

A HOMBROS DE GIGANTES.

Miguel Angel del Val.

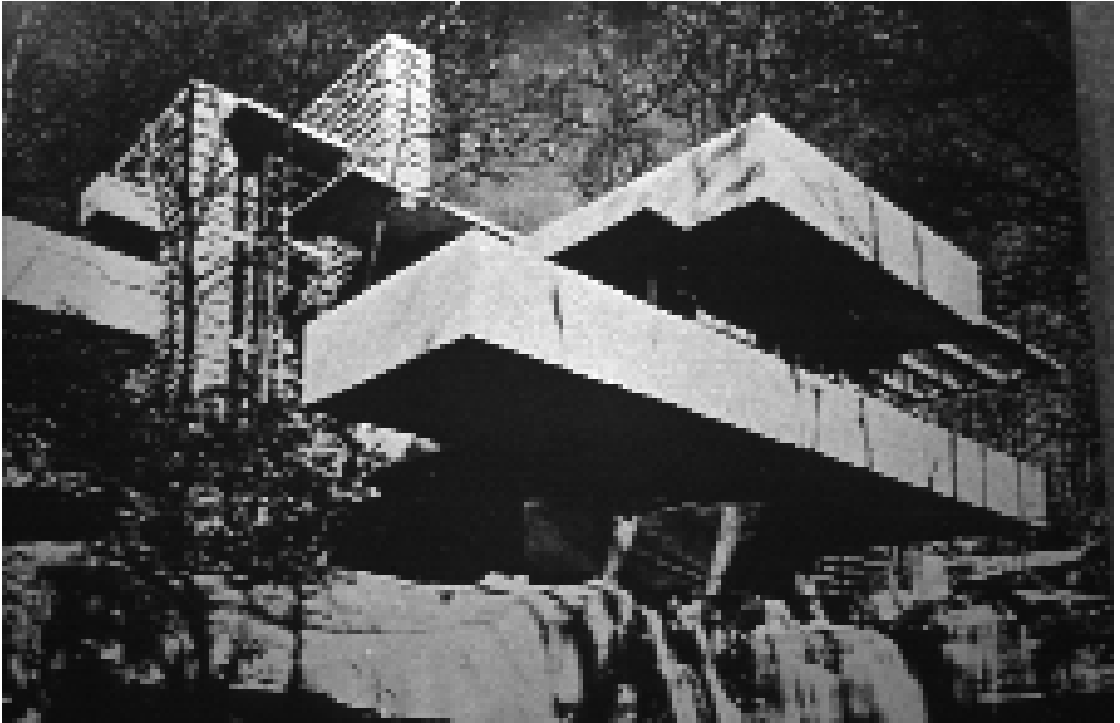
Universidad de Navarra

*“Si he llegado a ver más lejos , fue
encaramándome a hombros de gigantes”.
(Aforismo atribuido a Sir Isaac Newton).*

En la primavera de 1979, el profesor Javier Carvajal donó un conjunto de doce paneles con imágenes de arquitectura contemporánea cuyo destino original era ser colgados de la estructura de los talleres de proyectos del nuevo edificio de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, finalizado el año anterior bajo la dirección de Rafael Echaide y Carlos Sobrini, pero que durante años han estado olvidados en una pequeña sala-comedor de la propia Escuela. Una selección de obras y autores que ayuda a entender con mayor exactitud el pensamiento y la trayectoria de Carvajal, profesor y arquitecto, quien, por aquellas mismas fechas escribía a sus alumnos: “Enamoraos de la Arquitectura Moderna, que es nuestra tradición más viva, por su voluntad de claridad, de eficacia, de respuesta al tiempo nuestro, de profecía, de futuro”. Para matizar un poco más adelante: “la Arquitectura que vosotros hagáis sólo podrá ser la de vuestro tiempo, no miréis hacia atrás como no sea para dar impulso al nuevo paso. Los mejores antes de vosotros, los que dieron respuesta, fueron hombres, como vosotros, comprometidos con su destino y con su vida, con su tierra y con su ahora”¹.

La relación contiene un grupo de diez arquitectos modernos, dos repiten obra (Le Corbusier y Stirling), en la que se recoge la división canónica entre Primera, Segunda y Tercera Generación y ,por lo tanto, agrupa las obras de sus autores, con la excepción sonora de la “Casa de la Cascada” de Wright, entre dos fechas tan significativas como las de 1946 y 1970, entre el comienzo de sus estudios de arquitectura en la Escuela de Barcelona y el inicio de un compromiso personal con la política que tantas secuelas ha dejado en lo que se podría denominar como su segunda

1. J. Carvajal. “Hablando de Arquitectura”. EUNSA, Pamplona 1979, p.39.



1. Frank Lloyd Wright. Casa Kaufmann en Pennsylvania (1935-39).

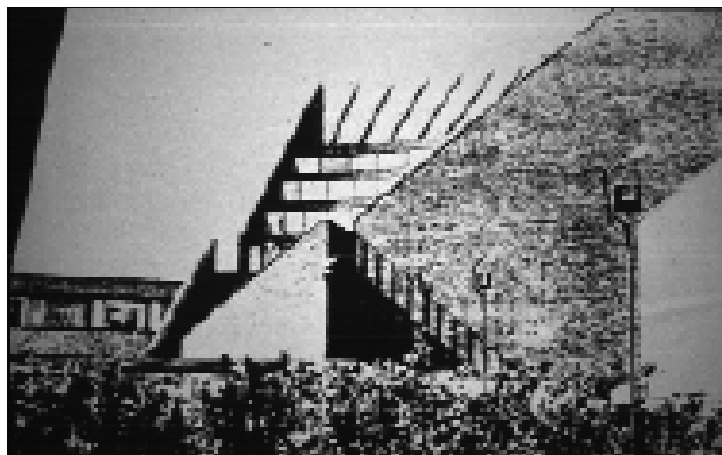
época profesional. De Wright a Utzon, pasando por Aalto y, apoyado en Mies, por Neutra. De Stirling, a Le Corbusier y de él a Saarinen, para volver a Roche a través de Kahn. Este es un listado plena y confiadamente moderno realizado en el momento en que los fantasmas de la crisis sacudían de manera directa el legado de la Modernidad, en el momento en que los arquitectos se declaraban post-modernos, seguramente querían decir contemporáneos, y conjuraban la herencia de los maestros con la presencia del pasado en forma de figuración neo-académica o de rigor neo-vanguardista.

