

JOSÉ ROMERO. LA ARQUITECTURA OLVIDADA DE UN HOMBRE

Carlos Labarta

Es preciso recordar, en algún momento, arquitecturas periféricas con el fin de provocar discursos paralelos a los que la crítica y la academia no llegan. Para ello hemos escogido la anónima arquitectura de José Romero, resultado de una meditada y honesta coherencia entre pensamiento y acción. Heredera, en su primera época, del clasicismo contenido en posturas racionalistas de la década de los cincuenta la arquitectura de Romero evoluciona hacia posiciones de mayor abstracción y compromiso con la herencia, dulcificada por lo local, de la arquitectura moderna. Su obra, no difundida, merece ser estudiada en profundidad por su firmeza, elegancia y capacidad de sugerencia. Un recorrido por la misma nos alerta de las virtudes espaciales, formales y constructivas de una arquitectura sincera. Sincera con sus clientes, con su compromiso, con su tiempo. Romero nos brinda la posibilidad cierta de considerar la integridad y el decoro personal como mejor camino para afrontar la arquitectura. Porque nos queda su obra. Pero también su actitud.

Recuerdo ahora dos frases, leídas en autores dispares. Una es un verso de Borges. “Somos los que se van”. Escrito de otro modo, en un poema posterior, resultaba: “Sólo el que ha muerto es nuestro”. La otra frase es de un ensayo de John Berger: “Los muertos son la imaginación de los vivos”.

Ambas frases me resultan enigmáticas, porque no encuentro modo de determinar el sujeto y el objeto que quedan a lado y lado del verbo ‘ser’. ¿Somos nosotros quienes nos vamos, o sustituimos a quienes se han ido?

Josep Quetglas, “¿Qué decir? Palabras para Alejandro de la Sota”¹.

SOBRE LA CONVENIENCIA, MODO Y FINALIDAD DE ESTE TEXTO

Han pasado ya veinte largos años desde que José Romero, hombre y arquitecto, nos dejara prematuramente un ocho de diciembre, día de la Inmaculada, mientras partía un poco de leña en su humilde caseta de El Burgo de Ebro, Zaragoza. Quizá demasiado tiempo de silencio en torno a la arquitectura y a la vida de un hombre arquitecto.

Este artículo no pretende recordar. “Si recordar tiene que ver con envolver y proteger algo en nuestro propio corazón, no creo que sea adecuado el grupo para recordar nada, sino la más estricta intimidad. No se recuerda en público”².

Este artículo podría empezar a llenar el vacío del olvido, si es que hubiera que llenarlo. Tampoco estoy seguro de que el propio arquitecto quisiera que así fuera. Acaso podrían escribirse estas líneas como señal de reconocimiento público a una brillante y desconocida trayectoria arquitectónica. Nada más lejos del modo de proceder de José Romero. De esto estoy seguro.

Entonces ¿por qué escribir?, ¿para qué escribir?, ¿para quién escribir?, ¿cómo escribir? y ¿por qué ahora?

La periferia también existe. Es preciso escribir también de arquitecturas colaterales, que no se encuentran entre los circuitos académicos ni entre las publicaciones profesionales. La era de la comunicación parece habernos acostumbrado a pensar que sólo aquello que se publica existe o ha existido. Este sentimiento ha alcanzado también a la arquitectura. Puede ser cierto que sólo lo publicado sea conocido (incluso de esto tengo mis dudas) pero la existencia de arquitecturas en otros márgenes de la realidad puede evocar discursos laterales. La arquitectura de José Romero formula uno de ellos, añadiendo además el valor del anonimato. Su nulo interés por la proyección exterior de su obra, más allá de los clientes a los que servía y se entregaba, revalida la necesidad de que otros, con pudor, presentemos sus éxitos. Éstos ya no como logros ciertos, (son tan inciertos y efímeros los éxitos), sino como resultado de una meditada coherencia entre pensamiento y acción.

Debemos escribir por todos aquellos que ya no pueden hacerlo por sí mismos. Si el arquitecto estuviese presente entre nosotros nadie mejor que él para explicar sus proyectos. Pero al no estar

1. QUETGLAS, Josep, “¿Qué decir? Palabras para Alejandro de la Sota”, *Web Architecture Magazine*, web. arch-mag.com, p.1.

2. *Ibid.*, p.4.



Fig. 1. José Romero.

nos corresponde, desde la incertidumbre del acierto, hacernos eco de sus intenciones, comentándolas con la necesaria humildad del afortunado invitado que no sabe cómo agradecer la ocasión que se le brinda. Por lo tanto escribimos para que él siga presente, con su recuerdo y con su obra. Porque es la única manera de que no permanezca muerto sino de que se nos haga visible. El olvido es la única muerte cierta. Escribimos para que siga viviendo.

¿Para quién escribir? Los que tuvieron la suerte de conocerle no necesitan explicaciones. Les bastaría con sus vivencias. Para ellos estas líneas sólo pretenden remover en sus corazones aquellos momentos, contribuyendo así a la oleada eterna de sentimientos que empujan infinitamente la vida del que ha marchado³. Para los que no le conocieron este texto puede auspiciar el descubrimiento de un hombre honesto que servía a la sociedad con su arquitectura. Por ello, desde un ámbito académico, este artículo se escribe para que los alumnos no equivoquen el verdadero mensaje y fin de la arquitectura construida en las coordenadas del espacio y el tiempo. Y, conociendo ese fin los alumnos, sintamos los profesores la necesidad de continuar por el mismo camino. Escribo estas líneas consiguientemente para cualquier interesado en la arquitectura: principalmente para aquellos que todavía creen en una ética de la disciplina.

¿Cómo escribir? Blas de Otero nos recordaba con sus versos que “si he perdido la vida, el tiempo, todo lo que tiré como un anillo al agua; si he perdido la voz en la maleza, me queda la palabra”. El canto a la palabra se confunde en el poeta con el canto a la verdad, a la fidelidad, a la autenticidad. La palabra se convierte en el refugio de los que todo lo pierden por revalidar la sinceridad de sus acciones. Siendo también así la actitud arquitectónica y personal de José Romero debemos reflexionar sobre el modo de escribir sobre él, anhelando encontrar la palabra precisa.

La actitud en nuestro tiempo parece necesariamente distinta. Asistimos al espectáculo de la infidelidad al lenguaje sin que nos abrumen en exceso sus consecuencias. La palabra, si no es violentada en su significado, debe testimoniar la coherencia de la comunicación. La lingüística clásica definía tres elementos intrínsecamente constituyentes del concepto de comunicación: emisor, receptor y mensaje. Asimismo, es indispensable la presencia de un elemento externo que la haga posible: el medio. La distorsión de cualquiera de estos elementos conlleva la alteración de los significados. Se pierde por consiguiente la fidelidad e interrelación entre la palabra y su significado, dando paso a la multiplicidad de significados. Esta consiguiente relatividad afecta directamente a la comprensión de la realidad. Como nos recuerda José Antonio Marina⁴ “el uso indiscriminado de un término no sería grave si las palabras no fueran un instrumento para analizar la realidad. Pero lo son. Sus significados indican senderos abiertos en las cosas, que las hacen transitables”.

El binomio palabra-realidad, en una lectura tradicional, no solía violentarse hipócritamente. Los hechos podían explicarse mediante la palabra; la palabra anunciaba los hechos. Y ambos se correspondían. La palabra desnuda, sin embargo, ha perdido en nuestros días su valor frente a la manipulación del lenguaje. Con frecuencia asistimos a la distorsión de los significados. Los personajes públicos acuñan nuevos términos que envuelvan o disimulen la realidad de sus propósitos. La palabra, lejos de ser vehículo para manifestar las verdaderas intenciones, se convierte en eficaz mecanismo de distorsión de los objetivos finales.

Este fenómeno no es ajeno tampoco al entorno de la arquitectura. Ciertos críticos de arquitectura se recrean en la manipulación de las palabras para redondear expresiones que no se corresponden con la arquitectura a la que refieren. Esta actitud ha sido especialmente desarrollada en el ámbito de las últimas vanguardias arquitectónicas. Quizá su verdadera intención sea distanciarse de la supuesta mediocridad de los demás. Las últimas publicaciones de los ochenta y los noventa concursan entre sí por encontrar los críticos más barrocos e indescifrables. Hemos entrado, ineludiblemente, en una espiral sin sentido por el esnobismo de admirar aquellos artículos que no se entienden. ¿Por qué nos gusta leer lo que no entendemos? ¿Por qué, inconscientemente admiramos las plumas de aquellos que nos confunden? ¿Por qué, a veces, maquetamos las revistas dificultando su legibilidad?

En las memorias de los proyectos de Romero apenas unas líneas explican la finalidad de los mismos. Casi nunca aparecen referencias a las intenciones del arquitecto. La arquitectura que se ampara en la constante manipulación lingüística nace muriendo, presa de su propia espiral de vanidad. La arquitectura que surge desde las realidades del hombre nace para vivir y se explica desde el valor de la palabra desnuda. Por ello este artículo quiere expresarse con un lenguaje

3. En nuestros pueblos de Aragón, sobre todo en los del Pirineo, no referimos a la muerte sino a la marcha.

4. MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1993, p. 15.

llano que refiera directamente a la realidad construida y visitada, aportando imágenes de estas visitas, para que también ellas hablen. Porque, en Romero, también el sentimiento es una parte del conocimiento. Coincidiendo con Zumthor “si piensas sobre algo conscientemente puedes comenzar a analizarlo, pero si sientes algo, es un pensamiento instantáneo”⁵.

Y finalmente, ¿por qué escribir ahora, después de tanto tiempo? Precisamente por eso. Porque es ahora cuando podemos hablar de la soledad de la arquitectura sin herir, por la proximidad, ninguna susceptibilidad en el entorno de la obra. El profesor Moneo, desde su discurso “The Solitude of Buildings” al aceptar el decanato del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard, nos invitaba a la percepción de la obra de arquitectura, ajena incluso a las intenciones del propio autor. La realidad construida tiene sus propias virtudes y carencias. Y, cada vez con mayor intensidad, es esta soledad de la arquitectura la que me interesa.

