

## DESDE LA MEMORIA

Alberto Grijalba Bengoetxea.  
Universidad de Valladolid.

Al visitar las obras de Cabrero, tanto con una nueva mirada, como desde nuestra memoria —pues nuestro interés por la arquitectura de los cincuenta y sesenta se funde con nuestros recuerdos, con las imágenes evocadas, y con las historias que una y otra vez hemos oído relatar, en un tiempo cuando la arquitectura aún nos era algo ajena —, adquirimos la sensación que todo no es lo que parece, aunque por suerte sí parece lo que es.

La obra de Francisco Cabrero, como uno más de los episodios arquitectónicos de este siglo, ha sufrido, en la misma medida que la arquitectura española del S. XX; entre olvidos, equívocos y mal entendidos que son fruto de la difusa interpretación que aquella época ha tenido.

Así, los edificios de Cabrero y su lectura crítica no han sido ajenos ni a las dificultades de la ausencia de narradores y ni a la inexistencia de un cuerpo analítico arquitectónico realizado contemporáneamente a su obra<sup>1</sup>. De este modo, la nueva luz aportada por las actuales revisiones y la puesta en valor de las figuras canónicas de nuestra arquitectura, resultan de especial trascendencia a la hora de analizar la arquitectura de la que, se quiera o no, somos herederos.

Cabrero, como la mayoría de sus contemporáneos, pertenece a una generación que, obligado por las circunstancias, se vuelca más hacia la construcción y la técnica que hacia la teoría: "Realmente había tanto por hacer y tan pocos arquitectos entre nosotros"<sup>2</sup>. Efectivamente, pese a publicar con asiduidad reflexiones en la revistas de la época y pertenecer al grupo de arquitectos que con cierta recurrencia forman parte de las "

1. Tan sólo unos pocos arquitectos críticos —como son Carlos Flores, Juan Daniel Fullaondo, Antonio Fernández Alba y Rodolfo Ucha Doñate—, se ocupan de interpretar en los años cincuenta y sesenta la actividad arquitectónica española de este siglo.

2. Cfr. Carmen Castro "Entrevista a Francisco Cabrero" *Arquitectura* nº 172. p. 6

Sesiones Críticas de Arquitectura", no podemos afirmar que sus especulaciones conformen un cuerpo teórico crítico o una sistemática de pensamiento arquitectónico; por el contrario, más bien, son aportaciones puntuales o comentarios de actualidad que ratifican su quehacer profesional — en el que Cabrero vuelca toda capacidad de artista proteico, capaz de elaborar y reelaborar sus edificios con los mismos principios, pero con puntos de referencia cambiantes—

De este modo, la arquitectura española de los años cincuenta, como analiza Fernández Alba, carece de un auténtico debate y confrontación: "El desarrollo de los temas de la arquitecta contemporánea tuvo lugar en España en el decenio 50-60, parcial pues el fenómeno es más mimético que de concepto, más de esquemas y formalismos que de análisis del medio..."<sup>3</sup>. Así, esta valoración que hizo Fernández Alba de la arquitectura de la década de los cincuenta nos resulta reveladora, pues sin explicitarlo en ningún momento, él la vincula a la tradición sincrética y heterodoxa española, en la que los constructores superan a los pensadores.

Este fenómeno de sincretismo práctico español, que Luis Moya intenta justificar bajo el expresivo epígrafe de "Raza"<sup>4</sup>—por la situación geográfica de España que, como cruce de caminos entre Europa y África, Oriente y América supuestamente nos hace vivir, aunque sea sin comprenderlo a fondo, casi todo el movimiento de la historia universal—, Cabrero lo define como el resultado de la ansiedad de muchos de los arquitectos españoles de esos años por incorporarse al mundo internacional de las ideas, en muchos casos sin mucha reflexión: "Hoy en día en España, estamos muy influenciados por las corrientes arquitectónicas universales. Lo que pasa es que es difícil aprehenderlas acertadamente,"<sup>5</sup>.

Esta especial heterodoxia de la arquitectura española, a la que Cabrero responde con total fidelidad, no desvirtúa en modo alguno la producción arquitectónica ni, a mi juicio, significa su calidad y su oportunidad no estén en consonancia con las obras contemporáneas europeas, como demuestran los numerosos premios internacionales que, en la década de los cincuenta, obtienen arquitectos españoles<sup>6</sup>. Es cierto que la falta de criterio en muchos casos haga tener la convicción de haber resuelto los problemas con la mera aplicación de formalismos modernos —basados en las escuelas italianas, japonesas, nuevobrutalistas inglesas, escandinavas, o en la obra de los maestros modernos Le Corbusier, Neutra, Mies o Jacobsen<sup>7</sup>—; pero no es menos cierto que el singular esfuerzo realizado, la mayoría de las veces en solitario, —caso de Cabrero, Coderch, De la Sota, Fisac, Sáenz de Oiza— permite a la arquitectura española evolucionar y superar el endogámico estilo oficial escurialense.

Cabrero, como muchos de sus contemporáneos, incorpora las nuevas aportaciones de la vanguardias en sus edificios de un modo racional, para garantizar los criterios de una buena obra, que respondan a las necesidades funcionales y técnicas del momento que, aunque en cierta medida implica la aplicación del eslogan de la vanguardia, "un arte para cada época", no adquiere el deseo voluntario de instaurar un nuevo lenguaje que rompa explícitamente con la arquitectura del pasado.

3. Cfr. Antonio Fernández Alba "Para una localización de posguerra..", *Arquitectura* nº 26. p. 21.

4. Cfr. Luis Moya, "Comentario al artículo de Antonio Fernández Alba" en *Arquitectura* nº 26 p. 22, Madrid febrero 1961.

