TEMPORALIDAD E INTEMPORALIDAD EN LA OBRA DE JOSÉ MANUEL AIZPURUA

JOSÉ ÁNGEL SANZ ESQUIDE

José Manuel Aizpurua –nacido en 1902 en San Sebastián donde moriría trágicamente en 1936– fue desde apenas terminada su carrera en el año 1927, en la Escuela de Arquitectura de Madrid, punto de mira y centro de gravedad tanto de sus colegas como de la crítica coetánea.

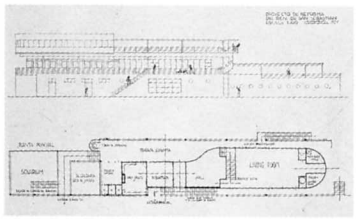
Su figura, en el singular y periférico contexto arquitectónico español de los años veinte, fue extraordinariamente controvertida. Calificado de sorprendente y extraordinario por sus propios compañeros de escuela, incluso de «genial» por su condiscípulo Luis Moya –de sensibilidad bien distinta a la del donostiarra–, y de moderno y lecorbusieriano por el arquitecto Fernando García Mercadal, que representaba a la escasa crítica del momento a la altura de los tiempos; fue, de forma simultánea, tachado despectivamente de «decorador» por los arquitectos profesionalistas de la época y de «esnob» por el ponderado arquitecto Luis Lacasa.

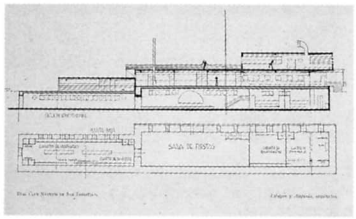
Sus maneras, sus preocupaciones, su actitud decidida y polémica, su trabajo proyectual, justificaban todas estas interpretaciones, en ocasiones, aparentemente opuestas. Su incisivo texto «¿Cuándo habrá arquitectura?», publicado en 1930 en *La Gaceta Literaria* de Madrid, fue –entre otras muchas cosas– una vigorosa respuesta a algunas de dichas etiquetas.

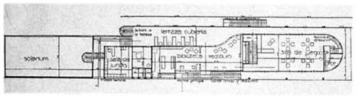
Pero el hecho de ser muy pronto conocido internacionalmente como arquitecto del Real Club Náutico de San Sebastián inclinó, de su lado, la fina y oscilante balanza de la controversia y consolidó para siempre algunos de los calificativos más favorables. Sin embargo, este fenómeno tuvo una doble consecuencia no zanjada todavía: por un lado, conquistó para Aizpurua una gran celebridad; por el otro, imposibilitó, o al menos dificultó, el conocimiento de su posterior evolución.

Este breve ensayo quiere mostrar mediante un análisis esquemático de algunos ejemplos dicha evolución, para dejar en suspenso si el cambio de preocupaciones que apreciaremos en su obra desde el primer momento del Club Náutico hasta bien entrados los años treinta se puede entender como un caso singular, o, por el contrario, es síntoma de un cambio de orden más general, que tiene lugar en el conjunto del arte y de la arquitectura de los años treinta.

Recordemos que dicho Club fue proyectado en 1929, construido en sólo nueve meses y que recién terminado apareció repetidamente en diversas publicaciones españolas y extranjeras, algunas veces individualmente y otras formando parte de trabajos más globales. Así, en febrero de 1930, se publicó por primera vez en la revista *Arquitectura* de Madrid formando un extenso documento que incluía fotografías junto con una memoria de los arquitectos Aizpurua y Labayen, y unos planos que no correspondían a la ejecución definitiva y que podemos suponer como una primera versión del Real Club Náutico. En julio del mismo año la revista alemana *Der Baumeister* saca también un buen reportaje fotográfico donde destaca un conjunto de imágenes de la bahía donostiarra desde el interior del edificio. En su número 3 de 1931, la revista francesa *Cahiers d'Art* incluye el artículo «L'architecture contemporaine en Espagne» del historiador y crítico suizo Sigfried Giedion, en el cual hay que subrayar la nueva documentación referente al Real Club Náutico, que supone la revelación de unos planos mucho más acordes con su construcción definitiva. La revista *AC*, órgano oficial del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), presenta en el número correspondiente al tercer trimestre de 1931 los planos de la primera versión, esto es, los mismos que se publicaron en *Arquitectura*, si bien incorpora un conjunto de fotografías interiores y exteriores no difundidas hasta entonces. Y finalmente en mayo de 1932, el Real Club Náutico se hizo notorio en la también revista alemana *Monatshefte für Baukunst und Städtebau* con una pequeña nota titulada «Haus oder Schiff», donde se compara el edificio de Aizpurua y Labayen con una casa de Margarete Kropholler y con un proyecto de







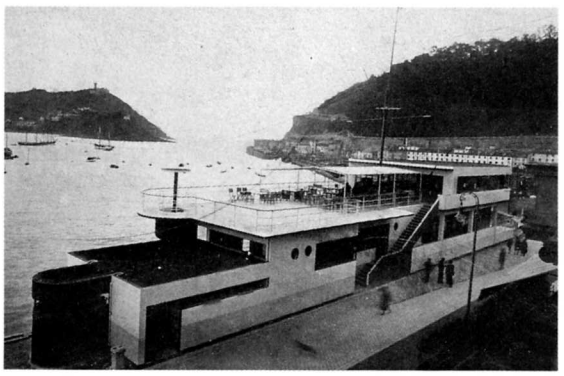
Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: planta principal y alzado desde el mar. Primera versión.

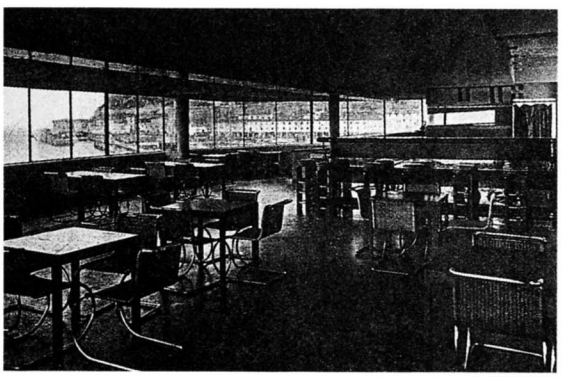
Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: planta sótano y sección. Primera versión.

Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: planta principal. Versión definitiva.

Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: vista aérea.

Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: vista del restaurante mirando hacia el puerto de pescadores.





club de 1922-23 del también arquitecto holandés Michel de Klerk.