ACTITUDES INICIALES EN ROMERO: CLASICISMO, RACIONALISMO Y TRADICIÓN

Los orígenes de la primera obra interesante de Romero participan directamente de la herencia de las tradiciones clásica y vernácula como estudiaremos en los proyectos de Residencia para los Padres Jesuitas en Zaragoza (1952), Iglesia en Valdeferro, Zaragoza, (1953) o algunos proyectos de viviendas como los construidos en la calle León XIII, (1956) y Pedro María Ric, (1957), también en la capital aragonesa.

El análisis de esta primera fase de la obra de Romero se propone bajo las coordenadas de las relaciones entre lo clásico, y sus derivaciones hacia el racionalismo, con influencias de la tradición vernácula, como herencia de las tradiciones constructivas locales⁶. El tema de la tradición, con sus acepciones clásica y vernácula, ha sido suficientemente analizado por la crítica arquitectónica. Las influencias de una tradición en otra, sus visiones contrarias, sus afinidades e incluso sus mutuas interrelaciones nos invitan a reflexionar de manera similar con la primera arquitectura de Romero unida de un profundo racionalismo heredado de la concepción clásica de la arquitectura. Y explico lo que entiendo por clasicismo.

El término clásico y clasicismo ha aparecido bajo diferentes connotaciones a lo largo del tiempo. Las distintas acepciones y manipulaciones de que ha sido objeto en la historia de la arquitectura reciente obligan a reflexionar, siempre de forma insuficiente, de tal manera que podamos seguir creyendo en la virtud del silencio, más allá de cualquier apariencia formal comprendiendo el verdadero espíritu que anima la creación. Desde este silencio es desde donde entendemos la arquitectura de José Romero.

Como punto de referencia para otras manifestaciones emergentes y como un modelo a través del tiempo podemos afrontar la idea de que, en su continua evolución, lo clásico ha sufrido transformaciones, o mejor reinterpretaciones a lo largo del tiempo ligando a las sucesivas generaciones en una común indagación y búsqueda. Artistas y arquitectos regresan hoy a la investigación de soluciones interrelacionadas, lo que no implica en modo alguno su reversibilidad, sino más bien lo opuesto, si se compara este movimiento con el torpe y reciente revivalismo clasicista.

La arquitectura de nuestro siglo nos brinda la posibilidad de una lectura para superar la dicotomía de la relación clásico-vernáculo, ya alentada en el XIX por la figura de Schinkel y en relación con la obra romántica de F. Gilly. La superación de las lecturas parciales en las que una categoría se afirma como opuesta a la contraria debe leerse en términos de la superación de los opuestos que, lejos de permanecer mutuamente excluyentes, pueden invocar y sugerir una realidad superior de inclusión frente a la dicotomía de la exclusión. Una visión retrospectiva desde el fin de nuestro siglo nos permite encontrar diferentes ejemplos en los cuales clásico y vernáculo, ligado a lo universal y lo local, lejos de ser opuestos se complementan mutuamente superando en una frontera indefinible que sitúa a la arquitectura precisamente en los límites de las categorizaciones.

Existen arquitecturas que claramente se alinean en una u otra categorización. Aquellas ligadas al clasicismo normalmente toman de él las ideas de regularidad y orden culminando en una manifestación de poder y la expresión de regímenes autoritarios. De otro lado podemos encontrar arquitecturas alimentadas por la proximidad de los rasgos locales característicos que son usados como la principal y única fuente de referencia.

5. Citado en CABRERO, J.M., “Peter Zumthor”, Trabajo de Estética 5º curso de la ETSA, Universidad de Navarra, no publicado.

6. Para el estudio de la evolución de la tradición clásica y la tradición vernácula referir a COLQUHOUN, Alan, “Clasicismo vernáculo”, en *Modernidad y Tradición Clásica*, Ediciones Júcar, Madrid, 1991, pp. 43-54.

Sin embargo el clasicismo no está limitado por la definición histórico-escolástica a la que nos hemos referido sino que es posible extender su sentido. El clasicismo, a pesar de la innegable existencia de un pasado en el que todavía hundimos nuestras raíces y del que extraemos sugerencias y evocaciones, trasciende a una jerarquía cronológica, más allá incluso de tiempo y lugar, como un continuo y constante deseo de descubrir un orden, una medida, una modulación. Este deseo inspiró la primera arquitectura de Romero, así como trascendió al conjunto de su obra, heredera de los postulados del Movimiento Moderno y su regionalización. Porque, en el sentido que acabamos de explicar, el clasicismo está indudablemente presente en el Movimiento Moderno. La presencia del clasicismo en las obras de los maestros de este movimiento es ya difícil de negar y ha sido probada por la crítica arquitectónica reciente como respuesta a todas esas ruidosas y ampliamente difundidas voces elevadas para denunciar la modernidad por sus aparentes premisas antihistóricas. El clasicismo como búsqueda, como estudio profundo en las raíces de la historia de la arquitectura reinventando lo que constituye una aspiración universal, se torna en soporte necesario para mantener el equilibrio en un siglo en el que los cambios sociales, económicos y culturales amenazaron, y hoy más que nunca amenazan, el verdadero sentido, significado y papel de la arquitectura. El clasicismo en los arquitectos modernos no es evidente, no es una imagen para ser consumida sino que está simplemente presente en un nivel subyacente confirmando unidad a la obra de arte. Porque, con Romero, prefiero la sugerencia frente a la manifestación, lo implícito frente a la evidencia de lo explícito. Como una poesía oculta se nos ofrece la poesía de lo clásico, la poesía de lo racional. Dos mundos en uno donde la racionalidad y el orden no ahogan el discurso poético. De la misma manera en la que hoy podemos creer en los sonidos del silencio también podemos creer en el contenido clasicismo moderno entre la poesía de su regularidad.

Por contra, es difícil de escuchar el silencio de los sonidos. Romero, en la búsqueda de un orden en su arquitectura siempre rechazó cualquier intento de utilizar, directa o miméticamente, la gramática clásica. Los contemporáneos suyos que así lo hicieron comprendieron muy poco de las propiedades formales, de proporción y de abstracción del diseño clásico así como del verdadero espíritu que animó el clasicismo. Para aquellos el clasicismo era una cuestión de estilo, supuestamente validado por una necesidad de comunicación y una popularizada consumición figurativa tras la abstracción de la modernidad. En realidad se trataba más de un libre juego donde los episodios tienen lugar en la piel del edificio sin afectar substancialmente al conjunto. Pero Romero siempre prefirió la coherencia frente a las apariencias. Desde esta coherencia utilizó la abstracción como el medio por el que el pasado puede hacerse presente transformado, por el intelecto del artista, en formas simbólicas capaces de guardar el espíritu desde el que una vez fueron creadas. Nada de esto pudo escucharse en el ruidoso festival de juegos formales clasicistas.

El clasicismo, en el sentido en el que lo analizamos en la obra de Romero, representa un modelo universal, una aspiración humana en la que lo local no puede ser excluido⁷. Lo local y lo universal no son tratados como opuestos en tanto que, en Romero, se funden en un proceso de abstracción. El recorrido crítico por alguno de sus proyectos de su etapa madura, década de los setenta, nos ilustra estas afirmaciones. Existe una frontera indefinible, permeable, donde sensaciones emanadas de experiencias locales se atan con la búsqueda de unidad, armonía y orden comúnmente presente como una fuerza subyacente, como una abstracción. En este sutil diálogo clásico-vernáculo Romero nunca se dejó confundir por esa mezcla grotesca de elementos vernáculos combinados con manipulaciones del vocabulario clásico que constituye una de las más dolorosas traiciones jamás acontecida para ambas tradiciones y que se sigue presentando para su consumo.

Pero en tanto el clasicismo cobija la preocupación por lo universal, lo vernáculo representa la respuesta a condiciones específicas. El resultado de esta bipolaridad sigue siendo un camino abierto para la arquitectura actual: una arquitectura creciendo desde el lugar y necesitada a la vez de una búsqueda de lo universal, que participe de unas pulsaciones ineludibles supranacionales. El avance y el enriquecimiento es posible únicamente en la frontera, allí donde los hechos son y no son simultáneamente, allí donde la reconciliación de opuestos supera las dualidades. Por el contrario la clara definición de una frontera para cada tradición tiene como consecuencia, en la arquitectura, una yuxtaposición de elementos en vez de una fusión, (y esta es la forma que el llamado 'post-modernismo' presentó obstinadamente), lo que implicó la devaluación de ambas herencias: la clásica y la vernácula.

7. En esta dirección podemos distinguir entre las arquitecturas del siglo XX diferentes interpretaciones del clasicismo, todas ellas en deuda con algunos rasgos locales. En este sentido hablamos de un clasicismo nórdico, o de la evolución del racionalismo italiano alimentado por el clasicismo, o incluso una arquitectura de connotaciones medievales que se ordena según una trama clásica y racional, tanto en planos como en fachadas, a pesar de su apariencia final como la Bolsa de Amsterdam de Berlage, o las afirmaciones anti-industriales y artesanales de Tessenow con connotaciones rurales tamizando un subyacente clasicismo, o la fusión del espíritu vernáculo y las configuraciones clásicas de la obra de Kahn en el Tercer Mundo. Existen sin duda otros muchos ejemplos y cada uno de ellos es diferente y requiere un estudio profundo.

PRIMERAS OBRAS: RELEER LA TRADICIÓN

José Romero se colegia como arquitecto del Colegio Oficial de Aragón el 6 de Julio de 1950, siendo su número de colegiado el 142. A lo largo de su carrera, como observamos en la relación de sus obras más importantes, Romero colaboró con distintos arquitectos, entre los que se incluye su hermano Manuel, sobre todo al inicio de su carrera profesional. Esta primera época, que podemos enmarcar en la década de los cincuenta, le permitió a Romero trabajar desde la herencia de la tradición clásica y vernácula analizadas anteriormente y que, en el ámbito próximo a Romero, se ejemplifica en el racionalismo y el regionalismo aragonés. La influencia que en la arquitectura de la ciudad, y entre el resto de compañeros, tuvo la arquitectura de Regino Borobio no puede pasar desapercibida.