5. Cfr. Carmen Castro art. cit. p. 7.

6. Los galardones más importantes de los arquitectos españoles en el extranjero son, en 1951, Coderch y Valls premio en la IX Trienal de Milán; en 1954, Miguel Fisac, Medalla de Oro en la Exposición de Arquitectura Religiosa de Viena; en 1957 Premio Reynolds para Ortiz de Echagüe, Barbero y de La Joya; en 1957, Carvajal y García de Paredes, Primer premio en la XII Trienal de Milán; y en 1958 Corrales y Molezum, Medalla de Oro al Pabellón de España en la Feria internacional de Bruselas.

7. Este es el argumento fundamental de la crítica de A. Fernández Alba en art. cit. p. 22, "Le Corbusier y Niemeyer, Neutra, Mies Jacobsen, la escuela japonesa, tendencias italianas y Wright, brutalistas ingleses y apenas descubierto Luis Kahn, es el último maestro de turno. Esta falta de criterio hace posible que la arquitectura española se tenga la convicción, al menos aparente, de haber resuelto los problemas por el mero hecho de una aplicación de formalismos modernos" .

Así, a la vista las obras de Cabrero, y pese a encontrar unas características comunes de planteamiento que posteriormente resumiré, podríamos concluir que Francisco Cabrero es más un arquitecto de proyectos que un arquitecto de trayectoria.

En efecto, si bien Cabrero aplica una racionalidad absoluta — como acertadamente resalta Antón Capitel<sup>8</sup> en busca de las certezas, de los mecanismos universales de composición, y de los fundamentos permanentes de la arquitectura de todos los tiempos—, que le permita una "manera propia de hacer arquitectura", los diversos referentes contenidos en su obra y su permanente cualidad de "adecuación" convierten a cada proyecto en una experiencia única. De este modo, Cabrero, es más que el arquitecto vinculado a la tradición italiana de los años treinta, o el arquitecto que tan sólo habita en el estrecho filo entre pasado y presente, es uno de los primeros profesionales españoles en proponer un lenguaje de transición hacia la Modernidad.

Cabrero no dota a sus proyectos de unos estilemas figurativos únicos, que confieran a su obra un marchamo personal e intransferible — como podría ser el caso de sus contemporáneos Mies, Piacentini, o incluso Aalto.. o en la actualidad Siza, Meyer, Ghery...—, sino que en cada caso, atendiendo a los diversos criterios de adecuación, realidad y situación urbana, proporciona a sus obras una figuratividad propia.

## LA MODERNIDAD Y CABRERO. UN ACTOR MÁS

La arquitectura española a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta está jalonada de acontecimientos que permitirán, a un grupo de arquitectos jóvenes reinventar, una arquitectura Moderna, cuando en realidad les correspondía haberla heredado de su mayores.

El primero de estos acontecimientos fue la exposición que, con motivo de la V Asamblea de Arquitectos, se celebró en Barcelona, de la que como es conocido, tan sólo la obra de Coderch —con sus pequeñas casas mediterráneas, de inspiración tradicional y moderna que, se darán a conocer en los ambientes internacionales—, es motivo de halago, a juicio de Sartoris y Ponti.

El segundo acto de 1949 fue el concurso de la Casa Sindical en Madrid, del que resultó vencedora la propuesta de Cabrero. El triunfo de Cabrero y la construcción de su espléndido edificio se han considerado como el acta de fundación de la "Escuela de Madrid"<sup>9</sup>, y por tanto, la fecha de la instauración de la arquitectura moderna en España; aunque, a la postre, la inexistencia de tal grupo como un ente organizado y la realidad objetiva del lento proceso de cambio hacia una arquitectura moderna, convierten este evento en uno más a sumar en la historia de "La aventura moderna de la arquitectura madrileña"<sup>10</sup>.

El tercer episodio fue el descubrimiento de la arquitectura orgánica, a lo que colaboró el viaje de Miguel Fisac por Escandinavia, y el ciclo de conferencias que el Colegio de Arquitectos de Cataluña organizó entre los años 1950 y 1951 —ciclo organizado por Antoni Moragas, miembro

8. Cfr. Antón Capitel "El significado plástico de la obra de Francisco Cabrero" p. 12.

9. Cfr. Juan Daniel Fullaondo "La escuela de Madrid" *Arquitectura* n° 118.

10. Expresión tomada del título del artículo de Antón Capitel "La aventura moderna de la arquitectura española." *Arquitectura* n° 237.

del dinámico "grupo R"—; en él intervendrán entre otros Bruno Zevi, quien defendió una arquitectura orgánica según la teoría elaborada en su libro publicado en 1946 *Hacia una arquitectura orgánica*; Alvar Aalto, que posteriormente viajó a Madrid, donde Cabrero tomó contacto con él; Alberto Sartoris, Gio Ponti, etc....

Por último, la elaboración del "Manifiesto de la Alhambra", fruto de la reunión de un grupo de arquitectos en Granada, entre los días 14 y 15 de octubre de 1952<sup>11</sup>. Este intento fallido de texto programático de una arquitectura moderna española, sin embargo, corroboró a posteriori a la realidad de una arquitectura española en cambio, decidida a abandonar tanto el monumentalismo academicista oficial, como el pintoresquismo tradicional.

Como hemos visto, Cabrero, en aquél entonces joven e inquieto, participó directamente en todos los acontecimientos anteriormente relacionados como un actor más, de modo que tanto sus tomas de postura, sus artículos, y sus obras se convierten hoy para nosotros en un elemento imprescindible para el conocimiento de una época en la que quizás se "quiso resucitar la arquitectura"<sup>12</sup>.

## CABRERO Y LAS VANGUARDIAS

" Yo visité en su día el edificio de la Bauhaus... no funcionaba constructivamente. No me extraña que en Alemania se rechazara esa arquitectura, pues se pensaba que no se adecuaba a las condiciones geográficas y climáticas"<sup>13</sup> .

