

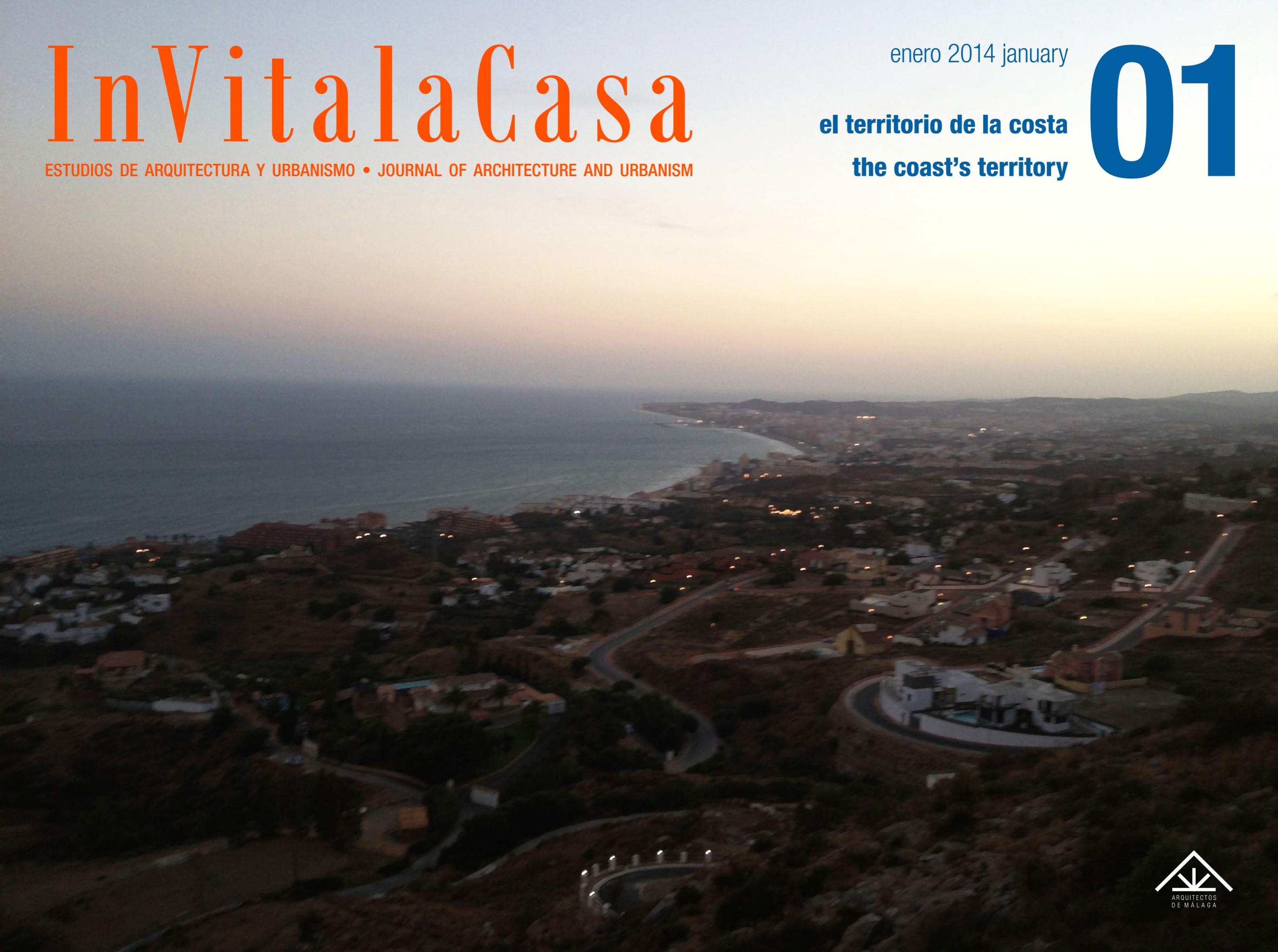
InVitalaCasa

ESTUDIOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO • JOURNAL OF ARCHITECTURE AND URBANISM

enero 2014 january

el territorio de la costa
the coast's territory

01



InVitalaCasa

ESTUDIOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO • JOURNAL OF ARCHITECTURE AND URBANISM

<http://invitalacasa.es/>

info@invitalacasa.es

Edita

Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga

ISSN

2340-5562

Dirección

Francisco González Fernández

Daniel Rincón de la Vega

Consejo de redacción

José Ignacio Díaz Pardo, Universidad de Málaga

Juan Gavilanes Velaz de Medrano, Universidad de Málaga

Rafael de Lacour Jiménez, Universidad de Granada

Carmen Moreno Alvarez, Universidad de Granada

María Dolores Robador, Universidad de Sevilla

Ricardo Sánchez Lampreave, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza

Juan José Sendra Salas, Universidad de Sevilla

Juan Luis Trillo de Leyva, Universidad de Sevilla

Consejo científico

José Ignacio Linazasoro, Universidad Politécnica de Madrid

José Manuel López Peláez, Universidad Politécnica de Madrid

Raimund Fein, Hochschule Lausitz, Cottbus

Gaia Caramellino, Politécnico de Turín

Marco Trisciuglio, Politécnico de Turín

Diseño gráfico

Buenaidea (José Fernández Oyarzábal) y Daniel Rincón de la Vega

Maquetación

Daniel Rincón de la Vega

Diseño web

Olga Gómez Millón

Indice / Index

- 3** **Introducción**
Introduction
Rincón de la Vega, Daniel
- 6** **Arquitectura y paisaje. Definiciones para un modelo en el diseño del territorio turístico. Costa del Sol**
Architecture and landscape. Definitions for a model in touristic territory design. Costa del Sol
Royo Naranjo, Lourdes
- 18** **Escenografías del turismo: del *Regionalismo Crítico* al *Folclore Banalizado***
Tourism scenographies: from "Critical Regionalism" to "Banalised Folclore"
Nebot Gómez de Salazar, Nuria; Márquez Ballesteros, María José; Fernández Contreras, Raúl
- 32** **Serialismo y arquitectura. Arquitecturas de los años 1950-1960 y sus relaciones con la musica serial**
Serialism and architecture. Fifties' and sixties' architectures and its relations with serial music
Boned Purkiss, Javier

Introducción

Introduction

Rincón de la Vega, Daniel

El territorio de la costa

En *Crónicas del espacio perdido*, Antonio Fernández Alba alertaba ya en 1986 sobre la pérdida de la identidad urbana debido a la banalización del crecimiento de las ciudades, convertido éste en una mera estructura productiva. Veinticinco años después, el territorio de la costa sigue cambiando rápidamente y es origen de debates y polémicas. Este número aborda este amplio tema desde una perspectiva variada que va desde el urbanismo a la construcción.

The coast's territory

In his essay *Chronicles of the lost space*, Antonio Fernández Alba alerted about the loss of urban identity, caused by the banal growth of the cities after the sixties. Cities' growth, finally, had become a plain productive structure. Twenty five years after, the territory of the coast continues changing dramatically fast. This change is the source of debates and controversy. This issue focus on this wide topic studied from a variety of areas, such as urbanism, landscape or construction.

Arquitectura y paisaje. Definiciones para un modelo en el diseño del territorio turístico. Costa del Sol
Architecture and landscape. Definitions for a model in touristic territory design. Costa del Sol
Royo Naranjo, Lourdes

Arquitectura y paisaje

Definiciones para un modelo en el diseño del territorio turístico

Costa del Sol

RESUMEN

El territorio turístico se presenta como un verdadero laboratorio, consecuencia de la complejidad en las formas y modos de habitar. Los espacios turísticos son capaces de generar maneras distintas de estar en el territorio y diferentes modelos y propuestas de ciudad. Cabría ahora trabajar sobre una de las piezas clave de estos espacios turísticos de costa: el paisaje. Junto a ello, la arquitectura turística debe ser entendida, reconocida, valorada e identificada, desde este compromiso de permeabilidad y diversidad, como clave del patrimonio arquitectónico del siglo XX. El conocimiento y valoración de la arquitectura turística debe responder a la complejidad de aquellas variantes y condicionantes, impulsos constructivos y deseos de renovación. Presentamos un acercamiento a dichos aspectos en un ejercicio de revisión hasta ahora no elaborado como enfoque multidisciplinar donde el paisaje y la arquitectura turística se convierten en protagonistas de la Costa del Sol.

ABSTRACT

The tourist territory is presented as a real laboratory, due to the complexity in the forms and modes of living. The tourist spaces are able to generate different ways of being in the territory and different models and proposals for cities. We could now work on one of the key parts of these coastal tourist areas: the landscape. Along with this, the tourist architecture must be understood, recognized, valued and identified from this commitment of permeability and diversity, as a major piece of twentieth century architectural heritage. The knowledge and appreciation of tourism architecture must respond to the complexity of those variants and conditions, constructive impulses and desires of renewal. In this paper we present an approach to all these aspects in a review exercise -so far not developed as a multidisciplinary approach- where the tourist architecture becomes the true protagonist of the Costa del Sol.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Patrimonio, paisaje, Arquitectura, turismo, Costa del Sol, Costa Esmeralda
Heritage, landscape, architecture, tourism, Costa del Sol, Costa Esmeralda

Lourdes Royo Naranjo
Profesora Ayudante Doctor Universidad de Sevilla
Dpto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
lroyo@us.es

A MODO DE INTRODUCCIÓN: UNAS NOTAS DE PAISAJE Y TURISMO

Ante el nuevo escenario de crecimiento de nuevos mercados turísticos y la demanda cada vez más especializada del turismo de costa, las políticas turísticas y concretamente su gestión, apuestan por el cambio en la mirada de los destinos con especial interés hacia los recursos naturales y paisajísticos. Paisaje y turismo son dos realidades íntimamente relacionadas. La incidencia y la importancia del paisaje en el territorio como elemento clave del engranaje proyectual de la ciudad turística es, el objeto de deseo de las últimas investigaciones en materia de turismo de costa. Así pues, creemos conveniente revisar aquellos aspectos más importantes del paisaje como elemento vertebrador de los destinos turísticos, que han jugado desde sus primeros ejercicios programados y de control urbano y turístico, un desconocido papel.

El paisaje litoral de Andalucía constituye uno de los máximos referentes en la identificación y aproximación de nuestro territorio, en especial para la Costa del Sol. Sin embargo, son notables los impactos que sobre él y sus elementos constitutivos han sido habituales a lo largo de los últimos 50 años provocados fundamentalmente por el aprovechamiento intensivo de los recursos naturales para satisfacción de las demandas turísticas¹.

“La puesta en explotación de canteras en lugares de gran valor paisajístico y acusada visibilidad que luego se han convertido en vertederos incontrolados de escombros, la deforestación de espacios verdes para proveer de espacios a la construcción, por no citar ejemplos de conglomerados de edificios de más que dudosa calidad y estética, han cambiado este paisaje”

Tras cincuenta años de actividad turística, nos movemos en un presente con profundas marcas en el territorio. En la mayoría de las ocasiones, el paisaje se ha llegado a convertir en un elemento más de la vida urbana y no tanto de creación natural, provocando el consiguiente deterioro de los recursos ambientales así como de los espacios naturales con una continuada pérdida de la calidad de vida en los espacios urbanos ligados al litoral. Esta transformación se corresponde a grandes rasgos con el resultado de un proceso de intensidad vinculado principalmente a los cambios sociales, políticos y económicos de las últimas décadas, al mismo tiempo que han ido incorporándose proyectos y soluciones ingenieriles tales como terrenos ganados al mar o diseño de paseos marítimos encaminadas a mejorar y embellecer nuestras costas.

El descubrimiento de los valores litorales constituye núcleo y parte fundamental de la historia de la Costa del Sol. Podemos decir que el sol y la playa junto a nuevos conceptos esta vez asociados al tiempo, cambiarían por completo la imagen de la provincia. El proceso de desarrollo en esta zona costera, empezó a plantearse como conjunto (y marca) desde la misma aparición de los hoteles hasta la configuración de nuevos complejos urbanísticos o segundas residencias. Un proceso de ocupación del territorio donde el paisaje ocupó en gran medida, una posición relevante ante cualquier planteamiento. Se reconocieron entonces los esfuerzos por respetar los valores de un paisaje costero, un paisaje que un día ofreció una visión amable y natural de arenales, playas, acantilados e incluso marismas litorales que junto a tradicionales pueblos de pescadores desaparecidos casi en su totalidad configuraban un paisaje de costa singular y propio².

Tomando como punto de partida finales de los años 50 del pasado siglo, se redactaron para el litoral de Málaga numerosos programas y planes de ordenación que cuidaron minuciosamente el estudio de visuales, dinámicas de desarrollo, valoración de perspectivas y embellecimiento de la línea de costa, organizaban crecimientos y atención a la calidad paisajística de los pueblos costeros.

Los estudios e investigaciones más recientes³ muestran que la realidad fue otra bien diferente a la que hemos heredado. Desde el mismo despegue que la empresa turística comenzaba a vislumbrar, existió un cúmulo de documentos de ordenación turística y territorial en lo que constituye un caso sin precedentes de “esquizofrenia planificadora” y donde el paisaje y las consideraciones patrimoniales jugaron un decisivo papel.

Como antecedentes, desde el Ministerio de la Vivienda Información y Turismo y Primer Plan de Desarrollo, se alertaba de las nefastas consecuencias que el crecimiento incontrolado podría deparar sobre la calidad del territorio y su oferta, al mismo tiempo, la estrategia nacional precisaba de ese crecimiento como condición misma para su propio desenvolvimiento. Se trataba de captar divisas a cualquier precio para asignarlas al fomento de otros sectores productivos con los que modernizar el país, de manera que no se podía (o debía) dificultar a una demanda en principio ilimitada y mucho menos a un sector privado lo suficientemente dinámico como para que la necesidad de inversión pública fuera mínima, en tanto en cuanto los presupuestos teóricos “del turismo marcha solo” se mantuvo como axioma hasta bien entrados los 80. Faltó no una visión a largo plazo, sino más bien una

1 FIGUEROLA, Manuel (1974), “Hacia un estudio estructural del turismo”, *Estudios Turísticos*, nº 41, p. 45.

2 GÓMEZ ZÓTANO, José (2006), *Naturaleza y paisaje en la Costa del Sol Occidental*, Diputación Provincial Málaga, Málaga.

3 ROYO NARANJO, L. (2013), *Turismo, desarrollo, arquitectura. La aventura de la modernidad*, Consejería de Fomento-Universidad de Sevilla, Sevilla.

materialización de planes y estudios que pronosticaban el final al que se precipitaba. La política turística de la Costa del Sol no se tomó nunca en serio sus propias directrices. La promoción privada, con la notoria capacidad de presión de algunos de sus agentes, se convirtió en una de las causas más acusadas del despegue inmobiliario en detrimento de la acción pública en materia de servicios, equipamientos o sencillamente abastecimiento, por no hablar de imagen urbana y su paisaje.

La permeabilidad del terreno dio paso a cualquier ejercicio construido, a pesar de conocer las nefastas consecuencias que ello provocaría. Fruto de esta situación surgiría una mezcla de estilos arquitectónicos regionalistas, organicistas, neo-mediterráneos, escasas apuestas serias por la modernidad, hoteles en altura, urbanizaciones aisladas de tipo tradicional, complejos urbanísticos dispersos, campings en la costa... y bloques de apartamentos en busca de vistas privilegiadas en primera línea de playa.

REFLEXIONES EN TORNO A UNA ARQUITECTURA DEL TURISMO

Una de las primeras razones que impulsaron el hecho de viajar a principios de siglo XX la encontramos en la importancia que cada vez más se iba concediendo a la terapéutica y al termalismo. Las teorías higiénicas relacionadas con la purificación de las aguas se convirtieron en la primera de las manifestaciones turísticas de la Europa moderna. Miles de enfermos empezaron a frecuentar estos centros con el fin de curar o aliviar diversas enfermedades, de manera que los tratamientos hidrológicos se alzaron junto con los baños termales y las propiedades benéficas de dichas aguas, como los motivos fundamentales por los que establecer circuitos de afluencia turística creadas para tal fin.

La playa entendida como espacio de atracción turística por tanto, encontraba sus orígenes en las costas británicas⁴ en el siglo XVIII cuando se reparó en los efectos curativos de las aguas marinas, comenzando así una primera etapa histórica del litoral que se alargaría hasta el final de la Primera Guerra Mundial y que tuvo como principales escenarios las playas del norte (fachada atlántica europea y estadounidense, Canal de la Mancha, Mar del Norte y Mar Báltico). De las estaciones balnearias a los actuales "seaside resorts" encontramos que pocos elementos han cambiado en cuanto al propio concepto se refiere. En todo el S. XIX se ampliarán las ciudades marítimas con posibilidad de baño y complementos lúdicos, desde la propia costa británica (Brighton, Folkestone, Bournemouth, Margate...) o en Holanda con Scheveningen o Zandvoort. La costa francesa y belga (Dunkerque, Biarritz, Boulogne, Ostende...), la costa danesa (Abenra) o la germano polaco (Sopot, Kolobrzeg...), la zona franco italiana (Niza, San Remo, Cannes...) o la del Adriático (Trieste, Splitz...) Todas estas ciudades ofrecían una importante clasificación de atractivos: junto al mar estaría el paseo marítimo, entendido como urbanización de la franja costera, y junto al mismo, el casino, las salas de baile, los cafés y restaurantes, centros urbanos que cada vez se harán más populares y asequibles a una clase menos adinerada.

Con el paso del tiempo, este avance de baños termales de interior fue desarrollándose en paralelo al convencimiento impulsado por los primeros y novedosos estudios que ponían de relieve las importantes propiedades terapéuticas del baño de agua de mar. De manera que este hecho unido al desarrollo urbanístico y de ocio que los litorales empezaron a experimentar, provocaría un lento pero imparable declinar del balneario termal interior en detrimento de los centros de ocio o balnearios propiamente dichos que colonizaban los litorales. Así, el litoral como escenario turístico y espacio de recreo comenzaba con una función terapéutica a pesar de que paulatinamente fue abandonándola para convertirse y consolidarse en una cuestión más de carácter ociosa y de sociabilidad, burguesa en sus inicios y como veremos más adelante, de masas.

El turismo, motivado por factores turísticos y económicos, se convirtió a partir de los años cincuenta en el máximo protagonista de la historia de la Costa del Sol. Provocó un abandono de las localidades del interior hacia la zona costera y pronto aparecieron nuevas residencias, nuevos usos del territorio y nuevos conceptos de habitar y de disfrutar del tiempo libre. El sol, la playa y distintas categorías asociadas al tiempo de disfrute y al turismo cambiarían por completo la imagen de nuestra costa. Málaga se convirtió en una ciudad media necesitada de la conexión entre sus elementos y distribución funcional de sus núcleos.

La arquitectura, fuente de experimentación, será en manos del turismo el ejercicio capaz de representar una nueva manera de entender el tiempo de disfrute y la expresión material reflejo de una nueva filosofía de vida. Durante el primer tercio del S. XX y de manera especial durante los años veinte, Málaga fue poco a poco convirtiéndose en un lugar cada vez más atractivo turísticamente hablando, así como el lugar ideal para buen número de municipios

⁴ CORBIN, Alain (1993), *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750 - 1840)*, Mondadori, Barcelona.

costeros que empezaron a ser conocidos. Pronto destacaron los balnearios de la costa malagueña, teniendo constancia de la inauguración en 1918 del *Balneario Nuestra Señora del Carmen*, que vino a unirse a los antiguos balnearios de la Estrella y Apolo así como la apertura en 1928 del Campo de Golf de Torremolinos, este último no considerado balneario pero sí traído a colación por la importancia y repercusión en el citado circuito turístico del momento. Comenzaron a ocuparse las primeras líneas de playa en el litoral mediterráneo y los primeros establecimientos se dejaban ver como balnearios para pasar más tarde a transformarse en baños flotantes. En estos primeros pasos hacia el turismo moderno, destacarían dos focos de atracción por excelencia, Barcelona y Málaga. En Málaga⁵, desde finales del XIX encontramos ya las primeras instalaciones al borde del mar como los *Baños de Periana*, *Carratraca* o *Tolox* más alejados de la Malagueta donde se encontraban los *Baños de la Estrella*, los *Baños Apolo* y más tarde los *Baños del Carmen*⁶.

Este nuevo fenómeno turístico, entendido como concepto moderno de veraneo o turismo de sol y playa, llegó a España con cierto retraso pero con las mismas características y complejidades que presentaba en el resto de las naciones occidentales. En esta primera etapa histórica, el turismo internacional se caracterizó por ser una joven industria dependiente únicamente del impulso y las actuaciones de carácter privado así como del alcance internacional de sus proyectos y espacios. El primer turismo español se caracterizó por su notable dependencia con respecto a otras naciones más desarrolladas o prósperas como pudiera ser por ejemplo el desarrollo turístico de la Francia que basaba su turismo inicial en los sindicatos de iniciativa turística, sociedades deportivas de velocipedistas y automovilistas-Clubs de montañas y excursionistas⁷.

