

ENTRE AMÉRICA Y EL MEDITERRÁNEO. ARQUITECTURAS DE LA EFICIENCIA EN LA BARCELONA DE LOS 50

Paolo Sustersic

Aunque desde un punto de vista teórico y experimental ya en los años 30 se plantearon las bases para el desarrollo de la ciudad moderna en España, fue durante los años 50 cuando estos supuestos se convirtieron en instrumentos operativos capaces de definir el nuevo aspecto urbano a gran escala. A partir de una diferente actitud hacia la modernización tanto por parte del régimen como de los arquitectos, la preocupación por la técnica y las nuevas demandas urbanas se asomaron en el panorama nacional. A pesar de las dificultades causadas por el retraso tecnológico y por las todavía numerosas resistencias, fue entonces que se realizó el ingreso definitivo del país en las dinámicas propias de las sociedades industrializadas del mundo occidental.

Como en otros sectores, también en el campo arquitectónico se produjeron reacciones opuestas frente a estas transformaciones: por un lado, la exaltación de los ideales —esencialmente metropolitanos— del progreso y los avances tecnológicos, por el otro, la defensa de los valores —principalmente antiurbanos— relacionados con la pervivencia de un mundo rural y popular idealizado. Aparentemente antitéticos, estos dos aspectos se configuran en realidad como las dos vertientes de un mismo fenómeno. Al mismo tiempo que los procesos de modernización destruyen los hábitos y las culturas relacionadas con el mundo preindustrial, surge una actitud nostálgica hacia esta realidad en desaparición, que es reescrita y poetizada por unos intelectuales que tampoco perennecen a ella. En este sentido, el mito de lo popular y la exaltación de lo rural se pueden interpretar como productos de un fenómeno generado por la propia modernización.

Sin embargo, no es mi intención centrarme ahora en las interpretaciones populares o antiurbanas, sino en algunas de las problemáticas relacionadas con su opuesto, es decir, con la imagen del progreso en las grandes ciudades españolas. En este marco, uno de los aspectos más novedosos de los años 50 fue el proyecto de los edificios terciarios y de oficinas, que se convertirían en manifiestos de las transformaciones productivas en acto en el país. Una vez más, los arquitectos tuvieron que mirar hacia el exterior para poner a punto sus soluciones: la problemática adaptación de los modelos americanos o el intento de evitar las citas directas serían el tema de numerosos proyectos no exentos de contradicciones.

Los temas aquí esbozados se reflejan en una serie de propuestas y realizaciones llevadas a cabo en Barcelona entre la mitad de los años 50 y los primeros años 60, que serán la ocasión para poner de manifiesto las implicaciones



X. Busquets, Colegio de Arquitectos, primer concurso, perspectiva.

teóricas y compositivas de estas “arquitecturas de la eficiencia”, sus intenciones estéticas y representativas, sus soluciones técnicas y sus referencias en el panorama internacional de la época. La Sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña (1957-62) de Javier Busquets, el Conjunto SEAT (1958-65) de César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide, la Escuela de Ingenieros Industriales (1959-64) de Robert Terradas, junto con otros proyectos como la ampliación del Ayuntamiento o los concursos para el Banco Transatlántico y la sede de Enher, son ejemplos significativos de la recepción barcelonesa de las propuestas internacionales. Este proceso continuaría en los años 60 con otras realizaciones significativas como el Edificio Hispano-Olivetti (1960-64) de los BBPR, el Banco Atlántico (1966-69) de Mitjans y Balcells y los edificios Trade (1966-69) de Coderch, que manifiestan diferentes formas de interpretar a la ciudad y sus valores, las relaciones con el gran capital inmobiliario, la necesidad de declarar la actualización de Barcelona al mismo tiempo que su incipiente transformación en “ciudad genérica”.

