También la *dimensión* de la imagen de los objetos en la retina, al disminuir con las distancias, sirve para determinar la profundidad. Esta es una cualidad nativista que no precisa ser aprendida.

Este grupo de imágenes visuales denominado "perspectivo-proyectivas", es independiente de que la visión sea mono o binocular.

Se comprende mal cómo podemos estimar las distancias basándonos en los efectos de perspectiva.

Tal vez por ello, perdido el conocimiento clásico de los principios proyectivos, hubo que esperar hasta el *quattrocento* para su redescubrimiento y con él la teoría renacentista.

* La razón geométrica de esta limitación estriba en que dicha información depende de la disparidad binocular ya que el estar los ojos situados en puntos distintos, sus respectivas imágenes de un mismo objeto son diferentes.

De un modo automático ambas imágenes se combinan en el cerebro el cual, como un telémetro, computa la altura del triángulo con vértice en el objeto y base en los ojos para proporcionar la visión tridimensional.

El "paralaje" o diferencia entre las dos imágenes disminuye con las distancias largas reduciendo la exactitud perceptual en proporción directa. Más allá de los 9 m. la apreciación de la profundidad escapa a la visión tridimensional.

La misma dificultad del problema alimentó la creatividad de hombres poco comunes, como el estelar Brunelleschi o su rival, el desgraciado Uccello.

Paolo Di Dono, a quien comenzaron por llamar Uccelli —*El Pájaro*— no porque los pintara en sus cuadros, sino porque, en opinión de sus paisanos los tenía en la cabeza, fué un genio dual y, por tanto, doblemente incomprendido y despreciado.

Riguroso científico entregado a la investigación, —"perdiendo el tiempo con sus garabatos, según Vasari llegó a ser mientras vivió más pobre que famoso"— fué también un fascinante asceta, introvertido y recatado artista —Ghiberti, que le tuvo siete años como ayudante, ni le cita en sus *Comentari*—.

Su perfil de poeta científico encaja más bien en el propio de los arquitectos humanistas del Renacimiento.

Los "garabatos" a que alude el cruel Vasari son nada menos que las jaulas perspectivas en las que encerraba sus espacios geométricos invisibles.

"Ilustrador de poemas científicos", le es atribuible en buena medida la innovación técnica proyectiva y su obra supone la primigenia pintura perspectiva que ha llegado a nosotros.

Avala el mérito de Uccello el que la capacidad de leer los efectos perspectivas no sea una cualidad innata, sino aprendible:

El arquitecto, profesor Jerzy Buszkiewicz, relata el fracaso de un alumno mongol quien, pese a su alto coeficiente intelectual, no pudo superar las repetidas pruebas de ingreso en la Escuela de Arquitectura de Poznan debido a una incapacidad invencible para representar el espacio en perspectiva.

Pasado el tiempo, con ocasión de un viaje a la URSS, fué a visitarle en su tierra natal.

Allí descubrió la razón profunda de aquella ineptitud: Vivía en una "dacha" aislada en un océano estepario, sin límites ni silueta, donde ni una línea de ferrocarril, ni tendidos eléctricos o autopistas asfaltadas, le hubieran permitido educar en su infancia la apreciación de que cuando las paralelas convergen en un lejano punto de encuentro, están cantando distancias.

Parece ser que las correcciones anti-fuga propias de la arquitectura greco-romana, como la de los casetones de la cúpula del Panteón de Agrippa —por otra parte, construido por Adriano—, responden a un cierto disgusto cultural por algunos efectos perspectivas.

—El cultivado espectador actual, liberado de este condicionante, al contemplar dichas artesas como vistas artificiosamente desde el centro de la esfera, se ubica en él y experimenta la inesperada y levitante sensación de encontrarse despegado del suelo—.

La aplicación de estos modos perceptivos puede encontrarse en el teatro de la Sociedad Olímpica de Vicenza —primer teatro estable del Renacimiento italiano— proyectado por Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi para los "juegos antiguos" de la Academia.

Renunciando a la escenografía móvil, conciben, sin conexión alguna con la sala, una arquitectura fija como fondo del escenario.

Las hábiles perspectivas trampantojo de las cinco calles que aparecen a través de las arcadas de la reinventada *scaena frons*, están representadas sobre superficies perfectamente planas.

No termina con la perspectiva la relación de los trece modos perceptivos de Gibson.

Por otra parte la extensa investigación realizada por los psicólogos transaccionales, como Alexander Dornier, demuestra que la percep-

ción del espacio es algo más complejo que la sola visión estereoscópica o la perspectiva renacentista.

La "apariencia" del espacio es un fenómeno subjetivo bien lejos de su pretendida objetividad.

Inicialmente se teorizaba que el espacio se percibe porque los objetos emiten una sucesión continua de minúsculas "membranas" extremadamente delgadas y con idéntica forma que el objeto emisor que, después de penetrar en el ojo, terminan integrándose para formar la imagen final observada.

Demócrito razona en términos de átomos transmisores, los cuales al no tener color ni olor y sólo cualidades táctiles "actúan clavándose en la pupila como agujas afiladas".

El cartesiano Le Grand concibe un proceso de microscópicas esferas, muy elásticas, que acaban sumiéndose en el ojo.

Planck y Einstein lo reducen a "quantas" o "fotones".

Con "membranas", "átomos" o "esferúnculas", "fotones" o "quantas", el prejuicio común de que el proceso de percepción es un fenómeno que va desde el objeto hacia el ojo —lo que en psicología ambiental se conoce por "error del estímulo"— es una apreciación, desde siempre, profundamente arraigada.

Sin embargo sucede exactamente al contrario; *el proceso perceptivo es algo que parte del ojo hacia el objeto*, constituyendo por consiguiente un fenómeno subjetivo:

Basta girar 180° la fotografía de un paisaje lunar, en el que se aprecian con toda nitidez cráteres y montañas, para inexorablemente ver convertidos los valles en montañas y viceversa.

"Si un mismo estímulo es capaz de producir dos sensaciones opuestas, el origen del cambio ha de encontrarse necesariamente en el sujeto receptor".

Diferentes personas tienen pues distintas percepciones de un mismo espacio.

Porque la visión no es pasiva, sino inconscientemente activa; es una transacción entre el hombre y su medio espacial —"acción interiorizada", decía Jean Piaget—.

Es pues clave asumir que el hombre sintetiza la experiencia, es decir, aprende a ver y lo que aprende, en una suerte de retroalimentación, influye en lo que ve.

—Jamás verá como antes la catedral, quien ya estuvo en ella—.

Por otra parte, La Gelstática propugna, que "sólo vemos lo que queremos ver".

Sin embargo, para Leonardo la vista es la fuente objetiva del conocimiento y sólo ella proporciona los hechos experimentales de manera inmediata, correcta y cierta.

"Saper vedere" fué el lema y fijación que presidió toda su obra.

Propugna el triunfo de la razón sobre la intuición, en el extremo opuesto del arco en que Saint-Exupéry nos descubre su otra verdad, "Sólo se ve con los ojos del corazón".

Dualismo humano, doble percepción del espacio, complejidad que se agrava cuando consideramos además el más desconcertante de los escalares arquitectónicos: el tiempo.

El espacio métrico posee tres dimensiones, pero si constituye Arquitectura —y en consecuencia podemos movernos dentro del mismo—, se añade un plus dimensional ya que su percepción dinámica cambia a medida que nos desplazamos en su interior.

El problema del "espacio-tiempo" resulta así consustancial con la Arquitectura.

Por supuesto podemos concebir espacios de más de tres dimensio-

nes, inclusive, trascendiendo con la imaginación todo límite, formular sus geometrías, pero no nos es dable representarlos en imagen real*.

Entender a fondo este enigma ha constituido un eterno y formidable desafío para la mente.

Parménides llega hasta el absurdo lógico de negar el problema. Para él tan sólo es posible la realidad de un espacio geométrico tridimensional y el tiempo o su efecto visible, el movimiento, simplemente no existe.

El Aquiles de su discípulo Zeno no puede siquiera comenzar a moverse para alcanzar la tortuga porque, como sabemos, antes de recorrer el trecho que le separa del punto de partida de ésta, tendría que atravesar el punto medio de dicho segmento y de nuevo la mitad de la mitad y así hasta el infinito, con la consiguiente parálisis *ad initium*.

"Si no cabe el movimiento, el tiempo no existe", es su perverso corolario.

—Todavía hoy cuando el arquitecto, cual un Aquiles paralítico, proyecta estacionado en su estudio con renuncia a la posibilidad de "poner a punto" su ideación recorriendo esa maqueta a escala natural que es la obra, está aceptando la tesis parmenideica—, es más, la está empujando pues proyecta con planos de sólo dos dimensiones—**.

La paradoja de Zeno ha desconcertado a generaciones y aunque, gracias a las series convergentes y posterior teoría de conjuntos, ha sido finalmente superada, hay que esperar a la formulación de Einstein para asumir como realidad lo que, considerado como espacio de cuatro dimensiones, en terminología relativista constituye el *continuum espacio-tiempo****.

Cómo el hombre percibe dicho espacio en función del tiempo, sigue siendo un misterio.

No obstante, Le Compte du Nouy supo desentrañar un importante secreto de la perceptiva del tiempo:

Todos recordamos lo largas que eran las horas, interminables los días, grandes las aulas o altas las olas, cuando éramos pequeños.

También cómo, a medida que la edad avanza, el tiempo se nos escapa más deprisa.

Du Nouy, midiendo el "crono" del crecimiento celular, así como la velocidad de cicatrización de las heridas, demostró que no sólo se trata de una sensación subjetiva, sino que, en efecto, el "tiempo biológico" tiene mayor duración en el niño que en el adulto.

En consecuencia el *continuum espacio-tiempo* se aprecia de forma paralela.

—En su obra *Biological Time* representa la gráfica de la función correspondiente. Tomando como abscisas las edades y ordenadas los porcentajes de apreciación del tiempo respecto al instante del nacimiento, obtiene una hipérbola equilátera. —Concretamente, para un niño de tres años el tiempo dura tres veces más que para su padre de 40—.

Las consecuencias prácticas para la Arquitectura pueden ser valiosas.

* El Espacio de la "Teoría de los Twistors" de Roger Penrose, posee 8 dimensiones. Las actuales computadoras trabajan con modelos matemáticos desarrollados en hiper-espacios de 13 dimensiones.

** Jaron Lanier, basándose en la tecnología "Human-Inter-Face" creada por la Universidad de Washington, ha presentado recientemente —*Siggraph 1990*—, un equipo capaz de crear dicha "realidad-virtual", o *Ciberspacio 4D*.

*** El concepto del tiempo como 4.ª dimensión a añadir al espacio métrico fue sugerido a Einstein por el matemático de la Politécnica de Zurich, Hermann Minkowski.

Proyectando, v.g., las aulas de enseñanza primaria a la "escala del niño" —que por cierto son mayoría respecto al profesor— éstas no sólo resultarán más acogedoras para aquél, sino que el ahorro constructivo puede determinar, en condiciones límites de economía, el ser o no ser*.

Otra posible explicación al fenómeno del "Tiempo Biológico" puede encontrarse en el hecho de que, durante el primer tercio de vida, la estatura del hombre —escala de medición de la naturaleza en la que se integra— va *in crescendo* con los años, lo que hace que a medida que su cuerpo y edad aumentan, el espacio e incluso el tiempo implícito queden, por comparación escalar, más pequeños.

En 1941, poco después de la guerra civil española, Grande y Grof midieron la estatura de los desnutridos niños de Madrid. Encontraron que los de los colegios privados eran como promedio un 12% más altos que los de los deprimidos suburbios, desfase que se mantiene en la población adulta.

—La expresión de la época "clases bajas" escondía un cruel realidad—.

Sin embargo la misericorde providencia ha querido que, a cambio, el indigente perciba más grande el espacio que el opulento.

Si se pide a un niño, al que se le ha prestado una moneda, fuera de uso, que la dibuje sin mirarla, el diámetro trazado será tanto más grande cuanto menor sea su status socio-económico familiar.

Ningún automóvil mayor en nuestro recuerdo que el primero que tuvimos, cuando nuestra economía apenas podía permitirselo.

Partiendo de estos principios se han ensayado viviendas con un *ratio* de 2 m²/persona, para tratar de dar techo al amplio millar de millones de seres que carecen de él.

Sin embargo, aunque técnicamente perfectas, dichas viviendas no son viables porque la natural agresividad humana las hace inservibles.

De acuerdo con el etólogo Konrad Lorenz *la agresividad es un ingrediente necesario para la vida. Sin ella la existencia no sería posible.*

La agresión origina el distanciamiento preciso entre los habitantes de un territorio para que su densidad no exceda la capacidad de sustentación del mismo y de este modo evitar que lo desvasten y con él se destruyan a sí mismos.

Cuando la densidad se dispara aparece la masificación, las interferencias vitales se prodigan provocando intensas tensiones emotivas y reacciones adrenocorticales desencadenantes de agresividad. La patología social explota —criminalidad, agresiones, plurisexualidad—.

El suicidio colectivo de los lemmings, conejos o ratas sobreviene en situaciones límites de densidad.

La "territorialidad espacial" constituye por tanto un instinto de supervivencia y supone un concepto fundamental para el conductismo y la perceptiva ambiental.

Supone la declaración característica mediante la cual todo ser proclama sus pretensiones a una extensión de espacio propio, el cual delimita contra los demás miembros de su propia especie.

Adolf Hitler justificaba la agresión que desencadenó la guerra mundial por la necesidad de un *lebensraum*, o "espacio vital", para el pueblo alemán.

Los caninos, como es conocido, marcan con orina los vértices de su *lebensraum*.

Los humanos solemos delimitarlo con arquitectura.

El psicólogo C.R. Carpenter —pionero en el estudio de los primates en estado de libertad— determinó hasta treinta y dos modalidades de territorialidad espacial.

Hediger distingue para el hombre tres gradaciones de "distancias críticas".

Se definen así unas "cápsulas espaciales invisibles", envolventes corporales, que establecen unas distancias mínimas de separación ambiental entre las personas.

Cuando se interfieren con otras "ámpulas", se produce un cierto grado de intimidad —o de crisis— en las relaciones.

—En todo caso las distancias o "Espacios críticos" conforman tres mínimos ambientales básicos para el habitat humano—:

I.—"Espacio Personal" —hasta 1,20 m.— Corresponde a la separación mínima—conveniente entre personas. Está relacionada con el alcance amistoso, o agresivo, de las extremidades y un nivel de voz normal en la conservación.

Es el límite de la dominación física o comunicación íntima.

En las culturas mediterráneas hay mayor tolerancia por su transgresión que en las nórdicas.

—En árabe ni siquiera existe la palabra *violación*.

Jourad consignó en S. Juan de Puerto Rico hasta ciento ochenta contactos personales entre parejas mientras que, en el mismo lapso de tiempo, la cuenta en Londres fue cero.

II.—"Espacio Social" —hasta 3,50 m.— Está determinado por la separación máxima para la comunicación no íntima y, no obstante, poder conversar sin forzar la voz.

Las mesas de despacho de los VIPs son lo suficientemente anchas para mantener al visitante a la distancia social.

—Los habitantes de climas benignos, acostumbrados a no contar al exterior con el refuerzo de la reflexión del sonido, mantienen una altura de conversación mayor que los de climas fríos, posibilitando distancias sociales superiores—.

III—"Espacio Público" —hasta 9,00 m.— Determinado por el límite admisible de comunicación forzando la voz. Puede ser una forma vestigial, pero subliminar, de la "distancia de fuga del hombre amenazado", por otra parte límite de la visión estereoscópica.

Parámetros culturales —factor sobre el que volveremos— pueden exigir distancias mayores.

Así, en la encuesta de prioridades realizada en un barrio de miseria en Andalucía en 1955, donde la población carecía hasta de suelo cubierto suficiente para poder dormir tendidos, individuos de tres etnias —común andaluza, descendientes de las colonizaciones germanas de Carlos III y gitanos— aún sin consciencia de ello, anteponían autodiscriminarse lejos de los demás, a sus necesidades vitales más elementales.

Si el espacio arquitectónico se concibe para atender las necesidades mínimas del hombre sólo en función de su cuerpo —los barcos negreros disponían de 0,75 a 0,10 m²/persona— los efectos del hacinamiento tendrán las consecuencias negativas antes relacionadas.

Pero si se considera al hombre envuelto en la serie de "burbujas protectoras" de Hediger, invisibles pero medibles, el espacio arquitectónico se conforma de manera bien distinta.

De aquí que las aplicaciones del "espacio biológico" a la arquitectura escolar no sean extrapolables a las de "espacio económico" para viviendas.

* Así logró Andalucía en los años cincuenta, desterrar un analfabetismo superior al de naciones africanas.

No porque la dimensión corporal humana no sea la escala del espacio, sino porque también y de manera inseparable, lo es su dimensión perceptiva psíquica.

Dualidad etiológica del dilema básico: "Hombre o Dioses, canon del espacio".

El dictum de Protágoras:

"El Hombre es la medida de todas las cosas" merecería, —con permiso de los dioses— presidir la entrada de nuestras escuelas de Arquitectura.

En efecto, el cuerpo humano actúa como una estructura permanente de referencia, de canon tanto de la percepción espacial como de su belleza.

En él se encuentra el origen del relativismo subjetivista de la apreciación; supone un desafío y oposición frontal a la idea antagónica de una única verdad absoluta universal, propia del racionalismo platónico.

Aunque ciertamente siempre existe más de una sola verdad, —Dios es Uno pero también Infinito— por desgracia la propuesta acompañó al autor en su destino y Protágoras fué paradigma de mala fortuna.

Cometió dos errores: se hizo llamar, "Sofista", entonces neologismo por "profesional de la sabiduría" y, lo que es más grave, innovó percibir un salario de sus alumnos —entre los que se encontraban los hijos de Pericles—.

Si la categoría de un hombre se mide por la de sus enemigos, Protágoras fue bien servido, pues gozó de la adversión de colosos tales como Sócrates y Platón, quienes no sin un punto de envidia, le criticaron acerbamente, le ridiculizaron y desprestigiaron con tal éxito que, para la eternidad, lograron volver del revés el significado del noble término "sofista", convirtiéndolo en el despectivo: "Arte de engañar científicamente y, encima, cobrando por ello".

A Platón le debemos la Academia y por tanto en este momento yo, en particular, incluso el honor de dirigirme a Vds.

Pero también es responsable de haber conformado —*paideia*— el alma de occidente en la limitante y empobrecedora adoración de la razón pura como única fuente posible del conocimiento —*episteme*—

Para él "la verdad es absoluta, nunca relativa".

Su admirado maestro, Parménides, había sido más sutil:

"El camino de la verdad para los dioses y los filósofos es la razón".

"El de los hombres comunes son los sentidos".

La realidad es que el hombre como medida del cosmos muere con Protágoras y hasta nueve siglos más tarde no nace el filósofo capaz de formular en positivo lo que había quedado de Parménides tras la mutilación platónica.

Proclo, último gran filósofo griego de la metafísica platónica, en sus *Elementos de teología*, donde aborda la inquietante cuestión de la participación de los dioses en nuestra existencia, formula 211 propuestas.

Su proposición 117 es corolario del "logos" en dicha filosofía, una antítesis de Protágoras y complementa la otra cara de la moneda parmenideica:

"Los Dioses son la medida de todas las cosas".

Y aunque Euclides ya planteara en su libro II de su tratado *Los Elementos* piedra angular del edificio matemático, la "medida y extrema razón", su consagración como "proporción divina" hubo de esperar hasta el Renacimiento.

* "Diálogo con Sócrates".

Mientras, en una época de tinieblas para las ciencias, —la matemática en el occidente cristiano se reducía a los oscuros y enjutos compendios de Boetius e Isidoro de Sevilla *Los Elementos* sólo eran estudiados sistemáticamente en las escuelas de esa Atenas medieval que fue Córdoba.

Esta situación de privilegiado monopolio mundial termina por uno de los primeros casos de espionaje científico de que se tiene memoria:

Cuando los árabes introducen el cero, el álgebra experimenta una revolución cuya repercusión científica puede considerarse parangonable con los avances más espectaculares de nuestro siglo.

La noticia de que algo importante denominado SIFR —vacío en árabe— se escondía en Al-Andalus, llegó a los estudiosos británicos, quienes se propusieron desentrañar el misterio.

organizan una operación secreta a la que por degeneración de SIFR denominan CYPHER —de ahí su actual significado en inglés de Código Secreto— y solicitan la colaboración de Adelhart of Bath, filósofo, astrónomo y matemático, quien hacia 1120 logra introducirse como alumno en la citada escuela matemática.

Adelhart debió pensar que volver a Britannia con el Cero sólo en sus manos era, literalmente, llegar con las manos vacías pues, además de cumplir con su objetivo, se llevó una copia del original árabe de *Los Elementos*, la cual inmediatamente traduce al latín*.

La formulación euclidiana se limita a establecer que un rectángulo encierra la máxima belleza si resulta semejante a otro definido por su lado mayor y la suma de ambos lados.

La Academia de Florencia asume y diviniza la teoría.

Luca Pacioli realiza su tratado sobre la, desde entonces, *Divina Proporción* y concluye, como corolario obligado, que la naturaleza —Dios visible según Platón— ha de conformar sus criaturas de acuerdo con dicha armonía, 1,618...—.

El hombre perfecto de Da Vinci ilustra el concepto:

En un cuerpo ideal la proporción áurea, —ahora divina—, debe ser la existente entre las distancias del plano umbilical a cabeza y pies.

Apurando la conclusión 117 de Proclo, Leonardo viene a decirnos: "Los Dioses son la medida del Hombre".

Pero olvidaba que el hombre, antes que ideal divino es realidad antropológica:

En 1876, el psicólogo empírico Gustav-Theodor Fechner, profesor de antropología y perceptiva estética de la Universidad de Leipzig, había realizado un interesante ensayo para demostrar la belleza y universalidad de la sección armónica. Fechner presentó a varias personas de su sofisticado círculo social, diez rectángulos de diferentes proporciones para que, como en un nuevo Juicio de París, escogiesen el más bello.

Como era de esperar, una gran mayoría se pronunció por la "divina proporción".

Animados por esta experiencia propusimos utilizarla como test de percepción estética en unas pruebas de actitud para becas de estudios de Arquitectura.

Para nuestro desconcierto, ni uno sólo de los jóvenes aspirantes eligió el debido "rectángulo divino".

* Hasta 1535 año en que se descubre el texto griego, Europa no cuenta más que con esta traducción del árabe —publicada por Campanas de Novara en 1254— por lo que los trabajos sobre la proporción armónica de Fibonacci, Leonardo de Vinci y Luca Pacioli, se hicieron necesariamente a partir del texto de Adelhart y sólo desde 1509, año en que se publica la *Divina Proporción* de éste último, los arquitectos europeos conocieron su existencia.

Se encontró que la mayoría se había decantado por otro bastante menos esbelto que aquel con la relación: Lado Mayor dividido por Lado Menor = 1,3.

Años después tropezamos con otra, menos conocida, de las investigaciones de Fechner:

Nuestro científico, tras haber sentido con el experimento, antes relatado, que sus amigos preferían "las razones áureas", decidió comprobar que los pintores también eran seres de gusto refinado.

Con teutónica determinación se midió todos los cuadros de las pinacotecas de Dresde, Munich, Francfort, L'Hermitage, Berlín, Louvre, Braunschweig, Darmstadt, Amsterdam, Amberes, El Prado, Viena, Londres, Leipzig, Bruselas, Dijon, Venecia, Milan y Florencia.

La proporción media de los marcos resultó ser precisamente la terca 1,30 –bien lejos de la divina 1,62 que confiaba encontrar–*.

Tal vez dejándose abatir por su frustración, lejos de analizar el por qué de tamaña anomalía, encerró su investigación, hasta hoy, en su cajón de problemas sin solución.

No obstante, podría suceder que si bien, según la teoría, el hombre ideal davinciano *debería ser* de proporciones divinas, el hombre de carne y hueso es según sus propias características físicas reales y precisamente es en ellas donde instintivamente ha educado su apreciación estética, conformando así su sensibilidad espacial.

Sospecha que fue ampliamente confirmada gracias a las estadísticas antropométricas.

Se procedió después a rastrear con dicha nueva armonía una amplia muestra representativa de construcciones correspondientes a milenios de distintas culturas, religiones y estilos.

Con impresionante precisión en pirámides, iglesias, mezquitas, sinagogas o palacios, cobraron lógica compositiva ordenaciones aparentemente anárquicas: en todas apareció una oculta e invisible trama reguladora trazada según la nueva razón 1,30 que daba orden, coherencia y disciplina al todo**.

Prueba de que la percepción de la medida, de la belleza en el espacio arquitectónico, puede basarse en cánones humanos distintos al divino teórico renacentista.

Que el hombre de Protágoras es tan "medida de todas las cosas" como pudieran serlo los dioses de Proclo.

Hombre que se encuentra en el origen de otra invariante de la Arquitectura: La composición simétrica, reflejo de la misma ley biológica que tiene la ventaja adicional, como es sabido, de ahorrar la mitad de la fatiga del pensamiento.

Por otra parte el relativista Münhall, en su obra *Densificación infinitesimal* deduce, con carácter genérico, que la geometría de la par-

te superior del cuerpo es la transformada por "inversión recíproca" del resto del mismo respecto al centro de gravedad de su sección por un plano horizontal trazado por el punto umbilical.

Las experiencias de aplicación realizadas con inversores mecánicos tipo *Hartz*, abren nuevas fronteras para el conocimiento de otras preferencias compositivas del espacio eurítmico más sofisticadas que la simple simetría.

Hemos visto cómo el orden puro arquitectónico, la "música del espacio", puede ser percibida desde un doble canon, –humano o divino–.

Cuando además volvemos a movernos en su ámbito, es decir, introducimos la dimensión "tiempo", la complicación del problema crecería hasta impedirnos percibir la realidad física de no ser porque la intrincada información sensorial que un objeto emite es procesada por el cerebro del sujeto para corregirla conforme a la realidad objetiva.

Se desconoce la explicación de dicho proceso, sin embargo el resultado cierto es que poseemos la formidable capacidad de apreciar los estímulos cambiantes asumiendo, sin embargo, que en sí mismos son invariantes; lo que los psicólogos ambientales conocen por "constancia perceptiva".

Hay una constancia de tamaño o "percepción verídica". –Aunque las imágenes de las columnas de un pórtico vayan creciendo a medida que se acercan, el observador percibe constante la dimensión del fuste.

También existe una constancia de forma o "percepción amodal". –El problema de por qué percibimos que un cubo tiene seis caras pese a que no podemos contemplar más de tres simultáneamente–.

Incluso hay una constancia de color "percepción acromática". –Por mas que un tejado de pizarra brille bajo el sol, el observador seguirá viéndolo negro–.

La "proxémica" introduce un nuevo factor de complejidad:

El hombre ha creado una nueva dimensión, la dimensión cultural, que en su mayor parte se oculta a la vista.

El hombre, en efecto, no puede despojarse de su propia cultura porque está inscrita en lo más hondo de su sistema nervioso y es ella la que, fuera de su dominio voluntario, determina el modo que tiene de percibir el espacio.

Diferentes culturas provocan percepciones distintas del mismo espacio arquitectónico.

Debo al arqueólogo y arquitecto Félix Hernandez un extraordinario relato –inédito como buena parte de su obra investigadora– ilustrativo de la extrema dificultad de comprensión intercultural:

El domingo 29 de Junio de 1236, día de S. Pedro y S. Pablo, nuestro Patrón, Fernando III, para gloria de la Cristiandad toma Córdoba y da instrucciones al Canciller y obispo Ioannes Oxomensis –quién con sus mesnadas acompañaba al Rey Santo en sus conquistas– para que sin dilación consagre la Mezquita Mayor al culto cristiano.

Ese mismo día el amud de elegantes esferas doradas que remataba el alminar, fué coronado con la Santa Cruz.

Acto seguido, el prelado de asma, acompañado de los obispos de Cuenca, Baeza, Plasencia y Coria, penetra en la sala de preces y tras limpiarla de "inmundicias mahometanas", entonando el solemne "Te Deum Laudamus", procede al ritual purificación –sacralización del espacio pagano–.

De esta forma el aún hoy mayor templo de Europa, quedó consagrado como *Iglesia de Sancta María en el Glorioso Misterio de su Asunción*.

* Mientras la proporción divina es la que se encuentra entre el radio y el lado del decágono regular (1,6180) la misma relación referida al octógono resulta ser (1,3066) número racional prácticamente igual al determinado empíricamente para la proporción humana.

** Los esfuerzos y manipulaciones que, desde Kepler a Ghyka, se han hecho para involucrar de algún modo la proporción armónica entre la altura y base de las pirámides de Gizeh como recientemente nos recordaba el académico Angel del Campo, han fracasado. Sin embargo, contando con las meticulosas mediciones de Borchard y Cole, así como con la metodología métrica original contenida en el papiro Rhind del Museo Británico se concluye que las pirámides de Gizeh obedecen de manera directa e inequívoca, a la proporción 1,30.

Favier Orendain en su recién publicada "Ruinas de Utopía" –1989– nos descubre una sorprendente resonancia más allá de la mar oceana:

"Harleston dedicó su vida a medir Teotihuacán, la ciudad ritual más grande de Mesoamérica. Resulta curioso constatar la presencia en la Pirámide de la Luna del ángulo del talud de 53 grados de la llamada Proporción Cordobesa". –1,30.

Aquel ámbito arquitectónico, escenario de la narración, poesía la grandeza de todo lo sencillo: Sus autores asumieron el reto de crear un ambiente donde el creyente, protegido de las inclemencias, pudiera encontrar el grado adecuado de iluminación, el punto exacto de recogimiento para, desconectándose materialmente de este mundo, entrar en el estado de comunicación espiritual debido a la oración.

Su composición parte de un espacio rectangular donde la luz penetra por un único costado abierto al "sahn" o patio de las palmeras, disminuyendo su intensidad gradualmente hacia el fondo —la qibla— donde la oscuridad sólo es rota por el golpe luminoso del Mihrab —faro señalizador de la Meca—*.

Una perspectiva ubícuca y sin término de arcos sobre columnas —metástasis en piedra de las palmeras del patio— no pone límite brusco a la vista en ninguna dirección y se la incita a penetrar, incisiva, ondulante, a través del laberinto de fustes verticales para al final perderse en un límite indefinido sin fronteras —infinito hacia adelante— donde se extrapola convertida en imaginación: nunca se estrella contra un brutal cerramiento.

Un delicado sistema de arcos exentos en el aire y que sólo se soportan a sí mismos, precede y presagia otro segundo orden de arcadas más elevadas que aparenta, por inercia mental, tampoco sostener nada y de este sencillo modo se crea una sensación de ingravidez que elimina la masa del techo, —viguería ya de por sí poco iluminada— cuya presencia termina por desaparecer.

El creyente literalmente flota aislado en un espacio etéreo, ilimitado.

La emoción de esta sensación feérica, sin paralelo en otras arquitecturas, debió de ser embriagadora: "Al contemplarla las piernas se estremecían".

El espacio clásico de inspiración greco-romana, se traza siempre de una manera cerrada y se fija estáticamente en sí mismo.

No es éste el género de trazado de la Aljama, sino por el contrario abierto y flexible, crecedero y dinámico —vivo en una palabra—

Expresa la sutileza de la aproximación Biológica—entendida como intuición— respecto a la simple Razón siempre limitativa. —Las dos inteligencias del Universo—.

De aquí la casi insuperable dificultad de comprensión —y por tanto de amor— que comporta para los hijos de otras culturas.

El obispo cristiano de asma no fue excepción:

Como quiera que la sala hipóstila de la Mezquita estaba abierta al patio, sucedía que las golondrinas, con toda naturalidad, penetraban y anidaban en su interior.

Ioannes Oxomensis —que era hombre de carácter, recia lógica y además, sólida fe—, se dijo que, una vez consagrado el ámbito al verdadero Dios, dichas criaturas suyas no se permitirían volver a penetrar en el mismo pues, a partir de entonces, dicho acto constituiría grave profanación.

Como no sucediera así, las exhortó formalmente a enmendar su conducta.

Hizo repetir la admonición en latín y luego en árabe, con el mismo nulo resultado.

Finalmente y como medicina correctora, excomulga a las contumaces golondrinas y, hombre expeditivo, zanja definitivamente la cuestión mandando cegar los arcos del patio**.

* En rigor el rumbo de la Meca está girado 90° De haber orientado la qibla "correctamente" la sala de oración habría quedado con toda exactitud enfrentada y abierta al tórrido sol de Poniente o al "aguaviento" local y es bien sabido que en el valle del Guadalquivir se tiene el record europeo de calor estival y las más de la veces llueve torrencialmente y en dirección casi horizontal.

—La Diosa Razón doblegaba a la de la Vida—.

En consecuencia deja a la Mezquita completamente a oscuras y para remediarlo se recurre más tarde a iluminarla mediante claraboyas cenitales. Como ello no fuera suficiente, en el irrespetuoso siglo XVIII, se colocan, además, blancas bóvedas de escayola ocultando los oscuros techos originales.

En resumen, se vuelve la luz del revés y con ella el espacio al que sirve.

Destrozada por incompreensión cultural la esencia misma de la composición del espacio arquitectónico, se provocó la peor de las ruinas: La de la Idea***.

Recuperada hoy en parte la iluminación original, ésta colabora notablemente a evidenciar que en dicho espacio dinámico, sin fronteras, no existe un único punto de vista como sucede en el delimitado y perspectivo, propio de las arquitecturas de occidente.

Por el contrario, éstas asumen la potencialidad determinadora que poseen la líneas de borde, perfil, o "silueta" de los cerramientos espaciales.

Investigaciones recientes en el córtex visual del cerebro demuestran que se perciben más claramente los límites con los contornos bien marcados.

—Es un principio al que en pintura hacen frecuente recurso Degas, Cézanne y Matisse—.

En Arquitectura, un espacio paralelepípedo resulta más definido y concreto contorneado su techo con un "foseado" que si se remata con una "media caña".

Si se extiende este último tratamiento a los diedros verticales puede llegarse a eliminar los elementos definitorios ambientales hasta destruir el espacio como continente.

"No existe espacio en arquitectura, si no disponemos de elementos que lo definan". —Nos sigue instruyendo Lao Tse—.

Los fotógrafos profesionales para hacer "flotar" a sus modelos los sitúan sobre una banda de papel que, describiendo una amplia curva, continúa al fondo hasta perderse en un plano vertical.

La sensación cósmica de los planetarios se basa en que el espectador no puede percibir distancias en el interior de una cúpula.

Este fenómeno puede generar otros espacios de composición distinta al de la Mezquita pero, como aquella, sin límites aparentes a la percepción visual y capaces de producir también emociones inefables****.

** De esta leyenda existe una desconcertante versión debida al Magistral de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba D. Juan Gómez Bravo, quien en su *Catálogo de los obispos de Córdoba*, publicado en 1778, escribe "No omitiré, lo que continuamente experimentamos con las golondrinas; pues en la Iglesia no se ven, aunque está toda patente, y muy abierta para entrar, y hacer sus nidos. Es tradición, que antiguamente las conjuraron, y que desde entonces están totalmente desterradas del ámbito que forma la Iglesia". Gómez Bravo cita la existencia de 56 capillas de las que actualmente existen 41, entre ellas las 10 que desde finales del XVI y principios del XVII se apoyan contra el muro de Osma; cerramiento por otra parte reflejado en el plano de Juan de Villanueva y Pedro Arnal, levantado doce años antes de la publicación aludida. Existiendo ya entonces dicho muro disuasorio, no se comprende que la conducta de las "conjuradas y desterradas" golondrinas pudiera ser motivo de tan piadoso asombro.

*** En 1975 rogué al sucesor del de Osma, el querido obispo de Córdoba monseñor Cirarda, autorizara la reapertura del pórtico y además tuviera la caridad de levantar la excomunión a las hermanas golondrinas.

**** Cuando, bajo la galaxia de esferas que cubren Santa Sofía, Eduardo Chillida confiesa sentirse "dentro de los pulmones de Juan Sebastián Bach", está ensayando describir la enajenación que todo éxtasis, como "parada de la razón", comporta.

Precisamente por transgredir estas sensaciones la razón abstracta, sus elementos causales, la bóveda inclusive su hermano menor, el arco— fueron proscritos de todas las arquitecturas puristas —Egipto, Grecia, Roma Republicana, inclusive del Movimiento Moderno—.

El dilema Techo-Plano/Bóveda ha llegado a representar la alternativa República o Imperio —Dalí se recreaba en evocarlo— y en términos semióticos, Deducción-Intuición.

De nuevo la Cultura de la Razón versus la Cultura del Sentimiento, tan complementarias como cuasi imposibles de ser integradas.

La mente humana, único instrumento que tenemos para la paradójica pretensión de racionalizar lo irracional, se ha revuelto en una suerte de venganza y está constituida de manera que tiene dos formas de mirar al *continuum*, que son irreconciliables entre sí.

Esta colisión mental es fuente inagotable de inspiración.

El espíritu oscila alternativamente entre ambas actitudes, se tensa y atormenta por ello, pero asimismo, como en una suerte de fertilización cruzada, se nutre de dicha confrontación desencadenando la creatividad.

Este arte de convivir con la antítesis sin ser destruidos por ello, de transcurrir del pensamiento racionalista, "Cartesiano"—lineal como una locomotora sobre railes— a la percepción biológica, intuitiva, que zigzaguea o retrocede para, con dual visión "Janoiana", siempre avanzar, supone un esforzado ejercicio de la mente y la excelencia del intelecto.

Embridado caracoleo o juego intelectual, resulta clave en Arquitectura, Arte pero también Técnica, para —lúcida locura— "enseñar al corazón a vibrar al ritmo que marca el cerebro".

Para responder al reto de ordenar el Espacio desde la bipolaridad Razón-Intuición.

Para, en definitiva, lograr superar la disociación entre Pensamiento y Sentimiento, el dilema ético existente entre las culturas de la Imaginación y del Entendimiento.

En un momento histórico de la humanidad se produce por vez primera el encuentro y confrontación entre ambos universos o talentos perceptivos.

Este evento transcendente tiene lugar en nuestro suelo y está protagonizado por el gran maestro de la filosofía racional aristotélica, Averroes, frizando ya los sesenta y un joven precozmente convertido en máximo creador del pensamiento místico sufista "la Intuición creativa prevalece sobre la Razón"—Ibn Al Arabi—.

No cabe describir este duelo sideral —tesis, frente antítesis y mágica síntesis— con más elegante contención, y con evocación término, que lo hace el propio Al-Arabi.

Dice así: «Un día radiante fui a visitar, en su propia casa, a Averroes.