En este grupo de imágenes a contra-corriente, algo consustancial con el profesor Carvajal, destinadas a mantener vivo el espíritu de la gran arquitectura, no existe ninguna referencia a la “Vanguardia”. Tal vez sea el reflejo directo de una convicción de un arquitecto que se siente protagonista real de la transformación moderna de una sociedad como la española que, en la época previa a la Guerra Civil, no había pasado de considerar la nueva arquitectura como un estilismo más, equiparable a cualquiera de las referencias históricas que rellenaban el panorama del eclecticismo académico de la época. Con el trabajo inicial de arquitectos un poco mayores como Coderch, Cabrero, Aburto, Sota, Oíza, Fisac, etc., la referencia exterior de Sert y Candela, y el apoyo solidario de otros más jóvenes como Molezún, Corrales, Cano Lasso, García de Paredes, etc. y el propio Carvajal, la arquitectura española realizó una transformación fundamental de su entorno cultural y tecnológico que reclamaba la confianza de una sociedad moderna que se regeneraba a sí misma, por encima de dudas y asomos de crítica razonable ante la herencia del Movimiento Moderno ortodoxo, de su carácter épico y, en tantos momentos, epigónico.

También existe un cuidadoso equilibrio entre el número de arquitectos europeos y americanos, cinco más cinco, que integran el listado, si consideramos como europeas las obras realizadas por Le Corbusier en la India y por Utzon en Australia, al tiempo que se interpretan como americanas las obras de los maestros emigrados de Europa. Una demostración de la convicción del valor referencial que ambas arquitecturas tienen en nuestro entorno y de su peso en la cultura contemporánea, por encima de la referencia más coetánea a la arquitectura sin arquitectos, aunque tal vez se eche de menos algún ejemplo mediterráneo, italiano o español, que equilibre la condición nórdica de la muestra, sobre todo si se tiene en cuenta la trayectoria personal del propio Carvajal que siempre ha oscilado entre el Mediterráneo y el Atlántico. Una fidelidad que es convicción de que “en la historia de la arquitectura moderna, tan solo se han producido, hasta el presente, dos grandes líneas de acción, que han influido y condicionado todas las arquitecturas contemporáneas. La vía americana y la europea, entrelazadas como su historia, en sus orígenes y sus realidades construidas, y que sin embargo presentan algo más que matices que las distinguen y significan... Europa medita sobre sí misma. En tanto la meditación americana (Tal vez más vital y rica), es meditación sobre Europa... América es el continente de la acción. Europa es el continente de la idea”².

2. J. Carvajal. “Curso Abierto”. COAM, Madrid 1997, p.172.

El conjunto se corresponde también con un periodo de efervescencia del “New Deal” y de su correspondiente culto al “American Way of Life”, en el que la sociedad mundial se planteaba como un reflejo enervado del modelo norteamericano, que estaba muy lejos de aquel primer “Americanismo” de inicios de siglo que sirvió como acicate de una revolución pendiente. A mediados de este siglo la situación era bien distinta y la admiración era fruto de un doble sentimiento de admiración y rechazo, de logros consumados y de ocasiones perdidas, de transformación de la sociedad y de poder hegemónico. En este panorama, Carvajal siempre ha distinguido admiración de fetichismo, considerando que uno de los logros más importantes de la sociedad estadounidense fue dotarse de un espíritu de “Nueva Frontera”, del reconocimiento de que su origen como nación está ligado a una historia fronteriza, tan común con la de España, que anima a actuar sobre el pensamiento original europeo para dotarle de rigor tecnológico y escala emocional adecuados a una nueva y pujante



2. Alvar Aalto. Politécnico de Otaniemi. (1955-64).



3. Jörn Utzon. Opera de Sydney. (1957-73).

sociedad. Quizá por ello resulte sorprendente la ausencia, entre los doce ejemplos, de uno de los representantes más cualificados de este espíritu y personaje cercano como es Paul Rudolph. Tal vez porque su obra más significativa, la Escuela de Arquitectura de Yale, es un edificio maltratado y, también, el reflejo de un fracaso académico y social del que Carvajal se ha sentido siempre solidario.

La imagen de La Casa Kaufmann colgada sobre el Bear Run en Pennsylvania (1935-39) es uno de los iconos de la arquitectura del gran precursor, del arquitecto que supo transitar entre dos siglos y enseñó de manera inequívoca el camino de la Modernidad a los arquitectos europeos, un camino lejos de la retórica académica y cercano al talento constructor. Seguramente esta imagen se corresponde también con la de una arquitectura en diálogo equilibrado con la naturaleza, nada contextual, pero llena de ese espíritu individualista, aristocrático y rural, que Frank Lloyd Wright mantuvo como una herencia ineludible de los padres fundadores de la primera democracia moderna y, por ello, origen de su rechazo de la voluntad colectivista de las primeras vanguardias europeas y del discurso científico de los maestros de la Bauhaus que se trasladan a América. En Wright parece descansar la fuente de la reflexión moderna sobre los mitos del habitar ligado a una tradición cultural pero profundamente moderno en su espacialidad, que se refleja en el proyecto “Usonia”, al que pertenece la “Casa de la Cascada”, y cuya relación vertical (árbol - chimenea) se equilibra con la apertura horizontal de las plantas (agua - vuelos). Una imagen característica que nos remite por analogía a la reelaboración de la casa de mirada introvertida y espacios concatenados que Carvajal realizará en dos de sus mejores obras: las casas Carvajal y García-Valdecasas.

Alvar Aalto representa otra vertiente del mito moderno para muchos arquitectos españoles. Una devoción generalizada a toda una generación de arquitectos finlandeses (Pietilä, Penttilä, Siren, etc.) que, encabezados por el propio Aalto, fueron capaces de utilizar el diseño basado en sus artesanías tradicionales como fuente de riqueza industrial en un país pobre, como aquella España de los años 50 que oscilaba entre el adobe y la nevera “Westinghouse”, entre el esparto y el aluminio. Una admiración que siempre ha envidiado el respeto de la sociedad finlandesa hacia sus arquitectos y, en el caso de Carvajal, un recuerdo inolvidable del viaje de aventuras al país lapón en la compañía de Maribel Falla y Pepe García de Paredes. De esos recuerdos se extrae la preocupación por el material y su adecuación constructiva, el entendimiento del diseño como una operación global que abarca desde el paisaje hasta las manillas, y la libertad formal que surge de la fidelidad a la ley interior del proyecto. Aalto representa también para Carvajal la reflexión crítica, tras Paimio, sobre la arquitectura moderna, que no desea someterse al único dictado de la razón. Una voluntad representada en las formas ondulantes de los auditorios aaltianos, como el del Politécnico de Otaniemi (1955-64), cuyo anfiteatro al sol nórdico extrae memorias nostálgicas de una lejana mediterraneidad frente al verde mar de los abetos.

La figura de Aalto es clave para entender muchos de los episodios de la arquitectura española de los años cincuenta, en los cuales el valor del

lugar y el rechazo de una forma objetual preconcebida generan proyectos de gran valor paisajístico y belleza volumétrica, similares a los construidos por Carvajal en el importante conjunto del Zoo de la Casa de Campo madrileña (1968-70), donde el hormigón como único material es capaz de adaptarse y configurar los más variados recintos que obtienen de su uso sabio y generoso, una seña de identidad. De Aalto aprendió Carvajal que “lo importante para un arquitecto, es hacer la mejor arquitectura posible, con aquello que le es posible; no en apuntarse a un determinado movimiento, para encadenarse a sus dogmas. Lo que importa es servir y resolver problemas, no servirse de ellos ni crearlos”³.