La actitud de Cabrero frente a las vanguardias arquitectónicas modernas, va tornándose a medida que el "secreto" de la modernidad va triunfando en el seno de la arquitectura española. Así, tras una postura inicial de rechazo, aduciendo criterios de adecuación constructiva y formal, adoptará posteriormente y sin ambages, tanto los criterios como la realidad del Estilo Internacional.

De este modo, en su primer artículo publicado, "Comentario sobre las tendencias estilísticas" —que no es sino la contestación a uno anterior de Gabriel Alomar<sup>14</sup>, en el que por primera vez se reivindican las vanguardias de los años treinta, junto con una crítica global a la arquitectura fascista italiana y alemana como las culpables, según éste, de la crisis de la arquitectura moderna—, Cabrero se sitúa en abierta crítica, tanto frente a las vanguardias como ante el llamado "resurgimiento clasicista tradicional". Cabrero considera estas dos tendencias como el resultado de la confusión del momento, y rechaza la idea de que el futuro tenga sólo estas dos salidas: "esta moda (defendida por el GATEPAC) no se puede colocar frente al actual pintoresquismo español, anteriormente referido, sino considerarla como el resultado de la misma desorientación".

De este modo, su postura crítica frente a la recuperación historicista le llevará a plantear una arquitectura de acuerdo con el momento presente, al reproponer el tradicional slogan de la vanguardia de la relación del arte con la "weltaschauung" o "Zeitgeist". En su escrito, Cabrero habla

11. El manifiesto será firmado por: R. Aburto, P. Bidagor, F. Cabrero, E. Calonge, F. Chueca, J. A. Salazar, R. Fernández Huidobro, M. Fisac, D. Galmes, L. García Palencia, F. Lacas, E. Lardea, M. López Mateos, R. Magdalena, A. Marsá, C. de Miguel, F. Moreno, J. Ontañón, J. L. Picardo, F. Prieto-Moreno, F. Robles M. Rodríguez Avial, M. Romero y Secundino Zuazo. Publicado por la Dirección General de Arquitectura. Madrid, enero de 1953 .

12. Título del libro de Carlos Sambrico, en el que por medio de unos ensayos críticos independiente, analiza la arquitectura de la segunda República y la alternativa falangista de la autarquía. Cfr. "Cuando se quiso resucitar la arquitectura. COAT de murcia 1983.

13. Eduardo Carazo y Alberto Grijalba, "El retorno a los orígenes" BAU n° 56 p. 140.

14. Gabriel Alomar "Las tendencias estilísticas..." art. cit.

de eliminar los vicios ornamentales y figurativos injustificados, de adecuación formal a la función, y de perfección técnica —paradójicamente, criterios reivindicados por el Movimiento Moderno—, pero sin embargo, no llega a proponer la "nueva objetividad" como pretendía la vanguardia.

El contacto que Cabrero mantiene con los arquitectos del Grupo Sette<sup>15</sup> italiano —en especial con A. Libera, y el descubrimiento de la pintura de De Chirico—, será determinante para la formalización de una arquitectura en los cuarenta, posteriormente reconocida como de transición, no academicista, en conexión crítica con el pasado y, al mismo tiempo, continuadora de la tradición.

Por otro lado, la identificación progresiva con los postulados modernos llevará muy pronto a Cabrero a desligarse de toda interpretación política y social de la arquitectura, considerándolas más un arma dialéctica para unos y otros que un argumento que pueda explicar claramente el origen y servir de garantía para que aquéllas puedan ser ofrecidas como la imagen mas adecuada: "no tratemos de confundir las ideas de modernas arquitecturas en los distintos países, como se trata de confundir en la actualidad las ideas políticas."<sup>16</sup>

En un segundo artículo, publicado en enero de 1951 "Las basílicas de Aranzazu y la Merced", por el contrario, se hace más patente el ataque hacia los clasicismo estilizados y la defensa de la Arquitectura Moderna. Así, Cabrero propone el uso de edificios industriales como templos, y se enfrenta a la controversia léxico-política que los novecentistas han incluido en el debate arquitectónico: "¿Es que acaso están bien las iglesias de hoy con las formas de las Atarazanas del S. XIV, y, en cambio, no es admisible emplear las magníficas estructuras que se aplican a hangares y fábricas?".

En las palabras de Cabrero, y en las propuestas que casi paralelamente hace para la Basílica de Madrid y el barrio de San Blas, subyace, esta vez sí, una actitud próxima al "Zeigeist" —un arte para cada época—, que caracteriza a las vanguardias modernas. De este modo, al proponer la renovación de la arquitectura religiosa, aunque tímidamente, el arquitecto se aproxima al culto de los modernos por las formas industriales y por los paquebotes de Le Corbusier.

Este proceso de adscripción a los postulados de la vanguardia, en la propuesta para la Basílica de Madrid, Cabrero y Aburto hacen un proyecto moderno y radical que, aunque mal entendido por la crítica —que lo tacha de iluminado e irreal—, no recurría como sus oponentes a la adopción de modelos del pasado en un irreflexivo mimetismo. Con su gran espacio en forma de hangar aeronáutico, pretende renovar el repertorio formal de la arquitectura española de los años cincuenta —renovación explícitamente escrita en el segundo punto de su memoria—, y dinamizar, en aras de una mayor racionalidad constructiva, la cultura arquitectónica imperante.

Con este proyecto, que no pretende ser popular, sino por el contrario, aportar una emoción nueva en formas, Cabrero busca recuperar el

15. "El grupo sette intentaba combinar los elementos de racionalidad y respuestas de las nuevas condiciones prácticas a los sistemas modernos de construcción con las tradiciones italianas fundamentalmente clásicas", Cfr. Tim Benton op. cit. p.62.