Para el joven Romero la exploración de las características de la arquitectura civil aragonesa le sirve de base para sus primeros proyectos, aprendiendo los valores de la austeridad y la proporción que le acompañarán ya en todas sus obras. Estas características de la composición y tratamiento de la arquitectura aragonesa nos las explica Camón Aznar en su visión de Zaragoza⁸:

En estas arquitecturas (aragonesas) el efecto estético no está encomendado, como en el resto de España, a la floración plástica, a la pompa de relieves rizados, sino a la proporción, a la ordenación severa y canónica de sus medidas. Armoniosa distribución de huecos y macizos, pausado ritmo en la sucesión de los pisos, aristas trazadas, con forzosidad geométrica. Y sujetando el solemne bloque del monumento, esos aleros como una ceja de sombra, que concreta y cierra su silueta.

El proyecto más importante en el que trabaja el arquitecto en esta primera época es la Residencia Universitaria de los Padres Jesuitas en Zaragoza, firmado junto con su hermano Manuel en Junio de 1952, situado en una céntrica avenida de la capital aragonesa, la Avenida Marina Moreno (actualmente Paseo de la Constitución) angular a la calle Arquitecto Yarza. El proyecto tiene por objeto la construcción del mencionado edificio creando un medio adecuado para que los universitarios, principalmente los antiguos alumnos del Colegio de El Salvador y de otros situados en capitales que carecen de universidad, puedan encontrar el ambiente material y moral que requiere el complemento de la formación durante el periodo universitario. Los factores funcionales condicionan desde el inicio la organización del proyecto. Incluso la disposición volumétrica, con un fondo de 9 m. alineándose la edificación a las dos calles confluyentes, es el resultado del análisis de la función, más allá incluso de las ordenanzas municipales que permitían una altura de 27,50 metros, quedando el proyecto tan solo a 20 metros. La necesidad de un buen soleamiento, evitando patios interiores, así como los factores funcionales que examinamos posteriormente, condujeron a los arquitectos a la disposición del edificio en bloque lineal.

Los arquitectos, como leemos en la memoria de su proyecto, distinguen dos tipos de funciones que ha de desempeñar el edificio⁹:

Por un lado ha de ser residencia y por lo tanto ha de satisfacer todas las necesidades materiales que requiere un edificio de esta índole y al mismo tiempo ha de ser centro de formación de los universitarios que en él vivan. Estas dos funciones de aspectos distintos están íntimamente ligadas entre sí, ya que la disposición de los elementos puramente materiales en que se desenvuelve la vida diaria tiene una gran influencia psicológica del que vive el ambiente y por consecuencia en su propia formación moral.

Junto a estos factores las condiciones de uso se estudian hasta la unidad mínima, la célula de la habitación de cada residente, cuya iluminación, ventilación y optimización espacial, condicionan la solución final del proyecto. De esta manera la base de la composición del edificio reside en la determinación de un módulo que respondiese con precisión a la organización y distribución de la célula fundamental del mismo.

El edificio resuelve con racionalidad la complejidad del programa que debía incluir locales comerciales de alquiler optimizando la privilegiada situación del mismo en la ciudad. Se distinguen claramente dos tipos de circulaciones, una principal y otra de servicio que se corresponden con dos accesos independientes. El principal se sitúa en el chaflán como punto más destacado de la fachada y elemento de articulación entre las dos alas del edificio. Con ello el eje de comunicaciones principal del edificio queda en una posición central reduciendo al mínimo las distancias de circulación en el interior. El acceso de servicio se sitúa sobre la calle secundaria quedando enlazados verticalmente los espacios de servicio de las distintas plantas mediante la escalera de servicio y el montacargas.

Los materiales igualmente resuelven las situaciones específicas del edificio reservando el uso

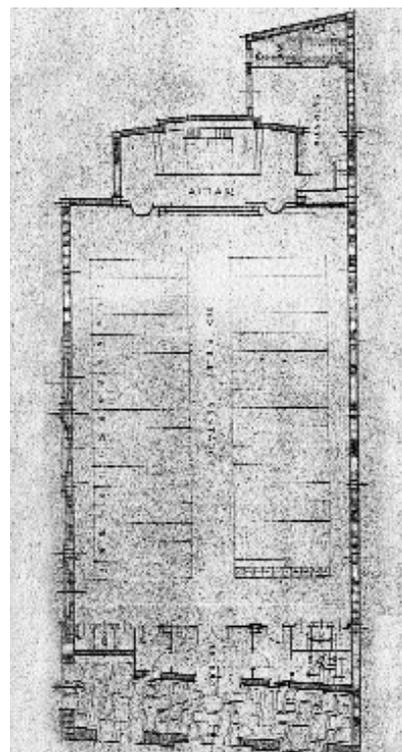


Fig. 4. Iglesia del barrio de Valdefierro, Zaragoza. Planta. Arquitectos: Santiago Lagunas y José Romero.

8. CAMON AZNAR, José, "Arquitectura aragonesa", ABC 14-X-61. Recogido en POZO MUNICIO, José Manuel, "Regino Borobio Ojeda (1895-1976). Modernidad y contexto en el primer racionalismo español", *Monografías de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, pp. 109-110.

9. ROMERO, Manuel y ROMERO, José, *Memoria del Proyecto de Residencia Universitaria de los P. P. Jesuitas en Zaragoza*, Junio 1952, Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, número de código 000260.

de la piedra para la planta baja y para el elemento central de articulación sobre la neutralidad racionalista, en ladrillo aragonés (con medio pie de ladrillo macizo), de las dos alas del edificio. Siguiendo el magisterio instaurado por Borobio en la próxima Confederación Hidrográfica del Ebro, 1933/36-1946, los hermanos Romero continúan la tradición constructiva del ladrillo.

La arquitectura da respuesta paulatinamente a las necesidades de programa y de entorno sin añadir elementos o factores de distorsión. El edificio se entiende de este modo como una operación lógica, siguiendo las pautas funcionalistas, que concluye en la determinación de un sistema compositivo unitario. Acaso en eso consista el diseño. Desde luego para los arquitectos, como leemos en la memoria de su proyecto, la lógica funcionalista y la sinceridad constituyen los valores de su actuación¹⁰:

Ante todo, al componer las fachadas del edificio, se ha seguido un sano criterio funcional de expresar en el exterior con sinceridad el contenido del edificio, sin recurrir a falsos efectos decorativos más propios de la arquitectura de otras épocas y que constituyen una innecesaria carga en el coste de la obra. La sencillez y la sobriedad, han sido norma general para la composición de las fachadas; no sólo adoptadas por un imperativo del aspecto económico de la obra, sino también por considerar que el carácter de un edificio semejante debe buscar su armonía y su belleza dentro de unas líneas cuya sencillez y corrección sea la base de la elegancia y del buen tono.

La planta baja, de acuerdo con el uso al que se destina, se trata con amplios huecos de gran diafanidad, con objeto de proporcionar a los locales comerciales las mejores posibilidades para sus escaparates, que constituyen el elemento más valorado.

La jerarquía de la planta primera en la que se sitúan los elementos principales como son la capilla, la sala de conferencias y la Dirección, se acusa en las fachadas, además de por su mayor altura por una mayor amplitud de sus huecos, que se tratan con más dignidad que los restantes. En las demás plantas se manifiesta el ritmo del módulo adoptado para las habitaciones con huecos de análogas características y dimensiones.

Como se observa el arquitecto se afirma en la necesidad de la lógica compositiva y constructiva. Construcción y composición se entienden como elementos interdependientes, sin necesidad de ninguna arbitrariedad exterior que se entendería como una traición a la sinceridad constructiva. La posterior evolución de la arquitectura de Romero hacia postulados más próximos a la herencia de las revisiones regionalistas del Movimiento Moderno, no olvidará estas primeras lecciones y la coherencia entre construcción y composición será una de las claves de toda su carrera.

A esta primera época racionalista pertenece también una obra singular que José Romero comparte con otro gran y desconocido arquitecto y pintor, Santiago Lagunas: la Iglesia del barrio de Valdefierro, Zaragoza. La iglesia, erigida bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, tiene una capacidad para 340 fieles, disponiendo de atrio y coro. La fábrica de los muros continúa la tradición constructiva del proyecto anterior con ladrillo caravista del país, sobre estructura de pilares de hormigón armado que recogen las cerchas de hierro y madera que conforman la cubierta.

El elemento más característico de la composición, su torre sensiblemente cuadrada, se recubre también con ladrillo caravista, igualmente sobre estructura de hormigón armado, y tiene acceso por escalera desde el coro.

El edificio es pretendidamente sencillo y parece una iglesia. Les encargaron a los arquitectos una iglesia y ofrecieron una iglesia. Buena parte de la arquitectura posterior de Romero girará entorno a edificios religiosos y, si bien su evolución formal y plástica le guiará hacia episodios de mayor abstracción, la herencia de este primer trabajo le hará recordar que el edificio demandado, por cada una de las distintas ordenes religiosas para las que trabajó, constituía un espacio religioso. Este comentario, premonitorio de posibles debates sobre la evolución del espacio religioso en la arquitectura moderna, me lleva a reflexionar sobre la valentía y la humildad de los arquitectos Romero y Lagunas al proponer el proyecto encargado por la diócesis de Zaragoza para un sencillo barrio de la capital. ¿Nos atreveríamos a realizar algo similar en nuestros días? ¿Sería esta arquitectura tachada rápidamente por la crítica como una arquitectura pintoresca, carente de mérito? Romero comienza su andadura al margen de los comentarios sobre su obra, consciente que el valor de la misma no reside en el juicio interesado de terceros sino en el servicio, desde la honradez y la belleza. Y estas premisas nos conducen a otro de los valores pretendidos en la arquitectura de Romero: la atemporalidad, como consecuencia de la búsqueda de la reconciliación de las tradiciones clásicas y vernáculas como explicábamos anteriormente.

Fig. 5. Proyecto en la calle Pedro María Ric, Zaragoza. Plantas de las viviendas y del cine. Arquitectos: José Romero y José Aisa.

10. *Ibid.*, p.12.