Sin duda, Aalto también fue uno de los maestros invocados por la Tercera Generación de arquitectos modernos para dinamitar los CIAM en el Congreso de Otterlo (1956). Un congreso en el cual los arquitectos reclamaron el derecho a la expresión, sin ambages, frente a la pura función, el derecho a incorporar a sus proyectos el factor humano, el derecho a formular lo que algunos maestros estaban construyendo: una arquitectura culta y sensual de formas no mecanizadas y directas, sino complejas y ambiguas. Entre los arquitectos más significativos de este grupo se encuentra el danés Jorn Utzon, el cual por aquellas fechas iniciaba su aventura de construir la Opera de Sydney (1957-73). Este concurso que descubrió al mundo un nuevo arquitecto nórdico, fue también una dura prueba para su autor que finalmente no completaría la obra. El carácter épico de su lucha por llevar adelante una idea que era fundamentalmente una precisa lectura del lugar y una ley constructiva, constituye uno de los episodios míticos, seguramente a su pesar, de la arquitectura de este siglo.

La arquitectura de Utzon descubre la importancia de la idea como sistema y como generadora de sistemas que hacen posible el desarrollo del edificio, no solo en su vertiente constructiva sino espacial. Utzon, además, es muy amigo de establecer referencias sintéticas de culturas teóricamente contrapuestas, y, por tanto, un arquitecto de amplio recorrido por el que Javier Carvajal siente la atracción de la geometría compleja y el discurso plural, que no establece barreras teóricas ni temporales en la contemplación de la historia. La imagen de las cubiertas de Sydney flotando sobre el mar que surca un velero, es todo un ejemplo de cómo la metáfora del barco y las olas, de la música y el viento, es capaz de fundirse con los símbolos tectónicos de la plataforma y la cubierta. Curiosamente, el mismo año 1979, Javier Carvajal estaba empeñado en otro gran proyecto, cuyo concurso ganó pero que no llegó a construirse y también en el hemisferio sur: El proyecto de Centro Cívico en Santiago de Chile. En esta propuesta, una gran cubierta a modo de apadana crea un espacio público hundido bajo ella, al que van sumándose las diversas dotaciones y jardines. Un gesto horizontal que define la escala y el sentido del proyecto, y que es una metáfora de los grandes espacios porticados de nuestra cultura.

La figura de Mies van der Rohe no admite discusión hoy como uno de los grandes maestros de la arquitectura de este siglo. Sin embargo, a finales de los setenta, Mies era uno de los blancos preferidos de la crítica post-moderna liderada por Charles Jencks que escribía sobre “la infame esquina IIT” y sobre la paradoja de las “formas univalentes” y la gramáti-



4. Ludwig Mies Van der Rohe. Apartamentos Lake Shore Drive en Chicago (1948-51).

3. Cf. J. Carvajal. p. 23.

4. Ch. Jencks. “El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna”. G. Gili, Barcelona 1980 (1977), pp.14-17.

ca universal de sus perfiles y muros de ladrillo⁴. Considerar la trayectoria arquitectónica de Mies como un tópico formal moderno, dice muy poco de un crítico, aunque provenga de la realista e irónica escuela sajona tan proclive a destruir mitos. A Carvajal no parece interesarle tanto el carácter transparente y desvalido del espacio miesiano, tal vez porque sus espacios siempre juegan con los límites y resultan más barrocos y concatenados, sino el sentido clásico de sus piezas, con la exactitud que da la ligazón interna entre forma y material. Pudiendo haber elegido tantos otros ejemplos canónicos de la obra de Mies, Carvajal se decanta por las torres de apartamentos de Lake Shore Drive en el Chicago Front (1948-1951), porque son ejemplos de ese ascetismo no reductivo que impregna la obra del maestro germano y que el propio Carvajal entendió de manera magistral en uno de los más bellos edificios de oficinas de Madrid, el antiguo Banco Industrial de León de la calle Serrano (1972-74), hoy bárbaramente mutilado, donde el vidrio y el metal no son tratados como un simple muro-cortina que cierra una fachada, sino como la sustancia que la conforma mediante una escala y un trazado precisos, del mismo modo que Mies define y traza el volumen de sus torres en el borde del lago con la manipulación de los elementos constructivos y con sus cualidades materiales.

Richard Neutra entiende el espacio residencial moderno de un modo más próximo al mundo mediterráneo y, seguramente por ello, su poco conocida Singleton House de Los Angeles (1959) forma parte de la serie fotográfica. El arquitecto de origen austriaco fue un punto de referencia en el desarrollo de la arquitectura moderna en España. En paralelo con Aalto, ambos fueron los representantes más valorados de la Segunda

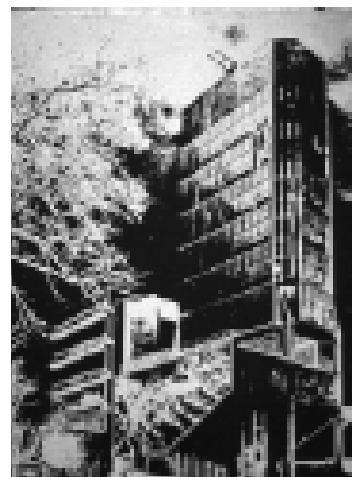
5. Richard Neutra. Casa Sigleton en Los Angeles (1959).



Generación en nuestro país, probablemente en el caso de Neutra por las referencias a la arquitectura californiana tan cercana a lo hispano, por su modernidad no vanguardista, y por el juicioso empleo de materiales y lugares. Su arquitectura doméstica, la única ampliamente divulgada a pesar del interés de sus otras propuestas experimentales para edificios públicos, era siempre un ejemplo de equilibrio entre espacios privados introvertidos que se encierran dentro de muros y espacios públicos abiertos como pabellones, en contacto directo con la naturaleza. Coderch aparece muy próximo y Javier Carvajal ha sido siempre admirador de Coderch, como arquitecto y como persona. Neutra nos conecta de nuevo con Wright y con los inicios épicos de la arquitectura moderna, con esa arquitectura que define sus volúmenes como prismas precisos y que se abre en transparencias horizontales, con esa arquitectura tan cercana al Pabellón de Nueva York (1963-64), en el que Carvajal realiza una síntesis de tradición y modernidad comparable a la que Neutra desarrolla sobre los modelos californianos, con similar virtuosismo en el tratamiento constructivo de los materiales, aunque diferente énfasis formal. Neutra seguramente pudo ser un compañero de tablero en el diseño de la Tienda “Loewe” de Madrid (1958), y en todo caso un maestro de criterio al resolver el dilema tan comentado de qué hacer para construir una central atómica en Avila: “Procurar que no la hicieran, pero si no lo consiguiera, llamar a un buen arquitecto”⁵.