16. Francisco Cabrero "Comentario a las..." art. cit. pp. 26-27.

ideal educativo del GATEPAC, con un monumento litúrgico y utilitario moderno, pues, como es consciente: "Es demostrado hasta la saciedad que los profanos sólo comprenden la arquitectura que han visto desde su infancia, y también que hace falta una sensibilidad educada para aceptar con agrado una novedad en materia de composición"<sup>17</sup>. Así, nos encontramos ante un proyecto que no se realiza para mayor gloria de sus autores —en búsqueda de un fácil reconocimiento que, por cierto, ya habían obtenido dos años antes con el Concurso de la Casa Sindical—, sino ante un ejercicio voluntariamente polémico, provocativo, e ideológico, que quiso ser el punto de partida de la finalmente moderna arquitectura española.

A partir de esta obra, Cabrero establece las bases de su arquitectura futura, preocupado únicamente por los problemas disciplinares: construcción, la adecuación, la función, la tectónica y la percepción. Esta actitud llevará a Cabrero reivindicar sólo la actividad constructora<sup>18</sup> —en clara alusión al slogan de Mies Van der Rohe: no reconocemos problemas de forma, sólo de construcción— eludiendo los problemas formales, pero, al igual que el maestro alemán, su arquitectura adquirirá —paradójicamente—, un carácter formalista, con implicaciones puristas precisamente por la "ausencia" en sus obras de todo atisbo de connotación formal.

Sin embargo, Cabrero delimita esta actitud renovadora, este espíritu de una arte para cada época, dentro del campo estrictamente arquitectónico, sin que implique, como para la mayoría de la escuelas de vanguardia, un cambio en la sociedad. Así por ejemplo, Cabrero se refiere a las obras de acero, cristal y ladrillo siempre bajo los calificativos de utilitario, social y constructivista, que bien podrían tener connotaciones con los constructivistas rusos o los nuevos brutalistas ingleses de mediados de siglo; aunque se distancia de ellos fundamentalmente no por sus formas o el uso de los materiales, sino porque sus obras carecen del sentido crítico y de cambio social que tanto los arquitectos rusos como los ingleses imprimen a sus obras y escritos.

17. Francisco Cabrero y Rafael Aburto "Catedral en Madrid" R.N.A. nº 123 p.1.

18. Cabrero se mostrará interesado sólo en los problemas constructivos y estructurales en las dos entrevistas, que en diez años, le dedica la revista *Arquitectura*. El problema de la relación entre forma y construcción es reiterativo, sentenciando: "Me propongo no deslumbrarme por esa arquitectura tan formal.. tan formalista y espectacular". Cfr. Carmen Castro, Sara de la Mata y Enrique Sobejano en los números 173 y 267 de la *Revista Arquitectura*.

19. Cfr. Manuel Solá-Morales Rubio "A propósito de la arquitectura de Franquismo. I. Solá-Morales responde a T. Llorens y H. Piñón" *Arquitecturas Bis*, nº 26 p. 28. Madrid, marzo-abril 1979.

## HETERODOXIA

La trayectoria profesional de Francisco de Asís Cabrero, imbuido en su soledad creadora y desde una óptica muy particular, está encaminada hacia un único objetivo: el descubrimiento del "arcano arquitectónico". Cabrero entiende este arcano como las misteriosas y herméticas "certezas", inherentes y constantes en la arquitectura de todos los tiempos, puesto que confía en "la institución misma de la Arquitectura, es decir aquel cuerpo de conocimientos y de prácticas de trabajo social que van más allá de las características determinadas de un individuo genial..."<sup>19</sup>.

Cabrero se centrará en el estudio de los elementos disciplinares propios de la arquitectura, que son: la geometría y la proporción, el sistema portante, el hecho constructivo y las relaciones urbanas. Sin embargo, la absoluta racionalidad que le confieren estas "certezas" a la hora de enfrentarse a la arquitectura, que para otro arquitecto se convertirían en una auténtico corsé proyectual, son reconvertidas por Cabrero en un sistema flexible; capaz al mismo tiempo de garantizar el control constructivo y formal del edificio, como de admitir todas aquellas correcciones o varia-

bles necesarias para responder a los criterios de adecuación.

En su heterodoxia, en el Mausoleo de Karachi, Cabrero incorporará bajo una aparente estructura compositiva racional, expresada en los tres ejes de la composición —el islámico, el urbano y el geográfico— los referentes suprematistas y constructivistas de las vanguardias modernas de principios de siglo, para dotar de un dramatismo sin precedentes en su obra al gran cubo perforado rojo que, a modo de túmulo funerario, domina toda su composición.

Con un espíritu renovador, en la cubierta del bloque de viviendas Virgen del Pilar, Cabrero elige por una solución plana, que desde un principio, fue uno de los puntos paradigmáticos de la nueva arquitectura. Con esta opción, no pretenderá hacer un ejercicio de estilo, ni demostrar su viabilidad, sino aprovechar sus características del modo más coherente. Esta actitud es paralela a la de arquitectos eclécticos, y fue resumida en la revista *Das Neue Frankfurt* por H. Tessenov: "El hecho de defender la cubierta plana, que intentemos mejorarla, y que en determinadas ocasiones la escojamos, por así decirlo, por su carácter de negación, no debería parecer raro a cualquier arquitecto" <sup>20</sup>.

No es extraño que Cabrero reutilizará los referentes del "teatro octubrista" soviético en el teatro al aire libre de Santander, ante la necesidad de instalar una grada que permitiera la configuración de un espacio dedicado a un espectáculo teatral popular. El plano oblicuo, las estructuras de acero multibarradas, se conjugan con la fría malla ortogonal rectora, hasta ese momento de sus proyectos. Así, la desafiante ingravidez del ángulo se conjuga con la serena tectónica de la malla, creando un sutil juego de equilibrio de masas y de dinamismos formales hasta ahora desconocido en sus obras.