La actitud racionalista de Romero se extiende también a los proyectos de viviendas que desarrolla en la década de los cincuenta. Se trata de viviendas de clase media acogidas a la ley de viviendas de renta limitada. El primero de ellos, situado en la calle León XIII de Zaragoza, 1956, resuelve con sencillez y elegancia el chaflán con la calle Pedro María Ric. El edificio consta de siete plantas, ordenadas según un orden tripartito: la planta baja para tiendas, las seis superiores distribuidas cada una con cuatro viviendas por planta con una escalera y la última planta, retranqueada, como ático. Este orden tripartito, de herencia clásica, al que nos referimos se traduce en la composición de la fachada, reservando el uso de un material más noble, la piedra para la planta baja, las pilastras para el cuerpo central, quedando la planta superior en un segundo plano sobre una cornisa. Las referencias a un orden clásico sin embargo no refieren miméticamente sino que participan de ese espíritu racional y funcional característico de las primeras obras de Romero.

De las mismas condiciones participa el Proyecto de Cine y Casa con 12 viviendas en la calle Pedro María Ric, 1957. Inicialmente se construyó el cine, que tenía su acceso bajo la casa del Paseo de las Damas 11, conocido como cine París, actualmente fuera de uso. Con posterioridad se construyeron las viviendas. El mayor interés de este proyecto reside en el desaparecido cine, siguiendo la tradición de los grandes arquitectos zaragozanos como Yarza o Lagunas que nos obsequiaron con sus proyectos de cines, algunos de ellos también malogrados, como el Dorado de Lagunas (afortunadamente el Teatro Fleta de Yarza parece, no sin pocos esfuerzos de muchos entusiastas de la arquitectura, fuera del peligro de demolición).

La década de los cincuenta constituye para Romero el periodo en el que cimienta sus reflexiones arquitectónicas sobre la herencia de las tradiciones. Esta base permanece en el resto de su obra que, paulatinamente, va madurando hacia posiciones de mayor abstracción desde la herencia del Movimiento Moderno.

LA HERENCIA DE LA DULCIFICACIÓN DE LA ORTODOXIA MODERNA DESDE EL VALOR DE LO LOCAL: LA ARQUITECTURA MADURA DE ROMERO

La década de los sesenta se caracteriza, en el panorama arquitectónico internacional, por el fenómeno de la descentralización, con el surgimiento de fenómenos locales y su relación con lo universal. La obra de Romero de esta década y la siguiente, desgraciadamente la última, no escapa, en conexión con la primera fase estudiada, a la participación de las condiciones del discurso alternativo a la modernidad. Este discurso ha sido suficientemente estudiado por la crítica arquitectónica¹¹.

La crítica reciente, en gran medida, debe a Kenneth Frampton el despertar la atención por los fenómenos locales y su instauración en la categoría de regionalismo crítico. Junto a la tesis de Frampton se debe recordar la influencia de los textos de Paul Ricouer:

El fenómeno de la universalización, siendo un avance de la humanidad, al mismo tiempo constituye una sutil destrucción, no sólo de las culturas tradicionales, lo que quizá no sea un daño irreparable, sino también de lo que llamaré de momento el núcleo creativo de las grandes civilizaciones y la gran cultura, ese núcleo en base al cual interpretamos la vida, y que llamaré de antemano el núcleo ético y mítico de la humanidad.

En los debates paralelos producidos por la crítica de los años sesenta, en torno a la idea de regionalismo, empiezan a barajarse términos como diversidad o pluralismo. Representan en definitiva fenómenos laterales que con posibles referencias a un centro, en nuestro caso la ortodoxia del movimiento moderno, no emanan sustancialmente ni directamente de él. El movimiento moderno, superadas sus tesis internacionalistas, se dulcifica impregnado de localismos. En este panorama crece la arquitectura madura de José Romero.

Estas revisiones regionalistas de los sesenta no deben olvidar que ya en los años treinta las filosofías regionalistas nacen desde dentro de la ideología de 'la modernidad' basadas en una idea de retorno a la arquitectura artesanal que de alguna manera simboliza una esencia cultural atemporada por la tecnología universal. Entre los años veinte y treinta el pensamiento político de Le Corbusier sufrió una considerable transformación y se interesó profundamente por el movimiento sindicalista francés que enfatizaba la diversidad local y regional frente al centralismo. Así nos lo presenta Christiane Crasemann Collins¹² en su artículo sobre la Casa Errázuriz. El

Fig. 6. Calle León XIII. Grupo de viviendas. Alzado. Arquitectos: Manuel y José Romero.

11. La década de los sesenta alberga la aparición de visiones alternativas a la modernidad y la valoración de lo local frente a las pretensiones de universalidad de la ortodoxia moderna. La revolución industrial del XIX, el cambio en los sistemas de producción, la respuesta al espíritu de los tiempos con la decidida apuesta por las nuevas tecnologías así como reivindicaciones de soluciones universales para la arquitectura, dominaron el amplio escenario del Movimiento Moderno. Con la perspectiva que sólo el tiempo concede y a la cual se alían nuevas o válidas revisiones de nuestra reciente historia, podemos hablar ya de una superación de las tesis reduccionistas que llevaban a la conclusión de que la arquitectura clásica y la moderna representaban posiciones contradictorias y antagónicas con proposiciones incompatibles- la primera basada en lo artesanal y en la producción artística, la segunda en modelos industriales de producción.

Una de las tesis se refiere a la superación de estas disecciones separativas o autoritarias a través de conceptos integradores como el de la tecnología artesanal tan presente en la reciente arquitectura. Sin embargo y como superación de las visiones exclusivas y ahistóricas del Movimiento Moderno donde el papel de la tradición parecía haber sido aniquilado, es necesario, entre otras, citar las tesis de William Curtis y Juan Antonio Cortés que presentan lecturas diferentes de "la modernidad" que, si bien muestran un evidente cambio en la concepción de la arquitectura, no representan tanto un rechazo de la historia sino una reinterpretación de la misma. En realidad desde que Kaufmann sugirió conexiones entre el tardío clasicismo de finales del XVIII y Le Corbusier muchos críticos han investigado los valores clásicos en la arquitectura moderna: Rex Martienssen, Colin Rowe, Peter Collins, Reyner Banham, John Summerson, Alan Colquhoun, Kenneth Frampton, Stanislaus von Moos.

Curtis argumentará sobre el mito de una modernidad no enraizada, las influencias clásicas en la incipiente arquitectura moderna así como los valores clásicos en el Estilo Internacional. Sus argumentos se sitúan claramente en referencia a la tradición clásica sin tratar la tradición vernácula que se entiende lógicamente separada. Esta cultura clásica se entiende en Curtis referida a un centro y sin la referencia a fenómenos colaterales.

La tesis que Cortés utiliza como idea alternativa a "la modernidad" se basa precisamente en la superación vía Adorno de la separación entre las categorías de sujeto y objeto, y que a la vez conecta con las propuestas regionalistas.

12. CRASEMAN COLLINS, Christiane, "Le Corbusier's Maison Errázuriz: A Conflict of Fictive Cultures", *Harvard Architectural Review*, pp. 39-53.

final de la década de los veinte y comienzo de los treinta conoce la transformación que la obra y pensamiento de Le Corbusier va a experimentar. Podemos recordar sus palabras en 1917: “La obra de arte no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgánica, pintoresca, sino al contrario generalizada, estática, expresiva de lo invariante” (Le Corbusier y Amedée Ozenfant). Pero cuando el periodo purista llegaba a su culminación con la Ville Savoie (1929-31) acontecimientos paralelos iban a determinar la evolución de Le Corbusier, tras su viaje a Hispanoamérica y el proyecto para la Casa Errázuriz. Le Corbusier había comenzado una nueva búsqueda que tras dicho viaje pretendía conciliar las exigencias de la modernidad y la tradición local. No es de extrañar su temor a que esta búsqueda de la conciliación no fuera entendido. Así en la carta que escribe a su cliente chileno le advierte de la necesidad de no leer superficialmente su propuesta: “No se sorprenda por la ligera imagen tradicional de nuestro proyecto...(continúa explicándole el proyecto)... Le digo esto para que sepa que los planos que le mandamos representan una verdadera solución de arquitectura, a pesar de la apariencia de que hablo al principio de la carta”. El camino para la reconciliación estaba consiguientemente abierto desde la misma década de los treinta.

La condición heterodoxa de la arquitectura moderna tendrá también su influencia y desarrollo en nuestro país, principalmente desde la década de los cincuenta. La arquitectura racionalista de la vanguardia europea y norteamericana influye decisivamente en los maestros españoles que incorporan las concepciones espaciales y formales de aquella arquitectura, no sin antes impregnarla de nuestros propios valores y actitudes. La influencia de estos maestros, provenientes de las escuelas de Madrid y Barcelona, es decisiva en la actitud de Romero a partir de los años sesenta.

En el año 1963 Romero concluye dos proyectos que marcan el punto de inflexión en su trayectoria arquitectónica. El primero es el proyecto del pabellón de dormitorios del Seminario Menor de Zaragoza. Junto al Seminario Mayor, obra del anteriormente mencionado Lagunas, Romero proyecta un conjunto de edificios independientes incluyendo, entre otros y además de los dormitorios, la administración y el rectorado, aulas, una capilla, salón de actos, residencia de religiosas, vivienda de empleados, etc. Un ambicioso proyecto del que únicamente se desarrolló el pabellón de dormitorios. Las diferentes piezas del programa son tratadas como objetos independientes en una actitud radicalmente moderna a la que no escapa el tratamiento específico de cada uno de ellos.

El pabellón tiene forma de Z con una altura de cuatro plantas. Cada una de las dos alas del edificio constituye una unidad independiente correspondiente a las dos distintas etapas del plan de estudios. La estructura del edificio, constituida por una serie de pórticos transversales, se manifiesta en la fachada resuelta en ladrillo, desnuda de toda ornamentación, en la que el orden, abstracción y sencillez compositiva constituyen los valores de la misma. La condición de la arquitectura moderna, heredera de los postulados racionalistas, comienza en Romero a fundirse con su fidelidad a la arquitectura del ladrillo.