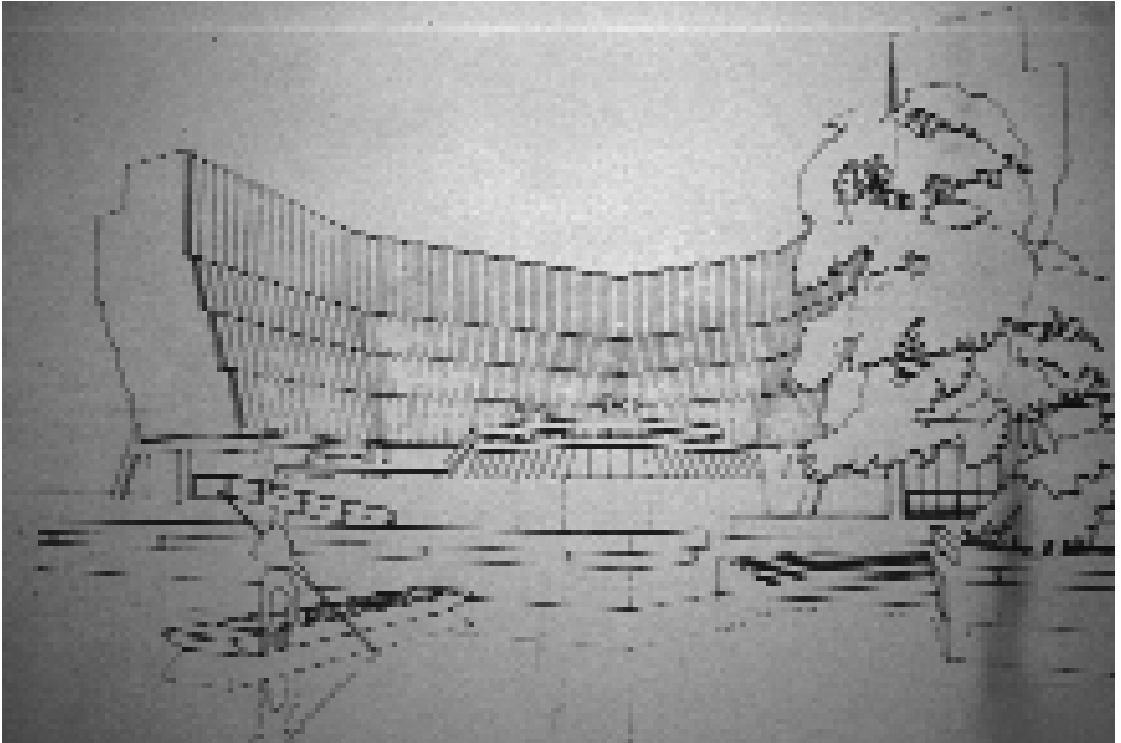
Entre el grupo de obras seleccionadas, de los dos arquitectos que repiten nominación: Uno, Le Corbusier, es razonable desde la perspectiva de quien cree conocer a Javier Carvajal, pero no así el otro, James Stirling. La presencia doble del arquitecto británico no resulta tan evidente ni aunque se seleccionan dos ejemplos de su primera época: La Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester (1959-63) y el Florey Building, más conocido como “Queen’s College”, de la Universidad de Oxford (1966-71). El primero marca el final de la relación profesional con James Gowan y el segundo es inmediatamente anterior a su alianza con Michael Wilford. Aunque en el momento de realizarse los paneles, Stirling estaba ya empeñado en la construcción de la Staatsgalerie de Stuttgart, el edificio que iba a marcar significativamente el inicio de los ochenta, se seleccionan dos ejemplos de gran fidelidad al vocabulario moderno. En esa primera etapa de su obra, Stirling ejerce como un representante de la Tercera Generación que es crítico con la vertiente formalista del último Le Corbusier y plantea una nueva elaboración del legado moderno a partir del análisis racional del problema y el respeto a la construcción vernácula. Sobre estas bases va elaborando un lenguaje optimista de ladrillo, metal y vidrio que recuerda la primera arquitectura industrial, con formas de geometría quebrada que explican su propio proceso de crecimiento y que ejercen una enorme influencia en los arquitectos europeos de los años setenta, como lo demuestra el diseño de la propia Escuela de Arquitectura de Pamplona.

El homenaje al arquitecto inglés, primer europeo en recibir el premio Pritzker en 1981, es más el reconocimiento a un gran constructor que al creador desinhibido de años posteriores en los que transitará por los más variados lenguajes de la historia. Carvajal no puede admirar este derroche



6. James Stirling. Escuela de Ingeniería de Leicester (1959-63).

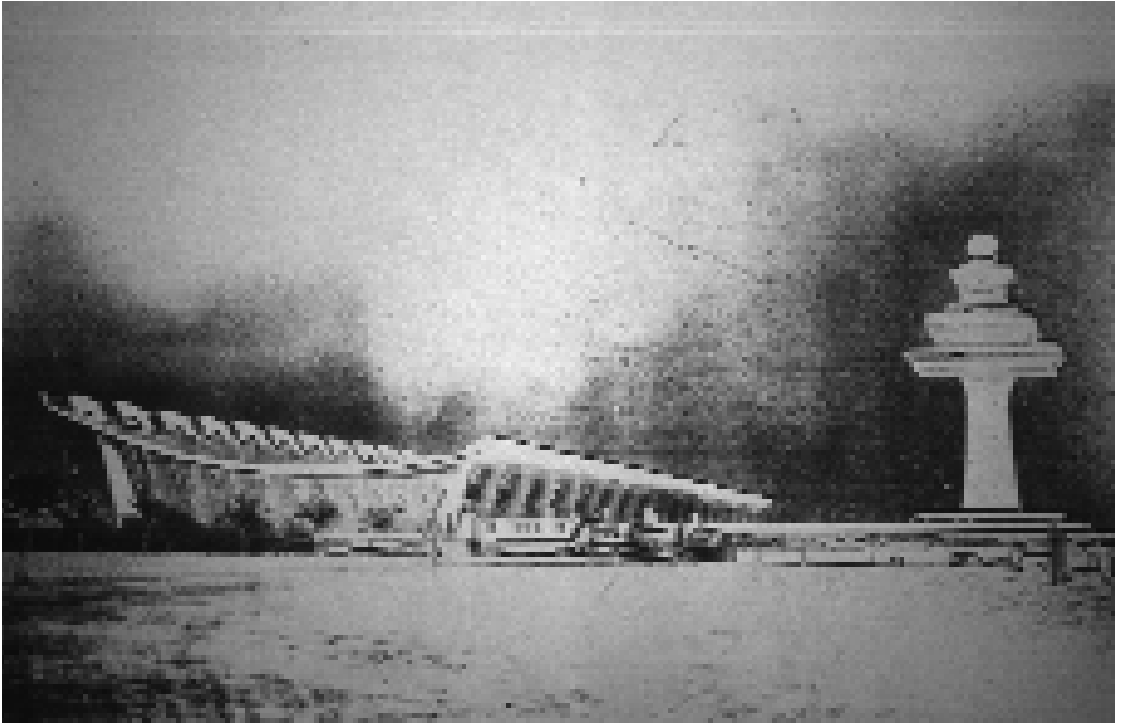
5. Anécdota recogida en J. Carvajal, op. cit., p.101.