La capacidad proteica del universo creador de Cabrero le permitirá establecer y transformar los tres sistemas que, a modo de prognosis, desarrolla a lo largo de su trayectoria profesional. El primero de ellos será el concurso de la Cruz de Los Caídos, en el que de forma profética, está presente el bagaje conceptual que, de manera más o menos versátil, será una de las invariantes de su obra —la visión seriada del volumen, la superposición de arquerías, la esencialización del lenguaje, el ritmo, la vocación constructiva, y el elementarismo volumétrico— Así, de forma inconsciente, esta obra se convierte en un sumario de ideas realizado por el propio arquitecto, que como una prognosis, nos anticipará todos los elementos que forman su Arcano.

En el proyecto de la Casa Sindical madrileña, Cabrero establece su particular sistema rígido y a la vez flexible de la malla reticular de apoyos, capaz de extenderse a toda una superficie, colmatando y colonizando el espacio a modo de gran contenedor moderno. La capacidad de adecuación de la trama, que por un lado nos presenta el cubo reticulado como figura geométrica que define el manifiesto de modernidad arquitectónica, y por otro, facilita su correspondencia tanto contextual como material al genio local, convierten al sistema en el segundo embrión proyectual que Cabrero revisitará como una constante. En estas obras, está siempre presente la tensión entre la apriorística malla ortogonal teórica y las contradicciones

20. Cfr. Introducción de G. Grassi *Observaciones elementares para construir* p.69. Franco Angeli, Milán 1983.



entre uso y entorno. Como hemos visto, Cabrero emplea la complejidad y la contradicción como aquellos instrumentos capaces de garantizar el éxito del edificio.

Finalmente, El Arriba —como coloquialmente lo denomina Cabrero—, podría considerarse como la segunda prognosis arquitectónica tras el anteproyecto de la Cruz de los Caídos<sup>21</sup>. Con este edificio, cuya construcción se sitúa casi en el ecuador de su carrera profesional, Cabrero matiza, a modo de obra programática, los parámetros invariables que había anunciado veinte años antes con su cruz monumental —superposición de pórticos o arcadas, apilamiento de elementos cúbicos, sinceridad estructural—, para construir un renovado repertorio formal, en el que se incluye el ya ensayado plano inclinado, que le acompañará durante los años sesenta y setenta.

En definitiva, es probable que Cabrero comenzara su vida profesional en los años cuarenta, intentando un lenguaje de transición entre lo tradicional y lo moderno, con referencias claramente racionalistas italianas, como ha sido dado por hecho en algunos episodios de la crítica arquitectónica. Pero en realidad, Cabrero utilizó los referentes italianos en sus primeras obras, porque eran los que más conocía y más le habían impresionado: "Yo he visto en Italia una cosa distinta"<sup>22</sup>, al igual que en los años cincuenta y sesenta recurrirá a otros referentes, nórdicos y miesianos, por creer que eran los más adecuados en aquellos años para sus obras.

## LA ESTRUCTURA, UN CONTINUO FORMAL

"En la arquitectura debidamente destacada, su propia estructura debe ser lo que de vida al propio edificio"<sup>23</sup>.

Desde esta decisión proyectual, tomada a priori, Cabrero demuestra su necesidad de presentar sus edificios tal y como se sustentan, sin ningún elemento que distorsione su entendimiento. La firmeza de esta postura, ya presente desde su propuesta para la cruz de los Caídos, en la que el argumento fundamental se extrae del análisis de la auténtica problemática del tema a concurso: La estabilidad de una cruz gigante, dominando el paisaje —en abierta contraposición con la de arquitectos pertenecientes a generaciones anteriores e incluso de la suya—, surgirá más de su creencia en los procesos técnicos como testimonio de la permanencia de los intrínsecos valores matéricos de la arquitectura, que de la admiración moderna de la máquina.

De este modo, Cabrero conecta con la tradición francesa del siglo XIX, en la que se igualaban verdad y belleza, posteriormente continuada por Ruskin en "La Lámpara de la verdad"<sup>24</sup> como en elementalismo estructural de Mies reflejado en la máxima de San Agustín "Lo bello es el esplendor de lo verdadero"<sup>25</sup>. En la obra de Cabrero, la malla estructural es la misma que la malla compositiva de los alzados, fundiéndose estructura y figuración al igual que reclamaban los racionalistas clásicos —no es por tanto extraño que la figura de Mies sea catalogada por Peter Collins como el primer racionalista clásico del siglo XX—.

21. Prognosis en cuanto a que en él encontramos el embrión de los parámetros que quedarán incorporados en sus obras posteriores.

22. Francisco Cabrero "Comentario a las..." art. cit. p. 27.

23. Carmen Castro "Conversaciones con..." art. cit. p. 8.

24. Cfr. J. Ruskin Las siete lámparas de la arquitectura el capítulo "Las siete lámparas de la verdad" pp. 57-93. Aguilar, Madrid 1963.

25. Philip Johnson Mies van der Rohe Metropolitan Museum of Art 1947 p. 194 citado por Leonardo Benevolo op. cit. p. 726.



En los edificios de Cabrero, encontramos dos mecanismos de resolver la relaciones entre forma y estructura: la indiferenciada malla ortogonal espacial (Tectónicas), y las resueltas con singulares elementos constructivos (Esterotómicas).

En la primera de ellas, Cabrero aprovechará la malla ortogonal espacial por su especial característica de estructura ligera isótropa que no altera su morfología para adecuarse a su función, sino que utiliza elementos homogéneos para responder a las diversas situaciones heterogéneas que se producen en todo edificio. Así, al enfrentarse a un gran edificio de oficinas de Sindicatos, que debía simbolizar la eficiencia administrativa de la nueva España, Cabrero parece recordar las imágenes de los rascacielos de oficinas de Mies Van der Rohe (1927), de la arquitectura del la "Gran ciudad" de Hilberseimer, o su imagen para el concurso del Chicago Tribune en 1927. La retícula extendida como un lienzo por todos su alzados y en especial su gran cubo de oficinas, se enfrenta a la ciudad sin responder con sus sentimientos, sino con la razón, mediante la abstracción y objetividad despiadada<sup>26</sup>.