Señalar, al cabo, que es el único edificio español ilustrado y comentado dentro del difundido libro *The International Style: Architecture since 1922*, de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, que en 1932 recogía los ejemplos de arquitectura moderna más significativos de todo el mundo. Entiéndase este listado en función de una especie de aparato crítico del Náutico, esto es, como registro ordenado cronológicamente de las variantes documentadas en la transmisión de un edificio a través de distintos medios impresos.

Así, la figura de Aizpurua quedó para siempre ligada a una obra cumbre, que curiosamente nunca fue analizada con detalle, sufriendo, sin embargo, la contrapartida de que otros proyectos suyos posteriores quedasen totalmente en el olvido, lo que hizo que su personalidad permaneciese parcialmente eclipsada.

Entrando ya en el Club Náutico trataremos de distinguir diferentes niveles de lectura. Valorarlo, releerlo ordenadamente, supone, además, determinar una jerarquía entre esas capas. Estas operaciones no deben ejecutarse con un rigorismo geométrico, pues hay siempre filones que corren en profundidad a través de los niveles como un dorado ligamen casi inefable: persistencia de unas mismas imágenes en distintas capas, alusión o inclusión de unas capas en otras, etc... Por tanto, sólo con el pulso del «buen carnicero», que despedaza las reses siguiendo sus articulaciones, puede ejecutarse esta distinción de niveles con ciertas garantías. En cuanto a la interpretación del valor relativo de las capas, suele decirse que es cuestión de gusto y cuestión histórica, o de generaciones.

Empezar por subrayar un aspecto que casi nunca se ha mencionado ni se tiene en cuenta al observar este edificio, a saber: que se trata de una reforma, o mejor aún, de una ampliación del antiguo Real Club Náutico de San Sebastián, el cual constaba únicamente de una planta, cuyo techo rebasaba en un metro el nivel del paseo de la Concha, cubierta por una terraza accesible en parte de la cual había una pequeña construcción de madera chapeada en caoba. El edificio primitivo –antiguo acuario– era de fábrica de mampostería con muros de 1,20 de espesor y tenía 34,80 metros de longitud y 10 metros de ancho. Los huecos de este edificio eran pocos y pequeños, debido a que en días de temporal las olas lo barrían por completo durante la pleamar.

El encargo consistió en modificar el antiguo edificio ante unas nuevas necesidades que podemos resumir primordialmente en dos: las del Club propiamente dicho y las de un restaurante público. El nuevo proyecto de Club Náutico –que Aizpurua realizó con la colaboración del arquitecto Joaquín Labayen– consistió fundamentalmente en el aumento de dos nuevas plantas y en una extensión en longitud con 21 metros nuevos por el lado de la playa, que se construyó también con muros de carga, hasta conseguir los 55,80 metros actuales.

Sobre esta nueva ampliación se levantó un pequeño cuerpo de estructura de hormigón con un acceso independiente y frontal desde el paseo que recogía en un lado la sala de juntas y en el otro una escalera semicircular que bajaba al cuarto de bañistas. Este cuerpo está literalmente pegado al principal, si bien un metro más bajo, esto es: al nivel del paseo.

La ampliación en altura se realizó levantando sobre los antiguos muros una estructura portante de entramado transversal con pórticos de hormigón cada 6 metros que, salvando una luz de 10, dan lugar a vigas de gran canto –que, como luego observaremos, quedarán camufladas mediante diversos recursos lingüísticos– al ser los pilares de una cierta esbeltez, 0,25 x 0,25 metros, y unos cerramientos «flotantes» a base de doble cierre de ladrillo y cámara de aire.

En la planta principal, el artefacto formal compuesto por una estructura de pilares vistos y unos cerramientos retrasados acoge –a una cota, repitámoslo, de 1

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA BIBLIOTECA

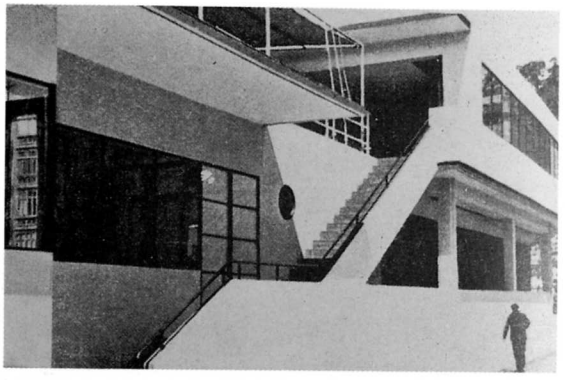
metro sobre el paseo– las siguientes dependencias: la secretaría, la biblioteca, el vestíbulo-*hall*, sitio de estar, sala de juego con bar, terraza cubierta hacia la bahía y servicios generales. En el extremo más alejado de la playa se superpone una segunda planta rematada con un gran vuelo semicircular respecto a la última jácena de la estructura de entramado –en la cual los pilares, ahora ocultos, toman una sección también circular– y donde se ubica el restaurante al que se puede subir directamente desde la entrada principal mediante una escalera tangente exterior.

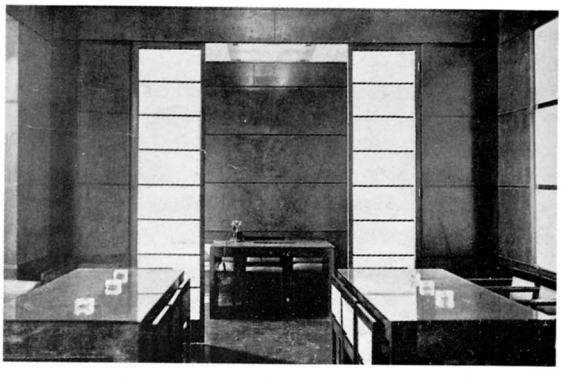
En términos compositivos se superponen dos sistemas. Por un lado, un sistema de pilares sustentantes: exteriores y de sección cuadrada en la planta principal; interiores y de sección circular, en la planta superior. Por el otro, un sistema de cerramientos «flotantes»: retrasados respecto a la estructura en la planta principal; exteriores a la estructura en la planta superior. Estos dos sistemas determinan tanto en la planta principal como en la superior dos fragmentos de espacio muy distintos: aunque la diferencia entre ambos –como veremos más adelante después de un breve rodeo– es más aparente que de concepto.

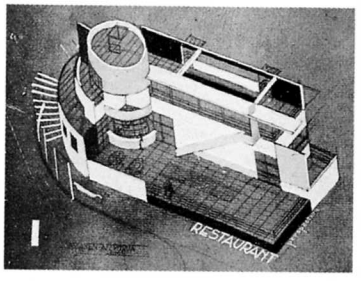
Ni la planta del conjunto, ni la composición general, ni el tratamiento de las piezas son del todo nuevas, sino que pueden entenderse desde la obra anterior del propio Aizpurua. En efecto, el conjunto está formalizado a partir de un rectángulo, cuyo lado menor queda encabezado por una rotonda semicircular. Y la misma volumetría general –montada sobre tres ejes ortogonales, situando el mástil sobre el vertical y haciendo corresponder las otras dos con las directrices del rectángulo– nos remite a la planta y a la composición estricta del proyecto para un Restaurante en el Monte Ulía (1928).