7. James Stirling. Edificio Florey en Oxford (1966-71).

de ironía y capacidad para demostrar al mundo que ser formalista no es tan complicado, sino la riqueza generada por un discurso formal moderno pero abierto, y el entendimiento del diseño como una cualidad del arquitecto que soluciona problemas y que toma impulso de su propia complejidad. Una capacidad de la que Carvajal da muestras toda su carrera y que tiene momentos de especial conexión con el primer Stirling en obras como la sede de la Universidad Pontificia de Comillas en Madrid (1965-69) o la residencia de estudiantes “Sagrada Familia” en Puerta de Hierro (1968-71). Una conexión que no se abandona en los años ochenta en los que también Carvajal retoma la investigación de formas expresivas menos abstractas y más ligadas a la tradición propia de los conjuntos maclados y los espacios secuenciales, de los que son ejemplos las casas Cardenal (1982-84) y Rodríguez Villa (1985-87).

El discurso formal de Stirling es una muestra singularmente ecléctica y contextualista de la tendencia iniciada a mitad de siglo como evolución o crítica de la Modernidad. Entre los arquitectos de la Segunda Generación se planteó como un problema central el de la nueva monumentalidad. La abstracción tecnologizada de las primeras propuestas vanguardistas o el discurso de la “Nueva Objetividad”, no daban respuesta al deseo de crear símbolos modernos adecuados al poder de la sociedad contemporánea. No se ponen en duda los principios racionales, sino su expresión. Uno de los arquitectos más influyentes en dicho grupo fue el malogrado Eero Saarinen que, junto con Philip Johnson y la firma Skidmore, Owings & Merrill, produjo alguno de los edificios más emblemáticos de los



años cincuenta en EE.UU. Una serie de edificios sin una conexión formal definida que son producto de una elaboración hiperbólica del discurso formal de los maestros, más miesiano que Mies en el conjunto de la General Motors, más corbusierano que Le Corbusier en la Terminal TWA. En el ejemplo seleccionado, el aeropuerto Foster Dulles de Washington D.C. (1958-63), existe también una reivindicación de la retórica arquitectónica, de la capacidad de traducir en un gesto formal la expresión de una actividad, por encima de la idoneidad funcional. En aquellos momentos, el discurso de la función había sido superado por el de la forma que es capaz de descubrir la emoción, la cual es “motor” y no solo “consecuencia” de la operación proyectiva ya que, como explica Carvajal, el Movimiento Moderno “silenció el hecho de que la belleza es una necesidad para el hombre. Y no algo aditivo, aleatorio o complementario, carente de la condición de necesidad...Y que como algo necesario, forma parte inalienable de la formalización arquitectónica, tan necesario como la realidad constructiva, o la necesidad económica⁶.

La expresión dramática de los espacios, el carácter dinámico de las formas y el uso intensivo de materiales contemporáneos llevados a su máxima tensión figurativa son algunas de las características de un arquitecto que como Carvajal, no produjo lo que podríamos denominar un estilo propio, sino un catálogo de formas de gesto poderoso que intentan la reconciliación entre las formas derivadas de la tecnología de los nuevos materiales y los perfiles simples de las construcciones ancestrales. Una exigencia dual y paradójica que fue planteada por Le Corbusier a partir de

8. Eero Saarinen. Aeropuerto Foster Dulles en Washington (1958-63).

6. J. Carvajal, op. cit., p.152.

los años treinta, como una opción capaz de hacer compatible tradición y modernidad, sin retroceder a las imágenes históricas del pasado reciente. Este concepto tan romántico de lo sublime que acompaña la obra de Saarinen, sigue presente en gestos tan poderosos como los propuestos por Carvajal en la iglesia de Nuestra Señora de los Angeles de Vitoria (1959-60), entonces en colaboración con García de Paredes, y en otros más recientes como el concurso para el Pabellón de España y el proyecto de Hotel para la Expo de Sevilla (1990-92).

Como ya se ha apuntado, muchas de estas arquitecturas tienen su origen en el discurso post-racionalista de los maestros y , en nuestro caso, muy especialmente de Le Corbusier, ejemplificado en la capilla de Ronchamp (1950-55). La imagen de la materia moderna transformada por la excavación de un espacio de claves no mecanicistas, sino sensoriales, supuso una enorme conmoción para quienes entendían la Modernidad como el reflejo de un pensamiento y un estilo únicos. El fenómeno de “L’espace indicible” y la expresión de las “objets à réaction poétique” transforman un proyecto entrevisto en el serapeum de Villa Adriana y en el croquis para la Sainte-Beaume (1948) como un hueco de misterio por el que penetra la luz, pero que en el dibujo elegido se muestra más como el proceso de transformación del muro en volumen, del volumen en luz y de la luz en espacio, porque como había dicho el propio Le Corbusier “La luz es para mí el soporte fundamental de la arquitectura. Yo compongo con la luz”⁷. Carvajal fue siempre muy consciente de que la crisis del Movimiento Moderno había comenzado con obras como Ronchamp o La Tourette, ejemplos de un “plasticismo poético-formal, cargados de sentimiento, que desconcertó a sus más adictos seguidores por la lejanía de sus más radicales manifiestos...Recuerdo aún, insiste Carvajal, el estupor de los arquitectos racionalistas al encontrarse con estas obras, que para mí fueron confirmación, de ideas nacidas de un descubrimiento personal del auténtico Le Corbusier, en la primera Interbau de Berlín, cuando junto a los planos, maquetas y fotografías de su obra, me encontré con la exposición de su escultura y de su pintura, donde palpataba un Le Corbusier distinto, apasionado del color y de la forma, lejos de todo rigor racional, fruto evidente de una libérrima emoción creativa”⁸.