Por contra el sistema portante esterotómico no es fruto de una idea preconcebida estructural, sino la conclusión lógica, en cada caso, de las condiciones materiales y funcionales. En estos edificios, el "factor de forma" de los elementos portantes será determinante. Así, en las Viviendas Virgen del Pilar, las perforaciones de los muros paralelos portantes se realizan con arcos de descarga vistos, al igual que las bóvedas tabicadas en la fachada posterior, convirtiendo a la estructura en un continuo formal en el que tanto el interior como el exterior son idénticos.

Estas viviendas se convierten en el apilamiento de una unidad mínima autosuficiente, el dúplex, diseñado con unos férreos estándares funcionales, y ateniendo a una estricta geometría. La voluntad que Cabrero manifiesta para que la estructura de un edificio sea la protagonista visual de su arquitectura, junto con la necesidad de que ésta no contradiga el binomio forma-función, le llevarán a elaborar, con los limitados medios técnicos a su alcance, aquélla que más se adecue a estos condicionantes, la bóveda tabicada apoyada sobre muros de carga —en paralelo a Le Corbusier en la Unidad de Habitación de Nante-Reze (1952) en el que cada apartamento es una caja, de hormigón precomprimido, colocada una sobre otra—.

En la mayoría de sus edificios, se independizan las condiciones materiales de estructura y de cerramiento, de manera que, visualmente, resultan perfectamente diferenciables. Los dinteles y los pilares se enfatizan en fachada, como en el caso del Diario Arriba y la Escuela Nacional de Hostelería. Incluso en su ejercicio de estilo más complejo y contradictorio<sup>27</sup>, el Ayuntamiento de Alcorcón, la necesidad de la transparencia portante le llevará a introducir un dintel de hierro encastrado en una fábrica muraria de ladrillo, con lo que enmarca y unifica los huecos de fachada. Con este elemento, Cabrero nos hace entrar en el juego de realidad y ficción que nos plantea, pero sin poder reprimir el dejar en fachadas un vestigio que nos permita reconocer al instante su realidad portante.

26. Cfr G. Simel *La arquitectura de las ciudades y la vida del espíritu* en Simón Marchán *Contaminaciones figurativas* Alianza. P.164.

27. El título del libro de Venturi es tomado prestado en este caso, atendiendo a la lectura múltiple que este edificio adquiere. Cfr. Peter Buchanan "Complejo y Contradictorio". *Arquitectura Viva* nº 4 pp. 36-37. Madrid, enero 1989.

## LA GEOMETRÍA PRECISA

Cabrero busca también en la geometría aquellas certezas universales, inherentes a la disciplina, capaces de cualificar la arquitectura. Entre todos los sólidos regulares, sólo en el cubo encontró los valores inmutables, en respuesta a la "realidad básica" del plano y la fuerza gravitatoria vertical, pues, como define Bruno Zevi: "el cubo representa la integridad, porque sus dimensiones son iguales entre sí, inmediatamente comprensibles y dan al espectador la certeza definitiva y segura"<sup>28</sup>.

La presencia recurrente del cubo en la obra de Cabrero se justifica a través del estudio que el propio Cabrero realiza en "ideas sobre la teoría de la forma" las propiedades del ortoedro regular<sup>29</sup>. En primer lugar, esta figura geométrica mantiene las mismas dimensiones y los mismos ángulos en los tres ejes. Esta simple y evidente condición matemática le permite ser reconocido y perceptible desde cualquier punto con las mismas propiedades. Por otro lado, al estar formado por seis caras paralelas ortogonales y reposar sobre una de ellas, cualquier punto de la base del cubo tiene la misma cantidad de masa en su vertical, lo que le confiere la máxima estabilidad tectónica.

Para la creación teórica de sus mallas, definidas exhaustivamente en Los Cuatro Libros de arquitectura<sup>30</sup>, Cabrero parte de lo que él llama una "realidad básica": la existencia de la fuerza de la gravedad. Esta realidad se manifiesta en arquitectura, en el plano horizontal y la dirección vertical, con la longitud, latitud y altitud, como sus adjetivos. La consecuencia inmediata de estos principios es el ángulo recto que, a partir de este momento, se convertirá en el integrante geométrico primario. De este modo, Cabrero justifica sus mallas ortogonales racionalmente, mediante procesos científicos, con lo que se aparta tanto de las interpretaciones meramente lingüísticas, propugnadas por las vanguardias en la búsqueda de un lenguaje Moderno<sup>31</sup>, como de las de la ortodoxia clásica, en las que éstas eran usadas como un instrumento de orden y jerarquía del conjunto.

28. Bruno Zevi Saber ver la arquitectura p. 128. Poseidón Barcelona 1976.

29. Francisco Cabrero Volumen IV p. 140.

30. Francisco Cabrero "Ciencia Gráfica" op. cit. p. 139.

31. La Malla ortogonal indiferenciada es por primera vez codificada en 1932, por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, op. cit. pp. 75-77. En este texto los autores quieren establecer los nuevos principios de la arquitectura Moderna, como un código estilístico En el segundo principio "la regularidad", se exhorta a la utilización de retículas de uniformes de pilares, situados a igual distancia, en aras de la estandarización y economía de la construcción.

32. Cfr. Robert Venturi op. cit. p. 63.

La segunda interpretación factible a esta retícula es contemplarla como una malla espacial de directriz cúbica, en la que la planta, los alzados y las secciones son capaces de fundirse en un mismo documento: la caballera. Esta última lectura trae consigo dos sugerentes consecuencias al analizar la obra de Cabrero; la utilización del dibujo en perspectiva como método integrado de proyectación y la permanente presencia de la figura cúbica en sus proyectos.