De la misma forma la entrada mediante una escalera extremadamente alargada y en dos tramos, que da acceso en primer lugar al Club y posteriormente al restaurante público del Club Náutico, lateral y tangente a la fachada, y por lo tanto girado con respecto a ésta, es algo que Aizpurua ya había planteado con claridad en el acceso al comedor de invierno del Restaurante antes citado y es toda una tentación interpretarla como una variación de la propuesta por Le Corbusier para la Maison Citrohan en 1920.

El tratamiento de las piezas tampoco resulta del todo nuevo. Así, por ejemplo, el vestíbulo-*hall* con una columna y unas bandejas de apoyo circulares que puntúan y organizan el espacio es tema ya planteado por Aizpurua en el Studio Maite y por otros autores contemporáneos como Le Corbusier en la Ville Saboie o como los arquitectos polacos Helena y Szymon Syrkus en diversos interiores. El empanelado de las paredes del Salón de Fiestas del Club Náutico, situado en planta baja, mediante maderas chapeadas con raíces de caoba y nogal nos remite a las soluciones ya experimentadas por el propio Aizpurua tanto en la Sala de Juntas de los Almacenes Generales del Papel (1928) como en la reforma del confortable Café Madrid en San Sebastián.







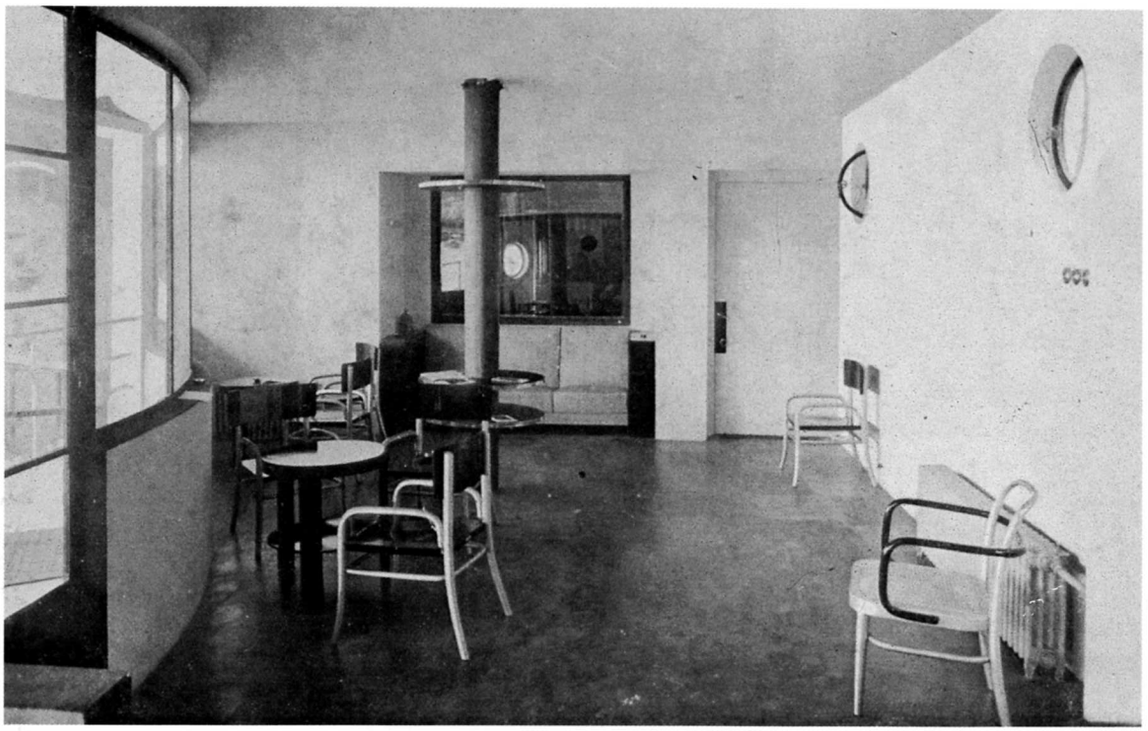
Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: acceso principal.

Aizpurua y Labayen, Sala de A.G.P., San Sebastián, 1929: interior.

Aizpurua y Labayen, Restaurante en el Monte Ulía, San Sebastián, 1928: perspectiva axonométrica.

Tampoco resulta del todo nueva en el arquitecto donostiarra la relación entre las distintas piezas, si bien aquí se radicaliza la idea de espacio continuo. En efecto, la disposición de la secretaría, biblioteca, vestíbulo-*hall* y salón una a continuación de la otra únicamente separadas por cortinas, muebles o grandes superficies acristaladas –que definen pero que no encierran las piezas– da lugar a un espacio único, fluyente y diáfano en la planta principal que se articula más desde la actividad, desde el recorrido y desde el movimiento –como sugiere la misma grafía de los planos– que desde unos ejes abstractos.

Si nos fijamos en la planta baja, la misma unidad se puede apreciar en la relación del interior con la terraza cubierta donde ambos ámbitos no quedan separados por el cerramiento, sino que éste, mediante sinuosas líneas en forma de piano de cola y abundante acristalamiento, permite una relación fluida y trasparente, con visuales continuas desde el interior hacia la bahía a través de la terraza cubierta.



Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: vestíbulo-*hall* con el salón al fondo.

Sin embargo, la verdadera dimensión genial del Náutico está en otra parte. En este edificio lo realmente nuevo, y lo que hay que destacar sobre todos los demás aspectos, es lo que tiene de programático en cuanto propuesta lingüística en el campo de la experimentación de «la planta libre».

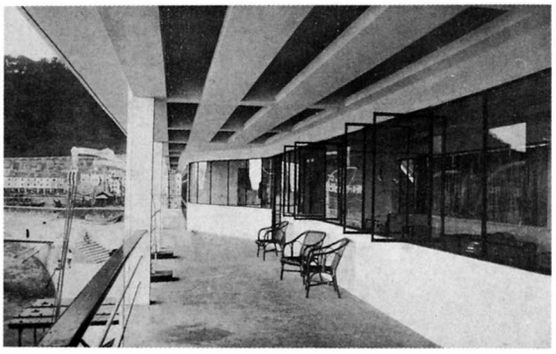
Una obra de arquitectura procede normalmente enlazando piezas y funciones que dependen entre sí. En cambio, en el Náutico, la relación estriba en el engarce entre los elementos arquitectónicos. No mandan las piezas ni las funciones, sino la sintaxis. Tal es, en efecto, el viaje fascinante al que el Náutico nos invita.