La industria turística se convertía en el personaje principal de la escena, el mejor aliado del país de centros de acogida de tan esperado desarrollo, y éstos a su vez, en centros donde la expectación era la máxima esperada. Centros que en su mayoría respondían a zonas litorales, bien con un pasado balneario o bien de reciente creación para satisfacción del objetivo mayor. En algunos casos, encontrábamos pueblos costeros de tradición eminentemente pesquera que ante los nuevos desarrollos urbanísticos sucumbieron en el empuje constructivo de nuevas áreas de expansión.

El turista por su parte, aparecía como un nuevo tipo social que llegaba a España en el último cuarto de siglo XIX consolidando su presencia poco a poco, ya fuera como bañista o excursionista. Empezó a consumir espacios y a requerir servicios. Balnearios, nuevos hoteles, trenes con coches-cama, espacios dedicados a la difusión de la cultura. El turismo presentaba también una serie de exigencias, demandas y necesidades materiales que fueron aprovechadas por la industria del turismo y del ocio, al mismo tiempo que las guías de la época se convertían en el espacio idóneo para recrear el mundo de la publicidad y el consumo turístico. Un proceso de cambio, desarrollo y nueva imagen que traería consigo la construcción de hoteles, complejos urbanísticos y segundas residencias. Pero la verdadera transformación del espacio receptor turístico se iniciaría en la década de los años 50. Una transformación que afectaría en el caso que nos ocupa, a todos los municipios de Málaga y a su costa, no constituyendo un proceso ni mucho menos homogéneo.

Lo que si es cierto, es que en todo esta historia una nueva arquitectura se estaba formulando. Una arquitectura a modo de respuesta, tanto de las necesidades propias del momento como de las corrientes internacionales. La arquitectura del turismo se entiende como aquella arquitectura que fundamentalmente responde no tanto a las necesidades propias del momento como a las corrientes más internacionales de la época. Sus formas dejaban patente una situación, un capítulo distinto de la historia, una aventura quizás donde la arquitectura se convirtió en una de las manifestaciones más interesantes de la cultura de estos años y el turismo en manos del urbanismo y de la arquitectura en una gran capacidad de generar riqueza. Hoy podemos decir sin temor a equivocarnos, que ha dejado de considerarse un mal menor para convertirse en un tema de proyectación muy seductor puesto que como veremos más adelante, nació con vocación de “colonialismo” o lo que es lo mismo, explotación del “lugar”. El reconocimiento de la arquitectura turística del siglo XX en Málaga permite apreciar cómo se caracterizó no por una apuesta direccional, sino dispersa, distinta, con dos velocidades y con muchas opciones. En su mayor parte, los modelos arquitectónicos no fueron pensados como ejercicios modernos afines a una arquitectura comprometida con el espacio y su fin. Apenas unos ejemplos diseminados reafirman nuestra postura. Se permitió construir mucho y de cualquier modo. Tras una mirada detallada de cuantos estudios e investigaciones centran su atención en la arquitectura turística del S. XX de la Costa del Sol, descubrimos cómo son pocos los trabajos que podemos encontrar más allá de la consideración de catálogos, registros o monográficos, que de forma individualizada como casos de estudio aislados, han abordado este ejercicio patrimonial. El conocimiento y valoración patrimonial de la arquitectura turística de la Costa del Sol deberá responder por tanto, a la complejidad y riqueza patrimonial de aquellas variantes y condicionantes, impulsos constructivos y deseos de renovación.

⁵ Se recoge la existencia de un *Suplemento del Noticiario Turístico*, dedicado a Balnearios y Aguas Minerales en España, publicado en 1964 por la Secretaría de Turismo. Dirección General de Promoción del Turismo. Ministerio de Información y Turismo. En ella se recoge una relación de balnearios termales en la provincia de Málaga. Entre ellos, *Fuente Amargosa* en el término municipal de Tolox, *Fuente Alegre* en el mismo término y *los Baños de Carratraca*. Datos recogidos en A.H.P.M. Sección Información y Turismo. Sig. 235.

⁶ ROYO NARANJO, L. (2012), “Proyecto Cultural Baños del Carmen: Una mirada por encima del agua”, *Documentos de Arquitectura y Patrimonio*, nº05, avellaneda & ventura editores. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. ETSA. Universidad de Sevilla, pp.20-31.

⁷ Las fases por las que se sucede el desarrollo del turismo Español desde sus inicios aparece detalladamente estudiadas por la profesora VELASCO (2004) en *La política turística. Gobierno y Administración Turística en España (1952-2004)*, Cañada Blanch, Valencia, p.130.

Entendemos que el territorio turístico, en este caso tomando como modelo la Costa del Sol, se presenta como un verdadero laboratorio consecuencia de la complejidad personal en las formas y modos de habitar. Los espacios turísticos, capaces de generar maneras distintas de estar en el territorio y diferentes modelos y propuestas de ciudad, se reconocen como espacios donde poder trabajar con elementos clave para su posterior desarrollo.

La imagen de ciudad turística y su proyección actual nos permite formular desde esta metodología de estudio, un reconocimiento serio y profundo de su condición patrimonial más allá de la catalogación individual de aspectos dispersos de la misma.

NACIMIENTO DE UN DESTINO TURÍSTICO INTERNACIONAL: COSTA ESMERALDA

El proceso de construcción de un territorio turístico testimonia cómo el paisaje nunca es un dato absoluto: es la construcción, transformación y re-transformación de un lugar, es la manifestación del tiempo en el tiempo⁸. El paisaje expresa la relación entre la sociedad y el territorio, por lo que también expresa sus contradicciones. Acercarnos a esta relación a lo largo de las distintas etapas de la historia nos descubre momentos de perfecta armonía, colaboración y respeto a los procesos naturales y otras veces períodos de incomprensible e inconsciente hostilidad.

Actualmente el turismo es uno de los principales instrumentos de transformación territorial de Cerdeña. En los últimos cincuenta años, el paisaje sardo se ha transformado profundamente, especialmente a lo largo de su costa y en especial de Costa Esmeralda. Un proceso de transformación que ha contado con varios momentos importantes merecedores de nuestra atención, no obstante, resulta interesante acercarse a un período de inicio en el que se diseñaron una serie de estrategias de crecimiento turístico y respeto hacia el paisaje.

Los factores que hemos seleccionado para el análisis de los distintos temas desarrollados refieren por su propia historia el nacimiento de un proceso, de una situación y de un fenómeno. Descritos y seleccionados por la situación estratégica, territorial y geográfica, por las semejanzas en cuanto a núcleos turísticos con un pasado común y transcurrir histórico semejante respecto a la Costa del Sol pero al mismo tiempo, con diferencias marcada respecto a fórmulas empleadas para el desarrollo posterior. Respuestas concretas a realidades heterogéneas pero con un poso común. Para la propia Costa del Sol entendemos que se hace necesario alzar la vista y reconocer qué estaba sucediendo en el resto del litoral español, sus ausencias, carencias, necesidades y respuestas, ejercicios construidos y planteamientos turísticos a escala urbana. Del laboratorio tipológico formulado en este período de la historia nos asombra comprobar cómo para un mismo proceso se emplearon bases comunes y soluciones muy parecidas. No afirmamos que todo fuera igual pero sin duda las mismas preocupaciones bañaban sus costas.

Costa Esmeralda, constituye un caso de fundación muy interesante, producto de la potente actividad inversora exterior que sufrió desde sus orígenes ha derivado hoy día en una dinámica económico-social de un territorio que cambió completamente su paisaje y su vida. Para comprender este proceso debemos trasladarnos al contexto original de la historia, y es que cuando el joven príncipe Aga Khan IV llegó en los años 50 a la costa de Arzachena la verdadera historia de Costa Esmeralda estaba a punto de escribirse.

Costa Esmeralda, cuyo nombre todavía no le había sido adjudicado al igual que muchas ciudades turísticas de los años 50, atravesaba por aquel entonces un período bastante crítico tal y como demuestran los índices de desocupación de la zona. Éstos alcanzaban cifras muy elevadas con respecto a otros municipios de la provincia, derivando como consecuencia en una economía caracterizada por una ganadería atrasada de escaso beneficio y una casi total ausencia de la actividad productiva, al que sumar los recursos comerciales casi de subsistencia.

La historia de Costa Esmeralda estaba a punto de cambiar, pues para Cerdeña la iniciativa turística representaba un gran acontecimiento y pronto suscitaba la atención de muchos inversores. La entrada de Costa Esmeralda en los circuitos del turismo internacional y el boom turístico que experimentó poco después desembocaría en un proceso imparable. El diseño de los centros turísticos⁹ se encargaría a famosos arquitectos como Luigi Vietti, Jacques Coulle, Michele Busiri Vici, Antón Simon Mossa, Raimond Martin y Leopold Mastrella. Se construyeron lujosos hoteles, inmensas villas y complejos residenciales, centros vacacionales, instalaciones deportivas, campos de golf y pequeñas aldeas como Porto Cervo.

⁸ MADAU, C. (2009). *Paesaggio e turismo in Sardegna, tra politiche e prassi*. In: *Paesaggi e sviluppo turistico: Sardegna e altre realtà geografiche a confronto: atti del Convegno di studi*, 15-17 ottobre 2008, Olbia, Italia. Roma, Carocci editore. p. 499-519.

⁹ AA.VV. (2005), *Mostra Progettare in Costa. Disegni, spazi e architetture nella Gallura del secondo Novecento*, Olbia, Museo Archeologico.

La preocupación arquitectónica por encontrar una nueva imagen como seña de identidad para Costa Esmeralda fue siempre un aspecto de notable importancia desde el principio de su formulación como territorio turístico. Como antecedentes, jugaban las experiencias de otros desarrollos turísticos litorales europeos que planteaban la imposición de un modelo para el turismo no local, extranjero e importado. El primer paso importante en esta historia lo constituyó la creación del Consorcio Costa Esmeralda¹⁰, cuya estrategia buscaba unir elementos de juicio que dieran explicaciones al complejo de construcciones realizadas o proyectadas en la Costa. Conceptos como ocio, playa, elementos naturales y tradición hablaban de turismo y una nueva arquitectura del ocio que debía ser eminentemente funcional. Sin embargo, las cuestiones debían orientarse más bien hacia una arquitectura dedicada al turismo internacional de alto standing. Se abrió entonces un campo de experimentación y creación arquitectónica por el que discurrirían en paralelo diferentes ejemplos capaces de dar una respuesta a un estándar de calidad deseado, así como toda una serie de trabajos de investigación compositivos y espaciales comprometidos con el medio en que se asentaban.

En lo que respecta al plano legal de la configuración de Costa Esmeralda, desde el punto de vista jurídico, el vínculo creado en el momento de la fundación estuvo constituido por un sistema de servidumbre impuesto sobre los terrenos del Consorcio, que consistía en el respeto de las normas del *Estatuto del Consorcio y Reglamento Edificatorio*, documento contenedor de las normas de construcción a la que todos los miembros debían atenerse. A esto se añadían las deliberaciones del *Comité de Arquitectura*, que representaba otro de los cinco órganos del Consorcio, compuesto por expertos en materia de construcción, urbanística y medio ambiente. Como funciones, debían examinar y evaluar todos los estudios y proyectos propuestos para el territorio¹¹.

Costa Esmeralda nacía como un territorio que podríamos catalogar a simple vista de monofuncional, que partía con miras hacia la uniformidad estética y que se encontraba restringido o reglamentado también hacia cuestiones edificatorias mediante la imposición de figuras tales como el *Reglamento Edificatorio Comunal*, cuya gestión más significativa era la de preservar los valores estéticos del paisaje natural y construido. Y es que la cuestión natural se marcó desde sus orígenes de un modo particular, atendiendo a través de determinados artículos a criterios específicos sobre zonas urbanizables y creación de nuevos jardines. Una modalidad de salvaguarda fruto del conocimiento del relieve, de su vegetación más característica y sus elementos naturales constituyentes. Al mismo tiempo, se prestó especial atención a la utilización de aquellos “elementos” que pudieran perturbar cualquier percepción natural como carteles publicitarios, rótulos o luminosos¹² con el fin de armonizar lo más posible la vegetación natural con aquella de nueva formación, evitando fuertes contrastes y manteniendo una relación de respeto hacia el paisaje.

Después de todo, resulta obvio pensar que Costa Esmeralda cumplía una función productiva predominante como la turística y por ello sus valores debían (y sigue siendo así) ser ensalzados sobre todo en términos visuales. De esta manera y desde los criterios recogidos en el Reglamento Edificatorio se desprenden ideas tan interesantes como las que afectan al tejido edificado, que “debía asumir modelos de una presunta mediterraneidad tradicional”. Se recomendaba que los cuerpos de las construcciones estuvieran en armonía con la topografía del terreno y se evitaran formas rígidas incapaces de integrarse fácilmente en el paisaje de la costa. Como resultado de toda esta normativa nos pudiera parecer que se limitaban demasiado las posibles soluciones para que los nuevos proyectos fueran aprobados, pero después de todo, quedaba patente la nueva filosofía impuesta para proteger los valores estéticos y naturales existentes en un territorio que comenzaba a circular en circuitos del turismo internacional al más alto nivel (Fig 1. Plano de Costa Esmeralda con las casas más tradicionales de cada región).

El análisis de la producción construida y proyectada en la Gallura de principios del S. XX, nos permite apreciar que no se llegó a asumir un modelo exacto o canonizado bajo un tipo “básico” o ejemplar de referencia o lo que es lo mismo, bajo aquellas condiciones y criterios adecuados para su elección. Sí existió en cambio un interés por el estudio de una arquitectura tradicional sarda en busca del modelo o modelos sobre los que trabajar como puntos de referencia en desarrollos constructivos posteriores, como veremos más adelante. Este punto nos hace reflexionar al recordar cómo en la Costa Brava o en Ibiza muchas de las primeras experiencias sobre arquitectura del turismo en los años treinta guardaron relación con el estudio de la casa tradicional, la masía o la casa ibicenca. El primero de los estudios sardos bajo esta dirección, fechado en la década de los años 50, se dedicaba de un modo particular al estudio de la arquitectura tradicional Sarda bajo criterios taxonómicos y tipológicos, estableciendo tipos o modelos según zonas y territorios.

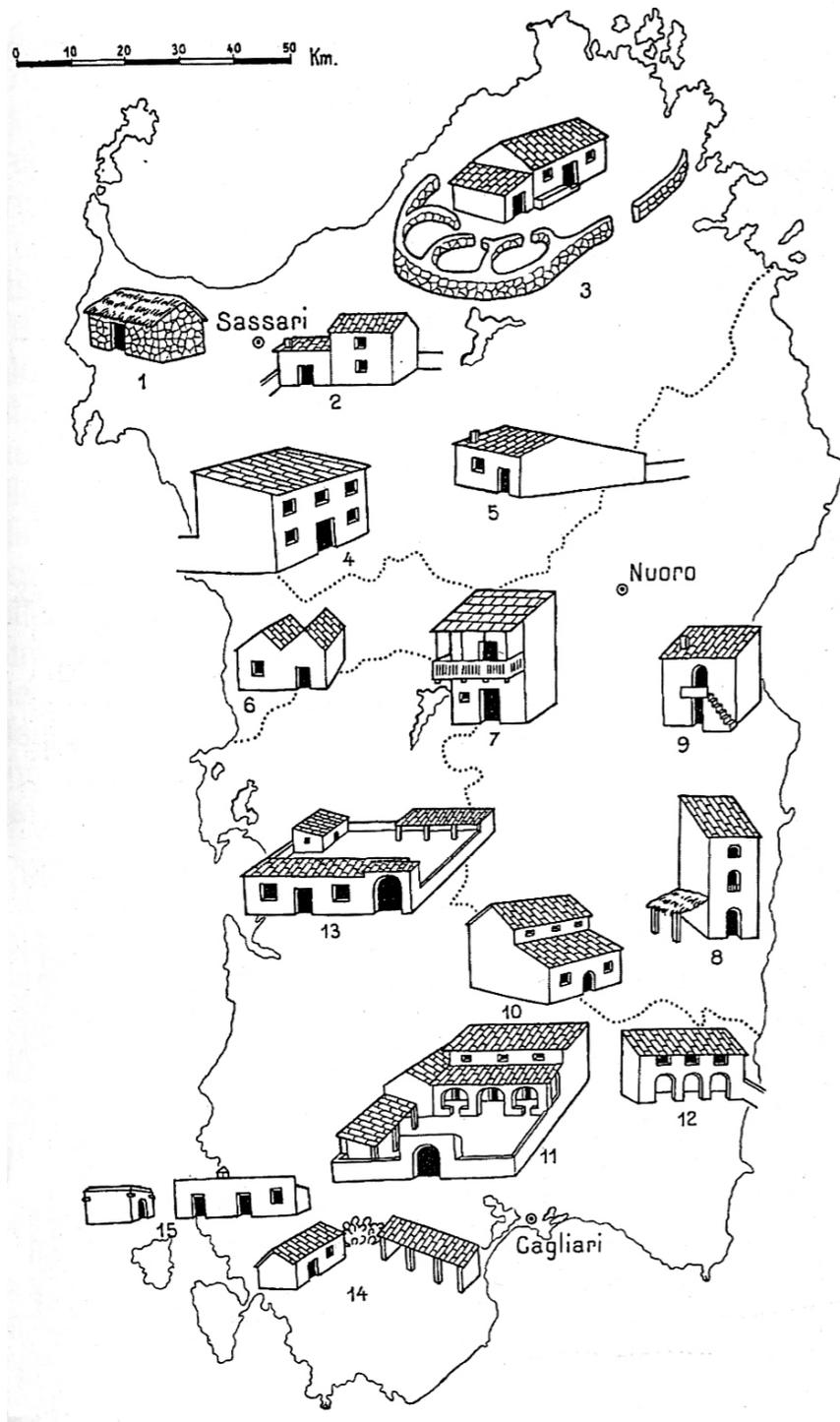
En el segundo estudio, separado del primero unos 30 años, se desprendían relaciones socio-económicas derivadas de las diferentes tipologías bajo un intento de individualizar los significados implícitos en la modalidad de apropiación del territorio¹³. Bajo la atenta mirada del arquetipo residencial de Cerdeña, se iba construyendo un nuevo lenguaje

10 Un aspecto interesante de la Costa Esmeralda representa su modalidad de gestión del territorio turístico. Para ello se creó la figura del *Consorcio Costa Esmeralda*, una Asociación sin ánimo de lucro ideada por André Ardoin, abogado parisino que asumía el papel de consejero financiero y hombre de confianza del príncipe Karim Aga Kahn. Su papel fue el de gestionar unitariamente el territorio de Costa Esmeralda, guiar el desarrollo urbanístico y residencial y abogar por la protección del entorno natural en que se movían tantas inversiones urbanísticas desde los primeros años 60 hasta nuestros días.

11 TRILLO, Claudia (2003), *Territori del Turismo; tra utopia e atopia*, Alinea Editrice, Florencia, p.69.

12 TRILLO, Claudia *op. cit.*, p.60.

13 BALDUCCI, O. (1952), *La casa rurale in Sardegna*, CNR, Florencia, y BANDINU, B. (1980), *Costa Smeralda. Come nasce una favola turistica*, Rizzoli, Milán.



1



2

Fig 1. Plano de Costa Esmeralda con las casas más tradicionales de cada región.
 Fig 2. Distintas etapas en la construcción de Porto Cervo y Cala Granu

arquitectónico adaptado a nuevas necesidades previstas, al mismo tiempo que se pretendía materializar un lenguaje que personificara una presunta identidad local. En esta línea de trabajo parecía incuestionable cómo la operación de Luigi Vietti representó un ejercicio de investigación y reformulación de un nuevo modelo constructivo local a desarrollar a partir de tipologías tradicionales acumuladas y complejas.

Al inicio de los años 60 Aga Khan lo reclutó para la creación de un resort estival. Sus trabajos más importantes se encuentran en Porto Cervo, *El Hotel Pitrizza* en Lisci di Vacca y el grupo de *Villas en el complejo Romanzzino*, Arzachena, 1975-1980. A ellos debemos sumar el complejo de la *Dolce Sposa* en Porto Cervo, así como *Cala Granu* en Arzachena, 1972¹⁴.

“Estudiar la arquitectura espontánea de los lugares (...) entender el carácter de la gente que los habita, entender la cultura y las regiones, en una palabra, entrar a formar parte del mismo espíritu profundo, con humildad, es el único modo de no hacer violencia cuando se emprende la tarea nada fácil de añadir nuevas construcciones”

En este momento, tienen cabida una serie de propuestas proyectuales muy diferentes y personales que se unen a esta línea quizás más arraigada con la práctica mediterránea. A partir del empleo de elementos tradicionales, modelos propios del territorio o formas que recuerdan la tradición sarda (que pueden derivar en el pastiche mediterráneo o en reflexiones particulares de una nueva mediterraneidad) la arquitectura protagonizó una mirada más libre, que recogería las influencias estilísticas de la modernidad imperante, cercanas a líneas del Racionalismo, Organicismo, Brutalismo o Postmodernismo. En una relación más estrecha de la arquitectura con la propia naturaleza encontraríamos las aportaciones de Andrea Nonis (*Pueblo turístico en la Isla de Santo Stefano*, la Magdalena, 1966) o los trabajos de Ferdinando Fagnola (*Villa a Portisco*, Arzachena, 1980).