Así la Casa Sindical se apoya en una geometría estricta cuadriculada, buscando esa "certeza" geométrica, que le permita imponer un orden universalmente válido que "Tanto se adapta como se impone"<sup>32</sup>. En el Diario Arriba, la nueva estructura laminada de acero, hace posible el deseo de ligereza solidez y estandarización, capaz de armonizar la malla estructural y funcional, de modo que, poco a poco, se acerca al cubo multibarrado que posteriormente nos propondrá como representación de la Arquitectura; o, mas bien, deberíamos decir "su arquitectura", en la propuesta para el premio de la Fundación Camuñas.

Por fin, idea y materia conforman la estricta unidad.

## LO URBANO

"El edificio que se pretende construir tiene que adaptarse y unirse al medio que lo rodea"<sup>33</sup>. La especial atención que reflejan estas palabras extraídas de la memoria del concurso de anteproyectos para la Casa Sindical, nos demuestran sin lugar a dudas que la reflexión sobre la ciudad y las especiales condiciones que la edificación en casco tienen para Cabrero.

Cabrero no cree que la reproducción de formas y estilemas del pasado sea la manera de entroncar las construcciones modernas y las antiguas, puesto que este mimetismo traicionaría al tiempo y la memoria; sino que confía en seguir "los mismos conceptos de proporción, orden, juego de masas, que son lo que verdaderamente consiguen ese encaje de ambientes"<sup>34</sup>.

Así, en el proyecto de la Casa Sindical el respeto por la ciudad, el paseo del Prado y el caserío que conforman su manzana, definen claramente la posición inicial de Cabrero, origen de la complejidad del proyecto: "sin llegar al mimetismo, es decir negación de todo progreso, se trata de no volver la espalda al genio del lugar".

De este modo Cabrero y Aburto explicitan los conceptos de "ambiente" y "genio del lugar", que son la expresión de entender el contexto en la modernidad, y remiten a la idea de las preexistencias ambientales que serán desarrolladas por Ernesto Rogers<sup>35</sup>, dos décadas después. Esta actitud de la conservación de las características estéticas y espaciales de las escenas urbanas está en paralelo con la postura mediadora de antiguos y modernos, "que intentará adentrarse en las características formales propias del lugar, más allá de intenciones miméticas"<sup>36</sup>.

Visualmente, el edificio de Sindicatos responde en cada alzado y en cada elemento a la percepción que de él va a tener el espectador en cada punto. Bajo una ley compositiva universal, cada uno de los volúmenes que lo conforman se adapta a las leyes locales para presentársenos de forma unitaria, capaz de aglutinar la planta en "U" al paseo de la Castellana y la disposición funcional en peine de la fachada posterior. Así, esta unidad compuesta por múltiples elementos contradictorios no cae en la tentación del collage, sino que esos elementos están acordados en un todo, en los que las tensiones y los forcejeos son resueltos con aparente naturalidad. Sin embargo, Cabrero no obvia ninguno de los problemas funcionales del edificio, y da repuesta con cada elemento que lo compone a la función que le es asignada dentro del conjunto. De este modo, la Casa Sindical se convierte en un organismo plurifuncional múltiple, al contrario que los edificios "puros" propuestos por la ortodoxia moderna, en los que la simplificación les lleva a seleccionar los objetivos que hay que resolver<sup>37</sup>, bien sean funcionales o urbanos.

Otro de los proyectos de Cabrero involucrado de un modo decidido tanto con la ciudad como con el carácter representativo es el Mausoleo de Karachi. Pese a la difusa presencia de una trama urbana periférica, Cabrero pretende cualificar la ciudad al colocar sobre la cota más alta del

33. Cfr. Francisco Cabrero "Resumen de la memoria..." R.N.A. n° 97. p. 5.

34. Francisco Cabrero *ibidem* p. 5.

35. Cfr. Ernesto Rogers *Experiencia de la arquitectura*. Poseidón, Buenos Aires 1953.

36. Antón Capitel *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Alianza, Madrid 1988.

37. Paul Rudolph define así la obra de Mies "Todos los problemas nunca pueden ser resueltos... Verdaderamente es una característica del s: XX que los arquitectos sean muy selectivos a la hora de determinar que problemas resolver. .. Mies construye edificios bellos por que ignora muchos aspectos del edificio" Citado en Robert Venturi *op. cit* p. 28.

solar la gran tumba. De este modo, el gran cubo perforado de 45 metros de arista, por su dimensión y su localización —girado y con su arista colocada en la prolongación teórica del acceso principal—, se convierte en el punto de referencia de la perspectiva central, desde la avenida de acceso, dominando con masiva presencia el entorno circundante.

El respeto por las condiciones urbanas y el entorno por parte de Cabrero tendría uno de sus episodios más interesantes en la construcción del Diario Arriba, en la prolongación de la Castellana. Ésta es una zona edificada *ex novo*, en la que no hay más referentes que los marcados por el planeamiento, y en la que la labor del arquitecto supone, además de dar una respuesta a un programa, inventar, en la medida de sus posibilidades, la ciudad. Cabrero aceptó el reto.

A la vista de la situación del edificio de redacción del diario Arriba, paralelo a la Castellana, se nos plantea una pregunta ¿Por qué un edificio que responde a la ortodoxia tipología de Mies o Hilverseimer de manzana abierta el siglo XX, contradice su natural ubicación perpendicular a la vía principal de tráfico, como posteriormente ocurre en La Castellana con edificio de Bankuni6n (1975) de Corrales y Molez6m?