Pero acaso sea el proyecto de Colegio Mayor Universitario y Parroquia para los Religiosos Carmelitas (Zaragoza, septiembre de 1963) el que comienza a desvelar el talento y la maestría de la arquitectura que nos ocupa. En una manzana rectangular, frente a una céntrica y transitada avenida, el edificio debía resolver un complejo programa con la apertura de tres nuevas calles. El programa constaba de Colegio Mayor Universitario, residencia de religiosos en contacto con el colegio, residencia de religiosas, salón de actos e iglesia. La resolución formal del conjunto se deduce de un análisis exhaustivo de los usos con una respuesta arquitectónica clara y rotunda. La composición general del edificio consta de tres cuerpos claramente diferenciados: el Colegio Mayor, resuelto con un patio interior, y entrada por la calle posterior, la iglesia ocupando el resto del solar con entrada por la avenida principal y, finalmente, el bloque de la residencia de las religiosas sobre la iglesia, inteligentemente separado de ésta en la fachada lateral mediante el tratamiento de unos pilares circulares exentos en la planta de contacto entre ambos volúmenes. La entrada a esta residencia (transformada en dependencias parroquiales) se ubica en la calle perpendicular de nueva apertura, actualmente denominada calle del Carmelo. Estos tres cuerpos generales quedan unidos entre sí por las plantas de semisótano y sótano que ocupan, cada una de ellas, la totalidad del solar.

Fig. 7. PP. Carmelitas, Zaragoza. Planta tipo de la zona de Colegio Mayor y planta de la habitación.
Arquitecto: José Romero.

13. ROMERO, José, Ver los planos y la memoria del proyecto de Colegio Mayor Universitario y Parroquia del Carmen en Zaragoza, Archivo municipal de Zaragoza. Número de expediente 4.060-94, caja número 9.088.

Sería largo y laborioso explicar la resolución del programa de cada una de las plantas y escapar a la extensión de este artículo. Animo al interesado a consultarlo¹³, en los planos y la memoria del proyecto, en los que, bajo el orden y la jerarquía desarrollados por el arquitecto se

acomodan los diferentes usos, no sin esfuerzo y habilidad formal. Este orden estructural y jerárquico se deriva, a su vez, de la distribución de la célula de la habitación del residente (en este caso superior a doscientas unidades) que marcó las pautas para la composición de esta parte del edificio. La resolución de la misma, y su manifestación plástica en la fachada, constituyen un ejemplo más de la maestría del arquitecto. En la memoria de su proyecto leemos:

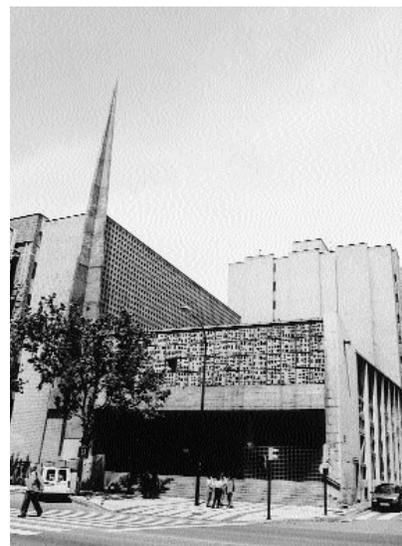
Las habitaciones de residentes son todas análogas y obedecen a la siguiente disposición: consta cada unidad de tres elementos, cuarto de estudio o estar, dormitorio y aseo. Cada dormitorio tiene su armario, cuya puerta corredera sirve para incomunicar las zonas de estudiar y de dormir, aislando a su vez el aseo que tiene acceso desde esta última zona. Se ha pretendido con ello, y en pequeña escala, que cada residente disponga de una 'suite' evitando, en lo posible, que haya de estudiar en el dormitorio.

De nuevo el escrupuloso análisis de la función y la voluntad de servir al usuario establecen las razones de la arquitectura. Observando la planta adjunta de la habitación del residente, así como la imagen del detalle de la fachada que resuelve la ventilación de los aseos, observaremos el alto grado de perfección y bondad constructiva de esta arquitectura. El patinillo vertical de servicios se reserva para las conducciones evitando las ventilaciones forzadas. El arquitecto diseña un vuelo de 45 cms. en el volumen de los aseos permitiendo la apertura de una ranura vertical de 25 cms. suficiente para albergar una ventana lateral. Junto a la resolución funcional el arquitecto consigue un favorable efecto plástico en las fachadas del volumen principal. La rotundidad del volumen es dulcificada por el juego del sutil desplazamiento del cerramiento, concentrando todos los esfuerzos compositivos en la manipulación epitelial de aquel.

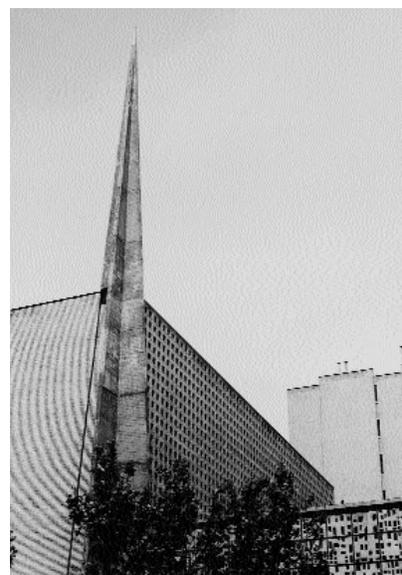
La acertada disposición de los volúmenes en la manzana reserva para la iglesia la parte principal sobre la avenida. Con ello consigue una digna y espaciosa entrada a la misma, evitando una presencia masiva sobre la calle. El porche de entrada evidencia ya la condición moderna de una arquitectura que, asombrosamente, pronto cumplirá cuarenta años desde que se proyectó. El frente recubierto con baldosa cerámica alberga las tres puertas de entrada forradas en cobre. El techo de este porche se construye con uralita, avanzando ya la utilización de materiales de producción industrial en la arquitectura. No debemos pensar que la arquitectura, tan pomposamente denominada de la segunda materialidad, comenzó hace unos días.

“La iglesia consta de dos naves, la central que forma la capilla propiamente dicha, con capacidad para 676 fieles sentados y otra lateral, para comunicaciones y confesiones, con 136 plazas igualmente sentadas”¹⁴. El espacio, tanto de la nave central como de la capilla lateral del Santísimo, aborda el debate de responder con un lenguaje moderno a las necesidades del espacio religioso. El arquitecto advierte la necesidad de crear un espacio tanto para la oración individual como para la comunión del pueblo de Dios. La exquisita sensibilidad religiosa del propio Romero le conduce a la creación de espacios serenos capaces de facilitar el encuentro del hombre con el Dios encarnado. Son evidentes las dificultades que ha encontrado la arquitectura moderna para adecuar su lenguaje a la expresión del sentimiento religioso¹⁵. Como recuerda Fernández Galiano “hoy las formas sagradas son profanas: las formas del culto han dado lugar al culto de las formas, y los templos se han desplazado del dominio de la teología al territorio del arte”. Romero sin embargo entendió que las formas sagradas debían continuar siéndolo de la única manera posible: permitiendo que el encuentro personal y comunitario con Dios fuera posible. Para ello el arquitecto debe asumir su condición secundaria, alejándose humildemente de las tentaciones de explicitar su presencia con un exceso de gestos y guiños de diseño, para permitir que el espacio sugiera la oración. Esta actitud se descubre en todos los detalles de las iglesias que diseñará Romero. En esta de El Carmen, por ejemplo, los confesionarios son concebidos como hornacinas de madera en el muro, en clara referencia, acaso inconscientemente, a los trabajos de Kahn. Pienso ahora en el diseño del pupitre de trabajo en la biblioteca Exeter donde, además de explicitar su densa definición del ser de una biblioteca (un hombre coge un libro y va hacia la luz), Kahn inaugura la construcción en la profundidad del muro: habitar el muro. Este recurso lo utilizará también Romero en la pequeña y deliciosa capilla para las Reparadoras del Sagrado Corazón de Jesús, Zaragoza.

Junto a la entrada, y reinterpretando el elemento vertical que tradicionalmente ha convocado al hombre al espacio religioso (torre, campanario, cruz...), Romero coloca un elemento que sintetiza su capacidad de abstracción. Conocida es por los arquitectos la dificultad de responder con un lenguaje moderno a cualquiera de esos elementos. Incluso el propio Romero en su proyecto



8



9

Fig. 8 y 9. PP. Carmelitas, Zaragoza. Colegio Mayor e Iglesia del Carmen. Arquitecto: José Romero.

14. ROMERO, José, *Memoria del proyecto*, p. 13.

15. POZO, José Manuel, *Espacios rebeldes de la Arquitectura Moderna: las iglesias*, Seminario académico, mayo de 1999, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

Fig. 10. Iglesia del Carmen. Fachada lateral.

Fig. 11. Entrada a la Iglesia.

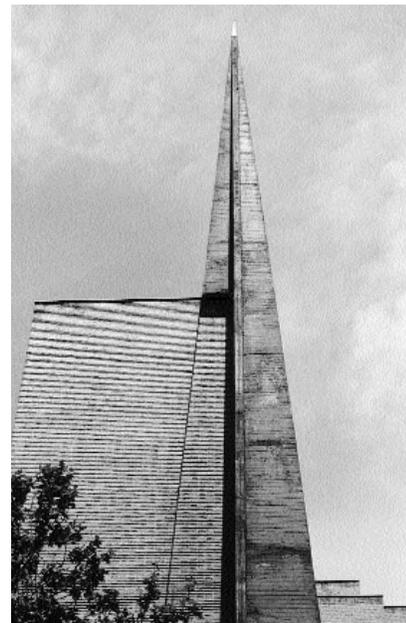
Fig. 12. Detalles de la torre-cruz.



10



11



12

original recurre a unas formas más manidas y retóricas carentes de la elegancia y originalidad de lo finalmente construido. Como anticipo de la contemporaneidad de final de los noventa que ahora tanto nos ocupa y preocupa, Romero vuelve a recurrir a los tratamientos epiteliales y de exfoliación para, mediante sutiles hundimientos y pliegues, abstraer la forma de la cruz y de la torre. El tratamiento del ladrillo y del hormigón, entendiendo las posibilidades mecánicas y formales de cada material, adquieren singular interés en este elemento.

