

TESIS DOCTORAL
JUAN JOSÉ ESTELLÉS CEBA (1920 - 2012)



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

AUTOR: **JOSÉ RAMÓN LÓPEZ YESTE**

DIRECTOR: **VICENTE MAS LLORENS**

VALENCIA, OCTUBRE 2015.

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

PROGRAMA: PROYECTAR DESDE EL TERRITORIO. UNA MIRADA MODERNA

TESIS DOCTORAL
JUAN JOSÉ ESTELLÉS CEBA (1920 - 2012)



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

AUTOR: JOSÉ RAMÓN LÓPEZ YESTE
DIRECTOR: VICENTE MAS LLORENS

VALENCIA, OCTUBRE 2015.

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
PROGRAMA: PROYECTAR DESDE EL TERRITORIO. UNA MIRADA MODERNA

RESUMEN.

El presente trabajo de investigación estudia la figura de Juan José Estellés Ceba, arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Valencia con una extensa obra construida que, en 1999, recibe la distinción de “Mestre valencià d’Arquitectura”, máximo reconocimiento que otorga el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

Su vinculación con el mundo de la arquitectura y la docencia, y su implicación en la cultura, la vida artística y la participación ciudadana de nuestra ciudad hicieron de él un “ilustrado actual” en palabras del que fuera director del MuVIM, Román de la Calle.

Juan José Estellés pertenecía al grupo de arquitectos que reintrodujo la arquitectura moderna en Valencia entre los años 50 y 60, formó parte de la renovación artística de nuestra ciudad como miembro del grupo Parpalló, ejerció de dinamizador cultural vanguardista desde el Colegio Oficial de Arquitectos, se implicó, como docente, en la puesta en marcha de la Escuela de Arquitectura de Valencia, participó activamente en la crítica, reivindicación y defensa de los derechos ciudadanos respecto al patrimonio urbano y arquitectónico de la ciudad y mantuvo toda su vida una actitud ética que le proporcionó un respeto y una autoridad moral, por todos reconocida.

Cada uno de estos motivos sería suficiente para provocar el interés por estudiar su quehacer, pero en conjunto nos acercan a una de las personalidades más singulares que, a nivel local, ha dado nuestra profesión en la segunda mitad del siglo XX.

RESUM.

El present treball de recerca estudia la figura de Juan José Estellés Ceba, arquitecte i professor de l'Escola d'Arquitectura de València amb una extensa obra construïda que, en 1999, rep la distinció de "Mestre Valencià d'Arquitectura", màxim reconeixement que atorga el Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana.

La seua vinculació amb el món de l'arquitectura i la docència, i la seua implicació en la cultura, la vida artística i la participació ciutadana de la nostra ciutat van fer d'ell un "il·lustrat actual" en paraules del que fóra director del MuVIM, Román de la Calle.

Juan José Estellés pertanyia al grup d'arquitectes que reintroduí l'arquitectura moderna a València entre els anys 50 i 60, va formar part de la renovació artística de la nostra ciutat com a membre del grup Parpalló, exercí de dinamitzador cultural avantguardista des del Col·legi Oficial d'Arquitectes, es va implicar, com a docent, en l'engegada de l'Escola d'Arquitectura de València, va participar activament en la crítica, reivindicació i defensa dels drets ciutadans respecte al patrimoni urbà i arquitectònic de la ciutat i va mantenir tota la seua vida una actitud ètica que li va proporcionar un respecte i una autoritat moral, per tots reconeguda.

Cadascun d'aquests motius seria suficient per provocar l'interès per estudiar el seu quefer, però en conjunt ens apropen a una de les personalitats més singulars que, a nivell local, ha donat la nostra professió en la segona meitat del segle XX.

ABSTRACT.

The present research work studies the figure of Juan Jose Estelles Ceba, architect and professor of the School of Architecture of Valencia, who, in 1999, was awarded with the distinction of “Mestre valencia d’Arquitectura”, the highest recognition granted by the Official Association of Architects of the Valencian Community for his large built works.

He was involved in the world of architecture and university and his concern about culture, art and social conscience in our city turned him into a “contemporary scholar”, in words of Roman de la Calle, former director of the MuVIM.

Juan Jose Estelles took part in the group of architects who restore modern architecture in Valencia between 50’s and 60’s. He significantly contributed, as member of the Parpallo group, to the artistic renovation of our city. From the Official Association of Architects, he encouraged the cultural vanguard and promoted, as professor, the establishment of the School of Architecture of Valencia. He actively participated in the critics, acceptance and defense of the citizen rights regarding the urban and architectural heritage of Valencia. For all his life, he maintained an ethical attitude which provided him with the respect and the moral authority generally recognised.

Each of these facts could be enough to pay attention and study his work, but all together bring us closer to one of the most unique characters that, locally, our profession had in the second half of the XX century.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN

CONCEPTO, MÉTODO Y FUENTES	15
----------------------------	----

CONTEXTO

AÑOS 30. ANTECEDENTES DEL RACIONALISMO EN VALENCIA	19
LA TRANSFORMACIÓN URBANA	
EL CONSUMO DE ESTILOS	
ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS	
AÑOS 40. LA RECONSTRUCCIÓN	37
VALENCIA AÑOS 40	
AÑOS 50. EMPEZAR DE NUEVO	49
VALENCIA AÑOS 50	
AÑOS 60. EL DESARROLLO ECONÓMICO	61
VALENCIA AÑOS 60	
AÑOS 70. POST-MODERNIDAD Y CRISIS	71
VALENCIA AÑOS 70	

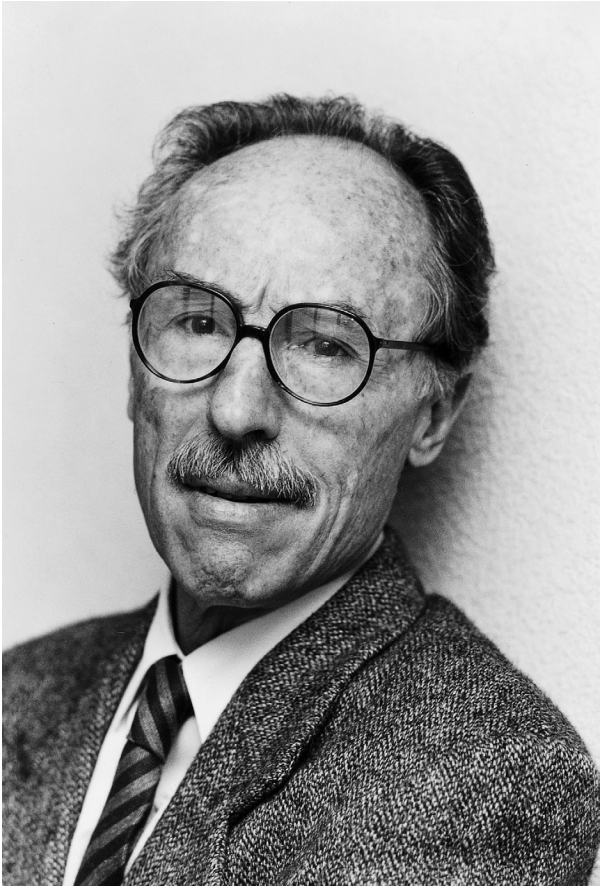
BIOGRAFÍA

SÍNTESIS BIOGRÁFICA DE JUAN JOSÉ ESTELLÉS CEBA.	89
BIOGRAFÍA DEL ARQUITECTO	95
EDUCACIÓN, FORMACIÓN E IDEALES.	
RENOVACIÓN CULTURAL EN VALENCIA. EL GRUPO PAPPALLÓ	
EL COLEGIO DE ARQUITECTOS Y LA ESCUELA DE ARQUITECTURA	
RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO Y OTRAS ACTIVIDADES	

OBRA SELECCIONADA

INTRODUCCIÓN Y ANÁLISIS	157
ARQUITECTURA RELIGIOSA	
COLEGIO MAYOR DE LA PRESENTACION Y SANTO TOMAS DE VILLANUEVA. 1962	163
SEMINARIO PARA LOS HERMANOS MARISTAS EN CASTELLNOVO. 1962	191
CENTRO PARROQUIAL DE SAN JOSE PATRIARCA. 1963	215
CONVENTO DE LAS RELIGIOSAS AGUSTINAS DE SANTA TECLA. 1974	235
ARQUITECTURA DOCENTE	
INSTITUTO FILIAL LA ANUNCIACIÓN. 1962	245
GUARDERIA INFANTIL. 1976	261
CENTRO DE ENSEÑANZA GENERAL BÁSICA. 1979	271
ARQUITECTURA ASISTENCIAL	
CENTRO DE REHABILITACION DE LEVANTE. 1967	279
EDIFICIO SOCIAL Y ASISTENCIAL DE LA ASOCIACION NAVIERA VALENCIANA. 1977	311

ARQUITECTURA SINGULAR	
CIUDAD DUCAL DE GANDIA. 1961	321
ESTADIO DE FUTBOL DEL LEVANTE U.D. 1969	339
ARQUITECTURA RESIDENCIAL UNIFAMILIAR	
VIVENDAS DE PESCADORES EN EL PALMAR. 1958	351
CHALET PROPIO. 1961	357
CHALET FAMILIA GIL COLOMER. 1966	363
CHALET JAVIER MARCO. 1971	367
CHALET VICENT VENTURA. 1973	375
ARQUITECTURA RESIDENCIAL COLECTIVA	
VIVENDAS DE RENTA LIBRE	381
VIVENDAS EN REGIMEN ESPECIAL	403
CONCLUSIONES	431
BIBLIOGRAFÍA	437
ANEXO	
ENTREVISTA CON JUAN JOSÉ ESTELLÉS	447



INTRODUCCIÓN.

CONCEPTO, MÉTODO Y FUENTES

El presente trabajo de investigación estudia la figura de Juan José Estellés Ceba, arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Valencia con una extensa obra construida que, en 1999, recibe la distinción de “Mestre valencià d’Arquitectura”, máximo reconocimiento que otorga el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.

15

Su vinculación con el mundo de la arquitectura y la docencia, y su implicación en la cultura, la vida artística y la participación ciudadana de nuestra ciudad hicieron de él un “ilustrado actual” en palabras del que fuera director del MuVIM, Román de la Calle¹.

Juan José Estellés pertenecía al grupo de arquitectos que reintrodujo la arquitectura moderna en Valencia entre los años 50 y 60, formó parte de la renovación artística de nuestra ciudad como miembro del grupo Parpalló, ejerció de dinamizador cultural vanguardista desde el Colegio Oficial de Arquitectos, se implicó, como docente, en la puesta en marcha de la Escuela de Arquitectura de Valencia, participó activamente en la crítica, reivindicación y defensa de los derechos ciudadanos respecto al patrimonio urbano y arquitectónico de la ciudad y mantuvo toda su vida

una actitud ética que le proporcionó un respeto y una autoridad moral, por todos reconocida.

Cada uno de estos motivos sería suficiente para provocar el interés por estudiar su quehacer, pero en conjunto nos acercan a una de las personalidades más singulares que, a nivel local, ha dado nuestra profesión en la segunda mitad del siglo XX.

Juan José Estellés fue, sobre todo, arquitecto, y así, este trabajo se suma a los que ya se han efectuado o se están desarrollando en este momento sobre el estudio de aquellos arquitectos que adquirieron un decidido compromiso por recuperar la modernidad en la arquitectura valenciana tras el abrupto paréntesis que supuso Guerra Civil y el periodo autárquico, y de aislamiento internacional, al que se vio sometido el país por los vencedores de aquella contienda.

Esta labor de difusión de nuestra arquitectura más reciente, ha sido posible gracias al impulso de algunos profesores de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia que, en muchos casos, con sus trabajos de investigación han puesto en valor la arquitectura de este periodo

y en otros casos, han animado a alumnos de doctorado a realizar sus tesis sobre algunos de estos autores, contribuyendo al reconocimiento del valor histórico y patrimonial de la arquitectura que configura nuestro entorno.

Para enmarcar este trabajo se ha realizado una breve contextualización del panorama arquitectónico español. Por una parte se analiza de manera genérica la arquitectura realizada en el periodo estudiado, con referencias tanto a Madrid como a Barcelona como principales focos de producción arquitectónica de nuestro país, tanto por su dimensión demográfica y económica como por disfrutar, hasta finales de los años sesenta, de los únicos centros de formación de los arquitectos que aquí ejercieron. Y por otra parte, se estudia concretamente la arquitectura realizada durante ese mismo lapso de tiempo, en la ciudad de Valencia, difícil territorio para la arquitectura en el que la modernidad arquitectónica invariablemente aparece con considerable retraso frente a las anteriores ciudades citadas.

El ámbito temporal que abarca el contexto estudiado alcanza cinco décadas, las comprendidas entre los años 30 y 70 del siglo XX que, además de recoger el principal periodo de actividad profesional de Juan José Estellés, hacen referen-

cia también a los inicios de la arquitectura racionalista en España y al oscuro periodo autárquico que siguió a la guerra civil, para poder comprender los antecedentes y la difícil realidad a la que se enfrentaron quienes abrieron de nuevo el camino de una forma de entender la arquitectura que ha llegado hasta nuestros días.

Este contexto intenta poner en valor la producción arquitectónica del autor estudiado en relación a su contemporaneidad, procurando aportar criterios sólidos y referencias que contribuyan a evaluar el mérito de sus aportaciones.

Por otra parte, el desarrollo de su perfil biográfico ayudará a comprender una personalidad que a todos resultaba cercana por su carácter invariablemente afable y cortés, pero a la vez enérgico e íntegro en la defensa de sus convicciones. Podremos conocer la dedicación y entusiasmo con que emprendía y atendía otras facetas de su actividad no propiamente profesional, pero que igualmente lo definían, proyectando de él, una imagen culta y erudita, capaz de atender prácticamente, cualquier interpelación con la sencillez que únicamente otorga una sabiduría viva y útil que Juan José Estellés gustaba poner en práctica al servicio de la sociedad.

Por último, conocer y analizar una parte principal de su obra permitirá poner en relación con los aspectos anteriormente expuestos, la manera en que ejerció la profesión y el compromiso con la modernidad que mantuvo en su obra.

Por encima de cada una de estas facetas, a modo de conclusión, quizá podamos encontrar las claves que nos hagan entender como la entusiasta vocación hacia la arquitectura de Juan José Estellés, se nos muestra de forma que resulta expresión de su compromiso social y ético.

Haber tenido la oportunidad de conocer a Juan José Estellés y conversar con él, en relación al contenido de este trabajo y a cualquier tema en general, me ha brindado la oportunidad de apreciar que sólo el respeto, la atención, y la amabilidad pueden ser el inicio de una franca amistad. Disfruté de su compañía durante la larga serie de entrevistas que realizamos para construir una parte esencial de este relato que constituye una fuente directa de inapreciable valor, al menos como experiencia personal, que como se podrá apreciar valida numerosos aspectos de la investigación efectuada.

Durante el extenso periodo en el que se ha desarrollado este trabajo he tenido la oportunidad de colaborar en el

18 comisariado de dos de las exposiciones² que se le han dedicado, como homenaje y reconocimiento a una labor considerada ejemplar:

“Juanjo Estellés, una vida dedicada a la arquitectura”. Organizada por el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM), dentro de su programa ilustrados valencianos contemporáneos, se inauguró en el Colegio Mayor Rector Peset de Valencia en febrero de 2009.

“Juan José Estellés Ceba, arquitecto, profesor y amigo”. Organizada por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia como homenaje póstumo a quién fuera uno de sus primeros y más respetados profesores, se inauguró en la Sala de Exposiciones del centro en diciembre de 2013.

Igualmente tuve la oportunidad de participar en la publicación de los libros:

“Juan José Estellés Ceba. Arquitecto”, publicado por el Colegio Oficial de Arquitectos con motivo de su nombramiento como “Mestre valencià d’arquitectura”, por su dedicación y capacidad demostrada en una trayectoria de

más de 50 años en los campos de la docencia y práctica de la arquitectura.

“Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)” libro editado por el MuVIM en coordinación con la exposición anteriormente referida.

Estos antecedentes, junto con las consultas al archivo personal de Juan José Estellés depositado, en parte, en el estudio de arquitectura VTiM y al Archivo Histórico Municipal de Valencia han supuesto las principales fuentes de documentación de este estudio.

NOTAS

1 Román de la Calle. (Alcoi, Alicante, 1942). Catedrático de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València-Estudi General, ensayista y crítico de arte. Fue Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y director del MuVIM (2004 – 2010). Esta referencia puede leerse en el prólogo del libro LLOPIS ALONSO, A. (ed.): “Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)”, pp. 7-13, Ed. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM). Valencia. 2009.

2 Estas exposiciones fue un placer comisariarlas junto al arquitecto, historiador y crítico de Arte/Arquitectura Amando Llopis Alonso, (VTiM), amigo de Juanjo Estellés.

CONTEXTO.

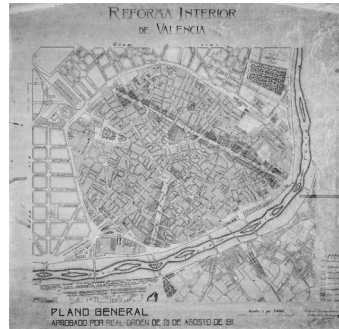
AÑOS 30. ANTECEDENTES DEL RACIONALISMO EN VALENCIA.

La transformación urbana

19

Desde mediados del siglo XIX, Valencia se configura como capital comercial gracias, en principio, al comercio de la seda, el vino y posteriormente a la exportación de la naranja. La transformación económica provocará que la población rural, en busca de oportunidades y mejora de calidad de vida, se desplace a la ciudad, que soporta un crecimiento de población continuado¹ Esta capacidad de absorción de población inmigrante sólo puede explicarse como consecuencia de los rápidos cambios que se estaban produciendo en la estructura económica de la ciudad debido en parte al desarrollo del sector industrial, pero fundamentalmente al desarrollo del sector servicios.

El control del poder municipal por parte de la nueva burguesía tendrá un reflejo inmediato en la ciudad, con la mejora de los servicios urbanos y nuevos equipamientos. Como en la mayor parte de ciudades europeas, aunque con casi un siglo de retraso, la renovación urbana se produce de la mano de proyectos de Reforma Interior y Ensanches, capaces de absorber el incremento demográfico que esta transformación provoca.



Plano topográfico editado por A. Pascual y Abad en 1860 que recoge las alineaciones del proyecto de Ensanche de Sancho, Monleón y Calvo

Plano Reforma Interior. Federico Aymamí. 1911

20

Los proyectos de transformación de la ciudad se proponen desde finales del siglo XVIII, el primer proyecto de Ensanche de Valencia es de 1858 (Sancho, Monleón, Calvo) y, aunque no se llegó a aprobar, fue base suficiente para iniciar un proceso constructivo fuera de las murallas. Pero no será hasta 1865, año en que se inicia el derribo de las murallas de la ciudad, cuando la burguesía tome conciencia de la oportunidad de diseñar la nueva ciudad. Este diseño, que tendrá como referentes los Planes de Madrid (1857) y Barcelona (1859), se realiza con un primer Ensanche, obra de los arquitectos Ferreres, Calvo y Arnau (1887), hacia el sureste y presenta manzanas ortogonales, compactas, para la construcción de viviendas, sin apenas atender a una jerarquía de viales y con reservas marginales para dotaciones o servicios.

Este proyecto legalizó el proceso constructivo que ya se había iniciado extramuros sobre la base de un diseño previo (1858), que nunca fue aprobado, de los arquitectos Sancho, Monleón y Calvo. Su gestión, a través de una comisión municipal independiente y fácilmente manipulable, lo someterá progresivamente a modificaciones de sus ordenanzas para permitir un mayor aprovechamiento.

El segundo Ensanche, tras sucesivos proyectos –el primero de 1907–, no se verá aprobado hasta 1912, siendo el arquitecto jefe de la comisión Francisco Mora.

Los proyectos de Reforma Interior se producen de forma aislada por parte de los sucesivos ayuntamientos, gracias a las desamortizaciones, destacando las actuaciones puntuales de la plaza Redonda o de la calle de la Paz, hasta que el ayuntamiento encarga directamente al arquitecto Federico Aymamí, un Plan de Reforma Interior cuyo anteproyecto es aprobado por el gobierno central y autoriza a la corporación municipal para redactar el proyecto definitivo, finalmente es aprobado en 1912. Para realizarlo, se creó una sección facultativa que dirigió el propio Aymamí hasta su disolución en 1914. Este plan de reforma Interior se redujo finalmente a la apertura de la avenida del Oeste, la apertura de la avenida de Real y la ampliación de la plaza de la Reina.

La expansión urbana de la ciudad de las décadas posteriores careció de un modelo propio impulsado por la clase dirigente, cualquiera que fuera sus signo político, puesto que la funcionalidad de la ciudad como centro de servicios de un modelo de negocio agrario-exportador evitó la necesidad de una transformación industrial.



Perspectiva del casco de la ciudad interesado por las reformas urbanas. Javier Goerlich, marzo 1932. AHMM.

Los planes urbanísticos vigentes en Valencia en 1930 son los anteriormente señalados, con sucesivas modificaciones que incrementan la edificabilidad sin modificación de otros parámetros urbanísticos, realizados por el arquitecto municipal Javier Goerlich en 1929 para el Plan de Reformas y por el propio Mora en 1924 en el caso del Ensanche.

Podemos decir que en los años treinta no se produce un nuevo urbanismo. Las reformas y el crecimiento urbano que se producen se deben a las medidas planificadoras antes indicadas. El centro urbano comienza a configurarse con las obras de la plaza de Emilio Castelar y la ampliación de la bajada de San Francisco y en la periferia se construyen, amparados por una nueva legislación y promovidos por cajas de ahorro o asociaciones cooperativas, diversos conjuntos de “casas baratas” o “casas económicas” (algunos tan relevantes como la Finca Roja o el Grupo de Agentes Comerciales en la calle General San Martín) que sirven para configurar los barrios obreros y también grandes manzanas del Ensanche.

El consumo de estilos

En los años veinte y treinta, la ciudad crece y las transformaciones sociales parecen indicar que se produce una clara modernización de los grupos sociales. Se incrementan los sectores comerciales, los empleados públicos y privados, también los asalariados de la industria, y sin embargo disminuyen porcentualmente, artesanos, agricultores, o el personal dedicado al servicio doméstico. Poco a poco, la ciudad se hace más abierta socialmente.

La ciudad, el desarrollo económico y la movilidad social² cambian los modos de vida. La nueva clase media demanda bienes de consumo fáciles de adquirir, comienza a aplicarse ampliamente la electricidad en viviendas y se introduce en el hogar el uso de pequeños electrodomésticos (radio, gramófonos, enseres de cocina, etc.) La vida en la calle se revitaliza, el acceso de las masas al consumo hace que proliferen bares, cafés, locales de espectáculos musicales o deportivos, teatros y cines, etc. El consumo de publicidad, revistas y magazines divulgan nuevas pautas culturales que son adoptadas sin reelaboración alguna y propician la liberalización de costumbres.



La finca Roja de E. Viedma, 1929-1933

Cine Capitol de Joaquín Rieta. 1930-1931

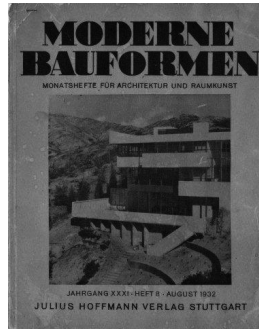
22

De la misma manera que se produce un aumento de los bienes de consumo, también las formas de expresión artística se consumen con rapidez. Neobarroco, clasicismo, art-decó geométrico, casticismo y racionalismo se entrecruzan sin problemas en los años veinte y treinta. La inmediata aceptación de repertorios se muestra también en la fascinación por los edificios en altura y la rápida asimilación de ejemplos de expresionismo holandés y alemán. Esta asimilación de cambios y nuevos repertorios pone de manifiesto las limitaciones de los esquemas de partida y la necesidad de sustituirlos por nuevos sistemas de ordenación y formalización. Sin embargo, la inmediatez de respuesta y su carácter ecléctico y continuista aleja esta respuesta de la carga programática de la vanguardia.

El carácter ecléctico de la arquitectura que se realiza posibilita una libertad de asimilación en la introducción de nuevos programas o repertorios formales. La lógica de la distribución en planta y de la composición formal, ligadas a una abstracción del sistema Beaux-Arts y su capacidad para absorber los más diversos lenguajes de cualquier procedencia, se ofrecen como estructura básica que permite, sin romper las convenciones, asumir los nuevos programas que proporcionan una nueva imagen urbana.

La tipología de vivienda, que se esboza desde finales del XIX y se estructura conforme a las sucesivas ordenanzas que se dictan, se establece sobre la base de un confort adaptado al uso racional e higiénico del espacio, organizándose a partir de un eje perpendicular a dirección de la calle con una marcada jerarquía de espacios, según su uso o función, con vistas al exterior, al patio de manzana o a los patios de luces. Esta tipología termina por aplicarse tanto en las manzanas ortogonales del ensanche como en los solares de las parcelas del centro urbano, homogeneizando el tipo de vivienda en toda la ciudad, y se mantendrá inalterable hasta más allá de los años cincuenta.³

Si bien es cierto que se ha producido una depuración en el tipo de vivienda con la aparición de una idea de confort y un uso ordenado del espacio, no se incide en otros aspectos como las posibilidades de la planta libre, la separación entre estructura y cerramiento, o los avances y progresos de las técnicas de construcción, manteniéndose unos condicionantes tradicionales de composición, con claros ejes de simetría y una división tripartita clásica en los alzados; bajo y entresuelo, cuerpo volado intermedio y remate. Pero en cualquier caso, estas arquitecturas tradicionales



Cine Barceló en Madrid, de gran influencia en la arquitectura de la época. Luis Gutiérrez Soto

Portada de la revista "Moderne Bauformen", agosto 1932.

ofrecen ya nuevas dotaciones, infraestructuras y servicios para la vida moderna.

En lo arquitectónico, como consecuencia de estas transformaciones socio-económicas, el lenguaje casticista y homogéneo imperante durante la Dictadura de Primo de Rivera, pierde presencia rápidamente frente a la pluralidad de nuevos lenguajes más o menos ligados al racionalismo internacional. Pero la clase dominante, al reconocerlos y aceptarlos, a la vez que el academicismo anterior, los reinterpreta semánticamente según su propio marco de referencia social, convirtiéndolos en definitiva, en nuevas variantes del sistema academicista de significación estética.

Por otra parte, como hemos visto, se ha producido un cambio en la estructura social hacia la que va dirigida la oferta de vivienda de manera que una nueva burguesía de clase media intenta participar de forma activa en la remodelación urbana de la ciudad haciendo suyos los nuevos deseos de transformación de su entorno físico.

A finales de los años veinte, tras la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, un nuevo estilo irrumpió

con fuerza por lo que de ruptura con modas anteriores suponía. La cita parisina daba cabida a cualquier propuesta que no copiara o imitara estilos del pasado. El Art-Decó nace identificándose como una nueva propuesta estética vinculada a las formas de producción industrial, y de esta manera, una nueva estética "vanguardista" inicia su aceptación generalizada. También el Estilo Internacional es aceptado como consecuencia inmediata de la teórica aplicación de las formas de producción industrial al campo de la edificación y su difusión se realiza a través del incremento de los medios de información y la apertura ideológica que propicia el cambio de régimen político -papel fundamental jugó en Valencia la revista alemana "Moderne Bauformen"-.

Tampoco podemos desdeñar algunas características formales de la nueva arquitectura que la hacen deseable para un nuevo tipo de negocio, aquel que busca rédito de las plusvalías que se generan ante el crecimiento demográfico, cuyo interés principal se centra en los aspectos económicos que propicia esta otra forma de construcción: un mayor aprovechamiento del solar, incremento del número de alturas, desaparición de elementos decorativos artesanales y utilización de componentes industrializados.



Perspectiva de la propuesta de L. Albert y G. Blein para el concurso del Ateneo de Valencia.

24 Esta aparente superficialidad en la arquitectura de esos años, encuentra un nuevo enfoque en la explicación de Javier Pérez Rojas puesto que desde un punto de vista social estético, la modernidad entendida como sistema innovador de usos y costumbres cotidianas, si afectó profundamente a la arquitectura valenciana.

“la arquitectura valenciana de los años veinte compone un panorama ecléctico, coincidiendo en el tiempo, la internacionalización de la arquitectura con una fase neobarroca de considerable impacto, algo que de igual manera sucede en otras ciudades como Barcelona, Madrid, Sevilla, San Sebastián, Bilbao u Oviedo. Aunque la patente modernidad en los años treinta la asumen las arquitecturas aerodinámicas y racionalistas, y en parte también las obras que registran los ecos de la exposición de París de 1925, el neobarroco es recreado de un modo fantástico y muy libre; y todo ello sale de las manos de unos mismos arquitectos, que practican en algún momento estas diversas opciones.”⁴⁴

Este complejo panorama arquitectónico podemos verlo reflejado en las distintas propuestas que se presentaron en 1927 al concurso nacional para la nueva sede del Ateneo de Valencia, a través de las cuales apreciamos que archi-

tectos y proyectos oscilan sin problema, a finales de los años veinte y treinta, entre estilos neobarroco, casticismo, clasicismo, expresionismo o art-decó geométrico.

En general, los arquitectos, dentro de un mismo sistema ordenador, intercambian estilos y códigos lingüísticos; la simplicidad en el dibujo de los expedientes de la época dan idea de la utilización de un esquema de base que luego se desarrollaría en la obra mediante el valioso aporte de los oficios artesanos que irían dotando de carácter al edificio, siendo precisamente los oficios, los que disponían de un repertorio formal de detalles capaces de “modernizar” la construcción. Esto y el papel cada vez mas decisivo que en la construcción tuvo la figura del nuevo propietario/promotor pueda explicar la localización de estilos que se produjo en los primeros momentos.

Los proyectos de reforma interior estuvieron configurados en buena parte por un monumentalismo clasicista y neobarroco con construcciones de gran confort para la alta burguesía en las que se instalaban, además, oficinas, sedes de sociedades, bancos, comercios de lujo, hoteles, cines y cafeterías. Son arquitecturas impulsadas por el poder económico y político de la ciudad y buscan individual-



Edificio Tortosa-Mtnez. Sala en calle Universidad, 1-3. L. Albert 1931.

mente su significación haciendo referencia a monumentos valencianos, torres o cúpulas, de ahí su carácter también regionalista.

Fue principalmente en los proyectos del ensanche donde se produjo una arquitectura clasicista y secessionista que podría entroncar con el art-decó con formas que tienden a la geometrización y angulación, y un nuevo tipo de decoración que sí bien en un principio nos remite al Palacio Stoclet de Hoffmann, sucesivamente se interpretará a partir de las influencias del cubismo y el futurismo que proporcionan un buscado aspecto cosmopolita. Una arquitectura que supone una opción moderna en la se apoyan decoraciones art-decó y que evolucionan hacia racionalismos híbridos con la estilización de sus formas. Superficies lisas y geométricas y nuevas combinaciones de materiales e iluminación que tuvieron en la arquitectura comercial su mejor exponente.

La dinamización de la vida urbana fundamentalmente trae consigo una dinamización en todos los sectores y el campo de la política no resulta ajeno a esta actividad, aventurándose cambios que propiciarán en 1931 el advenimiento de la II República.

En este ambiente se produce una incorporación casi generalizada de los arquitectos a la nueva arquitectura que se presenta como propia de los tiempos modernos. Se busca un diseño mas funcional y simplificado, pero la carga programática de la arquitectura de vanguardia europea se verá atenuada; entre la pervivencia de los estilos históricos y las realizaciones modernas más extremas se produjeron una variada gama de soluciones intermedias justificadas por la escasa formación de los oficios de la construcción, por las exigencias del nuevo mercado inmobiliario y por la falta de compromiso intelectual de los arquitectos del momento.

Sí los primeros rascacielos de Chicago habían servido de referencia a los arquitectos como modelos de renovación arquitectónica y progreso, la decoración art déco de los rascacielos americanos también sirvió de referente en la búsqueda de un nuevo lenguaje que podía adaptarse a sus realizaciones tanto técnica como formalmente. Y cuando en Estados Unidos se produce como variante del art déco o zigzag moderno, el art déco fluido o “streamlining”, éste tiene una rápida difusión a través del cine que lo divulga como ambiente moderno y cotidiano de las películas más variopintas. También en el cine, la luz se muestra como elemento decorativo capaz de obrar transformaciones y



Edificio Cervera en Plaza del Ayuntamiento,
10. J. Rieta 1931.

Club Náutico de Valencia. J. Goerlich y A.
Fungairiño, 1932. (demolido en 1985)

conferir fuerza y dramatismo a la escena, siendo el expresionismo alemán de Fritz Lang su máximo exponente. En lo arquitectónico la capacidad impactante de éste movimiento artístico encontró su mejor expresión en la obra de Eric Mendelsohn que se muestra como un racionalismo figurativo con gran predicamento entre los arquitectos valencianos del momento y que jugó un papel fundamental en la divulgación de la arquitectura fluida o aerodinámica.

En general se pone en práctica un racionalismo suave e integrador, donde el maquinismo y la mitificación del progreso se presentan como una vertiente desornamentada del art déco con el que mantiene lazos en lo decorativo y figurativo, con un criterio actualizado pero carente de rigor, como señala el profesor Pérez Rojas:

“En definitiva, la concepción del edificio como un objeto (faro, barco, avión, locomotora, máquina) inserto en la trama urbana, responde a un espíritu más art déco, a una concepción más figurativa que funcionalista. Frente al sentido abstracto y purista de la arquitectura racionalista, hay otras “arquitecturas objetuales” que aunque participan de la funcionalidad y anti-tradicionalismo del racionalismo, en realidad son más emotivas y barrocas, no son ni menos modernas o

vanguardistas, aunque puede que, según los criterios, sean más impuras.”⁵

El racionalismo y el art déco fluido o aerodinámico tienen en común la fascinación por el mundo maquinista e ingenieril. La imitación formal de referentes maquinistas se convertirá en un modo de conferir modernidad a los edificios, como podemos apreciar en numerosos ejemplos de clubes náuticos, edificios deportivos, cines, clubes o salas de fiesta de la época. Las fachadas lisas, la presencia de muros acristalados, las barandillas de tubo o la retícula de ventanas se imponen en este racionalismo atenuado que trata de ofrecer soluciones a las solicitudes de una vida moderna más hedonista y liberalizada.

Sí el inicio del art déco mantiene unos límites imprecisos con el modernismo secesión igualmente sucede en su final con el racionalismo. La conjunción entre art déco y movimiento moderno resulta difícil de deslindar y acompañará la arquitectura valenciana hasta finales de esta década y parte de la siguiente, permitiendo que los mismos arquitectos cultivaran, ajenos a los radicales planteamientos modernos, un nuevo eclecticismo dirigido a satisfacer la demanda del modelo social en el que se desarrollan su trabajo.



Edificio Llopis. Calle San Vicente,
51. R. Roso. 1935.

Otro aspecto a valorar es la llegada de nuevos arquitectos a la ciudad, tras terminar sus estudios en Barcelona o Madrid, con nuevas ideas y capacidad social para ponerlas en práctica. Tal vez el más significativo es el caso de Ricard Roso Olivé que construye interesantes edificios expresionistas/racionalistas o cuando menos modernos y no influidos por el art déco (a excepción de los grandes portones metálicos que permiten el ingreso al zaguán), como el situado en la calle San Vicente esquina a Sangre o el realizado junto a Julio Bellot en la avenida de María Cristina. Otro ejemplo es Alfonso Fungairiño que hizo girar los diseños anteriores de Javier Goerlich para el Club Náutico hacia una propuesta mucho más moderna y expresionista como igualmente ocurriría en el Colegio Mayor Luis Vives.

La producción de esos años configura un territorio intermedio, ambiguo, de frágiles convicciones, de experiencias arquitectónicas que presentan, en realidad, un repertorio con frecuencia versátil e intercambiable en lo lingüístico manteniendo esquemas compositivos tradicionales. En definitiva, como señala Jorge Torres⁶, la arquitectura que se realiza se corresponde con el ejercicio de un eclecticismo pragmático realizado con oficio y sensatez.

Arquitectura y arquitectos

La asociación de arquitectos en colegios profesionales era un fin perseguido desde finales del XIX, con el fin de luchar contra el intrusismo, regular servicios y ofrecer garantías profesionales. Esta cuestión había centrado las discusiones de los Congresos Nacionales de Arquitectos que se celebraban desde 1881, con la pretensión de convertir las asociaciones existentes en entidades de derecho público y en agentes de influencia social, a imagen de lo sucedido con otras profesiones como médicos, abogados y notarios. Pero no será hasta la dictadura de Primo de Rivera cuando se den las circunstancias que propicien este hecho debido a su política corporativista de fomento de las grandes instituciones, a las que se pretendía imponer un carácter de oficialidad y obligatoriedad con el fin de controlar los servicios profesionales. Pasada la dictadura, en julio de 1930 se constituye el Colegio Oficial de Arquitectos de la Zona de Valencia, que como indica en su primer boletín (BCOAZV) nace principalmente como reivindicación de la función y necesidad social de la profesión de arquitecto. Los arquitectos valencianos ante los cambios producidos en el sector de la construcción y la incorporación de nuevos recursos técnicos se agrupan conscientes del nuevo marco social en el



Fachada de los almacenes Ernesto Ferrer cuya composición muestra la estructura reticulada de hormigón armado. Demetrio Ribes 1918.

28

que desarrollarán su trabajo, como profesionales liberales al servicio de una sociedad en renovación. El Colegio, desde el primer momento, aprueba el visado preceptivo de proyectos y el reglamento de cobro según tarifas oficiales, además sus normas deontológicas procuran definir las incompatibilidades profesionales y, sobre todo, luchar contra el intrusismo y evitar la competencia ilícita por rebaja de honorarios

La importancia de los movimientos renovadores centro europeos obligaba a establecer cambios, entre otros, a suprimir la contradicción entre las necesidades prácticas y las consideraciones estéticas, por lo que el arquitecto debía cambiar su rol de artista capaz de aconsejar en cuestiones de buen gusto y reconvertirse en un profesional garantista que atendiera la normativa técnica de los diferentes sistemas de construcción. Junto a este tema, otras cuestiones a debate en los citados congresos eran la reforma de las enseñanzas de arquitectura o la búsqueda de un modelo ideal de arquitectura y de los medios para realizarla, y es en este campo, en el que se producen manifiestas desavenencias entre los participantes.

Desde que Domènech i Montaner planteara la necesidad de relegar el eclecticismo histórico y dar origen a una ar-

quitectura nueva en la revista *La Renaixença*⁷ se plantean dos polos entre los que discurre toda la reflexión posterior: la técnica internacional frente al carácter nacional, basado en la cultura, las costumbres y la historia, pero también en las condiciones físicas del medio: clima, geografía y naturaleza.

Las intervenciones de J. Camaña (1881, I Congreso Nacional de Arquitectos), que aboga por la libertad de criterio del arquitecto frente a la obligada referencia a estilos góticos cristianos, o F. Mora (1909, V Congreso Nacional de Arquitectos) que defiende la función del arquitecto con carácter garantista en las construcciones de pueblos pequeños, dan cuenta de las preocupaciones, alejadas del debate teórico, de la clase profesional en Valencia. Únicamente D. Ribes (1915, VI Congreso Nacional de Arquitectos con el título "Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional), en firme discusión con L. Rubcabado, presenta un planteamiento donde aboga por una interpretación libre y coherente de la función y la forma del edificio, alejada de propuestas estereotipadas.⁸

La crisis económica y política de los últimos años de la Restauración, la puesta en marcha del Plan de Reforma



Gasolinera Porto Pi. C.
Fernández Shaw. 1927

Ayuntamiento de Hilversum.
W.M. Dudok. 1930.

Interior, hacia el que se dirige la inversión edificatoria del momento, y la temprana muerte de Demetrio Ribes en 1921 junto al escaso eco que encontraron sus tesis entre la clase burguesa de la ciudad, hacen que durante la Dictadura de Primo de Rivera, se acepte el casticismo madrileño que procura definir una “arquitectura nacional” sobre la base de un casticismo cargado de referencias a estilos históricos, que en Valencia se adaptará a los gustos propios y pervivirá hasta incluso después de la Guerra Civil. Llegados alrededor de 1930, mientras en Valencia coinciden casticismo, neomudejar, noucentismo, clasicismo estilizado, art-nouveau/sezession, art-decó, expresionismo funcionalizado e incluso racionalismo, se producen una serie de hechos, en lo arquitectónico, que pueden darnos una imagen del complicado panorama que se ofrecía a un colectivo, los arquitectos, que principalmente perseguían consolidar su rol social. De manera escueta citaremos:

El mencionado concurso para la construcción de la sede del Ateneo de Valencia 1927, que coincide con la exposición internacional de la vivienda, Weissenhofsiedlung, de Stuttgart y la construcción de los primeros edificios racionalistas en España, la Gasolinera Porto Pi de Fernandez Shaw y el Rincón de Goya de García Mercadal un año mas tarde,

en 1928, cuando concurren la construcción de los almacenes Schocken de E. Mendelsohn y el Chrysler Building en New York.

Al año siguiente, 1929, se celebran la folklorista Exposición Iberoamericana de Sevilla, comisariada por el valenciano V. Traver, la Exposición Internacional de Barcelona con obras clasicistas, noucentistas y modernistas de Azúa y Florensa, Bona y Aznar, Duran i Reynals y Martínez, etc., (muchos de ellos profesores de la Escuela de Arquitectura de Barcelona) entre las que pasó desapercibido el pabellón alemán de Mies van der Rohe, y la exposición “Arquitectura nova” en las Galerías Dalmau de la misma ciudad con la participación del E. Pecourt.

En 1930, W.M. Dudok realiza el Ayuntamiento de Hilversum, Gutierrez Soto el cine Barceló en Madrid y en Zaragoza se funda el GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles por el Progreso de la Arquitectura Contemporanea) y en Valencia el Colegio de Arquitectos, COAZV.

Ya en 1931, L’Corbusier concluye la villa Savoye, Sert su edificio en la calle Muntaner y en Valencia el edificio Carbajosa (Albert), la finca Roja (Viedma) y el cine Capitol (Rieta)



Villa Savoye. Le Corbusier. 1931.

30

Frente a éste desconcertante panorama no es de extrañar que se opte por un eclecticismo versátil, de códigos intercambiables, posibilista sí se quiere, pero que es capaz de ofrecer respuestas diversas según las demandas del consumo y conforme a los nuevos sistemas de producción, mostrando así, desde un punto de vista individualizado –incrédulo de estilos colectivos-, la convicción de ofrecer una adecuada respuesta a los requerimientos de un tiempo nuevo. Estas características se oponen totalmente a la condición de ruptura con el pasado que impone la historiografía de la vanguardia, pero comparte la preocupación por reflejar el espíritu de una época, el *zeitgeist*, base igualmente de las formulaciones de la arquitectura moderna.

Se trata de un eclecticismo que más que adecuar a los problemas del presente a formulaciones arquitectónicas del pasado, como sugería a mediados del siglo XIX, añade a la resolución de los programas prácticos creados por las necesidades de la época algunos elementos históricos, en general distorsionados, que responden a esquemas convencionales de comunicación con el usuario.⁹ Eso sí, para llegar a esta conclusión conviene alejarse de la historiografía de la arquitectura moderna al uso (Pevsner, Gideon,

Zevi, etc.) y abogar, como pedía Ignasi de Solà-Morales, por “una historiografía más interesada por los procesos de largo alcance y por las condiciones, no sólo de producción y consumo”¹⁰.

El éxito de esa historiografía de vanguardia -que surge¹¹ cuando en los mismos años treinta, en Europa, la instauración de regímenes totalitarios provoca la desaparición del constructivismo ruso, la persecución del *arte degenerado* en Alemania para regresar al *arte del pueblo*, el *rappel l'ordre* en territorio francés frente a la vanguardia iconoclasta, la búsqueda de la expresión arquitectónica italiana en la antigua Roma, y se da la práctica desaparición del futurismo, expresionismo o neoplasticismo- ha impuesto la identificación entre arquitectura moderna, racionalismo e internacionalismo como valores positivos de progreso, dejando al margen arquitecturas no ajustadas a sus propios cánones racionalistas, o arquitecturas que se apropian de caracteres nacionalistas, que consideraba ajenas a la modernidad. Y desde esta óptica excluyente, se hace difícil entender los debates en torno al modelo ideal de arquitectura a seguir que se iban a producir en esta década y la siguiente tanto en los círculos profesionales como en los textos de la época.

Es más, si atendemos al estudio realizado por Juan Calduch sobre la arquitectura moderna nacional, que toma como objeto de partida el texto antes citado de Domenech i Muntaner, y analiza como paradigma del internacionalismo la Weissenhofsiedlung y por otra parte, la III Reunión Internacional de Arquitectos, convocada por la revista *L'architecture d'Aujourd'hui* con el tema "*De la evolución actual de las arquitecturas nacionales*", donde participa el arquitecto valenciano Francisco Mora como presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, podemos apreciar la confusión de términos y la variedad de interpretaciones de una discusión que sin embargo, resulta irresoluble.

*"La arquitectura moderna está condenada a bascular entre estas dos posturas que se suceden cíclicamente, o que conviven en áreas o estratos que se ignoran mutuamente. Los sucesivos intentos de síntesis, (...), son siempre experiencias condenadas a ser absorbidas por la reproducción de la polaridad entre nacional e internacional en el ámbito de la arquitectura"*¹²

Para ejemplificarlo, basta con señalar que, incluso antes de que Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock codificaran el repertorio de formas y la imagen del Estilo In-

ternacional en el catálogo para la exposición del MOMA (1932), Aalto experimenta en varios proyectos con formas y materiales que aluden a la tradición nórdica y Sert, junto a Torres Clavé, convierte en modelos para la arquitectura moderna las casas rurales tradicionales de la costa mediterránea; actitudes ambas que se muestran receptivas a reelaborar las sugerencias y usar técnicas constructivas propias del lugar donde se realiza la arquitectura.

En función de estos puntos de vista, si consideramos la reinterpretación particularizada del racionalismo que los arquitectos realizan en Valencia, las clasificaciones habitualmente manejadas respecto a la arquitectura del momento histórico al que nos referimos podrían ser revisadas, pero de lo que no cabe duda, como ponen de manifiesto J. Lagardera y A. Llopis¹³, es que corresponden a una arquitectura que se identifica con una ciudad moderna que formaliza su arquitectura de una manera modernamente plural.

Para cotejar esta afirmación con ejemplos, de entre los edificios construidos en la ciudad que atestiguan claramente su modernidad, se pueden citar, entre los más destacados, el edificio Hnos. Cuadrado en la calle Gandía, 2 esq. c/Guillén de Castro, 49 (1935-39) que proyectó Joaquín



Edificio Hnos. Cuadrado. J. Rieta. 1935



Edificio Alonso. L. Albert. 1935

32 Rieta y el edificio Alonso en la calle San Vicente, 71 y 73 esq. c/Játiva (1935-40) de Luis Albert, que evidencian respectivamente, la capacidad de respuesta a un programa funcional totalmente novedoso y la imagen icónica de modernidad en esas fechas.

Joaquín Rieta, considerado un arquitecto regionalista moderno¹⁴, o un racionalista heterodoxo¹⁵, que por otra parte nunca renunció al sistema de composición barroco¹⁶ ni a la tradición valenciana, diseña en estos términos el edificio para los hermanos Cuadrado en la dirección indicada, con una fachada en esquina que articula, por una parte elementos horizontales que proporcionan dinamismo y continuidad, y por otra, ejes verticales de composición que marcan el ritmo de la fenestration, todo ello en un único plano de fachada.

El edificio estuvo destinado a almacén y comercio en planta baja, viviendas para alojamiento de trabajadores en las plantas altas y servicios comunes para todas ellas. El acceso por un corredor a seis viviendas por planta en las dos primeras alturas y una pensión para empleados solteros en la tercera y última dan cuenta de la racionalidad del tipo y la novedad del programa a desarrollar. Las viviendas ventilan directa-

mente a la calle o al gran patio interior, desapareciendo los pequeños y antihigiénicos patios de ventilación. Lavadero, abastecimiento de agua caliente y fría, etc., constituyen los servicios comunes, mientras que la amplitud del corredor se diseña para generar un espacio que sirva como estancia externa a las viviendas y permita la relación entre vecinos.

La fachada, de gran longitud, se desarrolla acentuando como punto principal la esquina curva de su desarrollo, por la concentración de fenestraciones, lo que le infiere dinamismo. La uniformidad de los huecos de planta baja que descansan sobre un zócalo pétreo almohadillado, constituye la base de su desarrollo tripartito clásico, el cuerpo intermedio muestra una superposición de bandas horizontales alternándose tiras de ventanas y paños de ladrillo en contraste con las bandas opacas enfoscadas a nivel del peto de los forjados, y como remate presenta una ligera barandilla jalonada por pilastras que muestran el orden estructural del edificio, y evidencian sinceridad constructiva de carácter racionalista.

El proyecto original¹⁷, que consta de una planta mas, se remata con dos torres laterales; la torre de escaleras en el extremo del solar en la calle Gandía y otra torre, en el



Edificio Hnos. Cuadrado. Patio interior.

Edificio Hnos. Cuadrado. Galería acceso a viviendas.

Edificio Hnos. Detalle fachada.

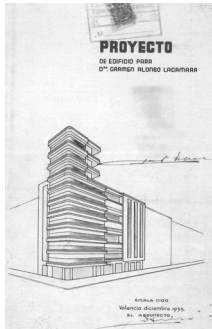
extremo opuesto de la calle Játiva, que indica el acceso previsto al local comercial de planta baja por esa vía. Esta forma de proceder, tradicionalmente valenciana, puede observarse en numerosos edificios civiles de la ciudad como los Palacios de Cervelló y Dos Aguas, San Pio V, etc. Tampoco el proyecto original presenta la superposición de bandas horizontales que se han descrito anteriormente, sin embargo las vicisitudes de su construcción que coincidió con la Guerra Civil, motivaron estos cambios que el arquitecto, cuidadoso en el detalle y dominador de la perspectiva y el impacto de ésta en la percepción del edificio, acertó a definir. No es de extrañar también, que durante la prolongada dirección de obra añadiera, para recuperar el sentido compositivo original del edificio, algunas pérgolas sobre-elevadas, elemento mediterráneo tradicional de gran agrado para el arquitecto como muestra su utilización en múltiples edificaciones, de forma que proporcionarían una lectura unitaria del edificio. Éstas últimas terminarían perdiéndose, dejando al edificio con su imagen más moderna, una sucesión de bandas horizontales rematadas en el extremo lateral de la calle Gandía con la torre de escaleras.

Por su parte, Luis Albert, proyecta en las mismas fechas el edificio Alonso en la calle San Vicente, de inspiración ex-

presionista con fachada acristalada y continua, inspirada en los almacenes Schoeken de Mendelshon, aunque realizada con notable escasez de medios¹⁸. El edificio consta de planta baja destinada a resolver los zaguanes de acceso y a locales comerciales, un desarrollo de siete alturas con cuatro viviendas por planta, ático para dos viviendas y dos pisos a modo de “torreón” en la esquina con la calle Játiva, destinados a estudio.

En la memoria del proyecto puede leerse: “...su estilo es el que corresponde a una época actual, sacrificando en algunas ocasiones al confort interior los prejuicios de estilos arcaicos, buscando en la combinación y percepción de sus masas la armonía y belleza del conjunto.”¹⁹, lo que nos proporciona una idea del compromiso del arquitecto con el programa y el espíritu moderno de su época.

El alzado a la calle San Vicente, presenta una composición tripartita sobre el eje que hace de medianera entre parcelas, con un cuerpo central que hace de transición entre dos cuerpos que de manera contrastada pretenden acentuar la verticalidad del edificio. Por una parte, de forma más tradicional, en su número 73 el arquitecto marca un orden gigante con un ritmo de pilastras que unifica



34 los huecos en vertical en sus siete alturas, disponiendo los entrepaños en vertical ligeramente rehundidos, pero por otra parte, en contraste, la solución adoptada en la parcela 71 con la esquina resuelta en cubillo para acentuar su dinamismo, muestra una sucesión de terrazas horizontales voladas de forma continua sobre la fachada de paramentos acristalados que, en esquina, alcanza las diez plantas.

Es de destacar el despliegue de recursos del autor en relación al escaso desarrollo de la fachada recayente a la calle Játiva, los balcones o terrazas no alcanzan la medianera del edificio y giran sobre la fachada que en un único vano recupera el orden gigante de su extremo opuesto. El cuerpo del ático se retira pronunciadamente del plano de fachada acentuando el aislamiento de la torre en sus tres últimas plantas, en las que para peraltar este efecto, la última pieza habitable se elimina sustituyéndose por una terraza cubierta en los tres pisos indicados.

Estos mismos arquitectos y edificios merecieron la atención de Juan José Estellés en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (26/04/2005), del que extraemos este fragmento:

...“En el año 1935 Rieta y Albert proyectaron dos edificios de modernidad evidente por su programa, por sus planteamientos y por su construcción que comenzó el año siguiente, prolongándose con dificultad e interrupciones durante la Guerra, para terminarse acabado el conflicto.

Albert fue el autor del edificio que, a lo largo de las exposiciones y textos publicados los últimos años sobre el tema que nos ocupa, se ha convertido en el icono, símbolo del intento por alcanzar la modernidad en aquella fecha. Se trata de las dos fincas adyacentes de Doña Carmen Alonso, con los números 71 y 73 de la calle de San Vicente haciendo esquina con la calle de Játiva. La escasa longitud de la fachada a Játiva en relación con la de San Vicente le obligó a desplegar todos sus recursos para equilibrar las dos caras del mirador. Al tratarse de dos fincas, comenzó por resolver la fachada del número 73 con un ritmo de pilastras verticales, en claro contraste con el que marca la ordenación horizontal del 71, tan importante para Albert que la prolonga hasta el 73, disponiendo una zona centrada en la medianera, por la que pasan los miradores en pisos alternos pero no los balcones. En la coronación de los tres últimos pisos, por la calle Játiva, se retira de la finca colindante contornando los balcones para acentuar

Edificio Alonso. Perspectiva del arquitecto.

Edificio Alonso. Perspectiva desde calle S. Vicente

Edificio Alonso. Perspectiva desde calle Xàtiva

Edificio Alonso. Detalle torreón

la imagen de una torre. Estos balcones inexistentes en los edificios de Mendelsohn por su función, no sabemos si se añadieron para denotar su destino de viviendas, para subrayar con la intensidad de sus sombras el ritmo y la plasticidad de la fachada o sencillamente para limpiar los cristales. El edificio se proyectó en el año 1935 y los primeros pisos se acabaron durante la Guerra civil para atender necesidades oficiales. Como no quedaba vidrio para la construcción en Valencia, se cerraron con una carpintería cuyos cristales no podían pasar de 30 x 30 cm., producidos en L'Olleria por una fábrica de garrafas.

El edificio de Rieta se proyectó para albergar a los empleados de los Almacenes Cuadrado, en el número 49 de la calle de Guillem de Castro esquina a la de Gandía. La planta baja se dedicó a comercio, almacén, despachos de administración y aparcamiento. Los pisos, a viviendas organizadas en línea de dos crujías con galería posterior de acceso, a la que se dio anchura suficiente para que se pudiera utilizar como área de expansión y convivencia. El esquema lineal se desarrolla a lo largo de la fachada, para lo que debe curvarse en el cubillo de la esquina sin perder continuidad. La escalera se sitúa junto a la medianera izquierda y en las zonas de conexión con las gale-

rias se ubican lavaderos colectivos. La fachada discreta y bien construida se reduce a una superficie continua en la que destacan las alineaciones de ventanas metálicas alternadas con paños de fábrica vista de ladrillo. El conjunto sigue, en escala reducida, ejemplos como el bloque de Walter Gropius para la Siemensstadt de Berlín (1930), dentro del tipo conocido en Alemania como zeilenbau (casas en hilera).

Siempre tuve la impresión de que Luis Albert estaba dotado de una muy viva intuición, que le permitía satisfacer con facilidad las "necesidades imperiosas para el fin a que se destina el edificio", sin restar un ápice de su carácter. Decimos carácter, siguiendo la acepción que recoge el diccionario de Julio Casares: "en las obras literarias y artísticas, originalidad que las diferencia notablemente de lo vulgar".

Rieta era un racionalista y, según le oí en ocasiones, paciente, desarrollaba sus proyectos procurando sobre todo que la articulación de sus elementos resultase constructivamente verosímil. Tanto Rieta como Albert pudieron trabajar con empresas de construcción elegidas, que en general no habían perdido el carácter familiar y unos encargados exper-

36 *tos. Ambos intervenían con frecuencia durante la dirección de la obra, corrigiendo, cuando lo creían necesario, sobre dibujos o modelos a tamaño natural presentados en su emplazamiento. Me consta que eran respetados y admirados por el personal de las obras como los admiramos nosotros. Muchas gracias.*²⁰

Tras estos breves análisis, y haciendo uso de las palabras de J.J. Estellés; en el respeto y la admiración, que hoy perdura, reconocemos una arquitectura que de una manera u otra, se formaliza, sin duda, de un modo modernamente plural.

AÑOS 40. LA RECONSTRUCCIÓN

La extensa y dramática guerra civil, el inmediato inicio de la II Guerra Mundial y el posterior aislamiento internacional del régimen vencedor en nuestra contienda puede dar a entender que la recuperación en España tuviera que asentarse en las estructuras económico-sociales existentes antes del conflicto, que inician el capitalismo en la dictadura de Primo de Rivera, se consolidan en una primera etapa de la II República y se frenan en el momento que se anuncia la crisis previa al estallido bélico.²¹

37

La posguerra supondrá un relanzamiento de estas estructuras socio-económicas apoyadas por el régimen dictatorial que convertirá las razones del capital en razones de Estado. Desde estas razones de producción pueden entenderse las vicisitudes arquitectónicas de los años 40, mas allá del uso que se pretendiera hacer de algunos lenguajes que no resultan más que superficiales.

El nuevo estado se plantea no sólo la necesidad de una reconstrucción en sentido literal sino la posibilidad de definir con ella los medios de producción de riqueza que constituyan la dinámica económica del país. Las relaciones entre el campo y la ciudad, que se inician con la potenciación de lo agrícola y ciertas reticencias a lo

industrial, basan su lógica en cuestiones tanto socio-económicas como políticas y psicológicas: la necesaria reorganización del capital, la imposibilidad de exportación, la abundancia de mano de obra no cualificada, la división esquemática de apoyos al alzamiento en las ciudades o núcleos rurales, etc., hacen que se priorice el desarrollo agrario y se ofrezca como modelo social propagandístico para asentar el régimen autárquico que posteriormente efectuará el trasvase económico hacia el sector industrial.

En este panorama el Régimen se ve en la necesidad de definir los nuevos valores simbólicos y culturales del Estado, y resulta comprensible que la arquitectura se pretenda utilizar como elemento de propaganda²² y como tal se intenta controlar desde los poderes del nuevo Estado, que en primer lugar, antes de finalizar la guerra, establece el Servicio de Regiones Devastadas, posteriormente articula, con el objetivo de definir una arquitectura de Estado, la Dirección General de Arquitectura que constituye el Instituto Nacional de la Vivienda, y más adelante, desde el Ministerio de Agricultura, se crea el Instituto Nacional de Colonización. Pero además otras obras de reconstrucción dependían de FET y las JONS, la Obra Sindical del Hogar,

o de la Iglesia, que también forma parte activa del proceso de reconstrucción del nuevo estado católico con la tutela de la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos, Seminarios y Sedes Obispales.

Es decir, la promoción de actuaciones se realiza desde entes autónomos que obvian los intereses urbanos en su conjunto y, faltos de manifiestos ideológicos concretos, dependen de aquellas personas o grupos que los dirigen (J. Benjumea, J. Moreno Carrión, J. Fonseca, P. Muguruza, P. Bidagor) o desarrollan actuaciones que se pretenden ejemplares (V. D'Ors en Salamanca). Unas y otros representan las distintas y contradictorias fuerzas que integraban el bando ganador y desde el principio encontrarán serias dificultades para formular unos principios orientadores comunes que sirvieran de modelo al desarrollo de actividades artísticas en general, y al ámbito arquitectónico de forma específica. De los estudios realizados entorno a esta búsqueda de una formulación de valores simbólicos del Estado...

"... parece deducirse un consenso general en el sentido de que el fascismo español se ve impotente para proyectarse a nivel de ideas y que, tras un primer intento del sector falan-



Vivienda agraria. Villa de Marmolejo. 1940

gista de elaborar una cultura de Estado revolucionaria, con la mirada puesta en Alemania e Italia, serán los estratos mayoritarios conservadores, el integrismo católico, el gusto burgués el que creará el panorama dominante, el que elaborará el lenguaje académico que caracterizará mayoritariamente la etapa de la Autarquía.”²³

Este vacío ideológico contrasta con la situación contemporánea alemana que en un principio se pretende usar como referencia. Allí el NSDAP, cuando llegó al poder identificó “Partido” y “Nación” e incluso fue capaz de sustituir la bandera alemana por la esvástica. En 1941 Albert Speer presenta en Madrid la exposición “La nueva arquitectura alemana”, y se suceden visitas y conferencias del propio A. Speer y P. Bonatz hasta 1943) pero una vez constatadas las enormes diferencias económicas y estructurales entre ambos países y la influencia del nacional catolicismo en España, hacen que por su proximidad socioeconómica y cultural se valore como mas adecuado el modelo del también régimen fascista italiano, que sin embargo, por su complejidad, no se sabe trasladar dada la carencia en España, del debate interno de renovación que supuso la aparición del Gruppo 7²⁴ y el M.I.A.R. en Italia.

“ La presunta afinidad entre el movimiento italiano y el español carecerá de un interlocutor válido que sepa comunicar la experiencia italiana y su posible desarrollo en España”²⁵

Esta indefinición ideológica de los primeros años de posguerra, la incapacidad de concretar o precisar unos nuevos esquemas arquitectónicos o un estilo propio del momento, hará que se desarrolle un pseudohistoricismo impuesto en el fondo por la vieja burguesía, de manera que tras unos códigos clasicistas y monumentales, también es capaz de esconder otras veces, bajo esta máscara, una arquitectura concebida como racionalista.

“... lo que no logra el Nuevo Orden es hacer olvidar el largo proceso racionalista cuya culminación, precisamente, es la propia arquitectura de postguerra.”²⁶

Los principios funcionalistas se esgrimen como básicos a la hora de proyectar la vivienda, a la vez que los estilos historicistas son utilizados como meros instrumentos proyectuales y su uso se aprecia como envoltura de una estructura lógica de la arquitectura. Detrás de un academicismo herreriano subsisten los conceptos que la arquitectura como disciplina ha ido estableciendo desde el siglo XVIII.



Ayuntamiento Los Blázquez. 1943.

40

Inicialmente el Estado cree en la posibilidad de dirigir, promocionar y controlar el proceso constructivo poniendo en marcha la Ley de Viviendas Protegidas, que no es más que una actualización de las normas existentes desde la dictadura anterior. El Estado “paternalista” se plantea como objetivo unos Planes Nacionales de Urbanismo y Vivienda que por falta de medios, en realidad se convertirán en actuaciones de gestión de suelo en la periferia de las ciudades siguiendo las normas técnicas que, en los años 30, se utilizaban en Europa, convenientemente adaptadas estilísticamente a los dictados del momento. Pero poco a poco, a medida que la industrialización aumenta la población de los grandes núcleos urbanos, el Estado es incapaz de paliar el déficit de viviendas y se ve insistentemente solicitado para que, mediante incentivos, logre abrir nuevos caminos a un capital que aprecia en el sector de la construcción una de sus bases más seguras de inversión futura.

El desarrollo se condiciona al modelo económico, así, apenas asentado el Régimen, se revierte la reforma agraria de la República a favor de la oligarquía terrateniente y se pone el énfasis en la prioridad de la reconstrucción agraria; lo rural adquiere tanta importancia que la ciudad sufre un parón

durante los años 40, manifestado en un lento crecimiento urbano y falta de empuje que hace que las reformas que se planteen obedezcan simplemente a la antigua planificación física de principios de siglo.

Las experiencias arquitectónicas más interesantes que se realizan durante el periodo de Autarquía se basan en el tema de la vivienda agraria. Es en este campo donde los instrumentos técnicos de nuestra disciplina deben dar respuesta a situaciones nuevas en cuanto a trazados, módulos de asentamiento y tipología de viviendas. Como dice Ignacio Solá-Morales:

“Estaríamos, pues, ante una situación en cierto sentido invertida de la ideología del Movimiento Moderno en el campo de la arquitectura de la vivienda. Los modelos codificados, los métodos de análisis y estratificación de los procesos de diseño serían afrontados con exigencia en un contexto distinto de aquél en el que trabajó toda la vanguardia: en unos asentamientos rurales donde se trata de potenciar esa ruralidad y no cualquier concepción de la “granja-fábrica”, pero también en una ciudad sin urgencias en su crecimiento, sin la exigencia de la repetición de la cantidad”²⁷



Club náutico de San Sebastián. José Manuel Aizpurúa. 1929

Es necesario distinguir, bajo las figuraciones impuestas por el momento, la línea de tradición racionalista que se aprecian en las realizaciones de Regiones Devastadas y del Instituto Nacional de Colonización. Algunos pueblos de Regiones Devastadas, con su lenguaje elemental y su trazado claro, son puntos de referencia en la evolución de la arquitectura moderna en España: Seseña, Titulcia, Nules, Montarrón, Los Blázquez, Vilanova de la Barca, etc., muestran una serie de experiencias, de planeamiento riguroso y realizadas sobre la base de estándares de tipologías combinables con superposición de niveles de diseño. Por su parte el Instituto Nacional de Colonización dado que actúa sobre nuevas realizaciones y depende de organismos más técnicos como eran el Ministerio de Agricultura y el de Obras Públicas estudia los diversos sistemas de parcelación y agregación de propiedades y la diferenciación de los tipos de vivienda dentro del criterio de repetitividad en el conjunto.

“El trabajo de recoger sistemáticamente elementos acotados y diseñados de la tradición (rejas, balcones, puertas, arcos etc.), el organizar versiones tipológicas en función del clima y variedad de las distintas regiones de España, fue un trabajo que se realizó en las delegaciones comarcales, incluidas las

más anónimas y lejanas al poder central. Esta labor venía apoyada por una serie de publicaciones: “Construcciones Rurales”, “La vivienda rural”, “La vivienda de pescadores”, que desde la administración se repartieron y ayudaron a crear una mentalidad rigurosa y metódica, por encima de las consabidas contaminaciones artísticas. Quizá donde el esquema racionalista quedó más mixtificado fue en la introducción de criterios de jerarquía en los trazados, no sólo en lo referente a tramas viarias, sino en cuanto a centros cívicos, donde aparecen, enmarcadas en la tradicional escenografía de la Plaza Mayor, tipologías tan dispares y artificiosamente generadas como son el Cuartel de la Guardia Civil, La Iglesia, el dispensario y la Casa del Partido. (...) Será en los Poblados de Colonización donde arquitectos que vivieron los presupuestos racionalistas antes de la guerra podrán aplicar conceptos que, en los Congresos del CIAM, quedaron institucionalizados y también será Colonización el banco de pruebas para que una generación de jóvenes profesionales, educados en plena desorientación académica, puedan ejercitar aquello de que “para acertar, debemos precisamente olvidar todo, casi todo lo poco que sabemos”.¹²⁸

41

Estas líneas de actuación, una vez decantadas enlazarán de la mano de Coderch, De la Sota, Fernandez del Amo

o Sostres, con la tradición moderna que se continuará en los años 50.

Este proceso ideológico respecto a la arquitectura de esta década no se expondría de forma completa sin mencionar la persecución, el castigo y las represalias que muchos arquitectos sufrieron debido a su compromiso político.

Si bien, la identificación entre arquitectura moderna y posiciones ideológicas de izquierda resulta una simplificación difícil de sostener conociendo la realidad italiana o la figura del arquitecto José Manuel Aizpúrua, autor del Club Náutico de San Sebastián, la España franquista trató de condenar al olvido la idea de vanguardia por cuanto le reconocía un compromiso político que pretendía erradicar.

“La presión social y el empobrecimiento cultural eran tan fuertes que la posición artística fue desviada hacia posiciones mas digeribles por aquella reaccionaria sociedad.”²⁹

Recién acabada la Guerra Civil el Pleno del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España aprobó las Normas de Depuración de los arquitectos y todas las organizaciones colegiales de arquitectos llevaron a cabo

procesos de depuración con gravísimas consecuencias profesionales y personales. Unos optaron por el exilio. Entre los que quedaron, la inhabilitación o la suspensión del ejercicio de la profesión supusieron el aniquilamiento de un escenario arquitectónico y la renuncia a convicciones modernas adoptadas en los años de la Segunda República.

En Valencia, que se mantuvo en la zona republicana hasta prácticamente el final de la guerra, las depuraciones y sanciones se aplicaron con absoluta contundencia y en muchos arquitectos, esta persecución ideológica provocó temor y desconfianza por lo que acabarían abandonando, de forma inmediata, sus antiguos compromisos con la modernidad cambiando radicalmente su arquitectura.³⁰

Valencia, años 40.

A excepción de Madrid, quizá por el hecho de constituir la capitalidad del “Imperio”, la ciudad propiamente dicha y sus acuciantes problemas son ignorados por un régimen que se centra en una reconstrucción de tipo sim-

bólico y monumentalista. Además, el orden de prioridad en la obtención de recursos para la reconstrucción viene determinado por los “méritos de guerra” protagonizados en el periodo bélico, y el caso de nuestra ciudad -capital republicana de noviembre de 1936 a octubre de 1937-, determinó que resultara muy poco favorecida. Con este panorama, la huella de la guerra en Valencia perdurará muchos años debido a los intensos bombardeos, tanto aéreos como navales, a los que se vio sometida la ciudad, pudiendo señalar que la construcción de refugios por parte de la Oficina de Defensa Pasiva supuso la única actuación urbana novedosa durante tan luctuosa confrontación.

Sin apenas recursos económicos y materiales, la continuación de las obras interrumpidas apenas el último año de la guerra, y la apertura de la Avenida del Oeste, que el Ayuntamiento ordena en marzo de 1940, intentan revitalizar la actividad laboral en el ámbito urbano. Este proyecto municipal, actualizado por J. Goerlich, no supone una actuación urbana novedosa sino que se retoma del Plan de Reforma Interior de 1912 y así, sucesivamente, se abordarán casi todas las propuestas urbanas pendientes de la vieja burguesía que como hemos visto, había resultado la verdadera vencedora de la contienda civil. El Paseo Valen-

cia al Mar se consolida en esta década con la finalización de las primeras Facultades universitarias y la Residencia Luis Vives y el proyecto de realizar la Plaza de la Reina será objeto de concurso a principios de los años cincuenta.

En 1944 se redactará, desde Madrid, en el nuevo Plan General de Ordenación de Valencia y su Cintura que en la práctica sólo aporta innovaciones técnicas y administrativas, incorporando los proyectos físicos de desarrollo enunciados a principios de siglo y un modelo crecimiento concéntrico. Este Plan se realiza sin ninguna participación pública en su formulación y las innovaciones más destacables suponen la incorporación, por su utilidad, de algunos principios racionalistas de ordenación recogidos en la Carta de Atenas (1933), pero exentos de carga sociológica alguna, así como la consideración de los enlaces ferroviarios interurbanos y un ámbito de actuación que administrativamente prevé el crecimiento de la ciudad en una escala que abarca 30 municipios. En palabras de A. Peñín: “... , sirve con diferente etiqueta el mismo traje, con el mismo patrón y una talla mayor”³¹, es decir, desarrolla un modelo de ciudad central con ejes viarios de rápidos de penetración radial -que en su mayoría corresponden a antiguos accesos urbanos-, y el diseño de dos anillos de circunvalación o



Palacio Arzobispal de Valencia.
1946

Seminario de Moncada. Vicente
Traver. 1948

44

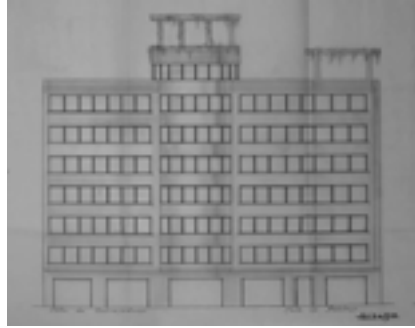
“rondas” interior y exterior que completan un modelo que prácticamente se ha mantenido hasta nuestros días.

Por su parte la impronta religiosa se manifiesta con la reforma de la Catedral, la construcción del nuevo Palacio Arzobispal y la construcción del Seminario de Moncada además de reformas, transformaciones o nuevas construcciones de numerosas iglesias. Esta arquitectura participa de la formación del nuevo estilo nacional y no se limita a los lugares de culto sino que igualmente “viste” una serie de colegios religiosos con gran capacidad de alumnado que pretenden proporcionar la base formativa a la burguesía valenciana. Estas actuaciones, de importantes presupuestos, se realizan en un estilo académico y monumental que imita formas de un pasado grandilocuente pero que a la vez, resulta vacío de cualquier contenido ideológico que no sea manifestar la participación y el posición de privilegio de la Iglesia Católica en la formación del Nuevo Estado.

La ciudad, inmediatamente después de la guerra, plantea problemas de urgente atención, el servicio sanitario (por la declaración de epidemias), la construcción de escuelas (ante las bajísimas tasas de escolarización) y la necesidad de viviendas (por la inmigración de la población rural en busca de oportunidades), junto con la escasez de medios

económicas y materiales, dibujan un panorama de absoluta necesidad que requieren la atención inmediata de las administraciones locales. La escasez de puestos de trabajo, el déficit de viviendas y los escasos recursos municipales hacen, en estos años, crecer la figura del promotor-constructor al que las autoridades locales ofrecen cierta tolerancia urbanística, lo que provoca que los intereses especulativos no tarden en aflorar.

La profesión, que como colectivo recientemente había reivindicado su papel social, y durante la guerra ofrece su compromiso con la República con su conversión en sindicato a través de la incautación del COAZV, tras este periodo, regresa a su rol de servicio a la comunidad, a un cliente que no requiere de cuestiones artísticas y sí de rapidez y eficacia en la gestión de los problemas burocráticos; de manera que la mejor información y las relaciones personales se tornan en elementos básicos para el ejercicio profesional. Se construyen un buen número de viviendas de promoción privada, en las que los elementos del lenguaje moderno se incorporan, sin más, al repertorio de formas y estilos que los arquitectos emplean en función del gusto del cliente. La composición tripartita en fachada, con líneas sobrias y acabados en materiales pobres como el revoco, y la intercambiabilidad



M. Martínez Ortega, 1949. Edificio para herederos de Manuel Sacanelles y Amparo Cerveró en Avenida Barón de Cárcer esquina Adresadors. Segunda versión. 33

M. Martínez Ortega, 1940. Edificio para herederos de Manuel Sacanelles y Amparo Cerveró en Avenida Barón de Cárcer esquina Adresadors. Primera versión.

de registros estilísticos -incluso los modernos- con una acumulación de elementos decorativos sin un claro sentido compositivo, remite a la arquitectura ecléctica que desde finales del XIX se practica con cierta “inercia” por la mayoría de arquitectos locales, donde los repertorios históricos forman un repertorio neutro y pasan a formar parte de un catálogo de formas que finalmente decide el gusto del promotor.

“...la posibilidad de variación en “estilo”, se produce incluso durante el curso de la construcción del proyecto a ejecutar. Se trata de obras que se dilatan a veces durante años, adaptándose a las formas y modas de cada momento, a la posibilidad de los arquitectos de proyectar tanto a lo moderno como a lo clásico y, a la libre elección del promotor que selecciona las líneas que seguirá el edificio a partir de diferentes posibilidades. Esta situación nos recuerda a los repertorios manejados en el siglo XIX por los maestros de obra, que ofrecían a sus clientes a partir de un esquema de planta y alzado básicos, ciertos libros de muestras con distintas soluciones estilísticas para las fachadas. Puede verse un buen ejemplo en el edificio proyectado por Miguel Martínez en la avenida Barón de Cárcer 27 esquina a Adresadors, donde el inicial diseño moderno fue sustituido por otro mucho más “clásico” en una segunda versión”³²

No será un caso aislado y, mientras habitualmente se disponen fajas verticales que recorren las fachadas de los edificios como signo de modernidad, otros elementos arquitectónicos del repertorio clásico se incorporan en los remates. Las formas artísticas, sean modernas o tradicionales, pasan a formar parte de este repertorio manejado por los arquitectos y en ocasiones, los rasgos más modernos conviven a la vez junto a otros tradicionales. Se puede apreciar esta peculiaridad, de algún modo, en algunos de los edificios más destacados de este periodo:

- Colegio Ntra. Sra. De Loreto (L. Albert, 1940)
- Edificio Roig-Vives (J. Goerlich, 1940)
- Edificio Patuel-Longas (J. Goerlich, 1941)
- Grupo residencial Alboraya (J. Goerlich, 1943)
- Hospital General (L. Albert, 1945)
- Grupo residencial Finca Ferca (J.L. Testor, 1946)
- Edificio Merle (I. de Cárdenas, 1946)

Esta reproducción del lenguaje académico por los arquitectos de los años 40 tendría, para algunos autores, el propósito encubierto de preservar el oficio como tal, señalando la existencia de una línea cultural que desde mucho tiempo atrás superpone contenidos disciplinares contem-

Colegio del Loreto. L. Albert. 1940

Edificio Roig-Vives. J. Goerlich. 1940

Edificio Patuel-Longas. J. Goerlich. 1941

Grupo residencial Alboraya. J. Goerlich. 1943

Hospital General. L. Albert. 1945

Grupo residencial Finca Ferca. J.L. Testor. 1946

Edificio Merle. I, de Cárdenas, 1946

46



poráneos con conceptos conservadores rescatados de la memoria arqueológica.

“..todos ellos, al margen de sus preferencias disciplinares y de su antiguo historial, recogieron el pensamiento y lenguaje académico como único patrimonio común y como disciplina específica, esto es, como aquello que todos ellos, y sólo ellos sabían emplear. (...) Era preciso no perder la Academia, pues ella podría cumplir un doble objetivo: aparecer como una necesaria opción ante una arquitectura “roja” y presentar a los arquitectos como cuerpo profesional imprescindible para la construcción de una paz del régimen; pues el lenguaje académico era específicamente suyo, ningún otro cuerpo profesional, ningún otro instrumento podía sustituirlos. Sólo ellos detentaban la Academia como sistema codificado y preciso, amplio, capaz de acometer y resolver cualquier tema que se presentara”³⁴

La relativa bonanza económica que en Valencia se recupera a partir la revitalización de la exportación naranjera, permite que esta práctica de intercambiabilidad de estilos y “eclecticismo profesional” conforme al gusto de la clase dominante perdure durante los años cincuenta en la ciudad (véanse los premios instituidos por la Cámara de Propiedad Urbana “Marqués de Sotelo”). Pero a su vez,

o quizá como parte de este carácter poco comprometido, también se muestra abierta a recibir influencias de las nuevas tendencias que comienzan a surgir como ocurrirá, mediada la siguiente década, con las propuestas para viviendas que realice Gutiérrez Soto en la ciudad.

El progresivo abandono de un modelo de Estado nacional-sindicalista, debido con seguridad al desenlace de la Segunda Guerra Mundial, hace que el proteccionismo inicial en política de vivienda torne hacia un modelo que prima los préstamos indirectos a particulares con la mediación de promotores privados, a partir de la Ley de Viviendas Bonificables de 1944. Estos préstamos de bajo interés y amplio plazo de amortización suponen una acción política para atajar el desempleo y dinamizar el capital inversor. Esta política tuvo su refrendo en las sucesivas leyes: de renta limitada (1954), de viviendas subvencionadas (1957), y de viviendas de protección estatal (1963), que poco a poco fueron transformando y monopolizando el campo de acción profesional de los arquitectos hacia el sector de la vivienda de forma prácticamente exclusiva.

La utilización de nuevos instrumentos técnicos y métodos proyectuales acordes con los usos europeos tuvo que rea-

48 lizarse bajo el ropaje de repertorios históricos y formas caducas que progresivamente pierden carga retórica y que, en Valencia, se terminarían superando a final de la década de los cincuenta. El cambio en la política vivandista, en el que perviven modelos anteriores de promoción, y que todavía se justifica como una propuesta social del Régimen, adquiere visibilidad con la creación de un Ministerio específico, el de Vivienda en 1957. Este devenir apoya la apreciación del profesor Sambricio:

“La reconstrucción termina, por tanto, no cuando se eliminan las ruinas, sino cuando la aristocracia financiera consigue rehacer la infraestructura económica porque, a partir de ahí, la palabra “reconstrucción” será sustituida por la de especulación.”³⁵

AÑOS 50. EMPEZAR DE NUEVO.

A finales de la década de los cuarenta la situación estancada en la definición de una arquitectura nacional no satisfacía, en general, ni a los arquitectos ni a la clase dirigente que comenzaba a requerir cuestionamientos más operativos que dieran respuesta a un nuevo posicionamiento del Régimen para eludir el aislamiento internacional. La derogación del bloqueo internacional de la ONU a España y una progresiva liberalización económica terminarían, poco a poco, con el modelo autárquico de posguerra y darían paso al avance de la industrialización con inmediatas consecuencias migratorias del campo a la ciudad y la urgente necesidad de vivienda para atender esta demanda.

La percepción inicial de una arquitectura moderna como fenómeno ligado a los problemas de actualidad y no como estilo vinculado simbólicamente con otras ideologías políticas y sociales, supuso el punto de inflexión necesario para iniciar una nueva etapa de modernidad. La aparición de dos nuevas publicaciones vehicula, mediada la década, este incipiente cambio de la arquitectura española; se trata de el "Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura" editado en Madrid (1946) y "Cuadernos de Arquitectura" que edita el Colegio de Arquitectos de Cataluña (1944).

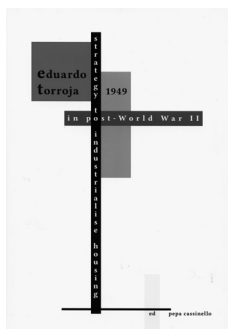
La búsqueda de una verdad arquitectónica que refleje la profunda renovación técnica o social que se opera en el mundo moderno y, el inconformismo respecto a una mera restauración de modos y lenguajes históricos, se realiza desde la posición editorial del citado Boletín y se instrumentaliza a través de los jóvenes arquitectos que han tenido la oportunidad de viajar al extranjero tras la guerra civil (Alomar, Cabrero, Fisac, ...). Igualmente, valores como verdad, honestidad, responsabilidad social, son esgrimidos por F. Mitjans, de manera prudente, para propiciar este cambio. Así como, la adaptación a los condicionantes físicos y materiales, las nuevas forma de vida colectivas, y el agotamiento de los tipos arquitectónicos decimonónicos, son referidos por J.M. Sostres para propiciar la aceptación del organicismo.³⁶

Por otra parte, en el primer número de la revista “Cuadernos de Arquitectura”, J.F. Rafols realiza una revisión histórica y desapasionada de la arquitectura española del s. XX bajo la tesis de la necesidad de mantener la racionalidad a través de los distintos lenguajes de la arquitectura, y refiriendo actuaciones de Perret, Mallet-Stevens, Loos, Lurçat, Oud, Gropius, Le Corbusier y Mies. El contenido de esta revista alternará la publicación de proyectos clásicos

y modernos suponiendo un medio de institucionalización y divulgación de una nueva forma de proyectar.

También, en 1948, la Revista Nacional de Arquitectura vuelve ser publicada por el COAM bajo la dirección de Carlos de Miguel e inicia, dos años después, sus “Sesiones Críticas de Arquitectura” que actúan como dinamizadoras de la vida profesional. En ellas, los jóvenes arquitectos toman la palabra: “Nuestro esfuerzo no habrá sido inútil si nos encamina a producir más moderna y mejor arquitectura.” Esta nueva generación de profesionales se afanaba en hacer el tipo de arquitectura que consideraba más adecuada y más sincera, por lo que podríamos decir que el tiempo de debatir cómo debía ser la arquitectura española concluiría cuando los arquitectos descubrieron qué tipo de arquitectura querían hacer.

Precisamente los profesionales se reúnen en la V Asamblea Nacional de Arquitectos de 1949³⁷, iniciada en Barcelona y que discurriría durante una semana además en Palma de Mallorca y Valencia, para debatir respecto a: la necesidad de un Plan de Urbanismo, las posibles soluciones para intensificar la construcción de viviendas de clase media y modesta, el estudio de las zonas desatendidas de



Portada libro Eduardo Torroja. 1949

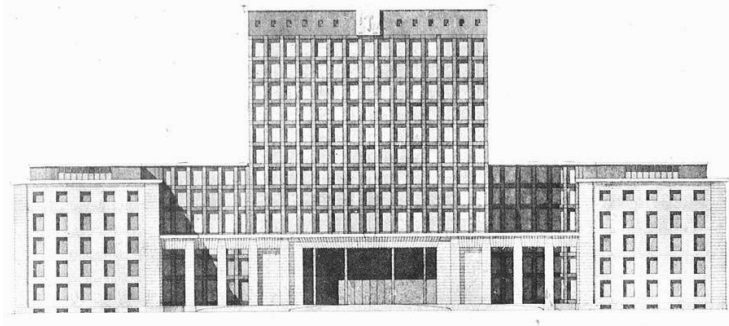
servicios de arquitectura y, por último, las tendencias de la arquitectura moderna.

En estas jornadas se manifiesta abiertamente el estancamiento técnico-constructivo y el apego a unas formas convencionales no sincronizadas con su tiempo, denunciando el rechazo a la modernidad y la mera copia epidérmica que de las líneas arquitectónicas tradicionales se venían realizando. Incluso el mismo Gio Ponti, (invitado de honor a la reunión junto a Pier Luigi Nervi y Alberto Sartoris, dada la reflexión que, en aquellos momentos, se planteaba en la Europa que iniciaba su reconstrucción) manifiesta la desorientación que encuentra entre sus colegas españoles.³⁸

“La V Asamblea de 1949 retomaba las pautas planteadas antes de la Guerra al estudiarse criterios sobre normalización e industrialización: (...), tras la Asamblea hubo tres Instituciones (el Colegio de Arquitectos de Cataluña; el de Madrid y el Instituto Eduardo Torroja) que asumieron el envite, convocando cada una de ellas un concurso de arquitectura con vista a llevar el debate tanto a la profesión como - y ese fue el caso del Instituto Torroja- intentando hacer venir a España a la industria extranjera de la prefabricación.

Para ello, cada uno optó por una solución distinta: el Colegio de Cataluña propuso como tema el estudio de viviendas de alquiler en el Ensanche barcelonés (adjudicándose el Primer Premio a Mitjans, Sostres, Moragas, Tort, Balcells y Perpiñá); a su vez, el COAM sugirió establecer un tipo de viviendas destinadas a la clase obrera -no para la clase media, como precisaba la convocatoria del Concurso de Barcelona- concediéndose el Primer Premio a Fisac; por su parte, el Instituto Eduardo Torroja apuntaba cómo (al margen de problemas funcionales, estéticos y, en general, de orden arquitectónico) el problema de la vivienda debía resolverse desde una alternativa técnico-industrial:³⁹ en consecuencia y cifrando las necesidades reales del país en torno a 50.000 nuevas viviendas anuales, convocaba un Concurso Internacional para definir, desde la prefabricación, soluciones a las necesidades de la vivienda económica”⁴⁰

El final de la década describe un periodo de crisis polarizado en Madrid y Barcelona, y como se aprecia, los concursos de arquitectura parecen ser el instrumento elegido para periclitar esta etapa arquitectónica propiciando la incorporación a la arquitectura oficial de jóvenes profesionales que presentan nuevos modelos arquitectónicos.



Concurso para la Casa Sindical de Madrid. 1949

52

Concretamente el “Concurso para el nuevo edificio de la sede central de Sindicatos” o Casa Sindical en el Paseo del Prado de Madrid, se ha significado como el punto de partida hacia la aceptación de una nueva modernidad. Y, a tenor de los proyectos presentados, puede apreciarse el panorama arquitectónico de la época: por una parte un grupo de proyectos incidía una vez más en una arquitectura historicista, un segundo grupo reproducía las connotaciones de la arquitectura oficial de los Nuevos Ministerios de S. Zuazo, en tercer lugar algunos proyectos evocan la reivindicación de lo orgánico que triunfaba en el panorama europeo -influencia de los escritos de B. Zevi- recuperando de modo decidido el Estilo Internacional y finalmente otro grupo de proyectos, entre los que se encuentra los ganadores (F. Cabrero y R. Aburto) responden al intento de renovación formal desde posturas modernas pero involucrados en la tradición.⁴¹

En Valencia, a principios de los 50, se reprodujo esta oportunidad de renovación con la celebración igualmente de dos singulares concursos de carácter nacional y convocados por instituciones públicas:

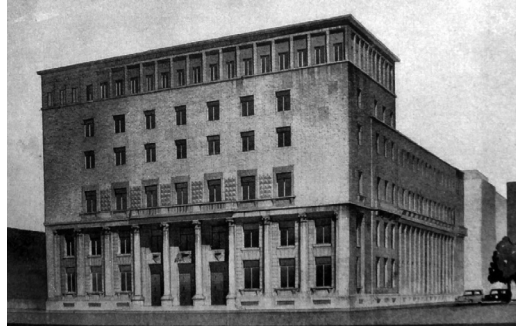
- Concurso para la redacción del estudio en fase de ideas que sirva de base a los estudios posteriores que

el Excmo. Ayuntamiento de Valencia ha de realizar con vistas a la urbanización y edificaciones que surjan en la Plaza de la Reina. Valencia, 1951.

- Concurso de proyectos para la sede de la Delegación de Hacienda en Valencia. Madrid, 1953.

Sin embargo el fallo de los mismos resultó decepcionante para la introducción de la modernidad arquitectónica en nuestra ciudad, donde siempre se ha presentado con invariable retraso respecto a Madrid y Barcelona.⁴²

Por otra parte, desde el punto de vista teórico, en este periodo de crisis que marca el final de la década se procura un último intento de definición de “Arquitectura Nacional” descartando criterios tradicionalistas y evocando una estética española pero que fuera al mismo tiempo “universal”, por lo que se referencian éxitos de artistas españoles de primer orden internacional como Falla, Dalí, Picasso, etc. F. Chueca publica en 1947 “Invariantes castizos de la Arquitectura Española” y sobre estos principios promueve, a principios de la década de los cincuenta, “El manifiesto de la Alhambra” entre cuyos objetivos se defiende la austeridad formal con el uso de volúmenes simples en relación a los programas funcionales del edificio, la adecua-



Concurso para la Plaza de la Reina. Valencia. 1951

Concurso para la sede de la Delegación de Hacienda. Valencia. 1953

ción dimensional y mecánica de los materiales a utilizar, la atención respetuosa al entorno circundante del edificio y la adecuación del espacio urbano a la escala humana; todos ellos principios modernos que huyen de los principios monumentalistas y simbólicos anteriormente perseguidos.

La repercusión de este último empeño de definir una arquitectura propiamente española, pero liberada de antiguos anacronismos, fue limitada debido a la heterogeneidad del grupo de arquitectos reunido en Granada a finales de 1952, a lo difuso de sus conclusiones y lo tardío de su redacción, pero es innegable su valor programático y propositivo.

Sin embargo, los modelos de arquitectura que emplearon los arquitectos formados en Madrid fueron principalmente los holandeses y alemanes gracias a las publicaciones, periódicamente recibidas desde los años veinte. La formación clásica recibida en la Escuela, donde López Otero y Moya eran significados profesores, constituía también una sólida base para adaptar los planteamientos y tipologías que se recogían de unos viajes que frecuentemente se dirigían al norte de Europa, así el clasicismo de Asplund, la racionalidad de Jacobsen y el organicismo de Aalto formaban referencias sensiblemente distintas res-

pecto a las que apreciaremos en los arquitectos formados en Barcelona.

Pero sobre éstas influencias se sobrepondrán otras referencias americanas, igualmente propiciadas por la divulgación de publicaciones y los desplazamientos formativos de arquitectos. Lo apreciamos claramente a través de las páginas de "Informes de la Construcción", revista fundada el año 1948 en el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, gracias a su información técnica respecto a procesos constructivos pensados para incorporar sistemas de industrialización, de enorme interés por el consecuente abaratamiento de costes y por tanto mayor alcance social de las propuestas vivendistas que entonces se plantean. También el viaje de Alomar y su divulgación a través de las conferencias que impartía, la beca de Oiza en EE.UU. o la estancia de De la Hoz en el MIT, son muestra de esta valoración. Igualmente podemos mencionar la experiencia directa de otros arquitectos que participaron del trabajo generado por la construcción de las bases militares americanas en nuestro país.

"Indudablemente en los años cincuenta esa admiración por lo americano creció entre los arquitectos españoles, al su-



Comedor factoría SEAT. Echagüe, Barbero y De la Joya. Barcelona. 1956

Grupo R©

54

*marse el interés por su adelanto técnico al meramente formal; y con él, surgió el deseo de peregrinar a Nueva York, Chicago, ... para conocer de primera mano aquellas obras y aquel modo de trabajar*⁴³

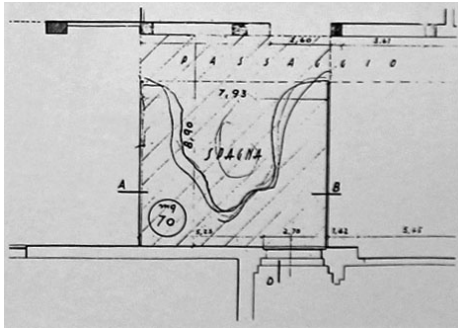
Este interés se vio reconocido con la obtención del premio Reynolds concedido por el American Institute of Architecture, al edificio de comedores de la factoría SEAT de Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya, que se disfrutó como si hubiera sido un reconocimiento colectivo.

En Barcelona, las conferencias de Alberto Sartoris⁴⁴ previas y durante la V Asamblea de Arquitectos, los ciclos de conferencias que en primavera organizaba el Colegio de Arquitectos de Cataluña, con presencia de B. Zevi, A. Aalto y N. Pevsner entre otros; y la convocatoria del concurso de arquitectura que se realiza sobre el Problema de la Vivienda Económica en Barcelona, propician un ambiente que persigue regenerar culturalmente la arquitectura local recuperándose la práctica de realizar reuniones de arquitectos para discutir de los más diversos aspectos técnicos, profesionales y culturales. De algunas de estas reuniones, en medio de un complejo panorama de renovación artística y cultural que pretende normalizarse en el

contexto europeo del momento, surge la necesidad de formar un grupo coherente que revitalice, reforme y redefina el papel social del arquitecto, recordando la acción del GATEPAC y reconociéndose en los objetivos y propósitos de la APAO, Associazione per l'Architettura Organica, que fundara B. Zevi en 1945.

Surge así, en 1951 el Grup "R" en el estudio de J.A. Corderch, constituido por él mismo y por J. Pratmarsó, J. Gilli, J. M. Sostres, A. Moragas, O. Bohigas, J.M. Martorell y M. Valls en un primer momento. Su notoriedad fue propiciada por las propias actividades que el grupo organizó; conferencias, cursos, concursos y exposiciones de carácter vanguardista que suponían una ruptura radical respecto a la década anterior. Su propuesta de generar una reforma social a partir de una renovación cultural fue diluyéndose conforme la aceptación de la arquitectura moderna se generalizó hasta su banalización en la década siguiente. Finalmente el grupo se disolvió en 1961⁴⁵

La arquitectura catalana, durante esta década, se puede apreciar como fiel reflejo del devenir de la arquitectura italiana (milanesa) contemporánea tanto por afinidad cultural como por similitud de los problemas a abordar. A partir



Pabellón Nacional. Coderch y Valls. 1951

Pabellón de España para la Feria Internacional de Bruselas. Corrales y Molezún. 1958

de las relaciones establecidas en la mencionada reunión de arquitectos de Barcelona, ésta discurrirá en un primer momento hacia el organicismo, en sus diversas interpretaciones, que la arranca del aislacionismo y vincula con las corrientes europeas vigentes. El racionalismo mediterráneo de preguerra, también es objeto de revisión buscando en la obra de Terragni, Fillini o Pollini una forma de reinterpretar el racionalismo pionero. Y finalmente, con una mayor identificación, se inclinará hacia el neorrealismo italiano como forma de conocimiento y expresión de las realidades más humildes, ofreciendo espontaneidad, praxis, tradición, artesanía y atención al detalle, frente a programación, teoría, abstracción, tecnología y el planteamiento de problemas macroestructurales.⁴⁶

El reconocimiento internacional de la nueva arquitectura española no se hizo esperar y al reconocimiento americano antes señalado habría que sumar el Gran Premio en las IX, X y XI Trienales de Milán, para el diseño del Pabellón Nacional proyectado por Coderch y Valls en 1951, por Vázquez Molezún en 1954 y Carvajal con García Paredes en la XI Trienal de 1957. La Medalla de Oro en la Exposición de Arte Sacro de Viena que obtuvo Miguel Fisac en 1954, o la Medalla de Oro al Pabellón de Espa-

ña en la Feria Internacional de Bruselas que proyectaron Corrales y Vázquez Molezún en 1958. El conjunto de reconocimientos parece hacer referencia a una homogeneidad de la producción arquitectónica en la España de esos años, sin embargo tal apreciación no puede estar más alejada de la realidad. Entre posiciones divergentes, en lo que si apreciamos que coinciden los jóvenes arquitectos españoles es en su afán por recuperar el tiempo perdido.⁴⁷

Valencia, años 50

En Valencia, durante los años 50, la actividad arquitectónica se centra en la realización de numerosos grupos de vivienda protegida que, en general, ocupan zonas periféricas y que adquieren, poco a poco, dos formas básicas de organización: la disposición en manzanas semiabiertas con pequeñas dotaciones en su interior y la seriación de bloques lineales neorracionalista, conforme se correspondan a viviendas bonificables o de renta limitada, estas últimas a partir de la ley promulgada en 1954. Sí las primeras se construyen destinadas a trabajadores y a atender a la población inmigrante, a las últimas pro-



Colegio apostólico de los Padres Dominicos de Valladolid. Miguel Fisac. 1952

56

mociones se acoge también la clase media, teniendo en común la carencia de medios y el escaso grado de formación laboral e industrialización constructiva de nuestro tejido empresarial.

Las viviendas bonificadas, buscando el máximo aprovechamiento posible se realizaban con unos estándares superficiales increíblemente bajos, con medios irrisorios y sin apenas intención compositiva alguna⁴⁸. Las viviendas de renta limitada procuran una mayor adecuación a las demandas sociales debido al acceso de la clase media a estas promociones; compositivamente más cuidadas podemos insertarlas en la corriente neo-racionalista de la época. Los instrumentos técnicos para llevar a cabo estos proyectos fueron idénticos a los que la arquitectura europea ponía en práctica, sin interrupción, desde los años treinta. Se pueden destacar las siguientes realizaciones:

- Edificio de viviendas protegidas Renfe II (F. Ruiz, 1950)
- Los Grupos de viviendas protegidas “Cardenal Benlloch” y “Unión Naval de Levante” (Fonseca, Ruiz de la Prada, Gómez Mesa, Rodríguez Cano, Piqueras y Basterreche, arqts. del INV, 1952/1953).

- Grupo residencial renta limitada, Stella Maris (C. Borsso y R. Contel, 1958)
- Grupo residencial para pescadores El Palmar (J.J. Estellés, 1959)

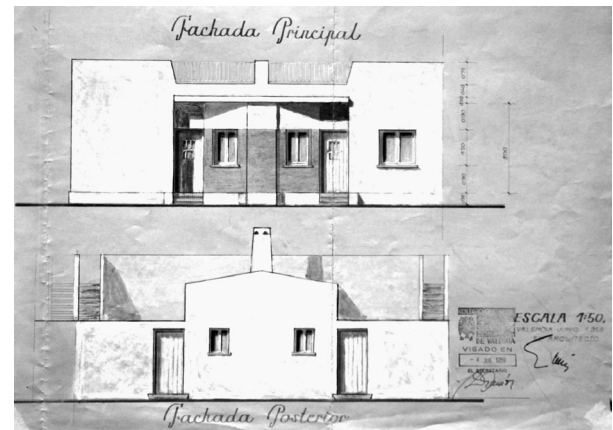
Sin embargo, en ningún caso podemos encontrar ejemplos tan significativos y elocuentes respecto a los modelos de la nueva arquitectura racionalista como son los Poblados Dirigidos, tanto por la escala de las actuaciones como por los procesos industriales puestos en práctica en uno y otro contexto.

La arquitectura vivendista fue instrumentalizada por el Régimen como la principal actividad de sus políticas sociales y este hecho fue posible gracias a la asunción tardía pero firme por los jóvenes arquitectos de asumir las preocupaciones que animaron las vanguardias europeas treinta años antes; tal como ellos, se sentían abanderados en el avance de una nueva sociedad. Es por ello que a pesar de la pobreza de medios, el esfuerzo del proyectista permitiera exprimir los paupérrimos presupuestos, investigar diversas soluciones constructivas no rehusando aquellas basadas en la tradición, y proporcionar unos estándares mínimos de habitabilidad y aprovechamiento superficial hasta



entonces ajenos a nuestras prácticas. Ejemplos de estas actuaciones que acogieron la corriente migratoria hacia las ciudades que supuso el fin de las políticas autárquicas, son los poblados dirigidos de “Entrevías” o “Fuencarral A” proyectados por Saenz de Oiza, “Caño Roto” diseñado por Vázquez de Castro, “Fuencarral B” que definió De la Sota, o “Almendrales” cuyo desarrollo realizaron Corrales - V. Molezún.

A finales de esta década, tras producirse la dañina riada de año 1957, que inundó tres cuartas partes de la ciudad, el Ministerio de la Vivienda aprueba el Plan Riada para acoger a los damnificados que contempla, en la ciudad, las actuaciones del Polígono “Virgen de la Fuensanta” (M. Lleó, C. Grau, C. Soria, J.R. Pons, J.A. Pastor, 1958-1960) y del Polígono “Virgen del Carmen” (GO-DB, 1958-1962; García-Ordóñez/Dexeus Beatty) que se pueden inscribir dentro de estos nuevos parámetros, decididamente racionalistas. Sin embargo, sin duda, el mejor ejemplo de arquitectura racionalista y del compromiso vanguardista de los jóvenes arquitectos en nuestra ciudad lo encontramos en el Grupo “Santa María Micaela” que para agentes comerciales construyó, entre 1958 y 1961, Santiago Artal.⁴⁹

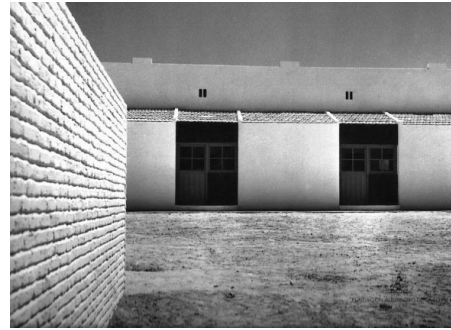
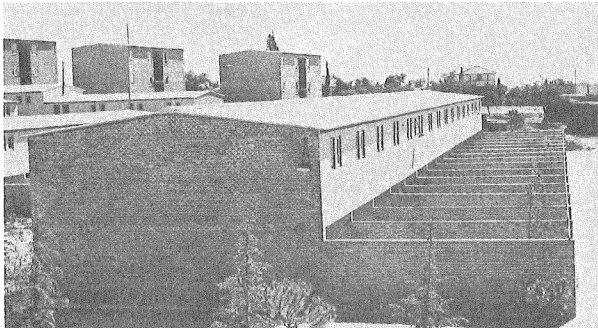


Edificio de viviendas protegidas Renfe II. F. Ruiz. 1950

Grupos de viviendas protegidas “Cardenal Benlloch”. AA.W. 1952

Grupo residencial renta limitada, Stella Maris. R. Contell. 1958

Grupo residencial para pescadores El Palmar. J.J. Estellés. 1959



Entretanto, la burguesía valenciana promovía vivienda de renta libre. Consciente de los cambios políticos y estéticos acaecidos, a mediados de la década mutó el gusto y se sumó a la corriente estética que había sido aceptada en la capital por medio de la contratación del arquitecto madrileño de referencia para proyectar la vivienda residencial de este grupo social. En efecto, Gutiérrez Soto, experimentado arquitecto antes, durante y después de guerra civil, se adelantó a la demanda del mercado y supo entender los cambios que implicaría la nueva ley de propiedad horizontal. Detecta un problema de representatividad de unas edificaciones que huyen de la imagen de las anteriores “casa de renta” para pasar a mostrar el nuevo estatus social de sus compradores, y se propone “enseñar a vivir mejor” a través un tipo de vivienda para la clase media-alta. Trata de trasladar rituales aristocráticos a un grupo social mas amplio aportando cualidades espaciales hasta entonces desconocidas como la transformación de las terrazas convirtiéndolas en salas de estar exteriores, reproduciendo en sus cuidadas distribuciones la estructura clasista de la misma sociedad a la que servía y diseñando el portal, como elemento representativo del conjunto, a través de un análisis minucioso que descompone en elementos espaciales sucesivos el recorrido desde el límite exterior al

núcleo de ascensores, diseñando sus alzados interiores y personalizando el mobiliario de estos espacios.⁵⁰ Suyos son los edificios “Bacharach” 1954-57, “Torre de Valencia” 1955-58 y “Elcano” 1957-62, edificios que fueron ampliamente imitados por arquitectos locales.

“Así se levantan el edificio ‘Las Provincias’ de Manuel Peris Vallbona en la Alameda (1955), el Edificio Nebot en Poeta Querol (1957) de Víctor Bueso, las primeras obras de Miguel Colomina en la esquina Colón-Pacual y Genís (1958) o en la Avenida Navarro Reverter (1957), el Grupo Químicos en Jaime Roig (1957) de Pablo Navarro y Julio Trullenque. Son todos buenos ejemplos de este influjo que profusamente se hará extensiva a las viviendas económicas mediante un proceso de reducción y banalización de formas y contenidos.”⁵¹

Como vemos las ciudades se convirtieron, de nuevo, en los centros del desarrollo económico y social y fue necesario dotarlas de los equipamientos necesarios que contemplaran la actividad de los diferentes servicios y organismos oficiales. Se convocaron concursos nacionales de arquitectura que permitieron seleccionar obras racionalistas tan notables como la Delegación de Hacienda en San Sebastián de Sáenz de Oiza o el Gobierno Civil de Tarragona de

Poblado Fuencarral A. Sáez de
Olza. 1956

Poblado Fuencarral B.
Alejandro de la Sota. 1956

Polígono Virgen de la Fuensanta. AA.W. 1958

Polígono Virgen del Carmen. Go-DB. 1958

Grupo de viviendas en Santa María Micaela. Santiago
Artal. 1958

Torre Valencia. Gutiérrez Soto. 1955

Edificio Barrach. Gutiérrez Soto. 1954

Edificio Elcano. Gutiérrez Soto. 1957

Edificio de viviendas en la Alameda, Miguel Colomina.





Delegación de Hacienda de San Sebastián. Sáez de Oiza. 1956



Gobierno Civil de Tarragona. Alejandro de la Sota. 1957

Colegio Alemán de Valencia. Navarro y Trullenque. 1958

Colegio Guadalaviar. GO-DB. 1957

60

De la Sota. Ya hemos señalado el decepcionante resultado de esta experiencia en Valencia, pero entre los equipamientos públicos que se construyeron en nuestra ciudad, destaca por su rotundidad, la Facultad de Derecho, 1956-1959, de Moreno Barberá, que muestra su capacidad tanto para atender con perfección los aspectos constructivos del edificio, como para establecer unas relaciones de gran profundidad visual con su entorno.⁶² La facultad de Filosofía y Letras y la Escuela de Agrónomos, también sitas en el Paseo al Mar, serán obras del mismo autor.

El Colegio Guadalaviar, 1957-58, de García-Ordoñez y el Colegio Alemán, 1958-59, de Navarro y Trullenque, completan un excelente conjunto de equipamientos docentes que recogen las tendencias que marcan las revistas nacionales e internacionales del momento; la sinceridad estructural, la adopción de sistemas de industrialización constructiva, la preferencia por la edificación abierta, el uso de nuevos materiales y la texturización de superficies, la expresividad de las protecciones solares, el diseño de los espacios ajardinados y la integración con otras especialidades artísticas.

Por tanto, cabría señalar que con estas obras realizadas a finales de los años 50, se puede considerar objetivamente

que la arquitectura española, después de un período de puesta al día iniciado a principios de esta misma década, iniciaba su encuentro y equiparación respectivamente con las tendencias que paralelamente se desarrollaban en el mundo. En cualquier caso, este encuentro no es ajeno a la situación socio-política.



AÑOS 60. EL DESARROLLO ECONÓMICO.

En 1957, la crisis económica provoca un cambio de gobierno en el que pierden fuerza los sectores más nacionalistas del Régimen y se da entrada a un grupo de ministros de clara orientación católica y capaz formación económica. Estos nuevos ministros tomaron pronto conciencia de lo insostenible de la situación, y empezaron a ordenar la política económica y a romper con la política autárquica franquista dominante hasta entonces. En 1959 se pone en marcha el Plan de Estabilización que tenía como objetivo la estabilización y liberalización de la economía española, lo que permitió el inicio de una época de crecimiento económico en el país durante los años sesenta, entre cuyas consecuencias se aprecian una mejora de las condiciones de competencia en el país y la incorporación de nuevas tecnologías. Las medidas de este Plan, aunque en un primer momento provocaron el éxodo a Europa de muchos españoles en busca de trabajo, sentaron las bases de una etapa de desarrollo económico que se extendería hasta la crisis del petróleo de los años setenta. Los motores de este impulso económico fueron la generación de una industria ligera de bienes de consumo y el turismo. El resultado fue un cambio de las formas de vida y costumbres que mostraron un rápido incremento de la población urbana y una acelerada urbanización de las principales ciudades y



Editorial GG. Barcelona. Bassó y Gili. 1954-60

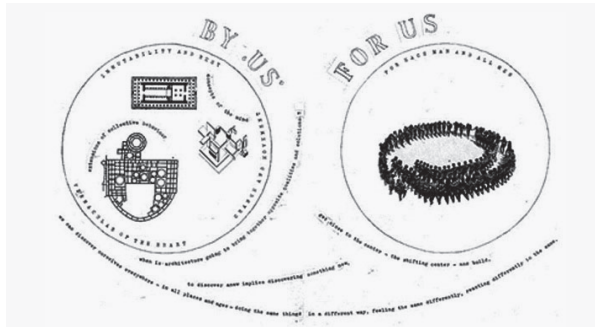
62

de las zonas costeras. Este periodo de modernización se acusó en un gran incremento de la construcción pero en una escasa calidad de la mayor parte de iniciativas promotoras que buscaban rendimientos inmediatos a la inversión inmobiliaria que rápidamente alcanzó cotas de mera especulación; de cualquier forma, supuso una adaptación a aquellos métodos constructivos capaces de atender las urgentes demandas turísticas y urbanizadoras.

Las fuentes de energía tradicionales son sustituidas por el petróleo o la electricidad, los materiales sintéticos por plásticos. Igualmente, hay un incremento tecnológico en química, metal y maquinaria. La reactivación industrial provocada por estas medidas permitirá la oferta de nuevos materiales (hormigones prefabricados, acero laminado, aluminio anodizado, vidrio templado, paneles de piedra artificial,...) y, respecto a la arquitectura, se acentuarán los siguientes aspectos: una racionalización de los espacios que consigue simplificar los medios constructivos; una modulación propicia a la adopción de los sistemas de prefabricación, que junto a la agrupación de servicios y/o los sistemas de comunicación vertical, consiguen acelerar los procesos constructivos; una diaphanidad espacial que permite flexibilizar el uso en espacios polivalentes; un deslinde nítido de circulaciones

y un “cajeado” de la forma en correspondencia al programa funcional que huye de la condición curva. El uso de estos nuevos materiales que se dejan vistos y la ausencia de elementos superfluos constituyen la propia ornamentación del espacio junto a un preciso y limitado mobiliario.

Entre los edificios que asumen y adaptan estos condicionantes destacamos en Madrid el edificio para el diario “Arriba” de F. Cabrero que claramente deslinda las funciones de representación –torre- y producción -cuerpo apaisado- y, del mismo autor, el Pabellón Central de Exposiciones de la Casa de Campo, con elementos seriados prefabricados, diaphanidad y flexibilidad del espacio que permite diversas compartimentaciones conforme a los usos expositivos. En Barcelona, este funcionalismo de alta tecnología sería aplicado en la construcción de la Facultad de Derecho que proyectan G. Giraldez, P. López y J. Subías, construida en el plazo de pocos meses; en el edificio para la editorial Gustavo Gili de los arquitectos Bassó y Gili, que hacen uso de esta arquitectura como reclamo publicitario; y en el edificio del COAC de X. Busquets, de limpia estructura metálica que define la torre en altura ajena a la trama urbana a la que se adecúa un cuerpo de basamento que adopta la forma trapezoidal del solar.



Otterlo circles. Aldo Van Eyck.

Ese encuentro y equiparación con el panorama internacional perseguido por los arquitectos españoles durante una década, se produce paradójicamente en el momento en que en Europa se considera el Movimiento Moderno, si no agotado, evolucionando hacia una nueva etapa por considerarse esclerotizado y necesitado de una inaplazable revisión de sus fundamentos.⁵³

Ya en los años cuarenta, tras la gran guerra, se aprecian los primeros síntomas de una redefinición de algunos postulados que antes se consideraban incontrovertibles como la metáfora de la máquina que se cuestiona por no haber tenido en cuenta el factor humano, el habitante de esa máquina, peculiar en cada caso, individualizado, por lo que de la estandarización se pasa a la consideración, como valor positivo, de la complejidad que añade la diversidad, superando el funcionalismo tecnológico en pos de armonizar el mundo material y la experiencia vital. Igualmente, quizá por el escenario donde ha de desarrollarse, se aprecia la necesidad de afrontar aspectos totalmente eludidos en los años anteriores; sobre todo en referencia a la relación con el pasado que la arquitectura contemporánea tiene que contemplar, en el momento en que interviene en las zonas históricas destruidas por la guerra.

Los postulados modernos comienzan a reconsiderarse desde el punto de vista de las ciencias sociales, en busca de la humanización de la arquitectura racionalista, prestando una atención mayor a la manera de vivir del usuario y al lugar, con especial interés en los límites entre lo público y lo privado.

En 1959, la ciudad holandesa de Otterlo acoge el último de los congresos CIAM donde los jóvenes arquitectos tratan de introducir conceptos que permitan a la arquitectura reflejar más exactamente la diversidad de los modelos sociales y culturales, planteando ideas como identidad, modelo de asociación, vecindad,... Para ello se ponen en crisis definitivamente los planteamientos simplificadores de la Carta de Atenas y se empieza descubrir e investigar en relación a la complejidad de la vida urbana. Para los Smithson, Van Eyck,... ya no se trataba de mantener viejas pretensiones de cambiar radicalmente el modo de vida o los modelos de producción, se trataba de plantear una utopía de lo posible, aceptando los gustos y necesidades de la gente.