Una emoción creativa heredada por Carvajal, que también ha buscado la síntesis de sus influencias generacionales, que parte de la razón pero la supera con un cierto énfasis retórico y una facilidad innata para integrar lo culto y lo empírico, con ese comportamiento dual tan caro al maestro suizo. Es por ello que no sorprende que en la selección de obras aparezca otra imagen de una obra de Le Corbusier, destinada al Parlamento de Chandigarh (1957-65), con su doble lectura de cuadrado funcional atravesado por un círculo simbólico, o de basamento occidental coronado por imágenes telúricas de la cultura hindú. También la combinación de geometrías racionales y formas expresivas, una suerte de unión de contrarios, ha formado parte del discurso arquitectónico de Carvajal desde sus inicios con el sorprendente Panteón de Españoles en Roma (1957-58), acompañado una vez más del arquitecto García de Paredes y el escultor Donaire, para continuar con muchas de sus viviendas como las casas Sobrino (1965-66) o Lladó (1972-73), el malogrado concurso para la

7. Le Corbusier, “Précisions”. Crés, París 1930, p.132.

8. J. Carvajal. Op. Cit., pp.20-169.

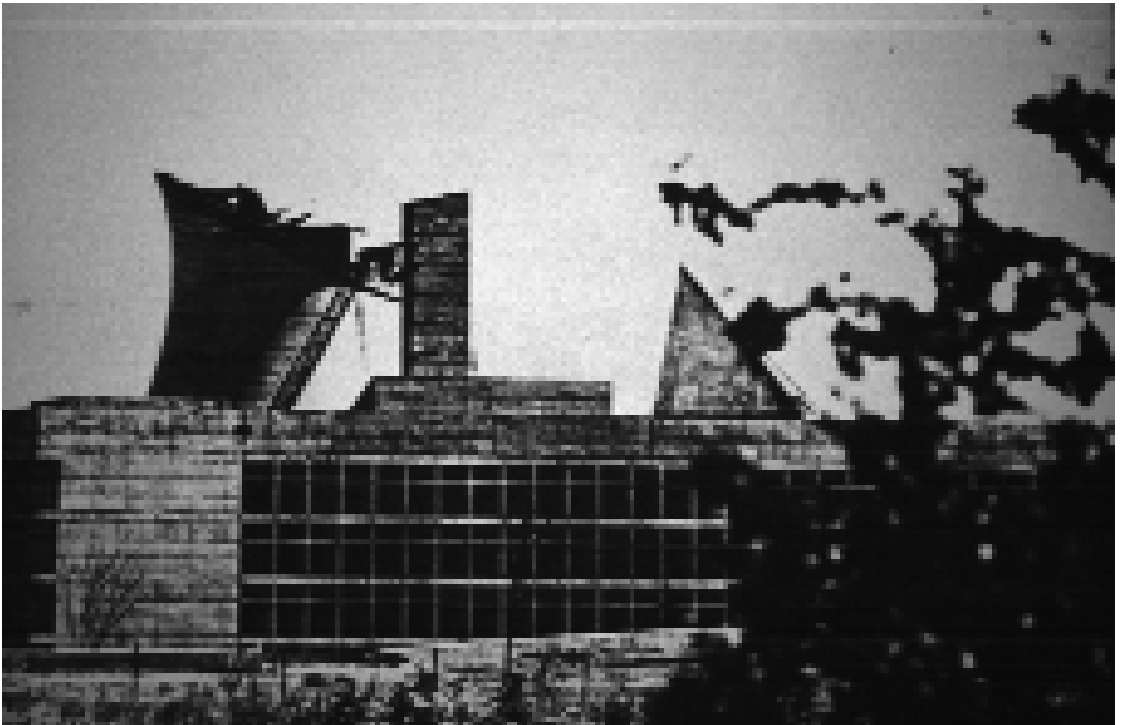
Fundación Juan March en Madrid (1970) o, en ciertos aspectos, la Biblioteca de la Facultad de Derecho de Madrid (1960-71).

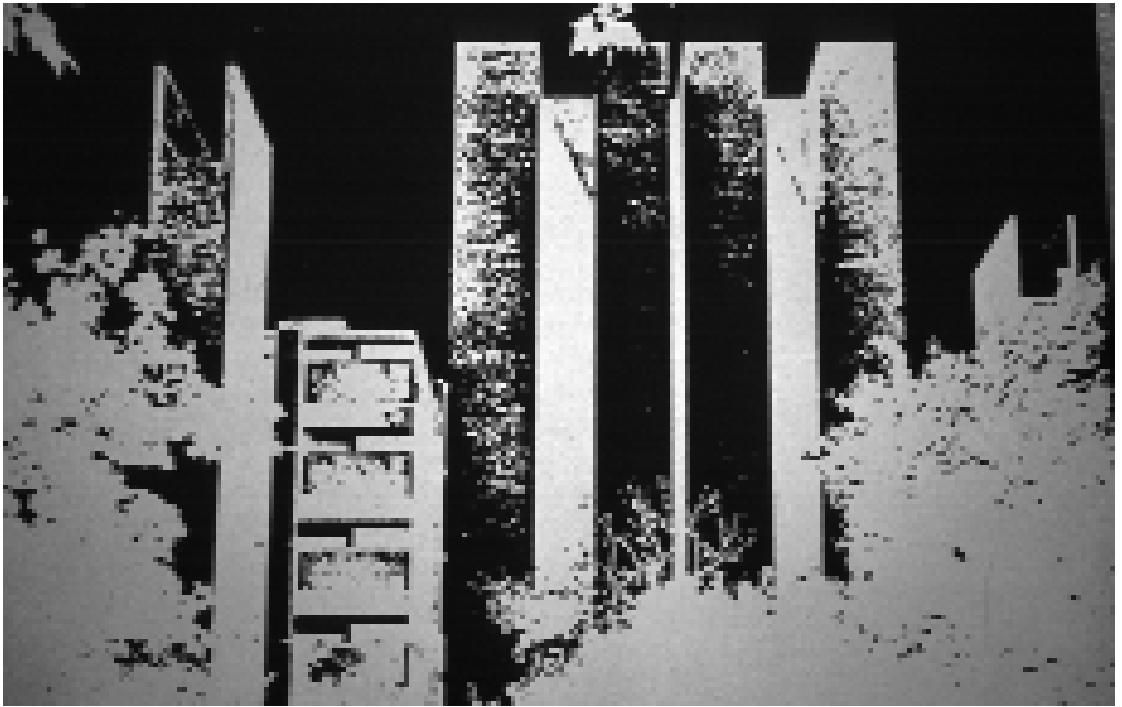
El recurso a lo monumental en la arquitectura contemporánea tiene como protagonistas destacados a los arquitectos de la Segunda Generación, especialmente en el entorno norteamericano, pues el discurso funcional y la demanda de transformación de la sociedad burguesa europea, no eran adecuados para un joven país de individuos hechos a sí mismo, poderosos y eficientes que necesitaban dotarse de nuevas instituciones o de instituciones adecuadas a su nuevo carácter, deudor pero distinto del europeo. Esta demanda de “Nueva Monumentalidad” surge en una fecha tan temprana como 1944, en el congreso organizado por Paul Zucker en Nueva York, y al que asisten personajes tan relevantes como Giedion o Kahn. Giedion propone la necesidad de una nueva monumentalidad que “surge de la necesidad eterna del hombre, de formar símbolos para sus actos y para su destino, para sus convicciones religiosas y morales. Cada período tiene la necesidad de crear monumentos que, conforme al significado de la palabra en latín, sean algo que evoca, algo que se ha de transmitir a las generaciones siguientes”. Y finalizaba: “Esta necesidad de monumentalidad no puede oprimirse a la larga. Busca encontrar una salida cualesquiera que sean las circunstancias”⁹.