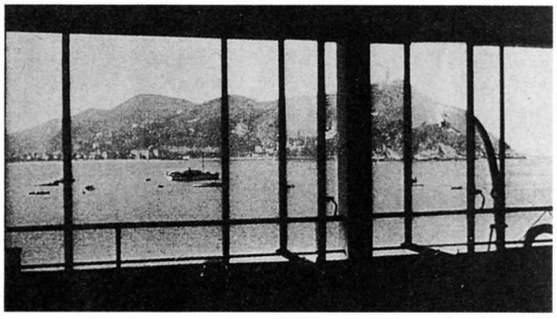
El Náutico de Aizpurua y Labayen, con más evidencia que ninguna otra obra de estos autores, requiere una interpretación puro-visualista, abstracta, que ve este edificio desde la horizontalidad. La volumetría resultante es un conjunto escalonado de terrazas que termina en el extremo más bajo en una escalera de forma semicircular y en el más alto, en un espacio apuntado también en forma de semicírculo, como si el edificio buscase dilatarse más allá de sus propios límites físicos. Este componente horizontal se refuerza insistentemente tanto a través de los vigorosas antepechos y remates de la rotonda semicircular como mediante las ventanas reducidas a franjas horizontales oscuras convertidas en abstractos planos: más aún, al situarse su carpintería metálica en el mismo plano de la fachada.

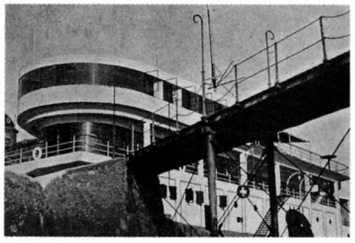
Esta horizontalidad se manifiesta también en los vanos y zona de sombra que determinan los pilares exentos y el retraso del cerramiento de la planta principal, e incluso en el exterior del salón cuando las ventanas en forma de ojos de buey pierden su carácter individual al quedar embebidas en una franja nuevamente oscura de aplacado de madera donde sigue siempre predominando la superficie entera sobre la singularidad de los elementos. El resultado es una superposición de franjas claras y oscuras que desmaterializan la masa del edificio.

El carácter deliberado de esta cualidad horizontal lo demuestra no únicamente el tratamiento del exterior –y las continuas referencias literarias al reposo, la tranquilidad y la horizontalidad que Aizpurua realiza en esos años tanto en el artículo «¿Cuándo habrá arquitectura?» como en la Memoria del Náutico–, sino incluso el tratamiento del mismo interior.

Así, desde dentro del Náutico el panorama de la bahía queda perfectamente enmarcado por las líneas horizontales del ventanaje que a contraluz recortan el cielo y el mar. No por casualidad se interpretó el Club Náutico en alguno de los artículos anteriormente citados en un doble sentido, por un lado, como barco en lo que tiene de figuratividad –cubierta, barandilla, salvavidas colgado, mástil, ojo de buey, escalera de barco, una circulación periférica– y de aislamiento con respecto al







Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: vista aérea con la playa de la Concha al fondo.

Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: terraza cubierta con el puerto al fondo.

Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: vista desde el interior hacia el mar.

Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: vista en escorzo desde el mar.

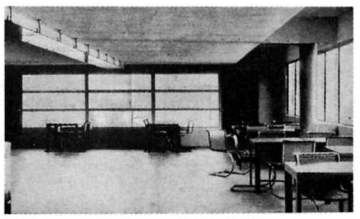
mundo exterior, y por el otro, como casa, mejor aún, como hogar, pues allí, en su interior, con un espléndido uso de los materiales en cada una de las piezas, se debía estar bien: nada hiere, todo es descanso panorámico para los ojos.

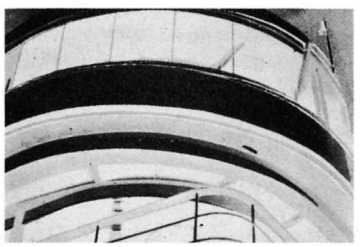
Las ventanas, por ejemplo, nunca oprimen el panorama, solamente lo limitan siguiendo su dominante horizontal, realzando su valor; en este mismo sentido, los pilares cuando son interiores, como ocurre en el vestíbulo-*hall* o en el restaurante, se transforman en columnas de sección circular, que además de ser elementos con una indudable dimensión plástica facilitan el movimiento horizontal y continuo del espacio: arquitectura, por tanto, como dispositivo abstracto para producir sensaciones placenteras. También, abundando en la utilización de la horizontalidad como fuente de reposo y continuidad espacial, hay que subrayar que en el interior los techos son extremadamente bajos, alcanzando apenas 2,20 metros en el restaurante.

Frente a la belleza natural construida por sí misma, esto es, la naturaleza, el paisaje magnífico de la bahía donostiarra, hay en el Náutico, en cambio, belleza artística construida por el hombre, toda una artificiosidad en el sutil manejo de los materiales y, especialmente, en el de los elementos y en su articulación con la superposición de un sistema de pilares sustentadores con el de cerramientos «flotantes», que manifiesta el extraordinario dominio adquirido por Aizpurua y Labayen en las cuestiones lingüísticas de la arquitectura.

Como he dicho al principio se trata de una estructura de pies derechos de 25 x 25 centímetros situados cada 6 metros que tienen que salvar una luz de 8 metros, lo cual significa, con los sistemas de construcción al uso, unas vigas de extraordinarios cantos. Estos cantos resultan, sin embargo, de alguna forma enmascarados, tanto en la sección publicada como en la realidad, mediante un falso techo que funciona en gran parte de la planta baja como una malla de grandes huecos y que se manifiesta al exterior como lo que no es: un potente antepecho de la planta superior. Por otra parte, el rotundo voladizo de la pieza semicircular requiere unas vigas que saliendo en abanico del punto medio de la última jácena transversal necesitan unos puntos de apoyo, unos pilarcillos que no se manifiestan al exterior sino que, por el contrario, quedan necesariamente embebidos en el doble cerramiento de ladrillo sin que aparezcan nunca en la grafía de las distintas versiones del Real Club Náutico. Por último, las grandes vigas del techo del restaurante quedan ocultas mediante un falso techo excepto en el perímetro externo para posibilitar la incorporación de reflectores de luz.