Inspirándose en los rascacielos, todos estos edificios apuntan a la idea de una ciudad densa, de crecimiento vertical, que necesita representarse a través de una nueva imagen de productividad, organización y dinamismo. Propongo para estas obras la definición de “arquitecturas de la eficiencia” tanto porque expresan su confianza en una tecnología avanzada capaz de solucionar los problemas con eficacia e ingenio, como porque remiten a la idea de una sociedad ordenada, que celebra los valores del progreso y del trabajo, donde cada individuo ocupa su lugar preciso y tiene una tarea a desarrollar en un grande proyecto colectivo de construcción del futuro.

La analogía de los temas y los programas permite considerar estos edificios terciarios como variaciones de un modelo estándar que se va adaptando —y más a menudo reproduciendo— en contextos diferentes de los de origen con una sorprendente homogeneidad. Al respecto, es interesante notar como el deseo de puesta al día tecnológica y el carácter de reto que representa la construcción de estas obras empujaron hacia la utilización de estructuras metálicas —y por lo tanto hacia los modelos estadounidenses y alemanes— más que hacia el hormigón armado, que hubiera llevado quizá a otras referencias. Este hecho no parece casual si consideramos las biografías de los arquitectos más dedicados a este tipo de proyectos que, a menudo, proceden de experiencias relacionadas con la industria. Esta voluntad de acercamiento a una nueva realidad productiva que permite la experimentación de soluciones técnicas y constructivas novedosas fue una preocupación compartida en la arquitectura barcelonesa de la época, también por arquitectos que no se movían directamente en el entorno del Grupo R, que demasiado a menudo se ha considerado como el único ámbito de reflexión sobre la arquitectura moderna en Barcelona.

MUROS-CORTINA VERSUS ESPÍRITU ESPAÑOL

El primer episodio significativo para la reflexión sobre los edificios representativos de importantes corporaciones industriales e institucionales fue la realización de la sede del Colegio de Arquitectos, cuyos dos concursos se pueden considerar como una síntesis de las actitudes proyectuales de la época, al mismo tiempo que una ocasión concreta para comprobar la influencia de los patronos internacionales de la nueva arquitectura catalana.

Frente a quienes hubieran preferido una sede en otra zona, el equipo de gobierno de la institución se resolvió por la realización de un edificio en el corazón de la ciudad¹. Adquirido un solar de esquina en la misma plaza de la Catedral, a finales de 1956 se convocó un concurso de anteproyectos a cuyo tribunal fueron invitadas figuras de prestigio internacional como Gio Ponti y J. H. Van den Broek, junto con otros reconocidos profesionales españoles.

Pronto quedó claro que los concursantes planteaban opciones diferentes a la hora de relacionarse con el solar: mientras que algunos respetaban las alineaciones fijadas por las ordenanzas, otros prescindían de ellas en busca de mejores soluciones. Como era de esperar, los miembros más influyentes orientaron el jurado. Fue Ponti quien expuso los criterios para la valoración de las propuestas²: haciendo hincapié en los monumentos de la zona, apuntaba a la necesidad de que la nueva pieza se desvinculase del solar para adquirir su propia individualidad, entrando así “en resonancia histórica, física y expresiva con el contexto”³. Por otra parte, el proyecto ganador debía revelar su naturaleza de producto de una civilización llegada a un alto nivel de perfección técnica, sin descuidar las “leyes eternas” de la arquitectura, del arte y del pensamiento como máximas expresiones del hombre. Como se puede notar, estas consideraciones son el reflejo del debate sobre las preexistencias ambientales y hacen referencia a la idea de una intervención no mimética, sino empática con el contexto, defendida por E. N. Rogers y ampliamente difundida en la cultura arquitectónica italiana.