A partir de sus villas reconocemos que la única forma de no destruir el paraíso natural fue establecer una marcada simbiosis con la naturaleza, un continuo diálogo en sus obras asumiendo como referencia la arquitectura tradicional y evidentemente local al que ir sumando una secuencia de volúmenes y adicciones más o menos amplias. Respecto a los materiales y colores, se imponía una afinidad con aquellos tradicionales eminentemente locales: ladrillo, teja, piedra local y colores pasteles en intónacos para las paredes. La casa se convierte en un elemento más del paisaje gracias no sólo a su adaptación a la topografía, sino también a la secuencia de terrazas y muros de piedra blanqueados que originan una arquitectura de luces y sombras, volúmenes que configuran una planta abierta y que respetan las vistas y la vegetación existente del lugar.

En esta misma línea ligada a lo mediterráneo encontraríamos las obras de Riccardo Bonicatti (*Villa en Porto Cervo*, Arzachena, 1969; *Villa Iris*, Arzachena, 1988) o el propio Jean Claude Lesuisse (*Villa al Pevero*, Porto Cervo, 2003), considerado como uno de los arquitectos más creativos de la región. Enormes piedras trabajadas, cerámicas diseñadas con formas geométricas, puertas de castaño o de otras maderas realizadas manualmente por artesanos siguiendo el ejemplo de puerta tradicional son algunos detalles que nos hablan de una relación con la arquitectura de tradición sarda donde la obra de arte es indispensable (Fig 2. Distintas etapas en la construcción de Porto Cervo y Cala Granu).

La obra de Busiri Vici, Giuseppe Polese o Savin Couelle siguen esta línea de arquitectura más tradicional a pesar de individualizar bajo un sello personal cada proyecto. Sus formas no terminaban de independizarse de aquellos modelos mediterráneos, pero sin embargo algunas pinceladas nos desvelan lecturas mucho más ricas y sorprendentes. Así, destaca la obra de Michele Busiri Vici, creador de un universo de formas ondulantes e incluso surrealistas pero siempre bajo una impresión muy personal de lo que entendemos por mediterraneidad. Tal y como sugieren las formas constructivas de la *Iglesia de Stella Maris* en Porto Cervo¹⁵ de 1968 o las obras de Jacques Couelle en Arzachena (*Hotel Cala di Volpe*, 1963, *Villa a Monte Tundi*, 1970). En un intento de acercamiento a formas racionalistas en este caso, encontraríamos los proyectos de Franco Bertoli como *Villa a Schina Manna-Porto Rotondo* en Olbia (1976-78). Tanto los materiales empleados como los detalles de sus acabados nos recuerdan la huella de una tradición mediterránea muy latente.

Serán las obras de Dante Bini (*Villa Antonioni* en Costa Paradiso, 1972; *Asentamientos turísticos* en la isla de los Capuchinos, la Magdalena, 1970) Aldo Bernardis (*Estudios para el proyecto Casa tipo* en Santa Teresa Gallura, 1966) Jean Battistoni (*Cala de flores* en Cala Granu, Porto Cervo, 1974) y sobre todo las de Cini Boeri (*Casa Quadrata*, 1968, *casa Rotonda*, 1968 y *Casa Sechi Malerba*, 2002) las que marquen un punto y a parte en la narración de Costa Esmeralda.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ SATTÀ, Raimondo (2002), *Stella Maris. Portocervo*. Costa Smeralda, Grafiche Ortolan, Milán.



Fig 3. Distintas etapas en la historia y transformación de de Porto Cervo
Fig 4. Distintas etapas en la historia y transformación de de la Costa del Sol. Estepona 1935 y 2010

Posturas más cercanas al postmodernismo representaron las obras de Vico Magistretti (*Casa Arosio I y II*, Arzachena, 1962 y 1966-67), Giovanni Michelucci (*Teatro de Olbia*, 1990), Vico Mossa (*Parroquia Sacra Famiglia*, Olbia, 1974) y Aldo Rossi (*Centro Comercial Terranova*, Olbia, 1997), mientras que la obra de Alberto Ponnis se podría acercar más a la abstracción en sus formas limpias y puras (*La casa di nessuno a Punta Sardegna*, Palau, 1963; *Villaggio Stazzo Pulcheddu*, Palau, 1975; *Iglesia del Redentor*, Palau, 1998-2000)¹⁶. (Fig 3. Distintas etapas en la historia y transformación de de Porto Cervo).

A MODO DE CONCLUSIONES O INICIO DE UNA REFLEXIÓN. APUNTES PARA LA COSTA DEL SOL

Hoy día, el paisaje litoral, no sólo sectorial sino de toda la Costa del Sol, ha sido completamente transformado consecuencia de una dinámica inmobiliaria cada vez más agresiva y con menos espacio para la actuación. La expansión del tejido urbano en los núcleos costeros ha pasado por diferentes etapas de crecimiento, provocando ensanches y reformas interiores, así como núcleos espontáneos de iniciativas privadas, operaciones individuales o urbanizaciones turísticas diseminadas por el territorio. Los espacios turísticos son capaces de generar maneras distintas de estar en el territorio y diferentes modelos y propuestas de ciudad. Cabría ahora trabajar sobre una de las piezas clave de estos espacios turísticos de costa: el paisaje.

Diferentes modelos, formulas y respuestas arquitectónicas se ofrecieron de manera paralela en Costa Esmeralda y en la Costa del Sol. Distinguir con la vista del paso del tiempo, la validez de sus formulas obedece no tanto a una cuestión de eficacia formal de aquellos, sino al reconocimiento de una historia imprescindible para la comprensión de la Costa del Sol, para Málaga en su complejidad. Entendemos así que la historia de la arquitectura turística debe releerse en clave patrimonial desde el mismo punto de arranque que supone el reconocimiento de esta arquitectura en la configuración histórica y territorial de la Costa del Sol (Fig 4. Distintas etapas en la historia y transformación de de la Costa del Sol. Estepona 1935 y 2010).

El espacio, la posición de lo construido frente al mar, la ordenación de complejos turísticos proyectados a velocidades desconocidas hasta entonces, lo estético como referencia de una arquitectura turística propia o típica frente a una modernidad que se presentaba como respuesta a lo racional y la solución de los citados problemas... respuestas comunes a problemas comunes que sin embargo, en este discurrir por el litoral hemos querido entrelazar con modelos y formulas reconocibles para cada ejemplo.

En relación a ello, hoy podemos decir con seguridad que la arquitectura turística se ha convertido en un tema de estudio y análisis muy seductor. Los ejercicios, a veces resueltos como necesidad o en ocasiones como gancho atractivo, reflejaron una nueva manera de abordar la disciplina. Soluciones construidas cuya validez el tiempo reconoció o desechó. Fórmulas que plantearon como ejercicio la elaboración de propuestas y ejemplos de desarrollo. Aislados o en conjuntos, la arquitectura turística representó un campo de trabajo innegable para la historia de la arquitectura. De su rescate patrimonial, queda mucho por hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBANESE, R. (1957), "Le vie d'Itali: Tra Corsica e Sardegna", Touring Club Italiano.
- AA.VV. (2002), *La arquitectura del Sol*, COA Catalunya, COA Comunidad Valenciana, COA Illes Balears, COA Murcia, COA Almería, COA Granada, COA Málaga, COA Canarias, Barcelona.
- BALDUCCI, O. (1952), *La casa rurale in Sardegna*, CNR, Florencia.
- BANDINU, B. (1980), *Costa Smeralda. Come nace una favola turistica*, Rizzoli, Milán.
- BARBA, R. y PIE, R., "Los nuevos lugares en el territorio. Los espacios del turismo", *Geometría*, nº 12.
- CORBIN, A. (1993), *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*, Mondadori, Barcelona.
- ESTEVE SECALL, R. (1982), *Ocio, turismo y hoteles en la Costa del Sol*, Diputación Provincial Málaga, Málaga.
- GALACHO JIMÉNEZ, F.B. (1998), "Diseño de un sistema de información geográfico intraurbano: la ciudad de Málaga", *Baética*, nº 20, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, pp.55-76.
- GALACHO JIMÉNEZ, F.B. y LUQUE GIL, A. (2002), "La dinámica del paisaje en la costa del sol desde la aparición del turismo", *Baética*, nº 22, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, pp. 25-58.
- HEREDIA FLORES, V.M. (2000), "La arquitectura del turismo. Los orígenes de la oferta hotelera en Málaga", *Jábega*, nº 86, pp. 3-20.
- LARA GARCÍA, Mª P. (1997), *La cultura del agua: Los baños públicos en Málaga*, Ed. Sarriá, Málaga.
- MADAU, C. (2009). Paesaggio e turismo in Sardegna, tra politiche e prassi. In: *Paesaggi e sviluppo turistico: Sardegna e altre realtà geografiche a confronto: atti del Convegno di studi, 15-17 ottobre 2008, Olbia, Italia*. Roma, Carocci editore. p. 499-519.
- MEDINA LASANSKY, D. y MCLAREN, B. (2006), *Arquitectura y turismo percepción, representación y lugar*, Gustavo Gili, Barcelona.
- MORALES FOLGUERA, J.M., (1982), *La arquitectura del ocio en la costa del Sol*, Universidad de Málaga, Málaga.
- PELLEJERO MARTÍNEZ, C. (2005), *Evolución histórica del turismo en la provincia de Málaga en el S. XX*, Estudio de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga.
- PUMARES FERNÁNDEZ, P. (2002), *Turismo y transformaciones urbanas en el siglo XXI*, Universidad de Almería, Almería.
- ROYO NARANJO, L. (2013), *Turismo, desarrollo, arquitectura. La aventura de la modernidad*, Consejería de Fomento-Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ROYO NARANJO, L. (2012), Valoración patrimonial en el diseño de territorios turísticos litorales. La Costa del Sol como modelo de estudio, *PH*, nº 83, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 62-73.
- ROYO NARANJO, L. (2012), "Proyecto Cultural Baños del Carmen: Una mirada por encima del agua", *Documentos de Arquitectura y Patrimonio*, nº05, avellaneda & ventura editores. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. E.T.S.A. Universidad de Sevilla, pp.20-31.
- ROYO NARANJO, L. (2010) "La Costa de Málaga: Paisajes litorales comunes en la franja costera", *IV Congreso de Ingeniería Civil, Territorio y Medio Ambiente, Litoral, ordenación y modelos de futuro*, Málaga.
- ROYO NARANJO, L. (2006), "Arquitectura y turismo como espectáculo: viajes a la "Hiperrealidad", *XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Palma de Mallorca.
- ROYO NARANJO, L.; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P. y LOREN MÉNDEZ, M. (2007), "Arquitectura de vacaciones. La banalidad turística y su valor patrimonial", *PH*, nº 64, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, Sevilla, pp.88-97.
- SATTA, R. (2002), *Stella Maris. Portocervo. Costa Smeralda*, Grafiche Ortolan, Milán.
- TRILLO, C. (2003), *Territori del Turismo; tra utopia e atopia*, Alinea Editrice, Florencia.
- VELASCO, M. (2004), *La política turística. Gobierno y Administración Turística en España (1952-2004)*, Cañada Blanch, Valencia, p.130.
- VERA, F. y MARCHENA, M. (1990), "Turismo y desarrollo: un planteamiento actual", *Papers de Turisme*, nº 3, pp. 59-84.

INDICE DE IMÁGENES Y FUENTES

Fig 1. Plano de Costa Esmeralda con las casas más tradicionales de cada región. TRILLO, Claudia, *Territori del Turismo; tra utopia e atopia*.

Fig 2. Distintas etapas en la construcción de Porto Cervo y Cala Granu. Historic photos Costa Smeralda. The Porto Cervo Real Estate agency.

Fig 3. Distintas etapas en la historia y transformación de de Porto Cervo. 1950 y 2008. Historic photos Costa Smeralda. The Porto Cervo Real Estate agency y fotografía Lourdes Royo.

Fig 4. Distintas etapas en la historia y transformación de de la Costa del Sol. Estepona 1935 y 2010. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Sección Información y Turismo. Sig. 271 y Guía Litoral de la Costa del Sol Occidental. Delegación de Turismo y playas. p.133.

Escenografías del turismo: del *Regionalismo Crítico* al *Folclore Banalizado*
Tourism scenographies: from “Critical Regionalism” to “Banalised Folclore”

Fernández Contreras, Raúl; Nebot Gómez de Salazar, Nuria; Márquez Ballesteros, María José

Escenografías del turismo: del *Regionalismo Crítico* al *Folclore Banalizado*

RESUMEN

El vaciado de las dos revistas de arquitectura española de mayor recorrido en el tiempo -revista *Arquitectura* y *Quaderns*- y el cruce de información entre una y otra, ha sido utilizado como herramienta de estudio de los proyectos arquitectónicos que se construyeron en los ámbitos del turismo en la costa española durante las décadas del *boom*, entre los años 1959 y 1974. En este artículo se ha tratado de reconstruir una versión cronológica de esa arquitectura a partir de los proyectos publicados en estas revistas con la intención de reivindicar los prometedores inicios de una actividad arquitectónica que en tan sólo algo más de 15 años cambió de rumbo hacia nuevos modelos cercanos a la imagen del tipismo y folclore más banalizado; una versión de esa historia turística que apunta algunas tesis personales acerca del porqué de esa transformación y algunos aspectos que influyeron en ese cambio de modelo arquitectónico.

ABSTRACT

Studying and comparing two of the oldest Spanish Architecture magazines- *Arquitectura and Quaderns*- has been a useful tool for the study of the Architectural projects that were built in the fields of tourism on the Spanish coast during the decades of the tourist boom, between 1959 and 1974. We have attempted to reconstruct a chronological version of this tourist Architecture from the projects published in these journals and at the same time, have tried to claim the promising beginnings of an architectural activity that only, in a period of 15 years, changed towards new models of traditional Architecture far away from the modern image of the previous years. Finally, we offer a personal point of view of some of the aspects that had influence in all these changes and process.

Palabras clave / Keywords

Arquitectura y turismo, tradición y modernidad, vaciado de revistas.
Architecture and Tourism, tradition and modernity, studying magazines.

Nuria Nebot Gómez de Salazar
Universidad de Málaga
E.T.S. Arquitectura
nurianebot@uma.es

María José Márquez Ballesteros
Universidad de Málaga
E.T.S. Arquitectura
mjmarquez@uma.es

Raúl Fernández Contreras
Arquitecto

01. CRÓNICA Y CONTEXTO DE LA ARQUITECTURA TURÍSTICA ESPAÑOLA EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA

El fenómeno del turismo es uno de los capítulos fundamentales para entender buena parte de la historia y la cultura de las últimas décadas en España, fuente de economía y transformación clave en los sectores productivos de nuestro país. La arquitectura relacionada con este fenómeno no siempre se ha visto bien recogida en las fuentes bibliográficas especializadas por lo tanto este era un problema de base para la investigación. Se debía trabajar en la búsqueda de fuentes fiables y de calidad para completar las referencias y materiales que surgieran en la investigación de la arquitectura y urbanismo de entornos turísticos.

Los contenidos de las revistas de arquitectura aportan una base bibliográfica y documental fundamental para estudiar un fenómeno concreto, teorías, críticas, debates, diálogos, cartas al consejo editorial,..., generando numerosas oportunidades para crear hipótesis de trabajo, discusiones entre comunidades o colectivos profesionales, y acercarnos periódicamente al conjunto racional y sistémico de ideas sobre las realidades que se estén estudiando. La investigación basada en el análisis de publicaciones con una periodicidad y una continuidad temporal relevante adquiere el valor añadido de constituir una cronología muy fiable y en tiempo real, por lo que es especialmente útil para establecer y validar hipótesis relacionadas con la evolución del fenómeno turístico.

Las revistas dedicadas a la arquitectura y el urbanismo son un apoyo gráfico y fotográfico fundamental para la investigación en dichas disciplinas. Además de contener artículos críticos, de opinión y reflexión, se perfilan como un medio muy útil de difusión de las arquitecturas de actualidad, así como de otras de tiempos pasados, monográficos sobre obras de arquitectos emblemáticos, así como viajes y guías de ciudades, en las que el protagonismo de lo gráfico adquiere gran relevancia.

La revista *Quaderns* del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares y la revista *Arquitectura*¹, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, son las que finalmente se ajustan de forma más precisa a nuestros criterios de selección: su largo recorrido al ser las dos más antiguas dentro de nuestro territorio (*Arquitectura* desde 1918 y *Quaderns* desde 1944, ambas hasta la actualidad) y la periodicidad de edición (bastante regular aunque variable en cada etapa editorial)². La elección de estas dos revistas atiende además a otros criterios. El primero de ellos es el de la indiscutible calidad de sus contenidos, lo que sin duda aportará a la investigación visiones críticas de primera orden contemporánea al fenómeno de estudio –arquitectura del turismo-. Por otra parte, es interesante el hecho de que estén adscritas a ámbitos territoriales (Madrid y Cataluña) diferentes pero igualmente relevantes en el panorama arquitectónico nacional, puesto que esto nos permitirá establecer comparaciones para perfilar diferentes hipótesis de trabajo.

Al realizarse el vaciado de sumarios de dos revistas conjuntamente se pueden establecer paralelismos y divergencias sin llegar a conclusiones definitivas, pues en el proceso abierto de vaciado de otras más, se podría ir perfilando algunas de las hipótesis sobre el fenómeno del turismo que desde éstas se lanzan. Pero cabría preguntarse por qué sólo estas dos revistas españolas; en esta decisión hay una explicación clave, la de lanzar una posible hipótesis que es admitir que estas dos revistas son dos buenas crónicas de lo que sucedió y sucede en nuestro país para llegar a reconstruir con bastante precisión la historia de la arquitectura del turismo, ratificando lo que ya resaltaba Antón Capitel en referencia a la revista *Arquitectura*, su doble papel como vehículo de innovación y cultura arquitectónica, y como cronista de la arquitectura de la ciudad y nacional³.

Uno de los principales problemas metodológicos de esta investigación surge debido a la gran cantidad de documentación y referencias que deben ser gestionadas. Esto obliga a plantear una manera de ordenar y sistematizar la información, en la que se trabaje construyendo una estrategia para comparar los distintos resultados de los vaciados de sumarios. La comparativa entre las dos revistas permite revelar determinados fenómenos y acontecimientos que se manifiestan comunes a ambos, diferencias que permiten concretar la preocupación específica de cada editorial. De esta forma, las crónicas obtenidas particularmente en cada una arrojan datos mucho más completos superponiéndolas con otras crónicas del mismo periodo, por lo que es fundamental establecer los mismos parámetros comparativos en las publicaciones en estudio.

Como valor excepcional de la Revista *Quaderns* en el tema objeto de este trabajo, arquitectura y turismo, hay que destacar la situación geográfica protagonista de la Costa Brava y de la Costa Balear como enclaves estratégicos en la historia del turismo. Evidentemente, como revista del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, muchas de sus páginas constituyen una crónica de la arquitectura y realidad de estas geografías tal y como recoge Maurici Pla⁴. La revista *Arquitectura*, sin embargo, hace una mirada más general de lo que acontece en el territorio nacional, con numerosas referencias a los paisajes de la costa mediterránea, como la Costa del Sol, La Manga del Mar Menor, o la Costa Canaria.

Tras el vaciado completo de los sumarios de las revistas y la posterior clasificación y selección de artículos relacionados con la investigación, se ha intentado hacer un balance de la evolución y distribución de los artículos relacionados con la arquitectura del turismo, el ocio y el paisaje, a través de distintos periodos de tiempo para poder

1 Nota aclaratoria: La revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid se comenzó a publicar en 1918 con el nombre de *Revista Arquitectura* modificándose en 1941 a *Revista Nacional de Arquitectura* y en 1959 a *Arquitectura*. La revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares comenzó a publicarse en 1944 con el nombre de *Cuadernos de Arquitectura*, modificándose a *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* en 1971, y modificándose nuevamente a *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* en 1980. En el artículo se designa abreviadamente a la revista de Madrid como *Arquitectura* y a la catalana como *Quaderns*.

2 Márquez M.J; Nebot N.; Rosa, C.J., “La Postal Revelada. Una Revisión de la Arquitectura del Turismo A través de las Revistas *Quaderns* y *Arquitectura*”. *Actas del Congreso: Las Revistas de Arquitectura (1900-1975) Crónicas, Manifiestos, Propaganda*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, mayo 2012.

3 Capitel, A. “Notas sobre los avatares históricos de la revista *Arquitectura* como medio de difusión de la innovación arquitectónica”. *Informes de la Construcción*, vol. 60, abril-junio del 2008.

4 Pla, M., “Etapas y Evolución”. *Revista Quaderns* 50 años: 1944-1994, nº 205-206, 1994

establecer ciertas conclusiones en su estudio así como analizar los paralelismos con determinados acontecimientos históricos, sociales y económicos.