Estas consideraciones motivan que se cuñen nuevos términos conceptuales en torno a los que girarán las discu-



Portada libro Sartre.

Pabellón de España. Bruselas. Corrales y Molezún. 1958

64 siones arquitectónicas: “organicismo”, “humanización”, “heterodoxia”, cargados de intencionalidad reformista. Este debate teórico reformista se produce igualmente en otras disciplinas, sustentándose en la filosofía existencialista que definen J.P. Sartre y M. Heidegger⁵⁴, y que destaca el valor del hombre frente al resto de realidades, provocando y permitiendo la interacción con otras disciplinas que complementen la consideración de otros aspectos del proyecto como la antropología, la sociología, la economía, la política o el urbanismo..

“Se trataba, en sustancia, de asignar a la arquitectura un campo semántico capaz de abrir nuevos territorios interactivos en el proceso del conocimiento, apropiados para alcanzar la intrínseca complejidad del polo básico de toda intención transformadora: un hombre, más ‘complejo’ y ‘completo’, preparado para afrontar los nuevos valores y compromisos de la posguerra.”⁵⁵

En definitiva, el momento de equipararnos con éxito al panorama arquitectónico europeo coincide con un replanteamiento de los principios racionalistas que se abren a otras ramas del saber; pero ante estos hechos, los profesionales españoles se sienten ajenos por una

falta de actitud crítica (en el camino hacia el reencuentro con la vanguardia no hubo tiempo para la reflexión) y por un ensimismamiento en su labor que no ha permitido la permeabilidad con otros campos que ahora se reclama. El edificio que singularmente identifica esta propuesta organicista e inaugura la transición desde un funcionalismo neutro al variado organicismo fue el “Pabellón de los hexágonos” para la Exposición Universal de Bruselas en 1958, obra de J.A. Corrales y R. Vázquez-Molezún.

Esta renovación, que en principio para sus promotores supone un enriquecimiento del Movimiento Moderno y no una contaminación, se inicia tras la II Guerra Mundial con la divulgación que B. Zevi⁵⁶ realiza de la arquitectura organicista de F. LL. Wright, y esta apoyada por conferencias (G. Ponti, A. Sartoris, B. Zevi, A. Aalto) y exposiciones como las relativas a la obra del arquitecto americano (Madrid 1962) o la dedicada a la Arquitectura Finlandesa (Barcelona 1959, Madrid 1962). Igualmente, la reconsideración de la obra de Gaudí, la valoración de la etapa brutalista de L`Corbusier o el impacto de la Ópera de Sidney de J. Utzon, colaboran en la aceptación de esta tendencia que fue apreciada por los arquitectos más revisionistas.



Opera de Sidney. J. Utzon.
1957

Villa Shodhan. Le Corbusier.
1956

Su aceptación en Barcelona se había concretado, como ya dijimos, en la década anterior, en torno a la acción del Grupo R, pero apenas fructificó en la discusión que entonces se planteó entre industrialización y realismo⁵⁷, promovida por la próspera aportación colectiva de la arquitectura italiana de los 50.

Será una nueva generación de arquitectos, titulados entorno a 1960, quienes se comprometan a mantener el objetivo de trazar nuevos códigos que permitan acoger posibles cambios sociales en un camino moderno y comprometido para la arquitectura. Se mantiene ese espíritu vanguardista, al igual que una actitud independiente, de empírica búsqueda, a la cual se aferrarán aquellos arquitectos que han actualizado nuestra arquitectura, ahora espoleados por una nueva generación de jóvenes arquitectos (Fernando Higueras, Luis Peña Ganchequi, Javier Feduchi, Rafael Moneo, Juan Daniel Fullaondo, etc.) que tienden a desplazar el campo de acción de la arquitectura del racionalismo formal y aséptico a un dominio expresivo y comunicativo, dotando al espacio de contenido simbólico.

La idea de la industrialización de la construcción era uno de los paradigmas de la arquitectura moderna y los

avances en este campo se han expuesto anteriormente, pero sólo afectan a una minúscula minoría en relación las construcciones de tipo tradicional, sobre todo por la escasa cualificación de los trabajadores y nula condición del capital inversor para generar una industria eficiente. La respuesta a esta evidencia por parte de Oriol Bohigas fue asumir el papel social que como movimiento vanguardista conservaba en Movimiento Moderno identificándose con el realismo italiano que E.N. Rogers propugna desde la revista *Casabella*. En su libro “Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme” (1963) hace un elogio al ladrillo como material cuyo lenguaje responde tanto a la realidad social del momento como a la adopción de una cultura urbana heredada en un entorno concreto, es decir, a unas “preexistencias ambientales”. Esta actitud reivindicativa y vanguardista es el único camino creador positivo que considera y por tanto la forma ejemplarizante de trasladar al quehacer diario las exigencias éticas y las premisas sociales y culturales comprometidas con su tiempo, aunque las circunstancias aparentemente lo desaconsejen. Esta forma de hacer y entender la arquitectura acabaron estableciendo un auténtico estilo, una escuela con intenciones intelectuales y formas propias que se llamó Escuela de Barcelona.⁵⁸



Esta cualidad comunicativa de materiales, técnicas constructivas y formas, hasta el hecho de pretender construir un lenguaje moderno, resultó objeto de estudio por parte de los críticos del racionalismo con objeto de hacer entender la arquitectura como un medio más de comunicación. Para ello, los arquitectos intentan dotar de contenido simbólico al espacio y valoran las formas asociándolas con ideas con lo que se pretende transmitir expresividad. La imagen de la arquitectura busca emoción, vitalidad, identidad y sentimiento, la forma alcanza un valor comunicativo propio no directamente inducido por cuestiones funcionales o propias de la tecnología.⁵⁹ La arquitectura sustituyó viejos modelos domésticos, capaces de irse adecuando moderadamente tanto al tejido urbano como a los tiempos, la tradición, por un vocabulario formal y la obsesión de constituir o construir un lenguaje moderno.

Dos construcciones sobresalen entre la producción expresionista de esos años. Por una parte el Centro de Restauraciones Artísticas de F. Higuera (anteproyecto con R. Moneo, proyecto con A. Miró), donde la razón geométrica propicia una imagen simbólica y rotunda donde la estructura adquiere una importancia y una presencia suficientes para definir ella misma el espacio arquitectónico. Y por

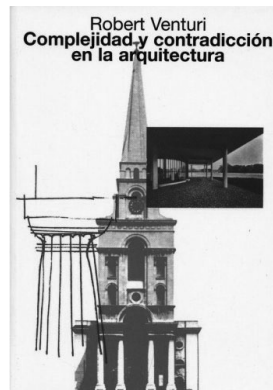
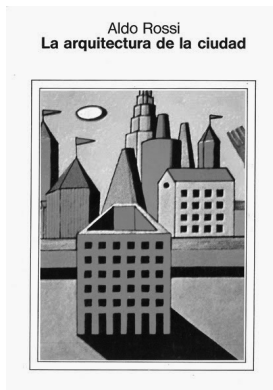
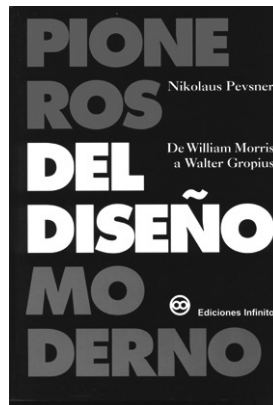
otra parte, la obra que ocupa prácticamente este periodo (1960-1971) y por su excepcional importancia periclitada esta concepción expresionista, aunando influencias que abarcan desde la *Unité d'habitation* de L'Corbusier a las *Prairie houses* de Wright, es el intento de construir una verdadera ciudad jardín en vertical de Sáenz de Oiza en "Torres Blancas", en la que también participaron R. Moneo y J. D. Fullaondo.

Durante este periodo, se consiguen obras de ruptura con respecto al estilo internacional, pero todas ellas representan alternativas muy personales que no evitan una fuerte crisis de principios teóricos con una clara conciencia de que la época moderna se desvanecía. El fallecimiento de Le Corbusier, Mies van der Rohe y Walter Gropius acrecienta esta sensación de pérdida de los objetivos de una arquitectura que ya no parece interesar. Precisamente, como todo movimiento vanguardista, por haber alcanzado sus propios postulados y coincidiendo justamente con el momento en que se difunden los manuales que lo codifican, como son los libros de N. Pevsner "*Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*" y de R. Banham "*Teoría y diseño en la primera era de la máquina*".

Manzana Pallars. Oriol Bohigas. 1958

Centro de restauraciones artísticas. F. Higuera. 1967

Torres blancas. Sáez de Oiza. 1968



Al final de la década las nuevas propuestas teóricas de A. Rossi “La arquitectura de la ciudad”, G. Grassi “La construcción lógica de la ciudad” y R. Venturi “Complejidad y contradicción en arquitectura”, entre otras, constituirán aportaciones esenciales para la próxima década, que intentan de recuperar la dimensión significativa de la arquitectura.

67

*“Siguiendo las indicaciones presentes en algunos ensayos de Eco – principalmente Opera Aperta (1962) y La Struttura Assente (1968)– también la arquitectura, pese a su preva-
ciente cualidad funcional, será analizada como hecho comu-
nicativo, como fenómeno que se articula según las dobles
valencias de “significante” y “significado”, con las llamadas
funciones connotantes destinadas a revestir un peso de
primer plano en las transmisiones mediáticas del lenguaje
proyectual.”⁶⁰*

Valencia, años 60.

En Valencia, durante los años sesenta se produce una transformación radical de formas de vida y de costumbres debido al proceso de desarrollo económico basado, como



Grupo de viviendas "Bernardo Lassala". L. Albert. 1956

68

hemos visto, en el desarrollo industrial y turístico. La sociedad eminentemente agrícola hasta la fecha se transforma y se produce una urbanización acelerada que varía el carácter de la ciudad.

Crece enormemente el área de influencia urbana con zonas de nueva construcción donde predominan los edificios de vivienda subvencionada con lenguajes que copian, superficialmente, elementos significativos de los edificios de clase burguesa de la década anterior, como son: fachadas de ladrillo cara vista con encercados de piedra artificial en los huecos, amplias solanas reconvertidas en estrechas galerías, etc. La aprobación del PGOU de 1966 impulsa definitivamente el sector de la construcción y se produce una rápida e importante densificación de la ciudad que ignora necesidades de equipamientos y espacios verdes. El capital constructor, bajo el slogan extendido socialmente de que crecimiento equivale a progreso, únicamente exigía del arquitecto rapidez en la ejecución del trámite administrativo que suponía su labor de proyectista.

La escasa cualificación del promotor-constructor, la política de préstamos que se aplica en los planes de vivienda

de protección oficial, la bonanza económica que permite el endeudamiento a las familias, la facilidad en la obtención de suelo y de su máximo aprovechamiento junto con el escaso control ejercido por la administración, han propiciado la ciudad, fruto de la especulación, que ahora conocemos. La inhibición y complacencia de muchos arquitectos la hizo posible.

La crisis del Movimiento Moderno cuestiona las posibilidades de transformación social desde la arquitectura y frente a unas propuestas carentes de cualquier significado de progreso técnico, cultural o social, Oriol Bohigas propone una arquitectura de actitud crítica, capaz de afrontar desde el realismo los problemas de valoración estética y funcional de la obra, así como la actitud ética del arquitecto frente a éstos. Como ya se mencionó propone mantener la fidelidad al espíritu de las vanguardias, no a la letra de las vanguardias que crearon la arquitectura del s.XX; e igualmente, las soluciones formales propuestas deben responder por una parte al estado real de la industria de la construcción tanto técnica como económicamente, y por otra a un criterio de eficacia cultural considerando las peculiaridades y posibilidades del consumidor final.⁶¹ La difusión de estos planteamientos la realiza en Valencia To-



Colegio Mayor de Santo Tomas de Villanueva. J.J. Estellés. 1961

Edificio de viviendas en Artes Gráficas. Emilio Giménez. 1964

Grupo de viviendas en Santa María Micaela. Santiago Artal. 1958-61

más Llorens a través de la revista “Suma y sigue del arte contemporáneo”.

“Realismo en consonancia con todos los campos de la cultura: la filosofía neomarxista de Gramsci, Luckàcs o Goldmann; la poesía social; el realismo histórico; la literatura de Pavese, Pratolini, Vottorini o Sánchez Ferlosio; y el cine de Rossellini, Passolini o J.A. Bardem”¹⁶²

En esta línea destacan las realizaciones de Juan José Estellés y Emilio Giménez, ambos formados en la Escuela de Barcelona, ambiente con el que mantienen un fluido intercambio a través de su implicación en las actividades culturales que emprenden desde la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos. También a esta corriente se adscribe el Grupo de viviendas en C/ Sta. María Micaela del arquitecto Santiago Artal que se citó como ejemplo destacado de arquitectura racionalista por su propuesta urbana y tipológica, pero que formal y materialmente esta realizado con implícito compromiso ético y social.

Destacar el Colegio Mayor de la Presentación y Sto. Tomás de Villanueva (1960) en la calle Pintor Sorolla, que

hace referencia a la obra de Mies para el IIT y el Conjunto Parroquial de San José (1962-79) en la Avenida del Puerto, donde Estellés sintetiza realismo y brutalismo con una sinceridad constructiva que realza las propiedades expresivas de ladrillo y el hormigón. Por otra parte, de E. Giménez, formado en el estudio de J. A. Coderch, es el edificio de viviendas en calle Artes Gráficas (1964) que en su plana y tersa fachada combina el ladrillo con el uso de cubrepersianas y barandillas análogos a la persiana “Llambí” tan utilizada por el maestro catalán, pero adaptadas a las posibilidades técnicas de los sistemas de producción locales.

En 1967 se pone en marcha la Escuela de Arquitectura de Valencia, los primeros años como aula delegada de la Escuela de Barcelona para posteriormente formar parte de la Universidad Politécnica. Esta iniciativa surge en un momento de alta demanda de obra nueva y un número reducido de profesionales que no dudan en volcar ilusión y esfuerzo en el emprendimiento, como hecho profesionalmente dinamizador y sobre el que se crean no pocas expectativas de influir en la mejora del nivel arquitectónico, estético y cultural de nuestra ciudad. El cambio de plan de estudios en 1964 y la pujante situación de la construcción propician un acercamiento masivo a estos estudios que se implantan en



New Styling. Edificio de viviendas en Gran Vía Marqués del Turia. Miguel Colomina. 1964

Edificio Cordova. L. Marés. 1966

Edificio Lladró. R. Tamarit. 1966

pocos años, no sólo en nuestra ciudad, también en Sevilla, Valladolid, La Coruña, Las Palmas y San Sebastián.

Hacia el final de la década, el espectacular crecimiento demográfico hace que sociedad valenciana se transforme en una nueva sociedad de consumo de masas, que se preocupa en mejorar sus condiciones de vida e inicia un proceso renovador. Se acepta el progreso científico en cuanto es capaz de proporcionar mejoras sociales y personales, la modernidad es aceptada como motor del cambio social.

Este impulso desarrollista y el escaso respeto al patrimonio arquitectónico transforman radicalmente el centro de la ciudad, reservado a edificios financieros y burgueses que pronto adoptan imágenes del Estilo Internacional pero exacerbando aspectos formales en aras de conseguir mayor expresividad lingüística. Se trata del “styling”; término del campo del diseño que indica que los factores estéticos del producto adquieren un carácter dominante, peculiarmente en los bienes de consumo duraderos. En el lenguaje arquitectónico adquiere connotaciones propias y los edificios de estos grupos promotores, la nueva burguesía, se significan con un esmerado diseño, un lujo intrínseco que conlleva el uso de materiales nobles, una clara

zonificación de usos de las plantas de distribución y un pretendido acercamiento a la naturaleza con el diseño de amplias terrazas y el cuidado diseño de las zonas verdes.

Simultáneamente, este reclamo de un retorno a la naturaleza, desplaza hacia el Paseo Valencia al Mar y su entorno; los terrenos que libera el traslado de la Feria de Muestras y la zona de Jaime Roig-Álvaro de Bazán, a los estratos superiores de la clase media urbana. Allí encontramos notables promociones como las de J. García Sanz y V. Valls en la calle Bachiller, los edificios Perenchiza y Gérmani de C. Grau, las viviendas de L. Marés en Jaime Roig, o los bloques y conjuntos residenciales de GO-DB.

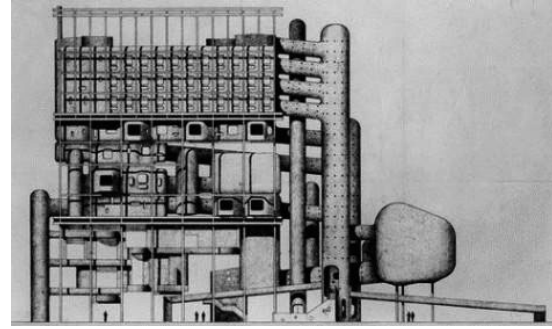
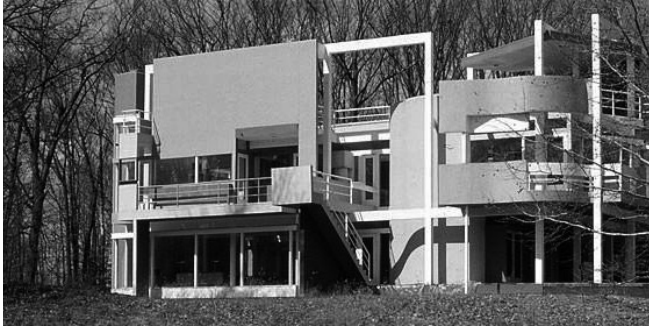
Además de la influencia neo-realista de la “Escuela de Barcelona”, y la aceptación social del “styling”, la obra de un joven R. Tamarit, formado en la Escuela de Madrid, como la mayoría de los titulados de esta época, nos muestra las características de una arquitectura de clara adscripción moderna que combina cuidadosamente el uso de materiales locales con la ligereza metálica de carpinterías y del remate aéreo y la transparencia de los paños de vidrio en el edificio para los hermanos Lladró de Tabernes Blanques, en una actitud metodológica que recuerda a De la Sota⁶³.

AÑOS 70. POST-MODERNIDAD Y CRISIS.

La crisis producida tras la II Guerra Mundial, denotó que se hacía necesario un replanteamiento de los propios valores de la modernidad. Pero es a finales de los sesenta, cuando confluyen acontecimientos históricos que nos hablan de una crisis de valores que se extiende desde el campo de la política, la producción o la distribución de la riqueza, hasta todos los ámbitos de la cultura.

71

De forma progresiva, durante los sesenta se ha producido la constatación del fracaso de las bases de la cultura moderna y la crítica de sus valores que, sin embargo, aún no han sido totalmente superados, y que por tanto, en alguna medida, siguen vigentes. Estos aspectos definen la "condición posmoderna"⁶⁴ de la cultura. Los valores modernos (igualdad, libertad, racionalidad, progreso,...) no son sustituidos por otros sino que se reformulan como contravalores, es decir: la igualdad se transforma en reivindicación de la diferencia, la libertad se enmascara en el individualismo hedonista, la racionalidad muta hacia el surrealismo como proceso de subversión de los códigos existentes y el progreso se pone en duda ante el fin de la ilusión de un crecimiento productivo sin límites que provoca la crisis del petróleo.

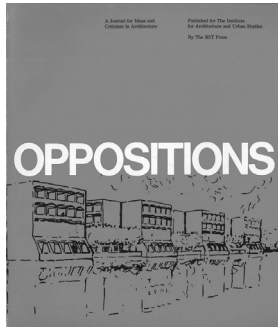


El intento de revitalización de la arquitectura moderna que se produce en los años cincuenta a través del pensamiento humanista, al hacerse patente el fracaso de este tipo de arquitectura en la reconstrucción de las ciudades destruidas en la guerra, constituye una primera referencia a esta crisis de la modernidad que deviene en el organicismo y el realismo. Surgen así actitudes diversas que pretenden renovar, desde dentro de la arquitectura moderna, sus propios postulados, abriendo nuevas vías desde el punto de vista del lenguaje formal. Como ejemplos de los diversos lenguajes empleados con este propósito podemos citar a los "Five Architects" en EEUU, o el grupo Archigram en Gran Bretaña. La revisión del primer racionalismo, libre ahora de dogmatismos programáticos, evidenció la limitación semántica que había producido el funcionalismo al reducir los significados de la arquitectura a la relación entre función y forma, distanciando las relaciones entre la arquitectura y una sociedad que ya no se reconocía en esos modelos.

Por este motivo adquiere protagonismo la recuperación de las posibilidades semánticas que pudiera aportar la arquitectura, sobresaliendo este aspecto entre los contenidos de las revistas, que se corresponde, tal y como comenta-

ba Moneo⁶⁵, con el descubrimiento de mecanismos semánticos aplicables a diversas disciplinas. La semiótica se adoptó como ciencia capaz de desentrañar o establecer códigos proyectistas como sistemas de comunicación sobre la base imprecisa de la teoría de los signos arquitectónicos, dando lugar a diversidad de planteamientos que iban, desde los científicos de la conducta, hasta los partidarios de la extrapolación lingüística, pasando por quienes confiaban en la gramática generativa.⁶⁶

Pero cuando las referencias dejan de ser de la propia modernidad y se empiezan a reutilizar todo tipo de lenguajes, surge un neo-eclecticismo y un cambio de actitud que transforma las comedidas críticas iniciales en finalmente despiadadas y liquidadoras. Claramente se pasa de un intento de renovación "neo-" a procurar su liquidación "post-", al comprender como inalcanzables las utopías sociales propuestas, es decir, su propia condición de vanguardia, surgiendo el término "posmoderno".⁶⁷ En febrero de 1977, la revista *Oppositions* convoca una reunión en New York de las más influyentes revistas de arquitectura europeas para discutir sobre la crisis del Movimiento Moderno y convierte este término, "posmoderno", en slogan de moda y propaganda, dando por cancelado el Movimiento Moderno.



Las críticas y la oposición a lo Moderno se centran en dos núcleos de cuestiones que revelan las interpretaciones dominantes del mismo y son coherentes con lo que cada cual entienda por arquitectura posmoderna:

Para un grupo numeroso lo «Moderno» se reconoce morfológicamente y, se interpreta para ser más exactos, como un estilo figurativo más. En el ámbito americano abundan los ataques desde una visión lingüística, fiel a la tradición puesta en circulación por las definiciones diversas del denominado «estilo internacional» en los años treinta.

Para otra parte de la crítica, la oposición se centra en el funcionalismo determinista que se ha impuesto como visión ortodoxa del Movimiento Moderno, un funcionalismo que se remonta a los esfuerzos desplegados por la burguesía liberal para insertar la arquitectura en la dinámica de la revolución industrial y trasvasar a la misma las exigencias dictadas por la función, los nuevos materiales y la tecnología como ciencia de la construcción, auténticas matrices de la forma arquitectónica en la edad de la máquina.

De esta forma, la arquitectura se aprecia o bien como una cuestión lingüística con una predominancia de la

Vivienda en Forts Wayne. M. Graves. 1973

Furniture Manufacturers Association Headquarters. M. Webb, 1957.

Oppositions Magazine. 1973-1984

imagen o bien como un determinismo formal que permite la reintroducción de su dimensión simbólica, lo que implica la reducción de la arquitectura a una investigación semiótica.

“En realidad, todas estas definiciones, si como tales son aceptadas, reconducen la arquitectura posmoderna a una supuesta investigación semiótica, en cuyo ámbito las cuestiones arquitectónicas quedan circunscritas a las operaciones más diversas de descodificación promovidas por los usuarios y regidas arbitrariamente por el gusto, o a los diferentes modos de una comunicación arquitectónica tan rica en metáforas como gratuita; la Opera de Sidney en Australia es asociada alternativamente con las conchas marítimas, con los veleros de la bahía o simboliza una flor abriéndose; la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier puede evocar tanto un barco como una toca de monja, por no mencionar las imágenes y metáforas de unas socorridas especialidades alimentarias cuales sean la salchicha y la hamburguesa, encumbradas a categorías inaprehensibles de una semiótica arquitectónica”⁶⁸

En común, presentan una actitud que se alza contra el rechazo de la historia, contra el anti-historicismo que carac-



terizaba al Movimiento Moderno. La historia se convierte en uno de los pocos referentes que conserva la arquitectura, convirtiéndose en modelo de sí misma. De esta manera, tanto la arquitectura de la ciudad, como la investigación tipológica se vinculan estrechamente a la reivindicación de la historia.

En esta época de ruido y confusión, los centros de producción cultural por excelencia, las Escuelas, vivían momentos de aguda crisis y desconcierto. Los libros de Ch. Jencks, C. Norberg-Schulz, o A. Colquhoun junto a los de U. Eco, N. Chomsky o R. Barthes resultan ser un mecanismo básico para avanzar en un aprendizaje autodidacta y se convierten en libros de referencia para alumnos, profesores y críticos.

Este proceso es seguido en España, por primera vez, con la inmediatez que propicia el ágil mercado editorial desarrollado a finales de los sesenta. Los libros de editoriales americanas, argentinas y mexicanas fundamentalmente, se complementan con los que, traducidos por Blume o Gilli, comienzan a difundirse transformando el panorama de la teoría y la crítica arquitectónica y la información/formación académica de estudiantes y arquitectos con la di-

fusión de libros fundamentales y colecciones como la de “Arquitectura y Crítica” que dirigió Ignasi de Sola-Morales editada por GG.

La intensidad con que se vivieron estas lecturas, la asunción de los ideales de libertad y la rapidez con que se apreciaban cambios políticos que anticipaban la transición hacen de la universidad el lugar propicio para que desde la izquierda, se defiendan abiertamente reivindicaciones sociales y apertura política. Por otra parte, la profesión evidencia y reivindica el servicio que los profesionales pueden ofrecer a una nueva sociedad en formación, que a partir de 1978, momento de reorganización territorial y renovación municipal posibilitará la iniciativa pública que dará lugar al desarrollo de focos regionales que participan del componente teórico internacional.

En Madrid, desde el punto de vista editorial, la revista Arquitectura del COAM rehúye plantearse como revista de tendencia y decide adoptar una posición expectante ante la confusión planteada por la disolución del movimiento moderno y la profusión de teorías arquitectónicas, de trascendencia desproporcionada respecto a las obras que las respaldan, llegadas con el posmodernismo.⁶⁹ La desapa-



Edificio para la sede de Bankunion. Corrales y Molezún. 1972

Edificio para la sede del BBVA. Sáenz de Oiza. 1978

Edificio para la sede del Bankinter. R. Moneo. 1976

Auditorio Manuel de Falla. A. García Paredes. 1978

rición de la revista Nueva Forma difumina el contacto con las corrientes contemporáneas internacionales, papel que retoma la Escuela con la invitación como conferenciantes de los más destacados arquitectos del momento.

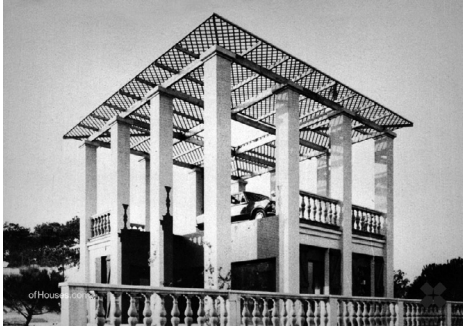
Los arquitectos que se incorporan a las polémicas arquitectónicas, lo hacen desde dos puntos de vista. Por una parte aquellos que fían a la evidencia técnica la solución formal del proyecto y los que por otra parte seguían con rectitud los disciplinares análisis urbanos y tipológicos expuestos desde Italia. De la primera actitud destacan edificios como la sede de “Bankunión” de Corrales y Molezún, edificio maquinista que comparte postulados con el Centro Pompidou de París, o la sede del “BBV” de Sáenz de Oiza. Respecto a la segunda, la sede para “Bankinter” de Moneo y Bescós manifiesta con rigor y acierto la realización del proyecto arquitectónico como resultado del análisis urbano, o la contextualización que García de Paredes pone en práctica en el Auditorio Manuel de Falla situado en la falda del monte de la Alhambra.

En Barcelona la revista “Arquitecturas bis” inicia su publicación en 1974 y se denomina de forma plural por su intención de publicar, evocar o visitar cualquier arquitecto-

tura del pasado o del presente. También surgen “2C Construcción de la ciudad” que como contrapeso a la anterior difunde la arquitectura de la “Tendenza” italiana y “El Carrer de la Ciutat”.

Precisamente en 1976, “Arquitecturas bis” se pregunta si se puede definir una arquitectura catalana reciente y Oriol Bohigas, que ya participó en el “Grup R” en los cincuenta y que lideró la “Escola de Barcelona” en los sesenta, aprecia unidad en las diferentes líneas de estudio de las formulaciones internacionales, es decir, otra vez señala como elemento aglutinador una ejerciente actitud vanguardista dentro de un marco cultural propio.⁷⁰ Esta transición ocurre como respuesta a un cambio social que anticipa el político, de la arquitectura pesimista de la Escola, se pasa a la asimilación de múltiples teorías que prueban fortuna en una nueva sociedad.

Las teorías de R. Venturi encuentran reflejo en el irónico proyecto que para un pequeño chalet de vacaciones realizan Ll. Clotet ⁷¹ y O. Tusquets y que denominaron “Belvedere Georgina” donde resuelven, un problema de escala, representatividad y confort con la sencilla imagen de un pabellón de jardín descontextualizado. Estos mismos autores, en las mismas fechas, 1972, resuelven esta vez, una



Casa Belvedere Georgina.
Tusquets y Clotet. 1971



Casa en Isla Pantelleria.
Tusquets y Clotet. 1975

76

cuestión de integración en el paisaje mezclando memoria clásica y vernácula en la imagen, evocadora de una ruina, que constituye la “Casa en la Isla Pantelleria”.

Mediada esta década, parece apreciarse una recuperación de lo moderno en algunos estudios profesionales de referencia como el del propio O. Bohigas (MBM), que en la Escuela Thau no renuncia al análisis de usos y circulaciones para su desarrollo alrededor de un espacio central, o el de J. A. Coderch que ajeno a cuestiones de lecturas urbanas o valoración de preexistencias, levanta el Instituto Francés de Barcelona de forma aislada y singular. También un joven P. Llinás, en 1978 edifica la casa de sus padres con una clara adscripción moderna; de sencilla volumetría, precisa selección de materiales y clara utilización del tipo en peine, muestra una reconsideración estilística que advierte su éxito en los próximos e ilusionantes años ochenta.

Valencia, años 70.

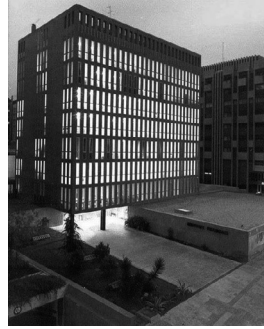
Como se señaló, el PGOU de 1966 supuso un espectacular incremento del suelo calificado como urbano, y la conclusión del Plan Sur en 1969 extendió el mismo efecto a

distintos núcleos periféricos de l’Horta como consecuencia de la descentralización de las actividades industriales que se trasladan a nuevos polígonos de este uso ubicados en estos pueblos, que crecen especulativamente con barrios dormitorios de vivienda subvencionada de muy escasa calidad. Se produce así, la consolidación de un entramado metropolitano en torno a la ciudad que acarrearía importantes consecuencias demográficas y urbanísticas reflejadas indudablemente en una pérdida de calidad de vida consecuencia de la densificación y falta de equipamientos.

Estos cambios nos hablan de las excesivas expectativas depositadas el planeamiento como motor de las transformaciones urbanas y de la inercia de unos fenómenos urbanísticos que de repente de muestran irreversibles.⁷²

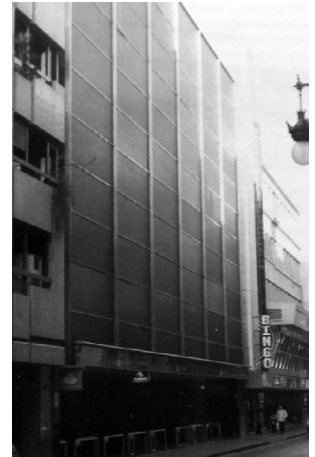
La evolución de acontecimientos genera una interesante modificación económica en la ciudad debido al espectacular desarrollo del sector terciario que debe ofrecer servicios tanto al importante incremento de población como al nuevo ámbito de influencia metropolitano.

Los intereses comerciales continúan la transformación del centro urbano y al principio de esta década se construye



“El Corte Inglés” reemplazando al edificio del Convento de Sta. Catalina de Siena, lo que indica el escaso grado de concienciación sobre el valor patrimonial en estas fechas, y pocos años después, se instala en la ciudad “Galerías Preciados”. Los grandes almacenes, ya convertidos en centros de atracción de masas, representan una tipología peculiar de una sociedad dirigida hacia el consumo. Estos últimos, obra de F. Bassó y J. Feduchi ofrecen un lenguaje nuevo de alta tecnificación constructiva en sus fachadas que contrasta con la construcción tradicional, al igual que sucede en el edificio de R. de la Hoz para la sede del “Banco Coca” en la calle Lauria.

La modernidad arquitectónica, que como ya se indicó tiende a presentarse con retraso en nuestra ciudad, nos deja concluidas al inicio de los setenta dos obras que remiten a la arquitectura madrileña de la década anterior. Por una parte, la Obra Sindical del Hogar termina una de sus últimas intervenciones en la ciudad antes de dejar en manos privadas la política vivandista del país, el “Grupo Antonio Rueda” (proyecto 1965, construcción 1969-70) de los arquitectos J. G^a Sanz, L. Marés y V. Valls, que presenta semejanzas con el poblado dirigido de “Caño Roto” combinando adecuadamente la edificación en altura con



Escuela Thaus. Oriol Bohigas. 1972

Instituto francés de Barcelona. J.A. Coderch. 1972

Casa para sus padres. Pep Llinas. 1979

El Corte de Ingles. Calle Pintor Sorolla. 1972

Galerías Preciados. Calle Colon.1975

Banco Coca. R. de la Hoz. 1978



Grupo de viviendas Antonio Rueda. Valencia. 1970



Edificio Ripalda, "Pagoda". AA.VV. 1970

78

la edificación extendida, y cuya diversidad tipológica y esmero en el tratamiento del espacio público remiten a las experiencias del "Team X" y sus reflexiones sobre el hábitat humano. Por otra parte el joven estudio formado por A. Escario, J.A. Vidal y A. Vives, incorpora aspectos del neo-organicismo madrileño en el "Edificio Ripalda" (proyecto 1967, construcción 1969-73). Otros edificios de interés que recogen las tendencias del momento, como en algunos casos, la realización de encuestas entre los promotores cooperativistas para indagar en nuevas formas de habitar, son:

- Grupo residencial Virgen de los Llanos (A. Sanchis, J. Otegui, R. Soler, V.M. Vidal, 1972)
- Edificio Novedades (R. Tamarit, 1972)
- Grupo residencial Malvarrosa (A. Sanchis, 1973)
- Grupo residencial Torres de la Universidad (A. Escario, J.A. Vidal y A. Vives, 1973)
- Edificios Siena (E. Giménez, 1976)

También en el inicio de esta década se inaugura la Universidad Politécnica al norte de la ciudad con indisimulada intención de diluir la concentración de estudiantes que tras el mayo francés empezaba a cuestionar abiertamente el

orden establecido y a reclamar un cambio político, incluso desde posturas radicales. La irremediable transición política se inicia lentamente entre fuertes tensiones sociales, con huelgas y manifestaciones sofocadas con violencia, además de expedientes disciplinarios en unas universidades cada vez más politizadas.

Pero súbitamente, la crisis del petróleo termina con el largo periodo de desarrollo económico vivido desde los sesenta y afecta duramente a todos los sectores económicos, entre ellos la construcción que ve disminuir de manera importante el número de promociones de todo tipo. Esta crisis económica parece venir acompañada de una crisis de creatividad en nuestra profesión, que tras el frenesí laboral previo, aprecia ahora, asombrada e impotente, una ciudad arrasada por la especulación del mismo mercado inmobiliario del que ha formado parte.⁷³

La incertidumbre política y el deseo de un cambio social promueven movimientos de participación ciudadana como modo incipiente de articulación de una sociedad civil que quiere ser participe de los cambios que se avecinan con el fin del Régimen. Surgen así plataformas de oposición a dos cuestiones urbanas en Valencia; el plan urbanístico



IMG 18. Grupo residencial Virgen de los Llanos. AA.VV. 1972.

IMG 19. Edificio Novedades. R Tamarit. 1972.

IMG 20. Grupo residencial Malvarrosa. A .Sanchis. 1973

IMG 21. Grupo residencial Torres de la Universidad. AA.VV. 1973

IMG 22. Edificios Siena. E. Giménez. 1976.



80

en el paraje natural de la Dehesa del Saler que afectaba a más de 800 hectáreas de bosque, y el uso del cauce del río Turia a su paso por la ciudad como autopista de conexión metropolitana una vez finalizado el Plan Sur. Los lemas “*El Saler para el poble*” y “*El riu es nostre i el volem verd*”, agitaron por primera vez la conciencia medioambiental de la población y obtuvieron sus frutos cuando en el 77 finalmente es abolido el proyecto de urbanización y en el 79 se declara zona verde el lecho del río. Arquitectos como Carles Dolç y Just Ramírez asumen este compromiso cívico que define su implicación constante en todos los acontecimientos urbanos.

En 1972 se gradúa la primera promoción de arquitectos de la Escuela de Valencia, cuyo primer cuadro docente en Proyectos, en general, hemos visto pasar por estas páginas; M. Colomina, J.J. Estellés, E. Giménez, R. Tamarit, L. Marés y A. Escario, además de T. Llorens en Estética. La carencia de estructuras didácticas y pedagógicas se cubre atención y dedicación por parte del profesorado y, fresca y autodidactismo por parte de los alumnos. La exposición “Arquitectura Valenciana 1974-1982”⁷⁴ mostrará la diversidad de sus primeros trabajos, realizados como advierte el catálogo con “lenguajes recién aprendidos”.



Eslogan por un “Riu verd”

Eslogan para “El Saler”

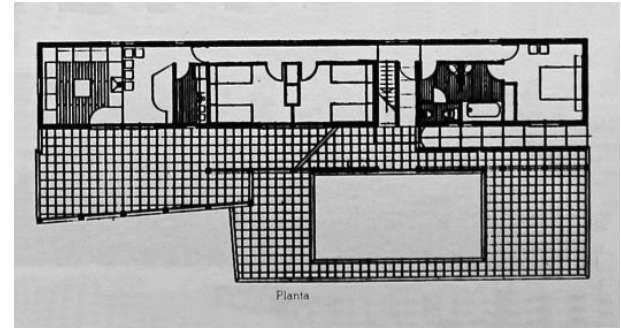
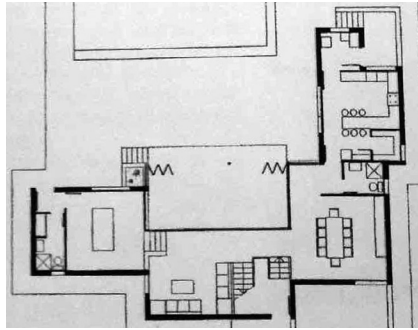
Casa en El Vedat de Torrent. I. Bosch, L. Carratalá y V. Más. 1974

Casa Ten. A, Herrero. 1976

Algunos de estos recién egresados se incorporan pronto como profesores de la Escuela, reforzando principalmente las áreas de proyectos y urbanismo viéndose inmersos de lleno en la polémica posmodernista que ocupa a gran parte de las publicaciones y la crítica contemporánea. Se produce la internacionalización del debate cultural gracias a la difusión de revistas como *Casabella*, *Lotus*, *Arquitectural Desing* y *Oppositions*, siendo participes en el mismo, como se vio, las españolas *Arquitecturas Bis* y *2C Construcción de la Ciudad*.

En el ámbito universitario la *Tendenza* adquiere gran difusión por su carácter analítico, normativo y sistemático que favorece su didáctica. El análisis tipológico, la revalorización de la historia y el estudio de la forma urbana son objeto de atención preferente iniciándose estudios significativos de la ciudad previos a los primeros planes de protección y reforma de la ciudad histórica. También las teorías de C. Rowe y la arquitectura de los Five Architects irrumpen con fuerza en las aulas siendo el ejercicio formal de la “casa cubo” un recurso reiterado en el primer curso de proyectos.

Los proyectos de vivienda unifamiliar permitirán la rápida aplicación de estos preceptos y así se aprecia en obras



tempranas de M. Portacelli, J.L. Ros o del equipo formado por I. Bosch, L. Carratalá y V. Mas⁷⁵, destacando la “Casa Ten” de A. Herrero.

La atención al programa y a las condiciones del entorno organizan, construyen y formalizan, siempre teniendo la modernidad como referencia, otra ejecutoria que podemos apreciar en las obras del estudio J.L. Gisbert, J.F. Noguera y J. Otegui o en realizaciones de L. Casado, V. Colomer y V. Alcácer, o bien de V.M. Vidal y L. Alonso de Armiño⁷⁶, en cuyos edificios, el dominio de teoría y práctica resultan garantes de la calidad arquitectónica. Dominio que también es potestad de otros arquitectos que continúan ejerciendo con vocación intelectual y en contacto permanente con los acontecimientos culturales de la época como M. Colomina y E. Giménez.

El primero de ellos, ejerció su influencia en sucesivas generaciones de arquitectos de la Escuela de Arquitectura desde su origen, con una labor continuada que pretendía la búsqueda de diversos métodos de proyecto, siempre dentro de un rigor clásico, siguiendo las pautas de Christopher Alexander⁷⁷, y un ejercicio profesional en el que es posible reconocer sucesivos temas de investigación.

“En el conjunto de la obra de M. Colomina encontramos continuidades en el desarrollo, no sólo de la materialidad edificada, sino sobre todo de las ideas, traducidas en determinadas formas o esquemas, ensayadas de diferentes maneras a lo largo del tiempo.”⁷⁸

La labor de E. Giménez no se limita a la práctica docente y profesional sino que merece especial atención su actividad como crítico de la arquitectura valenciana.

El artículo que escribe junto a T. Llorens en la revista “Hogar y arquitectura”, dedicada monográficamente a “La imagen de la ciudad de Valencia”, resulta de obligada referencia, al igual que los primeros estudios sobre el urbanismo y la arquitectura racionalista previos a la guerra civil. Del mismo modo cabe destacar su participación en la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos.

Aparte de estas menciones, el final de la década ofrece nuevos referentes para los jóvenes arquitectos dispuestos a participar activamente en una sociedad renovada, donde las nuevas administraciones local y autonómica brindan mas oportunidades de construir mediante la convocatoria de concursos públicos.



Edificio de viviendas en la Pista de Silla. V. Vidal y L.A. Armíño.

Biblioteca central del campus de Burjassot. M. Colomina.

Hace tiempo que se viene hablando de crisis en el movimiento moderno. La crítica esgrime grandes argumentos para romper con lo que considera concluido; al éxito del estructuralismo y el análisis arquitectónico desde la teoría general de signos como si de un hecho comunicativo se tratara, y la revisión historicista que se propicia gracias a las referencias bibliográficas de R. Venturi, A. Rossi o G. Grassi, se unen los libros de R. Krier, Ch. Jencks, o P. Portoghesi, que derivarán en el posmodernismo como episodio concluyente de la modernidad, capaz de sustituir, como fundamento estético de la arquitectura, el espacio por la imagen y provocando, en décadas sucesivas, en general, en nuestra ciudad, un ejercicio profesional conforme a las pautas de *“un eclecticismo pragmático, en ocasiones, hábil y refinado, pleno de oficio y sensatez”*⁷⁹.

De las dudas e inquietudes respecto al diagnóstico de la situación de la arquitectura en ese momento da cuenta la celebración, en abril de 1980 del “Primer Simposio de Arquitectura Ciudad de Valencia”⁸⁰ en el Colegio de Arquitectos, con la participación de O. Bohigas, K. Frampton, G. Grassi, T. Llorens, R. Maxwell, F. Montes, D. Porphyrios e I. Solà-Morales, en un intento de superar las dudas respecto

al “posicionamiento” de la arquitectura en ese momento y reactivar el debate arquitectónico.

Los años ochenta estarán capitalizados por la prevalencia de los encargos institucionales de las administraciones locales, desde nuevos ayuntamientos y sedes del gobierno autonómico, a centros educativos, sanitarios, sociales o deportivos. Como consecuencia se cultivará, dentro del marasmo posmodernista, un tipo de “regionalismo crítico”, concepto que desarrolla K. Frampton, que intenta distinguir su ejecutoria de la cultura sometida a los mecanismos del mercado, volviéndose a realizar una revisión de la tradición constructiva como referente próximo.

“Cabría explicar tanto la fascinación por la historia como la referencia a la tradición (con frecuencia solapadas), bajo los parámetros de la condición posmoderna, y su prolongada continuidad en la obra valenciana revelaría una actitud conservadora, de sumisión a valores consagrados. Actitud cautelosa al estar cimentada sobre lo seguro y, en el fondo, temerosa ante el riesgo de lo nuevo, que ha conducido -señalando el reduccionismo de cualquier generalización- a una arquitectura ecléctica, de

evocaciones, y cuya temática del recuerdo es gratificante porque se inscribe de lleno en los resortes de la memoria colectiva.”⁸¹

Denunciar esta situación de crisis disciplinar que se prolonga en el tiempo no es el objeto de este estudio descriptivo pero sirve para limitar su ámbito temporal puesto que, por una parte se ha revisado el ciclo de 50 años arquitectura moderna en nuestra ciudad dentro del cual se inscribe la obra arquitectónica de J.J. Estellés, y por otra parece cerrarse uno de esos movimientos pendulares aludidos por el profesor Calduch⁸² al inicio de este estudio.

1 Véase PEÑÍN, A. "Valencia 1874-1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos". Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica. Valencia 1978. pp. 105-107

2 Al respecto resulta de interés el capítulo 3.2.2 sobre la ideología urbanística de la clase dirigente en la 2ª República de LLORENS, T. "El moviment modern i el racionalisme a l'arquitectura i l'urbanisme valencians". Argumens. Valencia 1974

3 Véase SANCHIS GUARNER, M. "La ciutat de Valencia: síntesi d'història i de geografia urbana : amb esmenes i addicions". Ed.: Cercle de Belles Arts de València. Valencia. 1972. pp. 521-522

4 PÉREZ ROJAS, J. "Formas de la ciudad moderna. Neobarrocos, decós y aerodinámicos". *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia, vol. II*. IVAM. Valencia 1998

5 PÉREZ ROJAS, J. op.cit., pág.28

6 TORRES CUECO, J. "La fortuna del eclecticismo. Un siglo de arquitectura valenciana". Tribuna de la Construcción nº 25. Valencia 1995, Cuadernos TC. pp. 52-61

7 HEREU, MONTANER y OLIVERAS. "Textos de arquitectura de la modernidad". Nerea. Madrid 1994, (Texto original en catalán de 1878)

8 SIMÓ, T. "La arquitectura de la renovación urbana en Valencia". Albatros ediciones. Valencia 1973, (Texto original "La tradición en la arquitectura" publicado en la revista Arquitectura y Construcción. 1918)

9 Véase: PORTACELI, M. "Una época troyana. Continuidad y renovación en la arquitectura de los años treinta". *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia, vol. I*. IVAM. Valencia 1998

10 DE SOLÀ-MORALES, I. "A propósito de la arquitectura del franquismo". Arquitecturas Bis, nº 27. Barcelona 1979

11 En 1936 se publica el original en inglés de PEVSNER, N. "Pioneros del movimiento moderno". Ediciones Infinito. Buenos Aires 1972.

12 CALDUCH CERVERA, J. "La arquitectura moderna nacional. De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo". Publicaciones de la Universidad de Alicante. 2003. pág. 49.

13 LAGARDERA, J. y LLOPIS, A. "Modernos Periféricos. Razones dinámicas. Arquitectura racionalista en la Valencia de los años treinta". *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia, vol. I*. IVAM. Valencia 1998

14 PÉREZ ROJAS, J. "La obra de Joaquín Rieta Sister entre 1923 y 1940". Historia de la ciudad vol. III, Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia. ICARO, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Valencia 2003

15 PEÑÍN, A. op.cit., pág.119 y siguientes

16 ESTELLÉS, J.J. "Joaquín Rieta, impulsor de la Valencia moderna". Papers d'Educació i Cultura Any I, nº 2. 1984

17 Véase EDIFICIO HNOS. CUADRADO, Archivo Municipal de Valencia / 1935 / Ensanche / caja 4 / exp. 40500.

18 PEÑÍN, A. "Luis Albert. Arquitecto. Valencia 1902-1968". Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. Valencia 1984, pág. 14

19 Véase EDIFICIO ALONSO, Archivo Municipal de Valencia / 1935 / Ensanche / caja 4bis / exp. 45662.

20 Véase completo en: VV.AA. Archivo de Arte Valenciano, año LXXXVI, número único. Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 2005.

21 Puede verse: MOYA, C. "El poder económico en España 1939 – 1970. Ed.: Túcar ediciones. Madrid 1975, TAMAMES, R. "La República – La era de Franco". Ed.: Alianza Editorial, Madrid 1973. CLAVERA J., ESTEVA J.M., MONÉS MªA., MONTSERRAT, A., y ROS HOMBRAVELLA, J. "La consolidación del capitalismo en España". Ed.: Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid 1973

22 GIMENEZ CABALLERO, E. "Arte y Estado" Ed.: Biblioteca Nueva SL. Madrid 2009

23 DOMENECH, LI. "Arquitectura de siempre". Ed.: Tusquets Editores, Barcelona 1978. Pg.37.

24 Formado en Milán, 1926 e integrado por: G. Figini, G. Frette, S. Larco, G. Pollini, C.E. Rava, G. Terragni y U. Castagnola al que un año más tarde sustituirá A. Libera. Puede consultarse: L.Patetta, S. Danesi, J.L.Cohen, V. Castronovo. "1919-1943 : rationalisme et architecture en Italie" Ed. Electa. Paris 1977.

25 GRIJALBA, A. "La arquitectura de Francisco Cabrero", pg.33. Ed.: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. Valladolid 2000.

26 SAMBRICIO, C. "Cuando se quiso resucitar la Arquitectura" Colección de Arquitectura nº 8. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid. Valencia 1983. pág. 197

27 SOLÁ-MORALES, I. "La Arquitectura de la vivienda en los años de la Autarquía 1939 – 1953". Revista "Arquitectura" nº 199. Madrid 1976.

28 DOMENECH, LI. Op. Cit. pp. 23-25

29 AGRASAR, F. "El exilio interior". Arquitectura española del exilio. Ed. Ricardo Sánchez Lampreave. Valencia 2014.

30 Vease LLOPIS, A. "Arquitectura moderna en Valencia. Del rechazo a la vanguardia a la necesidad de encontrar ideas y proyectos acordes con el espíritu de una nueva época". Arquitectura del siglo XX en Valencia. Colección Formas Plásticas nº 9. Ed. Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia 2000.

31 PEÑIN, A. "Valencia. Ciudad, Arquitectura y Arquitectos. 1874–1959". Ed: Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. 1978. pág. 166

32 SÁNCHEZ MUÑOZ, D. "Arquitectura en Valencia (1939-1957). Tesis Doctoral del Departamento d'Historia de l'Art. Ed. Servei de Publicacions Universitat de València. 2011

33 Pueden verse en los expedientes del Archivo Histórico Municipal de Valencia. Fomento. Policía urbana 1942, caja 9, exp. 19975 RG. AHM. Fomento. Policía urbana 1944, caja 11, exp. 11.

34 CAPITEL, A. "Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura". En la revista Cuadernos de arquitectura y urbanismo, nº 121. Barcelona. 1977.

35 SAMBRICIO, C., Op. Cit. pg. 243

36 Pueden consultarse los artículos "Lo clásico y lo español" de M. Fisac; "Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual" de G. Alomar; "Pero en nuestras calles no crece la yedra" de F. Mitjans; "El funcionalismo y la nueva plástica" de J.M. Sostres; publicados en el "B.D.G.A." entre junio de 1948 y julio de 1950.

37 AA.VV. "*V Asamblea Nacional de Arquitectos (Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia). Programa y textos de las ponencias.*" Ed. Dirección General de Arquitectura y Consejo Superior de Arquitectos. Madrid. 1949.

38 Las intervenciones de Juan de Zavala, arquitecto vanguardista de la Generación del 25, y del arquitecto italiano Gio Ponti pueden consultarse en la Revista Nacional de Arquitectura, 1949.

39 Véase CASSINELLO, P. "Eduardo Torroja - 1949 Strategy To Industrialise Housing In Post-World War II". Ed. Fundación Eduardo Torroja y Fundación Juanelo Turriano. Madrid. 2013.

40 Véase SAMBRICIO, C., "De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: El debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta". Revista de Arquitectura nº04. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 2000

41 GRIJALBA, A., Op. Cit. pp. 121-123.

42 Estos concursos están ampliamente analizados en LLOPIS, A., Op. Cit. pp. 68-72.

43 Véase POZO, J.M. "Hay otra historia" capítulo del libro AA.VV. "Los brillantes 50", pg. 31. Ed. T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2004.

44 Véase la revista "Cuadernos de Arquitectura" nºs 10 y 11-12 donde encontramos los escritos de A. Sartoris "Orientaciones de la Arquitectura Contemporánea" y "Las fuentes de la nueva arquitectura". Barcelona 1949-50.

45 Para una completa información relativa a su formación, evolución y actividad puede consultarse: RODRIGUEZ, C., TORRES, J. y CATALÀ-ROCA, F., "Grup R". Ed. Gustavo Gili, SA. Barcelona. 1994

46 Véase TORRES, J. "La mirada italiana. La arquitectura catalana en los 50". ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia. Ed. T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2000.

47 LLEÓ, B., "La moderna posguerra 1949-1960". Artículo incluido en AA.VV. "Un siglo de vivienda social: 1903-2003." Ed. Nerea. Madrid 2003.

48 PEÑIN, A., Op. cit. pp. 189-191

49 Para un análisis pormenorizado de estos grupos de viviendas y sus características, véase LLOPIS, A., Op. cit. pp. 72-87, y también PEÑIN, A., Op. cit. pp. 183-245.

50 Véase BALDELLOU, M.A. "Gutierrez Soto" Ed. Electa. Madrid 1997. Catálogo de la exposición organizada por la Dirección Gral. de la Vivienda, la arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento, en colaboración con la Fundación Cultural COAM

51 Véase TORRES, J. "Valencia: La arquitectura en los años cincuenta. Una revista y cuatro proyectos". ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia. Ed. T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2000.

52 Para conocer la obra de este autor, consúltese BLAT, J. "Fernando Moreno Barberá: Modernidad y arquitectura". Ed. Fundación Caja de Arquitectos. 2006

53 LLORENS, T., GIMÉNEZ, E. "Los años sesenta y la arquitectura en Valencia". Arquitectura del siglo XX en Valencia. Colección Formas Plásticas nº 9. Ed. Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia 2000

54 SARTRE, J.P., "El existencialismo es un humanismo", Ed. Edhasa. Barcelona. 1999.
HEIDEGGER, M., "Carta sobre el humanismo". Ed. Alianza Editorial. Madrid. 2013.

55 PIZZA, A., "Malos tiempos para la lírica... (Esperanza y des-esperanza en la Europa de las posguerras". ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia. Ed. T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2000.

56 ZEVI, B. "Saber ver la arquitectura" 1948. "Historia de la arquitectura moderna" 1950. "Arquitectura e historiografía" 1951.

57 Véase la opinión pesimista, de DOMENECH, LI., "Arquitectura española contemporánea". Ed, Blume. Barcelona 1968, pp. 22-24.

58 RIUZ CABRERO, G., "El moderno en España. Arquitectura 1948-2000". Ed. Tanais Ediciones. Madrid 2001. pág.55.

59 Véase MONEO, R., "A la conquista de lo irracional". Revista Arquitectura nº87, marzo 1966. pp.1-6

60 PIZZA, A., "El debate arquitectónico en Barcelona en las postrimerías del franquismo", Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 91 | 2010, posto online no dia 16 Outubro 2012, consultado o 30 Janeiro 2013. URL :<http://rccs.revues.org/4173>.

61 LLORENS, T., GIMÉNEZ, E. "La imagen de la ciudad de Valencia". Revista Hogar y Arquitectura nº86. Madrid 1970. pág. 130.

62 TORRES, J., "Imágenes de lo moderno" en AA.VV., "Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia". COACV. Valencia. 2000. pág. 228.

63 Véase JORDÁ, C., "Arquitectura Valenciana: Historia de itinerarios recientes". Revista Geometría nº13. Málaga. 1992. pp. 58-60.

64 LYOTARD, J.F. "La posmodernidad (explicada a los niños)". Ed: Gedisa. Barcelona. 1990

65 MONEO, R. Op. cit.

66 Véase, PIÑON, H. "El formalismo esencial de la arquitectura moderna". Ed.: Edicions UPC. Barcelona. 2008, y del mismo autor "Arquitectura de las neovanguardias" Ed.: Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1984.

67 Véase JENCKS, Ch. "El lenguaje de la arquitectura posmoderna", Ed.: Gustavo Gili. Barcelona. 1980. pág. 8

68 MARCHAN FIZ, C., "La condición posmoderna de la arquitectura". Leción inaugural curso académico 1981-82 de la Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid. 1982. pág. 15

69 Véase el editorial de esta revista (núm. 204-205. 1977), que firman como Equipo director: Junquera, Pérez-Pita y Fernández-Alba.

70 Véase, BOHIGAS, O. "Actualidad de la arquitectura catalana", en Arquitecturas bis, nº 13-14. Barcelona. 1976.

71 Véase CLOTET, Ll. "A Barcelone pour une architecture de l'évocation" Revista L'Architecture d'Aujourd'hui nº 149. 1970. pp. 102-105

72 Véase GAJA, F. "La ciutat de València en el segle XX", en AA.VV. "Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia. Ed.: COACV. Valencia. 2000. pág. 246

73 Véase JORDÁ, C. Op. cit. pág.61

74 Exposición instalada en febrero de 1983 en la Sala Parpalló de la Diputación de Valencia. Comisariada por: R. Martínez, A. Llopis, J.M. Herrera, J.L. Ros, I. Magro y M. Martín.

75 Véanse los proyectos de la "Casa Díez", la "Casa Andrés" y "Vivienda unifamiliar en el Vedat" respectivamente.

76 Véanse los proyectos "Viviendas en Antic Regne nº100", "Viviendas en la Calle del Mar" y "Viviendas sociales en el Polígono de la Fonteta de San Lluis" respectivamente

77 Véase ALEXANDER, C. "A Pattern Language." Ed.: Oxford University Press. New York. 1977. Versión en castellano "Un lenguaje de patrones" Ed.: Gustavo Gili. Barcelona. 1980.

78 MARTÍ, P. "Los proyectos de archivo del arquitecto. El legado de Miguel Colomina" en AA.VV. "Miguel Colomina. Arquitecto" Ed. COACV. Valencia. 1998. pág. 49.

79 TORRES, J. "La fortuna del eclecticismo. Un siglo de arquitectura en Valencia" TC Tribuna de la Construcción nº25. Valencia. 1995

80 AA.VV." Arquitectura y ciudad: Vanguardia y continuidad" Ed: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Valencia 1981

81 JORDÁ, C. op. cit. pág.38.

82 Véase cita 12.



BIOGRAFÍA.

SÍNTESIS BIOGRÁFICA JUAN JOSÉ ESTELLÉS CEBÁ

1920 Juan José Estellés Ceba nace en Valencia el 7 de mayo, en la calle del Dr. Romagosa nº 21, junto a la Placeta deis Xiquets de Sant Vicent, en la vivienda situada sobre la planta baja que ocupaba el taller de talla en madera y escayola de su abuelo (Juan Estellés Adrián). Junto a él empieza a dibujar, a pintar a la acuarela y a modelar en barro.

1929 La familia Estellés se desplaza a Madrid donde su padre (José Estellés Salarich), médico del cuerpo de Sanidad Nacional ocuparía, un puesto en las dependencias de la Dirección General. Inicia su formación en la Institución Libre de Enseñanza, donde el profesor de Historia del Arte, José Giner Pantoja, daba las clases en el Museo del Prado para los cursos avanzados (1934-36)

1936 El comienzo de la Guerra civil le sorprende en la colonia de verano que la Fundación Del Amo organizaba en la Granja para estudiantes españoles y extranjeros, quedando aislado en zona nacional. Realiza un esforzado periplo desde Francia hasta llegar de nuevo a Valencia donde se reúne con su madre y hermana (Carmen Ceba y Helena Estellés).

1937 Termina el Bachiller en el Instituto Blasco Ibáñez de Valencia, a continuación vuelve a Madrid y trabaja unos meses en la oficina técnica de Hospitales de la Jefatura de Sanidad del Ejército del Centro. En otoño se presenta voluntario en el Ejército y es destinado al Gabinete Topográfico del Cuartel General del 1^{er} cuerpo del Ejército. Tras un periodo de formación vuelve a Madrid como Teniente de Infantería, incorporándose al Cuartel General de la 65 División de Maniobra.

1938 En octubre de 1938 ingresó en la UGT y en el PSOE.¹

1939 El 14 de marzo de 1939 pasó al Estado Mayor del ejército del Centro y el 27 de ese mes finalizó la guerra como ayudante a las órdenes de su padre, el teniente coronel José Estellés Salarich, director del Servicio Sanitario del Ejército del Centro.

1940 Tras sufrir año y medio de cárcel en Madrid, y gracias a la intermediación de su madre, puesto que en un principio es acusado de los mismos cargos imputados a su padre (teniente coronel del ejército republicano, dado el estatus propio del cargo médico

que ocupaba), regresa a Valencia donde el nuevo Régimen no le reconoce los estudios de Bachiller finalizados después de la revuelta militar. Repite los estudios y marcha a Madrid con la firme voluntad de estudiar Arquitectura. Además, con su padre todavía preso, se ve abocado a buscar trabajo para ayudar económicamente a su familia.

1941 Inicia el primer curso de Ciencias Exactas en la Universidad de Madrid, de los dos que formaban el curso de ingreso en la Escuela de Arquitectura. Para compatibilizarlo con el trabajo que realiza como escayolista se examina como alumno libre en junio. Consigue una plaza de delineante en el taller de Mariano García.

1943 Se traslada a Barcelona donde finaliza las asignaturas de ingreso y desarrolla sus estudios de arquitectura. A través de la Obra de Bibliotecas Populares de Eugenio d'Ors, inducido a ello por su padre, toma contacto como estudiante con la colección completa de la revista que recoge la obra y los primeros escritos de Le Corbusier. Trabaja durante tres años para la Sociedad Industrial de Edificaciones (SIDE) con sede en San Carlos de la Rápita (Tarragona)

1948 Viaje Fin de Carrera a Italia, de un mes de duración y donde visita las ciudades de: Genova, Locomo, Civitavecchia Ostia, Roma, Tivoli, Siena, Florencia..., entre otras. El viaje lo realiza con sus nueve compañeros de curso (Gil Nebot, Enrique Rovira, Juan Aguilar, Joaquín Casamor, Martín Roger, José M^a Bosch, Francisco de Asís Bassó, Jaime Contijoch e Ignacio Serra). Tras una expectativa frustrada de trabajo en Barcelona, regresa a Valencia donde tenía el encargo de realizar un chalet en Campolivar, junto al decorador y empresario Fernando Cavedo, con el que había entablado amistad durante su experiencia como escayolista en Madrid.

1957 Se incorpora al Grupo Parpalló que tiene como ideario la cooperación de disciplinas diversas y la integración de las artes, por ello trataron de incorporar a arquitectos, diseñadores industriales e interioristas. Inicia el Proyecto para Colegio de la Presentación y Santo Tomás de Villanueva en Valencia, en cuya ejecución colaboraron algunos miembros del Grupo Parpalló (Nassio elaboró los bajorrelieves de la capilla, Martínez Peris diseñó los bancos y Andreu Alfaro la cruz que figura en la entrada del edificio, actualmente muy modificada)

1966 Es nombrado Secretario de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Valencia por su decano, Salvador Pascual. Acaba presidiéndola, años después, tras la renuncia de sus antiguos compañeros, Albert Michavila y Emilio Rieta. Más tarde se incorpora a la comisión Emilio Giménez y cuentan con la colaboración de Tomás Llorens y de Andreu Alfaro. Se realizan entre 1966 y 1968 varias exposiciones, conferencias y jornadas de arquitectura y diseño industrial.

1967 Invitado por el arquitecto Román Jiménez se incorpora como docente a la recién creada Escuela de Arquitectura de Valencia (ETSAV), en la asignatura de Análisis de Formas junto a Rafael Contell y el propio Román, que en el segundo curso de la Escuela le encargaría la docencia de la asignatura Elementos de Composición cuyo responsable sería J.A. Coderch, dado que todavía la Escuela de Valencia funcionaba como Aula delegada de la Escuela de Barcelona. Posteriormente asume la docencia de Proyectos 2º y Estética y Composición, hasta que en 1971 deja temporalmente la ETSAV, al solidarizarse, junto a otros profesores, con Tomás Llorens que había sido expedientado y apartado de la docencia. Entre 1979 y 1987 ejerce de nuevo como profesor de Proyectos Iº en la ETS-AV. En este último año se retira de manera definitiva.

1984 Es nombrado, durante dos años, Presidente de InterArte, feria internacional de arte moderno incluida en las actividades otoñales de la Feria Muestrario Internacional de Valencia.

1994 Un jurado multidisciplinar le otorga el premio como mejor arquitecto en los Premios Territorio y Vivienda del diario Levante-EMV por su “reconocida trayectoria, tanto como destacado profesional de la arquitectura como animador incansable de la cultura valenciana en su más amplio espectro”.

1999 La Junta de Gobierno del Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana (COACV), en su sesión de 24 de marzo de 1999, acuerda designarle Mestre valencià d’arquitectura, por su “dedicación y capacidad demostrada en una trayectoria de más de 50 años en los campos de la docencia y práctica de la arquitectura”.

2001 El diario *Levante-EMV* le entrega el premio Importante del mes de abril por su “dilatada trayectoria profesional y como memoria viva de la ciudad de Valencia”.

2005 Es nombrado Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Lee

su discurso de toma de posesión el día 26 de abril de 2005 (“Joaquín Rieta y Luís Albert. Una aproximación al movimiento moderno de la arquitectura en Valencia”). El pintor Joaquín Michavila Asensi, presidente de la Real Academia, lee el discurso de contestación (“Semblanza sobre el arquitecto y Académico de Honor Juan José Estellés Ceba”)

2006. Es homenajeado públicamente en la sede del PSPV-PSOE de Valencia mediante la exposición “*Juan José Estellés Ceba, un intelectual valencià*”,² y una mesa redonda en torno al tema “*L’Arquitectura moderna i el seu comprimís amb la Història*”, en la que participan Ricard Pérez Casado, Emilio Giménez y Manuel Portaceli.

2009 El 27 de febrero se inaugura en el Colegio Mayor Rector Peset de Valencia la exposición “*Juanjo Estellés, una vida dedicada a la arquitectura*”³. Organizada por el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM), dentro de su programa *ilustrados valencianos contemporáneos*, se coordinó con la edición del libro *Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)*

2010. El 22 de diciembre, el Patronato Lluís Guarner decide por unanimidad otorgar a Juan José Estellés Ceba

el XXI Premi Lluís Guarner. En esta ocasión, el Patronato “atiende a la arquitectura y premia a un maestro y a un docente que no ha perdido el sentido de la curiosidad por todo aquello que tiene que ver con la cultura, ni ha perdido tampoco el compromiso con una sociedad más habitable”. Es este un premio que destaca la labor de “relevantes intelectuales españoles con especial vínculo a la Comunidad valenciana”. El 26 de mayo de 2011, en un acto celebrado en la Biblioteca Valenciana, la consellera de Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana entrega a Juan José Estellés el Premio Lluís Guarner “por su doble vertiente de arquitecto y humanista”. El arquitecto Manuel Portaceli lee la “laudatio” del acto.

2012. Juan José Estellés Ceba muere en Valencia en la madrugada del día 8 de octubre. En la mañana del día siguiente una nutrida representación del mundo valenciano de la arquitectura, la universidad, la cultura y la política acude al Cementerio General de Valencia para despedir finalmente al arquitecto, profesor y amigo.

BIOGRAFÍA DEL ARQUITECTO

Educación, formación e ideales.

95

Comenzar a glosar el perfil biográfico de J.J. Estellés, sin acudir a sus propias anotaciones⁴ resultaría absurdo e inexcusable, por cuanto suponen un testimonio directo y por tanto, un útil instrumento de aproximación a la realidad que se pretende reflejar en este estudio.

... te voy a comentar las distintas etapas por las que fue transcurriendo mi trato con la arquitectura. Mi relación con ella se inició en el taller que mi abuelo tenía en la calle Dr. Romagosa, 21, junto a la Placeta del Xiquets de Sant Vicent. En él se hacían trabajos de talla de madera y en escayola, sobre todo de carácter religioso, altares y alguna anda procesional, porque mi abuelo había alcanzado un conocimiento muy preciso de los estilos, sobre todo del gótico y del barroco, los más usados para aquel tipo de decoración. (...)

Yo nací en la vivienda existente sobre la planta baja que ocupaba el taller y durante mi niñez como, viviendo en Picanya donde mi padre ejercía de médico y veníamos muy a menudo, me pasé los días enteros jugando en el taller, enredando con el barro y la escayola, rodeado de modelos de columnas y capiteles, de moldes, terrajas y gubias.



1932. Retrato de J.J. Estellés dedicado a sus abuelos y tíos.

Institución Libre de Enseñanza. Pabellón Macpherson.

Junto a mi abuelo empecé a dibujar, a pintar a la acuarela y a modelar en barro, técnicas que él dominaba con espontaneidad y gracia extraordinaria. Con él, también paseaba por Valencia, oyendo sus comentarios y acudí a los primeros conciertos.

J.J. Estellés nos justifica cariñosamente el inicio de su vocación en el taller de su abuelo, con él aprendería moldear, labrar y cincelar, labores que, lejos de la actividad artística, supo aplicar a distintos momentos de su vida. Pero sobre todo, aprendió a pintar y a dibujar, a apreciar y analizar el entorno, que era capaz de expresar y transmitir de manera atenta, precisa y amable. Lo haría a lo largo de su vida pues siempre se acompañaba en sus viajes de lápices y acuarelas.

El año 1925 mi padre⁵ ganó unas oposiciones al cuerpo de Sanidad Nacional, en un sector dedicado a los puertos, motivo por el cual paseábamos por Águilas, Cartagena y Buriñana, donde vivimos antes de marchar a Madrid, ciudad donde pasó a ocupar un cargo en las dependencias de la Dirección General en el año 1929. Allí nos matricularon a mi hermana y a mí en la Institución Libre de Enseñanza⁶. Hasta aquel momento, por lo que recuerdo, yo había aprendido

mucho más en mi trato con la familia, que en los colegios por los que había pasado, excepto con un profesor particular excelente que tuve en Cartagena. En la Institución me encontré, por primera vez, incluido en un colectivo en el que, con las mínimas coacciones posibles (no había castigos ni exámenes) y unos criterios muy claros en cuanto a los objetivos buscados, iba a desarrollarse mi formación durante la adolescencia.

No hace mucho leí un artículo de Manuel Bartolomé Cossío⁷ que, aunque muy anciano y muy quebrantado de salud, supervisaba la dirección del centro en mis años de escolaridad. Se titulaba "El arte de saber ver" (1879) y en él se resumen algunos de los principios en que se apoyaba la docencia de la Institución: "Posee (el niño) todo lo necesario para ver, primera e ineludible condición del conocimiento, solo aguarda que le enseñen a hacerlo", añadiendo más adelante en el texto: "Las tres cuartas partes y aun es poco, de lo que llega a saber el hombre culto, no lo aprende en los libros, sino viendo las cosas, quiero decir, sabiendo verlas".

Estas ideas las recogió sin duda en alguna de sus estancias en las universidades alemanas. Ha quedado noticia de su



Museo del Prado. Interior.

asistencia a lecturas de Heinrich Wölfflin y de Ernst Cassirer, no figurando en cambio, referencias a un posible contacto con Konrad Fiedler, cuya teoría de la “pura visualidad” se encuentra en la base de las expresiones citadas.

Las clases de dibujo se daban con un discípulo de Sorolla, Juan Benítez, que había dejado la pintura de caballete muy pronto, dedicándose a la ilustración de libros científicos y a colaboraciones en trabajos de arqueología. Con él dibujábamos y pintábamos a la acuarela perspectivas distintas del jardín del colegio.(...)

El profesor de Historia del Arte, José Giner Pantoja⁸, nos daba clases proyectando las ilustraciones con un epidiascopio de proporciones considerables, que levantaba el más fuerte de la clase. En los cursos avanzados (1934-1936) las clases se daban en el Museo del Prado e invariablemente, el Sr. Giner dirigía y comentaba las excursiones que a lo largo de los cursos fuimos realizando por las provincias de Madrid, Ávila, Segovia, Guadalajara y Toledo. Tenía conocimientos muy vastos, sobre todo, sobre todo en el campo de la pintura por la que sentía una auténtica pasión. Siendo persona sensible, de gustos delicados, cuando comenzaron los bombardeos de Madrid se hizo cargo del traslado de los

cuadros del Museo del Prado, subido en el camión los traje primero a Valencia y posteriormente hasta Ginebra. Para hacernos participar más directamente en las clases nos pedía, por ejemplo, que ordenásemos cronológicamente los cuadros de un pintor, apreciando como sus pinceladas se iban haciendo más sueltas y más ligeras con el paso del tiempo, dando lugar a una pintura menos empastada.

Durante su infancia, que transcurrió entre viajes y traslados por los destinos laborales de su progenitor, fijó las habilidades que desarrollaba en el taller familiar. Respecto a su formación juvenil, nos informa con detalle acerca de la instrucción recibida en la Institución Libre de Enseñanza. Evoca su formación en el centro donde aprendió a “saber ver”, y da a entender que ésta no se limitó a los contenidos impartidos, sino a los valores que se transmitían y en definitiva a un ambiente y una actitud que empezó a modelar su carácter; de ahí se desprende el respeto, nostalgia y admiración que se entre lee en el texto hacia los profesores y responsables de la Institución.

Estos años anteriores a la Guerra Civil, los recuerdo, claro está, como extraordinariamente felices. Habíamos formado un grupo de alumnos inseparables, parte del colegio y parte



del Instituto Escuela. En invierno íbamos a esquiar a la Sierra, en verano a la piscina hasta que nos dispersábamos con las respectivas familias.

Además casi todos pensábamos estudiar arquitectura y de manera más o menos trivial, veíamos y contemplábamos ya algunos edificios. El edificio Capitol de Feduchi y Eced, los pabellones de la Ciudad Universitaria, donde íbamos los domingos a ver los partidos de rugby. Los parvularios del Instituto Escuela los conocíamos de cuando íbamos a recoger a nuestros amigos o a jugar al campo de deportes anejo y, al auditorio inmediato, también de los arquitectos Arniches y Domínguez acudíamos todos los cursos varias veces. También frecuentábamos la piscina de "La Isla" de Gutiérrez Soto, y yo personalmente, pasaba el resto del verano en la de Las Arenas, construida por el mismo arquitecto.

El cine Capitol nos impresionó por el tratamiento de un volumen tan considerable, por su buen funcionamiento y sobre todo por aquel truco de ensanchar la pantalla en los momentos culminantes y permitirnos contemplar como La Bounty navegaba a todo trapo hacia Haití. También estrenamos el cine Barceló y su estupenda terraza de verano, recuerdo también por su modernidad el Ac-

tualidades, tan depuradamente simple y el Fígaro, ambos derribados hace tiempo.

Con una gran facilidad de palabra nos ambienta, de una manera muy visual, en el Madrid anterior a la Guerra Civil, una ciudad avanzada, con un ambiente relajado y próspero. Evocando imágenes cotidianas refuerza, tanto la transmisión al lector de su clara inclinación hacia la profesión que de manera comprometida ejercería durante la segunda mitad del siglo XX, como la sinrazón y el contraste que supuso el antes y el después, de todos conocido, provocado por el acontecimiento bélico.

Una parte de los veranos los pasaba casi siempre en casa de mis abuelos, dedicando las mañanas a nadar y tomar el sol en las Arenas. Por las tardes podíamos volver, pero generalmente las pasábamos en Valencia, las horas de calor leyendo con las persianas echadas. Un tío abuelo me dejó casi todo de Alejandro Dumas y todas las aventuras de Sherlock Holmes. Mi abuelo tenía varias historias del Arte de las que ojeaba láminas más que leerlas. Recuerdo que tenía la Historia del Arte de José Pijoan en tres tomos de la Edición Salvat y los tomos publicados del Summa Artis del mismo autor. También una enciclopedia de la historia del Arte y una

Cartilla Militar Ejercito Republicano, 1939.

Piscina La Isla. Madrid. Arqto. Gutierrez Soto.

Cine Barceló. Madrid. Arqto. Gutierrez Soto.

Edificio Capitol. Madrid. Arqtos. Feduchi y Eced.



serie de carpetas de gran tamaño con láminas muy detalladas de elementos decorativos de distintos estilos.

Mi padre en Madrid, también me dejaba coger libros de su biblioteca, a parte de comentarme sus lecturas de Burkhard, Ruskin o Eugenio d'Ors. En su juventud había llevado la crítica artística en el periódico El Pueblo de Valencia, siguiendo con interés la publicación del Glosari, en La Veu de Catalunya. En casa teníamos el Valle de Josafat⁹ que venía a ser un resumen o selección, que yo ya había leído, así como el Retrato de Dorian Gray y algún otro escrito de Wilde con sus típicos aforismos.

Sus lecturas hablan del despertar de su curiosidad y algunas de ellas, inducidas por su padre, irán conformando un pensamiento crítico que J.J. Estellés cultivó con determinación en múltiples aspectos de su vida, siendo capaz de abordar cualquier tipo de problemas desde un enfoque renovador, comprometido con su tiempo, pero apoyado o basado en el rigor del conocimiento preciso y la experiencia.

El comienzo de la Guerra Civil me sorprendió en la Colonia de verano que la Fundación del Amo organizaba en la Granja, para estudiantes españoles y extranjeros. Yo estaba en el

grupo hispano-alemán que funcionaba simultáneamente con el grupo hispanoamericano. En los primeros días la plaza fue ocupada por el regimiento de transmisiones del Pardo que se incorporaba a la sublevación dejándonos separados de la zona gobernada por la República. Cuando el padre de un amigo mío vino a recogerme, me llevó con ellos a S. Sebastián y me facilitó el paso a Francia por Irún y el viaje por el Midi hasta Port-Bou. En Barcelona pasé momentos muy difíciles hasta normalizar mi documentación, pero finalmente pude seguir hasta Valencia, donde me reuní con mi familia¹⁰. Mi padre vino con mi madre y mi hermana regresando a Madrid donde dirigía un hospital habilitado para las necesidades de la guerra.

Durante el curso 36-37 terminé el Bachiller en el Instituto Blasco Ibáñez, volví a Madrid con mi padre y trabajé unos meses en la oficina técnica de Hospitales de la Jefatura de Sanidad del Ejército del Centro. Allí conocí a Miguel de los Santos y a Agustín Aguirre, autores de la facultad de Medicina y de la de Filosofía y Letras respectivamente.

Cuando llegó el otoño me presté voluntario en el Ejército y fui destinado al Gabinete Topográfico del Cuartel General del 1º cuerpo del Ejército situado en Manzanares del Santillana y a veces podíamos ver una película en uno de sus salones.



José Estellés Salarich saludando a Tierno Galván en la Plaza Ciudad de Salta. Madrid. 1985.

100 *A los tres meses fui a seguir el curso para oficiales que se impartía primero en Porta Coeli y acabándose en los cuarteles de Paterna. Terminado éste volví a Madrid como Teniente de infantería, incorporándome a la 65 División de maniobra, con la que acudíamos a distintos sectores como: el del Tajo entre Añover del Tajo y el enlace con el Ejército de Extremadura y el de Quijorna (junto al Escorial). Al acabar la guerra me encontraba prestando mi servicio, provisionalmente, en el Estado Mayor del Ejército del Centro y fui detenido con el resto de sus miembros el mismo día 29 de mayo de 1939. Al cabo de un año y medio, salí en libertad provisional reintegrándome a la vida civil.*

J.J. Estellés relata el drama de la guerra que le afectó desde su inicio y transmite claramente su compromiso ideológico y determinación para con él, con el relato de la peripecia que se vio obligado a vivir para reencontrarse con su familia, y su incorporación al ejército republicano. La formación de las convicciones y principios que tan fielmente mantuvo a lo largo de su vida quedaba constatada ya en aquellas fechas.

La influencia paterna parece mostrarse decisiva al respecto. Su padre, José Estellés Salarich formaba parte de esa

generación de jóvenes republicanos nacidos en la década de 1890 cuyo perfil político e intelectual se corresponde con unos principios regeneracionistas capaces de superar el derrotismo de la precedente generación del 98 y pasar a la acción con el fin de organizar la sociedad española de una manera racional y moderna. Nacido en el seno de una familia de larga tradición republicana, su proximidad y amistad con la familia Blasco Ibáñez, le condujo a participar l'Ateneu Científic y Literari y a trabajar, mientras estudiaba medicina, en el diario El Pueblo redactando artículos relacionados principalmente con las noticias de arte y literatura y algunos otros de un importante contenido de crítica social.

Esta generación veía la llegada de la Segunda República como la culminación de un proyecto en el que habían depositado ilusiones y esperanzas. Sus características mas comunes fueron: su origen burgués, una innata vocación intelectual, el anticlericalismo, el talante liberal, la condición de masones y un nuevo patriotismo basado en la libertad, el progreso y el reconocimiento de las diferentes identidades de los pueblos de España.¹¹

Un grado elevado de compromiso social le llevó a asumir responsabilidades políticas manteniendo, en cualquier



Portada nº1 de la revista F.U.E.
Valencia, octubre 1932.

caso, sus actuaciones dentro de un claro marco de valores científicos y éticos. Militó políticamente en el Partido Unió Republicana Autonomista pasando al Partido Republicano Radical Socialista y a puestos de dirección en Izquierda Republicana Socialista (escisión del anterior) llegando a fundar el sindicato médico adscrito a la UGT, e igualmente desempeñó cargos de responsabilidad en la Sanidad Pública durante el bienio reformador (1931-1933), ocupando al inicio de la guerra la Secretaría General Técnica de la Dirección general de Sanidad y la Secretaría General de la Federación de Sindicatos Médicos de la UGT. Durante la guerra desarrolló funciones de responsabilidad en la Sanidad Militar del ejército Republicano y a su conclusión fue objeto de un expediente de depuración política y social que lo apartaría del Cuerpo Médico de la Sanidad Nacional condenándolo a treinta años de cárcel, que finalmente se conmutó por una pena de doce años.

Cumplió tres años de prisión y sufrió el exilio interior, trabajando en una empresa de desinsectación, en algún laboratorio, como traductor de textos biomédicos o como traductor en la OMS/ONU, pero sin dejar de cultivar la actividad científica e investigadora dentro de sus posibilidades, como lo atestiguan sus escritos, artículos y publicaciones,

muestras de su talante intelectual y de su compromiso ético con la realidad social de su época.

Recibió público reconocimiento a su labor con la concesión de la Orden Civil de Sanidad con categoría de Gran Cruz en abril de 1983.

Estos ideales y principios los debió inculcar y compartir con su hijo desde una edad temprana y J.J. Estellés se afilia a la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar) durante sus estudios de bachiller en el Instituto Blasco Ibáñez de Valencia. Tras hacer prácticas unos meses en la Oficina Técnica de Hospitales de la Jefatura de Sanidad del Ejército del Centro, se presenta voluntario en el Ejército Republicano con tan sólo diecisiete años.

La mala gestión del Ministerio de Instrucción Pública durante la Dictadura de Primo de Rivera, consiguió aglutinar la protesta estudiantil y proporcionó al alumnado izquierdista la iniciativa para la creación de la asociación estudiantil F.U.E.

En su inicio se pretendió que tuviera un carácter liberal o “profesional”, que no pudiera ser señalada como una

asociación política, pero que permitiese plantear las reivindicaciones estudiantiles con todo derecho. Ostentaba la representación de los estudiantes españoles organizados sin carácter confesional ni político, pero si marcadamente anticlerical, dado que la creación de las asociaciones de estudiantes católicos de clara vinculación con ideologías derechistas, pretendían, apoyadas desde el poder dictatorial, monopolizar la representación estudiantil y sofocar los ideales no afines, aspirando a realizar unas políticas retrógradas en la Universidad.

En Valencia, la F.U.E. se crea en 1930 y su actividad fue muy intensa tanto en el periodo republicano como durante la guerra. Sus afiliados realizaron una importante obra social y cultural y, aunque durante la República, la labor ministerial pronto defraudó sus esperanzas, ellos mantuvieron el espíritu crítico y las convicciones que les habían llevado a luchar con tanta energía a favor de la República, a la que fueron fieles hasta en los momentos de mayor peligro. Los estudiantes afiliados abarcaban desde el bachiller a las carreras técnicas y facultades, y sus actividades pueden seguirse a través de la revista FUE¹² que pretendía extender entre los estudiantes la divulgación del pensamiento democrático, progresista y pacifista que defendían.

Llegaron a proponer y desarrollar un modelo pedagógico, “que nadie hubiera sospechado podía salir de las cabezas juveniles” decía la prensa de la época, que asienta sus bases en una formación que debe comenzar desde los primeros años de la vida del niño, muy en la línea de la pedagogía impartida en la Institución Libre de Enseñanza y, por otra parte, expresaban la necesidad sentida de participar en el proceso educativo del cual habían estado alejados los estudiantes. Su percepción de la Universidad la expresaron en reuniones y congresos, de donde se han extraído estas apreciaciones:

La Universidad ha de cumplir con la misión de formar a todos, profesionales y especialistas, de manera que sea nuclear en esta formación la cultura, en su más amplio sentido de interpretación de los fenómenos de la vida, según el repertorio de ideas de nuestro tiempo.

La misión educadora de la Universidad no cabe en el estudiante, debe difundirse al pueblo y es preciso que el mismo estudiante sea quien comprenda esta necesidad y propague la cultura que de ella recibió.

La Universidad debe tener como misión primordial todos los órdenes del saber humano, constituyéndose la tribuna



Antiguos miembros de la F.U.E. en el balcón del Ayto. de Valencia portando la bandera Republicana.

*del pensamiento constantemente renovado. La Universidad perseguirá el desarrollo de la cultura integral, fomentando la investigación desinteresada por medio de seminarios e institutos.*¹³

Las actividades de la F.U.E. se extendieron del ámbito universitario a la sociedad, esforzándose en elevar el nivel cultural general. Así, estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes de S. Carlos trabajaron para ofrecer muestras de su quehacer artístico en exposiciones en la sede de la FUE -plaza de la Pertusa-, Ateneo Mercantil, Circulo de Bellas Artes, etc., se crea la Universidad Popular, el cine-estudio FUE, el grupo de teatro ambulante “El Búho” (que pretendía desarrollar una función pedagógico-cultural similar a la de *La Barraca* de G^o Lorca), y durante la guerra, los estudiantes se integran en las Milicias de la Cultura, cuerpo de maestros e instructores creado por el gobierno de la República para facilitar la enseñanza básica y media a la tropa en combate.

Los miembros de la F.U.E., entablaron lazos de amistad y compañerismo que han perdurado en el tiempo. Ni la pérdida de la guerra, ni la prisión y otras penalidades pudieron hacer olvidar los ideales que habían marcado sus vidas.

Las reuniones celebradas en Valencia desde la muerte de Franco dan señal de su vitalidad y entusiasmo que los años y las tristes vicisitudes padecidas no han podido destruir.

Cuando J.J. Estellés sale en libertad, tras sufrir año y medio de prisión después de la Guerra Civil, el Régimen no le reconoce los estudios que cursó durante el año 1937 por lo que tiene que revalidar de nuevo el último curso de bachiller. Sin renunciar a su vocación, pero lastrado temporalmente por los acontecimientos, se traslada a Madrid para preparar el acceso a los estudios de Arquitectura.

En su intervención en el Seminario “Arquitectura del siglo XX en Valencia” J.J. Estellés expone lo que serían la segunda y tercera carta de su correspondencia con A. Llopis referidas a su biografía. Veamos a continuación la parte que corresponde al desarrollo de sus estudios y que enlaza con el periodo anterior:

Normalizada mi situación al superar las consecuencias de la Guerra Civil, inicié el primer curso de Ciencias Exactas en la Universidad de Madrid, examinándome como alumno libre en Junio de 1941, dos años después me trasladé a Barcelona¹⁴ con el examen de estatua, entonces fundamental,



Edificio Casa Cambó. Arqto. Adolf Florensa. 1925

104

aprobado. Allí terminé las asignaturas pendientes para el ingreso y durante el periodo 43-44 pude asistir como alumno oficial al curso Complementario, siguiendo la carrera hasta su termino en el verano de 1948.

En Madrid me había examinado de estatua con D. Antonio Florez, autor de unos grupos escolares que si suponen, por una parte, las últimas consecuencias del “neomudejar” de Rodríguez Ayuso, la eliminación del exceso de notas pintorescas y virtuosismos del albañil que caracteriza el estilo, confieren a los citados edificios escolares una dignidad considerable. En los más conseguidos encontramos ese aire precursor de la modernidad que caracterizó la obra de A.R. Mackintosh.

A la dificultad propia del acceso a los estudios de arquitectura se une que J.J. Estellés se debe examinar “por libre” de los dos cursos de Ciencias Exactas en la Universidad Central, puesto que, con su padre aún en prisión, necesita trabajar para sobrevivir, mantenerse y ayudar a su madre y hermana. En los primeros años cuarenta alterna los trabajos de escayolista, con los estudios de ingreso en la Escuela de Arquitectura de Madrid, y más tarde consigue un puesto de delineante en el taller del decorador Rafael

García¹⁵ que estaba decorando la sala de fiestas “Pasapoga” en la Gran Vía. En 1942 trabaja como técnico en la Compañía Hipotecaria.

Los profesores más caracterizados de la escuela de Barcelona habían formado parte del movimiento noucentista que desde el nombramiento en 1911 de Eugenio d’Ors para la secretaría del “Institut d’Estudis Catalans” hasta los años de la República, representó la liquidación del Modernismo con sus connotaciones románticas y wagnerianas, para imponer un clasicismo esencial, apoyado en el orden, la geometría y la razón.

Su representante más notorio era sin duda, Adolfo Florensa, el mejor profesor que tuvimos en la escuela. Fue el arquitecto del movimiento político y cultural iniciado por Prat de la Riba y continuado por el arquitecto Puig y Cadafalch, desde la Mancomunidad de Catalunya. Suyos son los edificios que aunque tardíos resultan más representativos del movimiento: el Casal del Metge (1919) la casa Cambó (1921-25), y el edificio del Foment del Treball (1931-34) todos en la Vía Layetana.

Eusebio Bona, también profesor de proyectos, era un ecléctico, sobre todo en los edificios representativos. En

la manzana de viviendas que construyó de 1935 a 1940 al final de la calle de Balmes, llamada "El frare negre" prescindió de sus resabios eclécticos, resolviendo con un mínimo de artificios todos los problemas de escala y de desnivel en el arranque que alcanza las dos plantas. Como profesor resultaba positivo a pesar de sus petulancias, los trabajos se desarrollaban dentro de un clasicismo que cuando se trataba de un chalet permitía referencias a la arquitectura popular. Ambivalencia que había resuelto con extraordinaria agilidad Francesc Folguera en sus edificaciones de S'Agaró. Nebot y Domenech insistían en el academicismo pero, uno por su carácter afable y el otro por su indiferencia absoluta, permitían introducir en el proyecto enfoques decididos con criterio personal. He dejado, para terminar esta breve reseña de aquella Escuela, a Pelayo Martínez que seguramente hubiera preferido aproximar los trabajos de su curso a tendencias más actuales y para evitar las contradicciones con los criterios dominantes en el claustro de profesores, mantenía el desarrollo de los proyectos alejado, en lo posible, de una clara adscripción estilística, poniendo el énfasis en el cumplimiento de los programas de necesidades y en la incidencia de la estructura, la iluminación, las instalaciones, etc., en la organización del espacio arquitectónico.

Respecto al profesorado de la época, J.J. Estellés nos ha esbozado en pocas palabras el carácter de algunos de sus profesores destacando a Adolf Florensa como el profesor más influyente en su formación. Éste va a ocupar la cátedra de Mecánica Racional y Construcción, de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y en sus clases combinaba los conocimientos constructivos con los históricos ofreciendo no sólo una enseñanza limitada a su especialización, sino unos criterios propiamente arquitectónicos, siempre en una síntesis cultural admirable.

*"Era una Cátedra en la que se integraron vocaciones muy ciertas y en la que la mayor parte de estudiantes entendieron por primera vez ese extraño y complejo quehacer de la arquitectura."*¹⁶

En 1924, A. Florensa fue nombrado arquitecto municipal de Barcelona y tuvo la oportunidad de desarrollar su actividad restauradora gracias a su erudición histórica y sensibilidad creadora. Introdujo la exigencia científica, la precisión histórica y el respeto por el documento exacto en sus trabajos. A él se debe, principalmente, además de la restauración ejemplar del barrio Gótico, la Barcelona monumental que hoy podemos admirar.

Hasta el final de la Guerra Mundial no se hablaba en las escuelas del movimiento moderno y si, rara vez, se hacía alguna referencia era para denostarlo: la arquitectura de vanguardia había sido según ellos una aberración, en el mejor de los casos una dirección equivocada que había llevado a la construcción de unos edificios caros y difíciles de mantener. Luis Moya tacha a la arquitectura moderna de "descortés" con los usuarios y llega a decir que el exceso de iluminación de los grandes ventanales podía producir graves oftalmías.

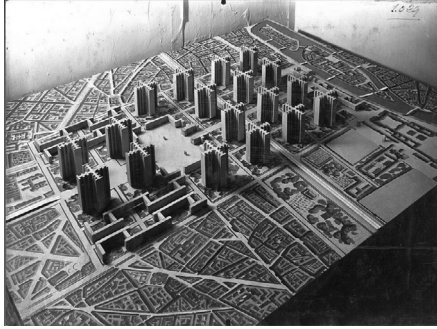
Las revistas: tanto la revista Nacional de Arquitectura (1941 en adelante) como Cuadernos de Arquitectura que se inició en 1944, publicaban reseñas de los edificios académicos que se estaban construyendo y numerosos trabajos de restauración o reconstrucción de edificios destruidos en la guerra, así como los artículos sobre temas históricos.

Extrañamente, el que fue mi profesor de las historias Arte y de la Arquitectura, J.F. Rafols, una persona tímida que había dejado el ejercicio profesional por su carácter apocado, publicó en el primer número de Cuadernos de Arquitectura un artículo sobre "Arquitectura de las tres primeras décadas del siglo XX", en el que comentaba, con objetividad, la obra de los arquitectos del Movimiento Moderno, desde

los precursores, Sauvage, Tony Garnier, Loos, Rob Mallet-Stevens, a los protagonistas definitivos. Le Corbusier, J.J. Oud, Lurçat, etc...

Yo conocía la obra de Le Corbusier porque mi padre, que era médico, me había hablado de él, extrañándose de que en la escuela no lo mencionaran. En la biblioteca Central encontré sus publicaciones de L'Esprit Nouveau que me dejaron atónito, sobre todo las perspectivas y el diorama del "Plan Voisin" de París que había presentado a la Exposición de las Artes Decorativas de 1925. También cayó en mis manos por entonces el libro de Ángel Guido "Redescubrimiento de América en el Arte" en el que conocí las obras de Oscar Niemeyer en Belho Horizonte y el Ministerio de Sanidad y Educación de Río que se había proyectado en colaboración con Le Corbusier.

Pero, sin embargo, en la escuela se seguía ignorando la existencia del Movimiento Moderno. Pienso que en Barcelona lo hacían además con la conciencia tranquila por que, en tanto que "noucentistes" se habían opuesto al "modernisme" y acabado finalmente con él, incorporándose así, según ellos, al progreso. A pesar de tener en el claustro de profesores un arquitecto modernista de la talla de José María



Plan Voisin para París. Arqto. Le Corbusier. 1925

Iglesia S. Fco. De Asis, junto al lago Pampulha. Arqto. O. Niemeyer. 1943

Jujol tampoco se hacían referencias a este movimiento en la docencia, fuera de las lecciones impartidas por el profesor Rafols, ya mencionado, que aquellos años publicó sobre el tema una excelente monografía.

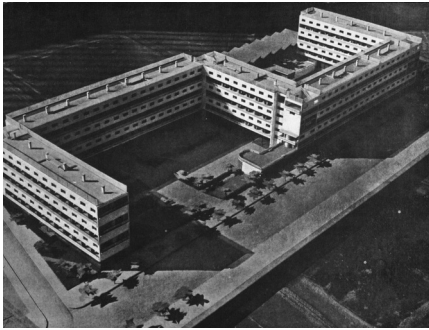
En la Escuela de Barcelona se produce una absoluta continuidad tanto de personas y cargos, como de los métodos de enseñanza tras el paréntesis bélico. El Academicismo que se imparte no se presenta como una vuelta al pasado sino que el Noucentisme, como superación del Modernismo en Cataluña y manifestación ideológica que expresa la necesidad sentida de una racionalización de las formas y de una simplificación del lenguaje compositivo, lo significa como un método garantizado para abordar cualquier problema.

“La lógica académica, no su forma, asegura la reducción de cualquier proyecto a secuencia ordenada de operaciones abarcables. Iglesias trinitarias y vestuarios deportivos se equivalen en que ambos -como cualquier otro posible tema- pueden ser filtrados y presentados como aplicación de un esquema que no va a diferenciarse demasiado de las primeras metodologías de Durand. Ejes, determinación de las líneas de estructura, dimensionado de los espacios y, sobre

todo, trabajo en planta, alzado y sección constructiva -abandonando ya definitivamente los rendering y las demasiado propositivas impresiones en perspectiva- será el instrumental adecuado. Lo inconcebible se recluye al terreno del análisis de formas: ese será el campo del gótico, del modernismo, de la artesanía tradicional, del hierro y de la cerámica vidriada, de la anacrónica longevidad de un Jujol. La tolerancia ecléctica en el análisis de formas, que relativiza en consecuencia también el propio lenguaje clásico, tiene como objeto enfatizar la confianza en el rigor lógico del proyectar académico.”¹⁷

Ese rigor lógico, que en lo compositivo se remitirá al clasicismo del primer renacimiento para sobreponerse a la banalidad académica, en lo constructivo procura, con la paulatina incorporación de nuevos procesos tecnológicos, la racionalización del trabajo constructivo y la preocupación por dotarlo de unos procedimientos exactos, objetivos y modernizadores respecto a las pautas formales del academicismo. La depuración y sistematización de los procedimientos clásicos de composición, son entendidos como principio de organización estandarizada del proyecto.

En Madrid, en cambio, a partir del año 45 en que , con el final de la guerra mundial, empezó a llegar información de



Edificio Casa Bloc. Arq̄tos. Sert, Torres Clavé y Subirana (GATCPAC). 1936

Edificio Banco Español de Crédito. Arq̄to. Eusebio Bona. 1947

108 *cómo se imponía el nuevo estilo, parecía manifestarse un desasosiego, así como el intento de justificar el empecinamiento con que mantenían su fidelidad al academismo tradicional. Fernando Chueca Goitia publicó, en 1947, Invariantes Castizas de la Arquitectura Española, del que sacamos las siguientes citas por lo significativas que resultan:*

“En la realidad del Mundo existe un principio de mutabilidad y otro de permanencia...” “ El cambio se llama en la sociedad evolución o revolución y la fijeza tradición. Tan incomprensible es la sociedad sin estos principios actualizadores como lo es el individuo.”

Los invariantes, encontrados casi siempre en la disposición de los espacios de la Alhambra son: Frente al espacio clásico fugado (la simetría con sus ejes, “la enfilade”), el espacio hispano estratificado por sucesivas pantallas paralelas, los conjuntos compartimentados, trabados, asimétricos, de di-rectriz fragmentada.

Aparte de la enseñanza impartida en la Escuela, Barcelona conservaba un conjunto de edificios, desperdigados por la ciudad, claramente adscritos al Movimiento Moderno, algo que no creo que se encontrase en otra ciudad española.

Perduraban las obras de los arquitectos del G.A.T.E.P.A.C.: El Hospital Antituberculoso, el edificio Bloc y las viviendas Dú-plex de la calle Montaner. Acompañadas por los edificios de Raimon Durán Reynals: El Colegio Blanquerna y el edificio recayente a la calle de Aribau 243 y por su espalda a Camp d’En Vidal 16. Hay una parte de su obra no comprendida con el Movimiento Moderno que daba las pautas para una utilización del repertorio académico menos empalagosa que como la casa Espona en Roger de Lauria 126 (de 1935) y el edificio de las oficinas Fabra y Coats en la Gran Vía ponen en evidencia. Cerca de la Casa donde yo vivía, en una calle que conduce a la puerta superior del Parque Güel, se encontraba, algo descuidada, la casa de Sixto Illescas, llamada “El Barco” por la gente.

He de decir que estos edificios, característicos, bien cons-truidos, que hoy en día se conservan decorosamente, no suscitaron tantos comentarios como el Banco Español de Crédito de Eusebio Bona en la Plaza de Cataluña.

En su testimonio J.J. Estellés expone un breve panorama de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, pero sobre todo, muestra la arquitectura de la ciudad, la construida y la que se construía. Acostumbrado a jalonar con múltiples

anécdotas sus vivencias, nos ofrece una mirada atenta sobre el entorno que conforma y confirma una inclinación vocacional que se alimenta de lecturas reveladoras de una realidad ignorada en las aulas.

Durante sus estudios J.J. Estellés nos cuenta que tiene conocimiento de la arquitectura moderna que realiza y proyecta L'Corbusier al buscar las publicaciones de "L'Esprit Nouveau" en la Biblioteca Central de Barcelona inducido por su padre, y por unas fotografías de maquetas descubiertas en un libro de arte de su abuelo. Ávido lector, también es conocedor de los contenidos de las principales revistas de arquitectura nacionales, aunque estos poco tengan que ver, entonces, con la referencia anterior.

Sin embargo, no pudo trasladar a sus ejercicios o experimentar sobre esos modelos modernos descubiertos dadas las circunstancias políticas de la época, tanto a nivel nacional como local que promueven, por una parte una arquitectura monumentalista propia de la autarquía imperante, y por otra elevan las premisas estéticas noucentistas a categoría moderna en tanto que suponen no sólo la superación del "Modernisme", sino que parten de la definición de un nuevo proyecto político y cultural para

Cataluña iniciado por Enric Prat de la Riba desde la Mancomunitat de Catalunya.

Respecto a sus profesores de proyectos, que fueron en los sucesivos cursos, E. Bona, F. Nebot, P. Martínez Paricio y P. Domènech Roura, J.J. Estellés recuerda y califica sus caracteres, más que el contenido de sus clases, y se expresa así, a preguntas de A. Llopis¹⁸, respecto a los proyectos desarrollados:

La realidad era esa, en la Escuela no se hacía nada de Arquitectura Moderna. Se podía hacer una arquitectura muy sobria, esto sí lo aceptaban los profesores, incluso se podía llegar a una arquitectura de tipo "chalet ibicenco", que sobrepasara un poco el pintoresquismo y quedara casi ya un chalet racionalista. Había un profesor en el tercer curso de Proyectos Arquitectónicos (cuarto año de carrera) que ponía tanto énfasis en el programa, en la construcción, en la ordenación, en ese pragmatismo, que permitía hacer proyectos un poco "a lo Perret", no llegaban a ser Arquitectura Moderna pero sí pertenecían a sus prolegómenos, en edificios muy sobrios, muy exigentes en cuanto al cumplimiento del programa, de condiciones de ventilación y asoleamiento,... Este profe-

110 sor era Pelayo Martínez Paricio, que tenía el estudio con Raimon Durán i Reynals.

La renovación de la Escuela de Barcelona finalmente se producirá una década después respecto a la fecha de egreso de J.J. Estellés en 1948, y no por una oposición programática al academicismo sino como fruto de un intento de adecuación del contenido de la enseñanza a una profesión que se advierte transformada con la llegada del nuevo sistema económico que impulsan las medidas de estabilización adoptadas a finales de los años cincuenta y el consiguiente periodo desarrollista que transforma el mundo productivo y profesional.

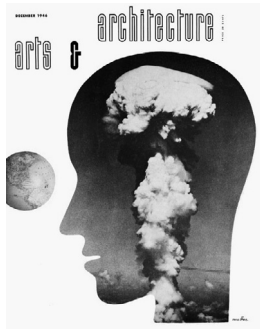
Durante sus estudios, J.J. Estellés, preocupado por los años de estudio perdidos y las penurias familiares decide compaginar trabajo y estudios con lo que en 1943 trabaja como ayudante del arquitecto José M^a Miró Guibernau, que fue arquitecto municipal de Vilanova i la Geltrú y de 1944 a 1947, para una pequeña empresa promotora de proyectos de ocio (Sociedad Industrial de Edificaciones S.A.) Con un plus de esfuerzo apuesta por adelantar el final de sus estudios cursando a la vez el tercer y cuarto curso de carrera y consiguiendo cambiar de promoción.

Se licenció en el verano de 1948 teniendo como compañeros a Emilio Artal Fos, Jaime Contijoch Battle, Enrique Rovira Beleta, Federico Juan Llorca Mestre, Antonio Perpíña Sebria, Leopoldo Gil Nebot, Martín Roger Ribera y José M^a Bosch Aymerich, con los que realizó un viaje de estudios en autobús por Italia.¹⁹

RENOVACIÓN CULTURAL EN VALENCIA. EL GRUPO P ARPALLÓ

Transcurrido el verano se desplaza a Valencia, con un encargo en firme, que desarrollará con el contratista y decorador Fernando Cabedo, un antiguo compañero del estudio de delineación donde trabajó en Madrid. Se trata de un pequeño chalet en la urbanización de Campolivar de Godella, próxima a Valencia al que seguirían otros de similares características aunque de estilos diversos en esa misma urbanización.

Lógicamente, sus primeras preocupaciones profesionales serían las relacionadas con proporcionar una respuesta coherente y eficaz a las necesidades planteadas por el cliente, por lo que adopta soluciones constructivas con-



Portada revista californiana "Arts & Architecture". diciembre 1946.

trastadas, resolviendo estas primeras construcciones con tejado y descartando la imagen mas moderna de terrazas

Durante los años 50 recuerdo principalmente los chalets, y sobretodo el dilema entre los tejados y las terrazas como cubiertas idóneas. Las terrazas siempre son un problema y aunque me gustaba lo moderno, para un chalet, siempre rodeado de árboles y vegetación y más expuesto a la climatología, un tejado es lo que mejor funciona frente a una terraza plana. Además en verano, con el calor, siempre se logra un mayor confort con los tejados que con las terrazas, por muy bien que las ventiles.²⁰

Pero antes de abordar la etapa profesional de J.J. Estellés veamos someramente el entorno en el que se desarrolla y otras actividades que realiza.

Siendo decano Joaquín Rieta, su llegada al Colegio de Arquitectos de Valencia la recuerda con agrado por el tratamiento recibido, pero principalmente por la rápida amistad que entabla con Enrique Pecourt y Luis Costa que dirigían la biblioteca del Colegio. Entonces la biblioteca se surtía de libros nuevos y revistas internacionales que satisfacían su curiosidad, permitiéndole seguir la actualidad interna-

cional a través de los libros de L`Corbusier, B. Zevi o Ángel Guido²¹ y las páginas de "Architectural Record", "Architecture d'aujourd'hui", "Domus" o incluso la revista californiana "Arts & Architecture".

Entretanto, con sus amigos, con los que ha seguido teniendo contacto durante las visitas y los periodos de vacaciones que disfrutaba en la ciudad, acude a los cafés donde por entonces, se celebraban numerosas tertulias literarias²², entre ellos, y con mayor frecuencia, al café Noel, en el que reunían el crítico R. Cornejo, el novelista Náchter, el autor teatral Climent, el ensayista Pepe Bonet (ex-dirigente de la F.U.E.), F. Ferraz y V. Carrasco y muchos más, resultando una animada tertulia donde se discutía con pasión y rigor.

Estas reuniones de amigos, que renovaban ideales y compromisos de etapas anteriores en una época en que se comenzaba a vislumbrar la necesidad de reivindicar una cultura diferente a la oficial, dan lugar a la creación de una iniciativa cultural que impulsan Ricardo Orozco y Vicente Muñoz Suay. "El sobre literario", idea nacida, según nos cuenta la profesora F. Rubio²³, de un proyecto poético de Juan Ramón Jiménez que consistía editar pliegos sueltos

112 sobre temas literarios incluidos en un sobre. Su director, Ricardo Orozco lo relata de esta manera:

Entonces tuve la idea de fundar la revista que siempre nos había atraído crear, pero presentándola de una manera inusitada, embutida en un sobre adecuadamente ilustrado y disfrazada así de «colección de entregas», para burlar la prohibición de la censura de nuevas revistas que no estuviesen dirigidas por un periodista oficial, es decir, adicto al régimen imperante. Así nació “El Sobre Literario”, ...²⁴

En los últimos números se hace balance de la cultura de la primera mitad de siglo encargándose J.J. Estellés del inventario relativo a las artes plásticas²⁵; José Domingo del relativo a la novela; Luis Landínez, del de la poesía y Ricardo Muñoz del relacionado con el cine.²⁶

También frecuenta J.J. Estellés otros lugares de reunión de ambiente progresista como el establecimiento “Casa Pedro”, taberna cuyo propietario, Javier Marco, ofrecía su hospitalidad a artistas e intelectuales valencianos y a cuantos personajes del ámbito nacional, relacionados con la cultura, se acercaban por la ciudad. Vicent Ventura propiciaba oportunidades de realizar representaciones teatrales

a jóvenes talentos que concluían con un coloquio sobre la obra con los espectadores. Raimon dio aquí su primer recital público y entre las numerosas actividades de sus jóvenes clientes, no faltaban las de carácter político.²⁷

Vemos que el principio de la década de los cincuenta se vive dentro de un proceso de renovación cultural en España, que si bien se vio retrasado con respecto a la reconstrucción socio-económica por la II Guerra Mundial y el aislamiento internacional al régimen franquista, comienza a gestarse coincidiendo con el fin de las políticas autárquicas del estado que se mostraron fracasadas. Para hacer visible esta apertura en el exterior, el gobierno promociona lo artístico como amable tarjeta de presentación, fomentando Bienales de Arte desde 1951, creando en 1952 el Museo Nacional de Arte Contemporáneo que dirige en su primera etapa el arquitecto J.L. Fernández del Amo, apoyando los cursos de verano de Santander donde en 1953, se realiza el Primer Congreso de Arte Abstracto, etc.

Previo a este cambio político ya había surgido la necesidad entre los artistas revitalizar un yermo panorama cultural. Así a nivel nacional surgen, en 1948, grupos como la “Escuela de Altamira” en Santander y “Dau al Set” en

Barcelona, mientras que en Valencia pequeños grupos de artistas superan las dificultades y carencias de medios, de información y de mercado artístico con voluntad e intuición, no lo olvidemos, en una ciudad de provincias poco permeable, diríamos que incluso hostil, al proceso de renovación citado.

Los primeros pasos de este proceso, más que asimilarse a dinámicas vanguardistas podríamos decir que suponen manifestaciones inconformistas, antiacadémicas y antisrollistas resultando una amalgama de opciones artísticas que persiguen una apresurada puesta al día. La apertura a exposiciones del exterior y las becas o pensiones que permitían los viajes y estancias de jóvenes artistas en el extranjero inician la normalización artística en nuestra ciudad.

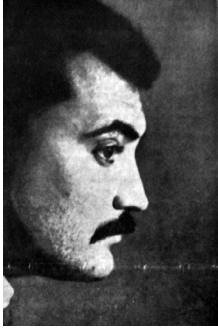
El primer grupo corporativo de artistas que nace en Valencia es el “Grupo Z”, en 1947. Se trata de un numeroso grupo de artistas que trabajan afanosamente persiguiendo su propia formación y visibilidad a través de exposiciones colectivas que realizaban todos los meses. Tras su disolución, a finales de 1949 se forma el grupo “Los Siete” que surge como contrapunto joven del desaparecido grupo anterior. Compuesto inicialmente por todavía estudiantes

de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, llegaron a realizar una meritoria labor de difusión y animación artística durante un periodo de cuatro años coordinando actividades propias y ajenas e incluso visitas a museos con escolares.

También el Movimiento Artístico del Mediterráneo ²⁸ (MAM, 1956-1959), posibilitó ciclos de exposiciones colectivas de artistas que, sin pertenecer a ninguna corriente estética específica, se aglutinaban en torno a un arte joven no convencional. Abrió nuevas vías de difusión y supuso un nuevo canal de información relativo al arte contemporáneo.

Otros grupos efímeros también fueron “Neos”, “Art Nou” y “Rogle Obert”²⁹ que son un ejemplo más de la vitalidad artística de esta década y de las ansias de renovación de una generación de artistas jóvenes que se incorpora al mercado del arte con un gran inconformismo frente a las posturas académicas y acomodaticias, recibidas en su período de formación.

Igualmente podemos apreciar un precedente en los textos de Joan Fuster *“El descrèdit de la realitat”* y el ensayo *“Sobre algunes relacions entre l’art i la política”*, en los que



Manolo Gil, artista del grupo Parpalló.
1925-1957.

114

se incita a que, de manera comprometida, el artista tome partido libremente sobre el papel del arte en la historia, la sociedad y la vida, conforme a sus convicciones, necesidades expresivas y capacidades.³⁰

Con estos antecedentes, el 23 de octubre de 1956 se reúnen en el Instituto Iberoamericano de Valencia un pequeño grupo de artistas e intelectuales con la intención de constituirse como núcleo artístico y denominarse **“Grupo Parpalló”**, en recuerdo del yacimiento paleolítico donde se encontraron las más antiguas manifestaciones artísticas de nuestra región.

El día de su presentación en sociedad, el 1 de diciembre de 1956, coincidiendo con su primera exposición, hacen aparecer en prensa una “carta abierta” en la que dan a conocer los propósitos e ideas que guían esta iniciativa:

“En primer término, creemos en la necesidad de intentar una integración de quienes sienten la trascendencia del arte como enriquecimiento de la experiencia emocional y factor de plenitud. Para ello procuraremos incorporar a todos aquellos –desde el arquitecto al diseñador industrial y el decorador– que compartan nuestro deseo cooperativo.”