Frente a la imposibilidad de valorar todas las propuestas con un criterio único, el jurado otorgó dos series de premios a los proyectos que se ajustaban a las ordenanzas y a los que interpretaban libremente el volumen del edificio. Entre los primeros, fue escogida la propuesta de Xavier Busquets que presentaba un volumen compacto, cerrado detrás de la impenetrabilidad de su muro cortina. Entre los segundos, fue elegido el proyecto de Guillermo Giráldez, Pedro López Iñigo y Javier Subías, que se caracterizaba por el volumen exento de una torre que se proyectaba hacia la plaza, resuelto con una mayor articulación de los materiales dentro del entramado estructural. Tras esta decisión salomónica, se planteaba la revisión de las ordenanzas y la convocatoria de un segundo concurso. De esta manera, la sede del Colegio se convertía en un edificio de interés público capaz de marcar nuevos criterios de actuación urbana.

A pesar de haber ganado, Busquets tenía que replantear por completo su propuesta. De hecho, su segundo proyecto se configuraba como la suma de dos piezas: un cuerpo bajo ajustado al perímetro del solar en el que se situaban las zonas de mayor afluencia y, encima, una torre con las oficinas y las dependencias del Colegio, que garantizaba la deseada individualidad de la pieza. Está claro que Busquets tuvo muy en cuenta las indicaciones de Ponti y las observaciones del jurado, pero el arquitecto fue incluso más allá, si consideramos las analogías entre esta propuesta y la que Robert Terradas presentó en el primer concurso con el lema “Y”. Los cambios aportados por Busquets a las intuiciones de Terradas resultarían determinantes: invirtiendo la relación de huecos y macizos en el zócalo, dejaba permeabilidad visual a la planta baja y envolvía la sala de actos con un muro ciego, que sería la ocasión para conseguir la colaboración de Picasso, mientras que en la torre lograba definir un volumen prismático de gran claridad.



X. Busquets, Colegio de Arquitectos, segundo concurso, maqueta.



R. Terradas, Colegio de Arquitectos, primer concurso, perspectiva.

1. En el monográfico dedicado al edificio, Solá Morales escribía: “Dejando a un lado la caducada discusión sobre el carácter de un edificio moderno en un barrio antiguo, bueno es hacer hincapié en la necesidad del edificio “vivo” en un sector que es corazón y nervio de la ciudad. Porque, aquellas ciudades como la nuestra, tan ricas en tradición, deben evitar que mueran por abandono sus mejores barrios. Y el abandono no es tanto el material, que puede referir al decoro externo, como el real y cierto que es la evasión de la actividad a otros sectores, y su conversión en “museos abiertos”, carentes de fuerza creadora, y lentamente convertidos en atracción turística o folklórica.” Véase: Cuadernos de Arquitectura, 48, II trim, 1962.

2. Ponti, que no pudo reunirse con los otros miembros del jurado, dejaba constancia de sus opiniones en una amplia relación fechada el 3 de mayo de 1957. Véase: Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, fondo Busquets.

3. Gio Ponti, relación sobre los proyectos, ibídem.



Ballesteros-Cardenal-Limona-Ruiz Vallés, Colegio de Arquitectos, segundo concurso, maqueta.



X. Busquets, Colegio de Arquitectos, vista aérea.

Ganado también el segundo concurso, y en medio de una creciente polémica, Busquets debió de sentir la responsabilidad de realizar un edificio tan significativo de cara a la ciudad y a sus propios compañeros, según se entiende de una carta que le dirigió Ponti poco después del fallo. Si, por un lado, el arquitecto milanés le aconsejaba centrarse en su idea, por el otro era él mismo quien registraba algunas incongruencias en el edificio. A continuación ofrecía su versión del proyecto, proponiendo una serie de recursos compositivos para individualizar y diferenciar las partes conforme a sus funciones. Sin embargo, las intenciones de Busquets iban dirigidas hacia un tratamiento unitario del conjunto para aumentar su presencia y escala. Estas diferencias quedan aún más evidentes en los consejos de Ponti con respecto a la torre, donde veía injustificada la homogeneidad de unos alzados que tenían características diferentes. El muro cortina se necesitaba cuando en el interior se requería la posibilidad de modificaciones distributivas a partir de un módulo estándar que quedaba reflejado en el alzado, como en el caso de la sede de la ONU, la Lever House o el rascacielos Pirelli. Sin embargo, en un edificio de funciones más definidas como el del Colegio se planteaba más bien una diferenciación correspondiente a la heterogeneidad de las actividades, sobre todo en las plantas del restaurante y el club que remataban el edificio. Busquets, por su parte, estaba más preocupado por conseguir la imagen de un rascacielos en miniatura. Era precisamente esta imagen muy actualizada, pero demasiado norteamericana la que Ponti no veía adecuada, considerando que en los países mediterráneos el problema no consistía en atrapar la luz, sino en protegerse de ella y, en definitiva, explicaba su recelo hacia el muro cortina de esta forma:

“Je suis jalouse de l’Espagne car je l’aime, je ne veue pas qu’on dite voilà un morceau de USA en voyant votre palais. Recherchez une solution espagnole qui surpasse tout cela!”⁴.

Mientras que para el arquitecto italiano no se trataba de reproducir a una modernidad fuera de lugar, sino de expresar una solución coherente con el carácter local, con aquel “espíritu español” que también Van den Broek auspiciaba, para Busquets se trataba exactamente de lo opuesto: el ensayo de un edificio de “alta tecnología” sería lo más adecuado para representar a una corporación profesional empeñada en la construcción de un país por fin moderno. En Barcelona, no todos estaban de acuerdo con esta interpretación “newyorkina”, como se puede constatar examinado a otros proyectos del segundo concurso, entre los cuales destacaba la propuesta del equipo Ballesteros-Cardenal-Limona-Ruiz Vallés, que se decantaba por la imagen “mediterránea” de un edificio de superficies blancas, grandes ventanas y celosías⁵.

En efecto, una de las mayores preocupaciones de Busquets fue el diseño de una piel coherente con la tecnología más avanzada y la expresión de los valores permanentes a través del arte. El problema se resolvía con un ingenioso muro-cortina formado por un antepecho fijo de baldosa grabada de color verde y dos tipos de ventanas basculantes o deslizantes. Éstas últimas, que se abrían solapándose al antepecho, permitían dinamizar la fachada con su movimiento sin interferir con el desarrollo de las actividades en la reducida superficie de las plantas de la torre. Fiel a su credo tecnológico, pero forzado a inventar soluciones compatibles con los medios disponibles, el edificio confiaba su climatización a un sistema de aire acondicionado que paliaba un aislamiento francamente escaso. Si el muro-cortina podía ser adecuado para la

4. Gio Ponti, carta a Xavier Busquets, Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, fondo Busquets.

5. Para un panorama de los proyectos del segundo concurso, véase : Cuadernos de Arquitectura, 32, 1958.



R. Echaide, C. Ortiz-Echagüe, Conjunto SEAT, maqueta.

torre, había que encontrar otra solución para la envolvente de la sala de actos. Finalmente, Picasso aceptó la invitación para realizar un friso de homenaje a Barcelona, en cuya ejecución la tecnología resultaba también determinante. El esgrafiado, grabado por el artista noruego Carl Nesjar, se realizó con una técnica experimental consistente en trazar el dibujo en una fina capa de hormigón recién fraguado mediante un chorro de arena a presión, capaz de poner al descubierto una sucesiva capa de material, de color negro, de forma que se mantuvieran el frescor y los matices del dibujo original⁶. También a través del arte se confirmaba el compromiso del edificio con su época y con la ciudad, cuyas fiestas populares se representaban en uno de sus lugares más significativos.

UNA IMAGEN DEL SUEÑO AMERICANO

Contemporáneamente a este proyecto, la SEAT, alentada por el éxito internacional de los Comedores de la Zona Franca, encargaba a Rafael Echaide y Cesar Ortiz-Echagüe su sede de Barcelona. Si para Busquets el acercamiento al tema del edificio en altura se había producido en los años de su estancia en Sao Paulo con la realización del Edificio Araraunas, al que seguirían más tarde otras propuestas, para los jóvenes arquitectos de la SEAT fueron determinantes las obras de Mies en Chicago, que visitaron en ocasión de la entrega del premio Reynolds en 1957. Fascinados por el mundo de la gran industria, al que se habían acercado de una forma algo fortuita, Echaide y Ortiz-Echagüe encontraron en Estados Unidos la demostración de las posibilidades brindadas por el uso eficiente de la técnica moderna.