La fachada lateral sobre la calle de nueva apertura, también felizmente modificada del proyecto original, supone la exploración de las posibilidades plásticas del hormigón. Sobre la base de un orden elemental de pilares de hormigón armado el arquitecto explora, no sin ciertas referencias al lenguaje formal de Le Corbusier, la creación de un velo horadado. La luz del este baña el espacio interior creando la penumbra adecuada en la iglesia. Demostrando igualmente el dominio de los recursos formales y constructivos, el agua de la cubierta se recoge, como también aconteciera en Ronchamp, en una gárgola de hormigón, expresivamente evidenciada sobre un muro ciego de piedra que conforma el porche de entrada a la vez que enmarca y recoge el velo horadado.

La última de las lecciones de este edificio de los Padres Carmelitas reside en la resolución del volumen que alberga la residencia de religiosas (actualmente dependencias parroquiales). Sobre la fachada oeste, absolutamente ciega, el volumen se distancia del de la capilla creando una franja hundida, como segmento horizontal, de indudable adscripción moderna. Por contra, la fachada este de este mismo volumen se resuelve con una trama en ladrillo, acaso heredada de las investigaciones de Barragán. El arquitecto reserva para esta pieza un programa de menor entidad que debía funcionar independientemente, aunque interrelacionada, con el resto del complejo.

A partir de este proyecto Romero recibe sucesivos encargos de órdenes religiosas. En julio de 1965 concluye el proyecto de colegio para las religiosas hijas de María Auxiliadora y en 1967, junto al arquitecto Casimiro Iribarren Negro, finaliza los trabajos para el Colegio Nacional y Residencia de las M.M. Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, ambos en Zaragoza. Siguiendo el camino iniciado en los proyectos anteriores, Romero recurre a la articulación de los diferentes volúmenes derivados del análisis del programa, incluyendo en la resolución compositiva de las fachadas una lectura del hueco horizontal heredado del lenguaje de la ortodoxia moderna. En la residencia de las M.M. Esclavas la exploración de los materiales le lleva a utilizar una placa prefabricada de fibrocemento como antepecho de la terraza continua sobre la que se abren las habitaciones de las residentes. El uso tradicional del ladrillo se yuxtapone de este modo con la herencia de un lenguaje moderno al que, sin alteraciones, se suma la estética derivada de los



13

materiales de transformación y derivación. Como afirmación de la rotundidad de la vocación moderna de su arquitectura, Romero confiere a estos últimos materiales, todo el protagonismo visual en la confección de la fachada principal.

Habría que esperar un año más para disfrutar de un proyecto en el que Romero llega a perfeccionar tanto su planteamiento como su construcción. En abril de 1968, junto con Saturnino Cisneros, concluye los trabajos del proyecto del Monasterio de Benedictinas en el barrio de Miralbueno Alto de Zaragoza. El Real Monasterio de Benedictinas de Calatayud había decidido su traslado a Zaragoza y encarga a los arquitectos la nueva construcción del Monasterio de clausura en unos terrenos en la periferia de la ciudad de topografía poco accidentada y de escasa consolidación urbana en sus alrededores (actualmente ya se ha consolidado a su alrededor una zona residencial de baja densidad). El programa facilitado por la propiedad volvía a tener, como en proyectos anteriores, tres partes diferenciadas: la principal debía albergar un convento para treinta religiosas y cinco novicias con sus salas de labor, recreación, pintura, bibliotecas y servicios generales; asimismo debía proponerse una capilla, con posibilidad de entrada ocasional de público, con coros bajo y alto y oratorio; por último el programa contemplaba la posibilidad de una residencia privada para familiares de las religiosas, a utilizar en ocasiones especiales.

Todo el proyecto se articula en torno a dos espacios abiertos: el espacio de entrada conformado por el volumen de la entrada y los servicios generales y el volumen de la capilla; y el espacio del patio interior que articula las funciones fundamentales del convento. En la memoria del proyecto leemos:

Se ha tenido muy en cuenta la orientación dada al edificio puesto que no dispondrá de calefacción. La zona destinada a convento tiene forma de ángulo abierto a la orientación sureste, admitida como la mejor de este clima. ... El edificio se proyecta construir con la modestia propia del fin a que se destina... Los muros de ladrillo de asta y media de espesor, a cara vista en el exterior, y que se emplean como elementos resistentes con cadenas de hormigón armado.

De nuevo la maestría de la arquitectura reside en la lectura apropiada del programa y del espíritu de las condiciones del lugar. La memoria no tiene muchas más frases ni razonamientos acerca del proyecto. Este se articula en torno a un claustro que alberga un jardín. En la planta baja se disponen los servicios generales y en la superior las celdas volcadas sobre el jardín interior. En las fachadas norte y oeste el claustro se cierra formalmente con la residencia de familiares,



14

Fig. 13. Interior de la Iglesia.

Fig. 14. Detalles de la torre-cruz.

Fig. 15. Colegio Mayor. Detalle de la fachada de las habitaciones.



15



16

con vistas sobre la calle, respetando la privacidad y el silencio del jardín interior.

La ausencia de diseño se convierte en el diseño de cada uno de los elementos del proyecto. Se confiere a la dignidad del ladrillo, con su diferentes texturas según la colocación, todo el protagonismo de la percepción de las fachadas contrapunteado con las lamas de madera que esconden los huecos de un edificio ensimismado. Si nos detenemos en el volumen que recoge la entrada al recinto observaremos las posibilidades constructivas y plásticas del material cerámico.

La supresión de los límites, o cuando menos su disolución, tan debatida en nuestros días, se inició ya con la arquitectura de la segunda época de Barragán (esta segunda época la debemos considerar a partir de la Casa Prieto, 1945, cuando Barragán retorna a la arquitectura, tras una primera época directamente vinculada a los postulados ortodoxos modernos, y trabaja en el Pedregal de San Ángel). En este edificio Romero retoma los valores de la continuidad formal, constructiva y perceptiva de la arquitectura. El suelo se construye en ladrillo para convertirse en plataforma que, a su vez se transforma en muro, o alero. La sencillez y elementalidad de articulación entre cada uno de los elementos facilita una lectura unitaria y silenciosa del conjunto. La eliminación de los límites ontológicos y físicos de los distintos elementos arquitectónicos constituyen una estrategia, ya iniciada igualmente por Barragán. Esta eliminación de los límites supone la primera superación integral del estructuralismo. En cierta medida el estructuralismo mantuvo una tensión dialéctica entre los distintos elementos. En el análisis de ciertos regionalismos se descubre todavía las relaciones dialécticas entre las partes desde un estructuralismo elemental del pilar, la viga, el forjado basado en la lógica soportado-soporte. De igual manera la arquitectura vernácula presenta, a menudo, en su elementalidad, las tensiones entre los elementos configurantes de la arquitectura. Romero, con su arquitectura, supera estas dualidades. La distinción de los elementos no es posible, ya que no necesitan afirmarse como opuestos, sino que, desde la reconciliación, se afirman unitariamente. En el monasterio de las Benedictinas la estructura no es diferenciable del cerramiento, ni éste de la distribución que acaba fundiéndose, mediante la estrategia de los patios, en un continuo inseparable. El muro es a la vez cerramiento y distribución, forma y fondo de una realidad múltiple.

Siguiendo los postulados del regionalismo crítico, enunciados por Frampton, la arquitectura de Romero se concibe como hecho tectónico y no como una mera sucesión de episodios escenográficos variados. Esta arquitectura devuelve, como lo hiciera la arquitectura de Barragán, el valor a los sentidos y a la percepción de lo táctil. El valor de la textura del pavimento, su fusión

Fig. 16. Residencia HH. María Auxiliadora, Zaragoza. Arquitectos: José Romero y Casimiro Iribarren.

Fig. 17. Monasterio de las Benedictinas, Zaragoza. Entrada. Arquitectos: José Romero y Saturnino Cisneros.

Fig. 18. Monasterio de las Benedictinas, Zaragoza. Vistas del patio de entrada. Arquitectos: José Romero y Casimiro Iribarren.

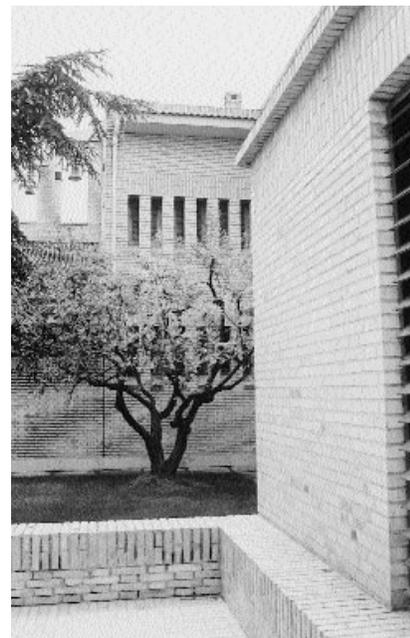
Fig. 19. Monasterio de las Benedictinas, Zaragoza. Vistas del patio de entrada. Arquitectos: José Romero y Casimiro Iribarren.



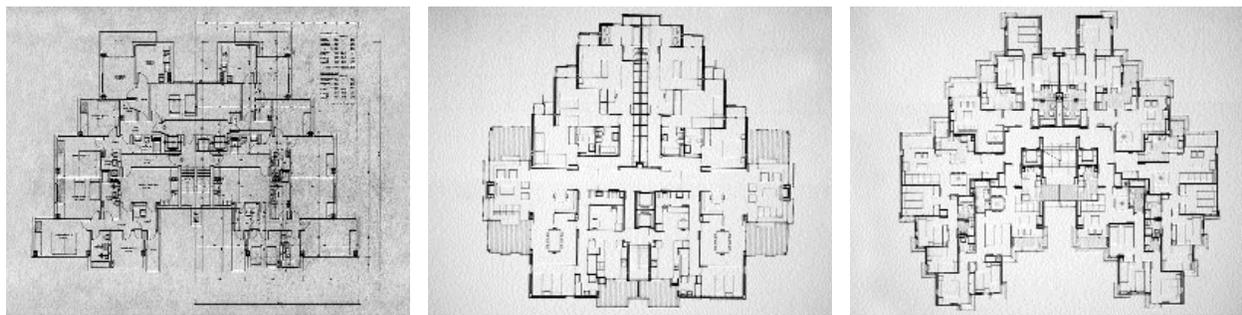
17



18



19



20

con el valor de los muros, la ausencia deliberada de diseño así como el valor conferido a los vacíos permiten que la luz y la naturaleza formen parte del hecho arquitectónico. Podemos hacernos eco de las palabras de Frampton¹⁶ aduciendo que este tipo de arquitectura

enfatisa tanto lo táctil como lo visual. Está consciente de que el medio ambiente puede ser experimentado en términos distintos a la vista. Es sensible ante percepciones complementarias tales como los distintos niveles de iluminación, sensaciones ambientales de frío, calor, humedad y movimiento del aire, aromas y sonidos diferentes producidos por materiales diferentes de volumen diferente, e incluso las sensaciones cambiantes inducidas por los acabados del pavimento, que provocan en el cuerpo involuntarios cambios de postura, ritmo del paso, etc.