El había expresado su deseo de conocerme personalmente porque había oído hablar de las revelaciones que Dios me había concedido durante mi retiro espiritual y no había ocultado su asombro ante lo que le habían contado.

En esa época yo era todavía un adolescente imberbe.

Cuando entré, el filósofo se levantó de su asiento, vino a mi encuentro prodigándome gestos de amistad y consideración. Finalmente me abrazó.

Después me dijo: "Sí".

Y yo a mi vez le dije "Sí".

Entonces, al constatar que le había comprendido, su alegría creció.

Pero enseguida, tomando yo mismo consciencia de lo que le había provocado su dicha, añadí: "No".

Inmediatamente el rostro de Averroes se contrajo, su color se demudó y hasta pareció dudar de sus pensamientos.

Me propuso esta cuestión: "Gracias a la iluminación e inspiración divinas, ¿Qué clase de solución has encontrado? ¿Es ésta la misma que nos dispensa la reflexión especulativa?".

Le respondí: "Sí y No".

"Y entre el Sí y el No, los espíritus vuelan fuera de la materia y las cabezas se despegan de los cuerpos".

Averroes palideció, le ví temblar, y acabó murmurando la frase ritual: "Solo Dios es Todopoderoso" pues había comprendido bien a lo que yo había hecho alusión—.

Entonces me dije: "Sus propósitos no le permitirán llegar a donde yo me encuentro".»

Desde aquel momento se establece un implacable antagonismo entre ambos gigantes, sólo superado por un mútuo y reverencial respeto.

Ibn Al-Arabi prosigue su relato:

«No tuve ocasión de reencontrarle hasta su muerte, que sobrevino en el año 595 de la hégira (1198) en Marrakesh.

Sus restos fueron transferidos a Córdoba, donde fue sepultado.

Cuando el féretro fué cargado en el costado de una acémila, todo el jaez se desequilibró.

"¡Colocad sus obras en el otro costal para contrapesar!".

Y desde entonces —concluye— guardo para mi esta imagen como tema de meditación y de recuerdo:

"En un costado el maestro, en el otro sus obras".»

Finalmente reconciliadas, de un lado la vida, del otro, la razón.

Toda la sutil y poética complejidad de la síntesis del Si-Y-No frente a la elementalidad del simple Si, o del vacío No.

En paridad con la reflexión especulativa, la imaginación creadora legitimada. —Las dos lecturas del Espacio, protagonista metafísico de la Arquitectura—.

Evolución de la figura del arquitecto (Sevilla, 1992)

Entre las muchas ventajas de ir envejeciendo, destaca la de haber aprendido a saborear y agradecer cuanto de bueno nos trae la vida.
—De joven uno cree merecerlo todo—.

Vaya pues por delante mi más profundo reconocimiento a sus autores por esta ocasión de encuentro, así como por la atención de invitarme a participar con vosotros.

Otra de esas ventajas del correr de los años es que uno puede comparar tiempos cercanos y días remotos.

Por ello, cuando el Coordinador General, D. Eduardo Mosquera, me propuso que relatara mis vivencias personales, respecto a la "Evolución de la figura del Arquitecto", —desde los años veinte hasta el año dos mil—, me pareció de lo más natural. Los he vivido todos; —Pasado y Futuro—.

Lo único que me sorprendió fué que se refiriese precisamente al Arquitecto y no a la Arquitectura, como entre nosotros suele ser lo habitual.

Acepté de inmediato.

Entre otras razones porque traía a mi memoria uno de los pacientes intentos de mi padre, —quién también era del gremio—, para enseñarme el oficio.

Cierto día, inesperadamente, me preguntó que, cuando terminase la carrera y tuviera mi estudio propio, cual creía debiera ser mi primera responsabilidad.

Contesté que hacer la mejor arquitectura que supiera.

Me miró decepcionado y replicó:

"Te equivocas: Tu primera preocupación deberá ser que cuantos trabajen contigo sean felices y entonces, y solo entonces, hacer la mejor arquitectura que Dios te de a entender".

"Pues tan importantes o aun más que la Arquitectura son los hombres que la hacen".

Que la evolución de éstos condiciona la de aquella.

Sobre todo en lo relativo a su entendimiento y razón de ser.

Filosofía que no siempre hemos tenido clara.

Margarite Yourcenar cuenta que una vez encontró, en una carta de Flaubert, esta frase inolvidable: "Los dioses no estaban ya, y Cristo no estaba todavía, y de Cicerón a Marco Aurelio hubo un momento único en que el hombre estuvo solo".

Por contra podríamos decir de nosotros mismos: "El arquitecto se encontró siempre sólo ante sí mismo con la sola excepción de un momento único, mediado el siglo XX, cuando por vez primera contó con una ideología sólida en la que creer y una metodología de creatividad en la que apoyarse".

En efecto: el estado permanente de la Arquitectura —al menos en nuestro siglo ha sido y sigue siendo el de crisis.

Tengo entendido que la palabra Crisis se representa en chino con dos ideogramas: Un "Kenjy" significa Angustia, el otro Esperanza.

Y en griego Crisis significa lo que va de la Angustia a la Esperanza, esto es, Decisión.

Con lo que concluimos que la Crisis no es en sí negativa, sino la antesala de la Creatividad.

Las eclécticas arquitecturas de principios de siglo, o las efímeras modas con que hoy las venimos reemplazando, dan idea tanto de la persistencia de dicha crisis cuanto de la falta generalizada de adecuada respuesta.

Parece como si —y no solo en Arquitectura —el Siglo XX hubiera sido un siglo perdido. Una centuria en la que florecieron todas las ideologías, pero también todas las ideologías sucumbieron.

En medio de este vacío conceptual hubo una inspiración, o ideología, capaz de orientar y guiar en su desamparo al arquitecto: el Funcionalismo. —Una metodología de Decisión—.

El hallazgo "la Forma se deriva de la Función" pareció resolver de una vez por todas la impotencia, la soledad y desesperanza de no dominar la imposible complejidad del hecho arquitectónico.

Nada más lógico que la fe entusiasta que supo inspirar encima de fronteras y nacionalidades.

—Con el único precedente de la Roma Imperial, es la sola vez que se da lugar a un "Estilo Internacional" .

No obstante, introducir un nuevo idioma arquitectónico tiene su precio.

—Al menos en mi propia experiencia —

Mi ópera prima fue una minúscula tienda de modas.

Para ampliar la sensación de espacio, la fachada estaba formada por una lámina limpia de cristal. La puerta era una hoja de vidrio —por supuesto sin templar ya que aún no existían hornos para tales dimensiones—.

Creo que fue la primera puerta de dichas características que se instaló al sur del paralelo 44.

En el acto de inauguración nadie salía de su asombro y admiración por la novedad: ¡Una puerta invisible!

Todo iba bien, hasta el día siguiente que la dueña me llamó muy alterada.

Un cliente había traspasado la puerta sin abrirla.

Ambos, el cliente y la puerta, habían quedado hechos trizas.

Urgía una solución.

A toda prisa ideé aquello de colocar en las puertas de cristal, y a la altura de los ojos, un dibujo para denotar así su presencia material.

Instalamos la nueva puerta, y me quedé esperando junto a la propietaria, para verificar la bondad del invento. Llegó el primer cliente, miró perplejo al dibujo, agachó la cabeza y, pasando por bajo el dibujo, volvió a conseguir penetrar sin abrir la puerta.

Que la letra con sangre entra.

No es empeño fácil introducir *ex-novo* un nuevo lenguaje arquitectónico.

A nadie le gusta aquello que ignora, le exige un esfuerzo de comprensión o, en nuestro caso, le hace sangre.

Pero no todas las dificultades que teníamos para introducirnos en el mundo profesional fueron estilísticas.

En los años 50 el principal obstáculo para abrirse paso consistía en la casi absoluta falta de trabajo.

Y el poco que había lo acaparaban los arquitectos municipales.

Como quiera que las ordenanzas de edificación eran esquemáticas, el grado de decisiones personales que poseían dichos funcionarios resultaba muy alto.

Por otra parte la guerra había arruinado el país y los Ayuntamientos no podían pagar decentemente a sus técnicos, por lo que, para compensarles, les liberó de antiguas incompatibilidades.

Y aunque eran unos santos varones, el pueblo acudía a ellos pensando con cazarería que así obtendrían alguna ventaja.

El caso es que todo recién titulado tenía que batirse a fondo con dicho "establishment" o renunciar a ejercer.

Desde que se inventaron las profesiones liberales el sistema más acreditado para toda nueva generación introducirse, es el de des-acreditar la ciencia de la generación anterior denunciando su obsole-tismo frente a la modernidad que uno trae.

Es antológica la historia aquella del maduro pediatra que, acosado

por la competencia de una nueva hornada de médicos, decide él también ser "moderno".

Visita a un pequeño paciente y tras auscultarle, termina recetando una buena dosis de *Interferon*.

La madre, que no carece de sentido común, le sugiere como alternativa un posible "purgantito".

El doctor se escandaliza ante tan anticuado y superado tratamiento; se reitera en lo dicho y se marcha.

El niño no mejora y vuelve a repetirse la escena, —madre insistiendo en el purgante, incluida—.

Pasa el tiempo, no vuelven a llamar al médico y éste intrigado se acerca al chalet de sus clientes.

Al llegar se encuentra al niño corriendo exultante por el jardín.

Lo mira y suspira: ¡Vaya por Dios! ¡Me lo purgaron! Versos la "purga" de nuestros desacreditados predecesores, mi generación tenía para vender algo muy atractivo: Funcionalismo, Tecnología, Modernidad.

Finalmente conseguimos que las buenas gentes estuviesen dispuestas a romperse la crisma atravesando puertas, con tal de que estas fueran "modernas".

Por supuesto que, para nuestra descalificación, unas generaciones después vinieron otros sujetos ofreciendo a nuestros clientes exactamente lo mismo: una nueva modernidad.

—Como hijo y padre de arquitecto no puedo por menos que sentirme conmovido por tan "moderna" y competitiva profesión—.

Por lo demás, quizás porque en la memoria culta colectiva estaba que, antes de ser servidor del Hombre —la Vivienda— el arquitecto lo fue del Rey —el Palacio— y aún antes Fuéralo de Dios —el Templo—, la consideración intelectual y *status* social del arquitecto nunca dejó de ser importante.

Sobretudo en su propia "circunstancia" y más aún ante sí mismo:

Es la "incestuosa deificación de los arquitectos" a que solía aludir José Luis Sert.

No es pues de extrañar lo de aquel alumno que salía de clase, diciéndose en voz alta: "¡No sé por quién se tiene Sáenz de Oiza. Se cree Dios. Y está pero que muy equivocado, porque Dios es Fisac!"

Cuando un grupo de arquitectos consiguió, por fin, que el BOE publicase un surrealista uniforme oficial para nuestro inexistente cuerpo de arquitectos, se formuló una protesta colectiva porque el de los Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos poseía un espadín y el nuestro ninguno.

Salí inmediatamente una rectificación: los arquitectos portarían dos espadines.

En este contexto no estaba fuera de lugar la célebre conseja:

"El arquitecto debe de ir siempre correctamente vestido: En el momento más inesperado puede ser objeto de un homenaje".

Nuestros parientes, los ingenieros, no se quedaban atrás.

Fue entonces muy celebrada la historia de aquel que ante un moribundo exclama "¡No somos nadie!", a lo que otro replica "Eso lo será Vd. caballero, que yo soy Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos".

Ante tanto esplendor, tal vez por pura timidez, jamás decidiera hacerme tarjetas personales que dijeran bajo mi nombre, "arquitecto".

—Tal vez por todo lo contrario siga hoy sin hacérmelas—.

Pero no se crea que, fuera de nuestro entorno, gozábamos siempre de singular estima.

En aquel entonces, ni siquiera en la ilustrada Barcelona era muy brillante el *status* socio-económico de los profesionales y, por supuesto, el de los arquitectos.

Cuenta José Luis de Vilallonga cómo su padre, el Sr. Marqués, se complacía en pagar al médico de la familia mensualmente contándole, duro a duro, sus medidos honorarios para recordarle de este modo su condición de sirviente, distinguido, pero sirviente.

Mi padre, ganador de un concurso para cubrir la plaza de arquitecto municipal, vino a parar a la no menos ilustrada Córdoba.

Tomó posesión, llegó la Feria de Mayo y como era de esperar se entregó entusiasmado a la deslumbrante fiesta.

Al día siguiente fue llamado a capítulo por el Sr. Alcalde, quien le dijo tener noticias de haber sido visto bailando con su mujer hasta bien entrada la madrugada.

Vd. verá lo que se hace, añadió: Un funcionario no puede permitirse venir a trabajar dormido".

—Por supuesto, se decidió por recuperar su libertad—.

No se crea que tal talante era privativo de alcaldes y marqueses. El pueblo plebeyo no se tenía por menos.

En cierta ocasión el Club más selectivo de la ciudad —la verdad que también el único —me pidió que preparase con toda urgencia y ningún dinero, una exposición de pintura contemporánea en su magnífico salón de juegos.

Mientras los lúdicos socios seguían en lo suyo, en un extremo de la pjea y con la ayuda de un carpintero, me dispuse a montar una muestra del panel tipo.

Dar el primer martillazo y venir disparado un ujier, fué una sola cosa.

Distante, altivo, me espetó: "¡oiga, que los señores están jugando!".

—Porque, dentro de la mejor tradición hidalga española, no solo quien daba golpe, sino hasta quién mandaba asestarlos, no podía ser, no era en rigor, un verdadero caballero—.

Sí lo era y muy respetado por cierto, aquel buen ganadero que me encargó una zahurda de recría vivienda del porquero incluida—.

Cuando le enseñé el proyecto me felicitó.

Apreciaba la novedad de haber situado, opuestas en los extremos del parque, la nave de marranos y la vivienda del porquero, para así evitarle a éste la posible infección de los temibles chinchorros del cerdo.

Recuerdo viva y literal, la desgarrada confesión que siguió:

"Tiene Vd. razón, es un peligro cierto. Tengo sobre mi conciencia que la hija del porquero se ha quedado ciega por unas fiebres recurrentes".

"Pero si no me pone Vd. la vivienda junto a la nave, y de noche un lechoncito comienza a quejarse, dígame cómo lo van a oír y quién se va a levantar para ciudarle".

No es que fuera mala persona. No.

Simplemente así eran entonces las cosas, la escala de valores, en nuestra dulce y áspera tierra.

Por supuesto, los estudiantes universitarios tampoco inspiraban mayor calificación.

Ello explica por qué las buenas amigas de aquella agraciada cordobesa, que era mi novia, la censurasen: "¿Cómo es que estás en relaciones con un chico que tiene que estudiar?".

—Pero para bien de las libertades humanas, ciega por el amor, ella siguió adelante y aquí me tienen, feliz padre de familia numerosa.

La verdad sea dicha es que tenía su mérito comprometerse por entonces con un estudiante de arquitectura, como lo tenía para éste dejarse llevar por dicha vocación.

Vocación que no estaba precisamente inspirada por la codicia.

En aquellos años la situación económica de los arquitectos era todo menos opulenta.

Siempre se ha dicho que la ventaja del arquitecto sobre el médico es que éste entra en una casa en momentos de penas y aquel lo hace en época de bonanzas.

En muchos años en estos parajes no hubo bonanza alguna, ni casa donde entrar.

La gran depresión del 29, la inestabilidad social de los años treinta, la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial y las hambrunas de las postguerras, supusieron un cuarto de siglo de carencias que repercutieron negativamente en el volumen de construcción y, en consecuencia, en el nivel económico de los arquitectos.

En la nuestra, como en toda familia de clase media, el ahorro era la más practicada virtud.

Mi padre además de buen arquitecto era un experto cazador, lo que tenía cierta relación con el hecho, de que, a veces, alguna de mis heredadas chaquetas deportivas olía virilmente a pólvora, lo que me daba cierto carisma.

Mi madre era una artista lavando aquellos planos de tela de entonces, con los que luego me hacía unas maravillosas camisas de popelín en las que, ocasionalmente, tal que "Caras de Belmez", aparecían fantasmagóricas plantas y fachadas de edificios.

—Creo que este mágico fenómeno consolidó de alguna manera mi vocación—.

A diario, el menor de tres hermanos, me tocaba en limpio ejercicio democrático, bañarme el último en la misma agua, ya tibia, que antes había servido para ellos. Tenía el atractivo de estar preenjaponada como los baños de espuma que salían en las películas americanas.

En casa todos vivíamos los avatares profesionales del *pater familias*. Cuando entraba un encargo habitualmente una simple reforma —la alegría penetraba en casa—.

Claro está que, en la mitad de los casos, los clientes no te pagaban.

—Quién no haya vivido esta zozobra, nunca podrá valorar bastante nuestro sistema colegial—.

La parte positiva era que el arquitecto disponía de todo el tiempo del mundo para gozarla, entregándose en cuerpo y alma al pequeño proyecto de turno.

Pero de pronto sobrevino el gran desarrollo de los 60 sorprendiéndonos a todos y trastocándolo todo.

Con una masa profesional reducida a la escala del subdesarrollo económico —recordemos que el "número necesario-suficiente" de arquitectos de un país es función directa de su Producto Nacional Bruto— la avalancha de trabajo, repartida entre tan reducida base de profesionales, desbordó con creces la capacidad operativa individual.

La calidad del trabajo fué la primera víctima; la Arquitectura paga las consecuencias. Aparecen las viviendas en serie y las composiciones monocordes, cansinas,—de "tecnígrafo y tramas"— arruinan el paisaje.

El arquitecto, nuevo rico, comienza a ganar más de lo que merece y de objeto de simpatía pasa a serlo de envidia —no exenta de rencor—.

Los estudiantes ya no son materia desdénable: se han convertido en unos buenos partidos.

Las vocaciones se disparan: Hijos y sobrinos de todos, y lo que es más grave, de mis propios clientes, comienzan a estudiar arquitectura.

Francisco Javier Sáenz de Oíza, quién, además de gran maestro, es persona fiable, me confiaba por entonces: "Rafael, puede que no te

lo creas, pero, palabra de honor, tengo un amigo, que tiene un hijo, que *no* estudia arquitectura".

Años después pregunté al no menos fiable, Leopoldo Gil Nebot por la situación de la profesión en Barcelona.

"¿Los arquitectos en Barcelona?: ¡Un problema de tráfico!".

Es curioso, a mediados de los años 50, cuando estaban de moda las familias numerosas, la productividad total de las Escuelas de Arquitectura se limitaba a un par de docenas de arquitectos al año.

Hoy que la familia ha quedado reducida a menos de dos hijos, la fecundidad de las escuelas se ha disparado con promociones que superan ampliamente el millar de graduados.

—Parece como si las parejas, se hayan decidido, por fin, a practicar aquello de la "paternidad responsable". Lástima que las escuelas de arquitectura no sigan su ejemplo.

De momento nos encontramos con veintiun millares de arquitectos, cuando el país, según la UIA, sólo precisa la tercera parte. Además contamos con otros tantos estudiantes de arquitectura.

El paro de los arquitectos alcanza máximos y sus ingresos registran mínimos.

De nuevo los estudiantes de arquitectura han dejado de ser un "buen partido" y a cambio las vocaciones vuelven a estar limpias de avaricia.

Este fenómeno se repite en la Europa Comunitaria en la que también existe el triple de los arquitectos precisos.

El problema principal estriba en que la calidad del producto no es óptima.

Por primera vez salen de las Universidades Europeas generaciones peor preparadas que las de sus padres.

La causa hay que buscarla en la masificación universitaria, fenómeno que se origina en Mayo del 68.

El pánico que recorrió la columna vertebral de los políticos ante aquella masa sublevada, sin saber bien por qué, les indujo —también sin saber bien por qué —a desmontar la selectividad del ingreso y a reducir la duración de los estudios, sacrificando la Universidad en aras de la demagogia.

Se inventa el prepóster "Universidad de masas" y la excelencia y el mérito quedan desterrados.

Tan solo se salvó de esta hecatombe cultural la universidad británica.

El Reino Unido, mucho más poblado y rico que España, posee tan solo la tercera parte de estudiantes universitarios que nosotros.

Las escuelas de arquitectura homologadas por el RIBA alcanzan una capacidad promedio de 170 alumnos solo la de Madrid llega a 7.000—.

De nuevo la duración de los estudios en España acaba de reducirse, de acuerdo con la LRU, hasta cuatro años, cuando en los cincuenta costaban no menos de doce.

En aquella época un ministro de Educación anunció públicamente,—simpatizo él—, "No descansaré hasta ver a los arquitectos conduciendo tranvías".

—Sólo gracias a la desaparición de dichos tranvías, el sueño del Ministro no se ha visto realizado—.

Por su parte Alemania produce arquitectos en tan sólo tres años. —Los célebres *Fachonschulen*—. Término afortunadamente intraducible.

Tres años para devenir arquitecto ya es una hazaña.

Y como es habitual, cada vez que alguien bate un record surge otro dispuesto a superarlo.

Gracias a una política de añoranzas imperiales, excepto México, todos los títulos hispanoamericanos son válidos en la metrópoli Española.

En tiempos de Alfonso XIII estos convenios solo eran un brindis al sol. Hoy con la economía del continente destrozada y a solo unas horas de vuelo, la cortesía: "Esta es su casa" se ha convertido en una temeridad y como suele suceder cuando nos pasamos de finos, nunca falta quién se lo toma al pie de la letra y se pasa.

Me estoy refiriendo, por ejemplo, al caso de la República Dominicana.

Este paradisiaco país ha batido la marca mundial "universidad per cápita" creando la primera industria nacional después del turismo: "Exportación de títulos y titulados universitarios".

Los que no siempre son excelentes.

Uno de los países importadores es, o era, Estados Unidos.

En su televisión se ha difundido un curioso spot -sin duda promovido por alguna celosa organización de defensa del consumidor-.

Aparece la vista nocturna de una autopista, unos coches chocan espectacularmente iniciando un apocalipsis de impactos incendios y vuelcos en cadena. Se suceden, sangre, heridos y cadáveres; gritos y ululantes ambulancias.

Sigue el *traveling* de una camilla con un hombre destrozado dirigiéndose a "Urgencias" a toda velocidad.

Se ve a continuación un primer plano de la cara, semioculta por una mascarilla, de un cirujano aproximándose a la mesa de operaciones.

La última toma presenta los ojos del aterrorizado paciente.

Superpuesto, un angustioso rótulo se enciende: "DANGER!".

Y sigue: "DOMINICAN DOCTOR?".

-Toda la catástrofe anterior no era nada ante esta nueva amenaza-.

El otro gran importador de títulos dominicanos era y sigue siendo España.

Y además, todo español puede optar por hacerse arquitecto allá.

Por supuesto en bastante menos tiempo que en su propio país y, si acredita que posee alguna experiencia en el campo de la construcción, la duración de los estudios puede reducirse hasta quedar en solo unos cómodos meses.

Podríamos preguntarnos.

DOMINICAN ARCHITECT?

Pero no crean que hemos alcanzado el cero absoluto.

En la industria de acortar la formación del arquitecto el record lo detenta Francia, cuyo Sr. Presidente posee el poder jupiterino de investir instantáneamente arquitecto a cualquier mortal que le peta, sin más trámite que señalarlo con su dedo y hacer pública tal decisión.

Por cierto que el primer caso de "arquitecto a dedo" o "arquitecto digital", debería ser para nosotros motivo de orgullo: se trata de un genial ciudadano catalán -posteriormente ascendido a francés-, quién sugirió la idea a su amigo Giscard D'Estain. En la cultura de la "comida rápida", del "café instantáneo", o del "arquitecto digital", hay algo que no encaja del todo.

La arquitectura no es tan solo un arte. Precisa de unas técnicas para materializar la ideación -único modo de creatividad-.

No es poca cosa la formación tecnológica que precisa el arquitecto.

Por descontado que no estoy defendiendo la idea de un politécnico que lo hace y calcula todo, pero sí la de un profesional que al menos ha sabido calcularlo todo, para así saber lo que se hace.

Ese es precisamente el acento diferencial de la arquitectura española.

Su atractiva "consecuencia con el todo" por la que ha alcanzado el prestigio internacional del que goza.

El empeño no es gratuito.

Hace ya 2.345 años, comentaba Pithius -autor de una de las siete maravillas, el mausoleo de Halicarnaso -que "aun empezando desde niño la complejidad de conocimientos que el arquitecto requiere es tal, que una vida entera no resulta suficiente para aprenderlos".

Tal vez por ello a diferencia de la Música, en Arquitectura nunca hubo genio alguno a los seis años.

Pero aún hay más.

Cierto que además de Arte la Arquitectura es Tecnología, pero no basta. Por sobre ambas, la Arquitectura es Cultura y solo Cultura.

Le pasa a la Arquitectura, en tanto cultura, algo parecido a la Natación: Que se aprende: no puede enseñarse.

Y para impregnarse de conocimientos y pasar de la erudición a la sabiduría, para asimilar la cultura, es imprescindible el factor tiempo.

En este sentido le ocurre lo que al vino; que su crianza exige paciencia:

Existe un tren de fabricación, que acepta la uva por un extremo y destila "cava gasificado" por el otro. He olvidado la marca.

Estimo que este espumoso jamás admitirá comparación con un "Dom Perignon" de Reserva criado durante años, -pongo por caso-.

En Arquitectura no caben cursillos acelerados y menos milagros instantáneos "a lo Giscard".

Y no crean que porque vuelva a sacarle a colación, tenga yo una fijación personal contra tan respetable señor.

No hay tal cosa:

Años atrás, mi profesor de química me enseñó que todos los derivados del plomo son venenosos.

Y no es que mi profesor la tuviera tomada con el plomo. No.

Es que, simplemente, el plomo es así.

Cierto día aquel primer título de "arquitecto a dedo", amparado por la Directiva Comunitaria, llegó para homologarse en España. Nos dirigimos a nuestro Presidente exponiéndole que, si era preciso transubstanciar de repente a un ciudadano en docto arquitecto, parecía preferible lo fuera por gracia de nuestro propio mandatario que no por la de uno alienígena.

Respondió que, consultados sus asesores jurídicos, dicha potestad escapa a las atribuciones de un presidente de Gobierno Español. -No somos nadie-.

Esta experiencia sirvió, no obstante, para aprender una lección y es que cualquier "Directiva" de la Comunidad Europea -eufemismo para no alarmar el orgullo nacional con la dura palabra "Ley" prevalece no solamente sobre el ordenamiento jurídico local sino hasta por encima del puro sentido común.

Hemos de asumir pues el haber cedido nuestra soberanía a Bruselas para devenir provincia de una nueva nación. no siempre razonable, llamada Europa.

Consecuentemente preocupa que, abiertas las fronteras a los arquitectos de toda la Comunidad, sobrevenga una invasión incontrolable de éstos.

Pese a ello, hemos tenido el valor de ser uno de los primeros países en abrir las puertas a quién quiera venir a trabajar.

Eso sí, "dentro de un orden", pues existen enormes diferencias de formación entre los distintos profesionales europeos.

No se puede homologar *ex-aequo* cualquier título, confiriendo la

capacidad, por ejemplo, de calcular estructuras a arquitectos que son, tecnológicamente hablando, analfabetos.

Pero los burócratas de Bruselas no comparten esta opinión.

Recuerdo las palabras que me dirigió mi admirado Monsieur Pires, presidente de la Comisión Comunitaria y gran defensor de igualar por abajo a los arquitectos:

“No hace falta que insista. Todos sabemos bien que los arquitectos españoles son los mejor preparados de Europa. Al igual que sucede con los veterinarios de su país. Pero a cambio los médicos españoles son los peores de la Comunidad y bien que nos los *tenemos que tragar*” (sic).

Pese a esta “boutade”, hoy un arquitecto comunitario, aunque es libre de venir a trabajar a España, no puede ejercer atribución alguna que no posea en su país de origen. Elemental.

Por otra parte, puesto que en España, entre que resulta más cómodo utilizar un arquitecto local, único responsable de toda la arquitectura e ingeniería, que sus tarifas son las más competitivas de todas y que, la normativa de obligado cumplimiento, junto con los obstáculos administrativos, son dignos del “Guinness”, los promotores de allende las fronteras se cuidan muy mucho de venir con sus arquitectos al laberinto español.

Decíamos que nuestros honorarios son, en verdad, los más reducidos de todos.

Nadie da tanto —arquitectura más ingeniería— por tan poco.

A cambio tenemos el máximo índice mundial de participación en el campo edificatorio —prácticamente el 100%—.

Parece como si los arquitectos hubiésemos convenido con la sociedad española un pacto social —no escrito— consistente en trabajar a precios de “igualada”, reducir tarifas, a cambio de que la otra parte aumente la base de tarificación, reservándonos por sistema todo el campo edificatorio.

Cosa distinta es conseguir trabajo en Europa.

España es un país descapitalizado.

En estas condiciones la única oportunidad que tiene un arquitecto de este país para salir fuera a trabajar de la mano del capital, —que es lo habitual—, sea ser funcionario del “Chupa-Chups” —única transnacional española en serio que tenemos—.

Decíamos que la arquitectura es cultura y nada sin embargo más difícil para las gentes de definir, entender y por tanto de amar, que la cultura.

No nos engañemos, si en España se produce el milagro único de la intervención del arquitecto en todo el espectro edificatorio, no es porque la arquitectura, se venda bien sino porque lleva implícito el cuidado de la seguridad de sus habitantes.

No porque seamos unos artistas, —que lo somos— sino sólo por ser responsables, somos obligatorios.

—Nuestros compañeros portugueses, que no tienen responsabilidad alguna, únicamente intervienen en un irrelevante porcentaje de la edificación Lusitana—.

Si no eres responsable no eres nada—.

A este respecto alude Ricardo Aroca, cuando paradójico, socarrón, se refiere al “bendito artículo 1.951” —precisamente el dichoso artículo del Código Civil que nos hace responsables.

No creo que pueda decirse otro tanto de nuestras trabas, normativas y burocracia administrativa.

A diferencia de los anglosajones, formados en el pragmatismo y apertura mental de la “Common Law”, a los latinos nos gusta lo concreto, lo “atado y bien atado”, el “Código Napoleónico”.

—Tenemos alma de gendarmes—.

El principal obstáculo que encontró el proyecto para realizar las Normas Tecnológicas de la Edificación fue que me aceptasen su no obligatoriedad. —Nunca se habían visto unas normas que solo tratan de ayudar, no de forzar—.

En sectores específicos como, por ejemplo, el de la vivienda, el abuso normativo ha sido tal, que el grado de libertad y por tanto de creatividad, es casi inexistente.

—Solo el catálogo de disposiciones de obligado cumplimiento en el ámbito nacional, editado por el MOPU, ocupa dos volúmenes—.

Contamos con más colegas aplicados a fiscalizar proyectos que, con arquitectos dedicados a redactarlos.

La construcción de pisos está deviniendo tan rutinaria que corre el peligro de ser descalificada como arquitectura.

Recordemos que en Estados Unidos tan solo un testimonial número de viviendas son realizadas con proyecto de arquitecto.

Y el “modelo americano” es siempre tentador para todo político enterado.

Ya en Roma se distinguía escrupulosamente entre “aedilicia” y “aedificatoria”. —Algo así como arquitectura “adocenada” versus arquitectura “de diseño”—.

Otra consecuencia del exceso de reglamento y burocracia ha sido que el arquitecto ha tenido que transformarse en mero “gestor”.

Para mi consuelo, Pei me confió no hace mucho, que más de la mitad de su tiempo lo consume en gestión. “Pues cuando hay que defender lo conceptual no cabe delegar; por más *project managers* que se tengan”.

Con objeto de aliviar esta asfixia sería saludable eliminar al menos algunas de las misteriosas reglamentaciones que existen: ¡el plan General de Ordenación Urbana de Madrid prohíbe, *verbi gratia*, gastar menos de 25 metros cuadrados por plaza de aparcamiento!

Pero la gran evolución futura de la figura del arquitecto —y termino—, depende en buena medida de algo bien distinto que tras Maastricht, se nos viene encima: la “desregularización”.

Desregularizar la profesión en un contexto cultural desarrollado puede resultar verdaderamente positivo —ahí está Dinamarca donde, sin ser obligatorio, a nadie se le ocurre construir sin arquitecto—.

Pero también, como ocurre cada vez que se viola el equilibrio ecológico, puede comportar males insospechados.

Para los arquitectos ingleses ha supuesto ya dejarles sin tarifas mínimas.

En consecuencia, en estos momentos cuando un promotor va a acometer un proyecto comienza por hacer una subasta a la baja de los honorarios del arquitecto. Concursos que son ganados, como era de esperar, por colegas que ofrecen “zero fees”.

La esperanza de éstos estriba en la próxima promoción del cliente.

—La “próxima vez” el cliente, que no tiene corazón, se limita a convocar un nuevo concurso—.

“Deeregularización” significa también que para ejercer no es preciso estar colegiado.

En consecuencia el campo de la arquitectura ha sido invadido por *surveyors*, peritos, ingenieros y tecnólogos en general.

—Ya en 1796 Carlos IV denunciaba —textualmente—, el “Riesgo continuo que corre la arquitectura de viciarse; por el escandaloso número de *idiotas* que se abren a entrar por codicia en su santuario”—.

Pero el animal humano le encanta volver a tropezar en la misma piedra:

Todos los signos políticos, sin excepción, están de acuerdo en aplicar la desregularización a los arquitectos.

Todas las organizaciones europeas de Arquitectos están, también por unanimidad, de acuerdo en no dejársela aplicar.

En el supuesto de que, Dios ayude a los buenos, cabe que sea aceptado por la CE el Modelo de referencia para la enseñanza y práctica de la Arquitectura" adopte nuestra doble cualidad "arquitecto-ingeniero". Y aumenta el periodo de formación al tiempo debido.

Con este bagaje cultural, tecnológico y artístico, no cabe la menor duda de que, sin necesidad de obligatoriedad alguna, la sociedad reclamará la intervención del arquitecto.

No porque sea responsable –que lo seguirá siendo– sino porque resultará imprescindible.

Decía Unamuno que hay tres clases de zapateros. El que fabrica zapatos para comer, el zapatero que los realiza para ser famoso y

aquel que los hace para que se encuentren muy a gusto los pies de sus clientes. "Sólamamente a este último se le echa de menos cuando muere".

No sé si nunca más el arquitecto tendrá derecho a un bello uniforme, como a portar dos espadines, ni siquiera si volverá a ser objeto de inesperados homenajes. Tampoco importa demasiado.

Sí tengo la convicción de que, si olvidándose de su ego, sabe recuperar su vocación de ordenador del espacio para el bienestar del hombre –pies incluidos–, que no otra cosa es la arquitectura, entonces se le echará de menos cuando muera.

Después de todo *servir* –la palabra más bella que existe– trascender, es lo único que de veras cuenta.

Es todo.

Gracias por vuestra atención.

Prohibido prohibir (1996)

Introducción a las Normas Técnicas de la Edificación

Lo cierto es que el célebre "dictum" del 68 ha quedado muy atemperado por la inobservancia.

Poned en las manos de cualquiera la pluma-de-firmar-decretos y tarde o temprano os devolverá una nueva norma de obligado cumplimiento.

Pues nada más apasionante que mandar, que el placer de prohibir, —aunque sea un poquito—.

Por otra parte nuestro medio cultural es propicio a reglamentarlo todo, a primar la regla por sobre el espíritu.

Posiblemente la cualidad diferencial que más nos distingue a los mediterráneos sea que no nos gusta la indeterminación; amamos lo concreto, lo bien amarrado, el punto final. Los anglos por contra gustan la indefinición del sentido del humor, dejar cuestiones abiertas a la conjetura, los puntos suspensivos.

En su mundo no se toleraría un Código, una Constitución, o una Academia de la Lengua

Nuestro amor por la norma obligatoria, por la super-reglamentación, alcanza hasta el sentido de lo trascendente, de la práctica religiosa:

Canónicamente se ayuna si la ingesta no sobrepasa un determinado límite, —da igual que se pase o no se pase hambre—.

Practicamos la caridad si entregamos exactamente un diezmo de nuestra renta, nos sobre o nos falte, nos duela o nos sea indiferente.

La norma obligatoria es cómoda: Cumpliéndola, uno se sabe dentro de la Ley, queda desresponsabilizado de culpa. De toda culpa.

Salvador de Madariaga relata como los conquistadores, formidables cristianos, hacían bautizar a las infieles para después, y solo después, permitirse yacer con ellas.

Antes de aprobar el proyecto de las Normas Tecnológicas de la Edificación, el ministro Vicente Mortes comentó escéptico:

"¿Para que sirven unas normas que no son de obligado cumplimiento?"

"Para ayudar", tuvo por toda respuesta.

Y de inmediato asumió el argumento.

Una norma que solo es opcional, si resulta buena, se hará respetar hasta hacerse imprescindible, y si es mala más vale ignorarla: luego plena libertad para incumplirla. Es el mecanismo de autodepuración que exige todo progreso.

En buena ley solo cabría hacer imperativas aquellas directivas básicas que se refieran al saber científico, inamovible, absoluto.

Estas no deben ser muchas y, si son importantes, tampoco extensas. —Las Tablas de la Ley apenas contienen diez líneas—.

Sin embargo dicha voluntad de contención no ha hecho escuela y en este momento las normas de obligado cumplimiento son legión.

Lo cual ciertamente ha sido porque la concupiscencia de mandar ha resultado invencible, pero también porque hay otro algo visceral, muy nuestro, que complica aun más las cosas

En la última edición del "Roget's", bajo la entrada "Spain" solo figura un proverbio:

"Tres españoles, cuatro opiniones".

No es mal resumen de nuestra idiosincrasia.

En este sentido resultarían emblemáticas esas fachadas donde cada vecino ha cerrado su terraza según su particular leal saber y entender, "a su manera" —No hay dos que ni por asomo se asemejen—.

Paradójicamente nada más entrañable, genuinamente español, que nuestro afán de dejar de serlo para sentirnos diferentes.

Por eso no hay peligro alguno de que ninguna normativa de las diecisiete Autonomías que son, coincida con las demás y menos aún con las de ámbito Nacional.

Por su parte, desde los más variopintos Ministerios e innumerables Ayuntamientos, hasta las diversas Compañías del Gas, Teléfonos, Agua y Electricidad, pasando por los Cuerpos de Bomberos, Comunidad Europea incluida, todo el mundo se siente autorizado y de hecho lo está, para legislar en esta materia.

Cuando Arthur Erickson fue comisionado para redactar un importante proyecto en Madrid pidió la normativa vigente y recibió dos sólidos volúmenes editados por el MOPTMA.

Al saber que solo eran meros índices de legislación y además incompletos, declinó el encargo.

Nunca había encontrado nada parecido en parte alguna.