Del análisis comparativo podemos observar que el mayor número de artículos relacionados con la arquitectura del turismo se produce en la década de los años 1960 y 1970. En el gráfico que se adjunta como anexo al final de este trabajo (consúltese apartado 06. ANEXO. TABLA CRONOLÓGICA DE LOS PROYECTOS DE ARQUITECTURA Y TURISMO EN ESPAÑA, 1959-1974) se han seleccionado, de entre todos estos artículos de ambas décadas, aquéllos que muestran proyectos de arquitectura y se han ordenado cronológicamente entrelazándose en el mismo recorrido histórico⁵. Curiosamente a partir de mediados de 1970, las páginas de las dos revistas dejarán de hablar de la arquitectura del turismo con una reducción significativa en el número de artículos, a excepción de un conjunto de publicaciones en *Quaderns* a principios de la década de 1990 (hasta 43 artículos) vinculados al paisaje y la ocupación del territorio en áreas turísticas⁶.

Dentro de esta serie histórica de sumarios sobre las que se ha trabajado, intentamos aproximarnos en concreto al contexto arquitectónico de los primeros años de actividad turística en España, período que se inicia en 1959 y que se extiende hasta mediados de la década de 1970, en torno al año 1974. Nos interesa saber qué estaba ocurriendo en otros escenarios turísticos de nuestras costas y fuera del país y qué nuevos paisajes transformaban el litoral; y por añadidura reivindicar un tipo de arquitectura del turismo en estos primeros proyectos, muy respetuosa ante todo con el paisaje, vinculada a la arquitectura tradicional vernácula y comprometida con unos principios modernos. Pero ante todo, nos interesa entender cuáles fueron las razones por las que dejaron de construirse estas arquitecturas en favor de otras nuevas, más cercanas a una imagen banal y mediocre del tipismo andaluz y los rasgos folclóricos acentuados hasta la caricatura.

5 Nota aclaratoria: la mayor parte de los proyectos recogidos en la tabla son obras construidas en ámbito nacional, ya que tanto la revista *Arquitectura* como *Quaderns*, si bien se hacen eco de los que acontece más allá de nuestras fronteras, son una buena crónica de las tendencias y vicisitudes por las que ha pasado la arquitectura española.

6 Nota: En la revista *Quaderns* podemos observar que el mayor número de artículos relacionados con la arquitectura del turismo se producen en la década de los 70, con un total de 106 artículos, seguido de los años 60 con un total de 56. La suma de los artículos de estas dos décadas hace un total de 162 artículos que en relación al total de 256 artículos del turismo suponen más de un 63 por ciento del total. En la década de los noventa destacan 43 artículos vinculados al paisaje, la ocupación del territorio el ocio y el turismo. El resto de décadas no ofrecen un número relevante de artículos. En el periodo desde el número 97 (1973) al 91_92 (1972) aparecen bastante proyectos de hoteles con especial atención al elevado número de habitaciones y de apartamentos turísticos. Cabe destacar el artículo que recoge el proyecto de módulos de apartamentos turísticos realizados con el sistema mecano-modal en Alcudia. Del número 85 (1971) hasta 67 (1967) se recoge un amplio catálogo de hoteles, urbanizaciones de playa, apartamentos turísticos, golf recoge ejemplos de otras actuaciones como Almería, Málaga (La Riviera) o Murcia o Italia. Destaca apartamentos por módulos en Mitjorn (nº 84). Los números 65 y 64 publicados en el año 1966 suponen los dos grandes protagonistas, dedicados exclusivamente al fenómeno turístico.

02. 1959-1974. 15 AÑOS DE MODERNIDAD EN LOS ESCENARIOS DEL TURISMO

Las primeras noticias de una arquitectura turística moderna vinculada al estilo internacional nos llegan a través de las páginas de *Arquitectura*, que en 1959⁷ publica el proyecto del hotel Pez Espada en Torremolinos, del arquitecto Juan Jáuregui Briales, convirtiéndose en una referencia para posteriores intervenciones de tipologías hoteleras. No es fruto de la casualidad ni el deseo caprichoso de un promotor que una de las primeras arquitecturas de la Costa del Sol tenga esa imagen contemporánea, sino que se justifica por el interés inicial desde las diferentes administraciones de exportar una imagen de modernidad de nuestros destinos turísticos hacia el exterior, en un momento en el que el turismo es la única manera para obtener divisas extranjeras.

Otro de los primeros indicios de modernidad en la Costa del Sol lo encontramos en el proyecto para la Ciudad Sindical de vacaciones en Marbella, de M. Aymerich y A. Cadarso, del año 1956⁸, sin duda, un proyecto digno de ser recuperado para entrelazar este recorrido turístico. La idea de piezas escultóricas -los apartamentos hoteleros- dispersas e integradas con el verde y la vegetación autóctona resalta los valores del paisaje existente (véase figuras 1 y 2), y lo hace a través de una arquitectura muy abstracta y escultórica en las unidades residenciales, y acompañada de unos equipamientos colectivos de corte claramente racionalista.

Pocos más tarde, en 1959, la revista *Quaderns*⁹ muestra el proyecto para Torre Valentina en la Costa Brava, de los arquitectos José Antonio Coderch y Manuel Valls; un proyecto que no hace sino reflejar la alta calidad de la arquitectura española en estos últimos años de la década de 1950 como ya apuntase Javier Frechilla¹⁰, fuera y dentro del ámbito del turismo. Como muchos otros complejos turísticos (o podríamos decir la mayoría de ellos) éste se sitúa en un entorno de gran valor paisajístico, y su relación con el paisaje en que se inserta se convierte en el mayor condicionante y a la vez el principal argumento de proyecto. La pequeña escala de sus construcciones enclavadas, con un halo de tradición vernácula sin renunciar a una imagen moderna, resaltan la belleza del entorno natural y de su vegetación autóctona, como se muestra en figuras 03 y 04. Puig Torné¹¹ al tratar de justificar esta condición de sencillez, tradición y modernidad de la arquitectura turística de los primeros años del boom, recurre a la labor desarrollada por el GATEPAC que ya en sus primeros trabajos reivindican el valor de una arquitectura mediterránea como una vía a la modernización.

Tal y como se ha comprobado en el análisis de los proyectos turísticos publicados en las revistas seleccionadas, el paisaje en el que se insertan es una parte fundamental del proyecto turístico, algo de lo que Antoni Bonet Castellana da buena muestra con diferentes trabajos en ámbitos turísticos, como en Punta Ballena, en Uruguay, unos años más tarde en La Costa del Sol y en La Manga del Mar Menor¹². Casi cincuenta años después de su concepción, la revista *Quaderns* edita un artículo sobre la urbanización Punta Ballena¹³, en el que se revela una manera consciente de incorporar el paisaje en los proyectos de arquitectura. Los *10 principios generadores* para el proyecto de ordenación en Punta Ballena puede constituir uno de los primeros documentos arquitectónicos en nuestro país en el que se ofrecen pautas para proyectar con la naturaleza como se muestra en las figuras 05 y 06; todo ello, en un momento histórico, finales de los años 1940, en que no existe conciencia ni una preocupación generalizada por temas medioambientales o paisajísticos.

En el proyecto inicial de ordenación para La Manga del Mar Menor del año 1959, obra de los arquitectos A. Bonet Castellana y J. Puig Torné -cabría destacar que es uno de los primeros proyectos urbanos que se realizan en nuestro país para promover la actividad turística-, queda reflejada la voluntad de los arquitectos de hacer una urbanización que dialogue con el paisaje existente. La idea de torres o hitos dispuestos cada kilómetro a lo largo de la franja térrea natural pretenden, por un lado, concentrar densidad en localizaciones muy puntuales para liberar la mayor superficie de terreno sin construir y, sobre todo, constituir un contrapunto a la fuerte horizontalidad del paisaje natural como se indica en el croquis de ideas básicas y en la maqueta del proyecto en las figuras 07 y 08. Esta idea de torres o centros de actividad dota, por otro lado, de unidad al conjunto de la intervención y muestra una imagen del Mar Menor absolutamente moderna y desafortunadamente diferente a la que finalmente se llevó a cabo. Tan sólo en algunas obras que sí llegaron a construirse se puede observar un tipo de arquitectura con una clara vinculación con el entorno en que se ubica, un fuerte compromiso con el movimiento moderno, y una importante dimensión escultórica a través de formas que hacen de ella una arquitectura muy singular. Tal es el caso del club náutico dos mares, la torre hexagonal o la urbanización de los Cubanitos¹⁴.

Un compromiso similar hacia el paisaje con ideas de modernidad también se pondría en práctica en el ámbito turístico Costa del Sol, a través del Plan de Ordenación para la urbanización de *Andalucía la Nueva* o *Ciudad parque de turismo Andalucía La Nueva* según se observa en los planos de proyecto. Las trazas de esta planificación responden a un desarrollo extensivo en el que se integran las diferentes tipologías de viviendas, incluida la de pueblo andaluz, con equipamientos turísticos como una plaza de toros, instalaciones deportivas, campos de golf y una zona hotelera junto a puerto náutico en primera línea de playa. Todo ello se integra en un trazado urbano de vías sinuosas que se conforma a partir de los diferentes elementos paisajísticos como embalses naturales, áreas de cultivo y zonas arboladas (consúltase figuras 19 y 20 en el apartado 03).

En esta línea de proyectos de ordenación paisajística en los primeros años del turismo destacan los

7 Revista *Arquitectura* nº 7, 1959. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid.

8 Revista *Arquitectura* nº 58, 1963. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid. Pág. 13-21.

9 Revista *Quaderns* nº 37, 1959; Ed. Colegio Oficial arquitectos de Cataluña. También publicado en la Revista *Arquitectura* nº 15, 1960

10 Revista *Arquitectura* nº 251, 1984. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid. Pág. 13-21.

11 Puig Torné, J. "Arquitectura turística años 60 -70". *Arquitecturas del Sol - Sunland Architecture*, Textos V.V.A.A., (Ed.) Coa Catalunya, Coa Comunidad Valenciana, Coa Illes Balears, Coa Murcia, Coa Almería, Coa Granada, Coa Málaga, Coa Canarias, 2002. Pág. 30

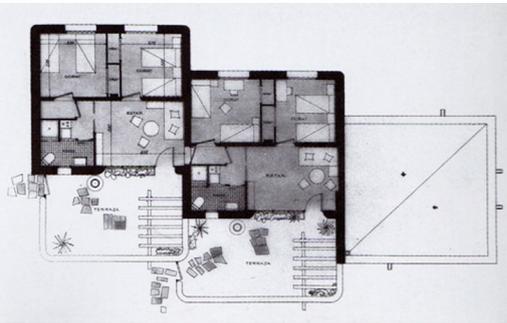
12 Revista *Arquitectura* nº 131, 1969. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid

13 Revista *Quaderns* nº 194, 1992; Monográfico titulado "Colonizaciones", Ed. Colegio Oficial arquitectos de Cataluña

14 Revista *Arquitectura* nº 131, 1969. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid.



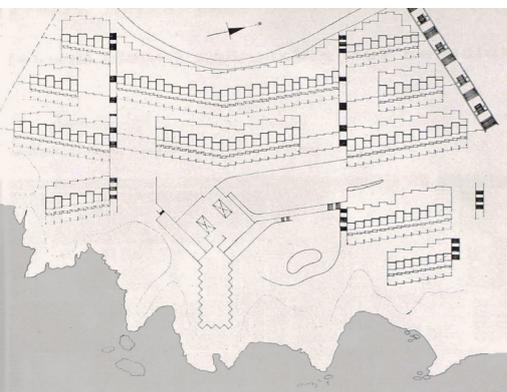
1



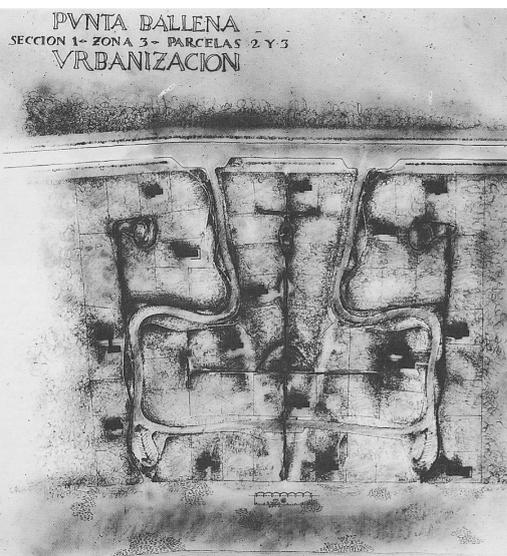
2



3



4



5

PRINCIPIOS GENERADORES

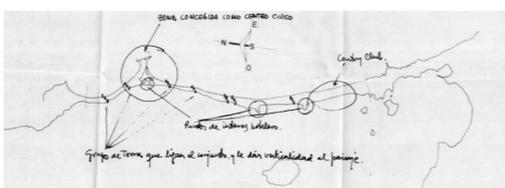
- 1 el bosque y la playa elemento primordiales.
- 2 vallacion del bosque como unidad entandose desarrollarlo por parcelacion generativa.
- 3 el urbanismo moderno ha distorsionado la rutina de las calles.
- 4 el sendero conduce al hombre por el bosque.
- 5 la pista para coches reducida a su seccion de servicio establece el acceso a las casas. disminucion de superficie util.
- 6 los senderos unen todas las casas con la playa sin intervenir al automovil. una sencilla pasarela de troncos resuelve el unico punto de conflicto.
- 7 el automovil no debe intervenir entre las viviendas y la playa ni tener acceso a esta.
- 8 las separaciones entre la propiedad privada y el bosque publico son independientes de la pista para automoviles.
- 9 una estudiada fila de arboles proporciona sombra al mar a traves de arboles sin destruir el bosque.
- 10 los cercos separan las propiedades sin dividir el bosque. constituyen un elemento plastico de composicion urbanistica. cercos de troncos de arboles.
- 11 el tamaño de los lotes evitará la congestión del suburbio.
- 12 espacios publicos de bosque y estacionamiento estrategicamente emplazados.
- 13 red de canalizaciones reducidas al minimumo.
- 14 el tanque de agua tratado como elemento plastico.
- 15 servidumbres de:
 - 1. sala de arboles.
 - 2. ingreso del edificio.
 - 3. porcentaje edificable.
 - 4. normas de construcción.

SUGERENCIA DE MEJORAS COMPLEMENTARIAS

- A señal que individualiza la zona, farol, refugio y parada de vehiculos en composicion escultorica.
- B por los senderos se llega al quiosco o salon de té, situado en pleno bosque funcionando ademas como centro de abastecimiento.
- C el sendero principal cruza en la playa el gran portico, presencia de la obra humana ante la naturaleza, proporciona zona de sombra, con juegos infantiles, mesa de bebidas, duchas, etc creando un confort en la playa.



6



7



9



10



11



12



13



14



15

Figura 01 y 02: Vista aérea, y planta del módulo de vivienda de la Ciudad Sindical de vacaciones en Marbella, de M. Aymerich y A. Cadarso, del año 1956. Fuente: <http://www.arquitecturademalaga.es/>

Figura 03y 04: Sección y planta general del conjunto Torre Valentina en la Costa Brava, arquitectos José Antonio Coderch y Manuel Valls. Fuente: Base planimétrica retocada, original en Quaderns nº 37, 1959.

Figura 05 y 06: Plano de la ordenación de la Urbanización Punta Ballena en Uruguay y los diez principios generadores del proyecto de Antoni Bonet. Fuente: Alvarez, F; Roig, F. Antoni Bonet Castellana 1913-1989. Barcelona: Ministerio de Fomento, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1996.

Figuras 07 y 08: croquis de ideas básicas del Plan de las Encañizadas y Manga del Mar Menor. Desde un inicio, la idea de proyecto urbanístico es disponer unos núcleos o torres que "liguen el conjunto y den verticalidad al paisaje", y maqueta de proyecto inicial. Fuente: imágenes cedidas por D. Josep Puig Torné, co-autor del proyecto de ordenación junto a Antoni Bonet Castellana. Pueden consultarse en el Archivo Histórico del COAC.

Figuras 09 y 10: fotos de maqueta del proyecto de ordenación de las playas de El Saler, en Valencia. Fuente: revista Arquitectura nº 65, 1964.

Figuras 11y 12: Imágenes exteriores del hotel Sotogrande, antiguo Hostal El León, obra de los arquitectos A. Corrales y R. Vázquez Molezún. Fuente: IAPH.

Figuras 13,14 y 15: Imágenes del club de golf de Sotogrande, obra de los arquitectos Luis Gutierrez Soto. Fuente: IAPH.

trabajos de los arquitectos Julio Cano Lasso, Vicente Termes y L. Felipe Vivancos para la urbanización del Saler¹⁵ junto a la Albufera de Valencia. El encargo consistía en proyectar un conjunto turístico de lujo en un área de más de 10 km de playa cubierta en su mayor parte por un pinar. La respuesta arquitectónica y urbana, tal y como recoge la memoria de proyecto, pasaba por minimizar la superficie de suelo construida tratando de respetar al máximo el pinar existente. El trazado orgánico de sus viales y caminos queda estrechamente vinculado a las condiciones físicas existentes de topografía, vegetación y soleamiento como se muestra en las figuras 09 y 10; y la arquitectura adopta las cualidades de las tipologías tradicionales, escala y forma de agruparse, especialmente en los conjuntos situados en primera línea de playa, bajo un lenguaje de contemporaneidad. Las fotografías antiguas de la maqueta del proyecto transmiten una imagen de absoluta modernidad, pero al mismo tiempo la idea de una arquitectura tradicional mediterránea y un paisaje de alto valor ecológico.

España proyecta al exterior sol, paisaje, tradición y modernidad; una modernidad gestada en palabras de Maite Méndez Baiges a partir de un entrecruzamiento entre lo popular con lo cosmopolita, y de la que las revistas colegiales se hacen eco a lo largo de esta década. La revista *Arquitectura* publica en repetidas ocasiones los trabajos turísticos de los arquitectos J. A. Corrales y R. Vázquez Molezún¹⁶ entre los que se encuentran edificios como el del hotel Galúa en La Manga del Mar Menor y el hostel El León en Sotogrande. Una obra, ésta última, que se describe en la memoria de proyecto como *arquitectura que se pliega y conforma con la topografía natural* y a través de un juego de volúmenes blancos de pequeña escala y cubiertas inclinadas que se disponen de forma aterrazada adaptándose a la pendiente natural del terreno, tal y como podemos observar en las figuras 11 y 12. De nuevo, nos encontramos con un tipo de arquitectura sensible con el paisaje local, y en la que lo popular y lo moderno no están reñidos.

En el año 1965, el Colegio de Arquitectos de Madrid edita un monográfico sobre turismo que se corresponde con las actas de un congreso o foro de reflexión sobre la actividad turística y su arquitectura, y en el que muchos arquitectos se dan cita para debatir cuestiones urbanas en determinados ámbitos del litoral, lo que manifiesta un sincero interés por el paisaje de la costa por parte de los arquitectos. Nombres como Federico Correa, Julio Cano Lasso, Juan Gómez y G. de la Buelga participan en este debate, que a su vez estará animado por las intervenciones de George Candilis, coordinador de la operación turística del litoral francés del Languedoc Rousillón, y cuya participación en el congreso da muestra del interés hacia la arquitectura moderna en estos escenarios pioneros del turismo español.

Si hasta mediados de los años 1960, la mayor parte de publicaciones se corresponden con tipologías hoteleras, a medida que avanza la década se pueden encontrar entre las páginas de las revistas nuevos tipos arquitectónicos como los clubes de golf o clubes náuticos. Luis Gutiérrez Soto construye el club de golf de Sotogrande¹⁷ y el club de golf *Las Brisas* en Nueva Andalucía, y en ambos edificios se identifica la voluntad de integrarse y dialogar con el paisaje del lugar. Una tipología arquitectónica que insertada en el paisaje verde de los campos de golf, encuentra su razón de ser en los diálogos entre edificio y entorno como muestran las figuras 13, 14 y 15.

A esta lista de *modernos castizos*¹⁸, sensibles al paisaje en el que se insertan sus proyectos, queremos añadir otro nombre, el de Fernando Higuera quien también hizo una gran aportación al campo de la Arquitectura del Turismo en estos primeros años. Sus trabajos en Lanzarote quedan recogidos en la revista *Arquitectura*¹⁹ y en ellos encontramos muestra de esa sensibilidad del arquitecto hacia el lugar. En Playa Blanca Higuera proyectó una urbanización basándose en los mismos principios de protección de vientos de los conos volcánicos que caracterizan el paisaje de la isla, estableciendo una serie de núcleos residenciales en forma de conos adaptados a la topografía que se abrían al mar buscando las mejores vistas. *En este hotel pueblo puede encontrar el turista además del encanto de la arquitectura popular respetuosa con el país todo lo que de confort y lujo le da la civilización contemporánea* [...] ²⁰ Sus trabajos en Punta de La Mona muestran de nuevo una continua búsqueda de diálogo con el entorno; en este caso a través de una arquitectura en forma de grandes terrazas que miran al mar y se adaptan a la topografía escarpada del lugar. La dimensión paisajística de los proyectos del turismo se hace cada vez más evidente a medida que se profundiza en esta investigación. Al mismo tiempo, nos encontramos con un tipo de arquitectura que sin renunciar a un lenguaje de modernidad busca la identidad y singularidad en la re-interpretación de una arquitectura tradicional popular.