Esta invitación a establecer una dinámica interdisciplinar, explícita desde un primer momento, caracterizará obsesivamente al colectivo y propiciará la rápida incorporación al grupo, en julio del año 1957, del decorador J. Martínez Peris y de los arquitectos J.J. Estellés y R. Soler Boix, permaneciendo los dos primeros en la agrupación hasta su disolución. Recordemos que V. Aguilera y J.J. Estellés habían pertenecido a la misma “colla” de amigos³¹ que antes hemos visto se inclinó hacia lo literario por lo que en cuanto surgió el ofrecimiento, Estellés lo aceptó sin dudar.

Como pauta operativa de un grupo conscientemente heterogéneo optan por el diálogo y debate permanente dentro del grupo:

“Si nos hemos reunido, ha sido precisamente sobre la básica individualidad de cada componente, reconociendo que los principios doctrinales, para ser sólidos y aceptables por todos nosotros, únicamente podrán nacer del reiterado contraste de labores y opiniones, de la discusión y la experiencia diarias”

Su carta de presentación finaliza con una solicitud de apoyo a medios y entidades culturales para recuperar el

protagonismo artístico valenciano en el ámbito nacional, llevar a cabo una pretendida reconciliación entre tradición y modernidad.

“Como hizo nuestro arte en sus mejores momentos, vamos a expresarnos en el lenguaje de nuestra época, apoyándonos en el pasado, pero sin abdicar de un futuro que queremos conquistar”

Vicente Aguilera Cerní, actúa como artífice, ideólogo y portavoz del grupo que surge con el auspicio del Instituto Iberoamericano, sucursal del estatal Instituto de Cultura Hispánica, institución que juega un papel determinante en la normalización artística española participando del nuevo programa político del Estado que pretende, como hemos visto, la potenciación y proyección internacional del arte moderno que se hacía en España. Crítico de arte e historiador, acababa de escribir el libro “Introducción a la pintura norteamericana”³² y preparaba entonces “Arte norteamericano del siglo XX”³³ en el que amplía su contenido con la arquitectura y las artes industriales, además de la escultura y la pintura. Por tanto es plenamente consciente de la tradición artística específica en la que el propósito integrador de las artes se inscribe y no renuncia, en relación

con su ideario progresista, a vincularlo con un proyecto más amplio de instrucción y formación de la sociedad.

“La posición teórica de Aguilera en el contexto español de los años cincuenta y sesenta se hizo fuerte en esta consideración de la obra de arte como comunicación humana cargada de sentido ético y de ideología.”³⁴

Como discípulo de G.C. Argan³⁵, y partiendo desde el pensamiento marxista, se identifica con la tradición artística que representan el constructivismo, el neoplasticismo, la Bauhaus y el arte concreto, sobre todo con sus componentes éticas, interdisciplinares, objetiva y experimental que los caracterizaba. Por tanto su principal objetivo se centró en construir una alternativa que, basada en esta tradición, fuese capaz de oponerse al informalismo.³⁶ Sus premisas éticas pasaban por la integración de las artes como sinónimo de cooperación y trabajo en equipo, rechazando el individualismo, el fetichismo por la personalidad y las actitudes insolidarias por suponer actitudes contrarias a la función social indeclinable encomendada al artista en una sociedad enferma.

De la nómina de artistas que integran el grupo destaca la figura de Manolo Gil ³⁷ como verdadero aglutinador del

116 grupo con una activa presencia que rayaba el liderazgo por su ímpetu y experiencia. Tras su paso por el “Grupo Z”, M. Gil emprende un periodo de formación pensionado en París, Roma y Londres, tras el que regresa a Valencia con la decidida intención de luchar contra la desidia, la ignorancia e la intolerancia que impregnan el ambiente cultural y artístico de Valencia e implantar a su vez un “arte vivo” equivalente al producido por las más renovadoras corrientes europeas que ha tenido la oportunidad de conocer.

Tenía la convicción de que este nuevo grupo podía ser el catalizador que necesitaba la vida artística valenciana para salir del letargo y entrar en una dinámica, que permitiese la implantación de un arte libre de formulismos y tópicos, producto del riesgo y la experimentación, cuyo punto de referencia más inmediato estaba situado en la abstracción. Preocupado por desentrañar las incógnitas de la creación artística, y capacitado para trasladar su pensamiento a la escritura con sus dudas y resultados, llega a definir sistemas o teorías que comparte con el grupo transmitiendo sus convicciones y hallazgos. Su contacto con J. Oteiza que se intensificó progresivamente, trastoca sus experiencias anteriores y encauza su experimentación, intuitivamente, hacia planteamientos “gestálticos” que parten del supre-

matismo. Lamentablemente su fallecimiento, con apenas treinta y dos años, truncó esta evolución, pero su participación impregnó de tal manera el colectivo que su nombre nunca se borraría de la nómina de componentes del grupo.

La actividad del grupo nunca se interrumpía totalmente. Las reuniones que en principio se celebraban en el Ateneo Mercantil, sede del Instituto Iberoamericano, pronto adoptaron forma de tertulia y se celebraban con periodicidad prácticamente semanal en cafeterías o en los propios estudios de los artistas, permitiendo mantener el contacto y debatir acerca de próximas exposiciones o de la publicación de su órgano de expresión, conferencias, así como mantener discusiones sobre temas de arte contemporáneo, veladas poéticas o literarias, etc.

El Grupo Parpalló, puso en marcha la edición de un boletín atento a la actualidad artística que paliara la falta de información generalizada, y así, en marzo de 1957, sale a la luz el primer número de “Arte Vivo”, con la modesta edición de una doble página con formato de periódico, sufragada mediante cuotas por los propios componentes del grupo. Su distribución “es un obsequio del grupo parpalló a sus amigos” y sirve, como se ha dicho, más como órgano de

arte vivo

número 1 - marzo 1957



Decoración del interior de la casa Wagon (LH), de Barcelona, realizada por José Martínez Pons, con muebles de Manuel Gil y esculturas de Nació Bayona.

Por considerar de máxima actualidad el artículo publicado como editorial de la "Revista Nacional de Arquitectura", número 176, lo retranscribimos íntegro para su más completa difusión.

—En este número de la Revista se intenta poner de relieve la importancia de la colaboración entre arquitectos, pintores y escultores al objeto de conseguir la mayor belleza de la obra arquitectónica. Porque si está es el arte para no repetir el más común, más lo es para nosotros, que no contentos (siempre nos estamos lamentando de ello los arquitectos) con la industria de la ciudad que anda a porfiada con sus productos las obras de arquitectura. Y, por el contrario, dispuestos, como es fácil comprender, de ser pintores y escultores cuyos obras admiten la comparación con las mejores extranjeras.

Es verdad que los cerradores, los carpinteros, los revestimientos que los arquitectos extranjeros tienen a su disposición en sus respectivos países son mejores que los nuestros. Y también es cierto que Platon, Miró y —como a no regarnos las vestiduras— Dalí son españoles y con ellos muchos otros célebres artistas que están deseando colaborar con los arquitectos y vivir en un taller o en la mejor ciudad de la arquitectura española.

Y son los arquitectos quienes tienen las posibilidades de introducir en estos artículos en el edificio, considerando al propietario de la necesidad de un motivo escultórico o de un mural con período embalsamado que él que empieza pero luego poner un plato de verdón o una carpentería de aluminio, ponno por caso.

No es justo que los arquitectos, que trabajamos en la compañía de nuestros colegas de otros países, sometamos a nuestros compañeros, pintores y escultores, a la servidumbre de la competencia de sus murallas. No se entiende cómo los arquitectos que el hacen su propia vivienda, sin bravarlos para calen-

tarse ni palanganas para hacer, sino con sus buenos bellos y sus buenas fundaciones de arte monumentalizado y sus buenas puertas decoradas—que de todo hay en la vida del Señor y en las cosas de los arquitectos—, la decoran con cuadros antiguos comprados al pronto y sin mayor discriminación, planes de muy discutible calidad y con temas y temas que no tienen nada que hacer en una vivienda de nuestros días. Si uno ha heredado un cuadro, es natural que lo cuelgue en las paredes de su casa. Pero si este no es el caso, y tiene afición a la pintura, que haga su encargo a algún pintor contemporáneo vivo, que también tiene derecho a la vida.

Porque se corre el peligro de que los clientes, visto esto nuestro desmayo hacia el arte de nuestro tiempo, nos ocupen a nosotros, arquitectos, a su nuestro trabajo, visto como un mal impuesto, pero no como unas ciudadanos que rendimos un servicio necesario y fundamental.

Quidá ellas también, como el arquitecto de la historia, sus sus que fueron resultan su colaboración, no condicionamiento y sus puertas decoradas, deberían recurrir para la arquitectura, a un maestro de tiempos pasados.

IDEARIO

Es cierto que el futuro pide a grandes gritos la colaboración de las tres artes mayores: la arquitectura, la pintura y la escultura. **BERNARD LUDWIG**

Un muro desnudo es una superficie muerta y baldía.

Un muro coloreado llega a ser un elemento vivo. **BERNARD LUDWIG**

agustín albalat

josé marcelo benedito

vicente castellano

gabino

genovés

jacinta gil

manuel gil

victor manuel gimeno

michavila

montesa

pastor pla

pérez pizarro

prades perona

rivera berenguer

esteve edo

nasio

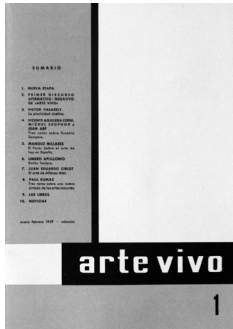
grupo parpalló

expresión del colectivo que como una auténtica revista de arte. De esta forma continúan publicándose hasta cuatro entregas dándose a conocer la definición, razón de ser y las bases de actuación del grupo.

117

En la última de esas entregas se dejan entrever síntomas de transformación con colaboraciones por encargo de temas artísticos diversos, no necesariamente relacionados con el grupo Parpalló. La revista comienza a convertirse en una revista de arte, y a través de su editorial, razona los motivos por los que el proyecto Parpalló no podía haberse acometido en su totalidad. Esta mirada retrospectiva al quehacer del grupo, con la consiguiente revisión crítica de los factores internos y externos que habían influido negativamente en la consecución de las metas fundacionales, nos indica la gestación de un cambio.

La lograda reactivación del ambiente artístico valenciano no satisfacía a todos sus integrantes, quedaba pendiente el desafío de la "integración", y esta meta quedaba lejana, si no se afrontaba un radical ajuste de sus miembros y una profunda revisión de las metodologías. Tras tomar conciencia de sus limitaciones como colectivo, se abre un periodo de crisis en el que se plasman las contradiccio-



Portada revista "arte vivo", segunda época nº 1, enero-febrero 1959.

118 nes que se incubaban desde su fundación, y el sector del grupo que asume el compromiso pendiente, asume a su vez el liderazgo del grupo, aunque se opta por aplazar una renovación que ya queda anunciada.

Los sustanciales cambios realizados respecto a sus contenidos, formato y maquetación convierten a "Arte Vivo" en una moderna revista de arte que renace con nuevo ímpetu y renovada coherencia. Enseguida se verá.

Entre los hitos del colectivo cabe citar el fracasado lanzamiento de un nuevo movimiento artístico, el "Arte Normativo". El 12 de marzo de 1960 se inaugura en el Ateneo Mercantil la "Primera exposición conjunta de arte normativo español" organizada por el Grupo Parpalló, al que se sumaba la participación del Equipo 57, el Equipo Córdoba, J.M^º de Labra y M. Calvo. Supuso la culminación de un proceso de debate entre críticos, equipos y artistas que defendían un nuevo concepto artístico heredero de la tradición abierta por el neoplasticismo, el constructivismo y la Bauhaus. Se trataba de una etiqueta que englobaba a todos los que en España practicaban abstracción geométrica, a la vez que se reivindicaba la responsabilidad social y el compromiso ético del arte.

El "arte normativo" plantea la audacia que ofrecer una alternativa doctrinal, sí se quiere moralizante³⁸, en lugar de artística, al arte abstracto informal y evidencia la desconexión entre los planteamientos teóricos y los resultados artísticos del Grupo que continúa siendo una suma de individualidades. Las razones de su fracaso contienen el germen de su disolución el verano de 1961.

Esta breve exposición relativa a un grupo artístico no pretende abordar su estudio exhaustivo que, por otra parte, esta brillantemente realizado por especialistas en este campo. Pablo Ramírez³⁹ lo concluye así:

En síntesis, una cosa es la doctrina de Aguilera Cerní que planea durante toda la trayectoria del Parpalló sin terminar de adherirse a él y que llega a su culminación y fracaso con el arte normativo, otra cosa es el "Parpalló fundacional" y otra cosa es el "definitivo Parpalló". Lo que induce a considerar la razonable posibilidad de hablar de la existencia de "dos" grupos Parpalló:

Uno, el "Parpalló fundacional", que más que un «grupo», fue una especie de "asociación" artística artificial, de amplia base, con un único propósito orientado a la animación ar-

tística de una ciudad de provincias, e inscrito en la misma cadena que contiene al Grupo Z y al de Los Siete, con los que guarda una estrecha relación e identidad. En realidad, este primer Parpalló representaría el máximo techo al que se puede llegar durante las postrimerías del periodo de economía autárquica en Valencia.

Y, el otro, el “definitivo Parpalló”⁴⁰ minoritario, profesionalizado, abstracto y con una consciente vocación vanguardista, que tiene la fortuna histórica de coincidir con una época de relativa apertura, marcada por el Plan de Estabilización, y de beneficiarse del proceso normalizador consolidado por el primer Parpalló. En este sentido, el “definitivo Parpalló» representa el futuro y se constituye en el preámbulo de actitudes y propuestas artísticas que se generalizarán durante la década de los sesenta

Pero en cualquier caso, sorprende la atención que la publicación del Grupo Parpalló, “Arte Vivo”, dedica a la arquitectura tanto en su primera como en su segunda etapa. Su estudio, in-abordado todavía, considero que puede resultar de interés debido a que compete a nuestra área de conocimiento y puede aclarar la participación de J.J. Estellés en el grupo artístico, dada la

relación de confianza que como hemos señalado le unía a V. Aguilera.

“**arte vivo**” intenta, ante todo, reavivar la mortecina vida artística valenciana. El espíritu carismático de Manolo Gil impregna la primera andadura del Parpalló y eso se puede apreciar fácilmente en la organización de actividades, definición de principios y en las dos primeras entregas del boletín del Grupo. Él tenía la convicción de que esta iniciativa podía ser el catalizador que necesitaba la vida artística valenciana para generar un arte nuevo, un arte vivo.

En su primera entrega, en marzo de 1957, arte vivo define su portada con cuatro elementos que permanecerán invariables durante la primera etapa de la publicación: el logotipo, el editorial, la lista de miembros y el ideario.

Gráficamente una gruesa línea vertical, que alterna su posición a derecha o izquierda en las sucesivas entregas, separa la lista de miembros y un ligero recuadro individualiza el ideario. El editorial se escribe a dos columnas y se tipografía verticalmente excepto en el tercer número que resulta excepcional al estar dedicado a Manuel Gil por su fallecimiento, pasando en este único caso el ideario a páginas interiores.

120 Resulta extremadamente curioso que el primer editorial de la revista reproduzca el editorial del número 178 de la Revista Nacional de Arquitectura que entonces dirige Carlos de Miguel: “ El arte y la arquitectura moderna” .

Este editorial parece hecho a la medida del Grupo Parpalló dado que incide en el más insistente de sus temas, la colaboración entre arquitectos y artistas, poniendo de manifiesto la contradicción social que supone la exigencia de una arquitectura acorde a los tiempos modernos y el desapego hacia a esa misma modernidad en el artista plástico. El editorial incide en que la actualización de criterios artísticos es tan necesaria e incuestionable como la incorporación de las nuevas tecnologías en el edificio. Para ilustrar este contenido, arte vivo documenta gráficamente el editorial con una imagen de la decoración de la casa Wagons-Lits de Barcelona, realizada por J. Martínez Peris, inminente miembro del Parpalló, con la colaboración de dos artistas del Grupo, Manolo Gil y Nassio. En página 3 se incide sobre el tema con la ilustración del mural de Vicente Pastor Pla para el Colegio Mayor “La Asunción” en Valencia.

En el ideario las frases de Fernand Legér, que se inició como dibujante de arquitectura:

“Es cierto que el futuro pide a grandes gritos la colaboración de las tres artes mayores: la arquitectura, la pintura y la escultura.”

“Un muro desnudo es una superficie muerta y anónima. Un muro coloreado llega a ser un elemento vivo.”

En la segunda entrega, de julio de 1957, J.J. Estellés ya figura entre sus miembros, y el editorial insiste con ahínco sobre las relaciones entre la plástica, la arquitectura y el mundo de ideas que busca una nueva integración. Pero esta vez se trata de un editorial propio que afronta la definición, razón de ser y las bases de actuación del Grupo Parpalló.

Al interior, el artículo de Aguilera Cerní “Divagación sobre el arte y la entereza” desarrolla ampliamente la tesis de la integración de las artes como respuesta y alternativa ideológico-artística a un contexto contradictorio y difícil. Sitúa como ejemplo a W. Gropius y sus planes de enseñanza para la Bauhaus, otorgando el papel humanizador de estas concepciones integradoras a la aportación de la obra de F. Lloyd Wright.

En este artículo primordial, se puede interpretar como una reseña del libro de G.C. Argan “Walter Gropius e la Bau-



Proyecto Hotel en Peñón de Ifach.
Acuarela J.J. Estellés. 1957.

haus”, publicado pocos años antes⁴¹. Se puede definir a Aguilera Cerní como el crítico arganiano de la península ibérica, por la tipología de los argumentos tratados y por la idea compartida de una historia del arte considerada profundamente ligada a aspectos sociales y políticos.

El ideario trae citas de B. Zevi, F. Ll. Wright y S. Giedion por este orden que se explican por sí mismas y refuerzan las tesis de otros artículos:

“La historia de la arquitectura tiende la mano a la arquitectura moderna en nombre de una civilización integrada en el pensamiento y en la praxis de una didáctica arquitectónica historicista, de una sociedad que, surgiendo tras el derrumbe de fatigosos ídolos anacrónicos, prevé para el hombre un destino mejor.”

“Lo que llamamos arquitectura orgánica no es una moda o un culto es estético, sino un movimiento basado en la profunda idea de una nueva integración de la vida humana, en la que arte, religión y ciencia son la misma cosa: forma y función indivisas.”

“La técnica, las ciencias, las artes, todo ello es la realización de hombres que se han desarrollado en el mismo

período, sujetos a las mismas influencias específicas. Los sentimientos que el artista, de una manera especial, quiere expresar. cooperan también en la obra del ingeniero y del matemático.”

Y el noticiario que trae la actualidad de los integrantes del grupo, anuncia el inicio de las obras del Gran Hotel Peñón de Ifach, proyecto de J.J. Estellés.

La tercera entrega, de diciembre de 1957, está dedicada en su totalidad a homenajear la figura del repentinamente fallecido Manolo Gil, impulsor y líder carismático del grupo. Tras seis meses de “ausencia”, el editorial reincide en la integración de las artes y en la arquitectura moderna como modelo a seguir, solicitando a los componentes del grupo determinación y cooperación ante unas consignas de integración que algunos aprecian únicamente en razón de sus propios intereses particulares.

En esta entrega aparece el primer artículo de J.J. Estellés “Manolo en el Ateneo”, que introduce una revisión de su trayectoria artística con una anécdota relativa a la escasez de medios y pobres acabados con los que se realizaba la arquitectura de entonces:

122 *“Yo opté por llevar a mi amigo que viese edificios en construcción, pues en este estado el ingenio que derrochamos en lograr una economía, quizá exagerada, conduce a veces a soluciones atractivas.”*

Finalmente da a entender las reiteradas discusiones que respecto a la consideración del espacio compartía y contrastaba con su compañero en los encuentros del grupo.

En la segunda página también aparece un artículo de denuncia urbanística, sin firmar, contrario a la especulación que tras la riada, se cernía sobre dos edificios monumentales de Valencia y que nos recuerda el compromiso ciudadano inculcado en la conducta de unos jóvenes republicanos.

En julio de 1958 llega la cuarta entrega:

Vicente Aguilera Cerní, que pertenecía entonces a la Comisión de Cultura y Arte del Ateneo Mercantil de Valencia, organizó el ciclo de conferencias “Arte, Arquitectura y Urbanismo” con los siguientes invitados y conferencias⁴²:

F. Chueca-Goitia: “La ciudad levantina en la Historia (antecedentes de un posible futuro)”.

C. Ortiz-Echagüe, M. Barbero y R. de la Joya: “Valor social de una nueva arquitectura española”

Miguel Fisac: “Hacia una nueva arquitectura religiosa”.

Javier Carvajal: “La ciudad, donde los hombres conviven”

Antonio Perpiñá: “Principios esenciales para una urbanística levantina. El caso Valenciano”

Jorge Oteiza: “La ciudad como obra de arte”.

R. Vázquez Molezún: “Ideas para una futura exposición regional valenciana. Esquema de las bases actuales para la ordenación de un certamen de este tipo”.

Hay en esta cuarta entrega dos reseñas a las conferencias de M. Fisac y J. Carvajal, firmadas por miembros del grupo.

La relativa a la conferencia “La ciudad donde los hombres conviven” la firma J.J. Estellés y se limita a resumir la exposición de J. Carvajal sin tomar partido respecto a sus opiniones.

La conferencia de Fisac, la acerca al lector el médico Ramón Pérez Esteve que además de alabar la personalidad y la obra del arquitecto, hace un guiño al ideario integrador

del grupo, identificando la abstracción como vía para conseguir logros estéticos como el carácter sencillo y ascético que caracteriza la arquitectura religiosa de Fisac.

Sin embargo la participación de J.J. Estellés en este número no se limita a aquella recensión. Dos fotografías de su obra “residencia para D. Hans Kurfess”, un escorzo exterior del acceso a la vivienda y una imagen del cuidadosamente diseñado hogar interior, ilustran un texto póstumo de Manuel Gil que intenta expresar su pensamiento respecto al hecho artístico. En él incide en la necesidad de reinventarse hasta encontrar un “arte puro” tal que el románico, capaz de servir a un fin colectivo, en que el artista se exprese convencido de su quehacer. En la propuesta funcional de Gropius que abarca desde el diseño de un utensilio a la moderna planificación urbana aprecia nuevas posibilidades de integración colectiva capaces de generar un nuevo arte vivo que aún esta por hacer. Con la selección de estas dos ilustraciones, J.J. Estellés parece ejemplificar, en consonancia con el pensamiento expresado en el texto, que la arquitectura moderna es capaz de atender coherentemente tanto su relación con el entorno natural como el diseño de puntuales aspectos cotidianos, capaz de considerar tanto lo genérico como lo concreto.

Aguilera Cerní también se refiere al ciclo de conferencias que organiza en el Ateneo en su artículo “Valencia nueva”, y lo aprecia como una oportunidad para reunir aportaciones capaces de hacer mejorar la ciudad, que, en su opinión, necesita de la colaboración de economistas, planificadores y artistas, reiterando el necesario carácter integrador de cualquier transformación de mejora en nuestra ciudad.

Finalmente el ideario incluye referencias de Lewis Mumford y un pequeño extracto de las conclusiones del VIII CIAM celebrado en Hoddesdon (Inglaterra), que inciden en la integración de arquitectura y artes plásticas en pos de la función social que deben desarrollar; definir una ciudad en la que primen los valores humanos.

A principios de 1959 aparece la quinta entrega de “arte vivo” que en este caso supone el primer número de su segunda época. Un nuevo enfoque de la revista acompaña la crisis que se había producido en el Grupo Parpalló, el formato de periódico, modesto y autofinanciado se abandona para propiciar, con un formato mas reducido, la mayor manejabilidad y competitividad que requiere una eventual distribución comercial para la que aparece un precio de venta al público, se amplían el número de páginas y

Hoja de créditos "arte vivo", segunda época n° 1, enero-febrero 1959.

Hoja de créditos "Arts & Architecture", diciembre 1946.

124

arte vivo

1 - segunda época - enero-febrero 1959 - VALENCIA - ejemplar: 15 pts.

SUMARIO

Aguilera Cerni
J. L. Aquirre
Agustín Albalat
Andrés Alfaro
Isidora Balaguer
José Marcelo Benedito
Vicente Castellano
Juan José Estellés
Esteve Edo
Juan Genovés
Jacinta Gil
† Manuel Gil
Martínez Peris
Michavila
Manjales
Montaña
Pastor Pla
Pérez Esteve
Pérez Pizarro
Portolés
Prades Perona
Ribera Berenguer
Nassio
Eusebio Sempere
Salvador Soria
R. Soler Boix

1. NUEVA ETAPA
2. PRIMER DISCURSO AFIRMATIVO-NEGATIVO DE «ARTE VIVO»
3. VÍCTOR VASARELY
La plasticidad cinética.
4. VICENTE AGUILERA CERNI, MICHEL SEUPHOR y JEAN ARP
Tres notas sobre Eusebio Sempere.
5. MANOLO MILLARES
El Paso: Sobre el arte de hoy en España.
6. UMBRO APOLLONIO
Emilio Vedova.
7. JUAN EDUARDO CIRLOT
El arte de Alfonso Mir.
8. PAUL DUMAZ
Tres notas sobre una nueva síntesis de las artes mayores.
9. LOS LIBROS
10. NOTICIAS

CONSEJO DE ORIENTACION:
Presidente: Vicente Aguilera Cerni
Vicepresidente: José Martínez Peris
Secretario: Juan Portolés Juan
Administrador: Joaquín Michavila

La correspondencia para ARTE VIVO debe dirigirse a: *Real Vía*, 5 - Valencia

GRUPO PAPPALÓ

arts & architecture

CONTENTS FOR DECEMBER 1946

EDITOR: JOHN ENTENZA

EDITORIAL ASSOCIATES:
Benjamin Balaban
Dorothy Lindler
Charles Glinos
Peter Yates
Paul Scharf
Gress Clements
Robert Joseph
Patterson Greene

STAFF PHOTOGRAPHERS
Ralph Samuels
Julius Shulman

EDITORIAL ADVISORY BOARD
Dr. Gress L. McCann, Malley
Dorothy Lindler
Willem Wilson Wumster, A.I.A.
Euseb Soria, A.I.A.
Richard J. Neutra, A.I.A.
John Sauer, A.I.A.
H. Rey Selley, F.A.S.A.
Palmer Sacks, A.I.A.
Sigler Bennett, A.I.A.
Samuel Speasberg, F.A.I.A.
Gordon J. Kaplan, F.A.I.A.
William Scharhoff, F.A.I.A.
Whitney E. Smith, A.I.A.
Lawrence E. Mowen, A.I.A.
Gerrit Rithof
Gregory Ain
Ray Sorensen
Hester Jess
Fred Langford
Terry Rife
Harold W. Selver
Ralph D. Condit, F.A.S.A.

ADVERTISING MANAGER
Robert Coak
1160 Wilshire Blvd.
Los Angeles
Telephone Federal 1161

ARCHITECTURE	
Project	27
Arne Kartwold, designer	
Small Budget House	30
Jim Barrington, architect	
Converted Quonset	34
Worley K. Wong, architect; John Carden Campbell, designer	
House for Children	36
Fred & Lois Langhorst	
Small Hillside House	37
Victor A. Casack, designer	
Case Study House No. 12	39
Whitney Smith, architect	
ARTICLES	
Brotherhood of Man	22
SPECIAL FEATURES	
Art—Notes from San Francisco	4
Squire Knowles	
Books, Lawrence E. Mowen, A.I.A.	10
Cinema, Robert Joseph	12
Music, Peter Yates	16
Notes in Passing	21
L. Moholy-Nagy	26
Modern Handmade Jewelry	31
New Developments	38

ARTS AND ARCHITECTURE is published by John D. Entenza, 3305 Wilshire Boulevard, Los Angeles 5, California. Price mailed to any address in United States, Mexico, or Cuba, \$5.00 a year; to Canada and foreign countries, \$7.50 a year; single copies, 50 cents. Editorial material and subscriptions should be addressed to the Los Angeles office. Return postage should be sent with unsolicited manuscripts. One month's notice is required for a change of address or for a new subscription. In ordering a change, give both new and old address.

aparece abundante publicidad que sustenta su edición, es decir, se ha convertido en una auténtica revista de arte de contenidos es mas universalistas.

Por otra parte continúa apareciendo la lista de miembros del grupo, pero en este caso traslada su ubicación a la página de créditos. La portada refleja el logotipo, el número de entrega y la fecha y contenido de la revista en distintos recuadros de una composición neoplástica que se mantiene en toda la nueva época variando únicamente el color de cada una de sus entregas bimensuales.

La página de créditos constituye una verdadera tarjeta de presentación del grupo que recuerda la portada de la primera época, mantiene la lista de miembros e incorpora un “consejo de orientación” que ahora se entendería como consejo editor que asume las riendas de la revista que se independiza y abandona la sede del Instituto Iberoamericano en el Ateneo Mercantil.

No podemos pasar por alto el diseño de esta página al contrastarlo con la misma página de la revista americana “Arts & Architecture” que se centraba no sólo en temas arquitectónicos, sino que también atendía cuestiones de dise-

ño, arte, música, política y temas sociales, resultando una publicación notable y a la vez rompedora gracias a la inspiración de su primer editor John Entenza. Esta publicación que conocía J.J. Estellés a través de las adquisiciones del Colegio de Arquitectos, bien podía haber servido de modelo al nuevo impulso que se pretende imprimir a “arte vivo”.

Respecto a los artículos relacionados con la arquitectura de este primer número de la segunda época, únicamente cabe citar el firmado por Paul Dumaz “*Tres notas sobre nueva síntesis de las artes mayores*” en el que aborda los reiterados temas de los valores sociales y humanos que debe atender toda obra plástica y la integración de las artes, trasladando las opciones establecidas por el arquitecto J.L. Sert:

“José Luis Sert ve tres formas de combinar el arte y la arquitectura: 1ª El arte está integrado en la arquitectura cuando tiene su origen en la concepción misma de la construcción. 2ª El arte es aplicado cuando la construcción es concebida primero y luego animada por la cooperación del pintor y el escultor. 3ª Por último, el arte y la arquitectura pueden estar simplemente relacionados entre sí, conservando cada obra su independencia”

Además de este artículo Vicente Aguilera Cerní realiza en la sección de libros un breve comentario con motivo de la publicación en Buenos Aires de la traducción *en lengua castellana* del libro “Walter Gropius y el Bauhaus” con el que estaba tan familiarizado.

El segundo número de la nueva época de “arte vivo” que corresponde al bimestre marzo-abril, comienza, en página par, con una referencia histórica al reproducir el *Primer manifiesto de la revista “De Stijl”, 1918*, que reivindica una cultura y un arte nuevos que rechacen el individualismo. Firmado por tres pintores, un escultor, un poeta y dos arquitectos⁴³, ilustra además, la idea de integración de las artes.

Recién ingresado en el Grupo Parpalló, el arquitecto Pablo Navarro redacta un artículo en el que da cuenta de la redacción de un proyecto de Colegio en Valencia por parte del Gobierno de la República Federal Alemana, a través del taller de la Bundesbaudirektion, para la Asociación Cultural en pro del Colegio Alemán. Proyecto que tiene el encargo de dirigir junto a J. Trullenque.

En este artículo detalla el programa y expone la organización en tres volúmenes de las diversas funciones del

programa y su disposición conforme a las orientaciones idóneas. Finalmente enmarca el proyecto en la tradición racional de la escuela de la Bauhaus que ha podido superar la crisis de la arquitectura propuesta por el nacional-socialismo.

“Desarrolla una nueva estética arquitectónica, influida, por otra parte, de forma intensa, por la vivacidad y fecundidad de los nuevos conceptos de otras artes plásticas.”

Respecto a la colaboración con otras artes, vemos que no se desvía un ápice de las consignas “arganianas” que marca el presidente de la publicación V. Aguilera.

El segundo artículo dedicado a la arquitectura en este número lo firma J.J. Estellés y da cuenta de edificio construido para albergar *“La sede de la UNESCO”*.

Se trata de un artículo de ágil lectura que ilustra gráficamente el propio autor con una perspectiva del muro quebrado que configura la fachada sur de la sala de conferencias, que considera la parte más lograda del conjunto. A diferencia de otros artículos descriptivos que resaltan algún aspecto del edificio en cuestión coincidente



con los postulados del grupo, éste resulta un artículo de crítica arquitectónica que se inicia con un análisis de la planta del edificio.

J.J. Estellés nos ilustra con peculiar socarronería en el origen inglés del modelo del que surge la planta en panóptico del edificio del secretariado y destaca ventajas (centralidad) e inconvenientes (escasa atención a la implantación y a las orientaciones) de su aplicación en este caso concreto, además de señalar ejemplos de la racional utilización de este modelo por otros autores como Le Corbusier en varios de sus edificios. Finaliza la descripción del conjunto con la mención a los dos edificios que lo completan, de los que destaca la sala de conferencias a la que dedica los máximos elogios por su desarrollo dinámico y orgánico.

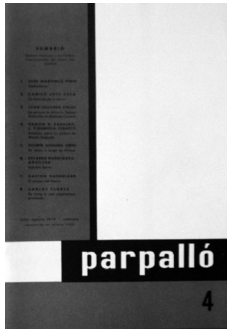
Sí exceptuamos esta última pieza, la crítica alcanza a casi cualquier otro de los aspectos del edificio. Con el desparpajo que otorga la experiencia de conocer de primera mano la obra, razona la escasa atención a la definición del espacio exterior, la falta de humanidad y cordialidad de los espacios interiores, la extravagancia de algunos de los materiales empleados, la innecesaria y fatal conexión entre

edificios y la igualmente inútil y sobre diseñada marquesina de acceso.

Finalmente dedica un apartado al tema de la integración de las artes, criticando la oportunidad perdida al optar por la “aplicación o yuxtaposición” de obras de grandes artistas que no terminan de insertarse en el conjunto. Se aprecia el conocimiento de las categorías establecidas por J.L. Sert al respecto, expuestas en el número anterior de la revista, y que también había referido J. Oteiza en su conferencia⁴⁴ para el ciclo que Aguilera había organizado en el Ateneo Mercantil de Valencia.

Por último señalar que en este número aparece por primera vez la figura de “periodista asesor” que según señala la página de créditos recae en Vicente Ventura, amigo personal de J.J. Estellés.

La tercera entrega de “arte vivo” en su segunda época, que corresponde a los meses de mayo-junio, está dedicada monográficamente a la figura de Juan Gris con colaboraciones de prestigio internacional. Por este motivo no hay referencias arquitectónicas mas allá de las páginas de publicidad que, desde el principio de



Revista "parpalló", que aparece, por problemas legales, como nº4, de la segunda época de la revista "arte vivo"

128 la nueva época de la revista, copan empresas de este sector.

Cabe señalar que se produce en este número un primer ajuste de miembros del grupo que se reduce en once artistas e incorpora al crítico A. Giménez Pericás.

Únicamente el suplemento informativo de este número refiere la reciente publicación de los libros de arquitectura: **"Masters of modern architecture"** de John Peter, **"La arquitectura en la edad del humanismo"** de Rudolf Wittkower, **"Comedores y salas de estar"** de Juan de Cusa, **"Realismo biológico. Un nuevo renacimiento humanístico en arquitectura"** de Richard Neutra y **"Architektur details"** de C. Bertelsmann Verlag.

El cuarto número de la revista inaugura una efímera tercera época dedicándose a los Premios Internacionales del nuevo arte español. Curiosamente no podrá denominarse "arte vivo" como los anteriores, y cambia su denominación por el propio nombre del grupo que la impulsa, "parpalló". Razones de índole legal se aluden en sus páginas⁴⁵ para este cambio, que también refieren la salida del secretario del consejo de orientación, y el definitivo ajuste de miem-

bros del mismo. Únicamente el pintor José M^a de Labra se sumará posteriormente al definitivo Grupo Parpalló a partir de la *Primera exposición conjunta de arte normativo español*. Quizá estos problemas legales, de los que no se han podido recabar más datos, retrasan su aparición prácticamente un año hasta el verano de 1960.

Paradójicamente esta será su última entrega, a pesar de ser el momento en que la revista goza de un mayor reconocimiento y cuenta con colaboraciones de prestigio y contenidos que superan claramente el nivel medio de las revistas contemporáneas de similares características.

Si recordamos el primer número que se inauguraba con la transcripción de un editorial de la Revista Nacional de Arquitectura, resulta en extremo curioso que este último número finalice con el artículo *"En torno a una arquitectura premiada"* del arquitecto Carlos Flores. Es decir, escritos de arquitectura inauguran y clausuran esta iniciativa artística que ha tenido entre sus leitmotiv la integración de las artes reconociendo a la arquitectura el papel coordinador de esta tarea.

En su artículo, Carlos Flores repasa los éxitos internacionales obtenidos por la arquitectura española a través del

análisis de las circunstancias que aprecia en común en torno a los proyectos realizados por La Joya, Barbero, Ortiz Echagüe (Premio Reynolds); Carvajal y G^a Paredes (Premio XI Trienal de Milán) y Corrales y Molezún (Feria Internacional de Bruselas).

Refiere el autor que estos premios coinciden en tres características; estar realizados por arquitectos jóvenes, cuyo trabajo se realiza en equipo, y que se ajustan a un ideario común cual es atender las *"necesidades espirituales del hombre"* de forma particularizada. A través de este humanismo arquitectónico, entiende que ha surgido un verdadero "estilo internacional".

"Así, las obras consideradas llevan asimilado este germen funcionalista del que no se halla desprovista ninguna arquitectura auténtica de nuestra época, pero en cada caso la obra de arte ha surgido de considerar las necesidades espirituales del hombre como una función más entre las que debe llenar la arquitectura. De la superación de este racionalismo frío e insuficiente contra el que han clamado tantos pretendidos artistas defensores del "individualismo"- y de cuya existencia real uno llega a dudar- ha surgido un verdadero "estilo internacional" que no se reconoce por

una mera apariencia formal, sino por la unidad de espíritu que anima el modo de ser de tantas obras aparentemente dispares"

Por último, señalar que la participación de los arquitectos del grupo no se limitó a su colaboración en las páginas de "arte vivo" y a la mera asistencia a tertulias y exposiciones, al modo que han llamado de mera *"adhesión solidaria y amistosa"*. La especialización que sufrió el grupo tras la etapa inicial, que con tanto ímpetu empujó Manuel Gil, no se limitaba a una mayor selección de los lugares expositivos, o al esmerado diseño de los catálogos propios; para poder llevar a cabo el nuevo impulso que precisó el colectivo se necesitaría, con seguridad, de un trabajo ímprobo de intendencia que no por resultar menos vistoso debe ser menospreciado. Se han aportado ciertas claves del papel que en este aspecto pudieron jugar quienes por otra parte, reunían las mejores condiciones para llevarlo a cabo, como la de ser los miembros de mayor edad y mejor situación económica que además, en el caso de J.J. Estellés, es sabido que contaba con la confianza directa de V. Aguilera Cerní.

Únicamente desde desconocimiento respecto a los plazos temporales que median entre el encargo y la

130 ejecución material de una obra arquitectónica, o de las circunstancias que concurrían en el quehacer arquitectónico de aquellas fechas, puede minusvalorarse la participación de los arquitectos en el colectivo; a menos que se adopte la misma posición con la que especulaban los miembros menos comprometidos del Parpalló que creían en la integración disciplinar propugnada, sólo de manera interesada, con expectativas meramente laborales.⁴⁶

La amalgama de individualidades que supuso el grupo, apenas en alguna ocasión fue capaz de aunar la teoría del trabajo en equipo que reivindicaba insistentemente y la práctica estilística individualizada e inconexa, ya fuera su composición numerosa o escasa. Sí esto se produjo alguna vez, fue gracias a J.L. Martínez Peris, decorador cuyo ámbito de trabajo, la adecuación de locales públicos y establecimientos comerciales, suponía el entorno propicio para este tipo de colaboraciones y a los arquitectos que veamos como lo llevaron a cabo:

Pablo Navarro colabora con Andreu Alfaro en un proyecto que cabe señalar por su singularidad puesto que supuso la única intervención en equipo del grupo. Se trata

de *“Proyecto para un monumento al Mediterráneo”* que se presentó en la séptima exposición del grupo, realizada en la sala Urbis de Madrid en 1960, con un fotomontaje acompañado de un texto explicativo de la obra⁴⁷ que consistía en la instalación de una estatua sinuosa, no figurativa, con contenido simbólico junto al mar, en el lago de la Albufera, que precisaba contar con la participación activa del espectador en la reconstrucción espacio-temporal del monumento conforme a los múltiples puntos de vista que surgen mientras éste se desplaza.

J.J. Estellés participó en la tercera exposición⁴⁸ del grupo celebrada en el palacio de la Generalidad, durante la primavera de 1957, con el anteproyecto de un estadio de fútbol para un equipo sevillano presentado a concurso público.

Por otra parte, como se verá mas adelante al analizar su obra, tras la riada de 1957, J.J. Estellés recibe el encargo de construir el nuevo Colegio Mayor de la Presentación y de Santo Tomás de Villanueva para el que cuenta con la colaboración de diversos miembros del grupo a la hora de diseñar la capilla del edificio: él mismo diseña el altar, Martínez Peris diseña el banco y colabora en la decoración, los



Homenaje a Juan XXIII, escultura Andreu Alfaro.

Homenaje a la libertad de conciencia, escultura Andreu Alfaro.

bajorrelieves son de Nassio Bayarri y el estilizado crucifijo del altar es de A. Alfaro que también realiza la cruz del acceso principal con cuatro pletinas de acero torsionado sobre mármol blanco.

“Formé parte del Grupo Parpalló con los pintores Manolo Gil, que tanto prometía, Salvador Soria y Eusebio Sempere, los escultores Alfaro, Bayarri y el crítico Aguilera Cerní, que intentaba dar coherencia a unos planteamientos cuya única coincidencia era un entusiasta deseo de actualización”

“... Compartíamos inquietudes, discutimos y nos fuimos separando como ocurre inevitablemente con el paso del tiempo, en estos grupos.”

Se vio que *“Las razones del fracaso del arte normativo contienen el germen de la disolución del Parpalló.”*⁴⁹ Pero, a la vista de su trayectoria, la pregunta no es por qué o cómo se produjo su disolución, sino como fue capaz de sobrevivir, casi cinco años. Quizá únicamente en la España “católica” de aquellos años se entiende que pudiera subsistir un colectivo aunado sobre la base de utópicas letanías.

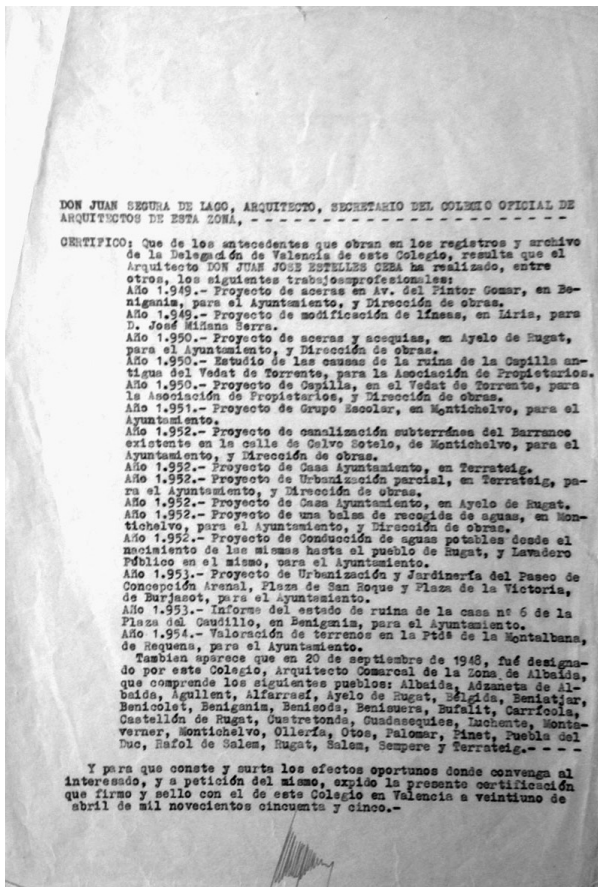
EL COLEGIO DE ARQUITECTOS Y LA ESCUELA DE ARQUITECTURA.

131

Al retomar y estudiar la actividad profesional de J.J. Estellés, se aprecia su fuerte vinculación con el Colegio de Arquitectos. Recién llegado, el 20 de septiembre de 1948 es designado por el Colegio “Arquitecto Comarcal de la zona de Albaida” y compagina el ejercicio libre de la profesión con la atención de los servicios requeridos por los treinta ayuntamientos de esta comarca interior que se sitúa al norte de la Sierra de Benicadell.

Pronto se vincula a la estructura colegial y es nombrado vicesecretario del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Murcia y Albacete, pasando dos años después, en 1951, a ser Secretario de la Delegación de Valencia.

En 1952 participa con la ponencia “Espacios libres o zonas verdes”⁵⁰ en los actos de celebración del III Día Mundial del Urbanismo celebrado en Valencia el 8 de noviembre, organizado por el Colegio de Arquitectos y el Cuerpo de Arquitectos Municipales de España. En este texto se recoge la propuesta de convertir en zona verde el cauce del Turia a su paso por la ciudad, contrariamente a la propuesta del



PGOU de 1946, que preveía nuevas vías de circulación por sus riberas. Se anticipa así, mas de dos décadas, a la reivindicación ciudadana que reclamará el uso del cauce como parque urbano⁵¹.

Para conseguir ingresos estables compagina el ejercicio libre de la profesión con otros trabajos. Así, en 1950 empieza a trabajar como arquitecto para la Compañía Levantina de Edificación y Obras Públicas, S.A. (CLEOP), y de 1956 a 1964 ocupará el puesto de arquitecto de la Región Aérea de Levante, interviniendo, entre otras obras, en la construcción del Polvorín de Chinchilla de Monte Aragón. También en este sentido, ocupa un puesto de arquitecto en la sección técnica del Ayuntamiento de Valencia desde el 10 de febrero de 1960 al 31 de enero de 1961, renunciando por propia voluntad.

En estos primeros años de ejercicio participa en algunos concursos de arquitectura. Por una parte realiza un proyecto para el concurso de ideas de urbanización y edificaciones de la Plaza de la Reina⁵², en colaboración con los arquitectos Juan Bautista Carles y Emilio Herrero, con los que, entre otros, habitualmente comentaba temas relacionados con la actualidad de la profesión, en la biblioteca del

Colegio. Años mas tarde, durante la celebración de una Sesión Crítica de Arquitectura que sobre este asunto organizó la *Revista Nacional de Arquitectura* y en contraste con el ambiente conservador que imperaba, y que, llevó al fracaso del concurso, J.J. Estellés, defiende

"la necesidad de desembarazarse de la Historia de manera más valiente (...) ¿Porqué no buscar la solución en la creación de un elemento que tenga por sí personalidad suficiente y categoría para valorar de manera más dramática los edificios que lo rodearían? ¿Por qué no crear un conjunto atrevido, como han hecho los italianos en la plaza de Dante, en Génova (...) con dos edificios modernos, uno de ellos de treinta o cuarenta pisos.⁵³

También concurre al concurso para construir un grupo de viviendas en la calle Juan Antonio Benlliure, 8 (Grao), que finalmente se adjudicarían, y construirían, los arquitectos Víctor Bueso y Eduardo Alegre.

Y, por otra parte, diseña el proyecto para un estadio de fútbol, con una capacidad no inferior a 50.000 espectadores, concurso que en 1954 convoca el Sevilla F.C. y que finalmente es adjudicado al arquitecto madrileño Manuel

Muñoz, que ya había construido años antes el estadio de Mestalla. Este proyecto fue presentado en la tercera exposición del Grupo Parpalló.

Su vinculación al Colegio de Arquitectos se mantendrá durante toda su vida, ya que siempre ha mantenido contacto con sus compañeros y han resultado frecuentes sus visitas a la biblioteca para buscar documentación ante cualquier inquietud. Esta excelente relación tiene su cenit cuando en su sesión de 24 de marzo de 1999, el C.O.A.C.V. designa por unanimidad como "Mestre valencià d'Arquitectura" a Juan José Estellés por su dedicación y capacidad demostrada en una trayectoria de más de 50 años en los campos de la docencia y práctica de la Arquitectura.

Pero aunque este reconocimiento suponga el punto culminante de su relación con esta institución, que no era sino "su segunda casa", el periodo mas intenso de relación con el Colegio de Arquitectos se produjo cuando, en 1966, fue nombrado miembro de su Comisión de Cultura. Esta Comisión estuvo formada por Salvador Pascual que como decano del Colegio, actuaba presidiéndola, Albert Ballester, Albert Michavila, Emilio Rieta y J.J. Estellés como Secretario de la misma.

El decano del COACV, Alberto Peñín, hace entrega de placa J.J. Estellés como "Mestre valencià d'Arquitectura". 1999.

134



Según cuenta el propio J.J. Estellés, tras su primera reunión tanto A. Michavila como E. Rieta presentan su dimisión, por lo que queda reducida a mínimos, tanto por miembros como por posible dedicación⁵⁴. Entonces, lejos de abandonar, J.J. Estellés se dirige al decano para solicitarle nuevas incorporaciones, obteniendo carta blanca para incorporar a quién estimase oportuno. Es de esta forma como se genera la colaboración con Emilio Giménez y Tomás Llorens siendo este último ajeno a nuestro colectivo por lo que no podía formar parte de la misma sino como colaborador.

Juntos organizan actividades como conferencias, seminarios, "happenings", teatro experimental, etc., que procuran revitalizar la actividad cultural no sólo del colectivo de arquitectos, sino de la ciudad, porque sí algo había motivado la implicación de J.J. Estellés, como el mismo dice, es ese ideal inculcado en su juventud de procurar elevar el nivel cultural general:

"El camino que me llevo a salir de mi rutina de trabajo diario fue la comisión de cultura del colegio. El objetivo de esta decisión era tan peregrino como el hecho de comprobar si se podía influir en el gusto de esta ciudad. Porque Valencia se había encasillado y en esta ciudad había habido modernismo y otros estilos. Ver si era posible quitar de en medio ese

barroco valenciano mal entendido a base de cuatro clichés que habían surgido en los talleres de cuatro tallistas que no habían conocido el barroco real.

Tenía la sensación de que Valencia había caído en la mediocridad y esto fue un poco lo que me llevo a meterme en estas cosas. También te digo que me animé en meterme en todas estas cosas y abarcar un objetivo tan ambicioso porque yo ya tenía una clientela y (...) todo ello me permitió tomar la decisión que había llegado el momento de completar mi vida con una serie de actividades artísticas e ideológicas que me gustaran.”⁵⁵

Entre las actividades organizadas, las exposiciones que se realizaron fueron:

“Pintura y escultura valencianas” (1966)

“Homenaje a L’Corbusier” (1966)

“Forma, Espacio y Materia” (1967)

“Diseño industrial en España” (1967)

“La Bauhaus” (1968)

Algunas de estas exposiciones contó con la colaboración puntual de algunos antiguos compañeros del Grupo Par-

palló como el artista Andreu Alfaro y el decorador J. Martínez Peris.⁵⁶

Por otra parte, cabe destacar la celebración de dos ediciones del seminario “Conversaciones sobre el Diseño Industrial” que contaron con el patrocinio de la empresa VIKALITA S.A. y que se celebraron a lo largo de tres jornadas consecutivas, con conferencias seguidas de mesas redondas que procuraron la implicación de los asistentes. Estas jornadas fueron posibles gracias a la colaboración con la asociación ADI-FAD⁵⁷, entidad, todavía vigente, cuyo objetivo es la promoción de la cultura del diseño y que entonces tenía su sede en la cúpula del cine Coliseum de Barcelona.

Estas jornadas contaron con la participación de los arquitectos A. Moragas, Cirici Pellicer, F. Inza, A. Sartoris, C. Flores, O. Bohigas o T. Maldonado (director entonces de la Escuela de Ulm, considerada continuadora de la Bauhaus), críticos de arte como Gillo Dorfles o T. Llorens, y los diseñadores, Gui Bonsiepe, A. Ricard, R. Marquina, entre otros.

Cabe destacar la coherencia de esta iniciativa con la etapa anterior de J.J. Estellés en el Grupo Parpalló. Se traía a colación el papel del arte en los procesos de industrializa-

ción, dado que a través del diseño se introduce un nuevo parámetro en el debate del arte normativo: la técnica. Recuérdese la atención que Aguilera Cerní dedica a la factura de los objetos cotidianos en su obra “Arte norteamericano del siglo XX”.

“La transformación del entorno cotidiano mediante el diseño exigía la integración del arte en los procesos de producción, permitiendo no sólo la difusión generalizada de los productos estéticos, sino la realización de los mismos bajo la premisa de la colectivización y la despersonalización.”⁵⁸

La esencia del Diseño Industrial es el estudio de la forma de los objetos fabricados en serie, basado solidariamente en el estudio de los materiales, los procesos de fabricación, la función física a cumplir y la necesidad psicológica o estética a satisfacer, dentro de un contexto social y económico determinado. En los medios valencianos se conocía escasamente la situación del diseño industrial y el debate producido en torno a él como fenómeno cultural y económico.

El propósito que empujó esta iniciativa fue el de incidir en el futuro perfeccionamiento de un diseño industrial local

que fuese capaz de mejorar las manufacturas tradicionales, aunque lamentablemente este hecho nunca llegó a producirse.⁵⁹

La relación de J.J. Estellés con el mundo artístico valenciano no se limita a lo expuesto hasta ahora, que es mucho. Su asistencia a exposiciones e inauguraciones en museos y galerías resultó inexcusable durante más de sesenta años, y su apoyo al mundo artístico le hizo involucrarse en nuevas iniciativas.

Siendo Secretario de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos apoya la segunda etapa de la nueva iniciativa que Aguilera Cerní había puesto en marcha para cubrir el vacío, en Valencia, de publicaciones artísticas que se produjo tras el último número de “arte vivo” y la desaparición del Grupo Parpalló.

“Suma y Sigue del arte contemporáneo” había surgido con los mismos intereses que su antecesora, esto es, para informar de la actualidad de la vanguardia y para ser plataforma de lanzamiento de la actividad plástica que se realizaba en Valencia, pero en esta ocasión surge como un proyecto llevado adelante por críticos de arte, sin el respal-



Equipo Crónica. Manolo Valdés y Rafael Solbes.

do de un grupo concreto de artistas. Nacida en la época de los realismos, a los que apoyó activamente, tomó partido por el arte que lo representaba. En una época en que la vanguardia artística se mueve en círculos de contestación frente al poder establecido, desde sus páginas, Valeriano Bozal afirmaba que el realismo social era el arte político por excelencia.

“Suma y Sigue se mueve por tanto, a su específico nivel de revista plástica, en un campo no sólo progresista sino comprometido.”¹⁶⁰

La eclosión del realismo social dio lugar en Valencia a las agrupaciones “Estampa Popular Valenciana” y “Crónica de la Realidad”. Tomás Llorens, miembro de la redacción de la revista, apoyó principalmente al primer grupo de grabadores, mientras que Aguilera Cerní impulsó decididamente la actividad del Equipo Crónica.

El apoyo a la revista se concretó en hacer suscriptor de honor de la misma al Colegio de Arquitectos de Valencia lo que le permitiría sortear las dificultades económicas que habían hecho inviable su primera etapa. De esta forma, tanto J.J. Estellés como S. Pascual, decano del

Colegio, formaron parte del Consejo Internacional de la revista.

Durante esos mismos años se pone en marcha la iniciativa de crear la Escuela de Arquitectura de Valencia, propósito del que participaron la Universitat de València, cuyo rector era José Cort y el Ayuntamiento de Valencia que dirigía Adolfo Rincón de Arellano que contaron con el apoyo del político valenciano José Luis Villar Palasí que poco después sería Ministro de Educación.

Estas dos instituciones delegaron el emprendimiento en las figuras de Francisco Bosch Ariño, Decano de la Facultad de Ciencias, y Román Jiménez Iranzo, Arquitecto Municipal, que se encargaron respectivamente de la organización burocrática y la docencia de las ciencias básicas de primer curso por una parte y de la dirección del centro por otra, amén de la docencia de las materias específicas de arquitectura. Para ello contaron con la colaboración de catedráticos de primer orden, como Manuel Valdivia y Lorenzo Ferrer, y con la participación entusiasta de los mejores profesionales locales de la época. De esta manera, los estudios que en su día se impartieron en la Academia de Bellas Artes de San

138 Carlos regresarían a la ciudad tras un paréntesis de más de cien años.

Cuando parecía todo preparado, desde Madrid se truncó el propósito y se recomendó posponerlo, pero los responsables, Francisco Bosch y Román Jiménez, encontraron hábilmente una solución inmediata convenciendo al director de la Escuela de Barcelona, Roberto Terradas, para que tutelase la Escuela de Valencia como aula delegada de su centro durante sus inicios. Así fue los dos primeros años.

Para recordar aquellos inicios, mejor hacerlo de la mano de Ignacio Bosch que, desde diferentes ópticas, tuvo la oportunidad vivirlo en primera persona, ya que ha estado vinculado con la Escuela, primero como alumno de su primera promoción y posteriormente como docente, llegando a ocupar la dirección de la ETSAV:

Román diseñó la Escuela combinando y enfrentando la experiencia con la juventud, el conocimiento asentado con la duda permanente, la arquitectura reconocida con la imaginación desbordante e innovadora, y la técnica con el arte. Siendo en todo caso los valores a destacar el trabajo "bien hecho", la permanente búsqueda, y la continua crítica.

Ello fomentó la innovación y la transversalidad del conocimiento, conviviendo desde el plano arquitectónico posiciones profesionales asentadas como las de Miguel Colomina, Juan José Estellés, Joaquín García Sanz, Vicente Valls, Luis Marés, Juan M^a Dexeus, José Luis Molina, Pablo Navarro, Rafael Contel, Cándido Orts, Felipe Soler, Juan Segura de Lago, Rafael Tomás Carrascosa..., con otros menos asentados aunque ya reconocidos por su fuerza expresiva y su osadía como Rafael Tamarit, Emilio Giménez Julián, Miguel Pecourt, Fernando Puente, Antonio Osorio, Joaquín Hernández, Joaquín Arnau, Alberto Peñín, Camilo Grau..., con los mas jóvenes recién licenciados y ansiosos por contribuir con sus aportaciones novedosas como Juan Oteguí, José Luis Gisbert, Francisco Noguera, Manuel Portaceli, Jorge Stuyk, Alfredo Fluxá,

Y, a la vez, permitió configurar una Escuela abierta, inconformista y ávida de captar conocimientos en otras disciplinas buscando ampliar la mirada arquitectónica. Para ello además de obtener el apoyo de estudiosos del urbanismo legal como Fernando Romero, o de mentes inquietas y anticlásicas de las ciencias básicas o de la ingeniería como José Soler, José Luis Santos o Jaime Linares, la Escuela quiso adentrarse en el campo del arte con el concurso de docentes destacados

como Enrique Ginesta, y artistas que despuntaban como Jorge Teixidor, Ramón De Soto, Ángela García, Concha De Soto o M^a Luisa Pérez, ...

Pero la amplitud de miras de aquellos inicios, y la preocupación por la repercusión social y estética de la producción arquitectónica, llevó a la Escuela a contar con personas relevantes en campos aparentemente distantes, como el sociólogo Josep Vicent Marqués, la historiadora Trinidad Simó, y el ya entonces reconocido filósofo, crítico y esteta Tomás Llorens.⁶¹

Como se ha visto, Román Jiménez invita a participar en el proyecto escolar a J.J. Estellés para impartir, en un primer momento, junto a él, la asignatura de Análisis de Formas. El curso siguiente, aún sin autorización oficial, se imparte el segundo curso de carrera en donde Juanjo se encarga de impartir, al grupo de alumnos a quienes se les dispensó de la escolaridad en Barcelona, Elementos de Composición, asignatura que dirige desde allí José A. Coderch, con quién debe coordinar la docencia.

Contando con la confianza del director, y dentro de los necesarios acoples en una Escuela de tan reciente fundación, en cursos sucesivos impartirá las asignaturas de

Análisis de Formas, Elementos de Composición, Proyectos II, Composición II, y Estética y Composición. Como él mismo señala de forma humilde y simpática:

Normalmente siempre me daban asignaturas que se daban por primera vez, me imagino porque habría gente que las rechazaría previamente. (...) No obstante, yo tengo la sensación que di todos estos primeros cursos porque no los quería dar nadie.⁶²

Los cursos se suceden y la Escuela se integra en el Instituto Politécnico Superior de Valencia que alcanza rango de Universidad Politécnica de Valencia en marzo de 1971. En unos momentos de gran conflictividad en las aulas, la UPV fue una universidad tranquila desde su creación siendo muy esporádicos los conflictos de carácter político que se producen.

"...bien controlada por su pequeñez, juventud y aislamiento físico, así como por las características de sus alumnos de entonces, sin tradición combativa, y por la de sus profesores, procedentes en su mayor parte del funcionariado de los cuerpos técnicos estatales y poco proclives, en consecuencia, a las veleidades desestabilizadoras..."⁶³

140 Sin embargo en 1972 ocurre un caso significativo que influirá en el devenir de la relación de J.J. Estellés con la Universidad. La Junta de Gobierno de la UPV toma la decisión de rescindir el contrato al profesor de la Escuela Tomás Llorens⁶⁴, alegándose “abandono sin autorización de la docencia para marchar al extranjero”, lo que motiva la movilización de sus compañeros en su favor y el abandono de la Universidad por parte de J.J. Estellés y otros, como muestra de repulsa y solidaridad.

Si por el expediente de Tomas. Nosotros intentamos influir en el rector del politécnico, que creo recordar que era un ingeniero agrónomo⁶⁵. El caso es que queríamos ir a hablar con él para que intentara interceder por él. Para no ir todos a la vez, decidimos que fuera uno de nosotros, y al final fui yo. Así que le pedí hora y me fui a verle. Me recibió y después de la reunión pensé que le había influido porque no me dijo que no de entrada y me comento que lo estudiaría detenidamente, pero nada, al final hizo lo convenido para tirar a Tomas. (...) Total, que nosotros, Fernando Puente, Antonio Osorio, Vicente González Móstoles, Jaime Sinisterra y yo, en vista de que este hombre no atendió nuestras peticiones, y eso que le planteamos diversas soluciones para resolver el conflicto, presentamos la dimisión.

Y creo recordar que aún nos hicieron la “bromita” de no aceptarnos la dimisión y expulsarnos por haber faltado a varias clases; porque al presentar la dimisión, nosotros dejamos de ir a clase y al final nos expulsaron por haber superado el número de faltas máximas de asistencia que se podían realizar.⁶⁶

Finalmente en 1979 J.J. Estellés se reincorpora de nuevo a la docencia de Proyectos I, asignatura que impartirá mientras dure su vinculación con la Universidad. Habiendo obtenido el Grado de Doctor Arquitecto el 4 de febrero de 1965, es contratado como profesor agregado interino, ocupando plaza de catedrático interino durante los cursos 1980-81 y 1981-82.

Esta plaza sale a concurso oposición y, con el fin de ampliar y mejorar su currículo opositor, J.J. Estellés escribió un interesante artículo en la revista “*Arquitecturas Bis*”, que en su entrega doble, nº 38-39, acerca al lector los esfuerzos teóricos desarrollados para historiar el inicio del Movimiento Moderno y sus pasos previos. Se trata del artículo “*Sullivan & Mackintosh, el inicio de una arquitectura moderna*”⁶⁷ en el que se relatan en paralelo diferentes aspectos del entorno físico, formativo, profesional y perso-

nal de ambos arquitectos, perfectamente documentados. Se detiene en sus más importantes realizaciones y señala como precisamente la celebración de dos Exposiciones Internacionales, Chicago en 1893, y Glasgow en 1901, supusieron sendos fracasos respectivos que hicieron terminar sus vidas desilusionados, frustrados y alcoholizados.

Destacaron y realizaron sus mejores obras con menos de treinta años y , faltos de fondo y también del cinismo necesario, sucumbieron ante una sociedad a la que habían comenzado imponiendo sus tendencias. (...)

El porvenir de ambos se quebró a partir de dos Exposiciones. Muchos años después, en 1934, Rudolph Schindler, que conoció la obra de los dos y no olvidaba su tragedia, pudo decir: "La arquitectura moderna arranca con Mackintosh en Escocia, Otto Wagner en Viena y Louis Sullivan en Chicago".

Finalmente el Tribunal de la oposición concurso de Catedral⁶⁸, que presidía Javier de Cárdenas y Chavarri y completaban Javier Carvajal, Luis Recasens, Ignacio Araujo y José Muntañola, declaró desierta la plaza.

Pero, en cualquier caso, del análisis de la documentación presentada podemos inferir como desarrolló J.J. Estellés su labor docente en la Escuela.

En su memoria de concurso a oposición relativa al apartado de "Concepto", J.J. Estellés comienza con una alusión al Diccionario Ideológico de Julio Casares, con el que estaba familiarizado por los trabajos de traducción de su padre, que le da entrada para rendir, a través de las exigencias de adaptación al medio, la sinceridad constructiva y la capacidad expresiva de los valores culturales colectivos, un inevitable tributo a las tres categorías vitrubianas de la arquitectura; utilitas, firmitas y venustas.

A partir de aquí, realiza un breve y culto repaso de la evolución histórica de la arquitectura vinculando estilos, profesión y técnica con la adaptación a las nuevas realidades sociales. Con gran lucidez y sentido crítico nos hace ver la incapacidad del lenguaje clásico para atender las actuales demandas de una sociedad que también ha sufrido convulsas transformaciones como las que van, por ejemplo, de la imprenta a la fotografía y el cine, de la artesanía a la industrialización y del orden y claridad del lenguaje clásico al ambiguo y decadente Art Decó, todo ello con un epílogo realista y fatídico:

142 *“Los arquitectos del Movimiento Moderno, con su fe en la nueva arquitectura, –la que iba a permitir la construcción de un mundo libre de las servidumbres y tragedias repetidas a lo largo de la historia- consiguieron en poco tiempo llegar a determinadas instituciones como la Siemens, el ayuntamiento de Frankfurt e incluso el aparato de los primeros Soviets. Su influencia fue de corta duración: los nuevos poderes, a pesar de dominar medios poderosos de difusión, no esperaban servicios diferentes de los que la arquitectura había rendido tradicionalmente. Deseaban una arquitectura para influir en las masas a través de la adulación mas demagógica. Lenin no se subió nunca a la Tribuna de Lisitzki”*

Otra posibilidad que históricamente se le ofrece a la arquitectura, es la que ahondando en la tradición romántica y ajena a una sociedad permanentemente coercitiva, busca en la realización individual la última defensa de la libertad ante la imposibilidad de enfrentar el sistema.

Esta disyuntiva que plantea para el arquitecto el análisis de la situación de la Arquitectura a principio de los ochenta, con la reciente crisis petrolera que ha hecho cerrar estudios y con el posmodernismo en auge, la enfrenta con serena reflexión, sobre referencias o modelos que propor-

cionan condiciones de imperturbabilidad ya que conjugan la complejidad de significados con la falta de complicación de su diseño, la referencia a sistemas estéticos validados por la historia y el uso obvio de los medios disponibles de forma que se potencia la calidad del resultado final. Los referentes señalados y su porqué son:

- La clínica y residencia para el Dr. Lovell en Newport Beach que **Rudolph Schindler** proyecta en 1926.

“La estructura de hormigón se reduce a un pórtico de diseño muy sofisticado, es cierto, pero sistemáticamente repetido. La sofisticación del pórtico, nada gratuita, permite la satisfacción de un programa complejo de requerimientos (niños con polio en proceso de recuperación) y la definición, por su ambivalente capacidad de pantalla y transparencia, de un espacio de calidad estética considerable.”

- La casa y estudio que **Charles y Ray Eames** construyeron para el primero de ellos en 1949.

“Su construcción es un proceso de montaje de elementos prefabricados, con standard elevado de calidad, pero de producción comercial. El resultado es una vivienda que aúna

las evocaciones de la épica pradera wrightiana, con la claridad de una estructura de Mies.”

- El pabellón que **Aldo Van Eick** levantó en Arnheim en el lugar dejado libre por el derribo de la anterior construcción de G. Rietveld.

“A partir de muros de bloques de hormigón standard, un paquete de tubos negros y un rollo de alcatene, Van Eick consigue: organizar un pequeño museo, dotando a las esculturas expuestas del fondo adecuado a su escala, así como de la más matizada iluminación; introducir en el parque aquella acotación culta que desde Claudio de Lorena y los paisajistas ingleses, su naturaleza necesita para ser disfrutada por una persona cultivada; y todo ello sin interrumpir el libre tránsito por el jardín, tránsito que tradicionalmente debe seguir un camino sinuoso.”

De su análisis concluye unas premisas con las que desarrollar el discurso pedagógico del encargo docente encomendado, que resultan:

“... son arquitecturas que satisfacen necesidades concretas con una economía de medios empleados; los materiales

utilizados y el artificio de su puesta en obra han sido estudiados en profundidad para obtener de ellos un rendimiento máximo. Este rendimiento se refiere a su capacidad física, mecánica, térmica, etc., tanto como a su capacidad poética de suscitar una fruición estética.”

En este punto, relativo a la ejecución del proyecto, alude al dominio de la técnica de representación pues ésta puede estar vinculada al resultado final, al necesario conocimiento de la construcción como soporte material de la arquitectura, a la obligada reflexión a realizar sobre el programa que estructurará el orden del proyecto, o a la flexibilidad como característica adaptativa que permita decisiones juiciosas en relación a la selección de un tipo o modelo guía. Finalmente indica que la atención a los distintos parámetros del proyecto debe realizarse dentro de un proceso de crítica y contraste que enriquezca el resultado final.

También realiza mención en el apartado de concepto a la enseñanza de proyectos, desarrollando un esquema similar al concepto de arquitectura; realiza un repaso histórico de los procesos de enseñanza desde la organización gremial, los Ateliers de L'École des Beaux Arts,

144 la Academia que en España se desarrolló según el modelo francés, y la Escuela que finalmente enriquece su sistema con un conjunto de materias científicas, técnicas e históricas. La atención individualizada y la corrección directa del profesor, los cambios docentes provocados por la masificación de la matrícula y, la identificación de nuevas demandas sociales, el proceso de prueba y error y por último la inclusión del proyecto en un entorno urbano, también son esbozados como parte del proceso didáctico a seguir.

Por su parte la Metodología a seguir que señala, coincide básicamente con la que actualmente se desarrolla, en general, en la Escuela de Valencia. Con la intención de cultivar una actitud crítica en el alumnado, se desarrollan varios trabajos individuales y un trabajo en equipo, todos ellos tutelados periódicamente por el profesor bajo las pautas anteriormente expuestas.

Pero teniendo en cuenta que el seguimiento del proceso no garantiza un óptimo resultado respecto a la validez artística del resultado, concluye recordando unas palabras que ejemplifican el compromiso personal que tanto profesor como alumno deben adquirir con su trabajo.

“Jean Paúl Sartre decía, en una ocasión, que el escritor, para poder decirlo todo sobre el mundo, debía decirlo todo sobre sí mismo.”

La documentación de la memoria presentada al concurso a cátedra se completa con el Programa detallado de la asignatura, acompañado de trabajos que evidencian la experiencia de cursos anteriores y el Proyecto de Investigación “Joaquín Rieta y Luis Albert: relaciones con el Movimiento Moderno” del que se derivan varios artículos que posteriormente publicará J.J. Estellés.⁶⁹

El análisis de la documentación de este apartado conduce a la conclusión de que J.J. Estellés realizó la oposición que quiso hacer, conforme a su amplio bagaje cultural, a su saber profesional y docente, y a sus convicciones indisimuladas, que quizá otro Tribunal, hubiera apreciado de forma distinta.

Después de esta experiencia, continuaría ejerciendo la docencia en la asignatura de Proyectos 1 hasta el año 1987, primero como profesor agregado y después, con la adaptación de las plazas docentes a la nueva Ley de Reforma Universitaria, como profesor asociado siendo coherente con su manera de entender la docencia.

Notificación contratación profesor asociado en el departamento de Composición y Proyectos Arquitectónicos para el curso 1987-88, septiembre 1987.

“Ese decidido interés por transmitir y enseñar, es uno de los modos en que más evidentemente se manifiesta su convicción sobre la dimensión social de la arquitectura.”⁷⁰

Curiosamente, la relación del arquitecto Estellés con las instituciones públicas siempre terminó de manera voluntaria. Lo vimos cuando presentó su renuncia en la sección técnica del Ayuntamiento de Valencia, y se repite en el caso de la Universidad; habiendo recibido la notificación de su selección en el concurso de provisión de dos plazas de profesor asociado para impartir docencia el curso 1987-88, decide renunciar:

“Cuando me iba jubilar había un profesor que se iba a quedar fuera por un ajuste de plantilla, así que yo antes de firmar ese curso pregunte si iba a poder darlo entero o me iban a jubilar a mitad, porque lo que no quería era dejar empantanados a mis alumnos y además, perjudicar a un compañero. Desde dirección me dijeron que iba a dar todo el curso, pero al final el ambiente se fue enrareciendo y decidí salirme. Así termine mi carrera docente”⁷¹

DEPARTAMENTO DE COMPOSICION
Y PROYECTOS ARQUITECTONICOS
UNIVERSIDAD POLITECNICA - VALENCIA

UNIVERSIDAD POLITECNICA
VALENCIA
N.º SALIDA 3142
Fecha 23 SET. 1987
PUB. OFIC.
Dept. Comp. Proj.

CONCURSO PARA LA PROVISION DE DOS PLAZAS DE PROFESOR ASOCIADO
DE UNIVERSIDAD 6 HORAS.

DEPARTAMENTO DE COMPOSICION Y PROYECTOS ARQUITECTONICOS
AREA DE CONOCIMIENTO: PROYECTOS ARQUITECTONICOS

NOTIFICACION

Cúpleme comunicarle que la Comisión encargada de resolver el concurso arriba reseñado ha resuelto proponer la contratación de Vd. para la provision una plaza de PROFESOR ASOCIADO DE UNIVERSIDAD 6 HORAS.

En virtud de las normas aprobadas por la Junta de Gobierno de la Universidad Politécnica, cuenta Vd. con un mes para retirar la documentación complementaria que hubiera aportado, que se encuentra depositada en la Secretaría del Departamento, donde asimismo puede Vd. recabar la información adicional que desee.

Valencia, 24 de septiembre de 1987.

EL RECTOR

[Firma]

Fdo.: Justo Nieto Nieto

D. Juan José Estellés Ceba. San Vicente, 78. 46007-Valencia.

RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO Y OTRAS ACTIVIDADES

Sin embargo este nuevo periodo docente no limitó la participación de J.J. Estellés en cuestiones de dinamización artística de la ciudad. Y así lo vemos, cuando en 1984 se celebra en Valencia la primera edición de INTERARTE (Feria Internacional de Arte Moderno y contemporáneo de Valencia). Patrocinada por la Generalitat, las tres diputaciones provinciales y el Ayuntamiento, la organiza Feria Muestrario de Valencia.

Él será el encargado de dirigir esta feria durante sus dos primeros años, con un difícil reto de inicio ya que tendrá que mutar, desde un comienzo en el que se exponían antigüedades, muebles y arte actual al mismo tiempo, hasta su especialización en arte contemporáneo. Tras dos años de gestión, consolidó este certamen que se celebraba con carácter nacional, pero siempre con una pequeña participación extranjera (fundamentalmente europea), y con la lógica primacía de las galerías valencianas.

La feria se convertía en su primera edición un museo temporal con la exposición de cuadros de Sorolla, Muñoz

Degrain, Ignacio Pinazo, Josep Renau, Jenaro Lahuerta, Pedro de Valencia, Francisco Lozano Eusebio Sempere, Manuel Gil Salvador Soria, Juana Francés, Grup d'Elx, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Genovés, Artur Heras, Armengol, Teixidor, junto a otras pinturas de artistas más jóvenes, como Amat, Barceló, Broto, Chana, Díaz Padilla, Calvo, Franquesa, García Sevilla, Molinero Ayala, Morea, Pazos, Uslé y Valls.

En su momento, propuso invitar a que las Comunidades Autónomas expusieran el arte del siglo XIX que atesoraban, con el objetivo de

"podría permitir la organización de un simposio sobre la política artística de los distintos Gobiernos autonómicos del Estado español".⁷²

Y aunque pueda parecer una iniciativa extemporánea a los fines de la muestra, J.J. Estellés buscaba fundamentalmente dos cosas, por una parte la consolidación del certamen garantizando una gran presencia institucional, y por otra, el acercamiento del público, que una vez en el recinto ferial, se cultivaría tanto con esta muestra como con la de arte actual y demás secciones de INTERARTE. La feria, ya



en su tercera edición, sorprendió a los observadores por el alto nivel de participación de las galerías especializadas en el arte contemporáneo, apreciándose que se consolidaba, crecía e incluso llegaba a competir con ARCO.

INTERARTE fue una clara muestra de la vitalidad artística valenciana, en un momento en que comenzaba la apertura de nuevas galerías y espacios privados de exposición.

Por otra parte, la crisis del petróleo, que afectó a tantos estudios de arquitectura, también lo hizo en el estudio de J.J. Estellés, que en apenas unos años, queda únicamente con un delineante y una secretaria a media jornada. Siendo consciente de las transformaciones sociales y culturales que se producen en la década de los ochenta y del nuevo ámbito profesional que estas definen, nunca se replanteó recuperar su estudio de antaño⁷³, y dado que el posmodernismo ponía de nuevo en valor tanto la regeneración del espacio público como la atención por la historia, y quizá sintiéndose ya parte de esta última, reorientó su labor profesional hacía trabajos de restauración.

Inicia esta faceta con la rehabilitación de las salas de exposición del Ayuntamiento de Valencia en 1980, junto al ar-

quitecto Manuel Portaceli a quién conoció al incorporarse como profesor de Composición a la Escuela de Arquitectura a principios de los setenta, y con quién había trabado amistad, como él mismo indica⁷⁴, a partir de la celebración, ese mismo año, del Primer Simposio de Arquitectura Ciudad de Valencia que se celebró con el lema “Arquitectura y Ciudad: Vanguardía y Continuidad”, cuando juntos, fueron a recoger a uno de los invitados, Giorgio Grassi.

Participa posteriormente, también con M. Portaceli, en la restauración del Palacio de los condes de Berbedel. Se trata de un proyecto de restauración y adecuación del edificio como Museo de la Ciudad, que en palabras de I. Solà-Morales⁷⁵ supone una restitución al devolverle “*su reutilización en un nuevo tiempo*”, en una operación en la que “*se toma el riesgo de interpretar lo que es fundamental y separado de lo que sólo es accesorio*”.

Con Giorgio Grassi precisamente, realizarían de forma conjunta la restauración del Teatro Romano de Sagunto. En esta restauración, J.J. Estellés participa, como en la anterior, únicamente en la dirección de obras, y sí bien son de sobra conocidas las críticas y polémicas que este trabajo suscitó en la sociedad valenciana, de la misma forma,



Manuel Portaceli, Giorgio Grassi y Juanjo Estellés durante la dirección de obra de la Restauración del Teatro Romano de Sagunto.

148 con el transcurrir del tiempo, nadie discute el acierto de la intervención que restituye el espacio característico y único del Teatro de Sagunto, reconstruyendo el “frons scaenae” en relación con la cávea, como forma indispensable de recuperar la tipología a la que pertenece. Se propicia así, con operaciones mínimas y elementales, pero a la vez claras y contundentes la recuperación de la arquitectura existente, es decir, su misma condición de ruina y de fragmento o legado de un pasado irrecuperable.

“Durante la construcción se mantuvieron las directrices adoptadas hasta el final. El teatro se ha incorporado al paisaje, a la ciudad y cuando se utiliza, a la vida cultural de la comunidad”⁷⁶

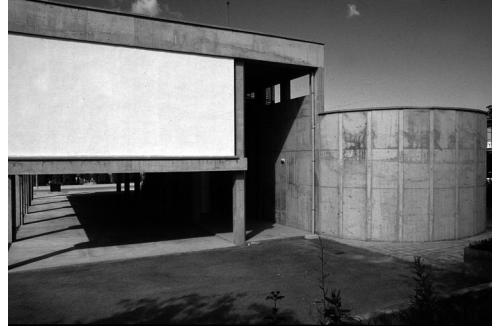
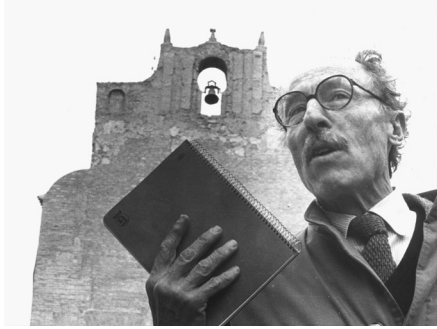
La relación constante con su amigo M. Portaceli le llevó a participar en el concurso internacional para la proyección del Polo Financiero-Administrativo en Garibaldi-Repubblica de la ciudad de Milán, ya en 1995.

En 1986, J.J. Estellés realiza por encargo de la Dirección General de Patrimonio de la Consellería de Cultura, Educació i Ciencia el “Estudio previo de restauración de la Iglesia de los Santos Juanes del Mercado de Valencia” del que

derivarían la ejecución, en tres fases sucesivas, de obras que también le serían encomendadas. La impermeabilización de cubiertas, la reposición de paños de plomería, la restauración de columnas y esculturas, la solución a problemas constructivos de defectuosa ejecución en su tiempo y la consolidación y limpieza de la fachada⁷⁷, se realizaron con el rigor y seriedad de quién conoce perfectamente la técnica y domina el oficio gracias a una dilatada experiencia.

Al año siguiente, interviene también en la restauración de la fachada de la Iglesia San José de Elche con los arquitectos Gaspar Jaén y Diego Maciá. Se trata de una intervención de consolidación del campanario de espadaña que constituye la fachada. Éste presentaba un fuerte desplome, por lo que se reforzó el muro y se sustentó con tirantes de acero que se anclan a ambos lados del primer arco fajón.

En 1988 firma contrato con la Consellería de Cultura, Educació i Ciencia para realizar los “trabajos de coordinación para la elaboración de los Planes de Protección del Patrimonio Artístico Inmueble de los municipios de la Comunidad Valenciana”.



Juanjo Estellés ante la fachada de la Iglesia San José de Elche.

Almacén, laboratorio y oficinas para la Filmoteca de la Comunidad Valenciana. Parque tecnológico de Paterna. 1992.

Finalmente en 1992 firmaría su última obra, se trata de “Almacén, laboratorio y oficinas para la Filmoteca de la Comunidad Valenciana” en el Parque Tecnológico de Paterna, una obra en hormigón armado que atiende a un programa específico de conservación, riguroso respecto a las instalaciones técnicas y no exento de peligro, por lo que el almacén se separa de la parte habitada que, sobre pilotis, permite el estacionamiento de vehículos en sombra.

Hasta aquí se ha expuesto brevemente su biografía y parte de su faceta profesional, que de por sí resulta ímproba, aunque lo verdaderamente inabarcable es trasladar al papel la verdadera dimensión de su compromiso social.

Siempre dispuesto a colaborar en cualquier acción colectiva como las movilizaciones populares del movimiento ciudadano –de barrios y de vecinos– durante la Transición, que desembocaron en una reivindicación del carácter popular y crítico de las fiestas falleras que se plasmó en el apoyo que recibió la comisión de la falla King Kong⁷⁸ de personalidades del mundo de la cultura, la política y los movimientos ciudadanos, tales como el propio Juan José Estellés, Josep Vicent Marqués, Joan Fuster, Alejan-

dro Mañes, Jordi Teixidor, Andreu Alfaro o Manuel Sanchis Guarnier, entre otros. Esta falla se hizo famosa y cuajó en un incipiente movimiento fallero crítico, opuesto a la jerarquía franquista municipal.

O igualmente presto a intervenir respecto a la preservación del patrimonio, en barrios como el del Carmen o el Cabañal, cuando estaban tan degradados en los años ochenta, o en edificios singulares como Tabacalera que igualó a la cota de otros similares de su periodo situados en Glasgow, Londres o Berlín y que “los países civilizados los conservan con orgullo”, etc., etc.

Formó parte de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, llegando a formar parte de su Junta de Gobierno como presidente de la sección de Bellas Artes y aprovechó esta tribuna para reivindicar, en 1984, a través del informe crítico a la revisión del PGOU que redacta⁷⁹, como ya hiciera más de treinta años atrás, en el III Día Mundial del Urbanismo, una mayor atención a los problemas de la ciudad y de sus vecinos, verdadera motivación y perenne compromiso ético que impulsó a J.J. Estellés en sus múltiples actividades.

NOTAS

1 Fundación Pablo Iglesias. http://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/19078_estelles-ceba-juan-jose

2 Ésta exposición fue comisariada por el arquitecto Amando Llopis, VTiM y el fotógrafo Mateo Gamón.

3 Ésta exposición fue comisariada por los arquitectos Amando Llopis, VTiM y José Ramón López.

4 Nuestro compañero, el arquitecto Amando Llopis (VTiM arqtes.) con motivo de la preparación de un libro que tendrá por objeto "fijar en el papel algunos de los recuerdos grabados en la inmensa memoria de Juanjo" estableció con él una breve epistolario del que se han extraído estos textos. Véase ESTELLÉS, J.J. "Carta a Tito Llopis (1)" en AA.VV. "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto" Ed.: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Valencia. 2007. pp. 16-19. También se puede encontrar en, LLOPIS ALONSO, A. (ed.): "Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)", pp. 219-223, Ed. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM). Valencia. 2009.

5 Véase BERNABEU-MESTRE, J. "La Salut Pública que no va poder ser. José Estellés Salarich (1896-1990): una aportació valenciana a la Sanitat Espanyola contemporània" Ed.: Consell Valencià de Cultura. Valencia. 2007. En este libro dedicado a la memoria de su padre, Juanjo, entrevistado por el autor, aporta datos y anécdotas que dan cuenta del perfil político e intelectual familiar que mantendrá coherentemente a lo largo de su vida.

6 Creada en Madrid en 1876 por un grupo de profesores universitarios de pensamiento liberal y humanista bajo la dirección de Francisco Giner de los Ríos, llevó a cabo una importante tarea de renovación cultural y pedagógica sin precedentes en los siglos XIX y XX en España. En sus estatutos se declaraba ajena a todo interés religioso, ideología o partido político, proclamando el derecho a la libertad de cátedra, la inviolabilidad de la ciencia y el respeto a la conciencia individual.

7 Giner de los Ríos y, a su muerte en 1915, Manuel Bartolomé Cossío, orientaron la Institución Libre de Enseñanza hacia la forja de un hombre

nuevo e íntegro, abierto a todos los ámbitos del saber, mediante una educación moderna encargada de formar minorías, intelectualmente despiertas, capaces de elevar el nivel sociocultural del país.

8 José M^a Giner Pantoja (1889-1979) Sin duda fue el profesor que más le influyó. Fue secretario técnico del Archivo Histórico Nacional y de la Orquesta Filarmónica Nacional y dirigió el Patronato del Niño Delincuente. Exiliado en París durante largos años, allí catalogó los dibujos y grabados españoles de la Biblioteca Nacional y llegó a presidir el Ateneo Iberoamericano en París.

9 Obras de Eugenio d'Ors que realiza breves comentarios ya fuera de acontecimientos de actualidad (Glosari) o de emblemáticas figuras de la humanidad (El Valle de Josafat) con gran carga reflexiva con el fin de catalizar los afanes de renovación cultural y social que advertía en la Cataluña de su tiempo. Para la realización de esta renovación social propuso un proyecto esencialmente educativo que denominó Noucentisme.

10 J.J. Estellés relata este periplo con mayor detalle en la entrevista concedida al periodista Ferrán Bono publicada en la revista "Lars. Cultura y Ciudad" nº 4. Valencia 2006.

11 Véase ANGOSTO PÉREZ, P.L. "Sueño y pesadilla del republicanismo español. Carlos Esplá, una biografía política" Ed.: Biblioteca Nueva S.L. Universidad de Alicante. Asociación Manuel Azaña. Madrid. 2001.

Carlos Esplá coincidió con José Estellés en Valencia, en la redacción del diario El Pueblo. Tras su exilio terminó trabajando como traductor para la ONU, facilitando la participación en esta tarea complementaria a su amigo médico.

12 La revista FUE consta de siete números entre 1932-1933 de los que la Universitat de València realizó una edición facsímil que fue coordinada por S. Albiñana y M^a F. Mancebo en febrero del año 2000.

13 Véase MANCEBO, M^a F. "La universidad de Valencia en el tránsito de la Dictadura a la República. La F.U.E." Revista Estudis d'Història Contemporània del País Valencià, Valencia, nº 3. 1982. E igualmente MANCEBO, M^a F. "La consolidación del movimiento estudiantil (1920-1947) y RODRÍ-

GUEZ TEJADA, S. "Els estudiants valencians sota el Franquisme". Revista Saitabi nº 49. 1999, pp. 93-123 y pp. 155-197 respectivamente.

14 J.J. Estellés se traslada a la Ciudad Condal con motivo del excarcelamiento de su padre que, tras tres años en prisión, decide establecerse con su familia en esta ciudad gracias al trabajo que le proporciona un amigo castellonense en la empresa Aplicaciones Cian hídricas S.L. Alejado de actividades políticas, también desarrollará otras actividades profesionales complementarias que conseguiría gracias a compañeros médicos y amigos como se indicó en la nota 7.

15 Con su padre Mariano García, que era propietario de una fábrica de muebles en Valencia, se implantan en Madrid concibiendo cines, salas de fiestas, cafeterías y tiendas de moda como monumentales escenografías en las que destaca el papel que primordial de pinturas y esculturas en la definición de sus ambientes. Fue el principal promotor de la creación del Colegio Nacional de Decoradores, creado en 1974, del que fue el colegiado nº 1.

16 BOHIGAS, O. "En la muerte de Adolf Florensa", Cuadernos de Arquitectura nº 71. 1969. pp. 39-40

17 Véase AA. VV. "Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76" Ed.: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. 1977. pág. 332

18 Véase LLOPIS, A. "Conversaciones con Juanjo Estellés" en AA.VV. "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto" Ed.: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Valencia. 2007. pág.22. Este libro fue editado con motivo de su designación por el C.O.A.C.V. como "Mestre Valencià d'Arquitectura" por su dedicación y capacidad demostrada en una trayectoria de más de 50 años en los campos de la docencia y práctica de la arquitectura. También pueden encontrarse en LLOPIS ALONSO, A. (ed.): "Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)", Ed. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM). Valencia. 2009. pp. 232-243.

19 Véase AA. VV. "Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76" Ed.: Escuela Técnica Su-

perior de Arquitectura de Barcelona. 1977. Llista de promocions de arquitectes, pág. 292.

20 Véase entrevista realizada a Juan José Estellés Ceba en el ANEXO de este documento.

21 J.J. Estellés menciona, en la entrevista del ANEXO de este documento, las adquisiciones de "El Modulor", "Cuando las Catedrales eran blancas", "Historia de la Arquitectura Contemporánea" o "Redescubrimiento de América en el Arte".

22 Véase MILLÓN, J.A. "Lluís Guarner. El legado de una pasión literaria" Ed. Biblioteca Valenciana, Conselleria de Cultura, Edició i Esport. Generalitat Valenciana. Valencia 2007. pp. 111-112

23 RUBIO, F. "Las revistas poéticas españolas (1939-1975)". Ed.: Ediciones Turner S.A. Madrid. 1976.

24 OROZCO, R. "La generación dispersa: Días de lucha y esperanza" en AA.VV. "QUERVO. Cuadernos de Cultura" Monografía nº 5., dedicada a la memoria de Vicente Muñoz Suay. Valencia. Mayo 1983.

25 Temática "familiar", conocida y trabajada por J.J. Estellés gracias a las clases recibidas en la Institución Libre de Enseñanza y a las enseñanzas transmitidas por su padre, fruto de las colaboraciones que había realizado para el diario "El Pueblo" de Valencia.

26 Véase MANCEBO, Mª F. y ALONSO, C. "El sobre literario (1950-1952). Un testimonio del exilio interior" en Hispanística XX nº 24. Université de Bourgogne. Dijon. 2006.

27 Véase ZABALA, F. "La Valencia de los años 50". Ed.: Carena Editors. Alaquàs-Valencia. 1983. Pág. 137-138

28 Véase PATUEL, P. "El Movimiento artístico Mediterráneo". Ed.: Generalitat Valenciana. Valencia. 1998.

29 Véase PATUEL, P "Los grupos Neos, Art Nou y Rotgile Obert en la Valencia de los años 50", Revista Saitabi nº45.1995. pp.315-330

- 30 Véase VENTURA, V. "El temps dels grups" en el catálogo de la exposición Grupo Parpalló 1956-1961. Ed.: Edicions Alfons el Magnànim. Valencia. 1990. pág. 73
- 31 Véase la entrevista realizada en el ANEXO de este documento y recordemos los ideales que compartieron y el compromiso moral frente a la sociedad, vivamente adquirido por este grupo en los años de la República. V. Aguilera se afilia en 1937 a las Juventudes Socialistas Unificadas y marcha al frente de Madrid para colaborar literariamente en la revista *Trincheras*.
- 32 AGUILERA, V. "Introducción a la pintura norteamericana". Ed.: Fomento de Cultura. Ediciones. Valencia. 1955.
- 33 AGUILERA, V. "Arte norteamericano del siglo XX". Ed.: Fomento de Cultura. Ediciones. Valencia. 1957.
- 34 BERNÁRDEZ, C. "Impetu y sueño del arte norteamericano en los escritos de Vicente Aguilera Cerni". Revista Complutense de Historia de América (RCHA), 2010. Vol. 36, pp. 127- 149.
- 35 Véase ARGAN, G.C. "Walter Gropius y la Bauhaus". Ed: Ádaba. Madrid. 2006. 1ª edición Walter Gropius e la Bauhaus Turín, 1951
- 36 Véase RAMÍREZ, P. "El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia" Ed.: Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim. Valencia. 2000. pág.151.
- 37 Véase RAMÍREZ, P. (Ed.) "Manolo Gil" Ed.: IVAM. Valencia. 1995
- 38 Véase LLORENS, T. "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", en España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976. Ed.: Gustavo Gili. Barcelona. 1976. Pp. 140-141
- 39 Pablo Ramírez Pérez es licenciado en Historia del Arte por la U.A. de Barcelona y actualmente Catedrático en el departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universitat Politècnica de València. Realizó su Tesis doctoral "El Grupo Parpalló: Historia y significado" y elaboró un exhaustivo catálogo, que incluía la colección completa

de la revista "Arte Vivo" en edición facsímil para la exposición que en 1991 se dedicó al Grupo en la Sala de la Diputación de Valencia que lleva su nombre.

40 La nómina de miembros del "definitivo Parpalló" quedó reducida a: Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás como críticos, a los artistas Andreu Alfaro, Isidoro Balaguer, José M^a de Labra, Monjalés, y Eusebio Sempere, al decorador José Martínez. Perís y a los arquitectos, Juan José Estellés y Pablo Navarro.

41 Véase ARGAN, G.C. "Walter Gropius e la Bauhaus" Turín, 1951.

42 Véase tesis doctoral de D^a María Emma López Bahut "JORGE OTEIZA Y LO ARQUITECTÓNICO. DE LA ESTATUA-MASA AL ESPACIO PÚBLICO (1948-1960)." Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidade da Coruña. 2013

43 Firman este primer manifiesto de la revista "De Stijl": Theo van Doesburg, Vilmos Huszar y Piet Mondrian, pintores; G. Vantongerloo, escultor; Antony Kok, poeta; y los arquitectos Robt. van't Hoff y Jan Wils.

44 Véase LÓPEZ BAHUT, M.E. "OTEIZA 1958: LA MIRADA CRÍTICA A NORTEAMÉRICA, UN CAMINO DE IDA Y VUELTA". ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)". Ed. T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2006.

45 Véase MARTINEZ PERIS, J. "Dedicatoria". parpalló (arte vivo, nº 4). Valencia, julio-agosto. 1959

46 Véase RAMÍREZ, P. Op.cit. pág. 131.

47 Véase G^a VIÑÓ, M. "Grupo Parpalló. Club Urbis", La Estafeta Literaria. Madrid, abril. 1960

48 En el catálogo consta su participación en esta exposición, pero ni el pequeño tríptico desplegable contiene imágenes ni reseña de las obras expuestas, lo que impide reconstruir el contenido real de la muestra. La

referencia la aporta él mismo en la relación de méritos que expone para el concurso a Cátedra de Proyectos en la UPV.

49 Véase RAMÍREZ, P. Op.cit. pág. 152.

50 Véase AA.VV. III Día Mundial del Urbanismo. COACV. Valencia. 1953. El texto puede consultarse en LLOPIS ALONSO, A. (ed.): "*Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)*", Ed. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM). Valencia. 2009. pp.34-37.

51 Véase LLOPIS, A. "El jardín del Turia. Otros tiempos, otros proyectos, otras imágenes". Historia de la Ciudad VI. Proyecto y complejidad. Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia / Excmo. Ayuntamiento de Valencia. 2010.

52 Véase AHM. Fomento (cajas blancas), caja 106.

53 Véase Revista Nacional de Arquitectura nº 172. Madrid, abril 1956. Entre los asistentes a esta sesión figuran Carlos de Miguel, Pedro Bigador, Fernando Chueca, Luis Gutiérrez Soto, Manuel Muñoz Monasterio, Francisco Mora, Mauro Lleó, Camilo Grau, Pablo Navarro y Juan José Estellés, entre otros. pág. 42.

54 Véase entrevista realizada a Juan José Estellés Ceba en el ANEXO de este documento. Tanto S.Pascual como A. Ballesteros, que quedan en la Comisión, son de una generación mayor a la de J.J. Estellés que asume las riendas de esta iniciativa colegial.

55 Véase entrevista realizada a Juan José Estellés Ceba en el ANEXO de este documento.

56 Andreu Alfaro perteneció al Grupo Parpalló, pero él y J.J. Estellés se conocían desde niños por la relación de sus familias. Participó en la primera de las exposiciones citadas y codirigió con E. Giménez la dedicada al diseño industrial en España, realizando además la portada de su catálogo. Por su parte, J. Martínez Peris realizó el montaje de la exposición dedicada a L'Corbusier.

57 Como asociación profesional de artesanos y artistas decoradores, FAD, Foment de les Arts Decoratives fue fundado en 1903. Tras la Guerra Civil reo-

rientó su actividad de las artes decorativas hacia el diseño, creándose las distintas secciones que lo integran. Su sección de arquitectura data de 1949, en 1956 se creó DP-FAD, representado a los decoradores publicitarios; en 1960 la Asociación de Diseñadores Industriales ADI-FAD; en 1961 ADG-FAD de directores de arte, diseñadores gráficos e ilustradores; y en 1973 A-FAD, dedicada a las actividades artesanales y de investigación plástica. En la actualidad también abarca al mundo de la moda (MODA-FAD) y otros gremios artesanos.

58 Véase BARREIRO, P. "Arte normativo español: Procesos y principios para la creación de un movimiento". Ed.: CSIC. 2005. pág. 82.

59 J.J. Estellés constata este fracaso en las referencias que realiza a esta actividad en el relato de su curriculum.

60 TORRENT, R. "Suma y Sigue. 1962-1967. Una revista valenciana con proyección internacional". Revista Cimal, Arte internacional. nº 31, junio 1987. pág. 104

61 BOSCH, I. "Cuarenta aniversario de la ETSAV: una visión transversal". 40º Aniversario Escuela Técnica Superior de Valencia ETSAV. Curso 1966/67 – 2006/07. Ed.: General de Ediciones de Arquitectura. Valencia. 2007. (Sin paginar)

62 Véase entrevista realizada a Juan José Estellés Ceba en el ANEXO de este documento.

63 SANTOS LUCAS, J.L. "Nacimiento de una Universidad. Algunos recuerdos". Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1993.

64 Tomas Llorens Serra estudió Derecho y Filosofía y Letras en Valencia. Fue uno de los fundadores de la Agrupación Socialista Universitaria (ASU) en 1958. Detenido por la policía en 1959, fue procesado por el Juzgado Militar Nacional Especial de Actividades Extremistas y condenado a tres años de prisión. Trabajó como crítico de arte y abogado. Fue contratado como profesor de la Escuela de Arquitectura de Valencia en 1969. Tras su expediente marcha a Inglaterra, donde es profesor de Arte en la Escuela de Arquitectura de Portsmouth (1972-1984). En 1984, el Conseller de Cultura, Educación y Ciencia Ciprià Ciscar lo nombra director general del Patrimonio Artístico de la Generalidad Valenciana, impulsando el Instituto Valenciano de Arte Moderno

(IVAM), del que será el primer director. En 1988 el ministro Javier Solana lo nombra director del Museo Reina Sofía de Madrid, y en 1991 pasa a ser el Conservador de la Colección de Arte de la Fundación Thyssen de Madrid.

65 Se trataba de Rafael Couchoud Sebastiá, primer Rector Mgfco. de la Universidad Politécnica de Valencia hasta febrero de 1973.

66 Véase entrevista realizada a Juan José Estellés Ceba en el ANEXO de este documento.

67 Véase en "Arquitecturas Bis. Información gráfica de actualidad" nº 38-39, julio – octubre. Barcelona. 1981. pp.16-26.

68 Véase «BOE» núm. 94, de 20 de abril de 1982, pág. 9989

69 Véanse los artículos "Joaquín Rieta, impulsor de la Valencia moderna" publicado en la revista Papers d'Educació i Cultura (Any I, nº2, diciembre 1984) y "La conexión valenciana con el Movimiento Moderno", publicado en la revista Habitar. Q (nº3, octubre 1986), que también pueden se puede encontrar en, LLOPIS ALONSO, A. (ed.): "*Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)*", Ed. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM). Valencia. 2009. pp. 92-104.

70 CALDUCH, J., "Lección de arquitectura" en PALOMARES, M. y MERI, C. (ed.) "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto" Ed.: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Valencia. 2007. pág. 38.

71 Véase entrevista realizada a Juan José Estellés Ceba en el ANEXO de este documento.

72 Véase MUÑOZ, M. "Mayor interés por las antigüedades en los 6.000 visitantes de Interarte". El País, Valencia. 13 de noviembre 1984. http://elpais.com/diario/1984/11/13/cultura/469148407_850215.html

73 En los años sesenta J.J. Estellés dirigía un estudio consolidado de casi veinte trabajadores.

74 Véase entrevista realizada a Juan José Estellés Ceba en el ANEXO de este documento.

75 SOLÀ-MORALES, I. "Una restitución, un riesgo" Tribuna de la Construcción nº50. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia. 1992. pp. 93-95.

76 ESTELLÉS, J.J. "Más allá de la apariencia: La arquitectura de Manolo Portaceli" Tribuna de la Construcción nº50. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia. 1992. pp. 6-10.

77 En la tercera fase de ejecución de obras, que afectó a la fachada de la Plaza del Mercado, contó con la colaboración del arquitecto José Ramón Tormo.

78 Véase SANZ DÍAZ, B. y FELIP i SARDÀ, J.M. "La construcción política de la Comunitat Valenciana" Ed.: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2006

79 Véase ESTELLES J.J. "Notas a la publicación del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia «REVISIÓN DEL PLAN GENERAL DE VALENCIA: CRITERIOS Y OBJETIVOS» redactadas por la Sección de BB.AA. de la Sociedad de Amigos del País". Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (fundada en 1776) - Anales 1983-84. Valencia. Mayo 1985. http://rseap.webs.upv.es/Anales/83_84/A_Notas.pdf

OBRA SELECCIONADA

INTRODUCCIÓN Y ANÁLISIS

A lo largo de su trayectoria profesional, Juan José Estellés ha desarrollado una extensa producción arquitectónica de gran diversidad. Entre las fichas de encargos y clientes de su estudio podemos encontrar desde proyectos singulares hasta simples certificados técnicos, licencias de actividad o proyectos de reparcelación, pasando por una gran producción de obra, de carácter anónimo, que forma parte de la trama urbana de nuestra ciudad sin que seamos conscientes de ella. Sin duda, este hecho refleja la concepción que Juan José Estellés tenía de su profesión: dar servicio a las necesidades de la sociedad, ajustando cada proyecto y cada obra a los requisitos reales para los que era concebida sin la necesidad de recrearse en lo superfluo.

157

La obra que ha realizado a lo largo de su carrera profesional se caracteriza por la seriedad y el rigor propio de un arquitecto comprometido con su oficio, consciente del papel que éste desempeña para la sociedad. A través de ella podemos observar su evolución e intuir el tipo de demanda de arquitectura que la sociedad ha ido requiriendo principalmente durante el tercer cuarto del siglo XX.

La participación activa de Juan José Estellés en la revitalización del ambiente cultural de la ciudad señala la responsabi-

158 lidad social que mantiene y ejerce para propiciar una significativa mejora de la calidad de la producción arquitectónica y una recuperación de la arquitectura racional y vanguardista capaz de dar respuesta eficaz a los nuevos programas y necesidades de una sociedad en evolución.

Dentro de las posibles clasificaciones de la extensa obra que desarrolló, se ha optado por realizar una clasificación que agrupe programas similares con el fin de que se pueda apreciar de forma significativa la evolución de su obra de forma paralela a su participación en las actividades, al servicio de la sociedad, en las que se involucra.

Entre toda su producción, se realiza un análisis detallado de sus obras más significadas, además de una selección sugerida, en parte, por el propio arquitecto a través del conjunto de sus obras que tuvimos la posibilidad de incluir reseñadas en la publicación que le dedicó el C.O.A.C.V. con motivo de su distinción como “Mestre valencià d’Arquitectura”, a la que se le han añadido otras referencias para completar la perspectiva que se pretende alcanzar de cada uno de los tipos que se distinguen.

Del análisis de la obra de Juan José Estellés que a con-

tinuación se detalla, se aprecia una clara vinculación a la arquitectura neorrealista mediterránea como forma de conocimiento y expresión, en la que se atiende a realidades más humildes ofreciendo espontaneidad, tradición, praxis, artesanía y atención al detalle, de manera que la figura del arquitecto asume un importante papel social.

Tres, serán los rasgos fundamentales que podremos apreciar en el planteamiento y desarrollo de sus obras: la atención funcional del programa, la sinceridad estructural como herramienta compositiva y el dominio de la técnica constructiva.

En cualquiera de las obras de Juan José Estellés se aprecia, en mayor o en menor medida, como la forma siempre queda supedita a la función. Los planteamientos de sus proyectos conllevan un estudio profundo del programa previsto y de su correcta disposición en planta, en pos de un funcionamiento adecuado del edificio que prevalece por encima de otros posibles criterios compositivos más formales.

La implantación del edificio y su relación con el entorno, la orientación de las piezas del programa en función de su uso, el estudio de las circulaciones para favorecer usos polivalen-

tes, o la jerarquización de los espacios son características que podremos apreciar en todas sus obras singulares y que acaban condicionando y definiendo la forma de los edificios.

En ellos, la estructura suele mostrarse como un sistema ordenador de la composición. En planta, la elección del módulo estructural suele marcar la ordenación del programa adaptándose, en sus respectivos múltiplos, a las necesidades dimensionales de cada uso. En alzado, la malla estructural vista suele ser un recurso empleado para generar un orden compositivo a través del cual disponer los huecos y los paños de plementería de fábrica de ladrillo cerámico visto, tan característicos en la iconografía de sus fachadas.

Los detalles cuidados en la ejecución de encuentros entre diversos materiales, los sencillos trabajos de cerrajería que acompañan todas sus obras o el notable uso del hormigón visto en las obras en la que se define como elemento principal, demuestran el profundo conocimiento de las técnicas constructivas respecto a los diversos materiales empleados, que ya desde su época académica le fue inculcado. Cualidades que podremos apreciar en muchos edificios de bajo presupuesto como, el grupo de viviendas Ducal en Gandía, o el seminario para los Hermanos Maristas de Cas-

tellnovo, donde el empleo puntual y remarcado de algunos paños de ladrillo cerámico visto respecto al mayoritario empleo del económico cerramiento de revoco tradicional, unido al diseño de alguna cerrajería específica, hacen destacar el conjunto edificado con unos recursos limitados.

Estas cualidades se aprecian en la mayor parte de sus obras, siendo las más destacadas las desarrolladas entre la mitad de la década de los cincuenta y mitad de la década de los sesenta. Una época en la que Juan José Estellés se muestra directamente implicado en la revitalización del ambiente cultural de la ciudad, y que coincide con su participación activa en el Grupo Parpalló, a través del cual varios de sus miembros como Nassio Bayarri, Andreu Alfaro o Martínez Peris colaborarían en algunas de sus obras.

A partir de mediados de los sesenta, su entrada en la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Valencia y su actividad docente en la Escuela de Arquitectura de Valencia, actividades de consideración vocacional, supusieron una desatención progresiva de la actividad de su propio estudio, centrado por entonces, en la producción de edificación residencial sometida a los estándares de la vivienda de protección oficial de la época y a un mercado

160 especulativo que había transformado el rol del arquitecto en el proceso constructivo.

Esta situación se mantuvo hasta mediados de los setenta, en los que los efectos de la crisis del petróleo se dejan notar en los grandes estudios de arquitectura de Valencia, provocando la reorientación de su actividad profesional hacía el campo de la restauración.

Veamos el análisis de las obras seleccionadas de forma individualizada.



ARQUITECTURA RELIGIOSA

COLEGIO MAYOR DE LA PRESENTACION Y SANTO TOMAS DE VILLANUEVA. 1962

CONTEXTO

163

Conocí a Don José Espasa en su estudio del viejo colegio de Santo Tomás.

El edificio había sufrido los efectos de la riada que había cubierto de barro la planta baja, manchando todavía algunos paramentos.

Tal suceso había acentuado, con evidencia, la falta de adecuación del edificio a los criterios que D. José compartía con sus colegas, para la puesta al día del Colegio.

El motivo de mi visita, acompañado por el aparejador Carlos Mira, era el de ofrecernos para llevar adelante el proyecto y la dirección del nuevo edificio, cuya necesidad se juzgaba indudable y cuya realización nos encargaron, llevándose a cabo en años sucesivos. Allí comenzó una relación profesional que, muy fácilmente, fue dando lugar a una amistad continuada a la terminación de las obras, una amistad que sólo terminó con el fallecimiento de mi amigo D. José.

"En esta época, en que tanta gente hace ostentación de una alegría escandalosa, y frecuentemente falsa, recuerdo a D. José



Plano de Montero Espinosa. 1853.
AA.VV." Juan José Estellés Ceba.
Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág.
109.

164 *come un hombre serio, al que fácilmente llenaba la alegría, sincera y discretísima, de compartir cualquier empeño con los amigos".*

En el Colegio o en su refugio de La Pedrera ejercía la hospitalidad, siempre cordial y, lo suficientemente selectiva, para asegurar la calidad de los amigos que la iban a compartir.¹

Así describía J.J.Estellés su primer encuentro con Don José Espasa, Rector desde 1945 hasta 1971 del Colegio Mayor de la Presentación y Santo Tomás de Villanueva, situado sobre la parcela final de manzana cuyas fachadas recaen sobre las calles de las Barcas, la antigua plaza de las Barcas y Salvá y Miñana.

En dicha parcela, sobre la que discurre las trazas de la muralla árabe, se han construido tres edificios distintos a lo largo del tiempo.

El primer colegio del que se tiene constancia data de noviembre de 1550, fecha de su fundación.

Según se aprecia en el plano geométrico de la ciudad de Valencia de 1892 (anónimo sección nueve), se trata de un edificio de planta rectangular con una única cruja que bor-

dea perimetralmente el solar generando un gran patio interior. En medianera se dispone la iglesia de una sola nave con acceso desde la calle Pintor Sorolla y conectada al colegio a través del claustro interior, y aunque ésta queda vinculada al edificio, se puede apreciar cómo no deja de ser un volumen adosado, no integrado con la fachada del colegio.

Por las fotografías de época se puede apreciar que se trataba de un volumen másico de tres alturas. Los huecos de reducida dimensión se abrían, de forma seriada y alineada en todas sus plantas, en los muros mampostería encalados. Una cubierta tradicional de teja árabe a dos aguas con alero remataba el volumen.

Esta edificación de planta rectangular se mantuvo hasta 1927, fecha en la que el arquitecto Mariano Peset realizó una profunda intervención en todo el conjunto edificado.

La intervención más importante fue la regularización de la esquina entre la calle de la Universidad y la calle Pintor Sorolla, prolongando la alineación de la calle universidad y configurando, de esta forma, la geometría actual del solar. Las alineaciones de las Calles Miñana y Salva también sufrieron algunos ajustes de menor importancia.



Plano geométrico de la Ciudad de Valencia. 1892. Anónimo. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 110.



Colegio de la Presentación. Proyecto Mariano Peset. 1927. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 110



Colegio de la Presentación. Finales XIX. Fot. Archivo Histórico del Arzobispado de Valencia.



Riada de 1957. Calle Universidad. Laboratorio Fotográfico Fenolosa.

166 La actuación de Mariano Peset conllevó la demolición parcial, o casi total, del edificio original, levantando el nuevo perímetro de la edificación con una única crujía continua de modo similar a la construcción existente. Desarrolló un programa más denso, dividiendo el patio central en dos claustros con galerías corridas y conservó la Iglesia colindante.

Volumétricamente, edifica una altura más creando una andana bajo la cubierta inclinada a dos aguas y sitúa una galería aragonesa en la fachada principal, la cual pasa de la calle Pintor Sorolla a la plazoleta generada por esta nueva alineación. Fachadas encaladas, zócalos y recercados de huecos y esquinas con piedra, jerarquización de balcones y huecos, remates con pináculos y bolas, o grandes aleros con entrevigado de madera vista, dan al edificio una imagen principalmente neo-renacentista con alguna tendencia hacia el regionalismo.

Con la riada de 1957 el Colegio sufrió graves desperfectos que ocasionaron la necesidad de realizar una nueva intervención. Intervención encargada a J.J. Estellés y que pasó de una reforma y remodelación inicial a la demolición y obra nueva desarrolladas al final.

FUNCIÓN

Dado que el edificio del Colegio, realizado por Mariano Peset, era de reciente construcción, era lógico pensar que el primer encargo, en 1958, fuera de un Proyecto de Reforma para subsanar los daños causados por la riada y reacondicionar los infrautilizados espacios interiores, fruto de una distribución poco flexible y una baja ocupación del solar.

La buena ubicación del solar y al escaso rendimiento que el edificio de Mariano Peset realizaba de él, unido a los daños de la riada, propiciaron un cambio de rumbo en cuanto a la intervención apropiada. Pronto se desechó la idea de la rehabilitación y se planteó explotar al máximo las necesidades del solar mediante la construcción de la volumetría máxima permitida en un edificio con un programa multifuncional.