Pese a tan formidable desafío, el Colegio de Arquitectos de Catalunya ha sabido informatizar y poner al día todo este cuerpo legislativo.

Ha tenido el coraje de meter al Genio Maligno en la botella y además apretar el tapón.

Lo que aumenta mi admiración y afecto por tan esforzados colegas.

—Hay que rendirse ante la eficacia catalana—.

Cabría que por su parte el Ministerio de obras Públicas, Transporte, Medio Ambiente y, por extrapolación, de la Edificación, publicase un anuario con el texto completo refundido de dichas disposiciones, —más o menos como el REEF francés—, para enviárselo a todo arquitecto extranjero que tenga la tentación de venir a trabajar acá.

Es el lado positivo de la cuestión.

De Ruskin a Viollet-le-Duc (1996)

Con ocasión del pasado Congreso Internacional celebrado en Nueva Orleans sobre Intervenciones Arquitectónicas en Contextos Histórico-artísticos, fui invitado en calidad de ponente, junto con Rafael Moneo, por la Tulane University.

Conversando allá sobre la posible metodología a seguir, vino a colación una vieja historia que Moneo conocía con notable precisión.

Estuvimos de acuerdo en que la misma podría constituir una buena base para seguir el "método del caso" como hilo conductor del trabajo que íbamos a abordar.

Existía el precedente de que D. Leopoldo Torres Balbás, maestro nuestro que fue, lo había ya aprovechado en la Escuela de Arquitectura como referencia de análisis en su sistemática pedagógica.

Así se hizo y, ciertamente, resultó un buen apoyo para estructurar ese ejercicio colectivo de la inteligencia que es siempre todo congreso.

Permítanme que les relate dicha historia:

Como es sabido, el Barroco europeo acabó tardía y definitivamente en Priego de Córdoba.

Su soberbia Calle Real es una sucesión de bellas viviendas con fachadas armoniosamente compuestas en tal estilo.

Sucedió que mi ilusionante primer encargo fue el proyecto de una pequeña casa en el único solar, nunca edificado, que existía en tan excepcional contexto.

De esta manera emergió la eterna asignatura pendiente de la Rehabilitación: Aquella de determinar los límites debidos de toda intervención; el problema de precisar "hasta donde se puede –o se debe– llegar".

Era evidente que no cabía hacer cualquier cosa: El solar no constituía en sí una pieza aislada, sino como un a modo de mella en una dentadura perfecta, o un oscuro vacío en un nacarino collar de perlas.

El problema a resolver era pues de carácter contextual: El edificio, además de ser posible en sí mismo, habría de serlo con su circunstancia urbana.

De entrada, las dos opciones de actuación que se ofrecían resultaban por igual poco atractivas:

Abstenerse de intervención alguna, según la teoría historicista de John Ruskin, suponría la negación a servir, renunciar a la esencia misma de la arquitectura.

En el polo opuesto, imitar el lenguaje formal del XVIII, mimetizando la obra nueva con las de la época a la manera permisiva de Viollet-Le-Duc, no habría pasado de ser una mistificación inaceptable, un *pastiche*.

Descartados ambos extremos, volvió a plantearse la incógnita del que hacer.

Por supuesto la solución correcta –la virtud– no habría que buscarla "en el término medio".

En los términos medios sólo existe mediocridad –precisamente lo más opuesto al valor buscado–.

Lo correcto no resultaría ser mitad intrépido, mitad cobarde.

El valor habría de ser como una afilada cumbre entre dos valles de error: –el pánico y la temeridad–.

En este caso algo tan opuesto al inmovilismo de Ruskin como a la falsificación de Viollet-Le-Duc, algo decididamente positivo, auténtico.

Como el aforismo de Mies Van der Rohe donde se conjugan bien autenticidad y belleza:

"Si en un collar de perlas falta una de ellas, es preferible insertar una esmeralda auténtica antes que una perla falsa".

Sensible al problema del "contextualismo", o de la "composibilidad" con la circunstancia, fueron tenidas cuidadosamente en cuenta cuantas invariantes y constantes compositivas formaban el denominador común de todos y cada uno de los edificios vecinos: Cánones de proporción geométrica, gamas cromáticas, relaciones hueco-macizo, invariantes estructurales, distribución ornamental, materiales y texturas.

Redactado el correspondiente proyecto de acuerdo con dichas directrices, fue finalmente posible insertar en el "hueco del collar" la "esmeralda auténtica".

El edificio sintonizaba con el entorno y el cliente quedó satisfecho.

Pero no habría aún transcurrido un año cuando recibí una carta de Torres Balbás.

Había realizado un viaje de estudios con la Escuela de Arquitectura de Madrid y, para su sorpresa, se había tropezado con mi opera prima.

Con infinita delicadeza, profundo cariño y paternales palabras de viejo profesor, el querido maestro venía a decirme como el obispo de Hipona lo hiciera en su día con Agustín, antes de este último ir para santo: "Hijo mío, corres bien, muy bien, pero por el camino equivocado".

Acerca del camino correcto a seguir, D. Leopoldo no añadía ni media palabra.

La propia incógnita era la enseñanza.

Embridando a duras penas mi juvenil soberbia, escribí una larga contestación ilustrándole con la parábola de Mies y reprochándole implícitamente que no había sabido ver mi esmeralda.

Antes de cursarla, la dejé dormir una noche.

A la mañana siguiente la leí de nuevo. Sin pensarlo más rompí el escrito en mil pedazos.

Entonces, le envié una tarjeta con una sola línea que rezaba:

"Lo siento D. Leopoldo. No volveré a hacerlo".

Y cumplí mi palabra, al precio de durante años rechazar por sistema todo encargo para actuar en conjuntos histórico-artísticos, lo cual –y aunque a cambio algo he aprendido– ejerciendo en Andalucía, no fue manca penitencia.

Esta determinación de parar hasta encontrar el buen camino, no suponía en modo alguno una rendición a Ruskin y, por supuesto, tampoco menos aún a Viollet –ambos responsables de haber creado un conflicto que no supieron resolver– sino tomarme un tiempo de reflexión para tratar de dilucidar por mi cuenta la solución correcta al problema.

Ruskin, como Viollet-Le-Duc son figuras clave para tratar de entender la evolución conceptual habida en la, todavía hoy incipiente, ciencia de la restauración arquitectónica.

Sus vidas presentan paralelismos, al tiempo que antagonismos, que habrían interesado al propio Plutarco. Son notables sus afinidades: Ambos, superdotados y autodidactas, estuvieron por igual determinados a emplear toda su gran capacidad de persuasión y formidable influencia, en defensa de sus ideales más queridos.

Compartieron un amor apasionado por el arte Gótico en razón de la "lealtad del mismo con las leyes de la Naturaleza, su clara expresividad funcional y honradez estructural".

Los dos propugnaron el Gótico Revival como el "supremo estilo, dada su sólida base moral".

En este sentido, uno y otro fueron consumados moralistas.

Aunque, si nos atenemos a la sabia máxima británica: "un moralista es aquella persona que puede repartir lo que no tiene", Ruskin fue la excepción y Viollet-Le-Duc la regla.

Conferencia inaugural del III Congreso Internacional de Rehabilitación.

Eugene-Emmanuel Viollet-Le-Duc, además de fecundo y famoso escritor, fue un brillante teórico, destacado ingeniero y notable arquitecto, aparte de arqueólogo, restaurador y laureado pintor.

En la histórica exposición de dibujos de arquitectos celebrada en Berlín, un óleo suyo, —creo recordar que representando el interior de Notre-Dame— literalmente eclipsó a todo el conjunto de la muestra. Era deslumbrante.

Nivel de excelencia que igualmente caracterizó sus demás cualidades.

Su problema fue precisamente ese, que “fue demasiado”.

En cierta manera acabó siendo víctima de los muchos talentos que tenía y que no supo hacerse perdonar.

García Lorca estimaba que “Los españoles toleran en el prójimo hasta dos cualidades. A la tercera se encabronan”. Y los compatriotas de nuestro personaje, más exquisitos, tienen asumido que “Una reputación solo sirve para ser destruida”.

Viollet-Le-Duc no se libró de ellos, pero hasta que ese momento llegó, su ascensión fue meteórica.

Apenas contaba treinta años cuando recibe, gracias a su amigo y protector Prosper Mérimée —a la sazón inspector de la Comisión de Monumentos Históricos—, el encargo del siglo: la restauración de la Catedral de Notre Dame, —la que, tras su consagración a la Diosa Razón, había quedado casi destruida— junto con el proyecto de una nueva Sacristía que tendría que diseñar precisamente en estilo Gótico Revival.

Pero mezclar Restauración y Revival resultó ser una mala pasada para el Restauo y para el Arquitecto, su total perdición. Tal que la metástasis de un cáncer, el Revival de la Capilla se infiltró, cegado Viollet-Le-Duc por su desmedida creatividad, a la vieja Catedral, donde éste terminó amputando elementos góticos originales para añadir otros nuevos de su pura invención.

Sus veleidades en la posterior reconstrucción de las fortificaciones de Carcassonne sobrepasaron todo límite aceptable.

Tras cuarenta años de trabajo su reputación quedó completamente arruinada.

Decir Viollet-le-Duc todavía hoy equivale a decir “pastiche”.

Sin embargo, su compleja personalidad, sobrepasando su propia época, se proyectaba al siglo venidero.

En América su prestigio sigue siendo hoy considerable.

El Massachusetts Institute of Technology acaba de publicar un importante tratado de Kenneth Frampton *Studies in Tectonic Culture*—, con 29 referencias a Viollet-Le-Duc.

Ruskin ni siquiera es citado.

La razón de esta divergencia con Europa puede que estribe en que, mientras las polémicas sobre restauración de monumentos medievales son irrelevantes en Norte-América, las teorías del Racionalismo Arquitectónico de Viollet-Le-Duc han sido, sin género de dudas, las que más han trascendido en la historia de la Arquitectura Moderna.

Escribió dos tratados enciclopédicos: *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI au XVI Siecle* y *Entretiens sur l'Architecture*, los cuales marcaron a la inmensa mayoría de los arquitectos innovadores de su época y generaciones siguientes.

Anhelaba Viollet-Le-Duc una Arquitectura Racional basada en un sistema coherente entre estructura, construcción y composición, tal como había observado sucedía en el Gótico, aunque sin imitar sus formas, elementos o detalles. La Arquitectura Moderna debería ser la expresión directa de esqueleto estructural, materiales, tecnología y necesidades funcionales.

Estas ideas impresionaron profundamente a los arquitectos de la Escuela de Chicago, en especial a Frank Lloyd Wright, así como a su jefe Louis Sullivan.

Este último acuñó la conocida fórmula “Form follows Function” gracias a la cual ha pasado, sin serlo, por autor del Funcionalismo, religión en la que ciertamente creía pero que, como sucede con tantos creyentes, nunca practicó.

El balance de la vida de Viollet-Le-Duc es una pura contradicción y una inconsecuencia total:

Apologista del Gótico Revival, su obra civil se inscribe sin embargo en el más riguroso y puro Renacimiento, estilo por otra parte bien ajeno al Racionalismo Funcionalista de cuya teoría, base del Movimiento Moderno, fue el creador y que, paradójicamente, tampoco llegó a poner en práctica.

Restaurador comprometido con la autenticidad, termina siendo paradigma de la falsificación, del *pastiche*, error que, dicho sea en honor a la verdad, jamás preconizó.

Contrasta esta rica, vitalista y humana personalidad con la fría y severa austeridad de su adusto antagonista.

John Ruskin fue el hijo perfecto de una Inglaterra Victoriana y de unos estrictos padres que le educaron en el más riguroso puritanismo.

Su bella mujer, Effie Gray, tras seis años a la espera de consumir el matrimonio, terminó abandonándole para casarse con el pintor John Everett.

Ruskin empezó a sufrir depresiones y ataques maniacos, pero, en compensación, tal prodigio de castidad acrecentó su victoriano prestigio de moralista a ultranza.

Marcel Proust, que le tenía devoción, le consideraba el “Director Espiritual de la época”

Bernard Shaw, siempre caústico, lo comparaba, por utópico, con Carlos Marx.

Fue entonces cuando, armado de prestigio, influencia y pluma, se lanzó de lleno a la cruzada contra el “Laissez-faire” en el que, desde hacía un decenio, venía incurriendo Viollet-Le-Duc.

Publica su emblemático tratado *Las Siete lámparas de la Arquitectura*, llamado así en alusión a otros tantos principios que, a su entender, son los que han de esclarecerla.

Al referirse a la sexta luminaria, la cual denomina “Memoria de la Arquitectura”, afirma que “La mayor gloria de un edificio reside en su antigüedad”.

En consecuencia estima imperativa la preservación de su estado presente manteniendo intactos los valores resultantes de los avatares habidos en su evolución, así como de la impronta del tiempo pasado sobre él.

De ahí la conclusión de proscribir cualquier tipo de intervención arquitectónica en el patrimonio histórico-artístico.

“Toda restauración, concluye, supone el deterioro más absoluto que un edificio pueda sufrir. El Arquitecto no tiene derecho a tocarlo”.

El inmediato y espectacular éxito de tan radical propuesta sólo puede explicarse por la gran moda social de pasear y reunirse en las ruinas, —e incluso construir las ex-novo en los jardines—, imperante en el Romanticismo.

Aún en pleno siglo XX, —irónica premonición— Adolfo Hitler sorprende a su arquitecto, Albert Speer, exigiéndole con cada proyecto varias perspectivas del edificio con el aspecto que éste tendrá cuando se arruine.

Tras dicho triunfo y la difusión de sus ideas, la confrontación la ha ganado ampliamente Ruskin.

Desde ese momento, atreverse a contradecirle ha comportado el riesgo de ser considerado persona poco refinada e inculta.

Por su parte, Viollet-Le-Duc queda definitivamente descalificado frente a teóricos, profesionales de todo tipo, Academias, e incluso Gobiernos.

España no fue excepción.

Así, el Real Decreto del 23 Abril de 1915 veda taxativamente, nada más y nada menos, que toda obra de restauración en la Alhambra.

Y la Ley del Patrimonio Artístico de 1933, vigente hasta hace una década, agota toda capacidad de intransigencia: "Se prohíbe todo intento de restitución de los monumentos".

Por más increíble que parezca, en este país y en casi lo que va de siglo, ha sido legalmente imposible reconstruir, o intentar restaurar, todo monumento. Pero, por fortuna, gracias al hispánico don de la observancia, pese a dicha prohibición, Gómez Moreno pudo restituir nuestra arquitectura prerrománica, hacer otro tanto en la Alhambra Torres Balbás, y otros arquitectos, tales como Velázquez Bosco, Félix Hernández, Iñiguez Almech o Pons Sorolla.

Cabe preguntarse cómo lo hicieron.

En especial Torres Balbás dada su integridad profesional y humana así como su especial vinculación con la historia antes relatada.

—García Gómez hizo de él un buen retrato: "Hombre de pecho ancho para los amigos y estrecho para las cruces".

Sin embargo, sorprendentemente, su pluma escribe una cosa y su lápiz dibuja otra.

En sus escritos se declara abiertamente enemigo de las restauraciones "ortopédicas", aquellas en las que se utilizan de manera ostensible agresivos "sólidos capaces" para rellenar vacíos e inclusive se sustituyen sillares desgastados por otros impecables de nueva factura. Su artículo titulado "Restauración de edificios antiguos" va más allá: "La restauración arquitectónica no es válida ya que se incide negativamente en la idea original del creador de la obra y borra la mano del tiempo quien, según Goya, también pinta".

Lo que no quiere decir que en su más íntimo ser fuera un fanático de Ruskin ni justo lo contrario respecto a Viollet-Le-Duc.

De haberlo sido y, dado además el radical abstencionismo que imponían las leyes españolas en general y para la Alhambra en particular, su grandiosa labor de restauración en la misma no habría tenido lugar.

Nada más lejos de su alma liberal que todo dogmatismo.

Cuando se tercia "reprimar la imagen", como sucede con la Torre de las Damas en el Patal de la Alhambra, no duda en crear, medianamente payadas informes de escayola, una trama de rombos que corona los arcos, reintegrando así analógicamente la forma desaparecida.

Asimismo, aún a sabiendas de que aborda un conflicto con difícil solución técnica, elimina la cúpula externa del templete oriental del Patio de los Leones, añadida a mediados del XIX por Juan Pugaire, para sustituirla por una nueva cubierta piramidal cuya excesiva pendiente no acierta a reducir sin destruir la cúpula interior del templete.

—Falla, Gallego Burin, García Gómez y Prieto Moreno hubieron de defenderle frente a los virulentos ataques que, por causa de esta reforma, fue objeto—.

Incluso, a sensu contrario, en el inconcluso Palacio de Carlos V, siendo imposible conocer los planos, detalles y acabados proyectados por Pedro Machuca, se permite la licencia de diseñar nuevas cubiertas, suelos, techos y carpinterías, siguiendo modelos renacentistas.

Con dicho proceder, un tanto violetiniano y nada abstencionista, no hacía sino seguir las huellas de su predecesor, Velázquez Bosco, quién tampoco dudó en sustituir por bóveda pétrea la techumbre de Santa Cristina de Lena, o bóvedas por artesonados en la Mezquita de Córdoba, cuando no demoler toda una planta para introducir barandas y pináculos como en el Claustro de la Catedral de Burgos.

En estas conductas tan opuestas a sus discursos de lealtad a Ruskin, subyace una cierta incoherencia que sorprende y confunde viniendo como vienen de unos arquitectos cuya honestidad, calidad profesional y excelencia están fuera de toda duda.

Tengo para mí que este incongruente comportamiento obedece en cierta manera a que tuvieron que trabajar en una difícil, cuando no peligrosa, situación de hipocresía y de contradicción oficial, en la que para sobrevivir era ineludible fingir adhesión a unos principios que sólo lo eran del todo en términos administrativos.

Sucedía en esto algo parecido a lo que, en plena guerra civil, trasladaban aquellas cartas de Torres Balbás a Gallego Barín y en las que, tras la fecha, —Soria 2 Septiembre 1938— pese a su odisea personal, jamás omitía añadir el slogan nacionalista "III A. Triunfal".

Si para poder restaurar monumentos es *conditio-sine-qua-non* proclamarse enemigo de la restauración de monumentos —debieron decirse— se hace así y basta.

—El "Primun vivere deinde filosofare" se había, en verdad, convertido en condición existencial. El conflicto subyacente entre la "lámpara de la memoria histórica" y la de la "emoción artística", había alcanzado niveles de intolerancia.

Incluso, desde entonces, Arqueólogos, y Arquitectos se alinean, respectiva y apasionadamente, en dichas dos posturas antagónicas.

Ambas profesiones rivalizan en mutuas descalificaciones:

Jiménez-Martín transcribe un listado de defectos de los arquitectos a ojos de arqueólogo: "Escaso cuidado en el tratamiento de los restos que restauran, nulo interés en diferenciar de manera indeleble lo original de lo añadido, propensión a realizar excavaciones para seguir rastros, mínima preocupación por reunir información sobre los problemas específicos —secuela de una deficiente formación histórica— exceso de imaginación, desinterés por publicar lo que restauran, irreversibilidad de las actuaciones..., ello sin contar con exigua asistencia a las obras, descontrol económico, etc".

Por su parte Carlos de Miguel, más desenfadado, comenta así el conflicto:

"La Arquitectura es la Señora y la Arqueología, la sirvienta"...

"Lo que pasa es que los arqueólogos, que son los novios de la criada, le han dicho a ésta que es más guapa que la Señora".

"En verdad, añade, la criada es criatura afortunada, pues a medida que vaya siendo más antigua, seguro que su marido, el arqueólogo, la irá encontrando más hermosa".

En descargo de De Miguel hay que aclarar que, al menos en aquella época, —no se hoy— no existiendo profesión específica, era arqueólogo simplemente quien decía serlo.

Es justo también reconocer que, con la excepción del Centro Oficial que dirigió Pons-Sorolla, no ha existido, ni existe, escuela de especialización ni título alguno que acredite la capacidad específica de un arquitecto para la obra de restauración.

La superación de este conflicto profesional posiblemente se encuentre en la reintegración, en términos de Cultura, de aquellos valores que hoy se encuentran disociados entre los de Historia y Arte.

Lo cual conlleva el deber de emprender la aproximación culta por sobre las, siempre empobrecedoras, especializaciones.

Para salir triunfante en este empeño hay que aprender a salvar la llamada "barrera cultural" cosa nada fácil. El hombre, en efecto, no puede despojarse de su propia cultura porque está inscrita en lo más hondo de su sistema nervioso y es ella la que, fuera de su dominio voluntario, determina el modo que tiene de ver la realidad.

Diferentes culturas provocan percepciones distintas del mismo elemento arquitectónico.

De ahí la casi insuperable dificultad de comprensión que cualquier arquitectura comporta para los hijos de otras culturas.

En los dibujos originales de "Las Antigüedades Arabes de España" de D. Juan de Villanueva, puede observarse cómo su mano neoclásica se resiste a trazar con fiel propiedad los detalles de una arquitectura tan culturalmente ajena.

Handicap, éste, que tuve ocasión de experimentar por mi mismo:

Con ocasión de uno de sus viajes por Andalucía vino a visitarme Francisco Pons-Sorolla.

Cuando entró en mi despacho me encontraba estudiando una planta del Convento de la Merced, excepcional palacio barroco del siglo XVIII, en cuya rehabilitación llevaba años ocupado.

Extrañado por mi ensimismamiento, preguntó la causa. Le mostré el plano de planta alta del patio principal donde se reflejaba una extrañísima solución arquitectónica cuya razón de ser no acertaba a vislumbrar: existía una gran escalera imperial dando acceso, como suele ser frecuente, a una amplia galería que circunvalaba el vacío del patio.

Lo extraordinario era que, abrazando directamente dicho cinturón y a lo largo de todo su perímetro se encontraba, circunscrito y juxtapuesto —albarda sobre albarda— un segundo corredor.

"Por más que lo intento —bromeé— no logro meterme dentro de la cabeza del arquitecto que inventó esto".

"No te extrañe, replicó, esa cabeza en la que te quieres meter portaba peluca".

Y aunque parezca inverosímil, esta certera observación me dio la clave.

Recordé el dorsiano "Jamás estuvo la Humanidad más lejos de la Prehistoria que en el siglo XVIII" y entonces, en mi cabeza racionalista de deformado hijo del siglo XX, se hizo la luz: la gran galería donde desembarcaba la monumental escalera, era un "espacio representativo de recepción" que nada tenía que ver con del "pasillo técnico interior", el cual, fuera de la vista de los visitantes, comunicaba entre sí las celdas, servicios y demás habitaciones privadas de los monjes.

Se trataba de un exquisito refinamiento, típico del siglo de las luces, parejo al de superponer una perfecta peluca artificial sobre el no siempre esplendoroso cabello natural, o como el de enfoscar un muro de ladrillo para luego pintar encima, con exacta geometría, otra fábrica impecable de ladrillo.

Aprendí que, tratándose de actuar en un contexto cultural pretérito, lo primero que hay que hacer, antes de sentarse al tablero, es "calzarse la peluca" que corresponda, adquirir una segunda identidad cultural.

Y después, atreverse a soñar la ucraniana:

El collar de Van der Rohe, contempla la ausencia de una pieza, no su pérdida.

La diferencia entre ambos casos estriba en que en la segunda hipótesis cabe siempre la insólita fortuna de encontrar el original perdido, para, verificado históricamente, reintegrarlo a su posición prísti-

na, o, en su defecto, hallar documentación suficiente e inequívocamente auténtica, para poder proceder a su reconstrucción.

Esta hipótesis fue estudiada a escala de congreso internacional por ICOMOS en la década de los setenta y, entre sus conclusiones, elevada a recomendación.

Ya en 1972 la carta del Restauro del Ministerio de Instrucción Pública italiano, aún tímidamente, había abierto tal posibilidad.

Por fortuna, el buen sentido ha terminado imponiéndose y en la actualidad no existe Academia alguna que no apoye este ideal.

Sin embargo, en la mayoría de los casos es imposible hallar los datos originales de antiguos edificios destruidos o inconclusos.

Pero no siempre sucede así.

Recientemente ha sido decidido ampliar el Museo del Prado.

Pocos edificios existen más enigmáticos que éste.

Años atrás causó gran sensación el descubrimiento, entre los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del proyecto original del Museo del Prado: Cuatro soberbias láminas fechadas en 1785, firmadas por D. Juan de Villanueva y con toda probabilidad depositadas allí por el autor para su preservación.

En esencia las mismas ilustraban un monumental edificio de tres cuerpos enlazados entre sí mediante una larga nave, ordenación idéntica a la de la obra realizada pero con la variante complementaria y fundamental de disponer de una bella logia de acceso que recorriera, antepuesta, todo el frente recayente al Paseo del Prado, y que constituía *per se* la idea rectora de la composición arquitectónica proyectada.

Lógicamente la perplejidad más absoluta sobrevino al comprobar que la elegante e insólita stoa, protagonista de la composición, no aparecía en el Edificio realizado.

Por uno de esos azares que, por decisión de los dioses, solo se producen una vez en la vida y coincidiendo con la convocatoria del Concurso, milagrosamente ha aparecido la perdida memoria de Villanueva.

Dicho documento resuelve la incógnita:

Fue su buen amigo y protector, Floridablanca, el responsable de tal eliminación.

Bastante antes, el mismo había comprometido su honor ante el Rey Carlos III alardeando, para asombro general, de que construirla el Prado "sin el más mínimo dispendio del erario público".

Contaba financiar tal prodigio, —y así lo hizo—, con las secretas "temporalidades" de la desamortizada Compañía de Jesús, esto es, con el vulgarmente conocido como "El Dinero de los Jesuitas".

Sin embargo, a la hora de la verdad y nada más salir la obra de ci-mientos, supo el Ministro que dichas temporalidades no alcanzarían para realizar el proyecto completo.

Viendo su prestigio seriamente amenazado, Floridablanca decidió suspender sine die la parte más fácilmente prescindible del proyecto —sin duda el gran pórtico cubierto—, aunque con ello y, bien a su pesar, tuviera que cortar las alas a su arquitecto.

El maestro debió quedar anonadado. —Su mirada en el retrato de Goya no es fácil de olvidar—.

De repente le habían robado, arrancado, el rostro a su grandiosa creación.

Había sobrevenido el "Cedit persona manet res" de los clásicos.

Ciertamente, arrebatada con la logia la verdadera faz expresiva de su bella composición, Villanueva se encontró enfrentado al formidable desafío de tener que convertir sobre la marcha la medio abocetada elevación interna del frente al Paseo del Prado, en la nueva fachada principal del edificio.

Sólo un genio de la talla de este hombre, arquitecto de raza, pudo salir triunfante en tamaño empeño.

Y aunque en éste proyectar *in situ* consumiera hasta el último de sus días, para nuestro orgullo, Villanueva salió triunfante.

A cambio la fachada ganó ese *plus* dimensional que hace del Prado uno de los mas atractivos ejemplares de la arquitectura palatina del Neoclásico Europeo.

Aún cuando la stoa del Prado quedó "non nata", su espectro permaneció larvado en el solar no edificado, cuya geometría y dimensiones son exactamente las precisas para posibilitar su posterior construcción.

Villanueva, cuya voluntad de terminar su interrumpido proyecto nunca fue doblegada, lo dejó así preparado.

Esperemos que la ampliación del Prado –"Sinfonía Incompleta"– no ignore la partitura original completa de su autor D. Juan de Villanueva.

–De lo contrario, ni siquiera cabe la esperanza de que el responsable reciba hoy culta reprimenda por parte de D. Leopoldo–.

Estos nuestros desvelos por la puesta en valor y preservación del patrimonio arquitectónico son una conquista cultural reciente, desconocida en el pasado.

Lo que verdaderamente significa el *motto* académico "lo que no es tradición es plagio", es que lo tradicional no era copiar sino crear.

En Arquitectura, la auténtica tradición siempre ha sido destruir la odiada obra de la generación anterior, para con sus propios materiales construir la nueva creación propia.

Gracias a este canibalismo, importantes conjuntos monumentales son hoy lo que son.

En este proceso, casi ecológico, el Gótico devora al Románico, el Barroco barre, siempre que puede, al despreciado Gótico y en el XIX se hace otro tanto con "esa perversión de las artes que significó el Barroco" –según el propio Catálogo Monumental de España, textualmente califica y justifica–. –Tampoco ha sido mucho más misericordioso nuestro siglo–. Lo cierto es que, hasta bien entrado el XIX, es decir históricamente ayer, no aparecen los primeros tratados con referencias a la restauración arquitectónica. Tal vez por ello no haya aún habido todavía tiempo suficiente para desarrollar una auténtica Ciencia del Restauro.

Todavía hoy no existe regla general o teoría universal de la restauración para dar solución automática a cada problema. Quede bien claro. En este sentido, un edificio que necesita ser intervenido es un edificio enfermo.

Y al igual que en Medicina no existen enfermedades, sino enfermos, en cada caso habremos de decidir cuál es el diagnóstico y, en

consecuencia, el tratamiento oportuno, –el camino correcto a seguir–.

"Cada viejo edificio presenta un problema diferente y debe ser tratado de manera distinta", escribió Torres Balbás. Todavía su fórmula "Eclecticismo más Elasticidad" sigue teniendo validez. Norma que bien podría cerrar estas reflexiones de no ser porque, finalmente, hubo ocasión de rematar la vieja asignatura pendiente.

Debo a I.M. Pei una fascinante historia acaecida en el origen de la National Gallery de Washington, –cuya acertada ampliación es obra suya–.

En 1936, el financiero Andrew W. Mellon decidió regalar a su país una magna pinacoteca junto con su colección privada de pintura.

A tal fin encargó al arquitecto John Russel la redacción del oportuno proyecto.

Aparte del límite máximo de presupuesto, tan solo impuso como condición que el edificio fuera construido por completo en mármol rosado de Tennessee. –Ya anciano, odiaba la tristeza de los grises y fríos días invernales de Washington–.

Cuando Russel le sometió el proyecto del que luego sería el edificio de mármol mayor del mundo, Mellon, satisfecho, le felicitó con cálidas alabanzas.

Aprovechando tales efusiones, el arquitecto, no sin cierto nerviosismo, le previno que tenía una mala noticia que darle: El coste del museo tendría que ser más del doble de lo previsto.

Sin inmutarse, Mellon replicó:

"No importa ... Con tal de que no se note".

Difícilmente puede darse una definición más cabal de lo que es elegancia. Días después, ya de regreso en Madrid, lo primero que hice fue ir a visitar a Torres Balbás.

Habían pasado largos años desde la última vez que nos habíamos encontrado.

Cuando me vio entrar, se levantó y, sonriente, abrió un inolvidable diálogo:

"¿Ha dado ya Vd. con la solución?"

"Vd. dirá, repliqué. Esta es la conclusión a la que he llegado:

Si en un collar de perlas falta una de ellas, es preferible antes que una perla falsa una esmeralda auténtica... siempre y cuando no se note".

Tras una pausa concluyó:

"La ha encontrado Vd."

Entonces, como quién se hace una reflexión a sí mismo, comentó:

"Fácil o imposible, de La-Hoz, fácil o imposible".

"Ahí está el talento".

Y ésta, señores, fue la gran lección del maestro.

Del Cero al Absoluto (1996)

SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS:

Si es cierto que la verdadera Cultura es aquello que se recuerda después de haber olvidado cuanto se ha aprendido, me temo que debo comenzar pidiendo a todos perdón pues a estas alturas de mi vida profesional tan solo recuerdo un par de principios:

Que la Arquitectura no es otra cosa que la ordenación del espacio para la felicidad del Hombre.

Y que del mismo modo que en el arco-iris se integran los tres colores fundamentales, cuando en aquella cristalizan Función, Técnica y Arte, la Arquitectura se hace luz.

—Ya Vitrubio, nos recomendaba amar por igual dichas tres gracias: “Utilitas”, “Firmitas” y “Venustas”—, pues la Arquitectura siempre tiene el deber de ser al mismo tiempo útil, sólida y bella.

Y aquí nos topamos con el problema imposible de los arquitectos, pues la mente humana está conformada de manera que queda fuera de su dominio voluntario la posibilidad de considerar simultáneamente, como un todo único, tres ideas diferentes.

Así de simple. Así de abrumador.

Se comprende que ante tal impotencia se propenda a dar prioridad a uno solo de dichos factores aún a costa de los dos restantes.

La permanente sucesión de teorías, tendencias, modas o arquitecturas adjetivadas que de continuo aparecen y se esfuman, tienen su oculta causa etiológica en tan humana limitación:

El Funcionalismo se ocupó con pasión de la “Utilitas”, abandonando la Belleza a resultas de aquella. —“La Forma es producto de la Función” aseguraba Louis Sullivan—.

La reacción Postmoderna invierte los términos y se desentiende de la Función para regresar a la “Venustas” como única idea rectora. —“Lo bello necesariamente funciona bien”, que decía Marcel Das-sault—.

Y la High-Tech no pasa de extasiarse con los medios instrumentales debidos a la “Firmitas”. —“La construcción es el idioma del Arquitecto” de acuerdo con Auguste Perret—.

Ciclo éste que se repite sin cesar como en una historia interminable.

No es pues de extrañar que por causa de esta incapacidad intelectual siempre falte un algo para que la Arquitectura devenga por completo luz cegadora; aunque, digámoslo en descargo de los autores, también siempre se encuentra la luminosa huella de algún intento de salvar por lo menos la ingrediente artística: Afán posible pues, aún cuando la creatividad sea producto de la Intuición, las leyes de la Armonía son hijas de la Razón.

Así aún en plena iconoclastia del Racionalismo, cuando la Belleza tan sólo era considerada como un subproducto de la Función, el propio Le Corbusier acude a los trazados reguladores para lograr de un modo directo la armonía. Su villa a Garches es un buen ejemplo de la utilización culta y consciente de la sección áurea.

Análoga preocupación puede encontrarse en la “Tendezza” o en el “Posmodernismo”.

El pórtico de la Bienal de Venecia debido a Rossi, o el Portland Building de Michael Graves, pese a estar compuestos sólo a base de simples cuadrados, comparten con aquella el “reconfortante recurso”, —son palabras del maestro racionalista—, a los módulos de proporciones.

Esta cultura de la proporción es vieja como el hombre, pero también como él y con cada nueva generación, materia renovada.

Por ello, cuando hoy, en el análisis de una novedosa composición arquitectónica no aparece rastro alguno de armonías o cánones de belleza, el hecho puede llegar a ser algo más que inquietante.

Durante la reciente inauguración del American Center, cuentan que, —“vero o bentravato”—, el embajador americano preguntó su opinión al, hasta entonces silencioso, Alcalde de París.

“Está bien,... Muy bien”. Contestó,... “Pero que no se repita”.—

No obstante todavía hay algo peor que el mal gusto y es el “no-gusto”

La Opera de Lyon, la cual, según los lioneses, es muy interesante, —“au dessous de la ceinture”—, vale por mil palabras.

Este nuevo pecado de “anaestética” viene a sumarse a los anteriores ya etiquetados de “deconstructivismo” y “posfuncionalismo” los cuáles, por eliminación de sus factores, amenazan la existencia misma de la Arquitectura.

Será pues preciso replantearnos la necesidad de que al menos, la Arquitectura no deje de ser estéticamente consciente.

A fin de cuentas la estética es la cualidad reconocible de la ética.

—“nulla ética sine estetica”—.

Tal vez por ello, los trazados armónicos vuelven hoy a ocupar su lugar entre las metodologías preferentes de nuestro Arte.

En este dominio, desde que el hombre tiene conciencia de su sensibilidad, —“estética” no significa otra cosa—, la sección áurea ha sido tenida por canon de perfección suprema.

Sin embargo, nuevas investigaciones ponen este axioma en tela de juicio.

Investigaciones que, tras desentrañar el arcano del cero, nos llevaron al hallazgo de un absoluto de belleza:

Hace años, la Universidad Central de Madrid, con objeto de demostrar la atemporeidad y vigencia universal de dicha proporción, propuso rastrear su existencia en las distintas arquitecturas de una ciudad milenaria, fruto de la fertilización cruzada de las más diversas culturas.

A tal fin fue seleccionada Córdoba —una de las 17 “Ciudades de Destino” de Toynbee—, donde se confiaba encontrar un uso masivo del rectángulo armónico, dada su muy especial vinculación con la historia de la “proporción áurea”:

Fue Euclides de Alejandría quién, tres siglos antes de Cristo, en su tratado “los Elementos”, piedra angular del edificio matemático, establece por vez primera el principio de la “media y extrema razón”, luego conocido por “regla de oro”, “proporción áurea”, “sección armónica” o “divina proporción”.

En una época de tinieblas para las ciencias, —la matemática del occidente cristiano se reducía a los oscuros y enjutos compendios de Boetius e Isidoro de Sevilla—, el tesoro euclidiano sólo era conocido y estudiado en las escuelas de esa Atenas medieval que fue Córdoba. Tan privilegiado monopolio mundial terminó por uno de los primeros, más desconocidos y curiosos comandos de espionaje científico de la historia y al que hoy podríamos llamar, con toda propiedad, Operación Cero”.

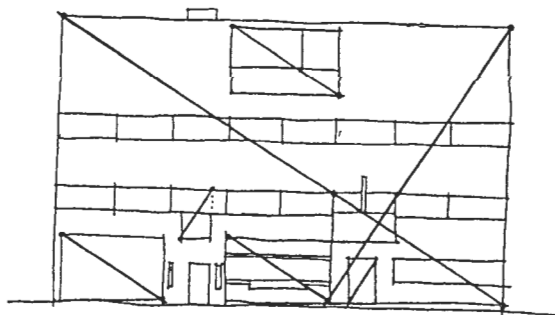
Cuando los árabes introducen la portentosa, sobrehumana, abstracción de la nada como entidad, —el Cero, el álgebra y las ciencias en general experimentan una revolución cuya repercusión científica puede considerarse parangonable con los avances más espectaculares de nuestro siglo.

Conscientes de su supremacía científica, los cordobeses guardaron celosamente el secreto del cero.

Sin embargo, la noticia de que algo formidable denominado SIFR, —“vacío” en árabe—, se escondía en aquella universidad, llegó a los estudiosos británicos, quienes se propusieron escudriñar a toda costa el misterio.

Con el mayor sigilo organizan una Sociedad secreta a la que, por degeneración de SIFR, denominan CYPHER (de ahí su actual

Discurso leído el día 27 de marzo de 1996 con motivo de la instalación de R. de La-Hoz en el Real Colegio de Doctores



Modulación aurea de la Villa à Garches. La Corti sier

significado en inglés de Código Secreto) y solicitan la colaboración de Adelhart from Bath, filósofo, políglota, astrónomo, teólogo y matemático, quién en 1120, haciéndose pasar por estudiante, se introdujo en la escuela matemática cordobesa.