15 Revista *Arquitectura* nº 65, 1964. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid. Pág. 13-21.

16 Revista *Arquitectura* nº 28, 1961; nº 84, 1965 y nº 131, 1969. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid.

17 Revista *Arquitectura* nº 104, 1967. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid

18 Se utiliza este término para designar a aquéllos arquitectos cuya obra muestran un enorme compromiso con el lugar y cultura local en que trabajan sin renunciar por ello a un lenguaje de modernidad.

19 Revista *Arquitectura* nº 165, de 1972. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid, Pág. 20-28

20 Revista *Arquitectura* nº 165, de 1972. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid, Pág. 20-28

03. LA INFLUENCIA DE PUERTO BANÚS. EL ÉXITO DE UNA IMAGEN INAUGURA UNA NUEVA ETAPA

Hemos podido comprobar que tanto *Arquitectura* como *Quaderns* dedican un gran número de páginas a una arquitectura turística de calidad durante las décadas de 1960 y primeros años de 1970, hasta 1974 aproximadamente, sin embargo, observamos, a raíz del vaciado completo –desde el inicio de edición de ambas revistas hasta la actualidad– que tras estos 15 años de modernidad en los escenarios del turismo dejan de publicarse artículos relacionados con el tema turístico. Este silencio en dos revistas que han sido cronistas de la buena arquitectura que se ha producido y se produce en España a lo largo del s. XX y s.XXI nos lleva a lanzar otra hipótesis; la de creer que a mediados de la década de 1970 hay un punto de inflexión en la arquitectura del turismo: desde una modernidad mediterránea hacia una arquitectura más folclórica vinculada a una dudosa re-interpretación de la arquitectura tradicional. Bien es cierto que en estos años se producen cambios en los consejos editoriales de las revistas, como en el caso de *Arquitectura* en la que su director Carlos de Miguel abandona el cargo de dirección tras 25 años al frente de la revista, iniciándose con ello, una nueva etapa, pero por encima de estas circunstancias podemos seguir considerando que ambas publicaciones siguen siendo crónica de la buena arquitectura nacional. Nos preguntamos por tanto, si la nueva arquitectura del turismo deja de tener interés y cabida en las revistas como en los 15 años anteriores, y si así fuese, qué factores pueden justificar este cambio de tendencia arquitectónica.

A finales de los años 1960 se produce en Francia un debate entre arquitectos que tiene su origen en el campo del turismo; concretamente surge con la construcción del puerto turístico de Port Grimaud, que trata de reproducir la imagen del tradicional pueblo de Saint Tropez, por medio de la traslación literal del tipo de arquitectura tradicional del enclave existente a la nueva ciudad lacustre de Grimaud, creada ex-novo para la atracción de turistas con un proyecto que data de 1963. En este caso, los arquitectos franceses mostraron su rechazo a la idea de copiar una arquitectura tradicional para reproducirla de manera mimética en un enclave nuevo y pretendidamente moderno como se podía esperar de los nuevos escenarios turísticos. Pero el nuevo Saint Tropez constituyó un éxito turístico indudable, y que durante muchos años el tercer monumento más visitado de toda Francia después de la *Tour Eiffel* y el *Mont Saint Michel*. El modelo arquitectónico y urbano de esta marina turística empezó a repetirse fuera de Francia, en muchos países; comienza así el debate sobre la tematización de la arquitectura en los destinos turísticos del litoral mediterráneo.

Este debate también llega a nuestro país en los últimos años de la década de 1960, aunque la respuesta de los arquitectos españoles no resultará tan contundente como la de los vecinos franceses; frente a un tipo de arquitectura turística moderna, vinculada a los principios imperantes del Movimiento Moderno, surge otra que simula la tradición vernácula local, recreando ambientes artificialmente. El proyecto de Puerto Banús, que sufrió varias modificaciones a lo largo de su proceso de redacción, entre 1962 y 1971, muestra ese cambio de tendencias en la arquitectura del turismo. Un proyecto, por otro lado, que tuvo gran repercusión en el diseño de otros escenarios turísticos fuera y dentro de España, ejerciendo una notable influencia en el proceso de consolidación de las nuevas tendencias de la arquitectura turística hacia una imagen de lo popular tal y como tratamos de argumentar en este trabajo.

La primera versión de complejo hotelero en el frente marítimo de Nueva Andalucía se corresponde con un proyecto de Antonio Bonet Castellana²¹ para un hotel de lujo junto al puerto náutico previsto tal y como se puede comprobar en la maqueta del proyecto de ordenación del conjunto en las figuras 19 y 20. Se trataba de una arquitectura muy ligada a los principios racionalistas caracterizada por un volumen horizontal de 600 m de longitud, elevado sobre pilotis, y una torre de 60 m de altura que coronaba el conjunto convirtiéndose en un hito vertical en contraste con la horizontalidad de la propuesta. Juan Gavilanes²² sostiene que más allá de la justificación meramente compositiva del conjunto, la propuesta plantea una interesante mezcla de tipologías edificatorias que permite jugar con las densidades y liberar grandes superficies de espacio libre sin construir. El proyecto nunca se llevó a cabo y, aunque se desconocen las razones, Puig Torné²³ apunta que las dimensiones del proyecto y su escala unitaria impidieron al promotor José Banús encontrar la financiación necesaria para su ejecución.

Años más tarde, el arquitecto Antonio Lamela diseñaría una nueva propuesta para el complejo hotelero que ofrecía una imagen muy moderna a través del uso de la torre–rascacielos como elemento de referencia en primera línea de playa y como estrategia para liberar espacio libre dentro del área de intervención. Carlos Herrera²⁴ llega a describirlo como un *poblado marinero de corte futurista con sus escaleras de acceso circulares y sus terrazas apaisadas*. En cualquier caso, ninguna de estas dos propuestas llegaron a construirse, y en su lugar, este complejo hotelero acabó por convertirse en un puerto turístico con imagen de pueblo andaluz, algo que sin duda, recuerda a la nueva arquitectura surgida en Port Grimaud con forma de pueblo tradicional pintoresco. Méndez Baiges²⁵ explica cómo el arquitecto Noldi Shreck convenció al promotor José Banús de no hacer un complejo turístico moderno con rascacielos al borde del agua como inicialmente contemplaban los proyectos de Bonet Castellana o

21 Junto a los arquitectos C. Fernández de Castro, F. Turell, L. Romero, T. Rodríguez, M. de Abad, F. Hurtado de Saracho, L. Siera y C. Anabitarte.

22 Gavilanes, J. “Los primeros pasos en la Costa del Sol, el rastro entre la huella y la señal”. En PIÉ NINOT, R.; ROSA, C. (eds). *TURISMO LÍQUIDO*. Málaga, 2009.

23 Entrevista realizada a D. Puig Torné por R. Pié, J. Boned, J. Gavilanes y N. Nebot. Barcelona, Mayo 2010.

24 Herrera Gil, C. “La frontera como tensión creativa: Puerto Banús, el valor de lo propio”. En: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2013, vol. 5, núm. 1. Se puede consultar <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/articulos02.htm>. ISSN: 1989-4015. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2013.v5.n1.42066

25 Méndez Baiges, M. “Regionalismo mítico-historicista o el tipismo reinventado”. *El relax expandido. La economía turística en Málaga y en la Costa del Sol*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2010. Págs. 89-100

de Lamela, y en su lugar recrear la arquitectura tradicional de un pueblo típicamente andaluz, en este caso el de Casares, con sus casas blancas de pequeña escala y su singular forma de agruparse unas con otras. El arquitecto Guillermo García Pascual es, según los planos de proyecto el autor de las edificaciones del conjunto, pero no obstante muchas fuentes citan al suizo Noldi Shreck como artífice de la idea y arquitectura.

En cualquier caso, nuestro interés se centra ahora en destacar algunos de los valores de esta última propuesta de pueblo tradicional al entender que, más allá de una imagen de arquitectura típica andaluza, el proyecto de Puerto Banús alberga otras cualidades espaciales y urbanas como es el tratamiento de los espacios exteriores entre las edificaciones. Una de las características de los pueblos marineros es la condición de un espacio público muy controlado, y en general muy vinculado a la propia arquitectura; donde las edificaciones conforman una secuencia concatenada de espacios públicos, de pequeña escala y con una alta calidad ambiental. Pasajes, soportales, plazas en altura y miradores integrados en las edificaciones desdibujan los límites entre arquitectura y espacio público. Los planos originales de las edificaciones en el puerto malagueño son planos de proyecto urbano, ya que incluyen el trazado de los diferentes espacios públicos que los integran. Las figuras 21 y 22 muestran terrazas exteriores y lugares de estancia que forman parte de las edificaciones de viviendas en distintas alturas.

Con todo ello queremos reivindicar que la arquitectura de Banús no es una mera transcripción de una imagen, sino que incorpora otros valores arquitectónicos asociados a una tipología tradicional. La obra de Guillermo García Pascual está muy vinculada a esta línea de trabajo, a la reinterpretación de una arquitectura vernácula que somete a un proceso de depuración formal como en el caso de Banús, si bien, su interés hacia una arquitectura moderna se hace patente en algunas otras de sus obras como el edificio Castro Nuñez retratado en la figura 23, las estaciones de servicio Atlas y el cine Avenida, en Melilla -figura 24- o la estación de autobuses Portillo y los concesionarios SEAT en Marbella.

La imagen de Banús y su arquitectura vernácula se convirtieron en el sello del glamour y éxito turístico a través de una importante inversión en publicidad²⁶ que extendió la imagen del puerto andaluz dentro y fuera de España. A partir de este momento, España ya no proyecta hacia el exterior una imagen de modernidad como ha hecho hasta ahora a través de arquitecturas vanguardistas, sino que pone el acento en la tradición y la arquitectura popular. Podemos encontrar un numeroso conjunto de publicaciones en prensa, tal y como se muestra en la figura 25, a través de anuncios, de esa arquitectura vernácula del puerto. Parece que el turista se siente fácilmente atraído por ese carácter de arraigo de unas costumbres y cultura locales. Banús se convierte en la referencia de muchos otros destinos turísticos que están por hacer. Y tal fue el éxito alcanzado en número de visitas que el Ministerio de Información y Turismo en un intento de reproducir nuevos pueblos tradicionales, convocó en el año 1971 un concurso de ideas²⁷ para realizar otro *núcleo marítimo* genérico situado en cualquier parte del litoral español, y en cuyas bases se pedía atender a los invariantes de la arquitectura y paisaje local; concurso de ideas de arquitectura publicado en las páginas de la revista colegial de Madrid como puede comprobarse en la figura 26.

La arquitectura que se proyecta de Puerto Banús acaba por convertirse en la referencia de muchos promotores turísticos que no ven más allá de una imagen, obviando y sin entender otros valores que pueden esconderse tras de ésta, tratando de reproducirla literalmente como si de un decorado se tratara. Mendez Baiges²⁸ se refiere a estas arquitecturas como “*imágenes del tipismo o retratos de lo andaluz desde el punto de vista de un extranjero*”. Para ella se trata de decorados que no pretenden interpretar de una manera fiel los valores de una arquitectura tradicional sino simplemente evocar lo andaluz, o más concretamente, la imagen que los turistas tienen de Andalucía y esperan encontrarse. En palabras de Fernando Higuera: “... *el turista que se desplaza 3.000 km no desea encontrar algo parecido a lo que tiene en su país, le aburre la arquitectura internacional, impersonal y fría*”²⁹. A raíz de lo que acontece en la arquitectura del turismo, parece que ese gusto por lo popular acaba por consolidar la simulación de ambientes en los escenarios de la costa. Koolhaas los caracteriza como *paraísos artificiales* hiperreales donde el ciudadano colma el vacío que siente ante la escasez de experiencias intensas, aceptando estos espacios como base de la sociedad contemporánea. La simulación se convierte así, en una estrategia para atraer al turista, donde el diseño de espacios se realiza pensando en la imagen irreal demandada por el futuro consumidor, frente al verdadero valor de la arquitectura vernácula.

Desde la hipótesis que lanzamos, Puerto Banús tuvo una gran influencia en el proceso de transformación de la arquitectura turística moderna hacia otra más ligada a una imagen de arquitectura del tipismo andaluz. Sin embargo, queremos reivindicar algunos valores del proyecto de Puerto Banús que en todo ese proceso no han sabido entenderse o al menos trasladarse a la nueva arquitectura recreada que empieza a poblar la costa española a partir de la década de 1970.

26 Galindo Vegas, P. *Historias del turismo. Los pioneros. José Banús Masdeu (1906-1984)*. Madrid, EPESA, 2007. Pág. 17

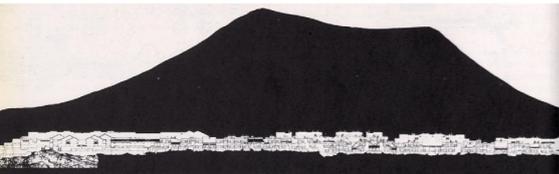
27 Revista *Arquitectura* nº 174, 1973. Pág. 47-54.

28 Idem 26.

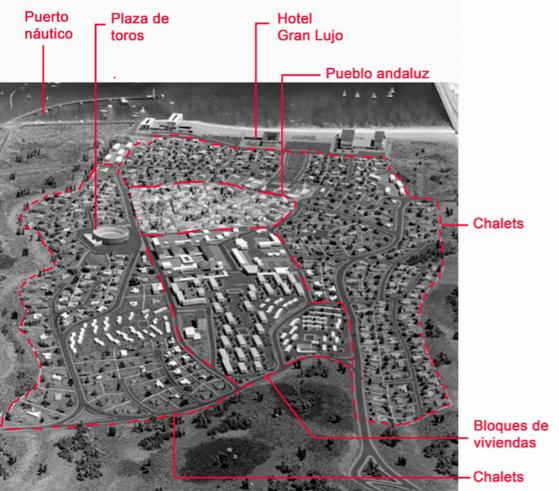
29 Revista *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Nº 165, 1972.



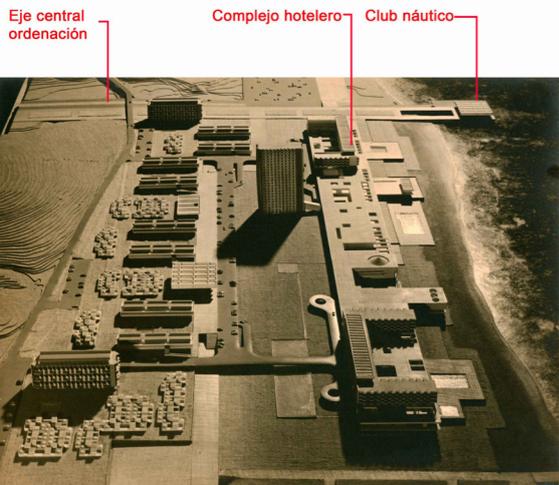
16



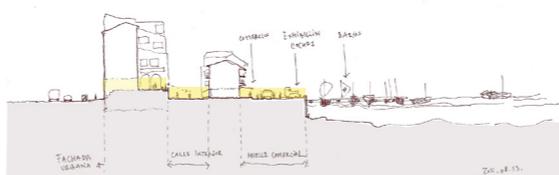
17 & 18



19



20



21



22



23



24



25

Figuras 16, 17 y 18: Trabajos de F. Higuera en Lanzarote. Proyecto de urbanización en Playa Blanca. Fuente: Revista Arquitectura nº165, 1972.

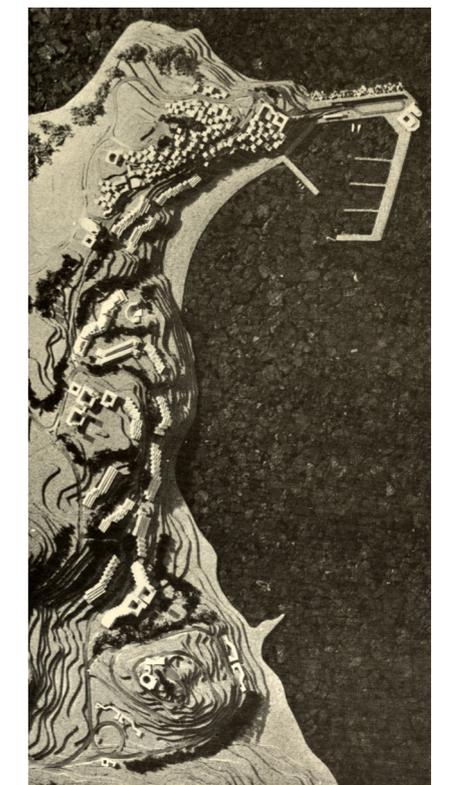
Figura 19: Maqueta del proyecto de ordenación para Nueva Andalucía. Se puede identificar la planificación de uso hotelero en primera línea de playa junto a un puerto náutico previsto. Fuente: Archivo Histórico de Marbella. Figura 20: Maqueta de proyecto para complejo hotelero en Nueva Andalucía. Fuente: Plan de Ordenación Andalucía La Nueva, carpeta 1603. Archivo Histórico de Marbella.

Figuras 21 y 22: Sección transversal del puerto náutico en la que se observa, en color amarillo, el espacio público integrado entre las edificaciones, y fotografía en la actualidad de Puerto Banús, donde se puede ver una terraza pública entre las viviendas y elevada sobre la plataforma del muelle. Fuente: elaboración de Nuria Nebot.

Figura 23: Edificio Castro Nuñez, Melilla 1955. Figura 24: Real Cinema, Melilla. Ambos, del arquitecto Guillermo García Pascual. Fuente: Guillermo García Pascual, arquitecto. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga. Málaga, 2008.

Figura 25: Anuncio ABC, del 13 de diciembre de 1975. Fuente: hemeroteca de ABC.

Figura 26: Proyecto de pueblo marinero ganador de concurso de ideas convocado por el Ministerio de Información y Turismo, 1973. Fuente: revista Arquitectura nº 174, 1973.



26

04. CONCLUSIONES. DEL REGIONALISMO CRÍTICO AL FOLCLORE BANALIZADO

“Aunque es contrario a la simulación sentimental de la tradición vernácula local, el Regionalismo Crítico insertará en ciertos casos elementos vernáculos interpretados como episodios disyuntivos dentro de la totalidad. Más aún, ocasionalmente extraerá tales elementos de fuentes foráneas. En otras palabras se esforzará por cultivar una cultura contemporánea orientada al lugar sin llegar a hacerla excesivamente hermética, ni en el plano de las referencias formales ni en el de la tecnología”³⁰

Queremos comenzar este epígrafe con la cita de Kenneth Frampton ya que hemos adoptado el término que él define como *Regionalismo Crítico* para dar nombre a un tipo de arquitectura que pone en valor la identidad cultural arquitectónica sin renunciar por ello a la condición de vanguardia legada por el *Movimiento Moderno* y que además se proyecta con una estrecha relación con el lugar y el paisaje en que se emplaza. Esta es una de las conclusiones fundamentales que hemos observado desde el estudio comparado de toda una época en la historia de la arquitectura turística española. Durante los 15 primeros años de desarrollo y auge del turismo en España, concretamente desde 1959 hasta 1974, se desarrolló toda una arquitectura que podríamos enmarcar dentro de este *Regionalismo Crítico*.

Gracias a las bases documentales y a la observación y estudio de la arquitectura turística de los años 1960 y 1970 en el ámbito nacional, se observa cómo el turismo ofrece un campo de ensayos infinito y ecléctico en el que el arquitecto dispone de gran libertad para dar forma a estos nuevos escenarios en el litoral. Y dentro de este rico abanico de arquitecturas emergentes, se destacan tres condiciones que se repiten: la búsqueda de identidad propia atendiendo a una arquitectura mediterránea, el respeto y diálogo con el paisaje en que se inserta y en tercer lugar, un compromiso con el *Movimiento Moderno* a través de un lenguaje racionalista y formas escultóricas en muchos casos. De esta forma la arquitectura española del turismo, durante estos años del boom, se caracteriza por su alta calidad y por poseer una fuerte identidad enraizada en la cultura mediterránea re-interpretada en clave contemporánea.

A partir de mediados de los años 1970, se produce un punto de inflexión y un cambio de tendencia en la arquitectura turística dentro del ámbito nacional; el *Regionalismo Crítico* cede paso a una arquitectura simulada que trata de recrear la imagen de los pueblos tradicionales andaluces sin trasladar a los nuevos escenarios los verdaderos valores de una arquitectura vernácula. El término de *Folclore Banalizado* incide en la falta de re-interpretación de la tradición local, y que Frampton califica como simulación sentimental. Con el inicio de esta simulación se puede considerar que se cierra una etapa de 15 años de modernidad en la arquitectura española del turismo para dar paso a nuevas formas que no parecen encontrar hueco en las revistas de arquitectura de largo recorrido.