En el restaurante aparece de nuevo la idea de un espacio único y continuo sobre el que se actúa: muebles ligeros de chasis metálico colocados tan espaciadamente que parecen flotar, una iluminación artificial homogénea discretamente semioculta en los límites del techo, los pilares interiores ahora convertidos en columnas, todo ello, en fin, encaminado a conseguir un mínimo de obstrucción a la continuidad del espacio entre los planos de suelo y techo, como ocurría también de forma paradigmática en el vestíbulo de la planta principal, donde el elemento de soporte del mástil es significativamente una columna –la única en dicha planta y que tampoco nunca se dibujó en los planos publicados–, de acuerdo con el desiderátum del sistema de cerramiento y soporte separados que conlleva

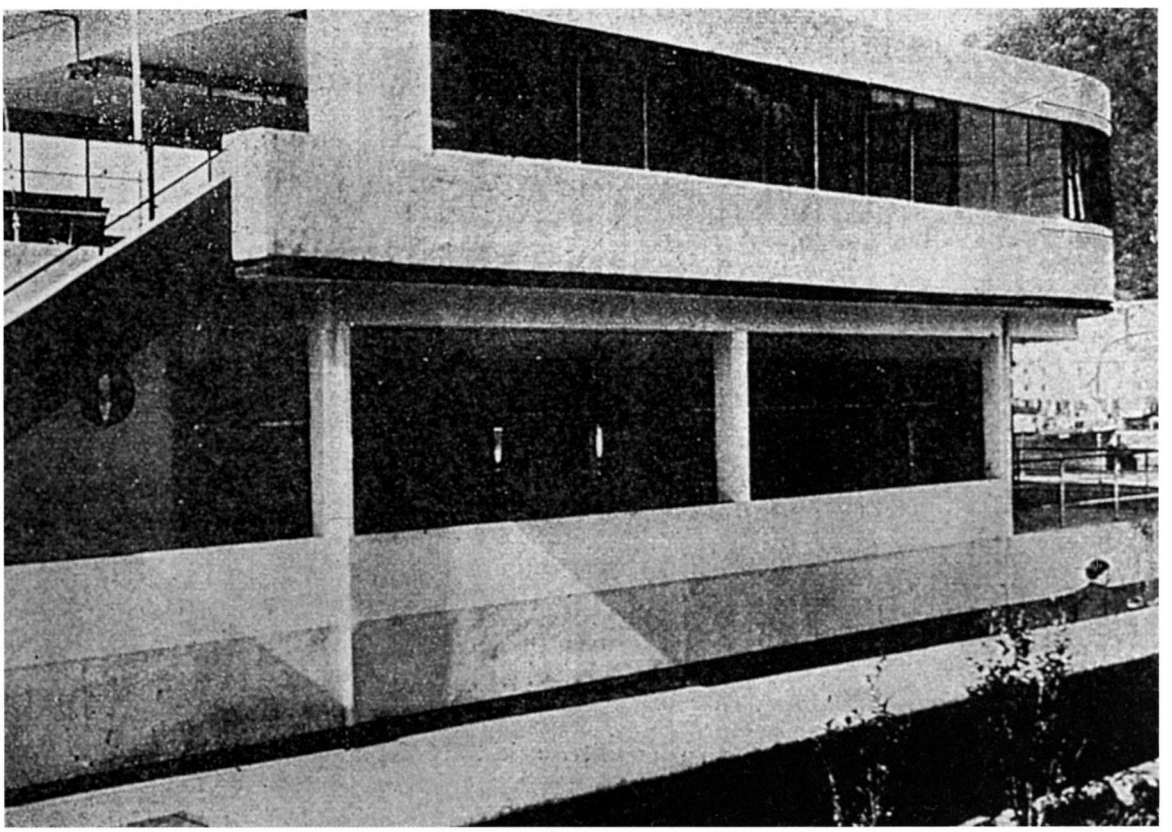




Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: interior del restaurante hacia la playa.

Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: exterior de las vigas de la rotonda.

Aizpurua y Labayen, Real Club Náutico, San Sebastián, 1929: vista del zócalo desde el paseo de la Concha.



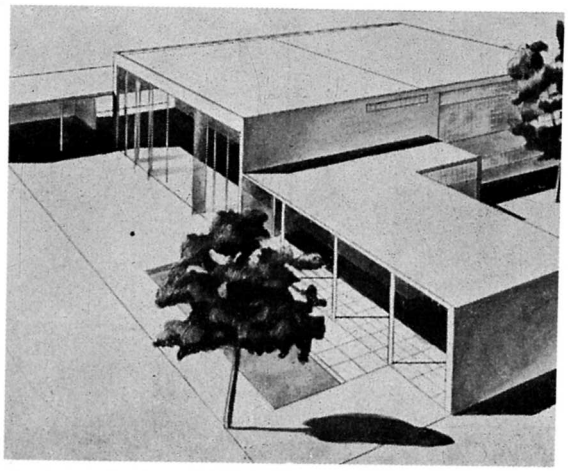
pilares redondos siempre que los planos de suelo y techo sean lisos como aquí ocurre. Un ejemplo más de como se produce la relación en el Náutico entre las distintas plantas mediante el engarce y encadenado de los elementos. Además, las ventanas giratorias que abren hacia fuera acentúan el carácter de un espacio fluyente, reafirmando una vez más a través del uso de los elementos el valor que la dimensión lingüística había alcanzado en este momento de la trayectoria de estos arquitectos. Se ha intentado esbozar que las diferencias de concepción espacial entre una y otra planta no son reales, sino más bien aparentes o en todo caso que existen sólo en una visión apresurada que no haya captado el sutil juego lingüístico entre el orden de la estructura portante y el de los cerramientos que los autores plantearon en los distintos estratos del edificio y que Aizpurua y Labayen sugirieron en la Memoria del Proyecto publicada en la revista *Arquitectura* de Madrid al decir que en el Náutico: «hemos ensayado muchas cosas».

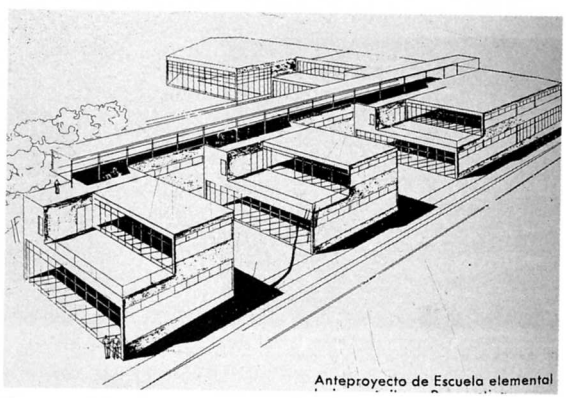
Si dejamos atrás el Club Náutico y nos adentramos en los proyectos que Aizpurua realizó en los años treinta podremos observar su evolución desde las preocupaciones por explotar al máximo la planta libre hasta su interés por otra idea de articulación lingüística diferente mediante varios cambios que se precipitan en cascada: en primer lugar, los referentes a las composiciones; en segundo lugar, en el tipo de pilar, que deja ya de ser redondo; en tercer lugar, la unión de los dos sistemas que hasta ahora funcionaban contrapuestos, el de la estructura y el de los cerramientos «flotantes»; y finalmente, como consecuencia de todo ello, el cambio sustancial en el concepto de espacio.