Adelhart debió de pensar que regresar a Britania tan sólo con el cero entre sus manos era, literalmente, volver con las manos vacías pues, además de cumplir con sus objetivos substraído, nada más y nada menos, que una copia del original árabe de *Los Elementos*, la cual inmediatamente traduce al latín.

Hasta 1535, año en que se descubre el texto griego, Europa no cuenta más que con esta traducción del árabe –publicada por Campanas de Novara en 1254– por lo que los trabajos sobre la proporción armónica de Fibonacci, Leonardo da Vinci y Luca Pacioli, decisivos para el Renacimiento, se hicieron necesariamente a partir del texto cordobés y sólo desde 1509, año en que se publica la *Divina Proporción* de éste último, los demás arquitectos europeos pudieron conocer su existencia.

Con estos antecedentes resultaba razonable esperar que, si en alguna arquitectura pre-renacentista se había empleado de un modo racional la proporción áurea, ese lugar no podía ser otro que Córdoba.

Precisamente en la misma época de nuestra primera investigación, en la Universidad de Yale se estaba elaborando un ingenioso test de aptitud artística basado en la misma fe absoluta en la universalidad de la proporción áurea que nosotros compartíamos.

Dicho test jugó posteriormente un papel clave en el estudio realizado.

Voy a describirlo porque sintetiza muy bien la enorme problemática filosófica, artística y hasta religiosa, implicada en la teoría de proporciones:

Entre dos rectángulos cuyo dibujo se entrega, uno notablemente rechoncho, achatado y otro acusadamente alargado, es obvio que tiene que existir un tercero que no peca de ninguno de dichos dos vicios opuestos: un rectángulo al que no se le podrá acusar de ser desproporcionadamente alto ni bajo, un rectángulo bello, equilibrado, perfecto –en una palabra–.

Se pide al examinando que, de acuerdo con su sensibilidad, dibuje ese rectángulo en su opinión ideal.

Por supuesto se da la máxima calificación a quien traza un rectángulo áureo.

En realidad el test de Yale no suponía nada nuevo:

En el año 1876, el filósofo alemán Gustavo-Teodoro Fechner había ya realizado un interesante ensayo también para demostrar la belleza categórica de dicha sección armónica.

Fechner presentó a varios centenares de personas de su selecto círculo cultural, 10 secciones diferentes para que, como en un renovado Juicio de París, escogiesen la más bella.

Una gran mayoría se pronunció por el rectángulo áureo.

–En aquel entonces, desafortunadamente, aún no había descubierto otros experimentos inéditos de Fechner, aunque con resultados menos halagadores para sus teorías, sobre los que volveremos más adelante–.

En cierta manera el trabajo que se proyectaba sólo era otra variante del tema consistente en calificar, *a posteriori*, un test histórico de arquitecturas comprobando cuándo los autores habían utilizado racional, o instintivamente, dicho rectángulo.

El resultado del estudio nos dejó por completo desconcertados:

Excepto en algunos raros casos, obra aislada de ciertos arquitectos académicos importados, no apareció la proporción armónica en ninguna traza relevante de la ciudad.

Quedaron pulverizados todos los apriorismos y con ellos la presunta universalidad del “principio de la media y extrema razón”.

Tras tan esplendoroso fracaso, nuestro proyecto fue cancelado.

Años después, la Diputación precisó redactar ciertas pruebas de aptitud a fin de adjudicar unas becas para estudiar arquitectura.

Me cupo preparar los oportunos tests de capacidad y entre ellos incluí el ya citado de la sensibilidad estética.

La competición era reñida pues concurrían estudiantes altamente dotados y bien seleccionados.

Sorprendentemente ni uno sólo de los aspirantes dibujó el esperado rectángulo áureo.

Y para mayor misterio se encontró que la mayoría había trazado uno, bastante menos esbelto que el armónico, con la proporción: lado mayor dividido por lado menor = 1,3.

Nos rendimos a la evidencia: algún conocimiento extraño pugnaba por nacer.

El hecho era suficientemente significativo y testarudo para merecer ser investigado.

Comenzamos por repetir la prueba reiteradamente con personas nacidas o residentes en dicha ciudad.

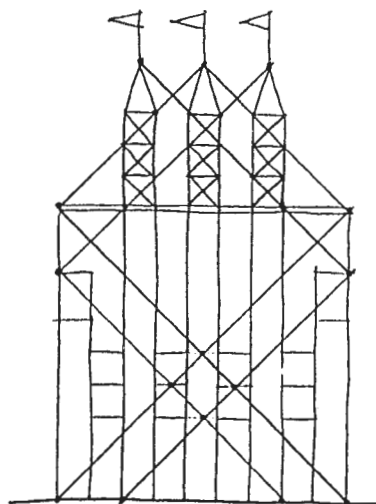
La frecuencia de la proporción 1,3 desbordó la debida al cálculo de probabilidades.

Se planteó lógicamente preguntarse el porqué de las preferencias de ese pueblo por proporción tan notoriamente distinta a la que la teoría, nunca cuestionada, señalaba como ideal.

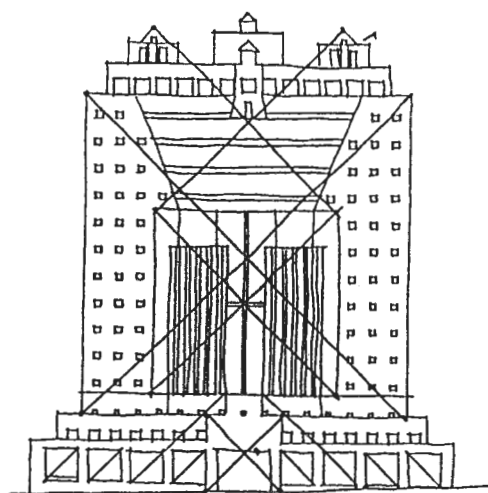
Repasamos las fuentes:

La formulación euclidiana se limita a establecer que un rectángulo encierra la máxima belleza si, como en una suerte de retroalimentación, resulta semejante a otro formado por la suma de sus propios lados y el mayor de ambos.

Por su parte Platón, para quien las proporciones tienen un significado filosófico, –“Dios siempre hace geometría”–, las considera como principio universal.



Pórtico de la Bienal de Venecia. Aldo Rossi.



Trazado regulador sobre cuadrados del Portland Building. M. Gray.

Estas ideas fueron finalmente aceptadas y desarrolladas por los humanistas de la Academia Platónica de Florencia quienes, a un mismo tiempo, divinizan y humanizan la teoría.

Luca Pacioli realiza su tratado *La Divina Proporción* llamada así, según explica, –cito textualmente–, “por sus propiedades, excelsas, supremas, excelentísimas, incomprensibles, inestimables, innumerables, admirables, inefables, singulares..., que corresponden por semejanza a Dios mismo”.

Al relatar esta letanía de virtudes se detiene en la décimo tercera, –número de comensales en la Santa Cena–, estimando que de seguir equipararía la proporción divina al propio Dios y ello pondría en juego su salvación eterna.

Entre las muchas excelencias que omitió para eludir al fuego eterno, se encuentra la de que el rectángulo divino tiene sus lados en la misma proporción que el radio y el lado del decágono regular: 1,618.

Corolario obligado de esta divinización de la proporción áurea fue el axioma de que la Naturaleza, para alcanzar la perfección absoluta, precisa conformar sus criaturas según la divina proporción.

El hombre de Leonardo da Vinci, –en la versión de Neufert–, y hasta el “Modulor” de Le Corbusier, ilustran claramente el concepto:

En un cuerpo ideal, la relación existente entre las distancias del plano umbilical a cabeza y pies deberá ser la proporción áurea, –ahora divina–.

Nos encontramos finalmente al hombre, medida de todas las cosas de acuerdo con Protágoras, como canon de la divina armonía.

Al no coincidir nuestras experiencias con el ideal renacentista, comenzamos a temer que el principio del hombre como canon, juzgando su obra por su propia proporción, pudiera no ser del todo válido, ya que tan sólo supone una idealización teórica humanizante de una elubricación matemático-filosófica abstracta, no fruto de la auténtica realidad antropométrica.

Bien podía suceder que, si bien el hombre ideal davinciano debería ser de proporciones divinas, el hombre de carne y hueso es según sus propias características étnicas reales, siempre algo más plebeyas.

En pocas palabras: que la Afrodita de proporciones divinas podría devenir la mujer de canon humano, una vez despojada de sus altos tacones.

Cuestión ésta que, *sensu contrario*, se ya en el teatro griego cuando los actores, cuyos humanos cuerpos carecían de proporciones divinas, tuvieron que representar a esbeltos dioses o héroes.

Sófocles resolvió la cuestión suplementado el calzado de dichos personajes con gruesas suelas de corcho.

Convertidos de este modo en símbolos de categoría, los “coturnos”, –que así fueron llamadas las nuevas sandalias–, fueron lógicamente adoptados por políticos, soberanos y la alta clase social, –de ahí la vieja y todavía vigente expresión, “personaje de alto coturno”–.

Por su parte, las hetarias, por profesionalidad y, por mimetismo, las *corais* atenienses, pese a la notoria incomodidad del invento, no tardaron en seguir la moda.

–Gracias a la escultura clásica se conocen coturnos de hasta 18 cm. de altura–.

Tanto ha insistido el hombre en forzar la naturaleza a seguir sus preferencias estéticas, –deformación de cráneos en la XVIII Dinastía, pies en el Japón clásico, brazos y piernas con los quimbaya, narices con los Tolima, dentaduras en el alto Amazonas, orejas budistas, estirado de cuellos en Tailandia, cinturas descoyuntadas, “o de avispa” del Novecento, etc. etc.– que terminó por creerse su propia mentira: “La Naturaleza copia al Arte” o, en nuestro caso, la construcción áurea del cuerpo humano.

Tan irreal es la espigada y cerúlea venus de Cranach el Viejo, con proporción 1,71, como la sólida odalisca de Matisse, comprimida hasta el canon 1,19.

“De gustibus non disputandum”.

Apenas un siglo separa dos modas tan antitéticas como la “Imperio” con sus talles subrayando senos y la “Charlestón” con sus cinturas a nivel de nalgas.

Por no hablar de la moda “No-Cintura”, “No-Gusto”. En este contexto, la proporción que se dedujo del análisis de la figura humana a través de las artes locales, resultó significativa:

Refiriéndonos, en concreto y por ejemplo, a la escultura romana, a piezas existentes en el museo arqueológico local y a parejas hombre-mujer, encontramos que los romanos autores de los relieves, esculturas o mosaicos investigados, gustaron proporcionar sus figuras humanas según la constante razón 1,3.

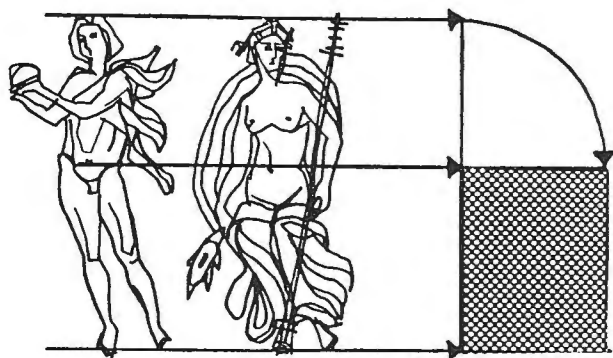
Admitiendo, pues, que para los nativos el rectángulo más bello no era el áureo, sino el de relación 1,3, se procedió a rastrear otra vez. Una muestra representativa de sus edificios con dicha nueva proporción.

Y de repente, con implacable precisión, cobraron lógica compositiva ordenaciones aparentemente anárquicas; en todas apareció una oculta e invisible trama reguladora trazada según la nueva proporción que daba orden, coherencia y disciplina al todo.

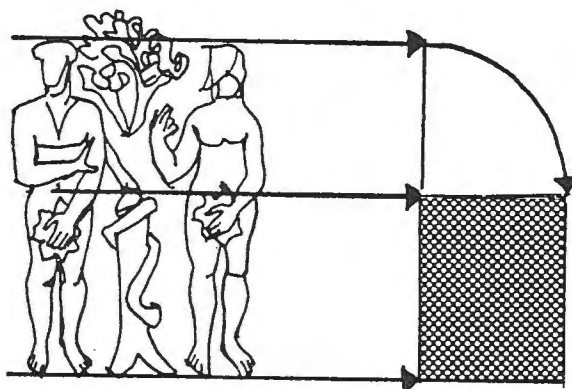
Nos encontramos, como invariante castiza de dicha arquitectura local, la proporción 1,3.

Faltaba precisar dicho número y establecer el orden geométrico donde tenía su origen.

Recordando que la proporción áurea es la existente entre el lado y radio del decágono, que la cuadrada, ya citada, es la misma relación referida al exágono, y que la raíz de dos, empleada también en arquitectura, es la resultante del cuadrado, se concluye que la serie de polígonos regulares de 10, 6 y 4 lados, origen de las proporciones conocidas, quedaría completa con la inclusión del de 8 lados.



El tiempo y la belleza en las figuras humanas del mosaico de Alcolea



Adán y Eva del santuario de la Huerta de la Reina

La relación entre el lado y el radio del octógono, resultó ser 1,307; número irracional prácticamente igual al determinado empíricamente.

De esta manera la proporción nacida de una específica sensibilidad estética, quedó reconfortantemente instalada en la mística de los números: concretamente en el 8 y, para ser más exactos, en la matriz del octógono regular.

El empleo del octógono en la arquitectura ha sido exhaustivamente analizado por L.R. Spitzenteil.

Dicha figura es una forma constructiva frecuente por su fácil trazado geométrico y porque resulta una aproximación suficiente al círculo, pero sin curvas de difícil materialización.

El octógono nace casi espontáneamente en construcción cuando las esquinas del pilar de base cuadrada se desportillan por el uso, se ochavan, —pasan a ser ocho—, geometrizando el desgaste.

Nuestra ciudad de ensayo no fue ajena a su utilización.

Es más, parece como si sus arquitectos encontrasen una especial complacencia en esta geometría.

La solución constructiva de la universalmente llamada “bóveda cordobesa” que se inventa en su mezquita, tiene planta octogonal.

El recinto sagrado más importante de la misma, el Mihrab, es octogonal.

Son octogonales sus torres más características, la de la legendaria fortaleza denominada Malmuerta, desde su base, la de la Iglesia de San Nicolás partiendo del cuadrado y la insólita del Alcázar que naciendo circular degenera, desde un punto de vista geométrico, en octogonal, lo que señala una preferencia por el octógono más allá de lo meramente funcional.

Casi todas sus célebres fontanas tienen por planta el octógono.

El mismo es base de composición de sus mejores mosaicos romanos.

Dicho polígono aparece en los más bellos de sus artesonados.

Son frecuentes los cimborrios de ocho lados, como el del crucero de la catedral cristiana, entre otros.

Y su empleo alcanza la composición del espacio abierto en la gran plaza pública o en la más menuda de peleas de gallos, hoy desaparecida.

Pero entre todas las causas que han inducido al empleo de esta proporción, la más evidente, por extraño que parezca, podría ser de origen climático.

Córdoba es una de las regiones ibéricas donde alcanza un máximo el binomio pluvial “intensidad-duración”.

En un periodo de retorno de veinte años se tienen hasta veinticinco días de lluvia ininterrumpida con intensidad tropical, —y las inundaciones consiguientes—.

Son frecuentes meses invernales con lluvia casi permanente. Se comprende que sus tejados sean los más pendientes del país.

Parece como si sus alarifes, ahitos de goteras, decidieran un día agotar las posibilidades de inclinación de las cubiertas de la ciudad. En este afán se alcanzó el límite del deslizamiento de la teja.

La pendiente que llegan a lograr dichos tejados es impresionante: 37°.

Dicha inclinación, irrebutable, se encuentra en las cubiertas de su Mezquita, en la de la Catedral y en todas las de las iglesias de la reconquista cristiana.

Como el tejado suele rematarse con un muro hastial, las fachadas resultan en consecuencia coronadas por un frontón triangular siguiendo la inclinación de aquel.

Así, del modo más lógico, se traduce lo que es constructivo en pura composición plástica.

Esta inclinación de la cubierta coincide prácticamente con la de la diagonal del rectángulo hallado, —37° 26'—, por lo que la proporción entre su altura y base es idéntica.

Introducida dicha particular proporción por imperativo del clima, su metástasis al resto de la fachada es inevitable, quedando todo el trazado disciplinado dentro de una malla de dichos rectángulos.

Cuando por dificultades técnicas —v.g.:— la teja ligera introducida por Carlos III en el siglo XVIII, no puede alcanzarse más que 36°, como sucede en la iglesia de la Merced, con la desenvoltura propia de su época, el arquitecto no tiene pudor en variar la pendiente y establecer el piñón de fachada exactamente a 37° 26', —aunque para ello quedara un absurdo cuchillo triangular interior—, porque aquella es la inclinación precisa para lograr la proporción que a él le gustaba, la que le hacía bien.

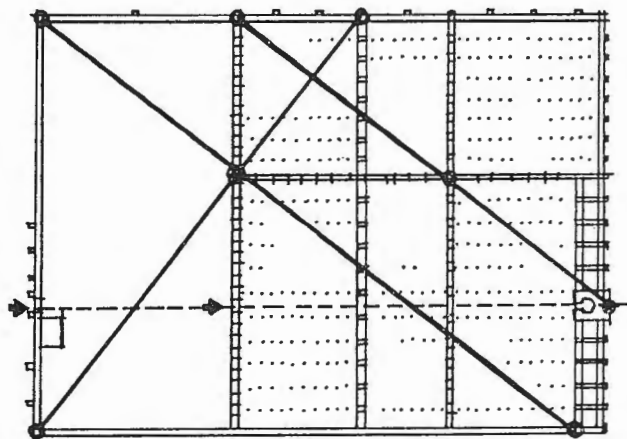
Y hasta la propia declinación solar de Córdoba coincide en los equinoccios con dicho gradiente, lo que se traduce en que al pasar el Sol por la meridiana, la sombra de un sólido y su altura quedan exactamente en dicha proporción, la cual, por otra parte, es la sección perfecta que en dicha latitud debe tener un porche orientado al Sur si se quiere que entre el Sol en invierno y no en verano.

Hemos aducido razones étnicas, filosóficas, geométricas, climáticas, constructivas, incluso hasta de dimensión astral, para explicar el origen de la misma.

Acepto que estas justificaciones puedan parecer inverosímiles y recuerdo perfectamente que sólo la Reina Blanca de Alicia en el País de las Maravillas poseía la capacidad de creerse más de cuatro cosas imposibles antes del desayuno. Ustedes no van a ser menos y por ello debo cesar el relato de otras presuntas causas que justifiquen la utilización de este canon de proporción en la arquitectura cordobesa.

No obstante, permítanme mostrarles la comprobación de que así sucede en la realidad.

Para dicha verificación se ha tomado, como anunciamos, un grupo representativo de edificios correspondientes a un milenio de distintas culturas, épocas y estilos, todos ellos de autor anónimo.



Planta de la Mezquita

El método analítico utilizado se basa en el hecho de que, por definición todos los rectángulos semejantes tienen las diagonales paralelas.

Por tanto, construyendo una escuadra con la inclinación de dicha diagonal, basta barrer con ella el plano de la fachada de un edificio para determinar los vértices de los rectángulos que se encuentran en la proporción dada.

Este barrido se ha realizado doblemente con la escuadra situada en sus posiciones correspondientes a rectángulos colocados vertical y horizontalmente.

En los diagramas de proporciones se han consignado por tanto dos sistemas de rectas inclinadas, perpendiculares entre sí y correspondientes a las diagonales de ambas familias de rectángulos.

Dicho rastreo habría de partir de su milenaria mezquita.

Su estructura nació biológicamente poniendo en pie el material que ofrecía la tierra a la llegada de los árabes: las columnas de la inmensa ruina romano-visigoda.

Por primera vez se plantea la arquitectura prefabricada, modular, crecedera, lo que aprovecha durante más de un siglo hasta llegar a ser el mayor templo europeo, —condición que todavía ostenta—, logrando un espacio indefinido, articulado, sugerente, de emoción única, hoy difícilmente imaginable.

Este crecimiento sigue unos canales regidos por una malla latente de dichos rectángulos, que se encierra a su vez en una gran envolvente de igual proporción.

Las arquerías también se alzan dentro de una trama idéntica.

La portada de la ampliación de Al-Hakam II —siglo X— es una bella composición según el invariante de la “decoración suspendida” que tiene la ventaja de dejar ésta fuera del alcance del vandalismo.

Su geometría se somete a la proporción autóctona con escrupulosa exactitud.

La fachada del Mih-rab, también de Al-Hakam II, está trazada con análogo diagrama de proporciones, logrando la misma sencillez y reposada calma de aquella.

La fachada interior de la Sinagoga —siglo XIV— encerrada en un rectángulo cordobés, sigue la traza de la del Mih-rab.

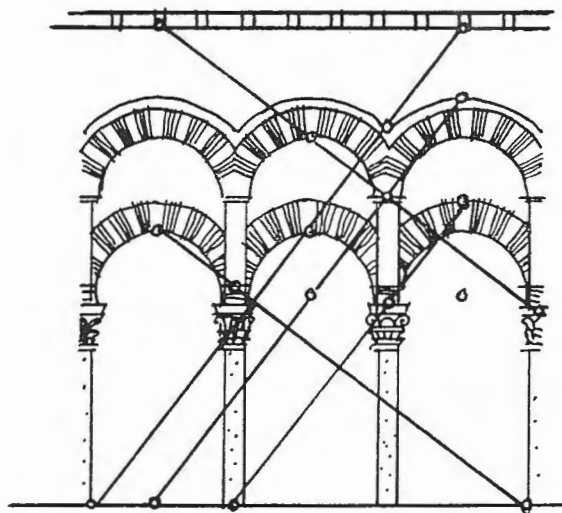
Que el único ejemplar andaluz de arquitectura hebrea se discipline en esta misma proporción denota una sensibilidad común que sobrepasa culturas y religiones.

La portada de la casa de D. Juan Cosme de Paniagua, del XVI, es un fino ejemplo de trazado de gusto predominantemente mudéjar.

Su composición, a base de dos rectángulos superpuestos, agota las posibilidades de la sencillez.

Análogos trazados encontramos en palacios platerescos del XVII.

Pocos volúmenes tan formidables, rotundos y virilmente bellos como Santa Marina de Aguas Santas, —una de las catorce iglesias románico-góticas que construyó San Fernando, conquistador de la ciudad—.



Arcadas de la Mezquita

Su adscripción a la proporción local parte ya desde su cubierta inclinada según la diagonal de dicho rectángulo.

Contrasta su imponente fábrica del siglo XIII con la caprichosa, polícroma y frívola; alegre y despreocupada fachada de la Iglesia de la Merced del XVIII.

El frontón de ésta sigue, como hemos visto, la diagonal perfecta del rectángulo y dicha proporción se extiende hasta los menores detalles, poniendo orden y lógica en el aparente caos.

—Tras la dieciochesca peluca del arquitecto se escondía, evidentemente, un buen cerebro marcando el ritmo preciso al corazón—.

Deliberadamente se cierra este rápido análisis con dos ejemplares sobrecogedores de la austera severidad que, por contraste, también es capaz de alcanzar su arquitectura: Fachada del convento franciscano de Capuchinos y el Patio Antiguo del convento de la Merced.

El ascetismo del plano alcanza en ellos extremos de osadía.

Jamás, en arquitectura, se ha dicho más con menos.

De la elegante fachada de Capuchinos ha escrito Chueca Goitia:

“Que nada altere, ni siquiera una guarnición de hueco, el único plano de esta fachada. Para poder salir airoso en tan atrevido empeño hay que tener la seguridad en la proporción y distribución de huecos que aquí vemos”.

Efectivamente, el sabio empleo de la proporción cordobesa, desde el tejado hasta el último hueco, ha permitido esa reposante economía de medios.

Si ambas construcciones no son hijas de un mismo genio arquitectónico, sí son expresión de un amor por la contención, de un modo metafísico de sentir de unas gentes.

Son muy numerosos los edificios, incluso contemporáneos, que están trazados con el mismo rectángulo como base de composición.

La exposición sería interminable.

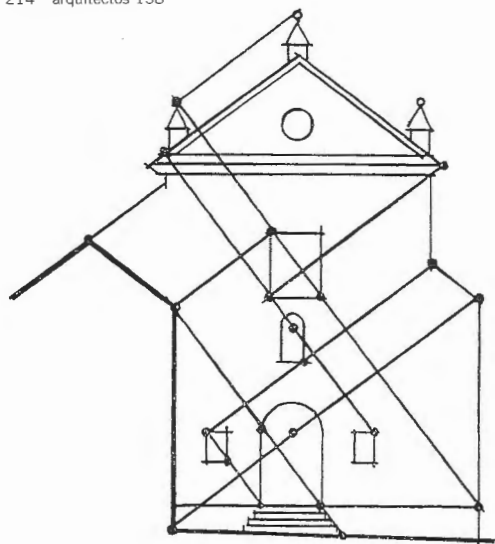
Testigos insobornables de la Historia, estas fábricas demuestran la no aceptación de los patrones teóricos, la lealtad de un pueblo a su propio y recio acento.

El espíritu de sus gentes ha prestado, mediante su canon propio, esa viril solidez, acento de poder, fuerza y genio que son características genuinas de su arquitectura.

No sabemos si los desconocidos autores de estos edificios los proporcionaron conscientemente o por puro sentimiento, —lo más probable es lo segundo—. Lo que quedó demostrado es que cuando un edificio resultaba bien compuesto, encerraba esta determinada proporción.

El siguiente paso era inevitable:

Siendo dicha sección proporcional un positivismo frente a la especulativa idealización de la proporción divina, cabía que, incluso en



Fachada de Capuchinos

otros reinos y latitudes, ésta no fuera un valor tan absoluto como se ha creído.

Valla la pena investigarlo.

Se comenzó por reconsiderar el axioma aceptando en principio que, tal vez, se hubiera mitificado en exceso la proporción áurea.

Entonces fue cuando descubrimos la olvidada existencia de otra de las valiosas investigaciones de Fechner.

Nuestro científico, después de haber sentado con el experimento antes relatado que sus cultivadas amistades preferían la proporción áurea, decidió comprobar que los pintores también eran seres de gusto refinado.

Con meticulosidad y tesón típicamente teutónicos, se midió todos los cuadros relevantes de las pinacotecas de Dresde, Munich, Frankfurt, L'Hermitage, Berlín, Louvre, Braunschweig, Darmstadt, Amsterdam, Amberes, El Prado, Viena, Londres, Leipzig, Bruselas, Dijon, Venecia, Milán y Florencia.

La proporción media resultó ser exactamente 1,30 –bien lejos de la 1,618 que confiaba encontrar–.

Su sorpresa ante tan espectacular fracaso debió de ser no menor que aquella que en su día nosotros experimentamos.

Se había topado con que aquellos que teóricamente deberían ser los más adictos a la proporción áurea, en la práctica utilizaban la cordobesa.

Que, como habría apostillado Anita Loos, “Los caballeros las prefieren rubias..., pero se casan con las morenas”.

Asombra el que, tal vez dejándose llevar por su amarga frustración, tan riguroso científico, lejos de buscar el porqué de tamaña anomalía, la encerrase en el cajón de los problemas que no tienen solución. –Lo que es de agradecer pues, de haber reaccionado de otro modo se me habría adelantado un siglo en daros esta conferencia–.

Entonces supimos que la sospecha de que la no universalidad de la proporción áurea pudiera ser algo precisamente universal, era algo más que una simple hipótesis de trabajo.

La vecina Sevilla fue la primera en confirmar dicha intuición.

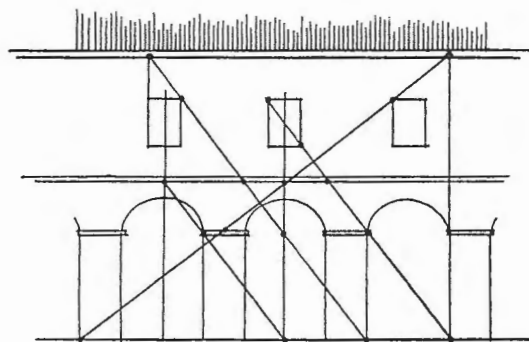
Sus más emblemáticas arquitecturas desde la barroca y almohade Giralda hasta la mudéjar Cruz del Campo no dejaron lugar a dudas: La nueva proporción, por sobre Cordobesa, era Andaluza.

Pero, más allá de Andalucía, resultó ser Hispánica:

Segovia con su Acueducto –pura trama de la nueva sección proporcional– su Catedral –estructurada sobre idéntico elemento– lo acreditó.

Incluso los más paradigmáticos arquitectos neoclásicos, como pueden serlo Villanueva o Sabatini, sorprendentemente nos decubren análogos trazados en su obra. Ahí están, v.g., de la portada del Jardín Botánico o la Puerta de Alcalá.

De esta manera el gentilicio del nuevo médula de proporción fue creciendo en dimensión, sobretodo cuando, gracias a cierta difusión



Patio antiguo de la Merced

del hallazgo en el mundo especializado, empezaron a surgir testimonios referidos a edificios pertenecientes a las más diversas épocas y lejanos lugares.

Como v.g. el Panteón de Agripa, –en realidad construido por Adriano–.

–Que en este mundo, hasta siendo emperador, sólo puedes hacer cuanto quieras si eres capaz de poner tus plumas en cabezas ajenas–. Las Basílicas de Majencio, –aquel César maldito– o la de San Paolo Fuori le Mura, del siglo IV, resultaron también compuestos con la proporción 1,3.

En París, el Arco de L'Etoile encierra una importante familia de dichos rectángulos.

Incluso la cuádriga que proyectó Chalgrin y que jamás fue realizada, habría estado, según el proyecto, disciplinada dentro de idéntico trazado regulador.

Otros destacados ejemplares de la arquitectura civil parisina como el hotel Mayenne, del príncipe de Orange, o el del Presidente Henault, se inscriben en tramas análogas.

Por su parte, Colombia enriqueció el listado con su Catedral Primaria y otros edificios religiosos o civiles, aparte del genial “Hombre de Tolima”, cuyo cuerpo se amolda y conforma a la geometría de su envolvente mientras el rectángulo cordobés se transmuta en hombre.

–Leonardo no lo hiciera mejor–.

Y, la Iglesia de la Compañía de Jesús en la Córdoba argentina, cerró el ciclo en lo universal. Con estos y otros varios antecedentes pudimos razonablemente aventurarnos a abordar la gran prueba, el monumento que en la Historia más lugar ha dado a la cábala de los números, a la investigación matemática: Las Pirámides de Egipto.

La mística de las cifras que tales monumentos han originado solo son comparables a las dimensiones de éstos.

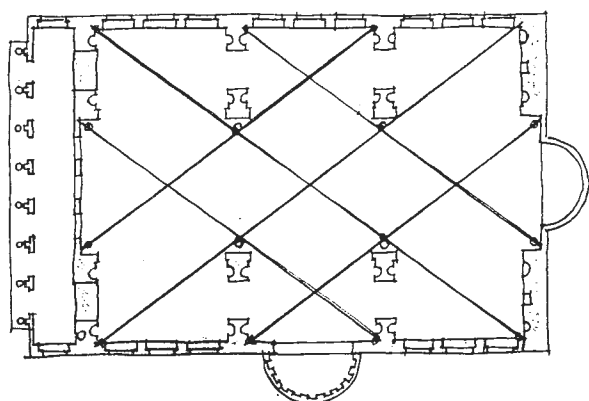
Los esfuerzos y manipulaciones que, desde Kepler a Ghyka, se han realizado para involucrar de alguna manera la proporción armónica entre la altura y la base de las Pirámides de Gizeh, han fracasado sistemáticamente.

Sin embargo, partiendo de las meticulosas mediciones de Borchard y Cole así como de la metodología métrica original contenida en el papiro Rhind del Museo Británico, se concluye que dichas pirámides obedecen de manera directa e inequívoca a la proporción cordobesa.

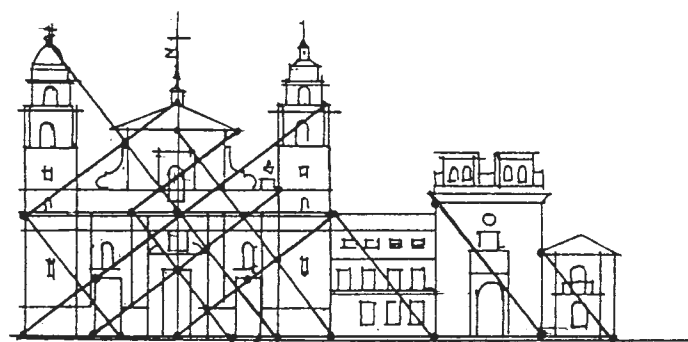
A mayor abundamiento, Favier Orendain en su reciente libro *Ruinas de Utopía*, nos descubre una sorprendente resonancia allende los mares.

Cito literalmente:

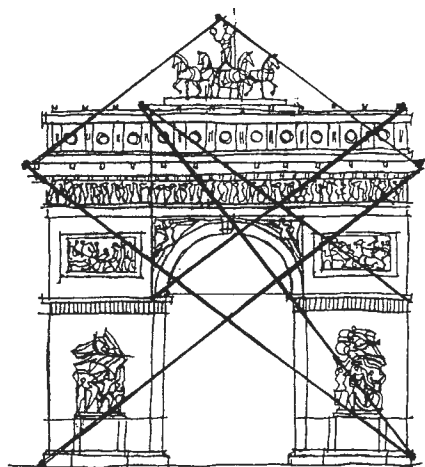
“Harleston dedicó su vida entera a medir Teotihuacan, la ciudad ritual más grande de Mesoamérica... Resulta curioso constatar en la Pirámide de la Luna la presencia del ángulo del talud de la llamada Proporción Cordobesa”.



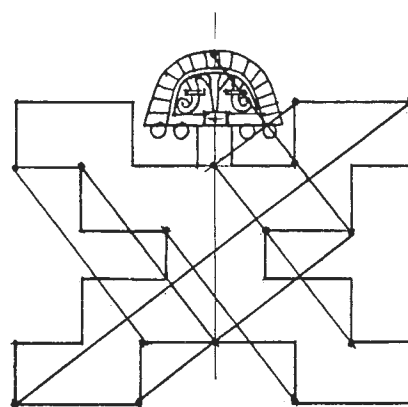
Basilica de María



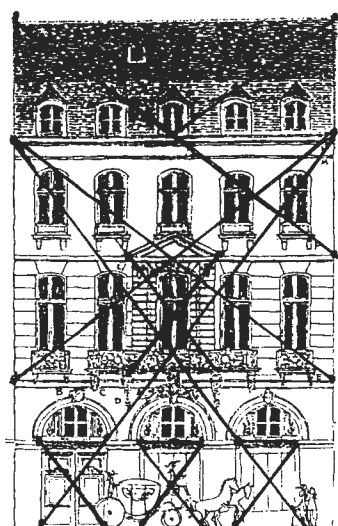
La Catedral primaria de Bogotá



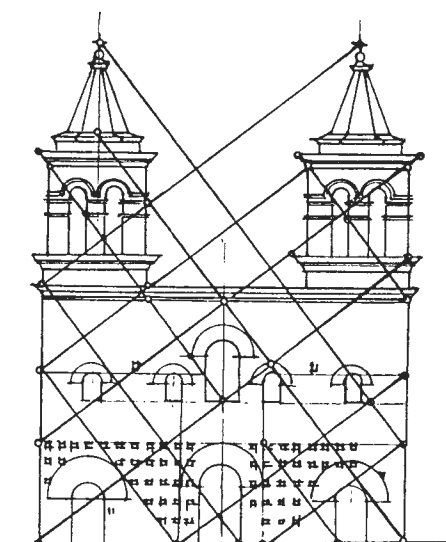
Arc de l'Etoile



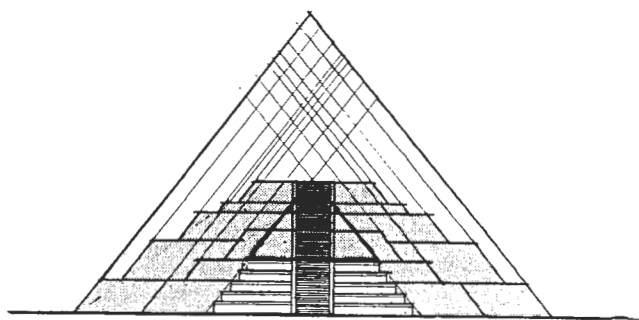
El "Hombre de Tolima"



Hotel del Presidente Henao



Iglesia de la Compañía de Jesús en Córdoba, Argentina



La Pirámide de La Luna, Teotihuacán

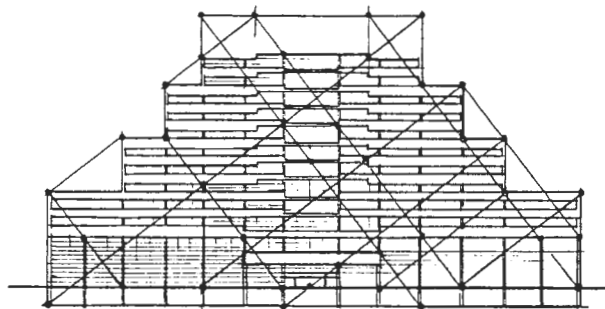
Reiteraré que con esta constatación no se pretende contribuir a la confusión matemática o a las especulaciones mágicas existentes, ni siquiera aventurar opinión alguna sobre los métodos de proporción de los primigenios arquitectos, sean estos mexicanos, egipcios o romanos.

Lo único que se comprueba es la realidad tangible, incuestionable, de que, pese a la enorme distancia en la cultura, espacio y tiempo, tales creadores, compartían una misma sensibilidad estética, un denominador común: La Proporción Cordobesa.

Querencia de belleza, ésta, que no se circunscribe a tiempos pretéritos.

La siempre elegante obra de Pelli, por citar un autor internacional contemporáneo, lo demuestra.

Y de nuevo desembocamos en otro desafío: resolver el enigma del instinto estético.



La obra de Cesar Pelli

Encontrar el recóndito porqué de esta singular, atávica, preferencia universal.