Una de las salidas más brillantes y ricas fue la definida por Louis Kahn en su obra de postguerra, estableciendo una rica mezcla cultural entre el legado de la arquitectura histórica, académica y vernácula, y el de la nueva tradición, definido primordialmente por un nuevo concepto cons-

9. S. Giedion, “Escritos escogidos”. COAAT / Galería Yerba, Murcia 1997, p. 165.

9. Le Corbusier. Iglesia de Ronchamp (1950-55).





10. Le Corbusier. Parlamento de Chandigarh (1957-65).

tructivo, para proyectar las nuevas instituciones de la sociedad contemporánea. Unas instituciones cargadas de un nuevo significado simbólico que quiere ser equivalente al del pasado y cuyo carácter vendrá soportado arquitectónicamente por la voluntad de expresión concisa del orden complejo de la sociedad y la dignificación material de la técnica. Se ha escogido la imagen de uno de los primeros ejemplos, el edificio de los Laboratorios Richards de la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia (1957-61), donde Kahn construye en altura un paradigma de la diferenciación entre elementos sirvientes y servidos, pero donde también establece un diálogo nada mimético con el entorno de edificios neo-góticos de ladrillo. La arquitectura de Kahn es la obra de un profesor, didáctica clara y emotiva, una obra y un discurso a los que Javier Carvajal se ha sentido muy cercano y que siempre ha ejemplificado con su frase de alerta ante el exclusivismo de lo funcional: “Es cierto que la función genera la forma, pero no es menos cierto que la forma puede engendrar la función”. La memoria de proyectos realizados por Carvajal descubre, desde sus inicios compartidos de admiración por Italia, una enorme proximidad de planteamientos que en él tiene mayor voluntad de rigor funcional y en Kahn, una mayor preocupación por la figuración simbólica, pero cuyas trazas podemos seguir en obras como el Pabellón de Nueva York (1963-64), el proyecto de facultad de Biología de la Universidad Autónoma de Madrid (1975), los proyectos para Arabia de los años ochenta o los más recientes edificios de oficinas en La Moraleja (1991-94), la casa Criado (1986-88) y la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Navarra (1995-98).

Esta conexión con la nueva monumentalidad desarrollada en América se cierra con la imagen de la Fundación Ford de Nueva York

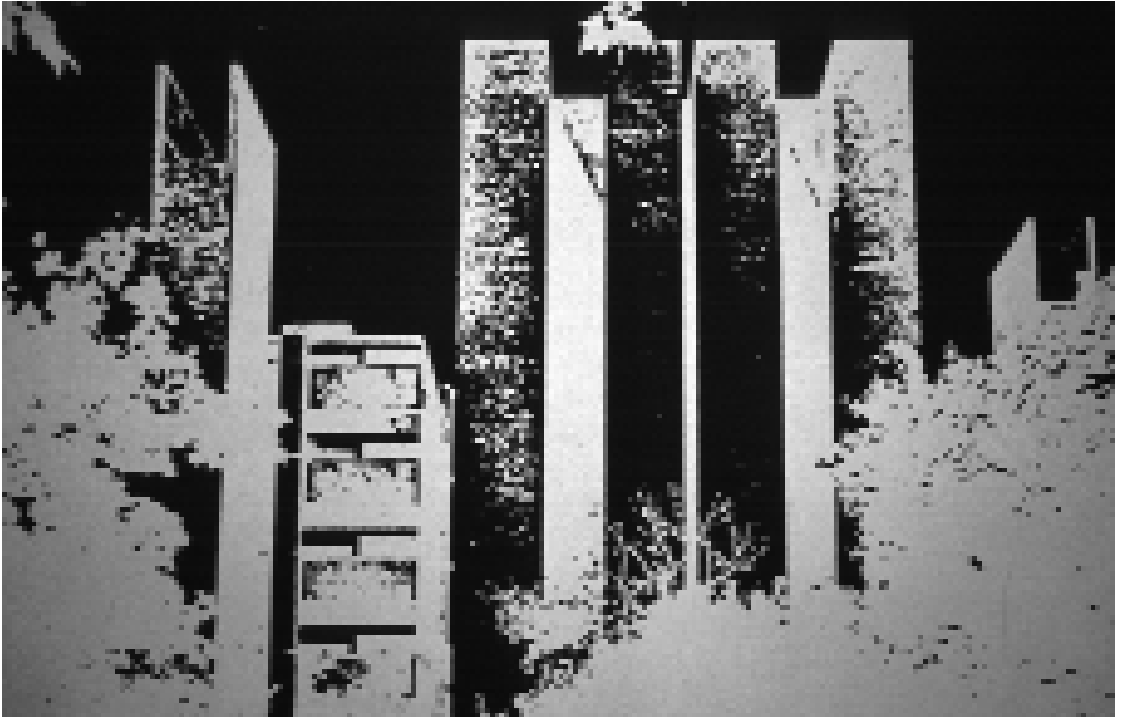
(1968), obra de Kevin Roche y John Dinkeloo. En estos arquitectos de Tercera Generación, el legado de Kahn es tan evidente como su voluntad de recrear el tipo tradicional de palacio urbano representativo de una institución privada, en el paisaje de gran escala que caracteriza a la nueva ciudad metropolitana, tan diferente de la ciudad trazada del Humanismo. Al arquitecto Carvajal no le interesa la arquitectura reciente de Roche, sino aquella producida también bajo la sombra de Saarinen, con quién trabajó. Una obra de generosidad constructiva aunque de menor voluntad expresiva que la del maestro finés que siempre era partidario de repetir, acentuar y hasta exagerar los referentes conceptuales que generan la forma arquitectónica. En Roche había un mayor rigor heredado de Mies que, sin embargo, ha sido dilapidado en la última trayectoria empeñada en un formalismo banal que ha oscilado entre el abstractismo y el neo-vernáculo. No obstante, el conjunto de edificios de los Caballeros de Colón, la fábrica John Deere, las oficinas de la Cummins Engine Co., o el Museo de Oakland se mantendrán como hitos de la arquitectura de una generación que, a finales de los sesenta, cuando la crisis del discurso moderno estaba precipitándose, se empeña en producir edificios cuyo énfasis formal se acaba en sí mismos y, por ello, acaban traicionando el espíritu que sustentaba el movimiento de la Nueva Monumentalidad.

En la obra del profesor Carvajal, en cambio, la voluntad de ajustar programas y técnicas ha supuesto un freno al determinismo formal, de tal modo que en obras como la Torre de Valencia (1970-73) o el Edificio “Adriática” (1975-79, ambos en Madrid, la preocupación por la articulación espacial y constructiva han reducido el impacto de la forma cruda para enriquecerla mediante un juego barroco de maclas de geometría precisa, que van transitando desde la gran escala urbana a la pequeña escala humana. Una cualidad que tantas arquitecturas monumentales de la modernidad tardía no han incluido en sus proyectos y por lo que su monumentalidad resulta enfática, excesivamente primaria para un arquitecto como él, enamorado de la Alhambra.