Véamos cómo se produce ese cambio. En 1932 Aizpurua y Labayen se presentan al III Concurso Nacional de Arquitectura que tenía por tema una Biblioteca Infantil en un solar de 24 x 24 metros. Hay un primer gesto en la proyectación de este edificio absolutamente nuevo y significativo en su trabajo: sobre el emplazamiento los autores organizan una retícula organizadora de 3 x 3 metros a la que se ciñen en planta todas las partes del edificio, sean éstas construidas o vacíos. Pero sobre esa malla de 8 x 8 módulos, que por su homogeneidad siempre comporta una cierta despreocupación formal, Aizpurua superpone tres volúmenes distintos y sus correspondientes patios con una ley formal y compositiva autónoma, absolutamente propia de los arquitectos modernos de la gran generación, que adquiere

todo su valor frente a una organización en malla o centralizada. En efecto, nos encontramos todavía con una composición «periférica» (Colin Rowe), donde las formas se expanden como un molinete y donde la abolición del centro y de la simetría es sustituida por una composición que se desarrolla en sentido opuesto, esto es: que en lugar de moverse hacia el centro se mueve hacia el límite exterior del solar. Un cuerpo bajo y alargado de 2 x 4 módulos, que acompaña por el lado izquierdo al visitante desde el límite del solar hasta llegar al acceso, choca frontalmente contra un cuerpo principal de 6 x 3 módulos de más altura, mientras que un tercer volumen, de la misma altura y 3 x 1 módulos, se presenta deslizado con respecto a la direccionalidad que estable el cuerpo principal. Subrayar, por último, la ambivalencia de preocupaciones en que se mueve este proyecto: si por un lado, tanto el uso del módulo, que en ocasiones es estructural, como el uso de los trazados reguladores, que Aizpurua explicita por primera vez en este proyecto, nos remiten a la intemporalidad, en cuanto que suponen la utilización consciente de unos medios empleados en todas las grandes épocas para llevar la composición a una precisión en la proporción; por el otro, la persistencia de una idea de composición «periférica» nos remite al mundo de la temporalidad específica de los años veinte.

Los dos anteproyectos que Aizpurua y Labayen presentan en 1933 para el Concurso de Escuela Elemental del Trabajo en Ávila constituyen un cambio y una evolución con respecto al sistema que hemos tratado de formular para la Biblioteca Infantil. La contraposición entre la retícula base y la descomposición formal que se producía en los cuerpos construidos de la Biblioteca se sustituye en Ávila por la confluencia de ambos sistemas, dando lugar a una composición dentro de una retícula organizadora del espacio, suma de módulos estructurales, la cual determina en gran parte la forma general del edificio. Tanto el anteproyecto con esquema de peine, formalizado en dos cuerpos en ángulo recto adosados a los catetos de un solar triangular, como el anteproyecto de planta más concentrada, adosada a la hipotenusa del solar, tienen esa característica común. Lo que los diferencia es que en el segundo la estructura de pilares y vigas se manifiesta figurativamente en un primer plano, convirtiendo el edificio en una malla estructural espacial dentro de la cual se producen huecos y plementerías, barandillas y vacíos. Se abre con este anteproyecto una nueva dialéctica entre la definición del plano de la estructura portante y el plano del cerramiento con nuevas cuestiones como la de la esquina que Mies van der Rohe desarrollará intensamente a partir de los años cuarenta, pero que aquí sólo se apunta dado el grado de indefinición del mismo.



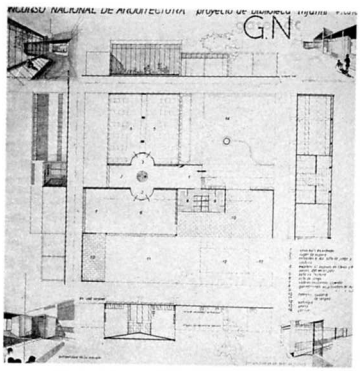


Anteproyecto de Escuela elemental

El siguiente proyecto de Aizpurua, de nuevo en colaboración con Labayen, es también para un Concurso Nacional de Arquitectura. Se trata del anteproyecto para un Museo de Arte Moderno asentado en primera instancia sobre una superficie rectangular de 80 x 55 metros o en otra forma geométrica de superficie equivalente. La primera consideración a la propuesta de Aizpurua y Labayen es la voluntaria modificación de la dimensión establecida en las bases del concurso por otra de 56 x 77 metros a fin de organizar toda una retícula organizadora del espacio a base de un módulo estructural de 7 x 7 metros que constituye la dimensión base de las células del Museo.

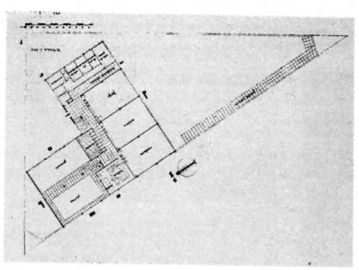
La segunda consideración es respecto a la organización del edificio en dos cuerpos, uno principal y cuadrado de 56 x 56 metros y otro lateral y subsidiario.

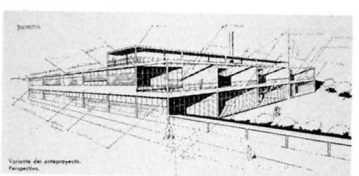
En el principal, que tiene dos plantas, se dispone un patio cuadrado de 14 x 14 metros en una posición central que hace las funciones de vestíbulo y sala de exposiciones. Este vacío manifiesta una gran ambigüe-



Aizpurua y Labayen, proyecto de Biblioteca Infantil, Madrid, 1932: perspectiva aérea.

Aizpurua y Labayen, proyecto de Biblioteca Infantil, Madrid, 1932: planta, alzados, secciones y perspectivas interiores.