La respuesta es sencilla Cabrero pretende conciliar, por un lado, la idea moderna de un bloque laminar, y por otro, cualificar y ordenar un sector todavía no construido de la Castellana, a modo de tradicional avenida de ensanche, en una zona que "había sido ordenada urbanísticamente con fuertes ambigüedades y contradicciones, entre una idea de arquitectura que abierta o cerrada tendría que definir el espacio de un modo concreto"<sup>38</sup> En definitiva, Cabrero dispone su bloque guardando las alineaciones de manzana cerrada, como si fuera un bloque de viviendas más que lo rodea y, en cambio, los talleres y rotativas de su trasera responden a la condición moderna de un bloque abierto. Cabrero hace un tel6n, una fachada profunda con la que pretende integrarse, no diferenciarse.

## EL JUEGO Y LA ESCALA

A pesar de la racionalidad, la sequedad y la intensidad con la que Cabrero nos presenta su obra, una segunda lectura atenta, tanto de sus concursos como de sus edificios, nos demuestra que si bien la mayoría de sus elementos se corresponden a los criterios explicitados de adecuaci6n y realidad, otros ni se relacionan con sus colindantes ni con su entorno, como en un principio parecía.

La Casa Sindical, el supuesto cubo reticulado de su torre —supuesto por que pese a presentársenos como tal en realidad su geometría le traiciona— nos plantea la paradoja: ¿cuál es la unidad mínima irreducible?. El cubo general, que, como elemento simple, domina las relaciones urbanas con los sólidos de su entorno, o la unidad reticular, funcional y espacial mínima, que compone el cuerpo de éste.

La soluci6n es la escala. Cabrero juega, con el concepto de lejanía y superposici6n para aclararnos cuál es la unidad. Si observamos desde la glorieta de Atocha, el gran cubo cerámico —que, enfrenteado al Museo de

38. Cfr. Ant6n Capitel "Seco pero intenso " Arquitectura Viva n6 4 38.

Prado ordena el caos que se produce a su espalda—, se convierte en la parte mínima urbana, relacionándose con los volúmenes de su entorno, bajo las leyes elementales que su condición formal nos impone. Por contra, desde la cercanía de su *coeur d'honneur*, ante la masiva presencia de su zócalo pétreo y la altura de su torre de oficinas, es la ventana y el espacio que se adivina en su interior la unidad, que, como suma, se convierte en el motor de su arquitectura.

En la cruz de los Caídos, los pórticos superpuestos conforman un juego de veladuras extremadamente eficaz para el reconocimiento de la cruz monumental tanto de día como de noche. Así, durante el día la cruz se nos presenta enmarcada o recortada en el paisaje —casi del mismo modo que se adivinan a través de ventanas imaginarias los paisajes inventados de Magritte—, y aprovecha de un modo eficaz las sombras que los dinteles y los muros arrojan sobre el paramento frontal de cierre. En cambio, por la noche la luz proyectada tan sólo en su cruz estará en constante reflexión entre sus tres muros, emergiendo de ella de una forma precisa. Los vanos porticados —al no estar comunicados con los adintelados— se fundirán con el negro de la noche, permaneciendo imperceptibles a una prudente distancia, de modo que la luz artificial, al salir de dentro afuera, dotará al conjunto de una imagen fantasmal, casi surreal, de una cruz ingrávida, varada, flotando en el paisaje.

En el Mausoleo de Karachi, desde la lejanía no se percibe como lo que es, un cubo vaciado, sino que al coincidir el eje visual con la diagonal de la base, su imagen se solidifica, puesto que la mirada no lo puede traspasar —nótese que por su disposición, las dos caras cerradas actúan de barrera visual, encontrándose la perspectiva tanto con el interior de una como con el exterior de la otra—. Con este simple procedimiento, el espectador va descubriendo poco a poco el gran vacío y su tumba, que sorprenden y atrapan la atención de aquél, a medida que éste entra en el juego de lejanía y proximidad al que Cabrero ya nos tiene acostumbrados. Así, necesita de nuestra complicidad y curiosidad para ser descubierto e incorpora sutilmente las variables de recorrido y tiempo —que como cuarta dimensión, es fusionada en los trabajos de las vanguardias artísticas, que tanto influyen en la concepción de esta obra—, de manera que "Esta experiencia física de desplazamiento ante el objeto sobre el que resbala la mirada, no es solamente una experiencia de espacio, sino que se convierte en una experiencia de tiempo"<sup>39</sup>.

Así, por último el pórtico pétreo de acceso principal de la Casa Sindica, pese a la aparente solidez de su despiece pétreo, en realidad, no sujeta ninguna carga, sino que se encuentra colgado de la última planta como reconocen los autores en su memoria<sup>40</sup>; parece que soporta, pero no soporta; con un material diseñado para cargar, pero que en realidad, no carga; y con un último piso en la coronación de la torre que, más que un elemento compositivo ciego, es ciego por cargar toda la fachada.

39. Jean Francois Pirson, *La estructura y el objeto*. Promociones y publicaciones Universitarias. Barcelona 1998 p. 40.

40. Cfr Francisco Cabrero y Rafael Aburto "La Casa Sindical.." art. cit. p. 9.

41. "Adequatio rei et intellectus"  
Máxima de Santo Tomás de Aquino en  
Summa Theologia.

## EPÍLOGO

Cabrero, desde su lógica pretendidamente aséptica, entiende el hecho arquitectónico más como una manera de dar respuesta real a los problemas planteados, que como una disciplina apriorística, en la que las cuestiones han sido resueltas y sólo se busca su confirmación. Así, la confianza que el arquitecto demuestra en los mecanismos intrínsecos de la arquitectura, despojados de todo contenido añadido, confieren a su obra una "profesionalidad", una intensidad y una emoción, que la distinguen como uno de los episodios arquitectónicos singulares de la España S. XX.

Sea la "conformidad entre objeto e intelecto"<sup>41</sup>.