Absoluto de belleza que por su dimensión le hace acreedor al histórico título que hasta hoy parecía reservado a la proporción áurea:

"NOSTRA SECTIO PROPORTIONALIS"

Pero debo terminar y termino como ya lo hiciera en su día el bueno del fraile Pacioli: Renunciando a relataros otras más de las "muy excelsas, supremas, excelentísimas, incomprensibles, inestimables, innumerables, admirables, inefables y singulares aplicaciones" de ese "Nuestro Cánón de Proporción", no tanto por evitar poner, como aquel, en peligro mi salvación eterna, sino como por no seguir sometiendo a mayor prueba vuestra paciencia, de cuya solidez y "Firmittas" habéis dado cumplida prueba.

Gracias por vuestra atención.

La Mezquita-Catedral de Córdoba (1998)

Introducción al libro

Constituye para mí motivo de satisfacción y profunda gratitud, el privilegio de presentar este tratado relativo a la Mezquita-Catedral de Córdoba, magistral lección de investigación histórico-arquitectónica, donde se da la difícil conjunción del máximo rigor científico con la amenidad intelectual propia de toda guía culta que, por añadidura, también es.

Se comprende pues que su lectura constituya una buena motivación para volver a visitar dicho conjunto monumental.

Personalmente así puedo atestiguarlo.

Y una vez más he experimentado esa dulce y áspera emoción que siempre suscita tan singular espacio.

Pero en esta ocasión, a la luz de la información que su eximio autor D. Manuel Nieto-Cumplido nos revela, he podido deslindar la brillante creación de los Hernán Ruiz del, no obstante, conocido fracaso habido y a resultas asumir felizmente lo que del proyecto original de sus arquitectos tan hermosa Catedral posee.

Tengo para mí que la lectura de ese otro documento en piedra que por otra parte constituye, es cuanto procuraba el autor al encomendar el prólogo de su libro a un mero arquitecto.

Escritas pues a posteriori, estas líneas tienen un algo de epílogo y tal vez más de respuesta que de introducción a la inquietante incógnita arquitectónica que subyace a lo largo de la presente obra.

La consideración simultánea y biunívoca del dualismo Mezquita-Catedral es, de antiguo, asignatura pendiente: la Mezquita Árabe ha sido descrita ininidad de veces. Todavía falta un estudio sintético de ella y de la Catedral Cristiana, su aditamento.

Ya, a principios de los años veinte, así lo proclamaba aquella sucinta *Historia de Córdoba* que escribiera Don Antonio Jaén Morente.

Desde entonces hemos tenido que esperar hasta este final de milenio para, gracias a los talentos y fatigas de Nieto-Cumplido, tener la ventura de ver colmadamente satisfecho tan cabal anhelo.

El mismo autor, seis años atrás y con la colaboración del arquitecto Don Carlos Luca de Tena, publicó la primera recopilación documental iconográfica relativa al monumento.

La calidad del *corpus* formado por estos dos excepcionales trabajos asciende mas allá de la excelencia.

Aunque ha merecido la pena, cabe preguntarse el porqué de tan dilatada espera.

La respuesta no es fácil, como tampoco lo es el discurrir sobre la síntesis de la cohabitación —espalda contra espalda— “Mezquita-Catedral”, sin experimentar por ello cierta disociación mental y lo que es peor, sin terminar de decantarse por uno solo de ambos términos, esto es, por resignarse a quedar empobrecidos renunciando de hecho a las dos mitades del discurso que ambas Arquitecturas protagonizan.

Porque Mezquita y Catedral ilustran la gran fractura del pensamiento humano: El conflicto de la Cultura de la Razón *versus* la Cultura de la Intuición, Averroes frente a Ibn Arabi y, en definitiva, Escolástica contra Sufismo —Las dos Lecturas del Universo—.

Pues, ciertamente, diferentes filosofías o entendimientos, provocan percepciones distintas de un mismo hecho ya que el hombre no puede despojarse de su propia cultura porque está inscrita en lo mas hondo de su sistema nervioso y es ella la que, fuera de su dominio voluntario, determina el modo que tiene de percibir el espacio.

La arquitectura de inspiración greco-romana, la Catedral, se traza siempre de una manera cerrada y se fija estáticamente en sí misma.

No es éste el género del trazado de la Aljama, sino por el contrario abierto y flexible, crecedero; dinámico en una palabra.

Expresa la sutileza de la aproximación sensitiva, la prevalencia de la libre Intuición sobre la siempre limitativa Razón.

De ahí la casi insuperable dificultad de comprensión —y por tanto de amor— que la misma comporta para los hijos de otras culturas.

Félix Hernández insistía en la trascendencia de tal realidad para tratar de comprender el antagonismo arquitectónico que contemplamos.

A el debemos un entrañable relato —al que tangencialmente alude Gómez Bravo en su *Catálogo de los obispos de Córdoba*— ilustrativo de la extrema dificultad de inteligencia intercultural.

Barrera afectiva que sentenció el destino de la Mezquita desde el momento y hora en que la misma dejó de ser pertenencia exclusiva del Islam.

Aquel día, 29 de Junio de 1236, conquistada Córdoba, el Canciller y obispo de Osma, Ioannes Oxomensis, quien tenía instrucciones de Fernando III para sin dilación consagrar la Mezquita, procedió al ritual purificación-sacrilización del ámbito pagano y de esta forma quedó consagrado como “Iglesia de Santa María de la Divina Maternidad” el más antiguo de los edificios de España y el, aún hoy, mayor templo de Europa.

No es ocioso asomarse al escenario de aquella solemne ceremonia:

Dicho ámbito poseía toda la grandeza de lo sencillo: sus autores aceptaron el reto de crear un espacio donde el creyente, protegido de las inclemencias, pudiera encontrar el grado adecuado de iluminación, el punto exacto de recogimiento para, desconectándose materialmente de este mundo, entrar en el estado de comunicación espiritual debido a la oración.

A tal fin su composición parte de una inmensa área rectangular, cercada y cubierta, —la sala de preces donde la luz penetra por un único costado abierto al sahn— patio de las palmeras partir del cual va disminuyendo gradualmente su intensidad hacia el muro del fondo —la qibla— donde la oscuridad sólo es rota por el golpe luminoso del mihrab —faro señalizador de la Meca—.

Una perspectiva ubícuca y sin término de un bosque formado por cientos de arcos sobre columnas metástasis en piedra de las palmeras del patio— no pone límite brusco a la vista en dirección alguna y se la incita a penetrar, incisiva y ondulante, a calar el inextricable laberinto de fustes verticales estética de la reiteración— para al final perderse, inmersa con éstos en la penumbra circundante, en un límite indefinido sin fronteras, en un horizonte de fugas y convergencias —infinito hacia adelante donde se extrapola convertida en imaginación: Nunca se estrella contra un brutal cerramiento.

Por sobre este substrato, otro delicado sistema de arcos exentos, flotantes en el aire, y que sólo se soportan a sí mismos, precede y presagia un segundo orden de arcadas más elevadas que aparenta, por inercia mental, tampoco sostener nada y de este singular modo se crea una sensación de ingravidez que elimina la masa del techo —oscura vigería ya de por sí poco iluminada— cuya presencia acaba por desaparecer.

El creyente virtualmente flota aislado en un entorno etéreo, ilimitado.

La emoción de esta levitante y feérica sensación, sin paralelo en otras arquitecturas, debió de ser embriagadora.

Sin embargo, dado que la gran sala de oración estaba abierta al patio, sucedía que las golondrinas penetraban por las arcadas y, como es natural, anidaban en su interior.

Ioannes Oxomensis, hombre de recia lógica y sólida fe, se dijo que una vez consagrado el templo al verdadero Dios dichas criaturas suyas no se permitirían volver a cometer lo que desde entonces constituiría grave sacrilegio.

Como para su sorpresa no sucediera así, las exhortó formalmente a enmendar tal comportamiento.

Y puesto que persistían en su conducta, excomulga a las contumaces golondrinas cordobesas y, hombre expeditivo, zanja definitivamente la cuestión mandando tapiar los arcos del patio.

Insensible, indiferente a la belleza de aquel espacio arquitectónico, que por no entender menosprecia, no duda en privarle de la luz que le es consustancial, en anonadarlo.

Consecuentemente deja el monumento a obscuras y para remediarlo se abren más tarde linternas cenitales, invirtiendo de este modo la iluminación original, perversión conceptual que en Arquitectura indefectiblemente tiene resultados letales.

No todo acabó aquí.

Los siglos sucesivos llenarían el conjunto de ornamentos, contrafuertes, fábricas y altares, los cuales, en atinada apreciación de Nieto-Cumplido, alineados o adosados a las grandes líneas maestras de las ampliaciones de la antigua Mezquita, romperían, sin dada, el carácter indefinido, abstracto y hasta inconmensurable del edificio originario.

Por entonces aparece en escena el obispo Alonso Manrique, pleno de energía y deseoso de emular a sus islámicos predecesores.

Sabedor de que la etiología de los errores que este nuevo titular va a cometer se encuentra en la llamada "barrera cultural", el autor no duda en consignar la insalvable limitación que para el recién importado Prelado, verdadero alienígena cultural en esta Diócesis, va a comportar su formación artística y filosófica impregnada de moderno espíritu renacentista.

Dado que no le complaciera como Catedral la nave gótica heredada, integrada sin mayor notoriedad en una margen del tejido arquitectónico de la Mezquita, decide construir otra más grandiosa de nueva planta.

Su voluntad de servicio no acaba en el deseo dar gloria al Dios Cristiano, sino que conlleva la consecuente determinación de impedir de manera irreversible el uso ulterior de la Mezquita mahometana.

No pudiendo sustituirla por un templo católico hasta aniquilarla, como se hiciera con la enorme mezquita de Sevilla, ya que la cordobesa duplicaba la cabida de aquella, Manrique decide situarla en el centro óptico del conjunto y así ocultar la qibla, cegar las enfiladas focales hacia la Meca, romper la direccionalidad del trazado y con ello trastocar radicalmente la esencia misma de la mezquita rival.

Sin embargo, su propio Cabildo Catedralicio manifiesta al obispo la más absoluta disconformidad con el proyecto, llegando a reprocharle querer realizar "una obra que no deviera faserse". —sic.—

Pues, como en este libro asimismo se ilustra, la Catedral de Córdoba no es la expresión, siempre respetable, del gusto o sensibilidad de los cordobeses —canónigos y clérigos incluidos en una época pasada, sino una violación de su sentir forzada por imperativos foráneos.

El mismo texto nos recuerda cómo la ciudadanía de Córdoba aún conserva —prueba fehaciente de la firme oposición de sus ancestros— el edicto original del Concejo condenando a muerte e incautación de bienes a todo aquel que "osare tocar la Mezquita".

Ante esta emergente oposición, Alonso Manrique, fiel a la tradición iniciada por su predecesor de Osmá, no vaciló en decretar excomunión para cuantos osaran contrariar su voluntad.

Sólo el voto de obediencia, ayudado por el temor a ser apartados de la Santa Iglesia, explican que, bien contra su voluntad, los Capitulares terminaran cediendo ante la firme determinación del Prelado.

Sin embargo el Destino quiso que Alonso Manrique fuera incardinado en otra Diócesis y solo pudiera arrasar poco más de media hectárea de Mezquita antes de que la construcción comenzara.

Desde entonces doce obispos le sucedieron hasta que ver la obra coronada.

Nada tiene pues de extraño que, según por el autor sabemos, al correr de los tiempos decayera el radicalismo inicial y que otro obispo, por cierto cordobés, Francisco Pacheco, y por supuesto su Cabildo, denunciaran abiertamente ante el Papa Sixto XV que aquella construcción había sido acometida sin reflexión, imprudentemente —"non prudenti consilio"—.

La hipótesis abstencionista a lo Ruskin, según la cual los ultrajes artísticos prescriben y, transcurrido cierto plazo, han de ser asumidos como testimonio histórico de las peculiares preferencias estéticas o indiosincracia de un pueblo, aquí se quiebra pues el cómputo de la tolerancia u olvido del agravio, quedó interrumpido ad-initio por la parte perjudicada.

Quizá sea este un caso único en la historia del Arte.

Tal vez por ello sea también materia tan sensitiva y polémica.

Y lo es, más aún, cuando se consideran los efectos negativos de tal arbitrariedad.

Estremece la noticia que nos da Don Manuel de cómo, a fin de conseguir material para la construcción de la Catedral, se cometió canibalismo arquitectónico con Medina Azahara, convertida en ruina-cantera.

Pero no fue la última ni la más dolorosa de las víctimas ya que hasta el prestigio de la propia Catedral terminó siendo sacrificado en aras de sí misma, arrastrando consigo el de sus arquitectos. Impresiona el prodigio de talento y virtuosismo derrochados por éstos en el difícil tránsito y dilución del espacio virtual e inconmensurable de la Aljama al ámbito cerrado y concreto de la Seo; la sensibilidad demostrada en la transición de alturas desde la contenida escala humana de la primera a la celeste grandiosidad de esta otra así como la maestría acreditaba al interpenetrar y entretejer dos lenguajes o estilos arquitectónicos en principio incompatibles.

Asombra por otra parte la habilidad y coraje habidos para dar al cliente —permítaseme el dorsiano retruécano— liebre por gato, labrando un templo montado al aire, diáfano y permeable a la vista como el monumento que lo aloja, esto sin contar la formidable preparación técnica evidenciada al resolver los intrincados problemas estructurales planteados y, en síntesis, la creatividad y energía volcadas en el logro de uno de los más bellos y originales templos del Renacimiento.

Sin embargo tanta largueza fue malgastada por el sin duda inevitable, pero también grave desacierto que supuso la incrustación del Coro.

De las tres posiciones posibles que para su ubicación se ofrecían: En el presbiterio, circundando el altar a la manera original de la Catedral de León, al fondo de la nave central como luego se hiciera en el Escorial, o injertado en medio de ésta, tal que la Catedral de Sevilla, solo esta última exigía la construcción de un ámbito cerrado en el centro de gravedad del templo.

El resultado indefectible de dicha fórmula es la creación de una Caja Mural contenedora del coro propiamente dicho, insalvable barrera opaca que impide percibir en su total grandeza la escena circundante.

La Catedral cordobesa escogió esta última modalidad, la cual, dada su utilización casi exclusiva en nuestro país, ha sido denominada "modo español" por Pedro Navascués.

A diferencia de las otras dos, esta peculiar disposición nunca logró integrarse como parte constitutiva de la arquitectura y, por contra, como cuerpo extraño que es a la composición del espacio que le cobija, solo provoca una inevitable reacción de rechazo.

Por ello cuando, reinando Felipe II, ya se intentara trasladar el Coro de la catedral de León desde el presbiterio al centro de la nave, el Rey, hombre de cultura y fina sensibilidad, dictó una Providencia paralizando el proyecto pues "si la dicha nave se atajara con el coro, perdería la buena gracia y ornato que tenía dicha Iglesia".

—Sin duda el Monarca tenía en mente la experiencia cordobesa que, como a su padre el Emperador, tanto le desagradara—.

En el caso de Córdoba el daño producido por dicho telón óptico no se limita a impedir la contemplación sincrónica del vacío de la Catedral, sino que por atentar contra la permeabilidad visual —"idea-fuerza" de la Mezquita hasta entonces hábilmente respetada por los arquitectos cristianos— le corresponde al Coro, en tanto pantalla interpuesta y pese a la gran belleza de su sillería, la suma responsabilidad de la aniquilación espacial de la propia Catedral y, con ella, del Conjunto Monumental.

Fatal realidad que de inmediato abrió una crisis arquitectónica, aún no resuelta y atribuida sin distinguos a la Catedral toda, la cual suscita la sensible cuestión del que hacer con el harto desdichado aditamento.

Solo en el presente siglo una larga veintena de importantes catedrales españolas han optado por prescindir del Coro; otras pugnan hoy por hacerlo.

Notables arquitectos, Gaudí y Palacios entre ellos, se pronunciaron convencidos por esta aproximación.

Ya antes, concretamente en 1766, otro arquitecto de raza: Don Juan de Villanueva, había levantado los planos que más tarde ilustrarían la conocida "Descripción de la Santa Iglesia-Catedral de Córdoba".

Profesional de esa "ordenación de sacrificios" que es casi siempre la Arquitectura, —el propio Villanueva la sufriría años después en el Museo del Prado— no se le escapa que los autores de tan inteligente y sofisticada solución arquitectónica no habían podido motu proprio destruirla, que la Cerca Pétreá perimetral que encerraba el coro era tan solo un habitáculo no estructural impuesto al arquitecto, el cual dejó para la posteridad, aparente y estructuralmente dispuesta, la prescindibilidad de dicha incrustación tectónica.

Y así, con significativa meticulosidad, lo refleja y consigna en la planta del conjunto, utilizando a tales efectos un grafismo específico para todo aquello ajeno a la arquitectura original —representación que comparten Ponz en su *Viage por España* y posteriormente Murphy en *The Arabian*— testimoniando de este modo que tal aditamento no es ciertamente atribuible a la ideación de los Hernán Rúa.

En el otro extremo del espectro de sensibilidades, los entendidos en Historia del Arte son mas perceptivos hacia la "Memoria Histórica" que para la luz que emana de la "Lámpara de la Arquitectura".

La superación de este conflicto posiblemente se encuentre en la reintegración, en términos de Cultura, de aquellos valores que hoy se encuentran disociados entre los especialismos de la Historia y de las Artes.

En cualquier hipótesis y aun en el marco del mejor desenlace puramente arquitectónico, como es el caso, el drama que supuso acatar por profesionalidad un error conceptual de tal envergadura, —achacado sin mayor discernimiento a los proyectistas— ha determinado que la gloria del templo cristiano, así como de la más excelsa estirpe de arquitectos cordobeses, hayan quedado desprestigiados.

Pues, puesta al servicio de una idea viciada, hasta la mejor de las arquitecturas deja de serlo.

Ni siquiera la portentosa Giralda de Sevilla, paradigma de la casi imposible utopía llamada Armonía por Contraste y, al decir de Chueca, "Epítome sumo de España", ha bastado para darle el puesto de honor que le corresponde al posiblemente mayor genio de nuestros arquitectos: Hernán Rúa "El Joven".

Pero no acaba aquí la nómina de atentados a las esencias de las arquitecturas.

El débil nivel luminoso que reflejaban los oscuros artesonados contrastaba con el torrente de luz que la Catedral había introducido, por lo que se decide en el soberbio "Siglo de las Luces" demoler éstos y sustituirlos por falsas bóvedas de blanca escayola.

La iluminación de lo que resta de Mezquita queda así definitivamente plana, sin aquella profundidad que prestan los contrastes de luz y sombras; uniforme e inexpressiva. El antiguo efecto evanescente, su misterio y magia desaparecen.

Se suele argumentar que, gracias a haberla mantenido viva como lugar sagrado, ha sido posible que la Mezquita haya sobrevivido; lo que es rigurosamente cierto.

Como también lo es, sin embargo, que vuelta del revés la luz que la define, fragmentando el espacio, cegada su permeabilidad visual y destruida por incomprensión cultural el alma misma del ordenamiento arquitectónico original, se consumió lo más triste de las ruinas: La ruina de la Idea.

Aquel conmovedor ámbito en el que, hacia mediados del XV y según la "Descriptio Cordube", traducida por Nieto-Cumplido, "el talento de los arquitectos determinó de tal modo su ordenadísima estructura que a cualquier parte donde se mire la vista marcha majestuosamente e incluso la Casa de Dios prodigiosamente insertada en aquel —como de puntillas para no molestar— han perdido hoy su sobrecogedora a la vez que sedante unidad, han perecido."

Hoy en las fábricas que subsisten, el historiador-arqueólogo puede recrearse leyendo un largo milenio de avatares, el entendido en arte admirar sus elementos artísticos, el arquitecto imaginar un espacio irrepitible para siempre extinguido y el cordobés solo sentir todas las nostalgias.

El cordobés, un pueblo culturalmente dual y sincrético, capaz de hacer en una "Las dos Lecturas del Universo".

Un pueblo, en fin, que cuando dice que va a la Mezquita a oír misa, se está refiriendo a una Catedral Cristiana.

La Esperanza queda. Y la Paz.

Biografía

Rafael de La-Hoz Arderius

(Córdoba, 1924-Madrid, 2000)

Títulos

- Doctor Arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y por el Massachusetts Institute of Technology, U.S.A.
- Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Académico de Número de la "Academia Française d'Architecture".
- Académico de Número de la "International Academy of Architecture".
- Académico Correspondiente de la Real Academia de Córdoba de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes.
- Académico de Número de la Real Academia de Doctores.
- Académico de Número de la Academia Mundial de Ciencias Tecnológica.
- Honorary Fellow del "American Institute of Architects", U.S.A.
- Arquitecto Honoris Causa de la "Unión de Arquitectos de la URSS".
- Honorary Fellow del "Royal Institute of British Architects".
- Honorary Fellow del "Royal Architectural Institute of Canada".
- Arquitecto Honoris Causa de la "Unión de Arquitectos de Bulgaria".
- Miembro de Honor de la "Sociedad de Arquitectos Mexicanos".
- Miembro de Honor del "Colegio de Arquitectos de Ecuador".
- Miembro de Honor del "Colegio de Arquitectos de Chile".
- Miembro de Honor de la "Sociedad Central de Arquitectos de Argentina".
- Consejero Honorario del "Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo" de Argentina.
- Miembro de Honor de la "Pan American Federation of Architects".
- Ex-Presidente de la "Unión Internacional de Arquitectos".
- Ex-Presidente del "Consejo Europeo de Arquitectura".
- Ex-Presidente del "Consejo Superior de Arquitectos de España".
- Ex-Director General de "Arquitectura y Tecnología de la Edificación de España".

Premios y Distinciones

- Premio Nacional de Arquitectura. España.
- Caballero Gran Cruz Mérito Civil. España.
- Comendador de "L'Ordre des Arts et des Lettres". Francia.
- Premio "Ximenez de Cisneros" a la Investigación Matemática. Universidad Central. España.
- Cruz "Orden de Sanidad" Arquitectura Hospitalaria. España.
- Medalla "Ministerio de la Vivienda". España.
- Premio "Antonio Camuñas", 1995. España.
- Primer Premio Concurso Urbanización Costa del Sol. España.
- Primer Premio Concurso Ministerio de Marina, Madrid. España.
- Primer Premio Concurso "Escuelas para Zona Cálida". Ministerio de Educación y Ciencia. España.
- Premio Internacional "Habitación-Space", 1978-1980. Suiza.
- Medalla de Oro "Instituto Superior de Arquitectura e Ingeniería". Sofía, Bulgaria.
- Medalla del "Státny Inštitút Urbanizmu a Uzemného Plánovania". Checoslovaquia.
- Premio "Arquitectura 1990" C.O.A. Castilla. España.
- Premio "Córdoba 2000". España.
- Decano-Presidente de Honor C.O.A. Andalucía Oriental. España.
- Master de Oro del "Foro de Alta Dirección", 1991. España.
- "Internacional Honorary Citizen". The City of New Orleans. U.S.A.
- "Medalla de Oro" de la Ciudad de Córdoba. España.
- "Ciudadano Ilustre" de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- Primera Medalla de la "Unión de Arquitectos de la U.R.S.S."
- Premio Especial "Pazardjik". Biennale d'Architecture 1985. Sofía, Bulgaria.
- Premio Especial III Bial Arquitectura. Buenos Aires, Argentina.
- Premio Vitrubio VI Bial de Arquitectura. Buenos Aires, Argentina.
- Premio AASPRIMA 86 al Diseño Arquitectónico. Marbella, España.
- Premio CEOE. D/C - Tecnología de la Edificación, 1987. España.
- Primer Premio "Crítica Internacional Arquitectura", 1987, Buenos Aires, Argentina.
- Nominación "Premio Príncipe de Asturias de las Bellas Artes", 1987-97 España.
- Exposición Monográfica del C.O.A. Andalucía Occidental, 1992. España.
- Primer Premio Concurso "Remodelación Edificio Castellana 110", Madrid, 1992 España.
- Primer Premio Concurso "Centro Nacional de Supervisión y Operación de Telefónica", 1994. España.
- Premio "Arquitectura del Mármol", Macael, 1997. España.

Práctica Docente

- Profesor visitante de la "New York University". New York. U.S.A.
- Profesor visitante de la "E.T.S.A. Sevilla". España.
- Catedrático Titular del "Internacional Institute of Architecture", Ryla, Bulgaria.
- Director Departamento Ciencia y Tecnología. Universidad "Al-Mutamid Ibuni'Abbad". Marruecos.
- Profesor Honorario de la "Escuela de Altos Estudios y Centro de Arte". Buenos Aires. Argentina.
- Miembro del Consejo Académico de la "Escuela de Artes Decorativas de Madrid". España.
- Miembro del Consejo Académico del "Centro Superior de Arquitectura de Madrid". España.
- Tribunal Cátedras de "Elementos de Composición" E.T.S.A. Madrid, Sevilla y Barcelona. España.
- Tribunal Tesis Doctoral E.T.S.A Navarra. España.

Actividades Profesionales

- Presidente del "Comité de Construcción de la Sociedad Española para el Control de Calidad".
- Vicepresidente de la "Sociedad Española de Calefacción y Aire Acondicionado".
- Presidente de la "Comisión Nacional Ordenamiento Edificación". Ministerio de la Vivienda, España.
- Directivo de la "Sociedad Española de Acústica".
- Director de Investigación, Acústica y Soleamiento del Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento.
- Presidente del Instituto Juan Herrera de Investigación Arquitectónica.
- Consejero del Instituto Técnico de la Construcción Eduardo Torroja, Madrid.
- Consejero Honoris Causa del Consejo Superior de Arquitectos de España, Madrid.
- Consejero de la Federación Internacional de Urbanismo y Vivienda, París.
- Consejero Técnico del Banco Mundial.
- Miembro Consejero Superior del Ministerio de la Vivienda, España.
- Miembro del Consejo Superior del Patrimonio Histórico-Artístico del Ministerio de Educación y Ciencia, España.
- Miembro del Comité de Expertos. Exposición Universal de Sevilla 1992.
- Consejero del "Stowarzyszenie Architektow Polskich" Congreso Katowice. Polonia.
- Titular del "Comité Consultor para la Formación y Práctica Arquitectónica", Consejo de las Comunidades Europeas en Bruselas.
- Presidente del "I Congrés de Patologia a L'Edificació", Barcelona.
- Vicepresidente del "X Congreso Unión Internacional Arquitectos". Praga, Checoslovaquia.
- Miembro de Honor del "Congreso Icomos-Unesco". Fez, Marruecos.
- Presidente de Honor "Congreso Federación Arquitectos Arabes". Túnez.
- Presidente "Architectwoche-Internationale Bauausstellung". Berlín, Alemania.
- Co-presidente "II Congreso Internacional de Arquitectos Expertos en Patología de la Construcción". Granada.
- Coordinador Simposio "Europa Nostra". Madrid.
- Co-Chairman "African Architects Conference". Cairo, Egipto.
- Presidente de Honor del "Congreso de la Federación Panamericana de Arquitectos". Panamá.
- Co-Chairman "International Conference Aga Khan". Cairo, Egipto.
- Co-Chairman "6th. World Congress of Engineers & Architects". Tel-Aviv, Israel 1983.
- Miembro del Comité de Honor de la Bial de Arquitectura I y IV. Sofía, Bulgaria.
- Presidente Simposio "Edificios Inteligentes" III Congreso Internacional Diseño Oficinas. Madrid 1989.
- Patrón de la Fundación "Lvudmila Shirkova". Sofía, Bulgaria.
- Patrón de la Fundación Antonio Camuñas. Madrid.
- Miembro de la Fundación "Kyriko-Metodi". Sofía, Bulgaria.
- Miembro del Comité de Honor del "Congreso de la Asociación de Urbanistas", Córdoba 1992.
- Co-Chairman "Conferencia Icomos Training in Conservation of Sites, Cities and Historic Monuments". Strasburgo, 1993.
- Coordinador "Proyecto Banco Mundial de Datos" Arkisyst Unesco. París, Francia.
- Presidente de las firmas "De La-Hoz Arquitectos" y "De La-Hoz, Olivares, Chastang Arquitectos".
- Presidente Jurado "Gran Medalla de Oro Arquitectura". Chicago, U.S.A.
- Presidente Jurado Concurso "Premio Fundación Camuñas". Madrid 1988-90.
- Presidente Jurado "Medalla de Oro del C.S.C.A.B." Madrid 1988-90.
- Presidente Jurado Concurso Internacional "U.I.A. Gold Medal". París, Francia.
- Presidente Jurado Concurso "Premios Construmat". Barcelona.
- Presidente Jurado Concurso Internacional de "Fotografía Arquitectónica". Buenos Aires, Argentina.

- Secretario Concurso Internacional "Opera de Madrid".
- Secretario Concurso Internacional "Kursaal de San Sebastian".
- Vicepresidente Concurso Internacional "Europas 89". París, Francia.
- Miembro Jurado de la II Bienal Arquitectura. Sofía, Bulgaria.
- Miembro Jurado del Concurso Internacional "Nueva Basílica de Fátima". Portugal.
- Miembro Jurado del Concurso Internacional "Teatro Santander".
- Miembro Jurado del Concurso "Nueva Sede Ministerio Asuntos Exteriores". Riyadh, Arabia Saudí.
- Miembro Jurado del Concurso para la "Opera de Manama". Bah-Rain.
- Jurado Concurso Internacional para Becas de Estudios Arquitectónicos Fundación March. Madrid.
- Jurado Concurso "Centro Habitacional". Puerto Rico.
- Jurado Concurso Internacional "Eternit". Luxemburgo.
- Jurado Concurso Internacional "Monumento a Francesc Macià". Barcelona.
- Jurado Premios "Arquitectura 90". Colegio de Arquitectos de Cantabria.
- Jurado Concurso "Palacio de Congresos de Palma de Mallorca". Mallorca.
- Jurado Concurso Premio Thyssen. Revitalización Atocha. Madrid y Aparcamientos en Barcelona.
- Jurado Premios "Arquitectura 89". Colegio de Arquitectos de Málaga.
- Nominación "Arquitecto de América". Pan American Federation of Architects U.S.A. 1987.
- Jurado Concurso "Plan Director EXPO 92" Sevilla. Jurado Concurso "Pabellón de España EXPO 92". Sevilla.
- Jurado Concurso Facultades de la Universidad de Málaga.
- Director Técnico Concurso Internacional "Centro Cultural Islámico". Madrid.
- Miembro del Comité de Honor del Concurso Internacional "Nuevas Tecnologías para la Vivienda Social". U.I.A. París.
- Miembro del "Grupo Internacional de Reflexión Concursos y Congresos U.I.A.". México.
- Jurado Concurso Internacional "Centro Científico y Educación". Sochi, U.R.S.S. 1991.
- Concurso Premios Colegio Oficial de Arquitectos. Madrid 1992.
- Jurado en representación de los participantes "Concurso Nacional para la Nueva Sede del Colegio de Arquitectos de Málaga". 1992.
- Jurado Concurso Internacional "Plan de Ordenación del Centro Urbano de la Ciudad de Varsovia". Polonia 1992.
- Jurado Concurso Premio Thyssen "Prado de San Sebastián. Sevilla 1992.
- Jurado Concurso Nacional para la Nueva Sede de la Caja General de Granada. 1992.
- Presidente Concurso "Premio Fibes a la Rehabilitación de Edificios". Sevilla 1992.
- Jurado Concurso "Premio de la CEOE al Avance Tecnológico en la Construcción". 1993-95.
- Jurado Concurso Premio Thyssen "Isla Nervión". Bilbao 1994.
- Presidente Jurado del Concurso para la ampliación del Palacio de Viana. Córdoba 1994.
- Jurado Premios Colegio Oficial de Arquitectos. Madrid 1994.
- Jurado Concurso de Viviendas. Empresa Municipal de la Vivienda. Madrid 1994.
- Jurado Concurso Sede de la Consejería de Obras Públicas. Comunidad Balear 1995.
- Jurado Centro Investigación de la Comunidad Europea en Inca. 1995.
- Jurado Premio Internacional Thyssen. Lisboa 1996.
- Presidente Jurado "Premio Antonio Camuñas". 1997.
- Presidente Jurado "Torre Dogmoch". Marbella 1997.
- Jurado Concurso "Premios Urbanismo y Arquitectura". Ayuntamiento de Madrid. 1997.
- Jurado II Premio Hispalit de Cerámica en la Arquitectura. Madrid 1997.
- Ponente Oficial "1st African Union of Architects. Congress". Harare, Zimbabwe.
- Ponente Oficial "Conference of Architects of the Balkan Countries". Belgrado, Yugoslavia.
- Ponente Congreso Internacional de la Asociación Europea para la Enseñanza de la Arquitectura. Las Palmas 1991.
- Ponente General "Congreso de Arquitectura Contemporánea Andaluza". Sevilla, 1992.
- Ponente general de la Conferencia Internacional del "Consejo Europeo de Arquitectos". Sevilla, 1992.
- Ponente General de la "Prima Convention degli Architetti Italiani". Carrara, Italia. 1992.
- Lección Magistral Bienal Buenos Aires 1993.
- Ponente Oficial "Internacional Symposium Union of Architects". Tanger, Marruecos.

Conferenciante invitado a los siguientes Centros:

- "Building Research Center". Bagdad, Irak.
- Escuela de Arquitectura. Universidad de Maryland, U.S.A.
- Simposio Internacional de Zakopane, Krakow, Polonia.
- Jornadas Técnicas Construcción/O.P., Alicante.
- Escuela Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.
- Asamblea Superior de Arquitectura. Universidad Complutense. (sic).
- Escuela Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.
- Bienales II, III y IV de Arquitectura de Buenos Aires, Argentina.
- Universidad Hispano Americana Santa María de la Rabida.
- Asambleas Instituciones Provinciales de Cultura. Córdoba.
- Escuela de Arquitectura "Massachusetts Institute of Technology", U.S.A.
- Jornadas Arquitectura Penitenciaria, C.G.P.J. Logroño.
- Facultad de Arquitectura Universidad de Tulane. New Orleans, Louisiana, U.S.A.
- Conferencia "La Accesibilidad de los Edificios Públicos". Instituto Nacional Seguridad Social. Madrid, 1991.
- Conferencia "La Vivienda Escenario de la Vida". Ciclo Fundes. Madrid 1992.
- Conferencia "Nueva Aproximación a la Vivienda". Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba 1992.
- Conferenciante de Honor Convención 1993 de la "Association of Consultant Architects". Reform Club, Londres.
- Conferencia "Nostra Sectio Proportionalis". Escuela Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra. 1993.
- Conferencia "Fecundación Cultural cruzada Damasco-Córdoba". Damasco 1993.
- Conferencia "Delenda est Architectura". Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid 1994.
- Introducción al Derecho de la Construcción de M.A. del Arco 1993.
- Ponencia "La Opera, Status Symbol". Universidad Complutense. El Escorial 1994.
- Ponencia "Sistemas de Comunicación". Simposio SIMO 1994.
- Conferencia "La Proporción Cordobesa". Buenos Aires 1995.
- Conferencia "Arquitectura de los 60". Colegio Oficial de Arquitectos. Granada 1995.
- Conferencia "El Edificio Coca". Escuela Superior de Arquitectura de Madrid 1995.
- Conferencia "Valoración de Edificios Histórico-Artísticos de Valor Incalculable". Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña 1996.
- Conferencia "Invariantes Arquitectónicos". Academia de San Quirce, Segovia 1996.
- Conferencia "Del Cero al Absoluto". Academia de Doctores. Madrid 1996.
- Conferencia "De Ruskin a Viollet-le-Duc". Granada 1996.
- Conferencia "El Prado Sinfonía Incompleta". Fundación March 1997.
- Conferencia "En el Umbral del Tercer Milenio" -Diputación Provincial- Málaga 1997.
- Conferencia "Los Límites de Intervención en Conjuntos Históricos". Escuela de Arquitectura. La Coruña 1997.

Conferencias y Ponencias

- Ponente General XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos. Madrid. "Tecnología y Creatividad Arquitectónica".
- Ponente General Simposio "Creatividad". Asilah, Marruecos.
- Ponente General Mesa Redonda "Creatividad Arquitectónica". Milán, Italia.
- Ponente Oficial XIII Congreso Internacional Arquitectos. México.
- Ponente Oficial Consejo Unión Internacional Arquitectos. New Delhi, India.

Colaboradores en el estudio

Antonio Blanco
Antonio Martín
Tomás Prieto
Andrés Muñoz

Selección bibliográfica

Bibliografía comentada de Rafael de La-Hoz

por Gonzalo Pardo

Esta bibliografía no tiene otra finalidad que servir de guía al investigador (especializado o no) para que pueda profundizar en la obra y vida de Rafael de La-Hoz Arderius, así como localizar los libros, revistas y artículos sin equívocos. Por ello, se ha redactado una bibliografía que lejos de ser completa, pretende ser precisa.

A continuación se aclaran los criterios empleados en su redacción:

1. Esta bibliografía se estructura en 4 apartados:

- Artículos de Rafael de La-Hoz (en libros, revistas y periódicos)
- Proyectos y obras (en libros, revistas y periódicos)
- Artículos sobre Rafael de La-Hoz (en libros y revistas)
- Artículos sobre Rafael de La-Hoz (en periódicos desde 1980)

Esta distinción se ha realizado en función de la información gráfica y escrita encontrada. Cuando la información gráfica es extensa, a pesar de que incluya un texto, la referencia se sitúa en el apartado de *Proyectos y obras*, especificando en una nota el autor del texto. No se especifica el autor del texto cuando este no existe o cuando, existiendo, está sin firmar y no es posible de encontrar.

2. Los títulos de los artículos, así como los atribuidos por cada publicación a las obras o proyectos se redactan en su idioma y forma original en que se editan en cada caso.

3. El apartado de *Proyectos y obras* se ha estructurado según las décadas entre los años 50 y 90, incluyendo en cada una, los proyectos y obras según un orden cronológico, así como las publicaciones en las que aparece cada proyecto y obra. Los nombres de quienes colaboraron con Rafael de La-Hoz se redactan junto a la obra, aparezcan o no en la publicación.

Se ha tratado de incluir, de cada obra o proyecto, la máxima información acerca de su emplazamiento y localidad.

Junto a las obras y proyectos se hace referencia a dos fechas; la primera corresponde a la fecha de proyecto, mientras que la segunda corresponde con la fecha de finalización de la obra. Si aparece una sola fecha, la fecha de proyecto y finalización de la obra coinciden.

Siempre que aparezca el símbolo * indica que el proyecto o la obra no está catalogada, pero que se incluyen en esa década por su fecha de publicación.

4. El apartado de *Artículos sobre Rafael de La-Hoz (en libros y revistas)* incluye, además de artículos monográficos sobre Rafael de La-Hoz, otros que no siéndolo hablan de manera breve de su obra. Esto se indica con la nota [cit].

5. Debido a la escasa e incompleta información obtenida en los periódicos y diarios, en el apartado de *Artículos sobre Rafael de La-Hoz*, se hace referencia a artículos a partir del año 1980.