Esta influencia es reconocible no sólo en los proyectos del equipo, sino también en los escritos de Ortiz-Echagüe, donde se aboga por una arquitectura de calidad proyectada a partir de materiales y componentes surgidos de los procesos de estandarización, prefabricación y producción en serie como la de Skidmore, Owings and Merrill, que en definitiva derivaba de la aplicación a gran escala —y de la inevitable banalización— de las ideas mesiánicas⁷. En este mundo dominado por la ingeniería, Ortiz-Echagüe reivindicaba un papel para los arquitectos, que se encargarían de cuidar el bienestar en el ambiente de trabajo y de proporcionar unas indispensables cualidades estéticas a un ámbito dominado por la funcionalidad. La atención dedicada al confort se configuraba

6. La realización de la obra fue ampliamente documentada por el mismo arquitecto en: Xavier Busquets Sindreu, *Els esgrafiats de Picasso* en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1987.

7. Algunos de los textos de Cesar Ortiz-Echagüe han sido publicados recientemente en: José Manuel Pozo ed.), *Ortiz-Echagüe en Barcelona*, Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.

por lo tanto como una especie de compensación por la violencia ejercida por la cadena de montaje y los ritmos alienantes del trabajo en serie. Sin embargo, estas intenciones quedaban en segundo plano en el conjunto de la Plaza Cerdá, que se configuraba más bien como la monumentalización de uno de los símbolos de la sociedad de consumo.

Como ya explicaron sus autores, la sede de la SEAT fue pensada básicamente para los coches: el proyecto se planteaba como la adaptación de un modelo y un programa estándar, elaborado en Italia por FIAT, a un contexto diferente por clima, economía y materiales. Aun así, su construcción se entendió como un reto tecnológico para la industria nacional, por tratarse de uno de los primeros edificios que hacía amplio uso de la estructura metálica vista, de un cerramiento de cristal que se limpiaba por medio de una barquilla móvil y de una instalación de aire acondicionado de alta velocidad. Mientras que el almacén de vehículos se configuraba como una gran caja transparente y el área de ventas reproducía los grandes espacios diáfanos del Illinois Institute of Technology, la zona de oficinas era resuelta con una torre de 15 plantas, que adoptaba soluciones propias de los rascacielos. Sin embargo, pronto se manifestaron las limitaciones: la solución de un muro-cortina integral fue descartada por su elevado coste y por las dudas sobre su eficacia con respecto al clima de Barcelona, optando finalmente por un sistema mixto de ventanas de aluminio y antepechos de obra forrados por elementos de pasta vítrea de color blanco. De la misma manera, no fue posible encontrar en el mercado sistemas modulares prefabricados para las particiones móviles de las plantas y por lo tanto las piezas fueron realizadas con métodos artesanales. Por lo tanto, la ilusión de poder reproducir una arquitectura sustentada por la industria moderna se estrellaba contra las limitaciones del sistema productivo del país. Al respecto, es interesante observar cómo la mencionada adaptación a las condiciones locales no se concentraba en buscar unas soluciones realmente adecuadas al contexto, sino en producir más bien una copia lo más fiel posible al original a partir de un compromiso entre solución técnica e imagen estética.