Desde la interpretación personal de esta cronología turística se plantea la influencia que ejerce el proyecto arquitectónico de Puerto Banús, o de una forma más precisa, la imagen estética que se proyecta del pueblo marinero, en la consolidación de esa arquitectura simulada o reconstrucción de la imagen de tradición vernácula en los ámbitos del litoral; en estos años se inicia la etapa del *Folclore Banalizado*. Pero sugerir esta repercusión de Puerto Banús en el final de una historia de buena arquitectura turística española no implica que su arquitectura tradicional no responda a unos criterios de calidad arquitectónica. Desde este trabajo queremos reivindicar algunos de los valores espaciales y urbanos que no supieron entenderse a la hora de trasladar la imagen del pueblo marinero a otros ámbitos. La inadecuada y banal interpretación de la arquitectura del puerto dio como resultado un numeroso grupo de complejos turísticos de estilo simuladamente tradicional que empezaron a extenderse por toda la costa española iniciando una nueva etapa que olvidará la herencia de estos primeros años de excelente arquitectura, ejemplos fundamentales del *Racionalismo Crítico* en España.

30 Frampton. K. “El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural”. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. Pág. 318-332.

05. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES.

- Alvarez, F; Roig, F. *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*. Barcelona: Ministerio de Fomento, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1996
- Banchini S., Falcón L.; “Andrés Piñeiro. El hotel-atracción como nueva tendencia de la industria turística.” Revista *BASA* nº 28. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Julio 2005.
- Barba, R.; Pié Ninot, R. “Estudio de viabilidad técnica y económica de la marina de Calviá en la isla de Mallorca”; en *Arquitectura y turismo: Planes y proyectos*. Barcelona: CRPP ed., Departamento de urbanismo y ordenación del territorio, UPC, 1996.
- Capitel, A.; “Notas sobre los avatares históricos de la revista *Arquitectura* como medio de difusión de la innovación arquitectónica”, *Informes de la construcción*, vol. 60, abril-junio del 2008.
- Cappai A., “La Revista casabella Continuitat (1956-1964) / Casabella (desde 1965)”. En PIÉ NINOT, R.; ROSA, C. (eds). *TURISMO LÍQUIDO*. Málaga, 2009.
- Cullen, G. *Townscape*. Ed. London: Architectural Press, 1961.
- Galindo Vegas, P. *Historias del turismo. Los pioneros. José Banús Masdeu (1906-1984)*. Madrid, EPESA, 2007.
- Gavilanes, J. “Los primeros pasos en la Costa del Sol, el rastro entre la huella y la señal”. En PIÉ NINOT, R.; ROSA, C. (eds). *TURISMO LÍQUIDO*. Málaga, 2009.
- Hemeroteca ABC, 14 de marzo de 1964.
- Herrera Gil, C. “La frontera como tensión creativa: Puerto Banús, el valor de lo propio”. En: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2013, vol. 5, núm. 1. Se puede consultar <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/articulos02.htm>. ISSN: 1989-4015. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2013.v5.n1.42066
- Frampton. K. “El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural”. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- Márquez Ballesteros M.J. “La Revista Cuadernos de Arquitectura (1944-1970), Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo. (1971-1980), Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme (desde 1980)”. En PIÉ NINOT, R.; ROSA, C. (eds). *TURISMO LÍQUIDO*. Málaga, 2009.
- Márquez M.J; Nebot N.; Rosa, C.J., “La Postal Revelada. Una Revisión de la Arquitectura del Turismo A través de las Revistas *Quaderns* y *Arquitectura*”. *Actas del Congreso: Las Revistas de Arquitectura (1900-1975) Crónicas, Manifiestos, Propaganda*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, mayo 2012.
- Mendez Baiges, M. “Regionalismo mítico-historicista o el tipismo reinventado”. *El relax expandido. La economía turística en Málaga y en la Costa del Sol*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2010.
- Nebot N., “Revista *Arquitectura* (1918-1936), *Revista Nacional de Arquitectura* (1941-1959), *Arquitectura* (1959-2010)”. En PIÉ NINOT, R.; ROSA, C. (eds). *TURISMO LÍQUIDO*. Málaga, 2009.
- Peñalosa Izuzquiza, F. “Más Guillermo”, *Guillermo García Pascual Arquitecto*, Málaga: edición del Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 2008.
- Pich-Aguilera F. “Recorrido por los edificios en torre”, *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*. Textos V.V.A.A. Álvarez, F. y Roig J. (editores). Barcelona: Ministerio de Fomento, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1996.
- Puig Torné J. “Arquitectura turística años 60-70”, *La Arquitectura del Sol*. Textos V.V.A.A , editado por Coa Cataluña, Coa Comunidad Valenciana, Coa Islas Baleares, Coa Murcia, Coa Almería, Coa Granada, Coa Málaga, Coa Canarias.
- Revista *Arquitectura* nº 65, 1964. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid.
- Revista *Arquitectura* nº 104, 1967. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid
- Revista *Arquitectura* nº 84, 1965. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid.
- Revista *Arquitectura* 165, 1972. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid.
- Revista *Arquitectura* nº 165, de 1972. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid.
- Revista *Arquitectura* nº 174, 1973. Ed. Colegio Oficial arquitectos de Madrid.
- VVAA. *Arquitecturas del Sol - Sunland Architecture*. Textos V.V.A.A., (Ed.) Coa Catalunya, Coa Comunidad Valenciana, Coa Illes Balears, Coa Murcia, Coa Almería, Coa Granada, Coa Málaga, Coa Canarias, 2002.

06. ANEXO: TABLA CRONOLÓGICA DE LOS PROYECTOS DE ARQUITECTURA Y TURISMO EN ESPAÑA, 1959-1974.

Tabla cronológica construida a partir de las siguientes fuentes documentales: los vaciados de las revistas *Arquitectura*³¹ y *Quaderns*³², complementándolo a su vez con los sumarios de *Casabella*³³ y algunas otras fuentes específicas de la arquitectura turística en la Costa del Sol, como la publicación *Arquitecturas del Sol*³⁴.

Fuentes documentales del vaciado:

Revista Arquitectura³⁵:

- [1] Revista Arquitectura nº 07, 1959.
- [2] Revista Arquitectura nº 07, 1959.
- [3] Revista Arquitectura nº 16, 1959.
- [4] Revista Arquitectura nº 20, 1960.
- [5] Revista Arquitectura nº14, 1960.
- [6] Revista Arquitectura nº 20, 1960.
- [7] Revista Arquitectura nº 14, 1960.
- [8] Revista Arquitectura nº 14, 1960.
- [9] Revista Arquitectura nº 19, 1960.
- [10] Revista Arquitectura nº 14, 1960.
- [11] Revista Arquitectura nº 15, 1960.
- [12] Revista Arquitectura nº 15, 1960.
- [13] Revista Arquitectura nº 19, 1960.
- [14] Revista Arquitectura nº 27, 1961.
- [15] Revista Arquitectura nº 28, 1961.
- [16] Revista Arquitectura nº 28, 1961.
- [17] Revista Arquitectura nº 43, 1962.
- [18] Revista Arquitectura nº 44, 1962.
- [19] Revista Arquitectura nº 44, 1962.
- [20] Revista Arquitectura nº 44, 1962.
- [21] Revista Arquitectura nº 53, 1963.
- [22] Revista Arquitectura nº 58, 1963.
- [23] Revista Arquitectura nº 54, 1963.
- [24] Revista Arquitectura nº 65, 1964.
- [25] Revista Arquitectura nº 70, 1964.
- [26] Revista Arquitectura nº 70, 1964.
- [27] Revista Arquitectura nº 65, 1964.
- [28] Revista Arquitectura nº 65, 1964.
- [29] Revista Arquitectura nº 84, 1965.
- [30] Revista Arquitectura nº 74, 1965.
- [31] Revista Arquitectura nº 82, 1965.
- [32] Revista Arquitectura nº 82, 1965.
- [33] Revista Arquitectura nº 77, 1965.
- [34] Revista Arquitectura nº 77, 1965.
- [35] Revista Arquitectura nº107, 1967.
- [36] Revista Arquitectura nº 108, 1967.
- [37] Revista Arquitectura nº 104, 1967.
- [38] Revista Arquitectura nº 104, 1967.
- [39] Revista Arquitectura nº 101, 1967.
- [40] Revista Arquitectura nº 108, 1967.
- [41] Revista Arquitectura nº 104, 1967.
- [42] Revista Arquitectura nº 115, 1968.
- [43] Revista Arquitectura nº 117, 1968.
- [44] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [45] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [46] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [47] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [48] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [49] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [50] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [51] Revista Arquitectura nº 121, 1969.

- [52] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [53] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [54] Revista Arquitectura nº 131, 1969.
- [55] Revista Arquitectura nº 143, 1970.
- [56] Revista Arquitectura nº 143, 1970.
- [57] Revista Arquitectura nº 150, 1971.
- [58] Revista Arquitectura nº 150, 1971.
- [59] Revista Arquitectura nº 150, 1971.
- [60] Revista Arquitectura nº 154, 1971.
- [61] Revista Arquitectura nº 154, 1971.
- [62] Revista Arquitectura nº 155, 1971.
- [63] Revista Arquitectura nº 165, 1972.
- [64] Revista Arquitectura nº 165, 1972.
- [65] Revista Arquitectura nº 165, 1972.
- [66] Revista Arquitectura nº 163/164, 1972.
- [67] Revista Arquitectura nº 174, 1973.
- [68] Revista Arquitectura nº 174, 1973.
- [69] Revista Arquitectura nº 181/183, 1974.
- [70] Revista Arquitectura nº 181/183, 1974.
- [71] Revista Arquitectura nº 181/183, 1974.
- [72] Revista Arquitectura nº 181/183, 1974.
- [73] Revista Arquitectura nº 181/183, 1974.
- [74] Revista Arquitectura nº 186, 1974.
- [75] Revista Arquitectura nº 181/183, 1974.
- [76] Revista Arquitectura nº 181/183, 1974.
- [77] Revista Arquitectura nº 181/183, 1974.

Revista Cuadernos de Arquitectura/ Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo³⁶:

- [1] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 37, 1959.
- [2] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 43, 1960.
- [3] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 43, 1960.
- [4] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 43, 1960.
- [5] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 43, 1960.
- [6] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 43, 1960.
- [7] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 46, 1961.
- [8] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 58, 1964.
- [9] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 58, 1964.
- [10] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 64, 1966.
- [11] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 65, 1966.
- [12] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 65, 1966.
- [13] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 65, 1966.
- [14] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 65, 1966.
- [15] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 72, 1969.
- [16] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 72, 1969.
- [17] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [18] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [19] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [20] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [21] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [22] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [23] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [24] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [25] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [26] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [27] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [28] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 73, 1969.
- [29] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 1)
- [30] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 1)
- [31] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 1)

- [32] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 1)
- [33] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 1)
- [34] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 2)
- [36] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 2)
- [37] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 2)
- [38] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 2)
- [39] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 2)
- [40] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 2)
- [41] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 2)
- [42] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 2)
- [43] Revista Cuadernos de Arquitectura nº 78, 1970. (Anuario 2)
- [44] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 83, 1971.
- [45] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 84, 1971.
- [46] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 84, 1971.
- [47] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 84, 1971.
- [48] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 84, 1971.
- [49] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 84, 1971.
- [50] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 85, 1971.
- [51] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 85, 1971.
- [52] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 85, 1971.
- [53] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 85, 1971.
- [54] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 87, 1972.
- [55] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [56] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [57] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [58] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [59] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [60] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [61] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [62] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [63] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [64] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 91-92, 1972.
- [65] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 97, 1973.
- [66] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 97, 1973.
- [67] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 97, 1973.
- [68] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 97, 1973.
- [69] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 97, 1973.
- [70] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 97, 1973.
- [71] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 97, 1973.
- [72] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 109, 1975.
- [73] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 109, 1975.
- [74] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 110, 1975.
- [75] Revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo nº 110, 1975.

Revista Casabella³⁷:

- [1] Revista Casabella nº 223, 1959.
- [2] Revista Casabella nº 252, 1961.
- [3] Revista Casabella nº 252, 1961.
- [4] Revista Casabella nº 276, 1963.
- [5] Revista Casabella nº 276, 1963.
- [6] Revista Casabella nº 276, 1963.
- [7] Revista Casabella nº 280, 1963.
- [8] Revista Casabella nº 280, 1963.
- [9] Revista Casabella nº 283, 1964.
- [10] Revista Casabella nº 284, 1964.
- [11] Revista Casabella nº 291, 1964.
- [12] Revista Casabella nº 292, 1964.
- [13] Revista Casabella nº 299, 1965.
- [14] Revista Casabella nº 332, 1969

31 Nebot N., “Revista *Arquitectura* (1918-1936), *Revista Nacional de Arquitectura* (1941-1959), *Arquitectura* (1959-2010)”. En PIÉ NINOT, R.; ROSA, C. (eds). *TURISMO LÍQUIDO*. Málaga, 2009.

32 Márquez Ballesteros M.J, “La Revista *Cuadernos de Arquitectura* (1944-1970), *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. (1971-1980), *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (desde 1980)”. En PIÉ NINOT, R.; ROSA, C. (eds). *TURISMO LÍQUIDO*. Málaga, 2009.

33 Cappai A., “La Revista *casabella* Continuidad (1956-1964) /*Casabella* (desde 1965)”. En PIÉ NINOT, R.; ROSA, C. (eds). En PIÉ NINOT, R.; ROSA, C. (eds). *TURISMO LÍQUIDO*. Málaga, 2009.

34 Arquitecturas del Sol - Sunland Architecture, Textos V.V.A.A., (Ed.) Coa Catalunya, Coa Comunidad Valenciana, Coa Illes Balears, Coa Murcia, Coa Almería, Coa Granada, Coa Málaga, Coa Canarias, 2002.

35 El vaciado de la revista *Arquitectura* ha sido realizado por Nuria Nebot Gómez de Salazar, profesora de Urbanismo en la Escuela de Arquitectura de Málaga.

36 El vaciado de la revista *Cuadernos de Arquitectura* ha sido realizado por María José Márquez Ballesteros, profesora de Urbanismo en la Escuela de Arquitectura de Málaga.

37 El vaciado de la revista *Casabella* ha sido realizado por Alessandra Cappai.

Serialismo y arquitectura. Arquitecturas de los años 1950-1960 y sus relaciones con la musica serial
Serialism and architecture. Fifties' and sixties' architectures and its relations with serial music
Boned Purkiss, Javier

SERIALISMO Y ARQUITECTURA

ARQUITECTURAS DE LOS AÑOS 1950-1960 Y SUS RELACIONES CON LA MUSICA SERIAL

RESUMEN

Planteamiento: Comprender los orígenes del serialismo musical en cuanto forma fundamental de producirse la música de vanguardia desde principios hasta la segunda mitad del siglo veinte, adentrándonos lo suficiente en el concepto de composición de sus dos compositores más importantes, Anton Webern y Pierre Boulez, y cómo sus estructuras y mecanismos compositivos han podido influir en un cierto tipo de arquitectura.

Objetivos: Comprender determinadas arquitecturas de los años cincuenta y sesenta del siglo XX a través de su relación con la música. Intentar establecer sistemas, cualidades o atributos para su más adecuada o coherente interpretación, desde los principios de la composición serial post-dodecafónica.

Conclusiones: A lo largo del siglo XX, cuando la arquitectura se ha comprometido y profundizado en sus propios códigos para avanzar, ha tenido que musicalizarse, distanciarse de sí misma, y esto, desde los años cincuenta, implica una profunda relación con el serialismo musical.

ABSTRACT

Approach: Understanding the origins of musical serialism as a fundamental form of avant-garde music produced, from the beginning until the second half of the twentieth century, entering enough in the concept of composition of its two most important composers, Anton Webern and Pierre Boulez, and how compositional structures and mechanisms have influenced some kind of architecture.

Objectives: Understand some architecture of the fifties and sixties of the twentieth century through its relationship with music. Trying to establish systems, qualities or attributes most appropriate for a consistent interpretation, from the principles of post - dodecaphonic serial composition.

Conclusions: Throughout the twentieth century, when architecture is committed and deepened in order to advance their own codes, has had to make music, to distance herself, and this, from the fifties, implies a deep relationship with musical serialism.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Serialismo, Estructura, Montaje, Textura
Serialism, Structure, Assembly, Texture

Introducción

El objeto de este trabajo es definir ciertas analogías estructurales que pudieran establecerse entre dos disciplinas, arquitectura y música, en un momento cultural concreto. Para ello resultará imprescindible un acercamiento a la arquitectura desde lo que podríamos calificar como su “dimensión musical”.

El trabajo consistirá en analizar las analogías o relaciones de determinados aspectos compositivos de la denominada <<música serial>> y ciertas arquitecturas que empezaron a producirse a finales de los años cincuenta del pasado siglo. El material escogido lo será en base a una serie de conceptos organizativos y compositivos, no tratándose en ningún momento de establecer una serie de relaciones biunívocas ni de llegar a demostraciones de tipo algebraico.

Al margen pues de estas relaciones numéricas, incluyendo aquéllas que han sido planteadas en otras épocas para acercarse a un ideal de belleza, vamos a arriesgarnos a proponer confluir en un determinado fenómeno a través de un determinado ábaco conceptual, procedente de lo musical.

Nos centraremos en el confuso pero interesante periodo de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, por entender que en ese momento y especialmente en el mundo arquitectónico, se dan una serie de transformaciones relevantes y surge una forma de hacer que a nuestro entender estaría relacionada con ciertos fenómenos musicales.

En los años cincuenta y sesenta del Siglo Veinte se produjeron ciertas convulsiones en las formas arquitectónicas que provocaron en la crítica una gran disparidad de criterios, no exentos de cierto estupor en ocasiones, frente a lo que se consideraba como una desintegración de los pilares básicos del lenguaje arquitectónico del Movimiento Moderno. Hemos pretendido exclusivamente hacer una interpretación de este fenómeno concreto, cuyos datos históricos y críticos necesarios están sobradamente recogidos en numerosas publicaciones. Con ello se quiere hacer elocuente una forma de interpretar la arquitectura que, aún latente en todos los escritos y análisis, no estaba en nuestra opinión todavía suficientemente explícita.

Por otra parte, si siempre han existido influencias recíprocas entre la arquitectura y el resto de las artes, este momento arquitectónico se presta, a nuestro entender, a una especial intensificación y ampliación de su horizonte interpretativo. El comparar e intentar aproximar cierta arquitectura a los mecanismos compositivos de la música serial tiene así la intención de despejar un poco más si cabe dicho horizonte. Una interpretación, desde luego, distinta, con otro cariz que las precedentes, y específica en lo que se refiere a su carácter propositivo para sucesivas interpretaciones del mundo arquitectónico.

Cuando se habla de arquitectura y música en estos momentos, se habla de la arquitectura y la música como base de los actuales procesos de creación futuros, especialmente aquellos aspectos que comenzaron a examinarse avanzada la segunda mitad del siglo veinte¹.

Musicalmente hablando, tras la segunda guerra mundial, y con la herencia dodecafónica como fondo, se produjo un gran cambio real en los fundamentos compositivos, cuando el serialismo y la indeterminación llevaron a cabo una completa disolución de la estructura melódica con principio y fin, y de la estructura rítmica organizada de forma métrica. La permutación mecánica que la música serial produjo en las notas y sus duraciones disolvió de forma radical las conexiones lineales y la regularidad rítmica, mientras que los procedimientos aleatorios engendraban unas relaciones temporales irracionales, produciendo situaciones rítmicas complejas que destruyeron todo sentido de orden métrico.

El dogma introducido a principios de siglo por Webern ofrecía ahora la posibilidad de una “semántica nueva”, una manera de construir y combinar extensible a todos los parámetros musicales: alturas, melodía, armonía, ritmo, timbre, silencios, intensidades y hasta el sonido mismo (explorado al máximo después por la música electroacústica). Se produjo una pérdida de la corriente narrativa tradicional, relacionada con la utilización de la forma variable, donde ninguna línea conectaba los segmentos formales individuales por sí sola. Desde el momento en que un acontecimiento no conducía inexorablemente hacia el siguiente, las unidades formales pasaban a ser intercambiables.

Los años cincuenta y sesenta van a suponer también un cambio fundamental en la concepción del hecho arquitectónico, pues comienzan a aparecer en escena objetos que, una vez hecho público el desencanto producido por el lenguaje del Movimiento Moderno, van a presentar una auténtica conmoción en la crítica internacional, produciendo inevitablemente nuevas formas de entender y producir arquitectura. El hecho interdisciplinar, la interrelación de las ciencias y de las artes a niveles sutiles y novedosos, la aparición de la semiótica, del pop, el desarrollo de la publicidad, y la madurez a la que había llegado el desarrollo de la música serial en especial, van a favorecer este tipo de lectura nueva de la arquitectura y de la obra de arte en general, entendida como “estructura significativa”, generadora a su vez de nuevas realidades lingüísticas.

La investigación de formas nuevas en la música va a estar dirigida hacia el sonido en sí y sus parámetros internos, buscando posibilidades desconocidas. La traducción arquitectónica será el descubrimiento de las posibilidades tecnológicas y expresivas de los materiales. Así, por encima del concepto de “composición”, se impondrá el de “montaje” u “organización” de múltiples unidades que podrán poseer cada una su propia autonomía,

1 Novak, M. “*Breaking the cage*”, Pamphlet Architecture 16, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

y que al relacionarse unas con otras podrán producir relaciones en principio insospechadas.