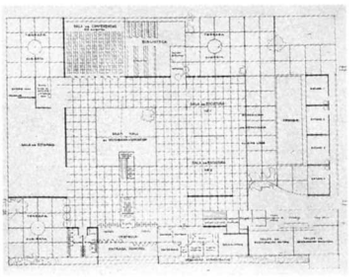


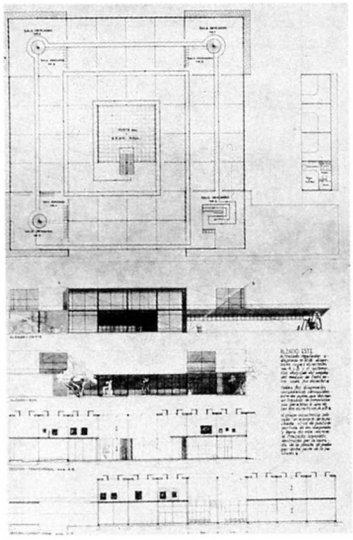


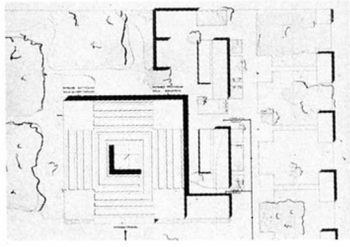
Aizpurua y Labayen, proyecto de Escuela de Trabajo, Ávila, 1933: perspectiva. Primera versión.

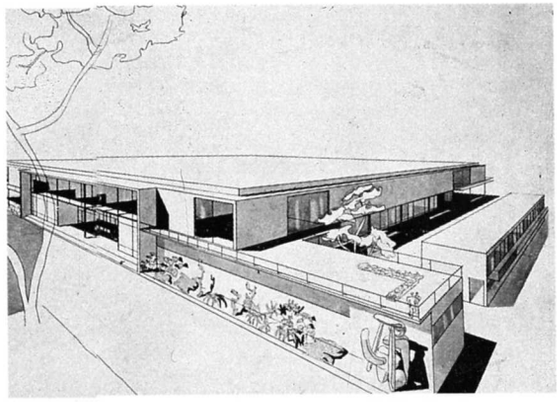
Aizpurua y Labayen, proyecto de Escuela de Trabajo, Ávila, 1933: planta. Segunda versión.

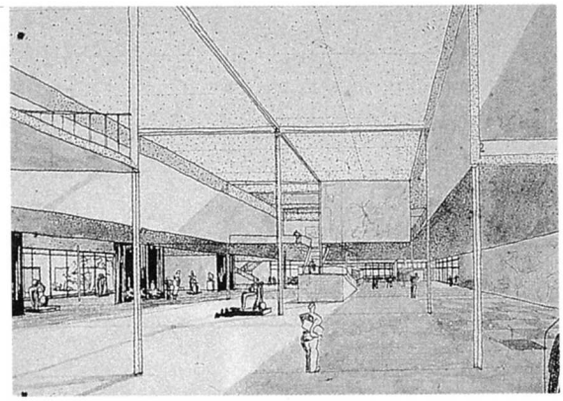
Aizpurua y Labayen, proyecto de Escuela de Trabajo, Ávila, 1933: perspectiva. Segunda versión.











Aizpurua y Labayen, proyecto de Museo de Arte Moderno, Madrid, 1933: planta baja.

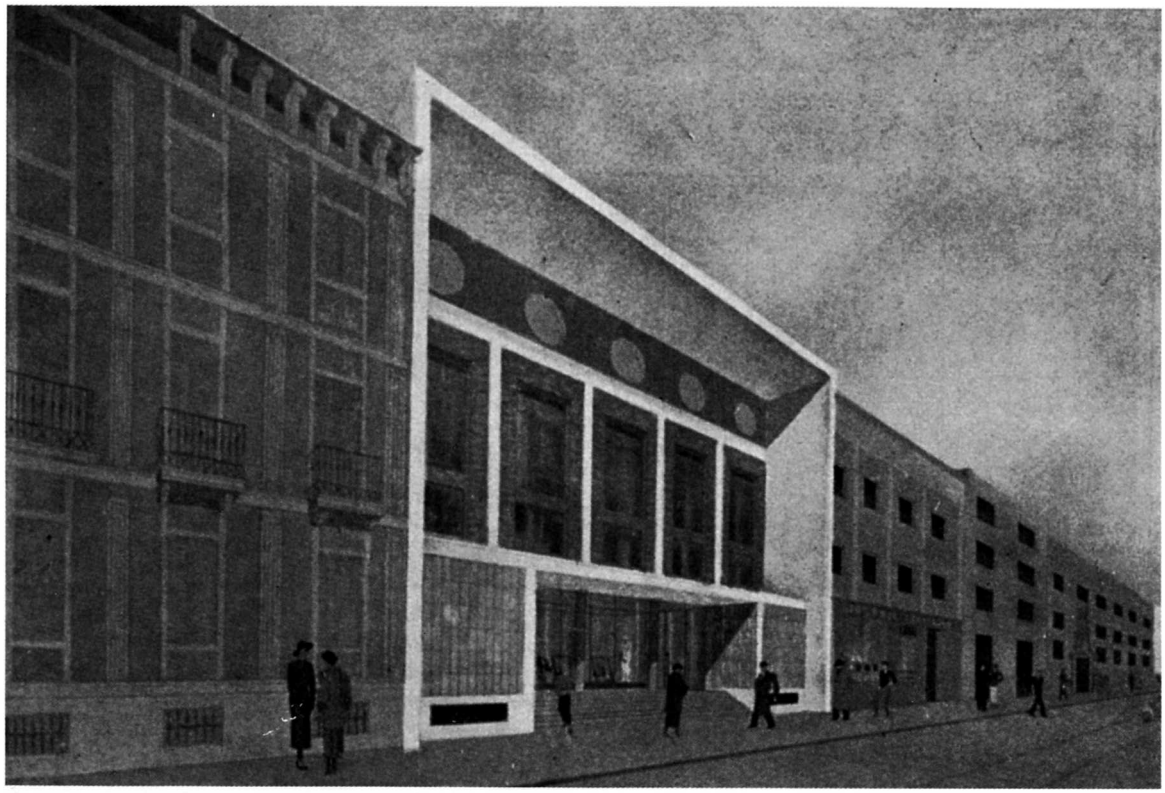
Aizpurua y Labayen, proyecto de Museo de Arte Moderno, Madrid, 1933: planta del primer piso, alzados y secciones.

Aizpurua y Labayen, proyecto de Museo de Arte Moderno, Madrid, 1933: planta de cubiertas.

Aizpurua y Labayen, proyecto de Museo de Arte Moderno, Madrid, 1933: perspectiva.

Aizpurua y Labayen, proyecto de Museo de Arte Moderno, Madrid, 1933: vista interior del vestíbulo-*hall*.

Aizpurua y Labayen, proyecto de Museo de Arte Moderno, Madrid, 1933: *collage*.