Los estudios del Colegio de la Presentación y Santo Tomás de Villanueva comenzaron a partir de la riada del 57, en la que padeció la inundación de agua y el posterior depósito de barro, el Colegio era una fundación de Tomás de Villanueva con unos estatutos en latín que garantizaban una in-



Cajetín proyecto de reforma. A.H.M. Nº exp: 43818. Caja 23. Año 1960.

tervención importante del rector y del claustro de colegiales en la gestión de intereses de la institución .En aquellos momentos, además de la limpieza y modernización del local, se planteaba una ampliación de sus actividad encaminada a la promoción en la Comunidad Valenciana de los principios emanados del Concilio Vaticano Segundo. Entre lo deteriorado que había quedado el viejo edificio construido por el arquitecto Mariano Peset, y las necesidades surgidas del nuevo programa de actuaciones, se abandonó la solución iniciada para su restauración y adaptación, decidiendo el derribo y la construcción de un nuevo local en el que, además del propio Colegio de la Presentación se ubicaría un colegio mayor universitario, destinando el resto para oficinas de alquiler.²

Para que dicha inversión rentara, la institución del Colegio se decantó por levantar un edificio de siete alturas con ático y planta sótano en el que se dispondría un programa mixto destinado a albergar un Colegio Mayor Universitario con todas sus equipamientos y un programa de locales de oficinas.

A principios de 1960, J.J.Estellés ya había definido el Proyecto del nuevo Colegio, organizando el programa de la

siguiente forma: la planta baja se destinaba a albergar los sistemas de acceso a las plantas del Colegio y a las plantas de oficinas, dejando el espacio restante a los locales para las entidades bancarias y a un pequeño garaje ubicado en la calle Miñana; las plantas primera, segunda y tercera se destinaban íntegramente a oficinas de alquiler y servicios; la planta cuarta albergaba una biblioteca de libros antiguos, despachos y el salón de actos; la quinta se destinaba al propio Colegio Mayor Universitario, con servicio de montacargas, despensa, comedor, office, secretaria, sala de estar, servicios y veintidós dormitorios, en la que además se disponía el anfiteatro del salón de actos y su acceso superior; la sexta continua con el programa del Colegio y se destinaba a hall, sala de visitas, dirección, Capilla, Sala Capitular, biblioteca, servicios y otras trece habitaciones.

En la planta cubierta se realiza un aprovechamiento con ático en el que se ubicaban las viviendas del servicio de monjas, mientras que la planta sótano, por la que discurren algunos tramos de muralla árabe que J.J.Estellés dejó vistos integrados junto a la obra nueva, se destinó al servicio de los locales de planta baja.

Dada la geometría irregular del solar y la complejidad del programa contemplado, J.J.Estellés tomó como punto de partida una malla estructural de unos 5x5 metros que le permitió cierta flexibilidad para adaptarse a los límites del solar y modular la compartimentación de cada planta.

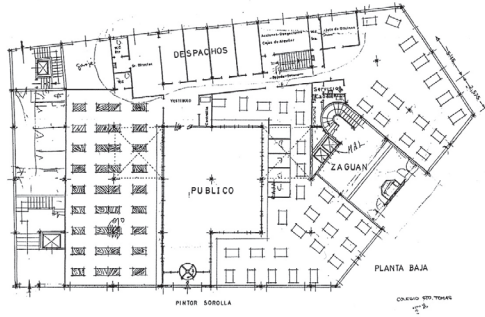
En un principio J.J.Estellés contempló una estructura modular de hormigón armado con un cerramiento continuo de fábrica de ladrillo cara vista con ventanas longitudinales, pero un cambio en los condicionantes de partida de la obra, obligaron a modificar su planteamiento inicial, tal y como el mismo comenta:

Los primeros bocetos comenzaron situando la escalera privada del Colegio en la medianera de la calle Pintor Sorolla, que se ha mantenido y la que debía dar servicio al resto del edificio ocupando la esquina de las calles Salvá y Miñana. Esta escalera debería interrumpir la continuidad de la composición de la nueva fachada de ventanas corridas en horizontal, sirviendo de cesura con relación a la fachada de la Universidad Literaria. Entonces surgió la preocupación de que si se derribaba la totalidad del edificio y los colegiales se mudaban a un nuevo

local, la circunstancia podría ser aprovechada por instancias superiores, convirtiendo en definitivo el traslado con la pérdida del patrimonio secular. En evitación de tal evento se decidió construir el edificio en dos fases, de manera que los colegiales y el rector no abandonaran sus habitaciones, manteniendo el funcionamiento normal del colegio. En consecuencia propuse la idea de cambiar de estructura, pensada inicialmente en hormigón armado por otra de hierro laminado que nos evitase tantos problemas en la sutura de la junta. El cambio estructural conllevó el de la disposición de fachadas que contando con una retícula regular de hierro, como base, defendí acaloradamente se adoptase en ellas la pauta del Instituto Tecnológico de Illinois de Mies Van Der Rohe. Mis propuestas fueron aceptadas a pesar de la insistencia del padre Roig, que venía entusiasmado del Monasterio de Sainte Marie de la Tourette, donde había pasado unos días muy gratificantes.³

Que la actividad del Colegio no se trasladara a otra ubicación durante las obras, fue un fuerte condicionante que conllevó a un cambio de la tipología estructural y de la composición de fachadas.

La estructura regular de acero de 5x5,30 m empleada, facilita la adecuación a la geometría irregular del solar y a



Planta baja proyecto. A.H.M. Nº exp: 43818. Caja 23. Año 1960.

Fachadas esquina Calle Pintor Sorolla con Calle Universidad.
Fot. Ximo Michavila.

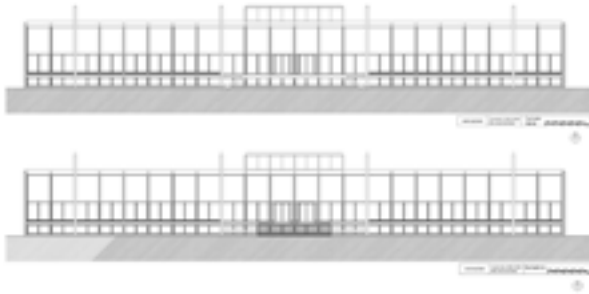
su vez modula y flexibiliza la compartimentación de cada planta. Esta trama generada permite crear dos patios de luces alineados en el interior de la planta y los distintos núcleos de comunicación.

Los accesos y núcleos de comunicación del Colegio, los sitúa a ambos extremos de la medianera del edificio dejando el acceso principal por la calle Pintor Sorolla y uno secundario por la calle Miñana. Ambos conectan directamente las plantas superiores del Colegio con la calle.

En cambio, el acceso principal de las plantas de uso administrativo lo sitúa en el centro aproximado de la fachada de la calle de la Universidad, ubicación similar al acceso principal del Colegio proyectado por Mariano Peset; En la calle Miñana, cercano a la esquina con la calle Salvá ubica un segundo acceso secundario para los locales administrativos y el acceso al sótano.

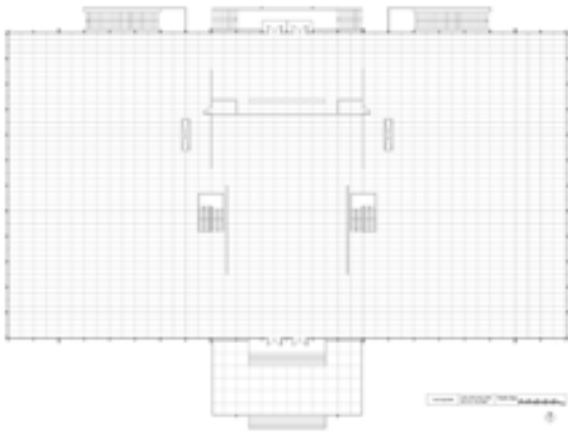
Todos los accesos los integra en la modulación de cada planta sin alterar la malla estructural, a excepción del acceso principal de la calle Universidad donde duplica el modulo para aumentar el hall del acceso. Esta particularidad también queda reflejada en la composición de dicha





Plantas y alzado Instituto Tecnológico de Illinois. Mies Van der Rohe. AA.VV. "Mies Van Der Rohe. Berlín/chicago". AV Monográficas. Arquitectura Viva. Diciembre 2001.

170



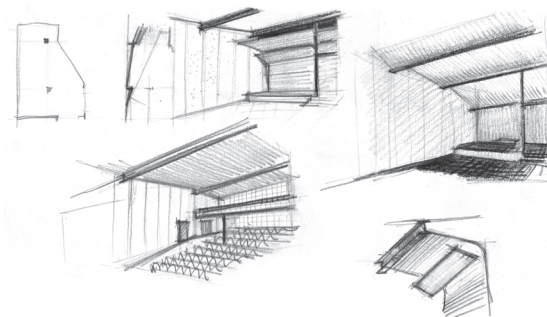
fachada, donde en todas las plantas ubica un balcón retranqueado que ocupa el ancho del módulo citado y que permite realzar el acceso principal del edificio bajo la franja marcada por la seriación de los balcones.

En todos los núcleos de comunicación vertical, las escaleras son de dos tramos de ida y vuelta, desvinculando el acceso al ascensor a un lateral para evitar el cruce de circulaciones. En el caso del acceso principal de la calle Universidad, de mayor prestancia, la escalera es de mayor sección, con una vuelta en semicírculo ubicando el descansillo a media curva. Los ascensores se ubican alineados con el desembarco de la escalera abriéndose directamente al hall de cada planta.



En la composición en planta de la distribución del programa, J.J.Estellés sigue el mismo esquema que el Instituto Tecnológico de Illinois. A partir de la modulación generada por la malla estructural se plantean las circulaciones y las compartimentaciones de cada estancia según el programa.

En casi todas las plantas este esquema se traduce en una circulación perimetral paralela a la geometría del solar que conecta todos los núcleos de comunicación entre si y per-



mite ir distribuyendo el acceso a las distintas estancias del programa las cuales ventilan, bien directamente a la calle o bien directamente a los patios de luces dispuestos en su interior.

La compartimentación va siguiendo el ritmo marcado por la modulación estructural juntando varios módulos para las estancias que requieren gran superficie como las bibliotecas, el comedor, las salas de estar o el salón de actos, o compartimentándolos para las estancias pequeñas como despachos, aseos o habitaciones. Puntualmente, J.J.Estellés sitúa escaleras de uno o varios tramos que comunican, de forma aislada plantas entre sí, como es el caso de la escalera de la biblioteca o del hall del salón de actos.

Dentro de esta composición, el salón de actos y la capilla constituyen dos singularidades dentro del conjunto que, quizás, son las más cualificadas y trabajadas del proyecto.

En el caso del salón de actos, debido a la particularidad de la sección que poseen dichos equipamientos, J.J.Estellés lo sitúa a caballo entre la planta cuarta y la planta quinta. El acceso a la zona de platea y el escenario

se ubican en la planta inferior, mientras que el acceso al anfiteatro se ubica en la superior, generando un espacio a doble altura que ocupa en planta dos módulos de la malla estructural.

En la capilla, ubicada en la sexta planta sobre el salón de actos, J.J.Estellés emplea dos crujeas de tres módulos de longitud para definir un espacio rectangular de aproximadamente 10x15 m, de una altura, diáfano y sin soportes. Debido a la presencia de los dos núcleos de comunicación del Colegio ubicados en los extremos de la caja, J.J.Estellés opta por diagonalizar la capilla ubicando el acceso en uno de los vértices y el altar en el opuesto sobre el cual abre un lucernario cenital. Para dinamizar el espacio, une el acceso a la capilla con el altar, por el lado del patio de luces, mediante un entablillado de listones verticales de madera que al llegar al vértice generan una curva tersa hasta el altar. Este entablillado se convierte en una piel permeable a través de la cual, no solo caracteriza el espacio interior y genera una iluminación tamizada procedente patio de luces, sino que además permite destinar el espacio residual de forma triangular que se genera entre la piel de madera y la caja de la capilla como zona de culto y oración para las monjas de clausura que



172



Vista diagonal del altar de la Capilla. Fot. Ximo Michavila.

Iluminación patio de luces. Fot. Ximo Michavila.

Detalle entablillado en curva. Fot. Ximo Michavila.

Lucernario cenital sobre altar. Fot. Ximo Michavila.

Planta quinta. A.H.M. Nº exp: 43818. Caja 23. Año 1960.

173

COLEGIO DE LA
ANUNCIACION Y DE
SANTO TOMAS DE VILLANUEVA

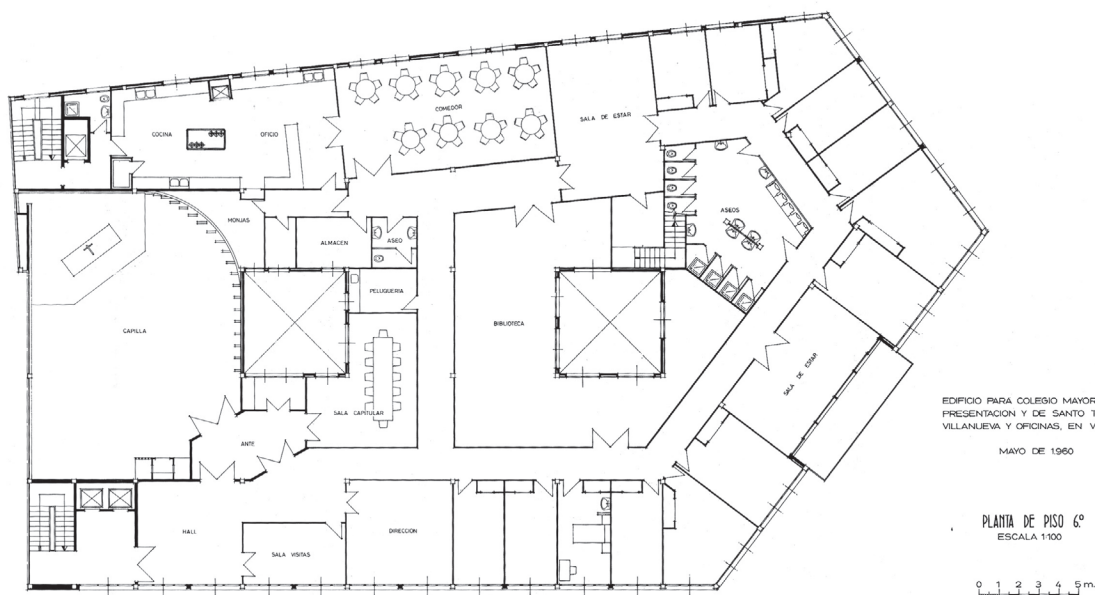


Planta 5ª

escala 1: 100

VALENCIA FEBRERO 1965
EL ARQUITECTO.

[Handwritten signature]



mite ir distribuyendo el acceso a las distintas estancias del programa las cuales ventilan, bien directamente a la calle o bien directamente a los patios de luces dispuestos en su interior.

La compartimentación va siguiendo el ritmo marcado por la modulación estructural juntando varios módulos para las estancias que requieren gran superficie como las bibliotecas, el comedor, las salas de estar o el salón de actos, o compartimentándolos para las estancias pequeñas como despachos, aseos o habitaciones. Puntualmente, J.J.Estellés sitúa escaleras de uno o varios tramos que comunican, de forma aislada plantas entre sí, como es el caso de la escalera de la biblioteca o del hall del salón de actos.

Dentro de esta composición, el salón de actos y la capilla constituyen dos singularidades dentro del conjunto que, quizás, son las más cualificadas y trabajadas del proyecto.

En el caso del salón de actos, debido a la particularidad de la sección que poseen dichos equipamientos, J.J.Estellés lo sitúa a caballo entre la planta cuarta y la planta quinta. El acceso a la zona de platea y el escenario se ubican en la planta inferior, mientras que el acceso al

anfiteatro se ubica en la superior, generando un espacio a doble altura que ocupa en planta dos módulos de la malla estructural.

En la capilla, ubicada en la sexta planta sobre el salón de actos, J.J.Estellés emplea dos crujías de tres módulos de longitud para definir un espacio rectangular de aproximadamente 10x15 m, de una altura, diáfano y sin soportes. Debido a la presencia de los dos núcleos de comunicación del Colegio ubicados en los extremos de la caja, J.J.Estellés opta por diagonalizar la capilla ubicando el acceso en uno de los vértices y el altar en el opuesto sobre el cual abre un lucernario cenital. Para dinamizar el espacio, une el acceso a la capilla con el altar, por el lado del patio de luces, mediante un entablillado de listones verticales de madera que al llegar al vértice generan una curva tersa hasta el altar. Este entablillado se convierte en una piel permeable a través de la cual, no solo caracteriza el espacio interior y genera una iluminación tamizada procedente patio de luces, sino que además permite destinar el espacio residual de forma triangular que se genera entre la piel de madera y la caja de la capilla como zona de culto y oración para las monjas de clausura que residen en la planta ático.



Imagen Fachada Calle Pintor Sorolla. Fot. Ximo Michavila.

Fachada Calle Pintor Sorolla. A.H.M. Nº exp: 43818. Caja 23. Año 1960.

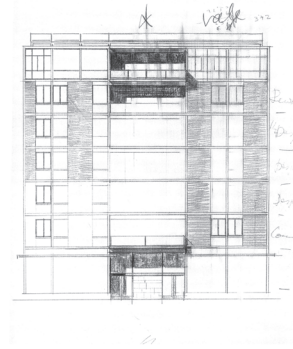
176



Fachada

Escala 1:100
VALENCIA MAYO 1963
EL ARQUITECTO

Fachada calle Universidad – calle Salva. Fot. Ximo Michavila.



177

COLEGIO DE LA PRESENTACION Y DE
STO. TOMAS DE VILLANUEVA



ESCALA 1:100
Valencia, Mayo 1.963.
El Arquitecto

Fachada CHAFAN

Fachada LIÑAN

Detalles balcones. Fot. Ximo Michavila.

Seriación de balcones sobre acceso principal. Ximo Michavila

Imagen esquina calle Universidad – calle Salva. Fot. Ximo Michavila.



178





Imagen núcleo de comunicación en calle Miñana. Fot. Ximo Michavila.

Detalle fachada. Fot. Ximo Michavila.

En la composición de las fachadas, J.J.Estellés continuó con la composición miesiana presente en todo el proyecto. La malla estructural queda vista en las fachadas de las calles Pintor Sorolla, Universidad y Salvá, quedando oculta en la calle Miñana, quizás por su carácter secundario.

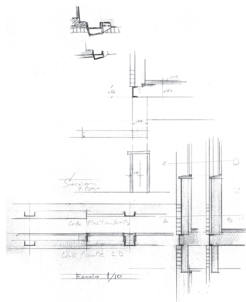
Todas las fachadas a excepción de la calle Miñana tienen el mismo esquema compositivo y se puede tratar como una fachada continua desde la medianera de la calle Pintor Sorolla hasta la esquina de las calles Salvá y Miñana.

El desarrollo comienza con una banda vertical revestida con piedra natural que corresponde en planta al acceso y núcleo de comunicación principal del Colegio. Esta banda se compone por un único gran hueco corrido vertical que ilumina la escalera y que únicamente se ve interrumpido en la planta baja para remarcar el hueco de acceso de forma individualizada.

A partir de esta crujía inicial se desarrolla una fachada continua, de concepción clásica, compuesta por; un basamento constituido por la planta baja en el que los entrepaños de la estructura se acristalan prácticamente

en su totalidad a excepción de un zócalo de piedra, bajo y continuo; un desarrollo que abarca desde la primera planta hasta la quinta en el que los entrepaños de la estructura se resuelve con un plentería de ladrillo macizo caravista, dispuesto a soga, en el que los huecos, de suelo a techo, se ubican en las esquinas retranqueando la ventana y los petos, inferiores y superiores, respecto al paño de fábrica; y un remate, compuesto por la sexta planta, en el que el entrepaño estructural se vuelve a acristalar en su totalidad en una composición que recuerda a las antiguas logias tan usuales en la ciudad.

Este ritmo de fachada continua tan solo se ve interrumpido en la banda del acceso principal, ubicado en la calle Universidad. Para remarcar el acceso, J.J.Estellés duplica el módulo e interrumpe el ritmo de la fachada, retranqueándola hacia el interior y volando unos balcones del mismo ancho que el acceso a lo largo de todas las plantas consiguiendo, además, una entrada adecuadamente porchada. Para configurar los balcones, prolonga las vigas metálicas apoyadas sobre la jácena y las dobla 90° hacia arriba de forma alterna para configurar los palastros de la barandilla de vidrio.



Boceto detalle constructivo. A.H.M. Nº exp: 43818. Caja 23. Año 1960.

Detalle esquina calles Miñana y Salva. Fot. Ximo Michavila.

Detalle composición de huecos. Fot. Ximo Michavila.

180 Al llegar a la esquina de las calles Salvá y Miñana, la estructura metálica es absorbida por un paño vertical de fábrica de caravista dispuesto de suelo a cubierta y que constituye el límite compositivo de la fachada principal.

En la calle Miñana, J.J.Estellés embebe la estructura metálica en el cerramiento de fachada y concibe una fachada de composición más sencilla y menos expresiva, adecuada al carácter secundario de la calle. En esta fachada realizada agrupaciones de huecos, dos a dos, integrándolas en una banda vertical revestida en piedra de suelo a cubierta. Esta banda de huecos dobles se retranquean respecto a otra bandas análogas de ladrillo caravista, completamente ciegas, que se alternan con las primeras generando un ritmo continuo a lo largo de la fachada hasta la última crujía de medianería, en la que se ubica el acceso y el núcleo de comunicación de servicio del Colegio. Éste último se traslada a fachada como un volumen enrasado al mismo plano de las bandas de ventanas pero de mayor altura, en el que se modifican la composición y las dimensiones de los huecos, que responden al desarrollo de la escalera.

Por encima, toda la desarrollada de las fachadas se remata con una barandilla ligera de vidrio que delimita la



terrazza de la planta ático y recorta la silueta del edificio contra el cielo.

A nivel de detalle de fachada cabe resaltar la sensibilidad con la que se diseñó y se ejecutó la malla estructural vista, el tratamiento y la ejecución de la fábrica de ladrillo caravista o el tratamiento de los huecos.

Para igual la imagen de la estructura metálica vista en fachada, J.J.Estellés dispuso, unos 5cm por fuera del plano de la estructura, una U corrida de acero a lo largo de todo el canto del forjado de igual dimensión que la empleada en los pilares, ejecutados también con dos U empresilladas. Dicho perfil se apoya sobre cada soporte de fachada mediante dos pequeñas cartelas inferiormente colocadas.

Cada entrepaño de ladrillo, dispuesto a soga, está ejecutado con una traba a medios y un yagueado estándar. Con un tratamiento y una puesta en obra exquisita y delicada cabe destacar como J.J.Estellés resuelve la esquina de ladrillo entre las calles Salvá y Miñana, donde además se embebe la estructura, disponiendo a medios la pieza completa ladrillo de la hoja exterior de una de las fachadas para generar una esquina perfecta con doble vértice.

Los huecos de suelo a techo, dispuestos en la malla estructural, se retranquean media hoja respecto al plano del paño de caravista. En ellos se dispone una ventana de acero de dos hojas abatibles con capialzado oculto para persiana tipo americana. Los petos inferior y superior de la ventana se revisten con un aplacado de piedra natural y su encuentro con la estructura se resuelve mediante una alfeizar del mismo material.

ESTRUCTURA

La primera fase contemplo el derribo de la Iglesia y la primera crujía paralela a la medianera hasta el patio, dejando el resto para la segunda fase.

El dos de septiembre de 1960 se puso la primera piedra. En el proceso de excavación del sótano y la cimentación del edificio aparecieron restos de la traza de la muralla de origen árabe que atraviesa el solar.

J.J.Estellés decidió conservar el mayor tramo de muralla posible en aquellas zonas donde el diseño de la cimentación y de los elementos de atado no interferían. Dado



Detalle de nudo estructural interior.
Fot. Ximo Michavila.

182 que los restos arqueológicos suponían una barrera para la conexión de todos los elementos de la cimentación entre sí, Juan José diseñó una solución de encuentro en forma de arco invertido en las que las correas y las zapatas se unían acartelándose, garantizando un arriostramiento adecuado.

Los soportes metálicos son pilares compuestos formados por perfiles en U empresillados mediante platabandas de acero. Las jácenas son, en su mayoría, vigas doble T apoyadas mediante cartelas. Todas estas uniones están ejecutadas mediante diversos tipos de unión en función de grado de rigidez con el que se quería ejecutar cada nudo. De esta forma, encontramos uniones desde unión atornilladas para los grados de libertad mayor hasta uniones soldadas y empresilladas mediante pletinas para los grados de libertad menores, pasando por algunas uniones roblonadas.

El resultado fue la construcción de una malla tridimensional con una modulación tipo, en planta, de 5,00 m x 5,30 m de dimensión sobre la que se dispone un forjado mixto de viguetas metálicas. Esta malla estructural va oculta por los sistemas de compartimentación en casi todo el edifi-

cio, exceptuando algunas estancias y puntos singulares, en las que J.J.Estellés la dejó vista como es el caso del salón de actos, en corredores y escaleras, en el banco y por supuesto en fachada.

MATERIALIDAD Y DETALLES

En el Colegio de Santo Tomas de Villanueva no solo destaca su singular concepción formal y funcional, o su composición miesiana presente en todo momento, sino también el tratamiento de los materiales empleados y el estudio de encuentros y detalles singulares.

Al margen de la estructura metálica vista, los paños de fábrica de ladrillo macizo caravista, en color ocre pajizo, constituyen el material más representativo del edificio presente, no solo en el exterior del edificio, sino también en muchos espacios interiores como es el caso de la capilla.

Es en el espacio de la capilla donde más se cuida el tratamiento de los materiales. Sus cerramientos revestidos por la citada fábrica contrastan con los mármoles, rojo Alicante y blanco Macael, empleados para el solado y el altar, y

Detalle estructura en fachada y balcón. Fot. Ximo Michavila.



con la piel curva de listones de madera de pino barnizada. Destaca el detalle del oscuro vertical practicado en el paño de ladrillo para resolver el encuentro con el listonado de madera, que a su vez se aprovecha para generar una cámara oculta en medianería para alojar los utensilios de la liturgia eucarística.

Todo el conjunto queda enfatizado por el cuidado tratamiento de la iluminación del espacio. El lucernario cuadrado sobre el altar que focaliza la diagonal del espacio desde el acceso a la capilla unido a la entrada de luz tamizada por el listonado de madera proveniente del muro cortina sobre la fachada del patio de luces, generan una atmosfera de luz difusa y etérea muy a propiedad para este espacio.

En la capilla también podemos apreciar mobiliario diseñado para la ocasión por el propio J.J.Estellés y algunos compañeros del grupo Parpalló como A. Alfaro, Martínez Peris y Nassio Bayarri. El altar está diseñado por el propio J.J.Estellés a semejanza de un banco de trabajo de carpintero realizado con tablones de madera de Pino Melis, similar al empleado por el listonado de pared, sobre el que descansa una encimera de mármol y reforzado con una estructura de acero pintado para rigidizar

las uniones y resolver los apoyos; los bancos, realizados con una sencilla estructura tubular de acero pintado y un listonado de madera de pino Melis como banquetas, son de Martínez Peris; el estilizado crucifijo de altar realizado con pletina doblada de acero pintado es de A. Alfaro y por último, Nassio Bayarri realizó la sencilla iconografía del oratorio, compuesta por dos imágenes del Santo y la Virgen con un diseño geométrico definidos por una composición de planos.

De A. Alfaro también es obra el paño de obra macizo de 2,10 m de longitud revestido por un aplacado de piedra natural sobre el que se coloca a lo largo de sus ejes, mayor y menor, una cruz de acero pulido, el cual se ubica en el eje del acceso principal de la calle Universidad.

Por último cabe mencionar el estudio concienzudo que J.J.Estellés realizó de la cerrajería de toda la obra. Ventanas, defensas y principalmente las barandillas de las escaleras en las que para cada encuentro y transición entre los distintos tramos, se estudia un recurso distinto. Todas ellas realizadas con perfilera de acero pintado sobre las que se dispone un pasamanos torneado de madera maciza, el cual se empresilla mediante tornillería al bastidor metálico.

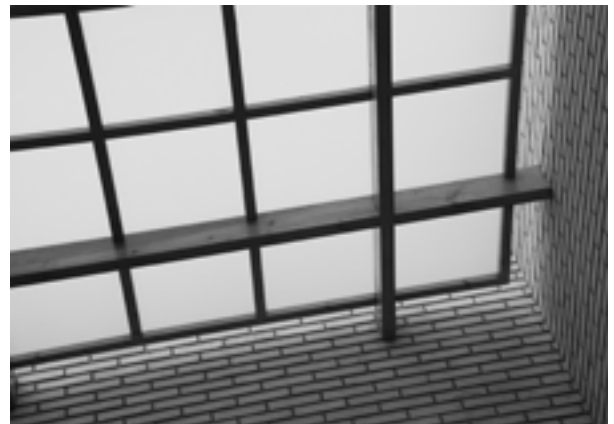
Detalle oscuro en encuentro entre madera y ladrillo. Cruz de A. Alfaro. Fot. Ximo Michavila.

Detalle materialidad fachada. Fot. Ximo Michavila.

Detalle lucernario cenital. Fot. Ximo Michavila.



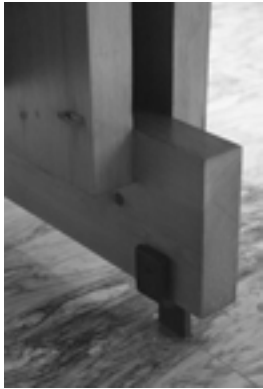
185



Detalle iluminación por patio de luces. Fot. Xímo Michavila.

186



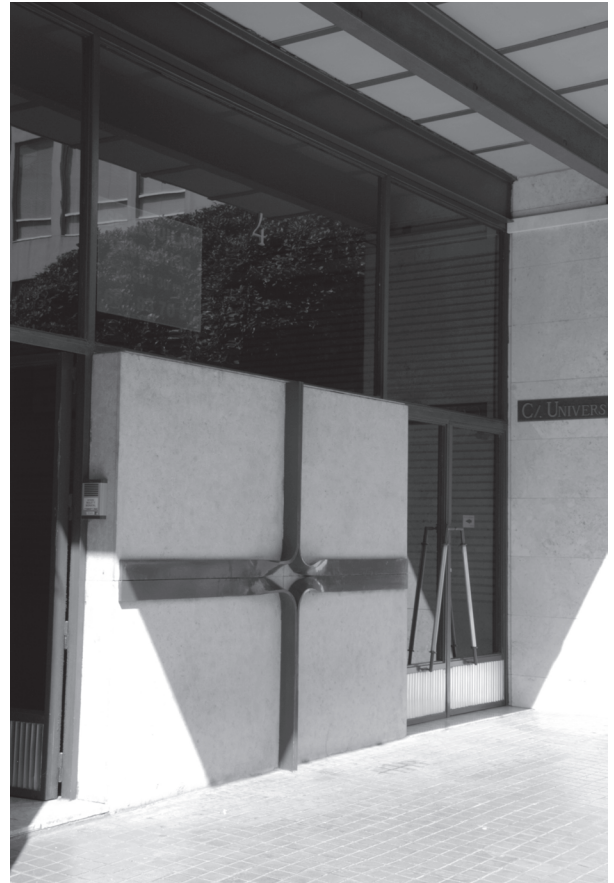


Detalle apoyo altar. Fot. Ximo Michavila.

Altar y Virgen María de N. Bayarri. Fot. Ximo Michavila.



Banco diseñado por Martínez Peris. Fot. Ximo Michavila.



Escultura de N. Bayarri en acceso principal. Fot. Ximo Michavila.

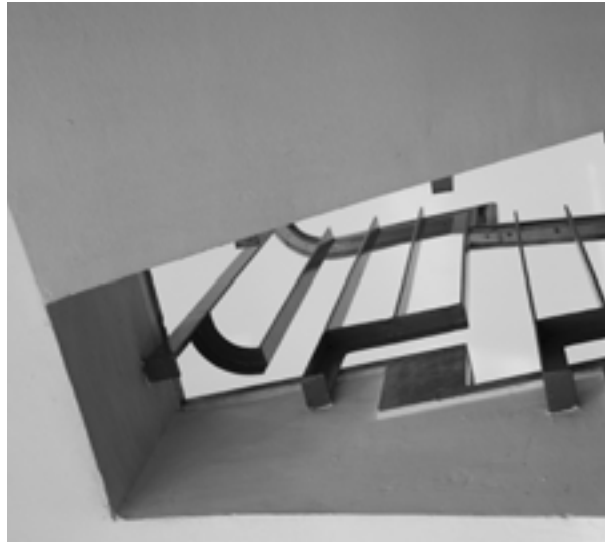
Detalles barandillas interiores. Fot. Ximo Michavila.



188



Detalle barandilla balcón principal. Fot. Ximo Michavila.



NOTAS

1 ESTELLES CEBA, J.J. "Don José y el viejo colegio de San Tomás" escrito incluido AA.VV "Mossèn Josep Espasa". Consell Valencià de Cultura. Valencia 1998.

2 ESTELLES CEBA, J.J. "Recuerdos, vivencias, proyectos y obras. 1941-61", escrito incluido en AA.VV "Arquitecturas del siglo XX en Valencia". Colección Formas Plásticas. Institutió Alfons el Magnanim – Diputació de Valencia. Valencia 2000.

3 ESTELLES CEBA, J.J. "Recuerdos, vivencias, proyectos y obras. 1941-61", escrito incluido en AA.VV "Arquitecturas del siglo XX en Valencia". Colección Formas Plásticas. Institutió Alfons el Magnanim – Diputació de Valencia. Valencia 2000.





SEMINARIO PARA LOS HERMANOS MARISTAS EN CALTELLNOVO. 1962

CONTEXTO

191

El encargo del Proyecto de Centro para los Hermanos Maristas en la población de Catellnovo, aledaña a Segorbe, llegó a través de un buen amigo de J.J.Estellés, José María Aznar, ingeniero aeronáutico y exalumno y persona de confianza de los Hermanos Maristas de Valencia.

El edificio, destinado a centro de residencia para ejercicios espirituales de la Hermandad, se ubica en unos terrenos a las afueras de la población destinados a tierras de cultivo de huerta y frutales, en los que sobre antiguos bancales, J.J.Estellés proyectó un complejo con plantas abiertas al paisaje que le rodea y con orientaciones principales NE-SO.

La funcionalidad, la flexibilidad de uso y un presupuesto muy ajustado fueron los principales condicionantes de partida para el proyecto desarrollado por J.J.Estellés.

FUNCIÓN

El programa previsto por los Hermanos Maristas planteaba un edificio que pudiera admitir un uso versátil y

192 adaptable a las necesidades puntuales de cada actividad que allí se desarrollara. No solo se trataba de realizar un recinto para el retiro espiritual de la Hermandad, sino también un uso complementario a las actividades propias correspondiente de la docencia y formación impartida en un seminario.

El programa que se ordena a lo largo de las cuatro alturas del complejo contempla aulas, cuartos de juego, gimnasio, despachos del área administrativa, salón de actos, celdas completas para los miembros de la comunidad, cien habitaciones, baños comunitarios, un refectorio con cocina y despensa y por supuesto una capilla.

J.J.Estellés, realiza una jerarquización del programa por altura, disponiendo los usos públicos y de día en planta baja y primera y los privados y de noche en las últimas plantas.

En planta baja, dispone el acceso principal y dos núcleos de comunicación, uno por cada charnela, el comedor con su zona de servicio, la capilla, los despachos de administración, servicios comunitarios, un salón de actos y una crujía de aulas.

En planta primera repite la crujía de aulas y el salón de actos, completando el programa con las estancias de cuartos de juegos, gimnasio y una crujía de celdas, separadas por uno de los núcleos de comunicación del resto del programa público.

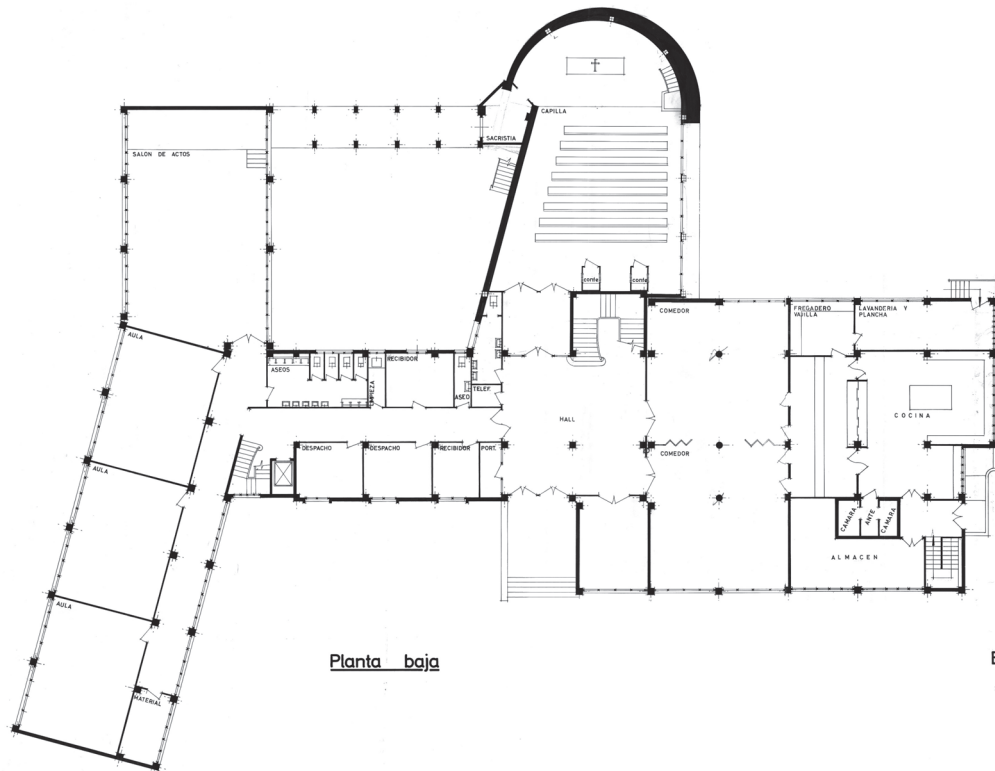
Las plantas tercera y cuarta, de idéntica distribución, albergan todas las habitaciones sencillas de los seminaristas, con dos baños comunitarios por planta y una habitación completa para cada responsable de planta.

COMPOSICIÓN

Volumétricamente, se trata de un edificio compuesto por varias piezas articuladas entre sí de cuatro alturas en general, a excepción de las destinadas a capilla, salón de actos y refectorio, que por su singularidad y uso, son piezas de diversa altura; la capilla es un espacio de una única altura de gran dimensión, como suele ser habitual; el comedor y su office, de una altura, ocupan parte de la planta baja de una de las piezas pero se extiende hacia el exterior, fuera del contorno general del edificio; y el salón de actos es una pieza de dos altura

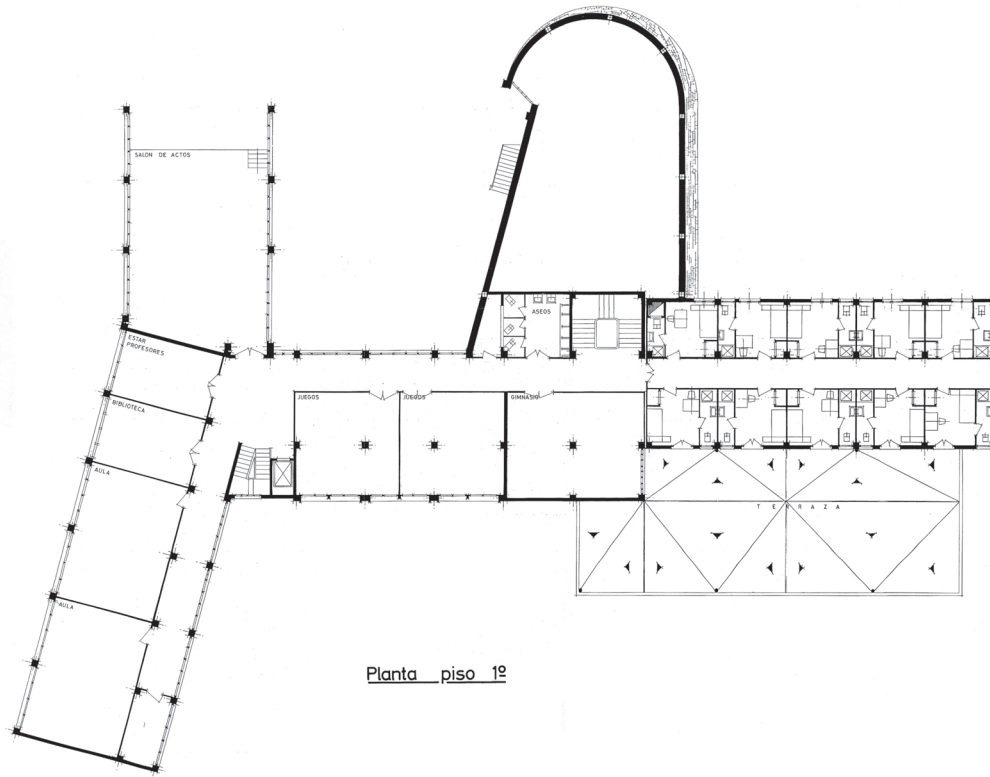
Planta baja del primer proyecto. Archivo del arquitecto.

193



Planta primera del primer proyecto. Archivo del arquitecto.

194

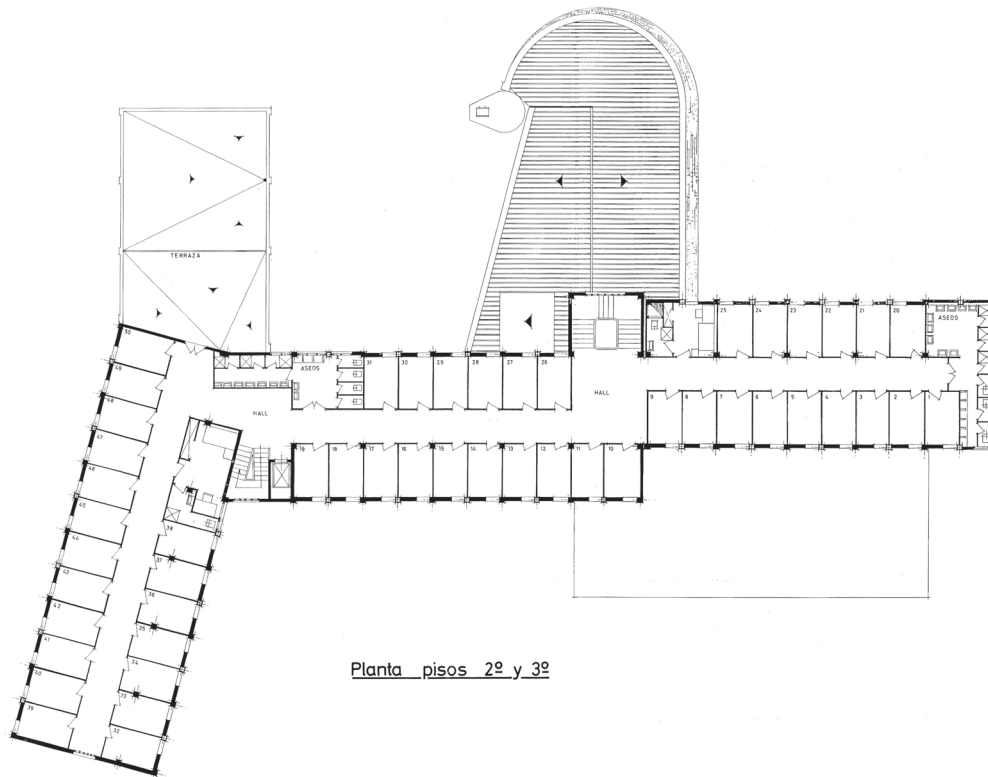


Planta piso 1º

Escala 1:100
VALENCIA, ABRIL 1983
EL ARQUITECTO.

Planta segunda del primer proyecto. Archivo del arquitecto.

195



Planta pisos 2º y 3º

Escala 1:100
MADRID, ABRIL, 1963
EL ARQUITECTO.

196 en la que se albergan dos salas independizadas, una por cada altura.

Dada su heterogeneidad, J.J.Estellés opto por sistematizar el programa tanto en planta como en altura, agrupando los distintos uso para poder ordenarlos por áreas: docente, residencial y litúrgico.

A partir de una pieza central, dispuesta en posición paralela al camino de acceso al centro, que alberga y centraliza todos los servicios, núcleos de comunicación y el acceso principal, se articulan cuatro piezas más que albergan el programa; las correspondientes al salón de actos y la capilla, se disponen perpendicularmente a la principal; la del comedor y habitaciones se dispone ligeramente retranqueada con la misma alineación; y por último, la de aulas y habitaciones se dispone perpendicular y ligeramente inclinada, pero hacia el lado opuesto de las anteriores.

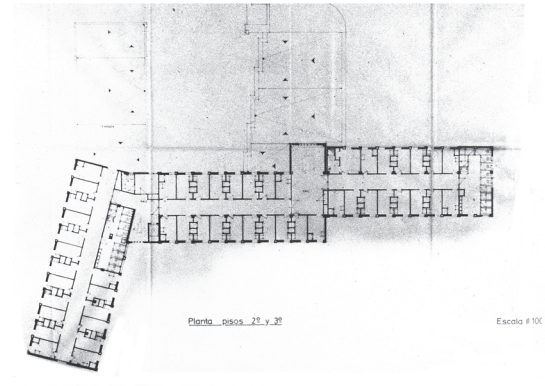
Todas las piezas quedan definidas por una doble cruja de pilares de hormigón que modula el ritmo de la composición de las fachadas y el programa de la compartimentación interior de las estancias. Dichas cruja son de ancho asimétrico, donde la mayor alberga permite ordenar estancias de mayor

dimensión y la menor se destina al ancho de las zonas de circulación siempre que los pasillos se dispongan en fachada. Cuando los corredores se disponen centrados, con estancias a ambos lados, la mayor recoge las estancias y la circulación y la menor coincide con la compartimentación de una banda de estancias. Esta cruja doble se convierte única en los espacios singulares del salón de actos y la capilla

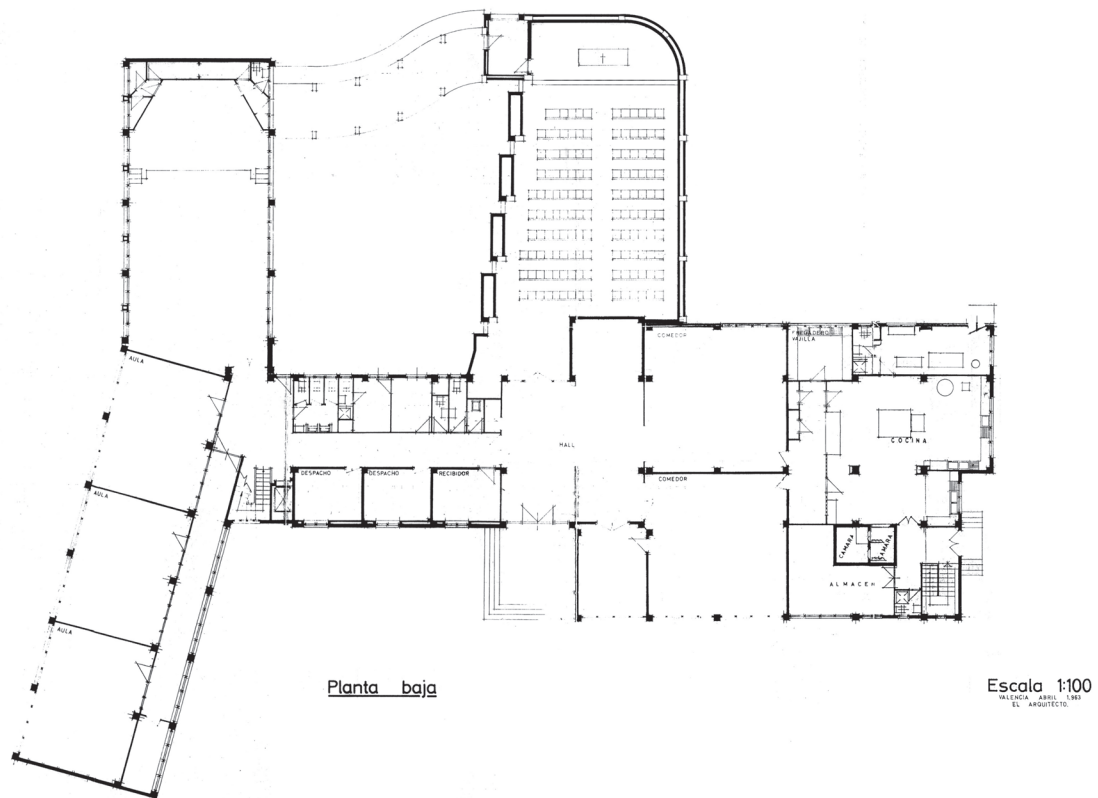
El acceso principal se dispone en una esquina de la pieza del comedor, la cual sobresale en planta baja de la volumetría principal, definido como un vaciado del prisma que permite generar un espacio cubierto. A través de él se accede a un hall de gran amplitud, cuya dimensión coincide con un módulo doble, en el que se ubica, enfrentado al acceso, la escalera principal de tres tramos con óculo central y se distribuyen los accesos al comedor, la capilla y un corredor que comunica con la zona de aulas, salón de actos y el segundo núcleo de comunicación.

Este segundo núcleo de comunicación, se coloca en la charnela entre la pieza principal de la composición y las dos piezas perpendiculares del extremo en el que se ubican las aulas y salón de actos, y dispone del único ascensor del complejo.

Planta piso 2º y 3º del proyecto visado. Archivo del arquitecto.



Planta baja del proyecto visado. Archivo del arquitecto.



198 Ambos núcleos de comunicación se colocan en las dos articulaciones que relacionan todas las piezas de forma que las escaleras y sus espacios de desembarco se adaptan a la geometría residual de dichas articulaciones para facilitar sus decalajes y giros. Otra ventaja de esta disposición es el incremento de la flexibilidad de uso de cada pieza dado que, sectorizando el corredor que comunica todas las piezas entre sí, se puede tener acceso a cada planta de cada pieza de forma independiente. Algo muy útil en un edificio que puede albergar múltiples actividades distintas a la vez, o un número de ocupación muy dispar. Este recurso es utilizado por J.J.Estellés de forma frecuente en muchos edificios de estas características como en los colegios que realizó y también en el Centro de Rehabilitación del Levante.

La composición de las fachadas viene marcada por la modulación de la malla estructural de hormigón, vista al exterior, y el uso y compartimentación interior de cada planta. La planta baja y primera alberga en todas las piezas la zona de día del programa, destinándose las plantas segunda y tercera a la zona de noche.

Para generar un cierto dinamismo en fachada, J.J.Estellés trae a un primer plano los soportes de la estructura, los

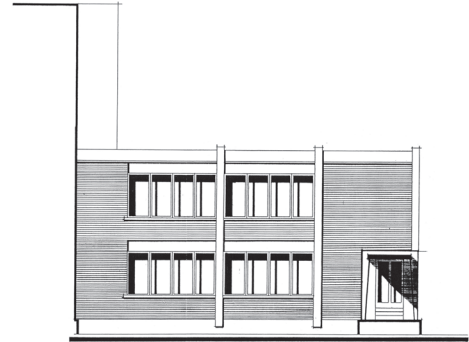
cuales prolonga hasta el peto de cubierta, dejando en un segundo plano las jácenas. Con ello consigue, no solo marcar la retícula de la estructura en fachada, sino generar una composición dinámica mediante el ritmo marcado por la seriación de los pilares.

En la planta baja y primera mantiene la modulación de la estructura, pero en las plantas segunda y tercera, aumenta el ritmo dividiendo el ancho del módulo por la mitad para integrar una pilastra nueva que arranca desde el forjado de planta segunda y llega hasta la parte superior del peto de cubierta, igual que los soportes.

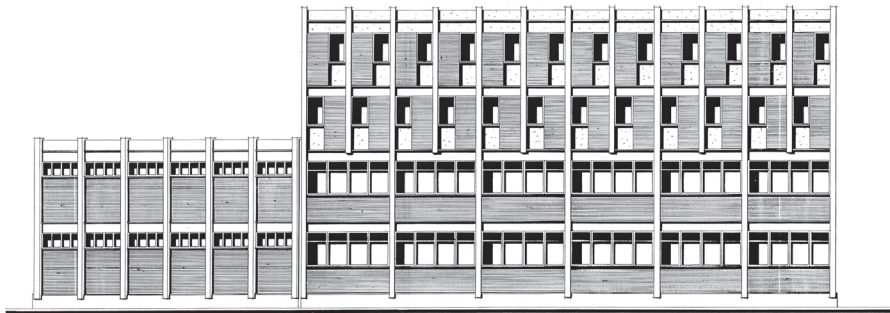
El cerramiento de fachada lo coloca en un tercer plano, retranqueado respecto a los elementos estructurales, lo que permite resaltar el entrepaño resultante, en el cual ira reorganizando la composición de huecos. Estos entrepaños son tratados por J.J.Estellés como un lienzo en el cual, en función de la estancia que se ubica en su trasdós, realiza una composición de hueco predeterminada.

Para los entrepaños de mayor dimensión de la planta baja y primera, dispone un peto a media altura de fábrica de ladrillo caravista, dispuesto a soga, sobre el que ubica

Alzado interior salón de actos desde claustro. Archivo del arquitecto J.J. Estellés

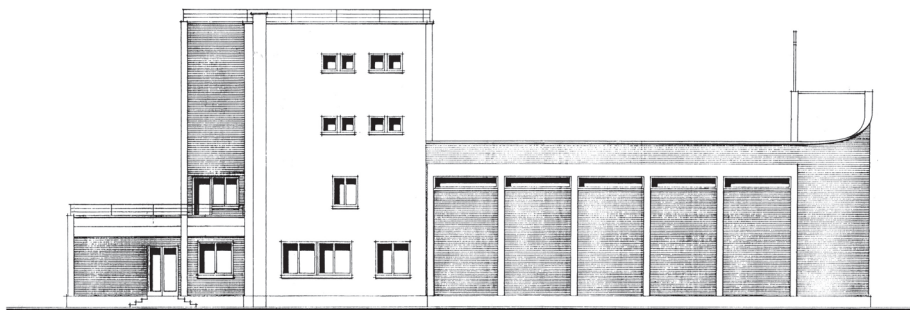


Alzado Sureste y Alzado Noroeste. Archivo del arquitecto Juan José Estellés



Fachada lat. izquierda

Escala 1:100
VALENCIA ABRIL 1963
EL ARQUITECTO



Fachada lat. derecha

Fachada

Escala 1/100
VALENCIA ABRIL 1963
EL ARQUITECTO



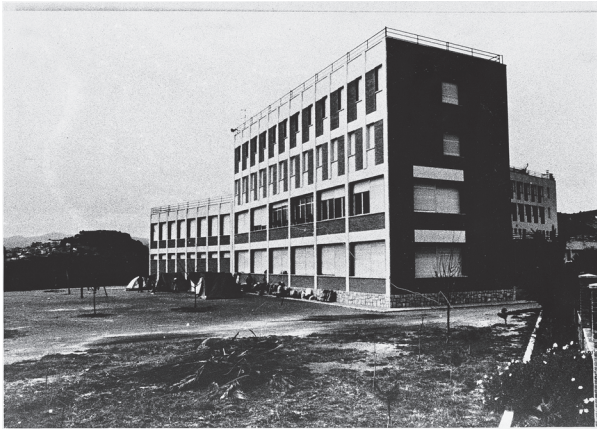
imagen fachada acceso principal. Fot. Juan José Estellés

imagen fachada Sureste. Fot. Juan José Estellés

imagen fachada Sureste actual. Fot. Ximo Michavila

Imagen fachada Noroeste del bloque de aulas desde acceso. Fot. Ximo Michavila

200



una ventana de acero corrida, con capialzado oculto y de varias hojas abatibles, que ocupa la totalidad del ancho disponible. En el caso del salón de actos dicho esquema se mantiene pero eleva la altura del paño ciego dejando la ventana alta, a modo de rasgadura.

Los entrepaños de las habitaciones son de menor anchura, debido al machón intermedio, y cada uno de ellos corresponde al ancho de una habitación. La composición de huecos de estos paños repite el esquema que ya empleo en el Colegio de San Tomas de Villanueva de forma que, divide el paño en dos bandas verticales asimétricas disponiendo la plementería de fábrica cerámica vista en la más ancha y el hueco de ventana sobre un peto enrasado y revestido por un conglomerado tradicional en el más estrecho, el cual a su vez retranquea respecto al primero.

Este esquema se repite en todo los paños de cada planta, manteniendo la ordenación de hueco y paños de ladrillo en el mismo lado para cada planta, pero disponiéndolo simétrico entre ellas.

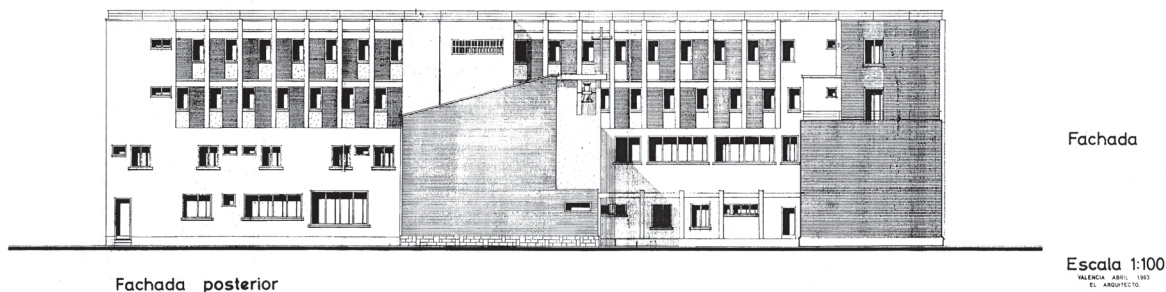
Sin embargo, en la fachada interior del edificio que recae sobre el salón de actos, el claustro y la capilla, podemos



Imagen fachada Sureste. Esquema composición de fachada. Fot. Juan José Estellés.



Detalle composición de fachada en planta de habitaciones. Fot. Ximo Michavila



202 ver cómo, en las dos primeras alturas, realiza un composición menos formal de los huecos, siguiendo un criterio más funcional y menos estético y compositivo. Esta es una fachada de servicio que tiene poca presencia desde el exterior y en la que J.J.Estellés demuestra el pragmatismo con el que afronta sus proyectos.

CAPILLA

Mención especial requiere el análisis de la Capilla y del espacio claustral que se vincula.

Desde los primeros planteamientos, J.J.Estellés ubica la capilla alineada con el eje del acceso principal del edificio y tras el gran hall de entrada, que hace las veces de espacio distribuidor y de espacio previo. En el espacio libre entre la pieza de la capilla y la del salón de actos, de altura similar, dispone un claustro ajardinado delimitado por una pérgola que une la sacristía, vinculada al altar, con el salón de actos. Este corredor pergolado constituye un límite contenedor para el claustro permitiendo al mismo tiempo un trasparencia que relaciona el espacio claustral controlado con el entorno exterior y el paisaje lejano.

En un primer proyecto, J.J.Estellés plantea una capilla de una única crujía y planta troncocónica en reducción hacia el altar donde el lado exterior, de poniente, se materializa por un muro de gran sección perpendicular al edificio que se curva en semicircunferencia sobre el muro convergente interior envolviendo el altar y definiendo el espacio de la sacristía. Un gran paño acristalado sobre el muro perimetral introduciría la luz lateral de poniente al espacio de bancos, dejando una iluminación cenital para la zona del altar. Desde la sacristía partiría, alineada con la última crujía del salón de actos, el pasillo pergolado lineal que delimita el claustro.

La capilla de este primer proyecto, que por lo demás no presenta cambios relevantes respecto al resto de la edificación, guarda cierta similitud con la Iglesia proyectada por Rafael Contel, en 1961, para las Escuelas de San José de Valencia en la que además, de forma parecida al proyecto definitivo de J.J.Estellés, el muro exterior de fábrica de ladrillo visto gana en altura y se enrosca sobre si generando el cuerpo del campanario.

En el proyecto definitivo del Seminario contempla ligeros cambios formales que no alteran la concepción inicial planteada para la capilla.

Vista interior del claustro. Fot. Ximo Michavila



Vista interior del claustro. Fot. Juan José Estellés.



203



Los criterios de composición empleados planteamiento de esta capilla por J.J.Estellés coinciden, de forma bastante rigurosa, con el concepto de muro estático y muro dinámico que Miguel Fisac había empezado a utilizar en sus capillas de los años 50 cuyo máximo exponente fue la Capilla de la Coronación de Vitoria, construida en 1958.

Estableciendo comparaciones, existe un gran paralelismo entre la Capilla del Instituto del Ejido en Málaga, que Fisac proyecta en 1953, y la construida en Castellnovo tanto en su composición en planta como en la forma de introducir la luz natural en el interior del espacio.

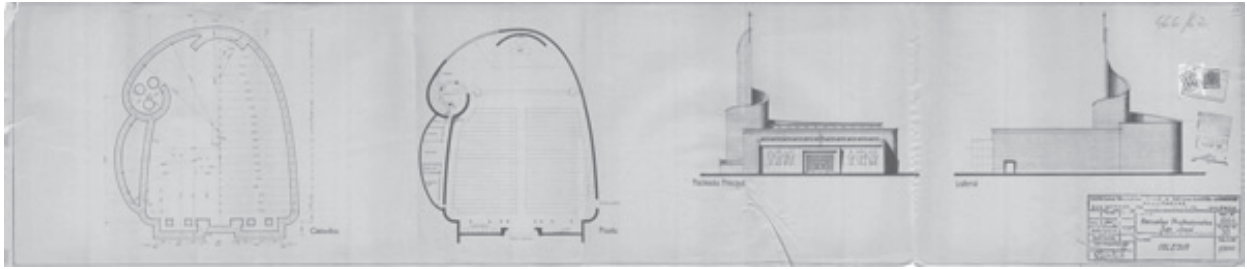
Respecto al proyecto original, J.J.Estellés modifica la curva del muro dinámico pasando del ángulo original de 180° a uno de 90°. Reduce su sección a un pie, elimina el gran ventanal a poniente de dicho muro y juega con su alzado elevando su altura de forma gradual a partir de la curva para facilitar su transición con el hito del campanario ubicado sobre la sacristía y generando una entrada de luz natural tangente al fondo del altar.

El muro estático, que originalmente era continuo y de menor sección, se dispone con una ligera inclinación es-

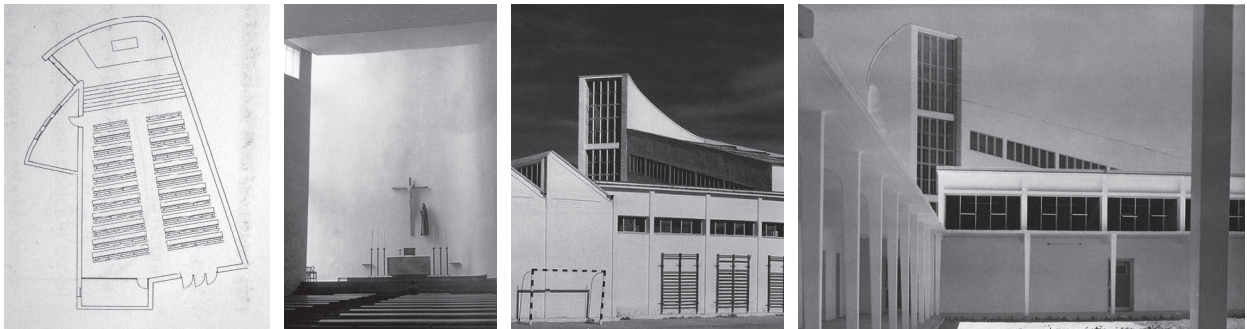
trangulando y focalizando el espacio hacia el altar. Este muro se fragmenta en varios machones verticales, de gran sección, que se van disponiendo paralelos al muro dinámico, pero retranqueados y separados entre sí, siguiendo la alineación inclinada marcada. El espacio entre machones permite alojar unas vidrieras verticales, de suelo a techo, que iluminan lateralmente la zona de bancos y relacionan visualmente el espacio interior de la capilla con el espacio exterior del claustro ajardinado.

Sobre los soportes vistos de hormigón, adosados a los machones del muro interior, J.J.Estellés apoya las vigas de gran canto de hormigón armado que cubren la luz del espacio y que terminan apoyando sobre el muro opuesto revestido, al exterior y al interior, por una fábrica de ladrillo visto, dispuesto a soga, que reviste interiormente los pilares de hormigón de dicha alineación.

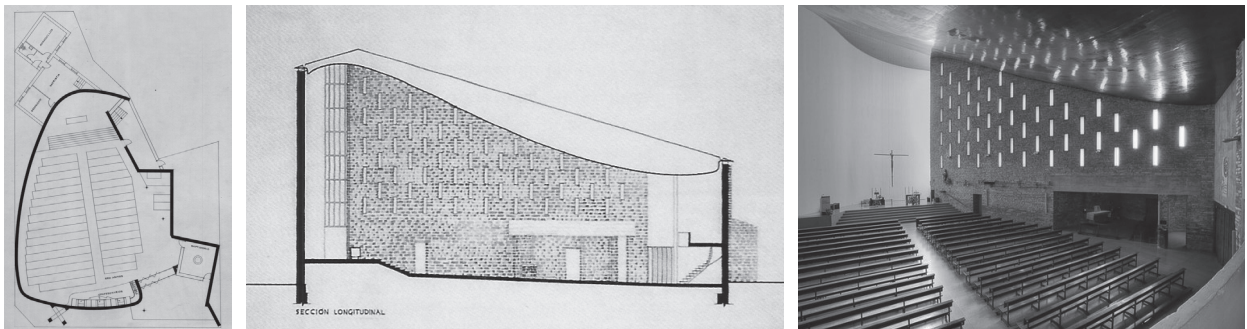
Para dar un cierto efecto de ligereza y flotabilidad a la cubierta, interiormente corta el muro de ladrillo por debajo de las vigas colocando una vidriera continua que se recorta contra la cara inferior del forjado. Exteriormente, este detalle se resuelve recuperando el lenguaje compositivo empleado en las fachadas del resto del edificio. Los



Capilla de las Escuelas San José. Rafael Contel. 1961. Archivo Escuelas de San José.

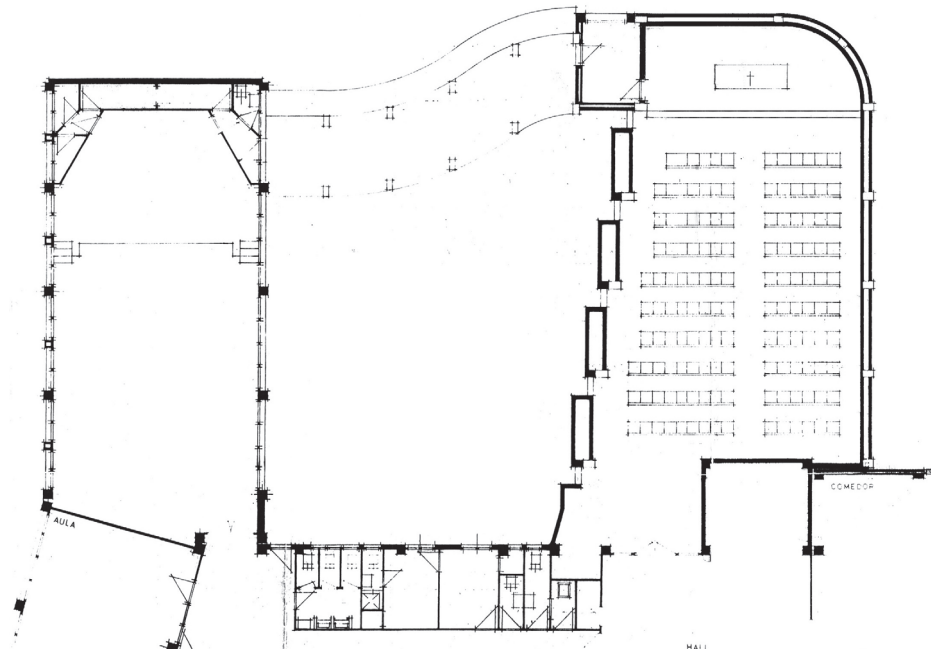


Planta, e imágenes interior y exterior de la Capilla del Instituto del Ejido en Málaga. Miguel Fisac. 1953. ARQUES SOLER, F. "Miguel Fisac". Colecciones de Arquitectura, de. PRONAOS. 1996



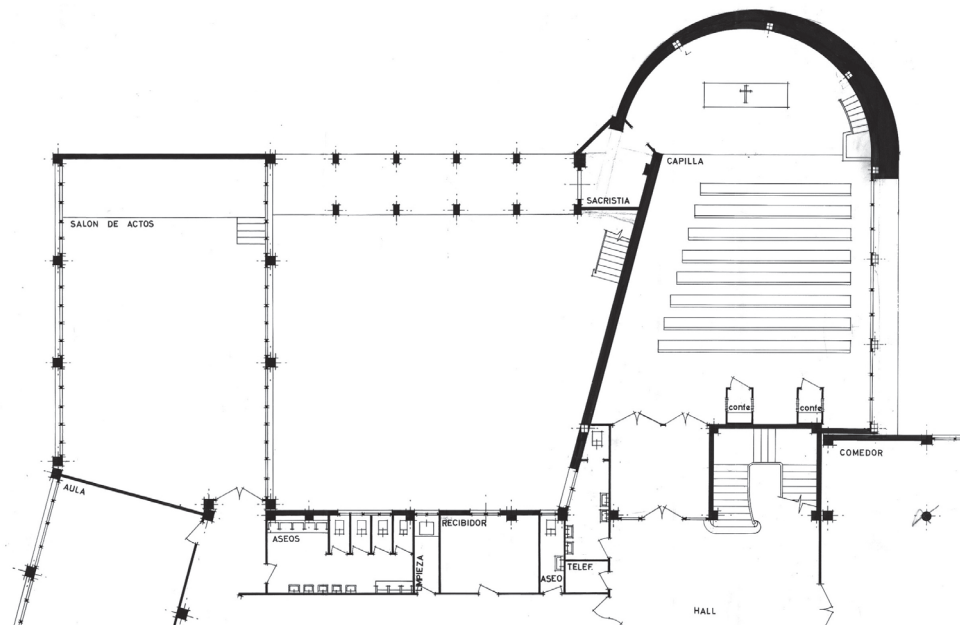
Planta, sección y vista interior de la Capilla de la Coronación en Vitoria. Miguel Fisac. 1958. ARQUES SOLER, F. "Miguel Fisac". Colecciones de Arquitectura, de. PRONAOS. 1996

Planta de la capilla y claustro primer proyecto. Archivo del arquitecto.



206

Planta de la capilla y claustro proyecto visado. Archivo del arquitecto J.J. Estellés.





Detalle muro curvo exterior. Fot. Ximo Michavila



Vista muro interior desde el claustro. Fot. Ximo Michavila

Vista interior de la Capilla. Fot. Ximo Michavila





208





Detalles de apoyos arranque estructura en muro interior. Fot. Ximo Michavila.

Muro exterior. Fachada noroeste de la capilla. Fot. Juan José Estellés

Imágenes y detalles de la pérgola. Fot. Ximo Michavila

soportes de hormigón revestidos por una hoja continúa en el interior, sí que se marcan en el exterior generando nuevamente ese lenguaje de paños enmarcados por la estructura en los que se dispone una ventana corrida enrasada a la cara inferior del forjado.

Por encima del frente del forjado se continua con el peto continuo de ladrillo caravista que conforme se acerca a la zona del altar va ganando altura generando una curva tersa que se recorta con el cielo.

Por último, cabe destacar la formalización del pasillo pergolado que delimita el claustro. El cambio de la geometría del altar, respecto al proyecto original, obliga a J.J.Estellés a generar una doble curva en el límite del claustro que recupera la alineación del testero del salón de actos, más retrasado que la capilla.

Esta forma orgánica es copiada por el basamento, la barandilla y el pasillo pergolado formado por una losa de hormigón armado apoyado sobre unos estilizados pilares metálicos que nos deja una imagen exterior del conjunto que recuerda a algunos referentes presentes de la arquitectura escandinava, admirada por Estellés.

ESTRUCTURA

Desde el principio, J.J.Estellés contemplo una estructura porticada de hormigón armado con forjados unidireccionales como único sistema previsto dado el condicionante económico de la obra.

Como en otros proyectos de J.J.Estellés, la malla estructural constituye el modulo para la composición de las plantas y alzados del edificio por lo que su diseño queda condonado a las necesidades del programa del edificio.

Sin tener en cuenta las piezas de la capilla y el salón de actos, que por su singularidad tienen una modulación distinta, el resto de las piezas quedan definidas por una doble crujía de pilares de hormigón, separados 4,20m entre sí, que modula el ritmo de la composición de las fachadas y el programa de la compartimentación interior de las estancias. La anchura de dicho modulo se ajusta perfectamente a las estancias mayoritarias del programa, es decir, las habitaciones, las aulas y despachos.

Dichas crujías son de ancho asimétrico, donde la mayor alberga permite ordenar estancias de mayor dimensión y

Iluminación lateral del altar - Campanario y acceso lateral sacristía. Fot. Ximo Michavila



Detalle apoyos arranque estructura en muro interior. Fot. Ximo Michavila





la menor se destina al ancho de las zonas de circulación siempre que los pasillos se dispongan en fachada.

Cuando los corredores se disponen centrados, con estancias a ambos lados, la mayor recoge las estancias y la circulación y la menor coincide con la compartimentación de una banda de estancias.

MATERIALIDAD Y DETALLES

A pesar de ser una obra muy ajustada, económicamente hablando, J.J.Estellés emplea paños de fábrica de ladrillo visto en zonas muy seleccionadas que, combinados con el revestimiento de conglomerado tradicional acabado con pintura blanca, mayoritario en el conjunto, consiguen realzar y destacar el conjunto conteniendo el presupuesto.

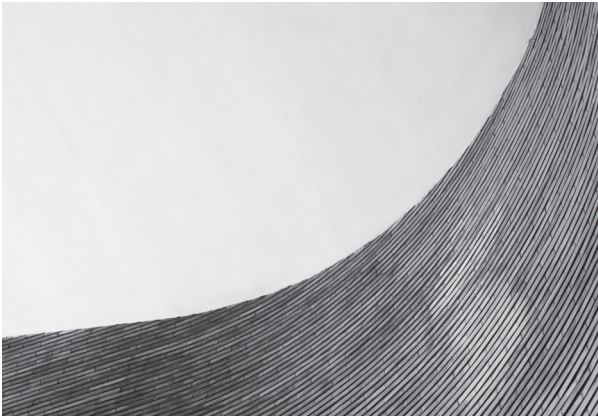
Destacable la forma exquisita de trabajar la fábrica de ladrillo caravista, habitual en J.J.Estellés, donde en esta ocasión se decanta por una disposición a soga con junta horizontal mayor que la vertical para potenciar la horizontalidad, sobretodo en paramentos de gran longitud

como los de la capilla o los testeros. Resaltar el remate y los encuentros de la fábrica vista de ladrillo con los elementos vistos de hormigón o de cubierta, carpintería y solado.

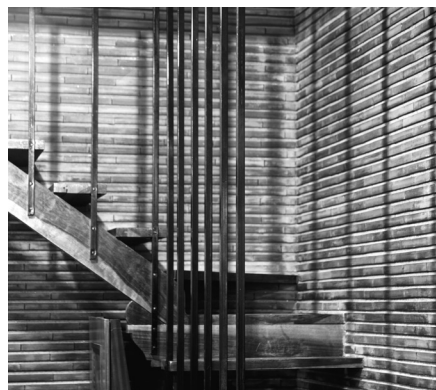
Aunque el proyecto no dejó margen para el estudio y el diseño de la iconografía y el mobiliario de la capilla y otras estancias cabe destacar la cerrajería de algunas defensas y barandillas de acero pintado de gran sencillez y con algún pasamanos de madera trabajado.

Detalles encuentro de fábrica de ladrillo caravista. Fot. Ximo Michavila

212



Detalle de barandillas y pasamanos. Fot.
Ximo Michavila





CENTRO PARROQUIAL SAN JOSE PATRIARCA. 1963

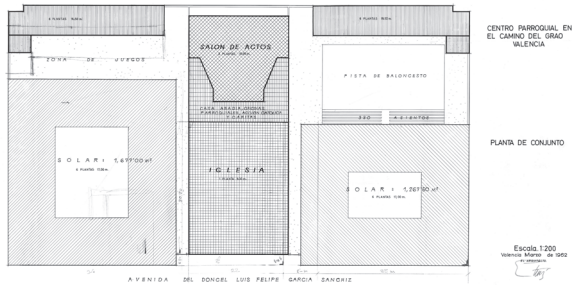
CONTEXTO

215

Junto al Instituto filial de La Anunciación, el sacerdote Luis Martínez Ferri encarga a J.J.Estellés el proyecto de edificación de un centro parroquial ubicado en el mismo solar, sito entre la Avenida del Puerto y las calles de La Conservera y de La Industria.

En el primer proyecto de ordenación, que data de marzo de 1962, se observa el planteamiento de una composición simétrica en la que el volumen principal que alberga la iglesia y el salón de actos se sitúa en medio de la parcela, a lo largo del eje N-S. La iglesia se orienta hacia la fachada de la Avenida del Puerto colocando la pieza del salón de actos a continuación, en su parte posterior y con acceso desde la calle Ramón Marquet. La parcela queda dividida en dos partes simétricas en las que, en cada una de ellas, se disponen un edificación escolar y un bloque de viviendas, todos ellos de seis alturas.

El proyecto pretendía reunir como en el centro de Pisa los tres elementos tipológicos más cargados de simbolismo cristiano: la basílica, el campanario y el baptisterio reunidos en este caso en un solo edificio. La Basílica parece



Plano de ordenación del proyecto de 1962. AA.W." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 176

216 *de sección incompleta, porque la nave izquierda cumple como capilla de la Comunión y la nave derecha solo se insinúa por un resalto del techo que permite hasta cierto punto recordar la iluminación lateral del prototipo. El edificio ha sufrido unas intervenciones que han desvirtuado la forma.¹*

El planteamiento original fue sufriendo cambios y modificaciones, tanto de diseño como de programa, hasta que en el año 63, J.J. Estellés terminó de perfilar el proyecto de Iglesia que sirvió de base para su construcción. Las principales modificaciones afectaron a la reducción del programa previsto y su ordenación en la parcela, pero el planteamiento original de la Iglesia se mantuvo casi en su totalidad.

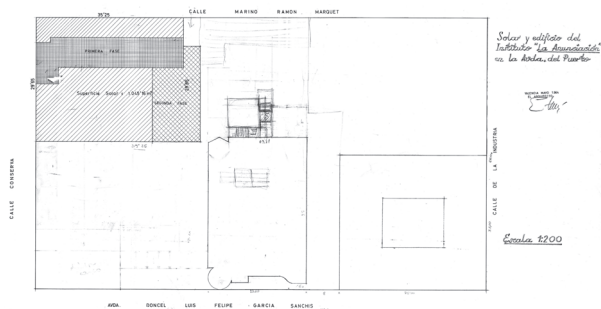
FUNCIÓN

En los primeros proyectos, del año 1962, se plantea un programa de uso completo y extenso comprendido por un centro escolar, varias edificaciones de viviendas y un centro parroquial compuesto por una Iglesia, unas oficinas y un salón de actos.

Centrándonos en el centro parroquial, objeto de este análisis, el programa previsto para este conjunto comprendía los tres usos expuestos anteriormente; la iglesia contaba con la sacristía, una capilla de la comunión y baptisterio; el centro parroquial se componía por las oficinas parroquiales, un espacio para caritas, espacios de recepción de entrada, varios despachos y una sala de reuniones; y por último, el salón de actos con cabida para 268 espectadores, dispuestos entre una planta y un anfiteatro, y un hall de entrada y servicios dimensionados de forma adecuada para el citado aforo.

En los planos del proyecto definitivo de 1963, con el cual comienzan las obras, el programa del centro parroquial se ve reducido de forma considerada. El salón de actos se suprime y los espacios destinados a las actividades del centro parroquial se trasladan a las dependencias del edificio escolar de reciente construcción, en el cual conviven con la actividad docente del centro.

Queda, por tanto, la pieza de la Iglesia en solitario, conservando el mismo programa planteado que incluía una capilla de la comunión y un baptisterio independiente.



Plano de ordenación del proyecto de construido. AA.W." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 177

COMPOSICIÓN

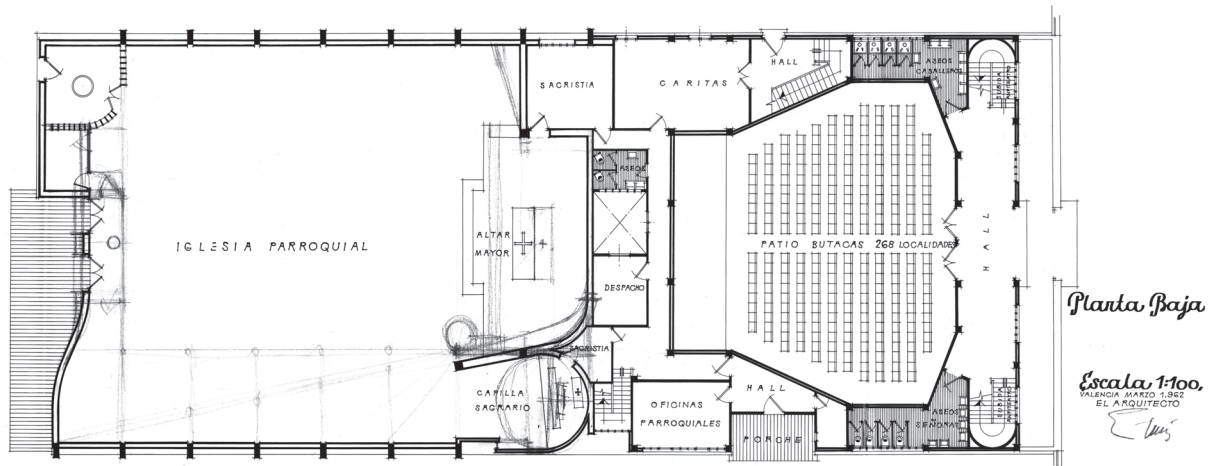
En el proyecto inicial de centro parroquial, desarrollado en el año 62, se plantea una ordenación de parcela en la que una pieza lineal que alberga la Iglesia, el salón de actos y el centro parroquial, se dispone a lo largo del eje transversal de la parcela. Dentro de esta pieza lineal, la Iglesia se ubica a sur dentro de un rectángulo de 23x31 m, con acceso directo desde la Avenida del Puerto, mientras que el salón de actos, orientado a norte dentro de otro rectángulo de 23x27,5 m, se contrapone a la primera teniendo su acceso principal por la calle Ramón Marquet. El centro parroquial se sitúa entre ambas piezas con accesos desde el exterior tanto desde la vía pública lateral como desde el patio de recreo del centro de enseñanza adosado, y también desde la propia sacristía.

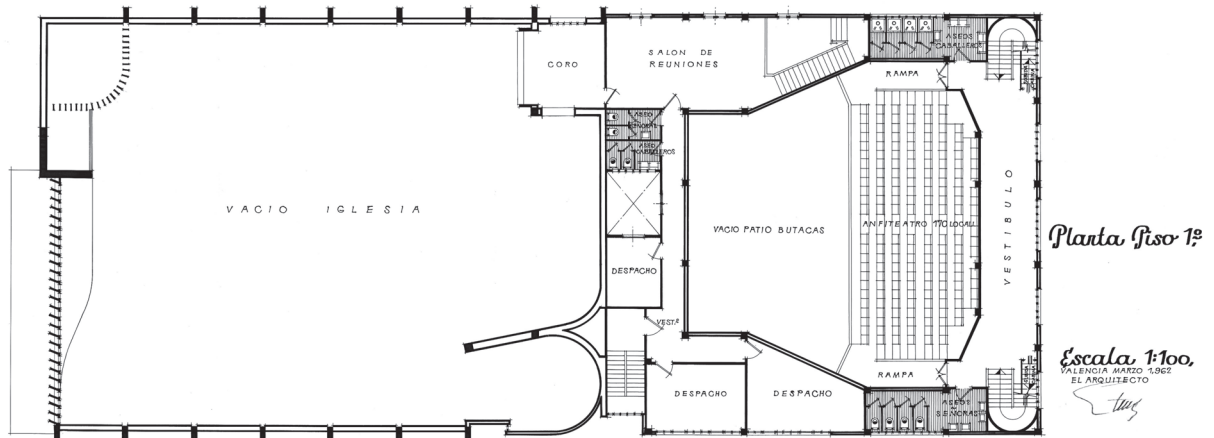
El programa previsto para este conjunto comprendía los tres usos anteriormente expuestos, disponiéndolos dentro de un volumen rectangular de 23x60x10m de dimensión sobre el que sobresalen, únicamente, las piezas verticales del campanario y del centro parroquial. El programa de la Iglesia y el salón de actos se desarrolla casi todo en planta baja, a excepción del anfiteatro del auditorio ubicado en planta primera.

El centro parroquial se distribuye entre el fondo de escena del salón de actos y la parte posterior de altar, adaptándose a la irregularidades de la compartimentación existente. La parte pública del programa, como son las oficinas parroquiales o caritas, se ubica en planta baja, dejando los despachos y la sala de reunión en planta primera. Las dos alturas restantes se destinan a ubicar una vivienda por planta a disposición de los miembros de la comunidad. En el centro, tras el altar, se sitúa un patio de luces que mejora la iluminación y ventilación de las piezas de servicios ubicadas en la parte intermedia.

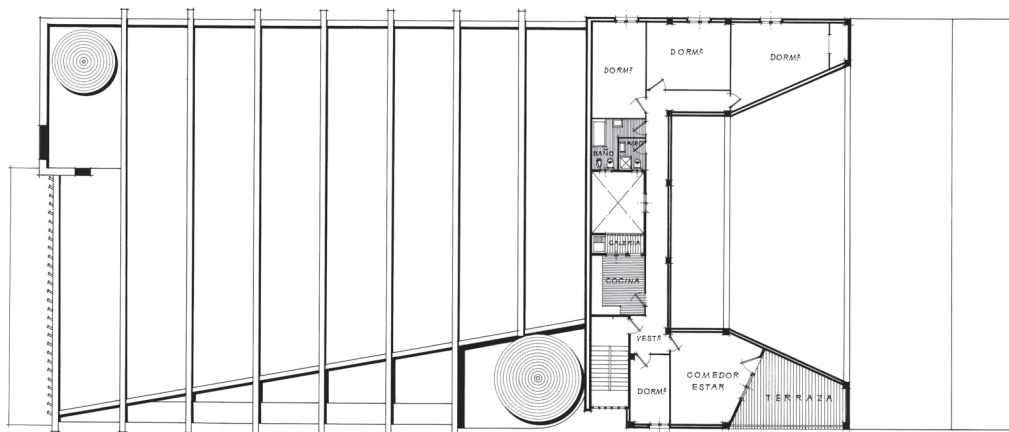
La primera Iglesia proyectada se realiza bajo un planteamiento arquitectónico moderno que se ajusta a las principales directrices marcadas por el Concilio Vaticano II, aún en proceso de celebración durante la ejecución de la obra.

J.J.Estellés había tanteado y desestimado una idea de iglesia de planta rectangular basada en la ruptura de la nave por una cuña central, cuya fuga se dirigía al altar mayor que, al mismo tiempo era una cuña de luz, partiendo la cubierta a dos aguas hasta la fachada principal a sur, donde estaba el acceso principal. Esta idea se simplifica al desarrollar posteriormente la iglesia dentro de un gran contenedor rectan-





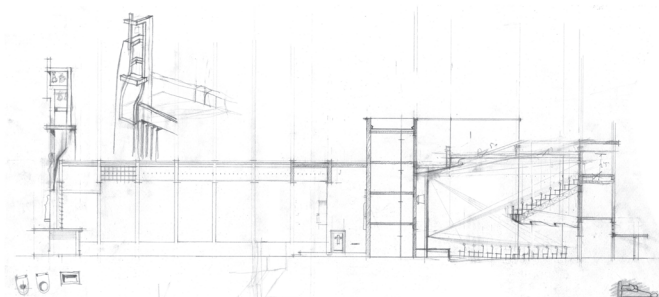
220



Planta Pisos
2º y 3º

Escala 1:100.
VÁLENTIA MUYOZ 1962
EL ARQUITECTO

Estellés



gular, ahora de cubierta plana, una nave única con grandes pórticos de hormigón, con iluminación combinada, frontal y lateral E-O.

Subrayándose baptisterio y capilla de la comunión por dos lucernarios circulares. El acceso se producía por el extremo sur del eje, retrasado respecto del plano de fachada, acodándose ambos planos por la derecha con un paramento en forma de cimacio y dejando en su lado izquierdo espacio para campanario y baptisterio, el campanario de 19m de altura, era tratado como una estructura expresionista de hormigón, que albergaba sobre el podio basamental una gran escultura de bulto del Patriarca San José y el Niño Jesús, en el remate, el cuerpo de campanas era sustituido por una cruz y un grupo de altavoces. El altar mayor se apoyaba sobre un ábside plano, en cuyo lado derecho se situaba una capilla de la comunión con ábside semicircular, situándose en el otro lado, la sacristía sobre la que se disponía un coro².

Las fachadas laterales recuerdan el criterio compositivo empleado por J.J.Estellés en el seminario de Castellnovo. En la iglesia, los soportes de los pórticos, con vigas descolgadas de hormigón de gran sección, se marcan en pri-

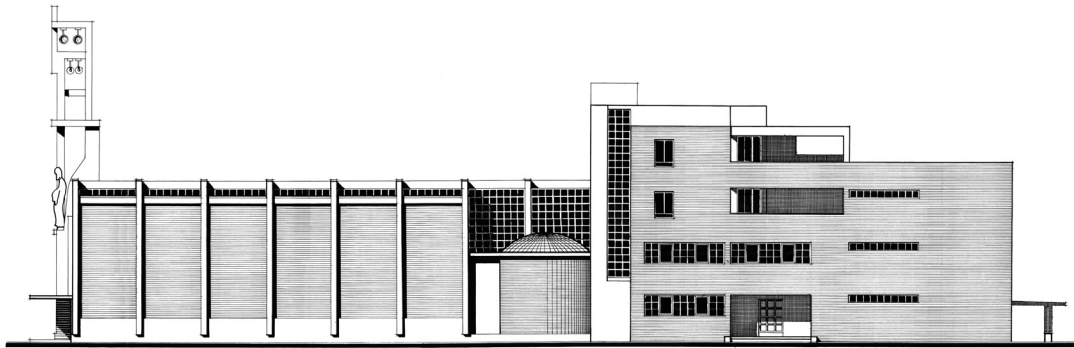
mer plano en fachada, dejando entrepaños de fábrica de ladrillo cerámico visto rematados superiormente por una ventana horizontal corrida. En el resto, una composición de huecos horizontales dispuestos sobre una fachada continua de fábrica de caravista se adaptan a los requisitos funcionales de cada estancia, salvo en los planos retranqueados del núcleo de escaleras y el altar que se plantean con un cerramiento de piezas prefabricadas de vidrio moldeado.

En diciembre del 63, el proyecto definitivo de la Iglesia queda preparado para el inicio de las obras. El programa para el centro parroquial previsto originalmente se ha reducido de forma considerable, pero el planteamiento inicial y la formalización de sus trazas se mantienen.

Dentro de espacio rectangular se perfilan como puras las formas geométricas de los elementos singulares de la planta. Un cuadrado, un círculo y un hexágono definen, de forma respectiva, las trazas en planta de la torre del campanario, el baptisterio y el altar de la capilla de la comunión.

La nueva configuración, modifica la distribución en planta de algunos elementos. Respecto al proyecto inicial del

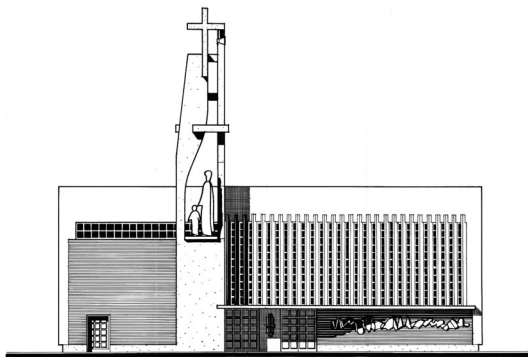
222



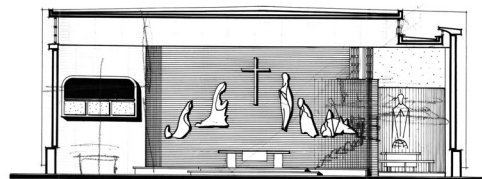
Fachada Lateral

Escala 1:100,
VALENCIA MARZO 1962
EL ARQUITECTO

Estellés



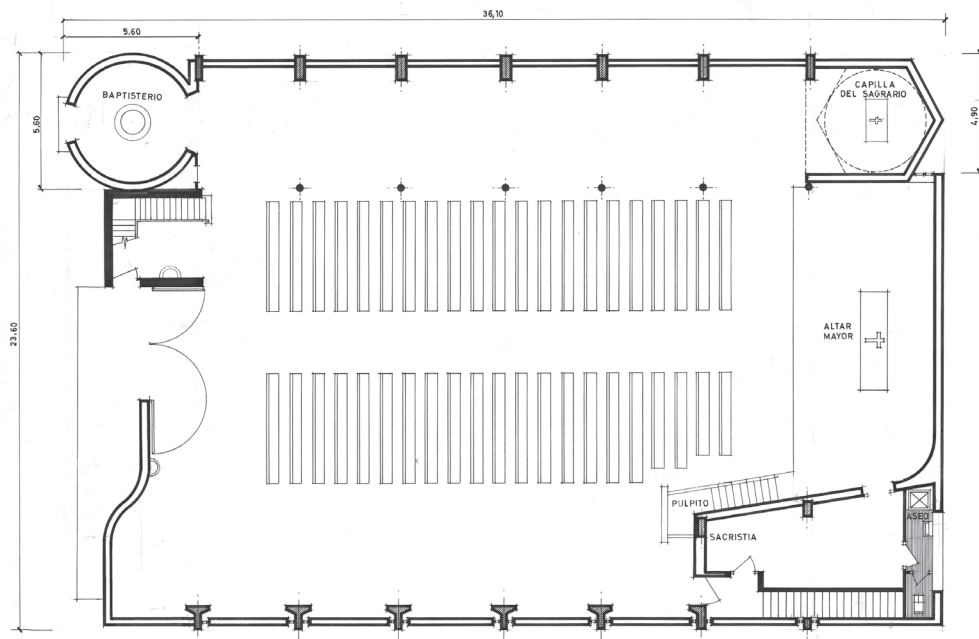
Fachada Principal



Sección Transversal

Escala 1:100,
VALENCIA MARZO 1962
EL ARQUITECTO

Estellés



Planta baja
Iglesia

Escala 1:100
VALENCIA, OCTUBRE 1963
EL ARQUITECTO.

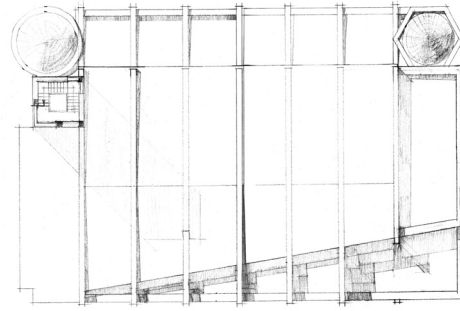


224

62, la capilla de la comunión se dispone en la banda de poniente alineada con la pieza del baptisterio, el cual se ubica en su posición original y de forma opuesta a la nueva posición del altar de la capilla. En el lado de levante, se mantiene la configuración en diagonal del proyecto original como prolongación del muro curvo del altar principal definiendo, en esta ocasión, la pieza de la sacristía.

Esta diagonal queda definida por un cambio de altura marcado en cubierta y las trazas del pavimento que componen la nave principal. La banda de la capilla de la comunión queda separada respecto a la principal por un intercolumnio de soportes apantallados de hormigón armado que permiten configurar una cota inferior para la cubierta de dicha crujía. De nuevo, el despiece de un pavimento en espiga permite acentuar el cambio entre espacios.

El baptisterio, de forma circular, se ubica en la esquina suroeste de la caja. Este se dispone tangente a los límites exteriores del cerramiento de la capilla y el campanario, con acceso directo tanto desde el exterior como desde el interior. Un cilindro de fábrica de ladrillo cerámico visto, dispuesto a soga, que se cierra superiormente por una cubierta plana en la que un lucernario cenital baña las pa-



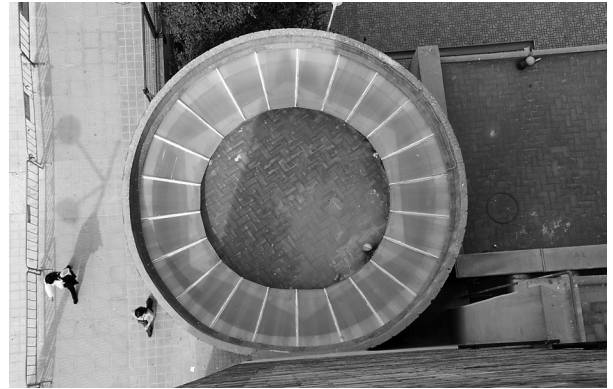
redes interiores de la misma materialidad. En su interior, una pila bautismal de piedra natural se ubica en el centro del espacio circular.

La torre del campanario, de planta cuadrada, se ubica en la fachada principal, entre la pieza del baptisterio y el acceso principal. Con cuatro metros de lado y 20 metros de altura, sus caras se van descomponiendo en una combinación de paños de hormigón visto, enfoscado de mortero y ladrillo cerámico visto, siguiendo un criterio neoplástico mediante el cual se va aligerando conforme se alcanza la altura máxima, dejando las esquinas abiertas en los vértices opuestos de los rellenos de la escalera que lo recorre.

La fachada principal, de composición idéntica al proyecto del 62, conserva la estilizada marquesina de entrada, de canto mínimo y cinco metro de luz. Arrancando desde el primer pórtico retranqueando de la nave, la marquesina divide el espacio libre en dos. El hueco superior, delimitado por la geometría del pórtico, el lateral del campanario y la propia marquesina, se cierra con una vidriera continua formada por una retícula de piezas prefabricada de hormigón armado con vidrio coloreado. El hueco inferior se cierra con un paño de ladrillo cerámico visto en el que se practica el hueco del

Vista interior desde la capilla de la comunión. Fot. Juan José Estellés Ceba

Plano de planta cubierta del proyecto construido. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 180



Cubierta del baptisterio - Detalle lucernario del baptisterio. Fot. Ximo Michavila.





Alzado oeste y sección transversal del proyecto construido. AA.W." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 181

Alzado sur y este del proyecto construido. AA.W." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 181

Sección longitudinal y alzado posterior del proyecto construido. AA.W." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 181

Vista del campanario. Fot. Ximo Michavila.

Vista del campanario. Fot. Juan José Estellés Ceba.

226

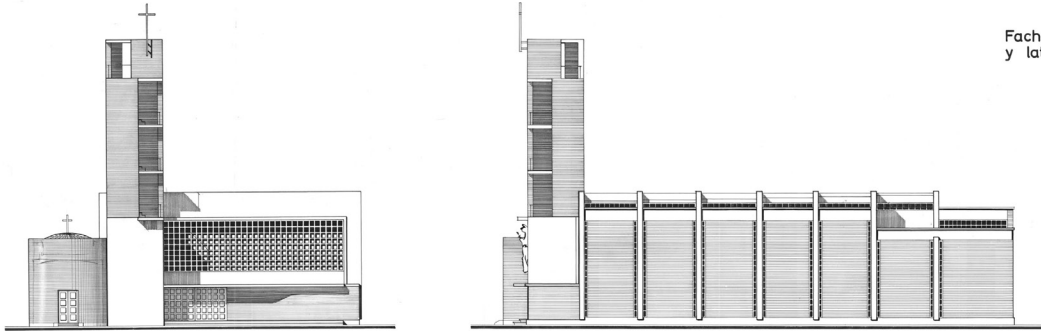


acceso principal. La pieza cilíndrica del baptisterio configura el testero de la nave lateral de menor altura.

La fachada este queda modulada por la seriación de los soportes vistos de hormigón armado. Estos pilares, en forma de T, recogen el entrepaño de fábrica de ladrillo cerámico visto que se dispone en un plano ligeramente retrasado y alcanza la viga de atado superior. Las ventanas horizontales corridas originales, ubicadas en la parte superior del paramento de ladrillo, son sustituidas por sendas rasgaduras verticales, una a cada lado del soporte, que favorecen una iluminación indirecta de la nave.

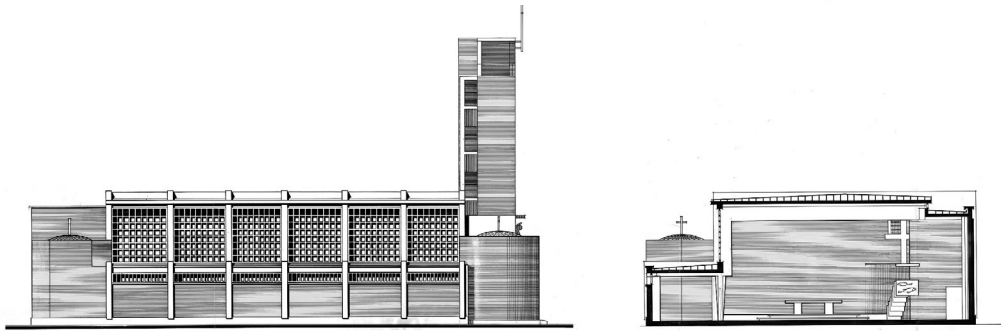
La fachada oeste, a pesar de estar escalonada por la diferencia de cota entre la capilla de la comunión y la nave principal, se compone de forma similar a la anterior. De nuevo, los soportes de la estructura quedan vistos, modulando la fachada. En la fachada de la capilla de la comunión, los entrepaños se ejecutan con una fábrica de ladrillo cerámico visto sobre la cual se coloca una ventana horizontal corrida. Sin embargo, el entrepaño de la fachada retrasada de la nave principal se termina con una vidriera continua compuesta por la misma retícula de piezas prefabricadas de la fachada principal.

Fachada principal
y lateral derecha

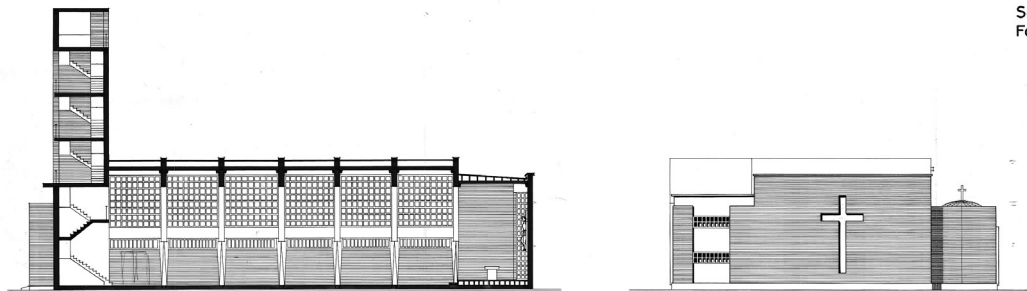


Escala 1:100
MAYO 1943
A. BARRAL

227



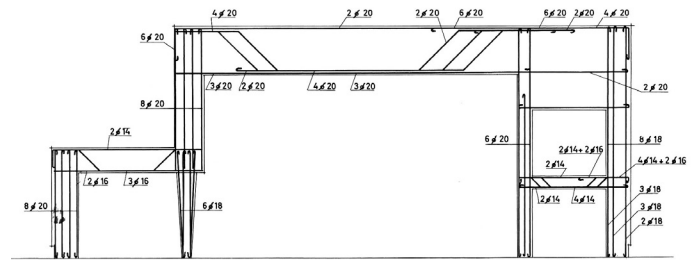
Sección longitudinal
Fachada posterior



Escala 1:100
MAYO 1943
A. BARRAL

Soportes interiores. Fot. Ximo Michavila.

Despiece de armados de pórticos tipo. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 179



VALENCIA DICIEMBRE 1963
EL ARQUITECTO.

228 ESTRUCTURA

Los espacios proyectados, con grandes luces a cubrir, y una malla estructural vista, como rasgo principal del planteamiento compositivo del edificio, evidenciaban la elección del hormigón armado como la solución acertada para materializar este edificio. Un material con una gran capacidad de expresividad plástica que J.J.Estellés no duda en explotar a través del torneado y modelado de los soportes y elementos escultóricos, encofrados con un entablillado en basto que nos delatan las influencias recibidas por las obras de Breuer o Le Corbusier.

La estructura de la iglesia se plantea mediante la seriación de un sistema porticado, de seis vanos separados 4,20 metros entre sí, formado por vigas de gran canto sobre soportes de geometría variable y escultórica.

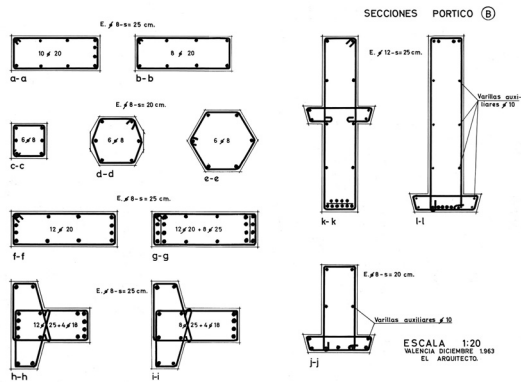
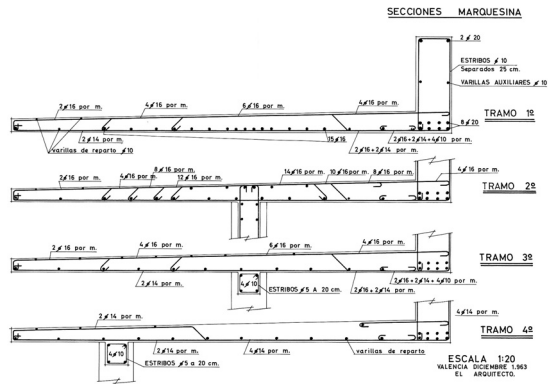
La estructura de hormigón armado es ahora aparentemente más sencilla, pudiéndose leer claramente, tanto desde el interior como desde el exterior.

Un pórtico quebrado de dos vanos, uno corto y bajo, para la nave de poniente, y otro largo y alto para la principal

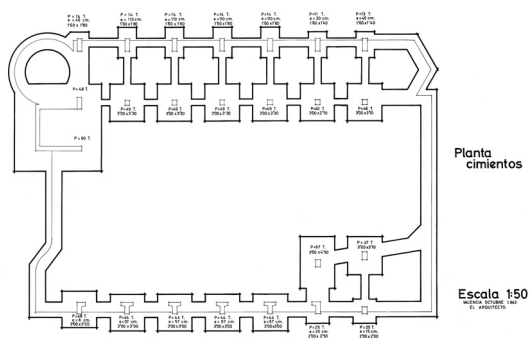
cuya materialización se resuelve con pilares apantallados en el lado oeste, facetados de base cuadrada y remate hexagonal en el centro y pilares en T en la fachada este, las jácenas de 0,40x1m y 0,4x2m reciben los forjados con un doble talón o cartela a media altura, con lo cual las jácenas quedan vistas, tanto en cubierta como en el interior, excepto en el lateral de levante, que por razones de iluminación y direccionalidad, reciben el forjado esviado en su parte inferior. Al llegar al altar mayor el pórtico se hace de tres vanos para albergar un altílo sobre la sacristía³.

Las vigas de canto, por lo general de geometría rectangular, se diseñan también en forma de T invertida, o con espuelas intermedias, en función de la cota de apoyo del forjado unidireccional de vigueta pretensada.

La marquesina de acceso, con un gran vuelo de cinco metros desde la línea del primer pórtico, se calculó con un punto de apoyo intermedio constituido por una viga de cuelgue longitudinal revestida por el cerramiento de ladrillo caravista del acceso. Este detalle permite ocultar este apoyo secundario potenciando la liviandad de dicho elemento.



Despiece de armados de marquesina y de vigas de gran canto. AA.W. "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 179



Plano de replanteo de cimentación. AA.W. "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 179

La cimentación, al igual que el edificio construido con anterioridad sobre el mismo solar para el Instituto Filiar de La Anunciación, se ejecutó mediante una cimentación directa superficial arriostrada entre sí.

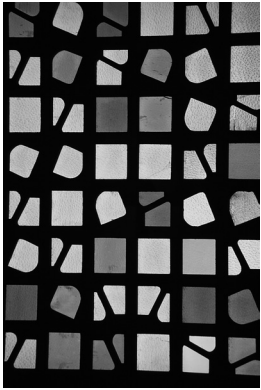
229

MATERIALIDAD Y DETALLES

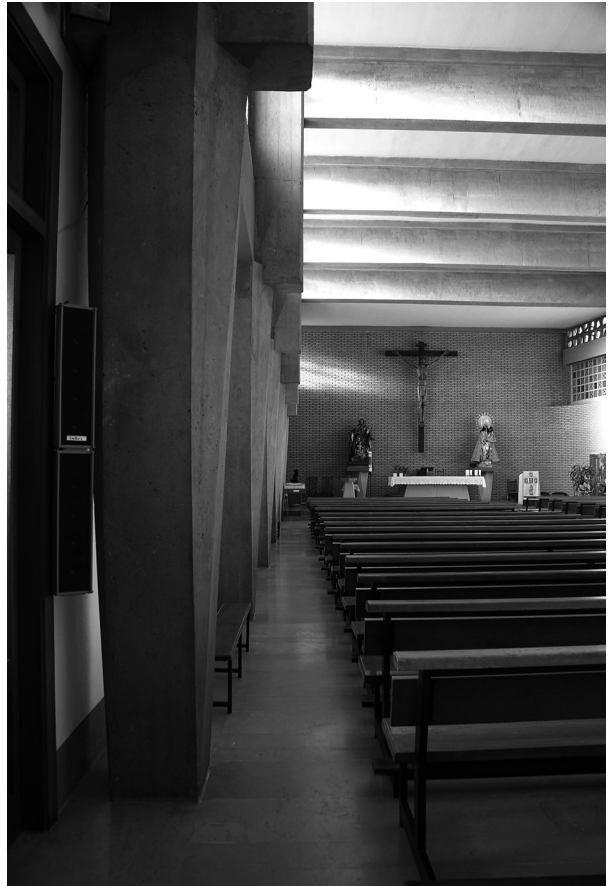
Entre las grandes virtudes de este proyecto cabe destacar el tratamiento de luz y el máximo aprovechamiento que J.J. Estellés realiza de los materiales empleados y de su forma de disposición en obra.

Las ventanas horizontales corridas, enrasadas a cara inferior de forjado, las rasgadas verticales junto a los pilares en T, y las grandes vidrieras formadas por retículas de piezas prefabricadas de hormigón con cristales coloreados, se encargan de bañar los paramentos de fábrica de ladrillo de cerámico visto, en color amarillo pajizo dispuesto en soga, y resaltar las texturas y las juntas del encofrado de entablillado de madera de los soportes escultóricos y las vigas de gran canto.

Cabe destacar la estudiada iluminación del espacio interior del baptisterio donde, exteriormente, un lucernario hori-

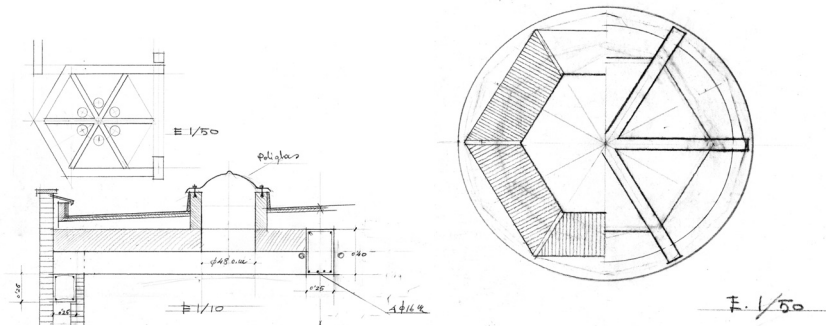


230



Detalle constructivo del falso techo del baptisterio. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 182

Detalle constructivo de un lucernario tipo de la capilla de la comunión. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 182



Vista interior del baptisterio. Fot. Ximo Michavila.



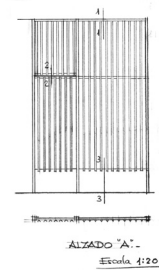
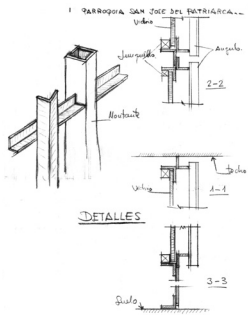
zontal se dispone en cubierta perimetralmente entorno al muro curvo. Interiormente, sobre un entrevigado radial dispuesto cada 60° descansa un falso techo formado por una tapa circular concéntrica al muro que genera una oscura perimetral a través del cual, la luz cae desde el exterior. El muro de ladrillo cerámico visto queda completamente bañado hasta el suelo generando una atmosfera etérea entorno al icosaedro de la pila bautismal. Un efecto similar se realiza sobre la bóveda de estructura radial de la capilla de la comunión, donde seis pequeños óculos cenitales bañan de forma simbólica todo el tambor.

231

En el recinto también se puede observar un cuidado estudio del despiece del pavimento. Las baldosas de piedra natural, cortadas en diversos formatos de forma rectangular, se disponen en función de la direccionalidad del espacio en el que se colocan.

La nave principal, posee un despiece corbusierano disponiéndose en bandas horizontales perpendiculares al eje principal y alternado formatos de distinta longitud.

La diagonal de la sacristía se marca en el solado con un cambio en la disposición del pavimento. El mismo tipo de



232 baldosa se disponen en la dirección predominante pero en este caso de igual formato y trabadas a medios.

En la banda de la capilla de la comunión, el corte del solado se asemeja al de un entarimado, disponiéndose de forma hexagonal entorno a la pila bautismal, en rombo en la capilla de la comunión y en espiga a lo largo de la banda lateral.

Entre la documentación gráfica del proyecto se aprecian detalles del estudio de la cerrajería de las defensas de la Iglesia o de los planos de producción del altar, ejecutado con piedra natural.

Las barandillas se de la escalera de subida al campanario se compone por un barandal corrido de perfil L 40.3 separado cada 20 cm y dispuesto en diagonal sobre el alma de sendos perfiles L de igual dimensión, que constituyen el pasamanos y el bastidor inferior, el cual se ancla directamente al solado.

Las defensas exteriores de acceso al campanario se diseñan de similar forma, rigidizando las esquinas con un montante vertical formado por un tubo cuadrado de acero, de dimensión 10 .5.