Intentaremos a través de este pequeño trabajo comprender los orígenes del serialismo musical en cuanto forma fundamental de producirse la música de vanguardia desde el principio hasta bien entrada la segunda mitad del siglo veinte, adentrándonos lo suficiente en los métodos compositivos de sus dos creadores paradigmáticos, Anton Webern y Pierre Boulez, y cómo sus estructuras y mecanismos compositivos han podido influir en un cierto tipo de arquitectura.

La figura de Anton Webern

Ya Arnold Schoenberg (1874-1951) (Fig. 1) quiso demostrar al pensamiento clásico su principal error, al creer que se podía detener el tiempo, que se podían apropiarse las cosas y su presencia inmediata de manera definitiva. Para el compositor Henri Pousseur: *“...A partir del compositor vienés el instante presente ya no fue nada más que la consecuencia irrevocable del pasado y la búsqueda febril del futuro: ya nada tenía valor en sí mismo. El expresionismo schoenbergiano intentó una vez más solidificar las cosas (<<cosificar>> los acontecimientos), imponiéndoles la simetría de los objetos clásicos, pero no pudo impedir que las relaciones armónicas no tonales se fueran desarrollando lógicamente, manifestando su rechazo a subordinarse de nuevo a una conciencia centralizadora”*².

“La disonancia emancipada”, la principal aportación de Schoenberg, no bastó para que las experiencias de las vanguardias de principios de siglo consiguieran generalizar una poética del lenguaje completamente moderna. En su mismo mecanismo germinal estaba la propia falta de plenitud, las reminiscencias del pasado. Faltaba algo, un procedimiento más teórico, más general, para desarrollar toda la carga de modernidad que el siglo XX ha mostrado con posterioridad. La respuesta nos la dará un compositor de un espectro diferente, y que influirá tan profundamente o más que Schoenberg si cabe en la música de nuestro siglo: nos referimos a Anton Webern (1883-1945) (Fig. 2).

Podemos hablar de la música de Webern como la perteneciente a la instantaneidad pura, a la total asimilación y aceptación de la aparición y desaparición de las cosas. *“...Webern conduce la métrica sonora a su máxima rarefacción mediante la adopción de un mecanismo serialista como estructura integral, como factor de descentralización, en el que todo principio organizativo, incluido el concepto de <<tema>> se anula en una trama disociada de pequeñas células recurrentes. Las grandes configuraciones temáticas son sustituidas por un caleidoscopio de átomos proveniente de la aplicación de mecanismos combinatorios contenidos potencialmente en el microcosmos serialista que domina toda la composición”*³.

Esto aportó sin duda a la cultura occidental un giro absolutamente fresco y desconocido. En el seno del trabajo de Anton Webern se vislumbra una tendencia a la pulverización, la disolución elíptica del lenguaje musical, un camino hacia la destrucción de toda organización⁴. La música (y por expansión, cualquier lenguaje) tan sólo puede ser entendida desde la diferenciación, es decir, la introducción de divisiones, de partes que mantienen la separación de las cosas. “Diferenciar” para que se manifieste lo principal y lo secundario dentro de una cohesión, de una unidad que se garantiza justamente como campo de aparición de esas relaciones diferenciadas. Esta unidad o idea unificadora es la que se va a hacer más compleja en su percepción y en su entendimiento, alejándose radicalmente, en el caso de Webern, de toda referencia a las antiguas jerarquías de la música⁵. Podemos asegurar que asistimos con él a una superación de la experiencia de Schoenberg para introducirnos en esa extraña síntesis de lo sensible y lo racional, conseguida a base de la superposición de elementos expresivos diferenciales.

Podemos decir que Webern comienza a basarse en una música fundamentada en la variación continua pero simultánea de varios elementos sonoros. El sonido tiende a individualizarse como una amalgama de componentes susceptibles de disociarse. El compositor aísla el sonido por la altura y el silencio ambientes, con lo cual pierde su función decorativa o de coloración sensorial, y se hace de él un elemento estructural que se eleva del dominio de la forma. El timbre (textura), por sus cualidades sonoras propias, se convierte en un elemento de estructura. Es la idea de una “música espacial” naciente.

Con Webern el lenguaje musical adquiere un nuevo constructivismo. Se produce la descomposición total del tejido temático de la música. Esto no deja de ser una metáfora de una paralela transformación en todos los órdenes del arte. Cualquier tipo de apoyo descriptivo va a ser eliminado, y la composición pasará a estar formada por una serie de relaciones puras entre sonidos, una red infinita de relaciones sonoras sin fundamento exterior, afianzadas tan sólo sobre sí mismas. *“...Una imagen de telaraña sonora, suspendida y entreverada por el silencio (...) Se trata de hacer frente al silencio incorporándolo con pleno protagonismo a la composición, a base de la construcción de pequeños temas, dibujos ligeros y breves, sonoridades apagadas, en flotación. A esto va unido una necesaria condensación máxima del discurso musical, imposibilitando así la comprensión inmediata de la obra en cuanto a su dibujo estructural, produciéndose la construcción de estratos separados por amplios intervalos, lo que impide cualquier evolución previsible. Se produce un estatismo, y surge un espacio sonoro multidimensional desplegado instantáneamente (...) Hay pues una nueva concepción del tiempo, basada en la valoración de lo instantáneo, siendo lo importante la distancia entre cada sonido. La narratividad se reduce así a un solo gesto, a un solo ademán, a través de una energía que estructura la obra en todas sus variaciones posibles, una especie de unidad paradójica, “diagonal”, que siempre es la misma pero siempre es distinta”*⁶.

Fig. 1. Arnold Schoenberg en 1948.

Fig. 2. Anton Webern en 1912.



1



2

2 Pousseur, Henri. “Música, semántica, sociedad”, Madrid, Alianza Música, 1984, pág. 21.

3 Lanza, Andrea. “Historia de la Música del siglo XX” (3ª parte), Madrid, Ediciones Turner, 1978, pág. 54.

4 Webern, Anton. “El camino hacia la nueva música”, Barcelona, Norte-sur, 2009.

5 Lisciani-Petrini, Enrica. “Tierra en blanco (música y pensamiento a inicios del siglo XX)”, Madrid, Akal, 1999.

6 Lisciani-Petrini, Enrica. “Tierra en blanco (música y pensamiento a inicios del siglo XX)”, Madrid, Akal, 1999, pág. 86.

Pierre Boulez y el serialismo integral

El dogma introducido a principios de siglo por Webern ofreció en los años cincuenta la posibilidad de una “semántica nueva”, una manera de construir y combinar extensible a todos los parámetros musicales: alturas, melodía, armonía, ritmo, timbre, silencios, intensidades y hasta el sonido mismo (explorado al máximo después por la música electroacústica). Se iba a realizar con lo musical un tratamiento consistente de todos sus elementos, no sólo de los melódicos, sino también de los rítmicos, de los dinámicos, de las texturas, de acuerdo con unos procedimientos estrictamente seriales y que no tuvieran ninguna relación con ningún presupuesto musical anterior. Todo debería basarse en una secuencia de proporciones melódicas, de duraciones y sonoridades.

Sería el compositor serialista Pierre Boulez (1925) (Fig. 3) quien hizo observar a este respecto, ya en los años cincuenta del pasado siglo, que el silencio permitirá al sonido aislado escapar a los condicionamientos rítmicos tradicionales, existiendo apertura a un universo musical enteramente nuevo que comportará una dimensión complementaria, la reeducación total de la escucha musical. La música serial podría resumirse, en una primera aproximación, a una “melodía de timbres con función estructural”, o lo que Boulez denominó una “melodía abstracta”. En esta música todo es variación o, lo que es lo mismo, todo es tema. Es una “variación perpetua”, producto de la total serialización de todos los elementos de la composición.

En la música tonal el tiempo tenía una cualidad altamente estructurada, un sentido preciso del comienzo y del fin, un carácter direccional. El serialismo y la indeterminación llevaron a cabo una completa disolución de la estructura melódica y rítmica. La permutación mecánica que la música serial produjo en las notas y sus duraciones disolvió de forma radical las conexiones lineales y la regularidad rítmica, mientras que los procedimientos aleatorios engendraban unas relaciones temporales irracionales, produciendo situaciones rítmicas complejas que destruyeron todo sentido de orden.

Boulez se referirá desde un principio a la necesidad que tuvo siempre la música serial de creación de objetos similares, pero no iguales, de tal forma que *“...tan sólo se pueda tener conciencia de la forma una vez descrita; mientras dure el tiempo de ejecución se pasará a través de ella siguiendo una especie de fibraje, apreciando sobre la marcha las referencias proporcionadas por los criterios formales. No hay conciencia previa de la forma, y su entendimiento tan sólo se establece una vez desarrollada ésta, a posteriori”*⁷.

Estamos ante una idea de forma como conjunto conceptual, no como gesto, llegando al resultado final solamente mediante una regulación razonada de todas las estructuras. Para analizar y comprender la forma final, pues, no se podrá prescindir del estudio de los aspectos particulares que alberga. “La serie” se convirtió así en un modo de pensamiento polivalente, y no sólo en una técnica de vocabulario. El pensamiento serial engendrado por los músicos post-webernianos tiende a señalar que la serie debe no solamente engendrar el propio vocabulario, sino extenderse a la estructura de la obra. Para Pierre Boulez, *“...es por tanto una reacción completa contra el pensamiento clásico que pretende que la forma sea algo preexistente, como la morfología general. No hay escalas preconcebidas, ni estructuras generales en las cuales se inserte una idea particular; por el contrario, la idea del compositor, utilizando una metodología determinada, crea los objetos necesarios y la forma también necesaria cada vez que desea expresarse. El pensamiento tonal clásico estaba basado en un universo definido por la gravitación y la atracción; el pensamiento serial, por un universo en permanente expansión”*⁸.

De lo espacial a lo temporal

De la posibilidad de una escritura horizontal y otra vertical de la música (al verificarse los fenómenos melódico y armónico) resulta evidente y presente siempre un concepto de espacialidad. Este concepto espacial de la armonía musical puede compararse con la iniciación y vigencia posterior del hecho perspectivo en pintura y arquitectura, puesto que la tonalidad puede concebirse como una cristalización de la espacialidad musical en una perspectiva geométrica euclidiana, en la que el desarrollo armónico en su verticalidad estática sería así casi asimilable a la perspectiva escenográfica del Cuatrocientos. Podremos así inducir, como nos recuerda Gillo Dorfles, que *“...es posible, pues, reconocer esta necesidad sentida por la Nueva Música en la segunda mitad del Siglo Veinte, tanto de desvincularse de la armonía cuanto de apoderarse de una constructividad tímbrica real que le permitiera desarrollarse en una “multidimensionalidad espacial”*⁹.



7 Boulez, Pierre. “Puntos de referencia”, Barcelona, Gedisa, 2001. Pág.75.

8 Boulez, Pierre. “Hacia una estética musical”, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, Pág. 287.

9 Dorfles, Gillo. “El devenir de las Artes”. México, Ed. Breviarios, Fondos de Cultura Económica, 1963, Pág.142.

Luego lo que podemos llamar la “espacialidad musical” podrá extenderse, además de a las dos dimensiones vertical y horizontal, a una tercera derivada del peculiar sentido de dilatación y especificación del sonido mediante el “timbre” (textura). Con la diversidad sonora de cada uno de los instrumentos es posible obtener una diversa “profundidad” perspectiva del sonido.

En sus estudios sobre la plástica de lo moderno en relación con la música dodecafónica, Juan Daniel Fullaondo nos recuerda que “...también podríamos hablar de la música dodecafónica como música “cubista”, en el sentido de que el cubismo se basa en el proceso de desintegración del unitarismo del arte clásico como fluido continuo. Se fragmenta ese continuo, alterando su orden y destacando a voluntad las unidades elegidas. Las características cubistas aparecen enriquecidas en la cuatridimensionalidad arquitectónica (...) El perspectivismo que vinculaba los cuerpos del espacio a un eje de estabilidad y de equilibrio, se disocia en una multiplicidad de focos de tensión en donde el volumen y el espacio asumen el exclusivo papel protagonista. Bajo el juego multivariado del foco móvil de la perspectiva cubista, la más elemental forma geométrica adquiere infinitas posibilidades de percepción. Elementos simples, como el punto, la línea, los colores puros, y sobre todo el plano, adquieren una intensidad gráfica y visual de la que carecían en la monopolaridad renacentista. La base de esta nueva armonía estará fundada en el conocimiento del contraste, del complejo de los contrastes, de la disonancia, etc., y la multiplicidad de contrastes creará tensiones enormes que originarán, por su recíproca sucesión, un equilibrio y un reposo. Este equilibrio de tensiones formará la quintaesencia de la nueva unidad constructiva”¹⁰.

Así, este proceso hacia la abstracción parece abarcar, en primer lugar, la concepción simultánea de planos, volúmenes y espacios, basándose en la descomposición de planos y líneas, para posteriormente reintegrar de forma unitario - dinámica todos esos planos y volúmenes. Esto se conseguirá a través de un juego armónico que abarcará desde una sistemática destrucción de la simetría renacentista a un nuevo proceso de equilibrio unificador, entendido como relación proporcionada de las partes desiguales, gracias a sus caracteres funcionales (Fig. 4).

En el seno de este método compositivo se agita una terminología captada desde todos los aspectos considerados como disolventes de la tonalidad musical, fundamentalmente las disonancias tempo - espaciales.

De la “descomposición” de la caja” (Fig. 5) producto del expresionismo dodecafónico se va a llegar, fundamentalmente a partir de los años cincuenta, a la emancipación de la textura del material como significación compositiva fundamental, junto al aumento de una temporalización de las estructuras y sus variaciones múltiples plasmadas en leyes de “crecimiento y cambio”.

La cultura plástico - espacial que proporcionará formas paralelas a esta manera de componer tendrá que ser por fuerza la que análogamente plantee una cierta descomposición de las formas, intensificando fragmentos de materia, aislándola. Esto se conseguirá mediante una multiplicación infinita de las articulaciones entre las partes, saltando de un espacio a otro yuxtapuesto con total libertad, pero manteniendo constantes sin embargo reconocibles, aunque distintas, variaciones unas de otras (Fig. 6).

Por su parte en la arquitectura, como bien apuntaba Bruno Zevi, se va a producir “...un rebullir de opciones en el campo de la expresión (...) Va a surgir un <<neo racionalismo>> que acoge la fragmentación volumétrica, las disonancias proporcionales y muy a menudo una brutalista rudeza. Se desmembran y reagrupan los volúmenes, se funden las rampas y los pasos elevados, exaltando la imprevisibilidad de los efectos estéticos, destilando ya un línea metodológica del <<principio de la indeterminación>>. Este <<neo racionalismo>> asimila en el edificio la multiplicidad dinámica temporalizada en la ciudad”¹¹.

Lo arquitectónico, más que ligado a un orden, a una estructura, se complejizará acercándose a un concepto de constelación, o campo de relaciones. Aquí precisamente el carácter musical o temporal actuará como factor de dispersión fundamental de lo tectónico, al otorgar a éste una fluidez o grado de apertura inigualables. Se aplicará el concepto de campo multidimensional, el espacio será fluido, articulado, lo que significa una progresiva destrucción de la forma. Podremos hablar de arquitectura serial.

La “arquitectura serial”

Debido a este carácter eminentemente “temporal” de la arquitectura como factor de dispersión, hemos establecido una serie de cualidades o atributos que pudieran ayudar a identificarla como “serial”. Estos atributos, casi todos ellos coincidentes en el tiempo (finales de los años cincuenta - principios de los sesenta) y en lo referente a los ejemplos arquitectónicos mostrados, se han entendido más por sus cualidades formales, estructurales, materiales y significativas (capacidad de organización de partes y de montaje de elementos) que por sus cualidades espaciales, entendiendo que no va a ser el “espacio” (ni las relaciones interior-externo) el que defina sustancialmente esta manera de proyectar y producir arquitectura.

Definiremos así “arquitectura serial” a través de seis cualidades o atributos comunes a la música serial capaces de representar, juntos, por separado o en combinación de unos con otros, la forma de hacer de cierta arquitectura, proyectada o producida básicamente a partir de los años cincuenta del pasado siglo (Fig. 7). Estas seis cualidades serían:

Fig. 4. Vilmos Huszar. “Los patinadores”, 1917.

Descomposición en planos. Re-integración unitario - dinámica.

Fig. 5. Van Doesburg / Van Eesteren. “Maison particuliere”, 1923.

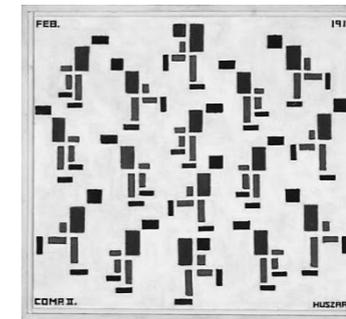
Descomposición de la caja. Nuevo equilibrio unificador.

Fig. 6. Constant. “Diorama III”, 1964.

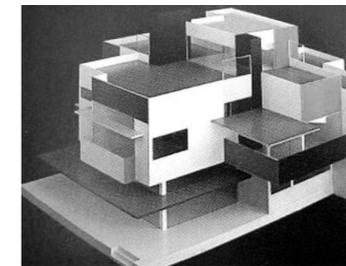
Infinita articulación entre partes. Espacios yuxtapuestos con libertad. Variación constante.

Fig. 7. Atributos de la arquitectura serial. Diagrama.

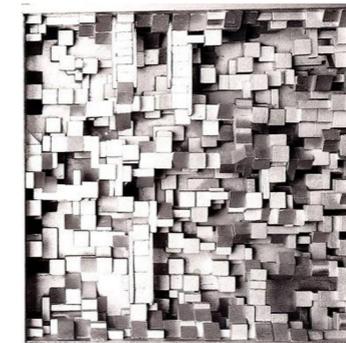
4



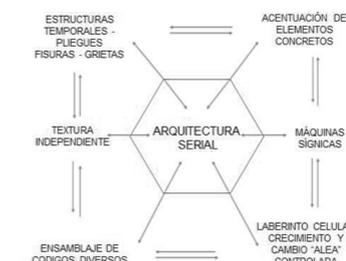
5



6



7



10 Fullaondo, Juan Daniel. Apuntes sobre “Temporalidad Estética”, Madrid, 1961, pág. 134.

11 Zevi, Bruno. “Historia de la Arquitectura Moderna”, Barcelona, Ed. Poseidón, 1980, Pág. 392.

1) La temporalización de las estructuras. Los pliegues.

2) El ensamblaje de códigos diversos

3) Textura como factor independiente

4) Acentuación repentina de elementos concretos

5) Laberintos celulares.

6) La arquitectura como "máquina sígnica"

1.- Estructuras temporales, pliegues, fisuras, grietas.

Podemos empezar a definir esta arquitectura respondiendo a un principio de descomposición formal, pérdida de continuidad en sus volúmenes, enunciada por un proceso de articulación infinita de las formas. Los distintos elementos tienden a desmembrarse, en una cierta vocación de autonomía de cada parte. Asistimos a un primer ademán de serialización, donde el plano como factor compositivo, uno de los más relevantes logros del Movimiento Moderno, va perdiendo presencia, para lo cual debe "temporalizarse", hacerse más "rítmico", introduciendo "silencios" en su interior, "silencios" que organizan, que pautan, que acentúan el lugar de "no-materia", comenzando a plasmar un cierto carácter de ensamblaje (Fig.8).

Las formas serán función de pliegues infinitos, acordes conceptuales según determinadas instancias o direcciones. Aparece, el corte, la fisura, la grieta, como principal factor organizativo. Lo que ordene, lo que caracterice a los edificios, será justamente la operación de laminación, de separación virtual de sus partes.

Un edificio como los Laboratorios Richards (1957-61), de Louis Kahn, podría así llegar a asimilarse a una función que despliega perimetralmente todo el contenido funcional y volumétrico. La forma resultante se acercaría más a una función textural que a una proposición racional de separación de funciones. El objeto así entendido podemos decir que se musicaliza, se temporaliza, a través justamente de la infinita yuxtaposición de pliegues y encuentros de texturas diferentes, en la máxima variación que representan sus partes frente a la claridad aparente de su planta. La lectura nueva de "los Richards" sería así su dimensión musical intrínseca, la extraña fusión de las dimensiones armónica-vertical y melódica-horizontal a través de la acentuación infinitamente articulada de la textura y el pliegue del material. Lo que en principio es una sucesión lógica de espacios funcionales perfectamente articulados, considerando los cuadrados como bloques autónomos con sus espacios de comunicación y ventilación correspondientes, se torna en función infinita de encuentros diferentes entre elementos, que tienen su correspondencia con el material empleado y su función constructiva (Figs. 9 y 10).

Lo que podría ser únicamente un cuadrado se convierte, a partir de operaciones de plegamiento, en una función perimetral infinita que concentra la personalidad del edificio, y serie que articula la suma de todas las partes. La lectura horizontal resulta así como línea melódica abstracta intensiva de pliegues y texturas, Justamente lo que Boulez había denominado como melodía abstracta, o melodía de timbres (Fig. 11).