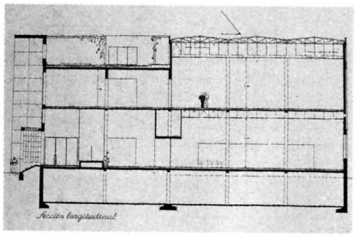
Aizpurua y López-Delgado, proyecto de Salón para Bellas Artes, Madrid, 1935: perspectiva.

dad que se hace preciso resaltar entre dos opciones casi alternativas. De un lado, por su disposición y por su dimensión cuadrada muestra un grado de concentración y centralidad evidente, como si todas las piezas que lo rodean estuviesen abocadas a él; del otro, por su forma hay una utilización al máximo de los recursos experimentados por la modernidad –contraste entre espacios abiertos y cerrados, trasparencias y enclaustramientos–. Tensión que también nos surge cuando nos preguntamos ante qué tipo de edificio nos encontramos: ¿estamos ante un edificio cerrado, centrípeto? o ¿ante uno abierto y centrífugo? Por una parte, la definición de un perímetro o envoltura externa que encierra y presiona hacia dentro, con el patio como elemento central interior; por la otra, la circulación en espiral que arrancando desde el gran vestíbulo por su propia forma nos conduce hacia el exterior ilimitadamente.

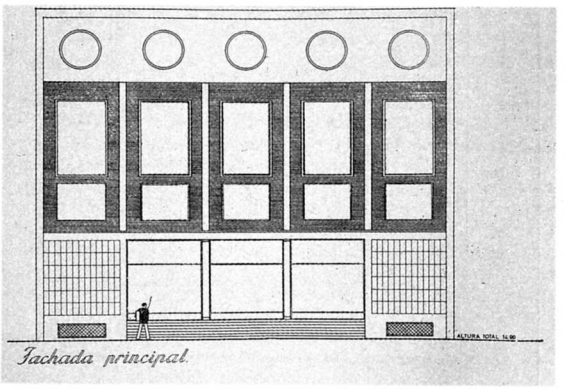
Con la observación de este proyecto nos surge por primera vez la pregunta ¿de quién estamos hablando al referirnos a Aizpurua?: ¿de un arquitecto clásico? o ¿de un arquitecto moderno?

Porque si por un lado nos encontramos con un proyecto radicalmente simétrico, de simetría axial, tanto en planta como en alzados, que como se sabe es una de las tres características más impropias para que un edificio estuviera adscrito a la arquitectura del Estilo Internacional en las tres prescripciones que hicieron del mismo Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock, y en el mismo sentido de arquitecto clásico habría que referirse al uso de Aizpurua de los trazados reguladores; por el contrario, si nos fijamos en el exterior y más aún en ese magnífico *collage* que Aizpurua nos propone en claro homenaje a Le Corbusier con un punto de vista oblicuo, no frontal, habría que referirse a la desmaterialización de la esquina, al tratamiento desmaterializado de grandes paños y al uso de importantes superficies vidriadas, que, además de convertir al Museo irrealmente en parte de la naturaleza, son todas ellas características de la arquitectura moderna.

Dos años después, en 1935, Aizpurua, esta vez en colaboración con López-Delgado, se presenta al VI Concurso Nacional de Arquitectura, que consistía en proyectar un Salón de Exposiciones Permanentes de Bellas Artes. Las bases proponían un solar rectangular entre medianerías que se suponía ubicado en el ensanche madrileño y que daba a dos calles. Aizpurua operará en planta con un procedimiento ya utilizado por él en otras ocasiones, esto es, tomando explícitamente



Aizpurua y López-Delgado, proyecto de Salón para Bellas Artes, Madrid, 1935: sección longitudinal.



Aizpurua y López-Delgado, proyecto de Salón para Bellas Artes, Madrid, 1935: alzado principal.

Juan Cabanas Erausquin, retrato de José Manuel Aizpurua, 1930.

un modelo conocido –en este caso es la Kunstverein en Hamburgo de Karl Schneider– y recreándolo.

Si observamos las fachadas hay que referirse nuevamente y de forma más notoria que en el Museo de Arte Moderno al uso estricto e inequívoco de la simetría, así como a la manera clásica de organizarse en tres cuerpos: un basamento, un *piano nobile* de acentuada verticalidad y, por último, un ático de remate que recoge cinco grandes huecos en forma de ojos de buey. En la fachada principal cada uno de los cinco paños verticales del *piano nobile* albergan dos importantes huecos articulados; mientras que en la fachada posterior dichos paños son ciegos, lo mismo que los ojos de buey del ático.

Que la solución en tres cuerpos dada por Aizpurua y López Delgado a las fachadas es sumamente artificiosa y querida se comprueba al apreciar el marcado contraste entre lo que presuponen las fachadas y lo que es el interior. Así en la sección longitudinal se puede observar: cómo el hueco inferior que en fachada principal formaba parte de los paños del *piano nobile* en realidad pertenece a la planta inferior y da luz al vestíbulo de acceso; y cómo la separación del *piano nobile* y el ático en la fachada posterior es absolutamente ficticia, pues corresponden en realidad a una sola planta.

Por otra parte, hay que observar en las dos fachadas el uso de los materiales piedra y ladrillo que, y son palabras textuales de la Memoria de los autores, «hermanan con la noble arquitectura madrileña del pasado siglo» y podrían entenderse en la línea de lo escrito en 1934 por Aizpurua y Aguinaga en la Memoria de su anteproyecto para Instituto en Cartagena que decía: «formas distintas para cada lugar».

Recapitulemos: materialidad frente a desmaterialización, simetría frente a asimetría, verticalidad frente a horizontalidad, son las primeras todas ellas categorías formales ajenas a lo que se entiende por paradigmático en la arquitectura moderna y ajenas a lo que hasta entonces había formado parte del acervo arquitectónico de José Manuel Aizpurua. Por último, la solución en nicho dada a la fachada principal abstrae el edificio respecto de la realidad circundante y nuevamente plantea algunos problemas interpretativos sobre la voluntad real o ficticia en Aizpurua de continuidad o de separación con respecto a la arquitectura adyacente.

Resumiendo, se ha intentado trazar esquemáticamente una línea a través de una serie de ejemplos intencionados con el fin de mostrar como Aizpurua se mueve entre una primera fase experimental a final de los años veinte, de aventura, explotando al máximo los mecanismos de la planta libre y otra fase más clásica en los años treinta, de orden, que comporta la utilización de procedimientos compositivos diferentes.

En conclusión, aunque sea provisional, se podría decir que al igual que la poesía de Jorge Guillén, la arquitectura de Aizpurua va a ser una expresión cumbre en los años treinta de la lucha entre la más pura emoción y el predominio del intelecto. Así lo supo captar magistralmente el pintor Juan Cabanas Erausquin en el retrato que realizó de José Manuel Aizpurua, un arquitecto, para acabar, que no vivió de la arquitectura sino para la arquitectura.