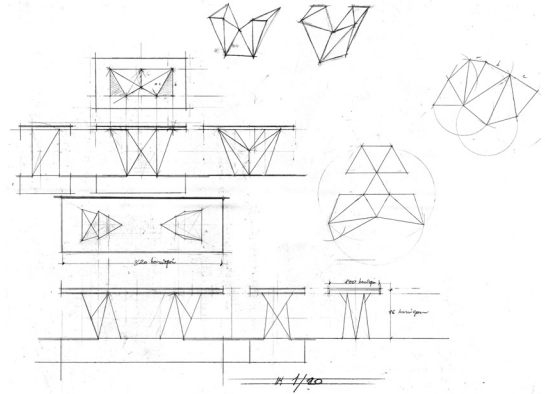
NOTAS

¹ESTELLES CEBA, J.J. "Recuerdos, vivencias, proyectos y obras. 1941-61", escrito incluido en AA.VV "Arquitecturas del siglo XX en Valencia". Colección Formas Plásticas. Institutó Alfons el Magnanim - Diputación de Valencia. Valencia 2000

²ROS, J.L. "Centro parroquial San José. 1962. Instituto filial La Anunciación. 1964. Texto inc. en AA.VV."Estellés Arquitecto. COACV. Valencia 2007. pp. 173-174

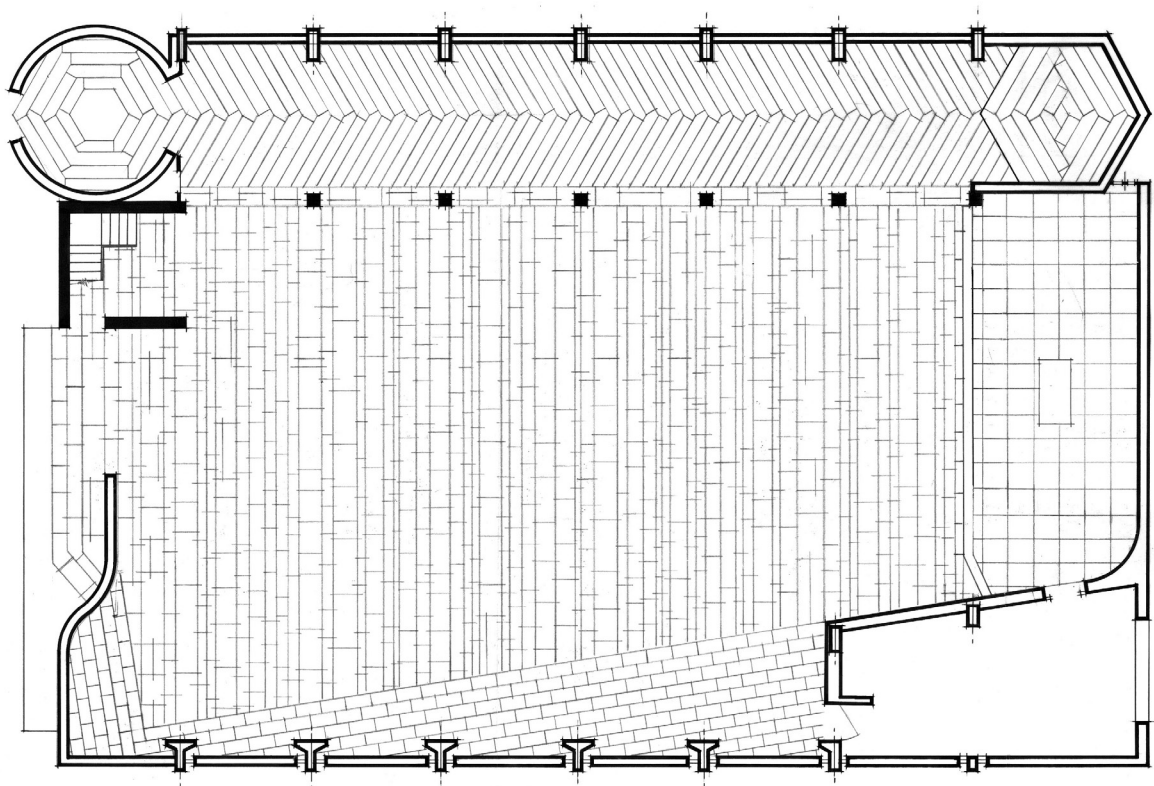
³ROS, J.L. "Centro parroquial San José. 1962. Instituto filial La Anunciación. 1964. Texto incluido en AA.VV."Estellés Arquitecto. COACV. Valencia 2007. pp. 174

Detalles de cerrajería. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV.
Valencia 2007. Pág. 183



Plano de detalle constructivo del altar. AA.VV." Juan José Estellés Ceba.
Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 183

Plano de despiece de pavimento. AA.VV." Juan José Estellés Ceba.
Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 180





CONVENTO DE LA ORDEN DE LAS RELIGIOSAS AGUSTINAS DE SANTA TECLA. 1974

CONTEXTO

235

En 1974, J.J.Estellés recibe el encargo para realizar el proyecto y dirección de obra de un edificio de nueva planta destinado a un Convento para la orden de las Religiosas Agustinas de Santa Tecla.

El encargo original incluía la construcción de un Convento para la orden de religiosas y un templo abierto para el resto de fieles que quedara vinculado a la edificación principal, pero la ejecución de este último quedó suspendida durante el desarrollo de la obra, quedando únicamente el claustro intermedio de conexión. Los terrenos escogidos por la orden se ubican en la ladera sur de la montaña de El Vedat, en la Partida del Realón de Picassent, y se encuentran rodeados por bancales de cítricos y cultivos de huerta.

Dentro de la propiedad, J.J.Estellés escoge la parte superior de un ligero promontorio, donde la pendiente del terreno se suaviza hasta niveles prácticamente planos, para ubicar la planta de la nueva edificación la cual disfruta, sin obstáculos, de vistas sobre la Albufera de Valencia y las zonas de cultivo y los arrozales de L'Horta Sur.

FUNCIÓN

El programa requerido está diferenciado en dos ámbitos, uno público para familiares y visitantes, y otro privado que viene definido por las necesidades propias del Convento.

El programa de la zona de familiares y visitantes requiere de un comedor para visitantes vinculado a una cocina office, seis habitaciones dobles con baño para visitas y una habitación familiar con zona de este comedor, baño y dos habitaciones dobles.

El programa propio del Convento queda definido por unos usos de zona de día y otros de zona de noche. La zona de día requiere de un refectorio vinculado a una cocina industrial equipada, una sala capitular, una sala para labores, una biblioteca, una enfermería, una sala para formación de novicias y zonas de servicios como baños, lavandería o almacenes. La zona de noche se compone por 32 celdas con baño para las religiosas y otras seis celdas destinadas a las novicias.

Entre ambos programas, se requieren equipamientos mixtos como los locutorios individuales o colectivos para las

visitas y una capilla para los visitantes y familiares, acondicionada para la participación de las religiosas en el acto litúrgico.

COMPOSICIÓN

J.J. Estellés ordena el programa previsto en un único edificio de dos alturas cuya composición y geometría responde a un esquema en hélice de cuatro piezas con orientaciones noreste-suroeste, sureste-noroeste.

Entorno al núcleo de comunicación vertical principal, ubicado en el centro del complejo, se distribuyen cuatro alas dispuestas en ángulos rectos entre sí y cuyos pasillos de circulación confluyen tangentes por cada lado del cuadrado que constituye la escalera.

Este retranqueo en la alineación de alas opuestas genera el emplazamiento de los dos accesos al Convento situados en esquina; el principal, de uso para los visitantes y familiares, se ubica en la esquina entre las alas noreste-noroeste; el de servicio a la cocina, se ubica en esquina opuesta.

La planta baja recoge la parte del programa público, la zona de día del programa privado y los espacios comunes entre ambos. Esta queda sobreelevada respecto a la rasante del solar mediante una solera cajeadada sobre un relleno compactado de zahorras que regulariza la pendiente del terreno y elimina la presencia de humedades por capilaridad.

El acceso principal, ubicado en esquina y ligeramente retranqueado para generar un espacio porchado previo, da paso a un hall de entrada el cual distribuye los accesos al distribuidor del convento, a los locutorios, a la capilla y al ala noroeste en la que se ubica las estancias de los visitantes y familiares.

Todas las alas de planta baja, a excepción del claustro, se organizan siguiendo el mismo esquema, basado en un corredor central que distribuye los accesos a las estancias dispuestas a ambos lados. El acceso a la pieza del claustro se produce de forma lateral y se prolonga a la espera de conexión del templo que nunca llegó a ejecutarse.

En torno a la escalera central, de tres tramos con óculo central, y al ascensor que constituyen el núcleo principal,

se agrupan las piezas de baños, cocina, almacén y locutorios, y surgen tangencialmente las circulaciones de cada ala.

El ala noroeste acoge el programa público. A través de su circulación se accede a la capilla del Convento y a las estancias facilitadas para las familias y visitantes. La capilla, de forma rectangular y con una pequeña sacristía adosada, tiene cabida para acoger a unos cincuenta feligreses, y en la banda del altar, al igual que en la capilla del Colegio de Santo Tomas, una piel permeable de listones de madera se despliega generando un espacio resguardado para la asistencia de las religiosas a la liturgia. Las estancias previstas para acoger visitas se distribuyen a ambos lados de la pieza y se componen por seis habitaciones dobles con baño, una habitación familiar y un salón-comedor con cocina.

En el ala suroeste se ubican las seis celdas para las novicias, la sala de formación de las novicias, un par de piezas de servicio para disponer la lavandería, un almacén y los baños, una sala de oración situada como apéndice al final del ala, y una escalera de servicio que comunica exteriormente con la planta primera.

Plano de planta baja. Archivo del arquitecto.





Imagen del claustro. Fot. Juan José Estellés.

El ala sureste recoge las estancias de la zona de día del convento. Junto a la cocina, adosada al núcleo central y con un acceso de servicio posterior, se sitúa el refectorio que cuenta con un pulpito de lectura elevado. A continuación se disponen, a ambos lados del pasillo de circulación, la sala de labores, la sala capitular, el despacho de la madre superiora, la enfermería y el locutorio comunitario, el cual tiene cabida para toda la congregación.

Junto a las piezas de la enfermería y el locutorio se adosada el claustro que, junto a la Iglesia que no llegó a ejecutarse, constituye la cuarta ala del conjunto. Se trata de la reinterpretación de un claustro tradicional, de pequeñas dimensiones, con su atrio central y su corredor perimetral cubierto por una cubierta inclinada de teja cerámica curva. Los pilares son de hormigón visto y se disponen a cartabón respecto a los ejes principales, mientras que unas ménsulas triangulares, también de hormigón visto, bajo el apoyo del forjado, reinterpretan el simbolismo del arco y el capitel.

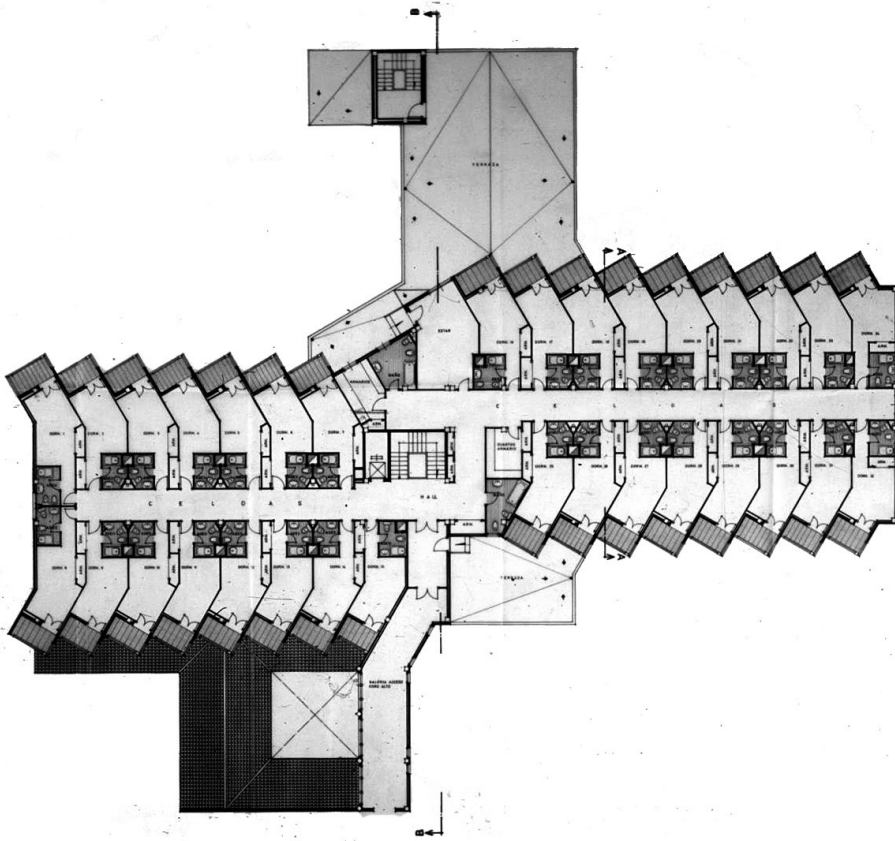
En la planta primera, destinada a la zona de noche del convento, las únicas alas que se edifican son la noroeste y la sureste, quedando el par de alas opuestas como te-

rrazas planas transitables al servicio de las habitaciones. Cabe destacar la galería corrida y cubierta, sobre la terraza del ala noreste y la pieza del claustro, destinada a comunicar la planta de habitaciones con el coro superior de la Iglesia que no llegó a construirse.

El programa se distribuye en las dos alas siguiendo el mismo esquema que en la planta inferior. Una circulación principal centrada en el eje longitudinal distribuye dos bandas de celdas por ala, con orientaciones suroeste y noreste. Cada celda dispone de baño, armario y terraza propia.

En cada unidad, el baño se dispone en el acceso a la habitación junto a la banda de armario, y el resto de la pieza, incluyendo la terraza porchada, se gira un ángulo de 30° buscando la orientación sur para un mejor soleamiento y ventilación. Esta pieza resultante se va seriando a lo largo de las dos fachadas, siempre girada con la misma orientación, como una superposición de escamas de pez. El volumen de las terrazas es la única parte volada respecto al plano de fachada definido por la planta baja.

La composición de los alzados reproduce la volumetría marcada por la distribución en planta. Los cuerpos del edificio



Planos de alzados. Archivo del arquitecto.





242 de un altura se terminan con una cubierta plana transitable delimitada perimetralmente por un peto macizo y continuo de fábrica de ladrillo para revestir, mientras que los de dos se rematan con una cubierta inclinada a dos aguas, de teja cerámica curva y alero continuo. Cabe destacar la seriación, cada dos módulos de habitación, de unas sobreelevaciones de cubierta, a modo de costillas, que copian su geometría y que permiten la ventilación e iluminación de los baños de las celdas de planta primera, evitando la presencia de una acumulación de chimeneas y shunts en cubierta.

Los cuerpos volados de las terrazas de las celdas de planta primera se cubren, de forma individual, con un alero inclinado de teja cerámica, generando una seriación de miradores volados y girados que se enmarcan dentro de la lectura del plano de fachada, de dos alturas con cornisa. En las esquinas del testero del ala sureste, las piezas giradas de las últimas habitaciones se macla con la volumetría principal, mientras que en el testero opuesto, la esquina gira recta arrancando a continuación el plano inclinado de las primeras habitaciones.

El ritmo y la seriación de los miradores transmiten un cierto dinamismo al conjunto, mientras que el juego de luces y

sombra arrojadas que genera dicho juego de volúmenes destaca los distintos planos de profundidad de la composición.

ESTRUCTURA

La tipología estructural empleada es un sistema porticado de vigas y jácenas de hormigón armado sobre la que se dispone un forjado unidireccional. Sin presencia de nivel freático y con un suelo de resistencia media, la tipología de cimentación utilizada es una superficial mediante zapatas aisladas y arriostradas entre sí. Con poca presencia de humedad en el terreno, la planta baja se plantea con un sistema de solera seca sobre un encancho de bolos de gran espesor, cajeados con unos muretes de fábrica de bloque de hormigón para revestir.

Dada la geometría de la planta, con un esquema en hélice de cuatro alas perpendiculares entre sí, se disponen tres o cuatro crujeas longitudinales a lo largo de cada brazo, en función de su anchura. Las primeras líneas de pilares se sitúan en línea de fachada, haciendo coincidir las crujeas intermedias con las líneas de compartimentación de los

Imagen testero noroeste. Fot. Juan José Estellés.

Imagen de conjunto. Fot. Juan José Estellés.

Imagen acceso de servicio. Fot. Juan José Estellés.



pasillos de circulación o las bandas de habitaciones. Esta malla estructural, con distintas modulaciones por brazo, confluye entorno al núcleo de comunicación central donde termina de regularizarse.

La pieza del claustro posee una modulación diferenciada con una geometría más clásica. Tanto los soportes como las vigas descolgadas son de hormigón visto, encofrado con tablero fenólico de forma que las juntas marcadas recuerden una sillería tradicional. Los soportes, con canto romo y a cartabón, unidos a las vigas de cuelgue y sus uniones acarteladas a 45°, a modo de arcadas, reinterpretan la abstracción de un estilo clásico.

MATERIALIDAD Y DETALLES

La austeridad es la característica principal que se puede apreciar a través de los acabados empleados. Materiales económicos y resistentes con una puesta en obra tradicional y de calidad.

Exteriormente, todos los cerramientos exteriores de fábrica de ladrillo hueco se revisten con un enfoscado de mor-

tero de cemento tradicional y una capa de pintura exterior en colores ocre, en consonancia con los tonos marrones de las tejas cerámicas curvas empleadas en las cubiertas inclinadas del edificio.

Las carpinterías exteriores, tanto de puertas de acceso como de ventanas, son de madera barnizada. En las ventanas de planta baja se dispone un sistema de oscurecimiento de persiana con capialzado oculto en color blanco y rejas de seguridad, mientras que los ventanales de planta primera de las celdas disponen de unas contraventanas correderas de estilo mallorquín.



ARQUITECTURA DOCENTE

INSTITUTO FILIAL “LA ANUNCIACIÓN”.

1962

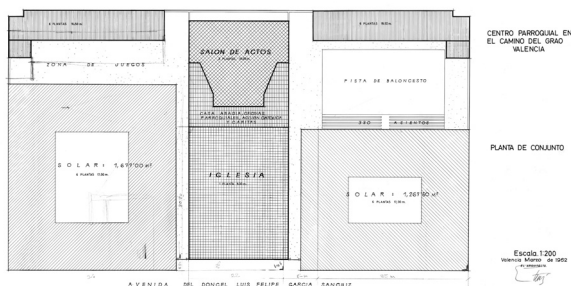
CONTEXTO

245

Durante el desarrollo de las obras del Colegio de Santo Tomás de Villanueva y por mediación de un antiguo alumno de este centro, me encargaron las obras del Instituto filial “La Anunciación” para la Enseñanza Media, al que se hicieron más tarde dos ampliaciones. También se construyó en el mismo solar en la Avenida del Puerto con fachada a la calle Conserva y a la de Ramón Marquet un templo parroquial.¹

A través del sacerdote Luis Martínez Ferri, J.J.Estellés recibe el encargo para realizar el estudio de un solar, ubicado en la Avenida del Puerto, con objeto de construir un Centro Escolar, y una Iglesia con Centro Parroquial la cual, por su relevancia, será objeto de un análisis individual realizado aparte.

Este solar, propiedad de Arzobispado de Valencia, ocupaba la totalidad de una manzana con una superficie de 7.104,8 m. Su emplazamiento queda delimitado por las calles de La Industria, de la Conserva, del marino Ramón Marquet y de la actual Avenida del Puerto.



Plano de ordenación proyecto de 1962. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 176

246 En el primer proyecto, que data de marzo de 1962, se observa el planteamiento de una composición y ordenación simétrica en la que el volumen principal que alberga la Iglesia y el salón de actos se sitúa en medio de la parcela a lo largo del eje norte-sur. La iglesia se orienta hacia la fachada de la Avenida del Puerto colocando la pieza del salón de actos a continuación, en su parte posterior, con acceso desde la calle Ramón Marquet. La parcela queda dividida en dos partes simétricas en las que, en cada una de ellas, se disponen un edificación escolar y un bloque de viviendas, todos ellos de seis alturas.

Los dos edificios de aulas que flanquean, a ambos lados, el cuerpo de la Iglesia y salón de actos, se ubican alineados con la fachada de la calle Ramón Marquet y de forma simétrica en cada una de las esquinas con la calle de La Conservera y la calle de La Industria respectivamente.

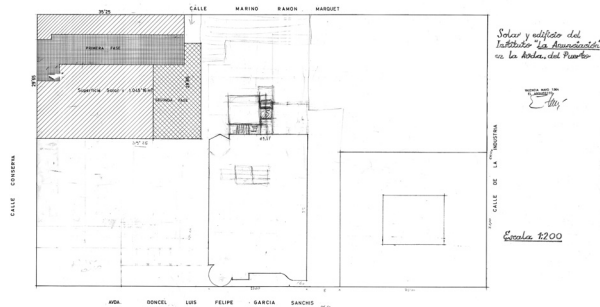
Separados por los patios de recreo, ubicados delante de cada bloque escolar, y por dos estrechas calles en cul de sac que recorren ambos lados de la pieza principal, restan dos parcelas desiguales de forma cuadrangular que se destinan a albergar los respectivos edificios de uso residencial.

A finales del año 62, J.J.Estellés perfiló el proyecto finalmente ejecutado, en el que se reduce el volumen construido planteado inicialmente. De todo el conjunto planteado, el Colegio fue el primer edificio en construirse, al cual le siguieron en años sucesivos, la construcción del resto de edificios que completaban el programa previsto, incluidas varias ampliaciones del centro escolar.

FUNCIÓN

El primer proyecto, del año 1962, contemplaba un centro escolar con 16 unidades de aulas, una biblioteca, despachos para profesorado y sala de profesores, despacho de dirección con secretaria y sala de visitas, unos vestuarios para las actividades de gimnasia y educación física y baños distribuidos, en lugar y número suficiente, para cubrir las necesidades del centro.

La posterior ampliación realizada en 1964 terminó de completar las necesidades requeridas por el programa, ampliándolo con un bar-cafetería con cocina, una sala de descanso, otra biblioteca y otras nueve unidades de aulas.



Plano de ordenación proyecto de 1963. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 176

En décadas posteriores, el Colegio ha ido sufriendo obras de adaptación y adecuación a las nuevas exigencias requeridas, y nuevas ampliaciones. Entre ellas destaca la ampliación realizada ocupando el espacio residual existente entre la parte posterior de la Iglesia y la fachada este del colegio consistente en edificación de dos nuevos bloques paralelos entre si y a la calle Ramón Marquet destinados a nuevos aularios y un gimnasio cubierto.

COMPOSICIÓN

La propuesta definida en el proyecto definitivo contempla una ordenación de parcela donde la pieza de la Iglesia continua manteniéndose en posición central y simétrica respecto a la fachada de la Avenida del Puerto y solo se valora la construcción del ala destinada a centro escolar recayente a las calles de La Conservera y Ramón Marquet.

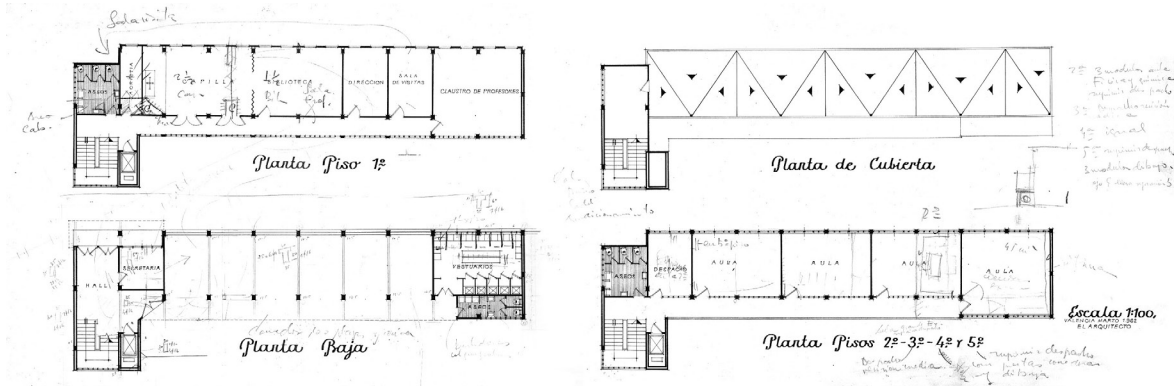
La pieza de auditorio, adosada a la parte posterior de la iglesia, desaparece del conjunto, y los bloques residenciales contemplados en la primera propuesta se limitan a un único bloque ubicado en la esquina sureste de la parcela, el cual recae a la Avenida del Puerto y la calle de La Industria.

El resto del espacio residual del solar se destina a patio de recreo, espacio de circulación entre las diversas piezas de la ordenación, y zona de reserva para posteriores intervenciones.

Volumétricamente, el conjunto del centro escolar se compone por la adición de dos volúmenes funcionalmente distintos y claramente legibles desde el exterior; el primero, un prisma alargado, horizontal y rectangular, de 32,5x7x15 m, alberga el programa propio del uso docente planteado; el segundo, una pieza de planta rectangular de 5x9,5x18 m y con predominio de la verticalidad, se adosa en esquina al primero y constituye el núcleo de comunicación y servicios del programa.

J.J.Estellés retranquea la edificación unos 5m respecto a la alineación de la calle Ramón Marquet y adosa el volumen del núcleo de comunicación vertical a la fachada de la calle de La Conservera. El acceso principal se realiza en la esquina entre ambas calles y da paso a un espacio previo ajardinado, resultado del retranqueo citado, que constituye un atrio previo a la salida o entrada al centro.

A nivel compositivo la planta tipo del cuerpo de aulas se compone por una única banda donde un pasillo corrido



248 ubicado en fachada sur va dando acceso a las distintas aulas y dependencias de cada planta, las cuales se orientan siempre a norte.

En la esquina suroeste se macla la pieza del núcleo de comunicación y servicios que alberga una escalera de ida y vuelta y un ascensor, en su lado sur, y los baños de planta en su lado norte. Del distribuidor de esta pieza surge el pasillo de circulación de cada una de las plantas, conectando ambas piezas.

Este esquema se repite en las cinco alturas del edificio a excepción de la planta baja en la que el programa dispuesto y su composición se integra con la urbanización del colegio creando una agradable transición entre los usos interiores y exteriores.

En planta baja, la crujía correspondiente a la pieza de aulas queda diáfana y abierta al exterior por su lado sur, dejando la estructura porticada vista, y generando un gran espacio cubierto cerrado por sus laterales. En el lateral este se cierra mediante la pieza de vestuarios que ocupa el último paño de la crujía. El lateral oeste se cierra por la base del núcleo de comunicación vertical en la cual se dispone la

secretaría y el acceso principal al centro, enfrentado a la escalera principal y de igual anchura.

Este espacio exterior cubierto de planta baja sirve de transición entre los accesos al colegio, y la zona de recreo y pistas deportivas, además de constituir una protección frente a los agentes climatológicos adversos que facilita el desarrollo de las actividades habituales del centro de forma independiente a la climatología.

En la planta primera, en la que se disponen los despachos de dirección y administración, la biblioteca, la capilla, la biblioteca y la sala de profesores, el pasillo de circulación queda cerrado por una cristallera dispuesta entre pórticos.

Sin embargo, en las plantas segunda, tercera, cuarta y quinta, cada una de las cuales alberga cuatro aulas y un despacho, el pasillo se convierte en un corredor exterior, a imagen de un balcón corrido, y a lo largo de él se disponen los accesos directos a cada aula.

La pieza del núcleo de comunicación continúa hasta la planta cubierta sobresaliendo como una torre de la com-

posición volumétrica del conjunto, hecho que aumenta la verticalidad y horizontalidad de cada pieza.

En cierta medida, J.J.Estellés, todavía es deudor de los ideales higienistas del "arquitecto de escuelas" Antonio Florez (1877-1941), autor también de la Residencia de Estudiantes, Estellés había estudiado en Madrid en la Institución Libre de Enseñanza y era miembro de la FUE. Florez, proponía espacios funcionales bien ventilados, soleados e iluminados, realizados en ladrillo, en concordancia con las arquitecturas vernáculas, pero Estellés también era conocedor de W. Moser y A. Roth, así como de los colegios recién terminados en Valencia del Plan Riada, 58- 60, o del Colegio Alemán, en el que participó su compañero del Grupo Parpalló, Pablo Navarro. El realismo conducirá a Estellés en este caso, hacia la sinceridad y sencillez constructiva en pos de una arquitectura funcional y económica.²

Dichos ideales se manifiestan en la composición y materialidad de las fachadas.

La fachada norte, recayente a la calle Ramón Marquet, se compone a partir del ritmo que marca los soportes verticales de hormigón visto. Sobre el plano exterior de la

línea de pórticos sobresale, ligeramente, el plano de cerramiento de fachada, lo que permite ocultar las jácenas de la estructura y componer un esquema de fachada en bandas horizontales, alternando, entre líneas de soportes, petos de ladrillo cerámico visto, dispuestos a soga y en color amarillo pajizo, con paños de fábrica de ladrillo para revestir en las que se abren los ventanales de las aulas. Estos ventanales, de doble hoja batiente de acero y persiana americana con capialzado oculto, se disponen asimétricamente contra uno de los soportes, y de cara superior de peto hasta cara inferior de forjado, dejando el trozo de paño restante acabado con un enfoscado tradicional y revestimiento de pintura.

Esta composición se mantiene para toda la fachada a excepción de la planta primera en la que la composición se interrumpe generando una banda horizontal continua a lo largo de toda la pieza que sobresale hasta un primer plano diferenciado de fachada. Esta banda, que ocupa la totalidad de la primera planta se ejecuta con una fábrica de ladrillo cerámico para revestir con mortero y pintura y en ella se practica una seriación más rápida de huecos verticales en los que se vuelven a disponer carpinterías similares a las empleadas en el edificio, y un recercado de piedra artificial.



Fachada sur. Fot. Ximo Michavila.

Fachada sur. Fot. Ximo Michavila.

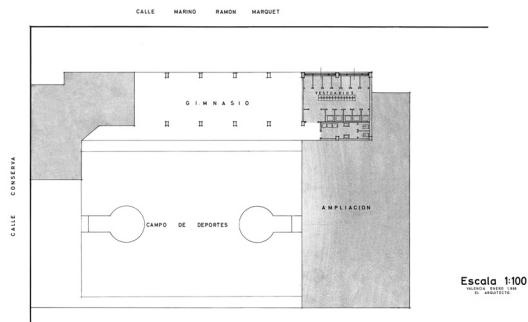
250



El cuerpo de escaleras y baños queda retranqueado a un segundo plano y se manifiesta como un remate vertical del conjunto de fachada que contrasta por su materialidad de enfoscado de mortero y revestimiento de pintura, y sus siete alturas. El acceso principal al colegio se ubica en su parte inferior mediante dobles puertas rematadas superiormente por un gran alero que sobresale por delante del plano del primer volumen. Su fachada oeste, recayente a la calle de La Conservera, vuelve a presentar una imagen acorde a su condición de servicio, y tan solo presenta una seriación de rasgaduras horizontales en la parte superior de cada planta que permiten la ventilación de la pieza de baños.

La fachada sur se compone por la seriación de balcones corridos que vuelan sobre la línea de pórticos de pilares y que quedan flanqueados lateralmente por el cuerpo del núcleo de comunicación, que sobresale del plano de fachada de la pieza principal, y la última pieza de la banda que, con un acceso en planta enfrentado al pasillo, recupera el plano de fachada, el cual baja hasta la planta baja en la que se ubican los vestuarios.

Los frentes de forjado quedan vistos marcando la línea de los balcones corridos, a excepción de la planta primera,



Plano de ordenación con ampliación de 1964. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 176

donde nuevamente se vuelve a cerrar los paños creando un corredor acristalado con ventanas elevadas sobre un peto continuo de fábrica de ladrillo cerámico revestida. La planta baja, diáfana y abierta al exterior, marca el ritmo con la seriación del pórtico estructural que desaparece en la planta primera a pesar que dicho modulación se mantenga gracias a los soportes metálicos verticales que recorren, por fuera del plano de fachada, todas las alturas del bloque, actuando como rigidizadores de las barandillas lineales de los corredores superiores.

El segundo plano de fachada que compone el cerramiento de las aulas, se realiza con una fábrica de ladrillo cerámico visto, de igual composición que la fachada norte, en el que se practican un hueco corrido horizontal en la parte superior de cada planta que se interrumpe con la puerta de acceso a cada aula y que permite una ventilación cruzada.

Nuevamente, las fachadas del núcleo de comunicación se revisten con un sencillo enfoscado de mortero y pintura, y tan solo se practica un hueco vertical corrido con piezas de vidrio moldeado en la fachada sur, a lo largo del ancho del hueco de escalera.

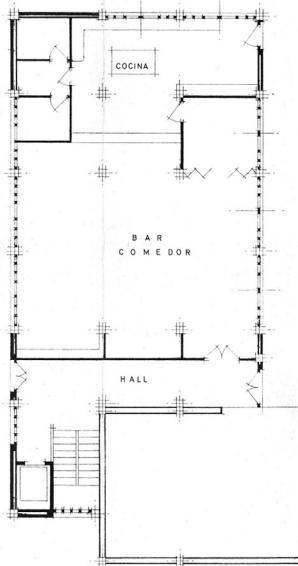
En 1964 se ejecuta una nueva ampliación, de seis alturas, que se dispone perpendicularmente a la original a partir del testero este, recogiendo el patio de recreo. Esta nueva edificación se realiza siguiendo las mismas pautas compositivas ya empleadas.

Adosada a la esquina sureste de la pieza principal, y retranqueada de la línea de la fachada norte, se dispone el núcleo de escalera y ascensor a partir del cual se parte el pasillo de circulación principal, en dirección perpendicular a la primera construcción. Este núcleo vertical no llega a cubierta manteniéndose por debajo del último forjado.

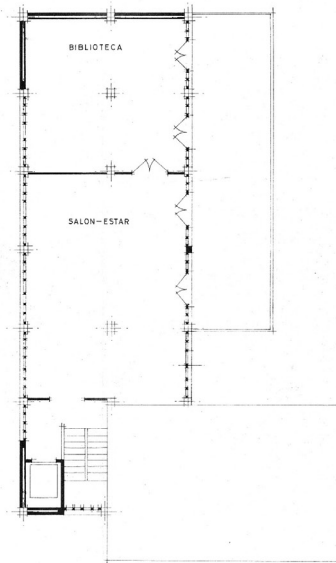
La planta tipo se organiza, también de forma similar. Se trata de una pieza de una única crujía, de 7 m, donde el pasillo de circulación se ubica en la fachada este, abriendo las estancias hacia la fachada oeste con vistas al patio de recreo. En ella se ordenan tres aulas más por planta y su correspondiente núcleo de baños adosados a la edificación existente.

La planta baja, se compone con un ancho de crujía mayor, de 11 m, creciendo hacia el lado oeste y manteniendo el plano de la fachada este y del testero sur, el cual queda en

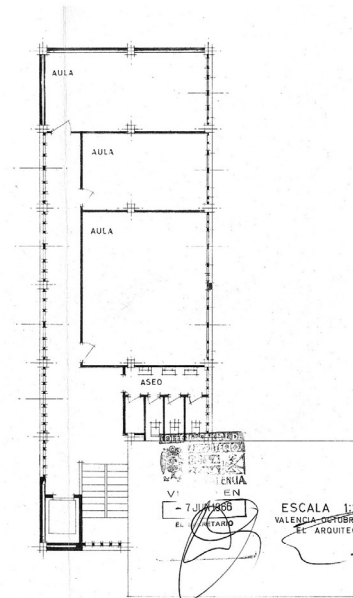
252



PLANTA BAJA



PLANTA PISO 1º



PLANTA PISOS



Ampliación de 1964. Fot. Ximo Michavila.

forma de L. Originalmente, la planta baja albergaba la cafetería-comedor y la cocina en un espacio a doble altura, pero posteriormente, se construyó una planta entresuelo, a nivel del forjado de planta primera, para ubicar una nueva biblioteca y una sala de descanso para el profesorado.

Ambos edificios no se comunican entre sí teniendo accesos independientes, tanto por la fachada norte como por el patio de recreo. En cualquier caso, aunque la comunicación se realice por el exterior, esta se hace siempre de forma cubierta y resguardada por el espacio cubierto de planta baja.

En los alzados se mantiene una composición de fachada similar. Los soportes y jácenas de la estructura se dejan vistos generando entrepaños de fábrica de ladrillo cerámico visto, ejecutados de forma análoga. En la fachada este, por la que discurre el pasillo, se disponen ventanas altas mediante huecos corridos entre soportes. En la fachada oeste, la composición es similar a la de la fachada norte original, con entrepaños formados por un peto horizontal de caravista y ventanales hasta cara inferior de forjado, a excepción de la planta segunda en la que la superficie acristalada llega hasta el suelo para dar acceso a la terraza.

El testero sur se plantea como un testero ciego, a excepción de las ventanas altas ubicadas sobre el espacio de la biblioteca de planta primera. Sobre él se realiza una composición de dos bandas verticales; una de fábrica de ladrillo caravista; otra fábrica de ladrillo revestido con mortero de cemento y pintura.

El testero norte se reviste con enfoscado de mortero de cemento y pintura, y nuevamente se dispone un hueco corrido vertical de piezas de vidrio moldeado que recorren el hueco de la escalera.

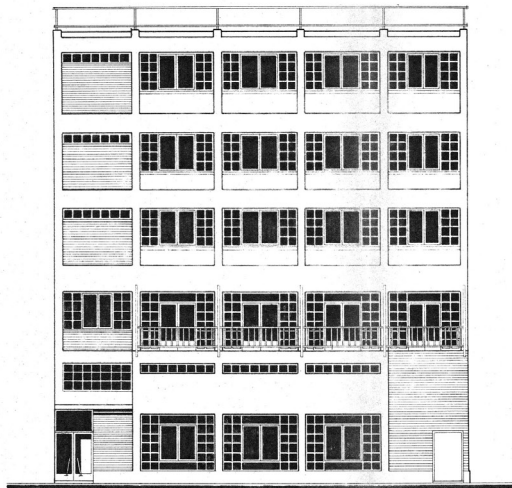
La última ampliación realizada, de menor interés arquitectónico, se ejecutó sobre el espacio residual entre el colegio y la iglesia, disponiendo dos piezas paralelas entre sí y a la alineación de la calle Ramón Marquet. La primera, se dispone a línea de fachada, recuperando el tranqueo de 5m de la primera pieza del colegio, mientras que la segunda se adosa a la medianera posterior de la iglesia, quedando completamente en el interior de la parcela. Ambas quedan separadas por un patio lineal que permite una iluminación y ventilación adecuada de esta última pieza y poseen una altura de 4 plantas quedando igualadas con el volumen de la iglesia. La primera alberga

Testero sur. Fot. Ximo Michavila.

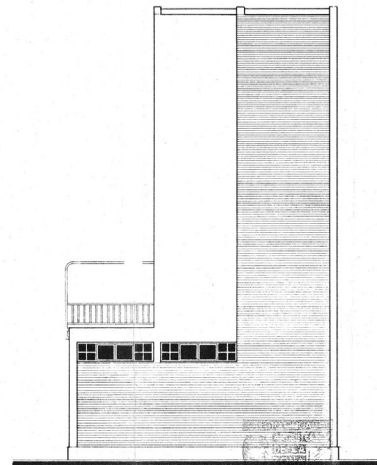
Plano de alzados de la ampliación de 1964. AA.W." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 185



254



FACHADA PRINCIPAL

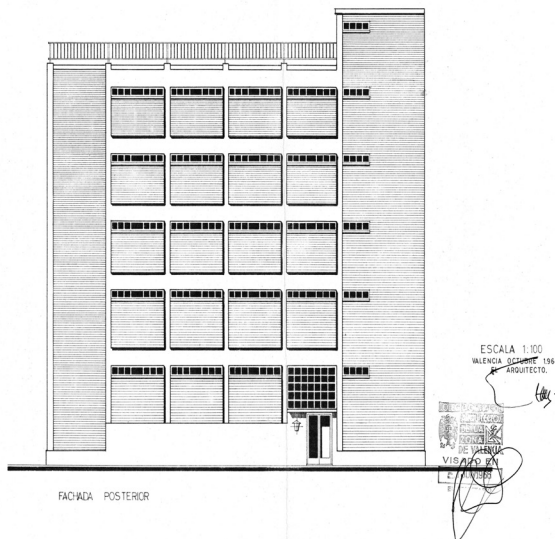


FACHADA LATERAL



ESCALA 1:100
VALENCIA, DICIEMBRE 1964
EL ARQUITECTO.

Estellés



un nuevo aulario, destinándose la segunda a gimnasio y salas polivalentes. 255

La única fachada pública, recayente a la calle Ramón Marquet, repite el esquema compositivo de la fachada de la primera ampliación pero con un nivel de definición y acabado más tosco e impreciso. La malla estructural queda vista modulando unos entrepaños rehundidos en los que se abren huecos corridos sobre petos de fábrica de ladrillo cerámico visto de similar color y disposición.

Las fachadas interiores se ejecutan de forma básica atendiendo, únicamente, a criterios compositivos y funcionales básicos.

ESTRUCTURA

Todas las edificaciones ejecutadas, con independencia de su fecha de ejecución, plantean el mismo sistema estructural. Se trata de un sistema porticado de soportes y vigas de hormigón armado sobre el que se apoya un forjado unidireccional convencional.

256 En la primera edificación se dispone una única crujía con un vuelo hacia la fachada este que, configura el corredor de las sucesivas plantas. El núcleo de comunicación mantiene la alineación de la línea de soportes del lado este, completando su geometría con pilares en cada esquina del volumen. La crujía, con nueve vanos de 3,5 m, tiene una luz de 5,10 m, y el vuelo del corredor sobresale 1,5 m. Las luces de la pieza de comunicación se adaptan al desarrollo de la escalera.

La primera ampliación dispone dos crujías, de 3,5 m de luz, coincidiendo la intermedia con la alineación del último pórtico de la primera edificación. En planta baja y primera se añade una nueva crujía, de 4 m de luz, hacia el lado de poniente, que constituye la terraza de planta segunda. Todas ellas tienen 5 vanos de 3,5 m de distancia entre ejes.

La última ampliación, constituida por dos bloques más, repite la modulación y las características de la primera edificación, a excepción de la altura que se queda en cuatro plantas.

A nivel de cimentación, y dada la ausencia de plantas sótano o semisótano, se planteó una cimentación superficial

de zapatas de hormigón armado arriostradas entre sí. La presencia probable de un nivel freático a escasa profundidad no debió afectar la ejecución de la cimentación, dado que el diseño de una estructura con luces moderadas no requeriría una cota de excavación profunda.

MATERIALIDAD Y DETALLES

En este proyecto, J.J. Estellés plantea una arquitectura funcional y económica en busca de la sinceridad y sencillez constructiva que queda perfectamente reflejada en multitud de detalles y acabados del Centro Escolar.

Al aprovechamiento compositivo del módulo estructural visto, recurso habitual en muchas obras de J.J. Estellés, se le une la lectura de la sutil disposición de los distintos planos en los que se ordenan las carpinterías de acero y las fábricas, tanto revestidas como vistas. El resultado es una composición de fachadas rítmicas, con profundidad y expresividad plástica, gracias al estudio de luces y sombras arrojadas, y al buen rendimiento que se extrae del aprovechamiento y disposición de los materiales básicos empleados.



Materialidad de fachadas Fot. Ximo Michavila

Detalles de barandilla exterior. Fot. Ximo Michavila

Detalle corredor de aulas en fachada sur Fot. Ximo Michavila



Los entrepaños definidos por la estructura se ejecutan, bien con una fábrica de ladrillo cerámico para revestir con un enfoscado tradicional de mortero de cemento y pintura, bien con una fábrica de ladrillo cerámico visto dispuesto siempre a soga y de color amarillo pajizo.

257

Las carpinterías de los huecos estándares eran originalmente de acero pintado con varias hojas abatibles y persiana americana con capialzado oculto. Sin embargo, los grandes ventanales de acero del pasillo acristalado de planta primera o el de los huecos de la fachada oeste de la primera ampliación, se realizan con una composición bauhausiana formada por una partición central de varias hojas abatibles con fijo superior flanqueada, por ambos lados, por sendas bandas cuarterones vidriados.

Las barandillas de las escaleras interiores se ejecutan con un peto macizo rematado por una albardilla de terrazo, de igual tonalidad y características que la empleada para el solado y el peldañado. No obstante, J.J. Estellés remata el conjunto con un ligero pasamanos, formado por un doble tubo redondo de acero pintado que se articula en las mesetas de la escalera a través de una abrazadera de pletinas de acero

Detalle de barandilla exterior. Fot. Ximo Michavila

Detalles de pasamanos en barandillas interiores. Fot. Ximo Michavila

258



Vista interior de la capilla y Cristo de Esteve Edo. Fot. Ximo Michavila



Las barandillas exteriores del corredor de aulas se ejecutan con cerrajería mediante un diseño sencillo de barandal continuo de redondos lisos de acero dispuestos en vertical sobre sendas pletinas de acero. Cada medio modulo, un palastro vertical, de pletina de acero, rigidiza el barandal. El pasamanos, también tubular, discurre continuo sobre el barandal y se coge puntualmente al bastidor estructural que recorre y modula la fachada sur.

Mencionar la sencillez de la capilla del Colegio, ubicada en la planta primera. Se trata de un espacio rectangular que ocupa tres vanos de cruja estructural; uno de ellos, sobre-elevado un escalón, se destina al altar; los dos restante se destinan a zona de bancos.

Los paramentos que configuran la estancia, y el techo, con vigas de cuelgue vistas, se revisten con un tendido de yeso y pintura blanca, sin adornos o motivos, lo que realza y potencia el contraste del rastrelado vertical de madera que reviste el cerramiento interior de fachada, ocultando los huecos de ventana, y tamizando la entrada de luz exterior a través de un composición neoplasticista de huecos de vidrio traslucido. Tras el altar cuelga la imagen de Cristo, obra de Esteve Edo

NOTAS

1 ESTELLES CEBA, J.J. "Recuerdos, vivencias, proyectos y obras. 1941-61", escrito incluido en AA.VV "Arquitecturas del siglo XX en Valencia". Colección Formas Plásticas. Institutió Alfons el Magnanim – Diputació de Valencia. Valencia 2000

2 ROS, J.L. "Centro parroquial San José. 1962. Instituto filial La Anunciación. 1964. Texto incluido en AA.VV."Estellés Arquitecto. COACV. Valencia 2007. pp. 172



GUARDERIA INFANTIL. 1976

CONTEXTO

261

En 1976, J.J.Estellés recibe el encargo, por parte de la Comunidad de Religiosas de la Nuestra Señora de la Providencia Teatinas de la inmaculada Concepción, del desarrollo del proyecto y dirección de obras de un edificio de nueva planta para albergar una guardería infantil y una residencia para la congregación de religiosas que lo iba a gestionar.

El solar, ubicado al final de la calle Ricardo Micó, imponía unos condicionantes de partida complicados. Estrecho, pequeño y flanqueado por otras parcelas en las que se edificarían bloques de mayor altura, limitó los posibles planteamientos de propuesta planteados por J.J.Estellés.

FUNCIÓN

El programa previsto por la propiedad era bastante sencillo y comprendía dos zonificaciones claramente diferenciadas.

Por un lado, el uso guardería compuesto por 5 aulas de pre-escolar, un comedor con cocina y office, baños co-

262 lectivos, despachos y zonas exteriores habilitadas como patio de recreo para las aulas.

Por otro lado, el uso residencial destinado al alojamiento de la religiosas de la Comunidad en el que se debía disponer de 12 habitaciones dotadas con baño propio, una capilla, algunos baños de cortesía públicos y una pequeña zona de salón para su esparcimiento. Para el uso de cocina y comedor, la Comunidad emplearía las instalaciones previstas para la guardería.

A partir del programa planteado, J.J.Estellés intento organizar los usos por plantas, de forma que no hubiera interferencia entre ellos y sus accesos pudieran realizarse de forma independiente o sectorizada. Las dimensiones reducidas del solar y su reducido aprovechamiento dificultaron dicha organización que J.J.Estellés consiguió encajar.

COMPOSICIÓN

J.J.Estellés distribuye el programa en tres alturas, una planta semisótano, una planta baja ligeramente sobreelevada y una primera planta. Las dos primeras las destina al

uso de guardería dejando la última para el uso residencial de la Comunidad.

Dada la pequeña superficie del solar, el principal problema que encontró J.J.Estellés fue organizar y encajar el programa dentro de volumen de la construcción dejando, además, espacio para disponer de zonas exteriores acondicionadas para patios de recreo de las aulas. Para ello, en planta primera concibió cada aula y espacio destinado a despachos o baños como un volumen independiente de forma que, retranqueando dichos cuerpos entre sí a lo largo de la distancia longitudinal del solar consiguió que cada aula depusiera de su propio patio de recreo.

Este juego de volúmenes se realiza sobre la planta semisótano que ocupa la totalidad de la parcela, a excepción de los retranqueos correspondientes a las fachadas y linderos. En la primera planta dispone, sobre la geometría quebrada de la planta baja, el programa destinado a la residencia de las religiosas, que por no requerir una superficie en planta excesiva, ocupa la mitad de la planta destinándose el resto a una terraza exterior al servicio tanto de la Comunidad como de posibles actividades escolares.

La composición de cada planta es distinta entre si debido al encaje del programa. Desde el acceso principal, por uno de los lados cortos del rectángulo que constituye la parcela, J.J.Estellés dispone una doble escalinata que da acceso por un lado a la planta semisótano y por otro lado a la planta baja elevada en la que, una seriación de terrazas dentadas que terminan en un corredor exterior van dando servicio desde el exterior a la zona de dirección, a las tres aulas de pre-escolar que se disponen en dicha planta y a la escalera de acceso, también exterior, mediante la que se accede a la residencia.

En planta baja, la escalinata de acceso da a una primera terraza cuadrada en el que se sitúa al acceso al volumen que alberga la dirección del centro compuesto por un despacho para la dirección y una sala previa de administración y atención al público. A través de dicha terraza se accede, subiendo un par de escalones aislados, al resto de la seriación de terrazas y al corredor lateral que sirven directamente, y de forma independiente, a cada aula de pres-escolar. Estas aulas están intercomunicadas entre sí para que en caso de climatología adversa se pueda acceder a la planta baja desde el interior y cada una de ellas dispone de un baño adaptado completo.

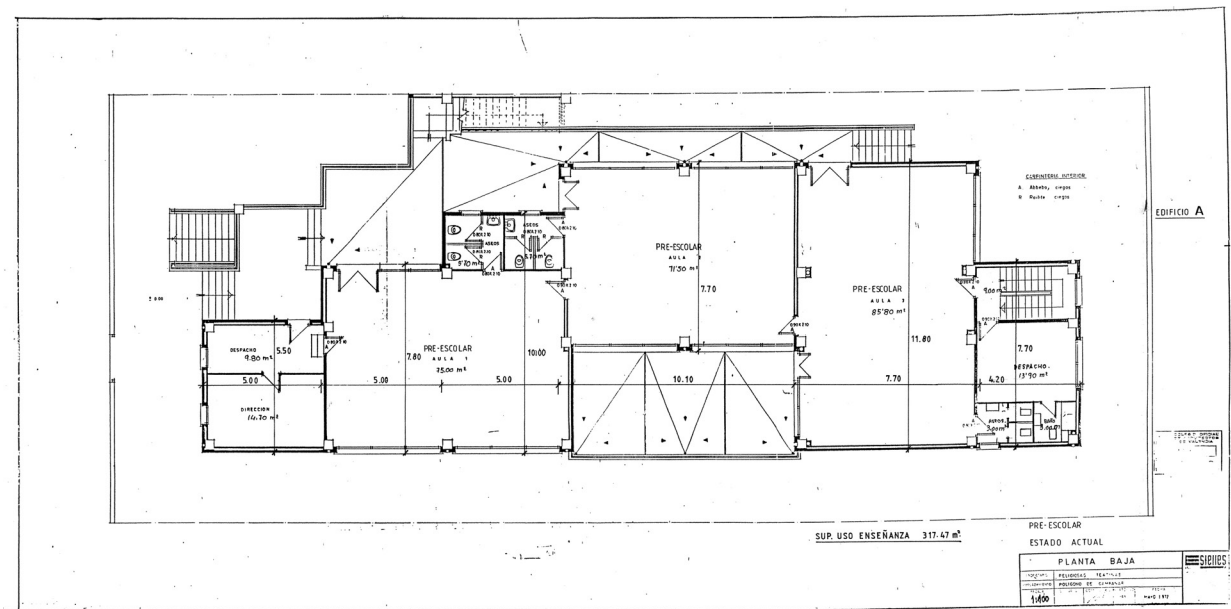


Plano Planta baja. Archivo del arquitecto

Escalera de acceso a planta primera. Fot. José Ramón López.

Retranqueo para espacio de patio de recreo. Fot. José Ramón López.

264





El aula intermedia, en planta baja, se retranquea respecto a la alineación de fachada que marcan las otras dos para generar un espacio libre que se destina a patio de recreo al cual, cada aula tiene acceso. Al final de la última aula de la pastilla se coloca una escalera, de ida y vuelta, que comunica interiormente todas las plantas del edificio y junto a la cual se dispone un despacho de apoyo a las aulas de esta planta.

En el inicio del corredor exterior de la planta baja se dispone una escalera exterior lineal, que pincha exteriormente el volumen del edificio, y que da acceso directo a la terraza de planta primera que sirve a la zona de residencia.

La planta primera ocupa la totalidad de la geometría irregular de la planta baja, sin la presencia de ningún cuerpo volado. A ella se accede por la escalera exterior, anteriormente descrita y por la interior ubicada al final del edificio.

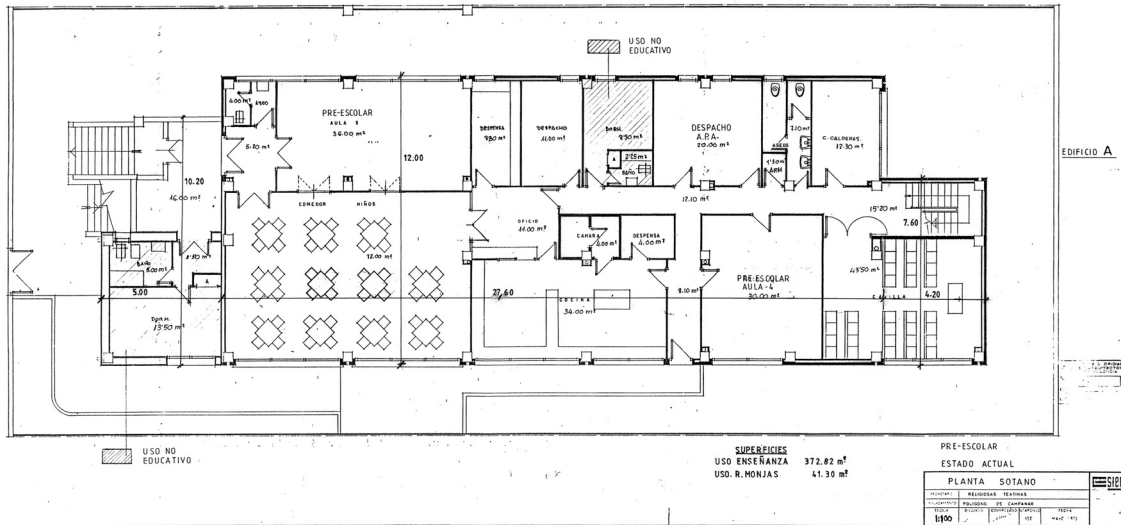
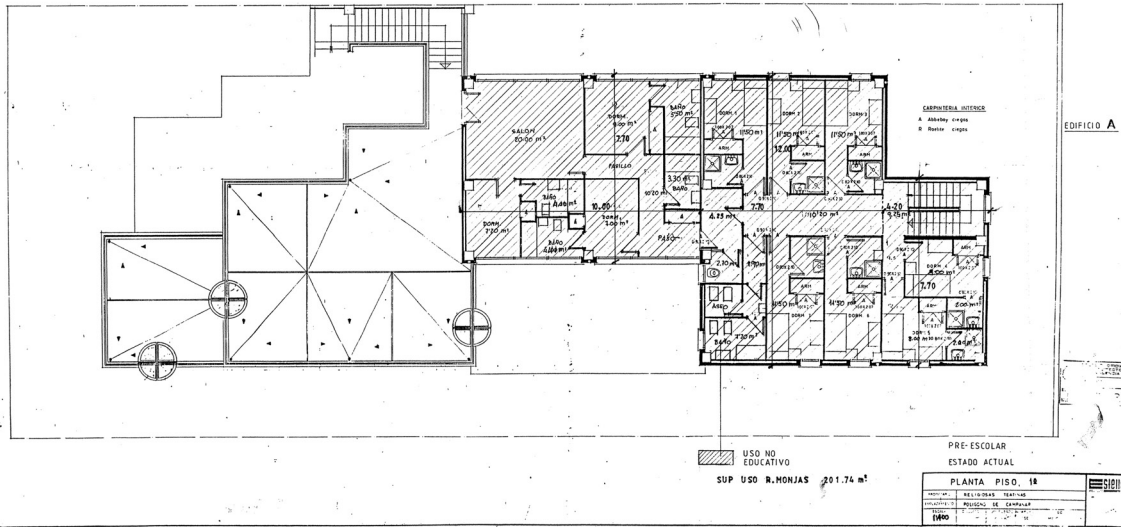
El volumen que alberga la zona de la residencia se ubica en la parte posterior del conjunto sobre el espacio que ocupa la segunda y tercera aula de planta baja. El resto del espacio se destina a una terraza abierta que vuelca sobre la fachada principal de accesos y sobre la que se abre el



salón de estar de la residencia por el cual se produce el acceso desde el exterior.

La composición y distribución del programa de dicha planta algo caótica, dado que J.J.Estellés articula mediante un pasillo interior los extremos opuestos del volumen en los que se ubica el salón y la escalera de acceso a plantas inferiores. A lo largo de dicho pasillo, se distribuyen las habitaciones individuales con baño que ventilan directamente a las fachadas longitudinales del edificio. En el centro coloca un distribuidor que sectoriza la planta y da acceso a dos núcleos húmedos de servicio en el que dispone aseos y baños públicos.

La planta semisótano recoge dos aulas más de pre-escolar, la capilla, el comedor comunitario vinculado a la cocina, varios despachos, núcleos de baños públicos y dos habitaciones más con baño propio. Un pasillo lineal, dispuesto en el eje longitudinal, cruza de extremo a extremo la planta comunicando la escalinata del acceso principal con la escalera interior del final y distribuyendo los accesos a todas las estancias que se disponen en dos bandas lineales paralelas al pasillo. La ventilación e iluminación se realiza a través de ventanas corridas y elevadas sobre

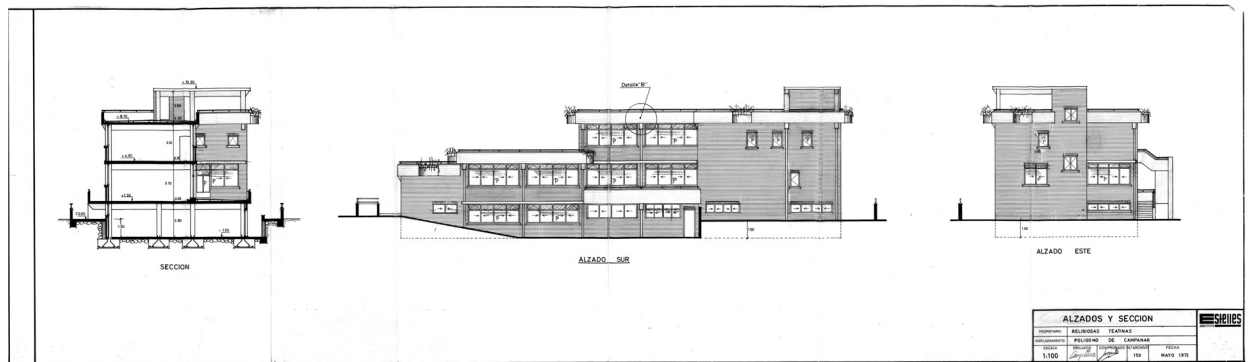
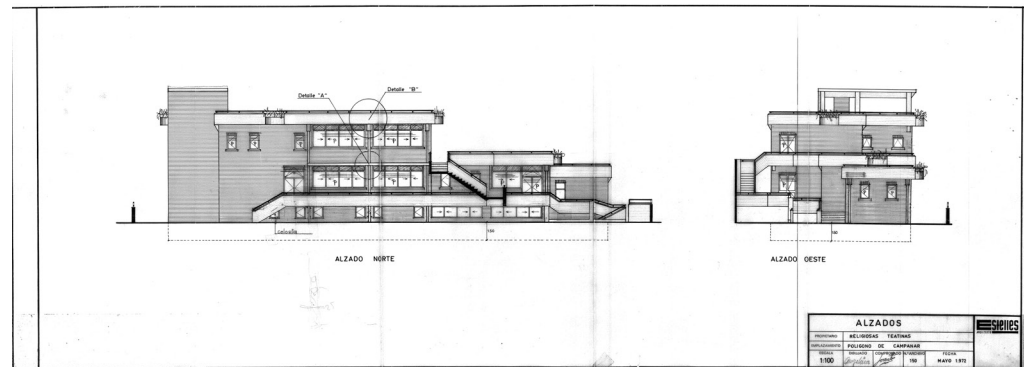


Plano Planta primera. Archivo del arquitecto

Plano Planta semisótano. Archivo del arquitecto

Planos de alzados y secciones. Archivo del arquitecto

267





268 la rasante de forma que ninguna estancia tiene acceso directo desde el exterior a excepción del comedor y la cocina los cuales tiene una entrada de servicio con patio inglés.

En cuanto a la composición de las fachadas, estas responden a la volumetría y alineaciones marcadas por las plantas. Con objeto de ordenar los alzados para obtener una lectura limpia de las fachadas, J.J.Estellés opta por remarca los frentes de forjado y los petos de cubierta y terrazas con un murete de hormigón visto que recorre de forma continua toda la envolvente irregular de cada planta. El espacio restante entre el peto de cada planta y la cara inferior del forjado de la siguiente se resuelve con un cerramiento de doble hoja de fábrica de ladrillo cara visa de color marrón intermedio, en el que se practican una composición de huecos en dimensión y forma acorde al uso al que sirven; corridos en las zonas de aulas, habitaciones, capilla y comedor; puntuales en despachos y locales de servicio.

De esta forma, se consigue una lectura de bandejas superpuestas que se adapta a la forma que cada planta realiza dando una imagen de volumen aterrazado.



Imágenes año de construcción. Fot. Juan José Estellés.

Imagen exterior. Fot. José Ramón López.

Detalles maceteros y barandillas. Fot. Juan José Estellés.



ESTRUCTURA

La tipología estructural empleada es un sistema porticado de vigas y jácenas de hormigón armado sobre la que se dispone un forjado unidireccional. Sin presencia de nivel freático, la cimentación es directa y superficial mediante zapatas de hormigón armado arriostradas entre sí.

Dada la geometría del edificio, se dispone una seriación de crujeas estructurales dispuestas longitudinalmente a lo largo del edificio. Cada crujea se va adaptando a la geometría de cada planta y a su compartimentación de forma que, existen crujeas con 3 vanos las zonas de compartimentación densa, y otras con dos vanos para zonas con estancias grandes como las aulas de planta baja, o el comedor en planta semisótano. En estas últimas, la estructura cubre luces mayores mediante vigas de gran canto.

Un muro de sótano, de media altura, conforma el vaso de la planta semisótano, y las jácenas y los zunchos de atado de los límites de los forjados que coinciden con terraza se ejecutan como vigas de gran canto invertidas, que configuran los petos de las cubiertas exteriores.

MATERIALIDAD Y DETALLES

En las zonas de terrazas y en las escaleras exteriores, el peto de hormigón que hace de barandilla maciza no alcanza la altura mínima de seguridad. Para evitar el riesgo por caídas, se remata con un pasamanos sobreelevado formado por un bastidor de tubo de acero con esquinas dobladas en radio. Este sistema aligera la visión del conjunto dado que una barandilla maciza de hormigón transmitiría una imagen másica.

La fábrica de ladrillo visto de fachada se dispone completamente a soga y los dinteles de los huecos se hacen disponiendo una hilera de piezas a sardinell. Las carpinterías, originalmente abatibles de acero, disponen de persiana con capitalizado oculto en la doble hoja.

Cabe destacar las jardineras circulares de hormigón visto, macladas a medio punto respecto a la línea del peto, y que vuelan como semicilindros sobre la línea de fachada.



CENTRO DE ENSEÑANZA GENERAL BÁSICA. 1979

CONTEXTO

271

En 1979, J.J.Estellés vuelve a recibir un encargo por parte de la Comunidad de Religiosas de la Nuestra Señora de la Providencia Teatinas de la inmaculada Concepción para quien ya había realizado un proyecto de guardería infantil con residencia para la Comunidad.

En este caso, el objeto del encargo es el desarrollo del proyecto y dirección de obras de un edificio de nueva planta para un Colegio de enseñanza General Básica en una parcela muy cercana a la guardería infantil anteriormente reseñada.

Este solar, de mejores condiciones y mayor dimensión que el primero, se ubica en la Calle Periodista Calderón y le da a J.J.Estellés la posibilidad de realizar un proyecto más novedoso.

Finalmente, el proyecto resultante será continuista respecto al primer proyecto realizado de la guardería infantil aunque incorpore algunos cambios que, con algunas modificaciones posteriores en obra, acabaron perdiendo calidad de percepción.

FUNCIÓN

El programa previsto era el establecido en la época para un Centro de una única línea de Enseñanza General Básica. Este programa estaba comprendido por 8 unidades docentes, una por cada curso de primero a octavo; dos aulas de apoyo, una de pretecnología y un laboratorio; una biblioteca, una sala multiusos o salón de actos; una sala de profesores; baños comunitarios; zona de dirección, administración y secretaria; y algunos almacenes y cuartos de servicio. Al programa convencional se le sumo una pequeña Capilla.

El programa se distribuye en un edificio de tres alturas en el que cada planta superior tiene una superficie construida menor que las plantas inferiores. De esta forma, la biblioteca, salón de actos, locales administrativos y las aulas de los tres primeros cursos se ubican en la planta baja. Las aulas de los cuatro siguientes cursos se ubican en la primera planta junto al laboratorio, dejando el aula de octavo y la de pretecnología para la segunda y última planta.

COMPOSICIÓN

Compositivamente hablando, parece que J.J.Estellés mantiene una imagen de conjunto similar al proyecto de guardería infantil realizado, pero la solución adoptada en este edificio está más perfilada y mejor definida debido en parte a un solar más desahogado y un programa menos complejo. En él, el edificio se sitúa alineado al linde de mayor longitud paralelo a la calle Periodista Calderón, dejando el resto del solar libre para organizar el patio de recreo y la zona de deportes.

A nivel volumétrico, se trata de un edificio de tres alturas donde la ocupación en planta que define la planta baja se va reduciendo conforme ascendemos en altura, generando una imagen similar a la de la guardería en la que, un juego de volúmenes distinto en cada planta genera una imagen de edificio aterrazado.

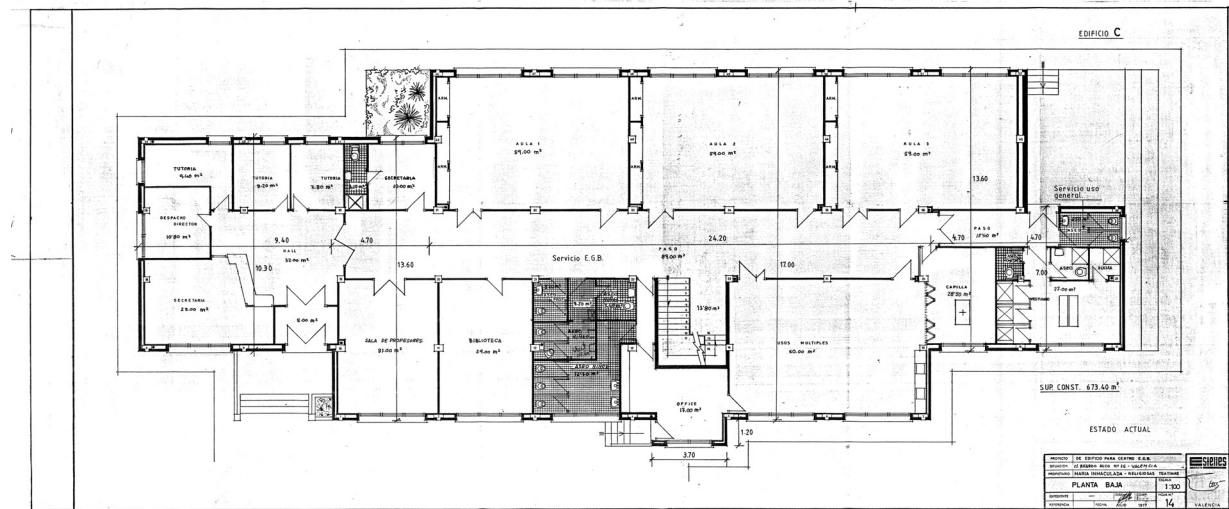
Sin embargo, la ordenación en planta parece seguir un criterio compositivo distinto. Se intuye la intención de ordenar las unidades de aula entorno a la escalera siguiendo un esquema en turbina, aunque dicha percepción se aprecia más en las plantas superiores.

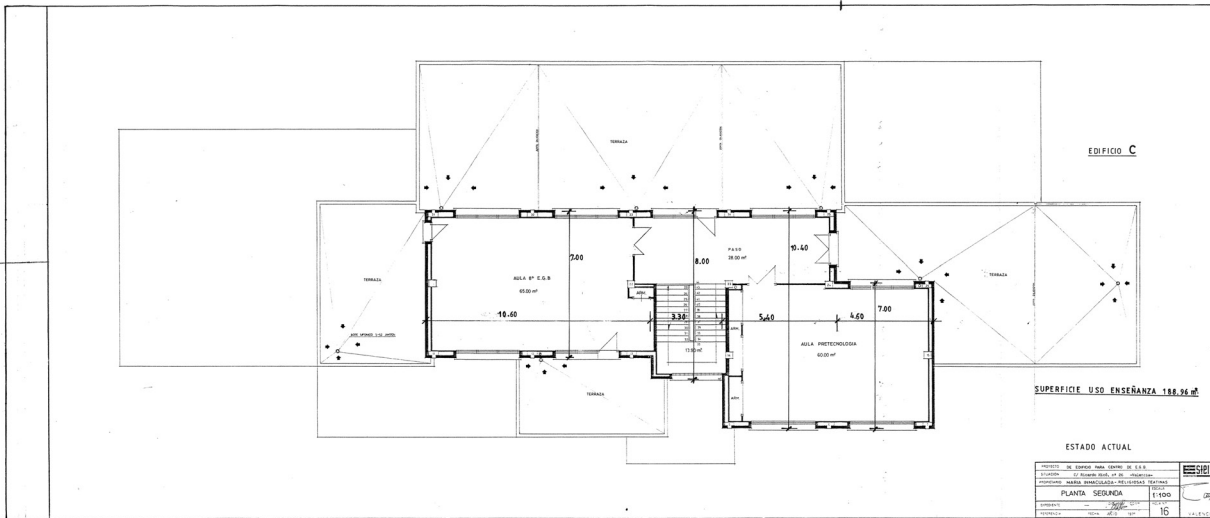
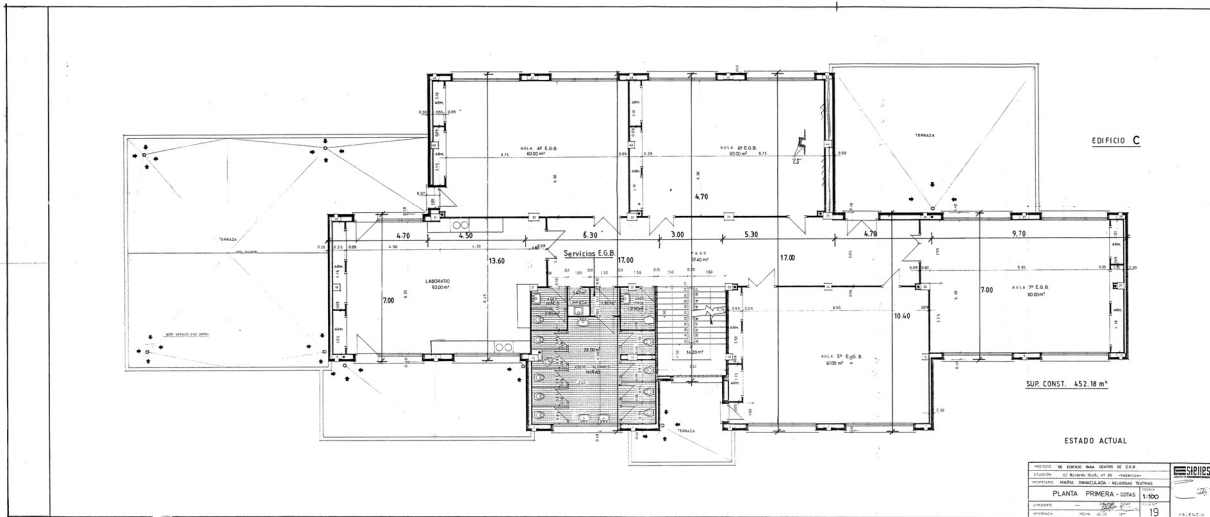
Plano de Planta baja. Archivo del arquitecto.

Plano de Planta baja. Archivo del arquitecto.



273





Plano de Planta primera. Archivo del arquitecto.

Plano de Planta segunda. Archivo del arquitecto.

La planta baja se encuentra ligeramente sobreelevada sobre un forjado sanitario. El programa se distribuye a partir de un eje lineal longitudinal marcado por el pasillo de circulación. Este distribuye los accesos al programa, el cual se dispone en dos bandas paralelas al pasillo que no llega hasta los extremos. La única escalera, de ida y vuelta, se ubica en el punto medio del edificio y se integra en la banda inferior en la que se también se ubica el acceso del edificio.

El acceso principal se sitúa en uno de los extremos, en la banda donde se sitúa la escalera, accediendo lateralmente a la circulación principal del pasillo, previa transición del hall de entrada. Como la planta baja se encuentra sobreelevada, el acceso desde la calle se remarca prolongando el basamento hacia el exterior generando un espacio porchado previo, al cual se accede mediante una escalinata. El hall de entrada distribuye los accesos a las zonas de administración y dirección, y al pasillo de circulación principal. Las tres aulas de esta planta se ubican en la banda superior, que vuelca sus vistas al patio de recreo, dejando la banda inferior para salas de menor dimensión como la biblioteca, la sala de profesores, los baños de planta y la sala polivalente.

De la sala de usos múltiples, ubicada al final de dicha banda, cabe destacar el tabique móvil a través del cual se puede conectar al espacio la sala contigua en la que se ubica una pequeña capilla. De esta forma, el espacio de la capilla se puede usar independientemente, o vinculado a esta sala de mayor dimensión que puede acoger a más público.

Otras dos entradas más, de carácter secundario, completan los accesos al centro. La de salida a la zona de recreo se ubica en la esquina opuesta a la entrada principal, al final del pasillo, y se configura como una terraza sobreelevada concebida como una prolongación del basamento del edificio, realizando la función de transición entre el edificio y la urbanización interior del solar. Y una entrada de servicio, ubicada en la parte posterior al núcleo de comunicación vertical, que da acceso directo a la sala de usos múltiples desde el exterior para su independencia de uso.

En planta primera se repite el esquema de circulación y de organización de la planta baja. La escalera desembarca en el punto medio de pasillo que distribuye los accesos a las bandas, inferior y superior, en las que se ubican las aulas de cuarto curso hasta séptimo, el núcleo de baños y un



276 laboratorio. Dado que la ocupación en planta es menor que la planta baja, el resto de la superficie se destina a terrazas accesibles tanto desde el laboratorio como desde el pasillo.

La planta segunda y última, es la de menor ocupación. En ella se dispone únicamente el aula de octavo y la sala de pretecnología, compartiendo los baños con la planta inferior. Nuevamente, el resto de superficie de suelo resultante de la planta primera se destina a terrazas accesibles desde cada una de las estancias.

En cuanto a la composición de las fachadas, el planteamiento es muy similar al empleado en la guardería infantil. Los alzados responden al juego de volúmenes de la edificación resultantes de la composición en planta. Un peto corrido, de hormigón visto, remarca a modo de bandejas las terrazas y cubiertas del centro, recortándose en los paramentos que se alinean en las dos o tres alturas del edificio. Estos paramentos exteriores se configuran con un cerramiento de doble hoja con una fábrica de ladrillo cerámico visto de color rojizo, dispuesto completamente a soga, en el que se practican la composición de huecos prevista.

Dentro del complejo juego de volúmenes, que dan una imagen descompuesta del conjunto, los paramentos de fábrica de ladrillo se regularizan marcando, de forma sutil, una modulación realizada mediante los soportes de hormigón vistos, y la prolongación de los dinteles y alfeizares de los huecos de ventana hasta los pilares. En los entrepaños de ladrillo resultantes se recortan los huecos de ventanas, cuadrados y de gran dimensión para las salas de mayor dimensión, y verticales y rasgados para las de menor dimensión.

ESTRUCTURA

La tipología estructural empleada es un sistema porticado de vigas y jácenas de hormigón armado sobre la que se dispone un forjado unidireccional. Sin presencia de nivel freático, la cimentación es directa y superficial mediante zapatas de hormigón armado arriostradas entre sí.

Dada la geometría del edificio, se dispone una seriación de crujeas estructurales dispuestas longitudinalmente a lo largo del edificio. Cada crujía se va adaptando a la geometría de cada planta y a su compartimentación de forma que,

Imagen desde fachada de acceso. Fot. Juan José Estellés.

Imagen desde patio de recreo. Fot. Juan José Estellés.

Imagen desde fachada de acceso. Fot. Juan José Estellés.

existen crujiás con vanos de mayor luz para las salas de mayor anchura, y de menor luz para las de menor anchura.

Dado que el solar presenta un ligero desnivel, la planta baja se sobreeleva sobre un basamento que absorbe las diferencias de cota entre los extremos opuestos del edificio y reduce la presencia de humedades en planta baja. Este basamento se diseña como un cajeadado para una solera sobre enchanchado de bolos y se realiza con un murete continuo de hormigón visto, en línea a la imagen de los petos de cubierta de las plantas superiores. Su perímetro regulariza la geometría de la planta baja y configura las terrazas previas de los accesos.

Los soportes de fachada quedan vistos. En esta ocasión, J.J.Estellés los diseña en forma de T, geometría que facilita, por un lado, la traba de la fábrica de ladrillo visto de la hoja exterior, y por otro lado, perfilar el canto visto del pilar reduciendo su presencia de forma sutil y acorde con el espesor de los elementos prefabricados vistos de los dinteles y alfeizares.

Nuevamente, las jácenas y los zunchos de atado de los límites de los forjados que coinciden con terrazas, se eje-



cutan como vigas de gran canto invertidas configurando los petos de las cubiertas exteriores.

277

MATERIALIDAD Y DETALLES

Al igual que en la guardería infantil, en las zonas de terrazas y cubierta, el peto de hormigón visto que hace de barandilla maciza no alcanza la altura mínima de seguridad. Para evitar el riesgo por caídas, se remata con un pasamanos sobreelevado formado por un bastidor de tubo de acero con esquinas dobladas en radio.

La fábrica de ladrillo visto de fachada se dispone completamente a soga, y los dinteles y alfeizares del hueco se realizan mediante una pieza prefabricada de hormigón apoyada sobre la hoja de cerramiento. Estas piezas son continuas hasta los soportes del edificio y delimitan horizontalmente el hueco. Las jambas, sin embargo, se realizan girando la fábrica hasta la hoja interior. Las carpinterías, originalmente abatibles de acero, disponen de persiana con capialzado oculto en la doble hoja.



ARQUITECTURA ASISTENCIAL

CENTRO DE REHABILITACION DE LEVANTE. 1967

CONTEXTO

279

El centro de recuperación y rehabilitación de la Federación de Monte-pios y Mutualidades de Levante es uno de los proyectos más ambiciosos de la producción arquitectónica de J.J.Estellés.

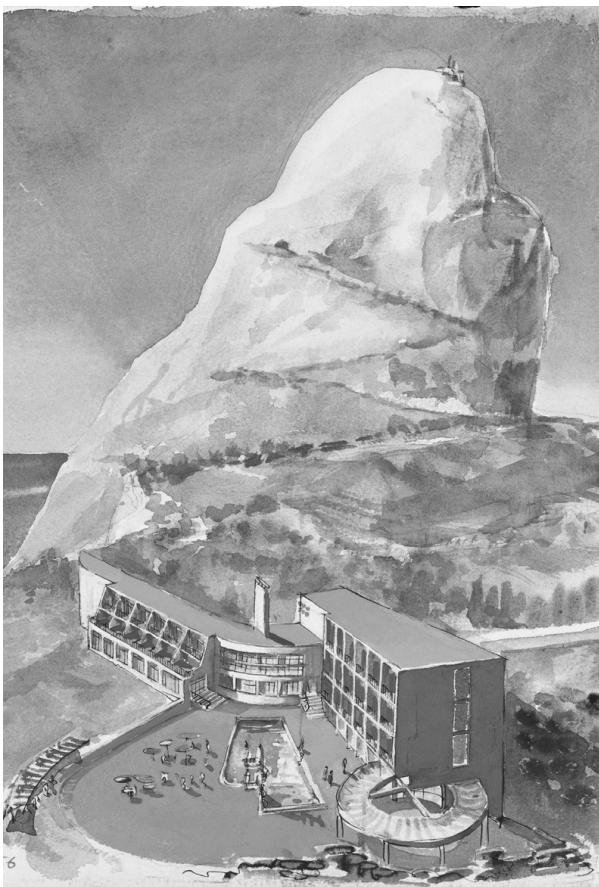
El encargo de dicho proyecto data de 1965, fecha a partir de la cual J.J.Estellés empezó a desarrollar los primeros bocetos. El primer proyecto desarrollado contemplaba un edificio diferente al actual construido con un volumetría inferior a la existente, cinco alturas y ático, definido como una única pieza lineal rematada por un volumen singular en el extremo este.

Ligeros cambios del programa y un aumento de la superficie del área destinada a traumatología y rehabilitación motivaron un profundo cambio del proyecto desarrollado que le llevaron a definir el proyecto actual, el cual fue terminado en 1969.

Aunque en la actualidad el edificio se encuentra rodeado de núcleos cercanos de edificación consolidada como las urbanizaciones de Torre en Conill, Mas Camarena, Colinas de San Antonio y el final del Parque Tecnológico, en su



280



época de construcción, el edificio se levantaba entre pinadas, campos de algarrobos y tierras de cultivo de secano, en pleno contacto con la naturaleza y en un entorno muy saludable para la recuperación de los pacientes y usuarios de dicho de centro.

El proyecto construido nos recuerda a otro proyecto singular de J.J.Estellés, el Hotel Peñón ubicado a los pies del Peñón de Ifach en Calpe y construido en el año 1957. En este proyecto de edificación abierta, J.J.Estellés dispone dos bloques lineales en ángulo y articulados entre sí a través de una pieza intermedia de menor altura. La modulación marcada en fachada de las unidades de habitación a modo de retícula, similar a la imagen generada por la Unidad de Habitación de Marsella de Le Corbusier, junto al generoso dimensionado de los espacios comunes y el nivel de detalle y acabado de las habitaciones y las instalaciones en general marcaron una diferencia en el tipo de arquitectura hotelera tradicional de la zona.

Aunque el edificio fue demolido en los años 90, debido a un aumento de la zona de protección medio ambiental del Parque Natural del Peñón de Ifach, podemos ver claramente un reinterpretación en el planteamiento de este

Imagen vista entorno en 1969. Fot. Juan José Estellés.

Imagen vista exterior. 1957. AA.VV. "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 206.

Imagen acuarela del Hotel Peñón. 1957. AA.VV. "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 206.

Imagen vista exterior del Sanatorio de Paimio de Alvar Aalto. 1928-1933. CAPITEL. A. "Alvar Aalto". Ediciones Akal. Marzo 1999. Pág. 160.



proyecto como base para el desarrollo del Centro de Rehabilitación de Levante. En el desarrolla el mismo esquema compositivo y formal para desarrollar las plantas y las fachadas. La planta baja la destina a accesos y servicios externos, la planta primera a quirófanos y el resto de plantas a las habitaciones, generando una composición y una imagen muy similar a la del hotel.

Junto a las referencias visuales a la obra de Le Corbusier y Marcel Breuer, que podemos encontrar en este edificio, también podemos establecer referencias formales y funcionales con la obra de Alvar Aalto, y más concretamente con su Sanatorio de Paimio. Paralelismo como la disposición de los volúmenes, la tipología de edificación abierta, la ordenación del programa, los espacios de relación social entre habitaciones y zonas comunes ubicadas en las últimas plantas, o la relación con el entorno donde contrasta la edificación en altura con la orografía plana del entorno¹.

FUNCION

El programa se ordena a partir de un criterio funcional de los usos previstos de forma que las zonas públicas del

programa se ubican en planta baja, y conforme se van subiendo alturas, los usos son de carácter más privativo.

En planta baja se dispone el acceso principal al centro, a través del cual se accede a un gran hall que distribuye los accesos a las distintas áreas y zonas de servicio; zona de administración con despachos de dirección, secretaria y administración; área de rehabilitación donde a través de un distribuidor lineal se distribuyen las salas de electroterapia, hidroterapia, ergoterapia y gimnasio que incluyen de forma individualizada todos los espacios de servicios propios como vestuarios de personal, vestuarios de pacientes, aseos y baños, duchas, y taquillas; salón de actos; cafetería, la cual dispone de acceso directo desde la calle; y núcleos de comunicación.

En la entreplanta se dispone las zonas de visita médica y quirófanos. A través del núcleo de comunicación principal se accede a un hall que distribuye los accesos a las dos alas de la planta. La izquierda alberga las zonas de consultas externas, la sala de rayos y el laboratorio. La derecha, la unidad de quemados y las instalaciones de quirófanos, con dos salas de operaciones y salas de anestesia, despertar, reanimación, esterilización y banco de sangre.

La planta primera, segunda, tercera y cuarta albergan las habitaciones del centro, dispuestas a lo largo de diversos corredores que distribuyen tanto sus accesos como las dependencias de servicios de cada planta. En total se disponen treinta y seis habitaciones cuádruples y cuarenta dobles. Todas ellas con baño incorporado y acceso a una terraza comunitaria. En cada planta se disponen, además, un par de salas de enfermería, un par de cuartos de curas, una lencería con office, y varios servicios de uso público.

La quinta y sexta planta, se destina a un uso de servicio restringido para los pacientes y el personal sanitario del centro. Como requieren de menos superficie para disponer el programa planeado, el volumen edificado se concentra en torno a los núcleos de comunicación, dejando los extremos de las alas libres como terrazas y zona de esparcimiento al aire libre.

La planta quinta se destina al uso de comedor. Los núcleos de comunicación compartimentados dan acceso a una gran sala diáfana destinada a comedor de pacientes, y a otras dos de menor dimensión destinadas a personal de médico y de servicio. Todas ellas vuelcan sobre la fachada principal y tienen acceso desde la gran cocina, ubicada

Imagen del conjunto desde el acceso rodado. Fot. Ximo Michavila.

Imagen rotonda de acceso. Fot. Ximo Michavila.

en la parte posterior, que les da servicio. Desde todas las salas se tiene acceso directo a las terrazas exteriores pudiendo disfrutar del buen soleamiento y el aire libre durante la comida y el periodo de sobremesa.

La planta sexta aloja la zona de descanso del personal sanitario y cuenta con salas de estar, sala de lectura y escritura, sala de reuniones y proyecciones, servicios, y una pequeño office vinculado a la cocina inferior. Nuevamente, todas las estancias disfrutan de acceso a las zonas de estar exteriores, tanto cubiertas como descubiertas, que a su vez están vinculadas con la planta inferior a través de una escalera exterior.

Por último, cabe mencionar la planta sótano en la que se disponen todas las salas de servicios e instalaciones del centro. Dada la orografía del terreno, la zona de planta sótano recayente a la fachada de acceso se encuentra baja rasante, pero la posterior se abre al exterior aprovechando el desnivel existente. Esto permite que la sala de ergoterapia de planta baja, ubicada en la parte posterior, tenga un nivel inferior en la planta sótano. A continuación, y también con ventilación exterior, se disponen las salas de escayola, lavandería, plancha y vestuarios, dejando en



la parte bajo rasante la salas de instalaciones y maquinas, el archivo, la farmacia, la sal de utillaje, y la de anatomía patológica.

COMPOSICIÓN

Volumétrica hablando, se trata de un edificio formado por una única pieza lineal de seis alturas que se quiebra girando, levemente, las dos alas resultantes sobre su punto de ruptura, y emerge de un basamento de mayor dimensión constituido por el programa, más extenso, de la planta baja. Dado el entorno abierto en el que se encuentra, el edificio destaca sobre el horizonte del paisaje recordándonos, tanto en forma como en volumen, al mencionado sanatorio de Paimos de Alvar Aalto. Aunque también está presente la imagen compositiva del Hotel Peñón donde se puede observar con curiosidad como se puede establecer un paralelismo entre el uso hotelero y el sanitario, tanto a nivel de dimensionado de espacios principales como los de servicio

Inicialmente, cuando Estellés desarrollo el proyecto, el edificio se emplazaba completamente aislado en medio de



un paraje natural de secano. La orientación de la pieza la realizó siguiendo exclusivamente el criterio de soleamiento más adecuado, disponiendo la fachada principal a sur y la de servicio a norte.

El acceso rodado, desde la vía de comunicación más cercana, se realiza por un camino sinuoso que antiguamente discurría a través de una pinada, y desemboca en una gran rotonda ajardinada que dinamiza la visión de la volumetría del conjunto conforme el vehículo transita hasta la zona de acceso del edificio. Este se ubica en la charnela de giro entre las dos piezas y se remarca por una marquesina de hormigón atirantada sobre la fachada.

La composición de las planta del conjunto viene marcada por la geometría y la ordenación de la planta tipo de habitaciones. Las dos alas que conforman la pieza partida quedan separadas entre sí por un distribuidor irregular, con forma triangular, que absorbe las irregularidades del quiebro y giro producido, y constituye el núcleo de comunicación principal. Cada ala separada por dicho distribuidor se organiza a partir de un pasillo central que distribuye el acceso a las habitaciones, en fachada sur, y a una banda de servicio, en fachada norte.

Acceso principal al centro. Fot. Ximo Michavila.

Imagen acceso ambulancias. Fot. Juan José Estellés.

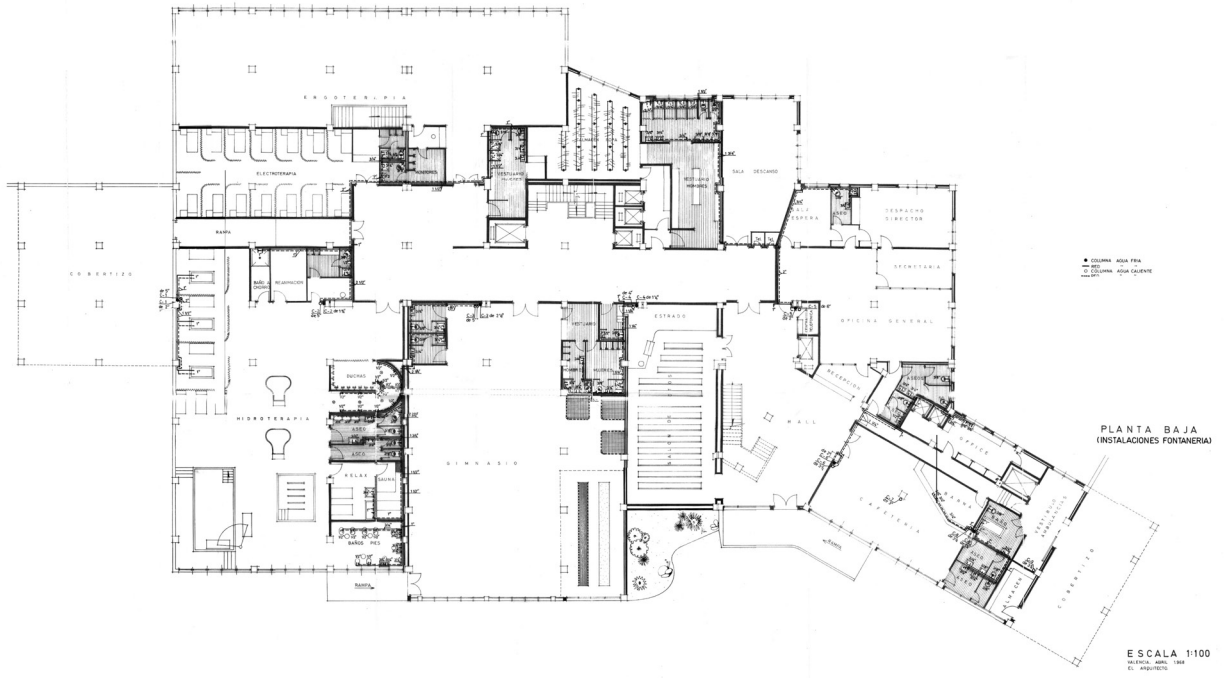
Plano de planta baja. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 210

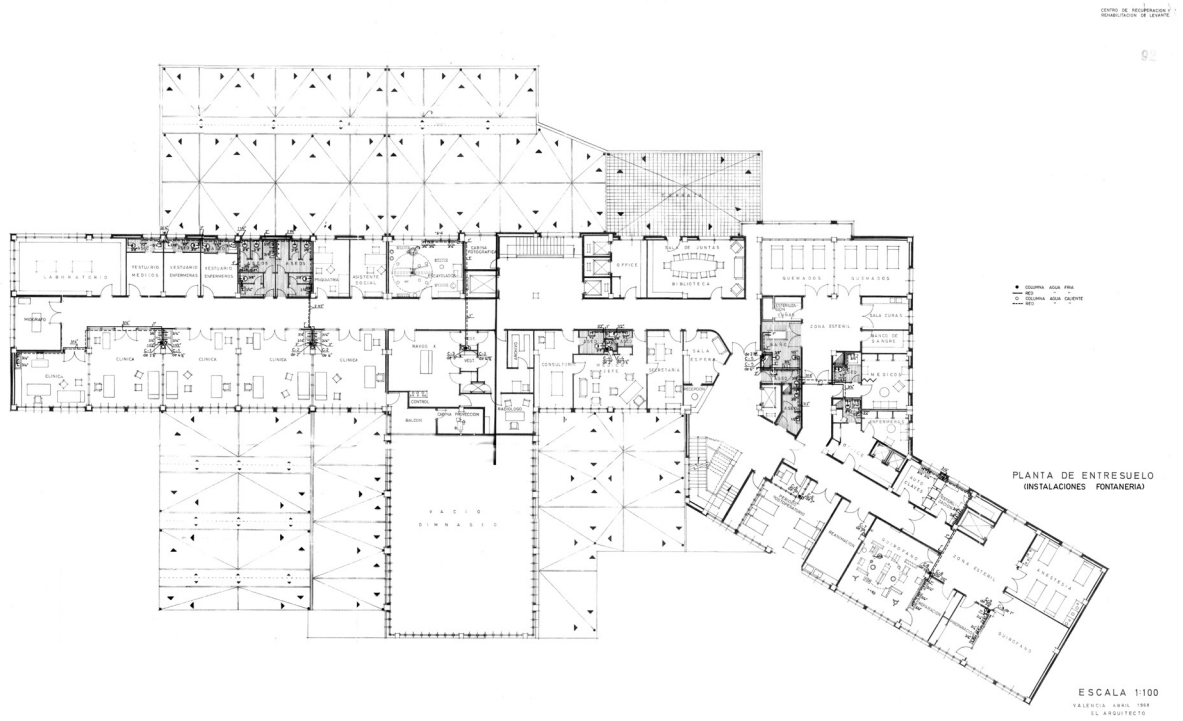
284 Este esquema se traslada a planta baja, de forma que el acceso principal desde la calle se produce por dicha charnela de giro accediendo directamente al hall principal que distribuye los accesos a las principales áreas de planta. La cafetería y la administración se ubican bajo la vertical del ala derecha, teniendo la primera, acceso directo desde la calle. Sin embargo el salón de actos, ubicado junto al hall de entrada, y el área de rehabilitación, ubicada bajo la vertical del ala izquierda, requieren una superficie en planta mayor que la disponible por el esquema tipo, por lo que se extienden y se alargan sobre las fachadas, principal y posterior, creando el basamento anteriormente mencionado.

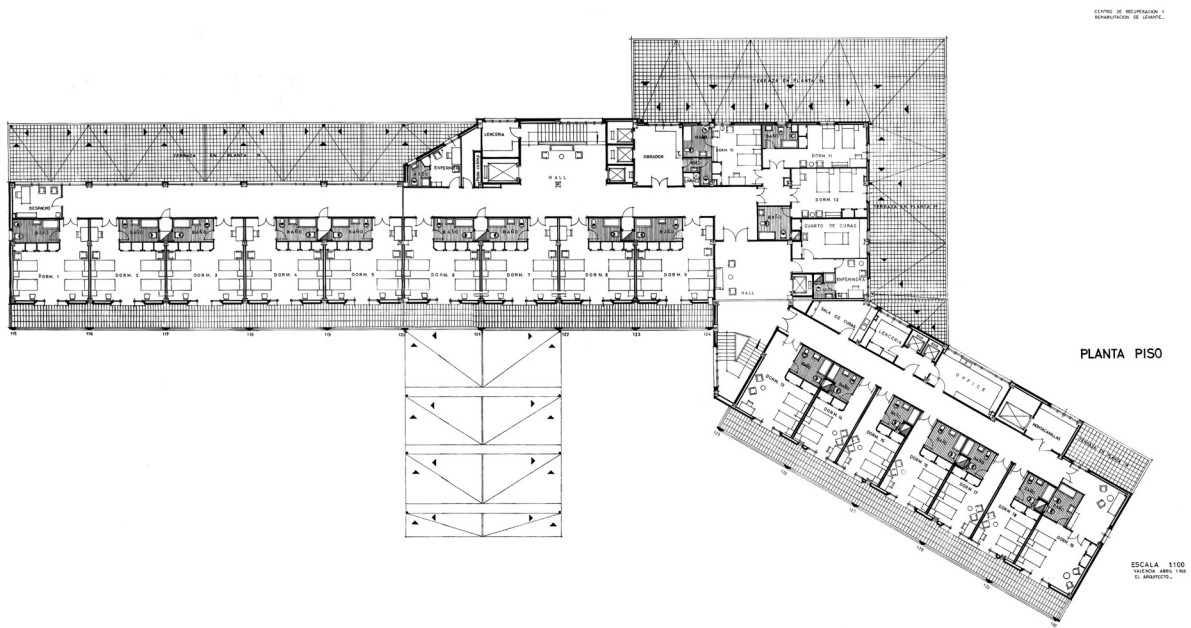
La longitud de las dos alas que configuran la pieza quebrada no es igual, siendo el ala derecha, respecto al acceso de entrada, más corta que la izquierda. El núcleo de comunicación principal se ubica en el área de giro entre ambas piezas por lo que sirve de distribuidor para el acceso a ambas. No obstante, por tratarse de un edificio en altura, con un programa complejo que requiere de algunas circulaciones entre usos bastante específicas, J.J.Estellés ubica otro núcleo de comunicación, de uso más restringido, a mitad de desarrollo de la pieza izquierda.

El conjunto también se adapta a la orografía del terreno, el cual presenta un claro nivel descendente desde la fachada sur hacia la fachada norte. La planta baja se sitúa sobre la rasante del terreno en su lado sur, de forma que el acceso principal se puede hacer a pie plano. Pero esta disposición también permite disponer de una planta sótano semienterrada que aloja las zonas de instalaciones, archivo y almacén en el lado bajo rasante, y una segunda altura de la sala de ergoterapia, el equipamiento de lavandería del centro y los vestuarios, en la zona de semisótano con ventilación directa desde el lado norte. Esta planta sótano copia el contorno extendido de la planta baja y mantiene el mismo esquema compositivo, conservando las mismas circulaciones y los mismos núcleos de comunicación.

Los servicios médicos del hospital se ubican en la entreplanta del centro. La entreplanta copia la misma geometría que la planta tipo de habitaciones, a excepción de la pieza del gimnasio, ubicada en planta baja, que resalta en volumen al ser de doble altura. El resto de las estancias, destinadas a consultas externas, unidad de quemados, y zona de quirófanos se organizan siguiendo el esquema tipo, y disfrutan de una cubierta accesible constituida por el perímetro ocupado por la planta baja.







Vista balcones corridos en plantas de habitaciones. Fot. Ximo Michavila.

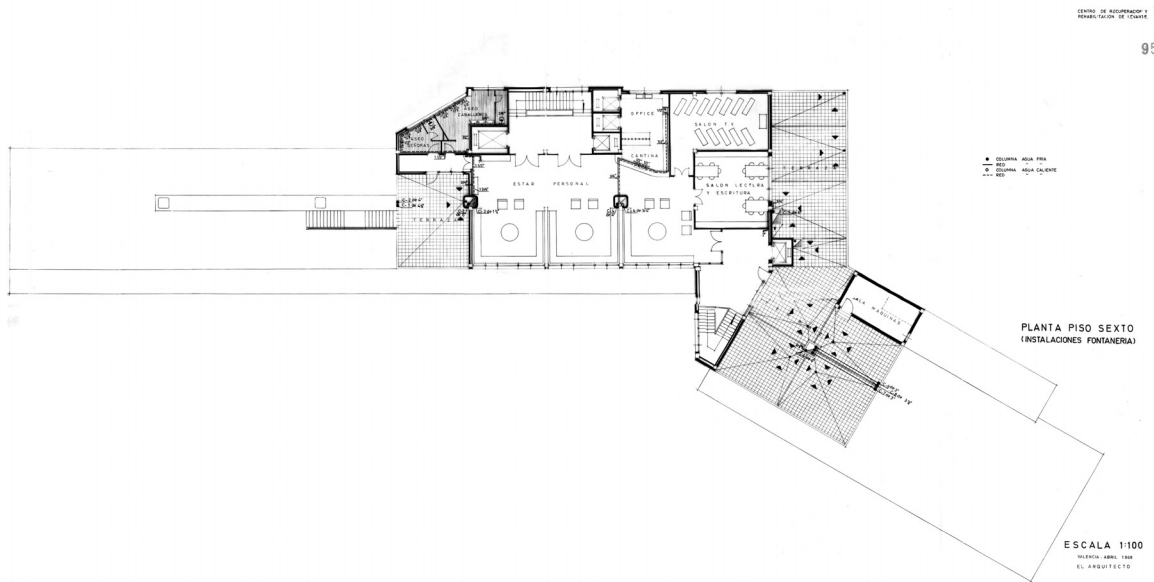
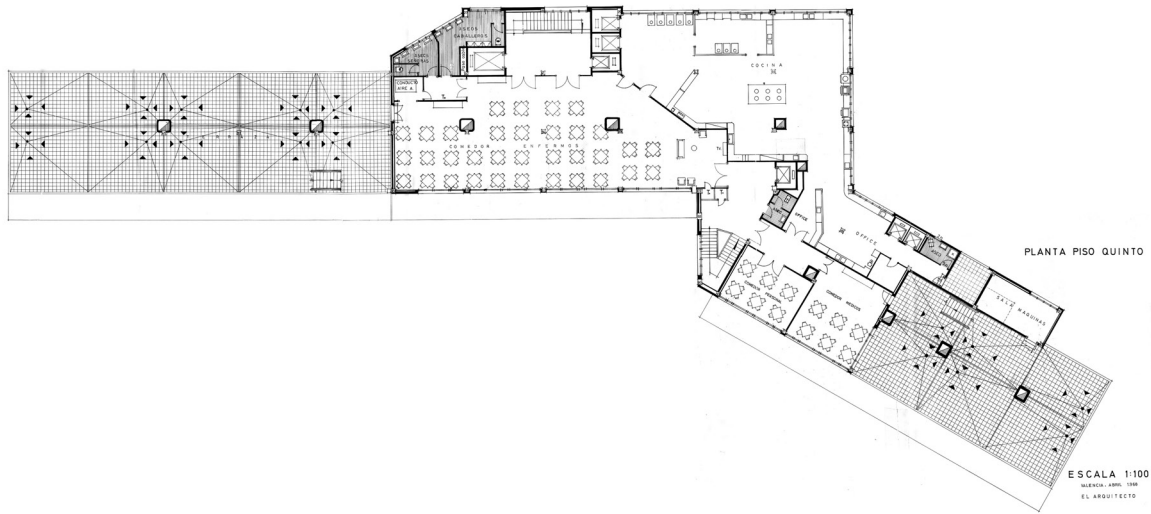
Vista desde galería exterior de habitaciones. Fot. Ximo Michavila.



La planta tipo de habitaciones se repite en las cuatro primeras alturas y tal y como se ha comentado, el pasillo central divide la planta en dos crujiás, una de mayor dimensión en el lado sur que alberga las habitaciones y otra de menor dimensión en el lado norte destinada a la banda de servicio. Todas las habitaciones dan a un ancho balcón corrido de gran dimensión, que sobresale de las alineaciones de la pieza inicial, y que cose toda la banda generando una doble circulación alternativa para todos los pacientes de las habitaciones. Esta terraza corrida, compositivamente muy similar a las terrazas del Hotel Peñón y formalmente equivalente a las terrazas del sanatorio de Paimio, potencian el carácter doméstico y social que J.J.Estellés quiere imprimir a estas estancias para mejorar la interacción, y en definitiva, la calidad de las estancias de los pacientes. En el retranqueo entre las dos piezas se disponen otras tres habitaciones más, con orientación este, que también disfrutan de una terraza corrida y porchada.

Por último, las plantas quinta y sexta no ocupan la totalidad de la superficie en planta, retranqueándose desde los laterales y desarrollándose entorno a los dos núcleos de comunicación. En ellas, J.J.Estellés dispone el co-





CENTRO DE RECREACION Y
REPARACION DE CHASE

Plano de planta quinta. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto."
COACV. Valencia 2007. Pág. 211

Plano de planta sexta. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto."
COACV. Valencia 2007. Pág. 211

Vista terrazas planta cubierta. Fot. Ximo Michavila.

Vista terrazas planta cubierta. Fot. Ximo Michavila.

Vista terrazas planta cubierta. Fot. Ximo Michavila.

Imagen vista exterior balcón corrido. Fot. Ximo Michavila.



medor y la zona de descanso del servicio médico, respectivamente. El espacio de cubierta no edificado se convierte en una terraza exterior, vinculada al uso de las dependencias de cada una de las dos plantas y que parcialmente queda porchada por la prolongación de la cubierta de cada una de ellas. Este remate de las últimas dos alturas del edificio generan un perfil escalonado del edificio que nos recuerda ligeramente a los tratamiento de cubierta que Le Corbusier realiza en la Unidad de Habitación de Marsella, al mismo tiempo que mantiene presentes los planteamiento de salubridad y soleamiento presentes de forma constante en el proyecto de Paimio, por Alvar Aalto.

Las referencias al Hotel Peñón y a la Unidad de Habitación de Marsella, vuelven a hacerse patentes en el planteamiento y la composición del alzado principal.

FACHADA SUR

La modulación de los pórticos y jácenas de la estructura vista de hormigón armado marca el ritmo de la fachada sur de la pieza principal. Las galerías exteriores corridas

de las habitaciones se sitúan un plano por delante de la fachada de la pieza principal, dotándola de una protección frente al soleamiento y los agentes externos, difuminando el ritmo de huecos de las habitaciones, y generando un juego de contrastes de luces y sombras sobre el conjunto de la fachada.

Este cuerpo volado es continuo en las cuatro plantas de habitaciones, y arranca sobre unas costillas acarteladas de la misma altura que la entreplanta, lo que permite despegar de forma elegante dicho volumen volado respecto al cuerpo del basamento de planta baja.

La composición de fachada de los niveles de plantas baja y entreplanta, mantienen la misma modulación vista de la estructura de hormigón, entre la que se dispone, un entrepaño de fábrica de ladrillo de doble hoja para revestir con huecos horizontales corridos a media altura, a excepción del acceso principal del centro y los paños correspondientes a la cafetería de planta baja que se acristalan prácticamente en su totalidad.

Sobre el basamento que componen los cuerpos que sobresalen en planta baja, destaca el espacio del gimna-

Detalle costillas soporte balcones en entreplanta.
 AA.VV." Juan José Estellés
 Ceba. Arquitecto." COACV.
 Valencia 2007. Pág. 212

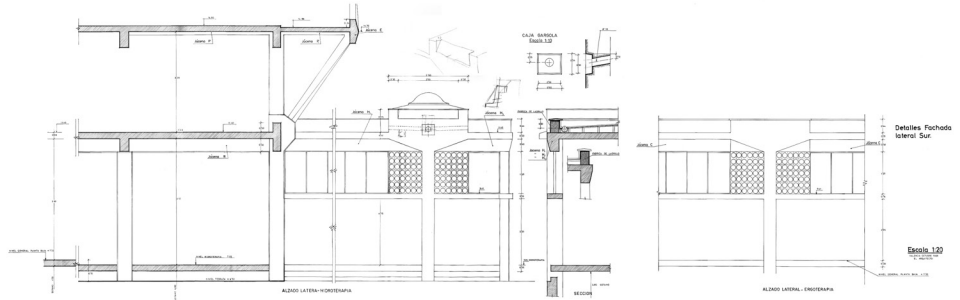


Imagen soportes acartelados
 bajo balcones. Fot. Ximo
 Michavila.

sio, que se sobreeleva mediante la superposición sobre la planta baja de una caja de hormigón de altura similar a la entreplanta, en la que se practica una seriación de huecos a lo largo de todo su perímetro que permiten una iluminación cenital del espacio, y una adecuada ventilación cruzada.

En las plantas quinta y sexta, desaparece el cuerpo volado de los balcones, recuperando el segundo plano de las habitaciones. Nuevamente, la estructura vista marca el ritmo, y los entrepaños de dicha malla se acristalan en su totalidad dado que, responden en planta a las zonas de comedor y descanso del personal sanitario. El menor volumen construido se agrupa entorno a los dos núcleos de comunicación por lo que en fachada, la estructura se va difuminando hacia los extremos de la pieza a través de unos porches que terminan sobre una terraza exterior, y el peto continuo de las terrazas. La cubierta de última planta se remata con un juego de volúmenes de diversos tamaños y alturas que responden a las exigencias de los núcleos de comunicación y cuartos de instalaciones, descomponiendo la silueta del edificio de forma similar a la Unidad de Habitación de Marsella con las piezas sociales del programa.





Vista volumen gimnasio con marquesina de entrada atirantada. Fot. Ximo Michavila.

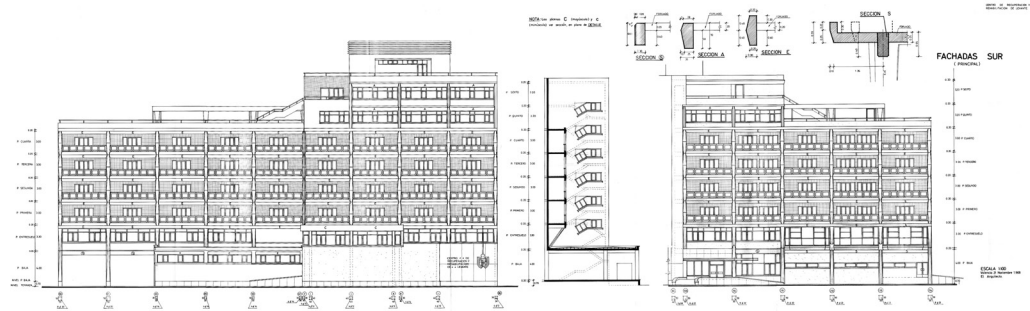
Transición de volúmenes en planta quinta y sexta. Fot. Ximo Michavila.

Imagen núcleo de comunicación principal. Fot. Ximo Michavila.

Plano de alzado Sur. AA.W." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 212

294





TESTEROS

Los cuerpos volados de los balcones de planta primera a cuarta terminan a línea de los testeros de las piezas, rematados como un paño liso y continuo enfoscado con un conglomerado tradicional que llega hasta las terrazas de la quinta planta.

En la entreplanta y la planta baja, sin embargo, la estructura se continúa marcando en fachada, girando hasta la fachada norte posterior y marcando la línea del citado basamento.

Aunque hoy en día dichos espacios se han compartimentado, inicialmente la planta baja y sótano terminaba varias crujías previas a los testeros, generando un espacio porchado bajo la pieza principal que la dotada de cierto liviandad. Esta imagen también ha quedado modificada por la instalación de sendas escaleras de emergencia, obligatorias por las nuevas normativas contra incendios más restrictivas.

FACHADA NORTE.

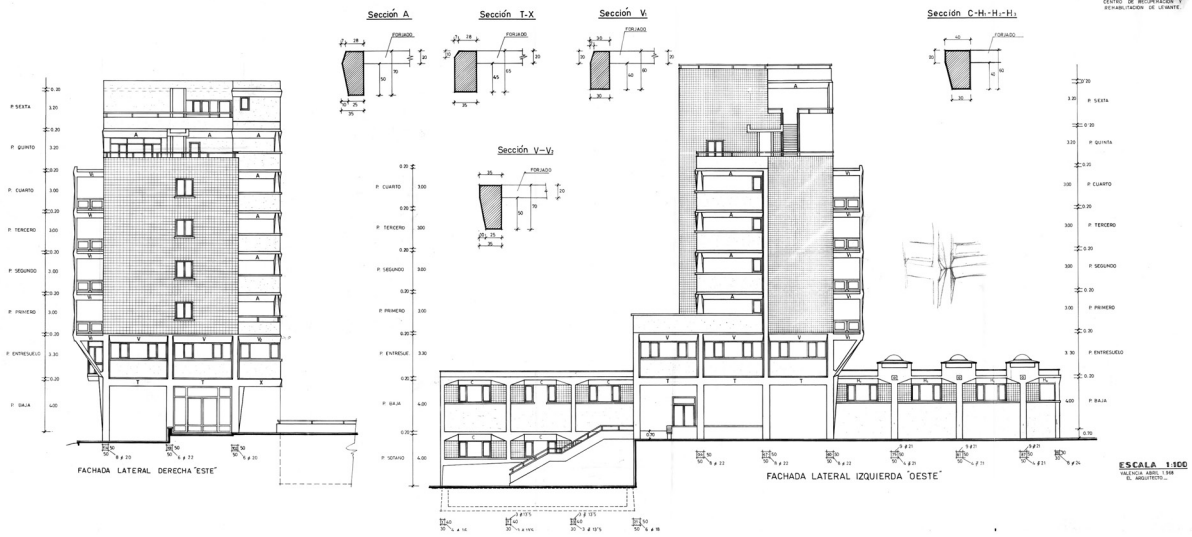
A la fachada norte vuelcan todas las bandas de servicio de todas las plantas a excepción de la zona de retranqueo entre las dos alas en las que se ubican tres módulos

de habitación con su correspondiente terraza corrida con orientación este.