Abreviaturas

art.	artículo
cit.	cita
col.	colaborador junto a Rafael de La-Hoz (en libro u obra, según el caso)
d.	desaparecida (la obra)
ed.	edición a cargo de
ed. corr.	edición corregida
ed.orig.	edición original
incl.	Incluido
not.	nota
núm.	número
nr.	no realizada
pág.	página
publ.	publicado
RH.	Rafael de La-Hoz Arderius
tex.	texto

Proyectos y obras

(en libros, revistas y periódicos)

Década de los 50

Tienda Vogue

c/ Gondomar, 13. Córdoba, 1951 (d)

"Tienda de modas en Córdoba" *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 131, noviembre 1952. págs. 48-50

"Tienda Vogue" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. pág. 19

Anteproyecto de Centro Comercial

Avda. del Brillante. Córdoba, 1951

"Anteproyecto de Centro Comercial" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. pág. 47

Chalet El Bosque

Avda. del Brillante. Córdoba, 1951

"Chalet el Bosque" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. pág. 53

Cámara de Comercio [col. García de Paredes, José María]

c/ Pérez de Castro, 1. Córdoba, 1951-1953

"Cámara de Comercio de Córdoba" *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 164, agosto 1955. págs. 7-13

"Cámara de Comercio" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Tesera; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. pág. 152

"Cámara de Comercio" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. págs. 21-25

"Cámara Oficial de Comercio e Industria" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. págs. 340-344

"Cámara de Comercio. Córdoba" *Goya*, núms. 247-248, julio-octubre 1995. pág. 124

"Cámara de Comercio 1954-55" en Solá-morales; Capitel; Buchanan; Et al: *Guía de arquitectura. España 1920-2000*. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998. pág. 55 [tex: García Vázquez, Carlos]

"Cámara de Comercio" *Laboratorio de Arte*, núm. 7 [tex: Morales Cañadas, Emilia]

"Chamber of Commerce 1951-52" en Solá-Morales; Capitel; Buchanan; Et al: *birkhäuser architectural guide. Spain 1920-1999*. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998. pág. 55 [tex: García Vázquez, Carlos] [not. publ. en español: Guía de arquitectura. España 1920-2000. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998]

"Cámara de Comercio en Córdoba" *Arquitectos*, núm. 156, 00/4. págs. 44-47

Colegio Mayor Aquinas [col. García de Paredes, José María]
Ciudad Universitaria s/n. Madrid, 1953-1957

"Colegio Mayor Aquinas" *Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento*. [ed. orig. *Informes de la Construcción*, núm. 92, Junio-Julio 1957]

"Colegio Mayor Aquinas" *L'architecture D'aujourd'hui*, núm 85, septiembre 1959. págs. 47-49

"Capilla del Colegio Mayor Aquinas, Madrid" *Cuadernos de arquitectura*, núm. 45, julio-agosto-septiembre 1961. págs. 121-122

"Colegio Mayor Aquinas (1953-57)" en Flores, Carlos; Amann, Eduardo (eds.): *Guía de la arquitectura de Madrid* Madrid 1967. pág. 71 [not. ed. corr. de "Guía de la arquitectura de Madrid", separata de *Hogar y Arquitectura*, núm. 1/1963]

"Collège majeur Thomas-d'Aquin" *Espagne Architecture 1965-1988*. Electa. pág. 37

"Colegio Santo Tomás de Aquino en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1953-1957" *Arquitectura española contemporánea. tomo II*. Aguilar, Madrid 1989. págs. 42-55

"Colegio Mayor Aquinas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. págs. 27-31

"Colegio Mayor St. thomas van Aquino" *Bouwkundig weekblad architectura*, núm. 7, abril. págs. 155-160

"Capilla, Colegio Mayor Sto Tomás de Aquino, Ciudad Universitaria de Madrid" *Documentos de Arquitectura*, núm. 22, 1992. págs. 9-10

"Colegio Mayor Aquinas. Ciudad Universitaria, Madrid" *Goya*, núms. 247-248, julio-octubre 1995. pág. 121

"Capilla del C.M. Aquinas, Madrid" *Arquitectura*, núm. 311, julio-septiembre 1997. pág. 36

"Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino" *Domus*, núm. 335, octubre 1997. págs. 1-4

"Colegio Mayor Aquinas, 1953-1957, Ciudad Universitaria de Madrid" en Urrutia, Ángel: *Arquitectura Española Siglo XX*. Cátedra, Madrid 1997. pág. 485

"Colegio Mayor Aquinas" en Capitel, Antón: *Arquitectura española años 50- años 80*, MOPU arquitectura. Pág. 72

"Colegio Mayor Aquinas" *Arquitectos*, núm 156, 00/4. págs. 48-51

Tienda de ortopedia Alpha
c/ Cabrera. Córdoba, 1954 (d)

"Tienda de ortopedia Alpha" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. pág. 57

Tienda de fotografía Studio
Avda. Gran Capitán. Córdoba, 1954 (d)

"Tienda en Córdoba" *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 154, octubre 1954. pág. 32

"Tienda de fotografía Studio" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. pág. 33

"Tienda Studio" *Laboratorio de Arte*, núm. 7, 1994 [tex: Morales Cañadas, Emilia]

Chalet La Cabaña
Avda. de la Arruzafa. Córdoba, 1954

"Chalet la Cabaña" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. pág. 35

Tintorería Lindsay
c/ Cruz Conde. Córdoba, 1954 (d)

"Tintorería Lindsay" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. pág. 37

Tienda de muebles Domus
c/ Cruz Conde. Córdoba, 1955 (d)

"Tienda de muebles Domus" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. pág. 37

Chalet Canals
Ctra. De las Ermitas, 22. Córdoba, 1955

"Villa en la Sierra de Córdoba" *Revista nacional de arquitectura*, núm. 190, octubre 1957. págs. 15-19

"Chalet en Sierra Morena" *Architectural Design*, Mayo 1958. págs. 207-208

"Vivienda unifamiliar en El Brillante. Córdoba" *Arquitectura*, núm. 64, abril 1964

"Chalet Canals" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. págs. 39-45

"Chalet Canals" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. pág. 356

"Chalet Canals" *De la tradición al futuro*, Mayo 1992. pág. 91

"Casa de retiro, Sierra Morena" *Goya*, núms. 247-248, julio-octubre 1995. pág. 123

"Chalet Canals" *AV Monografías*, núm.60, Julio-Agosto 1996. págs. 8-9

"Canals House 1956" en Solá-morales; Capitel; Buchanan; Et al: *birkhäuser architectural guide. Spain 1920-1999*. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998. pág. 56 [tex: García Vázquez, Carlos] [not. publ. en español: Guía de arquitectura. España 1920-2000. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998]

"Chalé Canals 1956" en Solá-morales; Capitel; Buchanan; Et al: *Guía de arquitectura. España 1920-2000*. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998. pág. 56 [tex: García Vázquez, Carlos]

Edificio de Viviendas
c/ Cruz Conde, 13 esq. Pastores, Eduardo Lucena y Conde de Robledo (manzana). Córdoba, 1955-1958

"Edificio de viviendas" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Teresa; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. pág. 154

"Edificio de viviendas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. págs. 49-51

"Edificio de viviendas para D. Pedro Guerrero" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. Pág. 356

"Apartment Building 1954-55" en Solá-Morales, Capitel; Buchanan; Et al: *birkhäuser architectural guide. Spain 1920-1999*. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998. pág. 56 [tex: García Vázquez, Carlos] [not. publ. en español: Guía de arquitectura. España 1920-2000. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998]

"Edificio de viviendas 1954-55" en Solá-morales; Capitel; Buchanan; y otros: Guía de arquitectura. España 1920-2000. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998. pág. 56 [tex: García Vázquez, Carlos]

Edificio de viviendas

c/ Priego López. Córdoba, 1956

"Edificio de viviendas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 73

Edificio de viviendas

Avda. Generalísimo. Córdoba, 1956 (d)

"Edificio de viviendas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 55

"Edificio de viviendas. Córdoba. 1950" *Arquitectura*, núm. 64, abril 1964. págs. 21-22

"Edificio de viviendas en Córdoba" *Revista Nacional de Arquitectura*, núms.. 176-177, agosto-septiembre 1956

Oficinas del Banco Popular

c/ Cruz Conde. Córdoba, 1956 (d)

"Oficinas del Banco Popular" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 47

Chalet La Barraca

Avda. del Brillante. Córdoba, 1957

"Chalet la Barraca" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 53

Tienda de modas Flomar

c/ Cruz Conde esquina c/ Góngora. Córdoba, 1957 (d)

"Tienda de moda Flomar" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 57

Tienda de helados Navarro

Avda. Generalísimo. Córdoba, 1957 (d)

"Helados Navarro" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 57

Edificio de viviendas

c/ Jesús y María esquina c/ R. Sánchez. Córdoba, 1957

"Edificio de viviendas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 61

Mobiliario

Córdoba, 1951-1958

"Mobiliario" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 59

Residencia de la Hijas de M^a Inmaculada

c/ Nogal. Córdoba, 1958

"Residencia de las Hijas de M^a Inmaculada" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.págs. 63-65

Chalet Pericet

San Laureano (El Brillante). Córdoba, 1958

"Chalet Pericet" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de la-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 67

Edificio de viviendas y oficinas bancarias [col. Olivares James, Gerardo]

c/ Málaga esquina c/ Sevilla. Córdoba, 1958

"Edificio de viviendas y oficinas bancarias" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 69

Viviendas y locales comerciales [col. Olivares James, Gerardo]

Avda. Gran Capitán, 19. Córdoba, 1959

"Edificio de viviendas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de la-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 69

Proyecto de Chalet

Entrepeñas. Madrid, 1959 (nr)

"Proyecto de Chalet" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 71

Edificio de viviendas

c/ Infanta M^a Cristina esquina c/ José María Valdenebro. Córdoba, 1959

"Edificio de viviendas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág.73

Convento de las Salesas

Ctra. De Santo Domingo. Córdoba, 1959

"Convento de las Salesas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág.75

"Convento de las Salesas" *Periferia*, núm. 12, julio-diciembre, 2º semestre 1993.págs. 34-51

"Monasterio Turris Ebúrnea. Sierra Morena" *Goya*, núms. 247-248, julio-octubre 1995. pág. 122

Colegio Las Teresianas

c/ Vandalino (El Brillante). Córdoba, 1959-1969

"Colegio Teresianas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.págs. 81-83

"Colegio las Teresianas" K.B. *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, núm. 11, mayo 1963. págs. 256-259

"Viviendas ultrabaratadas en Córdoba" [col. García de Paredes, José María] *Revista nacional de arquitectura*, núm. 143, noviembre 1953. págs. 14-20

"Exposición provisional de arquitectura" *Revista nacional de arquitectura*, núm. 143, noviembre 1953. págs. 34-35

"Proyecto grupo de viviendas en Montilla (Córdoba)" *Hogar y Arquitectura*, núm. 9. 1955. págs. 4-9

"Vivienda de ambiente único" *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 204, diciembre 1958

"Un edificio de viviendas en una estructura para oficinas" *BIA*, núm. 193. págs. 12-21

Década de los 60

116 viviendas y locales comerciales

c/ Diego Serrano, José M^a Herrero y Vázquez Aroca. Córdoba, 1960

"Edificio de viviendas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 77

Chalet Añón

Ctra. de Alba. Córdoba, 1961

"Chalet Añón" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 79

Nave Ford [col. Olivares James, Gerardo]

Ctra. Nacional IV. Córdoba, 1961

"Nave Ford" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 85

Viviendas sociales para la Fundación Benéfico-Social

Sector Sur, entre carretera de Granada y calle Loja y Ubeda. Córdoba, 1961-1965

"Grupo de viviendas" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Tesera; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. pág. 156

"Viviendas sociales para la fundación benéfico-social" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 93

Manzana de viviendas [cols. Abaurre, Ricardo; Díaz del Río, Luis]
Plaza de Cuba, 1, 2, 3 y 4. Sevilla, 1961-1966

"Manzana de viviendas" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Tesera; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. pág. 289

Casa de ejercicios San Pablo [col. Sánchez Puch, Daniel]

c/ Cursillos. Córdoba, 1962

"Casa de ejercicios San Pablo" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 84

Fábrica El Águila [col. Olivares James, Gerardo]

Ctra. Nacional IV, Polígono Industrial Las Quemadas. Córdoba, 1962-1965

"Fábrica de Cervezas El Águila. Córdoba" *Arquitectura*, núm. 101, mayo 1967

"Fábrica de Cervezas El Águila" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Tesera; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. pág. 156

"Fábrica El Águila" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de la-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.págs. 89-91

"Fábrica de Cervezas El Águila, S.A." en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. Págs. 344-345

"Fábrica de Cervezas El Águila, S.A." *De la tradición al futuro*, Mayo 1992. pág. 67

Albergues provisionales

Barriadas de Las Moreras y Las Palmeras. Córdoba, 1963

"Barrio de las Morenas" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Tesera; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. pág. 157

"Albergues provisionales" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 95

Microescuelas para la Diputación Provincial de Córdoba

1963

"Microescuelas" *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 201, septiembre 1958, págs. 3-8

"Microescuelas" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 97

Polígono Pez Espada Eurosol [col. Olivares James, Gerardo]

Torremolinos. Málaga, 1962-1963

"Urbanización Eurosol" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.págs. 101-103

Poblado de Pescadores [col. Olivares James, Gerardo]

Almuñécar. Granada, 1963

"Poblado de pescadores" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de*

obras y proyectos. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 99

87 viviendas y locales para C.I.C.U.S.A. [col. Olivares James, Gerardo]
c/ Blanco Soler. Córdoba, 1964

"Edificio de viviendas Cicusa" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.págs. 105

Edificio Regina [col. Olivares James, Gerardo]
Avda. Generalísimo. Córdoba, 1965

"Edificio Regina" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 107

Edificio de viviendas Ava [col. Olivares James, Gerardo]
C/ Barroso y Castillo. Córdoba, 1965

"Edificio de viviendas Ava" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 107

Edificio de viviendas, oficinas y sala de actos y exposiciones
c/ Plus Ultra,4. Huelva, 1965

"Edificio de viviendas, oficinas y sala de actos y exposiciones" [col. Morales Lupiáñez, José María] en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Teresa; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. págs. 212

Hospital General Provincial [col. Olivares James, Gerardo]
Avda. Gran Vía Parque y Carretera a la Granja (Avda. Menéndez Pidal). Córdoba, 1966-69

"Hospital General" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Teresa; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. págs. 158

"Hospital General" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.págs. 109-11

"Hospital General Provincial" *De la tradición al futuro*, mayo 1992. págs. 102

Hospital psiquiátrico provincial
Córdoba, 1966

"El Hospital Psiquiátrico de Córdoba" *Omeya*, núm. 17, julio 1971

Palacio de Congresos Costa del Sol [col. Olivares James, Gerardo]
Avda. de los Manantiales, Torremolinos. Málaga, 1967-1968

"Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol" *Arquitectura*, núm. 150, junio 1971

"Palacio de Congresos y Festivales" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Teresa; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. págs. 255

"Palacio de Congresos" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.págs. 113-115

"Palacio de Congresos. Costa del Sol" *Goya*, núms. 247-248, julio-octubre 1995. págs. 123

Conjunto habitacional Sociedade Rochazul [col. Olivares James, Gerardo]
Portimao. Algarbe. Portugal, 1967

"Conjunto habitacional en Praia da Rocha" [col. Olivares James, Gerardo] en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 117

Viviendas y locales comerciales para C.I.U.S.A., Parque Aluche [col. Olivares James, G.]
Madrid, 1968

"Viviendas en Parque Aluche" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 117

Sede del Real e Ilustre Colegio de Médicos de Sevilla [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José]
Avda. de la Borbolla. Sevilla, 1968-1972

"Sede del Colegio de Médicos" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Teresa; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. págs. 296

"Colegio de Médicos de Sevilla" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 119

"Sede del Real e Ilustre Colegio de Médicos de Sevilla" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. Págs. 354-355

Complejo residencial, Centro cívico e Iglesia en Parque Figueroa [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José]
Avda. General Perón, Crucero Baleares y calle Batalla. Córdoba, 1968-1976

"Parque Figueroa" en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Teresa; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. págs. 157

"Complejo residencial y centro cívico Parque Figueroa" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.págs. 121-123

"Parque Figueroa" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. págs. 346-349

Década de los 70

Edificio para el Diario Córdoba [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José]
Polígono de la Torrecilla. Córdoba, 1970

"Edificio para el Diario de Córdoba" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 125

"Sede del Diario Córdoba y de la Red de Emisoras del Movimiento" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. Págs. 354-355

ectura contemporánea andaluza. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. Pág. 357

Banco Coca [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José] Valencia, 1971

"Banco Coca" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 127

Proyecto para el concurso Edificio del Banco Bilbao [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José] Paseo de la Castellana, Madrid, 1971

"Proyecto para el concurso Edificio del Banco Bilbao" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de La-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 133

"Anteproyecto de los Arquitectos R. De la Hoz y J. Chastang" *Arquitectura*, núm 228, enero-febrero 1981. pág. 15

Facultad de Medicina [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José] Avda. Menéndez Pidal. Córdoba, 1973-1980

"Facultad de Medicina" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. Pág. 357

Colegio Mayor Universitario Nuestra Señora de la Asunción [col. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José] Avda. Menéndez Pidal. Córdoba, 1974-1975

"Colegio Mayor Universitario Nuestra Señora de la Asunción" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. Pág. 358

Edificio de oficinas Castelar [Olivares James, Gerardo] Plaza Castelar. Madrid, 1975

"Edificio Castelar, un alarde técnico en la Castellana" *BIA*, núm. 49, mayo 1982. págs. 25-32

"La audacia luminosa del edificio Castelar" *ABC*, 14 agosto 1983. págs. 72-73 [tex: Ramírez de Lucas, Juan]

"El Edificio Castelar, una obra diferente" *Arte y Cemento*, núm. 1368, septiembre 1983. pág. 25

"Edificio Castelar" *Agromán Edificación*, marzo 1985. pág. 68

"Edificio Castelar" *Suplemento de El País*, núm. 494, 28 septiembre 1986. págs. 26-34

"Edificio Castelar" *Actualidad Económica*, núm. 1500, marzo 1987

"Banco Coca" *The structurist*, núm. 27/28, 1987/1988. págs. 70-72

"Edificio Castelar, de Madrid, y la Casa del Cordón, de Burgos" *ABC*, 5 noviembre 1987. pág. 154

"Edificio Castelar" *Oficinas*, núm. 143, abril 1988. págs. 43-46

"Torre Castelar" *Suplemento Hogar del Diario16*, 3 marzo 1988. págs. 2-3

"L'edificio appeso (suspended square)" *L'arca*, núm. 25, marzo 1989. págs. 26-31 [tex: Fiorelli, Bruno]

"Torre Castelar" *Arte y Cemento*, núm. 77, 20 diciembre 1989. págs. 77-82

"Edificio de oficinas Castelar" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de la-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.págs. 129-131

"Edificio Castelar" *Trazos de Arquitectura y Construcción*, núm. 9

"Edificio Castelar, Paseo de la Castellana, Madrid" *Goya*, núms. 247-248, julio-octubre 1995. págs. 120-121

"Rafael de la Hoz, Gerardo Olivares James, Rafael de la Hoz Castanys. Torre Castelar en Madrid" *Tectónica*, núm. 10, 1995, vidrio (I). págs. 24-37 [texto: Quintáns, Carlos]

"Edificio Castelar, edificio singular" *Panorámica de la Construcción*, núm. 45. págs. 5-10

"Edificio Castelar" *La arquitectura de la experiencia*. Demarcación en Córdoba del Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1995. págs. 52-54

"Traslúcida y luminosa levitación" *El Mundo*, 17 junio 2000. pág. 6 [tex: Domínguez Uceta, Enrique]

Colegios Mayores Universitarios [col. Chastang Barroso, José] Avenida de Menéndez Pidal. Córdoba, 1975

"Colegios Mayores Universitarios" [col. Chastang Barroso, José] en Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Tesera; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986. pág. 160

Ampliación del Ministerio de la Marina [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José] Paseo del Prado. Madrid, 1977

"Ampliación del Ministerio de la Marina" [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José] en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de la-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990.pág. 133

Década de los 80

McDonald's en Gran Vía Gran Vía. Madrid, 1980

"Un local para McDonald's en Madrid" *Ambientes*. págs. 14-17

Club de Ancianos [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José] Rute. Córdoba, 1981-1985

"Club de Ancianos" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. Pág. 359

Centro penitenciario Alcalá 3 Alcalá de Henares. Madrid, 1982

"Alcalá de Henares" *Los Domingos de ABC* (suplemento del periódico *ABC*), núm. 791, 3 julio 1983. págs. 24-28 [tex: Ramírez de Lucas, Juan]

"New idea to help Spain's young offenders" *Team Spirit*, núm. 438, noviembre 1983. pág. 11

"La arquitectura en los nuevos centros penitenciarios" *Cuadernos de Seguridad*, núm. 11, febrero 1989. págs. 14-17 [tex: Maestre Zango, Josefina]

Centro penitenciario de Tenerife [col. La-Hoz Castanys, Rafael de]
La Esperanza. Tenerife, 1985

"El Centro Penitenciario de Santa Cruz de Tenerife, el más moderno de España" *El Día*, octubre 1986.

"Carcel en Tenerife" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de la-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. págs. 135

Caja provincial de ahorros de Córdoba [cols. Olivares James, Gerardo; Chastang Barroso, José]
Avda. Gran Capitán esquina Ronda de los Tejares. Córdoba, 1987

"Caja Provincial de Ahorros de Córdoba" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de la-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. págs. 137-139

"Sede Central de la Caja de Ahorro de Córdoba" en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. Pág. 359

"Caja Provincial de Ahorros" *La arquitectura de la experiencia*. Demarcación en Córdoba del Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1995. págs. 54-56

"Caja Provincial de Ahorros de Córdoba" *Arquitectos*, núm. 157, 01/1. pág. 85

Centro Cultural Islámico

M-30, entre el barrio de la Concepción y el edificio de los Servicios Funerarios. Madrid, 1987-1989

"El Centro Cultural Islámico de Madrid" *ABC de las artes*, 16 febrero 1988

"Centro Cultural Islámico de Madrid" *Arte y Cemento*, núm. 20, 30 agosto 1988. págs. 56- 61 [tex: Ramírez de Lucas, Juan]

"La mezquita, un regalo de 1500 millones" *Diario 16*, 10 octubre 1988. pág. 5 [tex: Díez, Gloria]

"II Centro Culturale Islámico di Madrid (the Islamic Cultural Centre in Madrid)" *L'arca*, núm 25, marzo 1989. págs. 5-6 [tex: Fiorelli, Bruno]

"La Mezquita Islámica" *BIA*, núm. 124, junio 1989. pág. 36-45

"El Centro Islámico de Madrid" *Arte y Cemento*, núm. 58, enero 1990, págs. 58-64 [tex: Hernanz Manrique, Juan José]

"Ramadán en la M-30" *Metrópoli* (suplemento del periódico *El Mundo*), núm. 12, 18 abril 1991. págs. 82-83 [Mayoral, Soledad]

Década de los 90

Sede del Instituto Insero [col. La-Hoz Castanys, Rafael de]
Madrid 1990

"Edificio Sede del Insero" en La-Hoz, Rafael de; Peña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de la-Hoz: Arquitecto. Catálogo*

de obras y proyectos. Demarcación en Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. págs. 141-143

"Sede del Insero. Madrid" *Goya*, núms. 247-248, julio-octubre 1995. pág. 123

Real Madrid Arena

c/ Monforte de Lemos. Madrid 1990

"Anfiteatro ilustrado. Real Madrid Arena" *AV Monografías*, núm. 33, enero-febrero 1992. págs. 38-40

Cancillería de la Embajada

1990

"Cancillería de la Embajada" *Arquitectura de Representación. España de Oriente*. Págs. 209-214

Castellana 110

Paseo de la Castellana, 110. Madrid 1991

"Castellana, 110: una remodelación integral en un enclave problemático" *BIA*, núm. 170, marzo-abril 1994. págs. 30-44

"Reestructuración total del edificio Castellana 110. Madrid-España" *Informes de la construcción*, vol. 45, núm. 432, julio-agosto 1994. págs. 5-15

"Reestructuración de un edificio de oficinas en Madrid" *On Diseño*, núm. 166, 1995. págs. 172-179

Comité Olímpico Español (C.O.E.)

c/ Hortaleza y Arqueripa. Madrid, 1994-1995

"Sede del Comité Olímpico Español. Madrid" *Arquitectura*, septiembre 1995. págs. 61-62

"Sede del Comité Olímpico Español: tradición arquitectónica para la regeneración urbana" *BIA*, núm. 180, noviembre-diciembre 1995. págs. 12- 17

"Nueva sede del Comité Olímpico Español" *Oficinas*, noviembre-diciembre 1995. págs. 37-44 [tex: Armendáriz, Enrique]

"Nueva sede del Comité Olímpico Español" *Equipamientos Culturales*, núm. 1, marzo 1996. págs. 54-60

"Sede del Comité Olímpico Español" *Cercha*, núm. 34, abril 1996. págs. 43-51 [tex: Herranz, Irene]

"Sede del Comité Olímpico Español, Madrid-España" *Informes de la construcción*, núm. 444, julio-agosto 1996. págs. 37-43

Centro Nacional de Supervisión y Gestión de Telefónica

c/ Fuente del Rey, 3. Aravaca, Madrid 1993

"Centro Nacional de Supervisión y Organización de Telefónica" *Costes + datos de edificación*, núm. 10, julio-agosto 1997. págs. 3-5

"Centro Nacional de Supervisión y Operación Telefónica" *Premios anuales de Gerencia municipal y urbanismo*. Págs. 91-98

"Centro Nacional de Supervisión y Operación Telefónica" *BIA*, núm. 205, 2000. págs. 12-21

Artículos sobre Rafael de La-Hoz

(en libros y revistas)

Durán Lóriga, Miguel: "Reflexionando sobre la autonomía y otros tristes acontecimientos" *Temas de arquitectura*, núm. 207, 1976. [cit: RH. pág.13]

Redacción de la revista: "Rafael de la Hoz, nuevo presidente de la Unión internacional de Arquitectos" *Consejo Superior del Colegio de Arquitectos*, núm. 47, julio-agosto 1981

Redacción de la revista: "Los magos del espacio" *Actualidad Económica*, núm. 1396, marzo 1985 [cit: RH. pág. 68]

Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Teresa; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón: *50 años de Arquitectura en Andalucía 1936-1986*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986 [cit: RH. pág. 12]

Redacción del libro: *Buenos Aires, bienal '87 arquitectura*. Consejo profesional arquitectura y urbanismo, 1987. pág. 29

Redacción de la revista: "L'europa e gli architetti" *L'architetto*, núms. 39-40, agosto-septiembre 1988. págs. 2-4

J.M.Z.: "La arquitectura en los nuevos centros penitenciarios" *Cuadernos de Seguridad*, núm. 11, febrero 1989. págs. 14-17 [not: art. dentro del art. De Maestre Zango, Josefina: "Tensión tras las rejas"]

Redacción de la revista: "Creación del Consejo Europeo de Arquitectos" *Arte y Cemento*, núm. 7, 10 marzo 1989 [cit: RH. pág. 31]

Redacción de la revista: "Los arquitectos quieren la especialización de los constructores" *Arte y Cemento*, núm. 10, 10 abril 1989 [cit: RH. pág. 35]

Redacción de la revista: "Los arquitectos europeos debaten nuevos reglamentos" *Arte y Cemento*, núm. 28, 10 Octubre 1989 [cit: RH. pág. 36]

Redacción de la revista: "Una semana vivida a pleno con el aquí y ahora de la arquitectura" *Buenos Aires, bienal '89 arquitectura*, núm. 4, noviembre 1989 [cit: RH. pág. 3]

Ruiz Cabrero, Gabriel: *Espagne Architecture 1965-1988*. Electa Moniteur, Milán 1989 [cit: RH. pág. 47]

Flores, Carlos: *Arquitectura española contemporánea. tomo. I*. Aguilar, Madrid 1989 [cit: RH. pág. 258]

Daroca, Francisco: "Sobre la obra de Rafael de la-Hoz Arderius, arquitecto" en la-Hoz, Rafael de; Paña Amaro, Antonio (col); Díaz López, José (col); Daroca Bruño, Francisco (col): *Rafael de la-Hoz: Arquitecto. Catálogo de obras y proyectos*. Demarcación en Córdoba del Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Córdoba 1990. págs. 9-13

Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: "Rafael de La-Hoz Arderius 1924-1950-..." en Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Junta de Andalucía, Dirección de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla 1990. págs. 336-339

Daroca, Francisco: "Las Salesas de Córdoba. El minimalismo de la tradición" *Periferia*, núm. 12, 2º semestre 1993. págs. 35-40

Daroca, Francisco: "¿La arquitectura que Córdoba desea?. Crónica de un decenio 1982-1992" *Geometría*, núm. 16, 1993, pág. 16-27

Morales Cañadas, Emilia: "Studio 52: un ejemplo de modernidad arquitectónica en Córdoba" *Laboratorio de Arte*, núm. 7, 1994. págs. 217-223

Prados de la Plaza, Francisco: "Arte del Siglo XX. Rafael de la-Hoz" *Goya*, núms. 247-248, julio-octubre 1995. págs. 120-124

Daniel Fullaondo, Juan; Teresa Muñoz, María: *Historia de la arquitectura contemporánea española. tomo II. Los grandes olvidados*. Munillaloría, septiembre 1995. [cit: RH. Pág. 72] Redacción de la revista: "Premios. Premio Antonio Camuñas" *AV Monografías*, núm. 57-58, enero-abril 1996. pág. 218

Daniel Fullaondo, Juan; Teresa Muñoz, María: *Historia de la arquitectura contemporánea española. tomo III. Y orfeo descende*. Molly editorial, septiembre 1997 [cit: RH. págs. 26, 28, 160, 305, 355, 356]

Urrutia, Angel: *Arquitectura española siglo XX. Cátedra*, 1997 [cit: RH. págs. 30, 262, 442, 446, 469, 483, 484, 485, 664, 665]

Solá-Morales; Capitel; Buchanan; et al: *birkhäuser architectural guide. Spain 1920- 1999*. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998 [cit: RH. pág. 55] [not: Publ. en español: *Guía de arquitectura. España 1920-2000*. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998]

Solá-Morales; Capitel; Buchanan; y otros: *Guía de arquitectura. España 1920-2000*. Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones, S.A. Sevilla 1998 [cit: RH. pág. 55]

Redacción de la revista: "Una cárcel sin rejas" *Estilo Clásico*, núm. 2, 2000. págs. 22-23

Fernández-Galiano, Luis: "Un país palimpsesto" *Arquitectos*, núm. 156, 00/4. págs. 38-41

La-Hoz Castany, Rafael de: "Medalla de Oro de la Arquitectura" *Arquitectos*, núm. 156, 00/4. pág. 42 [not: trscr. del discurso con motivo de la entrega de la Medalla de Oro de la Arquitectura año 2000]

Artículos de Rafael de La-Hoz

(en libros y revistas)

"Plan de industrialización de construcción de viviendas" *Arquitectura*, núm. 18, junio 1960

"La vivienda social" *Arquitectura*, núm. 39, marzo 1962. págs. 2-15

"Plan de industrialización de construcción de viviendas" *Arquitectura*, núm. 18, junio 1969. págs. 2-20

"La Proporción Cordobesa" edita: la Diputación Provincial de Córdoba [not: conferencia correspondiente a la primera ponencia de la quinta asamblea de instituciones de cultura de las diputaciones provinciales, en septiembre de 1973, en Córdoba]

"La industrialización- factor clave dinámico en el desarrollo socio-económico de España" *el Instalador*, núm. 34, octubre 1978 [not: separata del artículo publicado en la monografía del *Ambiente Físico en el Habitat*; ponencia desarrollada en la Conferencia Internacional de Arquitectura en mayo de 1978, en Zakopane, Polonia]

"Arquitectura y desarrollo tecnológico" *el Instalador*, núm. 128, diciembre 1978 [not: ponencia desarrollada en el XIII Congreso Mundial de la U.I.A., en octubre de 1978, en México]

"Presentación y aliento" *Punto y Plano*, núm. 2, 1987. pág. 3

"La creatividad informatizada: sueños y pesadillas" *Ya*, 25 noviembre 1987 [not: art. publicado bajo el nombre Creatica: Sueños y pesadillas, editado por La Real Academia de Doctores, 1987. págs. 65-73]

"Medallas de oro de la Arquitectura" *Arquitectos*, núm. 108, 1989. págs. 40-43 [not: trasc. Del discurso con motivo de la entrega de Medallas de Oro de la Arquitectura]

"Varia Espacial" edita: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 20 enero 1991

"La casa Andaluza. Otro idioma común" *Iberoamérica*, 1991. págs. 450-454 [not: núm. Extraordinario- Adalucía y su proyección universal]

"Monasterio Turris Eburnea" *Periferia*, núm. 12, julio-diciembre, 2º semestre 1993. págs. 34-51

"Hacia una nueva generación de vivienda" *Jornadas Internacionales de la Vivienda*. Edita: la Empresa Municipal de la Vivienda (EMV); Ayuntamiento de Madrid; Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), marzo 1995. págs. 111-125

"El Prado. Sinfonía incompleta" *Arquitectura*, núm. 308, 1996. págs. 64-66

"Amó la medida con desmesura" *ABC*, 16 febrero 1996. pág. 70 [not: art. Sobre Alejandro de la Sota]

"El arquitecto hoy" *Arquitectura mexicana*, núm. 4, otoño 1996. págs. 3-9 [not: ed. org. en *Arquitectura panamericana*, núm. 2, diciembre 1993. págs. 60-67]

"Normas Tecnológicas de la Edificación-NTE" VV.AA, Ministerio de Obras Públicas (MOPU)

Artículos sobre Rafael de La-Hoz

(en periódicos desde 1980)

E.C.H.A.: "Rafael La Hoz Arderius, en Sevilla" *el Correo de Andalucía*, 30 octubre 1983. pág. 8

Redacción (Zaragoza): "La cúpula de la arquitectura propone reformas" *Heraldo de Aragón*, 25 octubre 1986

Roncero, Octavio: sin título *Heraldo de Aragón*, 11 octubre 1987

Redacción (Madrid): "Entrega de los premios de la Fundación CEOE" *El País*, 26 noviembre 1987

Redacción (Madrid): "Arquitectos españoles, galardonados en Argentina" *Ya*, 28 noviembre 1987

Parrondo, Jaime R.: "Marinero en tierra" *El Independiente*, 6 mayo 1988

Andrada, Beatriz: "Ha ingresado en la Real Academia de Bellas Artes" *Diario 16*, 30 junio 1989. pág. 2 (cultura)

Ortega, Pilar: "Los arquitectos europeos debaten nuevos reglamentos" *Ya*, 29 junio 1989

Trenas, Miguel Angel: "De la Hoz deja la presidencia del Consejo Europeo de Arquitectos" *La Vanguardia*, julio 1989

Pérez Arroyo, Salvador: "Fallece Rafael de La-Hoz, uno de los grandes arquitectos españoles del siglo" *ABC Madrid*, 14 junio 2000

Niza, Juan M.: "De la Hoz vive en los rincones de Córdoba" *Diario Córdoba*, 14 junio 2000. págs. 2-3

Daroca Bruño, Francisco: "La belleza de lo genuino" *Diario de Sevilla*, 14 junio 2000

García-Herrera, Adela: "Muere Rafael de La-Hoz, un gran renovador de la arquitectura española" *El País*, 14 junio 2000. pág. 54 (cultura)

Redacción de *La razón*: "Fallece el arquitecto Rafael de La-Hoz tras permanecer un año en estado de coma irreversible" *La razón*, 14 junio 2000 (cultura)

Oriol e Ybarra, Miguel de: "Rafael de la Hoz Arderius" *Tribuna*, 14 junio 2000. pág. 78 (tribuna)

Burgos, Antonio: "La Hoz era cordobés" *El Mundo (edición Andalucía)*, 15 junio 2000 (el recuadro)

Domínguez Uceta, Enrique: "Un modernizador de la arquitectura" *El Mundo (edición Madrid)*, 15 junio 2000

Redacción de la revista: "Murió Rafael de La-Hoz" *El Punto de las artes*, 16 al 22 de junio 2000

Domínguez Uceta, Enrique: "Traslúcida y luminosa levitación" *El Mundo*, 17 junio 2000

Corona, Eduardo: "Recuerdos con De la Hoz" *Diario Córdoba*, 19 junio 2000. pág. 20

García-Gutiérrez Mosteiro, Javier: "Rafael de La Hoz Arderius. In memoriam" *COAM, Boletín informativo*, 27 junio 2000

Mosquera Adell, Eduardo; Pérez Cano, María Teresa: "Rafael de la-Hoz. Voluntad Modernizadora" *Culturas*, 6 julio 2000. págs. 20-21

Burgos, Antonio: "La muerte como agravio comparativo" *El Mundo*, 19 julio 2000

Revistas

Actualidad Económica
 Agromán Edificación
 Architectural Design
 Ambientes
 Arquitectura
 Arte y Cemento
 AV Monografías
 Arquitectos
 Bouwkundig weekblad architectura
 BIA
 Cercha
 Cuadernos de Arquitectura
 Cuadernos de Seguridad
 Construcción
 Costes + Datos
 Culturas
 Dintel
 Documentos de Arquitectura
 Domus
 Equipamientos Culturales
 Geometría
 Goya
 Hogar y Arquitectura
 Iberoamericana
 Informes de la Construcción
 K.B.
 Laboratorio de arte
 L'arca
 L'architetto
 L'Architecture d'Aujourd'hui
 MOPU. Revista del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo
 NA. Nueva Arquitectura
 Oficinas
 Omeya
 On Diseño
 Periferia
 Punto y Plano
 RNA. Revista Nacional de Arquitectura
 Summa
 Tectónica
 Team Spirit
 The Structurist
 Trazos de Arquitectura
 UIA International Architect

Periódicos

ABC
 Diario Córdoba
 Diario 16
 El Correo de Andalucía
 El Día
 El Diario de Sevilla
 El Independiente
 El Mundo
 El País
 El Punto de las Artes
 Heraldo de Aragón
 Ya
 La razón
 La Rioja
 Tiempo Argentino
 Tribuna

Selección de textos

Carlos Quintans

Edificio Castelar de Madrid

Publicado en *Técnica*, 10

Hay muchos edificios que te dejan una huella especial y casi todos ellos están avalados por la crítica arquitectónica y poseen una amplia bibliografía. Son escasos los que apenas han tenido transcendencia como la torre Castelar de Rafael de La-Hoz. Si buscamos referencias tan solo encontraremos dos: un número de la revista *Trazos* y el libro de Araujo y Seco: *Construir en España con acero*. Conviene recordar que este es un edificio cuyo encargo se remonta a 1972 y que en aquellos años España todavía no contaba demasiado en el panorama arquitectónico mundial y que aquí se lidiaban otras batallas.