Y así llegamos al final de este recorrido acompañados por las imágenes elegidas por el maestro. Algunas de ellas representan mitos compartidos por generaciones de arquitectos y otras, simplemente, recuerdos que son compañeros de viaje. Una selección que puede ser tachada de algo retórica, incluso de excesivamente monumental, devota de la Arquitectura con mayúsculas, y fiel al Movimiento Moderno, pero que no oculta la razón de ser de la arquitectura como actividad generadora de cultura, ni la necesidad de dotar de dimensión poética a esta actividad, ni de la voluntad de trascender la pura necesidad humana. “Sin duda el objetivo primero es conseguir una obra bien hecha, lo natural es eso, que las cosas sirvan bien, que sean útiles pero también y al mismo tiempo que se inscriban en una voluntad de perfección sin la cual nuestro esfuerzo no se inscribe en la cultura ... De la belleza se pueden decir miles de cosas, menos que no importa, asevera Carvajal. No podemos renunciar jamás a la belleza de nuestras obras”¹⁰.

Como hombre de vasta cultura, Carvajal nunca ha pecado de erudición, sino de gusto por la compañía de los otros que comparten espacio

10. J. Carvajal. Op. Cit., p. 65.



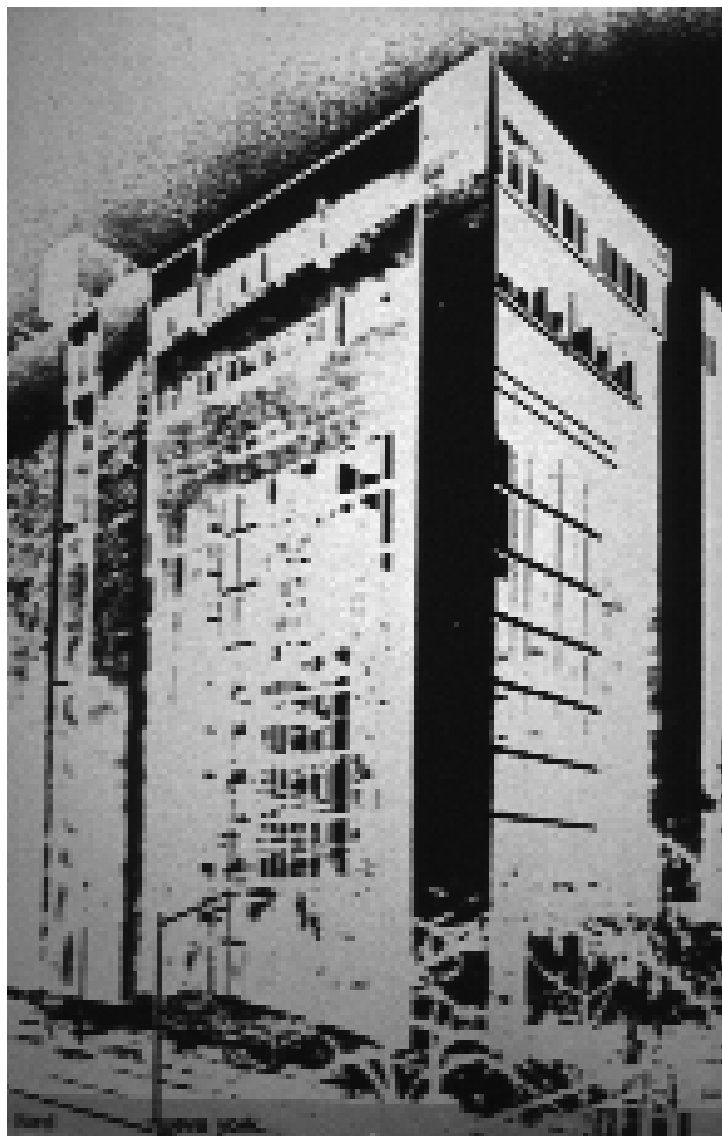
11. Louis Kahn. Laboratorios Richards en Filadelfia (1957-61).

y tiempo, sin la necesidad de clasificar ni etiquetar. Carvajal representa la pasión por la arquitectura, una pasión en estado de alerta permanente, a la que se ha asomado desde el alto promontorio de sus maestros, de los arquitectos que han sido ejemplo más como personas que como críticos, más como luchadores que como conseguidores. Este es el gran valor de estas imágenes, como el de sus primeras obras tan interesantes en la Plaza de Cristo Rey de Madrid (1955-57) y en la Escuela de Comercio de Barcelona(1956-58), realizados en compañía de Rafael García de Castro, todos bellos ejemplos de arquitecturas con voluntad de ser, que no aspiran al simple parecer y con cuya enumeración, Carvajal seguro que no pretendía tampoco establecer un canon accidental, ni una referencia permanente, sino una expresión de su poderosa intuición de arquitecto que nunca ha apreciado los pronunciamientos científicistas en torno a una disciplina tan vital como la arquitectura, y que tampoco ha sido víctima de la serie de enfermedades del erudito que describe Robert K. Merton en el libro de cuyo título se toma prestado el de este artículo y que no resisto repetir: “Adivinacionismo denigratorio (o la costumbre de encontrar en épocas remotas presuntas anticipaciones de ideas o hallazgos recién descubiertos en el presente); el correlativo síndrome anatópico o palimpsestico (encubrir las versiones más antiguas de una idea por el método consistente en adjudicárselas a un autor relativamente reciente en cuya obra se encontró esta idea por vez primera); la criptomnesia honesta (como cuando se olvida la fuente de una idea que uno toma por nueva y propia); el idiolectismo oscurantista (el arte de invención de jergas especializadas); insanabile scribendi cacothetes (la tormentosa comezón de publicar); el humillado complejo de Parvus o enanismo (disminuir los méritos eruditos de la propia obra contrastándola ambiciosamente con la enorme obra realizada por los

gigantes de la ciencia y del saber); la peregrinosis provinciana (temor subliminal a la erudición extranjera); y , por no extender más esta lista preliminar, el tu quoque defensivo, identificado por primera vez en el siglo XVII, y que aquí se relaciona específicamente con la costumbre de hacer frente -*auna acusación de plagio replicando que también el acusador los ha cometido”¹¹.

Con toda seguridad, Javier Carvajal no ha podido nunca verse acusado de ser uno de ellos y por ello su huella como arquitecto y profesor va más allá de su trabajo como un profesional de la construcción o de la enseñanza porque él sí ha sido capaz de enseñar a mucho de nosotros que para otear los horizontes más lejanos, lo más inteligente es encaramarse a hombros de gigantes: El es uno de ellos.

11. Robert K Merton. “On the shoulders of Giants”, The Free Press, New York, 1965., p. 15.



12. Kevin Roche & John Dinkeloo. Fundación Ford en Nueva York (1968).