Al igual que en muchas otras obras como el Seminario de los Hermanos Maristas en Castellnovo, o la fachada de la Calle Miñana del Colegio Mayor de Santo Tomas de Villanueva, J.J.Estellés realiza un tratamiento de esta fachada mucho más sencillo y funcional acorde a la importancia que posee respecto al resto de fachadas del conjunto

En este caso particular, desde la planta primera hasta la sexta, J.J.Estellés continúa marcando en fachada la estructura principal del edificio, pero con una geometría menos elaborada. Los entrepaños resultantes son terminados con un cerramiento de doble hoja de fábrica de ladrillo para revestir, donde practica unos huecos corridos a media altura componiendo un esquema de bandas horizontales.

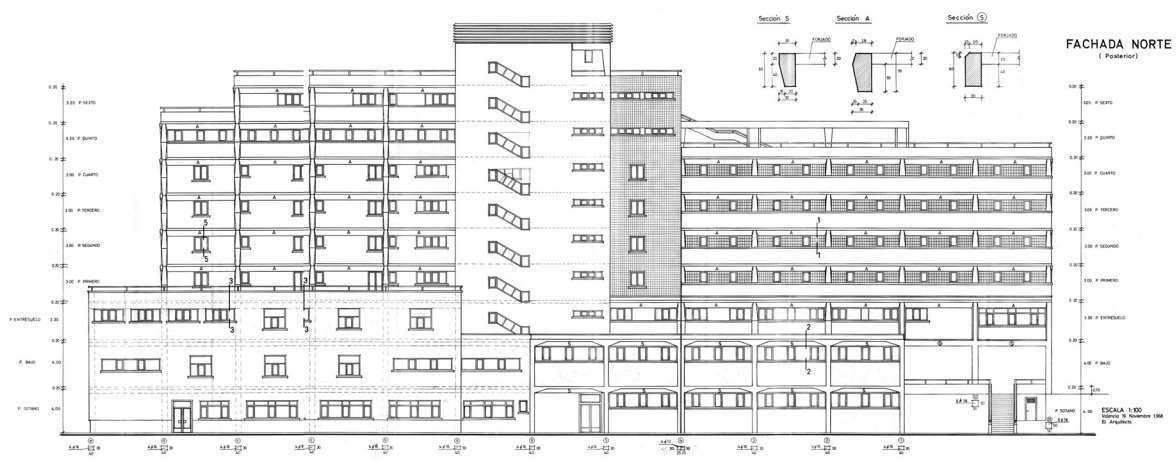
Sin embargo, en el volumen de la zona de servicio entorno a los núcleos de comunicación, y en la planta baja y entreplanta, la estructura queda oculta y el paño de cerramiento de ladrillo cerámico revestido es continuo. En él se van abriendo huecos según las necesidades del programa al que sirven, con un criterio compositivo bastante funcional.



CENTRO DE SEGURIDAD Y
RECONSTRUCCIÓN DE LEONATE.

ESCALA 1:100
VALLECA, ABRIL 1988
M. ESPINOSA

CENTRO DE SEGURIDAD Y
RECONSTRUCCIÓN DE LEONATE.



ESCALA 1:100
VALLECA, ABRIL 1988
M. ESPINOSA

Plano de alzados laterales. AA.VV." Juan José Estellés Ceba, Arquitecto."
COACV. Valencia 2007. Pág. 212

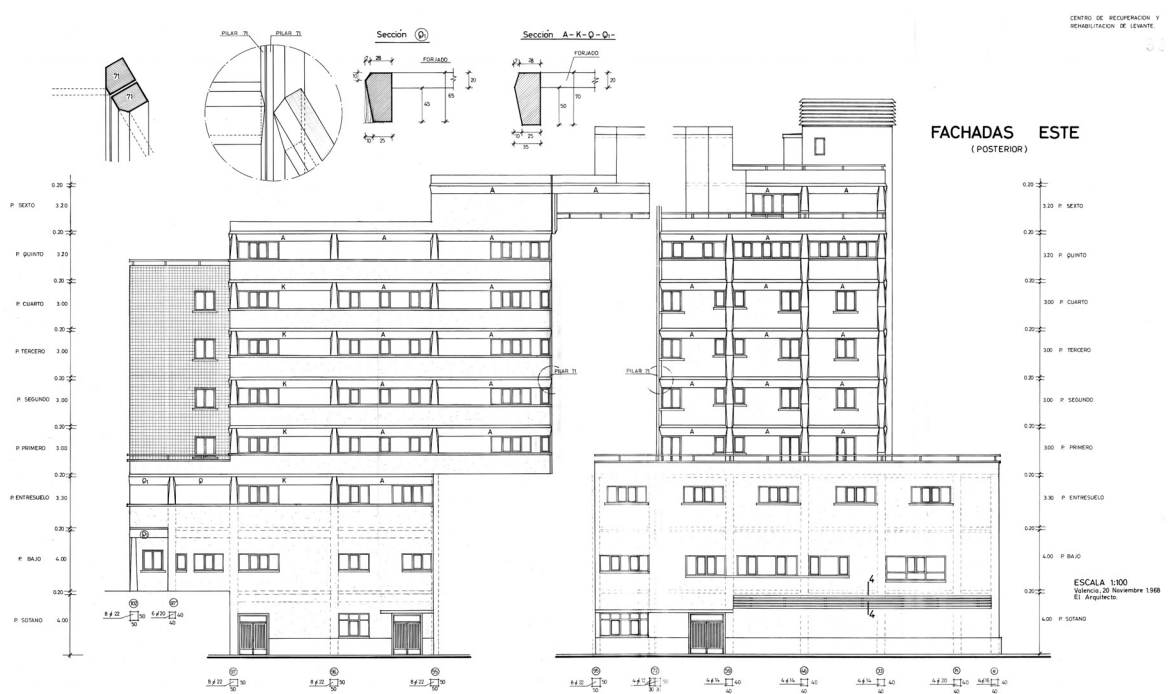
Plano de alzado norte. AA.VV." Juan José Estellés Ceba, Arquitecto."
COACV. Valencia 2007. Pág. 213

Imagen lateral este. Fot. Ximo Michavila.

Plano de alzado norte. AA.VV." Juan José Estellés Ceba, Arquitecto."
COACV. Valencia 2007. Pág. 213



297





ESTRUCTURA

El hormigón y su tratamiento constituyen una de las principales señas de identidad de este edificio por lo que su empleo como sistema estructural estaba claramente definido desde el principio.

La pieza principal está formada por dos alas que giran entre sí a partir del núcleo de comunicación principal, donde además se realiza un retranqueo entre ellas que originan un encuentro entre ambas en ángulo recto.

Ambas alas están constituidas por una doble crujía estructural, de idéntica anchura, formadas por un sistema porticado de vigas y soportes de hormigón armado sobre el que se dispone un forjado unidireccional.

Dicha doble crujía se dispone de forma lineal siguiendo el trazo quebrado de las dos piezas y a ella se le adosa, por la fachada posterior, una tercera crujía de menor anchura que albergará la banda de servicio de las plantas superiores. En las plantas de habitaciones se adosa una cuarta crujía volada que constituirá la banda del balcón corrido de la fachada de habitaciones.

Las trazas de dichas crujías se marcan en la planta baja y sótano, en las cuales debido a su mayor ocupación en planta, la malla se extiende de forma regular hacia ambos lados. El módulo se mantiene constante en toda la trama, a excepción del espacio destinado a gimnasio, en el que se duplica el módulo generando un sistema porticado de gran luz y a doble altura.

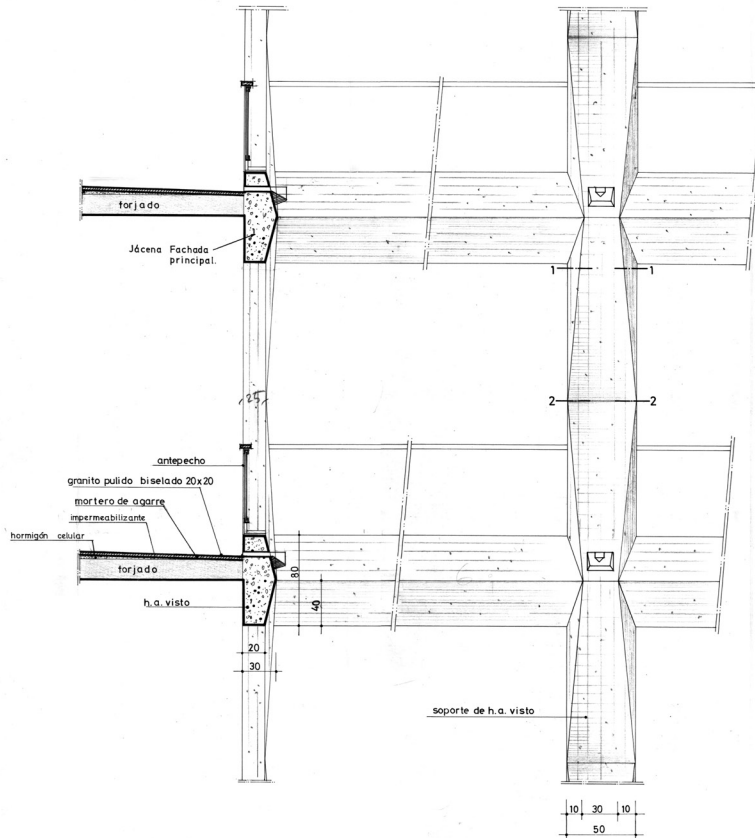
La estructura de hormigón juega un papel importante en la definición de las fachadas y su materialidad. En la totalidad del cuerpo principal, la estructura de hormigón queda vista, marcando los ritmos de modulación y composición de la fachada.

Estellés define la geometría y los encuentros entre las jácenas y soportes de hormigón vistos, los cuales son tallados en forma de cuñas y tornapuntas, respectivamente, y dotan de una gran expresividad plástica a la fachada recordándonos, en la forma de trabajar este material, a arquitectos como Le Corbusier o Marcel Breuer. Destaca también el diseño de los vierteaguas puntuales ubicados en los vértices de unión entre vigas y soportes, que generan una sombra arrojada que marca el ritmo de la malla de los nudos de la estructura.

Detalle bandas de huecos longitudinales en fachada norte. Fot. Ximo Michavila.

Quiebro de fachada norte-este. Fot. Ximo Michavila.

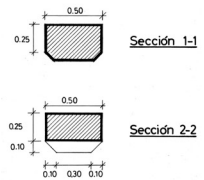
Plano de detalle de encuentro entre pilares y jácenas. AA.W." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 214



CENTRO DE RECUPERACION Y REHABILITACION DE LEVANTE

299

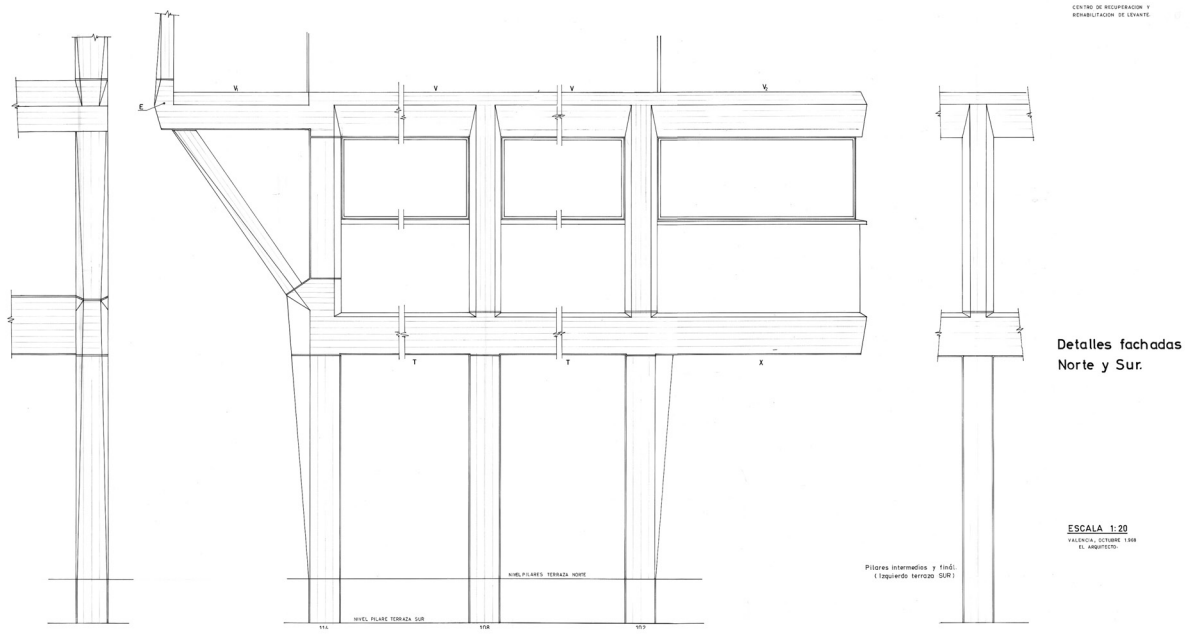
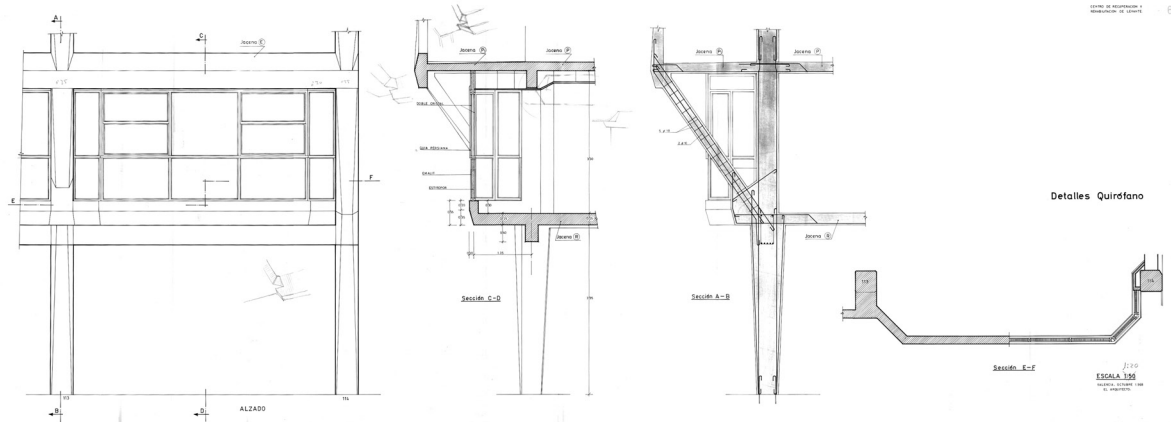
74



DETALLE SOPORTE
GALERIA ALZADO PRINCIPAL

escala = 1:20

VALENCIA, ABRIL 1968
EL ARQUITECTO.



Plano detalle fachada quirófanos. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 214

Plano replanteo de encuentro de estructura en fachada norte y sur. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 214

Imagen de detalle de pilares y vigas en fachada. Fot. Ximo Michavila.

Esta definición de detalles en hormigón visto de la estructura se completa con otros componentes del edificio como las zancas de escalera y su pedañeo, o los lucernarios que iluminan las salas de rehabilitación de planta baja. Estos últimos, se configuran tallados con formas geométricas cuadradas y romboidales en losas de hormigón visto, con un acabado en basto del encofrado que hace resaltar las juntas y las vetas de la madera con la entrada de la luz cenital.

La marquesina de la entrada de servicio del gimnasio también se ejecuta como una losa volada de canto reducido de hormigón visto, atirantada con unos tensores de acero anclados a placas de acero empotradas en los elementos resistentes.

Todos los elementos de hormigón visto están encofrados con un entablillado de madera dispuesto en la dirección predominante del elemento a encofrar, remarcando su horizontalidad o verticalidad.

MATERIALIDAD Y DETALLES

Dentro de la complejidad que entraña el planteamiento de un edificio de esta envergadura podemos observar



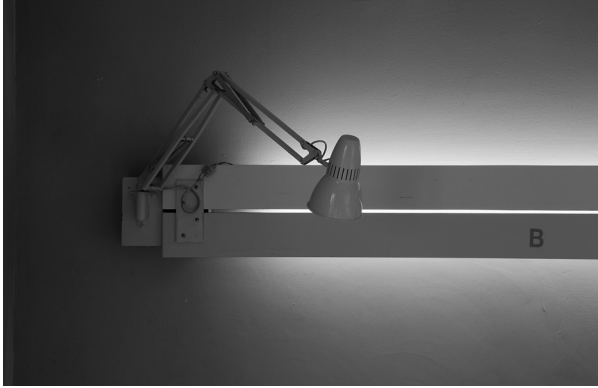
Plano de detalle de escalera exterior en terraza de planta quinta. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 214

Plano de detalle y replanteo de lucernarios. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 215

Vista interior de lucernarios de planta baja. Fot. Ximo Michavila.

Imagen marquesina acceso gimnasio. Fot. Ximo Michavila.





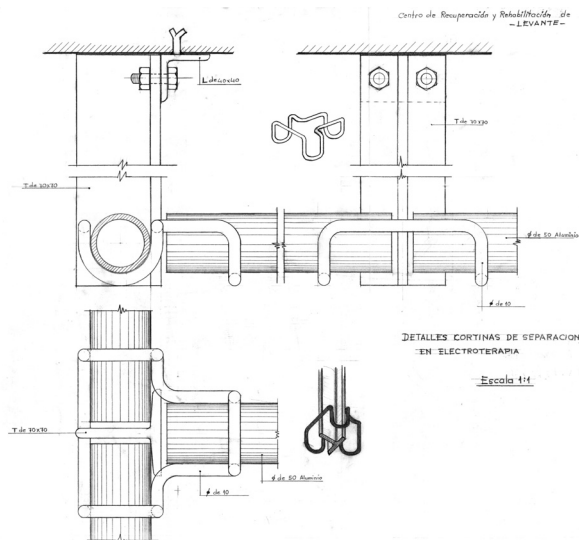
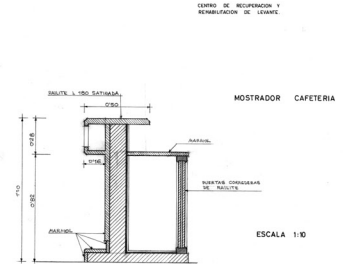
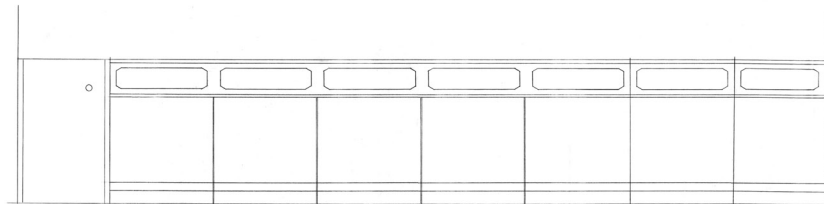
Detalle luminaria habitación. Fot. Ximo Michavila.

Vista general habitación tipo. Fot. Ximo Michavila.

Plano de detalle de barra de cafetería. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 217

Plano de detalle pasamanos de pared. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 217



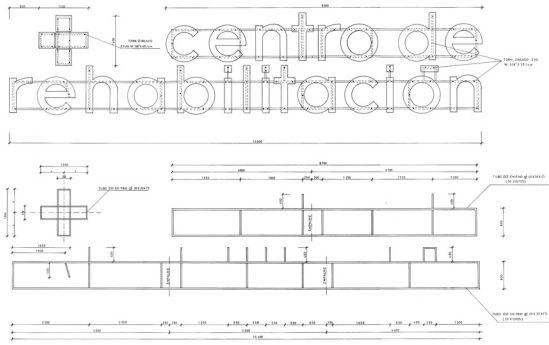


entre la documentación del proyecto desarrollado el gran número de planos de detalles y definición a escala 1/1, 1/10 y 1/20 de encuentros de elementos estructura, escaleras, barandillas, carpinterías, lucernarios o mobiliario que ponen de manifiesto el grado de definición y la preocupación por el detalle que J.J.Estellés tenía en este tipo de proyecto.

305

En las habitaciones, diseña todos los elementos de mobiliario fijo como los rieles de las cortinas que separan a los pacientes, realizados mediante un redondo de acero doblado para las piezas de apoyo y un tubo redondo de aluminio como barra de cortina, o el sistema de iluminación fijo de pared, mediante un doble difusor lineal de tubos fluorescentes que baña la totalidad de la pared generando un iluminación indirecta agradable, y que incorpora en el lateral, un flexo móvil para una iluminación más íntima y directa para lectura o curas.

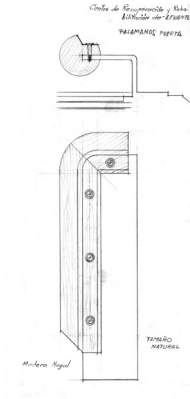
De la cafetería encontramos detalles constructivos de la barra de servicio y el mostrador de clientes, realizada con una combinación de mármol, para aplacados y bancada, con railite, para frentes y puertas del mostrador.



200. SE PLANTEA EL CONCEPTO DE BARRIO Y
SE COMPLETA EL CONCEPTO DE UN EDIFICIO
DADO LA REHABILITACION DE UNO DE LOS EDIFICIOS.

TIPO DE PARED CON M. CEMENTO Y LADRILLO CERAMICO	10 CM
TIPO DE PARED CON M. CEMENTO Y LADRILLO CERAMICO	15 CM
TIPO DE PARED CON M. CEMENTO Y LADRILLO CERAMICO	20 CM
TIPO DE PARED CON M. CEMENTO Y LADRILLO CERAMICO	25 CM

ARMADURA CENTRO DE REHABILITACION 1408/7
ESCALA 1/25



306



Plano de despiece de cartel publicitario de cubierta. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 216

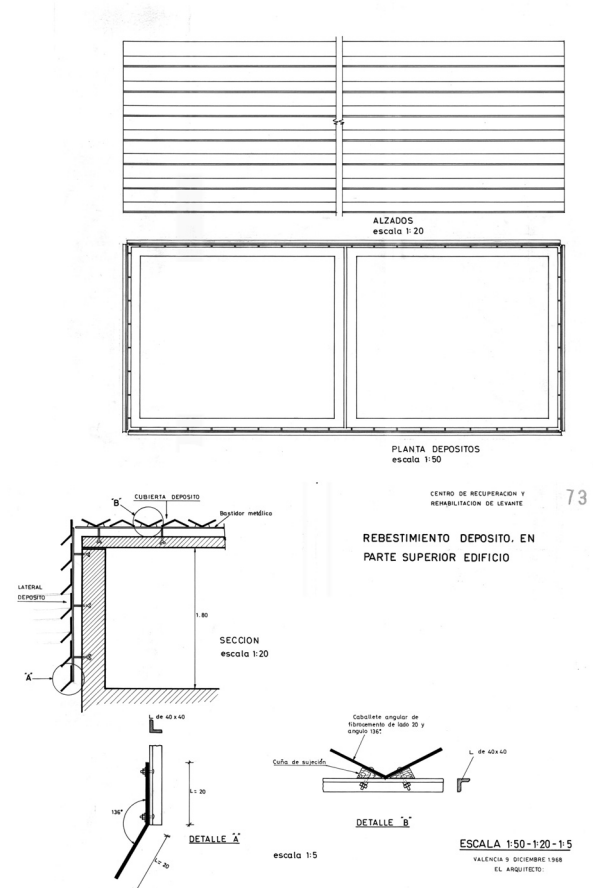
Plano de detalle pasamanos de pared. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 217

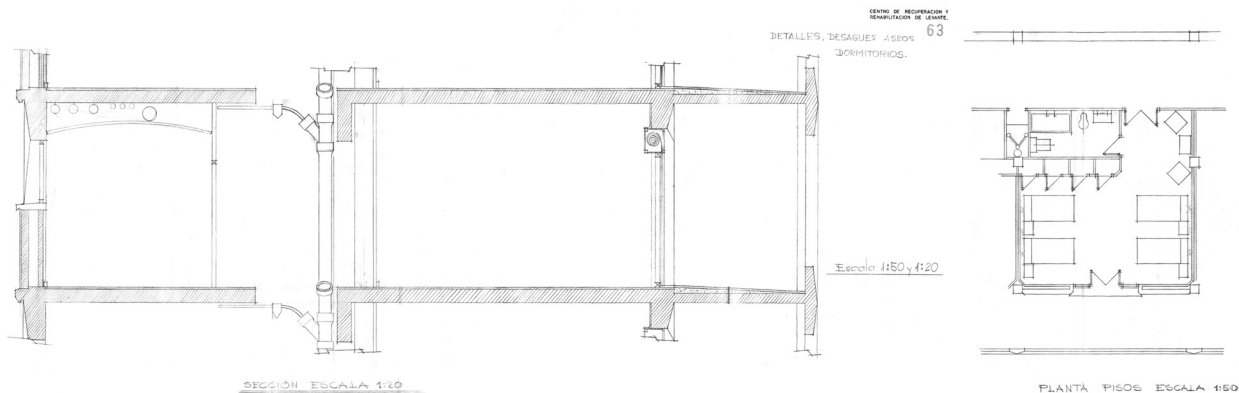
Encuentros de barandillas. Fot. Ximo Michavila.

Boceto cartelería. Archivo del arquitecto

Vista general de un tramo de escalera. Fot. Ximo Michavila.

Plano de detalle y despiece de revestimiento de instalaciones en cubierta.
Archivo del arquitecto





308 En cubierta, cabe destacar los detalles y despiece del cartel publicitario del centro y su bastidor estructural, o la piel de lamas plegadas metálicas que reviste la torre de refrigeración como un volumen prismático más, integrado con el resto de cuerpos sobresalientes como cajas de ascensor, cajas de escaleras, o cuartos de instalaciones. Detalles que remarcan la preocupación de J.J.Estellés por definir e integrar elementos no arquitectónicos, que permitan una lectura global y homogénea del conjunto del edificio.

Como es habitual en J.J.Estellés, las barandillas también fueron objeto de estudio. Un trabajo de cerrajería sencillo donde, un pasamanos formado por un tubo de acero pulido se rigidiza con palastros de pletinas de acero entre los que se dispone, un paño de vidrio cogido por pestañas laterales. Los pasamanos, en los cerramientos ciegos de los huecos de escalera, se conforman con una pletina de acero, doblada en forma de L, sobre la que se ancla un pasamanos redondo de madera de nogal, finamente trabajado.

Por último, resaltar el estudio de la disposición y definición de los distintos tipos de lucernarios cenitales para cada

una de las áreas de rehabilitación ubicadas en planta baja. Todos ellos definidos como claraboyas horizontales dispuestas, bien a escuadra, bien a cartabón, respecto a los ejes de estructura. Destaca el concienzudo estudio, tanto en sección como en planta, de su disposición, su materialidad mediante un cajeadado con hormigón visto entablillado, o los encuentros con falsos techos, petos de cubierta, e iluminación artificial.

Todos estos detalles de elementos secundarios, junto con los despieces y detalles de las piezas y elementos estructurales vistos, o los planos de diseño de bajantes y red de evacuación de aguas, ponen de manifiesto el rigor profesional, el control sobre la obra, y la preocupación por el detalle que J.J.Estellés deposita en este proyecto.

NOTAS

1 PALOMARES, M. "Centro de Rehabilitación de Levante". AA.VV. "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto". COACV. Valencia 2007.



EDIFICIO SOCIAL Y ASISTENCIAL DE LA ASOCIACION NAVIERA VALENCIANA.

1977

CONTEXTO

311

El encargo del proyecto para la construcción de un edificio de obra nueva para la Asociación Naviera Valenciana fue realizado en 1977. Ubicado en el número 2 de la calle Dr. Lluç, se trata de un solar esquinero cerca de las instalaciones portuarias que da a tres calles y remata una de las manzanas típicas de la morfología urbana típica del barrio del Cabañal.

FUNCIÓN

La propiedad propone para el edificio un programa multifuncional bastante heterogéneo que combina un área de oficinas para disponer en régimen de alquiler, otra área destinada a los servicios administrativos de la propia sociedad y por último, una zona dedicada al centro asistencial.

El programa del área de oficinas, destinadas al alquiler individual o colectivo, se compone por una compartimentación en locales de diversos tamaños con el servicio de núcleos de baños públicos compartidos.

312 El programa de área administrativa de la asociación se compone por una sala de reuniones, espacio para la oficina naviera, espacio para la oficina de la mutua, despacho de gerencia, secretaria, archivos para documentación y salas de espera y espacio de atención al público.

El programa del área asistencial está formado por dos unidades completas de quirófano con sus respectivas salas de esterilización, una consulta médica, una sala de curas, rayos x, sala de yesos para traumatología, sala de electroterapia, gimnasio para rehabilitación, dos habitaciones de hospitalización, salón-comedor con cocina para pacientes y personal sanitario y una recepción con sala de espera.

COMPOSICIÓN

El solar, de forma rectangular, remata el final de una manzana lineal con solares a dos calles, calle Dr. Lluch y calle Mariano Cuber, por lo que dispone de tres fachadas y una medianera. Su orientación es de este y oeste para las fachadas cortas y sur para la fachada larga, quedando la medianera en el lindero norte de la parcela.



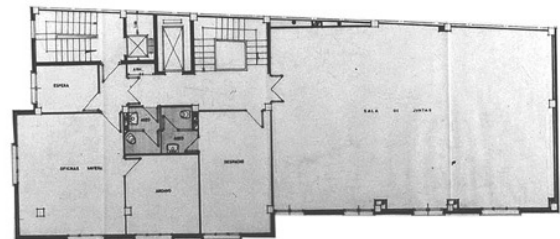
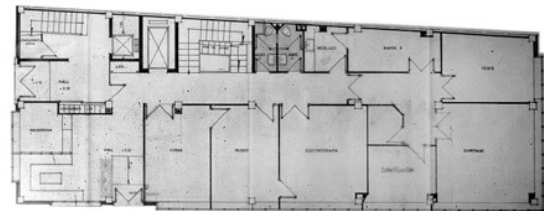
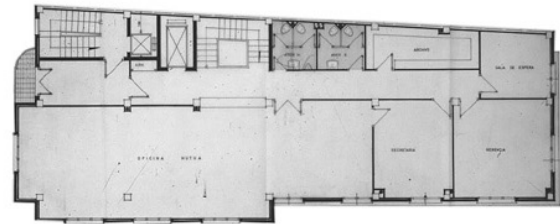
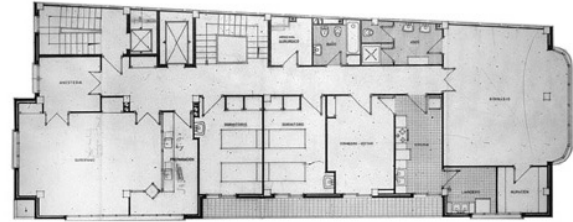
Fachada Dr. Lluch. Fot. José Ramón López

Planta baja, primera, segunda y tercera.
Archivo del arquitecto



En un pastilla rectangular, con una edificabilidad máxima de ocho alturas con sótano, J.J.Estellés plantea un esquema de organización en planta común para todas ellas. Dispone una banda de servicio lineal, pegada a la medianera del bloque, en la que concentra los núcleos de comunicación, vertical, las zonas húmedas y las piezas de servicio como cuartos de instalaciones o almacenes. El resto de la planta libre lo organiza disponiendo un pasillo lineal adosado longitudinalmente a la banda de servicio, que distribuye todos los accesos a las estancias del programa abiertas que se disponen hacia el exterior.

El acceso principal al edificio se ubica en la calle Dr., Lluch, alineado con el pasillo central de circulación principal. Mediante un hall, se accede al núcleo de comunicación vertical, ubicado en el extremo oeste de la banda de servicio, y que consta de una escalera de ida y vuelta abierta a la fachada de la calle Dr. Lluch, y un ascensor enfrentado. En la parte media de la banda de servicio se dispone otro núcleo de comunicación formado por una escalera interior de tres tramos con óculo central, y un montacargas que abre directamente hacia el pasillo de circulación. Ambos núcleos comunican todas las alturas entre sí.



314 En planta baja, se dispone el área de consultas externas del centro asistencial. Tal y como se ha comentado anteriormente, el acceso al edificio se produce por la calle Dr. Lluch pero, por la fachada lateral recayente a la calle Mariano Cuber, J.J.Estellés dispone de un acceso independiente para el programa de la planta baja, si bien también existe un acceso secundario desde el hall principal. Una recepción con sala de espera ubicada en la esquina suroeste de la planta baja da acceso al pasillo de circulación principal que distribuye, por orden de privacidad, la consulta médica, la sala de curas, la sala de electroterapia, rayos x, traumatología, y por último, una unidad completa de quirófano con sala de esterilización.

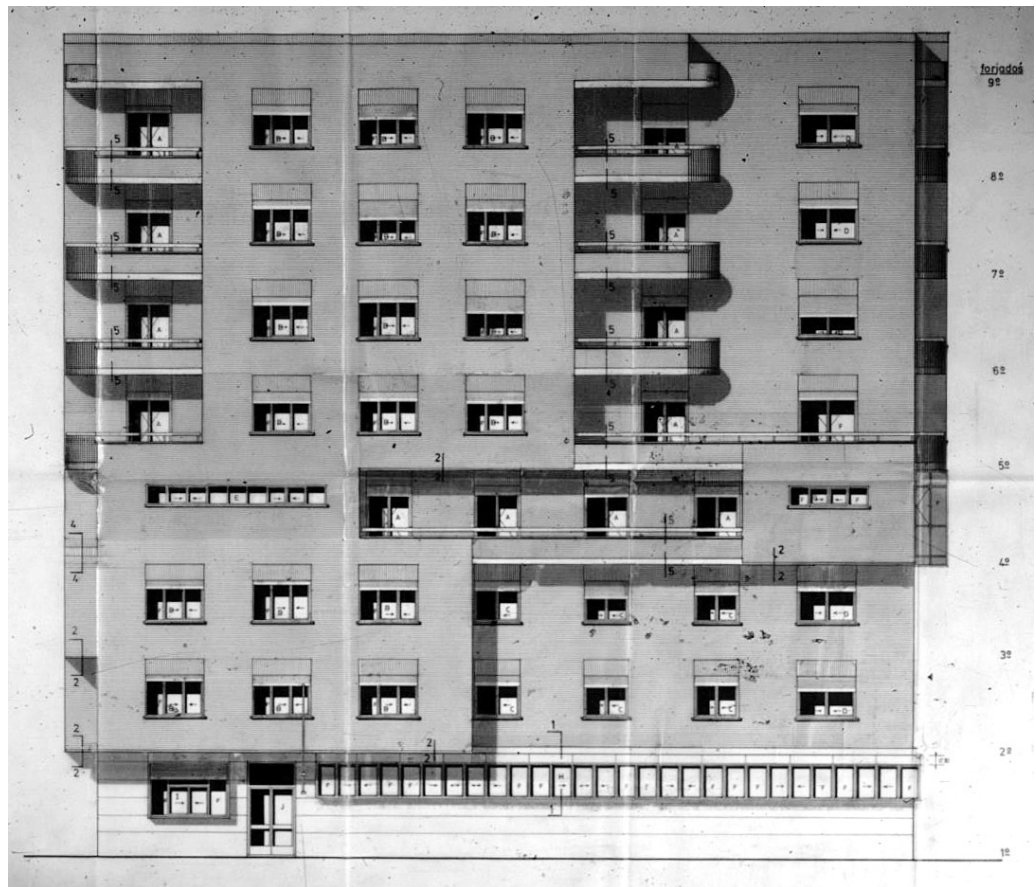
Las plantas, primera y segunda, se destinan a albergar las dependencias del programa administrativo de la Asociación. En la planta primera se dispone una sala de espera vinculada al núcleo de comunicación principal, una gran sala de puestos administrativos con una zona de mostrador incorporada, los despachos de gerencia y secretaria, baños públicos, y un pequeño archivo integrado en la banda de servicio. En la planta segunda se dispone otra sala de espera previa a la oficina naviera, un despacho,

un archivo, y una gran sala de reuniones y conferencias que ocupa, prácticamente, la mitad de la planta.

vinculada al núcleo de comunicación principal, una gran sala de puestos administrativos con una zona de mostrador incorporada, los despachos de gerencia y secretaria, baños públicos, y un pequeño archivo integrado en la banda de servicio. En la planta segunda se dispone otra sala de espera previa a la oficina naviera, un despacho, un archivo, y una gran sala de reuniones y conferencias que ocupa, prácticamente, la mitad de la planta.

La tercera planta vuelve a alojar los servicios del área asistencial. En este caso, se dispone la parte del programa de carácter hospitalario que incluye dos habitaciones para hospitalización de pacientes, otra unidad completa de quirófano con sala de esterilización, un salón-comedor con cocina para los pacientes y personal sanitario, baños públicos, y una gran sala destinada a gimnasio para tratamientos de rehabilitación.

Las últimas cuatro plantas, desde la cuarta hasta la octava, se destinan a las oficinas en régimen de alquiler. En la banda de servicio se colocan los baños públicos y las





piezas de servicio dejando el resto de la planta diáfana para su libre compartimentación en función de las necesidades de los inquilinos.

Con un programa por planta tan heterogéneo, la composición de las fachadas resulta compleja. J.J.Estellés plantea la planta baja como un basamento sobre el que se levantan el cuerpo de las siete alturas restantes, volando y retranqueando miradores y balcones.

La totalidad de la planta baja, retranqueada respecto a la alineación volada de las fachadas de las plantas superiores, se reviste con un aplacado de piedra caliza en el que se practica, en su parte superior, un hueco corrido que recorre todo el perímetro de las fachadas y que solo es interrumpido por los dos puntos de acceso. Esta disposición permite iluminar y ventilar la planta preservando la intimidad de sus estancias.

El resto de fachada del edificio se realiza con un cerramiento de doble hoja de fábrica de ladrillo cerámico visto en tonos marrones, que se va volando y retranqueando en función de la geometría de cada planta. La composición de los huecos practicados es diversa, respondiendo

en cada planta al uso que alberga. De esta forma podemos observar coincidencia en la composición de huecos y vuelos entre las plantas, primera y segunda, destinadas a la administración, y también, correspondencia entre las plantas, de la cuarta a la octava, destinadas a oficinas de alquiler. La planta tercera que acoge un uso hospitalario, posee otra composición distinta destacando el gran mirador acristalado, ubicado en la fachada este, que corresponde con la sala de gimnasio.

Esta composición de fachadas permite adivinar desde el exterior los distintos usos que alberga el edificio, generando una imagen muy particular que no deja de tener un cierto atractivo.

ESTRUCTURA

La tipología estructural empleada es un sistema porticado de vigas y jácenas de hormigón armado sobre la que se dispone un forjado unidireccional.

Dada la geometría del solar y el esquema en planta utilizado, se disponen dos crujiás longitudinales. La primera, de





Detalles vuelos de miradores y balcones. Fot. José Ramón López

Detalle escudo. Fot. José Ramón López Yeste

Detalle balcón. Fot. José Ramón López Yeste

Imágenes de época. Fot. Juan José Estellés

318



menor anchura, alberga la anchura de la banda de servicio y el pasillo de circulación. La segunda, un poco mayor, recoge el ancho de la banda de salas y oficinas.

Destaca los pilares de las plantas que van desde la tercera altura hasta cubierta y recaen sobre el gran salón de actos de la segunda planta sobre el que se encuentran apeados.

La presencia del nivel freático a un metro de profundidad obligo a disponer de una batería de bombas a lo largo del perímetro del solar para poder ejecutar, con éxito, la excavación del sótano y la construcción de la losa de cimentación y los correspondientes muros de contención.

MATERIALIDAD Y DETALLES

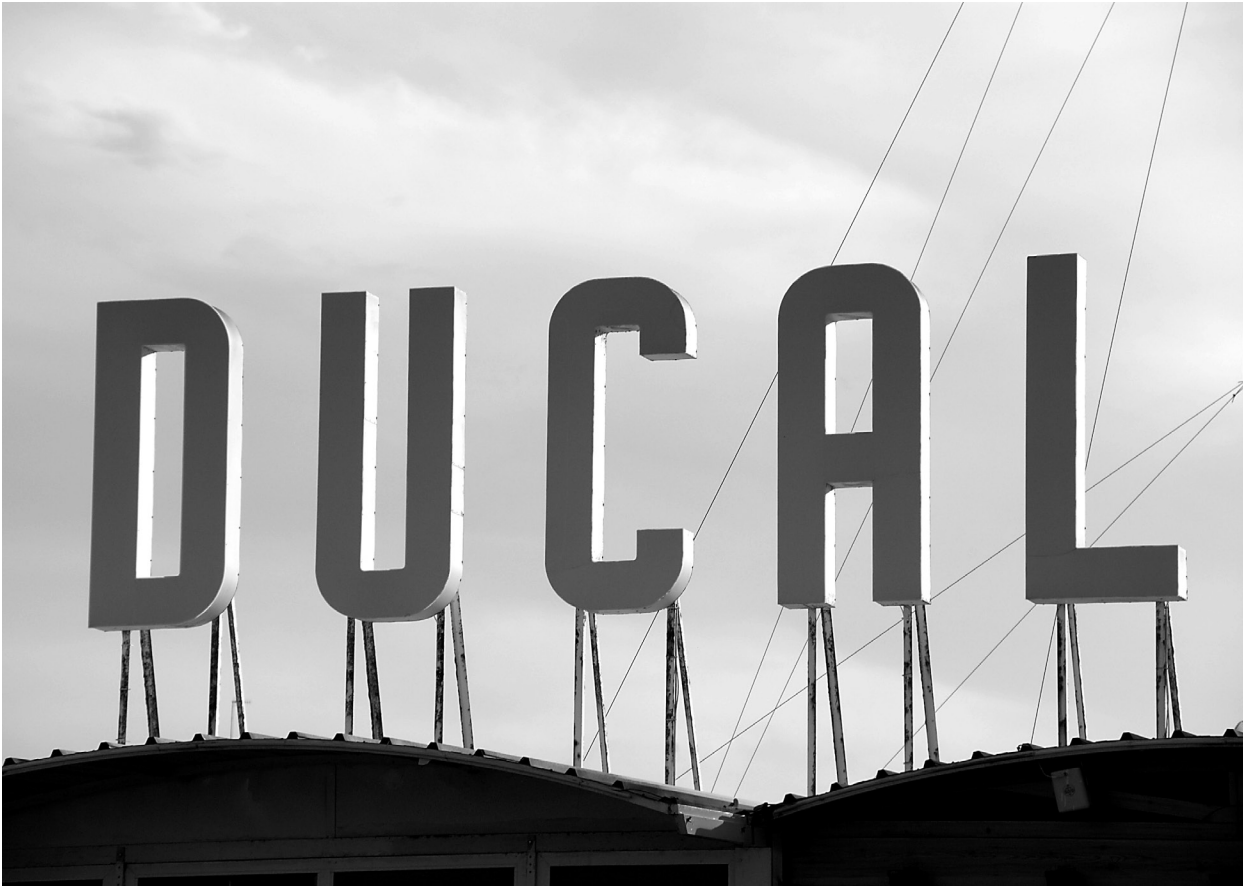
La fábrica de ladrillo visto de fachada se dispone completamente a soga y los dinteles y alfeizares del hueco se realizan mediante un dintel con ladrillos dispuestos a sardinel. Las jambas se realizan girando la fábrica hasta la hoja interior.



Dada la proximidad del mar, las carpinterías se realizaron en aluminio y disponen de persiana con capialzado oculto en la doble hoja. Los balcones se ejecutan con un peto corrido y macizo de ladrillo cerámico visto hasta su final donde se rematan con un giro de un cuarto de semicircunferencia donde el peto de obra se sustituye por una barandilla ligera. Esta barandilla se ejecuta con un barandil de cuadradillo macizo de 30x20 mm soldado a dos pletinas de 50x10 mm curvadas. El pasamanos, de tubo de acero curvado de 50 mm de diámetro, se curva siguiendo la geometría, y se prolonga por encima del peto macizo del resto del balcón como remate.

Hoy en día, todavía se conserva parte de la cartelería publicitaria original y la insignia de la Asociación Naviera Valenciana.





ARQUITECTURA SINGULAR

LA CIUDAD DUCAL DE GANDIA

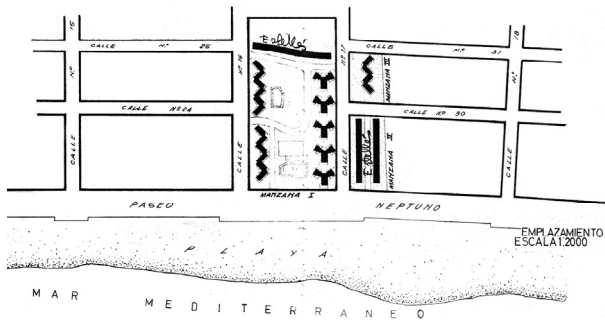
CONTEXTO

321

La ciudad Ducal de Gandía es un complejo residencial ubicado en la playa de Gandía y constituido por un conjunto de edificaciones de tipologías y densidades variadas dispuestas de forma diseminada sobre una gran zona verde con equipamientos comunitarios enfocados a facilitar las relaciones sociales de sus usuarios habituales.

Este planteamiento de urbanización destinado a colonia de vacaciones es bastante singular para la época en la que fue proyectada en la que lo más frecuente era realizar intervenciones de mayor densidad más acordes a la habitual explotación especulativa del suelo de la franja litoral.

De esta forma, sobre una parcela ajardinada, entorno a una piscina y un restaurante integrado en la urbanización, se disponen los distintos bloques de apartamentos, de diversas geometrías y alturas, siguiendo un criterio de ordenación basado en las orientaciones y el soleamiento respecto al mar quedando todos ellos relacionados a través del tratamiento del gran espacio comunitario.

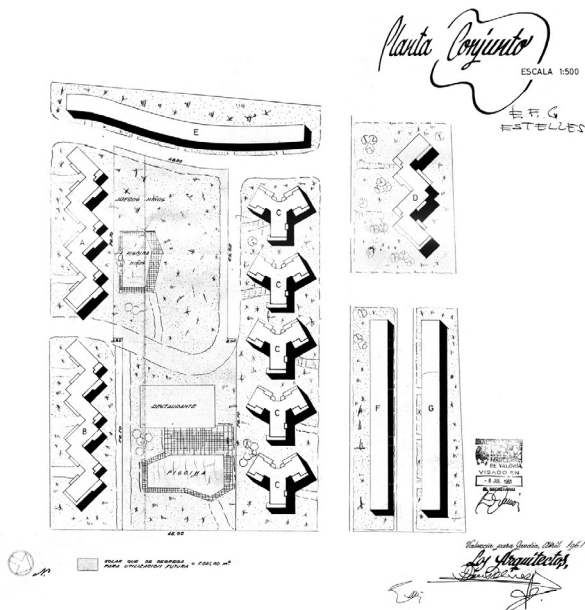


Plano de situación. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 78

Plano de emplazamiento. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 78

322

A pesar de que el proyecto definido es el resultado del trabajo de colaboración de J.J.Estellés junto a los arquitectos, Pablo Soler Lluch y Francisco García González, cabe destacar el carácter unitario y homogéneo del conjunto edificado, sin encontrar importantes rasgos específicos que determinen la autoría de cada uno de los edificios.



FUNCIÓN

Los apartamentos se disponen en piezas de tres, cuatro y cinco alturas, con una configuración pasante dado que, los núcleos de comunicación se comparten cada dos unidades de vivienda en todos los casos a excepción de las de disposición en tres brazos, en la que cada uno de ellos alberga una unidad que comparte núcleo.

Todas ellas desarrollan un programa residencial tipo que va desde los dos a los tres dormitorios, en función de la tipología edificatoria, con la presencia de dos baños en casi todos los casos, algo poco usual para la época. En todas ellas, la cocina con galería corrida, se ubica en la fachada de servicio del bloque, en la que también se sitúa el núcleo de comunicación y algunos dormitorios.

Las plantas bajas se destinan también a viviendas repitiendo una distribución similar a las de las plantas superiores pero, ligeramente adaptadas para la ubicación del zaguán de acceso desde el interior de la zona verde comunitaria. El acceso a estas viviendas se realiza desde el interior del zaguán, de forma similar a las viviendas de planta tipo, pero con la diferencia de que sus estancias abren directamente al espacio ajardinado comunitario, acotando los ámbitos de cada vivienda con elementos de separación ligeros como muretes y vallados bajos, o setos.

El conjunto de la urbanización se completa con una piscina comunitaria, servicios y un restaurante con zona de terraza abierto al paseo marítimo de la playa de Gandía, que realiza de filtro de transición entre el espacio privado y el público.

COMPOSICIÓN

Como muy bien comenta Carmen Jordá Such, la ordenación y composición de cada uno de los bloques de apartamentos en la parcela atienden a un criterio principal de orientaciones y soleamiento.

Según las previsiones de una planificación que en algún momento contempló la construcción de más bloques de apartamentos, la urbanización se disemina sobre tres parcelas rectangulares, dos de ellas en primera línea de playa, siendo la de mayor profundidad y en sentido perpendicular a las otras, la que presenta una ordenación más compleja, debido a la variedad de tipos y formas de los edificios. Sus plantas responden a tres esquemas: una cinta quebrada ortogonalmente con dos actuaciones, una figura de tres brazos repetida cuatro veces y, al fondo, un bloque lineal algo curvado que, por su extensión, ata formalmente el resto de los edificios aislados. A pesar de que, a simple vista, esta última solución serpenteante nos pueda recordar a Le Corbusier y amigos, como Reidy o Niemeyer, en realidad la referencia cultural concreta, indicada por su autor -Juan José Estellés- procede de una realización de Gropius para viviendas sociales en Berlín. Se trataba aquí de absorber, y con los núcleos de escaleras, las suaves inclinaciones que acusa el perímetro construido. Sus testeros ciegos de ladrillo rojo contrastan con la apertura de la larga fachada principal cuyas barandillas metálicas dotan de gran transparencia a las terrazas corridas de los apartamentos. La parte posterior se anima con el ritmo vertical de los huecos de las escaleras y con el particular cuadrículado de los ten-



Vista fachada noroeste del bloque E. Fot. Ximo Michavila

Vista fachada sureste del bloque E. Fot. Ximo Michavila

Plano de situación. AA.VV." Juan José Estellés Ceba. Arquitecto." COACV. Valencia 2007. Pág. 79

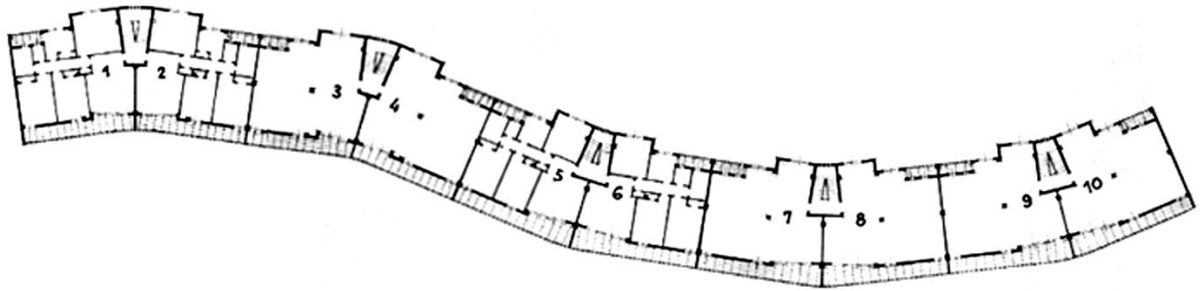
324



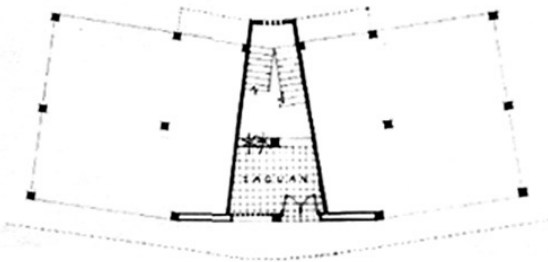
dederos que se cierran con pequeñas piezas prefabricadas de hormigón.

Juan José Estellés también firma otras dos intervenciones de este conjunto residencial y que, emplazadas sobre cada una de las otras dos parcelas, desarrollan otros bloques lineales. De ellos, el más sencillo y próximo al edificio anteriormente citado abunda en sus mismos criterios de composición, mientras que el otro bloque tiene una mayor autonomía de imagen y funcionamiento. Aparece doblado y perforado por una calle patio interior, aunque sus secciones superiores dibujan un rectángulo cerrado. De nuevo, la transparencia caracteriza ciertas fachadas, aquí las de menor longitud, a la vez que la solución de los otros dos alzados se define por una alternancia de terrazas con volúmenes prismáticos que están perforados por sistemas tripartitos de huecos.¹

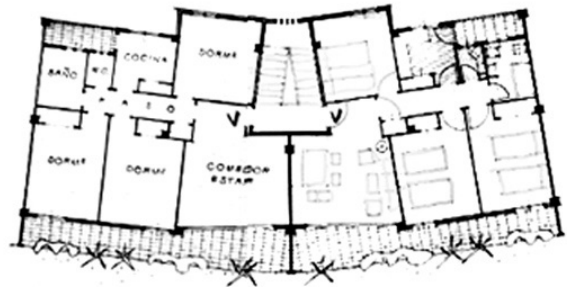
Los denominadores comunes de todas las piezas de la ordenación suelen ser los mismos, indistintamente de la geometría, forma y volumetría de cada pieza; Distribución de viviendas sencilla, cuyo esquema se repite en toda la ordenación, con ventilación cruzada y poca superficie de circulación gracias a una anchura de crujía reducida y un acceso a la vivienda lateral; Grandes balcones corridos



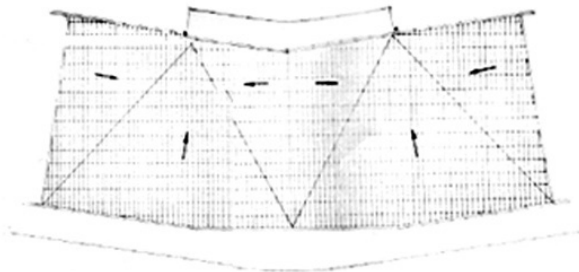
Planta General de Pisos ESCALA 1:200.



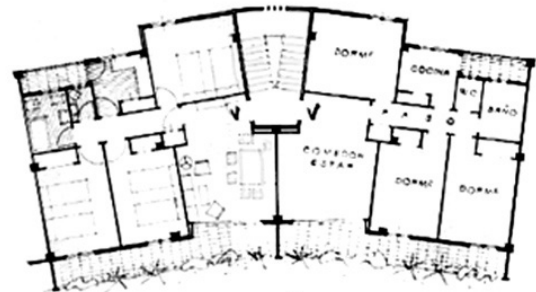
Planta Baja



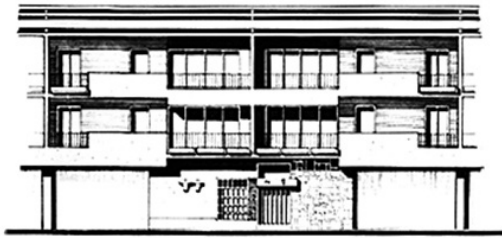
Planta de Vivienda Tipo



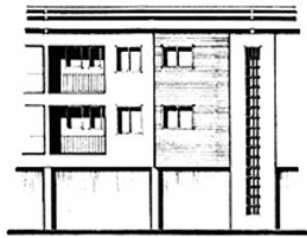
Planta de Cubierta



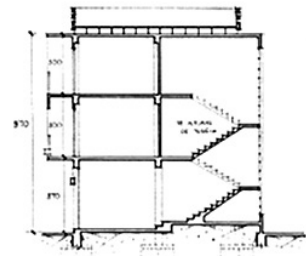
Planta de Vivienda Tipo



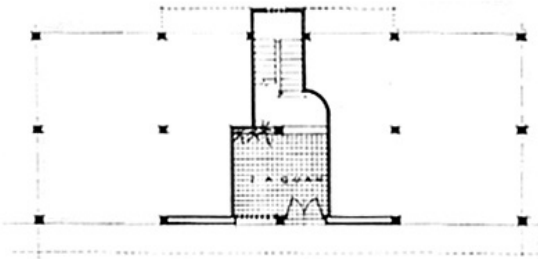
Fachada Principal



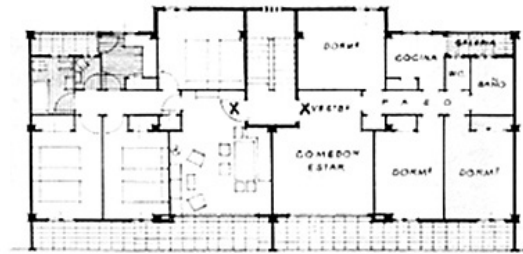
Fachada Posterior



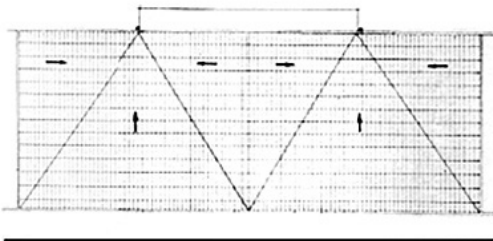
Sección



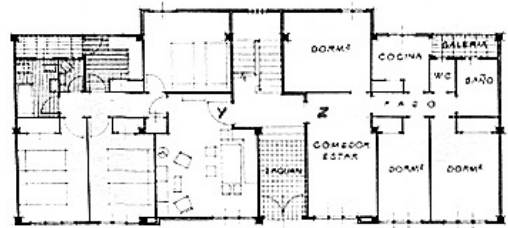
Planta Baja

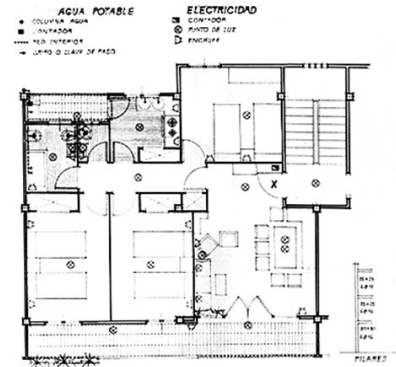


Planta de Vivienda Tipo

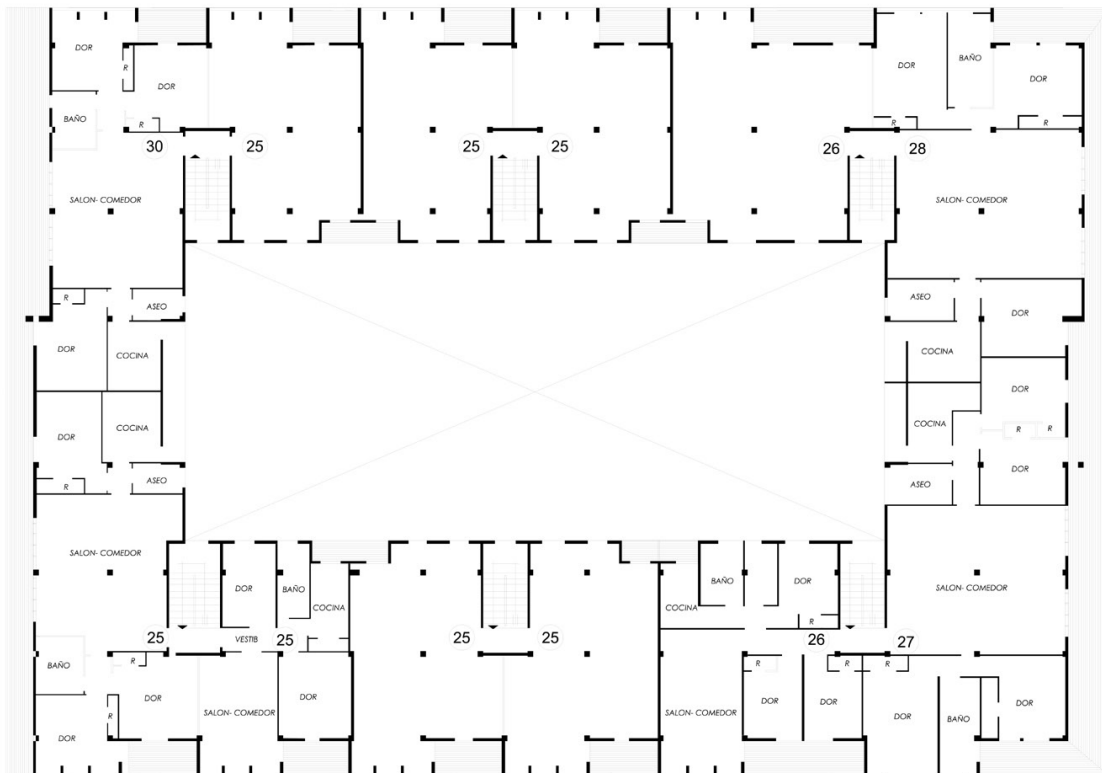


Planta de Cubierta





Planta de Vivienda Lipo, esc. 1:50



Vista bloques A y B. Fot. Ximo Michavila

Fachada bloque E. Fot. Ximo Michavila

Balcón corrido bloque F y G. Fot. Ximo Michavila

Vista bloque C. Fot. Ximo Michavila

328





que permiten disfrutar de las orientaciones y el soleamiento establecido, y favorecen el uso exterior de la vivienda; y una estudiada relación de vistas entre los distintos bloques de l ordenación, y la transición entre el espacio público y el espacio privado de los apartamentos, especialmente en el caso de las viviendas ubicadas en planta baja.

ESTRUCTURA

Todo el complejo se ejecuta con una estructura porticada de hormigón armado organizada en dos crujeías que continúan la linealidad de las piezas.

Dada la distribución pasante de los apartamentos, y la presencia de balcones y galerías corridos en ambas fachadas, las alineaciones de pilares se realizan en la cara interior de las fachadas y en el punto medio aproximado del ancho de la vivienda, coincidiendo con la compartimentación entre los pasillos y una de las bandas de habitaciones.

En los bloques de forma orgánica o quebrada, suele aprovecharse las charnelas de giro para ubicar el núcleo de comunicación vertical el cual, en estos casos, acaba absorbiendo las irregularidades de la geometría.



..., el examen de la documentación del proyecto, con mención explícita de algunas características técnicas, nos permite una breve aproximación a las condiciones de la construcción de la época. Así, convendría observar que ya se utilizaban para los forjados las viguetas prefabricadas de hormigón armado, aunque con bovedillas todavía deudoras de las soluciones anteriores de cerámica armada. Respecto a la pervivencia de los sistemas tradicionales hay muestras de una continuidad evidente, tanto en las cubiertas resueltas con tabiquillos conejeros, como en las escaleras con bóveda a la catalana, aunque hay un avance en ambos casos con el empleo de la rasi-lla hueca y sobre todo por el aislamiento térmico de fibra de vidrio²

Los paños de los forjados unidireccionales se van disponiendo de forma continua a lo largo de las líneas de pórticos que, dispuestos de forma paralela unos a otros, copian las geometrías de cada bloque.

La cimentación se realiza con zapatas de hormigón armado, siguiendo las innovaciones de la época, y parecen estar calzadas mediante un simple pilotaje ejecutado como sencillos enanos de cimentación que, permitirían adaptar

de forma óptima el bulbo de presiones de la cimentación resultante a un terreno de muy baja resistencia, debido a la cercanía del litoral y a la poca profundidad del nivel freático.

MATERIALIDAD Y DETALLES

La materialidad empleada de los bloques colabora en realzar la pureza de las formas geométricas empleadas.

Los bloques se revisten con un revestimiento continuo tradicional de enfoscado de mortero de cemento acabado con una capa de pintura blanca, a excepción de algunos testeros ejecutados con una fábrica de ladrillo cerámico visto, dispuesto a soga y con las esquinas perfiladas, que ayudan a remarcar las aristas y las caras de los volúmenes.

Las galerías de las cocinas quedan protegidas de vistas mediante una celosía de prefabricado de hormigón que mantiene la alineación de la fachada, y marcan una seriación de bandas verticales a lo largo de las fachadas continuas.

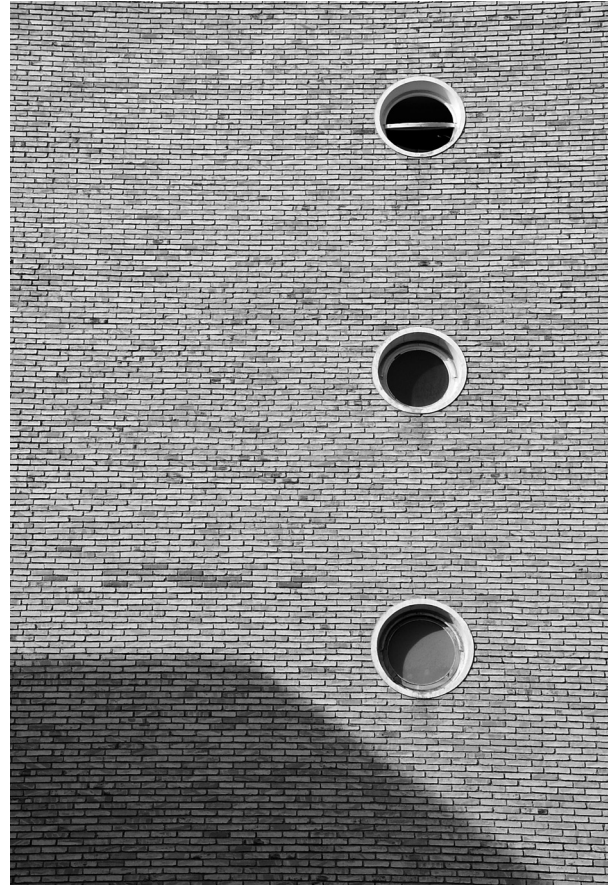


Detalle fachada bloque A y B. Fot. Ximo Michavila

Detalle fachada bloque C. Fot. Ximo Michavila

Huecos escalera bloque C. Fot. Ximo Michavila

332



Balcón bloque C. Fot. Ximo Michavila

Detalle galería de cocina en planta tipo. Fot. Ximo Michavila

Detalle galería de cocina en planta baja. Fot. Ximo Michavila

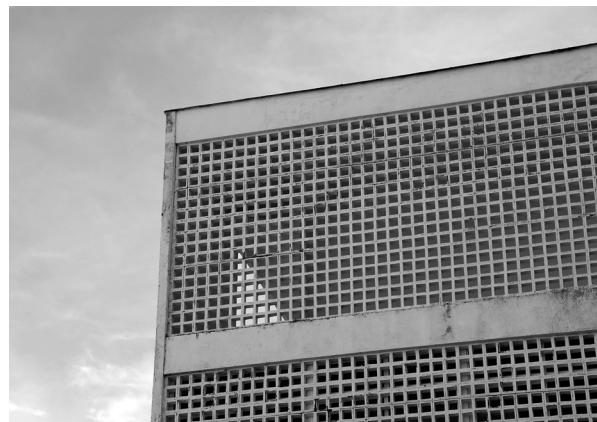


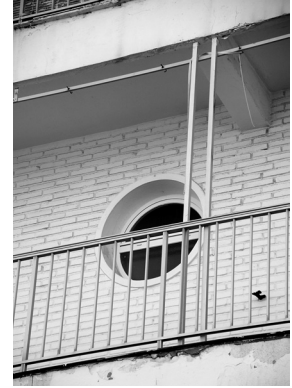
Las carpinterías exteriores son las habituales de la época de acero pintado y emplean una persianas exteriores enrollables de madera pintada como sistema de oscurecimiento.

Las barandillas corridas ayudan a uniformizar la composición de fachada, y remarcan la horizontalidad de las piezas. Éstas son de acero pintado, con un diseño sencillo y poco recargado, compuestas por palastros y pasamos de cuadradillo hueco, y un barandal continuo de pletinas verticales.

Para rigidizar los largos tramos de barandilla frente al empuje horizontal se modula un refuerzo, trasdosando una pareja de tubos de acero que ayudan a remarcar el ritmo de la fachada generado por otros elementos como la compartimentación, o los huecos de fachada.

Interiormente, los revestimientos empleados son los habituales de la época destacando la combinación de un solado de terrazo empleado en los balcones, salón comedor y espacios comunes, frente a un suelo hidráulico convencional empleado en el resto de las estancias.





334



Fachadas interiores bloques F y G. Fot. Ximo Michavila

Detalle cerrajería y brise-soleil de madera. Fot. Ximo Michavila

Barandilla tipo. Fot. Ximo Michavila

Fachadas interiores bloques A y B. Fot. Ximo Michavila

Detalle cerrajería planta baja bloque E. Fot. Ximo Michavila

PROYECTOS ANÁLOGOS

La experiencia de la Ciudad Ducal de Gandía fue reutilizada por Estellés como punto de partida para realizar, el anteproyecto de “Conjunto turístico en la playa del Puig. (Valencia)” para los promotores D. Crescencio y D. Juan Calatayud.

Este estudio, visado en el Colegio de Arquitectos de Valencia el cinco de mayo de 1966, con registro de entrada número 4770, fue realizado por Estellés en colaboración con su compañero y secretario del Colegio de Arquitectos, Juan Segura de Lago. Si bien no se llegó a desarrollar, en él se puede apreciar una ordenación de volúmenes en parcela, de gran densidad, con una geometría y disposición en planta muy similar a la Ciudad Ducal de Gandía.

En la ordenación, Estellés dispone dos bloques lineales con apartamentos dispuestos en espina de pez de seis alturas, flanqueados exteriormente por sendos bloques lineales, de seis alturas también, ligeramente curvados que recuerdan al bloque E de la Ciudad Ducal. El conjunto se remata superiormente con un bloque lineal escalonado, de nueve alturas, cuya geometría se adapta a los límites del terreno e inferiormente por una banda doble de viviendas unifamiliares, tanto

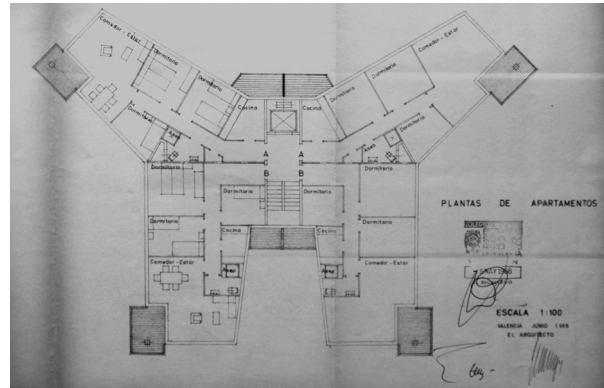
adossadas en forma de turbina como aisladas. En el espacio intersticial entre dicha ordenación de bloques, se termina de colmar la ordenación con varias torres de 14 alturas en forma de estrella de cuatro puntas, disponiendo un apartamento por planta en cada una de ellas. Al igual que la Ciudad Ducal, la urbanización se plantea en edificación abierta, ajardinando el espacio entre bloques, y disponiendo equipamiento de servicio como pistas deportivas de tenis y frontón, cine al aire libre, y piscinas para toda la comunidad de residentes.

En cuanto a la distribución y disposición de los apartamentos en cada tipología edificatoria, se aprecian las mismas consideraciones previas de partida empleadas en el conjunto de la Ciudad Ducal; viviendas exteriores con ventilación cruzada; núcleos de comunicación centralizados y compactos con poca superficie destinada a zona de circulación; y agrupación de cocinas y galerías en bandas para simplificar la composición de fachadas.

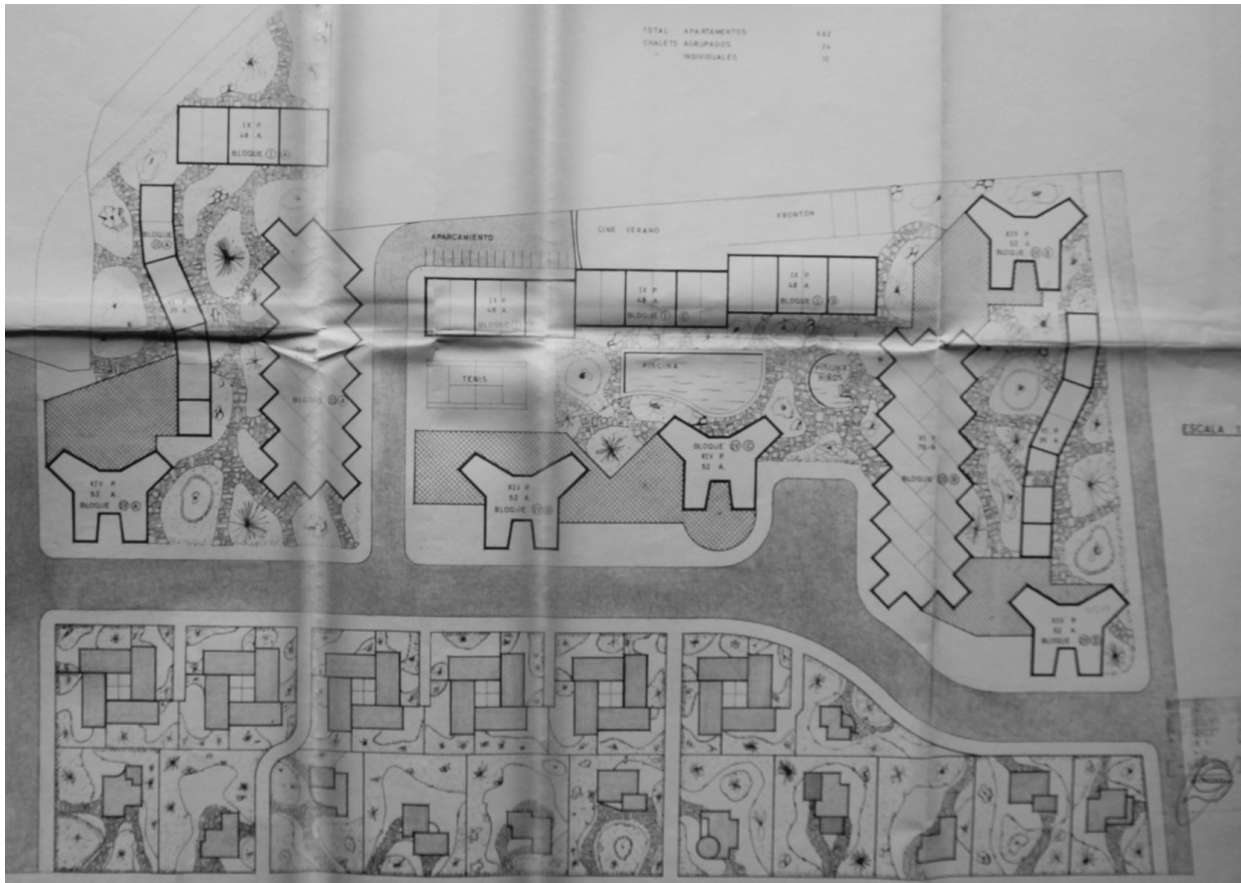
La única singularidad se encuentra en la composición en planta del bloque III con disposición de apartamentos en espina de pez, en los que dicha distribución obliga a introducir un patio de luces por crujía para dotar de iluminación y ventilación al programa de cada apartamento.

Plano de planta tipo bloque IV. Archivo del arquitecto.

Plano de ordenación. Archivo del arquitecto.



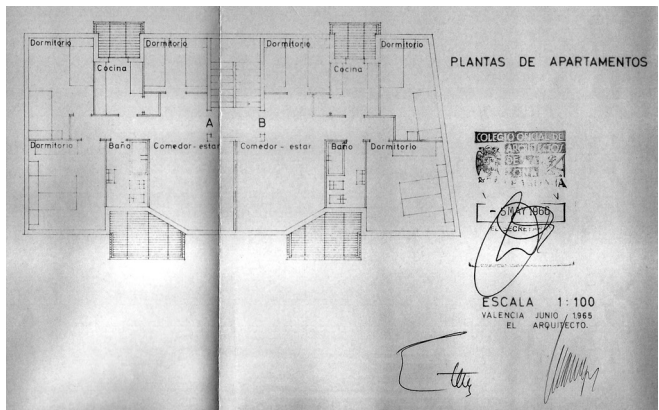
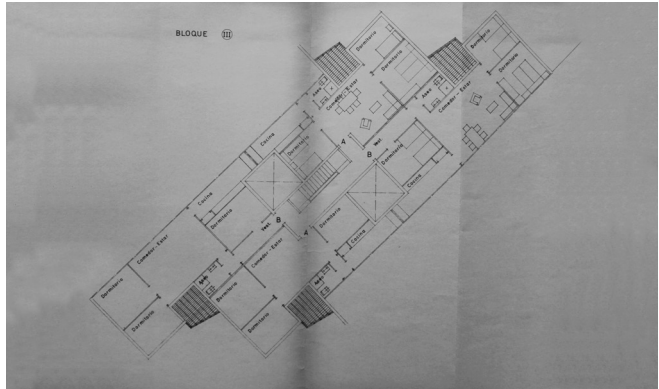
336



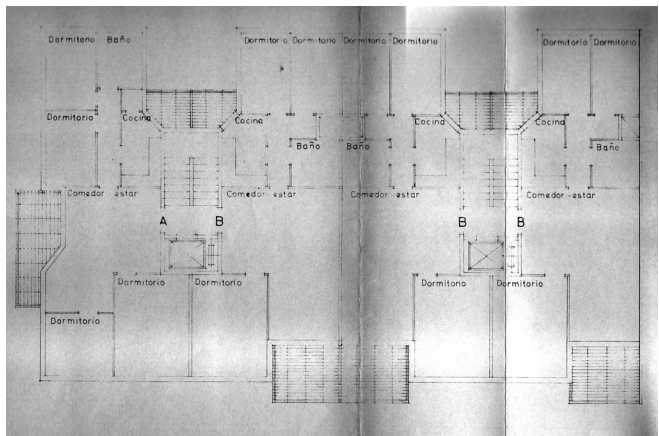
Plano de planta tipo bloque III. Archivo del arquitecto.

Plano de planta tipo bloque II. Archivo del arquitecto.

Plano de planta tipo bloque I. Archivo del arquitecto.



337





ESTADIO PARA EL LEVANTE UNION DEPORTIVA. 1969

CONTEXTO

339

En 1968, J.J. Estellés recibe el encargo del diseño y desarrollo del nuevo Estadio de Fútbol de Levante Unión Deportiva a través de su presidente D. Antonio Román.

El antiguo Estadio de Vallejo, campo original del Levante U.D., databa del año 1925 y se situaba próximo a la Iglesia del Carmen, en la calle Alboraya.

La presión especulativa sobre el suelo, que comenzó a aparecer a finales de los cincuenta y en la década de los sesenta debido a la rápida expansión del extrarradio de Valencia, unido al deterioro de la infraestructura por los daños causados por la riada del 57 y una demanda de mayor aforo de espectadores, facilitaron la decisión de vender los terrenos del Vallejo para poder realizar un estadio de mayor capacidad a las afueras de la capital.

Esta operación no solo permitiría disfrutar de una nueva instalación deportiva adaptada a los tiempos que corrían, sino que daría la posibilidad de aliviar la crisis financiera que atravesaba la entidad.



340 Por mediación del presidente de la Diputación de Valencia, la directiva consiguió adquirir unos terrenos en la zona del actual barrio de Orriols, antiguamente en plena huerta valenciana.

En la asamblea del 31 de mayo de 1968, el presidente de la entidad, Antonio Román, anuncia la venta del antiguo Vallejo y la intención de encargar al prestigioso arquitecto valenciano Juan José Estellés Ceba, el proyecto del nuevo estadio.

Con un presupuesto de partida muy ajustado, J.J. Estellés diseñó un estadio para una capacidad de 30.000 espectadores y con la posibilidad de realizar dos posibles ampliaciones futuras para aumentar su aforo hasta los 50.000 espectadores. Fue inaugurado el 9 de septiembre de 1969.

FUNCIÓN

Actualmente reformado y dotado del equipamiento mínimo exigido por las federaciones de fútbol, el Estadio del Levante U.D. fue diseñado, en su época, siguiendo los pa-



rámetros de las instalaciones deportivas más modernas y avanzadas destinadas a la práctica del fútbol.

El programa de necesidades, al margen del aforo, contemplaba la iluminación artificial para el desarrollo de la actividad en horario nocturno, tribuna cubierta, cabinas de prensa para radio y televisión, salas para medios de comunicación, sala de prensa, vestuarios y gimnasio, taquillas, zonas de servicio y un espacio destinado a la sede social del club y sus oficinas.

COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURA

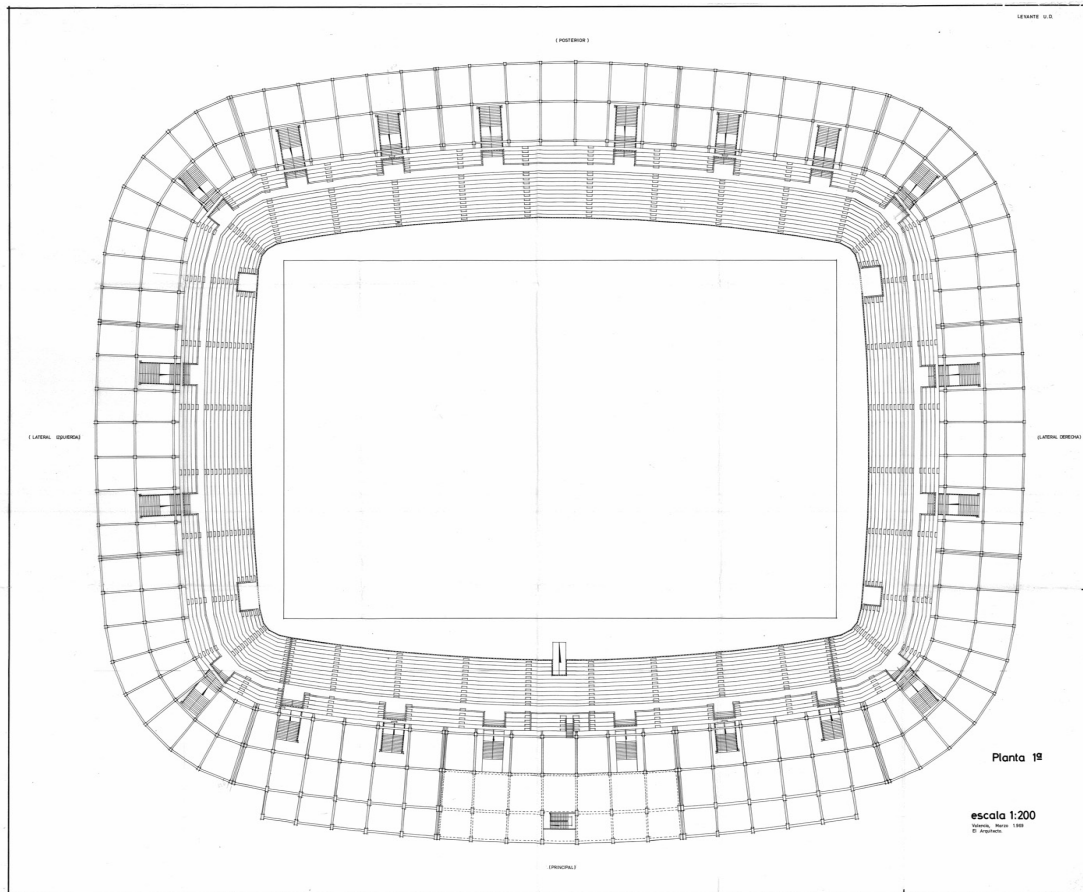
El bajo presupuesto del proyecto y unos cortos plazos de entrega de obra, fueron los condicionantes de partida para que J.J. Estellés planteara desde el inicio una construcción prefabricada casi en su totalidad. En el análisis y planteamiento de este proyecto, la composición del edificio y la estructura serán dos campos estrechamente relacionados y condicionados entre sí.

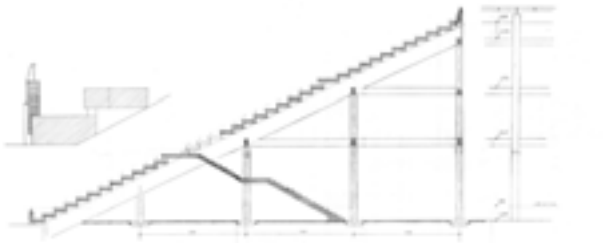
Sobre un solar de 40.000 metros cuadrados, J.J. Estellés realiza un planteamiento planta concreto en base a renta-

Ortofoto. Año 1980. Ayuntamiento de Valencia

Imagen foto aérea. Fot. Antonio Román.

Plano de planta. A.H.M. Nº exp: 826. Caja 1013. Año 1969.





342 bilizar el coste de producción del sistema prefabricado de todo el proyecto. Para que todos los espectadores, sea cual sea la localidad que ocupen, pueda disfrutar de una visión completa del campo de juego, J.J. Estellés planteo una geometría ovalada, en las que las esquinas entorno al terreno de juego tienen un radio de curvatura menor que el resto de tramos del campo.

Para reducir el número de tipos de piezas prefabricadas, las curvas de los lados, corto y largo, del campo tienen el mismo grado de curvatura por lo que, a excepción de las curvas en esquina, prácticamente la totalidad del desarrollo del graderío se realiza con el mismo pódico tipo y la misma placa de gradería, economizando de forma considerable la ejecución de la obra.

Tal y como comenta el propio J.J. Estellés a la sinopsis de los planteamientos de esta obra:

Los pódicos, según las líneas de mayor pendiente, reciben las losas pretensadas del graderío por simple apoyo, y como se han alineado paralelos dos a dos, más de la mitad de las losas resultan con la anchura tipo, lo cual propicia una ejecución más económica.

Al arrancar las graderías con cierta separación de los límites del campo de juego, se pudo aminorar la pendiente de los mismos sin reducir la visibilidad.

La marquesina, tras varios estudios, se construyó con estructura metálica triangulada, recibida por un pódico con el pilar exterior trabajado a tracción. Las escaleras de acceso son rectas hasta los vomitorios, situados a un tercio del graderío y se alcanzan en una tramada con rellano intermedio .

Los pódicos prefabricados según la geometría triangular de la sección, arrancan de una cimentación superficial de zapatas aisladas arriostradas entre sí. Su hipotenusa, línea de máxima pendiente, se diseña dentada para poder apoyar, de forma isostática, las losas pretensadas que constituyen la gradería escalonada del campo. Por su dimensión, el pódico se subdividió en varias partes que se iban ensamblando en obra a través de grúas torre.

El graderío, conformadas por placas alveolares pretensadas de 20 cm de canto, se dispone continuo y con la misma dimensión en casi todos sus tramos. Las placas se apoyan directamente sobre el escalonado del pódico a través de una banda elastomérica. El canto de la placa, de

Imagen proceso de montaje de sistema prefabricado. Fot. Juan José Estellés

Imagen desarrollo del graderío. Fot. Juan José Estellés.

Imagen desembarco de escalera en gradería. Fot. Juan José Estellés.



menor dimensión que la diferencia de cota entre gradas, deja un oscuro continuo que se cierra con un tabicado de fábrica cerámica convencional que garantiza una estanquidad mínima en los espacios inferiores del graderío.

Las curvas de las esquinas del campo son estudiadas aparte, ajustando su geometría a las alineaciones y pendientes estudiadas en cada sección. Esta solución supone el diseño individualizado de cada pieza que, si bien son distintas entre sí, se repiten por cuadruplicado a lo largo del campo.

Las escaleras de acceso al graderío son de un tramo recto, con meseta intermedia y un rellano de desembarco superior, y se reparten cada tres o cuatro crujías a lo largo del anfiteatro, colocándose siempre el vomitorio de salida en el tercio inferior de la grada. Las zancas prefabricadas, con peldaño incluido, se apoyan nuevamente de forma isostática, alargando en sus extremos laterales la meseta de desembarco, como apoyo superior, y macizando los cuatro primeros escalones del desarrollo, como apoyo inferior. Los antepechos de los huecos se ejecutaron de forma tradicional mediante muretas de fábrica cerámica para revestir coronadas por un pasamanos tubular de sencilla facturación.





Imagen panorámica publicitaria del Estadio. Archivo del Arquitecto.

Imagen vista interior. Fot. José Ramón López.

Imagen vista exterior. Fot. Juan José Estellés.

Imagen vista de conjunto de cubierta ligera. Fot. José Ramón López.

344 El espacio bajo el graderío se reutiliza en planta baja, tabicando entre soportes un cerramiento perimetral que permite compartimentar interiormente dicho espacio destinado a albergar los distintos usos del programa de necesidades previsto.

Las fachadas resultantes son fruto de la modulación y el ritmo generado por los elementos porticados de la estructura y sus distintas jácenas en altura destinadas a su arrojamiento.

Por último destacar la cubierta ligera que cubre la grada de tribuna del Estadio. Originalmente, según la modelización realizada con fines publicitarios, se puede apreciar una cubierta ligera plegada a lo largo de su eje trasversal, ejecutada con una piel de plancha metálica ondulada sobre una seriación de pórticos de cerchas voladas. También se puede apreciar como J.J.Estellés ubicaba unos núcleos adicionales de escaleras en torre en el exterior del perímetro del estadio, con el objeto de agilizar la entrada y salida de espectadores de las filas superiores del graderío.

La cubierta finalmente ejecutada no difiere mucho de la diseñada en proyectos previos. Se trata de un diseño sim-

plificado de la anterior en la que el mayor número de pliegues transversales se sustituye por un doble pliegue a lo largo de su eje longitudinal. Las cerchas, definidas por un único tipo, copian la geometría de la hoja de cubierta definida en sección y se apoyan en dos soportes de hormigón ubicados en sus últimos nudos. El momento generado por el gran vuelo planteado es absorbido por el último soporte ubicado en fachada, el cual trabaja exclusivamente a tracción.

Concluyendo, se trata de una obra singular en la que unos recursos económicos limitados obligaron a plantear un proyecto de prefabricación en el que, a pesar de la rigidez del sistema, podemos apreciar detalles como el planteamiento de arranque de gradería a pie de campo de juego, muy novedoso para la época, o el diseño de una sencilla cubrición ligera, de cierto atractivo, que ha llegado hasta nuestros días.



345





ARQUITECTURA RESIDENCIAL UNIFAMILIAR

OBRA SELECCIONADA

347

Dentro de la producción arquitectónica de J.J.Estellés, los proyectos de vivienda unifamiliar son una parte importante desde los inicios de su carrera profesional. El propio J.J. Estellés comenta sus primeros chalets:

Redacté mis primeros proyectos para construir una serie de chalets de estilos diferentes, variando desde el neoclasicismo georgiano a la arquitectura popular de La Marina, terminando la relación con una referencia a mi propio chalet en Godella y la influencia que se acusa, en la disposición de sus muros, de algunas casas unifamiliares realizadas por Marcel Breuer en su etapa americana...

... La primera obra que construí tras acabar la carrera fue "la Solanilla", chalet de Vicente García Ibáñez (1948), en la avda. Barón de Campolivar, que tiene un aire "georgiano inglés". La decoración interior la llevó a cabo Fernando Cavedo, que era un entusiasta de Adams y trabajamos en colaboración muy estrecha.

En el Portichol de Jávea hice un chalet para el Dr. Ibáñez Serrulla (1951), en el emplazamiento de un antiguo

348 *"riu rau", que intenté mantener en pié y que la propiedad finalmente decidió derribar, conservando parte de la configuración de las cubiertas y planteando una planta abierta y luminosa. El emplazamiento era ideal y la casa se conservó íntegramente durante bastante tiempo, habiendo sido modificada a la larga para atender cambios generacionales.*

En el chalet "Villanueva", hoy Ruiz Zoroa (1953), también en Campolivar, proyecté la vivienda, la piscina y el jardín. Era un tipo de edificio que se hacía en Cataluña cuando yo estudiaba, de esos que se proyectan a partir de la cubierta, manteniendo el ancho de las naves y la ortogonalidad de su encuentro. Cuando se construía con armaduras de madera este procedimiento garantizaba una disposición bien trabada y, con la igualdad de las pendientes, el buen funcionamiento de las limahoyas. El jardín se proyectó asegurando una entrada clara para los coches hasta el garaje que se dispone al fondo. La piscina se utiliza como depósito de agua, como el clásico "safareig" se sitúa en la cota más alta y los caminos y setos se ordenan a partir de la planta de la casa, procurando enfatizar también, en la composición, la alineación más larga con un camino de agua.

La "serre" de Vicente Iborra (1953) se proyectó para cubrir la terraza de un chalet construido por el arquitecto José M.M. Cortina para el Sr. Morris, en la huerta de Bétera. Este chalet tenía sus ventanas con antepechos muy altos, de tal manera que sentados en el interior no se veía el jardín, que era muy frondoso. La "serre", aun conservando la vieja balaustrada, permitía unas vistas más amplias. Se construyó totalmente de madera, cubriendo con tablas machihembradas protegidas por láminas de cinc, con las juntas solapadas clásicas, dejando cámara ventilada entre la cubierta y el cielo raso del tablero. Se procuró armonizar, lo mejor posible, con el estilo de José M. M. Cortina, en este caso más indeciso de lo que en él era habitual. A Vicente Iborra le habían asegurado que era de estilo japonés, pero no era cierto...¹

No obstante, aquí se comentarán y analizarán otras obras de viviendas unifamiliares más tardías, algunas más conocidas que otras, ya que por su propia naturaleza singular sirven para exponer y representan algunos de los planteamientos básicos empleados por J.J.Estelles en esta tipología edificatoria.

Las viviendas para la comunidad de pescadores de El Palmar, constituyen un ejemplo de interpretación de la

arquitectura popular valenciana, en un contexto basado en un racionalismo funcional que se adapta a las condiciones culturales y ambientales de un lugar concreto. El proyecto desarrollado contempla 38 viviendas unifamiliares pareadas con una tipología de casa huertana, “casa a una mano”, que en su día completaron la ampliación del núcleo urbano de El Palmar.

Su propio chalet, y el chalet que realizó para la familia Gil Colomer representan a la perfección los planteamientos básicos con los que J.J. Estellés abordaba la mayoría de las viviendas unifamiliares que proyectaba. Fiel defensor de las cubiertas tradicionales para nuestro clima mediterráneo, muchas de sus viviendas comenzaba a proyectarlas desde la planta de cubiertas. Como resultado, viviendas, generalmente de una planta, con un programa de usos y un esquema funcional bien ordenado y diferenciado, en el que se aprecia las influencias de la Escuela de Arquitectura de Barcelona a través de las obras de J.A. Coderch, Oriol Bohigas o J.L.L. Sert, arquitectos a los que J.J. Estellés siempre tuvo en consideración.

Este esquema de partida fue depurándose con el paso del tiempo y con las influencias y experiencias que Juan José fue percibiendo a lo largo de su vida como la adopción de

largos aleros y cornisas de cantos reducidos y geometría orgánica que fueron introducidas a raíz de la experiencia de la arquitectura escandinava, o los gruesos cerramientos de mampostería de piedra a dos caras, fruto del estudio de la obra de Marcel Breuer.

Por último, los chalets que proyectó para sus amigos Javier Marco y Vicent Ventura en la urbanización de San Gerardo de Liria, ya en la década de los setenta, constituyeron dos ejemplos singulares en los que, J.J. Estellés experimenta con ordenaciones en planta influidas por el concepto de “Raumplan” de Adolf Loos, como respuesta a la adaptación de la vivienda en parcelas con desniveles acusados. En ellas, el programa de usos se ordena en piezas definidas volumétricamente que se van relacionando entre sí mediante pequeños cambios de nivel que permiten, ir adaptándose a la sección de terreno, y generar interesantes relaciones visuales entre los espacios.

NOTAS

1 LLOPIS ALONSO, A. (ed.): “Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)”, pp. 225-226, Ed. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM). Valencia. 2009.



VIVIENDAS PARA LA COMUNIDAD DE PESCADORES DEL PALMAR. 1959

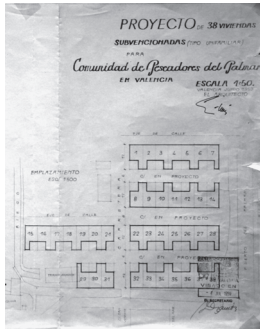
La pedanía de El Palmar surgió como un asentamiento esporádico de cabañas y barracas de los pescadores del barrio de Ruzafa de Valencia que pernoctaban en la Albufera. Con el paso del tiempo, el asentamiento se fue consolidando hasta convertirse en un núcleo estable de población.

351

En la década de los 50, los habitantes de El Palmar vivían de los recursos naturales de la Albufera constituidos principalmente por la pesca, la caza y el cultivo del arroz, y se agrupaban en una Comunidad de Pescadores que regulaba y gestionaba su explotación.

Fue la Comunidad de Pescadores de El Palmar la que encargó a J.J. Estellés, en 1959, el proyecto para la construcción de un grupo de viviendas unifamiliares en el nuevo ensanche de la población, planeado por los técnicos municipales, y destinadas a las nuevas familias de la agrupación.

Del estudio resultante, J.J. Estellés planteó una construcción de 38 viviendas en hileras, agrupadas de forma pareada de dos en dos, a lo largo de las tres calles planeadas en el proyecto de urbanización, que por su disposición permitía una configuración pasante de las parcelas resultantes .



Plano de emplazamiento. Archivo del arquitecto

352 La tipología desarrollada era una vivienda en planta baja con corral posterior y acceso a una terraza superior transitable. Una tipología que aúna los principales rasgos de la arquitectura popular valenciana, basada en un racionalismo funcional que se adapta a las condiciones culturales y ambientales del lugar.

Fiel al esquema tradicional de vivienda popular, las plantas se ordenan mediante tres crujiás horizontales, paralelas a la fachada de acceso, en las que se va disponiendo el programa.

La primera banda alberga dos habitaciones, con ventilación directa a la calle, que se disponen simétricamente respecto al acceso principal ubicado en posición central. Este acceso, habitualmente con anchura suficiente para el paso de carros hasta el corral, se plantea de menor dimensión, a modo de distribuidor, dado que el corral posee un acceso independiente desde el vial posterior.

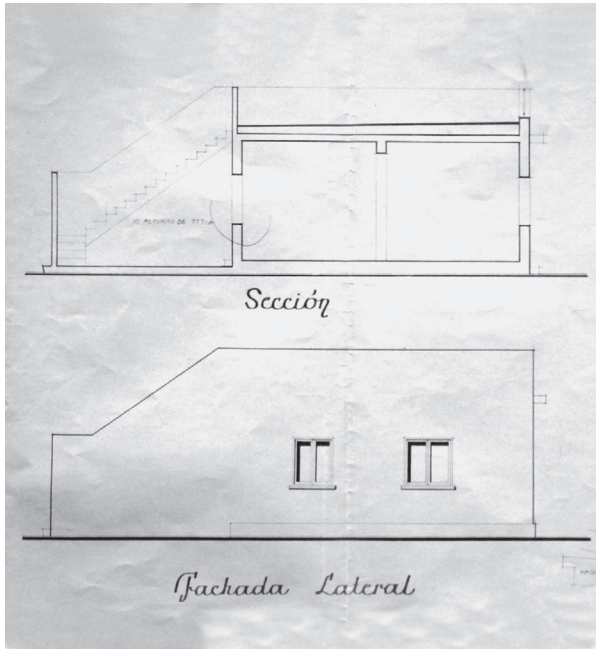
La segunda banda se compartimenta asimétricamente y recoge el salón-comedor y otra pieza de habitación, cuyas ventilaciones se realizan a través del patio interior; El eje de circulación principal, proveniente del distribuidor y acceso

de la primera crujiá, desaparece y se anexiona al espacio único destinado a salón-comedor. Éste se dispone en la medianera compartida con la vivienda pareada sobre la cual se coloca el hogar de ambas casas. La habitación restante, de igual dimensión que la inferior, tiene acceso directo desde el salón.

En la última crujiá se ubica el patio interior y la banda de cuartos húmedos compuesta por la cocina y el baño público. La cocina, a continuación del salón-comedor, comunica directamente con él y su ventilación se realiza a través del patio interior. El baño, con acceso a través de la cocina, se sitúa al final de la pieza, ventilando directamente a la calle posterior. Entre medias, se dispone una despensa y un trastero.

El patio, con acceso directo desde la calle posterior, dispone de espacio suficiente para albergar todos los aperos de labranza y los aparejos para la pesca. Sobre la medianera, una escalera de rosca tradicional, de un único tramo lineal, da acceso a la cubierta transitable.

La cubierta transitable con petos macizos de obra, y los muros que confinan los patios posteriores, generan una



Alzado lateral y sección. Archivo del arquitecto.

Replanteo cimentación. Archivo del arquitecto.

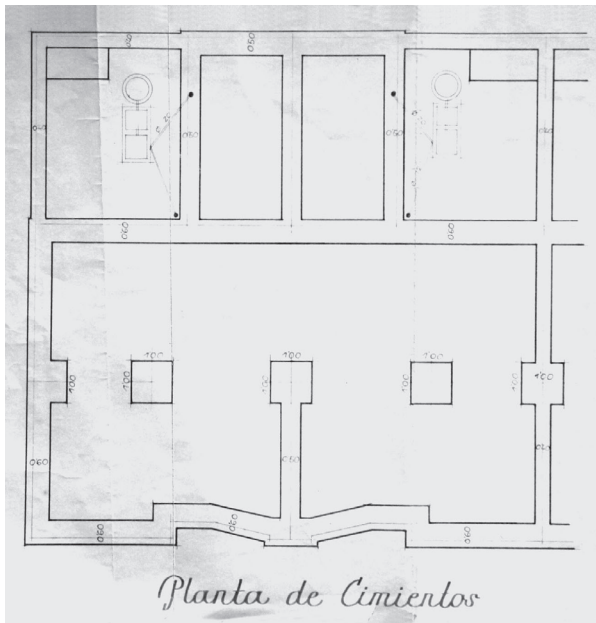
Alzados principales. Archivo del arquitecto.

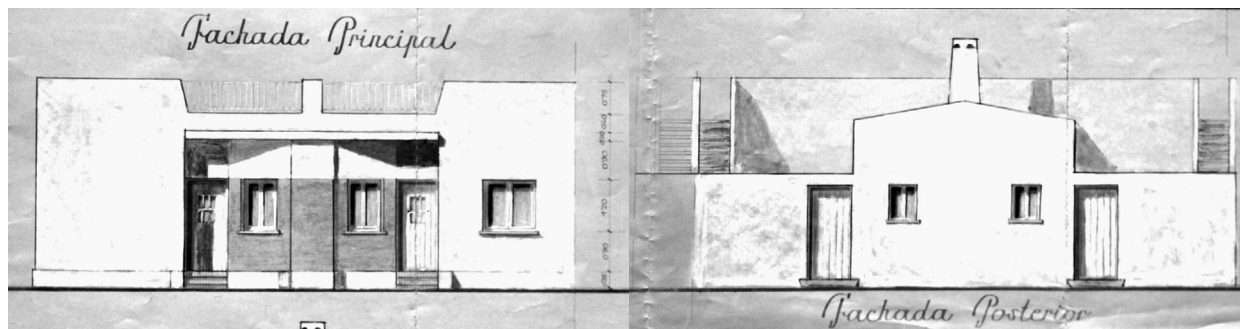
volumetría compacta en la que sobresalen las chimeneas de los hogares y la cubierta a dos aguas de la pieza de baños y cocinas.

La disposición en planta de viviendas pareadas genera composición de alzados simétrica en ambas fachadas frontales, a excepción de las últimas crujiás de las viviendas en esquina, cuyas bandas de habitaciones ventilan directamente a las fachadas laterales dejando ciega la correspondencia de huecos de la fachada principal.

En el alzado principal, los accesos a las viviendas junto con la habitación colindante se retranquean respecto al plano de fachada, generando un espacio porchado previo que se sobreeleva unos escalones sobre la rasante de la calle. El cuerpo de las habitaciones de los extremos mantiene el plano de fachada sobre el que se practica un hueco cuadrado centrado. El peto macizo de cubierta se aligera sobre los huecos de entrada sustituyéndose por una barandilla ligera de cerrajería que remarca los accesos.

En el alzado posterior, el volumen pareado de las cocinas y baños de las viviendas correspondientes, con cubierta a dos aguas, se refleja sobre la línea superior del valla-





do de los patios. En él, dos ventanucos cuadrados y sobreelevados permiten una mínima ventilación de los baños adosados a fachada. Las puertas de acceso al patio se ubican a ras de la pieza de cuartos húmedos, remarcando su volumetría y enfrentado con la puerta de acceso al salón comedor.

Los alzados laterales reflejan la transición de la altura de los petos de cubierta hasta el remate superior de los muros del patio mediante la diagonal de la barandilla de la escalera. Sobre la geometría ciega de la fachada se practican los dos únicos huecos cuadrados correspondientes a las habitaciones laterales.

La estructura planteada es la convencional para este tipo de construcciones. Los cerramientos exteriores actúan como muro de carga de fábrica cerámica sobre el que se dispone una doble cruja de viguetas de madera con revoltón cerámico. El pórtico intermedio se ejecuta mediante una viga de madera sobre una línea de soportes, también de fábrica.

La cimentación es directa mediante zapatas de hormigón en masa. Los muros de carga apoyan sobre una zapata corrida mientras que los soportes lo hacen sobre zapa-

tas aisladas arriostradas puntualmente con las primeras. A pesar de la presencia de un nivel freático alto, este tipo de cimentación tiene la ventaja de poderse ejecutar a nivel muy superficial.

Con el objeto de reducir las humedades en el solado, J.J.Estellés planteó sobreelevar el nivel de la planta baja un par de escalones mediante una solera seca sobre un cajeadado de bolos. Esta solución reduce parcialmente la humedad de la planta baja pero no la elimina por completo dado que, muros y soportes arrancan directamente desde el suelo transmitiendo la humedad por capilaridad.

Paramentos blanqueados, chimeneas de obra de gran dimensión que recortan la silueta del volumen, escaleras de rosca vista con barandilla maciza, patios cerrados con altos muros, huecos reducidos recortados en fachada o las carpinterías batientes de dos hojas de madera con algún enrejado tradicional, son particularidades de la arquitectura rural mediterránea que junto con una ordenación rítmica de las unidades en hilera, nos remite a ciertos referentes de agrupaciones residenciales de los poblados de colonización desarrollados por el INC, como las de José Luis Fernández del Amo que J.J.Estellés siempre tuvo en consideración.



CHALET PROPIO. 1961

Hacia 1960 construí un chalet para mi familia en la parte nueva de Campolivar. Cuando lo hice desde el porche se veía el mar, desde la Papelera de la Malvarrosa hasta los Altos Hornos de Sagunto. La cota de la parcela no pasa de los 100 m. sobre el nivel del mar, pero la pendiente fuerte se produce a partir de la acequia de Moncada, permitiendo aquellas situaciones de balcón natural, a pesar de una altura tan modesta, que las nuevas edificaciones y el crecimiento del arbolado anulan hoy por completo. Las vistas desde el cuarto de estar, a través del porche, se podían dirigir hacia el mar o hacia la piscina, más próxima y animada (orientaciones SE y S, respectivamente). Los tres dormitorios, seriados, se orientaron hacia el E, la cocina, los baños y el dormitorio de servicio al W, lo mismo que el cuartito de la chimenea que se articula con el estar. El chalet se cubrió con tejado para tener cámara y buen aislamiento. Las fachadas son muros de carga de mampostería de 40 cm. de espesor, que en la fecha de la construcción resultaba un muro resistente, aislante y económicamente conveniente. Hay algún chalet de Charles F. A. Voysey y la casa propia de Gunnar Asplund que posiblemente yo había conocido con anterioridad, pero a ninguno de ellos los tuve presentes en el momento de proyectar esta casa. Si recuerdo que la posibilidad de utilizar el muro de mampostería careada como elemento moderno se

358 *me hizo evidente en los chalets americanos que construyó Marcel Breuer a lo largo de los años cincuenta (Breuer/Bratti House, New Canaan; Conneticut, 1951; Starkey House, Duluth, Minnesota, 1954; Gagarin I House, Litchfield, Conneticut, 1955)¹.*

En este texto, J.J. Estellés comenta, brevemente, los planteamientos iniciales y los referentes seguidos en el proyecto de su propio chalet ubicado en el número 15 del Camino del Más de Camarena en Godella.

La vivienda, desarrollada íntegramente en planta baja, presenta una distribución en planta del programa previsto que insinúa una referencia clara hacia los planteamientos compositivos de las casas unifamiliares de J.A.Coderch.

La zona de noche y las piezas de servicio se agrupan en una banda lineal con una circulación central que organiza el acceso a cada estancia. Las habitaciones se orientan de forma estricta a levante, con el objeto de aprovechar el soleamiento y la ventilación proveniente del mar. Las piezas de servicio constituidas por, cocina con office, habitación del servicio con baño propio, baño público y lavadero, se ubican en el lado de peor orientación, el de poniente.

La zona de día, a continuación de la pieza de habitaciones, se dispone con doble orientación SE-SO, con vistas lejanas del litoral y cercanas de la piscina. El comedor, de gran dimensión, tiene continuidad al exterior a través de una gran terraza porchada por un alero, que copia su geometría en planta. El estar se ubica en fachada oeste, rehundido un par de escalones por debajo del suelo de la vivienda, y apoyado sobre un grueso muro de mampostería que alberga la chimenea. Esta última estancia se plantea cerrada y recogida, entorno al hogar y los cerramientos de mayor sección sobre los que se practican huecos pequeños, en contraposición con el comedor, abierto al exterior con grandes cristalerías que lo vinculan con la terraza, la cual se convierte, a todos los efectos, en el otro salón natural de la vivienda para las épocas de buen tiempo.

La cubierta, de teja cerámica a dos aguas sobre tabique conejero, dispone de una galería central que mejora la ventilación de la cámara mejorando el comportamiento térmico. Está se levanta sobre un forjado unidireccional convencional apoyado sobre los cerramientos exteriores de la vivienda, de mampostería a doble cara, que actúan como muros de carga.

Vista interior del salón. Fot. Juan José Estellés

Plano de distribución. Archivo del arquitecto





Detalle muro de mampostería. Fot. Juan José Estellés

360 Para mejorar las vistas y la ventilación de la vivienda, el plano del suelo se sobreleva metro y medio mediante un relleno confinado por los propios muros de carga, adaptándolo a la urbanización de la parcela.

Las fachadas combinadas con paramentos de mampostería y de fábrica de ladrillo cerámico visto, unido al zócalo elevado sobre muros de piedra, la cubierta inclinada de teja, o la disposición de los huecos en fachada, adaptados a las estancias que ventilan, generan ese estilo de arquitectura típica mediterránea con las influencias a Breuer y Voysey que menciona J.J. Estellés.

Mención aparte merece la fina losa que cubre la terraza principal sobre pilastras de fábrica de ladrillo cerámico visto, que con su geometría orgánica recoge las tres orientaciones de la vivienda y remarca el plano horizontal definido por el alero de la cubierta inclinada.

Este espacio cubierto se convierte en un mirador a través del cual, se establecen las relaciones visuales, tanto con el paisaje lejano como con los elementos de urbanización de la parcela, y se controla la transición entre el espacio interior de la vivienda y el exterior.

La formalización de este alero, unido a las losetas de ventilación remarcadas en el corte recto con el que termina, sobre la losa, el tablero inclinado de cubierta, nos muestra un cierto guiño hacia la arquitectura escandinava contemporánea, muy apreciada por J.J. Estellés.

NOTAS

1 LLOPIS ALONSO, A. (ed.): "Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)", pp. 225-226, Ed. Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM). Valencia. 2009.

Vistas exteriores. Fot. Juan José Estellés



CHALET PARA LA FAMILIA GIL COLOMER. 1966

Para la Familia Gil Colomer, en la urbanización de Santa Bárbara de Rocafort, J.J. Estellés repitió un esquema de vivienda similar al de su propio chalet, construido unos años antes. Nuevamente, este proyecto evoca imágenes de arquitectura mediterránea contemporánea, como la Casa Bellve, de 1957, de J.A. Coderch.

363

En esta ocasión, sobre una parcela con cierto desnivel, dispone la pieza de dormitorios y servicios con orientación SE-NO, siguiendo una distribución similar a la de su propio chalet. Una circulación central reparte los accesos a ambas orientaciones; a fachada SE se disponen dos dormitorios dobles, un baño público y el dormitorio principal cuyo vestidor y baño recaen a la fachada NO; en fachada NO se remarca, tanto en planta como en alzado, la pieza de servicio que incluye una habitación doble con baño para el servicio, el cuarto de plancha, la cocina office y una escalera compartimentada que permite el acceso a la planta semisótano.

La zona de día constituida, principalmente, por el salón y el comedor, se divide en dos ramas con orientación E y NE. El acceso a la vivienda se produce en el eje de giro entre las dos piezas, y se articula con el salón a través de un pe-

Alzado. Archivo del arquitecto

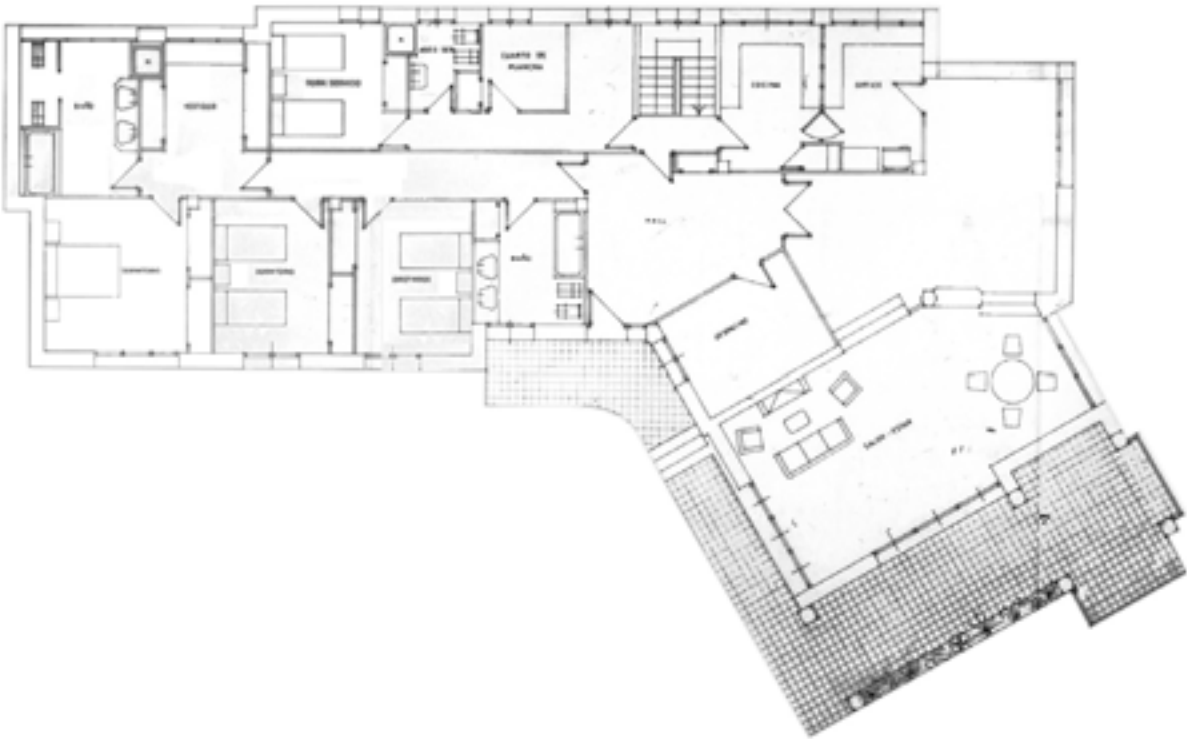
Plano de distribución. Archivo del arquitecto



Casa Bellve. J.A. Coderch. 1957

Vista exterior. Archivo del arquitecto

364





queño estudio vinculado al acceso, que marca las nuevas alineaciones. Una doble puerta da acceso desde el hall al espacio del comedor, en primera instancia, desde el cual se obtiene una panorámica de las vistas lejanas, y al salón, en segunda instancia, el cual se sitúa unos escalones por debajo del anterior adaptándose al terreno descendente. Una gran terraza porchada se extiende hacia el exterior desde el salón, dominando las vistas cercanas de la urbanización de la parcela.