Pero parece que la voluntad de crear un edificio que pasase desapercibido en su emplazamiento también haya conseguido su desaparición de los circuitos arquitectónicos. Por eso, cuando tienes la oportunidad de escribir sobre esta obra, la abordas con una ilusión que supera la que podrían provocar otros edificios que han sido tratados con mayor justicia.

La primera ocasión en la que tuve conocimiento de la torre Castelar de Rafael de La-Hoz fue en 1986, a través de un video de divulgación de Cristalería Española. Reportaje en el que se trataba de explicar la capacidad innovadora de la empresa a través de un magnífico edificio. Al ver el video podíamos olvidar por un momento la penuria tecnológica en la que parecía que navegábamos en el país, y podíamos pensar que a las empresas vinculadas a la construcción les interesaba la arquitectura. Estos sentimientos desaparecían al abandonar la sala y al encontrarte con la triste realidad. Sin embargo lo que sí quedaba era una forma de explicar la arquitectura que no solo contaba la idea del edificio sino que también llegaba a la explicación total de su construcción.

Al volver a encontrar ese video uno percibe la cantidad de tiempo que han pasado entre aquellas imágenes y el momento que vivimos; pero sin embargo, el edificio parece haberse acabado hace unos días, no sólo resiste el primer reportaje fotográfico sino que permanece con la misma vitalidad inicial.

Sorprende no sólo por su actualidad formal sino también por la técnica. Un sector tan dinámico como el del vidrio no ha realizado importantes innovaciones tecnológicas que pudiesen desfasar el Castelar y las que se han producido son situaciones excepcionales. En cuanto a su actualidad formal podríamos hablar de un grado de abstracción alcanzado difícil de superar y, en lo referido a su herencia la nula continuidad que este edificio ha provocado tanto en la arquitectura española como, más singularmente en la trayectoria de su propio autor.

Remontándonos al inicio del proyecto hay que decir que es un encargo del Banco Coca para realizar su Sede Central. La parcela designada es un sector de círculo con un desnivel de 18 metros y con una limitación urbanística que definía únicamente volúmenes. Con esta normativa el resto de los edificios de la Avenida habían llegado a soluciones exentas y singulares, con distintas formas y calidades. Ante esta vecindad parecía no corresponder la creación de un nuevo edificio que marcara una nueva singularidad. Se necesitaba un "gesto tranquilo" en medio de tanta diferencia.

Este "gesto" es una caja suspendida que se intenta inmortalizar a través de una sucesión de capas de vidrio. Las similitudes con piezas minimal anteriores y posteriores, aunque evidentes, no parecen buscadas sino encontradas. Pero la técnica necesaria para su realización pa-

rece alejarse de la sencillez con la que es abordada cualquier propuesta minimal.

Una caja de vidrio en la que penetra el aire, que cambia al mismo ritmo que la luz. Un edificio que guarda el aire para separarse del exterior. Al mismo tiempo un edificio que se olvida de la escala y de las referencias humanas. La relación con el hombre desaparece al eliminar la visión directa del interior: se pueden apreciar únicamente manchas o sombras a determinadas horas del día. Pero tampoco existen elementos de referencia conocidos (una ventana, una puerta...) y sin ellos ¿cómo medimos? Los vidrios pueden ser grandes o pequeños y a pesar de su cuidada relación en su modulación con las distintas plantas, esta coordinación no trasciende a la calle. ¿Es un edificio de 41 plantas o de 10? Para esta falta de escala es importante que la caja de vidrio no toque el cuerpo basamental, porque en él sí se dan "medidas de referencia".

La suspensión de la caja obliga a una solución estructural singular. El elemento del que cuelga ha de ser lo suficientemente robusto, pero también lo más neutro posible para no llamar la atención con respecto a la torre que parece flotar en el espacio.

Esa sensación se potencia con la envolvente de vidrio que la rodea y que sobresale respecto a su volumen flotando, tanto superior como inferiormente. Permite percibir el cielo a través del vidrio, desmaterializando aún más el vidrio.

La abstracción conseguida a través del "halo" de vidrio exterior, la ingravidez con la que aparece flotando el volumen y la confusa escala que percibimos al eliminar cualquier referencia humana, dan lugar a uno de los edificios más inquietantes y sugerentes de nuestro país.

Sobre la base una torre

La solución que Rafael de La-Hoz propuso enterraba un 40% del volumen del edificio sin alterar la topografía circundante y situaba el resto en la torre.

No se construyó la totalidad del volumen que la normativa permitía ni se ocupó toda la parcela para no densificar en demasía el espacio sino, al contrario, esponjarlo en la medida de lo posible.

El gran volumen enterrado se esconde gracias a la diferencia de cotas dentro de la parcela y se oculta tras un gran plano inclinado que formaliza el acceso y una zona verde hasta la planta baja. Este plano inclinado aleja, al mismo tiempo, el edificio de la calle para aumentar la distancia de visión.

Sobre el plano de acceso, un volumen de dos plantas que forma el cuerpo basamental del edificio en el que se alojan las oficinas más accesibles. Esta base está cerrada por un muro que se perfora únicamente en la entrada y por un paño de vidrio que se va doblando desde el acceso por la cota más alta hacia los dos alzados sucesivos. El cuerpo bajo está realizado con muros de hormigón revestidos de travertino al igual que los pavimentos para conseguir un resultado homogéneo.

Para conseguir la solidez del cuerpo bajo se recurre a la iluminación cenital y a crear espacios a doble y triple altura, que no solo son desahogos visuales sino buscados impactos en el momento de la entrada al edificio. La disposición de los lucernarios sobre un costillaje de vigas permite el juego de luces y sombras que introduce variaciones lumínicas en el espacio interior.

En cuanto a la torre, sus plantas de presentan una superficie diáfana, sin dividir, para ser ocupadas por oficinas. Situar las comunicaciones en el centro habría dejado una banda perimetral de pequeña dimensión. El escaso tamaño de cada una de las plantas obligaba por

tanto a situar el núcleo de comunicación fuera, consiguiendo de esta forma una superficie de 18x18 metros sin ningún tipo de obstáculos. Las oficinas quedan de esta forma colgadas fuera del núcleo que las sostiene. Para aligerar la torre se piensa en realizar su cerramiento bien con vidrio o con policarbonato, decidiéndose al final por el vidrio por su comportamiento ante las cargas permanentes y por su color.

La definición del cerramiento exterior vino dada por el aprovechamiento de la iluminación natural. La respuesta era clara al eliminar el policarbonato: vidrio de suelo a techo. Para evitar los problemas de calentamiento o enfriamiento que provoca el vidrio se recurrió a usar varias capas que permiten la circulación de aire entre ellas. Estrictamente el cerramiento es un vidrio con cámara de aire, pero para mejorar su comportamiento se le colocó un "halo" de vidrio que funciona como una chimenea. Para aguantar ese halo exterior no se podía colocar una estructura metálica, ya que la transparencia perseguida podría desaparecer. Esta es la razón por la que se usa vidrio para sostener el halo exterior, y de nuevo se recurrió al vidrio.

En este momento el nombre de vidrio estructural ha seguido otros derroteros distintos a los que presenta el costillaje de este edificio y es significativo la cantidad de elementos metálicos que en la actualidad acompañan esta definición.

La estructura

La solución estructural está a medio camino entre una estructura arborescente y una suspendida. La limpieza y claridad del concepto permiten resolver aspectos funcionales que de otra forma alterarían la limpieza volumétrica del conjunto. La disposición estructural plantea problemas tanto de torsión en el núcleo resistente como de flexión propia del elemento que cuelga.

En las distintas plantas las losas de forjado están empotradas en el núcleo y apoyadas en los tirantes. La estructura está realizada con vigas Boyd rematadas con una viga de borde. Las vigas Boyd se forman a partir de unos HEB 260. Para disminuir la luz de las vigas se han diseñado unas ménsulas de hormigón desde el núcleo del edificio.

Desde las ménsulas vuelan dos vigas Boyd hasta los tirantes, siguiendo la misma dirección de las ménsulas. Como estructura secundaria y terciaria se forma luego un entramado que tiene su apoyo en las ménsulas de hormigón y en las vigas Boyd por un lado y en los tirantes por el otro. Este entramado que tiene una separación, a ejes, de dos metros en las dos direcciones, está realizado con la misma viga de la estructura principal. Se han sobredimensionado las vigas para usar siempre el mismo perfil, únicamente su distinta unión nos indica su forma de trabajo.

La elección de este tipo de vigas no se debe solo a su posibilidad de aligeramiento sino también a la facilidad con la que permiten el paso, a través de sus huecos, de todas las instalaciones que un edificio de oficinas requiere.

Sobre el entramado de vigas Boyd una losa de hormigón, de 80 mm, unida a las vigas por conectores.

La estructura superior, de la que arrancan los tirantes, está formada por vigas de hormigón con forma de T invertida que se cruzan en las dos direcciones; sobre estas vigas una losa de hormigón en su parte superior y otra en la inferior.

Proceso de construcción de la estructura

Se ha realizado la ejecución de las distintas plantas de forma ascendente. Cada planta se apoyaba sobre pilares provisionales colocados en el perímetro. Una vez alcanzada la última planta se ejecutó la estructura superior de cabeza en hormigón, realizándola con vigas de sección en "T" invertida. Fraguado el hormigón se procedió a su descimbrado; a partir de ese momento esta estructura superior comenzó a trabajar en ménsula desde el núcleo de comunicaciones.

Desde la estructura de cabeza se colgaron los tirantes metálicos y se fueron uniendo a ellos las distintas plantas de forma contraria al proceso de construcción (de arriba a abajo). En el momento de la unión se le daba la contraflecha necesaria que se había calculado previamente.

De forma simultánea a la unión de los tirantes metálicos con las plantas se procedía a retirar los pilares provisionales que habían permitido la construcción ascendente. Una vez ejecutado todo el proceso se fue lastrando el perímetro de todas las plantas con la carga equivalente al peso del cerramiento. El lastre se retiraba al mismo tiempo que se procedía a la colocación del cerramiento de vidrio. Con esta sencilla precaución se impedía la aparición de las deformaciones por el peso del cerramiento de vidrio, costillaje y "halo".

Los tirantes

Se han colocado más tirantes de los necesarios y también se han sobredimensionado para que ante el fallo de alguno de ellos los contiguos pudiesen recibir su carga sin problema alguno. Al mismo tiempo que se evitan los fallos se consigue una mayor rigidez. Con esta solución se aprovechan los tirantes para servir de soporte a los vidrios y se coordinan dimensiones de vidrio y posición de los tirantes.

Los tirantes están realizados con chapa de 20 mm de espesor y forman una sección en forma de H con la unión desplazada respecto de su centro. En el amarre con la última planta la sección del tirante aumenta y pasa a ser en forma de "U". Para resolver la unión con la viga de hormigón, de la que cuelgan, se insertan antes de hormigonar varios perfiles HEB-140 con pasadores de acero para aumentar su empotramiento. Fraguado el hormigón se realiza la unión de los HEB a los tirantes por soldadura. Los tirantes se unen a la viga de borde de los distintos forjados mediante una doble pletina de 15 mm de espesor soldadas a la viga y con un taladro de diámetro 20mm por el que se coloca un pasador que abraza las dos pletinas y el tirante. Esta forma de unión permite unos relativos movimientos.

El fuste

Al núcleo central se le ha dado una gran robustez, tanto en sección recta como en inercia respecto del eje sobre el que se produce la asimetría de carga. Para corregir la flecha no solo se unen los tirantes a las plantas con una contraflecha sino que además se postensa el núcleo desde la pared opuesta al voladizo. Con el postensado se levantan los 8 centímetros que descienden las plantas durante el proceso de ejecución. Para tensar el núcleo se han dispuesto 18 vainas separadas 28,8 cm, a ejes. La disposición de las vainas así como la de la armadura del muro se ha realizado con especial cuidado por la escasa separación entre ambas y por supuesto por la dificultad del hormigonado del muro.

El núcleo sobresale una altura con respecto a la última planta en la que están las vigas en forma de T invertida. Realmente la estructura de la que cuelga las distintas plantas de la torre tiene un canto de dos plantas. Esta

disposición estructural permite alojar los ascensores en una de las plantas y algunas instalaciones en las otras. La limpieza y la claridad de la concepción estructural permite resolver aspectos funcionales que de otra forma alterarían la limpieza volumétrica del conjunto.

Cerramiento de vidrio

El cerramiento de vidrio está formado por un acristalamiento con cámara de aire. Su composición es de doble vidrio laminar unido con butiral en la cara exterior y vidrio templado en la interior. En concreto el vidrio exterior está formado por una luna Pink-rosa de 12 mm. recocida y la interior una reflectante Antelio de 6 mm. La cara interior es un vidrio incoloro de 10 mm. templado y la cámara es de 12 mm. El espesor de la cámara evita el riesgo de contacto entre la hoja interior y la exterior por presión de viento. El riesgo de unión entre dos vidrios de un acristalamiento con cámara se produce cuando la superficie del acristalamiento es grande (en este caso los acristalamientos son de 2 metros de anchura por 3,2 de altura).

El acristalamiento se apoya en el borde del forjado y se ha cuidado su movilidad en el borde superior para garantizar su trabajo sin tensión.

El vidrio se coloca por afuera, para de esta forma conseguir un proceso de ejecución más fácil y además poder forrar también los cantos de los forjados con vidrio.

Hoja exterior de vidrio

La hoja exterior, la que constituye la faja que rodea al edificio, está formada por una luna incolora de 12 mm. de espesor tratada al ácido. Esta hoja se constituye en bandas horizontales de 74 cm. de altura y 6 metros de longitud. Los vidrios están separados horizontalmente 6,25 cm.

Las costillas de vidrio, de las que cuelga el "halo" exterior, están formadas por dos lunas templadas incoloras de 12 mm. unidas por una capa de butiral. Cada una de las piezas está enmarcada en una perfilera de acero inoxidable que actúa como elemento de seguridad en caso de rotura del vidrio. Este marco permite la unión de los montantes de vidrio a los tirantes transmitiendo la carga vertical al bulón que une los referidos tirantes a las chapas de anclaje de los forjados.

Los vidrios exteriores se apoyan en su borde inferior cada 2 m. sobre el extremo de la costilla. Para evitar el vuelco se fijan contra la costilla por medio de un fleje, con un tornillo que pasa libremente por un orificio realizado en el vidrio. Tanto los apoyos del vidrio contra la costilla como contra el fleje disponen de intercalarlos con la dureza adecuada a la posición del trabajo.

"Esta clara separación de las funciones de apoyo ha permitido diseñar un sistema sencillo y práctico de replanteo y montaje y lo ha facilitado enormemente. En efecto, el problema general de replanteo de la fachada consistía en que unas piezas de vidrio de fabricación industrializada, rigurosamente iguales dentro de tolerancias muy reducidas, tenían que reproducir en el plano de cerramiento exterior un prisma recto, aunque el punto de agarre sobre la estructura fuera lógicamente imperfecto, no solo por las tolerancias de construcción de la estructura sino fundamentalmente por que la estructura suspendida asimétrica produce deformaciones tanto de horizontalidad como de aplomado".

Los problemas que por falta de alineación entre los puntos de apoyo de del acristalamiento (costillas) se producen pueden ser notable por la longitud de los vidrios del "halo" exterior. Los vidrios tienen seis metros y tres apoyos cada uno de ellos. Si cada vidrio tiene dimensiones importantes el vuelo de la esquina posee una solución

notable para ser soportado por vidrio: un vuelo de dos metros en cada dirección.

No solo es importante la resolución de las cargas verticales y de viento que tiene que soportar el acristalamiento sino que además tiene que solucionar los problemas que derivan de los esfuerzos térmicos.

La unión de los vidrios de esquina se realiza con pletina de acero inoxidable (en ambos vidrios) unidos por un pasador que permiten movimientos diferenciales en ambos vidrios que acometen en esquina. Estos movimientos se producen de forma alterna a lo largo del día al variar la exposición al Sol de la fachada.

La modulación del vidrio es un acuerdo entre las dimensiones de la planta y las posibilidades de fabricación. La capa exterior no se olvida de la referencia interior aunque los costillajes permitirían tal falta de coordinación.

El halo de vidrio sobresale con respecto a la al volumen de la torre tanto superior como inferiormente. Esta disposición permite ver claramente su forma de construirse y además percibir el cielo a través del vidrio para inmaterializarla aún más.

El proyecto contempla un estudio detallado de perforaciones en los vidrios que lo necesitaban, reduciendo al mínimo las piezas especiales para aumentar su repetición y conseguir por supuesto su abaratamiento.

Para poder comprobar la eficacia del vidrio y su comportamiento estructural se realizó una muestra a tamaño real del cerramiento de vidrio con su costillaje para poder predecir su comportamiento, la zona escogida fue la esquina ya que en ella se concentraban los mayores vuelos y las mayores diferencias de comportamiento.

El proyecto y la construcción han sido un largo y laborioso trabajo que ha sumado 3 años de investigación que se ha realizado conjuntamente con Cristalería Española, Agroman, Otep Internacional, Citav y Mose y Villae s.a.

Rafael Daroca-Bruño

La obra industrial de Rafael de La-Hoz en Córdoba: la fábrica de cervezas El Águila

Actas del Congreso del Docomomo Ibérico celebrado en Sevilla en noviembre de 1998

El fuerte carácter agrícola de Córdoba ha impregnado la mayoría de sus ademanos, y la arquitectura industrial no habría de ser una excepción. La incorporación del sector secundario al panorama productivo es escasa y, cuando se produce, lo hace generalmente vinculándose a las labores campesinas. Desde su origen, las construcciones dedicadas a las labores de producción provienen de la transformación y adaptación de los tipos de edificios agrícolas tradicionales. Sin embargo, también es posible encontrar contadas y magníficas excepciones de una arquitectura intencionada, las cuáles, requeridas por la función, presentan un lenguaje original incardinado en la racionalidad práctica y tocado por la impronta personal del autor que los realiza.

En el ámbito provincial, no hay que olvidar una de las obras industriales pioneras: el famoso salto de El Carpio que Casto Fernández-Shaw ejecutó en colaboración con el ingeniero Carlos Mendoza sobre el río Guadalquivir para la obtención de energía eléctrica. Al cruzar esta presa puente, se atraviesa un gran arco de herradura que ejerce de umbral o puerta simbólica de entrada a la sierra cordobesa. La magnífica pieza regionalista obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición internacional de Artes Decorativas de París de 1925.

Cinco años más tarde, el mismo arquitecto realizó en la ciudad de Córdoba un grupo edificatorio de central eléctrica, subestación y viviendas de empleados que hoy está destinado a desaparecer. Tanto esta obra como la de El Carpio partían de un entronque conceptual racionalista y se terminaban con elementos vernáculos de corte historicista.

Aunque van surgiendo algunos buenos ejemplos de arquitecturas de equipamiento con connotaciones industriales (como el abastecimiento de aguas a la ciudad), hasta finales de la década de los cincuenta no aparecieron en el panorama cordobés muestras decididas de arquitectura industrial. Una de las más señaladas sería la Central Lechera Colecor, del arquitecto Rafael García Hernández, cuya cubierta ondulada de doble rosca de ladrillo recuerda en cierto modo las atrevidas superficies alabeadas de Eladio Dieste.

Pero el arquitecto cordobés del siglo XX por excelencia habría de ser Rafael de La-Hoz Arderius. Si sus obras de edificación en general supusieron la introducción decidida del Movimiento Moderno en Córdoba, sus proyectos referidos a la producción industrial constituyeron un ariete casi insólito y solitario dentro de esa corriente, precisamente la que tenía mejor predisposición para los lenguajes adecuados a esos usos.

Tintorería Lindsay

Las tintorerías constituyen una actividad que, además de su carácter comercial, participa en buena medida de los métodos productivos propios de la industria. La-Hoz demostró tener una clara visión acerca de las relaciones de esas dos funciones. En 1954 construyó la tintorería Lindsay en la calle comercial Cruz Conde de Córdoba. Mostrar sensaciones de limpieza conlleva una abstracción conceptual y formal de marcado carácter minimalista, una cualidad secularmente cordobesa –incluso en los momentos del dominio barroco– cuyo me-

jor referente podría ser la plaza de Capuchinos, conocida como del Cristo de los Faroles y bien estudiada por La-Hoz. Para la mencionada tintorería, hoy desaparecida, el arquitecto proyectó como sala de atención al público un rectángulo que tenía un lado totalmente acristalado dando a la calle, con lo que la tienda y el escaparate eran coincidentes; al fondo se encontraba el mostrador. La escasez de tamaño quedaba hábilmente burlada con la incidencia en los sentidos de la profundidad, que se remarcaba con el revestimiento de listones horizontales de madera en las paredes, la división en tres bandas del dibujo del suelo y la sensación de perspectiva que provocaban las manillas simétricas de las puertas. La duplicidad del rótulo luminoso –por reflejo en la cristalería sobre el fondo ateizado del techo aparentemente desaparecido– reincidenta en el reforzamiento axial, solamente contrastado por una vitrina embutida en un lateral y un par de sillas sutilmente colocadas.

Nave Ford

En 1961, La-Hoz tuvo ocasión de realizar una nave para la venta y reparación de vehículos en la esquina de las avenidas de Carlos III y de Libia, situadas en la entrada de la ciudad desde Madrid. La Nave Ford, realizada con la colaboración de Gerardo Olivares, supuso la primera aparición en Córdoba de un ejemplo de esa arquitectura derivada de los presupuestos de Mies van der Rohe o de la Bauhaus. Las alineaciones preexistentes invitaban al insólito uso del pentágono como forma de planta, con la inclusión de un patio homotético. La periferia metálica, interpretada simultáneamente como estructura y carpintería, dota de ingravidez al edificio. La anteposición, en cada lateral, de un paño triangular de chapa plegada con un vértice en el suelo y los otros dos en la cubierta aparenta un sutil equilibrio, lo que otorga un gradiente de dinamismo al volar en las esquinas y disminuir la altura en el centro de los vanos. Hoy día, la Nave Ford está dedicada a almacén y venta de colchones, y el deterioro de su conservación y la tergiversación de sus formas y su carácter secuestran de la memoria ciudadana el auténtico valor de esta singular implantación de la arquitectura industrial, tan coherente con su momento histórico.

Atarazanas de Obras Públicas

Se trata de un singular y exquisito edificio de carácter industrial, en este caso almacén, que pasa inadvertido para la visión general del ciudadano al encontrarse situado en el corazón del polígono industrial de La Torrecilla. Dedicado actualmente a nave-almacén o atarazana del parque de maquinaria para la conservación de carreteras, y parcialmente utilizado como archivo, esta compartido por el Ministerio de Fomento y la Delegación Provincial de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía. Situado en una parcela que da a dos calles paralelas, el edificio muestra dos alzados similares, característicos de una construcción propia de los comienzos de la década de los sesenta. La planta rectangular tiene una cubierta de chapa plegada sostenida por cerchas en forma de triángulo escaleno cuyo único apoyo es su vértice inferior, una geometría que se muestra en las fachadas como un frontis que aparenta descansar sobre un basamento de fábrica de ladrillo blanco. Este es en realidad el cerramiento, complementado con un delicado muro cortina de periferia metálica y vidrio impreso que refuerza las sensaciones de dinamismo e ingravidez. Esta materialidad, resuelta resuelta con elementos puros y de color neutro, termina de dotar de equilibrada elegancia a este genuino representante del Movimiento Moderno.

Diario Córdoba

En 1970, Rafael de La-Hoz construyó en el polígono industrial de La Torrecilla, con la colaboración de Gerardo Olivares y José Chastang, la sede de la redacción y la imprenta del diario Córdoba, que compartía edificio con una emisora de radio. Aunque la producción diaria de periódicos tiene una dosis importante de manufactura industrial, en este edificio de prensa es notorio cierto giro estilístico con respecto a las décadas anteriores, ya que en él se insinúan las corrientes brutalistas y tardo-modernas que internacionalmente se estaban fraguando como válvulas de escape o como reciclaje frente al agotamiento de las formulas organicistas y funcionales. Aun así, es posible notar un sentido controlado en la expresividad volumétrica de este contenedor productivo, que busca, con su piel de ladrillo visto, un equilibrio compositivo a la vez dinámico y sereno.

Fábrica de cervezas El Águila

Ocho años antes, Rafael de La-Hoz había logrado levantar una obra netamente industrial que marco un hito tanto en su propia como en la arquitectura de este tipo en la ciudad de Córdoba. La fábrica de cervezas El Águila, en la salida de la carretera nacional IV hacia Madrid, está emblemáticamente situada como un bastión de entrada al polígono de Las Quemadas, en el altozano de una pequeña colina que le otorga una posición dominante sobre la carretera. Este ejercicio de arquitectura, construido en 1962 con la colaboración de Gerardo Olivares, constituye un referente ejemplar del Estilo Internacional, ya que sigue sus principios de implantación y volumetría. Unos paralelepípedos de proporciones horizontales se maclan con otros de orientación vertical, y unos volúmenes de sensación vítrea contrastan con macizos de hormigón.

La entrada a la parcela ajardinada consiste en una portada con puesto de control que ya por sí sola constituye una pieza dotada de los más genuinos componentes de la modernidad. Una cabina acristalada en todo su contorno queda separada del suelo, contribuyendo así a la transparencia, porque está ahorquillada entre dos perfiles metálicos IPE en forma de estípite, que sustentan una marquesina con forma de T y enormes vuelos a ambos lados para proteger la entrada y la salida. La hábil solución de ir haciendo decrecer tanto su ancho como su canto es tan funcional como el describir literalmente las leyes de los esfuerzos estructurales. La chapa zigzagante de la cubierta confiere significado al alma de las vigas decrecientes del voladizo. Tras la portada –además de los caminos que trepan por sus curvas de nivel por la colina– se vislumbra un túnel que la atraviesa, destinado al suministro de las mercancías; sobre el altar, la fábrica ofrece un escorzo que realza sus proporciones.

Esta implantación de trazados racionales y funcionales está rodeada por un cuidado jardín, en el que el conocimiento que La-Hoz tenía de la Mezquita cordobesa fue sabiamente utilizado en una reinterpretación del sentido abstracto y algebraico de las construcciones religiosas islámicas. En estas un muro (quibla) constituye la directriz que rige la organización y en la que se apoya la yuxtaposición de sucesivas naves o crujeas que van creciendo hacia el espacio exterior o patio (sahn). Precisamente ésta sencillez de comportamiento, está huida de simbologías y significados, y la confianza en que la belleza resultante es consecuencia directa de dar cobertura a la función, son algunas de las ideas que comparten el Movimiento Moderno y la cultura del mundo islámico.

En el caso de ésta fábrica de cervezas, la reinterpretación de las formulas descritas comienza por considerar como sahn todo el jardín o espacio exterior, y como quibla un largo muro este-oeste que va marcando la direccionalidad de los distintos espacios o naves que a él se adosan, organizados en diafanidad o según mallas de columnas que se traducen en crujías sucesivas con capacidad de crecer o yuxtaponerse indefinidamente hacia el espacio exterior si la función así lo exigiese.

Esas naves, cuyas cubiertas planas o en diente de sierra carecen de protagonismo, adquieren con todo ello proporciones de sesgo horizontal, pues el dominio de la expresividad corresponde a los muros cortina de los cerramientos, cuya composición rítmica y abstracta puede quedar contrapunteada por algún elemento de celosía requerido por la actividad interior. La necesaria altura de los silos de grano se aprovecha sabiamente para elegir su ubicación en una posición adelantada; y al resolverlos en hormigón ciego, aparece el símil del alminar de una mezquita.

Todas las obras industriales mencionadas carecen de figura alguna de protección y su papel estrictamente funcional queda aún alejado de otros posibles valores ligados a la memoria de los pueblos, de la cultura y de la conservación del patrimonio. Los cambios que producen en ellas los reclamos de marca en cada cambio de titularidad supone un aviso breve y anticipado de las posibilidades de futuro de estos edificios.

Rafael Daroca-Bruño

Campanada de salida

Texto inédito que aparecerá en el monográfico dedicado a De la-Hoz de la revista DA del Colegio de Almería

La Cámara de Comercio de Córdoba, realizada por unos jovencísimos La-Hoz y García de Paredes, significó la puesta al día de Córdoba con la Arquitectura, así como el inicio fulgurante de sendas carreras profesionales fértiles en el ejercicio de la modernidad.

Recién terminada la carrera surge para Rafael de La-Hoz una oportunidad dorada que en principio no iba a él destinada. La Cámara de Comercio cordobesa estaba instalada en un edificio historicista que ocupaba una esquina del último tramo del Paseo del Gran Capitán. Pero los dirigentes de esa asociación entendieron que el organismo debía de ofrecer una imagen acorde con los nuevos tiempos y coherente con su funcionalidad. Decidieron acercarse al corazón de la ciudad intramuros con la compra de la casa nº 1 de la calle Pérez de Castro, lugar del casco histórico muy próximo al renovado centro comercial y urbano del momento.

En los primeros meses de 1950 se paga la plusvalía de un edificio ocupado por unos vecinos que necesitarán del pronunciamiento judicial para el desahucio¹, tiempo jugado a favor del incipiente arquitecto. Porque en realidad, el primer encargo fue para Enrique García Sanz, autor que había demostrado buenas habilidades para el ejercicio de lo racionalista. Pero en junio del mismo año, este arquitecto comunica su renuncia, ya que por sus muchos trabajos no podía ocuparse de dicho asunto. La sesión de la Cámara del 30 de junio de 1950 acuerda designar al nuevo arquitecto D. Rafael de La-Hoz Arderius². Éste llamó enseguida a su amigo y compañero José María García de Paredes para que colaborara en la tarea.

El proyecto se asumió por la entidad encargante, pero el proceso de ejecución de la obra sufrió una serie de vicisitudes lógicas para aquel entonces como, por ejemplo, la falta de suministro de hierro que sufrió el país en 1951³ o las dificultades que suponían para los albañiles los nuevos materiales y la nueva forma de ponerlos. Como consecuencia, la obra se alargó algo más de lo previsto, provocando el encarecimiento de la ejecución de modo que la Cámara optó por renunciar a otros gastos como sus tradicionales aportaciones a entidades benéficas o eventos sociales⁴. Algo describen los propios autores en la primera ocasión de publicar gráficamente esta obra.

En 1955, la Revista Nacional de Arquitectura⁵ dedica algunas páginas de planos y fotos a esta "ópera prima". La-Hoz y García de Paredes los acompañan del siguiente texto: *Junio de 1950. En un modesto solar de apenas 150m² y solo 8. 50m. de fachada se nos planteó nuestro primer problema de arquitectos recién estrenados. / Fué como el caminar en la oscuridad, a la que poco a poco y torpemente se va acostumbrando el ojo. La traducción plástica de las ideas y de las dimensiones era una gran interrogante que se abría ante nosotros. Aparecieron problemas insospechados en las aulas. Los obreros preguntaban muchísimo. Como consecuencia, se desequilibró bastante el presupuesto de nuestra biblioteca / Se hizo y se deshizo. Se cambió todo una y mil veces. Se dudó mucho y se discutió mucho más aún. Se nos fueron muchas horas bajo el sol y bajo la bombilla. Hubo errores. A veces pudieron rectificarse. / Fué una obra lenta, desesperadamente lenta Los propietarios, sin embargo, supieron tener paciencia... / La Cámara de Comercio representó, pues, para nosotros un punto de partida y una base de*

evolución, una realidad viva y palpitante de arquitectura y la experiencia gozosa de tocar por vez primera, hechas materia, las líneas frías y especulativas de los planos.

El punto de partida que comentan los autores no lo sería solo para ellos. Para Córdoba también supuso algo más que una simple obra de construcción. Por mirar algunos paralelismos exteriores, en el mismo número de la revista se publican también obras como la casa en El Viso, Madrid, de Alejandro de la Sota; la residencia de un médico, Madrid, de Ramón Vázquez Molezún; la Banca López-Quesada, Madrid, de Núñez Mera y Luis de la Peña; el Palacio Municipal de Deportes de Barcelona, de Soleras y García Barbón; etc. Era parte de la arquitectura de vanguardia en España. Pero el panorama en Córdoba era distinto. Los escasos profesionales que hacían la ciudad se regían, en líneas generales, por las composiciones academicistas que lograban, aún con buena factura, unos lenguajes de claros tonos historicistas. El edificio de la Cámara significaría un aldabonazo que cimbró a toda esa generación. El ejemplo cundió y, antes o después, de manera esporádica o definitiva, prácticamente todos se aplicaron a la nueva tendencia, lo que indica que aquel postulado de modernidad tuvo mayor eco positivo que detractores.

¿Era el ambiente propicio en Córdoba para que surgiera este edificio o cualquier otro similar? Además de arquitectónicamente ¿socialmente tuvo significado e incidió en otras expresiones o maneras? Seguramente sería otorgar demasiado protagonismo a un edificio de escaso tamaño y posicionado en lugar más próximo a las bambalinas que al centro de la escena urbana. Pero no cabe duda que su capacidad de irradiación consiguió prender otras mechas de la misma cuerda que evidentemente empezaban a estar dispuestas en diversas ramas del arte, la industria o la vida social y cultural. La modernidad llegaba como doctrina liberalizadora de rémoras seculares y la fé en el progreso, los inventos y la tecnocracia se convirtió en el ariete de una parte de la sociedad que soñaba con quitarse el pelo de la dehesa e incorporarse a los estándares de bienestar que preconizaban los tiempos modernos.

Tras algunos comentarios irónicos y junto al desprecio de algunos sectores cordobeses, la opinión sobre la Cámara de Comercio, seguramente ayudada por el eco proveniente de Madrid (hay que tener en cuenta que en 1956 los mismos autores reciben el Premio Nacional de Arquitectura por el madrileño Colegio Mayor Aquinas)⁶, consiguió asentarse en el mayor de los respetos y estimación. Garantía para la posterior obra de La-Hoz que, a pesar de la continua tolerancia para su obra, hubo momentos en que la incorporación del gresite y otras novedades materiales y formales a sus obras fue considerada entonces como un abandono de lo noble y un paso hacia lo cateto. Sin embargo, la rápida proliferación de tiendas, bancos, bares, cafeterías, etc., emanada de su lápiz y del de otros colegas que le secundaron, proporcionó a la ciudad los locales adecuados para el desarrollo de las actividades ciudadanas en ese nuevo estilo.

Porque si bien es cierto que la "progresía" del momento, incluida la tenue y camuflada izquierda, encontró un valor especular y un referente en lo que significaba de modernidad el nuevo edificio de la Cámara, también lo es que ciertos sectores de la clase política asentada en el poder encontraban en dicha obra el acicate suficiente para hacer valer que su ideología era propensa a los adelantos y a la voluntad de situar a España cercana a los niveles de adelanto tecnológico del mundo occidental.

Quizás ese paralelismo de criterios ayudó a colocar a Córdoba, durante ciertos años (quizás un par de décadas) a la cabeza de las capitales andaluzas desde el punto de vista de la consideración de urbe vitalmente incorporada a la avanzadilla de las artes y la moda. No en vano, y por citar solo algunos ejemplos, el Equipo 57 o el grupo Cántico surgieron en el solar cordobés, y en algún momento colaboraron o tuvieron relación con Rafael de La-Hoz y con su obra.

Pocas referencias documentadas de la época se encuentran sobre esta obra, excepción hecha de la comentada Revista Nacional de Arquitectura y de las actas de las sesiones de la Cámara. Pero en 1956 surge una revista local llamada *Vida y Comercio* en cuyo primer número aparece un jugoso artículo titulado "La Cámara Oficial de Comercio e Industria de Córdoba". Lo firma Manuel García Prieto, periodista que se había distinguido profesionalmente en la radio y en la prensa y cuya defensa del régimen gobernante era naturalmente preclara.

Acompañado de fotos, el escrito introduce, didácticamente, al tema mediante una síntesis recordatoria del surgimiento del *renovador grupo* de la Bauhaus en la Alemania de entreguerras; de las *colosales figuras* que en ella tuvieron cabida como Walter Gropius; de como su nueva estética, la *racional*, no fué entendida por la *severa, rígida, pesada y agobiadora sensibilidad* de Hitler; y de como tuvo Gropius que irse a USA para *no ser moldeado por las toscas y duras manos del Führer* (sic). Continúa con menciones valorativas de Mies van der Rohe, de Alvar Aalto, de Frank Lloyd Wright, de Gio Ponti, de Le Corbusier y de Oscar Niemeyer. Y entronca a continuación con Vázquez Molezún y Rafael de La-Hoz

Pasa a considerar que el edificio de la Cámara de Comercio, acogido en un principio con *sonrisas socarronas por los tradicionalistas del clasicismo*, está ya en ese momento *siendo la admiración de los cordobeses y de las personalidades de todos los países que nos visitan*. Y continúa con una descripción del edificio y unos adecuados análisis de las cualidades espaciales y ambientales del mismo. Termina con la valoración del orgullo que supone haber dotado a la ciudad del primer edificio funcional y de haberse empleado por vez primera infinidad de materiales de construcción locales, como la mampostería de la sierra, los guijarros de la orilla del río pulimentados, el mármol verde de Trassierra, etc.

Confirma este artículo la universalidad que convocó este edificio, la unánime valoración de la calidad de su proyecto y de su ejecución, el interés que consiguió despertar por los postulados del Movimiento Moderno y su capacidad de capitanear una de las pocas zancadas que de progreso ha sabido o podido dar la ciudad de Córdoba.

Notas

1. Biblioteca Municipal de Córdoba. *Boletín de la Cámara de Comercio e Industria de Córdoba*, n° 551. Sesión del 30 de Junio de 1950.
2. Idem (1)
3. B.M.Co. *Boletín de la Cámara de Comercio e Industria de Córdoba*, n° 555. Sesión del 30 de Agosto de 1951.
4. B.M.Co. *Boletín de la Cámara de Comercio e Industria de Córdoba*, n° 563. Sesión del 14 de Julio de 1953.
5. Rafael de La-Hoz, José M. García de Paredes. *Cámara de Comercio de Córdoba. Revista Nacional de Arquitectura* n° 164. págs. 7 a 12. Madrid. Agosto de 1955
6. Daroca, F., Díaz, J., Peña, A. *Rafael de La-Hoz, arquitecto*. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. 1991
7. Manuel García Prieto. "La Cámara Oficial de Comercio e Industria de Córdoba". *Revista Vida y Comercio* n° 1. págs. 7 a 10. Córdoba. 1956.