Es una arquitectura para la experimentación pausada. Sólo cuando la arquitectura reduce sus pretensiones gestuales permite a la naturaleza formar parte de ella. El patio de acceso al monasterio es una evidencia de esta tendencia. Los muros, deliberadamente desnudos permiten, sobre ellos, el dibujo perfilado del jardín con sus árboles.

Resulta difícil hablar de la arquitectura del silencio. Una de las monjas del emblemático Convento de las Clarisas Capuchinas en Tlalpan, Méjico, diseñado por Barragán, al explicar el espacio de la capilla, con la cuña de luz, a unas compañeras españolas les decía: “Entra un rayo de sol, o se recoge el sol en un rayo, y va a dar en la custodia, donde el Señor está expuesto”. Efectivamente en la capilla de Tlalpan se recoge el sol en un rayo, para luego difuminarse bañando y tiñendo de oro el espacio. No hay mejor homenaje para un arquitecto que el que sus ideas sean entrañablemente vividas, por los usuarios de su arquitectura, sin deformarse con el transcurso de los años, con la misma intensidad con que él mismo las concibió. Como Barragán, Romero amaba el silencio. Sólo así se puede entender la concepción y construcción de este monasterio moderno.

En mayo de 1969 Romero concluye, de nuevo junto al arquitecto Saturnino Cisneros, otra de sus obras emblemáticas, tanto por su diseño como por su construcción. Ya en diciembre de 1968, se había redactado un anteproyecto para la cooperativa Nuestra Señora de Belén (en el Paseo de Isabel la Católica 12 de Zaragoza), cuyos miembros, en su mayoría, eran familias numerosas. El anteproyecto definía una construcción de doce plantas de pisos, con cuatro viviendas en cada uno, con la variante, autorizada por la normativa, de dos pisos unidos. La organización de las viviendas se condiciona por tanto a permitir la posibilidad de unir dos de ellas para formar una sola capaz de albergar una familia numerosa. En la solución satisfactoria de esta necesidad reside la primera de las virtudes del proyecto. Junto a esta solicitud la planta del edificio responde a las condiciones de soleamiento, vistas y viento dominante en Zaragoza. De esta manera se produce una planta escalonada, con el núcleo de comunicaciones verticales centrado en la parte posterior, que permite tener sol en casi todas las habitaciones a la vez que están protegidas del viento. El escalonamiento de la planta permite a su vez que todas las habitaciones y estancias tengan vistas sobre el parque de la ciudad, próximo a la parcela.

La planta baja se trata como una antesala al edificio. Construida con pavimento de piedra lavada se proyecta diáfana, excepto la construcción de la entrada. Un único volumen forrado en cerámica vidriada alberga la conserjería, patio de entrada y núcleo de comunicaciones. La delicadeza en el diseño de esta planta se pone de manifiesto al observar la integración de los lucernarios de las plantas inferiores con la jardinería. En esta planta, y sin pretensiones, una pequeña placa recoge la

Fig. 20. Grupo de viviendas en Isabel la Católica, Zaragoza de José Romero y S. Cisneros y conjunto de viviendas del Banco Urquijo, Barcelona 1967, y viviendas Actur Lacua, Vitoria 1976, de Coderch. Plantas.

16. FRAMPTON, Kenneth, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Editorial Gustavo Gili, 1987, p. 331.

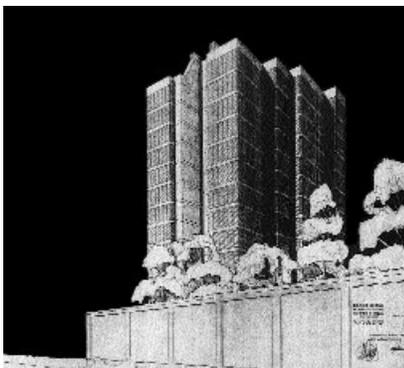
17. Este artículo pretende también recoger el eco de esa realidad arquitectónica de la década de los setenta en Zaragoza. Además de reconocer la trayectoria de José Romero quiero aprovechar estas líneas para, de alguna manera, homenajear al mencionado Grupo Z que junto a José Romero y Saturnino Cisneros congregó a un número de buenos y comprometidos arquitectos que siguen, desde distintos ámbitos, ejerciendo la profesión: J.A. Carmona, J.M. Mateo, A. García, J.L. Artal y E. Adiego.

Para conocer la realidad y obra del Grupo Z referir a:

CARMONA, J.A., “Grupo Z. Quince años de supervivencia”, *Revista Aldaba*, num. 1, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Diciembre 1981, pp. 62-69.



21



21

Fig. 21. Viviendas en Isabel la Católica, Zaragoza. Perspectiva del proyecto y obra construida. Alzado sur.

18. MOORE, Charles., " Si los arquitectos quieren continuar realizando un trabajo útil en este planeta su preocupación debe de ser, como siempre, la creación de lugar; la extensión ordenada de la idea del hombre sobre sí mismo en lugares específicos sobre la faz de la tierra para realizar lo que Susanne Langer ha denominado dominio étnico. Esto, supuestamente, ayudará a la gente a conocer dónde están y, consiguientemente, quiénes son", citado en "Towards an architecture of symbolic assemblage", *Progressive Architecture*, n.4, 1975, pp. 72-77.

denominación del grupo Z¹⁷, equipo de arquitectos en el que trabajó José Romero.

El desarrollo del proyecto de Romero tiene evidentes conexiones conceptuales y compositivas con trabajos de José Antonio Coderch. Un año antes del proyecto de Romero, en 1967, el arquitecto catalán proyecta en Barcelona el conjunto de viviendas del Banco Urquijo, compuesto por seis torres en las que un núcleo de comunicación vertical se dispone junto a los espacios de servicio en las zonas de menor soleamiento escalonando la vivienda hacia la mejor orientación. Esta distribución interior sigue el esquema básico ya utilizado en la casa de la calle del compositor Juan Sebastián Bach, aunque renunciando a algunas posibilidades funcionales de aquél. Este tipo de ordenación lo repetirá Coderch en el concurso para el Actur Lacua en Vitoria, 1976, en el que la organización en bloques exentos permite la conquista de nuevos espacios urbanos.

Del maestro catalán también heredará Romero el recurso de la composición vertical eliminando la lectura de la ventana como elemento diferenciado en el muro de cerramiento para fundirse, mediante el uso de lamas horizontales orientables de madera, en una lectura unitaria del conjunto. De esta manera se confiere al conjunto una calidad ambiental de gran serenidad. La expresión final del proyecto es consustancial a la idea generadora y a su primera formalización en planta. Los alzados ya no son juego de la mayor o menor habilidad compositiva del arquitecto sino que surgen desde la idea generadora, apareciendo los huecos en el encuentro de los muros, fundamentalmente al Sur, lo que aligera la percepción en estos puntos, apareciendo al Norte los grandes muros ciegos. Esta visión integradora de la arquitectura constituye una lección que Romero fue capaz de interpretar.

Si comparamos las perspectivas presentadas en el proyecto con la realidad construida concluiremos en la pasión del arquitecto por la perfección en el trabajo. La calidad de esta arquitectura se entiende desde el cariño con el que el arquitecto, desde el tablero a la ejecución en obra, elabora su propuesta. En las perspectivas se recogen ya los muros existentes en la parcela colindante, pertenecientes a un convento de clausura, que hoy se conservan igualmente intactos. Sin pretensiones pictóricas difícilmente realizables Romero nos presenta el ejemplo de la adecuación entre los medios de expresión del arquitecto y la realidad construida, objetivo último y único de la arquitectura. Más allá de discursos retóricos sobre la arquitectura dibujada Romero dibuja la arquitectura 'casi' construida.

De esta manera, treinta años después de su construcción, este edificio de viviendas sigue siendo referencia inequívoca en la arquitectura residencial de la ciudad, tanto para los arquitectos como para sus inquilinos (una conversación con el portero de la finca es suficiente para comprobar el aprecio de los propietarios por 'su' arquitectura). ¿No constituye esto otra pequeña lección?

Aún habría Romero de explorar las posibilidades no agotadas del discurso de la modernidad en combinación con las sugerencias emergentes de las referencias locales. Los dos últimos proyectos que presentamos ahondan en esta dirección. En el año 1970 el arquitecto construye, de nuevo con Saturnino Cisneros, el Convento y Residencia para las Adoratrices en Zaragoza. Situado en la margen izquierda del río Huerva la parcela presentaba la dificultad añadida derivada de su accidentada topografía con pronunciadas pendientes hacia el río y forma irregular. Sobre esta parcela se debía construir un ambicioso programa compuesto por el convento propiamente dicho para la comunidad de religiosas, la zona de internado de alumnas con sus aulas y talleres así como una residencia para obreras a las que especialmente se dedican las religiosas. Asimismo se debían disponer dos espacios singulares que debían atender igualmente la presencia de público externo al complejo como la iglesia y el salón de actos.

Se trataba de crear un complejo, concebido como actuación aislada, en el que fuera claramente perceptible el sentido de interrelación entre las distintas piezas arquitectónicas lo que desembocaría en la percepción de un sentimiento de colectividad. Diríamos que un pequeño poblado crece sobre la pendiente. El esquema propuesto por los arquitectos se sirve de espacios de relación entorno a los cuales se van dibujando las distintas edificaciones. El acceso desde la parte superior de la ladera y la voluntad de fragmentación espacial fundamentan una composición no jerarquizada basada en la continua agregación de piezas aparentemente inconexas. Estas ideas de una organización espacial descentralizada, con la pérdida deliberada de un orden jerárquico, son recurrentes en la arquitectura de la década de los setenta, motivadas por la revisión de la herencia del movimiento moderno. Acaso un ejemplo paralelo al que nos ocupa sea el Kregel College de Charles Moore, Universidad de California en Santa Cruz, 1974.