Aprovechando el desnivel de la parcela, se sobreeleva la vivienda por encima del suelo para poder disponer una planta semisótano bajo vivienda. El acceso se produce por el punto más alto de la parcela, en fachada SE, de forma que la parte visible del semisótano queda bajo la pieza de servicio, en la fachada opuesta con orientación NO.

La cubierta, inclinada a dos aguas de tablero revestido con teja cerámica sobre tabiquillos conejeros, se adapta a la geometría de la planta, girando con la alineación del salón, y copiando el desnivel de los forjados a través de un segundo plano de alero sobre la terraza cubierta. La intersección de las cumbreras se resuelve sobreelevando unos de los tableros respecto a los demás, y colocando



una gran chimenea de obra, para la correcta ventilación de la cubierta, sobre el vértice de unión.

Nuevamente se repite la misma materialidad. Los cerramientos de fachada, formados por un muro de 1 pie de fábrica de ladrillo cerámico visto, actúan como muros de carga sobre los que se apoya el forjado unidireccional, base de la cubierta. Dada la anchura de la pieza de la zona de noche, un pórtico intermedio de soportes de hormigón divide la banda en dos crujeas, siguiendo la línea de compartimentación del pasillo.

Los muros de sótano que configuran, con idéntica geometría que la planta baja, la planta semisótano, se realizan con mampostería de piedra natural y constituyen, no solo el basamento estructural de los cerramientos de fachada, sino también, el basamento formal y compositivo de la vivienda.

Las carpinterías de madera noble con un sistema de contraventanas correderas de madera, tipo mallorquinas, una puerta de entrada castellana, y un diseño de barandilla de acero forjado con borlas en sus esquinas, dan una cierta imagen señorial a un conjunto de vivienda sencillo y funcional, de estilo mediterráneo.



CHALET JAVIER MARCO. 1971

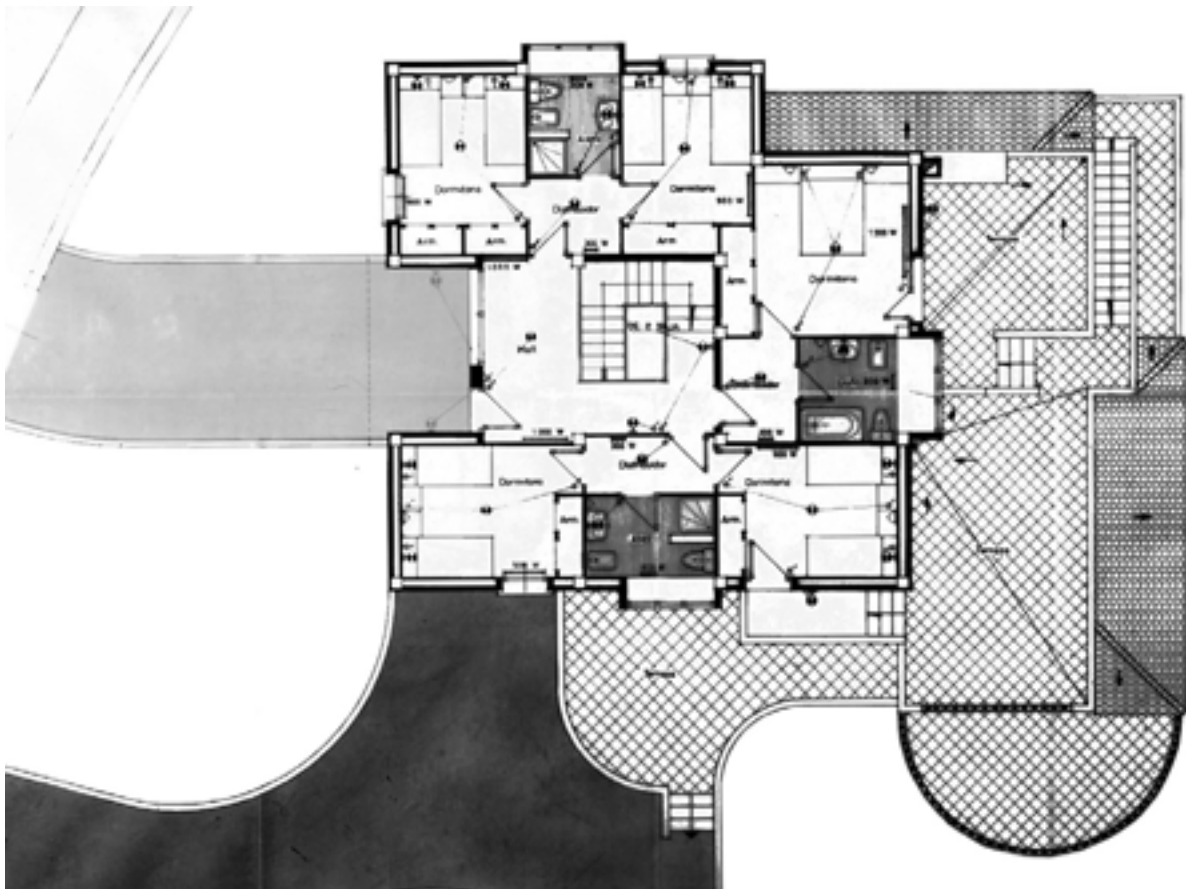
En la urbanización de San Gerardo, cerca del municipio de Llíria, J.J.Estellés desarrolló el proyecto de vivienda unifamiliar para su íntimo amigo, Javier Marco.

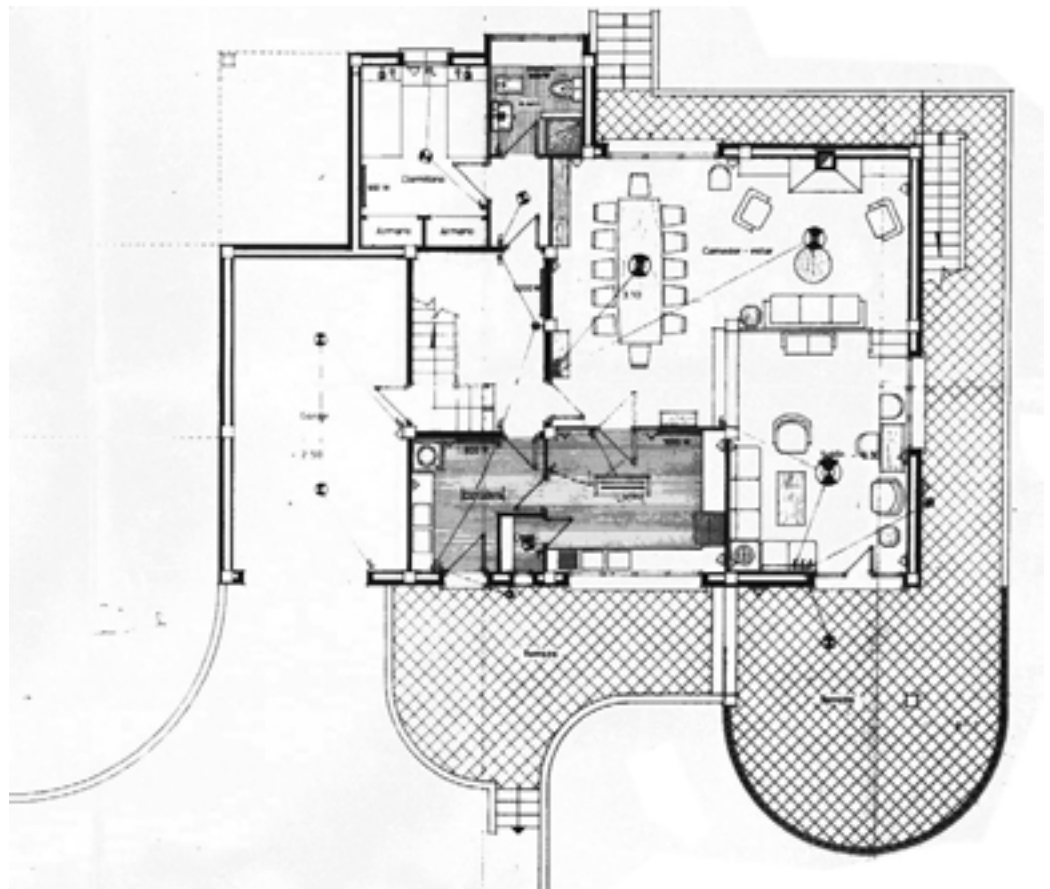
367

Las parcelas de la urbanización, en la ladera de una loma, poseen un desnivel acusado, con orientaciones predominantes a este y sur. La parcela en cuestión presenta los accesos, peatonales y rodados, en su parte superior, quedando el resto del solar en pendiente descendente hasta el linde inferior.

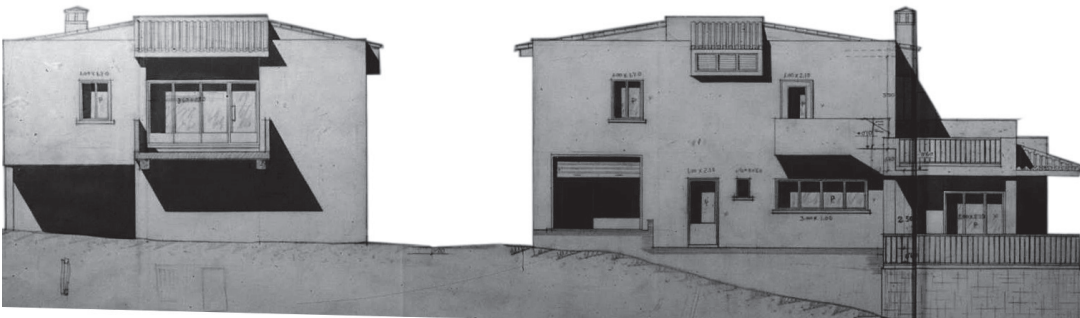
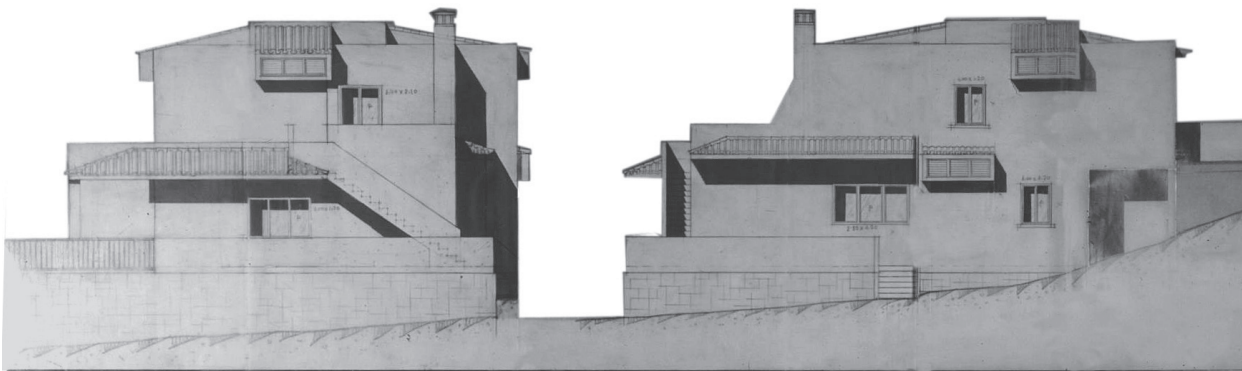
Para adaptarse a la orografía del terreno, J.J Estellés ordena el programa en dos alturas, que se disponen escalonadas sobre la pendiente. La superior, para la zona de noche de la vivienda, se sitúa al nivel de la rasante de la calle, entrando a pie plano desde el acceso peatonal. La inferior, semienterrada en la ladera, alberga la zona de día y las piezas de servicio del programa.

La distribución de las plantas queda vertebrada por la disposición de la escalera de la vivienda. Esta, de cuatro tramos con óculo central, se sitúa en el centro de la planta, y entorno a ellas se distribuyan las estancias de la vivienda.





370



Vista terraza de planta primera sobre salón. Fot. Juan José Estellés

Vista del acceso rodado. Fot. Juan José Estellés





Vista exterior. Fot. Juan José Estellés

372 El acceso principal desde la calle se sitúa en la fachada oeste de planta primera, y se remarca por un retranqueo en el volumen. Un generoso hall de entrada que alcanza hasta la escalera central de la vivienda, distribuye los accesos a los cinco dormitorios previstos por el programa. Estos se agrupan en tres unidades con accesos independientes; En dos de ellas, orientadas a norte y a sur, un distribuidor previo da paso a dos habitaciones dobles separadas entre sí a través de un baño compartido; la unidad restante, orientada a este, es para la habitación principal con baño y terraza propia.

A través del núcleo de escalera centralizado, se accede a la planta baja. El lado oeste queda semienterrado en la pendiente de la parcela, abriéndose la planta hacia el exterior conforme avanzamos hacia la fachada este.

En contacto con el terreno se dispone el garaje para vehículos, al cual se accede desde la calle a través de una rampa de acceso que configura la prolongación curva del propio muro de sótano de la vivienda. Su acceso, desde el interior, se realiza elevado, aprovechando el primer rellano de la escalera.

El distribuidor de la escalera vuelve a organizar los accesos a las estancias de la planta: a oeste, el mencionado garaje; a norte, una habitación doble para el servicio con baño propio; a sur, una gran cocina office con lavadero vinculado; a este, el comedor, un estar con chimenea, y el salón, situado un par de escalones por debajo. Cocina, salón y comedor disponen de salida directa a terrazas vinculadas con cada uno de los espacios interiores, quedando cubierto únicamente el del salón.

Este desnivel entre el salón y el comedor, en el suelo de planta baja, se copia en el primer forjado de la vivienda de forma que las terrazas que cubren estos espacios se realizan a diferentes alturas, con escaleras que las conectan entre sí.

Frente a la geometría recta de la planta y el volumen de la vivienda, destaca la geométrica curva de las terrazas exteriores. Estas, se disponen adaptándose al terreno en varias alturas y quedan interconectadas entre sí a través de pequeños tramos rectos de escaleras. Una escalera lineal, adosada a la pared del estar, permite el acceso a las cubiertas de planta primera orientadas a este, y mediante la cuales, se puede acceder exteriormente a las habitaciones de planta primera.



Volumétricamente, la vivienda se compone por la adición de los cuerpos de cada pieza del programa que se disponen adaptándose al terreno natural y en torno a la escalera. Sobre los paramentos de fábrica de ladrillo cerámico para revestir, pintados en color blanco, se abre una composición de huecos homogéneos que responden a las necesidades de las estancias del programa. Los petos de cubiertas, y las barandillas de escaleras y terrazas, se realizan macizos, ayudando a perfilar las aristas de la composición volumétrica.

Sobre el conjunto, se insinúa la ligera pendiente de la cubierta inclinada a dos aguas de teja cerámica sobre tabiquillo conejero que recorre la planta en dirección O-E. Sobre ella destaca el prisma, sobredimensionado, de la chimenea, que a partir de la primera planta se refleja con un volumen más añadido a la composición general.

Los muros de carga de fábrica de ladrillo de un pie, o de mampostería, son sustituidos por un sistema porticado de pilares sobre el que apoya un forjado unidireccional. Los soportes se revisten por el cerramiento exterior, quedan ocultos en todas sus fachadas.

Por último destacar la disposición en planta y la formalización en fachada de las piezas de los baños de la planta primera. Estos, con un equipamiento sanitario completo, se organizan disponiendo en toda su anchura, una “bow window” con cuarterones de madera y tejado inclinado, al más puro estilo Arts&Crafts.

Podemos decir que la vivienda resultante fue un ejercicio singular, dentro del repertorio tradicional de chalets de J.J.Estellés.

En resumen, a una composición de planta que parece aproximarse al Raumplan de Adolf Loos, con un esquema en hélice entorno a la escalera central, se le suma una fachada tradicional mediterránea, que en esta ocasión incorpora un toque ecléctico a través de los miradores de los baños, en lo que podríamos afirmar que se trata de un ejercicio singular dentro del repertorio tradicional de chalets de J.J.Estellés



CHALET VICENT VENTURA. 1973

Unos años más tarde de la experiencia del chalet para Javier Marco, J.J.Estellés realiza el proyecto de una vivienda unifamiliar, en la misma urbanización de San Gerardo, para su amigo periodista y crítico de arte, Vicent Ventura.

375

La parcela, de similares características que la del proyecto anterior, presenta un fuerte desnivel que lleva a J.J.Estellés a plantear un proyecto similar.

Con libertad para el proyectista para poder realizar una vivienda moderna, el único condicionante impuesto por la propiedad era la de disponer de una zona de trabajo en la vivienda tan íntima como los propios dormitorios.

J.J. Estellés vuelve a implantar el sistema del Raumplan de Adolf Loos que ya sugestionó la planta del chalet de Javier Marco.

La planta de la vivienda gira en torno a la pieza central de salón y comedor. Un mismo espacio separado en dos ambientes a través de una diferencia de nivel en sus so-lados. A partir de él, siguiendo un esquema en turbina se van disponiendo el resto de estancias, ubicada cada una a niveles distintos.

376



Plano de distribución y alzado sur. Archivo del arquitecto

Vistas interiores. Fot. Juan José Estellés



378 La cocina se vincula al comedor; las habitaciones, al igual que en el caso de Javier Marco, se agrupan en una única unidad con distribuidor previo y baño propio; las terrazas vinculadas al salón se orientan a fachadas distintas; y todo ello generan una composición de planta dinámica y fluida, donde la relación de espacios a distintas alturas crean un juego visuales cruzadas en diagonal.

La parcela se urbaniza de forma escalonada, de modo que se generan múltiples accesos desde diversas alturas. El principal desde la calle se realiza a pie plano, directamente al comedor. Desde un nivel inferior, se genera otro acceso directo al salón, a través de su terraza porchada. Una escalera cerrada junto al salón, conecta con el nivel inferior de la vivienda en el que se ubica la zona de trabajo exigida, cuyo acceso también se puede realizar desde el exterior a través de otra terraza cubierta de la urbanización.

En cambio, la composición volumétrica y el diseño de las fachadas se desmarcan de la imagen tradicional de cubierta inclinada con teja cerámica, y huecos modulares sobre muros de carga. En esta ocasión, cada pieza del programa se manifiesta independientemente, no

solo en planta sino también en fachadas. En función de la importancia del uso, dentro del organigrama funcional de la vivienda, cada estancia adopta una altura determinada .

La cubierta inclinada, se sustituye por una plana transitable, y los soportes y las jácenas de la estructura vuelven a mostrarse en fachada, generando unos entrepaños revestidos, bien por una fábrica de ladrillo cerámico visto en color marrón oscuro, bien por un enfoscado de mortero tradicional pintado. Los huecos practicados, son más escasos pero de mayor dimensión, con un diseño de carpintería más abstracto y conceptual, acorde con la geometría de la casa.

En planta, los soportes se distribuyen de forma irregular, colocándose sobre los extremos y vértices de cada caja diferenciada volumétricamente. De esta forma cada juego de pilares se replantea con una altura distinta, para poder ejecutar, a los niveles marcados, los forjados unidireccionales.

Las cerrajerías, tanto en barandillas como en vallados, se realizan con perfilera de tubo de acero pintado en color

azul eléctrico. Los pasamanos y los palastros verticales se ejecutan con tubo de 40.3, doblando con un radio medio sus encuentros en esquina. Entre los marcos se dispone un barandal de tubo de acero de 20.2, soldado al bastidor principal a través de una pletina continua de apoyo.

Sin duda, junto con el chalet para Javier Marco, otro trabajo singular en el que J.J Estellés demuestra una gran capacidad, no sólo para adaptarse a entornos y planteamientos de partida complicados, sino también para reinterpretar y amoldar referentes adoptados de otros proyectos.



ARQUITECTURA RESIDENCIAL COLECTIVA

VIVIENDAS DE RENTA LIBRE

CONTEXTO

381

El primer edificio realizado por J.J.Estellés en la ciudad de Valencia fue un bloque de viviendas de renta libre situado en la Calle Reina Doña Germana, nº 12. En él podemos apreciar las corrientes de la época, inspiradas en el clasicismo noucentista, en el que se muestra una tradición renovada y una influencia arrastrada de las obras de Raimon Duran i Reynals que tanto le marcaron en su reciente etapa académica en la Escuela de Barcelona.

En los primeros años de la década de los 50, época en la que J.J.Estellés consolida su actividad profesional, la burguesía valenciana continuaba promoviendo vivienda de renta libre de corte y concepción clásica, basado en los mismos criterios y planteamientos de décadas anteriores.

A mediados de la década, la llegada de nuevos aires provenientes de la capital, promovidos por los cambios políticos y estéticos acaecidos, generaron un cambio en el gusto de la clase alta valenciana, la cual se sumó a la corriente estética que había sido aceptada en la capital, por medio de la contratación del arquitecto madrileño de



referencia para proyectar la vivienda residencial de este grupo social.

En efecto, Gutiérrez Soto, experimentado arquitecto antes, durante y después de guerra civil, se adelantó a la demanda del mercado y supo entender los cambios que implicaría la nueva ley de propiedad horizontal. Detecta un problema de representatividad de unas edificaciones que huyen de la imagen de las anteriores “casa de renta” para pasar a mostrar el nuevo estatus social de sus compradores, y se propone “enseñar a vivir mejor” a través un tipo de vivienda para la clase media-alta. Trata de trasladar rituales aristocráticos a un grupo social más amplio, aportando cualidades espaciales hasta entonces desconocidas como la transformación de las terrazas convirtiéndolas en salas de estar exteriores, reproduciendo en sus cuidadas distribuciones la estructura clasista de la misma sociedad a la que servía y diseñando el portal, como elemento representativo del conjunto, a través de un análisis minucioso que descompone en elementos espaciales sucesivos el recorrido desde el límite exterior al núcleo de ascensores, diseñando sus alzados interiores y personalizando el mobiliario de estos espacios.

Suyos son los edificios “Bacharrach” 1954-57, “Torre de Valencia” 1955-58 y “Elcano” 1957-62, edificios que fueron ampliamente imitados por arquitectos locales.

Este cambio de corriente, introducido desde la capital, pronto se dejó notar en los arquitectos locales que fueron adaptándose a las nuevas demandas de esta clase social.

A través de la obra seleccionada, dentro de la gran producción de vivienda colectiva de J.J. Estellés, se puede apreciar la evolución progresiva que esta tipología de vivienda ha ido experimentando hasta alcanzar el planteamiento actual que conocemos de vivienda libre.



EDIFICIO SAIZ SAEZ. 1953

La familia Saiz Sáez encarga J.J.Estellés el proyecto de un bloque de viviendas en una parcela de ensanche recayente a las calles de la Ermita y la Estrella, y a la Gran Vía Ramón y Cajal, enfrente de la Plaza de España.

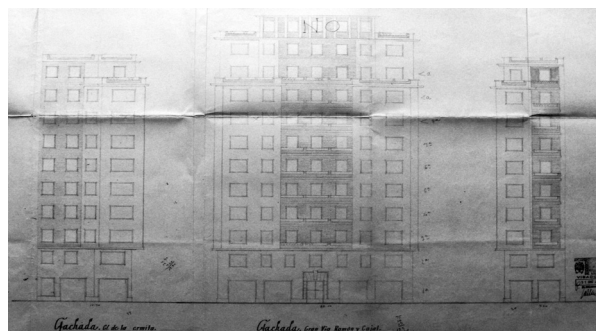
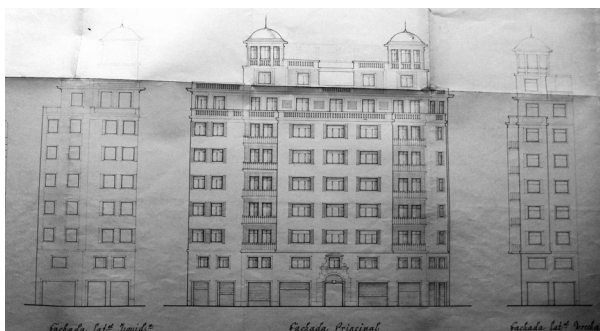
385

El solar constituye uno de los lados cortos de una manzana de ensanche trapezoidal. Con una geometría rectangular, con dos de sus esquinas achaflanadas, predomina la longitud respecto a su anchura.

En un primer proyecto, con fecha de junio de 1953, J.J. Estellés plantea una solución conservadora mediante un edificio de corte clásico con el empleo de numerosos recursos casticistas y regionalistas, siguiendo con la tendencia de diseño impuesto en la década de los 40.

La fachada muestra una composición clásica de cuerpos, con una base, un cuerpo central y un remate.

La base del edificio formada por la planta baja de locales comerciales y una entreplanta, dispone una seriación de huecos que responden a la compartimentación interior de los locales, entre los cuales destaca la entrada principal al bloque, remarcada por recercado artístico de piedra na-



386 tural que arranca desde el zócalo continuo y alcanza el hueco superior de la entreplanta.

El cuerpo central con cinco alturas, recoge una fenestación clásica bien ordenada de huecos recercados, con la presencia de un gran mirador volado, sobre el eje que marca el acceso principal, flanqueado por ambos lados por dos bandas verticales de balcones.

El remate superior lo constituye el sexto piso, remarcado por una terraza lineal continua sobre el mirador inferior que se reviste con una balaustrada de piedra. Los huecos cambian el ritmo, seriándose de igual dimensión a lo largo de toda la fachada. Superiormente, una cornisa volada terminada con otra balaustrada continua, marca el límite de la fachada. Sobre ella, el ático del edificio se levanta a línea de fachada, coincidiendo en anchura con el cuerpo central de fachada, y flanqueado por dos templetos circulares con semicúpulas.

Sin embargo, el proyecto definitivo, de diciembre de 1953, recibe notables modificaciones, entre las que destaca la nueva solución de fachada empleada. En seis meses, J.J. Estellés cambia el lenguaje empleado, abandonando el

clasicismo y adoptando las nuevas tendencias racionalistas del momento.

Las alturas del edificio aumentan, pasando de las ocho alturas iniciales a las once. La composición tripartita de fachada se mantiene conservando la base, el cuerpo central y un remate superior.

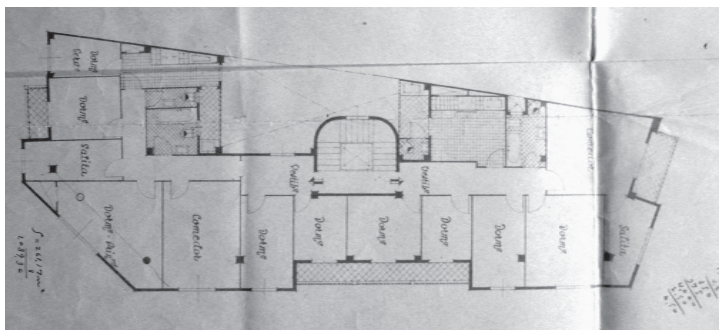
La base del edificio continúa comprendiendo la planta baja y la entreplanta, pero la disposición de huecos se regulariza. Los huecos de la entreplanta se corresponden en posición y tamaño con los del cuerpo central, y los huecos de los bajos comerciales se alinean con algunas correspondencias de la composición superior. El acceso principal, relativamente centrado en la fachada de la calle de la Estrella recibe un austero y neutro recercado de piedra que se integra con el zócalo perimetral.

El cuerpo central, de siete alturas, destaca respecto al plano de fachada mediante los cuerpos volados de las esquinas, que generan un balcón corrido sobre el eje de la fachada principal, y otros balcones de menor dimensión que sirve de remate de transición de las fachadas laterales, a través de los cuales se recupera la alineación de

Fachada del proyecto de Junio de 1953. Archivo del arquitecto

Fachada del proyecto definitivo en Diciembre de 1953. Archivo del arquitecto

Planta de distribución tipo. Archivo del arquitecto



fachada. A lo largo de estos elementos se abren huecos seriados de forma uniforme, sin ningún tipo de recercado perimetral.

El remate de fachada se marca a través de una gran cornisa con un peto macizo de obra recorre todo el perímetro del edificio sobre la novena altura. El cuerpo de los áticos se retranquea de la línea de fachada como dos cajas superpuestas y escalonadas, dado que la última planta es de menor dimensión.

Los marcados volúmenes salientes en fachada resaltan mucho más gracias al estudio de la materialidad de la fachada. De esta forma, los cerramientos de fachada de las bandas de balcones, tanto el central como los de las fachadas laterales, se ejecutan con una muro de una hoja de fábrica de ladrillo cerámico visto, en color rojo, que contrasta con el resto del cerramiento de fachada acabado con revestimiento de mortero de cemento pintado en colores claros.

Las ventanas originales eran de dos hojas abatibles, de madera lacada con persiana, tipo americana, de lamas de madera y capialzado oculto. Un recercado fino de piedra artificial remata el hueco.

La organización en planta es sencilla. Dada la geometría del solar, J.J.Estellés coloca el acceso principal en el centro de la parcela, ubicando el núcleo de comunicación principal en la fachada posterior recayente al patio de manzana.

La planta tipo se distribuye con dos viviendas por plantas, a partir de un distribuidor mínimo constituido por el desembarco de la escalera. Ambas viviendas, de superficie similar, disponen sus estancias principales a exterior, colocándose los núcleos húmedos y los baños en la zona posterior, lindando con las medianeras y ventilando a través del patio de manzana.

Los acabados, los habituales de la época; cerramientos de fachada de medio pie sin aislamiento, tabiquería interior de ladrillo fino, puertas de paso de madera maciza, falsos techos con molduras perimetrales, solado de baldosa hidráulica y alicatados de pasta roja.



EDIFICIO JIMENEZ LA IGLESIA. 1955

El promotor Jiménez La Iglesia, le encarga a J.J.Estellés el proyecto de un bloque de viviendas en un solar ubicado en el chafalán esquina entre la Avenida de Jacinto Benavente y la calle del Maestro Racional. Un solar con orientación exterior a NE y vistas al antiguo cauce del río Turia, que remata una de las esquinas de la tradicional manzana de ensanche.

389

El encargo tenía por objeto el desarrollo de un bloque de viviendas para gente alto nivel social. Dos viviendas por planta, con una superficie superior a los 250 m² por vivienda, con cinco y seis habitaciones, salón, comedor, despacho profesional, cocina office y un programa para el servicio doméstico.

La organización en planta del programa viene marcada por la disposición del núcleo de escaleras y los patios de luces interiores, dado que los solares en esquina de una manzana de ensanche, rara vez disfrutan de la ventilación y la iluminación que proporciona el patio de manzana. En planta baja, el acceso principal se produce por el centro del chafalán. Como es habitual en este tipo de edificios residenciales, un generoso zaguán de entrada con espacio para portería antecede al núcleo de comunicación vertical, constituido en este caso por una escalera semicircular con hueco para ascensor en el óculo central. Al fondo de la

390 crujía, a través de un pasillo que discurre bajo el patio de luces central se alcanza un segundo núcleo de comunicación vertical constituido por una escalera de ida y vuelta para el acceso del personal de servicio de los residentes.

La composición de la planta tipo viene definida por la posición en diagonal de las escaleras y la ubicación de tres patios de luces, dos de menor dimensión ubicados junto a la medianeras de las edificaciones colindantes, y uno central de mayor dimensión entre las dos escaleras. Las propiedades horizontales se compartimentan siguiendo dicha diagonal, disponiendo en fachada las estancias principales como el salón, el comedor, el despacho y las habitaciones principales, y colocando el resto del programa alrededor de los patios de luces. La pieza para el personal de servicio se sitúa cerca del acceso posterior, incluyendo sus propias dependencias y servicios, incluido un cuarto de plancha.

La composición de fachada se ejecuta siguiendo los criterios racionalistas de la época, aunque el lenguaje empleado alcanza tal grado de pureza y sencillez que, a día de hoy, sigue estando vigente. La ordenación tripartita habitual ordena la fachada en base, cuerpo central y remate superior. La base, compuesta por planta baja y entreplanta, se

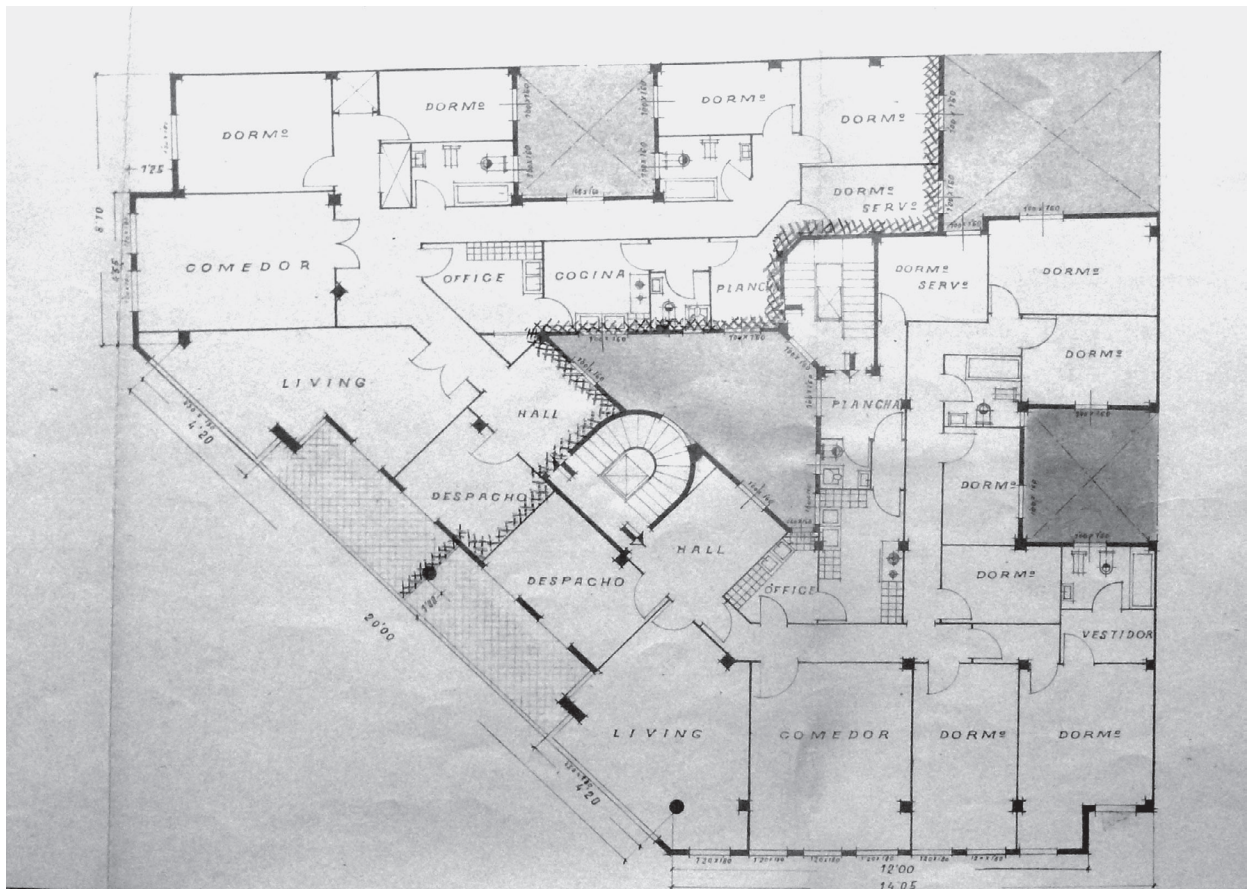
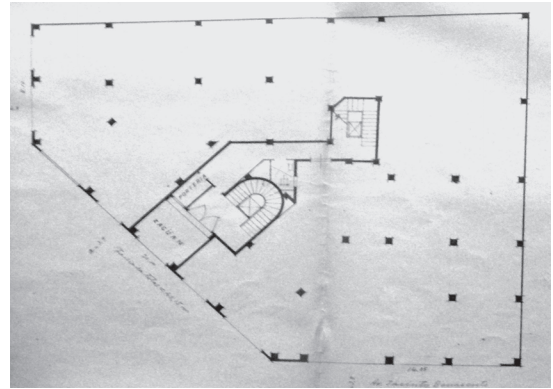
destina a locales comerciales y oficinas respectivamente. La seriación de huecos se alinea en las dos alturas, independizándose del resto de la composición de fachada. El cuerpo central, de cinco alturas, resalta respecto a la línea de fachada, volando todo su perímetro de forma continua.

La fachada que define el chaflán se subdivide en cuatro partes iguales. Los dos huecos centrales se destinan a dos terrazas cubiertas, unas por vivienda, de las cuales disfrutaban los estudios y los salones que ocupan los dos huecos laterales restantes. El remate, recupera la línea de fachada, convirtiendo la proyección en planta del cuerpo volado en un balcón continuo del que disfrutaban las viviendas de la última planta. La fenestración de huecos se repite, manteniéndose el mismo esquema compositivo pero en un plano retrasado.

Materiales nobles se emplean en fachada, utilizando un aplacado continuo de piedra natural que permite definir los huecos de fachada con aristas rectas, sin elementos decorativos, generando una imagen de vaciado. Carpinterías batientes de dobles hojas con persiana y capialzado oculto, y una delicada barandilla de cerrajería de acero con un fino barandal continuo de barrotes verticales.

Planta de acceso. Archivo del arquitecto

Planta de distribución tipo. Archivo del arquitecto





EDIFICIO DE VIVIENDAS EN GRAN VIA RAMON Y CAJAL, N° 31. 1961

Nuevamente, en 1961, J.J.Estellés recibe el encargo por parte de D. Florencio Saiz Sáez, promotor, para proyectar otro edificio de viviendas en el solar ubicado en el número 31 de la Gran Vía Ramón y Cajal.

393

Desde el primer encargo de 1953, los estándares mínimos de las viviendas de renta libre habían ido cambiando, y el crecimiento económico que se estaba experimentando en los primeros años de la década de los 60 fomentó el sector de la construcción mediante los movimientos especulatorios del suelo y la rentabilización de las superficies edificables.

Las promociones de viviendas de gran superficie y acabados cuidados, iban quedando relegadas a encargos más específicos, fomentándose la construcción de viviendas de renta libre más rentables y asequibles para bolsillos medios.

Este era el objeto de dicho encargo, en el que sobre un solar de geometría regular y pasante hasta el patio de manzana se debía organizar una distribución de viviendas que rentabilizaran la inversión. Lejos de ordenar dos viviendas por planta, pasantes, y con un pro-



Vista exterior lateral. Fot. José Ramón López

Planta de distribución tipo. AHMV. Caja 32. Exp. 26608. 1961

394 grama completo y razonable, J.J. Estalles diseñó una distribución de cuatro viviendas por planta, dos de las cuales eran interiores con vistas al patio de manzana. Un único núcleo central de comunicación vertical, flanqueado lateralmente por sendos patios de luces, permite distribuir cuatro viviendas por planta.

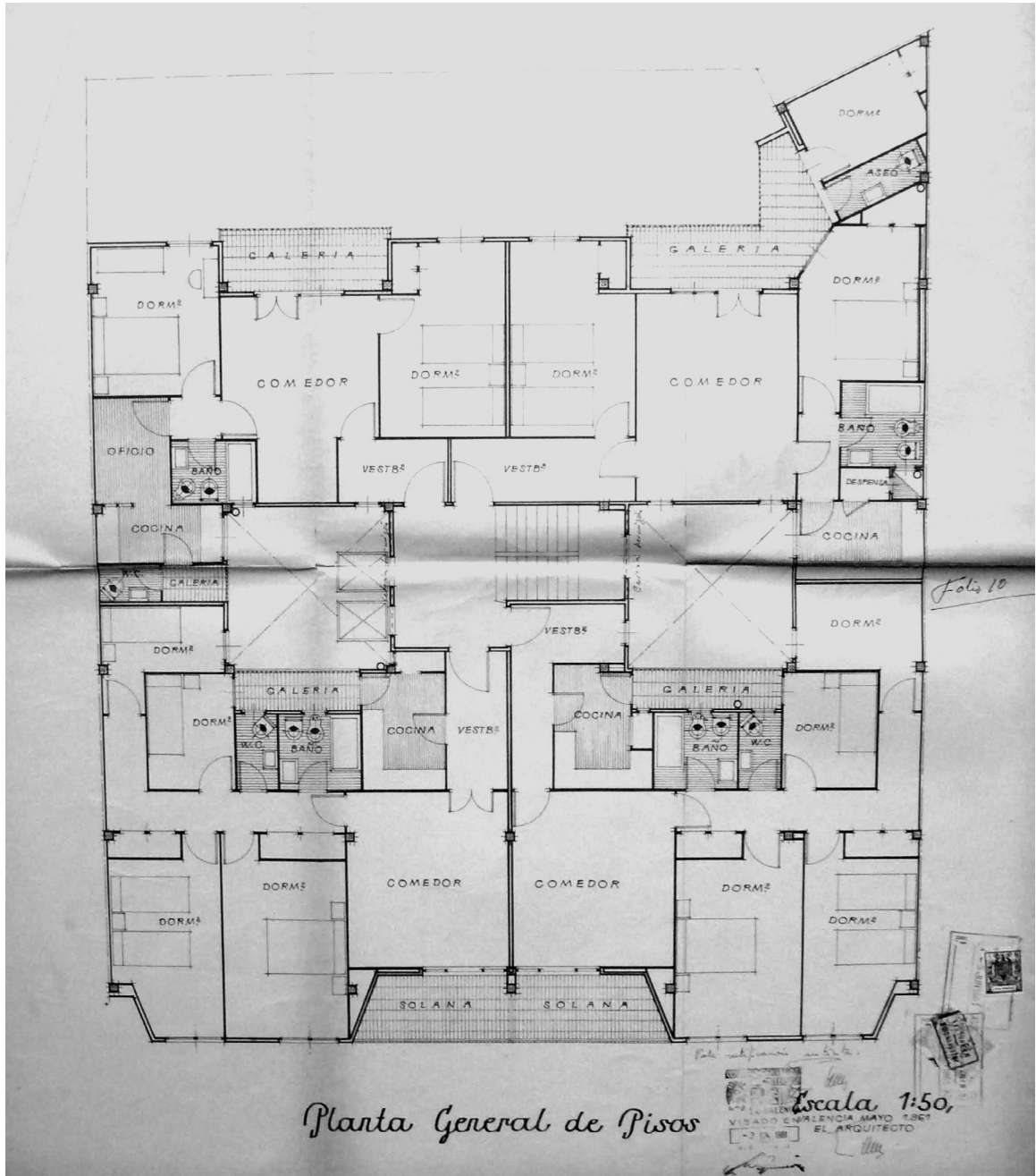
Las dos exteriores, con cuatro habitaciones, salón-comedor, cocina office, terraza, galería y un baño público. Las dos interiores, de dos habitaciones, salón-comedor, cocina sin office, baño público y terraza.

La composición de fachada principal repite el esquema tripartito tradicional. La base se compone por la planta baja, de locales comerciales, y un entresuelo destinado a oficinas. El cuerpo central, de cinco alturas, vuela en su totalidad sobre la línea de fachada, componiéndose por dos bandas de miradores laterales que confinan una banda central de terrazas compartidas. El remate superior, compuesto por las dos últimas plantas, presenta dos balcones corridos, uno por altura, sobre el cuerpo volado inferior, manteniéndose la misma composición de huecos pero en un plano retranqueado.

En la fachada principal, íntegramente de fábrica de ladrillo

cerámico visto en color rojizo, se alinean una misma seriación de huecos repetidos en bandas verticales, a excepción de la banda de terrazas que alberga grandes puertas balconeras.

Sin embargo, la fachada posterior, que recae íntegramente al patio de manzana, se ejecuta con fábrica convencional de ladrillo cerámico para revestir con enfoscado de mortero. En ella, se dispone una seriación de huecos ordenados en bandas verticales que responden, en cuanto a su forma y dimensión, a las exigencias de las estancias a las que sirven.



Planta General de Pisos

Escala 1:50
VISADO EN PRESENCIA AMAYO 1927
EL ARQUITECTO



EDIFICIO DE VIVIENDAS EN CALLE GENERAL PALANCA, nº3. 1966

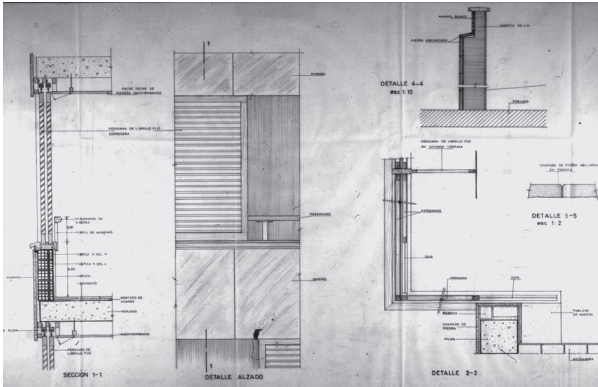
Este bloque, es quizás, el proyecto de vivienda más ambicioso y detallado realizado por J.J. Estellés. Se realiza en 1966 y responde a la distribución de tipología de vivienda típica burguesa de la zona de ensanche, adaptada a las corrientes y tendencias vigentes de la época.

397

Un solar rectangular, de geometría regular, pasante a patio de manzana y con orientación de fachada principal a poniente, le permitió desarrollar a J.J. Estellés un proyecto limpio y bien definido, con una gran cantidad de desarrollo de detalles en los acabados.

El acceso principal se ubica centrado en fachada, permitiendo colocar el núcleo de comunicaciones en el eje longitudinal del solar. Debido a su profundidad, J.J. Estellés se vio obligado a disponer un patio de luces intermedio, ubicado en la parte posterior de la escalera.

Esta ordenación de los elementos fijos permite realizar una distribución simétrica de las dos viviendas por plantas. La escalera principal desembarca en cada planta mediante un vestíbulo previo compartimentado por la caja de ascensores. Este esquema permite subdividir la circulación de usuarios en un mismo núcleo de comunicación. Uno de los



Detalles constructivos brise-soleil. Archivo del arquitecto.

Alzado principal. Archivo del arquitecto

Planta de distribución tipo. Archivo del arquitecto

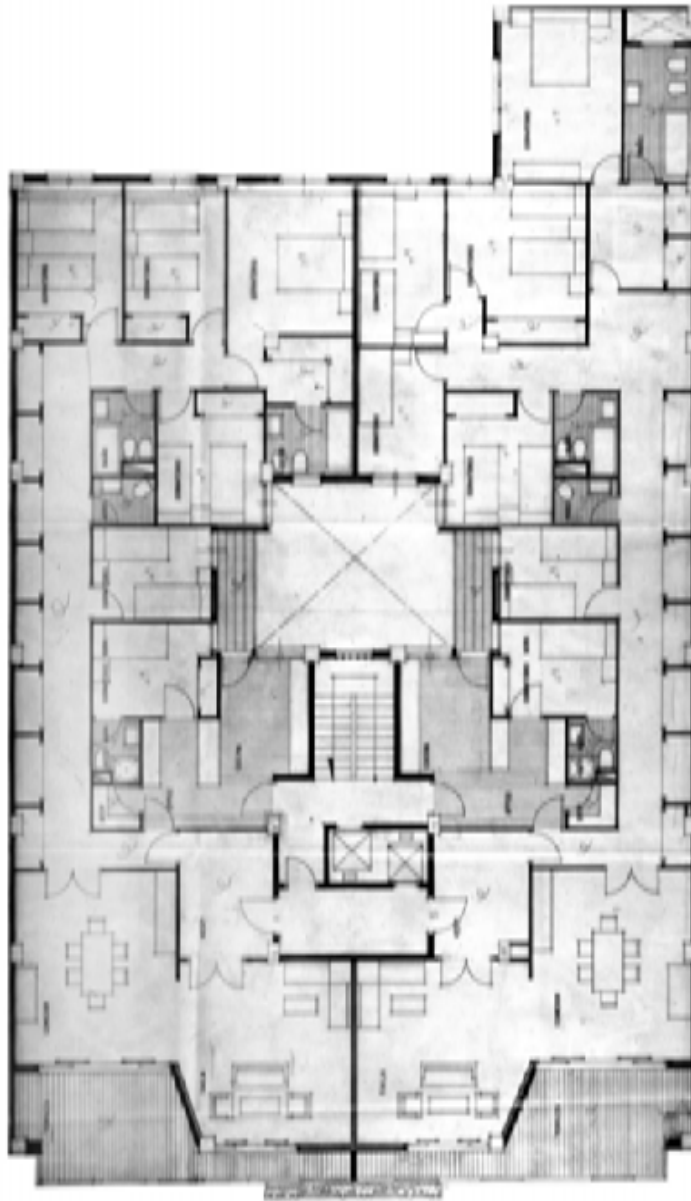
398



ascensores abre directamente al vestíbulo noble de cada planta, en el que se encuentra la entrada principal a las viviendas; esta circulación es la de uso habitual para los propietarios e invitados. El otro ascensor abre hacia la caja de escaleras, generándose un vestíbulo secundario en el desembarco donde se ubican los accesos secundarios de las viviendas; esta es la circulación para el servicio doméstico.

Cada vivienda se ordena de forma lineal, disponiendo el programa de la zona de día en la fachada principal, y organizando el resto del programa de noche y de servicio conforme se recorre la crujía hacia el patio de manzana. Las viviendas disponen de un gran hall de entrada, salón-comedor con terraza corrida, cocina office, una habitación individual, cuatro dobles, una principal con baño y vestidor, aseo de cortesía, un baño público completo y una habitación para el servicio.

El salón comedor es la única pieza que recae a la fachada principal, iluminándose y ventilándose el resto de piezas a través del patio de luces y el patio de manzana. Dada la anchura de la crujía que dispone cada vivienda y su gran longitud, J.J. Estellés dispuso, recorriendo todo el pasillo, una banda de armario lineal, pegada a medianera, que per-



400 mitiera aprovechar el espacio de circulación como zona de almacenaje, y acortar visualmente la longitud del pasillo.

La composición de la fachada abandona por primera vez el esquema tripartito concibiéndose como todo un conjunto. Esta se plantea como un único cuerpo de nueve alturas, aplacado con piedra natural, sobre el que se marcan, de parte a parte, las balconadas corridas que sobresalen en cada planta.

En planta baja, se compone una ordenación individual de los huecos destinados a bajo comercial, entre los que se encuentra el zaguán de entrada. El entresuelo se destina a locales de oficinas y se ordena en fachada a través de un hueco lineal corrido de dimensiones y proporciones equivalentes al frente de los balcones corridos de las plantas superiores, integrándose en el conjunto.

En el resto de plantas se repite la seriación del cuerpo de los balcones volados, revestidos por un peto macizo de obra aplacado con plaquetas verticales de una sola pieza de piedra natural. En un segundo plano, sobre la línea urbanística de fachada, se dispone el cerramiento de las viviendas, que continua con el mismo despiece de aplacado empleado en

planta baja y sobre el cual se abren las puertas balconeras que iluminan el salón y el comedor.

En la parte superior de fachada se dispone un alero que copia la geometría de los balcones inferiores para garantizar un adecuado cierre del último balcón. Sobre dicho alero volado, se recupera el plano retranqueado de fachada y se remata la línea de cornisa con una barandilla ligera de acero y vidrio que difumina el límite del edificio contra el cielo.

La fachada principal, con vistas a la glorieta de Valencia, se orienta completamente a poniente. Como protección frente al soleamiento, J.J. Estellés diseñó un sistema de brise soleil corredero formado por hojas de mallorquinas correderas de madera barnizada que corren sobre un sistema de guías empotrado en el vierteaguas del peto macizo de la barandilla y la cara inferior del balcón superior.

En los planos desarrollados por J.J. Estellés, se puede observar el estudio detallado para integrar las guías inferiores en el diseño del vierteaguas de la barandilla, o el detalle de ocultación del sistema de guías corredera en el falso techo del balcón.





VIVIENDAS EN RÉGIMEN ESPECIAL

CONTEXTO

403

La España de posguerra, marcada por un importante movimiento migratorio de las zonas rurales devastadas a las ciudades, demanda de forma urgente un crecimiento de la oferta de viviendas.

Con el objeto de fomentar la reconstrucción y construcción de viviendas, sin perder de vista una marcada intencionalidad política, el Estado crea, en el año 1939, el Instituto Nacional de la Vivienda y promulga la Ley de Viviendas Protegidas del 39. A través de organismos públicos como Dirección Regional de Regiones Devastadas, la Obra Sindical del Hogar o el Instituto Nacional de Colonización, y medidas como exenciones tributarias, anticipos sin interés y primas, el Estado persigue dinamizar el sector de la construcción, lo que permitiría, no solo ir resolviendo el problema de la demanda de la vivienda, sino también ir reduciendo las elevadas tasas del paro.

Pero el poco éxito de las medidas adoptadas unido al paro creciente y al progresivo abandono del modelo de Estado nacionalsindicalista hace que, en 1944, el Estado lance una nueva medida mediante la Ley de Viviendas Bonifica-

das del 44 y la elaboración del I Plan Nacional de la Vivienda 1944-54. Esta nueva Ley del 44 hace que las ayudas a la promoción de viviendas se reorienta hacia préstamos indirectos a particulares, a través de promotores privados.

Estos nuevos préstamos de bajo interés y periodos de vencimiento a largo plazo, facilitaron la entrada de la figura del agente inversor y con ello fomentaron una política en el sector, fruto de la cual se promulgaron la Ley de Renta Limitada de 1954 y la Ley de Viviendas Subvencionadas de 1957. Es en este año cuando el Estado institucionaliza el sector, creando el Ministerio de La Vivienda. Estas nuevas leyes de corte neocapitalista, favorecen y fomentan el desarrollo del sector de la construcción y de la economía del País, permitiendo que España alcance el nivel de producción de viviendas de otros países europeos. Es la época en la que comienzan a aparecer grandes constructoras, la especulación del suelo debido a su nula fiscalidad y la vivienda se convierte en el principal campo de trabajo de los arquitectos que ven como esta tipología edificatoria acapara la totalidad sus encargos.

Pero durante estos años de crecimiento y desarrollo, esta nueva cara del sector sigue conviviendo con los anteriores

sistemas de promoción, las anteriores leyes y los Planes Nacionales, que el Estado mantiene como programas de acción política estatal y que continúan fracasando en resultados e imagen. Las viviendas de protección oficial, en general, se plantean bajo una concepción más o menos racionalista a través de la cual, poco a poco se van insertando los primeros rasgos de arquitectura moderna en la capital valenciana.

En este campo cabe distinguir las viviendas protegidas y bonificables, de las viviendas de renta limitada.

Las primeras se desarrollaron, principalmente, durante el periodo de 1939-54. Era la tipología de vivienda por excelencia de las zonas de la periferia del segundo ensanche de Valencia, aunque dentro de él también se llegaron a ejecutar. Cuando se proyectaban en gran número, se agrupaban en manzanas de densidad media, generando patios interiores en los que se introducían algo de espacio dotacional. En pequeña escala, solían ser bloques entre medianeras. Pero siempre con un denominador común que era viviendas seudorracionalistas, con superficies mínimas ejecutadas con materiales de bajo calidad y fachadas de revoco en las que se realizaban composiciones con huecos de reducidas dimensiones.

Las segundas se desarrollaron dentro del segundo ensanche entre el periodo de 1955-63. Eran viviendas neorracionalistas, donde existía tanto por parte de todos los agentes intervinientes una cierta intención profesional de adecuar los medios disponibles a las necesidades de la sociedad. Unos claros ejemplos en la zona de Valencia son el grupo de viviendas de Virgen del Rosario de Benetúser o el grupo de viviendas de Santa María Micaela en Valencia ciudad.

En 1963, el Ministerio de la Vivienda genera un nuevo decreto para legislar un nuevo modelo de vivienda VPO que deroga la antigua reglamentación de viviendas de protección del 39, y cuyo reglamento de aplicación se aprobaría de forma definitiva en 1968. Esta ley diferenciaba dos grupos de viviendas, las de Grupo I, orientadas a clases medias, que tenían por principal incentivo la línea de financiación, y un Grupo II, para las clases de menos poder adquisitivo, que además recibían primas, préstamos e incluso subvenciones. Este nuevo marco legislativo regularía la mayor parte del parque inmobiliario de nueva planta hasta los Reales Decretos de Vivienda Social, de 1976, y de Vivienda de Protección Oficial, de 1978, que establecieron la última reglamentación vigente que ha llegado prácticamente hasta nuestros días.

En el campo de la vivienda residencial colectiva en régimen especial, J.J. Estellés desarrolló todo tipo de viviendas, desde protección oficial hasta las subvencionadas, pasando por las de renta limitada, muy solicitada en los años 50.

La mayoría fueron proyectos concretos, de bloques entre medianeras dispersados por todos los distritos de Valencia, donde J.J. Estellés adaptaba, de forma racional y funcional, el diseño, las distribuciones, las composiciones de fachada y su materialidad en función de la naturaleza del encargo. No obstante, también realizó algunas intervenciones de gran volumen, en las que llegó a proyectar manzanas residenciales completas, como es el caso de un gran número de promociones que realizó en la afueras de Valencia, como en Castellar o a lo largo del antiguo Camino Real de Madrid, antigua Avenida de Castilla.

En cualquier caso, la obra seleccionada, muestra una imagen representativa de la evolución de este tipo de proyectos realizados a lo largo de las décadas de los 50, 60 y 70, en los que se puede apreciar, de forma clara, los cambios que sufren las tipologías edificatorias, las superficies útiles de la viviendas, sus distribuciones o la materialidad empleada.



EDIFICIO DE 44 VIVIENDAS EN LA CALLE MANZANERA, N° 6 Y 8. 1961

El promotor D. Victor Albalat Mortes, realizó el encargo de un proyecto de edificio de viviendas subvencionadas en un solar de bloque de manzana del ensanche norte, ubicado en la calle Manzanera junto a la ronda de tránsitos. Si bien el encargo del estudio de este solar fue realizado en 1958, junto con el de otros solares que el promotor había adquirido en la zona, su construcción no empezó hasta 1961 por motivos de la promoción.

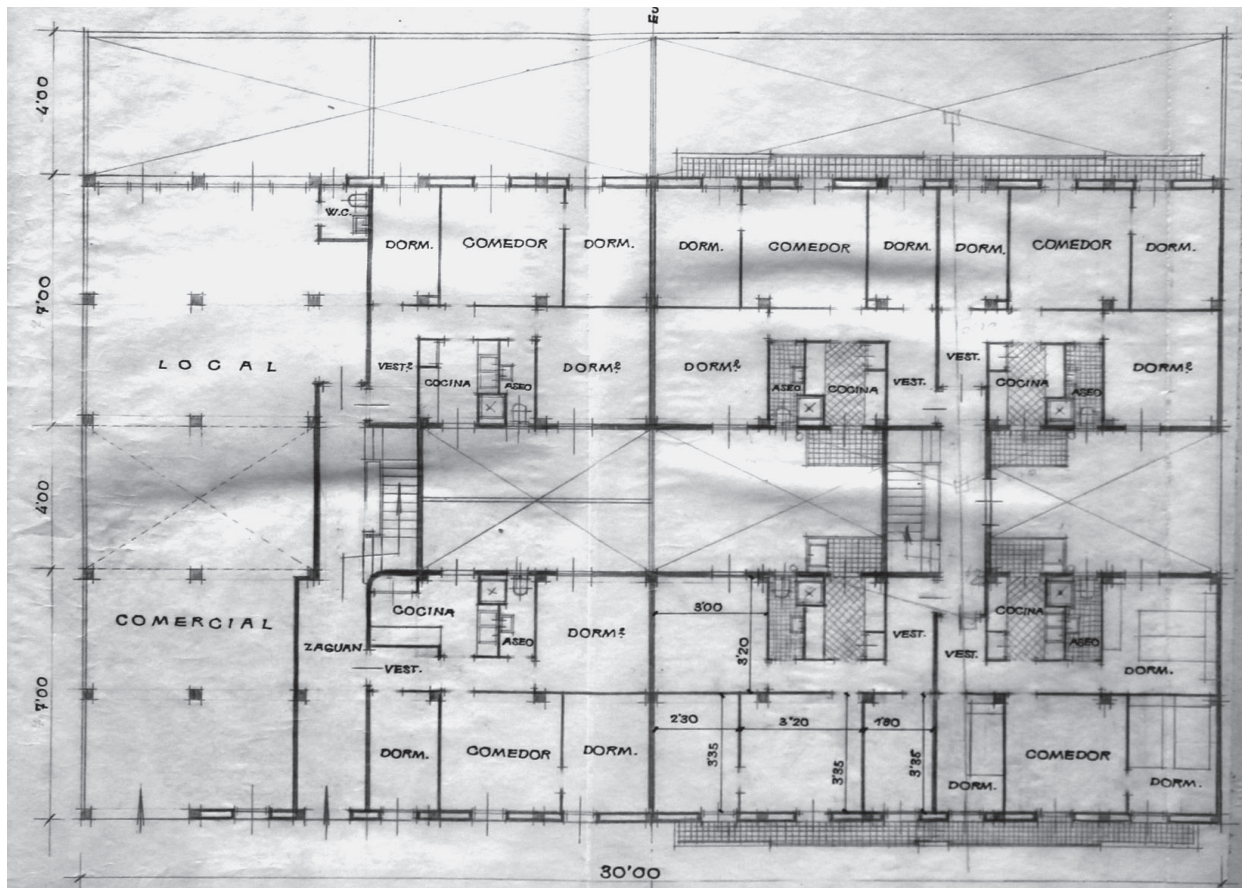
407

Inicialmente, el proyecto desarrollado, tan solo contempla el bloque nº 6, pero durante los años en los que la promoción estuvo en estudio, el promotor pudo adquirir el solar contiguo sobre el que J.J. Estellés extendió y adaptó el proyecto original.

Se trata de la típica manzana de ensanche entre medianeras con dos fachadas, una principal sobre la calle Manzanera, y otra interior recayente al patio interior de manzana.

Para rentabilizar el suelo del solar, J.J. Estellés plantea dos piezas lineales alineadas a cada fachada, dejando una crujía central destinada a un patio de luces lineal que queda interrumpida únicamente por los dos núcleos de comuni-

408



cación vertical que, situados transversalmente, lo fraccionan en tres unidades. Cada caja de escaleras se sitúa de forma que de acceso a cuatro viviendas por planta, dos interiores y dos exteriores, repitiéndose la distribución desde la planta baja hasta la quinta y última planta.

La distribución de cada vivienda, de 50 m², se realiza de igual forma, y simétrica respecto al eje que marca el núcleo de comunicación. Baño y cocina se ubican junto al acceso, disponiendo una pequeña galería volada sobre el patio interior. Un pequeño distribuidor lineal, dispuesto paralelo a fachada, distribuye los accesos a la habitación principal y los núcleos húmedos, que ventilan por el patio interior, y al salón-comedor y las dos habitaciones restantes que lo hacen por fachada, en la cual se dispone un balcón corrido.

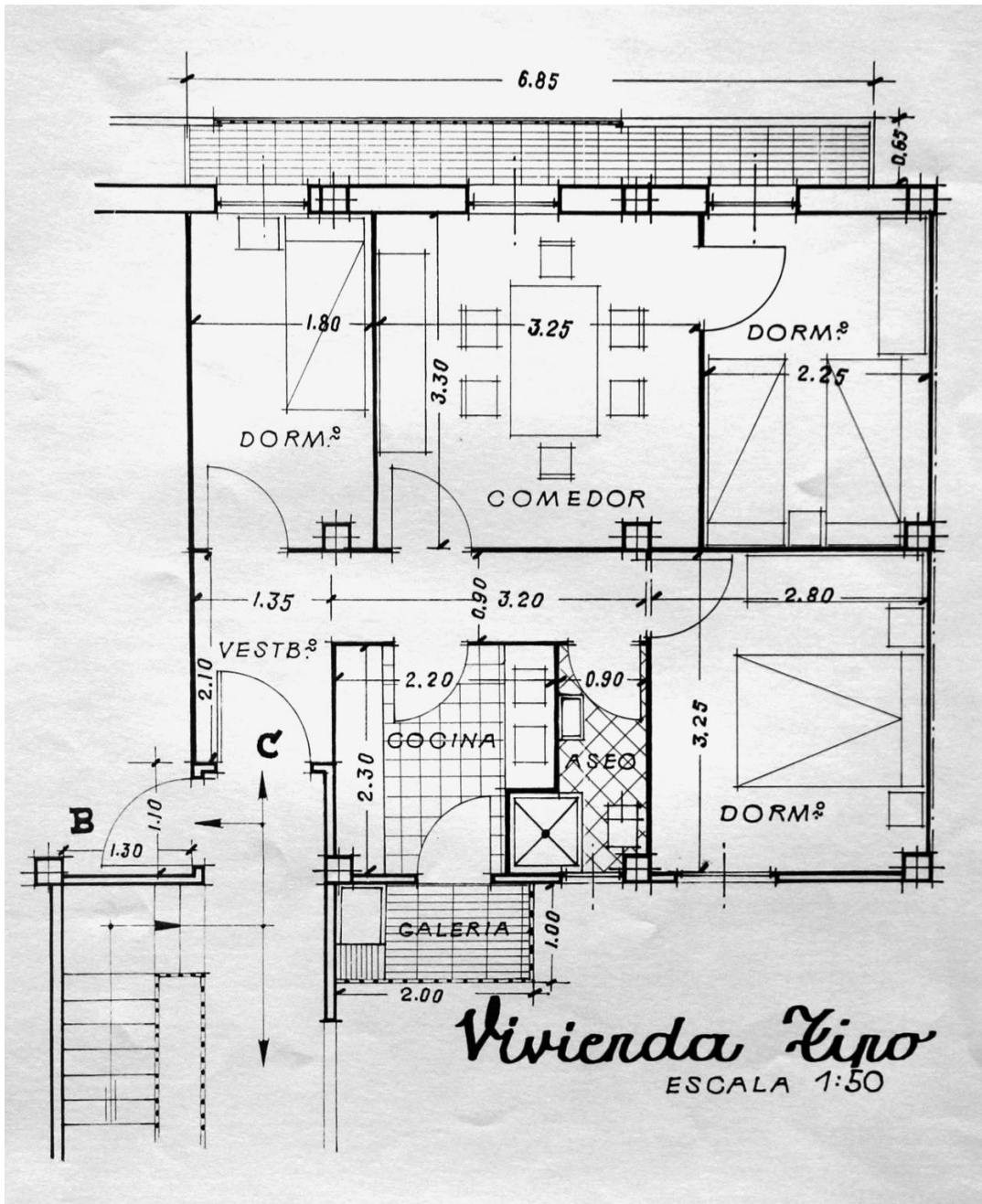
En planta baja, los esquemas se repiten, pero en vez de disponer ocho viviendas por planta, solo se ejecutan las cuatro centrales, destinando los laterales a bajos comerciales.

Para que estas viviendas de planta baja tengan la misma superficie y distribución que las de plantas superiores, el

zaguán de acceso desde la calle se desplaza hacia el lado del bajo comercial, el cual atraviesa toda la anchura del solar hasta el patio de manzana. A cambio de una menor ventilación e iluminación, las viviendas de planta baja disfrutan de los patios de luces como un espacio exterior privativo.

La composición de fachada, de planteamiento seudoracionalista, se realiza mediante una seriación vertical y ordenada de huecos de ventanas y puerta balconeras, en función de las estancias a las que sirven, de reducidas dimensiones que se disponen desde la planta baja.

El balcón corrido, homogeniza la composición de huecos desde el exterior igualando puertas con ventanas, y se ve partido por un banda vertical, colocada en posición central, que recorre a modo de separación la pared medianera entre viviendas. En disposición simétrica a partir de la banda vertical, el peto macizo del balcón se interrumpe para introducir un tramo de barandilla ligera de acero, con barandal de barrotes verticales. Las puertas de acceso de los zaguanes, en planta baja, se remarcan con un pequeño alero de escaso vuelo.

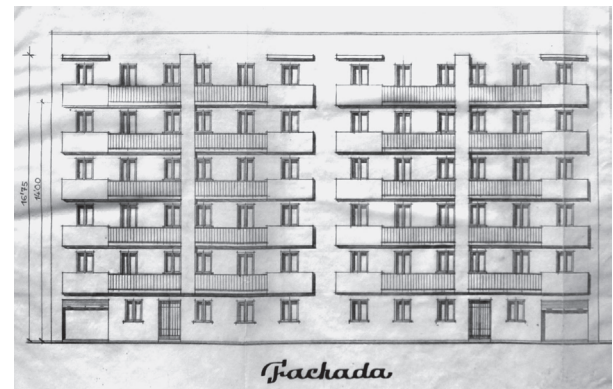


Plano de distribución de vivienda tipo. Archivo del arquitecto

Alzado. Archivo del arquitecto

El acabado, ajustado a las necesidades del tipo de promoción. Fachadas de fábrica de ladrillo cerámico de medio pie para revestir con revoco tradicional, carpinterías exteriores de madera pintada con persiana exterior enrollable sin capialzado, compartimentación interior con ladrillos huecos del 4, solados interiores de baldosa hidráulica, alcatados de pasta roja, instalaciones vistas, y ausencia de falsos techos.

Estructuralmente hablando, sobre una cimentación superficial de zapatas aisladas de hormigón en masa, se levanta un sistema porticado de soportes de hormigón y vigas de cuelgue sobre el que se dispone el tablero del forjado unidireccional prefabricado sin capa de compresión. Las azoteas se resuelven como cubiertas catalanas convencionales.





EDIFICIO MIR. 1963

En 1963, J.J.Estellés recibe el encargo por parte del promotor D. Matías Mir Querol para la construcción de una torre de viviendas subvencionadas de 11 alturas, en la esquina de la actual Avenida de Primado Reig con la calle Molinell, cerca de la calle Manzanera.

413

Se trata de un solar en esquina, con una gran visibilidad desde la Avenida de Primado Reig , y que constituye por su propia volumetría, una referencia visual dentro de la ordenación urbana de la zona.

J.J.Estellés plantea una ordenación en planta compuesta por una crujía lineal, de ancho constante, que va girando para adaptarse a la geometría de la fachada, componiendo una planta en V, con forma de boomerang, que se cierra por sus extremos a través de otra crujía lineal retranqueada respecto al límite de la medianera posterior. Esta composición colmata la superficie en planta de la parcela dejando dos patios de luces. Uno interior dispuesto sobre la bisectriz de la parcela, otro exterior y lineal en la medianera con las edificaciones colindantes de menor altura.

La distribución de viviendas en la planta tipo, se realiza a partir del núcleo de comunicación vertical, ubicado en po-

sición curvada en la crujía posterior. El distribuidor de cada planta, ventila al patio central y da acceso a las cuatro viviendas por planta, dos en el chaflán de esquina y otras dos en las fachadas laterales, las cuales se compartimentan simétricamente respecto a la bisectriz de la parcela.

Las dos viviendas en esquina giran en torno al patio de luces central e interior. Desde el hall de acceso ubicado al final de la vivienda sale un pasillo lineal, en posición central, que distribuye los accesos a las estancias ubicadas a ambos lados. Las piezas de servicio como baños y cocinas con galería, se ordenan en la banda interior que ventila e ilumina a través del patio de luces, mientras que las habitaciones, el salón y, el comedor se disponen en la banda exterior que abre directamente a fachada.

Las viviendas laterales, de geometría más cuadrada, se ordenan de forma similar. La banda interior de núcleos húmedos de las viviendas anteriores, que recorre paralela a fachada el interior de la planta, se prolonga hasta las medianeras posteriores, dividiendo la planta de estas viviendas laterales en dos partes, una que ventila directamente a fachada, y otra que lo hace al patio de luces posterior. El acceso, se realiza en el punto medio, distribuyendo los ac-

cesos a las habitaciones ubicadas en la parte superior, y al salón comedor y el resto de habitaciones de la parte inferior. En la banda de húmedos se organizan dos baños públicos, uno de ellos interior, y la cocina con galería.

Este esquema se repite en todas las plantas a excepción de la planta baja, cuyo espacio se destina a actividad comercial, y en las últimas tres restantes, en la que la volumetría de la edificación planeada limita a 8 alturas el cuerpo posterior. En estas tres últimas plantas, solo se disponen las dos viviendas en chaflán, cerrándose el patio interior únicamente por la crujía del núcleo de comunicación vertical.

El acceso desde la calle se ubica en el eje de la bisectriz de la parcela, centrado en la anchura del chaflán. Se trata de un zaguán en cuña, en el que el recercado de piedra exterior, limitado verticalmente por un pequeño alero, se introduce al interior a través de los paños de vidrio que lo cierran.

La composición de las fachadas resalta el cuerpo generado por las dos viviendas delanteras. La planta baja y la primera, marcan la línea de fachada, constituyendo un basamento respecto al volumen de las plantas superiores que sobresale en vuelo a lo largo de todo el perímetro de la fachada.

416 Este cuerpo central volado se fragmenta en las esquinas, la arista de las cuales se descomponen visualmente a través de los balcones que se disponen entre los miradores. Este recurso se vuelve a utilizar para marcar las aristas posteriores del cuerpo principal, de mayor altura, y el encuentro de la medianera posterior del cuerpo posterior, de menor altura.

El eje de la fachada achaflanada, coincidente con la compartimentación ente viviendas, se marca a lo largo del cuerpo volado mediante una fisura en V, que contribuye a aligerar la composición y remarcar la verticalidad del conjunto.

Sobre los cuerpos volados, el remate de cornisa recupera el plano de fachada del basamento, mediante un peto macizo de cubierta, resaltando la volumetría del cuerpo volado.

La materialidad de fachada también ayuda a potenciar su volumetría. El plano de fachada constituido por las dos primeras alturas, los cerramientos en balcones y el peto de cubierta, se reviste con una fábrica de ladrillo cerámico visto en color ocre, dispuesto a soga, mientras que todo cuerpo volado se ejecuta con un revoco tradicional. De esta forma, se marca el plano de fachada principal, que constituye la

auténtica alineación de fachada, y resalta el segundo plano adosado constituido por los cuerpos volados.

Las carpinterías originales de acero pintado, contaban con persiana tipo americana con capialzado oculto. Los huecos sin recercar se recortan en el cerramiento mediante unos finos vierteaguas, dinteles y jambas de piedra artificial. Las barandillas de los balcones de acero pintado se anclan directamente al frente de forjado mediante un doble palastro vertical sobre el que se dispone, un barandal corrido de cuadradillos de acero y un pasamanos de tubo de mayor sección.

Vista acceso. Fot. José Ramón López

Detalle de fachada. Fot. José Ramón López





EDIFICIO DE VIVIENDAS EN MISLATA.

1973

En un solar triangular en esquina entre la calle Isabel la Católica y la Avenida de Calvo Sotelo de Mislata, J.J. Estellés recibe el encargo para realizar el proyecto de bloque de viviendas protegidas. Amparado ya por la nueva reglamentación de VPO, se aprecia un cambio en la formalización de las plantas y alzados planeados.

419

Con dos viviendas por planta, una por cada fachada, J.J. Estellés realiza una distribución en planta similar a la del Edificio Mir de la Avenida Primado Reig. La crujía de viviendas se dispone lineal, copiando la geometría de la fachada, y dejando, en el espacio subsidiario, un patio de luces posterior al que recae el núcleo de comunicación vertical.

Este se ubica en el centro del solar alineado con la bisectriz que forma el ángulo entre las dos calles, y se alinea con el zaguán del acceso de planta baja, situado en el chaflán de la esquina. Una escalera de ida y vuelta, recorre las siete alturas del bloque, colocándose el ascensor en su lado opuesto, integrando con la banda de servicios de las viviendas.

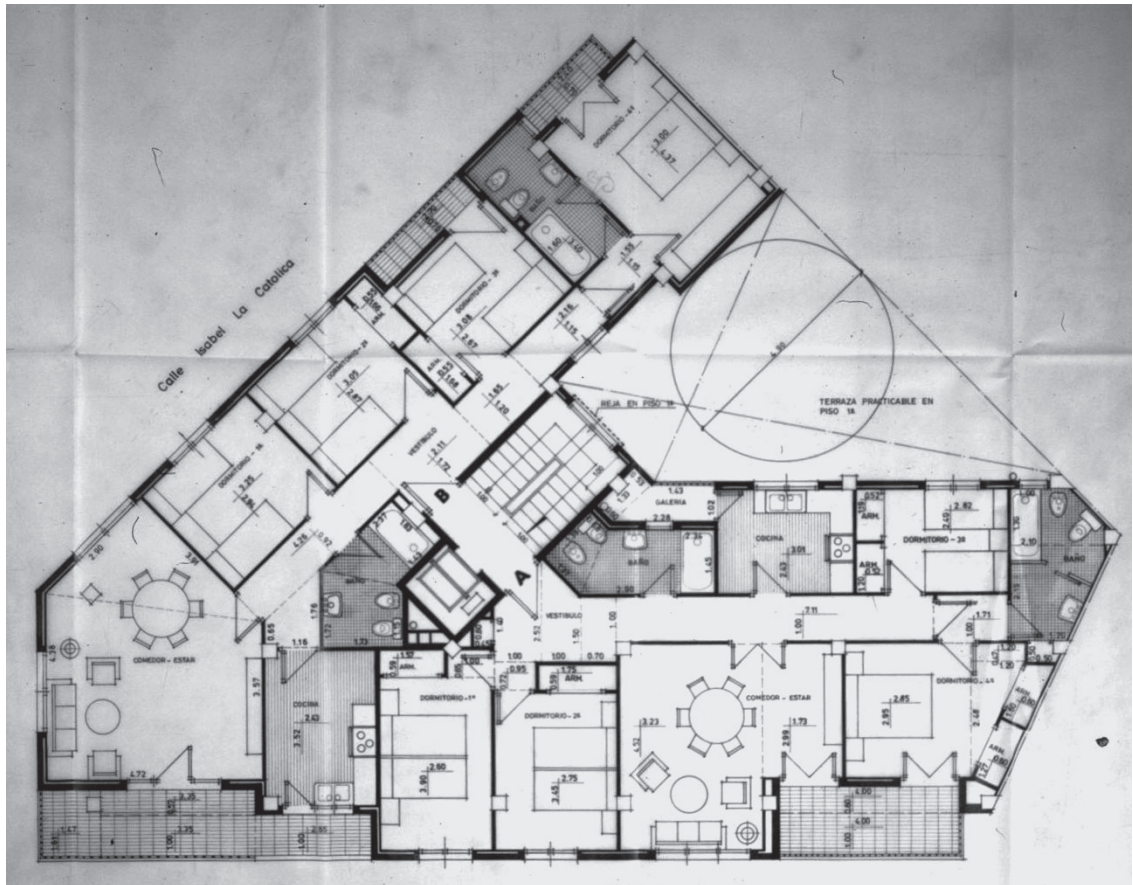
En el espacio resultante a cada lado del rellano de cada planta se distribuye el programa de cada vivienda. La vi-

420 vivienda tipo A, con una crujía de mayor anchura, se ordena a partir de un pasillo central que separa la banda de servicio, en la que se dispone cocinas y baños abiertos al patio de luces, de la banda de dormitorios y salón-comedor que recaen directamente a la fachada exterior.

La vivienda tipo B, con una crujía más estrecha, se ordena de forma lineal a partir de un pasillo adosado a la fachada del patio de luces que distribuye los accesos a las habitaciones, la última de ellas con baño propio, mientras que el salón-comedor y la cocina se ubican en el chaflán en esquina.

La composición de fachadas sigue la ordenación habitual de la época. La planta baja, destinada a locales comerciales, queda retranqueada respecto al volumen volado de las planta de pisos, en el que se combinan los paños cerrados de ladrillo caravista en color marrón oscuro, con seriaciones de balcones alternados que tratan de aligerar la imagen del cuerpo principal. Los huecos, adaptan su dimensión en función de las estancias a las que sirven y en los balcones, con barandillas de vidrio, se resalta el frente de forjado visto, pintándolo en color blanco, para remarcar la horizontalidad.

Las carpinterías ya son de aluminio natural con un sistema de persiana enrollable de lama de PVC, en blanco, y capitalizado oculto en la doble hoja del cerramiento exterior. Los acabados interiores son los habituales de estas tipologías, suelos continuos de terrazo, falsos techos enlucidos con yeso, instalaciones empotradas y puertas de paso de madera plafonada.





MANZANA DE VIVIENDAS EN AVENIDA REAL DE MADRID. Nº 125 a 129. 1975

Esta manzana residencial de viviendas de protección oficial es quizás el proyecto de mayor volumen entre la gran producción de vivienda colectiva de J.J. Estellés, ubicada a las afueras de Valencia, en la Avenida Real de Madrid, entre los núcleos urbanos de La Torre, y Benetuser y Alfafar.

423

El emplazamiento de los solares disponía una manzana de planta rectangular, con lados regulares y esquina en escuadra, sin presencia de chaflanes. J.J. Estellés planifica una ordenación en anillo que deja un patio interior de manzana sobre un basamento constituido por la planta baja, que se destina a actividad comercial.

Con el objeto de poder simplificar el trabajo del proyecto y rentabilizar al máximo la edificabilidad de la parcela, J.J. Estellés plantea una unidad residencial tipo, constituida por un bloque de cinco alturas con cuatro viviendas por planta y un patio de luces interior, lineal, en el que se ubica el núcleo de comunicación vertical.

Un esquema que nos recuerda, a mayor escala, la ordenación de las viviendas subvencionadas de la calle Manzaneira, que J.J. Estellés proyectó en 1961.



Vista exterior. Fot. José Ramón López

424 Esta pieza residencial de gran anchura se dispone a lo largo del perímetro de la manzana, dejando una banda de viviendas a fachada y otra al patio interior de manzana. Para mejorar las condiciones de salubridad de las viviendas interiores, los descuadres del módulo resultante del bloque tipo se acumulan en unos de los laterales de la fachada de mayor dimensión, generando sendas aberturas, por ambos lados, que mejoran la ventilación interior del patio de manzana

La distribución del programa de cada vivienda se realiza igual que en las viviendas de la calle Manzanera. El distribuidor común deja el acceso a la vivienda en uno de los extremos a partir de cual se dispone un pasillo central que recorre longitudinalmente la vivienda, distribuyendo las estancias a ambos lados. Las de mayor dimensión, entre las que se encuentra el salón-comedor, dan siempre a fachada, quedando la cocina y los dormitorios más pequeños en el lado del patio de luces. Al final del eje del pasillo se dispone la única pieza de cuarto de baño, de gran dimensión.

En la composición de fachada, nuevamente, el plano de fachada de la planta baja se retranquea respecto al cuerpo

volado de las plantas de viviendas, cuyo plano adelantado se mantiene hasta el peto de cubierta.

En planta baja, los huecos de locales comerciales se reparten homogéneamente, intercalándose entre ellos los accesos a los zaguanes de cada bloque residencial.

En las plantas restantes, se van alternando las bandas de las terrazas cubiertas de los salones, con las seriaciones verticales de los huecos de las habitaciones, los cuales, para generar cierto dinamismo en una composición ya de por sí monótona, se van disponiendo al tresbolillo de en planta alternas.

El nivel de acabados en este tipo de promociones de viviendas protegidas es básico. Fachada de doble hoja de fábrica de ladrillo cerámico para revestir, carpinterías de gama básica de aluminio natural con caja de persiana de PVC, solado de baldosas de terrazo, ausencia de falsos techos, y carpinterías interiores de chapa de madera plafonada.



EDIFICIO DE VIVIENDA DAMIÁ. 1978

El promotor D. Miguel Damiá, realiza el encargo de un bloque de viviendas protegidas en una parcela en esquina en el barrio de El Cabañal, entre las calles Cura Planells, Escalante y José Benlliure.

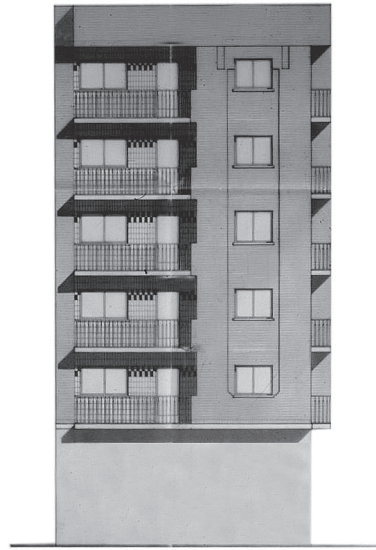
427

La parcela en esquina, de geometría rectangular y anchura reducida, remata el final de una de las típicas manzanas lineales del Cabañal, con orientación este, sur y oeste.

El núcleo de comunicación vertical se sitúa en el centro de la planta, a mitad de la fachada de la calle Cura Planells, y tras él, se adosa un patio de luces que alcanza la medianera. Esta disposición divide, de forma natural, la planta en dos viviendas, una con orientación E-S, la otra con orientación O-S.

La distribución de cada vivienda, simétrica respecto al patio de luces, se realiza a partir de un pasillo en forma de L, que copia la geometría de la fachada y distribuye los accesos a las estancias principales, colocadas a exterior, y a las piezas de servicio, baño, cocina y galería, que ventilan por el patio interior. El salón comedor se ubica en esquina separando entres sí, el dormitorio principal del resto de dormitorios de la vivienda.

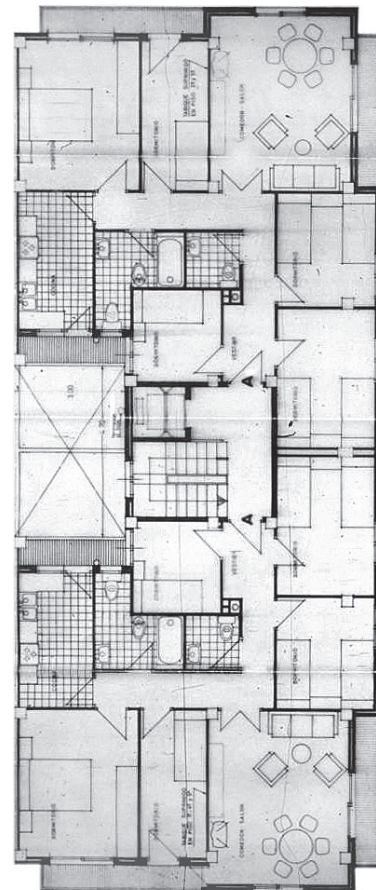
428



Esta distribución en planta compone las fachadas del edificio. El plano de fachada de la planta baja, destinada a locales comerciales, se retranquea respecto al cuerpo volado, constituido por las plantas de pisos. Sobre la fachada principal de la calle Cura Planells, se dispone una seriación de huecos de ventana alineados verticalmente, que corresponden a la distribución interior de los dormitorios. Esta ordenación de huecos se interrumpen en las esquinas, en las que la pieza del salón comedor favorece la introducción de dos balcones, uno por cada fachada, que fragmenta la arista de la esquina, y permite abrir unas puertas balconeras de mayor dimensión que favorece el soleamiento de la pieza principal.

La planta baja, realizada con un cerramiento sencillo de fábrica de ladrillo cerámico hueco para revestir, realza el contraste del cerramiento de fachada, de doble hoja, del cuerpo volado de las planta de pisos, que se realiza con un fábrica de ladrillo caravista, en color amarillo pajizo.

Carpinterías exteriores de gama básica de aluminio natural con caja de persiana de PVC y unas sencillas barandillas, también de aluminio, dada la cercanía del mar, completan el conjunto de fachada.



CONCLUSIONES.

“No todo el mundo sintoniza de la misma manera con su época... Unos rechazan el tiempo que les ha tocado vivir, otros lo ignoran... Pero los hay que encuentran en su tiempo la semilla y el caldo de cultivo de sus ideas, de sus proyectos y de su trabajo”

A. Cirici, 1977.

Estudiar el contexto, la biografía y la obra de Juan José Estellés Ceba ha permitido valorar la coherencia intelectual y ética de un profesional que no se dedicó, de manera generosa, únicamente a la arquitectura, sino que cultivó la amistad, la cultura y la docencia de forma decidida e igualmente comprometida. Porque su compromiso nunca fue para con unos menesteres concretos, el suyo siempre fue un verdadero compromiso ciudadano.

Tras una infancia alegre en un entorno familiar trabajador, culto y republicano que ve colmados sus ideales de progreso con la proclamación de la II República, y tras haber recibido una educación moderna y libre de dogmatismos, Juan José Estellés comienza su militancia política, siendo todavía bachiller, afiliándose en la Federación Universitaria Escolar (F.U.E.) y posteriormente a la UGT y al PSOE en plena guerra civil.

432 El desenlace de la guerra transforma por completo la vida de la familia Estellés, pero no trastoca los ideales de un joven que perteneció a una generación marcada por unas aspiraciones de progreso y mejora social, convencidos de poder intervenir en un avance general de la sociedad a través del propio esfuerzo, la cultura y un decidido compromiso social.

A pesar de las dificultades, Juan José Estellés consigue culminar su vocación y alcanzar su sueño de convertirse en arquitecto el verano de 1948. Es entonces cuando regresa a Valencia y se reencuentra con los amigos y compañeros con los que comparte esa apuesta de futuro forjada diez años atrás.

El mundo se transforma al acabar la Segunda Guerra Mundial, y aunque de manera diferida, esa transformación también alcanza a nuestra ciudad, ofreciendo una segunda oportunidad a unos planteamientos arquitectónicos que habían sido relegados en pos de la irreal recuperación de unos principios autóctonos.

Juan José Estellés se había acercado al Colegio de Arquitectos para procurar su integración en el ámbito profesio-

nal y para mantener actualizada una formación, que sabía incompleta, a través de su biblioteca. Su amplia cultura, innata curiosidad, fácil conversación y tesón en el trabajo le abrieron puertas en un ejercicio profesional que inició como arquitecto comarcal y le llevó a dirigir uno de los principales estudios de la ciudad.

Mientras inicia su labor profesional, se implica con sus compañeros de juventud en reivindicar una nueva cultura para la ciudad, mas acorde a los tiempos que viven y, en todo caso, diferente a la cultura oficial imperante. Por ello participa y colabora en las múltiples iniciativas literarias, artísticas, teatrales, musicales y políticas que procuran re-vitalizar un baldío panorama cultural.

De esta forma, tiene la oportunidad de incorporarse al “Grupo Parpalló” a través de la invitación de su amigo Aguilera Cerní. Se trata de un colectivo de críticos, intelectuales y artistas que tienen como referencia la interdisciplinariedad de las artes y la abstracción como vía para conectar con las vanguardias europeas contemporáneas.

Cuando se incorpora al Parpalló, prácticamente ha cumplido una década de ejercicio de la arquitectura y claramen-

te puede observarse un punto de inflexión en su carrera puesto que se abre el periodo más fecundo y de mayor calidad de sus trabajos profesionales.

La urbanización Ciudad Ducal de Gandía, el Colegio Mayor de la Presentación y Santo Tomás de Villanueva, el Seminario para los Hermanos Maristas de Castelnuovo, la Parroquia del Patriarca San José, el edificio de viviendas en C/ General Palanca nº3, el Centro de Rehabilitación de Levante, entre otras, se realizan entre los años 1958 y 1967, dando muestra de las principales características de quehacer profesional: una clara y decidida actitud renovadora, una atención cuidada al programa funcional, un explícito orden estructural, rigor y seriedad constructiva, sinceridad ética en su materialización, adecuación y eficacia de las instalaciones técnicas, etc.

En definitiva, un dominio del oficio, minucioso y preciso, sobre el que se asienta la belleza de unos edificios que a pesar de las erosiones sufridas por el tiempo, todavía podemos disfrutar dignamente.

Este periodo coincide con una etapa de desarrollo económico que transforma profundamente el mundo del trabajo

en todas sus facetas, tanto técnicas, como humanas. La aprobación del PGOU de 1966 en Valencia, impulsa definitivamente el sector de la construcción; la política aplicada respecto a los planes de vivienda y la concesión de préstamos transmisibles a las familias, la facilidad en la obtención de suelo y de su máximo aprovechamiento, junto con el escaso control ejercido por la administración, hacen de este sector campo propicio abonado para la especulación, y transforma el papel del arquitecto, en la práctica, en mero intermediario del que únicamente se exige rapidez en la ejecución del trámite administrativo que suponía su labor de proyectista.

Justo en esta época, cuando Juan José Estellés ya ha realizado una importante aportación en la modernización y actualización de la arquitectura valenciana, es capaz de leer el cambio de contexto profesional y se implica decididamente en las actividades culturales que emprende desde la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos. Casi al mismo tiempo, participa con entusiasmo en la puesta en marcha de la Escuela de Arquitectura, y todo ello lo hace, con el objetivo, según él mismo confiesa, de “influir en el gusto” de la ciudad, es decir, entiende que es el momento adecuado de retomar aquel ideal, compartido en la juven-

434 tud, de procurar el avance general de la sociedad a través de la cultura y un decidido compromiso social. La Escuela de Arquitectura se convierte en el medio para conseguir un mayor alcance en esa tarea y la docencia se descubre como un medio idóneo para transmitir su convicción sobre la dimensión social del arte en general y de la arquitectura en particular.

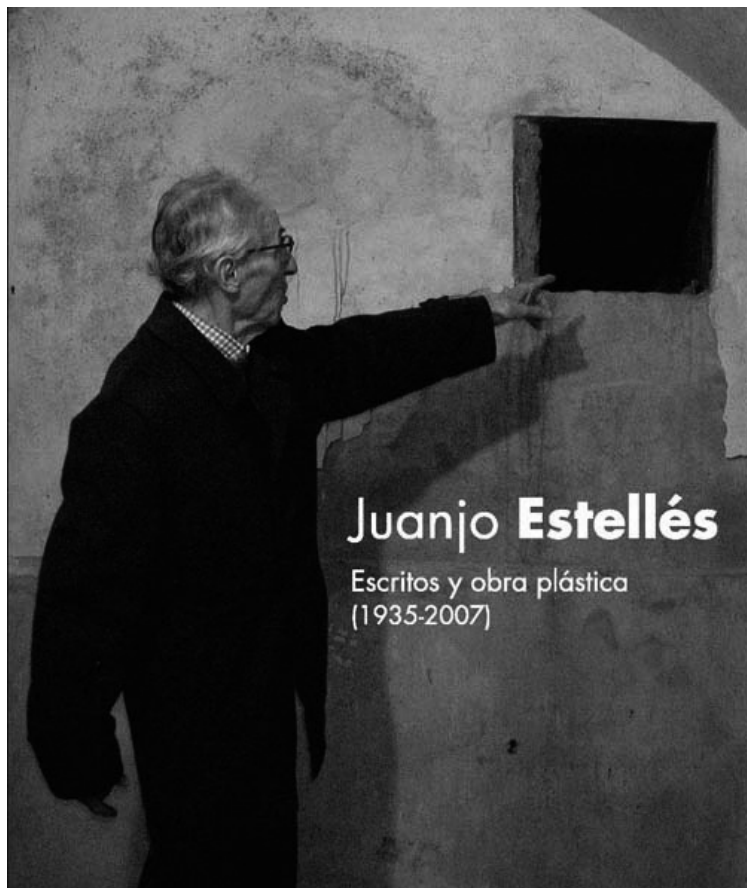
Trasladar los conocimientos, preferencias y valores que él mismo había descubierto y constatado directamente en su experiencia vital, artística y profesional despierta una vocación docente que nunca lo abandonaría y que quizá anteriormente ya practicara de manera inconsciente. Juan José Estellés ejerció de maestro en la arquitectura, en la profesión y en la universidad.

La crisis de mediados de los años setenta, que provoca de nuevo enormes cambios del ejercicio profesional, da al cierre con su estudio de arquitectura. Las nuevas generaciones de arquitectos, titulados ya en Valencia, con ímpetu renovado tomarían el relevo en la construcción de la ciudad, aunque él continuaría ejerciendo su oficio con idéntica generosidad y apasionamiento en el campo de la restauración. Juan José Estellés, nunca dejó de

ejercer una profesión que amaba y que siempre dignificó con su labor.

A partir de esas fechas retoma, a través de sus escritos, una mayor atención hacia los problemas de la ciudad y de sus vecinos, verdadera motivación y perenne compromiso ético que impulsó a Juan José Estellés en sus múltiples actividades.

Cultivó vehementemente la amistad y vivió su tiempo, casi un siglo, con naturalidad y coherencia. Su enjuta figura translucía una incuestionable autoridad moral que todos reconocían basada en una inmensa cultura, que Juanjo nunca se empeñó en acumular. La suya era esa cultura cívica que a diario practicaba, a todos sorprendía, y que tan escasa resulta en estos momentos.



Juanjo **Estellés**

Escritos y obra plástica
(1935-2007)

BIBLIOGRAFÍA.

- AA.VV. Archivo de Arte Valenciano, año LXXXVI, número único. 437
Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 2005.
- AA. VV. "Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76" Ed.: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. 1977.
- AA.VV. "Juan José Estellés. 1920/2012", Arq Tweet 02 Referentes. Ed. Escuela Técnica Superior de Arquitectura/UPV. Valencia. 2013-2014.
- AAV. Revista "Zódiac 15. Situación de la arquitectura española". Ed.: Edición di Comunità. Milán. 1965.
- AA.VV. "V Asamblea Nacional de Arquitectos (Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia). Programa y textos de las ponencias." Ed. Dirección General de Arquitectura y Consejo Superior de Arquitectos. Madrid. 1949.
- AA.VV. "Valencia. Guía de arquitectura". Eds. Generalitat Valenciana y Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Valencia. 2007 y 2010.
- AGRASAR. F. "El exilio interior". Arquitectura española del exilio. Ed. Ricardo Sánchez Lampreave. Valencia 2014.
- AGUILERA, V. "Arte norteamericano del siglo XX". Ed.: Fomento de Cultura. Ediciones. Valencia. 1957.

ALBIÑANA, S. y MANCEBO, M^o F. "F.U.E.: órgano de la Federación Universitaria Escolar" Edición facsímil. Ed.: Universitat de València. Valencia. 2000.

ALEXANDER, C. "A Pattern Language /Un lenguaje de patrones" Ed.: Gustavo Gili. Barcelona. 1980.

ANGOSTO PÉREZ, P.L. "Sueño y pesadilla del republicanismo español. Carlos Esplá, una biografía política" Ed.: Biblioteca Nueva S.L. Universidad de Alicante. Asociación Manuel Azaña. Madrid. 2001.

ARGAN, G.C. "Walter Gropius y la Bauhaus". Ed: Ádaba. Madrid. 2006.

BALDELLOU, M.A., "Hacia una arquitectura racional española". Arquitectura española del siglo XX. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XL. Madrid 1995.

BALDELLOU, M.A., "Gutierrez Soto" Ed. Electa. Madrid 1997. (Catálogo de la exposición organizada por la Dirección Gral. de la Vivienda, la arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento, en colaboración con la Fundación Cultural COAM).

BARREIRO, P. "Arte normativo español: Procesos y principios para la creación de un movimiento". Ed.: CSIC. 2005.

BERNABEU-MESTRE, J. "La Salut Pública que no va poder ser. José Estellés Salarich (1896-1990): una aportació valenciana a la Sanitat Espanyola contemporània" Ed.: Consell Valencià de Cultura. Valencia. 2007.

BERNÁRDEZ, C. "Ímpetu y sueño del arte norteamericano en los escritos de Vicente Aguilera Cerni". Revista Complutense de Historia de América (RCHA), Vol. 36. 2010.

BLAT PIZARRO, J., "Crecimiento urbano y Vivienda: Valencia, 1921-1936", I Congrés d'història de la ciutat de València, vol.II. Valencia 1988.

BLAT, J. "Fernando Moreno Barberá: Modernidad y arquitectura". Ed. Fundación Caja de Arquitectos. 2006.

BOHIGAS, O. "En la muerte de Adolf Florensa", Cuadernos de Arquitectura nº 71. 1969.

BOHIGAS, O., "Arquitectura Española de la Segunda República". Ed. Tusquets. Barcelona. 1970.

BOHIGAS, O. "Actualidad de la arquitectura catalana", en Arquitecturas bis, nº 13-14. Barcelona. 1976.

BONET CORREA, A., "Le régionalisme critique". Techniques et Architecture 371. 1987.

BOSCH, I. "Cuarenta aniversario de la ETSAV: una visión transversal". 40º Aniversario Escuela Técnica Superior de Valencia ETSAV. Curso 1966/67 – 2006/07. Ed.: General de Ediciones de Arquitectura. Valencia. 2007.

CAPITEL, A. "Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura". En la revista Cuadernos de arquitectura y urbanismo, nº 121. Barcelona . 1977.

CAPITEL, A., "Arquitectura europea y americana después de las vanguardias". Madrid, 1996.

CALDUCH CERVERA, J. "Temas de composición arquitectónica. Postmodernidad y otros epígonos". Ed.: Editorial Club Universitario. Alicante. 2001.

CALDUCH CERVERA, J. "La arquitectura moderna nacional. De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo". Publicaciones de la Universidad de Alicante 2003.

CASSINELLO, P. "Eduardo Torroja - 1949 Strategy To Industrialise Housing In Post-World War II". Ed. Fundación Eduardo Torroja y Fundación Juanelo Turriano. Madrid. 2013.

CLAVERA J., ESTEVA J.M., MONÉS Mª A., MONTSERRAT, A., y ROS HOMBRAVELLA, J. "La consolidación del capitalismo en España". Ed.: Editorial Cuadernos para el Diálogo,, Madrid 1973.

CLOTET, LI. "A Barcelone pour une architecture de l'évocation" Revista L'Architecture d'Aujourd'hui nº 149. 1970.

COLLINS, P. "Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)". Ed.: Gustavo Gili. Barcelona 1977.

COLOMER, V., "La arquitectura como forma de hacer ciudad", catálogo de la exposición. La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia. Valencia, IVAM, 1998, vol. 2.

DAUKSIS, S. y LLOPIS, A. (ed.): Arquitectura siglo XX en Valencia. Ed.: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia 2000.

DE SOLÀ-MORALES, I. "A propósito de la arquitectura del franquismo". Arquitecturas Bis, nº 27. Barcelona 1979.

DE SOLÀ-MORALES, I., "Ecclecticismo y vanguardia y otros escritos". Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2004.

DOLÇ, C. Y RAMÍREZ, J). "Societat y arquitectura a la Valencia republicana", Arquitectura en Valencia durante la IIª República. COACV. Valencia 1986.

DOMENECH, LI., "Arquitectura española contemporánea". Ed. Blume. Barcelona 1968.

DOMENECH, LI. "Arquitectura de siempre". Ed.: Tusquets Editores, Barcelona 1978.

ESTELLÉS, J.J. "Joaquín Rieta, impulsor de la Valencia moderna". *Papers d'Educació i Cultura Any I*, nº 2. 1984.

ESTELLÉS, J.J., "La conexión valenciana con el Movimiento Moderno". *Habitar Q*, nº3. Valencia 1986.

ESTELLÉS, J.J. y GIMÉNEZ, E., "Los arquitectos valencianos de los treinta: influencias y compromisos. Las escuelas de arquitectura, las revistas especializadas y los nuevos canales de información", catálogo de la exposición. *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia*, vol. I. Valencia, IVAM, 1998.

ESTELLÉS, J.J. "Más allá de la apariencia: La arquitectura de Manolo Portaceli" *Tribuna de la Construcción* nº50. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia. 1992.

FLORES, C., "1927. Primera arquitectura moderna en España". *Hogar y Arquitectura* 70. Madrid 1967.

GAJA, F. "La ciutat de València en el segle XX", en AA.VV. "Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia. Ed.: COACV. Valencia. 2000.

GARCÍA VIÑÓ, M. "Grupo Parpalló. Club Urbis", *La Estafeta Literaria*. Madrid, abril. 1960.

GARCÍA-QUIÑONES (Ed.) "AC Publicación del GATEPAC". (reproducción íntegra de los originales) Colección Arquithemas 15. Fundación caja de arquitectos. Barcelona. 2005.

GIEDION, S. "La arquitectura contemporánea en España". *Cahiers d'Art* 3. París. 1931.

GIMÉNEZ CABALLERO, E. "Arte y Estado" Ed.: Biblioteca Nueva S.L. Madrid 2009.

GIRONA, A. "Una nueva forma de vivir: la urbe como modelo de atracción". *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia*, vol. I. IVAM. Valencia 1998.

GRIJALBA, A. "La arquitectura de Francisco Cabrero", Ed.: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. Valladolid 2000.

HEIDEGGER, M., "Carta sobre el humanismo". Ed. Alianza Editorial. Madrid. 2013.

HEREU, MONTANER y OLIVERAS. "Textos de arquitectura de la modernidad". Nerea. Madrid 1994.

HERRERA, J.M. "Tres revistas de arquitectura". *Arquitectura en Valencia durante la IIª República*. COACV. Valencia 1986.

JENCKS, Ch. "El lenguaje de la arquitectura posmoderna", Ed.: Gustavo Gili. Barcelona. 1980.

JORDÁ, C., "Arquitectura Valenciana: Historia de itinerarios recientes". Revista Geometría nº13. Málaga. 1992.

LAGARDERA, J. y LLOPIS, A., "Modernos periféricos, razones dinámicas. Arquitectura racionalista en la Valencia de los años treinta", catálogo de la exposición. La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia. Valencia, IVAM, 1998, vol. 1.

LE CORBUSIER, "Le Corbusier en la ruta Valencia". Valencia Atracción nº73. Valencia 1932.

LYOTARD, J.F. "La posmodernidad (explicada a los niños)". Ed: Gedisa. Barcelona. 1990.

LÓPEZ BAHUT, M.E. "Oteiza 1958: La mirada crítica a Norteamérica, un camino de ida y vuelta". ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)". Ed.: T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2006.

LLEÓ, B., "La moderna posguerra 1949-1960". Artículo incluido en AA.VV. "Un siglo de vivienda social: 1903-2003." Ed. Nerea. Madrid 2003.

LLOPIS, A. "Arquitectura moderna en Valencia. Del rechazo a la vanguardia a la necesidad de encontrar ideas y proyectos acordes con el espíritu de una nueva época". Arquitectura del siglo XX en Valencia. Colección Formas Plásticas nº 9. Ed.: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia 2000.

LLOPIS, A. "Conversaciones con Juanjo Estellés" en AA.VV. "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto" Ed.: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Valencia. 2007

LLOPIS ALONSO, A. (ed.): "Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)", Ed.: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM). Valencia. 2009.

LLOPIS, A.-VTiM Arqtes. "Juan José Estellés Ceba (1920-2012). Se agota una larga vida dedicada a la exigencia intelectual y a la arquitectura", VPOR2/Revista de Vivienda nº 15. Ed. Instituto Valenciano de Edificación. Valencia. 2012.

LLOPIS, A.-VTiM Arqtes. "Juan José Estellés Ceba, arquitectura de la vivienda social. Grupo para pescadores "El Palmar" (1959-1963)", VPOR2/Revista de Vivienda nº 15. Ed. Instituto Valenciano de Edificación. Valencia. 2012.

LLORENS, T. "El moviment modern i el racionalisme a l'arquitectura i l'urbanisme valencians". Arguments. Valencia 1974.

LLORÉNS, T. "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", en España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976. Ed.: Gustavo Gili. Barcelona. 1976.

LLORÉNS, T. y GIMÉNEZ, E. "La imagen de la ciudad de Valencia". Revista Hogar y Arquitectura nº86. Madrid 1970.

LLORÉNS, T., GIMÉNEZ, E. "Los años sesenta y la arquitectura en valencia".Arquitectura del siglo XX en Valencia. Colección Formas Plásticas nº 9. Ed. Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia 2000.

MANCEBO, M^a F. "La universidad de Valencia en el tránsito de la Dictadura a la República. La F.U.E." Revista Estudis d'Història Contemporània del País Valencià, Valencia, nº 3. 1982.

MANCEBO, M^a F. "La consolidación del movimiento estudiantil (1920-1947) Revista Saitabi nº 49. 1999.

MANCEBO, M^a F. y ALONSO, C. "El sobre literario (1950-1952). Un testimonio del exilio interior" en Hispanística XX nº 24. Universidad de Bourgoigne. Dijon. 2006.

MARCHÁN FIZ, C., "La condición posmoderna de la arquitectura". Lección inaugural curso académico 1981-82 de la Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid. 1982.

MARTÍ, P. "Los proyectos de archivo del arquitecto. El legado de Miguel Colomina" en AA.VV. "Miguel Colomina. Arquitecto" Ed. COACV. Valencia. 1998.

MILLÓN, J.A. "Lluís Guarnier. El legado de una pasión literaria" Ed. Biblioteca Valenciana, Conselleria de Cultura, Edicació i Esport. Generalitat Valenciana. Valencia 2007.

MONEO, R., "A la conquista de lo irracional". Revista Arquitectura nº87, marzo 1966.

MOYA, C. "El poder económico en España 1939 – 1970. Ed.: Túcar ediciones. Madrid 1975.

OROZCO, R. "La generación dispersa: Días de lucha y esperanza" en AA.VV. "QUERVO. Cuadernos de Cultura" Monografía nº 5., dedicada a la memoria de Vicente Muñoz Suay. Valencia. Mayo 1983.

PALOMARES, M. y MERI, C. (ed.) AA.VV. "Juan José Estellés Ceba. Arquitecto" Ed.: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana. Valencia. 2007.

PATUEL, P "Los grupos Neos, Art Nou y Rotgle Obert en la Valencia de los años 50", Revista Saitabi nº45.1995.

PENÍN, A., "Valencia. 1874-1959. Ciudad. arquitectura y arquitectos". Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Valencia, 1978.

- PEÑÍN, A., "Luis Albert, arquitecto. 1902-1968". Valencia 1985.
- PÉREZ ROJAS, J., "Opciones de la arquitectura valenciana entre 1927 y 1939". Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas, 1993.
- PÉREZ ROJAS, J. "Formas de la ciudad moderna. Neobarrocos, decós y aerodinámicos". La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia, vol. II. IVAM. Valencia 1998.
- PÉREZ ROJAS, J., "La obra de Joaquín Rieta Síster entre 1923 y 1940". Historia de la ciudad, vol.III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia. CTAV-COACV. 2004.
- PIÑON, H. "Arquitectura de las neovanguardias" Ed.: Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1984.
- PIÑON, H. "El formalismo esencial de la arquitectura moderna". Ed.: Edicions UPC. Barcelona. 2008.
- PIZZA, A., "Malos tiempos para la lírica... (Esperanza y des-esperanza en la Europa de las posguerras". ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia. Ed. T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2000.
- PIZZA, A., "El debate arquitectónico en Barcelona en las postrimerías del franquismo", Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 91|2010. URL :<http://rccs.revues.org/4173>.
- PORTACELI, M. "La arquitectura de la ciudad: Valencia 1931-1939". Arquitectura en Valencia durante la IIª República. COACV. Valencia 1986.
- PORTACELI, M. "Una época troyana. Continuidad y renovación en la arquitectura de los años treinta". La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia, vol. I. IVAM. Valencia 1998.
- POZO, J.M. "Hay otra historia" capítulo del libro AA.VV. "Los brillantes 50", pg. 31. Ed. T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2004.
- RAMÍREZ, P. (Ed.) "Manolo Gil" Ed.: IVAM. Valencia. 1995.
- RAMÍREZ, P. "El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia" Ed.: Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim. Valencia. 2000.
- RODRIGUEZ, C., TORRES, J. y CATALÀ-ROCA, F., "Grup R". Ed. Gustavo Gili, SA. Barcelona. 1994.
- RODRÍGUEZ TEJADA, S. "Els estudiants valencians sota el Franquisme". Revista Saitabi nº 49. 1999.

RUBIO, F. "Las revistas poéticas españolas (1939-1975)". Ed.: Ediciones Turner S.A. Madrid. 1976.

RUIZ CABRERO, G., "El moderno en España. Arquitectura 1948-2000". Ed. Tanais Ediciones. Madrid 2001.

SAMBRICIO, C. "Cuando se quiso resucitar la Arquitectura" Colección de Arquitectura nº 8. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid. Valencia 1983.

SAMBRICIO, C., "De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: El debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta". Revista de Arquitectura nº04. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 2000.

SÁNCHEZ MUÑOZ, D. "Arquitectura en Valencia (1939-1957). Tesis Doctoral del Departamento d'Historia de l'Art. Ed.: Servei de Publicacions Universitat de València. 2011.

SANCHIS GUARNER, M. "La ciutat de Valencia: síntesi d'història i de geografia urbana : amb esmenes i addicions". Ed.: Cercle de Belles Arts de València. Valencia. 1972.

SANTOS LUCAS, J.L. "Nacimiento de una Universidad. Algunos recuerdos". Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1993.

SANZ DÍAZ, B. y FELIP i SARDÀ, J.M. "La construcción política de la Comunitat Valenciana" Ed.: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2006.

SARTRE, J.P., "El existencialismo es un humanismo", Ed. Edhasa. Barcelona. 1999.

SERRA DESFILIS, A., "La influencia del Art-Dèco en la arquitectura valenciana, 1926-1936. En trànsit a gran ciutat". I Congrés d'història de la ciutat de València, vol.II. Valencia 1988.

SIMÓ, T., "La arquitectura de la renovación urbana en Valencia". Albatros ediciones. Valencia 1973.

SOLÁ-MORALES, I. "La Arquitectura de la vivienda en los años de la Autarquía 1939 – 1953". Revista "Arquitectura" nº 199. Madrid 1976.

SOLÁ-MORALES, I. "Una restitución, un riesgo" Cuadernos TC nº50. Ed. Generales de Construcción. Valencia. 1992.

TABERNER, F., "Valencia entre el ensanche y la Reforma Interior". Ed.: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia 1987.

TAMAMES, R. "La República – La era de Franco". Ed.: Alianza Editorial, Madrid 1973.

TEIXIDOR, M^a J., "València, la construcció d'una ciutat". Ed.: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia 1982.

TORRENT, R. "Suma y Sigue. 1962-1967. Una revista valenciana con proyección internacional". Revista Címal, Arte internacional. nº 31, junio 1987.

TORRES CUECO, J. "Los orígenes de la arquitectura moderna en Valencia. Luis Albert, Cayetano Borso y Enrique Pecourt (1925-1934)". Dirección General de Arquitectura y Vivienda MOPT. Madrid, 1992.