EL PODER DE LOS INGENIEROS

El tercer episodio de esta breve reseña se sitúa en la Ciudad Universitaria, una operación promovida por Franco para dotar a Barcelona de una entrada representativa a lo largo de la Diagonal. Su realización, empezada a principios de los años 50, fue una de las raras ocasiones de enfrentamiento abierto entre el autoritarismo del régimen y la defensa de unos criterios de planificación urbana modernos y funcionales por parte de los arquitectos vinculados al Grupo R, que señalaban los inconvenientes de un emplazamiento de superficie reducida, situado en una zona clave para la futura expansión urbana y cortado por la avenida. Condenado inevitablemente al fracaso, este intento de oposición pone de manifiesto tanto las insalvables diferencias culturales en un país donde la modernización se concebía como operación llevada a cabo desde los límites, los criterios y los deseos del estado, como la difícil y contradictoria situación de unos arquitectos que oscilaban entre la esperanza de un diálogo con el poder y la necesidad de defender sus convicciones profesionales. En estas circunstancias, los arquitectos optaron finalmente por olvidar su coherencia, para contribuir activamente a la construcción de esta ansiada imagen de progreso.



R. Terradas, Escuela de Ingenieros Industriales, maqueta.

Es este el trasfondo de una operación que, a pesar de todo, dejó algunas de las mejores muestras de la arquitectura institucional barcelonesa, como la Facultad de Ciencias Económicas y la Escuela de Altos Estudios Mercantiles (1954-1961) de Carvajal y García de Castro, la Facultad de Derecho (1957-58) de Giráldez, López Iñigo y Subías, y la Escuela de Ingenieros Industriales (1959-1964) de Robert Terradas⁸. En realidad, la intervención de Terradas partía de un proyecto de ordenación de todo el Campus Sur, que se proponía integrar los edificios ya definidos con las nuevas facultades, aunque se tratara de una operación perceptible principalmente a nivel planimétrico. En este marco, la nueva Escuela se resolvía mediante una serie de volúmenes horizontales equilibrados por dos torres bien visibles desde la Diagonal, que afirmaban la importancia de los ingenieros industriales en el nuevo contexto productivo de la Barcelona desarrollista. La claridad diagramática de un esquema distributivo estudiado para resolver un programa muy complejo, la fluidez espacial y la permeabilidad visual, la integración de patios y espacios abiertos, el empleo de materiales y técnicas innovativas, eran los elementos mediante los cuales el arquitecto conseguía una imagen de modernidad y confianza en los nuevos medios técnicos, al mismo tiempo que materializaba una idea del estudio universitario como ámbito abierto de formación y socialización que contrastaba con la realidad académica de la época.

Estos tres episodios, a los cuales pronto se añadirían otros relacionados con las grandes empresas y los bancos, definían así los puntos de referencia simbólicos de la nueva Barcelona desarrollada y eficiente surgida del optimismo de los años 50. La Escuela de Ingenieros Industriales presidiendo el acceso por la Diagonal, era una declaración de confianza en el progreso tecnológico de cara a las generaciones futuras; el conjunto de SEAT, situado en la Gran Vía, el eje de entrada desde el aeropuerto, hablaba del poder de la grande industria de estado y de los deseos de una incipiente sociedad de consumo; el Colegio de Arquitectos, enclavado en el corazón de la ciudad, cerca de la Catedral y los vestigios romanos, afirmaba el nuevo estatuto de una categoría clave para el desarrollo urbano al mismo tiempo que reivindicaba la continuidad de espíritu entre los monumentos del pasado y la arquitectura de su época: es aquí donde el lenguaje moderno se legitima como último episodio de un desarrollo histórico lineal y ordenado.

8. Sobre este interesante arquitecto redescubierto recientemente, véase: A.A.V.V., Robert Terradas i Via, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000. El proyecto de la ETSEIB se conserva en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Si comparamos ahora esta imagen moderna y metropolitana con la revisión de la arquitectura popular mediterránea que en los mismos años estaba llevando a cabo Coderch desde una perspectiva declaradamente antiurbana, podremos quizá recomponer las dos caras de una misma realidad, la tensión de un mundo dividido entre la nostalgia de los orígenes y los destellos de un futuro brillante todavía cargado de sueños y promesas por cumplir.