El camino recorrido por Romero en este proyecto no hubiese sido posible sin el aire fresco que,

en su momento, infundió¹⁸ Moore, entre otros, desde las costas del Pacífico californiano con su Sea Ranch, 1965 (sin duda el más fresco de los aires de Moore). La preocupación fundamental de Moore se concentra en torno al concepto de lugar y su relación con la arquitectura. En este sentido esta revisión de la ortodoxia moderna abre unos caminos que Romero explora con acierto en esta obra. Afortunadamente el arquitecto no siguió los pasos críticos provenientes también del otro lado del Atlántico, relacionados con los aspectos simbólicos y comunicativos de la arquitectura, que condujeron a tantas ironías e irreverencias innecesarias por parte de Moore y Venturi.

Siguiendo las pautas revisionistas Romero inicia en este proyecto la estrategia de realizar suaves gestos de adaptación a las condiciones físicas del contexto. El arquitecto se esfuerza por enfatizar los valores paisajísticos y topográficos entre los que fundir arquitectura y naturaleza. La arquitectura se apropia de las condiciones de entorno alejándose definitivamente de los postulados internacionalistas de décadas anteriores. En Romero, la aceptación de la construcción vernácula, (ejemplificada en este proyecto en el uso de la cubierta inclinada de teja y en los muros de carga de ladrillo), dulcifica el lenguaje moderno sin pretender falsos y fáciles populismos. Esta aceptación le lleva a explicitar las posibilidades plásticas derivadas de aquella construcción tradicional con una arquitectura próxima a situaciones expresionistas.

El equilibrio conseguido en el complejo de las Adoratrices en Zaragoza entre las condiciones exteriores (topográficas, paisajísticas), culturales (tradicón constructiva) y las intrínsecas del lenguaje y vocabulario moderno constituye la aportación más interesante de este proyecto.

La arquitectura de Romero continuará sin vacilaciones en su afiliación a la condición moderna de igual manera que, sin irreverencias, recurre de nuevo a la literalidad constructiva vernácula como apreciamos en el conjunto de las dos viviendas para la obra social de las Hermanas Dominicas en Garrapinillos, Zaragoza (1968 y 1972), obra que realiza con el grupo Z anteriormente citado. En este proyecto, al modo de la construcción tradicional con rollizos de madera sobre muros de carga de ladrillo, el arquitecto utiliza las viguetas de hormigón explicitando su condición con su percepción desnuda en puntos de las fachadas. La humildad de la uralita potencia el discurso de la tecnología artesanal reconciliando la tradicional forma de construcción con cubierta inclinada con los materiales industrializados y seriados como la uralita. Esta fusión sin fisuras, y sin ruidos, facilita la percepción de una arquitectura moderna que no renuncia a los ecos de las tradiciones locales.

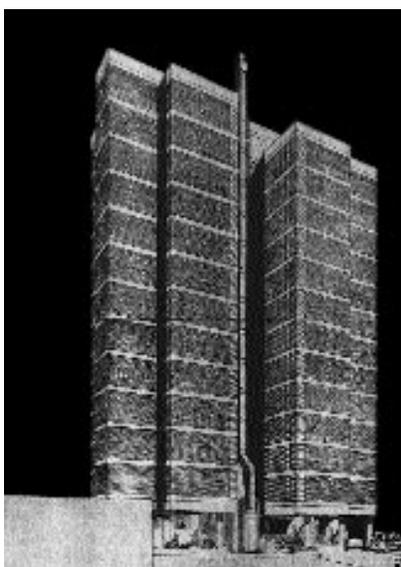
Junto a la demostración de sus abundantes recursos como arquitecto Romero, al igual que hiciera en el resto de sus proyectos, se vuelca humanamente en el diseño de estas dos casas de aco-

Fig. 22. Viviendas en Isabel la Católica, Zaragoza. Perspectiva del proyecto y obra construida. Alzado norte.

Fig. 23. Viviendas en Isabel la Católica, Zaragoza. Alzado frontal sur.



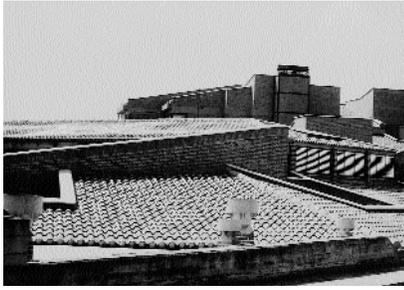
22



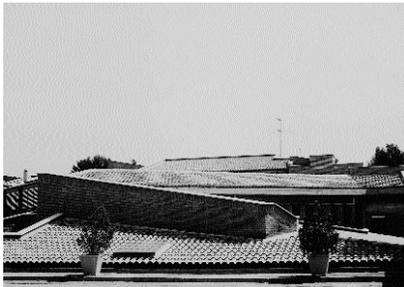
22



23



24



25



26

Fig. 24, 25 y 26. Residencia y convento de las Adoratrices, Zaragoza. Arquitectos: José Romero y S. Cisneros.

gida para niños, sin familia o con dificultades, que son queridos por las hermanas dominicas de la Fundación Mi Casa. En cada detalle de la casa, en cada gesto Romero ofrece su sabiduría y humanidad al servicio gozoso de una causa noble.

Este breve recorrido por parte de la trayectoria de Romero deja varias obras de interés sin analizar pero que es preciso nombrar: la sede de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1961, el convento de las Concepcionistas de Altabás, 1966, el noviciado de las Salesianas, o la residencia de las Carmelitas Misioneras, 1977, su última obra en la que colabora el arquitecto José Laborda. Todas estas obras se encuentran en Zaragoza.

EL LEGADO DE ROMERO: ES POSIBLE UNA ÉTICA DE LA ARQUITECTURA (Y DEL ARQUITECTO)

Resulta difícil concluir un artículo. Y más si pretendemos hablar del legado de un hombre. Un hombre que no quiso tener nada, para poder legar su actitud.

De su primera época como arquitecto podemos aprender que las diversas almas del clasicismo alientan en nuestro tiempo a seguir el camino de la teoría de la reconciliación de los opuestos, filosóficamente aceptada, permitiendo al arte y a la arquitectura la posibilidad de movilizar las más profundas aspiraciones de la humanidad, aspiraciones que no tienen necesariamente que atender a manipulaciones comunicativas, sino más bien a recoger las necesidades espirituales y rituales que descansan en los verdaderos orígenes del arte y la arquitectura.

En el presente revival la opción final sigue estando en el rigor dentro del equilibrio dual, que he presentado, frente a la manipulación, en la unidad frente a la injustificada fragmentación (lo que implica mi creencia en las razones para la fragmentación dentro de la unidad), en la coherencia frente al juego formal, en definitiva, en la búsqueda paciente y dubitativa de una verdad reconciliadora frente a la batalla por la imposición de la verdad descubierta. Y esta búsqueda exige el compromiso personal.

De su época madura recibimos su reinterpretación de la modernidad. Siguiendo el camino que Romero explora desde el inicio de los sesenta prefiero el balanceo de lo desconocido y la posibilidad de la reinterpretación, recogiendo los ecos de los cambios reales de la sociedad, incorporando los rituales y usos de lo local, manifestando las preocupaciones reales de los hombres



Fig. 27. Casa familiar, Fundación mi casa. HH. Dominicas, Garrapinillos, Zaragoza.
Arquitecto: José Romero y grupo Z.

27

y no sólo las vagas exigencias del consumismo. A menudo se olvida que, a fuerza de ‘usar’ las reglas de la ortodoxia, se contribuye a destruir lo que se necesita. Por el contrario, balanceando, buscando, dudando se contribuye al mantenimiento de lo que se tiene y a encontrar lo que se precisa. Sin arrebatarse a la arquitectura, una de sus virtudes más preciosas que es su permanente disponibilidad para asumir múltiples y cambiantes interpretaciones sin perder sus hallazgos profundos. Una virtud que, paradójicamente, es negada por sus supuestos y rígidos defensores. Porque hay mucha verdad en la incierta y profunda búsqueda y poca esperanza en la arbitraria manipulación del tesoro encontrado.

Desde esta búsqueda Romero fue construyendo su arquitectura, y su vida. Por ello, y en círculos académicos lo expongo, de la trayectoria del arquitecto nos queda su obra. Pero también su actitud. La obra es firme, elegante, sugerente. Estas y otras fotografías y, aun mejor, un recorrido por los edificios, nos muestran las virtudes espaciales, formales y constructivas de una arquitectura sincera. Sincera con sus clientes, con su compromiso, con su tiempo. Romero nos brinda la posibilidad cierta de considerar la integridad y el decoro personal como mejor camino para afrontar la arquitectura.

Tomo prestada una anécdota para concluir. En el año 1996 se celebra en Barcelona el Congreso de Arquitectos de España y el Congreso Mundial de la UIA. En una de las sesiones del primero, el Colegio de Arquitectos de Cataluña concede la Medalla de Oro a título póstumo a D. Alejandro de la Sota, cuya viuda e hijos asisten al acto. En una de las intervenciones se le cede la palabra al arquitecto catalán José Llinás. Con la sencillez que le caracteriza alude a sus trabajos con el maestro. En un momento dado, seguro de que D. Alejandro le permitiría contar la anécdota, rememora, con emoción contenida, la conversación del arquitecto con una señora que se le acercó al concluir una visita de obra:

- “Ustedes los arquitectos tienen la suerte de que de alguna manera permanecen después de la muerte, pues sus edificios siguen”.

A lo que, D. Alejandro, con aire comprensivo y cierta sorna, contestó:

- “Sí, encima eso”.

Romero, sin ningún interés por ser recordado y alabado, nos sigue dejando y mostrando la silen-

19. Agradezco la colaboración de Carlos Buil, historiador y responsable de la comisión de cultura de la Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Del archivo colegial proceden las imágenes 2, 3, 4, 5, 6, 20, 21 y 22.

Igualmente valoro la disposición de los responsables del Archivo Municipal de Zaragoza del que procede la figura nº 7.