TORRES CUECO, J. "La fortuna del eclecticismo. Un siglo de arquitectura valenciana". Tribuna de la Construcción nº 25. Cuadernos TC. Valencia 1995.

TORRES CUECO, J., "Imágenes de lo moderno". En AA.VV. "Historia de la ciudad, vol.I. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia". COACV. Valencia. 2000.

TORRES, J. "La mirada italiana. La arquitectura catalana en los 50". ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia. Ed. T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2000.

TORRES, J. "Valencia: La arquitectura en los años cincuenta. Una revista y cuatro proyectos". ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia. Ed. T6 ediciones Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona 2000.

TOURNIKIOTIS, P. La historiografía de la arquitectura moderna. Ed.: Maireia y Celeste Ediciones. Madrid, 2001.

VENTURA, V. "El temps dels grups" en el catàleg de la exposició "Grupo Parpalló 1956-1961". Ed.: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. Valencia. 1990.

VETGES TU I MEDITERRÀNIA, arqtes. "Arquitectures eclèctiques, modernistes i modernes en l'entorn de l'Estudi General de la Universitat de València", La Universitat i el seu entorn urbà. Eds. Fundació Cinc Segles de la Universitat de València i Banco Bilbao Vizcaya Argentaria. València. 2001.



ANEXO.

ENTREVISTA CON JUAN JOSÉ ESTELLÉS

Las páginas que siguen a continuación reflejan una serie de entrevistas que tuve la ocasión de realizar a Juan José Estellés entre los años 2006 y 2007 y que me sirvieron de punto de arranque para la realización del estudio que antecede.

447

A estos encuentros siguieron otros en los que tuvimos ocasión de visitar parte de su extensa obra repartida por la ciudad.

Siempre generoso con su tiempo y atención, Juanjo me brindó la oportunidad de conocer aquello que su modestia y decoro permitían dar a conocer, pero sobre todo aprendí que con el paso de los años, la vitalidad no decae, la curiosidad no caduca, y la cultura no se acumula, se practica.

Juanjo era una persona cercana, incluso para quienes no lo conocían, porque así entendemos a quienes saben escuchar sin devolvernos sólo palabras... Únicamente.

Juanjo, ¿qué recuerdas de tus clases en la Escuela de Arquitectura Barcelona, sobre todo respecto a los profesores de las asignaturas de Proyectos?

Eusebio Bona era un experto conocedor de los repertorios clásicos, siempre se movía dentro del academicismo. Con él aprendías a trabajar porque hasta que todo no era coherente y cada cosa tenía su escala adecuada, el proyecto no superaba un inicio que él llamaba muy “frágil”.

Francisco De Paula Nebot, autor del Cine Coliseum de Barcelona, era más clasicista todavía, pero de carácter muy amable dejaba que siguieras tu marcha en el proyecto, Pelayo Martínez, que fue con el que más desarrollamos el racionalismo, mantenía el desarrollo de los proyectos alejado, en lo posible, de una clara adscripción estilística, poniendo el énfasis en el cumplimiento del programa de necesidades y en la incidencia de la estructura, la iluminación y las instalaciones en la organización del espacio arquitectónico.

Pedro Domenech, en las pocas que daba, explicaba los temas perfectamente, planteaba el curso desde criterios eclécticos, lo que permitía ciertas licencias académicas al surtirse el proyecto de varias fuentes.

El profesor de Composición, José M^a Segarra, se regía por el “Tratado de elementos y teoría de la arquitectura” de Julien Guadet.

Pero el mejor curso que se daba era el curso de construcción de Adolfo Florensa

¿Fue el profesor que más te influyó?

Él ha sido el profesor de la escuela que más me ha influenciado, porque daba la historia de la arquitectura de una manera muy vivida, parecía que había estado trabajando en todas las épocas. Explicaba los oficios, daba estereometría de la piedra, nos enseñó el aparejo en “paso en esviaje”, la geometría de la superficie en “cuerno de vaca”,... y ponía ejemplos de lo que explicaba respecto a edificios famosos y a su propia obra. Incluso introdujo el planteamiento científico de la acústica arquitectónica basándose en un libro de W.C. Sabine.

El nos dibujó y nos explicó todas las grandes cúpulas, el Panteón, las cúpulas de Oriente Medio que ya se hacían con ladrillo cerámicos en forma de cordón continuo. Al parecer, eso ya era de origen Persa, y con esa tipología constructiva es como se hicieron cúpulas como las de Santa Sofía y todas las cúpulas Bizantinas. Son unas cúpulas bonitas, tremendas y con unas luces enormes... Pues él

nos explicaba todo esto, desde el Panteón, pasando por las cúpulas de origen Persa, las bizantinas, las románicas, las cúpulas renacentistas como la de Santa María de las Flores que fue la más revolucionaria, la de San Pedro, ... y ya de ahí, a la de San Pablo de Christopher Wren o la de los inválidos de Mansart

Y que explicaba, ¿cómo se construían?

Si, como se construían, porque ves, (ojea un libro de historia de la arquitectura) ésta del francés era muy falsa, porque tenía algo de truco. Lo mismo pasaba con la del Inglés. Ambas no tenían la limpieza de la de Brunelleschi. La de Wren, entre medias tiene una cúpula cónica. Florensa decía que esto no estaba del todo bien resuelto, porque el uso de la cúpula cónica para aguantar la linterna no era tan limpio como la forma en como Brunelleschi apoyó la linterna de Santa María de las Flores en la doble cúpula.

En esa época, lo que se impartía en las escuelas era completamente material clásico.

Si, principalmente, no obstante Florensa explicaba muy bien las arquitecturas clásicas. El impartía clase a diario, y

al final, con tantas horas, cundía. Al final nos daba una mirada a todas las arquitectura, y bueno, hombre, a lo mejor de arquitectura japonesa, por ejemplo, nos hacía un día algún comentario, nos comentaba las peculiaridades de las casa japonesa de madera con sus cerramientos deslizantes, su confort con los suelos de madera y ratán, en definitiva, nos hacía una referencia, pero no nos daba un cursillo de la casa japonesa. Como era un hombre que lo dominaba todo, con pocas palabras, te daba referencias para que cuando tu vieras por un ejemplo de casa japonesa, tuvieras una nociones básicas de los aspectos en los que te tuvieras que fijar u observar.

En el año 1948, acabas la carrera y haces un viaje de estudios a Italia.

Si, en el verano del 48 estuvimos un mes en Italia. Nosotros, habíamos quedado que nos recogiera un autobús en Génova. Habíamos ido en tren hasta Génova desde la frontera y después del viaje, el autobús nos devolvió a Génova, para volvernos otra vez en tren. Creo recordar que fuimos primero a Roma bajando por la costa, parando muy poco. Paramos en Locarno, en Civitavecchia, en Ostia, y llegamos a Roma ya muy tarde, con noche cerrada. Dejamos

450 el autobús, y nada más llegar nos fuimos a dar una vuelta, aunque ya era muy tarde, debía de ser ya la una. Estuvimos en Roma una semana larga, unos diez días.

A ese viaje, ¿fuisteis todo el curso?

Si, fuimos todo el curso. Los diez que éramos en clase

Ese fue el curso que tu alcanzaste, no con el que empezaste, ¿no?

Si, estaba Antonio Perpiña, Gil Nebot, que luego fue director de la Escuela, ...

Y durante el viaje, ibais todo el grupo juntos.

Éramos pocos, pero a veces se hacían grupillos, pero por norma general íbamos juntos. En el autobús, nos sobraba el espacio y recuerdo una anécdota en la que invitamos a subir a una señora de Jarapa y sus dos hijas, unas mejicanas muy simpáticas a las que conocimos, no me acuerdo en que visita, y hablando con ellas, les comentamos que había sitio de sobra en el autobús y se vinieron en un tramo del viaje. No recuerdo, debió ser cuando íbamos a Pisa o a Florencia.

Allí, me has comentado que un compañero se declaró miembro del GATEPAC.

Si pero no lo decía. Nos cantaba canciones del paralelo, de su época... graciosísimas... una de ellas era del trapequista y el tío se cogía, en el pasillo, de la barras del maletero del autobús y hacía de trapequista... era un tío simpatiquísimo. (Hace referencia a Martín Roger Ribera)

De Roma, fuimos a Tívoli, a ver el Palacio Farnesio. El Palacio era un buen edificio. Fue para un Papa, pero lo que más destaqué fue el jardín. Un jardín en cuesta, con unos juegos de agua... un jardín precioso... y típicamente italiano, con sus cipreses recortados. Para nosotros resultó ser muy grato, ver un palacio típico italiano, con sus jardines. En Tívoli también está la Villa de Adriano, emperador romano, con un estanque largo, aunque esta villa la visité yo en otro viaje, porque en éste no pasamos.

Después fuimos a Siena, pasando por el lago de Bolsena. En Siena nos quedamos unos cuantos días. Una ciudad muy interesante. Y ya, de Siena fuimos a Florencia donde nos quedamos otra semana.

Al salir de Florencia pasamos por un pueblecito, a ver un friso de los ceramistas Della Robbia (Luca, Andrea y Giovanni Della Robbia) que tenían una escultura "Visitar a los

enfermos” (una de las siete obras de caridad, según el catecismo católico) en la fachada del edificio del Hospital del Ceppo de Pistote.

Y estando tu familia ya asentada en Barcelona; cuando terminas el viaje, ¿te planteas quedarte a trabajar allí?

No, yo me vengo aquí, a Valencia. Me quede una temporada corta en Barcelona, en verano, pero yo ya tenía aquí una obra, un chalet en Campolivar.

Fernando Cabedo, con el que yo ya había coincidido en Madrid en el estudio de Rafael García, había montado con mi primo, Antonio Salarich con el que yo estuve trabajando de escayolista, una empresa para hacer obras completas y yo iba a participar en esa empresa pues ya había recibido el encargo de un cliente para construir una casa. Era un chalet en Campolivar cuya decoración hizo completamente Fernando Cabedo. El chalet lo pensamos entre los dos, él me fue haciendo indicaciones de como pensaba intervenir por dentro.

¿Y, no te planteaste quedarte a trabajar en Barcelona?

La empresa en la que yo trabajaba antes de acabar la carrera, ya me había ofrecido quedarme como arqui-

tecto una vez la terminara, pero nunca me lo llegaron a ofertar en firme. Esta empresa era de varios dueños, y el que tenía más visión había fallecido quedándose el dueño capitalista. Éste, no es que no tuviera ideas, pero era un abogado con mucho dinero y con un gran capital inmobiliario. De hecho oía decir que medio barrio de Sants era de su propiedad. Poseía muchos alquileres y propiedades, y este hombre no quería continuar con la empresa y quería ir cerrando poco a poco el negocio, con lo que en el fondo, nunca me llegó a proponer algo serio. No obstante, como yo ya me lo imaginaba, tampoco insistí. Por lo que si que me llego a saber mal, fue por el aparejador. Llegamos a ser buenos compañeros y amigos. Trabajamos a gusto los dos y al final me supo mal, pero...

Me ofrecieron entrar en el Ayuntamiento, pero fue un “entrar” de los que se dice “como fuera”. El hecho de entrar con un horario fijo, sin saber que trabajo iba desarrollar, con que arquitecto iba a trabajar y sin tener muy claro que función iba a desempeñar por el mero hecho de tener que entrar a cualquier costa, hizo que me planteara la situación.

Al final, yo, aquí en Valencia, ya tenía un chalet que realizar y al final, pues me vine aquí.

Al venir, comenzaste a desarrollar tu labor profesional.

Si, al venirme y empezar a trabajar, poco a poco me fue entrando más trabajo y al final, pues me quede aquí.

Hemos visto la etapa académica en Barcelona, pero a mí me sorprende que no hayas citado algunos aspectos culturales del momento que te pudieron despertar interés.

Yo en Barcelona, hablando con mi padre y en un libro de historia del arte de mi abuelo, descubrí una serie de fotos de maquetas de Le Corbusier que me permitieron ver una nueva arquitectura. A raíz de ahí, en la Biblioteca Central de Barcelona, que me parece que la organizó Eugenio d'Ors, estaban todas las publicaciones de "L'Esprit Nouveau" y durante la carrera de arquitectura, las leí todas. Todo aquello de los cinco puntos de la arquitectura. Me leí libros como "Vers une architecture", "Une maison, un palais", donde aparecía la villa Stein y el Palacio de la Sociedad de las Naciones que le rechazaron y se llevó el disgusto de su vida, muy bien explicado y muy bien defendido. Luego lo defiende, también, muy bien el inglés Colin Rowe, crítico de arte y arquitectura, que le dedica

un capítulo y le descubre a Le Corbusier que la villa Stein tiene el mismo esquema compositivo que la Malcontenta de Palladio, aunque Le Corbusier nunca hizo comentario de Palladio. Sin embargo, de Miguel Ángel si que le encanta hablar. En fin, Colin Rowe (y Robert Slutzky), escribe un artículo en el que defiende maravillosamente el proyecto para el Palacio de las Naciones de Le Corbusier, que se llama "transparencia literal y fenomenológica". También recuerdo una urbanización que hace en Francia por la parte de Burdeos, en Pessac creo, para los trabajadores de una fábrica de automóviles que, con el paso del tiempo, los propietarios han ido modificando y jorobándolos, como me hicieron a mí en Moraira, colocando añadidos y cambios estéticos fastidiando la unidad de conjunto de la urbanización.

Teniendo en cuenta que en la escuela se impartía una corriente más clasicista, cuando leías todo esto, ¿como lo interpretabas?

Hombre, a mí todo esto me maravillaba. Yo, cuando el ví el Plan Voisin para la racionalización de París, en otro de estos libritos que encontré, junto al pabellón que presentaron en la Exposición de las Artes Decorativas, pensaba

que era inconcebible plantear un planeamiento de esas características, con aquellos rascacielos..., me quede alucinado y al mismo tiempo pensé que en España quedaba mucho tiempo para poder llegar a plantear siquiera estas cosas. Lo encontré muy interesante, y cuando vine a Valencia me venía a la biblioteca, donde pronto me hice amigo de Enrique Pecourt, el padre de los Pecourt, y Luis Costa, el suegro de Emilio, que eran los que dirigían la biblioteca del Colegio. Ellos compraron muchos libros y fondos para la biblioteca, porque pensaban que la biblioteca del Colegio debía comprar siempre nuevos libros que resultaran caros para el individuo pero interesante para los arquitectos. Por ejemplo, se compró **“El modular”**, **“Cuando las catedrales eran blancas”** en un viaje que hicieron a estados unidos para ver el palacio de la ONU, **“Historia de la arquitectura moderna”** de Bruno Zevi que está muy bien, se compra algún libro de Ángel Guido...

Lo de Ángel Guido, recuerdo que cuando aún estaba estudiando en Barcelona mi padre tenía un amigo médico muy culto e inteligente, que nos dejó un libro **“Redescubrimiento de América en el arte”** de Ángel Guido. Este hombre era discípulo de H. Wölfflin y en el libro viene toda la obra de la época, que no es mucha, de

O. Niemeyer, que entonces era un “tío modernísimo”, donde aparecen obras como el Ministerio de Educación y Salud Pública de O. Niemeyer, L. Costa y otros, que posee un gran plano de cerámica en la fachada; viene la primera obra revelación de Niemeyer en Belo Horizonte, capital del estado de Minas Gerais, Pampulha creo que se llamaba, un club náutico en una gran laguna. El jefe del estado de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, fue luego el presidente de Brasil y fue quien les encargó a Lucio Costa y a Oscar Niemeyer cosas allí y en la nueva capital.

Todo esto yo lo seguí desde aquí, con gran interés a través de estos libros y de revistas, porque en el Colegio estábamos suscritos a varias revistas, como “Architectural Record” que era americana, “L’Architecture d’Aujourd’hui”, francesa o “Domus” italiana.

De “Domus”, recuerdo que recién colegiado yo en Valencia, hubo un congreso que coincidió con las bodas de plata de la generación de Rieta. Se celebró en Barcelona, Mallorca y Valencia, donde se clausuraron, y vinieron muchas personas que no eran de esa generación. Muchos compañeros vinieron y también vino para la clausura el, por entonces, director de la revista Domus, Gio Ponti, que era el autor de la torre Pirelli en Milán.

Entonces, Enrique Pecourt, Luis Costa y tú empezasteis a formar una terna de arquitectos.

Bueno, en lo relativo a lo de la biblioteca, sí. Pero en lo profesional cada uno tenía su trayectoria. Luis Costa tenía una tendencia propia pero el trabajaba para la Caja de Ahorros y para la Obra Sindical del Hogar y tenía unos clientes más restrictivos. Pero cuando tenía la oportunidad hacia unos proyectos muy modernos y muy bien ejecutados, como el de una clínica que recuerdo de la cual trate de conseguir documentación porque me interesó mucho. Enrique Pecourt, que ya sabes que fue del GATEPAC, en esa época hizo la casa de Donoso Cortes y había hecho el proyecto de un hospital modernísimo que no se llegó a construir con un compañero suyo.

Yo, en los primeros años tenía bastante relación con Juan Bautista Carles, que era bastante mayor que yo, y Enrique Herrero. Ambos eran de tendencia moderna. Carles es el autor, aunque está firmada por Goerlich, de una casa que hay en la Calle Grabador Esteve esquina Gran vía Marqués del Turia, en la Plaza de Cánovas. Un edificio bastante moderno hecho antes de la guerra civil, pero que sí conoces un poco la obra de Goerlich de esa época, te fijarás que él no hubiera hecho algo así. Lo más moderno que hizo

Goerlich en su trayectoria, creo que fue el Colegio Mayor que hay en el campus de Blasco Ibáñez, que si fue moderno.

¿Cómo fueron tus trabajos de estos primeros años?

Durante los años 50 recuerdo principalmente los chalets, y sobretodo el dilema entre los tejados y las terrazas como cubiertas idóneas. Las terrazas siempre son un problema y aunque me gustaba lo moderno, para un chalet, siempre rodeado de árboles y vegetación, y más expuesto a la climatología, un tejado es lo que mejor funciona frente a una terraza plana. Además en verano, con el calor, siempre se logra un mayor confort con los tejados que con las terrazas, por muy bien que las ventiles, de forma que incluso en mi propio chalet, aunque lo quería moderno, el tema del tejado fue algo que ni llegué a replantearme, porque las terrazas eran siempre difíciles de defender.

También recuerdo aquella “tontería” que hice de los cafés de Colombia para un espacio expositivo. Era una cosa moderna, muy modesta y realizada con muy poco dinero para que durara hasta que se terminara la feria. Una vez terminada se derribó, porque no estaba pensado para que fuera desmontable.

El primer edificio moderno que hago, creo que es el Hotel Ifach. No digo que fuera una cosa excepcional, pero era lo que se hacía en ese momento. La planta es muy abierta, con grandes superficies acristaladas y empleando unos ritmos y un orden en la construcción, con ausencia de la simetría

En el Colegio de Arquitectos, aparte de comentar las revistas que llegaban, ¿comentabais las obras que se iban realizando en la ciudad?

Sí que se comentaban. En esa época yo tenía muy buena relación con Joaquín Rieta. Era un hombre que en esa época ya estaba de vuelta de muchas cosas y no se tomaba ya las cosas en un sentido estricto. Por ejemplo, el edificio del Banco Popular era un edificio que estaba muy bien hecho, con una estructura preciosa y una geometría muy bien resuelta. Unir el bajo y el remate que son dos cosas que tiene algo de barroco con aquellos alabeos, y entre medias le pone todo el mirador que es un neo-mudéjar muy bien resuelto con esos encuentros de ladrillos perfectamente ejecutados que él tan bien sabía manejar. Todo con cierta sobriedad, pero el planteamiento, una base barroca y un remate barroco, y entre medio un edificio neo-mudéjar, es un problema ecléctico..., pero está

muy bien resuelto. Para hacer eclecticismo hay que tener gracia y saber dominar los elementos y el ejemplo de Rieta te podrá gustar o no gustar, pero está bien resuelto.

En cambio, en Poeta Querol, enfrente del Palacio del Marqués de dos aguas, hace una gran manzana de viviendas de ladrillo muy pesada que no parece del estilo de su estilo. Rieta también hace el Colegio de los Salesianos en Paterina, muy de su estilo, de ladrillo cara vista y piedra artificial, con cubiertas de teja... Tiene un gimnasio muy bonito que yo creo que es de Emilio, su padre, porque el proyecto lo firmaban los dos.

Tiene unas escuelas en Tavernes de la Valldigna, que yo creo que aunque las acabó después de la Guerra Civil, el proyecto era anterior. El proyecto era muy sencillo, en una cuesta con un porche delante, de entrada a las aulas, y luego al lado, unas viviendas para los maestros muy bonitas y muy sencillas.

Sobre la arquitectura de reconstrucción que se estaba dando en esa época, ¿era una arquitectura moderna hecha con elementos populares?

José Antonio Coderch, en Tarragona, lo primero que hizo fue una cosa muy valiente, muy sencilla pero muy valien-

te, sobre todo en la elección del color de la pintura. Era blanco y un rojo sangre oscuro, en unas casitas con una modulación muy pequeña de planta baja y piso a lo largo de dos calles para la Obra Sindical del Hogar o alguna institución similar. Luego hizo las famosas casa de la Barceloneta, aquella torre cerrada todo ella con persianas... (se refiere al Edificio de viviendas en la calle Johann Sebastian Bach) aquello era moderno, francamente moderno.

En cuanto a sus casas, la primea que yo recuerdo era la que estaba en el Parque del Turó en Barcelona, aunque luego, fue en Sitges donde Coderch hizo sus mejores casas, muy modernas también. En Sitges hizo tres al menos, y después por la Costa Brava también hizo algunas, cada vez más modernas que las anteriores. Allí, hizo una que creo que fue para él, muy parecida a mi chalet, con la cubierta inclinada, con muros de piedra vista y con una acequia que bordeaba la casa y que llevaba a un aljibe el agua de lluvia que cae en la cubierta. Es muy sencillo y parece menos moderno por el aire rural que le da la piedra.

Esta francamente bien el chalet y se hizo más o menos cuando yo me hice el mía. Yo no tengo recuerdos de haberme inspirado en este chalet a la hora de diseñar el mía, porque lo que si recuerdo, es que cuando lo vi publicado

me alegré de ver que coincidía en muchas cosas con él. También recuerdo que lo que me influyó fueron las casas que Marcel Breuer había hecho en Estados Unidos. El tratamiento de los muros de piedra en rectángulos limpios a hueso ... eso sí que recuerdo que me influyo.

A finales de los 50 nos llega ya mucha información a través de las revistas. Había una revista muy pobre de presentación pero muy moderna que era californiana (hace referencia a la revista "Arts & Architecture"). Allí salían muchas cosas de los Eames, sus sillas, su casa,... recuerdo sobre todo cuando salió su famosa silla, que fue revolucionaria. En esta revista también salían proyectos de Schindler y de las extraordinarias casas de Neutra.

También nos llegaba información de Aalto. Yo fui a Finlandia, cuando mis hijos todavía no tenían 20 años, para ver expresamente la obra de Aalto. Alquilamos un coche, recorrimos todo el país y lo vimos casi todo. No pude ver la biblioteca de Viipuri, que ya estaba en suelo ruso, pero vimos, en cambio, la última biblioteca que había hecho en la capital de Laponia. También vimos la urbanización de Tapiola , que aunque allí no hay muchas cosas tuyas, la urbanización era preciosa. Y además para España, donde en esa época empezaba el boom turístico, esta urbanización hubiera sido un ejemplo de cómo hacer bien las

cosas. Una urbanización a la orilla del mar, para gente que viene a disfrutar tanto del mar como de la montaña que la rodea, es un ejemplo de cómo resolver bien un emplazamiento turístico y, además, combinando edificios altos con bajos, donde todo está puesto en su sitio, armonizado y pensado. Es una urbanización fantástica, en la que te quedabas “bobo” mirándola y pensando por qué no se pueden hacer la cosas siempre así, bien hechas.

En los años 50, ¿hubo grandes discusiones de arquitectura propiciadas por concursos como el de la Sede de Hacienda o el Concurso para la Plaza de la Reina, que hablaban de otro tipo de arquitectura?

Hombre, pues yo creo que en el concurso de la Plaza de la Reina no hubo ni una sola propuesta de arquitectura moderna. Lo primero moderno que se hace aquí...

Cuando yo acabé, más o menos al mismo tiempo, acabó Vázquez-Molezún, y recuerdo que él se fue becado a Roma y participó en un concurso para un faro situado sobre una tumba de Santiago que había esculpido con anterioridad un primo suyo que era escultor y el proyecto era más o menos una pared puesta cara al mar (COGE PAPEL Y LAPIZ Y DIBUJA DURANTE LA ENTREVISTA), con unos

arcos empotrados en cuyos ojos había una luz, y luego una serie de escalinatas que bajaban al mar donde estaba la escultura de Santiago; era un proyecto muy moderno sin ningún tipo de referencia estilística.

Y muy pronto él hizo un chalet, en el que demostró que hacía cosas muy modernas. Él siempre hizo una arquitectura moderna, aunque los primeros años no construyera mucho.

Uno de los proyectos que supusieron para mí una revelación de verdad fue el Bankinter que hizo en el paseo de Castellana de Madrid; un edificio claramente moderno que todavía sigue vigente hoy en día.

Por tanto Vázquez-Molezún fue un referente de arquitectura moderna aquí, en España.

Sí, yo creo que sí. Por esa época hace aquí una Iglesia pequeñita, (Iglesia parroquial de Jesús Maestro) en la calle Escultor Capuz, que abraza la medianera de al lado como si fuera un campanario y hace un juego de ladrillos muy gracioso y está francamente bien.

Uno de los primeros proyectos, que le publicaron pero que no hizo, fue un pequeño teatro al aire libre que estaba inspirado en la cubierta del edificio de Gaudí de la Pedrera, en

aquellas chimeneas de trencadís con aquellas formas... y eso, lo público cuando volvió de Roma y sería de sus primeras cosas. Era una arquitectura que intentaba hacer algo moderno homenajeando a Gaudí, y era un teatrillo al aire libre. Me parece que para cerrar la escena utilizaba el tema este de la chimeneas, que eran unas formas muy geométricas con superficies helicoidales, paraboloides, ... que tienen cierta geometría.

Recuerdo que recién terminado el montaje del Pabellón de Corrales y Molezún en Bruselas, pasó por aquí, por Valencia, Javier Carvajal y estuvimos reunidos con él por asuntos del Colegio de Arquitectos. Este pabellón yo lo conocí antes que las revistas de arquitectura lo publicaran por Carvajal, porque él creo que participó en alguna fase del desarrollo del proyecto, aunque no aparezca como autor. Luego Carvajal desarrollaría el pabellón de España para la Exposición de Nueva York. Creo recordar nos lo explicó como si hubiera intervenido y nos contó las vicisitudes del proyecto y algunos cambios que se habían tenido que hacer a última hora.

El proyecto era un proyecto muy abstracto, pintado todo en blanco y negro, porque el tema del proyecto era la España en blanco y negro, La España de los contrastes y el delegado de España en la exposición vio, al final, que

era una cosa demasiado seca, demasiado pobre, y entonces decidió que se debían hacer cambios. Carvajal nos contaba que estaban en contra de los cambios porque entonces empezaron a colocar trajes de toreros, de matadores, de folclore,... La intención del pabellón era ser una cosa muy moderna, muy abstracta y crítica con los paraguas esos y realmente era un pabellón fácil de montar y desmontar, además tenía una gran capacidad de combinación; eran módulos hexagonales con los que se podía hacer casi cualquier composición tanto en planta como en altura, porque los módulos también se podían ajustar en altura a varios niveles adaptándolos al terreno o permitiendo jugar con el plano de cubierta para tener entrada de luz cenital.

El pabellón estaba realmente muy bien y yo creo que Vázquez-Molezún fue el arquitecto más brillante de aquellos años. Recuerdo que cuando nosotros empezamos, lo teníamos como un referente, aunque no construyó mucho porque cada vez que le encargaban un proyecto se lo dejaba todo y se centraba únicamente en eso; hacia infinidad de maquetas y planos con una gran dedicación exclusiva. Tampoco fue un arquitecto de grandes proyectos urbanos, sino más bien de obras de edificación.

Entonces la influencia arquitectónica en Valencia venía más de la parte de Barcelona o de la de Madrid.

Yo no tenía manías en esto. Yo había tenido relación con Barcelona a través de Ricard Canals, el aparejador. A mí me gustaba mucho lo que hacía Duran Reynals y yo, durante mi periodo académico, lo hice siempre pensando en la interpretación que había hecho Duran Reynals del academismo, que era el más refinado que había en Barcelona en esos años, como es el edificio de las Hilanderías TRASH, en la acera del Hotel Ritz, que es un edificio de fábrica de ladrillo y piedra artificial que hay al final de la Vía Layetana cuando pasa la Diagonal. Otro edificio era el Colegio Blanquerna, totalmente moderno, de la época del GATEPAC, aunque yo creo que él nunca perteneció al GATEPAC, y otro era un edificio de viviendas que está al final de la calle Aribau, del cual creo que tengo alguna fotografía por ahí.

Entonces, ¿comentabais estas novedades cuando os juntabais, o todo eran lecturas personales que ibais haciendo?

Con Carles y con Herrero hablábamos de la arquitectura que se hacía por el mundo y por aquí por España, pero yo

te diría que iba un poco solo, hasta que con motivo de la Comisión de Cultura del Colegio... En la primera Comisión de Cultura que se forma, Salvador Pascual nombra como presidente de la Comisión a Albert Michavila.

Pero Albert Ballesteros si hace algún edificio moderno en Valencia.

En ese momento Albert quizás está haciendo un edificio con Vicente Valls, en la plaza de la Seu, frente a la Catedral, un edificio que tiene arriba una loggia de arcos de medio punto. El Hospital es otro edificio moderno que hace que se parece a la arquitectura de Albert Speer en Alemania, pero ya lo hace muy tarde, cuando casi todos nosotros ya hacíamos arquitectura moderna.

Pero quizás, quien entonces hacia cosas más modernas era Mauro Lleó. Hace el Colegio Pureza de María en la Avenida de Castilla (ahora Avenida Del Cid) al lado de la Seat, con ventanas corridas tipo Mendelsohn, o el edificio de la Coca-Cola, en la carreta de Madrid, que no sé si habrán estropeado con las diversas ampliaciones, con unos paños de ladrillo y otros paños completamente acristalados, francamente moderno.

Juanjo, tengo una copia que me ha facilitado José Luis Ros, sobre lo que habías escrito en “El sobre literario” y me ha parecido muy interesante. Todo eso no se podría aprender de la noche a la mañana, claro, significa que había una atención a esos medios culturales más o menos constante durante mucho tiempo. Por ejemplo, hablas de una exposición de Picasso, en Madrid, de 1934, cuando apenas tú tienes catorce años...

Fue un poco la única exposición de Picasso que se hizo en el mejor momento del cubismo analítico de Picasso y Braque. Porque el cubismo analítico casi lo hacían igual, tanto el uno como el otro. La exposición, creo recordar que se celebró en el Salón de Exposiciones del Ateneo de Madrid, pero tampoco te lo podría asegurar. Luego, cuando fui a Barcelona ya vi los Picasso más antiguos que había en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Entonces veo que, ya por entonces, te interesaba el mundo de la pintura y de las artes.

Mi padre ya hizo crítica de arte en su juventud. Mientras estudiaba medicina, él tenía tiempo para colaborar con

el periódico “El Pueblo” y llevaba la sección de cultura, haciendo crítica de teatro, de pintura y escultura e incluso de algo de arquitectura como la “Casa del Pueblo” de Goerlich que iba más o menos por donde está ahora el MUVIM. También conocía pintores como Rigoberto Soler, que obtuvo una medalla nacional de la Exposición Nacional, había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y se había ido al estudio de Sorolla y de Benlliure en su etapa de juventud... yo lo conocía prácticamente desde siempre, porque era muy amigo de mi padre y él estaba en Barcelona de profesor de la escuela de Bellas Artes de Barcelona, la Escuela de Sant Jordi, hacia exposiciones allí y estuve muchas veces en su casa...

Está claro que muestras un amplio conocimiento del arte y de la pintura de la época, tanto en Madrid, como en Barcelona, Valencia o Andalucía, ...

Eso era un poco por mi padre. Aunque mi abuelo también fue un hombre muy aficionado a la pintura; mi abuelo me llevó a ver la cúpula de los Santos Juanes de Palomino, a la Catedral y a muchos más sitios de Valencia y me hacía explicaciones de la pintura, las construcciones, ...

Ese conocimiento empiezas a cultivarlo desde muy joven, porque me sorprende que con sólo catorce años muestres esa capacidad de análisis de la pintura.

En mi colegio, que en Madrid fue la Institución Libre de Enseñanza, los últimos cursos de historia del arte los dábamos en el Museo de El Prado, los miércoles por la tarde. También se hacían muchas excursiones, se iba a Ávila, a Segovia, a Toledo, a Alcalá de Henares, para ver los retablos, esculturas, pinturas, imaginería de interés, ...

¿Escribiste más artículos en el sobre?

Puede ser que sí, algunos artículos algo más cortos.

En el artículo sobre la historia del “Sobre literario”, hay una referencia al exilio interior de la gente que había pedido la guerra pero que se quedó en el país y hablaba de un intento de agrupar y de resistir culturalmente a las imposiciones de los vencedores. En Valencia constaba que existía pero tú, ¿participaste de eso? ¿Erais consciente de participar en grupo, o más bien eran aportaciones individuales?

El “Sobre literario” lo crea y lo empieza a desarrollar, principalmente, Ricardo Orozco y él, ya se preocupa de crear un formato que tenga cierta libertad para publicar sin tener que estar constantemente pendiente de posibles problemas con la policía y la censura. Su primo Vicente, que era íntimo amigo mío, y yo, a través de él, conozco al grupo y me hago amigo de Ricardo.

Tanto Vicente como Ricardo escribían y querían ser literatos, de forma que para ellos, el “Sobre literario” fue un sitio donde poder empezar a publicar sus propias cosas

Entonces, el Sobre literario, el grupo Z, el grupo de los Siete,... todo esto estaba más o menos conectado entre sí, y al final eran grupos afines de gente que se apoyaban entre si, acudían a exposiciones, charlas, etc, .. ¿no?

Si, al final todo esto estaba conectado de alguna forma, pero el “Sobre literario” era más una cosa muy centrada hacia la literatura y la publicación de escritos, mientras que los otros grupos se centraban más en las artes plásticas. Ellos sabían que me gustaba la pintura e incluso que yo había pintado acuarelas, algunos cuadros, ...

Vicente Muñoz, también pintaba algo, e incluso yo le vi algunas obras interesantes. Lo que pasa es que el empezó de mayor, a diferencia de mí, que empecé a pintar y dibujar ya desde niño. Él, de joven, no estudio (se refiere a la universidad) porque pensaba que en ese ambiente podía llegar a tener problemas (políticos) y por otro lado porque cuando acabó el instituto, quiso empezar a ganarse algún duro que otro, porque aunque su padre era médico y habían tenido algo de dinero, estaba ya jubilado y además sus padres cayeron pronto muy enfermos.

Ricardo andaba por el mundo, e incluso llegó a estar escondido en su casa uno o dos años, por lo que Vicente tuvo que asumir responsabilidades para sobreponerse a estas dificultades. No obstante, tenía una gran afición por la pintura y le gustaba mucho dibujar. Dibujaba cosas chocantes como, por ejemplo, recuerdo un cuadro de un pie que se convertía en persona y otras cosas así un poco raras.

Yo no vivía el día a día del Sobre. A lo mejor un día iba a ver a Vicente por algo y coincidía con Ricardo, y a lo mejor nos poníamos a hablar del contenido del siguiente número, pero en el fondo no tenía una participación muy activa y desde luego no formaba parte de, digamos, la redacción de la revista que se encargaba de sacar el número.

¿Hiciste algún dibujo para el sobre literario?

Yo creo que no.

Es que hay uno, que te lo atribuyen.

Pues entonces es posible. Hombre si viera el dibujo te podría decir si es mío o no porque la manera de dibujar sí que la podría reconocer pero, la verdad, no recuerdo ninguno en particular.

El sobre literario fue anterior a la revista “Arte vivo” del grupo Parpalló.

Sí, en aquel momento conocía ya a Aguilera Cerní aunque no colaboraba en “El sobre literario”. El grupo Parpalló comienza en el 56, y “El sobre” es entre el 50 y 52. Mis amigos y yo, del grupo del Sobre literario, ya por entonces teníamos relación con Cerní pero creo que por aquel entonces fue él quien se distancio un poco de nosotros. Debieron de pasar algunas cosas entre ellos, y digo entre ellos, porque yo no viví de seguido en Valencia hasta que acabo la carrera en el año 48.

A quién se le ocurrió la idea y legalizó “El sobre literario” fue a Ricardo Orozco, con ayuda de su primo Vicente Mu-

ñoz. Ambos eran amigos de de Aguilera, y lo lógico es que Aguilera hubiera colaborado desde el principio porque, si te fijas, la distancia hasta el grupo Parpalló es muy corta en el tiempo, por lo que seguro que debió ocurrir algo para que se distanciara un poco.

Luego en el grupo Parpalló, Aguilera fue el teórico, al que le oían, comentaba y opinaba sobre las cosas que iban surgiendo.

He consultado, en un artículo de Jorge Torres, una referencia al ambiente de los grupos culturales que se formaban en valencia al final de los años 40 y principios de los 50 y había una referencia al “Grupo Z”.

Yo creo que el “Grupo Z” estuvo un poco en la base de los inicios del grupo Parpalló. Allí creo que estaba ya Manolo Gil y Eusebio Sempere. El grupo Z exponía en una casa de muebles que había en Pintor Sorolla que se llamaba Vicente Abad y yo creo que allí ya estaban los siete.

El movimiento artístico del Mediterráneo coincidió en el tiempo con el Grupo Parpalló. El “Grupo Z” y luego el “Grupo 7”, que apareció después, fueron un poco los precedentes del Grupo Parpalló, que se fundó en 1956 por Manolo Gil, Juan Genovés, Vicente Aguilar, Michavila y todos los demás.

La crítica que se hace al grupo Parpalló, era que sus miembros lo utilizaban más para difundir su obra, que como compromiso colectivo para difundir la cultura...

El teórico del grupo era Vicente Aguilera Cerní. Él se había dedicado mucho a la crítica de arte y era un hombre que, económicamente, y por su familia, vivía con cierto desahogo, a pesar de ser profundamente de izquierdas y haber padecido la Guerra Civil y la época de postguerra.

Él tuvo una historia política a la que le dio mucha importancia y le marco su vida, y todos los amigos que se relacionaban con él y que podían haber sido o fueron perjudicados nunca se lo tuvieron en cuenta porque entendieron que en aquella época si se empeñaban en sacarle una declaración a un señor, se la sacaban. Ninguno de ellos pensaba que había que morir en las mazmorras a toda costa. Había que pasar esa época como se podía.

A pesar de que todos los amigos, perjudicados o no, querían seguir siendo amigos suyos y nunca le dijeron o reprocharon algo, él, por exceso de culpabilidad se atormentó muchísimo y acabo distanciándose de todo el grupo por voluntad propia.

Como yo no estaba integrado totalmente en la colla, porque en esa época todavía no vivía en Valencia e iba y venía

constantemente, Vicente Aguilera Cerní tenía conmigo una relación menos violenta y hablábamos más. Él fue quien me comentó que era el grupo Parpalló y si quería formar parte de él y yo acepté encantado. Pero con el resto de los amigos se mantuvo siempre al margen.

En esa época Vicente Aguilera Cerní llevaba muchos años con este grupo gente, porque él había sido socio de una librería y distribuidora de libros que habían montado en la calle de la Paz, detrás de la clínica del padre de uno de ellos. Después de este suceso, también dejó la librería y se distanció por completo, aunque luego, más tarde, la librería tuvo que cerrar por problemas con el régimen y acabaron convirtiéndola en un empresa importadora y exportadora de amiantos y otros productos similares.

Aguilera estuvo en el grupo Parpalló desde el principio, y cuando se fundó el grupo, él era ya un hombre conocido, no solo en Valencia, sino también en Italia, donde estaba muy bien relacionado con muchos críticos italianos como Gillo Dorfles.

Cuando yo fui al “Convenio de Rímini”, fue a través de una tarjeta de presentación suya. Allí, a través de él y Dorfles, conocí a G. C. Argan, a Renato del Fusco y mucha más gente.

¿Y que más comenta Jorge Torres en ese artículo?

Jorge, lo que viene a decir, es que el Grupo Parpalló, al final, no fue un grupo o un colectivo que pretendió mover o dinamizar una vanguardia cultural en la sociedad valenciana del momento, como lo fue por ejemplo la Bauhaus en su momento y a mayor escala, sino que al final pareció una agrupación de artistas que tan solo pretendía divulgar su propias obras.

El grupo Parpalló, principalmente era un grupo de pintores que querían pintar con un estilo diferente a como se pintaba en España. El problema para ellos era sobretodo la pintura.

El grupo se influenció mucho por muchos libros de pintura y especialmente uno, el de “Punto y línea sobre el plano” de Kandinsky. Los criterios teóricos de Aguilera influían bastante y para mí, otra persona que influyo mucho, y que también fue muy polémico en el grupo, fue Manolo Gil. Manolo tenía un carácter muy fuerte y tenía mucho empuje.

Cuando yo los conocí, Manolo Gil estaba metido en los frescos del ateneo, con aquella recuperación del estilo de la pintura de Piero della Francesca, que en esa época, tanto aquí como en Italia, se había puesto muy de moda. Esa Pintura donde se incluye la geometría y una composición

muy meditada, donde las figuras se colocan en función de la composición de masa y vacíos.

Michavilla también se influenció con esta tendencia pero en su caso con un poco de medievalismo, recuerdo que tenía unos frescos en el banco de Vizcaya en la entrada por la Plaza del Ayuntamiento que no sé si estarán todavía. Eran unos frescos de figuras medievales con cierta geometría al estilo de Piero.

Otro era Salvador Soria, a quien todo el mundo respetaba en el grupo, que tuvo una primera etapa en la que hace unas pinturas completamente mates porque mezcla los acrílicos y los oleos con arenas con color y distintos cuerpos. En estos cuadros con arenas, Salvador, hacia lo mismo que hacen los ceramistas; la técnica de la “cuerda seca” que consiste en que se hace un dibujo sobre el azulejo con una cuerda y luego se mete en el horno, de forma que, la cuerda se quema y deja un surco en el esmalte vitrificado. De esta forma se pueden usar varios colores sin que se mezclen porque quedan divididos con la cuerda.

Esta técnica también la usaba Mateu, el de la Sala Mateu donde expuso Eusebio Sempere, que tenía una colección de cerámica de color muy inocente y muy bonito.

También estuve en esa exposición de Eusebio Sempere,

en la Sala Mateu. No eran obras de estas de rayitas, sino era una exposición de grandes piezas de escayola del tamaño de un cuadro y con un grosor de unos 15 cm, que había vaciado con formas geométricas como hiperboloides, paraboloides, elipsoides, esferas, cilindros, etc. estos vaciados se iluminaban desde dentro mediante una bombilla con unos circuitos programados que hacían que se apagaban y se encendían con ritmos distintos. Casi todos eran de color blanco.

También tuve ocasión de ver una exposición suya de rayitas donde acabo dejándose la vista; aquellas composiciones de rayitas sobre fondo negro. Él había estado con Vasarely, pero por lo visto, Vasarely tenía a 12 o 15 tíos que le hacían mucho trabajo manual.

Cuando llegas a Valencia entras en seguida en contacto con Enrique Pecourt, y con Luis Costa a través de la biblioteca, y con Joaquín Rieta como decano del Colegio.

Si, conocí a los tres pero quizás con quien más relación tuve fue con Pecourt.

Pronto te invitan participar en la estructura del Colegio de Arquitectos.

Si, me presentaron y muy pronto salí elegido como vicesecretario de la Secretaria del Colegio que por aquel entonces comprendía las provincias de Castellón, Valencia, Alicante, Murcia y Albacete. Recuerdo que viajamos mucho por motivos del Colegio.

Luego deje de ser vicesecretario y me nombraron Secretario de la Demarcación de Valencia, lo que ahora viene a ser el Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Estuve tres o cuatro años más.

Más adelante dejas el Colegio y unos años después entras en la Comisión de Cultura.

Si, pasan más o menos tres años hasta que vuelvo a entrar en el Colegio a través de la Comisión de Cultura en la que...

¿Cuánto tiempo estuviste en la Comisión de Cultura?

Pues hasta entrar en la Escuela de Arquitectura. Más o menos coincide en el tiempo porque mi razonamiento, cuando me plantearon lo de la Escuela, fue que no podía abarcar dos actividades fuera del mi trabajo de despacho, por lo que me dejé la Comisión para poder entrar

en la Escuela. Me pareció demasiado llevar las dos cosas a la vez.

Perdona que te haya interrumpido, estabas contando...

Si, estaban los dos Albert, Salvador Pascual era el presidente, de vocal estaba Emilio Rieta, y yo como secretario. Entonces nos reunimos y después de la primera reunión Michavila y Rieta se retiraron de la Comisión. Al quedarnos tan pocos, yo hable con Salvador y le pedí más gente para colaborar. Él me dio carta blanca para buscar a quién quisiera y fue entonces cuando entró Emilio Giménez y con él Tomas Llorens, aunque sin cargo por parte del colegio. De esta forma trabajamos juntos Tomas, Emilio y yo en la Comisión de Cultura del Colegio hasta que se inauguró la Escuela de Arquitectura, donde al entrar como docente, tuve que ir dejándome otras funciones que desempeñaba. Entonces, a través de Emilio y Tomas, empecé a conectar con los centros de Barcelona, porque ellos ya estaban conectados con Barcelona. Aunque yo tenía amigos en Barcelona, pero por ejemplo, a Alexandre Cirici i Pellicer, lo conocí por ellos. A José Antonio Coderch lo conocí por la Escuela, y por la escuela también conocí a los de la "Cúpu-

la del Coliseum” donde había una sociedad y una escuela de decoración en la que se impartían clase, conferencias, charlas, exposiciones y los premios FAD de diseño. Con ellos montamos, durante dos semanas, un taller de diseño industrial en la Escuela de Arquitectura y vinieron casi todos los que intervenían y trabajaban en la sociedad como Oriol Bohigas, Correa, Cirici Pellicer, el decano, premiados, ... y también trajimos a Tomas Maldonado de la escuela de Ulm, de la cual se decía que era la continuación de la Bauhaus.

La primera actividad de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos, ¿qué año se celebra?

La primera exposición que organiza la Comisión de Cultura es sobre Le Corbusier que había muerto hacía unos meses y que me la deja a mí el director del Instituto Francés, que la envió aquí a través del Ministerio de Cultura francés para hacer la primera exposición póstuma de Le Corbusier. La hacemos en la sede del Colegio de Arquitectos y el montaje lo realizó Martínez Peris, el aparejador del grupo Parpalló. Durante esta exposición vino a dar una conferencia el Padre Roig (Alfons Roig Izquierdo, sacerdote, profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Car-

los y escritor, autor de varios trabajos relacionados con el arte y la arquitectura como “Diálogo de la Iglesia con el mundo moderno de la Arquitectura”) que había estado bastante tiempo alojado en el Convento de la Tourette y Antonio Bonet Castellana, que había estado trabajando en el estudio de Le Corbusier. Luego se hicieron muchas más exposiciones.

Yo estuve también un año en el Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'Arte de Rímìni, donde Gillo Dorfles me presentó a Giulio Carlo Argan, a los Smithson, ...

Y luego, a través de la Asociación de Comunidades de Vecinos, acompañe a una comisión suya a un Congreso que se hizo en Bolonia, en el que conocí al arquitecto que llevaba la nueva planificación de Bolonia, **Pierluigi Cervellati**, al que luego el Colegio de Valencia invitó, aunque yo ya no estaba en la comisión de cultura. En Bolonia, fuera de las murallas, se estaba haciendo un barrio completamente nuevo y moderno, parecía escandinavo, con bloques independientes tanto altos como bajos. En el centro de cada organización de bloques se encerraba un jardín central donde disponía todo tipo de equipamiento social con casas cuna, lavanderías, escuelas,... Todo lo relativo al ámbito social estaba muy presente porque el ayuntamiento de Bolonia era un ayuntamiento comunista, del

arco constitucional que llamaban ellos; era la época en la que el Partido Comunista italiano fomentaba la política de colaboración del arco constitucional donde no aceptaban los partidos de ámbito fascista, pero si los de ámbito socialista, demócrata-cristianos y similares. El planteamiento era que en el casco antiguo no se derribaban los edificios, todo se arreglaba como se podía, y las ampliaciones se realizaban fuera de las murallas. Este arquitecto trabajaba mucho y construía cosas muy modernas, pero me llamó la atención que dentro de las murallas se hacían cosas muy sobrias y conservadoras.

Con todas estas cosas del Colegio de Arquitectos y la Escuela de Arquitectura, fui entrando en contacto con arquitectos extranjeros.

En otro Congreso que hicimos aquí “Arquitectura y vanguardia” vino un redactor de la revista “Architectural Design”, vino un arquitecto argentino de París, vino Giorgio Grassi, vino un arquitecto inglés del que no me acuerdo y no sé si en ese o en otro que organizamos más tarde vinieron los hermanos Krier de Hamburgo que hacían una arquitectura postmoderna, toda en piedra, que estuvo muy de moda, y otro arquitecto griego (Elia Zenghelis) que trabajaba con Koolhaas en aquello que se llamaba “Delirious New York”.

Después del segundo congreso de diseño, ¿no se animaron otras empresas a patrocinar más eventos?

No, no hubo muchas más. No sé si la fue la Cámara de la Propiedad o una entidad similar, a la que, durante una época, le dio por el diseño y también organizó unas jornadas con mesas redondas sobre diseño, bastante flojitas.

En general había bastante interés y preocupación por el diseño en ese momento. Varios de aquí, de Valencia, estuvimos en Madrid en una semana del diseño que hubo en Madrid y en la que se trató el diseño en su relación con las aplicaciones de las nuevas tecnologías informáticas que empezaban a aparecer en ese momento. Recuerdo que vino un tipo, un tal Christopher Jones, a quién conocía por uno de los libritos que tenía de referencia en cuanto a metodología del diseño y dio una conferencia muy interesante. Este era un diseñador muy importante.

En aquellos años era muy conocido Christopher Alexander, el cual nos despertó mucho interés. Recuerdo aquel librito suyo que escribió sobre el diseño desde cero de una aldea india. (“A pattern lenguaje /Un lenguaje de patrones” Ed.: Gustavo Gili, SL. Barcelona 1980) Empezaba con un enorme pliego de necesidades y prescripciones y al final todo aquello acababa con unas fórmulas matemáticas complicadísimas.

¿Tuvo relevancia en las obras de arquitectura de entonces ese interés que suscitó el diseño, particularmente en tus obras?

Yo creo que estas cosas algo dejaron. La preocupación por las metodologías yo creo que, al final, te dejan un poso e intentas utilizarlas a lo hora de abordar y plantear los problemas de tu trabajo.

Las “Conversas de diseño”, es una idea que surge de las experiencias que tenéis en Barcelona.

Si, sobre todo de las relaciones que Emilio Giménez y Tomas Llorens tienen con la gente de Barcelona, ese fue un poco el puente. Emilio comparte la dirección de obra de una casa en Benicassim cuyo proyecto había sido desarrollado por Oriol Bohigas y todo eso se hizo a través de Tomas Llorens.

Emilio estudió parte de la carrera en Barcelona y estuvo trabajando con Coderch, con lo que conoció a mucha gente en Barcelona. Y luego mediante la casa esta, en la que trabaja con Oriol, adquiere mucha más relación.

La temática del diseño industrial ¿cómo surge?

En ese momento, el diseño industrial preocupa bastante a los arquitectos, y a la gente culta en general. Se piensa que el diseño no hay que dejarlo como está y que hay que apoyarlo. Se tienen que crear centros especializados de estudio y se tiene que fomentar una crítica especializada para un adecuado desarrollo. En aquel momento, el diseño a nivel global (fuera de España) tiene un auge muy importante y se convierte en una tendencia muy de moda.

Se celebran las jornadas y después ¿tienen algún tipo de continuidad? Porque la empresa Vikalita S.A., que fabricaba railite, apoyó económicamente su celebración.

Si que hubo algo de continuidad porque hubieron dos congresos en dos años sucesivos. En el primero vino Tomas Maldonado y en el segundo vino Gui Bonsiepe que era el segundo de Tomas Maldonado en Ulm.

A ambos vinieron también André Ricard, Oriol Bohigas, Federico Correa,...

En el congreso se habló mucho de los problemas del diseño, de su metodología y también de la semiótica del diseño

¿Acudió también al congreso profesorado de la Escuela?

No, acudió gente interesada en el diseño y muchos arquitectos pero muy poco profesorado.

Siendo el año 68, cuando se crea la Escuela de Valencia y estando Tomas Maldonado como director de la escuela de Ulm. ¿Se habla mucho con él para tener en cuenta sus puntos de vista a la hora de arrancar y organizar la Escuela?

Si, también se habló con él. Tomás Llorens era un hombre muy abierto que hablaba con mucha facilidad y se interesaba por muchos problemas pero quizás, a quien más se le plantearon cuestiones sobre la Escuela fue a Nuno Portas

Nuno Portas intervino en unos congresos (Pequeños Congresos) que se celebraban de forma alterna en España y Portugal. Nuno se encargaba de organizar los congresos que se realizaban en Portugal y Oriol Bohigas se encargaba de la organización de los que se hacían en España. A estos congresos acudía mucha gente tanto de Barcelona como de Madrid; Vázquez Molezún, Oriol, Sáez de

Oiza, Bofill, Eduardo Mangada,... Yo acudí a uno de ellos a Tomar, en Portugal, acompañando a Emilio Giménez, al cual habían invitado.

¿Qué temas se trataban en esos “pequeños congresos”?

Temas de arquitectura y urbanismo, aunque allí también se hablaba de la enseñanza de la arquitectura.

¿Cómo te incorporas a la Escuela de Arquitectura?

A mí y a Rafael Contel nos llama Román Jiménez, que era el director de la Escuela, para ver si queríamos entrar en la Escuela para ayudarle con la docencia de Análisis de Formas. El curso de Análisis de Forma los dividimos en tres grupos, y cada uno de nosotros dimos a un grupo, siendo Román el coordinador del área.

El primer año de la Escuela se dio un único curso y ya en segundo curso yo di clase de Elementos de Composición. Recuerdo que antes de empezar con Elementos, viaje a Barcelona para hablar con José Antonio Coderch y ver como él iba a organizar la asignatura, que temas iba a dar, como iba a hacer el examen, un poco de todo

esto. Y me imagino que todos los profesores harían algo por el estilo.

Entonces Román Jiménez es quién te propone ir a la Escuela a dar clases y tú dices que sí, pero ¿te lo dice con un intervalo de tiempo suficiente o de un día para otro?

No lo sé con exactitud, pero recuerdo que fue bastante rápida la cosa. Me imagino que sería cosa de meses. Lo que sí que recuerdo es que la Escuela de Valencia se monta cuando el director de la Escuela de Barcelona era Robert Terradas, que era una gran arquitecto, hijo de un gran matemático. Yo sé que Terradas tenía un gran concepto de Román Jiménez. A Terradas ya lo conocía porque me había dado clase de Instalaciones en Barcelona. Además, recuerdo una anécdota de una de esas clases, porque en clase de instalaciones, aparte de impartir sobre electricidad o fontanería también se ensañaba acústica. Y recuerdo que para examinarnos de acústica veo que Terradas saca y empieza a montar un aparato en clase que no habíamos visto en nuestra vida y digo, “¡ostras!”... al final resulta que el aparato lo estaba montando porque por aquel entonces ya estaba bastante sordo y el aparato era

como un amplificador de sonido que permitía oír lo que nosotros íbamos diciendo... Claro por aquel entonces no había audífonos pequeños.

Terradas fue muy importante en el montaje de la Escuela de Valencia ya que Román se apoyó mucho en él para organizar la Escuela, consultándole constantemente y haciendo mil viajes a Barcelona para recabar información. También fue muy importante Rincón de Arellano, alcalde de Valencia por aquella época, que nos cedió el local y no recuerdo si también nos llegó a subvencionar algo. Teníamos muy poco dinero e incluso los propios profesores llegábamos a pagar algunas facturas, sobre todo Rafael Tomás que era quien se encargaba de la administración de la Escuela. También firmábamos nóminas que luego no llegábamos a cobrar para que la Escuela pudiera pagar a profesores que eran profesores de profesión, gente que dejó de dar clases en otros centros para dar clases en nuestra Escuela y que por lo tanto, no tenían otro sustento. Esto ocurrió los primeros años hasta que aparece Rafael Couchoud. Cuando él aparece, nos vamos de la plaza Galicia y se hace la Escuela Politécnica Superior de nueva planta en solares de huerta que su familia que tenía arrendadas de toda la vida y estaba deseando quitarse a todos esos arrendatarios que tenía de varias generaciones

472 y que habían ganado mucha fuerza. A Couchoud y a su familia le vino muy bien todo esto porque consiguió vender las tierras y colocar como bedeles y conserjes a muchos de los arrendatarios que había tenido...

¿Cómo surge la Escuela? El alumnado está interesado por la arquitectura o por la novedad de los nuevos estudios.

El alumnado estaba muy interesado por la arquitectura y la arquitectura, en aquel momento, todavía gozaba de un prestigio derivado de la demanda de obra nueva que existía y los pocos arquitectos que había formados en ese momento. El posterior aumento de los arquitectos hasta lo que tenemos hoy, es un fenómeno que se va dando de forma progresiva con el aumento de las numerosas escuelas que se montan.

1. En los años 60 la arquitectura experimenta una gran subida. Ya entre los años 50 y los años 60, a partir de la conversión de la peseta y el cambio de la normativa que regulaba la construcción de viviendas, empezó a agilizarse y crecer el tema. Cuando yo me doy de alta en los años 50 hay: Viviendas del Instituto Nacional de Colonización, que son las más bonitas que se hacen

en España porque el director de arquitectura del instituto de colonización era un arquitecto extraordinario. José Luis Fernández del Amo desarrolla el poblado de Vegaviana, que es precioso, y también trabajan en el INC otros arquitectos como Alejandro de la Sota o Antonio Fernández Alba. Yo nunca me planteé hacer un poblado de colonización, porque esto lo llevaba un grupo de arquitectos desde Madrid y entre ellos se entendían. Y realmente lo hicieron muy bien.

2. Las “Viviendas Protegidas”, que tenían un régimen propio. Las viviendas protegidas, creo recordar, tenían que ser de promoción municipal. Eran los ayuntamientos los que promovían un grupo de viviendas protegidas que muchas veces eran viviendas para la guardia civil, los maestros, etc... Eran muy baratas y hubieron muchos arquitectos que las hicieron, aunque aquí en Valencia, el que más hizo fue el arquitecto que las informaba que era Cesar Cort Botí, el arquitecto jefe del Instituto Nacional de la Vivienda, donde también se legalizaban las viviendas protegidas.
3. Viviendas de Renta Limitada que se subdividían en viviendas de grupo 1 o grupo 2. Las viviendas protegidas eran también viviendas de renta limitada, pero no se podían construir mediante iniciativa o promoción

privada, sino por promoción municipal. En cambio, estas viviendas de renta limitada sí que se hacían por promoción particular. Un señor se podía hacer su vivienda, y si la pedía de renta limitada, entonces tenía un préstamo hipotecario y una rebaja tributaria bastante importante tanto en la licencia municipal como en la futura contribución urbana. El préstamo hipotecario que a la principio los concedía el Banco Hipotecario, hasta que más tarde aparece una entidad bancaria que depende del Ministerio de la Vivienda y que se encarga de regularlo.

A partir de los 60 aparecen las “Viviendas Subvencionadas”, que eran las viviendas de renta limitada de primer grupo y que además del préstamo y las rebajas tributarias tenían un prima de 30.000 pesetas a fondo perdido

Todas estas viviendas de renta limitada también eran de venta limitada. Los del primer grupo tenían la venta limitada y los de segundo grupo, no recuerdo bien, eran de renta limitada pero de venta libre. No lo recuerdo muy bien. Tendría que buscarlo.

Yo hice muchas viviendas de renta limitada tanto de primer grupo como de segundo grupo. En las de segundo grupo el préstamo era más importante pero no recuerdo exactamente las diferencias.

Las viviendas del Instituto de Colonización sí que se publicaban en las revistas de Madrid. Cuando estas publicaciones llegaban aquí, ¿tenían mucha influencia?

Estas viviendas nos gustaban a todos. Lo que pasa es que para la iniciativa privada costaba mucho realizar estos tipos de planteamiento. Al fin y al cabo, estas viviendas de colonización eran casitas para los señores que cultivaban sus campos y acabaron influyendo mucho en la arquitectura rural de la época. En las viviendas de Fernández del Amo, había soluciones muy graciosas. Las viviendas eran muy pequeñas, de planta baja o con una planta más como mucho; se entraba por una cara o por delante, y a la cuadra o corral se entraba por detrás; se agrupaban entre sí, jugando con la volumetría y constituyendo un trama que al final servía para componer un poblado entero, con su iglesia y sus equipamientos. Pero al final estas viviendas tenían un problema, y es que estaban enfocadas al medio rural, y contextualizadas dentro de un proyecto de conjunto mucho mayor. No eran actuaciones aisladas.

También había habido, con anterioridad a los poblados de colonización, los poblados de reconstrucción de zonas devastadas por la guerra llevados a cabo por el organismo de Regiones Devastadas. Pero todas esas viviendas

474 ya estaban prácticamente acabadas. Había una jefatura regional donde se constituían oficialmente equipos de trabajo con gente a sueldo para desarrollar estas viviendas. En la de Valencia, donde estaba Mauro Lleó, trabajaron muchísimo en Segorbe y por todo Castellón.

Los dos primeros años, la Escuela de Valencia funciona como aula delegada de la Escuela de Barcelona.

Si, los dos primeros años. Yo empecé con el primer curso de Análisis de Formas y en segundo curso comencé con Elementos de Composición. Junto a Emilio Giménez y Rafael Tamarit di Proyectos 2, y después di en un curso Estética y Composición y otro curso de Composición, tras eso hubo un periodo en el que deje la docencia. Y después ya volví para dar Proyectos 1.

En estos cursos de Estética y Composición yo impartí metodología del diseño, que en aquella época salía mucho en los libros y en las revistas, como por ejemplo la teoría de la Gestalt, porque me parecía que para los arquitectos era interesante. Lo que viene a decir es que, a la forma de las cosas no se llega por las partes, aunque se analicen individualmente. En nuestra cabeza ya tenemos una concepción formal de las cosas. Por ejemplo, cuando vemos un

gato no vemos patas, cabeza, rabo, ... y entonces llegamos a la conclusión de que es un gato, sino que primero vemos un gato, y después nos fijamos en su cabezas, en sus patas o en su rabo. Luego se estudia cómo se forman esos iconos por paralelismos, por repeticiones,...

Después, en los siguientes cursos de Composición, les explicaron a los alumnos algunas cosas que no llegaron a entender y que no eran ciertas. Les explicaron la forma pregnante, porque una de las cosas que distingue de las forma según la teoría de la Gestalt, es que nosotros elegimos la forma más pregnante. Y durante cursos posteriores les pusieron a los alumnos ejemplos como que entre el cuadrado y el rombo hay formas intermedias y la forma del medio es la forma pregnante. Y eso no es así. La forma pregnante, decía la teoría de la Gestalt, es que nosotros percibimos la concepción más perfecta de una forma. Nosotros cuando vemos una rueda de bicicleta que está hecha un ocho porque ha sufrido un accidente,... percibimos un círculo deformado. Cuando vemos un círculo al que le falta una porción, percibimos un círculo sin una porción. Es decir, al final vemos la forma original, un círculo, un cuadrado,... En nuestra memoria guardamos la percepción de formas perfectas y cuando vemos formas alteradas, las referenciamos inmediatamente a sus forma perfectas

correspondientes, advirtiendo esas alteraciones. De esta forma, lo primero que vemos al percibir un objeto es su forma perfecta y después analizamos individualmente las partes o las alteraciones de dicho objeto.

En cuanto a las metodologías que impartí, recuerdo una de un tal Christopher Jones, que era un gran diseñador de Inglaterra y un gran metodólogo. Sus métodos se utilizaron para desarrollar proyectos complejos más aplicados a ingeniería y diseño, pero básicamente consistía en que había que llevar dos caminos de desarrollo de forma simultáneamente; un camino en el que no se censuraba nada de la idea original, es decir, con las grandes ideas siempre hay una parte de “chaladura” donde surgen soluciones muy imaginativas y según él, en este camino no se podían coartar; y luego había que desarrollar de forma paralela otro camino donde se iban concretando las ideas y adaptándolas a la realidad. Según él, el proyecto se debía empezar con lo que llaman los ingleses un “brain-storming” o tormenta de ideas, donde participaba todo el mundo y se podían decir todas las ideas que a uno se le pasaran por la cabeza, aunque fueran disparatadas. Todas estas ideas, al final se trillan y se sacan algunas directrices desde las cuales poder partir. Para que todo estas ideas funcionen desde el principio, lo fundamental es que el equipo que se reúna tiene que ser una equipo

con experiencia, donde todos sus miembros tengan bagaje en sus respectivos campos porque, al fin y al cabo, se trata de realizar siempre equipos multidisciplinares. Estas metodologías están pensadas principalmente para equipos. A nivel individual existen otros procedimientos distintos. Luego hacíamos aplicaciones prácticas en clase de estas metodologías, por ejemplo, planteaba realizar el proyecto de una farola. Se montaba un equipo, se realizaba el “brain-storming”, se pensaba de forma conjunta el tipo de luz a emplear, los sistemas de encendido, la influencia de los factores meteorológicos, ...

Estética y Composición ¿la impartías con Tomas Llorens, o llevabais cursos distintos?

Yo hablaba mucho con Tomas Llorens. Introdujimos la semiótica de la que en un principio no teníamos ni idea. Me leí cosas de semiótica y de la teoría de los signos y Tomas Llorens me recomendó algunos libros, como el de la semiótica conductista de Charles Morris u otros como los de Roland Barthes.

En la semiótica estructuralista el signo acota áreas de significado. El significado no es una relación biunívoca matemática, el signo acota áreas de significado.

Charles Morris desarrollo más la semiótica de los iconos y los símbolos, en cambio Roland Barthes se centraba en las áreas de los significados. Él ponía el ejemplo del bosque; en Francia la palabra Bois sirve para definir tanto bosque como madera, en cambio, en castellano tenemos la palabra bosque y la palabra madera. Pero en cambio luego tiene otra palabra para bosque que es la forêt, que sirve para definir otro tipo de bosque distinto del Bois. En castellano tenemos la palabra bosque pero también tenemos la palabra selva. En definitiva, el signo en cada contexto determina diversos significados.

El control de los signos va unido a propagandas y a deseos de influir y de controlar. A través de los signos se pone en marcha la propaganda política, artística y económica. Los signos llevan consigo las modas y también están sujetos a obsolescencias, porque se van desgastando por el uso y por diversos contextos hasta que dejan de usarse.

Los símbolos pictóricos y arquitectónicos también están sujetos a estas normas y llega un momento en que dejan de usarse. Eso lo saqué de un librito de Gillo Dorfles que se llama “**Simbolo, comunicazione, consumo**” (G. Einaudi, editore. Torino. 1962). e insistía mucho en la caducidad de los signos arquitectónicos que también se van gastando.

¿Durante cuánto tiempo te quedaste en Estética y Composición? Porque lo de bailar entre asignatura y asignatura también te propiciaría la dificultad de tener que preparar constantemente nuevos programas.

La verdad es que no lo recuerdo, me imagino que en algún currículo mío estará. Normalmente siempre me daban asignaturas que se daban por primera vez; imagino que sería porque habría gente que las rechazaría previamente. En Estética y Composición empecé yo y después ya vinieron y se quedaron gente como Cecilio Sánchez Robles o Joaquín Arnau. Aunque Arnau ya sabía bastante de estética cuando llegó por su afición a la música. No obstante, tengo la sensación que di todos estos primeros cursos porque no los quería dar nadie.

Y entonces, ocurre un paréntesis en tu carrera docente.

Si por el expediente de Tomás Llorens. Nosotros intentamos influir en el Rector del Politécnico, que creo recordar que era un ingeniero agrónomo (R. Couchoud). El caso es que queríamos ir a hablar con él para que intentara interceder por él. Para no ir todos a la vez, decidimos que fuera uno de nosotros, y al final fui yo. Así que le pedí hora, y me

fui a verle. Me recibió y pensé que le había influido porque no me dijo que no de entrada y me comentó que lo estudiaría detenidamente. Pero nada, al final hizo lo convenido para “tirar” a Tomas.

Nosotros siempre estuvimos convencidos que fue una falsa acusación por parte de un empleado de secretaría y promoción desde arriba, porque un empleado de secretaría, que era un mero escribiente, ¿de dónde iba a sacar algo para poder acusar a Tomás? Total, que nosotros, Fernando Puente, Antonio Osorio, Vicente González Móstoles, Jaime Sinisterra y yo, en vista de que este hombre no atendió nuestras peticiones, y eso que le planteamos diversas soluciones para resolver el conflicto, presentamos la dimisión. Y creo recordar que aun nos hicieron la “bromita” de no aceptarnos la dimisión y expulsarnos por haber faltado a varias clases, porque al presentar la dimisión, nosotros dejamos de ir a clase y al final nos expulsaron por haber superado el número de faltas máximas de asistencia que se podían realizar.

Así que estuve unos años fuera y luego volví y me incorporé al curso de Proyectos 1, con Vicente Vidal, Cristina Grau y José María Herrera hasta que me jubilé.

Cuando me iba jubilar había un profesor que se iba a quedar fuera por un ajuste de plantilla, así que yo, antes de firmar ese curso, pregunté si iba a poder darlo entero o

me iban a jubilar a mitad, porque lo que no quería era dejar empantanados a mis alumnos y además perjudicar a un compañero. Desde dirección me dijeron que iba a dar todo el curso, pero al final el ambiente se fue enrareciendo y decidir salirme. Así termine mi carrera docente.

En concreto la acusación de Tomás Llorens ¿porqué fue?

Probablemente lo que les molestaba era su ideología, porque Tomás era un hombre radical en sus ideas y en su ideología política. En aquella época, en las altas esferas del Politécnico, el ambiente era un ambiente del Opus y Tomás Llorens, en esos momentos, se había metido en cosas políticas muy radicales. Tomás era un hombre muy irregular, es decir, un día te podía llegar muy tarde y tenía a los alumnos allí, esperando, y sin embargo otro día se podía quedar hasta altas horas de la tarde en clase, sin comer, atendiendo a los alumnos. Pero en general, los alumnos estaban encantados con él.

Entonces lo expedientaron por una falta administrativa.

Sí, pero además, el escribano aquel de secretaría que lo denunció, lo hizo por un supuesto intento de soborno por

478 parte de Tomás porque había intentado sobornarle para que falseara las faltas de asistencia.

¿Hubo en la escuela mucho debate sobre este incidente?

Sí que lo hubo. Lo recuerdo además porque estaba aquí mi tía Elena que vivía en Inglaterra y que se había sacado el billete de vuelta en avión desde el aeropuerto de Alicante y yo, le había dicho que la llevaba en coche. Y ese mismo día se había organizado una asamblea general para debatir el tema y había pedido retrasar la asamblea hasta que estuviera de vuelta, porque a mi tía, no la iba a dejar tirada. Al final se retrasó y, aún así, llegue tarde. Nosotros ya habíamos dimitido pero en esta asamblea general estábamos todos, y en ella se expusieron todos los detalles y se llegó, por unanimidad, a la decisión de que había que conservar a Tomás Llorens fuera como fuera. La propuesta final de la asamblea fue, que nosotros que habíamos presentado ya la dimisión, la retiráramos para que luego todo el colectivo a la vez, presentara una propuesta conjunta. Entonces nosotros, que ya la habíamos presentado, nos mantuvimos firmes en nuestra decisión de no retirarla, ya que llegados a este punto consideramos que no se de-

bía entrar en un doble juego de este tipo. Si la habíamos presentado ya, pues no había vuelta de hoja y si los demás querían presentar un escrito o su dimisión pues eran libres de hacerlo, pero no por ello teníamos que ir todos en bloque. Al final, algunos de los compañeros llegaron incluso a enfadarse con nosotros, pero en definitiva sí que había un consenso unánime de rechazo a la expulsión de Tomás.

La relación entre vosotros, los compañeros que presentasteis inicialmente la dimisión, ¿era porque habías dado anteriormente algún curso juntos?

No, que yo recuerde. Desde que ellos acabaron la carrera habíamos tenido algo de relación profesional pero sobre todo, nos relacionábamos más por la música. Quedábamos muchas veladas para oír y comentar sobre música. Cada uno traía sus discos y los poníamos y comentábamos anécdotas. Joaquín Arnau, que sabía mucho de música, nos recomendaba autores y nos descubría discos. A veces, también hacíamos excursiones. Por ejemplo, recuerdo una excursión a Barcelona para ver unas plazas recién terminadas de Oriol Bohigas a la que fuimos todo el grupo junto a Emilio Giménez. Estábamos bastante unidos en cuanto a cambiar impresiones, intercambiar ideas,

discutir pareceres y puntos de vista. En definitiva, hablamos mucho.

Tu intervención en la Escuela, la docencia, siempre te la tomaste como una parte secundaria respecto al desarrollo del ejercicio profesional, es decir, que no pretendiste hacer carrera docente, ¿verdad?

No. El camino que me llevo a salir de mi rutina de trabajo diario fue la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos. El objetivo de esta decisión era tan peregrino como el hecho de comprobar si se podía influir en el gusto de esta ciudad. Porque Valencia se había encasillado y en esta ciudad había habido modernismo y otros estilos. Ver si era posible “quitar de en medio” ese barroco valenciano mal entendido, a base de cuatro clichés que habían surgido en los talleres de algunos tallistas que nunca habían conocido el barroco real.

Tenía la sensación de que Valencia había caído en la mediocridad, y esto fue un poco lo que me llevó a meterme en estas cosas. También te digo que me animé a meterme en todas estas cosas y a abarcar un objetivo tan ambicioso porque ya tenía una clientela y un estudio donde trabajaban una decena de personas, y podía hacer frente a un

apretón fuerte de trabajo. Por esa época ganaba bastante dinero, y todo ello me permitió tomar la decisión de que había llegado el momento de completar mi vida con una serie de actividades artísticas e ideológicas que me gustaran. A partir de ahí se fortaleció mi amistad con Emilio y mi relación con éste entorno.

En la Comisión de Cultura creo que los compañeros de la Escuela no llegaron a intervenir, pero no se perdían un exposición o un acto, y si además eran un poco mas rupturistas, pues razón de más para que estuvieran allí, para defender las ideas y apoyarlas, porque, por otra parte, nos criticaban bastante.

Traíamos muchas cosas que las contratábamos muchas veces sin conocerlas, porque te fiabas de gente de Barcelona o de Madrid con la que hablabas. Recuerdo un evento donde en un cajón grande se metía un tío en traje de baño con un cable, un teléfono y un tubo de bucear, y sus compañeros le iban echando barro hasta tapanlo por completo y entonces hablaban con él por el teléfono. Era una cosa que no tenía ni pies ni cabeza y al final, el tío estaba muy fastidiado y todos empezamos a sacar barro y con el barro también sacamos su bañador y se quedó en porra, estando allí la bibliotecaria, que era una mujer muy mayor pero muy simpática y empezaba a decir: ¡Ay, Dios mío!,

¡Ay, Dios mío!, ¡Un hombre desnudo!, ¡Pero, ¿cómo hacen ustedes estas cosas?!... Se armó tal escándalo con el hombre desnudo que, en la siguiente Junta, hubo mucha gente del Colegio que protestó. A nosotros nos tocaba dar la cara y defender una postura más transgresora que rompiera un poco las tradiciones clásicas que existían y sobre todo con la monotonía.

Pero bueno, con estas cosas, todo el grupo de la Escuela participaba y así, nos fuimos uniendo.

Todo eso ocurre a finales de los años 60, años después de tu participación en el grupo Parpalló. Esto demuestra que lo que has contado, respecto a tu inquietud por cambiar las cosas, ya existía entonces.

Fíjate, es que unas cosas enlazan con otras. Yo a Andreu Alfaro no lo conocí en el grupo Parpalló. A Andreu Alfaro lo he conocido de toda la vida desde que era pequeño, y he tenido relación con sus hermanos, y sus padres también, de toda la vida. Hicimos una exposición de diseño moderno en el Colegio, antes de las “Conversas de diseño”, que se montó sobretodo con diseño de Barcelona, con los diseños premiados por aquella agrupación de la “Cúpula del Coliseum”. Vinieron todos los de la Cúpula, vino, desde

luego Oriol Bohigas y también Correa. Esta fue una exposición que la dirigieron Emilio Giménez y Andreu Alfaro. La primera exposición que hicimos, la de Le Corbusier, no hacía mucho tiempo que se había hecho. Como a mí me preocupaba mucho la gestión de los fondos económicos de la comisión de cultura, quise aprovechar lo que había preparado Martínez Peris para esa exposición, que eran unos paneles de soporte de madera con los colores de Le Corbusier de fondo.

Planteé la reutilización de los soportes, pero al final los descartaron e hicieron una cosa completamente distinta. Recuerdo que se hizo un revestimiento de techos y paredes con unas telas blancas tensadas y recuerdo también una motocicleta que estaba semi-colgada con una rueda al aire. Fue una exposición muy moderna.

En aquellas “Conversas de diseño industrial” he consultado tus intervenciones...

Yo ahí intervine muy poco, incluso Andre Ricard me contestó un poco insolente. Él estaba muy engréido porque era un poco, como el diseñador de España. No había habido en España un diseñador que diseñara cosas como él, y la verdad es que hay que reconocer que diseñaba cosas

muy bien. Bueno, en definitiva yo venía a preguntarle en el artículo que enfoques o que planteamientos utilizaba habitualmente a la hora de realizar sus trabajos, y él me respondió de forma muy ambigua.

En la exposición de diseño creo que alguien robo un abrebotellas de Ricard, y recuerdo que a él, no solo no le molesto, sino que se mostró orgulloso de cómo sus diseños eran tan codiciados, como para incluso arriesgarse a robarlos de una exposición.

Hombre, hay que reconocer que las cosas que diseñaba Ricard estaban muy bien. Eran muy limpias y depuraba mucho el diseño. Una de las cosas que le dio mucha fama, fue el diseño de la botellita de lavanda de la marca Puig. Era una botellita verde, con forma de higo, y con un tapón cilíndrico de madera, bastante alto, que tenía un agujero por el que pasaba una cuerda de rafia retorcida, de aspecto muy rústico, con la que se hacía un nudo a la base de la botella

Quedaba muy bien, muy japonés, como esas cosas japonesas que tienen “wawa” como decía Dorfler cuando se empleaban los materiales mostrando toda la expresividad en su estado natural, sin tratamientos ni procesos de manipulación. Esa de plasmar la sinceridad y espontaneidad de la materia, los japoneses lo utilizan mucho.

Si, tú le pides que se centre y explique algún caso en concreto que él crea conveniente para mostrar esa metodología de trabajo que cita y siempre contesta quedándose en la anécdota sin querer entrar en algo más específico... También tienes alguna conversación con A. Cirici.

Yo con Cirici me llevaba mucho mejor. Cirici era un hombre muy simpático y abierto.

Con el auge del diseño y con el auge de la industrialización, la incorporación de las cerrajerías prefabricadas, la sustitución de los oficios por productos estandarizados, ¿se produjo de una forma muy rápida en la construcción?

Una cosa que también preocupó fue la construcción prefabricada. Un ejemplo fue Fisac u Oriol Bohigas que con unos socios monto una empresa de prefabricados en el Valles con una patente escandinava. Esta empresa de Oriol hacia paneles prefabricados de hormigón sin armaduras en los que incluso los espacios para instalaciones se dejaban ya previstos en taller para no tener que manipularlos en obra. Fue una apuesta muy mo-

482 derna y fuerte que hicieron y que creo que al final no les fue bien.

Recuerdo, también, un viaje a Checoslovaquia con Emilio Giménez, Camilo Grau, y Filiberto Crespo, con motivo del congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en Praga, en el que fuimos a visitar un barrio entero que se había realizado con viviendas prefabricadas. Nos contaron que habían empezado la experiencia diseñando una vivienda prototipo en la que alojaron a una familia temporalmente para evaluar los posibles problemas de diseño y una vez subsanados, se lanzaron a la producción en serie para la construcción del barrio. A los arquitectos de esta época nos preocupó mucho este tema.

Cuando termine el Centro de Rehabilitación de Levante, los que habíamos participado en la dirección técnica de la obra montamos una ingeniería y recibimos el encargo de Bankinter para estudiar la viabilidad de una fábrica de prefabricados. Aquí en Valencia, el abogado de Bankinter era socio de un ingeniero de caminos que tenía una fábrica de cemento blanco en Denia, una empresa de construcción y una empresa de transportes. La idea era intentar montar una empresa de prefabricados utilizando la infraestructura que ya tenían mediante la capitalización de Bankinter.

Para ello vimos dos modelos. Uno fue el de Oriol y otro de una fábrica de Pamplona. Al final hicimos un informe negativo, porque nos pareció que una fábrica de prefabricados destinados principalmente a las vivienda necesitaba asegurar, para arrancar, un volumen de producción muy alto en un radio de influencia no superior a los 150 Km. Esa demanda creímos que no existía para esa distancia, porque superado ese radio kilométrico, los portes hacían encarecer demasiado el producto.

Al final, nosotros sacamos la conclusión de que el prefabricado que se estaba realizando en España limitaba mucho, tanto los aspectos técnicos como los estéticos. Además, las soluciones prefabricadas en una obra tan solo suponían el 30% o el 40% del coste total,... luego había que seguir contando con albañiles, carpinteros, instaladores, por lo que la ventaja económica no era tan grande como cabría esperar y de tiempo tampoco.

¿Cómo fue aquella ingeniería?

Me parece que todavía existe, aunque no queda nadie de los que la creamos. Estaba en Isabel la Católica esquina con Cirilo Amoros.

Entonces aquello fue una aventura empresarial.

Si, al terminar el Centro de Rehabilitación de Levante, el ingeniero que había llevado toda la parte de electricidad de la obra, me propuso montar una ingeniería junto a él porque habíamos trabajado muy a gusto. La verdad, es que era un tío muy emprendedor y trabajador, y creo recordar que además de la carrera de ingeniero tenía varios peritajes.

Bueno, al final montamos la oficina este chico y yo junto con D. Ignacio Boluda, que era el presidente del Consejo de Administración de la Unión de Mutualidades de Levante, que fue la compañía que nos encargó el proyecto del Centro de Rehabilitación.

D. Ignacio Boluda era abogado, empresario y accionista del Banco de Valencia, y yo había tenido la oportunidad de conocerlo, en el pasado, a través de unas reparaciones que me encargaron en una fábrica de curtidos de su familia. Luego, tuvimos la ocasión de conocerle mucho mejor, pues formó parte de la comisión y de la dirección facultativa del proyecto del Centro de Rehabilitación.

Desde la ingeniería, hicimos varios proyectos y entre ellos una Fábrica de Curtidos y otra de Guitarras en el Polígono Industrial de Fuente del Jarro en Paterna, y otra de pro-

ductos químicos en Cheste. Yo llevé, como arquitecto, los proyectos de las dos primeras, pero con la de Cheste, tan solo hice unos bocetos y unos esquemas que luego desarrollaron los ingenieros. También desarrollamos el estudio, y proyecto de viabilidad de lo de los prefabricados para el Bankinter, pero al final acabamos teniendo algunos problemas.

El ingeniero eléctrico, comentó la posibilidad de que el administrador de una de las fábricas de curtidos de Boluda entrara como socio capitalista en la oficina de ingeniería. En la reunión que mantuvimos, D. Ignacio Boluda indicó que en caso de entrar esta persona, él se saldría de la sociedad. Al final D. Ignacio se marchó y yo, como tampoco lo vi claro, también, quedándose en la empresa el ingeniero eléctrico y un ingeniero industrial que era sobrino de D. Ignacio Boluda, porque el administrador aquel, tampoco llevo a entrar.

Por lo que parece ser, el ingeniero eléctrico quería que el administrador, con el que había terminado teniendo mucha relación, entrara con capital para poder potenciar la empresa y darle una proyección más internacional, pero creo que D. Ignacio y este administrador ya habían tenido un par de encontronazos y no se fiaba de él. Al final, fueron por estas cosas por las que la cosa no acabo funcionando

aunque luego, por lo que sé, la empresa les fue muy bien porque sacaron mucho trabajo adelante.

Recuerdo también que en el tiempo en el que estuve en esta ingeniería llegamos a presentar un proyecto para una fábrica de curtidos enorme que iba a hacer el gobierno de Argel, pero un estudio italiano nos acabó arrebatando el proyecto.

La meticulosidad y el detalle con el que proyectas las barandillas y las cerrajerías era una cosa que venía de antes o un poco consecuencia de estas influencias?

No sólo eso. Me refería a lo de ver y plantearse varias soluciones para poder tener criterio a la hora de diseñar la definitiva. Sobre todo en lo referente a las cosas pequeñas y tontas que se van incorporando de forma nueva a un proyecto. En eso yo considero que sí es positivo.

No obstante, en arquitectura también existía el concepto de la tipología en edificación, de la cual ya se venía teorizando desde el siglo XVIII y que en mi época, era muy defendida por los de la tendenza italiana como A. Rossi o G. Grassi.

Esto era más fácil de asimilar que las metodologías de la que hablábamos anteriormente, porque la receta era muy

fácil. Tú lo único que tenías que elegir era la tipología que querías utilizar, porque las diferentes tipologías ya estaban planteadas y construidas e incluso habían muchos libros de tipologías.

Lo único que te tienes que plantear era la relación entre las tipologías, las necesidades y el entorno

De hecho este sistema es de los primeros que se enseña en las Escuelas de Arquitectura en aquellos años.

Sí, en esa época existe un debate entre las tipologías y las técnicas metodológicas de diseño. Es la época de los cohetes espaciales, y en este campo se podía ver cómo, al plantearse los proyectos con las técnicas metodológicas del diseño en vez de utilizar los sistemas tipológicos tradicionales, podían ahorrarse barbaridades de dinero.

Había una cosa, que eran unos gráficos que se hacían cuando ya estaba proyectada una obra, que eran los diagramas de PERT que permitían plantear la organización de una obra evitando los cuellos de botella. Todo eso estaba muy de moda.

¿Cómo vuelves a la Escuela después del incidente de Tomas Llorens? ¿Qué es lo que te hace regresar?

Puede ser que la principal razón fue que recuperé algo de tiempo personal, porque me bajo el trabajo. Por aquel entonces, la Escuela había cambiado totalmente. La Escuela ya se había asentado y concretado, e iba todo mucho más serio. Me parece que por entonces el director era Miguel Colomina. Yo con Miguel Colomina, aparte de que éramos de ideología muy distinta, siempre nos hemos llevado muy bien y hemos mantenido una relación muy directa. Aunque ahora que pienso..., recuerdo haber votado a Miguel Colomina para ser director de la Escuela, o sea, que probablemente no era el director cuando yo entré. No me acuerdo, debería de consultarlo.

Entonces seguiría Román, porque Miguel Colomina fue el siguiente director.

Pues entonces sí que sería él.

Pero, ¿tú vuelves porque te invitan a volver, o porque estabas interesado en volver?

Había una vacante en el grupo de Cátedra formado por Vicente Vidal, Cristina Grau, José M^a Herrera y otro chico más que no recuerdo como se llama pero que se casó con

una mallorquina. Es posible que desde ese grupo me dijeran algo, pero a lo que no me atrevería sería a asegurarlo, porque no lo sé con certeza.

Todos ellos habían sido alumnos míos en los años anteriores que estuve. Yo creo que al final, ni yo fui allí a pedirlo, ni ellos me llamaron para ofrecérmelo. Éramos amigos y manteníamos una relación habitual y solíamos charlar, porque yo los conocía a todos. Herrera trabajó mucho con Portaceli, y yo con Manolo tenía muy buena relación e incluso recuerdo haber hecho algunos viajes juntos y habernos quedado muchas noches hablando después del trabajo. Con Cristina Grau, a lo mejor tenía menos relación, pero llegué a ser amigo de ella, de su padre y de su hermano, de los tres. O sea, que charrando, charrando, seguro que me dijeron que había alguna plaza vacante y me propondrían que me presentara o algo así.

Te incorporas, y ¿llevabais juntos a los alumnos, o cada uno llevaba su grupo?

No, nosotros nos dividíamos el curso en grupos para corregir y llevar a los alumnos, pero luego quedábamos para hacer clases teóricas conjuntas.

Y de algunas clases, ¿recuerdas algunas más singulares?

Hombre, recuerdo más las que yo preparé a fondo. Siempre procurábamos plantear un tema urbanístico junto con el de arquitectura. Que la arquitectura no naciera fuera de los problemas urbanísticos.

Recuerdo, que la primera que me preparé fue una conferencia sobre el barrio de La Baixa en Lisboa. Es un barrio que ardió totalmente en el siglo XVIII me parece. Después me preparé otra sobre el proyecto de urbanización del puerto militar de Le Havre, que hace Perret en Francia. Los ingleses se lo habían tirado por tierra por que Perret lo primero que planteó fue reducir a escombros las existencias del antiguo puerto, y compactarlas para hacer un buen firme sobre el que levantar el nuevo proyecto. Pero los ingleses no aceptaron la propuesta de Perret y al final les costó más llevarse los escombros que levantar el nuevo puerto. Es un proyecto duro y rígido, realizado todo con hormigón visto, pero muy bien ejecutado.

A veces realizábamos clases monotemáticas sobre un arquitecto. Yo preparé alguna de Le Corbusier, L.I. Kahn, o sobre la arquitectura de J. Stirling, especialmente de sus primeras obras.

El coordinador del grupo era Vicente Vidal.

Si, por que cuando salen las primeras opciones para los que éramos PNN, Vicente Vidal se presentó y sacó la plaza, así que fue el primero en convertirse en profesor titular.

Repasando papeles, he visto que fuiste Catedrático interino en la Escuela.

(Se ríe...) Yo era PNN, pero un año me toco ser Catedrático interino porque se ve que iban haciendo encajes para cuadrar los presupuestos, las horas,... porque seguro que esto fue para justificar lo que me pagaban como PNN y algo más que me deberían por horas extra de dedicación o algo por el estilo.

¿Organizabais viajes de estudios con los alumnos?

Si, alguna vez fuimos algún sitio. Recuerdo una visita a Madrid para ver la sede del Bankinter de Madrid, el Observatorio Astronómico, y algunas cosas de Oiza.

Del grupo, quien ya no está es Cristina. ¿Qué recuerdas de ella?

Cristina era una mujer impetuosa, muy inteligente y culta. Sabía bastante alemán e italiano y había viajado muchísimo.

Y tu vida y experiencia a nivel departamental ¿cómo fue?

Hombre, en mi primera época de “Estética y composición” creo recordar que no habían departamentos, todo era un departamento único. Pero luego en la segunda época con Vicente Vidal sí que habían departamentos y teníamos reuniones para organizar el curso, alumnos, ...

Recuerdo una reunión con el departamento y con Justo Nieto, que ya era Rector del Politécnico. Todos los profesores del departamento teníamos dedicación a tiempo completo, porque sí tenías dedicación a tiempo parcial cobrabas a final de mes cuatro perras, pero teníamos siempre el problema de justificar las horas del tiempo completo. Así que en esta reunión con Justo Nieto, se lo intentamos razonar poniéndole el ejemplo de las facultades de medicina, donde los docentes que eran cirujanos tampoco estaban a tiempo completo porque a las facultades de medicina les interesaba que un catedrático de cirugía estuviera a tiempo parcial para poder seguir operando, porque eso,

al final, daba prestigio a la facultad. Es decir, lo que no les interesaba, es que formaran a los alumnos docentes que no hubieran operado nunca.

Con este ejemplo, intentamos transmitirle a Justo Nieto que las clases de arquitectura eran análogas a las clases de los cirujanos. Pero al final, Justo no lo veía necesario y prefirió que siguiéramos firmando los contratos de dedicación completa y que dedicáramos las horas que pudiéramos disponer.

Nosotros no queríamos firmar un contrato que claramente no podíamos cumplir y lo que pretendíamos era que aceptara que firmáramos, si no un contrato a tiempo parcial, cualquier otro documento vinculante que pudiera justificar nuestra dedicación real como un programa, unas cuotas de horas de corrección, o cualquier otra disposición. Pero el nunca lo aceptó.

Entre todos los alumnos que has tenido, incluso profesores con los que tu luego compartiste docencia, llegó alguno a trabajar en tu estudio?

Sí que trabajó, durante poco tiempo, Cecilio Sánchez Robles. También trabajó Paco Gil, que falleció muy joven y también vino una temporada por allí Ana Ruiz, que ahora

488 es arquitecta jefe del Catastro. Fue alumna en Análisis de Formas.

¿Destacarías algo de la época de la Escuela?

Nada en particular pero sí que en general, lo que más destacaría era la relación que acabamos teniendo entre nosotros todas las personas con las que coincidí allí, y no sólo con profesores sino también con alumnos.

Si bien tu actividad en el Colegio la habías intentado dirigir hacia el objetivo de influenciar en la corriente estética de la ciudad, tu actividad como docente ¿cómo la enfocabas?

Pensaba que la Escuela iba a ser más útil que la comisión de cultura del Colegio, porque a través de los alumnos se podía llegar a más gente, no sólo a través de sus familias y conocidos, sino también a través de sus futuras obras. Y yo creo que, al final, la Escuela influyó más que la comisión de cultura en la ciudad, porque incluso en la comisión de cultura, la clientela, es decir, los potenciales usuarios, provenían de la propia Escuela. Al principio no mucho, pero al cabo de un tiempo, para cualquier evento

que organizáramos en el Colegio, las salas se llenaban. Podemos decir que las dos actividades se complementaban.

Cuando Emilio y yo dejamos la comisión, puede ser que fuera porque nos influenció y nos acabó atrayendo más la Escuela. Al fin y al cabo, una Escuela de Arquitectura, o de Bellas Artes, por definición, son fuentes de cultura para el entorno que las rodea.

Con esa inquietud que siempre habíais manifestado, ¿propusisteis actividades y conferencias dentro de la escuela?

Si , por supuesto. Dentro de la Escuela también planteamos cosas tan atrevidas como invitar al grupo “ZAC” (¿?) de Madrid que hacía teatro moderno o experimental. Una de las cosas que hacía ese grupo era que en sus actuaciones sacaban unas construcciones de cartón hasta ocupar la totalidad del escenario y después las iban cambiando de sitio; la mujer de Emilio, que sabía de qué iba la cosa, se levantó al rato y le pegó una patada a una de ellas y luego todos empezamos a tumbar las figuras de cartón hasta que terminamos de destrozarlas, y nos dimos la mano. Eran actuaciones que tenían elementos

que permitían darles un principio y un fin, y además, favorecían la participación del público, involucrándolo en las representaciones.

Siempre que se podría traer a alguien se intentaba traer, ya fuera exposiciones, conferencias u otros eventos. Como por ejemplo, a Juan Navarro Baldeweg, al cual pudimos traer. En aquel momento estaba muy preocupado por la informática y nos contó una experiencia que hizo en Madrid con unos alumnos donde los chicos llevaban una emisoras y las chicas un receptor, y después había un aparato que recogía al mismo instante las señales que iban emitiendo cada grupo de aparatos entre sí, conforme se iban moviendo. Al final, todo esto daba como resultado una composición musical.

Traíamos a la Escuela cosas chocantes como éstas, e incluso intentamos sacar una revista, en la época en que Colomina fue director, pero al final no hubo éxito.

Me pregunto como introducíais todas estas cosas en la Escuela, es decir, ¿a través de qué línea argumental?

En las conversaciones previas para montar estas cosas, quienes intervenían principalmente eran gente como To-

mas Llorens, Emilio Giménez o Rafael Tamarit, al margen que también estábamos en contacto con Barcelona, a través de Oriol Bohigas y el “grupo R”. Incluso creo recordar que el “grupo R” vino aquí para un ciclo de conferencias y una exposición. También estuvimos en contacto en Madrid con el director de la revista de arquitectura, Carlos de Miguel y con la gente que tenía alrededor.

Y los recursos económicos para organizar todo esto, ¿os los proporcionaba la Escuela? ¿Hablabais con Miguel Colomina?

Si, los de la Escuela los costeaba la Escuela y los que organizábamos a través del Colegio lo sufragaba el propio Colegio. Salvador Pascual, nos aceptaba todas las propuestas porque a él, lo que más le interesaba, era el número de actividades.

Al final, el grupo de personas que hacíamos todas estas cosas solíamos ser siempre los mismos. Acabamos haciendo piña y luego quedábamos para hacer más actividades. Recuerdo que muchos del grupo fuimos a la Semana de Castelldefels, a la cual vinieron un montón de tíos buenos de fuera. Recuerdo a Alan Colquhoun, P. Eisenman, R. Bofill, O. Bohigas, ...

En definitiva, encontraste en la Escuela una vía de formación personal paralela al trabajo, al igual que ocurría en las actividades del Colegio.

Si, siempre lo intenté compaginar, aunque, sí tenía que priorizar entre una cosa o la otra, el trabajo siempre era lo más importante. En el fondo, para todos los que estábamos allí, el trabajo siempre era lo primero que queríamos atender. Recuerdo que Vicente Vidal, llegó a plantear la posibilidad de que cada uno de nosotros concentrara en un día todas las horas de clase que tenía que impartir, para así no tener que venir más veces. Pero al final yo le decía a Vicente que eso era una burrada porque para los alumnos eso podía llegar a ser muy poco productivo, por mucho que para nosotros fuera lo que mejor nos venía.

Recuerdo que yo daba tres mañanas completas a la semana y en algunas ocasiones, si los alumnos lo necesitaban, o tenían mucho interés sobre algo, nos quedábamos un poco por la tarde o combinábamos algo. Luego también surgían actividades con alumnos, como viajes o salidas por Valencia para ver obras, edificios, exposiciones, etc.

Con el resto de profesores que no eran arquitectos, ¿teníais relación?

Poca, en alguna reunión o asamblea general de la Escuela coincidíamos, pero no teníamos tiempo apenas. Costaba compaginar el trabajo con las clases, así que veníamos a dar las clases y enseguida te marchabas.

¿Cuál era tu manera particular de impartir las clases diarias con los alumnos, preferías corregir uno a uno, hacer correcciones colectivas para que les sirvieran a todos, ayudarles a encajar las cosas, ...?

Depende, normalmente, con las correcciones a los alumnos o grupos de alumnos de forma individual, iban surgiendo los problemas y las dificultades a las que se tenían que enfrentar. Y sí veías dudar a los que estabas corrigiendo y a los que estaban esperando para corregir, pues entonces parabas y explicabas un poco, de forma colectiva, las formas de abordar determinadas cuestiones. Como por ejemplo ocurría con los tejados de los proyectos; sí estas diseñando una planta para cubrirla con tejado, a la hora de cuadrar la planta tienes que pensar en las aguas de los tejados para que luego la cubrición salga sin problemas y no tengas aleros raros, vertientes de agua al interior, etc. Al final, la has de pensar para sacar siempre las aguas fuera. Para ello, en planta hay que tener en cuenta detalles

como mantener los módulos de las crujías, tener claro las pendientes de las cubiertas,...

Las fuentes de las clases teóricas que se hacían eran siempre las correcciones, porque ahí veías los problemas que les iban surgiendo a tus alumnos. A veces, te encontrabas con problemas tan gordos que los ponías en común con tus otros compañeros y entonces preparabas clase conjuntas para poder resolverlos de forma más eficiente.

Los modelos que utilizabais para ir asesorando al alumno, ¿los extraíais de las conferencias que ibais dando?

No especialmente, dependía mas de cada alumno. En función de cómo estaba enfocando el proyecto el alumno, le ibas indicando, pues mírate un poco la obra de Khan, de Mies, o del qué fuera.

¿Tenías algunos referentes recurrentes por los que tuvieras mayor predilección?

Hombre, yo procuraba que mis influencias no fueran barreras para los alumnos. Procuraba dar la mejor salida al alumno. Salvo que fueran barbaridades.

Les solía poner ejemplos de los Eams, de Schindler, de Louis Sullivan, F.L. Wright, los pabellones de Mies y Le Corbusier, Mark Strand, ...

Respecto a los artículos que has escrito en prensa, en relación con la arquitectura actual, he consultado aquel en el que te refieres al IVAM.

Si, ese artículo fue muy delicado de escribir para mí, porque fue en una época donde Emilio y Carlos Salvador estaban muy nerviosos y susceptibles. Ambos eran amigos míos y no quería que se me encendiera ninguno de los dos y fue muy difícil salir airoso de esta situación. Yo procure ser muy objetivo, no plasmar ninguna opinión y relatar de la forma más fehaciente posible los hechos y más o menos es lo que hice.

Lo he leído ya en varios artículos y también en la reseña que hace Emilio Giménez sobre ti en una revista de arquitectura del Colegio, la influencia de Mies, cuando hizo el Instituto Tecnológico de Illinois, y la “tendencia” Italiana respecto a rellenar los planos...

Si, era lo que se hacía en esa época. A partir de un artículo de Rafael Moneo en “Arquitecturas Bis”, sobre la “tenden-

492 zza” italiana y sobre el cementerio de Módena que hizo Aldo Rossi, que nos influyó mucho a todos.

Por aquel entonces, Oriol Bohigas también escribe un artículo sobre la situación de la arquitectura en la España de los 60, pero más inconformista o rupturista.

Hombre, Oriol siempre ha sido muy espontáneo en muchas cosas e incluso a veces demasiado. Oriol, en Barcelona, es una persona importantísima, y lo que él decía o hacia podía hacer cambiar muchas cosas en la ciudad. Y aunque era una persona muy sensata que razonaba muy bien las cosas que decía, también era un persona muy franca y a veces, esa franqueza le podía y decía las cosas como realmente las sentía.

Otros artículos tuyos hablan sobre el compromiso con la modernidad que tenían Joaquín Rieta y Luis Albert en los años treinta.

Al final yo creo que son compromisos distintos... Lo último que he escrito yo sobre Rieta y Albert es lo que escribí para la Academia.

Juanjo, José Luis Ros, en la Escuela, me ha proporcionado una placa de impresión con el logotipo de tu estudio, que dice haber encontrado en el Rastro. Parece que se trata de una felicitación de Navidad que hicisteis en tu estudio...

A pues si,... esto era un juego de la oca en la que se trasladaban los problemas de un expediente... Ya me voy acordando. Empezaba con la llamada del cliente, se levanta el plano, se pone en limpio y se empieza a trabajar en el estudio, la petición de licencia, la cárcel era el archivo del ayuntamiento, luego había algunas casillas en las que podías saltar al ayuntamiento y avanzar, y todo acababa con el final de la casa.

Eso lo enviamos un año de felicitación, porque todos los años enviábamos algo.

Otro año la felicitación era una tarjeta donde había un plano del estudio con un número por cada puesto de trabajo y luego una leyenda con el nombre de la persona que ocupaba cada número, de forma que se iban componiendo partes del texto de felicitación

Otro año, que coincidió con la época de la inflación, mandamos una felicitación “de cachondeo” con un globito con el sello del despacho y unas instrucciones de inflado para

que cada uno pudiera tener su propia “inflación”. Hubo mucho cachondeo ese año con lo de la inflación, entonces con esta felicitación y sus instrucciones de uso queríamos que todo el mundo la pudiera experimentar hinchando el globo y después haciéndolo explotar.

Al final de todo, nos lo pasábamos muy bien en el estudio pensando en la felicitación de cada año y llego a triunfar tanto que algunos nos pedían de más para compartirlas con más gente.

¿Llegasteis a formar un equipo de fútbol?

Si, ese partido de futbol que jugamos lo perdimos contra el estudio de J.L. Gisbert, J. Otegui y F. Noguera. Y lo perdimos, -¡por burros!-, porque cuando planeamos lo del partido, tanto yo como la mayoría del estudio, hacia una burrada de tiempo que no jugábamos al fútbol y la tarde anterior al partido, no se nos ocurrió nada mejor que hacer que ir a entrenar. Total, al día siguiente, todos teníamos unas agujetas tremendas y no podíamos ni correr, y mucho menos chutar. Como era normal, perdimos y pagamos la paella que nos habíamos jugado.

Eso fue un año nada más, y como además perdimos, creo que se nos quitaron las ganas de volver a jugar.

Tus colaboradores, ¿permanecían mucho tiempo en el estudio?

Si que aguantaron casi todos, lo que pasa es que en el año 74 y 75, con la crisis del petróleo, yo no pude aguantar a toda la gente del estudio porque el trabajo pegó un bajón tremendo, por lo que empezaron a marcharse. En cinco o seis años se fueron yendo y me quedé con Enrique y una secretaria que sólo venía por las mañanas. Y así se quedó el estudio hasta que se cerró.

Enrique es que servía para todo, igual cogía el taquímetro como te hacia una medición o te levantaba un plano. He incluso, sí no eran muy complejas las estructuras, con aquellas cartulinas que sacó el Ministerio de la Vivienda para calcular estructuras de acero y de hormigón, Enrique era capaz de defenderse. Sí que es verdad, que a lo mejor no tenía suficiente formación a la hora de realizar algunos tipos de planteamientos, o criterios de cálculo, pero en general se defendía siempre con todo.

Además, en esa época ya encargábamos las estructuras a un calculista y las instalaciones eléctricas y de fontanería a un técnico por lo que el trabajo de cálculos en el despacho era muy reducido. Y en cuanto a los presupuestos,

si eran un poco complejos también se los pasábamos al aparejador.

De los primeros de siempre que dejó el estudio fue el delineante más antiguo que tenía, Pepito Hoyos. Se fue al estudio de Escario, Vidal y Vives, porque el aparejador de ese estudio era su suegro, y le estaba dando la lata para que se fuera a su estudio. Y aunque él estaba a gusto con nosotros, acabo marchándose.

Entonces, el estudio se cerró, aunque eso ocurrió muy tarde.

Recuerdo que con la Filмотeca Valenciana todavía estaba Enrique, pero cuando se cerró yo aún seguí trabajando llevando la dirección de obra de la tercera fase de la Restauración de los Santos Juanes.

Respecto a la restauración. ¿Cómo fue tu incorporación al proyecto de Sagunto?

Yo en ese momento era bastante amigo de Manolo y de Giorgio.

Cuando Giorgio vino al congreso aquel de “Vanguardia. Arquitectura y Ciudad”, acompañe a Manolo a recogerlo

al aeropuerto y durante los días que estuvo aquí, le acompañamos. Bueno en verdad, más Manolo que yo, ya que Manolo era también el organizador del simposio. Manolo había trabajado mucho organizándolo e intentando traer a gente. Por ejemplo, se fue a ver a los Venturi a Filadelfia y al final no consiguió traérselos.

En este congreso, yo rompí el hielo con Giorgio, y a partir de entonces, cada vez que venía por aquí, Manolo y yo le recogíamos y le acompañábamos, porque por norma general, siempre que venía, lo hacía por trabajos que estaba desarrollando Manolo como la intervención en Almuđín y en la muralla de Játiva.

Antes del teatro, yo colaboré con ellos en un proyecto en Granada que no llego a salir. Se trataba de diseñar un aparcamiento y un espacio comercial en los alrededores de la Alhambra, y recuerdo que Giorgio planteó recuperar los planos de la antigua Alcaicería de Granada, que fue derribada hacía tiempo, para desarrollar un proyecto basado en la planta de este edificio colocado a escala para adaptarlo a las nuevas necesidades. Se trataba de hacer una especie de pastiche. Pero no llego a salir.

Entonces fue otra participación tuya en un concurso de ideas, no lo hiciste con frecuencia.

Hombre yo participe en este concurso, pero principalmente buscando datos de la antigua alcaicería que había sido derribada. Buscando, encontré un pequeño librito sobre la Alcaicería de Leopoldo Torres Balbás, que luego creo que también fue conservador de la Alhambra. Pero en cambio, yo quería meterme y centrarme más en el parking, pero Giorgio dijo que no, que el parking era una cosa más de ingenieros y que nosotros lo único que teníamos que hacer era plantear e indicar la ocupación de vehículos que podía llegar a alcanzar realizando un esquema de las posibles calles y plazas de garaje. En el fondo, también era un planteamiento válido, pero a mí me llamaba meterme con aquello, porque estaba ubicado en una zona con pendiente, no excesiva pero si suficiente como para poder plantear algún juego atractivo, que tuviera un poquito de gracia, entre las distintas plataformas y alturas del garaje, y las cuñas que aparecieran para cortar la inclinación del terreno. En fin, intentar darle a todo aquello un poco de plasticidad, pero bueno, Giorgio me dijo que no perdiera el tiempo, y creo que con razón, porque un parking no deja de ser una cosa más de ingenieros.

Posteriormente Giorgio es invitado a trabajar en el teatro romano de Sagunto, ¿verdad?

Si, y luego Giorgio y Manolo me invitaron a colaborar con ellos en la dirección de obra. El proyecto ya estaba completamente terminado, pero yo colaboré en la dirección desde el principio hasta el final. Y cuando venía Giorgio, íbamos los tres, hablábamos los tres y discutíamos las cosas los tres. Y siempre muy en contacto los tres. Giorgio vino mucho de visita de obra.

Para mí fue un trabajo interesantísimo, por el tipo de trabajo y porque Giorgio tenía unas ideas tan claras al plantear estas cosas que era muy interesante trabajar con él. Fue una obra en la que disfruté horrores.

Volviendo a la restauración de los Santos Juanes, imagino que requeriría un estudio en profundidad de su proceso constructivo.

Se hizo un estudio histórico-constructivo muy detallado. Se quemó el altar. El ábside de los santos Juanes, sí es que tenía ábside, se añade en ese momento. Lamentablemente el archivo ardió, pero un párroco de los Santos Juanes, antes de que ardiera había hecho un estudio sobre los Santos Juanes llamado "Recuerdos de Vicaria" o algo así, y en él vienen muchos detalles de muchas cosas de la iglesia que él reflejó porque a él le parecían interesan-

tes, y entre ellas, hablaba de que tanto el Ayuntamiento de Valencia como la propia Iglesia estaban interesados en modificar la parte posterior del Templo, pues había unas callejuelas muy estrechas, con edificaciones colindantes que favorecían que la gente hiciera allí todo tipo de cosas, convirtiéndolo en un “sitio de mala muerte”.

También menciona que se tomaron medidas y se derribaron algunas casas y se hicieron obras en la iglesia haciendo una fachada nueva de parte a parte. Junto a esa fachada se hace una esquina que se mete por la Calle de la Paja. Posiblemente, por esta calle, la iglesia gótica no llegaba a ese paramento, pero por allí iba cogiendo ya la figura del ábside. El ábside llegaba hasta arriba de la iglesia, al contrario de lo que dice mucha gente respecto a que la iglesia no tenía ábside. Lo que pasa es que se quemó junto con el segundo altar que se hizo antes de la guerra civil. La piedra de la parte superior del ábside, estaba completamente calcinada y la caseta del reloj se quemó entera. La parte de atrás del campanario del reloj tuvimos que reforzarla por completo porque la piedra estaba tan calcinada, que no estaba en óptimas condiciones para que aguantara y de hecho, parte de esa piedra luego se ha ido cayendo. Le pusimos en el vértice dos vigas de acero inoxidable con tirafondos calvados en la piedra y

luego pusimos un tornapuntas a la base de la torreta del reloj que coge a los tres lados. Y aún así, me quedó la duda por sí el tornapuntas ese que pusimos hacia presión sobre una bóveda, que, para mí, es la que ata el ábside de la iglesia con la nueva fachada.

Que esa nueva fachada la separaran del ábside, es lo que me parecía más probable. Porque creo que tenía más sentido pensar que habían tirado las calles adyacentes para adelantarse a la fachada gótica, que no que hubiera reutilizado la fachada gótica para rehacer a nueva fachada. Al menos eso es lo que yo pensaba, más o menos con certeza, por todo lo que había podido leer.

JUANJO COGE PAPEL Y LAPIZ Y DIBUJA

El que más hablaba pensaba que la iglesia llegaba hasta aquí, que no tenía ábside y que tiraron toda esta parte y lo hicieron nuevo y tiraron esto y esto. Y yo le decía, lo que han hecho nuevo es la fachada y la esquina.

¿Cómo está quedando? ¿En que se está actuando ahora?

Han puesto un andamio a lo largo de la calle de la Paja, y por la Plaza del Mercado están limpiando la piedra.

Allí hay muchas cosas que limpiar porque hay algunas par-

tes que incluso están enlucidas. Son cosas que hay que empezar a pensarlas bien porque dejar enlucidos que se han ido haciendo con el paso del tiempo, no está del todo bien. Aunque me imagino que habrán ido enluciendo porque la piedra estaba muy deteriorada y con humedades. ¡Hasta el campanario tiene algún trozo enlucido donde la piedra, con el paso del tiempo, lo ha ido rompiendo! Yo la opinión que les he dado es que los enlucidos no sirven para nada y que yo repicaría todo hasta dejarlo limpio y luego, en función de cómo quede, repasaría las juntas, porque entiendo que las juntas de las piedras hay que re-juntarlas para evitar humedades.

Entonces, ahora se trata básicamente un trabajo de limpieza.

Hasta ahora sí, aunque me imagino que picaran algunas partes y no se intervendrán en otras. También he visto que están restaurando las pinturas de Palomino, pero con todos mis respetos no va a quedar muy bien. Aquello ardió y se quemaron todas las pinturas, y los que fueron a recuperar las pinturas, en la parte que estaba pintada, arrancaron las pinturas mediante la técnica del strappo, en la que pegan lienzos de tela a la

superficie y traspasan la pintura arrancándola. Luego los lienzos lo montaron sobre tableros y luego lo repasaron y repintaron todo. Lo que me imagino es que debían de estar muy estropeadas.

La parte del ábside se arrancó con el strappo y después se enlució de nuevo, pero lo del strappo no lo pudimos encontrar. Lo buscamos por la iglesia pensando que podría estar por allí, e incluso lo buscamos por los talleres de los restauradores catalanes que lo habían hecho pero no hubo resultado.

En la intervención que están haciendo ahora, yo creo que se van a inventar una pintura con la fotografía que tienen de la bóveda original. Y si lo hacen bien, pues yo creo que no quedara mal. Yo además trataría de hacer lo más fiel a la fotografía, e incluso descartaría el color y lo haría con los tonos sepias de las fotografías antiguas. No mentir, dando a entender a la gente que pueden ser pinturas originales, y ser sinceros con la intervención.

Muy bien, Juanjo. Sí quieres, podemos ir a Castellar y a la Filmoteca, y también podemos acercarnos ahora a ver el edificio de Reina Doña Germana que está aquí al lado. Otros días podemos ir visitando algunas de tus obras por la ciudad...