Luis Fernández-Galiano

Un país palimpsesto

Texto leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 23 de noviembre de 2000. Publicado en *Arquitectos* 156

La concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura, la distinción más importante que otorga nuestra profesión, es por lo común una ocasión festiva, que nos permite congregarnos en torno al homenajeado para rendir tributo a su carrera. Hoy, sin embargo, el carácter póstumo de esta medalla del año 2000 nos reúne alrededor de una ausencia dolorosa, que resuena en las intervenciones con un eco melancólico, y que hace más opaco el aire de este salón de sesiones. Porfiando con esta sombra ingrátida, me animo a proponerles que celebremos la trayectoria de Rafael de La-Hoz como si aún no se hubiese interrumpido o, mejor aún, como si no pudiese interrumpirse porque forma parte de un tejido de experiencias que anuda las vidas y las obras humanas en un tapiz tupido de continuidades esenciales.

Hijo y padre de arquitectos, las hebras biográficas de La-Hoz se trenzan con las de una generación de profesionales que se propuso modernizar España sin cortar las fibras nutricias que enlazan la construcción nueva con las trazas fértiles del pasado. La urdimbre de este proyecto colectivo era la modernidad arquitectónica en su versión más internacional y más atenta al latido impaciente de los tiempos; pero su trama en sordina era la tenacidad resistente de la tradición, presente en la formación rigurosa de estos arquitectos y en su aguda sensibilidad ante el conocimiento acumulado en el patrimonio urbano de un viejo país cuyo territorio ha sido reescrito innumerables veces. En este país palimpsesto, arruinado y exánime tras una guerra civil, La-Hoz y sus compañeros ensayaron un experimento moderno que tuvo páginas de fulgor deslumbrante, y que permanecen en el registro físico y documental del último medio siglo como jalones de un itinerario que ha construido la España en que hoy vivimos. Permitanme visitar brevemente con ustedes algunas de estas estaciones arquitectónicas.

La primera se encuentra inevitablemente en Córdoba, la ciudad de su infancia, a la que Rafael regresa tras terminar sus estudios en el áspero Madrid de la posguerra, y la constituyen cuatro tiendas hoy desaparecidas que todavía nos guían su mensaje cosmopolita y optimista desde las fotografías nocturnas de sus fachadas luminosas: *Vogue*, *Studio*, *Lindsay*, *Domus*. De la alegría ordenada de la tienda de modas a la disciplina moderna de la tienda de muebles, pasando por el organicismo escenográfico del estudio de fotografía o la limpieza abstracta de la tintorería, los cuatro establecimientos desvanecidos dibujan con sus neones caligráficos, con sus aparejos locos y con sus muebles *boomerang* un retrato amable del artista joven, y un perfil mambó del país que en los años cincuenta comienza a salir de las tinieblas del aislamiento y la miseria.

En el Colegio Mayor Cisneros, donde residía mientras cursaba la carrera en Madrid, Rafael de La-Hoz había trabado amistad con otro andaluz, el sevillano José María García de Paredes, y los dos jóvenes estudiantes de arquitectura iniciarían una aventura compartida a través de dos proyectos gestados en las aulas: la Cámara de Comercio de Córdoba, encargada por el futuro suegro de Rafael cuando aún estaban en la Escuela, y el Colegio Mayor Aquinas en Madrid, que les confiaría poco después su amigo y capellán del Colegio Cisneros, el dominico José Manuel Aguilar: en el primer caso, un edificio entre

medianeras donde la irregularidad del solar se utiliza para conformar un interior fluido y carenado que se enrosca alrededor de un mostrador y varias esculturas del primer Oteiza; y en el segundo, un bloque exento de residencia que se pliega utilizando una combinación inesperada de rigor axial y directrices diagonales articuladas por la meticolosa espina de los servicios. Dos obras mágicas y casi antitéticas, que expresan abreviadamente el tránsito del informalismo orgánico a la abstracción geométrica en la modernidad emergente de esa hora, y que ganarían inmediatamente para la pareja de arquitectos un precoz reconocimiento hecho explícito por el Premio Nacional de Arquitectura, obtenido con el Aquinas en 1956.

Pero cuando el premio llegue, los caminos de ambos se habrán separado ya: García de Paredes rumbo a Roma, siguiendo ese itinerario tradicional de la formación de los arquitectos que tiene en la Academia de España el punto obligado de contacto con la antigüedad clásica; y La-Hoz en dirección a los Estados Unidos, buscando con su estancia en el mítico MIT de Boston la preparación tecnológica que sólo la inmersión en el mundo norteamericano podía suministrar, y hacia la que le inclina tanto su espíritu científico como su formidable formación matemática. Y no hay por entonces mejor representación de esa voluntad metódica de precisión que los volúmenes exactos y leves del Chalet Canals, que eleva en el campo cordobés sus planos ingrávidos, acentuados por las estructuras esbeltas de un puente sobre un barranco y un trampolín sobre una piscina, como el manifiesto abreviado de la modernidad exigente que se propone para una España atrasada y periférica.

Ese país inmóvil, sin embargo, está comenzando a desprenderse de su sábana de letargo, y la agitación política y social de la segunda mitad de los cincuenta estimulará la modernización económica que cristaliza en el Plan de Estabilización de 1959, fundamento de la apertura hacia el exterior y el auge de la prosperidad material que caracterizará la década de los sesenta. En esos años, el eficaz estudio de La-Hoz en Córdoba proyecta y construye un ingente número de edificios por todo el territorio andaluz, mostrando la capacidad del lenguaje moderno para enfrentarse a la multiplicación de las demandas y la aceleración de los procesos. Desde los conventos a las fábricas, y desde los hospitales hasta los palacios de congresos, es ésta una etapa febril que tiene como hitos cuatro obras cordobesas: el claustro almenado del Convento de las Salesas, el tapiz casi escandinavo del Colegio de las Teresianas, la abstracción tecnológica de la Fábrica El Águila y la macla paralelepípedica del Hospital General (estos dos últimos proyectos en colaboración con Gerardo Olivares) son todos ellos edificios que aciertan a reunir tipos invariantes con invenciones funcionales, y sensibilidad paisajística con disciplina racional, para levantar una arquitectura de admirable adecuación, refinamiento y rigor.

Pero junto a estas obras singulares, la década de los sesenta verá también a La-Hoz proseguir su investigación residencial, manifiesta en conjuntos de vivienda como la muy urbana manzana de la calle Cruz Conde o en casas como las de Pericet y Afón, que exploran en la campiña cordobesa el lenguaje escueto utilizado en el Chalet Canals y llevado a extremos de inmaterial abstracción diagramática en su proyecto no realizado de Casa en Entrepeñas. Con todo, será en el territorio arduo del alojamiento social donde la inquietud experimental de La-Hoz alcance cotas más radicales en su persecución de los mínimos materiales, económicos y expresivos, de lo que dan prueba sus albergues provisionales y microescuelas para la Diputación cordobesa, cuya reducción fisi-

ca y constructiva alcanza límites insólitos, relajados después por la topografía y el uso en proyectos más amables como el poblado de pescadores de Almuñécar.

En 1971 La-Hoz acepta trasladarse a Madrid para ocupar la Dirección General de Arquitectura, iniciando así una etapa enteramente nueva en su trayectoria, que subordina con generosidad la obra personal a la difícil tarea de modernizar el ejercicio profesional de los arquitectos. La creación de las Normas Tecnológicas de la Edificación y la posterior organización como ponente general del Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en Madrid, celebrado el mismo año en que la muerte de Franco abrió la transición política española, fueron dos empeños institucionales cuyo éxito llevó a La-Hoz a la presidencia de la Unión Internacional de Arquitectos primero, y a la del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectura de España después, formando estos dos cargos profesionales la médula de su actividad en la década de los ochenta, salpicada de un cúmulo de distinciones y honores que se rematarán brillantemente con el ingreso en esta Real Academia en 1990.

El protagonismo de las labores institucionales no podía, sin embargo, alejar del todo al arquitecto del tablero, y estos años dejan tras de sí piezas singulares como el aéreo prisma cristalino del edificio Castelar y la elegante ampliación contextual del viejo Ministerio de la Marina, dos edificios realizados en la Castellana madrileña en la segunda mitad de los setenta en los que colaboran Gerardo Olivares y José Chastang, y que hacen gala de esa sobria calidad característica de la mejor arquitectura corporativa norteamericana; y obras tan estimulantes en su propuesta funcional como la cárcel de jóvenes de Tenerife, proyectada ya por el estudio que abre en 1985 con su hijo Rafael, y que explora con sensibilidad humanista alternativas arquitectónicas al sistema penitenciario, construyendo una soleada aldea-ciudadela más evocadora de fortalezas medievales que de la ominosa prisión convencional.

Fue precisamente este último proyecto el que me descubrió la dimensión reflexiva de La-Hoz, y disculparán que este punto del itinerario por su biografía arquitectónica me atreva a ilustrarlo con una anécdota personal. Para la mayor parte de mis contemporáneos, los veinte años casi ininterrumpidos de La-Hoz en cargos institucionales identificaban tanto su figura con el perfil solemne y ecuánime del administrador que resultó una sorpresa refrescante cuando, con ocasión de la participación de ambos en un debate televisivo, le oí describir su cárcel en términos que hibridaban sin empacho el reformismo liberal con las tesis de Foucault sobre los espacios de la vigilancia y el castigo. Conocía ya la bonhomía inteligente de Rafael, y esa llana franqueza que él atribuía al origen aragonés de su padre, bilbilitano por cierto como yo, circunstancia ésta que siempre esmaltaba de bromas nuestra conversación; pero hasta aquel coloquio no creo haber sido consciente de su genuina densidad intelectual.

Sus textos, desde luego, tenían la rotunda arquitectura argumental y la claridad expresiva que sólo pueden provenir de una cabeza bien amueblada; sin embargo, el laconismo diagramático de su redacción y el chisporroteo de citas no transmitían la sutileza matizada de su pensamiento con la misma fortuna que su expresión oral. Esto, por desgracia, lo hemos perdido para siempre, y sus agudas reflexiones escritas sobre las "isoprodas" o la "proporción cordobesa" no podrán, desde luego, llenar el lugar que en mi memoria o en la de mis alumnos ocupan sus consideraciones —expuestas con humor durante una visita guiada al Aquinas— acerca de la relación entre la reforma protestante y la difusión geográfica del bidé. No,

no podemos reemplazarlo con sus escritos o sus obras, y tampoco nos queda el equivoco consuelo de homenajearlo limitándonos a visitar algunos episodios de su vida creativa que pertenecen ya por derecho a la historia de la arquitectura española de este siglo.

Sin embargo, se me antoja que quizá sí exista una forma legítima de honrar su memoria: recordar su empeño testarudo en identificar la modernidad de la arquitectura con la modernización de la sociedad, y reiterar su convicción permanente de que la arquitectura es un arte útil, y la nuestra una profesión de servicio, a la que desnaturaliza tanto el lucro como la vanidad. Cuando la arquitectura de nuestro tiempo oscila indecisa entre el negocio y el espectáculo, puede resultar pertinente reproducir esa cita de Unamuno que tanto gustaba a La-Hoz: "Hay —decía el filósofo— tres tipos de zapateros: el que fabrica zapatos por dinero, el que los elabora para llegar a ser famoso, y aquel que los hace para que se encuentren más a gusto los pies de sus clientes. Solamente a este último se le echa de menos después de muerto". El fervor que convoca hoy aquí su memoria explica a las claras qué clase de zapatero fue ese gran arquitecto llamado Rafael de La-Hoz.

Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano

Rafael de La-Hoz Arderius 1924-1950-...

Publicado en *La Vanguardia Imposible: quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes

Nace en Madrid el 9 de octubre de 1924 siendo hijo del arquitecto municipal de Córdoba, Rafael de la Hoz Saldaña. Estudia la carrera en la Escuela de Arquitectura de Madrid, titulándose en 1950 al igual que su amigo y compañero de promoción José María García de Paredes. Realiza estudios de postgrado (FSSP) bocado por el Massachusetts Institute of Technology (EE.UU.). Posteriormente consigue el grado de Doctor Arquitecto por la Universidad Central de Madrid.

Su carrera profesional se ha vinculado fundamentalmente con Córdoba, aunque su ingente obra arquitectónica (alrededor de 4 millones de metros cuadrados construidos) también se concentra en Madrid y se extiende por diversas provincias andaluzas y del resto de España. La-Hoz encarna ejemplarmente la figura del arquitecto publicista, cosmopolita, conectado y activo en numerosos foros y organismos internacionales relacionados con la profesión.

Su biografía se desarrolla fundamentalmente en el terreno de la producción edificatoria con algunas incursiones en el diseño. Ha mantenido una relación estrecha con la Administración. Opositó a la plaza de arquitecto provincial de Córdoba, realizando numerosas obras para la Diputación y la Caja de Ahorros de Córdoba, en un tiempo estimulantes promotoras de la puesta al día de la arquitectura cordobesa. También fue arquitecto escolar provincial de Córdoba y arquitecto colaborador de la Secretaría Técnica Provincial de Córdoba de la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura.

La-Hoz lleva a cabo el ejercicio profesional libre desde el estudio «La-Hoz Arquitectos». Una sede está domiciliada en Córdoba donde se encuentran sus socios Gerardo Olivares y José Chastang. En el estudio de Madrid cuenta con la colaboración de su hijo, Rafael de La-Hoz Castany, joven arquitecto titulado en 1981 y continuador de la dinastía.

El magisterio de Modesto López Otero y César Cort ha influido en la visión de La Hoz de la necesidad del predominio de una formación «integral» del arquitecto como persona. Idea que ha intentado transmitir en sus labores docentes desarrolladas puntualmente en /as Escuelas de Arquitectura de Sevilla y Pamplona, y en la New York University, la International School of Architecture de Plovdiv (Bulgaria) y la Universidad Al-Mutamid Ibnud'Abbad de Marruecos.

Rafael de La-Hoz es un incansable difusor de la arquitectura. Asiduo conferenciante, ha intervenido como ponente o presidente en incontables congresos y simposios internacionales, de los que es un activo promotor.

Sus obras han sido publicadas en múltiples medios especializados. Su producción propia es muy variopinta: ha escrito libros y artículos de matemáticas, teoría de la arquitectura, arquitectura y Tecnología, diseño de viviendas, etc. Casi siempre domina su perspectiva del compromiso del arquitecto con la tecnología, pero también ha insistido en la dimensión social de la arquitectura y sus valores en relación con el individuo (problemas psicológicos de percepción, intimidad ...).

Rafael de La-Hoz ha desempeñado, entre otros cargos, el de director general de Arquitectura y Tecnología de la

Edificación del Ministerio de la Vivienda (1972-73). Ha sido miembro del Consejo Superior del Ministerio de la Vivienda y del Consejo Superior de la Dirección General del Patrimonio Artístico Nacional. Igualmente ejerce o ha ejercido funciones de consejero del Instituto Técnico de la Construcción «Eduardo Torroja» o la Federación Internacional de Urbanismo y Vivienda, de arquitecto consultor del Banco Mundial, Patrón de la Fundación «Pabellón de Barcelona-Mies van der Rohe» etc.

También ha prologado con especialísima intensidad su presencia en múltiples órganos corporativos: Presidente de la Unión Internacional de Arquitectos, del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Honorary de la Hermandad Nacional de Arquitectos y Presidente de la Delegación de Córdoba del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. También es miembro de honor de colegios de arquitectos de países como México, E.E.UU., Ecuador, Chile, Argentina, Bulgaria U.R.S.S. o Canadá.

Entre los premios alcanzados destacaremos el Ximénez de Cisneros de la Universidad Central de Madrid por sus investigaciones matemáticas, el Premio Nacional de Arquitectura de 1956, concedido por la realización, en colaboración con José María García de Paredes, del Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino en Madrid. También ha obtenido primeros premios en el Concurso para el Ministerio de la Marina de Madrid (1973), Urbanización de la Costa del Sol y Nacional de Escuelas en Zonas Cálidas. Obtuvo el Premio Internacional «Habitation-Space» de Chiasso (Suiza) en 1978 y 1980, el premio de la Bienal Mundial de Arquitectura de Soda en 1985, y el Premio de la Fundación C.E.O.E. para la Investigación e Innovación en la Construcción (1987) por el edificio de Oficinas en Plaza Castelar de Madrid.

Ha recibido numerosos reconocimientos: la medalla «Córdoba» a la ejecutoria profesional, la Gran Cruz del Mérito Civil, la Cruz de la Orden de Sanidad Arquitectónica Hospitalaria y la medalla del Ministerio de la Vivienda, así como diversas condecoraciones de Bulgaria, Checoslovaquia y la U.R.S.S. Es Ciudadano de Honor de Buenos Aires y Nueva Orleans. Finalmente, es académico de la Real Academia de Bellas Artes de Córdoba y miembro de la Académie Française d'Architecture y de la International Academy of Architecture.

Gran parte de esta labor no se puede entender sin la asistencia de Gerardo Olivares James. Nació en Ceuta el 8 de julio de 1930. Arquitecto por la Escuela de Madrid desde 1958, recibe el grado de Doctor por el citado centro en 1964. Se ha dedicado en exclusiva al ejercicio libre de la profesión y siempre asociado a Rafael de La-Hoz. Sin olvidar que desde 1966 hasta la fecha se les une el arquitecto José Chastang Barroso –nacido en Córdoba el 2 de setiembre de 1939– que había finalizado la carrera en la Escuela de Madrid titulándose en 1965. Una vez constituido el actual estudio de Córdoba, Chastang ha desarrollado en él toda su carrera profesional, compaginándola con su puesto de arquitecto provincial de la Diputación de Córdoba.

Olivares y Chastang, al margen de protagonismos, se adaptaron plenamente a la línea de creación, investigación y difusión institucional de la arquitectura que protagoniza La-Hoz. Han participado en equipo en la gestión de la mayoría de los edificios producidos por La-Hoz, obteniendo conjuntamente gran parte de los premios arriba mencionados. También son coautores de diversas monografías.

Arquitecturas de Rafael de La-Hoz en Andalucía

Como figura de la introducción del Estilo Internacional con su modelística de posguerra más universalista, La-Hoz es ante todo un decidido impulsor de la arquitectura en Andalucía, y especialmente en Córdoba. Su actitud comprende algo más que la simple producción de formas arquitectónicas ligadas a las poéticas generadas por el Estilo Internacional, si aceptamos un término tan amplio. Su obra es el resultado de la confluencia de las múltiples temáticas de sus investigaciones. Ha publicado sobre matemáticas, cálculo iterativo en pórticos hiperestáticos, vigas curvas, etc. Ha investigado también la problemática de los forjados y la cerámica pretensada, tendencia reforzada al trabajar con Torroja. El celebre ingeniero –según el testimonio del propio La-Hoz– le inculca intuición, idea con el que el arquitecto quizá quiera relativizar el tipo de influencia de esos trabajos tecnocientíficos sobre su producción.

También se ha preocupado de las condiciones medioambientales, particularmente de las peculiaridades y dificultades físicas del lugar para el acto constructor, diseñando soluciones sobre elementos arquitectónicos y materiales constructivos (claraboyas, vidrios, catacolores...). En esta línea se encontrarían sus publicaciones sobre cimentaciones en terrenos expansivos, energía solar, acústica, arquitectónica, arquitectura en países cálidos, etc. Textos del cariz de «Arquitectura y tecnología» o «Prefabricación-Construcción» sobrepasan el ámbito de las soluciones concretas para explicarnos una reflexión permanente del arquitecto en cuanto mediador entre la arquitectura y los factores productivos de índole tecnológica. Su culminación estaría en escritos como «La industrialización-Factor clave dinámico en el desarrollo socio-económico de España». Esa pragmática obliedad de la dimensión constructiva y tecnológica de la arquitectura le condujo a experiencias que relacionan prefabricación e industria con los dispositivos formales responsables de la imagen última del edificio de gran porte: muros, cortina, etc. manejados casi siempre con eficacia.

No obstante, hay que evitar una visión simplista de La-Hoz como arquitecto que mantiene una relación unívoca de ensimismamiento con la tecnología. Basta recordar que en su etapa de director general se impulsó la confección de las «Normas Tecnológicas de Edificación» con el evidente propósito de desmitificar la tecnología y que el arquitecto se acercó fácilmente a la solución de problemas de dimensionamiento, codificación de detalles constructivos, etc. La-Hoz pretendía «quitar la careta a los pseudocientíficos», demostrar a los calculistas que la matemática pura es un lujo para la arquitectura.

Tal vez sea uno de sus trabajos sobre vivienda e insulística donde se sintetizan mejor todas estas premisas: «Tecnología de la vivienda social», «Hacia una nueva generación de viviendas», etc. La-Hoz sobresale por su labor con el bloque en «H» de viviendas. Este tipo surge –según su punto de vista– como un intento de atemperamiento, como una reacción, al bloque exento, entrevisto como solución intermedia entre la casa patio y el bloque exento. Razones de economía y «funcionalidad» como la sencilla disposición de servicios comunes (escaleras, ascensores) abogarían en favor de una proliferación, resaltando las ventajas de la edificación en altura.

Un poco de vuelta de éstas cosas, La-Hoz sostiene actualmente que la vivienda moderna se encuentra en crisis, en cuanto expresión de una fe ciega en el funcionalismo: la ausencia de servidumbres a otros significados y complejidades conduce a una mala distribución por bien

que pueda funcionar. La-Hoz cree que ha estado sirviendo –ya no– a hacer perfecto un error, un concepto nefasto de vivienda con recintos de radical segregación funcional y convivencial: los dormitorios modernos o el espacio del salón de estar, etc. No se debe olvidar su contribución a una visión tecnológica de la vivienda social, al hilo de iniciativas como el plan de industrialización de la construcción de viviendas de 1960. En realidad La-Hoz asumió plenamente la dinamización del proceso industrial de la sociedad española, convirtiéndose en cualificado intérprete de una mentalidad de progreso, necesitada de homologación internacional, confirmada a partir de 1959 por la tecnocracia instalada en el régimen franquista. El desafío obligaba a dar una respuesta desde la arquitectura, una imagen que tuvo su razón de ser en las viviendas mínimas o en las microescuelas, pero también en los nuevos monumentos industriales simbolizadores del crecimiento.

Frente al tecnologismo universalista existe en La-Hoz otro filón más preocupado por las cuestiones teóricas. De él han surgido trabajos como «Creatividad Arquitectónica» o «Interiorismo y Arquitectura», que nos remiten a otras sensibilidades. También se ha volcado en apreciaciones de lo local y subjetivo. Ahí entran sus estudios sobre la proporción cordobesa –de buena parte de cuyos asertos ya no participa–, una especie de aproximación a al hecho de que los valores seguros de la arquitectura residen no sólo en elementos universales sino en unos invariantes que caracterizan una tradición local. O también su gusto por la elegancia y el minimalismo cordobés, ejemplarizables en el convento de los Capuchinos, o la influencia que el mexicano Barragán le ha transmitido.

En suma, la condición objetual que tiene la mayor parte de su arquitectura desarrolla el tema de la producción de la forma ligada a un compromiso de impulsar el Estilo Internacionalista, con implicaciones tecno-ambientales, sin obviar inclusiones puntuales del gusto por lo local de raíz pragmática. Volcado a la edificación y el diseño, no hace urbanismo, excepto ocasiones de interés como el Polígono de Fuensanta y el excelente Parque de Figueroa en Córdoba.

La-Hoz al igual que García de Paredes, pertenece a la generación de 1950, aquella que –ya hemos comentado– comenzó su andadura profesional en el preciso instante en el que se despierta en los arquitectos españoles un decidido impulso de recuperación del hilo de la Modernidad. Sus pasos iniciales se encaminan a la producción de objetos no tecnológicos. La-Hoz se convierte en diseñador de lo precioso, de arquitectura y de mobiliario: recordemos, por ejemplo, como a partir de una silla de Carlo de Cardi, mediante su distorsión, llega a convertirla en mesa.

Del libre informalismo al rigorismo funcionalista

Una de sus primeras obras, que le hace saltar al primer plano de la actualidad arquitectónica nacional, es la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Córdoba, obra que realiza en colaboración con García de Paredes entre 1951 y 1953, denotando una madurez fuera de lo común en tan jóvenes autores. En este brillante edificio encontramos una intención de modernidad basada en el empleo de técnicas de diseño y composición alejadas de una herencia lineal de los restos de la vanguardia histórica.

Se trata más bien de practicar la no ortogonalidad, de disfrutar con juegos y matices expresionistas, de presentar un gusto orgánico anticipador. Para ello se aplican llamativos contrastes, como la diversidad exterior/interior.

En este último se produce un llamativo juego de materiales y texturas, de gran plasticidad, de cuidados efectos cromáticos y lumínicos. Se rezuma la voluntad de concebir una obra de arte total donde se conciten en un esfuerzo de diseño global, múltiples manifestaciones plásticas. Entre ellas forman un papel destacado la escultura de Jorge de Oteiza o el esbelto mostrador que diseña el propio maestro vasco.

Esta práctica de informalismo arquitectónico, aunque coetánea de trabajos como los de Coderch –casa Ugalde de Caldetas (1951-52)– o algunos de Alejandro de la Sota –su propia vivienda en la avenida de los Toreros, 66 de Madrid (1952) o la casa en c/. Doctor Arce, también de Madrid (1954-55)–, no se basa, como en estos dos maestros, en determinadas síntesis de lo popular. En García de Paredes y La-Hoz se busca la exploración de otros elementos desde una decidida postura de artisticidad e investigación de la plástica estrictamente moderna. Sin embargo, signo de aquellos tiempos, en simultáneo con la arquitectura exquisita, La-Hoz trabaja con García de Paredes en experiencias como el desarrollo de viviendas ultrabaratadas en Córdoba.

El binomio arquitectura social-arquitectura preciosista se mantiene en casi toda la carrera de Rafael de La-Hoz. En sus comienzos realizó un pléyade de pequeñas obras que resultaron muy llamativas. Citaremos la tienda *Vogue* en Córdoba (1952), con el artista madrileño Carlos Pascual de Lara. La-Hoz integró sus trabajos en el proyecto, donde cuidó especialmente la introducción de gran variedad de materiales insertos en la poética informalista, caracterizada por la autonomía formal y la objetualidad de cada pieza diseñada, dialéctica ente forma ortogonal y disoluciones como el aparejo loco, etc. En estas líneas de trabajo encontramos también el establecimiento fotográfico *Studio* en Córdoba. Con una actitud más próxima a la evolución racionalista del diseño realizó la farmacia Grande en Puerta Gallegos, también en Córdoba. Por aquellos años, concretamente en 1953, efectuó, en colaboración con Pascual el montaje de una exposición de arte contemporáneo que conmemoraba el centenario del Círculo de la Amistad.

Cimentada y popularizada su actitud de arquitecto-artista, renovador figurativo del ambiente cordobés, La-Hoz tiene la oportunidad de abordar una serie muy homogénea de trabajos, aún de pequeña dimensión, como las casas que construye al pie de la Sierra de Córdoba. A destacar de ellas el chalé La Labraña (1954-55), el chalé Nu Norge y sobre todo el chalé Canals (1956). La-Hoz se enfrenta a cuestiones de índole funcional y ambiental. La casa se dispone presentando especial atención a las orientaciones. El arquitecto nos explica que “la forma es casi resultante de la defensa solar”. No es una mera retórica figurativa la construcción de sus características viseras con grandes vuelos. quizá haya que subrayar sobre todo el ejemplar coloquio entre los dispositivos de transparencia y diafanidad frente a la masividad de los elementos realizados con materiales terrestres obtenidos *in situ*. Sin olvidar el esbelto tranpolín de la piscina o el puente de acceso que salva el cercano arroyo, diseñados y contruidos desde similares matrices formales extraídas del mundo de la plástica ingenieril.

El empleo de múltiples dialécticas (racional/orgánico, tecnológico/artesanal, etc.) en una suerte de adición selectiva no exenta de un inteligente eclecticismo añade complejidad progresiva a esta serie de obras. Las referencias más evidentes se encuentran en un Richard Neutra, o en la línea de trabajos como la propia casa del arqui-

tecto Francisco Cabrero en Puerta de Hierro (Madrid, 1952-53).

Estos años también están marcados por el éxito de su colaboración con García de Paredes al obtener en 1956 el Premio Nacional de Arquitectura por el Colegio Mayor “Aquinas” de Madrid. Elementos más abstractos y rigurosos en su racionalidad, incluso extremadamente reducidos en lo figurativo también tienen sitio en Córdoba. Caso del edificio de viviendas en c/ Cruz Conde, 13 (1956-58) que forma una manzana insólita en el centro de la ciudad andaluza o el edificio Lovera en c/ Jesús María.

La seducción tecnológica

El cambio de mentalidad que se produce en la sociedad española al filo de los cincuenta y principios de los sesenta, tiene como punta de lanza el despegue económico fraguado tras el Plan de Estabilización y los efectos del nuevo marco de relaciones interpersonales. La arquitectura de La-Hoz, una vez asociado con Gerardo Olivares, responde y estimula estos requerimientos dotando de imágenes a una sociedad que crece bajo un concepto de progreso basado en cifras que se incrementan sin límite; el fundamento de la confianza está en la asociación de progreso con cambio tecnológico. Y ahí que darle una imagen efectiva a los elementos que simbolizan este proceso. Una obra significativa en este sentido es la fábrica de Cervezas El Águila en Córdoba. Este trabajo que realizan en 1961-65 subraya el empleo de materiales y técnicas como el muro cortina, compensando hábilmente masividad y liviandad en un auténtico monumento industrial de imagen personalizada.

Menos individualizable, y más anónima, es la visión de las arquitecturas para el otro elemento de progreso que desarrolla una tensión territorial importantísima en la España del momento, y es la construcción de la infraestructura turística, los comienzos de La-Hoz con Olivares en la Costa del Sol están focalizados por obras de interés en Torremolinos como el Hotel Las Palomas y el complejo Eurosol (1963), ensayos de corte internacional. En el otro extremo de la realidad española está el problema de la vivienda: La-Hoz experimenta viviendas sociales en el Sector Sur de Córdoba (1961-62 y ss.) y realiza viviendas mínimas prefabricadas, conocidas como “las portátiles”, para la barriada de Las Moreras en 1965. El prestigio de La-Hoz le conduce a estar en la realización de algunos significativos edificios de viviendas acomodadas en otras ciudades andaluzas. Por ejemplo colabora con Ricardo Abaurre y Luis Díaz del Río en la manzana en Plaza de Cuba, Sevilla (1961-63 y 1963-66); también proyecta con José María Morales Lupiáñez y Roberto de Juan Valiente el edificio de viviendas y sede central de la Caja de Ahorros de Huelva en la ciudad onubense (1962-65). Ambos edificios se convierten en piezas claves para la transformación del paisaje urbano con una vocación de arquitectura internacional evidente.

Patronazgo arquitectónico

Aunque el arraigo de esas fórmulas modernas y su éxito social crecen, es de destacar la amplia labor social que efectuó a través de la Diputación Provincial de Córdoba y la Caja Provincial de Ahorros, colaboración que se parece a lazo así como un mecenazgo cultural. La-Hoz ejecuta edificios básicos en los programas asistenciales de la institución: recorre toda la escala de la arquitectura escolar (desde guarderías hasta facultades universitarias). También desarrolla importantes muestras de arquitectura hospitalaria, como el Psiquiátrico de Alcolea (Córdoba, 1966) donde ensaya la aplicación de propuesta derivadas de las técnicas de socioterapia. Su edificio más celebre

en este sentido es el Hospital General Provincial de Córdoba, en colaboración con Gerardo Olivares (1966-69). El tema de proyecto es el intento de ruptura con el concepto tradicional de hospital, buscando algo así como una nave de salud, un inmueble que tipológicamente remita a los esquemas de los complejos hoteleros.

Entre todos los trabajos desarrollados para las instituciones provinciales cordobesas sobresale por su interés el Parque Figueroa, una urbanización situada en la periferia de Córdoba. Los trabajos iniciales previeron la ordenación de unos 180.000 m² para una ciudad de 10.000 habitantes. Entre 1968 y 1970, La-Hoz, Olivares y su nuevo socio José Chastang levantan este desafío urbanístico de cuño fundacional. Un esfuerzo por dotar a Córdoba de un núcleo concebido de acuerdo con una modelística racional. La composición se basa en el trazado de tres franjas. En las exteriores se situaron los 18 bloques que albergan 2.052 viviendas. Estos se definieron con un extremo rigor geométrico de impresionante efecto.

La franja central asume el centro representativo, un foro peatonal que recoge el núcleo de servicios. Aquí la composición es más suelta, las piezas se definen formalmente con una mayor autonomía. Sobresale por su diseño la iglesia, que recoge en su tipología los nuevos criterios litúrgicos derivados del Concilio Vaticano II con una estructura diáfana centralizada en torno al altar. Abstracción y simplificación de índole tecnológica corroboran la intencionalidad de este trabajo, subrayadas en la definición del campanil, símbolo urbano materializado con dos láminas de hormigón armado. Este interior del Parque está lleno de recursos y alusiones a los dispositivos arquitectónicos que promueven la convivencia: zona comercial porticada, espacios de recreo con servicios como cine o piscina, etc.

El Parque se dotó en aquella época del correspondiente grupo escolar (1970) y finalmente, en 1975 proyectaron la residencia de ancianos, ejemplo de ensayo y de hábitat comunitario, retomando los debates de comunidad y privacidad, que no eran ajenos a los primeros encuentros de La-Hoz con la arquitectura activa en la socioterapia. Su imagen fragmentaria, reelaboración de tintes vernáculos indefinibles, corre paralela a algunas de sus obras resueltas tras la crisis del código tecnocrático. El trabajo del equipo en el Parque Figueroa se completó en 1976 con los tres edificios de los Colegios Provinciales Príncipe Felipe.

El camino de una arquitectura sin lugar

Hemos visto los esfuerzos por crear el lugar moderno, surgido de una concepción integral de los aportes de la cultura urbanística y arquitectónica modernas. Pero también existe un tema clave en la arquitectura de La-Hoz y sus compañeros. El que prima la dimensión objetual del edificio construido con reglas propias, desde un rigor singular e introvertido, resultante de las variantes especulativas de la herencia del Estilo Internacional.

Con el sentido de máquina ensimismada, de objeto que en su sólita definición guarda la lógica de la arquitectura encontramos un potente *corpus* de obras que señalan la madurez del equipo desde algunos edificios hospitalarios ya comentados hasta el Palacio de Congresos y Festivales de Torremolinos (Málaga) con Olivares (1967-68), pasando por la sede del Colegio de Médicos de Sevilla, también con Olivares (1968-72), rotunda afirmación del objeto, que no atiende al carácter de su emplazamiento.

Le siguen interesantes edificios como el Diario Córdoba, que proyectan los tres arquitectos en 1970 o la Facultad

de Medicina de Córdoba (1973-80), proyecto basado en la conexión de la torre cuadrada emergente con un tratamiento horizontal de aulas y servicios comunes en la parte inferior, de acuerdo con el modelo de su equivalente en Harvard. Y llegaríamos hasta el Hotel Los Lebreros en Sevilla, realizando con García de Paredes y Olivares (1973-78). Quizá el final de este proceso abierto en Figueroa y expresado con estas máquinas culmine en trabajos como las 64 viviendas subvencionadas en el Polígono Puerta de Madrid de Andújar, Jaén, con proyecto de 1974.

Crisis de conceptos y diversidad de respuestas

Los debates de comienzos de los setenta hacen mella en la escena arquitectónica española. El equipo de La-Hoz aparece como menos dispuesto a una aceptación acrítica de la vertiente más racionalista de las derivaciones del Estilo Internacional, buscando otros modos alternativos, explorando otros filones frente al posible agotamiento. Su obra se vuelve más organicista, más esparcida por el terreno, menos objetual y radical en su arranque, más "humana" y vernácula. Ya señalamos en este sentido la arquitectura de la residencia de ancianos del Parque Figueroa. Dentro de esta actitud se producen obras como el Colegio Mayor de la Asunción en Córdoba (1973-75).

No cabe duda que en un momento de revisión de la Modernidad, de reflexión sobre los problemas de recuperación de la Historia y de adecuación de la nueva arquitectura a los valores morfotipológicos de la ciudad heredada, es fácil que se encuentren dificultades para una salida airoso. El profesor Villar Movellán ha criticado con valentía estas vacilaciones o errores en obras cordobesas como las casas de viviendas de alto costo en plaza Ramón y Cajal (1977) y plaza Emilio Luque (1978), las de Gran Capitán esquina Fray Luis de Granada, las barriadas de Palma del Río y Montilla, etc.

Sin embargo, mayor interés revisten otras obras que insisten en el método ya ensayado, como la Facultad de Filosofía y Letras de Málaga (1979-82), articulación de objetos autónomos según presupuestos análogos al modelo ensayado en Córdoba. Y sobre todo una de sus más interesantes obras, la sede central de la Caja de Ahorros de Córdoba en Córdoba, realizada por el trío entre 1979 y 1984. Un hábil coloquio con la preexistencia romana y una obra de un rigor de planteamiento nada común, diversa del contextualismo y fácil populismo del Club de Ancianos en Rute (1981-85).

La-Hoz y sus socios también han acometido en los últimos años trabajos de otro orden. Reseñaremos brevemente las restauraciones de algunos destacados edificios cordobeses. El ex-convento de La Merced, sede de la Diputación cordobesa fue un trabajo en el que se recuperó la policromía primitiva de un barroco enmascarado. También han realizado la restauración del Hospital de San Sebastián para palacio de congresos o la del palacio de Viana, tanto del edificio como de sus jardines y la ordenación de la plaza de acceso. Podríamos finalizar recordando el reconocimiento de algunas de sus obras recientes no andaluzas, como su neutro edificio de oficinas en el madrileño Paseo de la Castellana o la ampliación del edificio del Ministerio de la Marina, la prisión de jóvenes en Alcalá de Henares —estructura disuelta en seis minicárceles— y el edificio del Banco Coca en Valencia. El encargo del C.O.I. en el seno de la sevillana Expo'92 avala el peso específico de la figura de La-Hoz, como representante de una manera institucionalizada de abordar la arquitectura moderna.

Agradecimientos

Agradecemos a Carlos Quintans, Rafael Daroca-Bruño, Luis Fernández-Galiano, Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano la cesión de los artículos que aparecen en la selección de textos.

Y agradecemos muy especialmente la colaboración de Rafael de La-Hoz Castany, sin cuya dedicación y paciencia esta monografía no hubiera sido posible.