2.- Ensamblaje de códigos diversos

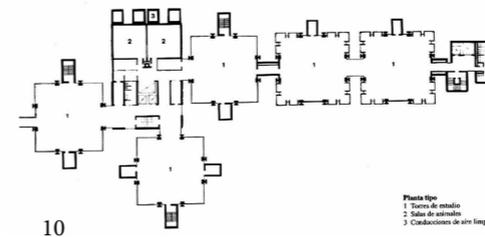
Tanto los proyectos como las obras construidas se compondrán de elementos heterogéneos, que tan sólo cobrarán su verdadero sentido cuando se junten en un ejemplo concreto. Serán series de elementos muy diferentes, productores a su vez de lenguajes en principio extraños a la disciplina arquitectónica. Ese nivel de meta-lenguaje correspondería justamente con su grado de serialización. Los códigos diferentes se interpenetran, dialogan, llegan a chocar incluso en ocasiones, pero el resultado final goza de una cierta unidad, a pesar, o mejor dicho, gracias, paradójicamente, a esa multiplicidad. Las obras se convierten en mega-estructuras, dotadas de un cierto orden reconocible, pero con un alto grado de imprevisibilidad traducidos fundamentalmente en aspectos dinámicos, fenómenos de densidad variable y de polivalencias funcionales (Fig. 12).

Por ejemplo, la Plaza y el Edificio de los Servicios Gubernativos de Boston continúa con el compromiso excepcional del arquitecto Paul Rudolph hacia la forma arquitectónica. Observemos como en la parte convexa del edificio, su rostro más urbano, se da todo un auténtico repertorio de mecanismos seriales. La textura, siempre con voluntad unificadora, se combina con el carácter de ensamblaje de los diferentes elementos y volúmenes. El ritmo pautado de los machones de hormigón se ve truncado de forma traumática y repentina por una gran

8

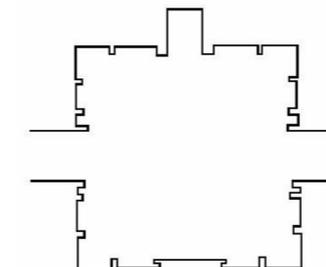


9



10

11



12



Fig. 8 Bakema / Van der Broek. Ayuntamiento de Terneuzen, Holanda, 1963-73. Principio de descomposición formal. Introducción de "silencios". Comienzo del carácter de ensamblaje.

Figs. 9 y 10. Louis Kahn. Laboratorios Richards, Univ. de Pensilvania, Filadelfia, 1957-61

Yuxtaposición infinita de pliegues con máxima variación.

Fig. 11. Louis Kahn. Laboratorios Richards, Univ. de Pensilvania, Filadelfia, 1957-61

Función perimetral infinita. Línea melódica abstracta de pliegues y texturas. Dibujo del autor.

Fig. 12. Van der Broek / Bakema. Centro de Auditorios en Delft, 1959-64.

Encuentro de códigos diferentes unificados únicamente por la textura del hormigón.

Mega-estructura con alto grado de imprevisibilidad.

serie horizontal, de enorme densidad con respecto al total (Fig. 13). Esta banda superior, que se percibe como de dos plantas de altura, parece funcionalmente albergar las oficinas del edificio, y se encuentra paradójicamente sustentada por una compleja estructura, que en realidad no contiene nada. Esta estructura de rampas, escaleras, cilindros y pórticos de hormigón, es la encargada de temporalizar, de musicalizar con su vacío el resto del edificio, actuando de forma melódica e independiente. Los elementos cilíndricos de diversos tamaños, se superponen al conjunto como serie fragmentada de disonancias. Las escaleras, con sus líneas espirales y curvas invaden el espacio público a la manera del mejor barroco romano y llegan a convertirse en jardineras con las que establecen una clara resonancia¹². Sin embargo, en la parte interior o cóncava, el espacio - plaza, los elementos adquieren una mayor tranquilidad, a través de un carácter escalonado y repetitivo a través de bandas horizontales unidas por pequeñas piezas prefabricadas. La textura permanece siempre, a modo de bajo continuo y se asienta en todas y cada una de las partes. Aquí las partes vacías se manifiestan en su versión más estratificada y dotan de orden al conjunto, al contrario que en las fachadas exteriores.

3.- Textura generadora

Al igual que en la más pura música serial con la “independencia del timbre”, se produce en estas arquitecturas una independencia de la textura como factor compositivo fundamental. Se van a tratar los materiales en sí mismos como factor de proyecto, de diferenciación, llevando el concepto de pliegue a las partes más pequeñas, subrayando la necesidad de que la materia tenga un importante grado de significación.

En el edificio de Paul Rudolph destinado a albergar la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale (1959-63), es de destacar la importancia de la textura del hormigón rugoso que envuelve todo el edificio, que sumada al gran despliegue volumétrico, destila un virtuosismo sutilmente monumental. Podemos definir este edificio como la simbiosis entre un fuerte ensamblaje de diferentes piezas con la textura como carácter general.

Lo que de novedoso posee la facultad de Yale es justamente su capacidad objetual basada en imágenes redundantes, unificadas siempre por el elemento “textura”, reduciendo las imágenes a puros “signos”, a “objetos” (Fig. 14). Si observamos de nuevo el exterior del edificio, éste se nos presenta, al final de una larga calle, como un conglomerado de diferentes piezas que desfiguran un posible sólido general reconocible. Estas diferentes piezas de las fachadas se han horadado, desplazado, retranqueado, buscando siempre una nueva forma de manifestarse en cada encuentro. Son pequeños movimientos y diferencias de tamaño, pero suficientes para dotar al edificio de ese carácter de máquina, de temporalidad dinámica, de su personal imagen - tiempo¹³. Los planos horizontales melódicos, representados por el vidrio y las carpinterías, no concuerdan en ningún caso con la verticalidad armónica de las piezas macizas de hormigón. Estas son de varios tamaños y alturas diferentes según la función que oculten, y representan un sistema de acordes ensamblados, que mantienen la textura rugosa como única serie unificadora del conjunto. La paradójica ligereza que sin embargo desprende el edificio está conseguida gracias a estos infinitos niveles de articulación entre sus partes, como infinitos “nudos Rietveld” cambiados de escala.

El espacio interior permanece oculto desde el exterior. No hay manera de adivinar su existencia. Y es justamente en un intersticio, en una de las articulaciones o silencios infinitos de esta fachada, por donde Rudolph plantea la entrada principal. La entrada está escondida, funciona paradójicamente como una “grieta”. Grieta que no es interior ni exterior, está en la frontera, insensible, incorporal, ideal. Así, las distintas series de materiales y formas que componen el exterior se articulan en torno a esta grieta de entrada.

En cuanto al interior, Rudolph nos sorprende de nuevo con un concepto de laberinto espacial de múltiples vacíos articulados en torno a un patio. Este espacio central al que todo vuelca se nos hace imposible de aprehender desde un único punto de vista (Fig. 15). Los sutiles retranqueos y orientaciones de las pantallas de hormigón, las pequeñas diferencias de altura con los juegos de suaves plataformas de tres y cuatro peldaños, todo contribuye a la multiplicidad del espacio, a la total desaparición de la perspectiva. Parece que las macizas piezas exteriores se han desmaterializado en otros tantos espacios, comunicados todos entre sí. Espacios en los que la luz contribuye asimismo a la dispersión, las zonas de paso se confunden con las estanciales y todo contribuye a la creación de una arquitectura que penetra por todos los sentidos, rebosante de energía, de musicalidad.

4.- Acentuación de un elemento concreto

En las arquitecturas que estamos viendo se producen importantes alteraciones del ritmo, introduciendo muy a menudo un tema distinto de forma repentina, en un campo más o menos homogéneo en principio. Se busca una nueva lectura como resultado del choque de dos instancias por lo menos. A veces, el elemento o serie sorpresa adquiere tal grado de relevancia que puede por sí mismo reestructurar toda la obra, convirtiéndose en la estructura significativa.

Como por ejemplo, en el Ayuntamiento de Boston (1962-68), de los arquitectos Kallmann, McKinnel

Fig. 13. Paul Rudolph. Edificio de Servicios Gubernativos, Boston, 1962.

Encuentro traumático de órdenes horizontal y vertical. Estructuras temporalizadas independientes.

Fig. 14. Paul Rudolph. Escuela de Arte y Arquitectura de la Univ. de Yale, New Haven, 1959-63

Fuerte ensamblaje de piezas diferentes con la textura como carácter general

Fig. 15. Paul Rudolph. Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale, New Haven, 1959-63

Laberinto de múltiples vacíos articulados en torno a un patio.

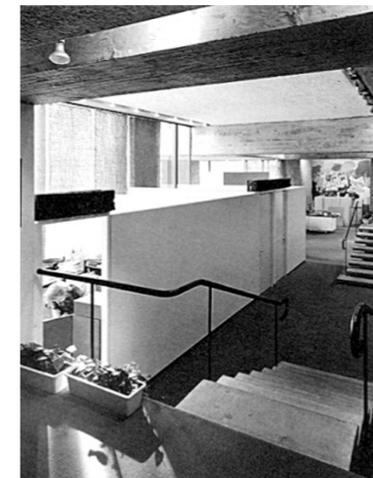
13



14



15



12 Zevi, Bruno. “Historia de la Arquitectura Moderna”, Barcelona, Ed. Poseidón, 1980.

13 Deleuze, Gilles. “La imagen-tiempo. (Estudios sobre cine II)”. Barcelona, Paidós-Comunicación, 1986.

y Knowles, donde observamos una forma de hacer muy cercana a esta organización (Fig.16). La arquitectura se deforma, pasa a explorar sus propios códigos. El elemento redundante, rítmico hasta la extenuación de la fachada en las plantas superiores, se transforma, se convierte en una suerte de monumental melodía, cuando se mueve en las dos primeras plantas. Por cierto, observando éstas, nadie diría que el aparente desorden que propugnan las dos primeras pudiera verse rematado por una tan homotópica como la correspondiente a las oficinas, de un orden perimetral absolutamente riguroso. De nuevo la ambigüedad puesta al servicio de la idea de proyecto, pues de este contraste aparentemente contradictorio es justamente de donde el edificio extrae su condición de objeto significativo.

La irrupción repentina del ladrillo nos lleva a otro orden, a un material más cercano, serie nueva que acerca al peatón irónicamente al objeto, de forma más amable que lo que supone su escala monumental. El edificio se “organiza”, se “serializa”, no se compone. Busca su razón de ser en la disposición ambigua y contradictoria de sus partes por separado, y aquí es donde encuentra justamente su unidad.

5.- Laberintos celulares

Mucha arquitectura de este periodo es producida desde la organización más o menos ordenada de una célula concreta. Claramente relacionado con el concepto de variación, dicha célula se somete a leyes de crecimiento y cambio, produciendo arquitecturas complejas, con un cierto grado de aleatoriedad en el resultado final. Se produce un fenómeno de constelación, de laberinto en forma de red¹⁴ donde las articulaciones se reproducen de forma infinita, componiendo mega-estructuras (Fig. 17). El objeto deviene maquinista por procesos de acumulación celular. Se producen fenómenos de movilidad sin dirección preferente y de intercambiabilidad según diferentes niveles.

Este tipo de estructuras también puede adquirir un carácter más lineal, pero manifestando su complejidad o serialización en una variedad de manifestaciones rítmicas diferentes. Adquiere así especial importancia el fenómeno de la repetición, y por tanto el de diferenciación sutil de los elementos y de la manera en que éstos se van manifestando.

Y para hablar de ello qué mejor ejemplo que el Pabellón español en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, obra de los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. En este edificio se dan todas las características de este “concepto serial” al que venimos aludiendo. Con un solo elemento de partida, el módulo hexagonal, se puede llegar a un concepto de variación perpetua, consiguiendo infinitas posibilidades espaciales.

Porque el Pabellón de Bruselas no es una solución concreta, es un sistema, (fig. 18) que podrá trasladarse a otros lugares y configurarse de infinitas formas, según se le requiera. Este edificio responde a nuestro entender a un máximo grado de serialización, dotando a la arquitectura de una multifuncionalidad, una multiplicidad espacial, a través de la infinita articulación de una pieza simple. Todo es tema; todo es variación.

En cuanto a los alzados, está presente la llamada melodía de timbres, (fig. 19) instrumento paradigmático de los compositores serialistas, alternando rítmicamente, en una serie más, las texturas del vidrio y del ladrillo. Así, vemos que para los arquitectos “seriales” el alzado no es más que una consecuencia, el resultado de la aplicación directa de una idea puramente abstracta. No se compone, no se diseña, tan sólo se disponen los elementos en función de una idea más general, ya sea de tipo rítmico o textural. En el Pabellón de Bruselas, los exteriores nos hablan de encuentros y ritmos de dos texturas, el vidrio y el ladrillo, que utilizan paradójicamente el mismo módulo para manifestarse. No necesitan de módulos diferentes, de marcos distintos, como en la arquitectura clásica. Su alternancia rítmica es lo que asegura la unidad, desapareciendo todo vestigio de su presencia en el interior, donde el protagonista será el fino soporte y la estructura – paraguas, conformadores reales del espacio.

Por otra parte, el edificio plantea una versatilidad inusual, cuando vemos cada fragmento. Podemos observar como en cada zona se organiza su funcionalidad de forma distinta, usando los mismos elementos. En definitiva, con este edificio Molezún y Corrales escriben una de las páginas más brillantes de la arquitectura “serial”, una “polifonía de polifonías” inigualable.

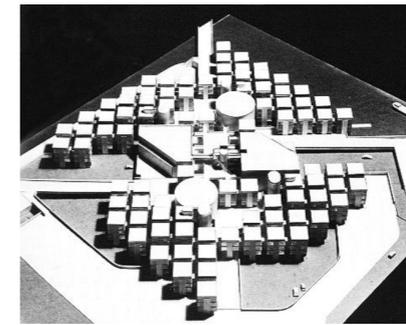
6.- Máquinas “sónicas”

Al igual que el serialismo va alejando a los sonidos del mundo más o menos ortodoxo o reconocible de la percepción, los objetos arquitectónicos “serializados” intentan escaparse de un primer reconocimiento disciplinar, una suerte de negación de producirse como “arquitecturas.” Se convierten en estructuras sónicas¹⁵ que se mueven en un lenguaje de “resonancias”, de evocaciones herméticas con respecto a su propio ámbito. Se convierten en estructuras complejas, ambiguas y persuasivas, objetos paradójicos, contradictorios, altamente imprevisibles. Lo que Giles Deleuze denominó como “máquinas sónicas”. Tomemos por ejemplo los Laboratorios de Ingeniería de la Facultad de Leicester, de James Stirling (1959-63) (Fig. 20).

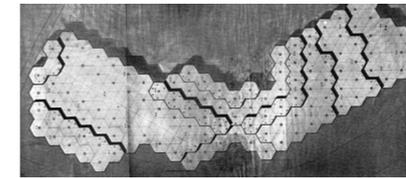
16



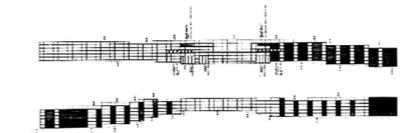
17



18



19



20



21

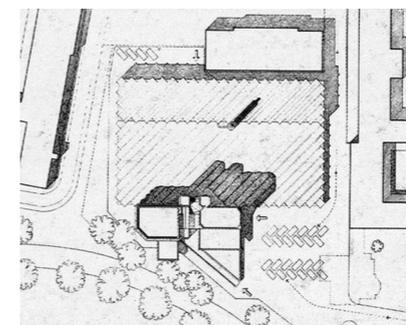


Fig.16. Kallmann, Mckimmel & Knowles. Ayuntamiento de Boston, 1962-68.

Irrupción repentina de orden distinto. Contraste contradictorio y ambigüedad.

Fig.17. Herman Hertzberger. Town Hall (Concurso), Amsterdam, 1966.

Organización de células. Laberintos y redes. Movilidad e intercambiabilidad.

Fig. 18. Corrales y Molezún. Pabellón de España en la exposición Internacional de Bruselas, 1958.

Infinita posibilidad espacial. Sistema modular de variación perpetua.

Fig. 19. Corrales y Molezún. Pabellón de España en la exposición Internacional de Bruselas, 1958.

Alzado como alternación rítmica de texturas (analogía con melodía de timbres).

Figs. 20 y 21. James Stirling. Edificio de laboratorios de Ingeniería de la Facultad de Leicester, 1959-63.

Estructura compleja y ambigua. Inversión de valores en los materiales, collage de piezas contradictorias.

Disgregación como valor positivo.

14 Eco, Umberto. “El antiporfirio”, recogido en “El pensamiento débil”, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990,

15 Deleuze, Gilles. “Proust y los signos”, Barcelona, Ed. Anagrama, 1972,

Este edificio debe ser “descifrado”, y aquí radica su exquisito diferir con la tradición moderna en arquitectura. Su carácter emblemático es casi un pretexto, en cierto modo superficial, ante su capacidad para significar universos distintos a los que se consideraba propios de la disciplina arquitectónica. Merece ser afrontado como no-arquitectura, para llegar a la conclusión de que sus componentes son de otro orden.

Porque en Leicester no podemos hablar de “orden” en un sentido previo como método que da una coherencia final a la composición. En este sentido las reminiscencias con los mecanismos compositivos de la música serial devienen, a nuestro modo de ver, fundamentales. La inversión de valores que el edificio propone, erosionando lo fuerte y fortaleciendo lo débil, dando una solidez conceptual al vacío literal, suponen, amén de unas operaciones profundamente manieristas, un tipo de manipulación sin precedentes. Tafuri llegó a comentar que el edificio es la repetición de una búsqueda desesperada del origen de los signos ¹⁶.

Leicester es una apuesta, una llamada de esperanza hacia la pérdida de fe en la armonía de la <<congregación>>, para empezar a tener en cuenta la <<disgregación>> como valor arquitectónico positivo. Más aún, consciente o no, Stirling confirma magistralmente que en arquitectura, como en música serial, se puede componer de otra manera, que la estructura profunda del objeto consiste en su capacidad de articular en silencio tanto masas sonoras como pequeñas células de gran contenido expresivo.

Sus signos arquitectónicos son renovables hasta el infinito; sus juegos continuos de distorsiones, de violencias tecnológicas, su montaje despreocupado de materiales diversos, (Fig. 21) tan sólo indagan en la propia composición interna ¹⁷.

Leicester es una función “virtual”, no una función “efectiva”. Son formas neutras unidas a formas evocativas, atribuyendo de espesor semántico a lo accesorio, elevado ahora a protagonista.

Es innegable la maestría constructiva de Stirling; ¿no se puede entonces manipular, investigar en el lenguaje arquitectónico aquellos mecanismos que favorezcan el montaje-producción, una poética ambigua, serial y abierta de las formas? El ritmo de la organización se puede separar del resto de sus cualidades y la textura, el timbre del cristal y del ladrillo van ordenando indistintamente las diferentes partes del edificio, apareciendo cuando menos se espera, flotando por encima de la composición, luchando cada una por imponer su preponderancia, sin conseguirlo del todo, haciendo del resultado una inquietante amalgama.

Parece como si Stirling, al fin y al cabo hijo de un mundo industrial, no se atreviera aún del todo a desmembrarlo, fabricando un despliegue “a medias” de las partes, que luchan más por su emancipación que por su integración en el todo. Es una obra anticipativa del serialismo integral, estructurada con agresivas yuxtaposiciones, que tiende a desmembrar lo arquitectónico pero que no termina de hacerlo. De ahí su riqueza, la extraña complejidad y el estupor que produce en una mentalidad ortodoxa, pre - serial, este fantástico edificio.

CONCLUSIÓN

La arquitectura, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, necesitaba su segunda dosis de modernidad desde principios de siglo, su espejo donde crecer más aún de lo que ya lo había hecho con el Estilo Internacional. Un nuevo racionalismo de vanguardia, de corte positivista, se estaba dando paralelamente en el mundo musical, serializando todos sus parámetros sin excepción. Y podría ser que allí fuese a mirarse la arquitectura, cierta arquitectura, la más comprometida y arriesgada, para afirmar su propia emancipación, la de sus texturas, sus volúmenes, para fragmentar, anticipando una futura deconstrucción, su propia estructura interna.

El tiempo, siempre que la arquitectura busca una expansión lingüística, se introduce en sus rendijas, empieza a hacerse un sitio, empujando, desplazando, articulando el espacio hasta el infinito.

La serie, el concepto de serie, deviene siempre una relación entre un número determinado de objetos artísticos unidos por un concepto general, pero hecho individual por mecanismos teóricos específicos. El pensamiento serial es la manera de crear formas artificiales basadas en unas especiales relaciones de individualidad y similitud, de repetición y complementariedad, tendiendo hacia una permanente innovación tanto en la teoría como en la práctica. Por tanto, no es de extrañar que a lo largo del siglo Veinte, cuando la arquitectura se ha comprometido y profundizado en sus códigos para avanzar, haya tenido que musicalizarse, distanciarse de sí misma, y esto, en los años cincuenta, implicaba “serializarse”.

¹⁶ Tafuri, Manfredo “La Esfera y el Laberinto”, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984.

¹⁷ Tafuri, Manfredo. Ibidem.

